STUDII TEOLOGICE

REVISTA FACULTĂȚILOR DE TEOLOGIE DIN PATRIARHIA ROMÂNĂ

SERIA A III-A, ANUL V, NR 4, OCTOMBRIE-DECEMBRIE 2009, BUCUREȘTI

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

STUDII TEOLOGICE

REVISTA FACULTĂȚILOR DE TEOLOGIE DIN PATRIARHIA ROMÂNĂ

Revistă fondată în anul 1929 de către
Prof. dr. Teodor M. Popescu

SERIA A III-A, ANUL V, NR. 4, OCTOMBRIE-DECEMBRIE, 2009
BUCUREȘTI

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

COLEGIUL DE REDACȚIE:

Președinte: Preafericitul Părinte DANIEL, Patriarhul Bisericii Ortodoxe Române
Membri de onoare: Acad. pr. prof. dr. Mircea PĂCURARIU (SIBIU); Acad. pr. prof. dr. Dumitru POPESCU (BUCUREȘTI); Acad. prof. dr. Emilian POPESCU (IAȘI); PS dr. Hilarion ALFEYEV (VIENA); Pr. prof. dr. John BEHR (CRESTWOOD NY); Pr. prof. dr. John MCGUCKIN (NEW YORK); Pr. prof. dr. Eugen J. PENTIUC (BROOKLINE MA); Prof. dr. Tudor TEOTEOI (BUCUREȘTI).
Membri: Pr. prof. dr. Ștefan BUCHIU, decanul Facultății de Teologie Ortodoxă „Justinian Patriarhul" din București; Pr. prof. dr. Viorel SAVA, decanul Facultății de Teologie Ortodoxă „Dumitru Stăniloae" din Iași; IPS prof. dr. Laurențiu STREZA, decanul Facultății de Teologie Ortodoxă „Andrei Șaguna" din Sibiu; IPS prof. dr. Irineu POPA, decanul Facultății de Teologie Ortodoxă din Craiova; Pr. prof. dr. Ioan CHIRILĂ, decanul Facultății de Teologie Ortodoxă din Cluj-Napoca; Pr. prof. dr. Ioan TULCAN, decanul Facultății de Teologie Ortodoxă din Arad.

Redactori corespondenți: Lect. dr. Ionuț-Alexandru TUDORIE, București; Pr. conf. dr. Ion VICOVAN, Iași; Conf. dr. Paul BRUSANOWSKI, Sibiu; Pr. asist. drd. Cristian-Sebastian SONEA, Cluj-Napoca; Conf. dr. Mihai-Valentin VLADIMIRESCU, Craiova; Lect. dr. Caius CUȚARU, Arad; Pr. lect. dr. Ionuț HOLUBEANU, Constanța; Pr. lect. dr. Radu TASCOVICI, Pitești; Pr. conf. dr. Ștefan FLOREA, Târgoviște; Pr. lect.. dr. Jan NICOLAE, Alba Iulia; Pr. lect. dr. Viorel POPA, Oradea; Pr. conf. dr. Ionel ENE, Galați; Pr. lect. dr. Teofil STAN, Baia-Mare; Asist. dr. Vasile-Adrian CARABĂ, București; Drd. Georgică GRIGORIȚĂ, Roma; Dr. Mihai GRIGORE, Erfurt; Marius PORTARU, Roma.

Redactor șef: Prof. dr. Remus RUS
Redactori: Lect. dr. Adrian MARINESCU, Lect. dr. Alexandru MIHĂILĂ, Asist. drd. Sebastian NAZĂRU
Secretar de redacție: Lect. dr. Ionuț-Alexandru TUDORIE
Corectură: Lect. dr. Constantin GEORGESCU (filolog)
Traducere în lb. engleză: Asist. Maria BĂNCILĂ (filolog)
Tehnoredactare: Lect. dr. Alexandru MIHĂILĂ
Administrator redacție: Mrd. Ion-Dragoș VLĂDESCU

Editura Institutului Biblic și de Misiune Ortodoxă
Director: Vasile BĂNESCU
Tipografia Institutului Biblic și de Misiune Ortodoxă
Consilier patriarhal: Pr. Valer ULICAN

Coperta și viziunea grafică a revistei: Doina DUMITRESCU

Redacția: Str. Sf. Ecaterina. Nr. 2-4, cod 040155. Bucuresti, sect. 4, România
Tel. (+40) 722 620 172; (+40) 21 335 61 17; Fax: (+40) 21 335 07 75;

Adresă de corespondență: OP 53, CP 125, sect. 4. București, România
e-mail: studiiteologice@yahoo.com / studiiteologice_expeditie@yahoo.com
www.studiiteologice.ro

Materialele trimise la redactie nu se înapoiază.
Redacția își rezervă dreptul de a opera modificări atât asupra formei, cât si a conținutului materialelor trimise spre publicare și roagă să fie respectate recomandările postate electronic la următoarea adresă web: www.studiiteologice.ro – rubrica „Condiții de publicare".

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

CUPRINS

Prolog 5

Studii

Lucreția VASILESCU
Marian Icons in Orthodox Worship on Romanian Land 7

Mihail MIHALCU, Mihaela LEONIDA
Iconography in the Late Romanian Middle Ages: Granulometry Issues 37

Mihaela PALADE
Cărămida în arhitectura sacră bizantină — între material de construcție și element estetic 57

Pr. Ilie MELNICIUC-PUICĂ
Abrevieri din manuscrisele biblice regăsite în iconografie 111

Monahia Atanasia VĂETIȘI
„Și refăcând chipul în vrednicia cea dintâi, l-a unit cu dumnezeiasca frumusețe..." Note despre icoana bizantină și imaginea religioasă occidentală 139

Ierom. Mihail GHEAȚĂU
Estetică și limbaj în iconografie 159

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

Dragoș MÎRȘANU
Further Notes on the Aesthetic 'Shadow' of Gothic Arianism in Ravenna 199

Din Sfinții Părinți ai Bisericii
Sfântul FOTIE, Patriarhul Constantinopolului
Omilia a X-a (trad. Oana COMAN) 213

Dialog teologic
Mihai C. COMAN
Funcționalitatea icoanei 229

Din Teologia Ortodoxă contemporană
Demetrios D. TRIANTAFYLLOPOULOS
Pictura bisericească și isihasmul. Dilema între înnoirea în Hristos și «renașterile» umaniste în perioada otomană. Renașterea Iconografiei Bizantine în arta postbizantină și neogreacă (trad. Adrian IVAN) 249

Cronica 283

Recenzii
Corina POPA, Ioana IANCOVESCU, Hurezi, Ed. Simetria, București, 2009, 294 p. (Mihaela PALADE) 323

Arhim. Sofian BOGHIU, Sfântul Antim Ivireanul și Mănăstirea Tuturor Sfinților, Ed. Bizantină, București, 2005, 173 p. (Alexandru MIHĂILĂ) 327

Georgios KORDIS, Ritmul în pictura bizantină, trad. Mihai Coman, Ed. Bizantină, București, 2008, 147 p. (Alexandru MIHĂILĂ) 330

Jan NICOLAE, Ioana RUSTOIU, Ana DUMITRAN. Crucea în patrimoniul spiritual al județului Alba, Ed. Altip, Alba Iulia, 2010, 226 p. (Cristian ANTONESCU) 333

Cărți și reviste primite la redacție 339

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

PROLOG

Acest caiet tematic, numărul 4 din 2009, a strâns în paginile lui exclusiv studii, articole, traduceri și recenzii despre Arta Sacră.

În secțiunea **Studii**, contribuția în limba engleză a dnei profesoare Lucreția Vasilescu, de la Facultatea de Teologie din București, tratează icoanele reprezentative ale Maicii Domnului din teritoriul românesc, care dovedesc expresia evlaviei credincioșilor.

Regretatul Mihail Mihalcu și Mihaela Leonida, profesoară la Fairleigh Dickinson University din New Jersey, discută foarte tehnic problemele de granulometrie din iconografia românească medievală, utilizând manuscrise de la Academia Română. Este un bun prilej de cunoaștere a tehnicilor maeștrilor iconari, precum și a materialelor folosite, păstrate în „erminiile" medievale.

Studiul dnei profesoare Mihaela Palade de la Facultatea de Teologie din București se oprește, în același registru tehnic, la cărămida ca meterial de construcție și ornamentație, cu bogate exemple și ilustrații. Cercetarea bisericilor românești atestă continuitatea tradiției bizantine în spațiul românesc.

Studiul părintelui conferențiar Ilie Melniciuc-Puică, de la Facultatea de Teologie Ortodoxă din Iași, este dedicat abrevierilor din manuscrisele biblice întâlnite și în pictură. Se concluzionează că iconografia bizantină preia prescurtările numelor proprii folosite în textul biblic, dovedindu-și rolul de propovăduitoare a mesajului biblic prin includerea puterii explicative a icoanelor.

Monahia Atanasia Văetișî, de la Facultatea de Teologie Ortodoxă din București, compară două paradigme, icoana de tradiție medievală pe de o parte și tabloul religios de tradiție umanistică apuseană, observând diferențele fundamentale.

Ieromonahul Mihail Gheațău, de la Mănăstirea Sfinții Trei Ierarhi din Iași, își inscrie studiul în aceeași preocupare față de teologia icoanei ortodoxe, spre deosebire de reprezentările eretice.

Dl Dragoș Mîrșanu, doctorand la Universitatea Catolică din Leuven, cercetează cum disputa dintre ortodocși și arieni poate fi decelată și în iconografia bisericilor din Ravenna.

La secțiunea **Din Sfinții Părinți ai Bisericii**, dna Oana Coman traduce pentru prima dată în limba română *Omilia a X-a* a Sfântului Fotie, Patriarhul Constantinopolului, care conține informații foarte interesante despre registrul iconografic bizantin de sec. IX. În introducere, dl Ionuț-Alexandru Tudorie argumentează în favoarea identificării bisericii din omilia fotiană cu cea a Sf. Fecioare din Pharos.

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

Rubrica de **Dialog Teologic** prezintă studiul dl asistent Mihai C. Coman despre funcționalitatea icoanei, care nu numai că îi amintește credinciosului de persoana reprezentată, ci chiar i-o face prezentă.

În secțiunea **Din Teologia Ortodoxă contemporană**, profesorul Demetrios D. Triantafyllopoulos se ocupă de relația dintre pictura bisericească și isihasm.

Cronica prezintă activitatea facultăților și departamentelor de teologie ortodoxă din țară în a doua jumătate a anului 2009. La rubrica **Recenziilor** sunt prezentate patru lucrări din domeniul Artei Sacre.

A.M.

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

StTeol 4/2009, pp. 7-36

STUDII

Lucreția VASILESCU
Facultatea de Teologie Ortodoxă - București

MARIAN ICONS IN ORTHODOX WORSHIP ON ROMANIAN LAND

Keywords: *Romanian Orthodox iconography, Romanian Marian icons, Romanian wonder-working icons of the Most Holy Mother of God.*

Abstract

The Holy Virgin Mary, the Mother of God, the Theotokos, „full of grace", the one whom «all generations will call blessed» and will be «more honorable than the cherubim, and beyond compare more glorious than the seraphim», enjoys special forms of veneration on the part of the Orthodox Church and the faithful. This study presents several icons portraying the Holy Virgin on Romanian territory, many of them miracle-working, painted at different periods in the history of Romanian Orthodox iconography, reflecting the spiritual life of an epoch, expressing the piety of the faithful, as well as the skill of the iconographers (very often anonymous) and the unitary character of Orthodox worship practices.

> «That which was from the beginning, which we have heard, which we have seen with our eyes, which we have looked upon and touched with our hands, concerning the word of life – the life was made manifest, and we saw it, and testify to it, and proclaim to you the eternal life- we proclaim also to you... so that you may have fellowship with us»
>
> (*1 Jn* 1, 1-3).

«Who is this, as white and pure as the dawn?
She is the queen of prayer, she is embodied Prayer...

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

To you we run, consumed by thirst, burning!
Let us partake of the Holy Mount Tabor...
Rejoice, you Bride
Fount of incessant prayer»[1].

Byzantine iconography is essentially a theological art. For the Orthodox Church, the image, as well as the word, is a language that expresses its dogmas and teachings[2]. «Visual order joins the intelligible order; the image joins the word»[3]. In the icon, the teaching regarding the faith is achieved through and revealed by colours, as the icon renders the sight of the spiritual realm, it is «a testimony to man's deification, to the plentitude of spiritual life, a visual expression of what is the man in a prayerful state, sanctified by grace... It is both the path and the means, it is prayer itself»[4].

A window onto the majesty and glory of God's Kingdom, the icon reveals the transcendent reality before the eyes of the believer's faith and piety; it intercedes one's mysterious, actual encounter with a holy person. St. Theodore the Studite (759-826) said:

> «the icon does not show the nature of the body it depicts, but only the relationship. Divinity is even less [present], as it cannot be represented in any way in an icon. The icon has no relation to divinity in terms of nature, but only a relational partaking of it, for all these things [icon, cross etc.] participate in divinity by grace and veneration»[5].

„Spiritual contemplation by means of colours", the icon is the harmony of man with his fellow people, as well as his inner being[6].

---

[1] *Akathist Hymn to the Burning Bush of the Theotokos*, Orthodox Kypseli, Thessaloniki, Greece, 1992, p. 4.

[2] Leonid USPENSKY et alii, *Ce este icoana?*, Ed. Reîntregirea, Alba Iulia, 2005, p. 15.

[3] Paul EVDOCHIMOV, *Arta icoanei, o teologie a frumuseții*, Ed. Meridiane, București, 1992, p. 35.

[4] L. USPENSKY, „Icoana, vedere a lumii duhovnicești", in: L. USPENSKY et alii, *Ce este icoana?*, Ed. Reîntregirea, Alba Iulia, 2005, p. 29.

[5] Apud Pr. Ioan BIZĂU, „Incursiuni în teologia și arta icoanei", in: L. USPENSKY et alii. *Ce este icoana?*, p. 88. St. Basil the Great, in his treatise *On the Holy Spirit* asserts that: «the veneration of image passes onto the prototype» (SF. VASILE CEL MARE, *Scrieri*, III, Studiu introductiv, traducere, note și indici de Pr. Prof. Dr. Constantin Cornitescu și Pr. Prof. Dr. Teodor Bodogae, coll. *Părinți și Scriitori Bisericești* 12, Ed. Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, București, 1988, p. 60).

[6] Evgheni N. TRUBEȚKOI, *3 eseuri despre icoana*, Ed. Anastasia, București, 1999, p. 19.

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

The iconographical rendering of the Virgin Mary is the result of the teachings of the Church concerning the mystery of the Virgin Mary, Mother of God, as well as the divine plan for the human race. We are told that she was chosen to be the one who gave birth to the Son of God – Theotokos – thus becoming, together with Jesus Christ, a central figure in the redemption of the human race.

In the Romanian Orthodox Church, the Mother of God is highly venerated, as proves the great number of icons (many of them miracle-working) dedicated to the Virgin Mary. Romanian Orthodox iconography includes an impressive number of icons portraying the Holy Virgin.

The following pages present several icons of the Virgin Mary on Romanian territory, painted at different periods in the history of Christianity, reflecting the spiritual life of an epoch, expressing the piety of the faithful, as well as the skill of the iconographers (very often anonymous) and the unitary character of Orthodox worship practices.

The Orthodox Veneration of the Theotokos

The veneration of the Mother of God started with Archangel Gabriel, and his announcement of Messiah's birth: «Hail, full of grace, the Lord is with you: blessed are you among women» (*Lk* 1, 28). Elizabeth will greet her with the very same words: «Blessed are you among women, and blessed is the fruit of your womb» (*Lk* 1, 42). The one whom «all generations will call blessed» (*Lk* 1, 48) and will be «more honorable than the cherubim, and beyond compare more glorious than the seraphim» enjoys special forms of veneration on the part of the Church and the faithful: feasts dedicated to her remembrance and superveneration, hymns and special prayers addressed to the Holy Virgin and included in the typikon of every church service, special services written in order to honour and praise the Holy Virgin (the Akathist Hymn to the Annunciation, the Akathist Hymn to the Theotokos, the Paraklesis Service to the Most Holy Theotokos, the Lamentation celebrated at her Dormition), churches dedicated to one of her feasts or to her protection, sermons in her honour delivered by the Church Fathers[7]. Her image is also rendered on icons and churches' mural paintings.

The Holy Virgin Mary, the Mother of God, „full of grace" and „blessed among women" (*Lk* 1, 28-42), embodies and epitomizes the

[7] For details see Pr. Ene BRANIȘTE, *Liturgica generală*, Ed. Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, București, 1985, pp. 230-247.

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

Church which has been established and grows spiritually out of God's blessing, out of „Lord Jesus Christ's good will, God's love, and the Holy Spirit's presence (communion)" (*2 Cor* 13, 13), according to the Holy Apostle Paul. The Most Holy Virgin Mary, the Theotokos, is the closest to Christ among our intercessors, through her prayer (*oranta*) or as our spiritual mediator (*advocata nostra*).

The Theotokos in Byzantine iconography

> "Expression by means of image becomes the response to a concept that fascinates an epoch and is crystallized in a gesture ..., to be finally captured in a certain type of icon and turned into a constant message. Despite evolution, language, the different cultures and schools, a particular type will always convey the theological content underlying it"[8],

and as far as the Theotokos is concerned, it will reflect various aspects of Marian theology.

The various types of Marian icons are difficult to classify[9], since "the epithets may designate the icon, but they may also refer to the very person of the Virgin"[10]. Some epithets designate places of worship (Hodegetria, Vlahernitissa), while others refer to attributes of the Holy Virgin (Eleousa – The Virgin of Tender Mercy, Peripleptos – The Beautiful, Gorgoepikoos – The Swift Hearer of Prayer, Episkepsis – The Protectress). The theological aspect is obvious in any icon, the Virgin Mary being first and foremost the Theotokos, a title inscribed on every icon, revealing her role in the history of mankind's salvation: the Mother of the Son of God. She is the model, or the icon of Christian spiritual life, in which Christ is present through the grace of the Holy Spirit (*Gal* 2, 20; *Eph* 3, 16-19; *Col* 3, 3).

The Byzantine iconography presents the Holy Virgin, according to the classification provided by Dionysius of Fourna, in several cycles: a) *scenes in the life of Lord Jesus Christ* (the Annunciation, Joseph seeing the pregnant Theotokos, the Visitation of the Virgin to St. Elisabeth, the

---

[8] Egon SENDLER, *Icoanele bizantine ale Maicii Domnului*, Ed. Sophia, București, 2008, p. 7.

[9] Egon SENDLER in *Icoanele bizantine ale Maicii Domnului* proposes the following classification: theological types, symbolic types, liturgical types, festal icons.

[10] E. SENDLER, *Icoanele bizantine...*, p. 76.

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

Nativity of Jesus, the Adoration of the Magi, the Circumcision of Christ, the Presentation of the Lord to the Temple, the Journey to Egypt[11]); b) *Christ's passions* (Christ on the way to Golgotha, Christ's crucifixion, Christ being taken off the Cross, the funeral lamentation, Christ being laid in the tomb); c) *the cycle of 11 Orthros (Matins) hymns* (Christ appearing to the myrrh-bearers, Christ's Ascension), d) *the cycle of the Book of Revelation of St. John the Theologian* (the Holy Virgin as symbol of the Church, present in heavens as well as on earth, as Bride of Christ the Groom, the Lamb of God (*Rev* 19, 7; 21) or the vision in chapter 12, 1-18)); e) *the cycle of Marian feasts (the Annunciation, the Dormition*, etc.; f) *the cycle of hymns honouring the Mother of God* (the Akathist Hymn to the Annunciation, the Akathist Hymn to the Dormition of the Theotokos[12]).

The figure of the Theotokos

Iconographic rules impose the essential details: the position of the body, the proportion of arms in relationship with the body, the position of fingers in the blessing gesture.

The description of the Holy Virgin in *The Painter's Manual* by Dionysius of Fourna, made according to the writings of Epiphanius of Salamina and Proclus of Constantinople (both living during the 5th century) and recorded by Nikephoros Kallistos Xanthopoulos[13] (1256-1335) is the following:

> «And the most holy Mother of God was of medium stature, although some say she was about three cubits (tall). [Her face was neither round, nor pointed, but rather

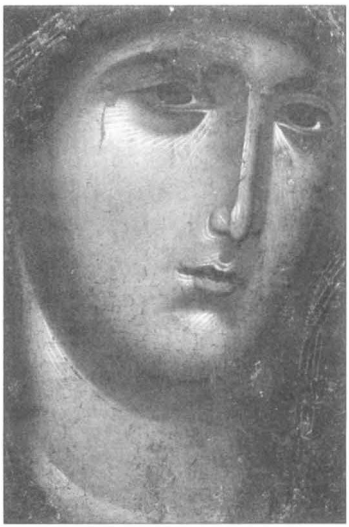


Fig. 1. The figure of the Holy Virgin (Neamț Monastery)

[11] Icons of the Akathist Hymn to the Theotokos.

[12] In old cult books, *kontakia* and *eikoses* in the *Akathist Hymn of the Annunciation* are called icons, each starting with one of the 24 letters of the Greek alphabet, in order.

[13] NIKEPHOROS KALLISTOS XANTHOPOULOS, *Historia Ecclesiastica*, Paris, 1630, chapter 23 in: DIONISIE DIN FURNA, *Erminia picturii bizantine*, Ed. Sophia, București, 2000, p. 165, note 3.

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

oval]; her figure [was] the colour of wheat grains, with fair [veiled] hair, [lively, pure] eyes with a yellowish tinge [precisely the shade of olives], [curved], long eyebrows [somewhat darker; the nose rather long], medium nostrils, [and rosy lips]; with elongated hands as well as fingers. [And, in general, her entire appearance was simple, lacking any worldly pride or adornment, but] humble, without pretence and blameless, modestly clothed, loving single-coloured garments, [as] testifies her *omophorion*, kept in her church [of Chalkopratii] [besides all this, ... and above all, she had much divine beauty]»[14] **(fig. 1)**.

Marian icons

One of the best known Marian icon type is the *Virgin and Child – Hodegetria* (the Directress, the one who points the way). The Hodegetria type is a frequent theme in Romanian Orthodox iconography and it is dear to the artists. It allows the nuanced expression of noble human sentiments, following the Byzantine iconographic pattern. "Through shapes, colours and gestures, it expresses one of the basic truths of Christian faith: the one to give birth to Christ-Emmanuel, has become the Guide of all who seek for the path leading to Him. And it is from Him that they receive truth and life"[15]. Since it is extraordinarily revered by the faithful, its name is mentioned in the *Paraklesis Service to the Most Holy Theotokos*: «Speechless be the lips of impious ones, of those who do not reverence your great icon, the sacred one which is called the Directress, and was painted by Apostle Luke the Evangelist»[16]. In the akathist hymn to the Mother of God, the 12th eikos praises the Mother of God, Hodegetria.

The icon of the Virgin and Child Hodegetria, of the Neamț Monastery[17] (of great aesthetical and theological value), is a Byzantine

[14] DIONISIE DIN FURNA, *Erminia picturii bizantine*, pp. 163-164.

[15] E. SENDLER, *Icoanele bizantine...*, p. 102.

[16] *Carte de rugăciuni pentru trebuințele și folosul creștinului ortodox*, Ed. Institutului Biblic si de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, București, 2001, p. 272.

[17] For details see Archim. Luca DIACONU, „Ioana Maicii Domnului de la Mănăstirea Neamț", in: *Cinstirea sfintelor icoane in Ortodoxie*, Trinitas, 2008, pp. 276-313, he said that he had *the joy to venerate and to analyse this icon in its genuine form* (p. 291). This icon was mentioned by others, like I.D. ȘTEFĂNESCU, *Arta feudală in Țările Române. Pictura murală și icoanele de la origini până în secolul al XIX-lea*, Ed. Mitropoliei Banatului, Timișoara, 1981; Corina NICOLESCU, „Arta epocii lui Ștefan cel Mare", in: *Cultura românească în timpul lui Ștefan cel Mare*, Ed. Academiei, 1964; Virgil VĂTĂȘEANU, *Istoria artei feudale în Țările române*, Ed. Academiei, 1959; Constanța

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

double-sided procession icon, with the image of Saint George painted on the opposite side; it is venerated as miracle-working **(fig. 2)**.

Fig. 2. Virgin and Child, double-sided icon (Neamț Monastery)

COSTEA, „Un exemplar de artă paleologă în România", in: *Anuarul Institutului de Istorie și Arheologie „A. D. Xenopol"*, XXVI/I, 1989; Alexandru EFREMOV, *Icoane românești*, Ed. Meridiane, București, 2002.

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

It is one of the first Byzantine icons that reached Moldavia and perfectly illustrates the refinement of icon painting during the Palaiologan period, a period when dogmas were visually rendered by icons and taught by means of colours, in the most felicitous and instructive way[18]. The tradition mentions that it was offered by the Byzantine Emperor John VIII Palaiologos (or Manuel II Palaiologos) to the Moldavian prince Alexander the Good[19].

The Hodegetria of Neamt Monastery **(fig. 3)** is repainted in the classic manner and generally complies with the 14th and 15th-century Byzantine style: Infant Jesus is held on her left arm, which is covered by the *maphorion* (the Virgin's veil) up to the top of fingers, as a sign of humility; the Virgin Mary's right hand is raised at the level of the chest pointing to Jesus who is blessing the people; her thumb is far spread, stimulating the faith in God into the lookers-on; her eyes follow the onlooker; the three golden stars, on her forehead and both shoulders, are the expression of the perpetual virginity of Mary; and the Archangels Michael and Gabriel flank her head.

Fig. 3. Virgin and Child, Hodegetria (Neamț Monastery)

The features of Virgin Mary's face are well known: the oval shape of the face, the long, straight nose, the small mouth, the hair covered by a blue-green veil. The *maphorion*, with the two overlapping ends, encloses the Virgin Mary's face and its shape is peculiar to 13th and 14th-century Byzantine art.

> "This form of the *maphorion*, lined with a golden border, is like an open window or door through which one can perceive the beauty of the human face which has been deified, due to the holiness of the Mother of God; the exterior looks like the dome of a Byzantine church.

[18] Arhim. L. DIACONU, „Ioana Maicii Domnului...", p. 298.
[19] A. EFREMOV, *Icoane românești*.... p. 74.

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

The liturgical texts of the hymnographer Fathers are very telling when they refer to these dogmatic truths: «Church and door you are, palace and chair of the Emperor, O Most Venerated Virgin»"[20].

"Conceived in a monumental vision enhanced by the skillful arrangement of the characters, the icon impresses the viewer through the finely-executed drawing, and especially by the subtlety and delicacy of the colours[21]". The colours of the clothes (*hython* and *maphorion*), whose hues change according to the light, are the expression of the ascetic life led by Virgin Mary.

The overlay **(fig. 4)** which was added onto the icon in the 19th century, follows the outline and is made of gilded silver adorned with gemstones of different colours (red, dark blue, light blue, light and dark green); and largest stones are encircled by many small, colourless ones. Their disposal evinces highly developed artistic skills, and obeys certain rules. The stones are placed on the halo, the beams of light, the crowns, and also the Mother of God's and Jesus' garments. There are also the two stars placed on her shoulders. The Virgin Mary's removable necklace is made of precious stones, with two green-blue twigs, and surrounds the word: "Mariea". The Virgin Mary's vestments bear floral motifs. Archangels Michael and Gabriel are represented at the upper part of the icon, travelling on clouds. The four evangelists are painted in medallions, in the corners. There is an inscription at the bottom of the icon, under Jesus' feet, mentioning those who contributed financially.

Fig. 4. Virgin and Child, Hodegetria - overlay (Neamț Monastery)

[20] Archim. L. DIACONU, „Ioana Maicii Domnului...", p. 298.
[21] A. EFREMOV, *Icoane românești*..., p. 74.

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

"Everything is divine in this icon, there is absolutely no sensuality. Holy Mary, virgin and mother, epitomizes the Church that mediates everyone's salvation, still to be accomplished"[22].

The Virgin and Child (Hodegetria) of Govora Monastery

This valuable masterpiece of Byzantine painting **(fig. 5)**, "having a refined and precious chromatic range", was created when "hesychast influence on Byzantine art had reached its peak"[23] and can be seen at the National Museum of Art in Bucharest. Corina Nicolescu[24], Theodora Voinicescu and Alexandru Efremov deem it an exceptional work of art, dating from the 16th century; in the opinion of V. Drăghiceanu, the icon is "a Byzantine piece of work from late 17th century" (*Catalog*, p. 60, no. 564). The icon has been exhibited at Edinburgh, London, Paris, Stuttgart, Torino.

Fig. 5. Virgin and Child, Hodegetria (Govora Monastery)

The atmosphere of the icon is solemn and stern, an impression given by the austere and sober features of the faces as well as by their vestments. The Virgin Mary has a sad, intense gaze, emphasized by the oval shape of her face, the long, slightly crooked nose, and her small severe mouth. Her dark blue hood and purple-brown *maphorion*, lined with a fine golden border, highlight the expression of her face. The design on the Mother of God's *maphorion* is replicated with certain rigidity. The abundance of golden folding against the brick-red background of the *himation* and the

[22] Archim. I. DIACONU, „Ioana Maicii Domnului...", p. 300.
[23] A. EFREMOV, *Icoane românești...*, p. 32.
[24] Corina NICOLESCU, *Icoane vechi românești*, Ed. Meridiane, București, 1971.

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

deep green of the tunic, creates a certain sumptuousness, necessary for suggesting her supreme hierarcal rank. The face of the Infant Jesus, with a cruciger halo, is far more severe than in most Byzantine paintings.

The craft and assurance of the iconographer, probably a foreigner, Dorotheus (a former hegumen of Govora Monastery during the 1530s) are evinced by Virgin Mary's elegant hand, the colouring of her skin and especially the features of her face. Less austere are the design and the chromatic details of the two archangels, as well as a certain degree of sensuality in the painting of the hands and feet of Infant Jesus.

The Virgin and Child of Putna Monastery

Tradition has it that the icon **(fig. 6)** was brought to Moldavia in 1472 by Maria of Mangop, and donated to Putna Monastery. Mentions of the wonders it worked date from as early as the 18th century. Thus, in the 1758, Metropolitan Jacob of Putna asked the abbot to send him "the things found in the tomb, in order to commission two crowns for the wonder-working icon"[25] which he intended cover the silver nimbuses of the Mother of God and Infant Jesus. These crowns were removed in 1904, when the icon underwent restoration, and replaced with gilded silver ones. Speaking of the 1904 interventions on the icon, Orest Trafali said it had been "horribly mutilated", and "deprived of any artistic value and relevance for the history of art". Therefore, he included in his work *Le tresor byzantin et roumain du Monastere de Putna* an 18th -century copy (now in the collection of the monastery's museum) "une representation de l'icone, faiseuse de miracles de la Mere de Dieu du Monastere de Poutna, de la terre de Moldavie[26]". The wonder-working icon of the Most Holy Mother of God "that aids and supports us the

Fig. 6. Virgin and Child, Hodegetria (Putna Monastery)

[25] Apud Claudiu PARADISER, *Comorile Putnei*, Ed. Mitropoliei Moldovei, Iași, 1988, p. 495.

[26] C. PARADISER, *Comorile Putnei*, p. 496.

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

unworthy ones"[27], the "intercessor for us before the Merciful God", the "healer of deeply-rooted evil"[28], is also mentioned in the Akathist Hymn to the Holy Hierarch Genadius.

Throughout the times, the icon has undergone several alterations. In the year 1775, "upon the initiative of Metropolitan Jacob of Putna", it received a silver overlay that allowed to be seen only the faces of the Holy Virgin, the Child and in the right and left-side corners of the icon, the faces of Archangels Michael and Gabriel. The archangels hold two small medallions (the Annunciation and the Resurrection). In its present form, the icon is "more silverwork than painting"[29], as the overlay covers its surface almost entirely.

Fig. 7. Virgin and Child, Eleousa (Vladimir)

Other Marian icon type is the *Virgin and Child - Eleousa* (the Merciful, the Virgin of Tenderness). It is the type of icon which shows the Mother of God cuddling the Infant Jesus, while their cheeks are pressed against each other. "With its variants, this type of icon has stirred the most debates, the most controversies"[30]. The name Eleousa, as G. Balș explains,

> "denotes not only those representations in which the Mother of God is tightly holding her child against her cheek, but generally to all images of tender-looking Mother, some of them of Hodegetria type, as in the case of Ohrid ones. Thus, from the usual, hieratic pose of Hodegetria, by turning the Mother towards the Child and the Child towards His Mother, the true Eleousa type has been gradually reached; its most characteristic image is the Mother of God of Vladimir"[31] **(fig. 7)**.

---

[27] *Acatistul Sfântului Ierarh Ghenadie*, Mănăstirea Putna. 1995, p. 14.

[28] *Acatistul Sfântului Ierarh Ghenadie*, p. 16.

[29] C. PARADISER, *Comorile Putnei...*, p. 496.

[30] G. BALȘ, *Maica Domnului îndurătoarea. O contribuție la studiul Maicii Domnului de tipul Eleusa în frescile bisericilor moldovenești din prima jumătate a veacului al XVI-lea și al XVIII-lea*, cu un rezumat în limba franceză, București, Cartea Românească, București, 1930, p. 3.

[31] G. BALȘ, *Maica Domnului îndurătoarea...*, p. 6.

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

Fig. 8. Virgin and Child, Eleousa (Ruda-Bârsești, Vâlcea)

The Virgin and Child – Eleousa of Ruda-Bârsești church (Bercioiu village, Vâlcea county) **(fig. 8)** is a remarkable masterpiece of 17th century Romanian medieval painting (1624-1625) and has a significant artistic and documentary value. The choice of colours matches felicitously the melancholy and the warm tenderness of the Virgin's expression. The Mother of God is holding the Baby Jesus with both her hands, while he is pressing his cheek against the Virgin's. Their vestments are the usual ones. The Mother of God is wearing a red *palla (mantle)*, a blue hood and a purple-red *maphorion*. Jesus Christ is wearing an olive-green *chiton* and a brick-red *himation*. He is blessing with His right hand and holds a *rotulus* in His left hand. In the left corner can be seen Archangel Michael flying, carrying the symbols of the Passions. The halos are delineated by points and incisions on a gold background[32].

[32] Another icon of high artistic value is *The Virgin and the Child* at Dintr-un Lemn Monastery (Vâlcea county). It is unique in Romanian iconography from the standpont of its typology and style. The legends related to the icon were recorded by Paul of Aleppo (PAUL DE ALEP, *Călătoria*, pp. 188-189. in: A. EFREMOV, *Icoane românești*..., p. 28). 18th-century Metropolitan Neophyte of Crete noted that at that time, the icon had an inscription indicating name of the author: "Damaschin's work". Alexandru Odobescu (the 19th century) pointed out in his *Notes* that only the cheek of the Virgin Mary was well preserved (Alexandru ODOBESCU, *Însemnări*, p. 404, in: A. EFREMOV, *Icoane românești*..., p. 28). It is difficult to place this icon in a definite epoch or area. and the specialists do not agree about the date when it was painted. A. Grabar believed (in 1921) that it dated from the 4th century; later on, Alexandru Efremov, Ana-Maria Musicescu and D. Năstase considered it to be from the 15th century, painted after a 13th century model, by an iconographer belonging to a remarkable workshop of Byzantine painting (A. EFREMOV, *Icoane românești*..., p. 29) finally, I.D. Ștefănescu placed it in the second half of the 16th century. The silver overlay, crafted in early 19th century, only allows the faces of Virgin Mary and Infant Jesus to be seen. The oval of Virgin Mary's face, her almond-shaped eyes and long nose emphasize the ascetic vision, by which worldly features are reduced as much as possible. Alexandru Efremov deems this icon to be the result of a mixture of three classical types: Hodegetria, Eleousa and The Virgin of the Passion: "We notice that the leaning of the Virgin Mary's head, her sad countenance, and the gaze directed

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

The Virgin and Child - Glykophilousa ("Sweet Kissing", or "Loving Kindness") is a variant of the Eleousa type, "with a sweeter expression and more effusive towards the Child"[33]. The icon of Snagov Monastery **(fig. 9)**, which is part of the Romanian Patriarchate collection, is currently on display at the National Art Museum in Bucharest.

The icon, a variant of Eleousa (the Merciful, also called Tselovanie), is the earliest one of this type that exists in Wallachia and dates from the 16th century (1563-1565). This iconographic type was widely spread in the period, and was characterized by milder, sweeter forms and expression.

Fig. 9. Virgin and Child, Glykophilousa (Snagov Monastery)

The Mother of God's face is turned to the left. The Baby Jesus is held by the Virgin with her right hand. Jesus, with his head leaning to the back, and his cheek touching his mother's, caresses his mother's face with His left hand, while holding a scroll in His other hand. Their vestments are painted in the conventional colours: the blue *palla* and hood, with a red *maphorion* for the Mother of God, and a blue *chiton* and brick-red *himation* for Baby Jesus. In the upper part of the icon, to the right, an angel holds in his hands the symbols of the Passion. The inscriptions show the names of the characters, in red letters on a gold leaf background. Behind the Mother of God, to the right, an inscription in

towards Jesus Christ, are specific to the Eleousa typology, while the position of Jesus's body, the gestures of his hands, his right hand blessing while his left hand holds a scroll, are specific to the Hodegetria typology; the position of Jesus's head, however, is peculiar to the Passion type of icon, where the Infant Jesus contemplates the Passion instruments carried by the archangels". The icon is one of the best accomplishments of the Byzantine art, being both austere and tender.

[33] G. BALŞ, *Maica Domnului îndurătoarea...*, p. 6. The author quotes the opinion of K. MIATEV (*Sur l'iconographie de la Vierge Eleousa*, Izvestia, 1925) according to which „Eleousa and Glykophilousa are two variants with similar composition, but different disposition. In the Eleousa, the Virgin evinces dreamy sadness; in the Glykophilousa, the Mother smiles and both Mother and Child are more joyful".

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

Slavonic letters explains the meaning of the scene (Цълование, the Sweet Kissing).

The Virgin and Child - Kyriotissa (the Virgin Reigning in Majesty, the Mother of God Enthroned, the Queen of Heaven), although it has not become an iconographic type proper, with this theme "theology finds its expression in art"[34]. The theme of the Virgin surrounded by angels spread throughout the Byzantine Empire, the first such icons dating from the 6th century and belonging to the collection of St. Catherine's Monastery on Mount Sinai. The Virgin, with the Holy Infant on her lap, sits solemnly on the throne, as an expression of her supreme majesty. Her attitude, gestures and features express,

Fig. 10. Virgin and Child, Kyriotissa, (Radu Vodă Monastery)

> "according to the Council of Ephesus, an essentially theological concept: the dogma of the Incarnation of the Son of God from a Virgin.... St. John Damascene seems to have referred to this icon when he said: Her hands hold the Eternal One, and her knees are a more wondrous throne than the cherubim. She is the imperial throne on which the Master and Creator sits and is contemplated by angels"[35] **(fig. 10)**.

The icon's variants are: The Virgin Enthroned, surrounded by angels[36], and The Virgin *Lactans* – an expression of the Incarnation.

[34] E. SENDLER, *Icoanele bizantine...*, p. 81.
[35] E. SENDLER, *Icoanele bizantine...*, p. 86.
[36] In Mount Athos monasteries, she is called *The Virgin more glorious than the angels.*

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

The Virgin and Child - The Protectress

Fig. 11. Virgin and Child, the Protectress (National Art Gal

This monumental icon in the Brancovenesque style, dating from early 18th century, is currently displayed at the National Art Museum and "greets us with special inner warmth, which is complemented, through the work of an inspired painter, by chromatic warmth"[37] **(fig. 11)**.

The Mother of God, seated on an ornate throne, is holding the Baby Jesus on her knees. She is supporting His feet with her right hand and keeps the left hand delicately on Jesus' left shoulder. The Virgin Mary's clothes – the red *maphorion*, and brick-red sleeves – are lined with golden ornaments, while Baby Jesus' white-grey *chiton* is decorated with floral ornaments. Behind the throne stand the Holy Archangels Michael (in a red tunic) and Gabriel (in a green tunic), whose dark green wings have gold inlays. The Slavonic inscriptions, in red letters on a golden background, render the title of the scene and the names of the characters.

The Virgin and Child miracle-working icon of Nicula Monastery

This icon **(fig. 12)** was painted in 1681 by the Orthodox priest Luca of Iclod. The Romanian nobleman Ioan Cupșa bought it and donated it to the Romanian church in Nicula village. The documents mention the miracle of Virgin Mary icon's weeping, a few years after it was painted, either in 1694 according to some documents, or in 1699 according to others[38]. One such record shows that the miraculous

[37] A. EFREMOV, *Icoane românești*..., p. 65.

[38] For the three descriptions of the icon and the documents related to the miracle of the weeping icon see Pr. Alexandru MORARU, „Icoana făcătoare de minuni de la Mănăstirea Nicula", in: *Cinstirea sfintelor icoane în Ortodoxie*, pp. 342-354.

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

weeping of the icon of the Virgin Mary started on the 15th of February and went on for over three weeks, until the 12th of March. A document issued by the Convention of the Holy Virgin Mary, held at Cluj-Mănăștur on the 28th of March, mentioned twenty-eight witnesses to the miracle.

Fig. 12. Virgin and Child (Nicula Monastery)

It appears that in the 18th century "because of foreign threat"[39] the icon was buried for a while. It was then transferred from place to place during the communist regime, too, and was kept for a period of time on the iconostasis of the old chapel of the Orthodox Theological Seminary in Cluj. Restored between 1990 and 1991, it was returned to Nicula Monastery.

The icon still works miracles for those who pray faithfully to the Virgin Mary. It is a source of grace and comfort, healing and protection. Father Archimandrite Cleopa Nanu, the abbot of the monastery between 1969 and 1991, wrote:

> "Any act of venerating elevates, fills us inwardly of the light heaven and the radiance of the Holy Virgin; it comforts souls and lends them wings, brings Christians together and gives them greater confidence in the peace within each of them and the whole world, because God's love towards His creation is never-ending and all-encompassing".

The Virgin and Child - Nikopoia (bringer of victory)

The icon of the Virgin Mary Nikopoia of Bistrița Monastery **(fig. 13)** is a remarkable artistic achievement and it allows us to understand the evolution of Romanian iconography.

Fig. 13. Virgin and Child, Nikopoia (Bistrița Monastery)

The Mother of God, seated on a throne, holds Infant Jesus on her knees. She

[39] Dr. Victor BOJOR, *Maica Domnului de la Sfânta Mănăstire Nicula*, Gherla, 1930, apud Pr. Alexandru MORARU, „Icoana făcătoare de minuni...", p. 353.

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

wears a blue dress and red *maphorion*, while Jesus, in a *himation*, is blessing with His right hand. Both have embossed golden halos with gilded decorations. In the upper corners one can see the Archangels Michael and Gabriel, and on both side frames appear twelve prophets[40].

The Burning Bush

In the miracle of the burning bush (*Ex* 3, 1-15) the holy Church Fathers saw the prefiguration of another event. The bush that burns without being consumed by the flames foreshadows the Virgin Mary, Mother of God, who received in her bosom the Fire of divinity, without being burnt by this fire. The theology and hymnography of the Orthodox Church view Mary, the mother of Jesus as the God bearer, having given birth to Incarnate God without suffering any loss of virginity, as a counterpart of the bush that burned without being consumed. «By this we are taught to understand the mystery of the Holy Virgin, of whom the light of divinity shone forth through the birth of human life, and who preserved the burning bush undefiled, without spoiling the beauty of virginity by giving birth»[41] states St. Gregory of Nyssa.

The Resurrectional Chants intoned during the Orthros service on Great Monday, say: «The unburnt bush prefigured you, the Most Pure, who gave birth to the unapproachable Fire, O Virgin»[42], and the Akathist Hymn to the Theotokos also says: «Rejoice, unburnt bush»[43].

---

[40] In Banat region, under the influence of Brancovenesque art, within the urban school of painting, Nedelcu Popovici painted The Mother of God – the Lady of Angels. In the 18th century, in Banat there were two trends or schools of ecclesiastical painting, both rooted in the local art, which belonged to the post-Byzantine tradition. The urban school consists of works with a more eleborate and more fastuous character, which indicated the fact that the artist had been an apprentice in a workshop open to foreign influences. See A. EFREMOV, *Icoane românești...*, pp. 149-152.

[41] SF. GRIGORIE DE NYSSA, *Scrieri*, I, traducere de Pr. Prof. D. Stăniloae și Pr. Ioan Buga, note de Pr. Prof. D. Stăniloae și indice de Pr. Ioan Buga, coll. *Părinți și Scriitori Bisericești* 29, Ed. Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, București, 1982, p. 42. This idea of prefiguration of virginal maternity also appears with St. Cyril of Alexandria.

[42] *Penticostar...*, p. 583.

[43] „Acatistul Maicii Domnului...", p. 94.

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

Fig. 14. The Burning Bush

This iconographic theme **(fig. 14)**, although rather rare in icon painting, has a complex composition[44]. The Mother of God, Panagia – the Most Holy -, depicted in prayer (in the *orans* position) in the upper part of the icon, is placed in the midst of a bush which burns with red flames, thus forming the "psychological centre"[45] of the icon. Her *palla* [mantle] is blue and her *maphorion* is red. Jesus, depicted as a child, is blessing with His right hand, and holding a scroll in His left hand.

On the upper left side of the icon appears Moses, receiving the Good News from an angel, and on the right side there is again Moses, wearing the same clothes, and receiving the Tables of the Law from God, who is represented as a fragment of a blue circle. On the bottom left side appears Moses again, wearing the same vestments, and untying his sandals. In the central bottom part is the red throne of *Hetimasia*, holding a blue Gospel book and a white dove, as a symbol of the Holy Spirit.

The Deesis of Putna Monastery - Triptych

The iconic representation of Christ in Majesty – *the Teacher* or *Righteous Judge* – flanked by the Virgin Mary and St. John the Baptist, with their hands raised in supplication on behalf of humanity, is known as *Deesis*.

---

[44] Dionysius of Furna provides the following description of the Burning Bush icon: «Moses taking off his sandals, sheep all around him, and a burning bush before him; within the bush, in a (greyish-blue) mandorla – almond-shaped nimbus -, the Virgin Mary with the Child, and on one side of the bush an angel gazing towards Moses; on the other side of the bush, the same Moses standing, one hand outstretched, the other holding a staff».

[45] A. EFREMOV, *Icoane românești...*, pp. 149-152.

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

Fig. 15. Deesis (Putna Monastery)

According to the tradition, this 15th-century work of rare beauty was offered to Stephen the Great by his wife, Evdochia **(fig. 15)**. The triptych was carried in procession by the Holy prince in all his war campaigns, on the eve of battles or in crisis situations, when Archimandrite Amphilochius Sendrea opened it and celebrated the religious service[46]. It was bequeathed by the prince to Putna Monastery; upon his death, it was placed on his chest until the entombment.

The central panel represents Christ the Righteous Judge, blessing with His right hand, and holding in the left an open Gospel Book displaying the verses of *Jn* 3, 16; 15, 23; and 10, 30. The Saviour's face is rendered in brown hues, His tunic is red, adorned with an embroidered border decorated with gemstones; the mantle is painted in green and red. The golden lines marking the folds lend "remarkable chromatic quality" to the vestments[47]. The Holy Virgin and St. John the Baptist, interceding for the devout Christians before the Saviour, appear in profile, with their heads bowing and arms raised in supplication and worship. Virgin Mary's *maphorion* is red, while St. John's mantle is green; the folds of both are drawn in gold lines. The backgrounds of all three panels are plated with gold leaf, over which floral decorations of gilded silver have been applied[48].

The triptych has been exhibited at Paris, Brussels, Bucharest.

[46] Mihail Sadoveanu evokes these facts in his novel *Frații Jderi*.

[47] C. PARADISER, *Comorile Putnei*..., p. 493.

[48] For details, see C. PARADISER, *Comorile Putnei*..., pp. 492-494.

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

In the Orthodox churches, above the iconostasis – the symbol of the connection between the Church and the Kingdom of Heaven – stands the icon of the Crucifixion of Jesus Christ, having His Mother on his right side and the Holy Apostle John, His beloved disciple, on the left side **(fig. 16)**. Before dying on the cross, Christ pointed to the Holy Apostle John, saying to His Mother: «Woman behold thy son!», and to his disciple: «Behold thy mother!» (*Jn*, 19, 26-27). Thus, John, the beloved disciple, symbol of fidelity to Christ, becomes the spiritual son of the Mother of God (*Jn*, 13, 23-25), and the natural Mother of Christ becomes the spiritual mother of the beloved disciple and of all the Christians who follow Christ and experience intensely the mystery of the Eucharist as the mystery of the Cross and Resurrection of Jesus Christ, and as a sacrificial love and holy joy.

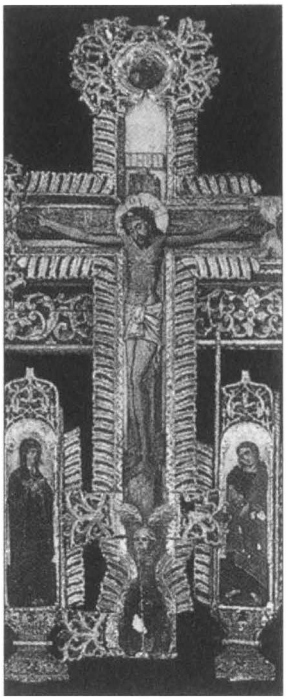


Fig. 16. Mother of God, Iconostasis (Neamț Monastery)

In this type of representation, the Mother of God is depicted as an intercessor before her Son, for the whole human race. Both her hands are raised in supplication towards the Pantocrator, the one who is «the way, the truth and the life».

The Mother of God is the greatest intercessor before Christ and, by her prayers, she reinforces all Church's supplications. She prays for us and with us. «Beneath thy mercy, we take refuge, O Virgin Theotokos: disdain not our supplications in our distress, but deliver us from perils, O only pure and blessed on»[49].

Saint John the Baptist and the Virgin and Child, of Domnești Church

Impressive through its monumentality and elegance, this icon demonstrates the creative spirit of the epoch **(fig. 17)**. It was probably commissioned by Neagoe Basarab for the tomb of his son John, who died in 1518 and was buried in the family vault at Curtea de Argeș.

[49] *Ceaslov*, Ed. Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, București, p. 132.

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

Usually, the Mother of God and Saint John the Baptist appear as intercessors with the stern Judge. In this unusual composition, John the Baptist

Fig. 17. Saint John the Baptist and the Virgin and Child (Domnești church)

"holds the significant place, while the Mother of God, holding the Baby Jesus, emphasizes the votive significance of the icon, pointing with her right hand to the open rotulus and towards the tray with the head of the Forerunner, whose cruciform staff marks the compositional centre"[50].

The sense of tragic melancholy is dominant, as the spectre of death was haunting the ruler's family.

The icon constitutes a new proof of the great importance of the symbols in that epoch.

Festal icons

The Orthodox Church employs festal icons, where the iconographic language complements the language of hymnographic poetry, as they both have the same functions of revelation and sanctification.

The iconography[51] of the twelve Marian feasts is rooted in the Bible and the Holy Church's tradition, as it has been passed down throughout the centuries, or in apocryphal texts (mainly the Protoevangelium of James). The icons' description is provided by Dionysius of Fourna, in his treatise on painting. Among the most important icons we mention: *The Conception of the Theotokos, the Nativity of the Theotokos, The Presentation of Theotokos to the Temple, the Annunciation and the Dormition of the Theotokos*[52].

[50] *Horologion*, p. 41.

[51] The description of the iconographic pattern of the twelve icons is provided by Dionysius of Furna in his painting treatise.

[52] The other icons described in the painting treatise of Dionysius of Furna are: *The priests blessing the Virgin Mary, Joseph receiving the Most Holy Virgin, Joseph seeing the Virgin pregnant* (*Mt* 1, 19), *The Visitation to Elisabeth* (*Lk* 1, 39-46), *The Entombment of the Theotokos, The Passing Away of the Theotokos* (Sinaxarion in the

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

The Annunciation

Fig. 18. The Annunciation (Stavropoleos Monastery collection)

Traditionally, the Annunciation is depicted on the Royal Doors, which allow the access of the priest to the altar, as the Holy Virgin embodies the gate of Ezekiel's prophecy, the one through which God passed, yet it remained closed (*Ezek*, 44, 2) **(fig. 18)**.

Mary stands in front of the temple in Jerusalem, where she has been brought. The Archangel Gabriel, the divine messenger, with wings and clothes waving in the wind, is raising his right hand towards the Virgin, as if saying: «Hail, thou highly favoured, the Lord is with thee» (*Lk* 1, 28). Mary's face is the epitome of amazement: «But she was greatly troubled at the saying, and considered in her mind what sort of greeting this might be» (*Lk* 1, 29). In her surprise, she accepts the news she has just received. Her right hand, with the palm open, shows her conscious assent to what is to come: «I am the handmaid of the Lord. Let it be to me according to your word» (*Lk*, 1, 38).

Three stars are painted on her *maphorion*, standing for her virginity before, during and after the birth of Christ. In other icons, above the temple, the Holy Trinity is represented, through the symbol of a sphere sending forth three beams **(fig. 19)**.

Above Mary and Archangel Gabriel, one can see Solomon and David, who remind to the onlooker of the prophecy referring to the genealogy and Messianic lineage of Jesus.

Fig. 19. The Annunciation (Crasna Monastery)

Menaion, August 31) and *The life-giving (healing) source* (*Jn* 4, 14; Sinaxarion in the Menaion, the first Friday in the Easter week).

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

The Dormition of the Virgin Mary

Fig. 20. The Dormition of the Theotokos (Humor Monastery)

It is a complex iconographic composition **(fig. 20)**, illustrating in a traditional spirit the idea that the Dormition is an extension of the Resurrection. It depicts the assumption of the Virgin Mary into heaven, and the coming of the apostles on the clouds, as well as the severing of Jephonias's hands by the Archangel Michael. Jesus Christ, the Emperor in glory, the victor over death, is portrayed in frontal position, His eyes gazing in the distance. Mary is lying on the deathbed, and her soul rising to heaven is symbolically represented by the baby held by Jesus.

The Mother of God also appears in icons which illustrate the cycle of the *Passion of the Christ and His Ascension*.

The Most Holy Virgin Mary, the Mother of Our Lord Jesus Christ, is presented as the new Eve and the living icon of the Church of Christ, when she is standing under the Cross of the crucified Jesus Christ, from whose side came out blood and water (*Jn* 19, 34), symbols of the Baptism and Eucharist, holy sacraments through which Christians participate in the everlasting life imparted by Christ to His Church[53].

Fig. 21. The Deposition (National Art Gallery, Bucharest)

The Deposition **(fig. 21)**, displayed in the Romanian National Art Museum in Bucharest, is a special icon, painted around 1552-1553. It is a unique icon

[53] Valeriu ANANIA, *The Heavens of the Olt*, Publishing House Press, Bucharest. 1998.

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

from a compositional point of view and it has undergone several transformations when repainted in 1801. What is remarkable is the audacity of the painter (under the influence of Italian Renaissance) in portraying new characters taking part in the deposition of Christ. Although the general layout is a Pietà, the artist replaced the myrrh-bearing women with Lady Despina holding her dead son Theodosius in her arms.

> "The painter dares – which was unheard of – to make a comparison between the human, be it royal, pain at losing a son and the Virgin Mary's, by drawing a compositional and emotional parallel, which is emphasized by the respective dimensions of the Virgin Mary and Lady Despina"[54].

To the anonymous iconographer, the Mother of God's pain, holding the lifeless body of her Son in her arms, and Lady Despina's pain, very memorably rendered, are part of the same range of human drama. I.D. Stefanescu provided the most comprehensive description of this icon: "From the hill of Golgotha, where the Cross stands, the Virgin Mary comes down mourning, and holding her beloved Son Jesus Christ "whose beauty has withered". From the valley, from the left side of the icon, another mother – Lady Despina – climbs carrying her dead son. This audacious parallel, justified by the deep emotional suffering, is a token of the realistic Occidental spirit which has interfered with the traditional Byzantine discretion and style"[55].

Fig. 22. Lamentation (Clocociov Monastery)

The Lamentation depicts the Entombment of Jesus Christ (the small church of Clocociov Monastery **(fig. 22)**, or the infirmary of Hurezi Monastery.

The Mother of God is present, alongside Mary Magdalene and other Myrrh-bearing women. Upon seeing her

[54] A. EFREMOV, *Icoane românești*..., p. 37.
[55] Apud C. NICOLESCU, *Icoane vechi*..., p. 19.

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

dead Son, the Virgin Mary presses her cheek against his, in a gesture of profound suffering. The same sorrow is shared by the other women who are raising their hands towards Heaven or are pulling their hair[56]. Generally the Christian Saints do not gesticulate; they are in prayer, and their attitude has a sacramental character. "Even when movement is allowed, it occurs within a fixed framework, as if clinched there"[57]. This moment is unique, it becomes more important than any other situation. The whole universe takes part in the Crucifixion of the Son of God. The atmosphere is tragic, any detail (the expression of their faces, the sober gestures, the colour of vestments) confirm the spiritual participation of women in the death of their Teacher and the profound sadness of the moment. "The expression of their faces has lost the stern asceticism, the rigidity of the prototypes and their distant expression and it has become closer to the understanding and the emotions of the Christians"[58]. These icons are the visual expression of a chant intoned on the Saturday before Easter: «The whole creation keep quiet and stand in fear and trembling and think of nothing earthly»[59].

Fig. 23. The Theotokos and the Myrrh-braring women

The clothes have a specific role in this icon. They comply with the Byzantine influence and wrap the bodies naturally.

[56] I must emphasise the fact that these faces of women, even in group, are not painted in profile, because the profile interrupts in a way the direct communication, signifying the beginning of an absence. Such examples can be seen at the church in Bajesti, where there are frescos from the 16th century depicting The Deposition and the Entombment of Christ. The Mother of God is among the four Myrrh-bearing women. For reproductions see Cornelia PILLAT, *Pictura murală în epoca lui Matei Bassarab*, Ed. Meridiane, București, 1980.

[57] E.N. TRUBEȚKOI, *3 eseuri despre icoană*..., p. 20.

[58] A. EFREMOV, *Icoane românești*..., Ed. Meridiane, București, 2002, p. 19.

[59] *Triodul*, Ed. Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, București, 1986, p. 599.

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

The painful experience of the Passions of Christ is expressed in the dark colours and the stern outlines. Among the icons painted on glass, in the album *Pictura țărănească pe sticlă*[60] the Mother of God and the Myrrh-bearing women are dressed in national Romanian costumes from the Transylvanian area **(fig. 23)**.

In the *Ascension* icon, the Holy Virgin stands in the middle, flanked by two angels – Archangels Michael and Gabriel, contemplating her. Above them, in the clouds, Lord Jesus Christ appears seated (within a mandorla) held by Archangels Raphael and Uriel **(fig. 24)**.

Fig. 24. The Ascension (National Art Gallery, Bucharest)

The icon illustrates the *Akathist Hymn to the Dormition of the Holy Virgin*, who was „assumed into heaven" and is „the most fervent intercessor"[61] for the worshippers. Her dormition is „without death"[62], as the Mother of God was „taken up from the earth" by her Son and ascended to heaven to rejoice in Christ's glory: „All creatures, together with the heavenly hosts, come with their King, who in His life-streaming hands takes the soul of His Mother"[63].

Conclusions

Liturgical art "sanctifies our whole being, according to our own capacities"[64]. The icon renders the Kingdom of God "which is not of this world" (*Jn* 18, 36). In other words, "it represents the world redeemed from sin, transfigured and deified"[65]. "The icon, the mirror of the miracle of faith, does not obey any earthly laws, the space dimensions or the

[60] Juliana DANCU, Dumitru DANCU, *Pictura țărănească pe sticlă*. Ed. Meridiane, București, 1975.
[61] *Acatistul Adormirii Maicii Domnului*, p. 111.
[62] *Acatistul Adormirii Maicii Domnului*, p. 103.
[63] *Acatistul Adormirii Maicii Domnului*, p. 102.
[64] L. USPENSKY, „Icoana, vedere a lumii duhovnicești", p. 31.
[65] L. USPENSKY, „Icoana, vedere a lumii duhovnicești", pp. 32-33.

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

constraining passing of time, but it already belongs to the celestial world, to eternity"[66].

The icon is the path of our faith, an window opened onto divinity, and it transcends the forms of our world in order to introduce us into the world of God. The Orthodox icon, says L. Uspensky, is a missionary of spiritual beauty, of religious peace, and it is through the icon that the Occident begins to be aware of the soul of the Orthodox Church and to know its aspirations[67].

The real icon is never a repetition of frozen forms; in an apparent repetition, in a copy, there is a living and creative incarnation, even if the iconographer evinces absolute modesty and humbleness. The icon must express the truth on all levels: theological, in what it signifies, spiritual, in what it expresses and graphical, in what it presents. This is the grounds for redemption and for painting icons. Due to this fact, the icon is not a human invention, even if it is consistent with a Christian theory; it is revelation, just like the Holy Scripture[68].

Rezumat: Maica Domnului în iconografia românească

Iconografia bizantină este o artă prin excelență teologică; pentru Biserica Ortodoxă imaginea este, întocmai ca și cuvântul, un limbaj ce exprimă dogmele și învățăturile sale. Învățătura de credință este transpusă în icoană și dezvăluită cu ajutorul culorilor. Fereastră a măreției și luminii Împărăției lui Dumnezeu, icoana deschide realitatea transcendentă în fața ochilor credinței și evlaviei credinciosului și mijlocește întâlnirea tainică și reală a acestuia cu persoana sfântă.

Iconografia Maicii Domnului este rodul reflecției Bisericii asupra tainei Fecioarei, Maica lui Dumnezeu, și a planului divin pentru neamul omenesc. A fost aleasă să fie Născătoarea Fiului lui Dumnezeu – *Theotokos*, devenind, alături de Iisus Hristos, o figură centrală în istoria mântuirii neamului omenesc. În Biserica Ortodoxă Română, Maica Domnului s-a bucurat și se bucură de o aleasă cinstire, o dovadă fiind numărul impresionant de icoane care o reprezintă, aparținând tuturor tipurilor cunoscute de iconografia bizantină. Multe dintre aceste icoane sunt făcătoare de minuni.

---

[66] E. SENDLER, *Icoanele bizantine...*, p. 64.

[67] Léonide A. OUSPENSKY, „Les Saintes Icônes", in: *Feuillet du jeune orthodoxe*, no. 10, <http://www. *iconeorthodoxe.free.fr/fr/textes/saintes-icones.html*>.

[68] Ideas expressed by Nicolas OZOLINE in an interview with Emilie van Taack, a pupil of L. Uspenski, on the 10th of February 2001, at the presentation of the book *L'iconographie de l'église des Trois Saints Hiérarques*, <http://www.*iconeorthodoxe.free.fr/fr/textes/interview20010210.html*>.

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

În studiul al cărui conținut încercăm a-l rezuma sunt prezentate câteva icoane ale Maicii Domnului realizate în diferite epoci ale iconografiei românești, reflectare a vieții spirituale a epocilor respective, expresie a evlaviei credincioșilor, a măiestriei iconarilor, cel mai adesea anonimi, și a unității de credință a ortodoxiei. Sunt analizate sumar icoanele *Maicii Domnului* de la Mănăstirea Neamț și *Maica Domnului cu Pruncul* de la Mănăstirea Govora, aparținând tipului *Hodegetria* („Cea care arată calea", „Îndrumătoarea"), temă frecventă în iconografia ortodoxă românească; icoana *Fecioarei cu Pruncul–Eleousa* („Mângâietoarea", „tandrețea maternă") de la biserica din Ruda-Bârsești (com. Bercioiu, jud. Vâlcea), capodoperă a picturii medievale românești din sec. al XVII-lea; cea a *Fecioarei cu Pruncul–Glykophilousa* („Dulcea sărutare") de la Mănăstirea Snagov; icoana *Maica Domnului cu Pruncul* de la Mănăstirea *Dintr-un lemn* (jud. Vâlcea), unică în România prin iconografie, tipologie și stil; *cea a Maicii Domnului cu Pruncul, Protectoarea*, aflată în prezent la Muzeul de Artă al României, icoană monumentală în stilul brâncovenesc de la începutul sec. al XVIII-lea; *icoana făcătoare de minuni* de la Mănăstirea Nicula; icoanele *Maica Domnului cu Pruncul* din biserica Mănăstirii Pângărați (jud. Neamț) și cea a *Maicii Domnului* de la Mănăstirea Bistrița, ambele aparținând tipului *Nikopoia* („Aducătoare de victorie"); tripticul *Deisis* de la Mănăstirea Putna, o capodoperă din sec. al XV-lea; icoana *Sfântul Ioan Botezătorul și Maica Domnului cu Pruncul* din biserica din Domnești, o compoziție neobișnuită, impresionantă prin monumentalitatea și eleganța ei. Dintre icoanele praznicare este examinată icoana *Adormirii Maicii Domnului*, atribuită iconarului Pârvu Mutu și aflată la Muzeul Național de Artă al României, compoziție iconografică complexă aparținând artei brâncovenești. Dintre reprezentările Fecioarei în icoane care ilustrează ciclul Pătimirii Mântuitorului Hristos sunt analizate *Coborârea lui Hristos de pe Cruce*, expusă la Muzeul Național de Artă al României din București, și *Plângerea de înmormântare* din biserica Mănăstirii Clocociov sau bolnița bisericii din Hurezi.

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

StTeol 4/2009, pp. 37-56

Mihail MIHALCU, Mihaela LEONIDA
-/ Fairleigh Dickinson University (New Jersey, USA)

ICONOGRAPHY IN THE LATE ROMANIAN MIDDLE AGES: GRANULOMETRY ISSUES

Keywords: *Romanian "books" of painting, Romanian erminies, Romanian iconographers*

Abstract

The present study addresses the issue of the materials employed as media in grinding operations performed by old Romanian iconographers. They knew that the grain sizes of materials were very important in their work. The unitary operations necessary to obtain the desired grain size are presented alongside a discussion of the variety of media employed in the process. The grinding of several pigment categories is discussed, proving the painters' thorough knowledge of the materials and techniques they used. The respective information has been passed down from generation to generation; some of it may be found in the Romanian "books" of painting. A discussion of the operations and materials employed, compared to what iconographers of other geographical areas knew and used, is also provided.

Like their Western European counterparts, the iconographers of the late Romanian Middle Ages used to grind the solid materials they employed, down to the grain sizes required by the painting techniques they applied in their workshops. The quality of grinding also depended on how thoroughgoing and enthusiastic the artisan was. Through centuries, iconographers have discovered, and handed down to the collective memory, that the grain size of the materials they worked with (especially pigments) was of great importance (for the hues obtained, for economy of materials, for the duration of the work, etc). In the technical manuscripts that have reached us (*erminies*), iconographers living in various geographic areas recorded and conveyed information concerning the respective aspects of their activity. The only difference between the East and the West, in this respect, was that the former emphasized it less, as they considered that the long-term apprenticeship sufficed and thus it was not necessary to record the information in writing. Mention has to be made that Romanian and Greek manuscripts dwelt more on the various topics than those compiled by Russian painters.

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

In the 15th century, Cenninno Cennini said that cinnabar was to be "put on stone (a rudimentary mortar made of hard stone, that produced the finest grain sizes) and ground thoroughly, for if you ground it for twenty years day by day, it would only become ever better and more suitable for your work" and then added: "the more you grind it, the brighter the color will become"[1].

Turquet de Mayern's manuscript (17th century) also mentions the various hues and the way each pigment must be ground, in which medium (water, oil, etc)[2].

The "rubbing" operations by which the finest powders were obtained, were slow and discontinuous, and during the worker's resting times the material "leavened", as the medium penetrated the grain completely and homogeneously.

Like their Occidental counterparts, Romanian painters knew that carbon black does not need any grinding[3]; therefore no Romanian manuscript recommends it for this pigment.

The Romanian iconographers were grinding solid materials to facilitate subsequent operations (preparative ones or the actual painting) as well as to obtain interesting chromatic effects.

When preparing adhesive agents employed for gilding, the majority of pigments, plasticizers or additives, as well as siccative agents, grinding also ensured the intimate mixing of the solid components of the recipe. Grinding of varnishes was performed to improve their capacity to dissolve solid recipe components (resins, plasticizers, etc) as in the case of dissolving (either by heating them or not) the components of inks used to illustrate manuscripts. Grinding of pigments was also carried out to improve their covering power and tinting strength, and exploit their optical characteristics to improve the painting.

Old Romanian iconographers had also remarked that recipe components with a finer grain size brought remarkable advantages for the reagents employed in certain chemical syntheses, which they achieved in their own workshops (for example in preparing cinnabar). However, they also knew that the cinnabar they bought from traders should not be too finely-grained, because in that case its possible adulteration with

[1] Cenninno CENNINO, *The Craftsman's Handbook*, translated by Daniel Thompson, Dover Publ. Inc., New York, 1960.

[2] C. CENNINO, *The Craftsman's Handbook*, Dover Publ., New York, 1960; M. DOERNER, The Materials of the Artist and Their Use in Painting, Harcourt-Brace, 1984.

[3] *Mss. Rom. 1795*, Romanian Academy Library (B.A.R.).

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

minium (denser and cheaper, of lower chromatic quality) was no longer perceivable with the naked eye, which was the only method available then to iconographers[4].

In the technical manuscripts they compiled and used, the Romanian Middle Age painters were, as we have said, more concise than their Western counterparts. They knew there was an optimum grain size for each pigment, and some of the pigments lost certain qualities if they were too finely ground. Although they were not very explicit, the iconographers suggested the grinding degree to be achieved for every pigment. They did this because excessive grinding led to wasted effort.

Generally, Romanian technical manuscripts indicated in one way or another, when necessary, that a certain component of the recipe had to be ground before introducing it in a mixture recommended for preparing a material necessary to the iconographer. Similarly, they indicated when it could be ground together with some or all the other components. In other cases, there was no such recommendation. Thus, in the recipe for an alcoholic varnish in a manuscript[5], no grinding is mentioned for sandarac and mastic resins. The recipe for ferrous gallate black ink in[6] says nothing of grinding the solid components. In this case, the respective specification was probably deemed superfluous, as everyone was assumed to know it.

In the same manuscript[7], the author of this Romanian "book" of painting found it necessary to provide several explanations. Thus he mentioned that boiling (in the presence of water) the mixture of all the recipe components must be quick ("for as long as coffee must boil, but no longer"). The centuries-old practice had certainly demonstrated that keeping it for a longer time at water boiling temperature caused irreversible chemical decompositions, detrimental to the quality (lower intensity of the black color, for instance).

In some cases, the Romanian *erminies* gave specific directions to grind all the solid components of the recipe together. The recipe for an alcoholic varnish "with many ingredients", for instance, states that "sandarac, *anime*, *elemi*, and camphor (plasticizer) must be pounded together"[8]. In preparing the adhesive *gulifarba*, used in gilding, the

[4] *Mss. Rom. 2151*, B.A.R.; *Mss. Rom. 5769*, B.A.R.; *Mss. Rom. 4357*, B.A.R.
[5] *Mss. Rom. 2035*, B.A.R.
[6] *Mss. Rom. 5188*, B.A.R.
[7] *Mss. Rom. 5188*, B.A.R.
[8] *Mss. Rom. 1795*, B.A.R.

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

directions clearly state that for the solid raw materials (ochre, copper green, lime white), "all these must be ground together"[9]. Another recipe, for the adhesive agent *ambole* (*ampol*), also mentions that all solid ingredients (*vol*/bole, ochre, and paper ash) are to be ground together: "place them together on a stone slab and pound them thoroughly"[10]; the recipe for another adhesive dubbed "the Lord's *ampol*" stated that solid constituents ("Tsarigrad [Constantinople] ochre", bole, and iron trioxide) should be "mixed and pestled"[11]. The same holds for another adhesive (*poliment*)[12], for which it is recommended to "mash together" "Tsarigrad ochre", minium, candle tallow, and paper ash. A red ink recipe[13] recommends that, after 24-hour maceration, all elements (cinnabar, water, a few drops of egg white, and gum Arabic) should be "mixed thoroughly, until you see it flows easily from the nib". In other cases, the instructions to grind one or all ingredients after mixing them together is less explicit, but may be easily inferred.

In the case of another alcoholic varnish[14], sandarac and rosin "must be well ground and then passed through a sieve" and mixed with "spirits" and turpentine. A recipe recommended for making golden ink[15] states that all solid elements must be "pestled on marble (a rudimentary grinding mortar) until they become liquid". To produce a *murdent*, for all solid constituents (ochre, ceruse, copper green/*verdigris*): "all these must be dry pestled, without leaving any one aside"[16]. To prepare another "*poliment* bequeathed by the old"[17] it was recommended that for all recipe ingredients (chalk, natural iron trioxide, beeswax, and glue): "all these must be mashed on a stone slab, to the consistency of sperm".

For yet another *poliment* – type adhesive, containing chalk, natural iron trioxide, beeswax, and a few drops of glue, the recipe stated that "all these must be pestled on stone, until they look like sperm"[18]. The directions for "carnation" tint[19] and "softener"[20] simply mention that all

[9] *Mss. Rom. 2151*. B.A.R.
[10] *Mss. Rom. 2151*, B.A.R.
[11] *Mss. Rom. 2151*, B.A.R.
[12] *Mss. Rom. 2151*, B.A.R.
[13] *Mss. Rom. 1555*, State Archives, Bucharest.
[14] *Mss. Rom. 1555*, State Archives, Bucharest.
[15] *Mss. Rom. 1555*, State Archives, Bucharest.
[16] *Mss. Rom. 2151*, B.A.R.
[17] *Mss. Rom. 1555*, State Archives, Bucharest.
[18] *Mss. Rom. 4357*, B.A.R.
[19] *Mss. Rom. 1555*, State Archives, Bucharest.

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

solid elements "must be ground on a marble". One can easily infer they were crushed and then mixed. Of the solid components of an adhesive agent of the *murdent* type[21], the instructions say: "pound them together... on a piece of marble", and for another *ambole* it was recommended that ochre, minium, and bole should be ground thoroughly "on a dry piece of marble".

In other old Romanian technical manuscripts, iconographers explicitly require to grind separately the solid ingredients of the recipe, to an appropriate grain size. Thus, in the case of an alcoholic varnish[22], all solid components (shellac, mastic, sandarac) "all these are mashed separately and then blended"[23]. Similar recommendations are made for another alcoholic varnish[24] made of very pure sandarac, colorless mastic, camphor, and *anime* ("each of these should be ground separately"). The elements of a "Turkish varnish" (shellac, sandarac, and mastic) "must all be ground separately"[25]. Again, the recipe indicated for the solid elements employed in preparing cinnabar[26] to be "ground to a powder as fine as dust, on a slab, and separately". Another alcoholic varnish obtained from solid ingredients (very pure sandarac, mastic, camphor, *elemi*[27]) had the indication: "all these must be each ground separately" before storing them, or dissolving them, as the recipe required. Previously[28] we showed that in the case of ferrous gallate inks, many Romanian technical manuscripts recommended that all solid elements should be ground after they had been mixed. Other recipes, however, required to grind them separately: "take them one by one, and make them into powder"[29], "mash them one by one" or "pestle them separately"[30]. Another manuscript[31], describing the preparation of a ferrous gallate black ink, required the

---

[20] Softener– color used by Romanian iconographers to render the cheek blush.
[21] *Mss. Rom. 5769*, B.A.R.
[22] *Mss. Rom. 1632*, B.A.R.
[23] *Mss. Rom. 5769*, B.A.R.
[24] *Mss. Rom. 2035*, B.A.R.
[25] *Mss. Rom. 5769*, B.A.R.
[26] Mss. Rom. 2035, B.A.R.
[27] M. MIHALCU, *Fața nevăzută a formei și culorii*, Ed. Tehnică, București, 1996.
[28] M. MIHALCU, M. (LEONIDA) DRĂGĂNOIU, *A VII-a conferință "Valori Bibliofile Românești", secția Restaurare-Conservare, 23-34 mai 1986*, Tulcea.
[29] *Mss. Rom. 5769*, B.A.R.; *Mss. Rom. 5188*, B.A.R.
[30] *Mss. Rom. 5769*, B.A.R.
[31] *Mss. Rom. 5952*, B.A.R.

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

same ingredients as the previous recipes, but recommended to process them differently: "grind them then pass them through a sieve, separately".

Certain recipes recommended successive grindings both in order to reduce the grain size of the solid components, and to mix them as intimately as possible. We have an example in a recommendation for preparing a *poliment*-type adhesive used in gilding[32]. In a first step, "the *vol* is pestled" on "a slab" with soap, obviously in order to reduce it to fine grains, and to blend the two elements, so as to facilitate the next technological step of the process. During this step, beeswax was added to the mixture which was melted in a pan. Thus the three ingredients of the recipe were blended together. A second "rubbing on a slab" was recommended in order to blend egg white into this mixture. Finally, the new mixture was "thoroughly rubbed". In the third step, another grinding and homogenization on the "slab" was required. Only following this process, which imparted a "butter-like" consistency to the mixture, was it shaped into small loaves – the form in which this *poliment* was stored. The same manuscript provides another two-step grinding procedure of ingredients, in the recipe for an adhesive of the *gulifarba* type, used in gilding. In the first stage, solid raw materials described in the recipe (minium, "lime white", ochre, litharge, copper green/*verdigris*) are ground together in a mortar, in order to obtain a very fine grain size (pounding alternated with sieving). In a second step, linseed oil was added and the compound was again "pestled with oil". This second "rubbing" step aimed to achieve a homogeneous mixture. The recipe emphasizes it by clearly stating that the "pounding" must be continued until the mixture "looks like a paste (*migma*)"[33].

Two successive grinding operations are also recommended in the synthesis of cinnabar[34]: one for the solid components (sulfur and litharge) and another for the mixture obtained after a first heating (of the black, allotropic form of cinnabar). In both cases, the grinding seeks not only to achieve an intimate mixing, but also to increase the yield of the chemical synthesis. Another two-step grinding procedure is recommended for obtaining "lime white" pigment ("wall little flour", *faioara zidului*) from an old fresco. Finally, two-stage grinding was prescribed for the physical

[32] *Mss. Rom. 2151*, B.A.R.

[33] Migma – a type of mortar, used in masonry (composed of: water, a binder, fine brick powder and another very finely-grained aggregate).

[34] *Mss. Rom. 2151*, B.A.R.

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

preparation of oil paints[35]. In a first stage, grinding was done in the presence of water, and in the second one, in the presence of oil.

Similarly, for a "high quality *poliment*" (made with bole, "pure white beeswax", and egg white), the bole was ground first, mixed with melted wax, then "rubbed on a stone slab", when a little indigo and mercury were added. The bole was reduced to fine grains in order to improve the adherence of this filling agent, while the second grinding operation achieved an intimate blending of all recipe constituents, in order to spread them uniformly over the entire surface on which the gold leaf was to be applied.

Note has to be made that this manuscript mentions not only adhesive compounds prepared by two or three successive "rubbing" operations, but others as well (*gulifarba* type) for which no grinding was prescribed, as well as varnishes for which it was recommended to grind the solid components of the recipe separately (an alcoholic "Turkish varnish", and another alcoholic varnish with more numerous ingredients).

Only one grinding step of the ingredients ("Tsarigrad [Constantinople] ochre", minium, tallow, and paper ash) was recommended[36] for preparing certain types of *ambole*, for golden pigments, for an alcoholic varnish (solid components: sandarac, *anime*, *elemi*, and camphor), for preparing cinnabar (from sulfur, litharge, and mercury), for *proplasma*, as well as for *sarca*[37].

In the workshops of the Romanian iconographers of the late Middle Ages, granulometric fractions of the solid ingredients were separated by passing them through riddles, sieves or strainers. The material whose grain size was too coarse to pass through the riddle, sieve or filter, was often ground again and recycled. The technical chapters of the Romanian "books" of painting, as well as other manuscripts, did not typically explain how to obtain the grain size required for the operations employing the respective materials. Thus, the recipe for some ferrous gallate inks (ingredients: nutgalls [*Gallae turcicae*], iron sulfate, gum Arabic), for some red inks (components: cinnabar, gum Arabic and myrrh)[38], as well as almost all directions for preparing adhesive materials used in gilding,

[35] *Mss. Rom. 2151*, B.A.R.
[36] *Mss. Rom. 2151*, B.A.R.
[37] *Sarca* - standard color used to painted skin (composed of: a mixture of ochre, ceruse and a little cinnabar). Greek: *sarca*.
[38] *Mss. Rom. 2035*, B.A.R.; *Mss. Rom. 2035*, B.A.R.

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

either of *ambole*[39], or *poliment* type[40], and a type of mordant[41], make no mention of sieving the solid raw materials or retaining the finer-sized grains. The recommendations for preparing standard colors (*sarca* or *proplasma*)[42] evince the same imprecision.

Sifting employed various types of riddles and straining devices, from large wooden grids made of laths (used for "levigating", "clarifying", hydrating the calcium oxide/quicklime) to twig baskets. Thus coarser lumps were separated from the smaller ones when the mixture of calcium hydroxide and water was transferred from the container in which hydration took place, into a large, wooden container, or into the "quicklime pit" where it remained – so that hydration would be complete – at least for six months[43].

The grid made of wooden laths was placed at the tap of the vessel in which hydration of the quick lime took place. Sometimes, instead of this grid, the same filtering purpose was served by a basket[44]. The grid or basket retained coarser lumps of unhydrated lime and "stone" (refuse) – uninteresting material for fresco mortars. After the fresco mortar had been applied onto the wall, the particles of unhydrated calcium oxide could cause exfoliation (the so-called "shot holes") of plaster due to the hydrating of the oxide which increased the volume of material, leading to the deterioration of the painting. The material had to be kept in the "lime pit" until it "curdles so that one can take it out with an iron shovel"[45].

When a finer grain size of the raw material was needed (for better blending with the other recipe components), sieving was recommended. In order to prepare ferrous gallate black ink, this operation was sometimes not deemed necessary, but in other cases the recipe prescribed sifting ("passing through the flour sifter")[46] or "passing through a strainer"[47]. A similar recommendation appeared in recipes for alcoholic varnishes (solid ingredients: shellac and sandarac) as well as other types of varnish[48]. We note that Romanian technical manuscripts contain no

[39] *Mss. Rom. 2035*, B.A.R.
[40] M. MIHALCU, *Fața nevăzută a formei și culorii*, Ed. Tehnică, București. 1996.
[41] *Mss. Rom. 4353*, B.A.R.
[42] *Mss. Rom. 2035*, B.A.R.
[43] *Mss. Rom. 5769*, B.A.R.; *Mss. Rom. 5188*, B.A.R.
[44] *Mss. Rom. 2151*, B.A.R. Twig basket.
[45] *Mss. Rom. 2035*, B.A.R.
[46] *Mss. Rom. 5188*, B.A.R.
[47] *Mss. Rom. 4357*, B.A.R.
[48] *Mss. Rom. 1127*, B.A.R.; *Mss. Rom. 4353*, B.A.R.

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

recommendation for sieving or sifting the pigment mixtures used in paint preparation. However, during the mashing and blending of pigments and binder, the grain size of the pigments was reduced as a matter of course. Understandably, the separation of particles according to their size was not possible in such cases.

Here we must also mention particle separation by means of a textile filter. In this cases, filtering was done either by passing "through a cloth", "through a strainer" or a "clean cloth"[49]. In rare cases, as in the preparation of an adhesive material (*ilinocopie*) whose only ingredient is the juice obtained by mashing cloves of garlic, the separation of this sap from the rest of the mash is cursorily mentioned, without specifying the precise manner of performing it ("filter it into a bottle")[50].

Grinding was performed either with or without an incorporating agent. Generally, the grain size to be achieved was indicated more or less explicitly. The respective size varied from lumps weighing several kilos, employed in the above-mentioned processing of lime and gypsum, to very fine grains ("like dust"). Obviously, appropriate devices were employed. Thus, lime and gypsum were shattered with hammers and mauls, while pigments such as cinnabar, ochre and "old fresco white" were ground in metal mortars; others, in view of subsequent operations, were "mashed" on an *agricon* (a rudimentary mortar made of hard stone, with a pestle made of the same hard material).

In the recipes which do not have egg white as an ingredient, the directions in the Romanian *erminies* for preparing adhesive compounds used to position and apply the gold leaf, recommended that raw materials should be ground in dry state. Similarly, the recipe for "old plastering white" (calcium carbonate) clearly indicated dry grinding, in different words ("and crush it [the pigment] dry on a piece of marble")[51]. The recommendations on how to achieve the dehydration of certain solid siccative agents (natural ferrous sulfate, etc.) stated just as clearly: "and grind it dry"[52].

When there are no explicit instructions to crush solid materials without using any incorporating liquid, the respective recommendation may be easily inferred. Thus, a recipe for preparing an alcoholic varnish[53]

---

[49] M. MIHALCU, *Valori medievale românești*, Ed. Sport-Turism, București, 1984.
[50] M. MIHALCU, *Valori medievale românești*, Ed. Sport-Turism, București, 1984.
[51] Softener- color used by Romanian iconographers to render the cheek blush.
[52] M. MIHALCU, *Valori medievale românești*, Ed. Sport-Turism, București, 1984.
[53] *Mss. Rom. 5952*, B.A.R.

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

provides no directions to this effect. It is obvious, though, that all solid ingredients (resins: sandarac, aloe, *elemi*, and plasticizer: camphor) must be ground without any incorporating agent. This practice facilitates dissolution, and ensures the complete, homogeneous blending. Apprenticeship in the painter's workshop taught the apprentice, through hands-on training conducted by the master, the necessary duration of this operation.

Very rarely, technical manuscripts written by iconographers specified that sifting or sieving had to be interpolated between the various steps of solid materials' grinding, and coarser particles had to be retrieved and crushed again, or "rubbed". Such mentions appear in certain Romanian *erminies*. Thus, to prepare a varnish which was "spread over gold", it was deemed necessary to mention that solid components should be "pestled" and "passed through a sieve". Here the notion of grinding without any incorporating agent goes without saying.

There were, however, instances (especially in the directions concerning some chemical syntheses) where, for the same chemical process, two different manuscripts recommended two different methods of reducing the grain size of a solid ingredient of the recipe. Thus, for the synthesis of cinnabar, a manuscript[54] prescribed, after the first technological step of heating sulfur and mercury together (to obtain a small amount of mercury sulfide) that the respective material should be "rubbed on a piece of stone" in the presence of "some wine". A similar recipe in another manuscript[55] recommended for the same technological step to merely "dry grind" the material. The operation was repeated in the second grinding step, after the reheating of the reactants, at higher temperature.

The grinding of mixtures was also performed in a dry state in the case of standard color hues (*sarca* and *proplasma*).

Not all the media in which Romanian iconographers used to "rub" their pigments are known. We know, however, of enough such media to understand that the artisans were aware that some pigments could not be ground in the presence of a certain medium. Generally, these media were agents which reduced the surface tension enough for the respective liquid to penetrate the material and achieve complete dispersion. Iconographers faced few problems here, as they did not envisage long-term preservation.

[54] *Mss. Rom. 1795*, B.A.R.
[55] *Mss. Rom. 1164*, B.A.R.

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

All the ground materials were employed immediately or shortly thereafter. Grinding in the presence of water was quite seldom recommended in the Romanian *erminies*. In the case of "wall little flour", the respective pigment was composed almost exclusively of calcium carbonate and was obtained from a layer of old fresco mortar. The layer of painting was first scraped off (with a knife or a splinter of glass), very carefully, then ground in a metal mortar, in the presence of clean water. The particles were allowed to dry, then "rubbed" in an *agricon*, which was a two-step operation. In the first step, the "rubbing" was performed in the presence of clean water. After drying, a second "rubbing" was carried out without water. The second step was repeated, alternating with sieving (through a "fine sieve"); the coarser particles remaining on the sieve were ground once more. The respective sieve was also used to sift flour. Finally, the fine-grained, sifted pigment was "burned" in fire or oven[56]. In the case of colors employing linseed oil as paint binder, grinding was also carried out in two steps. During the first one, the pigment was crushed on a "stone slab", in the presence of water. After a free, supervised drying, grinding continued in the presence of non-siccativated linseed oil ("raw linseed oil"). Only ceruse was ground in the presence of walnut oil, which is less siccativable[57], as in the medieval studios of the Western European painters[58] and the workshops of Dionysius of Fourna's Greek iconographers.

Breaking a few gold leaves with the fingers, in order to obtain the gold-yellow pigment, also occurred in the presence of water, in a clean plate in which a small amount of gum Arabic or honey was sometimes introduced. The mixture was allowed to settle, and then the supernatant was decanted. The operation was repeated three times. Its purpose was to remove the impurities and the gum Arabic[59].

---

[56] *Mss. Rom. 2151*, B.A.R.; *Mss. Rom. 4357*, B.A.R.; M. MIHALCU, M. (LEONIDA) DRĂGĂNOIU, *A VII-a conferință "Valori Bibliofile Românești", secția Restaurare-Conservare, 23-34 mai 1986*, Tulcea.

[57] *Mss. Rom. 2151*, B.A.R.; *Mss. Rom. 5769*, B.A.R.; *Mss. Rom. 4357*, B.A.R.

[58] M. MIHALCU, M. (LEONIDA) DRĂGĂNOIU, *A VII-a conferință "Valori Bibliofile Românești", secția Restaurare-Conservare, 23-34 mai 1986*, Tulcea; V. GRECU, *Cărți de pictură bisericească bizantină*, Tiparul Glasul Bucovinei, Cernăuți, 1936; DIONISIE DIN FURNA, *Erminia picturii bizantine*, C. Sandulescu-Verna (ed.), Ed. Mitropoliei Banatului, Timisoara, 1979.

[59] *Mss. Rom. 5769*, B.A.R.; *Mss. Rom. 4357*, B.A.R.; V. GRECU, *Cărți de pictură bisericească bizantină*, Tiparul Glasul Bucovinei, Cernăuți, 1936; *Mss. Rom. 1212*, B.A.R.; *Mss. Rom. 4206*, B.A.R.

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

Grinding the pigments and filling agents was prescribed by a Romanian manuscript[60] for the preparation of a *poliment*-type adhesive (solid components: plaster, beeswax, ochre and bole, plus water and egg white).

Cinnabar, used as dyestuff for certain red inks, was "rubbed" with plain water, or water mixed with a few drops of egg white as adhesive[61]. The recipes found in the first and the third cited manuscripts prescribed gum Arabic, acting as an adhesive material too.

Crushing certain solid ingredients in the presence of water and wine was recommended in several instances, for the preparation of various materials: standard background colors (*sarca*, the "flesh")[62], an alcoholic varnish (solid ingredients: sandarac, mastic, *anime* and *elemi* as resins, and camphor as plasticizer)[63], in the synthesis of cinnabar[64].

Two red ink recipes in the Romanian *erminies* recommended to "rub cinnabar on stone" in the presence of wine, myrrh, and brandy[65], as in some medieval Western European technical manuscripts[66]. Another recipe of alcoholic varnish also recommends that certain resins (colorless sandarac, *elemi*, and *anime*) should be "crushed and mixed with strong alcohol"[67]. The latter recipe prescribed crushing and mixing with alcohol to facilitate the dissolution of resins, but also to ensure the subsequent preservation of the varnish. In the recommendations concerning certain green inks, often employed in the decoration of manuscripts[68]: the green pigment (*grispan*) had to be ground in the presence of vinegar[69]. This pigment was copper acetate. The same medium was recommended for the grinding of other inks with organic dyestuff, obtained by mashing elder

[60] *Mss. Rom. 4357*, B.A.R.
[61] *Mss. Rom. 4353*, B.A.R.; *Mss. Rom. 1164*, B.A.R.; *Mss. Rom. 4206*. B.A.R.
[62] *Mss. Rom. 4353*, B.A.R.
[63] *Mss. Rom. 4206*, B.A.R
[64] V. GRECU, *Cărți de pictură bisericească bizantină*, Tiparul Glasul Bucovinei, Cernăuți, 1936.
[65] M. MIHALCU, *Fața nevăzută a formei și culorii*, Ed. Tehnică, București, 1996; *Mss. Rom. 1808*, B.A.R.
[66] C. CENNINO, *The Craftsman's Handbook*, translated by Daniel Thompson, Dover Publ. Inc., New York, 1960.
[67] Strong alcohol– ethyl alcohol in concentrated aqueous solution.
[68] *Mss. Rom. 5188*, B.A.R.; *Mss. Rom. 4206*, B.A.R.; *Mss. Rom. 1808*, B.A.R.; *Mss. Rom. 1825*, B.A.R.
[69] *Mss. Rom. 1555*, State Archives, Bucharest; *Mss. Rom. 1808*, B.A.R.

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

berries (*Sambucus*)[70]. Fewer examples of solid material grinding in the presence of an aqueous solution of glue appear in the Romanian 'books" of painting[71].

Often the grinding was performed in the presence of aqueous solution of calcium hydroxide (slaked lime) when painters employed the fresco technique, with the white pigment obtained from a paste of dried calcium hydroxide.

As early as the 11th century, in Western Europe, Theophilus Presbyter mentioned lime white as a medium used for various grindings[72]. Grinding of ingredients was performed in the presence of this medium, in the workshops of the old Romanian iconographers, when they wished to obtain either an adhesive for gilding, a certain type of red ink, or a certain tempera color. Thus, a "very good *poliment*" was obtained with a mass of finely-grained bole[73], melted wax, a standard color (*lolachiu*), and a little mercury[74]. After mixing them thoroughly with a wooden rod, they were ground ("rubbed") for quite a long while, on an *agricon*, in order to further reduce the grain size of the solid ingredients, as well as blend them intimately. Another adhesive compound, used in gilding, which enhanced ("warmed up") the color of the gold leaf, due to its translucency, was comprised of bole, beeswax, tallow, mercury, minium, and a little egg white, and was prepared similarly. The mixture of solid components had to be "thoroughly pestled", reaching a very fine grain size, "on a stone slab".

The recipe of an adhesive (*ambole* type, made exclusively of bole)[75], for gilding, prescribed three consecutive "rubbings" on the above-mentioned "slab", with a view to reducing the grain size as much as possible. After the first grinding, performed after mixing the solid ingredients, melted beeswax was added. A second thorough "rubbing" followed. It was only during the third "rubbing" that to the finely-grained mixture a very small amount of aqueous solution of bone glue was added. Finally, the fourth "rubbing" was done after the mixture had received the whites of five hen eggs.

---

[70] *Mss. Rom. 1808*, B.A.R.
[71] *Mss. Rom. 4353*, B.A.R.
[72] Theophilus Presbyter, *On Diverse Arts*, Dover Publications Inc., New York, 1979.
[73] *Mss. Rom. 1620*, B.A.R.
[74] *Mss. Rom. 2151*, B.A.R.
[75] *Mss. Rom. 1620*, B.A.R.

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

In another manuscript[76], a similar adhesive compound was made using a mixture of "good quality plaster", beeswax, bole, and "pure soap" (low-alkalinity soap) "until the work is completed" (thus indicating that the grain size was visually evaluated, relying on the technical expertise gained through apprenticeship, observing the master's practical demonstration).

An ampler Romanian *erminie* contained two recipes of adhesive compounds (*ambole* type) used in gildings. The former contained only three ingredients (bole, soap, and egg white). The mixture had to be "very thoroughly pestled" so that the pigment would display maximum contact surface. The latter was similar to the previous recipe and recommended specifically the use of five egg whites. In this case, the blending had to be performed in a "metal tray".

Pigments were crushed in the presence of linseed oil, mainly in the case of the colors having the respective oil as a binder and vehicle. The first operation was the crushing of the pigment, in the presence of water, followed by free drying and two successive "rubbings" in the presence of linseed oil[77]. The same procedure was recommended for preparing adhesive compounds (*gulifarba* type) where the solid components were ceruse, ochre, massicot, and "copper green"[78].

Grinding in the presence of egg white was mainly performed in the case of recipes for adhesive substances employed in gilding. Thus, in a "very good *poliment*"[79] recipe, beeswax was melted, then blended with the other solid ingredients (bole, ochre, plaster, and soap) and "rubbed" on a stone slab.

Similarly, in the recipes for *ambole-type* adhesives, the solid raw materials (bole, minium, tallow, and ochre) had to be "thoroughly ground together with mercury... and a little egg white"[80].

Solid components of certain inks containing cinnabar and gum Arabic[81] were also "rubbed" in the presence of egg white.

In rare cases, the grinding of solid ingredients was done in two quite odd media: human urine[82] or snail slime[83]. The latter medium is also

[76] *Mss. Rom. 5769*, B.A.R.
[77] *Mss. Rom. 1188*, B.A.R.
[78] *Mss. Rom. 3526*, B.A.R.
[79] *Mss. Rom. 1184*, B.A.R.
[80] *Mss. Rom. 1188*, B.A.R.
[81] *Mss. Rom. 4353*, B.A.R.; *Mss. Rom. 4206*, B.A.R.
[82] *Mss. Rom. 4353*, B.A.R.

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

mentioned in a Byzantine *erminie*[84]. Human urine, used as medium in the process of "rubbing", is mentioned in a single Romanian manuscript, in a blue ink recipe. The snail's slime (*Gastropoda* class, from the phylum *Mollusca*) was collected by dripping hot, melted beeswax in the snail's shell. One recipe[85] prescribed the blending and "rubbing" of a color used for gildings "on any kind of paper". A second recipe added some alum. One Athonite *erminie* makes the same recommendation, for the same purpose.

"Rubbing" in the presence of natural vegetal glues (from cherry tree or plum tree) – a practice known and used in Western Europe, as early as the times of Theophilus Presbyter[86], and referred to in Dionysius of Fourna's *erminiel*[87], is only mentioned in recommendations concerning certain red inks[88].

A special method of grinding appeared in the case of colophony (*pegula*) obtained from the resin of local coniferous species (especially the fir tree). The technology was extremely simple. After the natural resin was melted and "boiled" (simmering until it became clear, without allowing it to produce any foam), the melted substance was poured into a bucketful of cold water. Irregular-shaped lumps of resin, larger and smaller, were thus obtained. They were ground in metal mortars or even on a "slab"[89].

In many cases, in the workshops of the Romanian Middle Age iconographers, the grinding was performed without using any incorporating agent. Important savings were thus obtained (manual labor, work time, materials). In some cases, the emission of toxic substances was either avoided, or reduced as much as possible. Most often, when grinding was done in the presence of an incorporating agent, this was included in the composition of the recipe together with the ground ingredients.

Thus, in the case of alcoholic varnishes, the solid resins they contained were not "rubbed" with alcohol; moreover, each of them was

---

[83] *Mss. Rom. 4357*, B.A.R.
[84] *Mss. Rom. 1212*, B.A.R.
[85] *Mss. Rom. 1164*, B.A.R.
[86] Theophilus Presbyter, *On Diverse Arts*, Dover Publications Inc., New York, 1979.
[87] DIONISIE DIN FURNA, *Erminia picturii bizantine*, C. Sandulescu-Verna (ed.), Ed. Mitropoliei Banatului, Timisoara, 1979.
[88] *Mss. Rom. 2151*, B.A.R.; *Mss. Rom. 4357*, B.A.R.; *Mss. Rom. 1164*, B.A.R.
[89] *Mss. Rom. 1184*, B.A.R.

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

ground separately[90]. The recommendations stated: "these must be crushed separately, then bring them together and put them on the sieve". Similarly, another manuscript recommended that the resins (sandarac, mastic, aloe, and *anime*) and a plasticizer (camphor) should be "each pestled separately". The same manuscript, in the recipe for an alcoholic varnish, stated clearly: "each of them must be pestled separately and thoroughly", which suggests that the operation had to be performed without using any incorporating liquid. Similar instructions can be found in another recipe for an alcoholic varnish ("Turkish varnish") in a manuscript[91] where the ingredients (resins: shellac, sandarac, mastic, "Venetian turpentine" and "triple distilled alcohol") had to be "each pestled separately".

Another Romanian *erminie*[92], provided the recipe of a "sandalwood varnish" containing a single solid resin (sandalwood). It was clearly recommended to bring the resin to a very fine grain size ("pestle it well on a slab").

In another recipe for "yellow varnish" with two components (sandarac and aloe), it was mentioned that the grinding operation had to result in particles "as fine as dust"; and the two ingredients were mixed before grinding[93].

Sometimes, when it was deemed necessary, the Romanian "books" of painting did provide sketchy indications concerning the choice of the raw materials introduced in the grinding process. Considering the times' working conditions, they offered not only the maximum amount of information available, but this information also proved to be sufficient.

In some cases, the ore deposits of these raw materials were indicated, as centuries-old practice had demonstrated that the composition and quality of a particular raw material coming from a particular geographic area were better suited for the preparation of a particular material used by iconographers. Thus, some Romanian *erminies*[94] provided recipes for an adhesive substance employed in gildings (red *ambole*) which recommended that the bole should come from the ore deposits of "Tsarigrad" (Constantinople), today's Istanbul, while the ochre should be that "of Thassos Island" if a certain softness of

[90] *Mss. Rom. 4353*, B.A.R.
[91] *Mss. Rom. 2151*, B.A.R.
[92] *Mss. Rom. 5769*, B.A.R.
[93] *Mss. Rom. 4357*, B.A.R.
[94] *Mss. Rom. 2151*, B.A.R.; *Mss. Rom. 5769*, B.A.R.; *Mss. Rom. 1164*, B.A.R.

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

the hue was sought[95]. In such instances, not only the author's preferences were declared, but there were also specific indications concerning the sources of supply, available at the respective time, or what could be provided by the local trade.

In other cases, the indications regarding the quality of the ground raw material referred to its aspect. Thus, in the case of gypsum coming from natural deposits, it was recommended to choose "the white (transparent, with large crystals), sparkling one (with glossy aspect)". This concise but precise indication clearly showed that the centuries-old tradition of the Romanian iconographers had recorded and passed down the fact that it was this large crystal gypsum extracted from natural deposits that had the highest purity and was therefore best suited for making plaster through calcination.

Another criterion for choosing a particular raw material – which, after grinding, was included in the composition of a material employed by iconographers – was its age. Thus, in order to prepare a white pigment ("wall white"), the fresco layer selected and used had to come from an older work ("old painting") in which the degree of carbonation of calcium had reached the highest degree and was complete, which ensured the stability of the future fresco, in which the ground material was used.

Quite frequently, no quality control was recommended for the materials obtained by grinding (altering of granulation of the raw materials). In the overwhelming majority of cases, raw materials were described either according to the technical characteristics required, or by their availability from a particular ore deposit. Thus, to prepare cinnabar (HgS), it was simply recommended[96] to use "mercuriom" (mercury) and "brimstone" (sulfur extracted from volcanic deposits). For a "varnish of spirits" (alcoholic varnish)[97], one had to employ "sandaracte gum" (sandarac resin), rosin (colophony), camphor, and *anima* or West-African copal, and nothing else. For a ferrous gallate black ink, it was recommended to use as raw materials nutgall (*Gallae turcicae*), copperas (ferrous sulfate), alum (aluminium potassium sulfate), and gum Arabic.

To prepare *pegula*, the autochthonous resins employed were simply indicated as "resin"[98].

---

[95] Softener- color used by Romanian iconographers to render the cheek blush. M. MIHALCU, *Valori medievale românești*, Ed. Sport-Turism, București, 1984.

[96] *Mss. Rom. 1808*, B.A.R.

[97] *Mss. Rom. 4357*, B.A.R.

[98] *Mss. Rom. 1457*, B.A.R.

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

There were recipes where only some of the ingredients were specifically mentioned, while others were omitted. For an adhesive compound of *gulifarba* type, used in gilding, three of the ingredients – minium, *grispan/verdigris* (green copper acetate) and "little flour" (ceruse) – were only indicated by their name. It was considered that, in their case, any possible variations of the technical characteristics could not have too great an impact on the technical quality of the material they composed. The color of "yellow glaze" (massicot) and "yellow ochre" was used for quality control, and the linseed oil was visually inspected according to its viscosity and its previous processing ("after boiling it, you allow it to settle for 30 days, so that it thickens"). The "boiling" and thickening of the oil were intended to cause partial siccativation, so that the varnish containing it would "dry" relatively soon.

Similar cases, in which the quality of certain raw materials was ascertained according to their color, appear for example in the case of another adhesive material of the *ambole* type[99]. Also, for a "beautiful ink"[100] a certain procedure was recommended for the preparation of the cinnabar used, while a specific one was recommended to prepare the copper acetate (*cinghiar*) used for a green ink[101]. In certain cases, indicating the color seems superfluous; however, that is not always the case. For instance, in the case of another *ambole*[102], when "white beeswax" was mentioned in the recipe, it was actually recommended to use a material bleached by exposure to sunlight.

Often, a particular raw material was recommended by indicating the source of the ore, or the process to obtain it from the deposit, from a particular geographic area. Thus, a certain ochre had to be brought from the deposits near Constantinople ("Tsarigrad *ohra*")[103], just as another one which was included in the composition of a "red *ambole*"[104]. Another kind of ochre had to be brought from Venice, when it was used to prepare "Panselinos' *sarca*"[105].

Within the same topic of interest – the origin of the raw materials used in different preparations by the old Romanian iconographers – we

[99] *Mss. Rom. 1620*, B.A.R.
[100] *Mss. Rom. 1212*, B.A.R.; *Mss. Rom. 1825*, B.A.R.
[101] *Mss. Rom. 1620*, B.A.R.
[102] *Mss. Rom. 5769*, B.A.R.
[103] *Mss. Rom. 1808*, B.A.R.
[104] *Mss. Rom. 4353*, B.A.R.
[105] *Mss. Rom. 4353*, B.A.R.

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

mention similar specifications in the *erminies*, concerning animals and the parts of their bodies that supplied such materials. Thus, the hair used in paintbrushes ("to make pens") had to be "straight hairs, suitable for good pens" taken from "squirrel tails"[106]. Similar mentions were made when the raw materials were obtained from trees. To produce the autochthonous rosin (*pegula*), a manuscript[107] indicated the resin as "fir tree resin". A type of ochre recommended in the same manuscript, for the preparation of another standard color (*proplasma*) had to be "ohra from Sfanta Ana [St. Anne]".

As far as the choice of purchased cinnabar was concerned[108], it was clearly stated that one must not buy it if it is "finely ground", as the merchants adulterated it, by blending it with a material with higher density and cheaper than cinnabar (minium). It was explained that one must seek for the "zinnober stone" (cinnabar coming from German-speaking areas) which was unground and had sizeable crystals. In this case mixing with minium could be easily identified visually.

The Romanian "books" of painting provide a wealth of information on what Romanian iconographers knew about grinding, the materials they worked with, and the way to produce works able to withstand the passage of time. Passed down to us in an admirable archaic language, the recipes and procedures recommended for grinding reveal, across the span of centuries, a mysterious world in which artistic talent as well as knowledge of materials matched those of the better-known cultural centers of Western Europe or of the Byzantine area.

Rezumat: Câteva probleme de granulație la iconarii Evului Mediu Românesc

Prezentul studiu se ocupă de materialele folosite ca mediu în operațiile de mărunțire conduse în atelierele iconarilor români medievali. Iconografii români cunoșteau faptul că materialele solide cu care lucrau trebuie aduse la granulații corespunzătoare exigențelor tehnicilor picturale și că mărimea granulelor avea o importanță deosebită la realizarea lucrărilor lor. Scopul mărunțirii materialelor solide cu care lucrau iconarii români era acela de a ușura operațiile ulterioare (preparative sau de punere în operă) dar și obținerea unor efecte cromatice interesante. Operațiile

[106] *Mss. Rom. 4357*, B.A.R.; *Mss. Rom. 1620*, B.A.R.
[107] *Mss. Rom. 1620*, B.A.R.
[108] *Mss. Rom. 1127*, B.A.R.

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

unitare implicate în aducerea materialelor la granulația dorită sunt prezentate împreună cu o discuție despre varietatea mediilor folosite. Iconografii români medievali știau că pentru fiecare pigment exista un grad optim de mărunțire și că, la grade de finețe mai mari, la unii dintre aceștia anumite calități se pierdeau. Fără a o face explicit, ei indicau nuanțat gradul de finețe până la care trebuia să se împingă mărunțirea la fiecare pigment. Pe baza manuscriselor tehnice medievale ale iconarilor români, autorii studiului de față discută mărunțirea câtorva categorii de pigmenți. Studiul continuă firesc cu o examinare a operațiilor și materialelor folosite comparativ cu ce știau și foloseau iconarii din alte arii geografice în aceeași epocă.

Toate aceste informații au fost transmise din generație în generație și unele dintre ele se pot găsi în „cărțile" românești de pictură. *Erminiile* românești medievale care ne-au parvenit reflectă o vastă cunoaștere a materialelor și tehnicilor folosite; manuscrisele tehnice medievale ne aduc o bogăție de informații despre ce știau iconarii din aria românească despre mărunțire, despre materialele cu care lucrau, despre cum se fac opere ce rezistă admirabil trecerii timpului. Transmise nouă într-o savuroasă limbă arhaică, rețetele si procedurile recomandate pentru mărunțire vorbesc și ele, peste secole, despre o lume tainică în care harul artistic și cunoștințele despre materiale ajunseseră la nivel similar cu cele din centre culturale mai bine cunoscute, în Europa Occidentală sau în aria bizantină.

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

StTeol 4/2009, pp. 57-110

Mihaela PALADE
Facultatea de Teologie Ortodoxă - București

CĂRĂMIDA ÎN ARHITECTURA SACRĂ BIZANTINĂ — ÎNTRE MATERIAL DE CONSTRUCȚIE ȘI ELEMENT ESTETIC

Arhitectura este transformarea unei cărămizi fără valoare într-o cărămidă de aur...

Keywords: *Byzantine architecture, brick, Romanian church architecture, Romanian ecclesial architecture, Monumental ceramic, enameled brick.*

Abstract

Unul din materialele de construcții cel mai des întâlnit, cărămida, a constituit elementul definitoriu al arhitecturii bizantine, fiind o prezență constantă atât de-a lungul secolelor, cât și de-a lungul și de-a latul spațiilor geografice aflate în sfera de influență bizantină. Cu abilitatea și ingeniozitatea ce i-au caracterizat întotdeauna, meșterii care au trudit la edificarea bisericilor au știut să pună în valoare excepționalele valențe plastice ale acestui material ce poate părea, la o privire superficială, destul de comun și, poate, chiar ignobil. Având în vedere că vastul domeniu al utilizării cărămizii nu poate fi epuizat într-o lucrare, oricât de vastă ar fi ea, studiul de față își propune doar să puncteze câteva aspecte semnificative ale prezenței acestui material care, deși nepretențios și poate chiar banal, a conferit bisericilor ortodoxe farmec și plasticitate, transformându-le în veritabile icoane arhitecturale ale frumuseții spirituale pe care o propovăduiesc prin cuvânt și prin cânt.

Cărămida în spiritualitatea ortodoxă

Prima menționare a cărămizilor ca material de construcție o avem în Cartea Facerii, de unde aflăm că, pe vremea când exista o armonie lingvistică universală, oamenii s-au hotărât să înceapă zidirea unui turn uriaș, realizat cu materiale locale:

> «Purcezând de la răsărit, oamenii au găsit în țara Senaar un șes și au descălecat acolo. Apoi au zis unul către altul: „Haidem să facem cărămizi și să le ardem cu foc!" Și au folosit cărămida în loc de piatră, iar smoala în loc de var. Și au zis iarăși: „Haidem să ne facem un oraș și un turn al cărui vârf să ajungă la cer și să ne facem faimă înainte de a ne împrăștia pe fața a tot pământul!"» (*Fc* 11, 2-4).

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

Tehnica cărămizii arse, legate cu smoală, avea să rămână una tradițională în spațiul arhitectural al Mesopotamiei.

Pe când erau în robie sub egipteni, evreii au fost puși la munci grele, zidind ei

> «cetăți tari lui Faraon: Pitom și Ramses, care serveau lui Faraon ca hambare, și cetatea On sau Iliopolis. Însă cu cât îi împilau mai mult, cu atât mai mult se înmulțeau și se întăreau foarte, foarte tare, așa că Egiptenii se îngrozeau de fiii lui Israel. De aceea Egiptenii sileau încă și mai strașnic la muncă pe fiii lui Israel. Și le făceau viața amară prin munci grele, la lut, la cărămidă și la tot felul de lucru de câmp și prin alte felurite munci, la care-i sileau cu strășnicie» (*Iș* 1, 11-14).

Iar după ce Moise și Aaron l-au rugat pe faraon ca să dea drumul poporului evreu pentru a aduce jertfă Domnului, inima acestuia s-a învârtoșat și a hotărât ca să îngreuneze și mai mult munca evreilor.

> «Și chiar în ziua aceea a poruncit Faraon căpeteniilor și slujbașilor poporului și le-a zis: „De acum înainte să nu mai dați poporului paie pentru facerea cărămizii, ca ieri și ca alaltăieri, ci să se ducă ei să-și adune paie. Dar cărămizi să facă tot atâtea câte făceau în fiecare zi; să-i siliți și să nu le împuținați munca; fiindcă sunt fără treabă și de aceea strigă și zic: Haidem să aducem jertfă Dumnezeului nostru! Să fie dar împovărați de lucru oamenii aceștia și să se îndeletnicească cu acestea, iar nu să se îndeletnicească cu vorbe mincinoase!"» (*Iș* 5, 6-9)

Dacă în Vechiul Testament cărămida nu prezintă un rol spiritual aparte, ci este fie o modalitate de împlinire a orgoliului, fie una de împilare a unui popor aparent lipsit de apărare, în cadrul Legii noi ea este prezentă în iconografie, datorită unor întâmplări cu totul ieșite din comun. Este prea bine cunoscută icoana nefăcută de mână omenească, imprimată pe o pânză, pe care regele Avgar al Edessei a primit-o pentru a se vindeca atât de boala sa, cât și de dorul de a-L vedea pe Iisus Hristos.

După trecerea unor ani episcopul Edessei a ascuns Sfânta Mahramă într-o nișă a zidului, amplasată deasupra porții cetății respective. A făcut aceasta pentru a o feri de profanare, întrucât nepotul regelui Avgar dorea să o înlăture și să pună în locul ei un idol. Pe la 544 sau 545, episcopul Edessei, Eulalie, a visat locul în care se afla ascunsă aceasta, fapt pentru care a scos-o la lumină. Atunci s-a văzut că pe suprafața cărămizii pe care stătuse Mahrama se imprimase același chip al Mântuitorului, apărând

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

astfel o a doua icoană, identică cu prima ca înfățișare, dar diferită ca suport material. Această a doua icoană este replica Sfintei Mahrame, cu excepția a două lucruri: poartă inscripția *To agion Keramion* și este zugrăvită pe ceva asemănător țiglei și nu pe o pânză[1]. În cadrul programului iconografic al bisericilor, icoana se zugrăvește pe intradosul arcului mare de sub turla naosului, situat înspre apus[2].

Cărămida, acest material umil și complex în același timp, a fost pusă în slujba dovedirii unei taine privitoare la Sfânta Treime, una în ființă și întreită în Persoane. La primul Sinod Ecumenic, ținut la Niceea în 325, Sf. Spiridon, episcop al Trimitundei, a luat în mână o cărămidă din care, strângând-o, au ieșit elementele componente: focul care a țâșnit în sus, apa care s-a scurs jos, în mână rămânând argila, lutul din care a fost plămădită. Marele ierarh le-a asemănat simbolic cu „unitatea Sfintei Treimi: focul este Tatăl, lutul este Fiul Care S-a întrupat, iar apa este Duhul Sfânt Care a plutit pe fața apelor la creația lumii"[3].

O tradiție nescrisă dă mărturie despre existența cărămizii ca semn al sărăciei și al umilinței, ea fiind prezentă la înmormântarea călugărilor, care sunt așezați în groapă pe o rogojină și având sub cap o cărămidă pe care este inscripționat numele lor. De pildă, săpăturile arheologice efectuate în necropola din jurul primei biserici a Episcopiei Romanului au dat la iveală și morminte aparținând cinului monahal, recunoscute după cărămida inscripționată ce se afla sub capul celor răposați. În mormântul 29 a fost găsită o bucată de cărămidă a cărei inscripție cu litere slavone indica numele Gheorghi, iar în mormântul 62, printre oasele rămase in situ, se afla și o cărămidă arsă, cu o inscripție foarte frumoasă: «Elisaveta monahia, care au răposat în anul 1808, maica episcopului chir Gherasim»[4]. Morminte marcate de tradiționalele cărămizi inscripționate s-au găsit în numeroase necropole, dintre care amintim doar biserica Sf. Nicolae de la Cernica – unde s-au găsit cărămizi cu numele călugărilor

[1] Constantine CAVARNOS, *Ghid de iconografie bizantină*, traducere de Anca Popescu, Ed. Sophia, București, 2005, pp. 170-171.

[2] DIONISIE DIN FURNA, *Erminia picturii bizantine*, Ed. Sophia, București, 2000, p. 233.

[3] Ene BRANIȘTE, Ecaterina BRANIȘTE, *Dicționar enciclopedic de cunoștințe religioase*, Ed. Diecezană, Caransebeș, 2001, p. 463.

[4] Vasile URSACHI, *Episcopia Romanului-cercetări arheologice*, Ed. Filocalia, Roman, 2008, pp. 33-34.

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

Gherasim, Partenie (mort în 1746) și Visarion[5] **(fig. 1)** – și Biserica Sf. Nicolae Udricani din București[6].

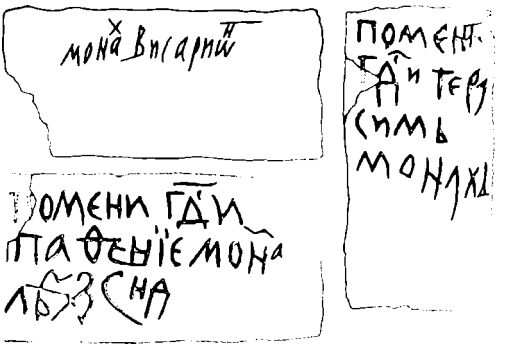


Fig. 1. Cărămizi cu inscripții din mormintele unor monahi de la biserica Sf. Nicolae de la Cernica (în Gh. Cantacuzino, G. Trohani, „Istoricul bisericii Sfântul Nicolae din cuprinsul Mănăstirii Cernica pe baza săpăturilor arheologice", în: *Glasul Bisericii*, XXXVIII (1979), 9-10, p. 1020).

În spiritualitatea universală cărămida simbolizează trecerea de la viața nomadă la cea sedentară, fiind prezentă în mitologiile akkadiene ca un dar al zeilor. Cărămida este

> „simbolul omului fixat în casa sa, pe pământul său, cu familia sa, organizându-se în sate și orașe, cu lăcașuri de cult. Ea îi aduce siguranța locuinței, a culturii, a societății, a protecției divine; dar și îngrădirea, întrucât cărămida înseamnă regulă, măsură, uniformitate. Aceasta va fi societatea închisă, față de societatea deschisă a nomazilor"[7].

[5] Gheorghe CANTACUZINO, George TROHANI, „Istoricul bisericii Sfântul Nicolae din cuprinsul mănăstirii Cernica pe baza săpăturilor arheologice", în: *Glasul Bisericii*, XXXVIII (1979), 9-10, p. 1021; a se vedea și Gh. CANTACUZINO, G. TROHANI, „Cercetările arheologice de la Cernica-mănăstire", în: *Cercetări Arheologice*, IV (1981), pp. 200-239.

[6] Gheorghe MĂNUCU-ADAMEȘTEANU, Cristina-Georgeta ALEXANDRESCU, Florina PANAIT-BÎRZESCU, C. NESTORESCU, *Autorizația de cercetare preventivă nr. 317/2005*, Biserica Sf. Nicolae Udricani, str. Iuliu Baraschi, nr. 11, București, <http://www.archweb.cimec.ro/Arheologie/cronicaCA2006/rapoarte/046.htm>, 12 aprilie 2010.

[7] Jean CHEVALIER, Alain GHEERBRANT, *Dicționar de simboluri*, Ed. Artemis, București, 1995, vol. I, pp. 276-277.

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

Cărămida – material de construcție

Lipsa pietrei naturale, dificultatea prelucrării ei precum și alte considerente i-au determinat pe oameni să caute materiale de construcție care să fie ușor prelucrabile, rezistente la solicitările mecanice și climaterice și cu nenumărate valențe estetice. Atenția lor s-a îndreptat, în mod firesc, asupra pământurilor argiloase cărora, prin uscare sau prin ardere, le-au descoperit calități nebănuite. Astfel a luat naștere o adevărată industrie a fabricării materialelor ceramice, de diverse calități și modele, civilizațiile mesopotamiene, cea romană, greacă, bizantină, iraniană, precum și cea indiană depinzând de acest material constructiv.

Cărămida deține anumite calități incontestabile. Întrucât poate fi fabricată din materiale locale, este un material care poate fi realizat de orice popor și este deosebit de ieftin comparativ cu altele. Are avantajul de a fi fabricată în serii mari, cu dimensiuni aproximativ constante dar, totodată, oferă și posibilitatea confecționării unor forme speciale[8], cu ajutorul cărora să poată fi realizată o mare diversitate de profile arhitecturale necesare în structura soclului, ancadramentelor, colonetelor, cornișelor și a modenaturii, în general. De asemenea, cărămida poate fi manipulată cu o mână timp în care cealaltă este liberă pentru a așterne mortarul[9]. Elementul ceramic respectiv, sub formă de cărămidă sau țiglă, poate servi ca material de construcție (constituind elementul de rezistență), material de finisaj (de la pardoseli până la parament) sau pentru învelitori (țiglă, olane).

Materia primă a cărămizii o constituie argilele, pământuri naturale care, amestecate în anumite proporții cu apa, devin plastice, putând fi modelate și păstrându-și forma și după uscare. Argilele datorează această calitate a lor principalului lor constituent, caolinita sau basilicatul de aluminiu hidratat, ce conține siliciu, aluminiu, oxigen și hidrogen. Caolinita este prezentă în orice fel de pământ, numai că unele o conțin într-un procentaj mult mai mare (97% caolinurile), plasticitatea argilelor datorându-se structurii lamelare a cristalelor de caolinită[10].

---

[8] Cristian MOISESCU, „Procedee tehnice, materiale și meșteri constructori români în Evul Mediu", în: *Monumente istorice și de artă, Seria Muzeelor și Monumentelor*, I (1985), p. 25.

[9] James Stevens CURL, *The Oxford Dictionary of Architecture and Landscape Architecture*, Oxford, University Press, 2006, p. 110.

[10] Dorian HARDT, *Materiale pentru construcții și finisaje*, Ed. Didactică și Pedagogică, București, 1976, p. 62.

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

În funcție de temperatura de ardere și de calitatea argilei se pot obține diverse calități de materiale ceramice, la 900ºC rezultând argilele poroase, iar între 1250ºC și 1350ºC având loc un proces numit vitrificare, în urma căruia sunt obținute materiale compacte, rezistente la solicitări mecanice și la intemperii[11].

O variantă a acestui material o constituie *cărămida smălțuită*, frecventă în zonele din jurul Mării Baltice, în așa-numitul „gotic de cărămidă"[12]. Această modalitate de înnobilare a produselor ceramice se realizează fie prin smălțuire (acoperirea cu un amestec complex de silicați care, prin încălzire, se transformă într-o sticlă, o glazură compactă, rezistentă și impermeabilă) fie prin angobare (înmuierea într-o barbotină dintr-o argilă de foarte bună calitate, la care se pot adăuga și oxizi metalici pentru colorare). Ambele procedee au doar un rol estetic, ele nemodificând cu nimic proprietățile materialului ceramic[13].

Cărămida a constituit unul din materialele de bază ale arhitecturii romane, fiind menționată și în cartea a doua a lui Vitruviu, *Materiale de construcție și modul lor de întrebuințare*. Referindu-se la cărămizile uscate la soare, întrucât cea arsă era aproape necunoscută în timpul lui Vitruviu, el precizează importanța alegerii pământului și a anotimpului de uscare (primăvara sau toamna). Cele mai bune sunt cele care au cel puțin doi ani vechime, locuitorii din Utica folosind cărămizile numai după ce magistratul locului a constatat că sunt bine uscate. Erau trei soiuri de cărămizi, fiecare fiind specifică unui anume tip de clădire, publică sau privată[14]. Romanii au descoperit faptul că argilele lucrează diferit în funcție de structura lor. Argila grasă absoarbe apa, dar la uscare crapă, pe când cea slabă e cea natural amestecată cu nisip, aspectul este plastic iar fenomenul de strângere la uscare este mult mai diminuat, fapt pentru care s-a introdus în argilă un degresant pentru a combate fisurarea și restrângerea[15].

În cadrul arhitecturii romane zidurile erau realizate fie din cărămidă, fie din asize alternante din cărămidă și piatră (așa-numitul *opus vittatum* sau *opus listatum*). Erau în uz trei dimensiuni de cărămizi: *bessalis* (un pătrat cu latura de cca 20 cm), *sesquipedalis* (cca 45 cm) și

[11] D. HARDT, *Materiale pentru construcții...*, pp. 64-65.
[12] Irina CIOS et alii, *Dicționar de artă*, Ed. Meridiane, București, vol. I, 1995, p. 99.
[13] D. HARDT, *Materiale pentru construcții...*, p. 66.
[14] VITRUVIU, *Despre arhitectură*, traducere de G.M. Cantacuzino, Traian Costea și Grigore Ionescu, Ed. Academiei, București, 1964, pp. 72-73.
[15] Jean-Pierre ADAM, *La construction romaine*, Picard, Paris, 2008, p. 62.

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

bipedalis (cca 80 cm) – acestea din urmă erau tăiate pe diagonală, fiecare din cele patru bucăți astfel obținute fiind dispuse cu latura lungă la fața zidului[16].

După cum prea bine se știe, unul din izvoarele artei bizantine a fost constituit de moștenirea romană, bizantinii preluând în mod firesc modalitățile și abilitățile de rezolvare a problemelor tehnice și constructive în care romanii au excelat. În mod firesc însă, constructorii și arhitecții bizantini și-au constituit un sistem aparte de abordare și rezolvare a noilor probleme puse de complicata arhitectură eclezială.

Printre materialele în mod curent folosite în Bizanț se numărau piatra tăiată în forme regulate (inclusiv marmura), cărămida (din pământ sau argilă), mortarul (de o mare varietate de materiale) și lemnul[17]. La toate acestea se putea adăuga o varietate largă de marmură sau alte pietre decorative, dintre care adesea erau folosite așa-zisele *spolia*, piesele deja prelucrate, preluate din construcțiile vechi, părăsite sau care se doreau a fi distruse[18] (în special coloanele erau cele vizate)[19]. Alegerea lor precum și modul în care ele au fost folosite a depins de posibilitățile, tradițiile locale și considerente constructive, economice și estetice.

Dar cea care a constituit materialul constructiv de bază a fost cărămida, ea fiind un factor cheie în structurarea grosimii zidurilor și însuși modulul acestora[20]. Nu de puține ori se cunosc construcții ridicate exclusiv din cărămidă, deși, în mod paradoxal, dintre toate materialele de construcție marmura a fost cea care a constituit tema favorită a acelor *ekphraseis*[21], astfel că, deși cărămida a fost materialul de bază atât al structurii constructive, cât și al decorației, ea nu a fost socotită a fi și un material nobil precum marmura pentru a putea sta în centrul atenției literaților.

---

[16] Jonathan BARDILL, „Building Materials and Techniques", în: *The Oxford Handbook of Byzantine Studies*, Oxford, University Press, 2008, p. 337.

[17] J. BARDILL, „Building Materials...", p. 335.

[18] Cum a fost templul Artemizei din Efes, de la care câteva coloane se află în naosul de la Sfânta Sofia din Costantinopol.

[19] Robert OUSTERHOUT, *Master Builders of Byzantium*, University of Pennsylvania, Philadelphia, 2008, p. 128.

[20] Cyril MANGO, *Byzantine Architecture*, H.N. Abrams, New York, 1976, p. 9.

[21] Adică descrieri retorice ale operelor de artă. Acestea sunt de regulă în proză, dar pot fi și în versuri. Pot fi un opuscul independent sau o parte a unei opere mai vaste, cum ar fi o carte de istorie sau chiar o predică, Cyril MANGO, *The Art of Byzantine Empire 312-1453, Sources and Documents*, Medieval Academy of America, Toronto, 1986, p. XI.

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

Procesul de fabricare a cărămizilor era complicat, dar urmărea tradiția deja stabilită de romani. După alegerea argilei, aceasta era înmuiată și lăsată așa o perioadă variind între o noapte și o săptămână. Urma apoi turnarea ei în tipare din lemn sau din metal, după care erau lăsate să se usuce pe o suprafață de nisip. Conform mărturiilor, un bun meseriaș putea realiza până la 4000 de cărămizi într-o zi. După câteva zile ele puteau fi arse la o temperatură variind între 800 și 950 grade Celsius, necesară pentru a obține duritatea necesară. În final era nevoie de cel puțin o săptămână pentru a se răci treptat, astfel că întregul proces de fabricație a cărămizilor putea dura între două și trei săptămâni[22].

Din mărturiile contemporane reiese faptul că meșterii care fabricau cărămizile erau de două categorii, cei care prelucrau argila (*ostrakarioi*) și cei care le produceau propriu-zis (*keramopoioi*)[23]. Într-o lucrare de anvergură era nevoie de mulți asemenea lucrători, de pildă, în anii 766-767 împăratul Constantin al V-lea a adus 5000 mii de *ostrakarioi* din Grecia și insule și 2000 de *keramopoioi* din Tracia pentru a reconstrui sistemul de apeducte al Constantinopolului[24].

În cadrul Imperiului Bizantin exista o considerabilă varietate de cărămizi. Pentru a se obține anumite dimensiuni era necesar să se țină cont de faptul că, la ardere, cărămizile se micșorau cu aproximativ 10%, aspect pe care îl aveau în vedere cei care realizau tiparele. Exemplarele standard, toate de formă pătrată, aveau cca 32-36 cm latura și în jur de 3,5-5 cm grosime[25], iar faptul că dimensiunile lor nu au variat considerabil de-a lungul timpului face imposibilă utilizarea lor în stabilirea cronologiei[26]. O oarecare variație apare totuși; de pildă cărămizile construcțiilor din Constantinopol aveau 31 cm latura și 5,5 cm grosime în timpul Sfântului Constantin, 37 cm latura și 4,5 cm grosime în secolele V-VI și 33,5 cm latura și 4 cm grosime în sec. al VI-lea[27]. La Çanli Kilise din Capadocia, pe fața expusă, cărămida are 31-32 cm lungime, fiind probabil pătrată, iar grosimea e de 3,5-4,5 cm, la un strat de mortar

[22] R. OUSTERHOUT, *Master Builders*.... p. 130.
[23] R. OUSTERHOUT, *Master Builders*..., p. 129.
[24] Alexander KAZHDAN, „Bricks", în: *The Oxford Dictionary of Byzantium*, Aleksandr KAZDHAN, editor in chief, et alii, New York-Oxford, Oxford University Press. 1991, p. 322.
[25] Conform altor surse ele măsoară între 35,5-38 cm latura și 3,8-6,3 cm grosimea, C. MANGO, *Byzantine Architecture*, p. 9.
[26] R. OUSTERHOUT, *Master Builders*..., pp. 131-132.
[27] J. BARDILL, „Building Materials...", p. 339.

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

de 6-7 cm[28]. Iar la Chora, în Constantinopol, cărămizile sunt de cca 35 cm latura, cu o grosime de 4-5 cm, stratul de mortar având 5-7 cm[29].

Mortarul folosit la legarea cărămizilor, pentru a compensa lipsa celebrului *pozzolana*[30], era combinat cu o mixtură din spărtură măruntă de cărămidă[31]. Trebuie menționat faptul că practica reutilizării materialelor de construcție a fost una curentă în cadrul Imperiului Bizantin[32] – unde erau refolosite nu doar elementele din piatră, deja prelucrate, ci și cărămizile[33] – și fiind la fel de răspândită și în perioada otomană.

Structuri arhitecturale din cărămidă

În funcție de materialele de construcție uzitate, în linii mari construcțiile bizantine pot fi împărțite în două mari categorii. Prima o constituie cele realizate din piatră de talie, caracteristică pentru Siria, Palestina, parțial Asia Mică și îndeosebi Armenia și Georgia, iar a doua categorie – cele realizate din cărămidă și piatră brută, tipică pentru Constantinopol, partea vestică a Asiei Mici, Balcanii și Italia[34]. Se poate afirma însă cu tărie faptul că, începând cu sec. al V-lea, arhitectura bizantină a depins aproape complet de cărămidă, atât ca material de construcție, cât și ca element decorativ, folosită fie în combinații cu alte materiale, fie la realizarea integrală a construcției.

Indiferent de modul în care era rezolvată structura părții inferioare a bisericilor, trebuie remarcat faptul că cea superioară, constituită din

---

[28] Robert Ousterhout, *A Byzantine Settlement in Cappadocia*, coll. *Dumbarton Oaks Studies* 42, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington, D.C., 2005, p. 19.

[29] Robert Ousterhout, *The Architecture of the Kariye Camii in Istanbul*, coll. *Dumbarton Oaks Studies* 25, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington, D.C., 1987, p. 36.

[30] Varietate de nisip vulcanic care, amestecat cu var hidraulic și apă, devenea un ciment rezistent, capabil să reziste la apă. A constituit un material de construcție foarte des folosit în arhitectura romană. Numele vine de la localitatea Pozzuoli din Italia; J.S. CURL, *A Dictionary of Architecture*, p. 600.

[31] Sir Banister FLETCHER, *A History of Architecture*, London, 1996, p. 201.

[32] Fapt care îngreunează considerabil încercările de fixare a cronologiei arhitecturii bizantine.

[33] De pildă, la Mănăstirea Pantocratorului din Constantinopol, ridicată la jumătatea sec. al XII-lea, a fost întrebuințată o mare cantitate de cărămizi variind între 38x38x5 cm și 26x26x3,5 cm, multe purtând marca specifică Antichității târzii, R. OUSTERHOUT, *Master Builders...*, p. 140.

[34] C. MANGO, *Byzantine Architecture*, p. 9.

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

complicatele, diversificatele și spectaculoasele bolți bizantine, a fost realizată integral din cărămidă. Trăsătura de caracter majoră a arhitecturii bizantine constă în utilizarea cupolei ca element arhitectural dominant, cu toate consecințele care decurg din acest mod de construcție[35]. Este unanim recunoscut faptul că, dacă arhitecții bizantini n-ar fi adoptat tehnica bolților și a cupolelor, doar cu moștenirea morfologiei clasice orientale și cu imaginația lor, le-ar fi fost imposibil să exprime spiritul noii religii creștine[36]. Dar nu doar cupola sau turla ca element arhitectural dinamic sunt definitorii pentru structurarea estetică a bisericilor bizantine, ci întregul sistem de forme concave, absida în partea inferioară și conca în cea superioară, sistemul pandantivelor și al trompelor de colț și toate acele elemente structurale care constituie complicatul sistem arhitectural eclezial bizantin.

În acest sens, conform atributului major al artei bizantine care se arată a fi *sinteza*, capacitatea de a aduna în sine elemente artistice disparate, aparținând unor lumi străine din punct de vedere spiritual, bizantinii au dat dovadă de o ingeniozitate tehnică deosebită, preluând din spațiile cucerite modalități de rezolvare constructivă a structurilor arhitecturale. Spre deosebire de romani, care realizau bolțile cu ajutorul cofrajelor, bizantinii le-au construit integral din cărămidă și fără a mai avea nevoie de acel eșafodaj din lemn[37]. Astfel, sistemele de dispunere a rândurilor de cărămidă s-au dovedit a fi extrem de variate și ingenioase, rezolvând suprafețe curbe de diverse forme și mărimi **(fig. 2-4)**.

[35] Dom Ferdinand CABROL, Dom Henri LECLERCQ, *Dictionnaire d'Archéologie chrétienne et de Liturgie*, t. IV, 2, col. 2355.

[36] Panayotis MICHELIS, *Estetica arhitecturii*, traducere Dumitru Matei, Ed. Meridiane, București, 1982, p. 89.

[37] C. MANGO, *Byzantine Architecture*, p. 11; B. FLETCHER, *A History...*, p. 201.

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

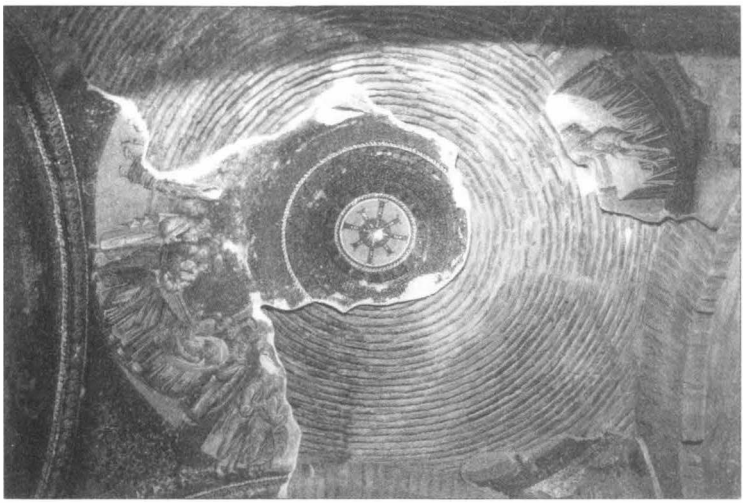


Fig. 2. Boltă de cărămidă din narthexul bisericii Chora. Constantinopol (1316-1321).

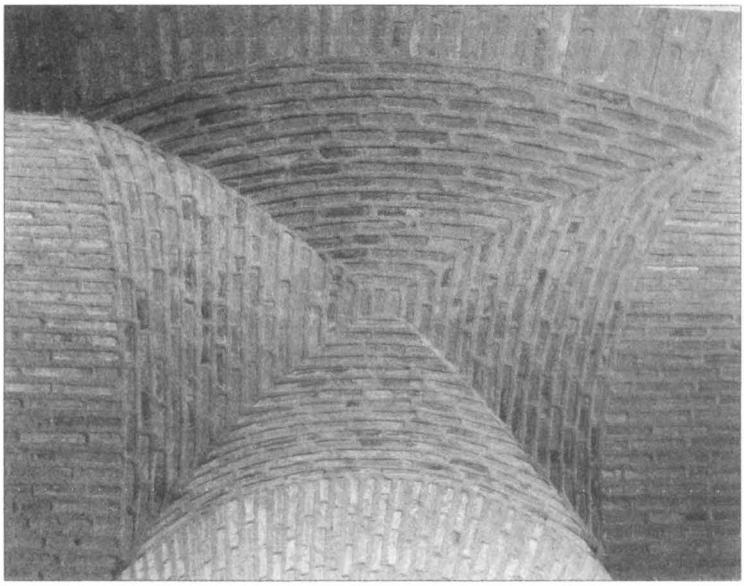


Fig. 3-4. Bolți de cărămidă din pridvorul deschis de la biserica Sf. Ilie Tesalonic.

Cât privește zona geografică de unde a fost împrumutată tehnica respectivă se pare că Anatolia a fost cea care a dăruit Constantinopolului și Peninsulei Balcanice elementul decisiv pentru transformarea unei

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

arhitecturi imperiale romane într-una propriu-zis bizantină, prin construirea bolților și a cupolelor din cărămidă. Astfel a fost aplicată cărămizii arse, de sorginte italiană, tehnica bolților din cărămidă realizate fără cintru, originară din Siria, Mesopotamia. Dacă cupola în piatră pe pandantive este originară din Siria, cea similară din cărămidă pare a fi o creație anatoliană[38].

În privința modalităților de construire a zidurilor, cel mai comun și mai des uzitat este cel al alternării rândurilor de cărămidă cu cele de piatră (tehnică înrudită cu *opus vittatum* sau *listatum* a constructorilor romani) și prezentă între secolele V-XIV în Constantinopol și vecinătăți, dar accidental și în alte locuri[39]. Astfel, se poate spune că sistemul tipic de zidărie bizantină este cel cu asize de cărămidă și piatră în alternanță. Mai întâi se zideau cele două fețe ale zidului, din pietre netede, lungi, spațiul dintre ele fiind umplut cu pietriș, resturi de dărâmături înecate în mult mortar. La anumite intervale se venea cu rândurile de cărămidă, de regulă cinci la număr, dispuse de la o față la alta a zidului, după care se relua procesul zidirii cu piatră[40].

Deja în sec. al VI-lea se răspândise acest tip de zidărie, în care rândurile de piatră alternează cu mai multe rânduri de cărămidă (uneori și 20 la număr): Sfinții Sergiu și Bachus (527), Sfânta Sofia din Constantinopol (532-537). Această tehnică a alternării cărămizii și pietrei a continuat să fie tradițională în Constantinopol până în sec. al XIV-lea, cu variații în ceea ce privește numărul rândurilor respective[41]. În alte situații întâlnim combinații de câte un rând de cărămidă și unul de blocuri de piatră regulat tăiate (uneori cărămida încadrând și pe verticală blocul de piatră) ca la Mistra (Mitropolia, Evanghelistria, Peribleptos, sec. al XIV-lea), Arta (Parigoritissa, 1283-1296), Serbia (Sf. Gheorghe de la Staro Nagoričino, 1313 și Gračanica, 1321, **fig. 5**). Alteori rândurile de cărămidă, în număr de patru-cinci, cu un strat gros de mortar, alternează cu cele de piatră, așa cum apar la Mistra (Panaghia Brontochion, 1310) și la multe biserici sârbești din secolele XIV-XV (Ravanica, Ljubostinja,

[38] Charles DELVOYE, „Sur le passage des voûtes et des coupoles en briques de l'Anatolie à la Péninsule Balkanique", în: *Bulletin de correspondance hellénique*. C (1976), 100-101, pp. 235-236.

[39] Slobodan ĆURČIĆ, „Brickwork Techniques and Patterns", în: *The Oxford Dictionnary of Byzantium*, p. 323.

[40] C. MANGO, *Byzantine Architecture*, p. 9.

[41] J. BARDILL, „Building Materials...", p. 338.

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

Smederevo, Kučevište)[42]. La Chora din Constantinopol (1316-1321) sunt prezente patru rânduri de cărămidă (măsurând 42-46 cm) în alternanță cu alte patru de blocuri de piatră (de cca 64-68 cm, **fig. 6**)[43].

Fig. 5. Biserica Mănăstirii Gračanica, Serbia (1321), detaliu parament.

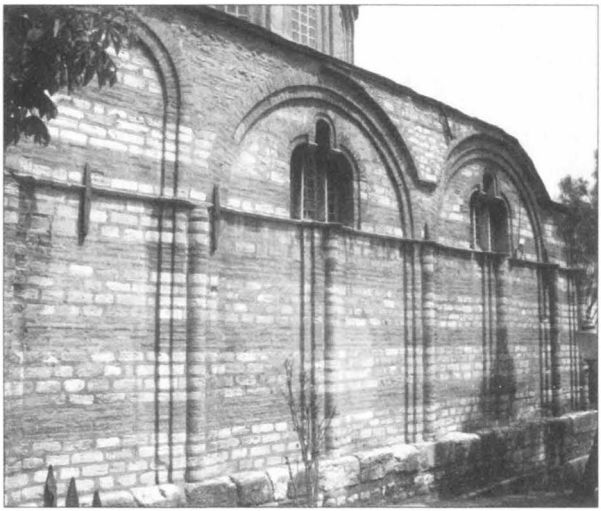


Fig. 6. Biserica Chora din Constantinopol (1316-1321), detaliu parament *paraclesion*.

[42] Charles DIEHL, *Manuel d'art byzantin*, tome II, A. Picard, Paris, 1926, p. 779.
[43] R. OUSTERHOUT, *The Architecture of the Kariye...*, p. 36.

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

A doua modalitate de întrebuințare a cărămizii constă în zidăria masivă, realizată integral din acest material, fără alte combinații[44]. Un asemenea tip de zidărie din cărămidă plină întâlnim la basilica Sf. Ioan Evanghelistul din Efes (ridicată de Justinian cel Mare), mausoleul Gallei Placidia (sec. al V-lea), San Vitale și la Baptisterul ortodox, toate din Ravenna (sec. al VI-lea)[45], iar în Constantinopol, la biserica Theotokos din Chalkoprateia (sfârșitul sec. al V-lea).

A treia o constituie o tehnică mai specială in care, in structura masivă din cărămidă, unul sau mai multe rânduri sunt retrase de la fața zidului, spațiul rezultat fiind umplut cu un strat gros de tencuială. Imaginea rezultată este cea a unui zid în care alternează rândurile de cărămidă și cele din tencuială, care sunt cu mult mai late[46]. Tehnica rândurilor de cărămizi retrase prezenta avantajul că mortarul care acoperea cărămizile respective le proteja de variațiile climaterice, contribuind la menținerea structurii constructive a zidului. A fost tehnica comună folosită în Constantinopol și vecinătăți, începând cu sec. al XI-lea, de unde s-a răspândit și în spațiile de influență bizantină (în Peninsula Balcanică, zona Kievului)[47], rămânând una dintre cele mai uzitate, deși uneori apare doar o copiere a ei, adică a alternanței dintre rândurile de cărămidă și tencuială (Koismesis din Niceea), dar fără a mai prezenta și avantajele structurale[48].

A patra modalitate de realizare a structurilor din cărămidă, numită și tehnica *cloisonné*, constă în conturarea pe toate cele patru laturi ale blocurilor de piatră fățuită cu unul sau mai multe rânduri de cărămidă. Ea este specifică Greciei și Balcanilor, răspândindu-se începând cu sec. al X-lea (Hosios Loukas, Styris)[49].

---

[44] S. ĆURČIĆ, „Brickwork Techniques...", p. 323.

[45] J. BARDILL, „Building Materials...", p. 337.

[46] Nu există un termen consacrat in limba română pentru această tehnică bizantină, numită „recessed-brick technique" sau „concealed course", S. ĆURČIĆ, „Brickwork Techniques...", p. 323, J. BARDILL, „Building Materials...", p. 338; R. OUSTERHOUT, *Master Builders*..., passim.

[47] S. ĆURČIĆ, „Brickwork Techniques...", p. 323; R. OUSTERHOUT, *Master Builders*..., p. 177.

[48] R. OUSTERHOUT, *Master Builders*..., p. 179.

[49] S. ĆURČIĆ, „Brickwork Techniques...", p. 323; J.S. CURL, *A Dictionary of Architecture*, p. 180.

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

Școlile arhitecturale

Exteriorul bisericilor era foarte rar tencuit, spațiul dintre rândurile de cărămidă fiind umplut cu un strat subțire de mortar fin, presat cu un anume tipar astfel încât să rezulte o canelură[50]. În funcție de modalitățile de rezolvare constructivă și având în vedere faptul că materialele erau aparente, se poate vorbi de prezența unor școli locale[51], fiecare cu specificul ei constructiv și estetic în același timp.

Școala *orientală* (influențată de Siria și Armenia) utiliza un parament de piatră fățuită, predominând suprafețele netede de zidărie în raport cu decorația[52], fapt pentru care nu prezintă interes pentru studiul de față.

Școala *constantinopolitană* a recurs la combinația specifică de asize de piatră și cărămidă, dar cu tendința vădită de a folosi exclusiv cărămida[53], cu ajutorul căreia putea rezolva sistemele nișelor, arcaturilor și care putea fi dispusă în cele mai variate moduri, rezultând combinații cu totul speciale și pitorești, multe din ele abandonând sobrietatea decorației potrivită unui locaș de cult. Sistemul paramentului realizat integral din cărămidă în asize regulate a devenit o regulă generală aplicată bisericilor din Constantinopol[54] dar și a celor din Tesalonic[55].

Cărămida a devenit astfel marca elenismului, apărând și situația în care, în aceeași zonă geografică, sunt întâlnite două modalități structurale, în funcție de mentalitățile culturale. De pildă, în timp ce în Siria centrală era folosită piatra, în Ierusalim, Antiohia precum și în marile orașe elenistice de pe litoral se construia în cărămidă[56]. Dar o privire de ansamblu asupra preferinței pentru materialele de construcție conduce către concluzia că, pe de o parte Egiptul, Mesopotamia, Persia, pe de alta Constantinopolul cu Balcanii, Serbia, Țările Române și Rusia occidentală au folosit cărămida, uneori singură, alteori combinată cu piatra[57], materialul argilos fiind cel predominant.

---

[50] C. MANGO, *Byzantine Architecture*, p. 12.
[51] R. OUSTERHOUT, *Master Builders...*, p. 194.
[52] Gheorghe CURINSCHI VORONA, *Istoria universală a arhitecturii*, vol. III, Ed. Tehnică, București, 1986, p. 284.
[53] Gh. CURINSCHI VORONA, *Istoria universală...*, p. 272.
[54] Gabriel MILLET, *L'École greque dans l'architecture byzantine*, Ernest Leroux, Paris, 1916, p. 224.
[55] C. DIEHL, *Manuel d'art...*, tome II, p. 779.
[56] C. DIEHL, *Manuel d'art...*, tome I, A. Picard, Paris, 1925, p. 57.
[57] G. MILLET, *L'École grecque...*, pp. 214-215.

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

Școala *grecească* a preferat piatra și cărămida în raporturi aproximativ egale, variația de culoare și desen a materialelor, renunțând la jocul de umbre dat de arcaturi și nișe, și fiindu-i specifică decorația de tip *cloisonné* (pietrele fățuite, dispuse de regulă într-un singur rând, sunt încadrate, atât pe orizontală, cât și pe verticală de șirurile de cărămizi, pe mai multe rânduri)[58]. Acest tip de parament *cloisonné* a apărut la începutul sec. al XI-lea, e drept cu ceva timiditate (Kaisariani, Sfinții Apostoli Kalamata, Sfântul Luca și Sfânta Sofia din Ohrida, bisericile din Castoria), pentru ca apoi să se răspândească și să se diversifice. Dacă în Macedonia el este folosit cu oarecare ezitare și fără consecvență, în Grecia în schimb, cu excepția celor din Kaisariani, bisericile au respectat întotdeauna acest tip de parament[59], în acest sens fiind renumite bisericile Mănăstirii Hosios Loukas (sec. al X-lea) și Daphni (sfârșitul sec. al XI-lea) – **fig. 7-9**. Se preferă astfel edificiile cu asize de piatră și cărămidă, separate de straturile de mortar, la care roșul închis al celor din cărămidă contrastează cu albul roșiatic al mortarului și cu griul mat al pietrei. Mortarul este mai retras de la fața zidului astfel încât fiecare cărămidă, fiecare piatră are propriul său contur[60].

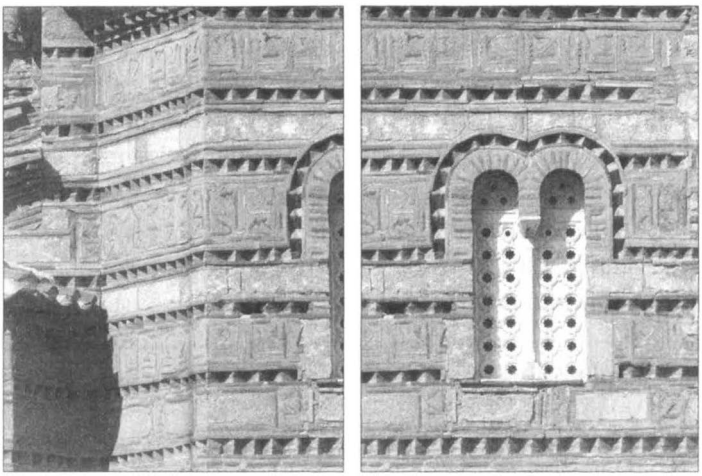


Fig. 7-8. Biserica Theotokos a Mănăstirii Hosios Loukas (sec. al X-lea), detalii fațadă.

[58] G. MILLET, *L'École grecque...*, p. 225; Gh. CURINSCHI VORONA, *Istoria universală...*. p. 297; C. MANGO, *Byzantine Architecture*, p. 118.
[59] G. MILLET, *L'École grecque...*, pp. 229-230.
[60] Auguste CHOISY, *L'Art de bâtir chez les byzantins*, Paris, 1883, p. 13.

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

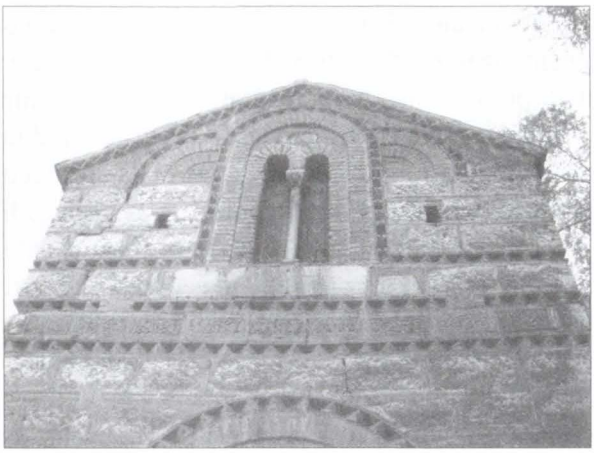


Fig 9. Biserica Sfinții Teodori, Atena (sec. XI-XII), detaliu fațadă.

Nu rareori se întâmpla ca structura spațială să denote o anumită zonă de influență, în timp ce stilul paramentului să aibă o cu totul altă proveniență. De pildă, planul în cruce greacă înscrisă de la biserica Theotokos a Mănăstirii Hosios Loukas, din sec. al X-lea, mărturisește provenienta sa constantinopolitană, în timp ce sistemul *cloisonné* al fațadei, combinat cu sistemul aranjării cărămizilor în dinți de fierăstrău indică o altă proveniență[61], a ceea ce s-a numit „școala grecească"[62]. Iar la biserica Mănăstirii Daphni, de lângă Atena. paramentul tip *cloisonné* este tipic grecesc, cu toate că el apare în cadrul unei ctitorii imperiale[63], așadar una care ar fi trebuit să respecte principiile estetice constantinopolitane.

Valențele estetice ale cărămizii

Dincolo de calitățile constructive, exploatate și de alte popoare, în arhitectura bizantină cărămida a căpătat un rol decorativ, fiind combinată cu multă îndemânare și gust[64]. Deși folosirea motivului decorativ al cărămizii a constituit esențialmente o parte a moștenirii romane, el avea

[61] R. OUSTERHOUT, *Master Builders...*, p. 173.
[62] C. MANGO, *Byzantine Architecture*, p. 118.
[63] Jacqueline LAFONTAINE-DOSOGNE, *Histoire de l'art byzantin et chrétien d'Orient*, Université Catholique de Louvain, Louvain-la-Neuve, ²1995, p. 159.
[64] Dom Ferdinand CABROL, Dom Henri LECLERCQ, „Brique", în: *Dictionnaire d'Archéologie chrétienne et de Liturgie*, tome II, première partie, Librairie Letouzey et Ané, Paris, 1925, col. 1323.

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

să apară în epoca medie bizantină, poate din rațiuni constructive[65]. Majoritatea comentatorilor arhitecturii bizantine timpurii au remarcat și subliniat faptul că primele biserici prezentau un dezacord supărător între aspectul estetic interior și cel exterior, acesta din urmă fiind neglijat, chiar și în cazul unor monumente reprezentative. De pildă, arhitectura simplă a basilicii Sf. Ioan din Studios (cca 450), contrastează cu bogăția decorației sale[66], iar în cazul mausoleului Gallei Placidia, aspectul exterior „sobru, cu fațadele sale de cărămidă aparentă, decorate cu arcade oarbe, contrasta cu bogata decorație a interiorului, cu ziduri placate cu marmură și bolți îmbrăcate în întregime cu mozaicuri policrome cu caracter figurativ și ornamental"[67].

Un fapt unanim recunoscut este acela că motivele decorative din cărămidă sunt cu totul excepționale înaintea sec. al X-lea[68], astfel că principala noutate apărută în perioada medie a arhitecturii bizantine a fost cea privitoare la exteriorul bisericilor, dar fără a lăsa în vreun fel în umbră preocuparea pentru interior[69]. Primii pași în tratarea elementelor constructive și sub raport estetic au fost realizați pe la începutul sec. al X-lea când, în Constantinopol, a fost zidită o biserică al cărei exterior constituia o noutate, Myrelaion (Budrum Djami). Fațada sa a fost realizată integral în cărămidă, cei șase pilaștri circulari de pe fiecare latură constituind o provocare și necesitând cărămizi special turnate pentru a obține formele respective[70]. Un secol mai târziu, la 1028, a fost ctitorită Panaghia ton Chalkeon din Tesalonic, cu exteriorul tot din cărămidă, cu aceeași pilaștri circulari, și cu noutatea adusă de introducerea rândurilor de cărămizi în dinți de ferăstrău[71] **(fig. 10)**.

[65] R. OUSTERHOUT, *The Architecture of the Kariye Camii*..., p. 29. 36.
[66] C. MANGO, *Byzantine Architecture*, p. 39.
[67] Gh. CURINSCHI VORONA, *Istoria universală*..., p. 210; „exteriorul simplu, cazon, era specific acelor prime manifestări ale arhitecturii triumfale" (ed. cit., p. 166).
[68] C. MANGO, *Byzantine Architecture*, p. 12.
[69] C. MANGO, *Byzantine Architecture*, p. 137.
[70] C. MANGO, *Byzantine Architecture*, p. 113.
[71] C. MANGO, *Byzantine Architecture*, p. 115.

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

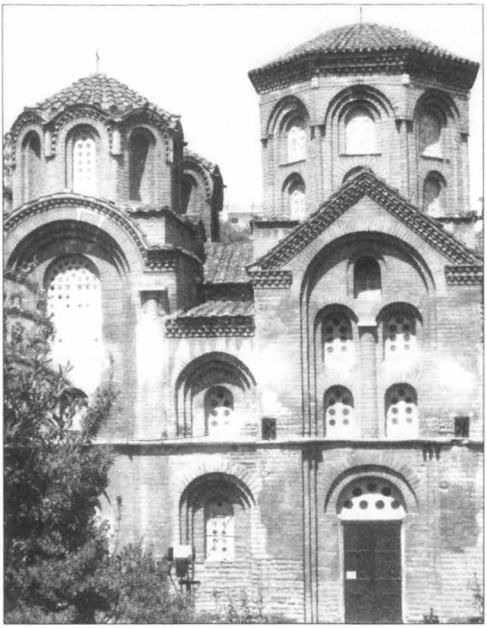


Fig. 10. Panaghia ton Chalkeon din Tesalonic (1028).

Cărămida, acest material ieftin și destul de umil la prima vedere – comparativ cu varietățile de piatră, dintre care prima se remarcă marmura – poate constitui un nesecat izvor de motive decorative, atât în situația în care este folosită exclusiv în realizarea paramentului, cât și atunci când este combinată cu alte materiale. O primă modalitate de punere în valoare a valențelor estetice specifice cărămizii este prezența acelui mod de dispunere a ei într-un sistem decorativ numit „dinți de ferăstrău"[72], motiv alcătuit din cărămizi dispuse pe colț, fapt care creează un zig-zag specific. Pot fi prezente unul sau mai multe rânduri de cărămizi astfel dispuse, suprapuse unul peste celălalt sau intercalate și care creează un joc de umbre și lumini spectaculos, fapt pentru care el reprezintă unul dintre cele mai răspândite motive decorative.

Dinții de fierăstrău apar fie ca element de întărire a cornișei sau arhivoltelor, caz în care pot fi mai multe rânduri, fie ca element singular, o singură asiză la fața paramentului[73], cum apar de pildă la Hosios Loukas unde fațada este ritmată pe orizontală cu aceste șiruri realizate

[72] Vasile DRĂGUȚ, *Dicționar enciclopedic de artă medievală românească*. Ed. Științifică și Enciclopedică, București, 1976, p. 127.
[73] G. MILLET, *L'École grecque*.... pp. 264-265.

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

din cărămizile dispuse unghiular Sistemul apare îndeosebi la bisericile școlii din Constantinopol și Tesalonic, care l-au folosit cu o deosebită abilitate estetică, atingând forme de o perfecțiune rară, pe care Grecia nu le-a cunoscut[74]. Se remarcă faptul că, la monumentele din Constantinopol, cărămizile dispuse în dinți de fierăstrău marchează invariabil cornișa, dar nu mai apar în jos, pe suprafața paramentului[75], astfel că arcaturile de pe fațada bisericilor constantinopolitane, cu excepția celor care se află în partea superioară, nu sunt niciodată conturate cu diverse forme sau aranjamente de cărămidă, așa cum se întâmplă cu bisericile de prin alte locuri.

Dacă dinții de fierăstrău presupun o volumetrie accentuată, vocabularul decorativ al arhitecturii bizantine a recurs și la motive care să nu iasă din planul paramentului, alegând soluția jocului de cărămizi dispuse în cele mai variate moduri. De aceea se poate spune că decorația ceramică care și-a făcut apariția în capitală la sfârșitul sec. al XI-lea și în cel următor, presupune o mare varietate de motive, adesea dispuse la întâmplare[76], dar întotdeauna pitorești. Un motiv des uzitat în arhitectura bizantină este cel al în *zig-zag*-ului, care se poate plia pe două tipuri de suprafețe. Dacă este una curbă, concă sau nișă, cărămizile pleacă radial de la un element central în formă de „V" sau „W", dezvoltându-se pe diagonale și urmărind curbura respectivă. În cazul unei suprafețe plane, un timpan sau o nișă, motivul în zig-zag este repetat de-a lungul rândurilor orizontale[77]. Oricum a fost amplasat, motivul respectiv a constituit o preferință decorativă a arhitecților, fiind prezent statornic pe fațadele bisericilor **(fig. 11, 12)**.

[74] G. MILLET, *L'École grecque...*, p. 267.
[75] R. OUSTERHOUT, *Master Builders...*, p. 173.
[76] R. OUSTERHOUT, *The Architecture of the Kariye Camii...*, p. 29.
[77] R. OUSTERHOUT, *The Architecture of the Kariye Camii...*, p. 29.

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

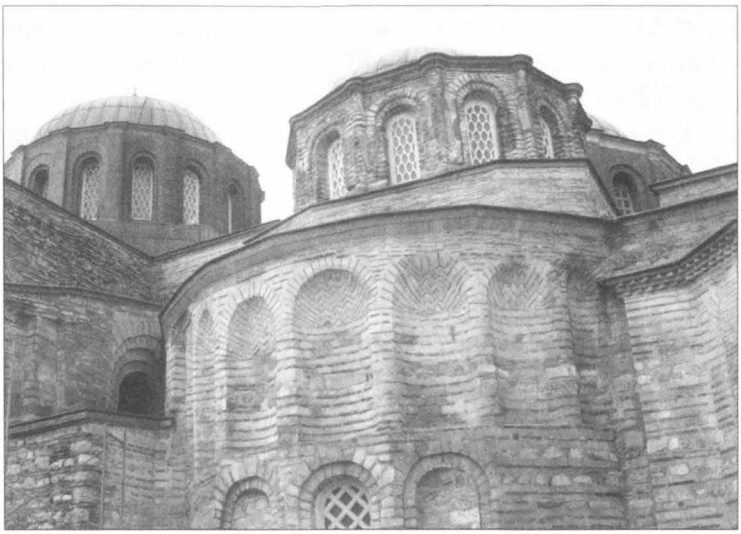


Fig. 11. Hristos Pantocrator, Constantinopol (1124-1136), detaliu fațadă.

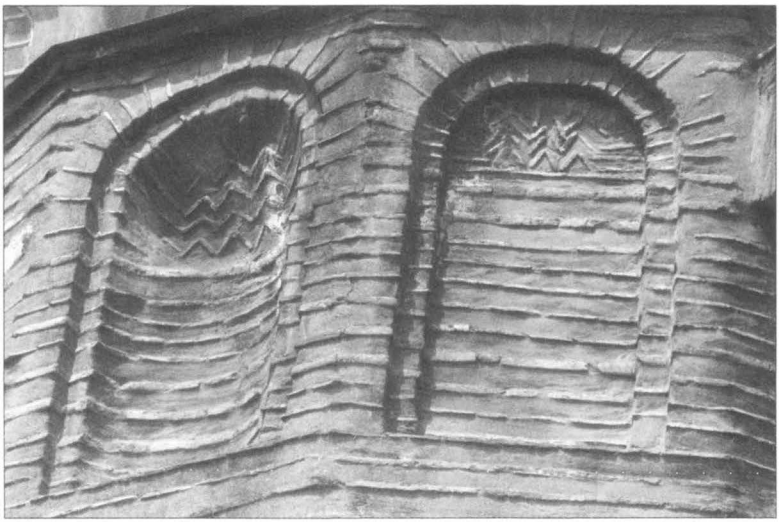


Fig. 12. Chora, Constantinopol (1316-1321), detaliu fațadă.

După cum era și firesc, crucea din cărămidă este un motiv extrem de frecvent în diverse combinații. Uneori ea apare într-o variantă mai complicată, fiind ieșită în relief și încadrată într-o formă circulară, ca la multe din monumentele secolelor XI-XII, uneori motivul fiind realizat din

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

tencuială pictată[78]. Dar crucea simplă, realizată din cărămizi dispuse pe verticală și orizontală, având dimensiuni ce variază în funcție de spațiul în care este amplasată, este o un motiv decorativ care, prin semnificațiile sale spirituale, apare frecvent pe fațadele bisericilor bizantine, indiferent de perioada istorică și spațiul geografic în care ele au fost edificate **(fig. 13)**.

Fig. 13. Biserica Metamorphosis, Tesalonic, detaliu fațadă.

Înrudită într-un fel cu Sfânta Cruce este *Hrismon*-ul sau monograma Mântuitorului Iisus Hristos, folosită în primele secole ca semn de recunoaștere al creștinilor[79] și ca o abreviere grafică a lui Hristos, prezentă pe pietrele de mormânt din sec. al III-lea[80], dar și pe

[78] R. OUSTERHOUT, *Master Builders*.... p. 197.

[79] Victor AGA, *Simbolica biblică și creștină – Dicționar enciclopedic*, Ed. Învierea, Arhiepiscopia Timișoarei, 2005, p. 249.

[80] Dom F. CABROL, Dom H. LECLERCQ, *Dictionnaire d'Archéologie*..., tome III, col. 1486.

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

stindardul imperial purtat de Sf. Împărat Constantin cel Mare[81]. Acest semn grafic, rezultat din întretăierea literelor grecești X și P, a fost simplificat în cadrul fațadelor, fiind prezent ca o întretăiere a unei verticale și a celor două diagonale, ușor de realizat din cărămidă. Este prezent mai ales pe fațadele bisericilor din Kastoria, din nordul Greciei (Panaghia Kumbelidiki, **fig. 14-15**, Anargyroi).

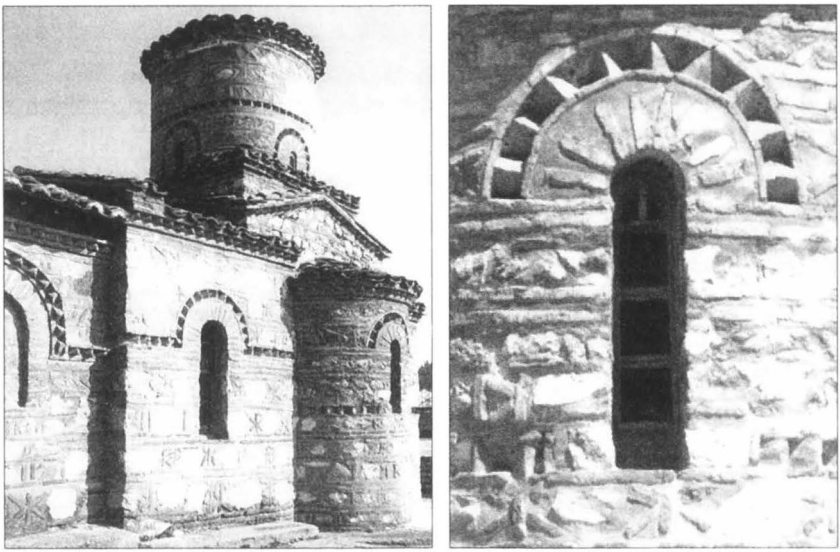


Fig. 14-15. Panaghia Kumbelidiki. Kastoria, fațada sudică și detaliu.

Un alt sistem decorativ este cel al meandrului[82], apărut odată cu începutul sec. al XI-lea (la Hristos Pantepoptes, biserica Mănăstirii Iui Constantin Lips), dar fiind caracteristic perioadei târzii a arhitecturii bizantine[83].

O biserică care poate fi considerată adevărat album de artă ce etalează ingeniozitatea și imaginația meșterilor bizantini este Sfinții Apostoli din Tesalonic (începutul sec. al XIV-lea), la care se remarcă în mod deosebit absida estică, unde cărămizile

[81] Frédérick TRISTAN, *Primele imagini creștine*, traducere de Elena Buculei și Ana Boroș, Ed. Meridiane, București, 2002, p. 428.

[82] Motiv decorativ continuu, format din linii încrucișate sau frânte, care se intersectează în unghiuri drepte. Termenul derivă de la numele fluviului sinuos din Frigia, *Dicționar de artă*, vol. I, p. 279; motivul sugerează stilizarea unor valuri de apă.

[83] R. OUSTERHOUT, *The Architecture of the Kariye Camii...*, p. 29.

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

„sunt combinate în multe feluri, formând o inimaginabilă varietate de ornamente: variate forme de meandre, romburi simple, romburi cu cruci, zig-zaguri, zăbrele, rozete, cruci simple sau complexe, chiparoși stilizați și discuri în forme solare acoperă această fațadă asemenea unui covor, ușurând peretele de greutatea sa fizică, oferind o materie nematerială, întregul efect fiind cât se poate de plăcut ochilor"[84] **(fig. 16-17)**.

De altfel, chiar dacă este socotită a fi o capodoperă, Sfinții Apostoli nu este o prezență singulară în Tesalonic, centru artistic în care jocul motivelor decorative realizate din cărămidă este deosebit de variat nu doar de la o biserică la alta, ci și în cadrul aceleiași fațade, unde fiecare panou este tratat diferit: Sfântul Ilie **(fig. 18-19)**, Sfânta Ecaterina **(fig. 20)**, Sfântul Pantelimon.

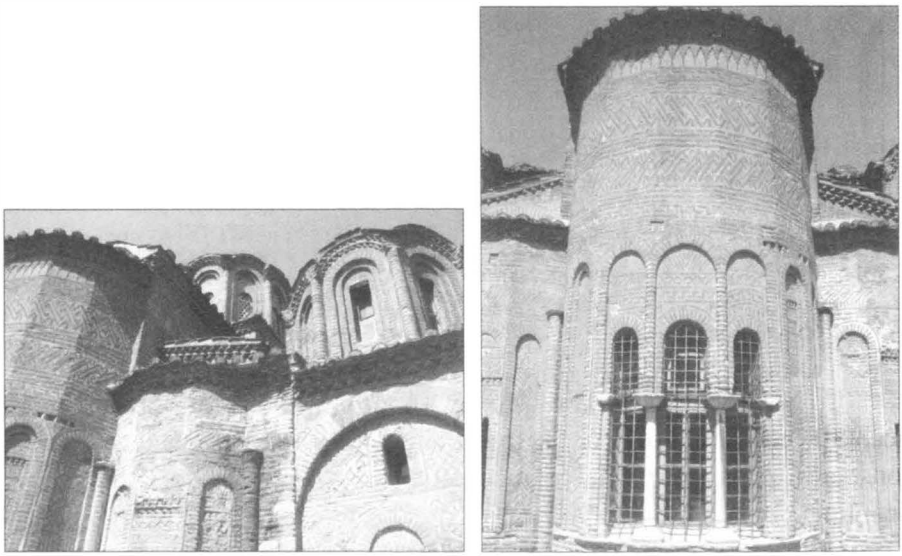
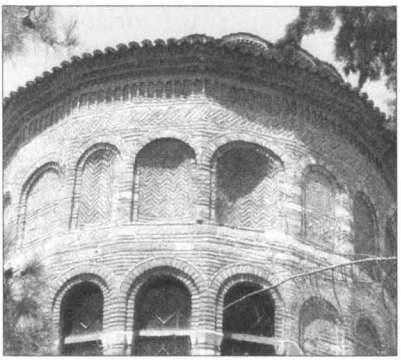


Fig. 16-17. Sfinții Apostoli, Tesalonic (sec. XIV), detalii fațada estică.

[84] Nikos NIKONANOS, *The Church of the Holy Apostles in Thessaloniki*. Institute for Balkan Studies, Thessaloniki, 1998, p. 28.

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro



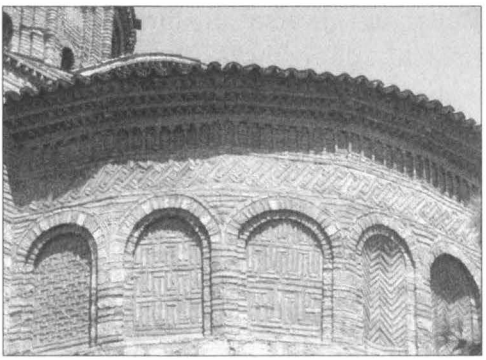


Fig. 18-19. Sf. Ilie, Tesalonic, detalii fațadă.

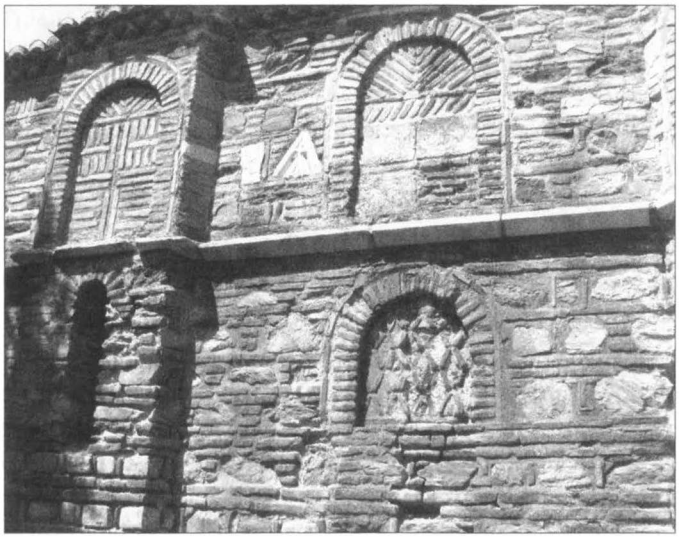


Fig. 20. Sf. Ecaterina, Tesalonic, detaliu fațada sudică.

Sobrietatea caracteristică arhitecturii constantinopolitane – unde plastica decorativă rămâne subordonată celei volumetrice – a fost abandonată în spații precum Macedonia sau restul Greciei, unde frapează exuberanța și varietatea motivelor decorative realizate exclusiv din cărămidă. În acest sens se remarcă fațadele bisericilor ridicate în Despotatul Epirului în perioada Paleologilor. Pe fațada vestică a bisericii Sf. Teodora din Arta desenul regulat al asizelor de cărămidă, urmând orizontalitatea specifică însăși procedeului de zidire, a fost abandonat în favoarea realizării unui câmp compozițional care, asemenea unui covor, acoperă suprafața bisericii cu motive ornamentale realizate din cărămidă

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

dispusă în diverse moduri: zig-zaguri dispuse în șiruri orizontale, împletituri de romburi și hexagoane sau pur și simplu jocul rândurilor de cărămidă dispuse pe verticală și orizontală și care se întretaie în unghi drept. Iar la bisericile Kato Panagia de lângă Arta (1231-1271) și Porta Panagia lângă Trikkala (1283) se remarcă exuberanta decorație exterioară, constând în elemente din țiglă aplicate cu o încântătoare indiferență față de principiile simetriei[85].

Cât privește arhitectura bisericilor din Grecia, se poate constata faptul că cele mai vechi prezintă un parament uniform, de o frumoasă severitate pentru ca, începând cu jumătatea sec. al XI-lea, ele să înceapă să capete un aspect mai bogat și mai variat, conform resurselor ctitorilor și gustului constructorilor[86]. Pot fi distinse patru tipuri de ornamentație, evoluând de la simplu la complex, de la simple litere inserate între blocurile de piatră – litere grecești sau cufice – la frize complicate, cu motive arabe sau cu tradiționalul val grecesc geometrizat, de la cărămizile simple dar dispuse într-un mod cât mai variat la cărămizi inscripționate cu motive decorative[87]. Țigla plată (κεραμίδιον), puțin diferită de cărămidă, era folosită și la zidărie, dar mai ales la realizarea motivelor decorative și a literelor[88].

O altă trăsătură caracteristică esteticii arhitecturale bizantine este atenția acordată valențelor cromatice deținute de varietatea materialelor ce concurau la realizarea fațadelor bisericilor. Nu se poate afirma cu tărie faptul că în timp ce arhitectura în piatră exclude sau cel puțin nu solicită policromia, zidăria din cărămidă dimpotrivă, are nevoie la interior și la exterior de un înveliș somptuos care să-i ascundă sărăcia[89], raționament care ar exila cărămida în domeniul materialelor lipsite de valoare plastică și care necesită o anumită cosmetizare. Cert este faptul că, în arhitectura bizantină, combinațiile bazate pe policromie pot fi întâlnite la monumentele sec. al VI-lea, dar începând cu sec. al IX-lea ele au devenit regulă generală[90], în timp ce istoricul Charles Diehl este de părere că policromia a fost întotdeauna regula fundamentală a artei bizantine[91].

---

[85] C. MANGO, *Byzantine Architecture*, p. 146.
[86] G. MILLET, *L'École grecque...*, p. 252.
[87] G. MILLET. *L'École grecque...*, pp. 253-261.
[88] Timothy E. GREGORY, Sedgley M. SCHMIDT CLAIRE, „Tiles". în: *The Oxford Dictionnary....* p. 2084.
[89] C. DIEHL, *Manuel d'art...*, tome I, p. 57.
[90] G. MILLET, *L'Ecole greque...*, pp. 214-289.
[91] C. DIEHL, *Manuel d'art...*, tome II, p. 782.

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

Această preferință către o cromatică variată a fațadelor a fost facilitată de diversitatea materialelor alese pentru a fi puse în operă: piatra de diferite nuanțe, cărămida cu tonurile sale roșietice și mortarul, în variatele nuanțe de gri. La bogata gamă cromatică se adaugă un element care îmbogățește estetic fațada, textura diversificată, ce pleacă de la materiale rugoase, aspre – cel mai adesea condițiile climaterice și trecerea timpului au accentuat acest aspect – pentru a se ajunge la materiale cu o structură lucioasă, sticloasă. În acest sens se impune menționarea *ceramicii monumentale* care, înrudită din punct de vedere structural cu cărămida, reprezintă denumirea generică pentru elementele din ceramică – discuri, butoni, plăci, cărămidă obișnuită sau smălțuită – care intră în componența unei decorații arhitecturale[92].

Acest tip nou de împodobire a fațadelor a apărut la biserica mănăstirii lui Constantin Lips din 907, decorată cu cărămidă încrustată și ceramică smălțuită, element de inspirație musulmană și care servea la conturarea formelor arhitecturale. În 1909, o serie de plăci de ceramică smălțuită, unele servind ca elemente ale unor motive decorative, altele fiind elemente componente ale unor mari icoane, au fost descoperite la Patleina Bulgaria, lângă vechea capitală, Preslav (datând așadar din sec. al X-lea)[93]. Țigle glazurate și decorate cu motive florale, geometrice, zoomorfe, precum și icoane cu Maica Domnului, Sfinții Apostoli apar pe țigle pătrate (bust, în picioare sau în medalioane) datând din secolele IX-X au fost descoperite și la Niceea, Nicomidia[94], demonstrând aria largă de răspândire a acestui tip decorativ.

Preferința pentru elementele ceramice smălțuite a depășit cu mult limitele normale ale simțului echilibrat, specific curentelor clasice, îndeosebi în spațiile aflate în afara sferei de influență a capitalei. În această privință se remarcă bisericile din Despotatul Epirului, îndeosebi biserica Sf. Vasile din Arta (unde cărămida este combinată cu ceramica glazurată[95], toate fațadele fiind bogat decorate cu cărămizi ornamentale[96]).

Însă preferința către o cromatică vie și variată și către combinații inedite de materiale diverse este specifică mai ales monumentelor din

---

[92] V. DRĂGUȚ, *Dicționar enciclopedic...*, p. 86.

[93] C. MANGO, *Byzantine Architecture*, p. 111.

[94] T.E. GREGORY, S.M. SCHMIDT CLAIRE, „Tiles", p. 2085.

[95] C. DIEHL, *Manuel d'art....*, tome I, p. 452.

[96] André GRABAR, *The Art of the Byzantine Empire*, Crown Publishers, New York, 1966, p. 117.

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

Peninsula Balcanică, bisericilor sârbești unde „gustul detaliului și al pitorescului predomina asupra simțului monumentalității și al volumului"[97], dar mai ales a celor bulgărești. Dar nu bisericile din capitala Târnovo, cu ornamentele lor din ceramică smălțuită, se evidențiază în mod deosebit (Mitropolia, biserica celor 40 de mucenici, Sfântul Dumitru)[98], ci acelea dintr-un oraș de pe malul Mării Negre, Mesembria (actualul Nessebar din Bulgaria), numit și „Ravena bizantină"[99]. Se spune că aici ar fi existat până la 80 de biserici[100], din care au supraviețuit doar o mică parte, multe pe jumătate ruinate. Toate fațadele bisericilor din Mesembria sunt bogat împodobite cu jocul specific al alternanței cărămizii cu piatra la care se adaugă elementele ceramice, fapt pentru care Pantocratorul **(fig. 21)**, Sf. Ioan Aliturgos **(fig. 22)** și Sfinții Arhangheli, prin frumusețea lor, pot fi foarte bine comparate cu cele mai reușite biserici ale sec. al XIV-lea din Tesalonic și Mistra[101].

Fig. 21. Biserica Pantocrator, Mesembria (sec. al XIV-lea).

[97] Charles DELVOYE, *Arta bizantină*, traducere Florica-Eugenia Condurachi, vol. II, Ed. Meridiane, București, 1976, p. 196.

[98] George BALȘ, N. GHIKA-BUDEȘTI, „Ruinele bizantine din Messembria", în: *Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice*, V (1912), p. 2.

[99] C. MANGO, *Byzantine Architecture*, p. 175.

[100] G. BALȘ, N. GHIKA-BUDEȘTI, „Ruinele bizantine...", p. 5.

[101] A. GRABAR, *The Art...*, p. 118.

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

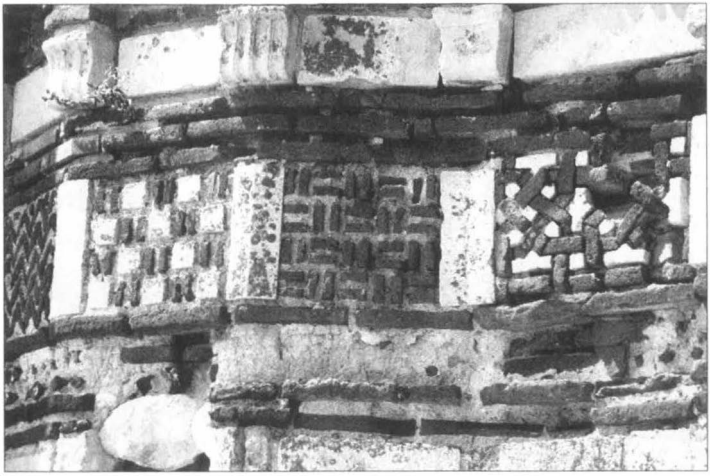


Fig. 22. Biserica Sf. Ioan Aliturgos, Mesembria, detaliu fațadă.

Din ceramică smălțuită au fost realizate o serie de elemente ceramice de diferite forme, mărimi și culori, cele mai răspândite fiind unele ca niște farfurioare sau guri de trompetă precum și altele de forme tronconice, modelate în formă de flori cu patru petale, ce apăreau la fața zidului ca niște cruciulițe cu brațe egale și care sunt prezente la Mistra (Pantanassa, Peribleptos), la bisericile sârbești (Kalenič, Staro Nagoričino, Kučevište, Ravanica, Kruševac), cele din Mesembria și în Țările Române[102]. Cromatica este cea specifică ceramicii bizantine, predominând tonurile de verde-oliv și galben.

În alegerea motivelor decorative nu au fost ocolite nici spațiile geografice străine din punct de vedere spiritual, cum ar fi cele islamice, de la care au fost împrumutate literele cufice, al căror nume vine de la orașul Cufa de pe Eufrat. Literele provin din vechea scriere arabă care, de-a lungul timpului, în special din sec. al X-lea, a devenit din ce în ce mai stilizată, așadar pur decorativă[103]. Astfel de litere cufice realizate din țiglă au constituit un motiv decorativ des întâlnit pe fațadele multor biserici din Grecia (Attica, Boetia, Argolida)[104], fiind prezente pe suprafețe largi (biserica Fecioarei a Mănăstirii Hosios Loukas) sau doar punctând

[102] G. MILLET, *L'École grecque...*, pp. 283-288; G. BALȘ, N. GHIKA-BUDEȘTI, „Ruinele bizantine...", p. 12.
[103] Anna TSITOURIDOU, *The Church of the Panagia Chalkeon*, Institute for Balkan Studies, Thessaloniki, 1998, p. 23.
[104] C. MANGO, *Byzantine Architecture*, p. 118.

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

anumite structuri arhitecturale (Kapnikareea din Atena, **fig. 23-24**, Panaghia ton Chalkeon din Tesalonic, la aceasta din urmă literele fiind realizate din ceramică smălțuită[105]).

Fig. 23-24. Kapnikareea din Atena, sec. XI, detalii fațadă.

Astfel, cărămizi și țigle special tăiate și înecate în mortar formează ornamente ce imită vechile inscripții arabe, o reflectare a influenței arhitecturii musulmane contemporane[106]. Descoperirile ulterioare din Constantinopol au demonstrat că influența sasanidă prezentă în ceramica glazurată a fost o practică curentă în capitală în secolele IX-X (poate datorată contactelor dintre bizantini și arta musulmană din timpul lui Teofil), dar care a fost abandonată ulterior[107]. Trebuie observat faptul că, deși sunt prezente literele cufice, despre vocabularul decorativ al cărămizilor bizantine nu se poate spune că este de inspirație arabă[108].

Despre aceste litere cufice sau pseudo-cufice s-a afirmat că au poate o valoare apotropaică[109]. Oricare ar fi motivul prezenței unor asemenea elemente decorative păgâne pe zidurile unor biserici creștine,

[105] A. TSITOURIDOU, *The Church of the Panagia* ..., p. 23.
[106] A. GRABAR, *The Art...*, p. 111.
[107] C. MANGO, *Byzantine Architecture*, pp. 111-113.
[108] C. MANGO, *Byzantine Architecture*, p. 113.
[109] J. LAFONTAINE-DOSOGNE, *Histoire de l'art...*, p. 123.

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

cert este că motivele ceramice respective aveau să intre într-un con de umbră în sec. al XV-lea, pentru ca ocupația otomană să le repună în valoare[110].

În cazul în care tehnica constructivă nu părea a fi suficient de fină și elegantă, sau când calitatea materialului nu era cea dorită, se recurgea la tencuială pictată, fie pe suprafețe mai mult sau mai puțin extinse, fie de tip *rinceaux*[111] în jurul ferestrelor. Un caz aparte este întâlnit la Veljusa (Valea Strumica, Macedonia, sec. al XI-lea), unde întreaga biserică a fost tencuită, pictura aplicată imitând rândurile de cărămidă și piatră. Procedeul pictării unor suprafețe exterioare cu imitarea unei anume structuri de zidărie din cărămidă s-a răspândit mai ales în ultimele secole, fiind determinat de faptul că materialele de calitate se împuținaseră. Ea a devenit procedura standard aplicată bisericilor din Serbia în a doua jumătate a sec. al XIV-lea[112].

Analiza complexului sistem decorativ al bisericilor bizantine a scos în evidență nu doar deosebirile generate, firesc, de spațiile geografice diferite în care ele au fost create, ci și cele care s-au datorat curgerii timpului, putându-se descifra cu ușurință trecerea de la simplu la complex. Îndeosebi ultima perioadă din viața Imperiului Bizantin, cea cunoscută sub numele de „Renașterea Paleologă", și-a creat un vocabular aparte al programului decorativ, caracterizat printr-o exuberanță ieșită din comun[113]. Deși efectele rezultate în urma cromaticii variate sunt specifice majorității bisericilor bizantine din Evul Mediu, cele ale perioadei Paleologilor sunt cu totul remarcabile[114], prin ingeniozitatea și abilitatea combinațiilor.

Nu doar pe teritoriul propriu-zis al Bizanțului s-a manifestat acest fenomen, ci și în spațiile spirituale învecinate, Serbia și Bulgaria, remarcându-se îndeosebi bisericile din Mesembria. Exteriorul bisericii Sf. Ioan Aliturghitos prezintă

---

[110] G. MILLET, *L'École grecque...*, p. 283.

[111] Numit și *vrej*, *rinceaux* este un motiv ornamental alcătuit dintr-o tulpină cordiformă cu traseu sinuos, din care se desprind frunze și flori, formând uneori volute; V. DRĂGUȚ, *Dicționar enciclopedic...*, p. 320.

[112] R. OUSTERHOUT, *Master Builders...*, p. 179.

[113] R. OUSTERHOUT, *Master Builders...*, p. 197.

[114] A. GRABAR, *The Art...*, p. 115.

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

„un tip de ornamentație cu totul neobișnuit și de o bogăție rară. Straturile de piatră cioplită alternează, ca de obicei, cu cele de cărămidă, atât la ziduri cât și la arcade; ceea ce iese, însă, din cele obișnuite, e ornamentația suprafețelor interioare ale arcadelor oarbe și ale timpanurilor, ornamentație care formează, cu ajutorul cărămizilor și a marmorei lucrate în fel de fel de împodobiri, rețele, zig-zag-uri, damiere, împletituri și altele, care ajung la o adevărată «marqueterie»"[115].

Pantocratorul nu e atât de împodobit ca prima dar „compoziția și dispozițiunile arhitectonice sunt mai variate și efectul general este mult mai plăcut ochilor"[116].

În ansamblu, numărul bisericilor care mai păstrau rigoarea clasică era destul de nesemnificativ. Dacă despre Pammakaristos (1310) se poate spune că exteriorul reprezintă unul dintre cele mai bune exemple ale stilului paleolog în capitală, motivele ornamentale fiind mult mai restrânse decât în Grecia sau în Balcani[117], în schimb, în cadrul celorlalte biserici s-a dezvoltat „gustul fațadelor de cărămidă ornamentală prin jocul însuși al cărămizilor așezate în felurite moduri"[118], remarcându-se îmbogățirea vocabularului ornamental al fațadelor și cromatica contrastantă a materialelor.

Acest fenomen artistic unic și care nu are cum să nu fie remarcat a fost analizat și etichetat diferit, în funcție de educația estetică, gusturile și așteptările celor care s-au încumetat să o facă. În general, această preferință către sistemul decorativ — o mărturie a faptului că „arhitecții s-au adresat mai mult privirilor decât sufletelor"[119] — a fost privită cu reticență, afirmându-se faptul că bogăția vocabularului ornamental al fațadelor este adesea remarcabilă, că valențele cromatice și formale ale cărămizii sunt exploatate la maximum, chiar și pentru inscripții dar, cu toate acestea, cu toate că rezultatele sunt fermecătoare, este prezentă o anumită gratuitate, străină de estetica clasică[120]. Întreaga decorație a bisericilor conduce către slăbirea sentimentului sublimului, dând impresia că laudelor aduse lui Dumnezeu i-au succedat strigătele de implorare, iar acrobațiile tehnice precum și inconsecvențele conduc către ideea că

[115] G. BALȘ, N. GHIKA-BUDEȘTI, „Ruinele bizantine...", pp. 10-12.
[116] G. BALȘ, N. GHIKA-BUDEȘTI, „Ruinele bizantine...", p. 16.
[117] C. MANGO, *Byzantine Architecture*, pp. 150-153.
[118] G. BALȘ, N. GHIKA-BUDEȘTI, „Ruinele bizantine...", p. 13.
[119] C. DELVOYE, *Arta bizantină*, vol. II, p. 196.
[120] J. LAFONTAINE-DOSOGNE, *Histoire de l'art...*, p. 218.

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

acestea sunt primele simptome ale decadenței[121], putându-se vorbi de un „baroc bizantin"[122]. Dacă acestea au fost calificativele acordate bisericilor bizantine, despre cele sârbești s-a spus că fațadele lor „sunt însuflețite de o sensibilitate exasperată, proprie civilizațiilor conștiente de apropiata lor dispariție"[123], iar din grupul monumentelor ce alcătuiesc „Școala moravă", ce se remarcă prin exuberanța și complexitatea decorului, Kalenić (1413-1471) a fost comparată cu o „bombonieră"[124].

Există însă și opinii contrare, ce exprimă admirația față de aceste ultime mărturii ale abilităților estetice ale meșterilor bizantini și care consideră că biserica Sfinții Apostoli din Tesalonic este „capodopera acestui nou stil, cărămida fiind dispusă în combinații de o varietate și o bogăție incredibile"[125]. Iar bisericile din Mesembria, precum și cele din Mistra,

> „ne învață a cunoaște, mai bine ca oricare altele, esența artei bizantine din ultima perioadă de înflorire, tocmai epoca în care și-a întins înrâurirea și la noi, adică secolul XIV și XV. Ele ne lămuresc nu numai asupra admirabilei tehnice a construcțiunilor bizantine, care e destul de bine cunoscută și studiată, dar, lucru de un interes deosebit, și asupra principiilor estetice, asupra caracterului formelor arhitectonice și a decorației acestei arte... Ele ne arată ce admirabil efect decorativ au știut să obțină bizantinii cu materiale relativ modeste: piatră în dimensiuni mici, cărămizi și teracotă smălțuită..."[126].

Cărămida în arhitectura eclezială românească

Pentru realizarea operelor arhitecturale, românii au utilizat materialele locale, foarte rar apelându-se la materii prime din afara granițelor. Principalele materiale utilizate au fost cărămida, piatra, lemnul, varul, nisipul și, în măsură mult mai mică metalul și ceramica. S-a acordat o atenție deosebită utilizării cărămizii, ea putând fi socotită a fi materialul preferat, atât datorită faptului că materia primă era locală și putea fi procurată extrem de ușor, cât și pentru că, sub aspect tehnic,

---

[121] Panayotis MICHELIS, *Ésthétique de l'Art bizantin*, Flammarion, Paris, 1959, pp. 244-245.
[122] P. MICHELIS, *Ésthetique...*, pp. 246-247.
[123] C. DELVOYE, *Arta bizantină*, vol. II, p. 197.
[124] C. MANGO, *Byzantine Architecture*, p. 180.
[125] C. DIEHL, *Manuel d'art...*, tome II, p. 780.
[126] G. BALȘ, N. GHIKA-BUDEȘTI, „Ruinele bizantine...", pp. 21-22.

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

permitea obținerea unor forme structurale trainice și spectaculoase, cum ar fi bolțile și arcele în diversitatea lor structurală[127]. A fost utilizată cu precădere în arhitectura Țării Românești și mai puțin în Moldova și Transilvania, zone care se bucurau de existența multor cariere de piatră, pentru ca, abia odată cu sec. al XVII-lea, să înceapă a se răspândi și aici[128].

Din cauza timpului îndelungat cerut de fabricarea ei, cărămida era pregătită cu un an înainte de începerea construcției, meșterii cărămidari având nevoie să cunoască mai dinainte nu doar cantitatea pe care o aveau de fabricat, dar și dimensiunile și formele solicitate, toate fiind stabilite în funcție de dimensiunile edificiului și de plastica sa decorativă care putea reclama forme unicat[129]. Liantul folosit în mod curent era mortarul de var hidraulic, caracterizat printr-o întărire, o aderență și o rezistență bună, inclusiv în mediul umed[130]. Dimensiunile curente erau de 24-28 cm lungime, 12-14 cm lățime și 3,5-4 cm grosime[131].

Cărămida a constituit materialul de construcție al bisericilor, indiferent de modalitatea în care urma să fie realizat paramentul[132]. Conform tradiției constructive bizantine, zidurile bisericilor erau extrem de groase, depășind 1-1,20 m, adesea disproporționate comparativ cu rolul structural pe care urmau să-l îndeplinească[133]. Nu doar elementele de sprijin continue erau realizate din cărămidă, ci și cele punctuale, stâlpii și coloanele. În cazul stâlpilor pătrați, pentru a diminua și îndulci impresia vizuală de masivitate, muchiile erau teșite la 45° în partea lor mediană sau se recurgea la stâlpi de secțiune octogonală (mai ales începând cu sec. al XVII-lea).

De regulă, cărămizile din componența acestor elemente de susținere nu aveau profile deosebite și mult timp, în arhitectura eclezială românească, stâlpii pridvorului sau cei care separau pronaosul de naos,

---

[127] C. MOISESCU, „Procedee tehnice...", p. 25.
[128] C. MOISESCU, „Procedee tehnice...", p. 25.
[129] C. MOISESCU, „Procedee tehnice...", p. 25.
[130] C. MOISESCU, „Procedee tehnice...", p. 26.
[131] V. DRĂGUȚ, *Dicționar enciclopedic...*, p. 85; C. MOISESCU, „Procedee tehnice...", p. 25.
[132] De pildă, zidurile bisericii Mănăstirii Dealu au fost realizate din cărămidă de 80 cm grosime, placate cu bolovani și piatră de talie în grosime de cca 40-45 cm, după cum s-a putut constata în urma sondajelor efectuate cu ocazia restaurărilor demarate în 1984 (Dispoziție de șantier din 22 martie 1985, fila 2, din Arhiva Arhiepiscopiei Bucureștilor).
[133] La biserica Arbore, zidurile au o grosime de 1,55 m pentru a suporta sarcini ale unor deschideri de 5,70 m, fapt care face ca ele să ocupe mai mult de 50% din suprafața construită; Grigore IONESCU, *Arhitectura pe teritoriul României de-a lungul veacurilor*, Ed. Academiei, București, 1981, p. 215, nota 96.

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

fiind realizați din cărămidă și nevoiți să suporte o sarcină constructivă considerabilă, erau destul de groși, lipsiți de eleganța și zvelțețea coloanelor din piatră, ce aveau să apară abia odată cu monumentele brâncovenești. Există o excepție notabilă, întâlnită la coloanele pronaosului-pridvor de la biserica Mănăstirii Snagov (1514-1518), care prezintă fiecare o secțiune unică, realizată din cărămizi profilate anume pentru a obține formele speciale care fac din pridvorul acestui monument un unicat[134] **(fig. 25-27)**. Din păcate, în timpul domniei lui Mircea Ciobanul (1545-1554), arcadele au fost umplute cu zidărie din cărămidă, iar pronaosul astfel obținut a fost pictat. Datorită valorii acestor picturi, lucrările de restaurare întreprinse ulterior nu au putut înlătura total zidăria de umplutură, ci doar au căutat să pună în valoare „structura originală a arcadelor, formele coloanelor și ale stâlpilor, calitatea excepțională a cărămizilor special întrebuințate la zidirea lor, precum și tehnica desăvârșită cu care este executată întreaga operă"[135].

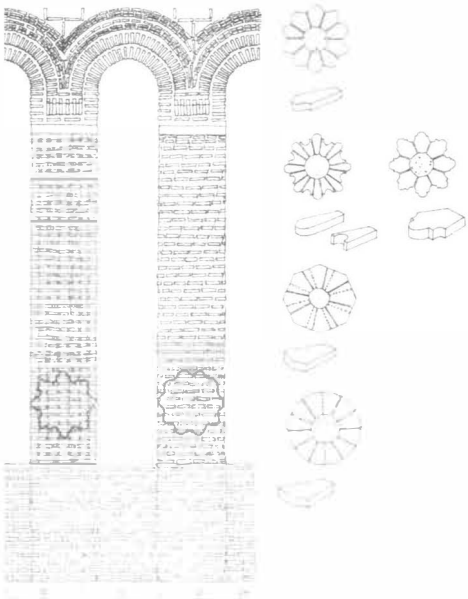


Fig. 25. Releveu coloane și stâlpi de la pronaosul-pridvor al bisericii Mănăstirii Snagov, sec. XVI (G. Ionescu, *Arhitectura pe teritoriul României* ..., p. 101).

[134] G. IONESCU, *Arhitectura pe teritoriul României*..., p. 101.
[135] G. IONESCU, *Arhitectura pe teritoriul României*..., p. 258.

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

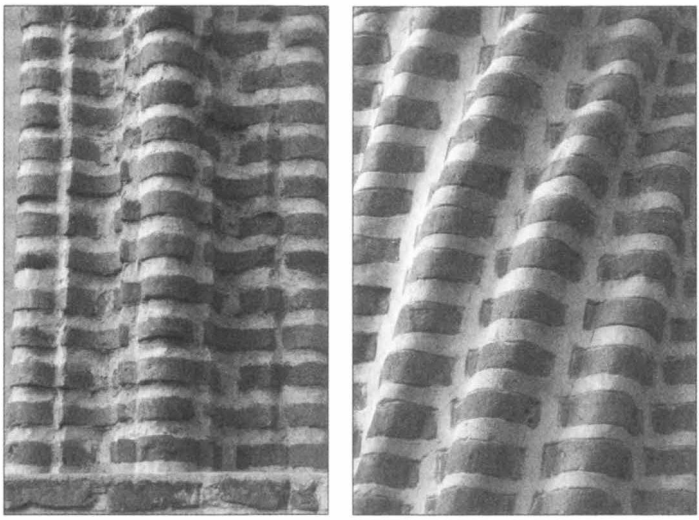


Fig. 26-27. Coloane și stâlpi de la pronaosul-pridvor al bisericii Mănăstirii Snagov, detalii.

În arhitectura eclezială românească plasticitatea paramentului a fost realizată fie prin modalitățile de dispunere a cărămizilor, fie prin formele speciale în care au fost turnate acestea, fie prin combinațiile de materiale care presupun texturi și cromatici variate. Pentru obținerea profilelor speciale – necesare la realizarea soclului, a brâului, cornișei sau a colonetelor – se fabricau cărămizi turnate în tipare anume realizate pentru a servi acestui scop. Pentru soclu se folosea profilul rotunjit fie în semicerc, fie de tip cavet[136], pentru brâuri cel de formă semicirculară sau cărămida dreptunghiulară, dar dispusă în dinți de fierăstrău[137], iar pentru colonete erau cărămizi semicirculare sau cu alte forme similare **(fig. 28-30)**. Un element decorativ specific arhitecturii românești îl constituie *ciubucul*, desemnând mulurile cu secțiune semicirculară[138], folosite la realizarea arcaturilor și a altor elemente decorative și care, cu excepția monumentelor placate cu piatră (Dealu, Curtea de Argeș, Trei Ierarhi și Golia Iași), au fost realizate integral din cărămidă.

[136] *Cavet*, mulură concavă, cu profil semicircular, prezentă în sistemul decorativ al modenaturii fațadelor, fie singură, fie în combinație cu alte tipuri de profile. Vezi *Dicționar de artă*, vol. I, p. 98.

[137] C. MOISESCU, „Procedee tehnice...", p. 25.

[138] V. DRĂGUȚ, *Dicționar enciclopedic...*, p. 96; *Dicționar de artă*, vol. I, p. 111.

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

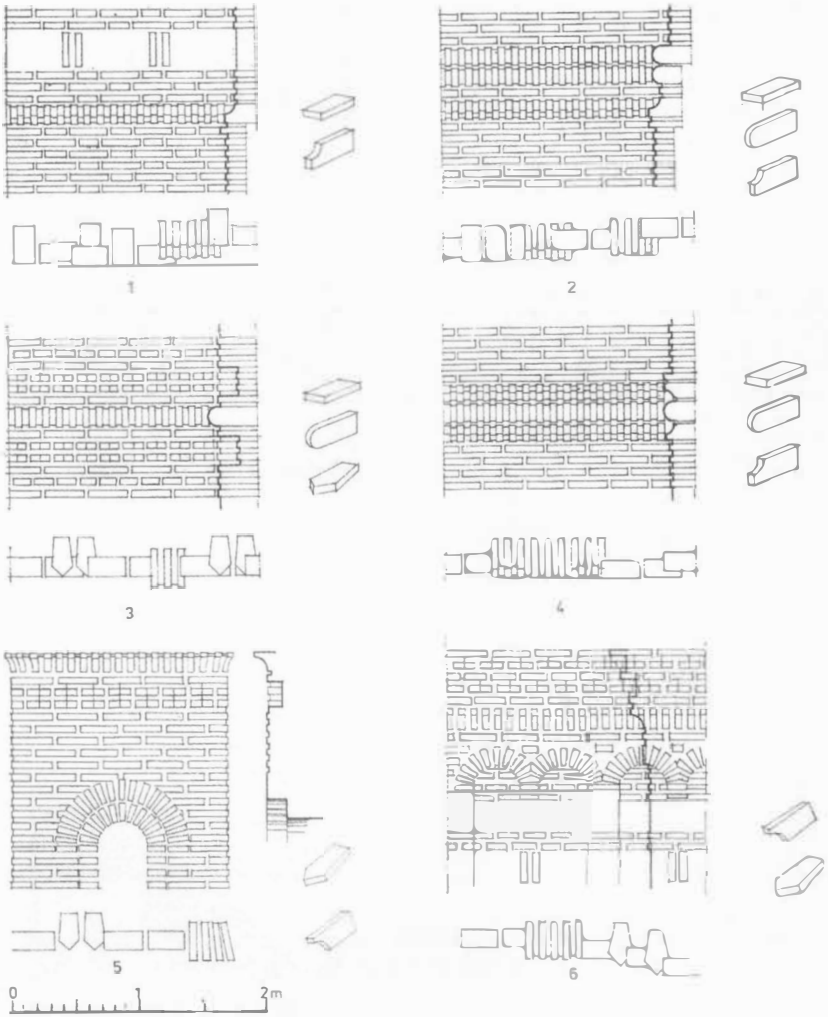


Fig. 28. Detalii de socluri, cornișe și brâuri din cărămidă de la Curtea Veche, Mărcuța, Mihai-Vodă București și Căluiu, sec. XVI (G. Ionescu, *Arhitectura pe teritoriul României*..., p. 98).

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

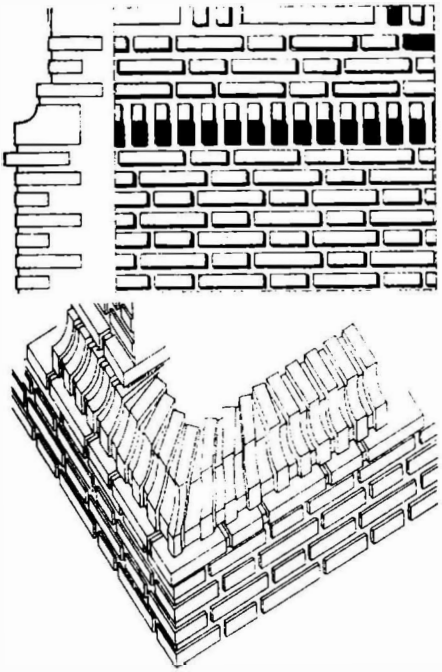


Fig. 29. Soclu de cărămidă de la Biserica Curtea Veche București (G. Ionescu, *Arhitectura pe teritoriul României...*, p. 97).

Fig. 30. Biserica Mănăstirii Cozia (1388), detaliu fațada nordică.

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

În arhitectura secolelor XIV-XVII, perioadă în care calitatea cărămizii bine arse permitea acesteia să reziste la condițiile climaterice destul de aspre din țara noastră, monumentele reprezentative au fost realizate din cărămidă aparentă, fie integral, fie în combinații cu alte materiale de construcție. Numărul bisericilor din cărămidă aparentă nu este impresionant. Avem a menționa biserica Adormirea Maicii Domnului din Stănești-Lunca, Jud. Vâlcea (ctitorie a lui Jupan Giura logofăt din 1536)[139] și biserica Sf. Nicolae din Cobia (1571-1572), despre care se va discuta mai jos.

O mare parte a bisericilor au rămas cu paramentul din cărămidă în urma lucrărilor de restaurare. Se remarcă biserica Mănăstirii Snagov, a cărei plastică monumentală este unică prin sobrietatea sa, fațadele naosului și ale absidelor fiind decorate cu două rânduri de arcaturi – cele din registrul inferior adâncite, iar cele din cel superior în relief, cu piciorușele terminate în consolă – arhivoltele fiind realizate din cărămizi dispuse în dinți de fierăstrău, același motiv fiind folosit și la profilarea cornișei[140]. Lucrările de restaurare din anii 1943-1947, efectuate de Ștefan Balș, au eliberat parțial coloanele pridvorului și paramentul de tencuielile parazitare, păstrând cărămida aparentă așa cum fusese ea inițial[141].

Unii cercetări consideră că biserica domnească din Târgoviște, în urma lucrărilor de restaurare (1961-1967), și-a recăpătat paramentul de cărămidă aparentă, „conform cu tradiția sec. al XVI-lea"[142], deși după alte opinii ea a fost inițial tencuită și acoperită cu o zugrăveală roșie, aparente rămânând doar arhivoltele arcelor și ciubucele fațadelor și turlelor[143]. O serie de lucrări de restaurare întreprinse de arh. Ștefan Balș au păstrat mai multe monumente reprezentative cu paramentul din cărămidă aparentă, chiar dacă nu aceasta fusese înfățișarea inițială a bisericilor

---

[139] G. IONESCU, *Arhitectura pe teritoriul României...*, p. 279.

[140] Vasile DRĂGUȚ, *Arta creștină în România*, vol. 5, Ed. Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, București, 1989, p. 80.

[141] Gheorghe CURINSCHI VORONA, *Arhitectură, urbanism, restaurare, Discurs asupra istoriei, teoriei și practicii restaurării monumentelor și siturilor istorice*, Ed. Tehnică, București, 1995, p. 116.

[142] G. CURINSCHI VORONA, *Arhitectură, urbanism, restaurare...*, p. 181.

[143] Cristian MOISESCU, *Târgoviște, Monumente istorice și de artă*, Ed. Meridiane, București, 1979, p. 213.

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

respective: Kretzulescu (1722, restaurată 1935-1939)[144] Antim (1715, restaurată 1946), Brebu Prahova (1650, restaurată 1960-1963), biserica domnească din Pitești (1645, restaurată 1964-1966)[145]. Această soluție, de renunțare a tencuirii paramentului din cărămidă, chiar dacă nu era conformă cu respectarea adevărului istoric, a fost adoptată și datorită faptului că tencuielile de var prezintă o durabilitate scăzută, ceea ce ar fi condus către degradarea lor rapidă în condițiile climaterice de la noi.

Dintru începuturile arhitecturii ecleziale românești, s-au păstrat mărturii care atestă faptul că zidăria era realizată conform tradiției bizantine, cu asize de cărămidă alternând cu cele din bolovani de piatră. Lăsând de o parte ruinele – dintre care reprezentative și mai bine conservate sunt cele de la Sân Nicoară din Curtea de Argeș **(fig. 31)** – se remarcă unica biserică păstrată integral, Sf. Nicolae domnesc din aceeași localitate **(fig. 32)**, o ctitorie de la jumătatea sec. al XVI-lea, care a preluat atât structura arhitecturală, cât și paramentul specific bisericilor bizantine, cu mici nuanțări care sporesc farmecul acestui tip de zidărie. De pildă, în partea inferioară, bolovanii sunt mai mari și grosolani, pe când în partea superioară ei prezintă forme mai regulate, iar la turlă este folosit tuful vulcanic, o rocă poroasă[146]. O altă biserică realizată în aceeași tehnică a alternării rândurilor de cărămidă și piatră se întâlnește la schitul Brădet Argeș de la începutul sec. al XV-lea[147], cu deosebire că bolovanii sunt de mici dimensiuni și mai neregulați ca formă.

[144] La restaurare, nefiind posibilă tencuirea lor decât dacă s-ar fi adâncit rosturile dintre cărămizi pe o adâncime de 2 cm, ceea ce ar fi stricat vechea zidărie, s-a renunțat si s-a adoptat soluția cărămizii aparente; Cornelia PILLAT, *Biserica Crețulescu*, Ed. Meridiane, București, 1969, p. 16.

[145] G. CURINSCHI VORONA, *Arhitectură, urbanism, restaurare...*, p. 147.

[146] Virgil DRĂGHICEANU, „Curtea domnească din Argeș. Note istorice și arheologice" și Grigore CERCHEZ, „Restaurarea bisericii domnesti", în: *Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice*, X-XVI (1917-1923), p. 80.

[147] G. IONESCU, *Arhitectura pe teritoriul României...*, p. 174.

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

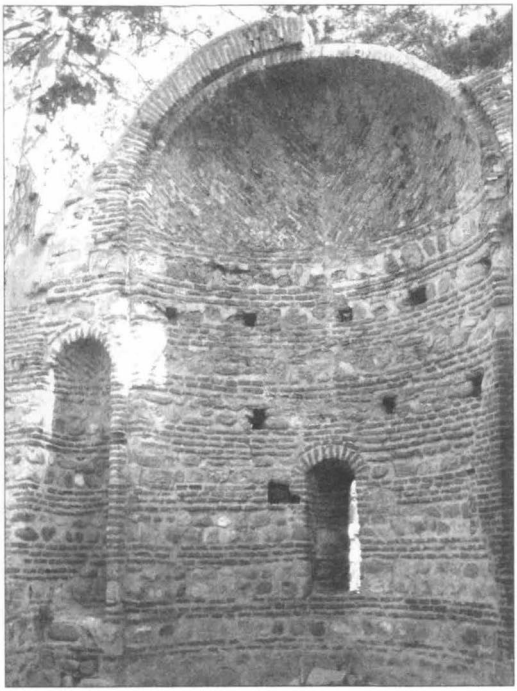


Fig. 31. Ruinele bisericii Sân Nicoară din Curtea de Argeș (sec. XIII), conca altarului.

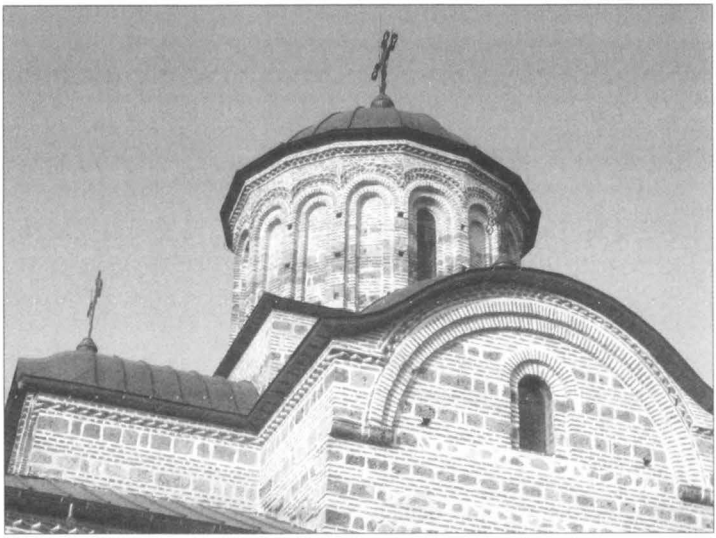


Fig. 32. Biserica Sf. Nicolae domnesc din Curtea de Argeș (sec. XVI), fațada sudică.

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

În sec. al XVI-lea paramentul bisericilor Țării Românești a căpătat o nouă înfățișare, preluată tot din bogatul vocabular decorativ bizantin. Este vorba de alternanța asizelor de cărămidă cu cele din tencuială, șirul acestora din urmă fiind punctat la intervale regulate de câte una sau două cărămizi dispuse vertical. Acest procedeu a apărut prima dată la schitul Valea, ctitoria lui Radu Paisie din 1537-1534, la care patru rânduri de cărămizi alternau cu zonele mai înguste de tencuială, întrerupte de două cărămizi dispuse vertical[148]. Astfel avea să fie inaugurat un procedeu decorativ adoptat de marea majoritate a ctitoriilor reprezentative ridicate pe tot parcursul sec. al XVI-lea: bolnița Coziei (1542-1543), Curtea veche București, cu trei rânduri de cărămidă tencuite, având două dispuse vertical[149], biserica Mănăstirii Bucovăț (1572), Tutana (1582), Căluiu (1588), unde două rânduri de cărămidă ce alternează cu rândurile de cărămizi retrase și tencuite, rândul respectiv fiind punctat la intervale regulate de două cărămizi dispuse vertical[150], Mărcuța (1586), cu asize de trei cărămizi tencuite mărginite de câte două cărămizi verticale[151], Mihai-Vodă București (1589-1591, **fig. 33**)[152]. Acest sistem decorativ avea să fie întâlnit și în cadrul unor biserici din sec. al XVII-lea, Plătărești, Jud. Ilfov (1646), ctitoria lui Matei Basarab **(fig. 34)** și Cornet, Jud. Vâlcea (1666), ctitoria marelui ban Mareș Bâjescu **(fig. 35)**.

[148] V. DRĂGUȚ, *Arta creștină*, vol. 5, p. 236.
[149] Cristian MOISESCU, *Curtea veche*, Ed. Meridiane, București, 1967, pp. 19-20.
[150] Constantin BĂLAN, *Le Monastère de Căluiu*, Ed. Meridiane, Bucarest, 1967, p. 18-21.
[151] Gheorghe CANTACUZINO, *Biserica Mărcuța*, Ed. Vremea, București, 2003, pp. 19-21.
[152] Florentina DUMITRESCU, *Biserica Mihai-Vodă*, Ed. Meridiane, București, 1969.

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

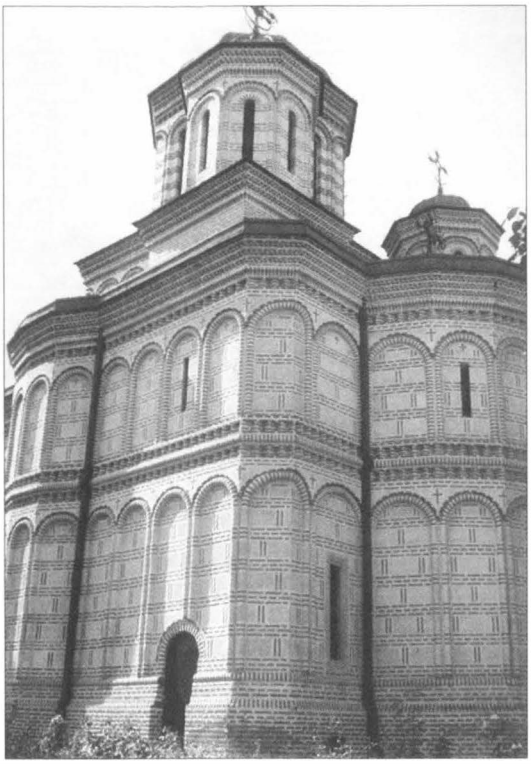


Fig. 33. Biserica Mihai-Vodă București (1589-1591).

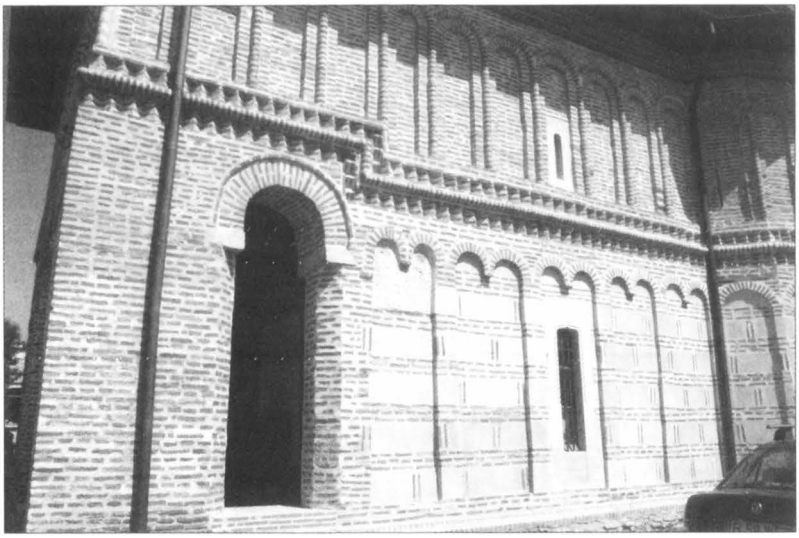


Fig. 34. Biserica Mănăstirii Plătărești, Jud. Ilfov, (1646), fațada sudică.

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

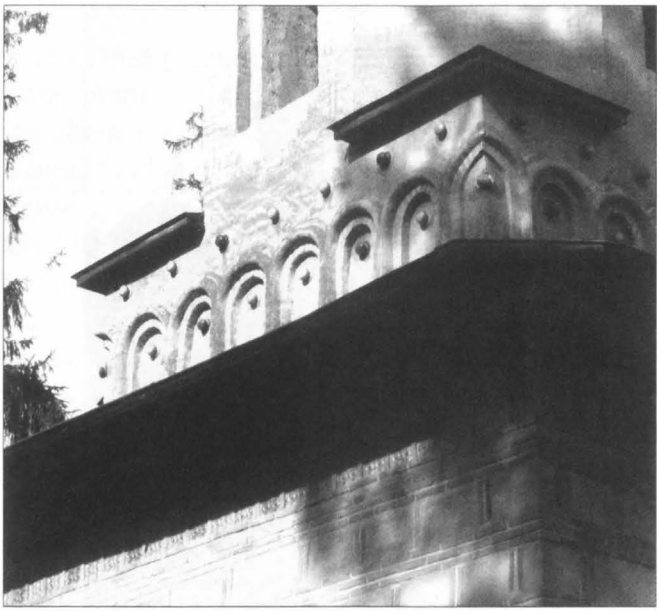


Fig. 35. Biserica Schitului Cornet, Jud. Vâlcea (1666), detaliu fațada vestică.

Se căuta ca fațadele să capete aspectul unei zidării mixte din piatră și cărămidă, imitând vechiul sistem bizantin. Dar, dacă la monumentele bizantine alternarea cărămizii cu piatra avea un rol constructiv, de uniformizare a tasărilor, la monumentele românești din sec. al XVI-lea alternarea avea un rol decorativ[153], introducând un joc al elementelor orizontale și verticale într-o bicromie plăcută ochiului. Prezența cărămizilor verticale reprezenta o reminiscență de ordin estetic a unei modalități de rezolvare constructivă. Atunci când, în cadrul tehnicii tradiționale de alternare a rândurilor de cărămidă și piatră, se foloseau bolovani de râu în locul pietrei de talie sau al celei brute, era necesar pentru păstrarea orizontalității ca la anumite intervale regulate să se așeze una sau două cărămizi verticale, pe muchie. Acest sistem crea adevărate casete care erau umplute cu mortar, rezultând o alternanță și un joc de nuanțe a șirurilor de cărămidă și a panourilor de mortar. Fiind prețuit în mod deosebit pentru efectul său estetic, meșterii de tradiție

[153] C. MOISESCU, *Curtea veche*, p. 19.

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

bizantină l-au folosit chiar și la monumentele la care el nu mai era cerut de tehnica zidăriei, realizată integral din cărămidă[154].

Meșterii bisericilor moldovenești ctitorite în timpul Sf. Voievod Ștefan cel Mare au creat un stil aparte, remarcându-se nu doar în ceea ce privește ingeniozitatea structurilor arhitecturale, ci și în vocabularul decorativ aparte al paramentului. Monumentelor respective le este specific *paramentul mixt sau diferențiat*, în care întâlnim piatra brută (în câmp), piatra fățuită (la colțurile monumentului), cărămida aparentă (inclusiv cea smălțuită) și elementele ceramice smălțuite și colorate, având diverse forme și culori, toate conducând către o cromatică bogată și variată în care predomină verdele, galbenul și roșul precum și tonurile înrudite. Monumentele prezintă un soclu masiv din piatră, încheiat cu profilaturi simple, deasupra căruia fațadele sunt împărțite în două zone: cea inferioară, având cam ⅔ din înălțimea totală, este din piatră aparentă, cioplitură, neregulată iar a doua, treimea superioară, este din cărămidă aparentă. În cazul acestor biserici moldovenești cu paramentul din cărămidă aparentă, apare un dialog cromatic între roșul cald specific cărămizilor, cenușiul rece al mortarului și nuanța de cele mai multe ori caldă, rareori rece, a pietrei fățuite[155]. Cea care dă viață acestor fațade, punctându-le cu nuanțele sale roșiatice, este cărămida, iar atunci când este smălțuită, la gama cromatică variată se adăugă și strălucirea specifică smalțului.

Meșterii respectivi nu introduseseră un element decorativ nou, ci doar îi reevaluaseră potențialul estetic, întrucât ceramica monumentală constituise un element decorativ abil valorizat, fiind constant prezentă chiar de la primele mărturii ale arhitecturii ecleziale românești reprezentative, legată direct de monumentele bizantine din Grecia, Serbia, Bulgaria și Asia Mică[156]. Formele sub care ea apare sunt diferite, fie cărămizile obișnuite, fie discurile cu picior, fie ornamente cu o impresionantă varietate de motive crucifere și chiar triunghiulare. Primele prezențe notabile sunt, în Moldova, la Sfânta Treime Siret, sub formă de cărămizi, mici discuri cu picior și flori tubulare ceramice[157] **(fig. 36-37)** iar în Țara Românească, la Cotmeana unde, smălțuite în nuanțe de verde

[154] F. DUMITRESCU, *Biserica Mihai-Vodă*, pp. 19-20.
[155] G. IONESCU, *Arhitectura pe teritoriul României...*, pp. 214-215.
[156] Corina NICOLESCU, *Moștenirea artei bizantine în România*, Ed. Meridiane, București, 1971, p. 57.
[157] Corina NICOLESCU, „Ceramica", în: *Repertoriul monumentelor și obiectelor de artă din timpul lui Ștefan cel Mare*, Ed. Academiei, București, 1958, p. 34.

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

și cafeniu, discurile ceramice subliniază arhivoltele firidelor, întreaga policromie trimițând către monumentele Balcanilor din arhitectura secolelor XII-XIV[158]. Decorul ceramoplastic avea să fie regăsit ulterior sub o formă îmbogățită la monumentele muntenești (Cozia, Sf. Vineri Târgoviște), dar mai ales la cele moldovenești.

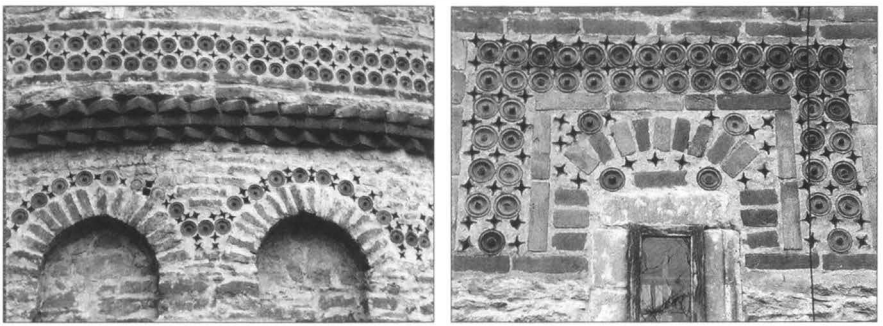


Fig. 36-37. Sfânta Treime Siret (sec. XIV), detalii fațadă.

Dacă în Țara Românească nu sunt prezente prea multe monumente împodobite cu elemente de ceramică, în schimb ea se poate lăuda cu o ctitorie cu totul originală sub raportul paramentului realizat integral din cărămizi ceramice. Este vorba de biserica Sf. Nicolae din Cobia, Jud. Dâmbovița (1571-1572), acoperită integral cu cărămizi smălțuite cu nuanțe de galben, verde, albastru și care, odinioară, conlucrau din punct de vedere cromatic cu rosturile bine sclivisite și colorate în nuanțe brune **(fig. 38-39)**[159].

[158] Răzvan THEODORESCU, *Un mileniu de artă la Dunărea de Jos*, Ed. Meridiane, București, 1976, p. 204.
[159] V. DRĂGUȚ, *Arta creștină*, vol. 5, p. 304.

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

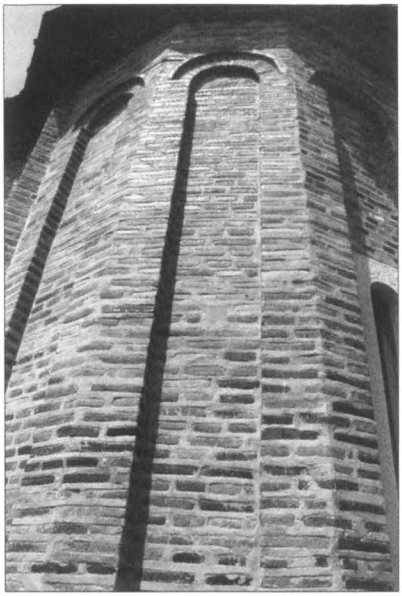


Fig. 38-39. Biserica Sf. Nicolae din Cobia, Jud. Dâmbovița (1571-1572), detalii fațadă.

Dar mai ales arhitectura Moldovei a fost cea în care s-a remarcat ceramica smălțuită, în perioada de maximă înflorire a artei Sf. Voievod Ștefan cel Mare găsindu-și o largă aplicație în cadrul bisericilor, unde s-a ridicat de la statutul de artizanat minor la cel de artă. Începând cu decorul bisericii Mănăstirii Putna, continuând cu ctitorii modeste (Sfântul Ilie, Pătrăuți, Milișăuți) și culminând cu cele reprezentative, biserica din Bălinești (1493, **fig. 40**) și biserica mare a Mănăstirii Neamț (1497, **fig. 41**), decorul ceramic al fațadelor a luat amploare. El nu se compune dintr-o

> „simplă friză de discuri sau cărămizi colorate verde, brun, galben, ci înfățișează o adevărată compoziție cu o largă gamă de culori și nuanțe, savant armonizate cu diferite ornamente aplicate fiecărui disc în parte. Un brâu de cărămizi încinge biserica imediat deasupra soclului; un al doilea sub ferestre sau la mijlocul lor; altele încadrează friza de discuri care se desfășoară sub cornișe, încununând monumentul"[160].

[160] C. NICOLESCU, „Ceramica", p. 35.

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

Partea inferioară a firidelor este împodobită cu cărămizi smălțuite, iar ocnițele sunt marcate prin discuri.

Fig. 40. Biserica din Bălinești (1493), detaliu friză discuri ceramice cornișă.

Fig. 41. Biserica Mănăstirii Neamț (1497), detaliu fațadă.

Din bogata moștenire pe care arhitectura bisericilor lui Ștefan cel Mare ne-a lăsat-o, de departe se remarcă cea a Mănăstirii Neamț, unde efectele decorative obținute cu ajutorul materialului ceramic sunt cu totul deosebite. Discurile ceramice, aici împodobite numai cu motive geometrice, formează o bandă lată pe trei rânduri sub cornișă dar marchează și partea superioară a ancadramentelor ferestrelor. Cărămizile

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

smălțuite, divers colorate asemenea discurilor, punctează arhivoltele ferestrelor și portalului dar trasează și benzi late dispuse, fie orizontal – marcând partea superioară a soclului – fie vertical – ritmând suprafața fațadelor și realizând împreună cu accentele verticale ale contraforților un dialog care atenuează lungimea excesivă a bisericii. Apare aici „un procedeu de reală dibăcie ornamentală în care se poate, încă odată, recunoaște arta de excepție a meșterilor zidari moldoveni care știau să obțină, chiar din faza de construcție, perfecta unitate de expresie a monumentului", cu atât mai mult cu cât decorul era obținut chiar din faza de construcție și nu prin placarea ulterioară[161]. Această combinație aparte a elementelor ceramice constituie specificul arhitecturii ecleziale moldovenești, o modalitate inconfundabilă de manifestare a sensibilității artistice și ingeniozității de care au dat dovadă meșterii respectivi care, păstrând numitorul comun al vocabularului decorativ, au conferit fiecărei biserici valoarea de unicat.

Folosirea elementele decorative din ceramică smălțuită este indiscutabil un atribut al arhitecturii moldovenești, din care, sub diverse forme, în special sub cea a bumbilor ceramici, avea să fie împrumutată și în Țara Românească: Stelea Târgoviște (1654), Catedrala patriarhală (1658), Cornet (1666).

Cărămida este prezentă pe fațadele bisericilor și printr-o modalitate mai neobișnuită, ea apărând pur și simplu pictată pe tencuiala aplicată peste zidăria de cărămidă. Astfel a apărut un tip aparte de parament pe suprafața căruia se imită prin pictare tipul de parament în care rândurile de cărămidă alternează cu cele tencuite. El este specific arhitecturii sec. al XVII-lea, mai ales în epoca lui Matei Basarab[162] (Călinești, Sfinții Împărați din Târgoviște, Cornetu), fiind prezent și la ctitorii anterioare. De pildă, în tencuiala fațadei vestice a bisericii de la Gorgota, jud. Dâmbovița (ctitoria lui Pătrașcu cel Bun, dar refăcută radical în 1635) a fost incizat și zugrăvit în nuanțe roșiatice un decor care imită ordonanța asizelor de cărămidă aparentă alternând cu cele tencuite, fiind dificil de explicat motivul pentru care meșterii au adoptat sistemul mixt de ornamentare a fațadelor[163], în care cărămida aparentă se află alături de cea pictată, procedeu ce avea să fie reluat și la Căluiu (1588).

---

[161] V. DRĂGUȚ, *Arta creștină*, vol. 4, Ed. Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, București, 1985, p. 200.

[162] V. DRĂGUȚ, *Dicționar enciclopedic*..., p. 224.

[163] C. MOISESCU, *Târgoviște*..., pp. 141-142.

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

Începând cu sec. al XVII-lea, în arhitectura eclezială a țărilor române, s-a generalizat paramentul din tencuială simplă, el fiind cel mai răspândit dintre toate tipurile întâlnite în arhitectură[164]. Un motiv ar putea fi acela al scăderii calității cărămizii[165], fapt care nu a mai permis expunerea ei la condițiile meteorologice nefavorabile din țara noastră. Chiar dacă din punct de vedere estetic bisericile românești și-au sporit modalitățile de decorare prin ingenioase volumetrii care creează jocuri de umbră și lumini, prin îmbogățirea vocabularului ornamental al modenaturii cu elemente de factură orientală sau prin inserarea elementelor pictate, totuși ele au pierdut pentru totdeauna farmecul inconfundabil și de neînlocuit conferit de un material care știa să se prezinte în forme diferite și nuanțe subtil variate pentru a pune în valoare atât ansamblul arhitectural, cât și detaliile.

Cărămida - materialul mereu tânăr

Material de construcție multimilenar, extins pe o arie geografică extrem de largă și implicând utilizări dintre cele mai diverse, cărămida, lesne de fabricat și posibil de înnobilat, a intrat în conștiința popoarelor ortodoxe ca fiind materialul de construcție și decorație tradițional bizantin. Dacă Augustus se lăuda, sau cel puțin așa pretindea Vitruviu, că a găsit o Romă din cărămidă și a lăsat una din marmură, bizantinii au găsit la romani un material aparent ignobil, cărămida, ale cărui valențe constructive și estetice le-au amplificat, lăsând moștenire o impresionantă paletă de soluții arhitecturale.

Nu lipsit de semnificație este faptul că, în anul 1845, în momentul în care în Grecia s-a pus problema ridicării unor biserici noi (Zoodochos Piyi, Sf. Gheorghe-Karykis) dar în *stil bizantin*, au fost alese soluțiile arhitecturale din arhitectura romanică pe care arhitecții le-au interpretat ca fiind bizantine, dovedind confuzia care exista între „bizantin" și „romanic" în Grecia acelor timpuri. Numai că, la aceste două biserici, a fost folosit pentru prima dată după atâta timp un decor de cărămidă în dinți de fierăstrău, împrumutați din ornamentica bizantină, și de cărămidă aparentă pentru decorul ancadramentelor. Introducerea acestor două

[164] V. DRĂGUȚ, *Dicționar enciclopedic*..., p. 224.

[165] Fapt explicabil prin renunțarea la mâna de lucru calificată și alegerea robilor. Această situație apare și în alte domenii ale exercitării meșteșugurilor, fapt care a condus către o vizibilă scădere a calității muncii; Emil LĂZĂRESCU, „Arta în Țara Românească de la începutul secolului al XVII-lea până în primele decenii ale secolului al XIX-lea", în: *Istoria artelor plastice în România*, vol. II, Ed. Meridiane, București, 1971, pp. 26-27.

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

elemente decorative în bisericile la care se căuta conferirea unui caracter bizantin era o mărturie a faptului că autorii lor nu concepeau arhitectura respectivă fără ornamentația în cărămidă, iar prezența acestui material tradițional, dar uitat în perioada ocupației turcești, poate fi considerată ca deschizătoare de drumuri a căutărilor neo-bizantine de mai târziu[166].

Nici în vocabularul decorativ al arhitecturii ecleziale românești cărămida nu a fost complet abandonată odată cu apariția noilor stiluri. După ce a decis demolarea catedralei mitropolitane din Târgoviște și a bisericii Sf. Dumitru din Craiova, Lecomte de Nouÿ a ales tot cărămida aparentă, în alternanță cu asizele de tencuială. La rândul lor, noua biserică din Sinaia (1842-1846, arh. I.Gh. Pompilian, George Mandrea), Sf. Visarion din București (1912, arh. Ernest Doneaud), Catedrala din Timișoara (1935, arh. Ion Trajanescu), Sf. Elefterie Nou din București (1930-1935, arh. Constantin Iotzu) prezintă tradiționalul parament din cărămidă.

În final, se impune a fi menționat faptul, nu lipsit de importanță că, materialul specific unui gen arhitectural ce ar putea fi considerat anacronic, a fost redescoperit sub noi forme în timpurile moderne de arhitecții „profani" care au considerat că „începutul arhitecturii presupune așezarea cu grijă a două cărămizi, una lângă cealaltă"[167], că „o cărămidă nu valorează nimic, dar dați-mi această cărămidă și ea va fi transformată în valoarea ei în aur"[168] sau că orice cărămidă se dorește a fi de fapt un arc, adică element constructiv, și nu doar un element de umplutură sau doar pur decorativ[169].

Asemenea boabelor de grâu și de struguri din care e plămădită pâinea și obținut vinul, fiecare dintre acestea purtând cu ele profunde semnificații spirituale în zidirea creștină, și cărămizile participă în număr mare la zidirea văzută, lăcașul de cult, îndeplinind un rol atât constructiv – de obținere a stabilității atât de necesare – cât și estetic – de

[166] Vassilis COLONAS, „La cathédrale d'Athènes et la naissance du style «greco-byzantin»", în: Bruno FOUCART, Françoise HARMON, *L'architecture religieuse au XIXe siècle*, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, Paris, 2006, pp. 71-72.

[167] Ludwig Mies VAN DER ROHE, „Speaking about restraint in design", în: *New York Herald Tribune*, 28 Jun 1959, <http://architecture.about.com/library/bl-mies-quotes.htm>, 9 aprilie 2010.

[168] Frank Lloyd WRIGHT (1867-1959), citare dintr-o conferință, în: Alain GUIHEUX, *L'ordre de la brique*, Liège, 1985, p. 40.

[169] Louis I. KAHN (1903-1974), <http://www.essential-architecture.com/TYPE/TYPE-brick.htm>, 22 martie 2010.

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

transpunere a frumuseților spirituale, nevăzute în forme arhitecturale palpabile –, adevărate icoane vii ale creștinilor: „și voi înșivă, ca pietre vii, ziditi-vă drept casă duhovnicească, preoție sfântă, ca să aduceți jertfe duhovnicești, bine-plăcute lui Dumnezeu, prin Iisus Hristos" (*1 Ptr* 2, 5).

Plămădită din pământ și apă, docil modelată după gustul omului, trecută și întărită de proba focului, insignifiantă ca proporții comparativ cu masivele blocuri din piatră, ascunsă umil undeva în străfundul masivității zidului sau, dimpotrivă, etalându-și cu nedisimulată încântare valoarea estetică pe fațadele bisericilor, cărămida a știut să înfrunte veacurile, păstrându-și un loc de frunte printre materialele constructive tradiționale artei sacre bizantine.

Summary: The Brick in Byzantine Sacred Architecture: Contruction Material and Aesthetic Element

One of the most widespread construction materials, the brick, was characteristic to Byzantine architecture, and has become a constant presence throughout the centuries and across the geographic areas under Byzantine influence. The constructors' skills and resourcefulness in building churches have always known how to exploit the exceptional plastic value of this material, which at a first sight might seem common and unpretentious.

The scarcity of natural stone, the difficulty to process it and other reasons have determined people to seek construction materials easily employed, able to withstand pressure as well as harsh climate, and also aesthetically interesting. They naturally turned to argillaceous soils, and discovered the qualities of clay by drying or burning it, thus obtaining brick. Although many materials are employed in Byzantine architecture, brick was the basic one and represented a key factor in determining the shape and thickness of walls.

The most widespread construction technique was alternating layers of brick and stone (a technique related to the Roman's opus vittatum); a second manner of building was solid masonry, entirely made of brickwork, without any other elements. A third one is a special technique in which one or several brickbands are recessed and the resulting space is filled with an amount of plaster. The aspect is that of a wall alternating brickbands and (much wider) layers of plaster. A fourth technique applied with brick structures is the cloisonné, consisting in bordering all the four sides of hewn stone blocks with one or several rows of brick.

Depending on the technique and given the fact that materials employed were visible in the wall facing, we can speak of local schools, each having its own constructive and aesthetic characteristics. The Oriental school (influenced by Syria and Armenia) had wall facings made of hewn blocks, where the smooth surfaces were the dominant element, in comparison with the decoration. The Constantinople

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

school resorted to its peculiar combination of stone and brick layers, with a tendency towards the exclusive use of brick. The Greek school employed stone and brick in roughly equal proportions, and favoured the variety of colour and shape of materials over the light-shade interplay given by arcades and niches; the cloisonné was its characteristic decoration (hewn stone, usually placed in a single layer, is flanked horizontally and vertically by several rows of brick).

Although cheap and apparently unpretentious, if compared to stone, brick can prove a rich source of decorative motifs, both when it is the single material used in the wall facing, and when it is combined with other materials. One way of exploiting the aesthetic attributes of brick is the "saw teeth" decorative system, setting the bricks corner to corner, thus creating a specific zig-zagged pattern. Other frequent motifs of Byzantine architecture were the zig-zag, the Holy Cross, the Chrismon, the meander.

There are differences in the aspect of wall facing, among both the above-mentioned schools and the various geographic areas, such as the Serbian churches belonging to the "Moravian school" and the Bulgarian ones of Mesembria (Nesebar, Bulgaria). They demonstrate "the admirable decorative effect which the Byzantines knew how to obtain from plain, modest materials: small-sized stone, bricks and enameled terracotta...". Byzantine churches decoration became increasingly heavy, culminating in the Paleologan period.

In the Romanian Principalities, brick was used especially in the Wallachian architecture and less in Moldavia and Transylvania, where many quarries existed, and where the brick became widespread only in the 17th century. Romanian ecclesial architecture achieved the aesthetic quality of wall facing either by the manner of arranging the bricks, or their special shapes, or the combinations of materials with different colours and textures.

Vestiges of the early Romanian church architecture show that masonry was made according to the Byzantine tradition, with rows of brick alternating with stone boulders (Sf. Nicolae Domnesc church, Curtea de Arges, mid-14th century).

In order to obtain special profiles – for the plinth course, the stringcourse, the cornice and pillars – bricks were shaped in specially designed molds. The semicircular profile was used for the plinth course, the semicircular or rectangular one for the stringcourse, while semicircular or rounded bricks were employed for the pillars. The torus (a large convex molding, semicircular in cross section, used in arches and other decorative elements) was peculiar to Romanian architecture.

The churches built by the Holy Prince Stephen the Great have a mixed wall facing, with coarse stone (in the wall surface), hewn stone (at the corners), brick (including enameled brick) as well as ceramic tiles in various shapes and colours, among which green, yellow and red hues are dominant. Monumental ceramic (enameled disks, crosses or bricks), can be seen on the façades of Romanian churches, especially the Moldavian ones, which do not merely display a frieze of green, brown, yellow disks or bricks, but a "composition with a wide range of colours and hues, skilfully matching the ornaments of each disk. A row of bricks runs above the plinth course; a second one is below the windows, while others flank the ceramic disks frieze under the cornice, crowning the monument".

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

The wall facing of 14th century Wallachian churches achieved a new aspect, borrowed from the rich Byzantine decorative vocabulary: alternating layers of brick and plaster, the latter adorned by one or two bricks set vertically at equal distances. This pattern was adopted by the most important churches erected during the 16th and even the 17th century.

Like the wheat and grapes that provide bread and wine, carriers of deep spiritual significance, bricks also participate in the visible edifice, the place of worship. Their role is both a constructive structure one - providing the necessary stability – and aesthetic – converting spiritual, unseen beauty in tangible architectural forms.

Made of clay and water, fashioned according to man's will, hardened by fire, insignificant compared to the massive blocks of stone, humbly hidden within the solid walls or displaying its aesthetic qualities on church façades, the brick has spanned centuries, remaining one of the best construction materials belonging to the tradition of Byzantine art.

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

StTeol 4/2009, pp. 111-137

Pr. Ilie MELNICIUC-PUICĂ
Facultatea de Teologie Ortodoxă - Iași

ABREVIERI DIN MANUSCRISELE BIBLICE REGĂSITE ÎN ICONOGRAFIE

Keywords: *codex, abbreviation, icons, symbol, Byzantine.*

Abstract

Abrevierile reprezintă forme de identificare a unor persoane și nume sfinte, care au devenit în timp elemente indispensabile în arta eclezială. Având rădăcini în uzul copiștilor iudei care exprimau numele divin din tetragrama IHWH prin Κύριος, procesul de abreviere s-a extins în creștinism, ajungând ca pe la sfârșitul sec. al IX-lea d.Hr. să cuprindă 15 numiri legate de Hristos Mântuitorul.

Iconografia creștină a preluat abrevierile din codicii biblici, combinând scrierea cu imaginea pentru a fi înțelese și de neștiutorii de carte. Se extinde astfel mărturisirea credinței prin viu grai și prin contemplare.

Arta bizantină folosește numeroase prescurtări care sunt greu de descifrat pentru un cititor neavizat. Biserica, în calitate de for ce veghează la păstrarea unității de credință și la acuratețea ortodoxă a mesajului transmis de la Mântuitorul prin Sfinții Apostoli, face eforturi vizibile pentru a descoperi tezaurul dogmatic și artistic pentru cei ce caută Adevărul mântuitor. Ortodoxia nu reprezintă o religie a elitelor, o învățătură misterioasă, ci se descoperă treptat printr-un conglomerat de interpretări inspirate. Este creștinismul cu fond și formă, unde cele două componente se interpătrund și relaționează.

Studiul de față urmărește elucidarea inscripțiilor comune din textul biblic și icoane, semnificația lor și evoluția abrevierilor în iconografia bizantină.

Abrevierile din iconografia ortodoxă reprezintă prescurtări ale unor cuvinte întregi, prin diverse modalități lingvistice. Acronimele și abrevierile sunt forme lingvistice aplicate unui substantiv (nume) des folosit într-o frază sau un text, cu scopul de a reduce extensia documentului sau de a ascunde - pentru un cititor neavizat - elemente ale

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

misterului sacru[1]. Contracția de litere poate avea aceeași funcție de abreviere, omițând mijlocul unui cuvânt și încheind prescurtarea cu ultima literă a acestuia, fără a mai fi nevoie de un punct sau semn al prescurtării. Mulți cercetători consideră contracțiile subliniate deasupra literelor, care sunt ușor de observat în foile de papirus vechi, drept abrevieri simple, utilizate la cuvintele cunoscute sub numele generic de „nume sfinte"[2]. Contracțiile sunt recunoscute de cercetători drept surogate nominale. Utilizarea contracțiilor poate fi înțeleasă mai ales din perspectiva copiștilor, deoarece acestea ușurau efortul codificării textelor din Sfânta Scriptură.

Manuscrisele creștine, produse în mediul privat sau în mănăstiri, cuprind semne și prescurtări specifice limbii grecești, greu descifrabile pentru cititorul modern: diaeresis, semne de respirație, de punctuație, marcări pentru alineat, marcări pentru secțiuni și numerotarea paginilor prin litere, etc. Acestea sunt comune în toate papirus-urile creștine.

Paragrafele sunt diviziuni din manusscrise, care încep printr-o literă îngroșată, sau o literă exterioară aliniatului scrierii, din coloană. Astfel de diviziuni se găsesc în P. Beatty 10 (Daniel și Estera), P. Bodmer 24 (Psalmi), P. Freer la Profeții mici, și, ocazional, în tandem cu linia de vacante, în P. Beatty 6 (Numeri și Deuteronom). Diviziunile de capitol și de paragraf în manuscrisele biblice sunt semnalate cu un punct, urmat de unul sau mai multe spații vacante. Diviziunea specifică pentru paragraf a fost, de asemenea, folosită pentru a marca schimbarea de persoane într-un dialog sau secțiunea de intervenție a corului în textele literare grecești[3].

Utilizarea diaeresis-ului sau a tremei deasupra lui I (iota) sau Y (upsilon) a fost extrem de rară până în sec. al II-lea. La început a fost introdus pentru a distinge pronunțarea separată a unei vocale dintr-un șir de vocale succesive, fără ca ele să fie citite ca diftongi ci ca sunete distincte. În cea mai timpurie dovadă materială biblică (P^{52} sau fragmentul numit Papirus-ul Rylands, datat spre începutul sec. al II-lea), găsim un diaeresis pe o literă iota, ce este începutul unui cuvânt după un cuvânt

[1] Kim HAINES-EITZEN, *Guardians of Letters: Literacy, Power, and the Transmitters of Early Christian Literature*, Oxford, New York, 2000, p. 92.

[2] E. TOV, *Scribal Practices and Approaches Reflected in the Texts Found in the Judean Desert*, coll. *Studies on the Texts of the Desert of Judah* 54, Brill, Leiden, 2004, p. 146.

[3] C.H. ROBERTS, *Manuscript, Society and Belief in Early Christian Egypt*, London, 1969, pp. 26-48.

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

care se termină într-o altă vocală[4]. De asemenea, cam din aceeași perioadă putem observa utilizarea unor semne de punctuație și de respirație ocazionale.

De asemenea, trebuie remarcat faptul că semne de punctuație, în forma de punct median mare (•), dicolon (:), diastolă (,) și cratima (-), pot fi observate în text atât ca ajutoare pentru pericopele biblice (numite generic „lecționare biblice"), cât și ca marcaje de punctuație.

Limbajul semnelor, folosit pentru a scrie manuscrise, nu a fost deloc standardizat. Ceea ce avem în variantele textuale reprezintă o mărturie a flexibilității scribale, de la forme incipiente de redactare a textelor până la forme rafinate, nuanțate imagistic. Fiecare scrib a scris în dialectul propriu, pentru că nu exista, încă, un limbaj standardizat[5]. Ce era general valabil, însă, pentru acea perioadă, era scrierea manuscriselor cu majuscule (sau litere mari, de mărimea unei unghii, scriere ce a fost intitulată „scriere uncială"), iar din sec. XI d.Hr. fiind utilizată scrierea cursivă, cu litere mici, numite minuscule. De asemenea, trebuie remarcat că nu existau semne de punctuație, accente și spirite (specifice limbii grecești), textul fiind scris literă după literă. Deoarece pe o pagină se scria în coloane, iar fiecare coloană cuprindea cel puțin 30 de caractere, exista posibilitatea suprascrierii uneia sau mai multor litere, sau cuvântul să înceapă la sfârșit de rând sau coloană.

Sistemul de contracție a fost un sistem creștin, o inovație adusă prin intermediul evreilor eleniști, în special autorii traducerii grecești a Vechiului Testament numită Septuaginta care, traducând din ebraică, au avut nevoie de prescurtări. În manuscrisele grecești s-a folosit practica de a cinsti numele lui Iahve prin scrierea cu litere de aur sau purpură, în manuscrisele din pergament. Prezentarea acestor cuvinte într-o formă contractată denotă un sentiment de respect, după cum s-a explicat deja, și nu dorința de a economisi spațiu - de obicei motivul pentru abrevieri și contracții.

Uneori observăm cum scribul, evitând nevoia de a reproduce exact textul său, omite deliberat cuvinte și reformează textul din motive de concizie, claritate și stil. În acest caz, corectorii evaluau lacunele și defectele ce puteau vicia caracterul liturgic al lecturii, oferind - în cele din urmă - o copie finală de calitate.

---

[4] L.W. HURTADO, „P^{52} (P. Rylands Gk. 457) and the Nomina Sacra: Method and Probability", în: *Tyndale Bulletin*, LIV (2003), 1, pp. 8-9.

[5] A.H. PAAP, *Nomina Sacra in the Greek Papyri of the First Five Centuries A.D. The Sources and Some Deductions*, Brill, Leiden, 1959, pp. 35-38.

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

Nomina Sacra ca abreviere

Manuscrisele biblice pot fi numite „documente publice", în sensul că acestea au fost în mod intenționat produse pentru a fi citite cu voce tare de către lectori în cadrul întrunirilor bisericești. Scriptoriile monastice din marile centre creștine au prelucrat și păstrat copii frumos ornamentate de manuscrise biblice, destinate proclamării publice a Adevărului mântuitor. Existau mulți creștini care doreau să posede cópii după textul revelat, iar cei ce plăteau sume mari pentru această dorință deveneau proprietari privați al unor documente sfinte. Deși au existat mai multe exemplare pentru fiecare text creștin, diferite prin divizarea textului, semnele de punctuație și ajutoarele lecționale, există totuși o mai mare coerență în transmiterea fidelă a mesajului, datorată mai ales faptului că producerea manuscriselor era controlată în mănăstirile creștine. Diviziunile textuale puteau fi înțelese și exprimate mai ales de *anagnostes* sau lectorii bisericești, prin interpretarea semnelor din text, care aveau valoare de punctuație și ajutau la intonarea lecturii.

Călugării creștini au dezvoltat un nou sistem de citire, un sistem bazat pe lectura constantă și sistematică dintr-o carte, al cărei conținut putea fi cunoscut pe de rost. În comunitățile monahale citirea Scripturilor nu a avut rolul de a transmite cunoștințe, cât mai ales de a elucida sensurile duhovnicești ale „cuvintelor de viață" (cf *FA* 7, 38). Relația orală dintre părintele duhovnicesc și ucenic nu interzicea citirea Sfintei Scripturi. Ambii reciteau textul, învățându-l adeseori. Așadar, citirea comunitară, cultică, devine o lectură duhovnicească, în taină, în liniștea chiliei. Activitatea intelectuală a călugărilor s-a concentrat în jurul citirii Sfintei Scripturii. Prin acest fel de lectură se ajungea la interiorizarea textului în maniera sugerată de profetul Ieremia: «voi pune legea Mea înăuntrul lor și pe inimile lor voi scrie» (*Ir* 31, 33). De la modelul monastic, elitele creștine au adoptat lectura tăcută, textul Sfintei Scripturi devenind și text lecturat fără un scop cultic necesar.

Primele nume care au fost tratate ca abrevieri au fost Κύριος, θεός, Χρηστός, Ἰησοῦς și πνεῦμα.

Motivul principal pentru care aceste cuvinte au fost prezentate într-o formă contractată a fost sentimentul de respect față de numirile divine. Nu a fost dorința de a economisi spațiu sau timp - de obicei motive ce determină scrierea prin abreviere și contracție. Scribii din creștinismul timpuriu au scris numirile divine (*nomina sacra*) în trei moduri. În primul rând, suspendarea unor litere: primele două litere ale numelui sunt scrise,

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

iar restul sunt suspendate. Cea de a doua este contracția: prima și ultima literă sunt scrise, iar restul sunt omise. A treia modalitate de abreviere este o contracție complexă: prima și ultima dintre litere sunt scrise, precum și unele litere din interiorul cuvântului[6]. Conform scrierii scribului, prescurtarea avea o linie suprascrisă peste literele alese din *nomina sacra*. Această linie așezată deasupra literelor a devenit un indicator pentru scribi, care făceau referire la prescurtări ce trebuie descifrate.

Originea și de dezvoltarea scrierii numelor divine a fost mult dezbătută în cercurile academice, dar un acord nu a fost atins. Ludwig Traube, primul care a numit această scriere a numirilor divine, a crezut că originea trebuie găsită în febrila căutare a evreilor elenizați pentru un echivalent grecesc la tetragrama ebraică IHWH[7]. În limba greacă cuvântul κύριος este cuvânt generic, titlu, în timp ce în ebraică cuvântul a fost văzut ca un nume sacru propriu-zis.

Am găsit o utilizare consecventă a formei de *nomina sacra* pentru κύριος (sau θεός) restricționată la fiecare din cele 42 de citări din Scriptura ebraică în manuscrisele creștine grecești ale Scripturii. Schuyler Brown observă că pentru a reprezenta Tetragrama a fost folosit κύριος și nu θεός. El a argumentat cum contracția numelui κύριος a fost extinsă rapid[8] într-o direcție pentru θεός și în cealaltă direcție pentru Ἰησοῦς și Χρηστός.

Forma greacă a alfabetului grec, utilizată în Orient, a avut o funcție specială pentru litera S, numită *sigma lunata*, având forma lunii în descreștere. Această scriere, utilizată în manuscrisele medievale se aseamănă cu litera C din limba latină și poate fi văzută în limba greacă mai ales la inscripțiile ortodoxe. Aceeași literă C o găsim și în alfabetul chirilic (cu valoare de S) și litera Sima din alfabetul copt (folosit de locuitori creștini din Nord-Estul Africii), ambele derivate din *sigma lunata*. Era mult mai ușor pentru scrib să utilizeze simbolul C și nu Σ, gândindu-ne că acesta trebuia scris rapid și nu trebuia să producă confuzie cititorului ulterior. Această scriere înlocuiește, de asemenea,

[6] A.H. PAAP, *Nomina Sacra...*, p. 43.

[7] Ludwig TRAUBE, *Nomina Sacra: Versuch einer Geschichte der christlichen Kurzung*, Beck, Munich, 1907, p. 63.

[8] Schuyler BROWN, „Concerning the Origin of the Nomina Sacra", în: *Studia Papyrologica*, IX (1970), pp. 17-19.

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

literele intermediare și finale ale lui S, care dobândesc forme speciale în alfabetul grec folosit în Occident.

Κύριος este un titlu și atribut folosit de Sfântul Pavel atunci când înlocuiește numele lui Iisus. În Septuaginta termenul a fost folosit pentru a substitui înțelesul tetragramei cu care se identifică Dumnezeu în *Is* 3, 14. În *Flp* 2, 11 cuvântul «nume» subliniază demnitatea lui Hristos. Κύριος este un atribut pentru o persoană căreia trebuie să i se aducă laudă, iar numele lui Iisus exprimă demnitatea care va provoca adorarea și mărturisirea suveranității sale. Nume dat trimisului lui Dumnezeu la înviere nu este „Domnul" sau „Iisus", ci un nume inefabil, «mai presus de orice nume» (*Flp* 2, 9). Iisus Hristos este deschis oamenilor și dezvăluie ceea ce este important pentru ei, dimensiunea dragostei și sfințenia lui Dumnezeu, ca disponibilități pentru mântuirea lor.

«Domnul» semnifică diverse slujiri pe care tradiția creștină le-a atribuit Mântuitorului Iisus Hristos. Astfel, textul din *Mt* 1, 21: «El va mântui poporul Său de păcatele lor» și «Emmanuel» din *Mt* 1, 23, adică «cu noi este Dumnezeu», amintesc, împreună cu «Hristos», concepte binecunoscute în iudaism. «Fiul» arată cel puțin o relație unică cu Dumnezeu Tatăl. Pentru a exprima numirea divină amintim și expresia «Fiul Omului», prin care se face referire la tradiția apocaliptică (cf. *Dn* 7, 13). În cele din urmă, Iisus este numit «Domnul», în *1 Co* 8, 6: «pentru noi, este un singur Dumnezeu, Tatăl, din Care sunt toate și noi întru El; și un singur Domn, Iisus Hristos, prin Care sunt toate și noi prin El», privilegiu creștin și titlu prin care noi suntem convinși că părtășia între Dumnezeu și Hristos este reală și reciprocă.

În cazul în care mărturisirea Κύριος Ἰησοῦς Χριστός devine o necesitate, la sfârșitul primului secol creștin, apare necesitatea de a mărturisi criptic și suveranitatea divină.

Al doilea text, *Ap* 19, 11-16, afirmă că:

> «Cel ce ședea pe el se numește Credincios și Adevărat și judecă și se războiește întru dreptate. Iar ochii Lui sunt ca para focului și pe capul Lui sunt cununi multe și are nume scris pe care nimeni nu-l înțelege decât numai El... Și pe haina Lui și pe coapsa Lui are nume scris: Împăratul împăraților și Domnul domnilor».

Mărturia critică a fost necesară în momentul persecuției. Poate că, în cazul în care, în viitor, vor fi descoperite alte texte vechi creștine, supoziția că numirea Domnului devine element criptic în documentele

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

scrise se va demonstra în mod real. Deoarece cele mai vechi texte care conțin *nomina sacra* provin din sec. al II-lea, nu știm dacă aceste abrevieri au fost determinate de nevoile criptice sau numai de obiceiurile scribilor.

Abrevierile pentru *nomina sacra* în papirus-urile cu text biblic

Papyrus Bodmer II (P^{66}) conține fragmente din *In* 1,1 - 6, 11; 6, 35-14, 26. 29-30; 15, 2-26; 16, 2-4. 6-7; 16, 10 – 20, 20. 22-23; 20, 25-21, 9.12.17. Atât pe față (recto), cât și pe verso, există paginare în stilul standard al manuscriselor post-elenistice, începând cu Alfa și continuând până la Omega. Scrierea originală, de mână, a scribului a fost caracterizată de biblistul Comfort ca fiind „o scriere de caligraf practicant"[9]. Literele sunt majuscule, cu tendința de a le contura pe spații vaste, ceea ce sugerează că textul a fost menit să fie citit cu voce tare. Astfel de abrevieri pentru *nomina sacra* în P^{66} includ θεός, Κύριος, Ἰησοῦς, Χρηστός, πνεῦμα și ἄνθρωπος.

Fig.1. Papirus Bodmer II (P^{66}) 200 d.Hr.; *In* 1,6-13
http://www.earlham.edu/~seidti/iam/tc_pap66.html

[9] Philip COMFORT, *Encountering the Manuscripts: An Introduction to New Testament Paleography and Textual Criticism*, Broadman & Holman, Nashville, 2005, p. 381.

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

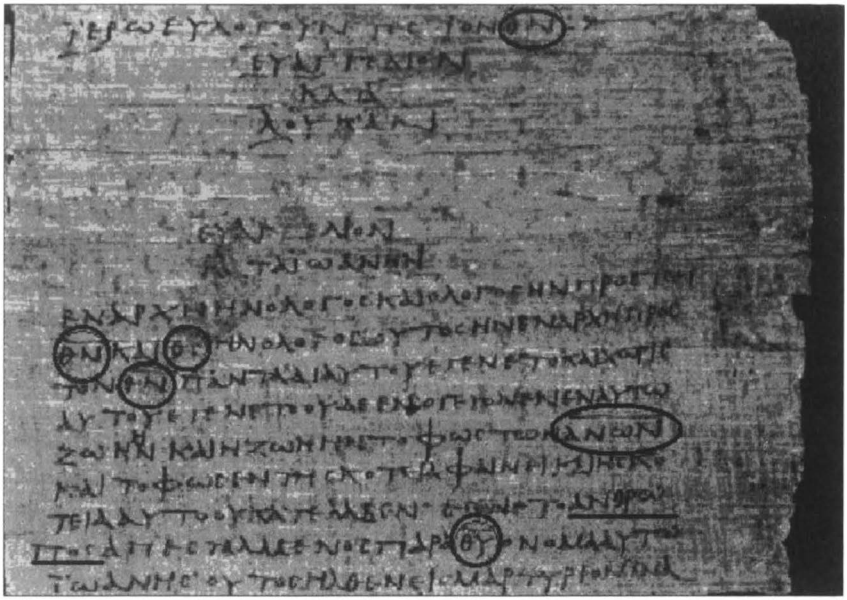


Fig. 2. Papirus Bodmer XV (P^{75})175-225 d.Hr.; *Lc* 24, 53 – *In* 1, 1-8
http://www.earlham.edu/~seidti/iam/tc_pap75.html

Papirus-ul Egerton 2 cuprinde fragmente din trei foi ale unui manuscris, datând de la începutul sec. al II-lea d.Hr. Pe ambele pagini din fiecare din aceste foi există o coloană de text. Cu toate acestea, doar două dintre foi (fragmentul 1: 11,5 x 9,2 cm și fragmentul 2: 11,8 x 9,7 cm) oferă fragmente coerente, parțiale, de text. Al treilea fragment (6 x 2,3 cm) conține doar câteva cuvinte și este prea mic pentru a se putea reconstitui textul. Papyrus Egerton 2 este interesant nu doar datorită textul său. Manuscrisul în sine și deschiderea paleografică oferă intuiții surprinzător de multe:

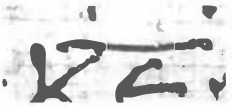
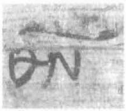
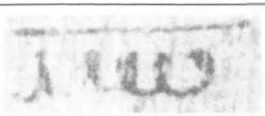
1. Fragmentele atestă că, de la creștini apropiați veacului apostolic, a fost folosit des codex-ul în redactarea scrierilor sfinte.

2. Papirus-ul Egerton 2 este una dintre cele mai timpurii mărturii existente pentru practica creștină a utilizarea așa-numitelor *nomina sacra*, adică formele mai scurte ale numelor sfinte, cum ar fi „Dumnezeu", „Doamne", „Iisus" și „Hristos". Papirus Egerton 2, cu toate acestea, nu conține doar formele cele mai comune de *Nomina Sacra*, ci și prescurtarea în formă a cuvintelor „Tatăl", „Moise", „Isaia" și „Proorocii".

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

Supralinierea la cuvintele de mai sus a fost utilizată *frecvent* în sec. al III-lea d.Hr., dar nu și în sec. al II-lea d.H[10].

Un alt manuscris biblic este Papirus-ul Lond. Lit. 207, o piesă din sec. al III-lea d.Hr., conservată în Londra la British Museum. Din textul biblic al Vechiului Testament găsim fragmentul de la *Ps* 11, 7 la 14, 4, scris de un scrib creștin. În acest caz, avem doar două abrevieri *nomina sacra*. În studiul său Don Barker analizează posibilitatea ca întâi Κύριος și apoi Θεός să fi fost cuvinte abreviate, sugerând o evoluție în obiceiul scribal.

Română	Latină	Greacă	Egerton 2	Lond. Lit. 207
Domn	Dominu	Κύριος		
Dumnez	Deus	Θεός		
Iisus	Jesus	Ἰησοῦς		
Moise	Moses	Μωϋση		

Tabelul 1. Exemple de abrevieri pentru *nomina sacra* în Papirus Egerton 2 și P. Lond. Lit. 207
http://www-user.uni-bremen.de/~wie/Egerton/nominasacra.html

Abrevieri în codicii biblici

Numai 9 dintre cele 60 de manuscrise biblice descoperite până în prezent, care conțin părți ale Noului Testament, au fost scrise înainte de

[10] Larry W. HURTADO, „The New Testament in the Second Century: Text, Collections and Canon", în: *Transmission and Reception: New Testament Text-Critical and Exegetical Studies*, J.W. CHILDERS, D.C. PARKER (eds.), coll. *Texts and Studies* 3rd series, Gorgias Press, New York, 2006, p. 21.

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

sec. al XI-lea, cele mai cunoscute fiind Codex Sinaiticus, Codex Vaticanus și Codex Alexandrinus.

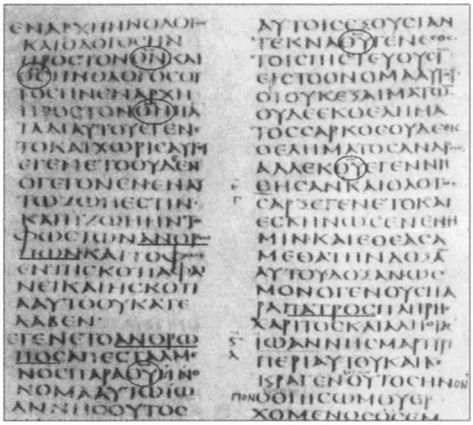


Fig. 3. Codex Sinaiticus (ℵsau 01 Gregory), mijlocul sec. IV d.Hr.; *In* 1, 1-6.12-15
http://images.csntm.org/Manuscripts/GA_01/GA01_048a.jpg

Fig. 4. Codex Vaticanus (B sau 03 Gregory), sec. IV d.Hr.; *Lc* 24, 44 - *In* 1, 14
http://www.earlham.edu/~seidti/iam/tc_codexv.html

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

Codex Sinaiticus a fost redactat la mijlocul sec. al IV-lea d.Hr., fiind probabil unul din cele 50 de exemplare ale Sf. Scripturi comandate și oferite de Sf. Împărat Constantin cel Mare. Acesta a fost, probabil, produs într-unul din marile orașe ale Mării Mediterane, poate Alexandria sau Cezareea Palestinei.

Codex Sinaiticus (ℵ sau 01 Gregory) conținea aproximativ 730 foi, legate inițial într-o singură carte. O foaie într-un manuscris din pergament este alcătuit din două foi alăturate care, reunite astfel, oferă patru pagini de scris. Konstantin Tischendorf a găsit acest Codex în Mănăstirea Sf. Ecaterina din Muntele Sinai, la mijlocul sec. al XIX-lea. În prima călătorie, din mai 1844, a recuperat dintr-un coș al bibliotecii mănăstirii 129 foi de pergament, pe care le-a publicat în Europa sub numele de „Codex Frederico-Augustanus", după numele conducătorului politic din Saxonia, care a finanțat editarea documentului. După a doua excursie, din 1853, în febr. 1859 a fost informat de bibliotecarul mănăstirii că a fost descoperit un manuscris din pergament, mai mare, care conține 86 file. Această secțiune conține părți din Vechiul Testament, file cu întreg Noul Testament, *Epistola lui Barnaba* și o parte din *Pastorul lui Hermas*. Cele aproximativ 400 de foi care s-au păstrat din întregul codex Sinaiticus au fost scrise pe piei de animale rafinat. Meșteșugarii antici puteau fabrica file de codex, cu dimensiuni de cel puțin 33,6 x 54,4 cm. Dimensiunile filelor din Codex Sinaiticus sunt de aproximativ 36 x 33 cm; fiecare filă cuprinse 4 coloane pe pagină (sau opt coloane la o deschidere), cu un model regulat de 48 de rânduri pe coloană. Părți ale Codex Sinaiticus sunt stocate în prezent în patru locuri diferite: 12 file și 14 fragmente mici au rămas în mănăstirea Sf. Ecaterina; 43 file sunt păstrate în Universitatea din Leipzig Biblioteca din 1844; părți din cinci file se găsesc în Biblioteca Națională a Rusiei de la Petersburg. British Library din Londra are 347 foi ale Codex, care conțin tot Noul Testament și părți din Vechiul Testament. Acest Codex reprezintă varianta cea mai exactă a textului bizantin.

Milne și Skeat au afirmat că doi din cei trei scribi care au participat la redactarea și corectarea finală au interacționat strâns[11]. Scribul A (care a scris aproape tot Noul Testament și și-a corectat munca proprie) și

[11] H.J.M. MILNE, T.C. SKEAT, *Scribes and Correctors of the Codex Sinaiticus*, British Museum, London, 1938, p. 25.

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

scribul D (care a corectat lucrările scribul A mai ales pentru fragmentele de la *Mc* 14, 54 - 16, 8; *Lc* 1, 1 - 56; sau *Evr* 4, 16 - 8, 1)[12].

Fig. 5. Codex Sinaiticus (ℵor 01 Gregory), sec. IV d.Hr.; *Mt* 3, 8 - 4, 11
http://images.csntm.org/Manuscripts/GA_01/GA01_002a.jpg

Un alt document biblic important pentru studiul nostru, pe care-l folosim tot prin amabilitatea profesorului Daniel. B. Wallace de la *The Center for The Study of New Testament Manuscripts* din SUA, este Codex Alexandrinus.

Codexul este format din 773 file din pergament, legate în patru volume. Trei volume conțin Septuaginta, versiunea în limba greacă a Vechiului Testament, iar volumul IV conține Noul Testament, din care lipsesc 31 de file. Manuscrisul, care măsoară 32 x 26 cm, este scris pe pergament fin. Textul din codex este scris în două coloane, cu litere mari, fiecare coloană cuprinzând între 49 și 51 de linii, iar fiecare linie între 20-25 litere. Literele sunt scrise cu cerneală roșie, iar textul nu are accente

[12] D. JONGKIND, „Studies in the Scribal Habits of Codex Sinaiticus", în: *Tyndale Bulletin*, LVI (2005), 1, pp. 153-156.

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

sau semne de punctuație, ci doar semne privind regularizarea respirației cititorului. Paragrafele textului sunt evidențiate prin majuscule de mărime diferită față de literele textului.

Apar frecvent înlocuiri de vocale (H cu I sau Y), iar adesea M este schimbat de N sau consoana dublă ΓΓ este redată prin NΓ. Deoarece apar litere grecești în forma limbii copte, textul sugerează că scrierea s-a făcut în Egipt, deși varianta textuală este fidelă celei bizantine.

Codex Alexandrinus a fost redactat mai târziu decât Codex Sinaiticus și Codex Vaticanus, probabil la începutul sec. al V-lea d.Hr.

Fig. 6. Codex Alexandrinus (A sau 02 Gregory), sec. IV. d.Hr.;
Lc 1, 27-59
http://images.csntm.org/Manuscripts/GA_02/GA02_023a.jpg

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

Nr.	Cuvânt românesc	Termen grecesc	Nominativ	Alte forme de abreviere
1	**Dumnezeu**	ΘΕΟC	$\overline{\Theta C}$	$\overline{\Theta Y}$
2	**Domn**	KYRIOC	$\overline{KC}$	$\overline{KY}$
3	**Iisus**	IHCOYC	$\overline{IC}$	$\overline{IN}$
4	**Hristos**	XPHCTOC	$\overline{XC}$	$\overline{XN}$
5	**Fiu**	YIOC	$\overline{YC}$	$\overline{YIY}$
6	**Duh**	ΠΝΕΥΜΑ	$\overline{ΠNA}$	$\overline{ΠNC}$
7	**David**	DAYID	$\overline{ΔAΔ}$	
8	**Cruce**	CTAYPOC	$\overline{CTC}$	$\overline{CTY}$
9	**Mamă (Maică)**	MHTHP	$\overline{MHP}$	$\overline{MHC}$
10	**Părinte (tată)**	ΠΑΤΗΡ	$\overline{ΠAP}$	$\overline{ΠAC}$
11	**Israel**	ICPAHΛ	$\overline{ICΛ}$	
12	**Mântuitor**	CΩTHP	$\overline{CHP}$	$\overline{CPI}$
13	**Om**	ANΘPΩΠOC	$\overline{ANC}$	$\overline{ANI}$
14	**Ierusalim**	IEPOYCAΛHM	$\overline{ΓΛHM}$	
15	**Cer**	OYPANOC	$\overline{OYNOC}$	$\overline{OYNOY}$

Tabelul 2: Abrevieri pentru numele sfinte, clasificate în cercetările biblistului B. Metzger. A se vedea în figurile de mai sus abrevierile colorate pentru fiecare nume în textele *Mt* 3, 8 - 4,16 și *Lc* 1, 27-59.

L. Hurtado a afirmat că Ἰησοῦς ar putea fi prima numire sfântă și că originea sa este efectul preferinței creștinilor pentru numele lui Iisus[13]. Trobisch susținea că autografele Noului Testament au fost scrise folosind tetragrama IHWH. Mai târziu, un editor a modificat scrierea tetragramei ebraice prin folosirea numelui κύριος[14]. Un alt editor, de mai târziu, a copiat acest nume, extinzând *nomina sacra* și pentru alte persoane sfinte.

[13] L. HURTADO, „The Origin of the Nomina Sacra", în: *Journal of Biblical Literature*, CXVII (1998), 4, p. 664.

[14] David TROBISCH, *The First Edition of the New Testament*, Oxford University Press, Oxford, 2000, p. 19. Afirmația că folosirea de *nomina sacra* a început sub influența practicii evreiești de a scrie tetragrama în formă prescurtată, care să poată fi citită, pare a fi punctul comun de la care pornește discuția despre fenomenul prescurtărilor din codicii biblici. Dacă fenomenul s-a produs prima dată la copierea Vechiul Testament în limba greacă sau în testimonia, aceste texte au putut influența comunitatea creștină în general. Colecțiile de profeții sau Testimonia mai ales par a fi un mediu propice pentru transmiterea numirilor divine, în sensul că aceste texte au fost colecții din Vechiul Testament care au fost folosite pentru a dovedi Mesianitatea lui Iisus. Aceste profeții ar conține tetragrama, care ar fi fost apoi redată prin κύριος ca text tradus în greacă.

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

Aceste copii vor continua să fie utilizate ca text de bază pentru copiile ulterioare, efectul fiind generalizarea unei practici îngăduite de Biserică[15].

Bara orizontală supraliniară, scrisă de mâna copistului inițial, era folosită pentru a marca un nume sacru. Această linie începea pe prima literă a cuvântului, cuprinzând – în marea majoritate a abrevierilor – chiar și ultima literă din numele divin, colțul final al liniei fiind întors spre jos. Într-o cultură în care textele au fost scrise fără spații (*scriptio continua*) linia suprascrisă ar sta ca un marker. Prin acest marcaj cuvintele speciale (sacre) erau citite în întregime, ușurându-se lectura integrală a textului.

Copiștii au supra-liniat numele sfinte care fac referire la Iisus, Dumnezeu și Duhul Sfânt, confirmând în mod clar credința trinitară a Bisericii din care ei făceau parte și pentru care produceau codicii biblici. Conștiința că mărturisirea credinței niceo-constantinopolitane putea fi întrezărită din scrierea lor a contribuit la extinderea numelor divine nu doar la persoanele Sfintei Treimi, ci și la numele obișnuite de „fiu", „părinte", „mamă", „om", „mântuitor", „cer", sau la „David" și „Ierusalim". Deși observăm timiditatea și inconsecvența abrevierilor pentru „fiu" sau „om" din textele selectate de la Codex Sinaiticus și Codex Alexandrinus (în mod special cele încercuite și cele subliniate cu aceeași culoare), spre sfârșitul sec. al VII-lea d.Hr. toate cele 15 abrevieri pentru numirile divine se regăsesc în formă standard la textele biblice.

Unii codici biblici au „scurtat" supra-linierea, care nu mai cuprinde toate literele numelui divin ci doar litera mediană (cum găsim mai ales la Codex Vaticanus și Codex Washington[16]), iar linia nu mai este curbată spre finalul numelui ci este dreaptă.

Litere transformate în simboluri

Numirile divine nu s-au păstrat doar între coperțile codex-urilor sau în mediul liturgic, ci au devenit publice mai ales prin simbolurile artei creștine timpurii. Înlocuind arta păgână, care exalta frumusețea umană, însă evitând aniconismul iudaic, creștinii au recurs la folosirea unor simboluri ce amintesc de Hristos, de Pantocrator, sau de porumbel ca

[15] Alan MILLARD, „Ancient Abbreviations and the Nomina Sacra", în: *The Unbroken Reed: Studies in the Culture and Heritage of Ancient Egypt, in Honour of A.F. Shore*, C. EYRE, A. & L.M. LEAHY (eds.), Egypt Exploration Society, London, 1994, p. 213.

[16] Henry A. SANDERS, *The Washington Manuscript of the Four Gospels*, MacMillan, New York, 1912, p. 32.

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

simbol al Sfântului Duh. „Scopul simbolurilor este acela de a exprima în mod clar respectul religios, exteriorizând cuvintele din texte prin elementul vizual. În folosirea numirilor divine vom întâlni o manifestare fascinantă a devotamentului creștinilor, pagini din codici fiind împodobite cu frontispicii și ornamente picturale deosebite"[17].

Erich Dinkler spunea, cu mai multe decenii în urmă, că „nomina sacra trebuie privite ca fenomen textual/scribal cu o semnificație iconografică"[18]. În acest caz, acestea devin expresii ale unei vechi culturi vizuale creștine, putând fi luate în considerare în efortul creștinilor de a-și exprima credința prin elemente vizuale. Lectorii manuscriselor creștine timpurii pronunțau pe deplin și în mod explicit cuvintele scrise ca *nomina sacra*, inclusiv cuvintele cheie pentru Dumnezeu și Iisus. Din acest motiv am subliniat faptul că numirile divine erau percepute și ca fenomene vizuale, mai ales de cei care au citit (sau în alt mod au vizionat) manuscrisele în care abrevierile au fost redate"[19].

> „Abstractizarea limbajului teologic pot fi înțeles din punct de vedere emoțional. Dar aceasta înseamnă, de asemenea, că aceste simboluri, inevitabil, au fost înlocuite și transformate cu trecerea timpului. Singura modalitate de a păstra în viață simboluri pentru totdeauna este acela de a le deschide periodic spre public, astfel încât acestea să poată fi umplute cu noi sensuri. Nici un simbol nu poate rămâne vreodată ca un adevăr atemporal, infailibil sau imuabil"[20].

Simboluri ale credinței noastre sunt întotdeauna literalizate. Cu trecerea timpului cunoașterea se extinde până când simbolurile literalizate încep să se descompună. Controversele iconoclaste dintre susținătorii și adversarii imaginilor sfinte, care au izbucnit periodic în istoria evreilor, creștinilor ori musulmanilor, au avut drept rezultat, în general, înlocuirea un set de imagini cu o alta, și acest caz nu este o excepție.

---

[17] L.W. HURTADO, *The Origin...*, p. 659.

[18] Erich DINKLER, „Älteste christliche Denkmäler: Bestand und Chronologie", în: *Art, Archaeology and Architecture of Early Christianity*, Paul Corby FINNEY (ed.), Garland Pub. Inc., New York/London, 1993, pp. 22-66.

[19] Dirk JONGKIND, *Scribal Habits of Codex Sinaiticus*, Gorgias Press, Piscataway, 2007, p. 41.

[20] J.S. SPONG, *Born of a Woman*, Harper & Collins, San Francisco, 1992, pp. 175-176.

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

Monograme

Monograma este o combinație de două (sau, uneori, de mai multe) litere care se referă la numele unei persoane sau la un titlu. Această abreviere poartă numele de „ligatură" sau „compendia".

Combinația dintre chi (X) și rho (P) din manuscrisele grecești nebiblice exprimau fie numele de „centurion" (ἑκατοντάρχης) sau comandant (χιλίαρχος), fie adjectivul „bun" (χρηστός). Chi-rho, de exemplu (folosind primele două litere ale numelui propriu Χρηστός), făcea trimitere directă la „Hristos". Când un manuscris folosea combinația iota-eta (IH), primele două litere ale numelui Ἰησοῦς, având o linie continuă scrisă deasupra lor, cel care o vizualiza recunoștea monograma primilor creștini. Putem spune că și combinația iota-chi a fost recunoscută în principal ca o combinație a literelor inițiale de la Ἰησοῦς Χρηστός. Hristograma (XP), devine din timpul domniei Sf. Constantin cel Mare (306-336 d.Hr.) un simbol creștin[21], deoarece împăratul aplică pe steaguri și scuturile luptătorilor săi semnul celest ce i s-a descoperit la Pons Milvius[22]. Probabil tot din această perioadă hristograma se transformă în stavrogramă (litera X a fost rotită în așa fel încât să fixeze două laturi pe verticală și două pe orizontală, iar latura verticală superioară a fost prelungită prin litera rho (P).

Combinația tau-rho este regăsită și în documente pre-creștine, ca o abreviere pentru τρόπος (locul) sau τριακάς (treisprezece). Printre exemplele demne de remarcat, putem menționa folosirea acestei combinații pe unele monede ale regelui Irod (37-4 î.Hr.)[23], cu scopul de a identifica cel de-al treisprezecelea an al domniei sale. Suprapunerea lui rho peste tau, poate fi concepută ca stilizare a capului unui crucificat. Primele abrevieri pentru σταυρός și σταυρόω (de fiecare dată cu supralinie peste abreviere) ca *Nomina sacra* le aflăm în Papyrus Bodmer II (P^{66}), pentru zece ocurențe de la Evanghelia după Ioan (*In* 19, 6.10.15.16.17.19.25.31), unde atât substantivul cât și formele verbale sunt scrise prescurtat. Din *Epistola lui Barnaba* (12, 8), mai ales, știm că litera greacă *tau* a fost folosită de creștini ca o referință vizuală la răstignirea Mântuitorului Iisus Hristos.

---

[21] H.I. MARROU, *Autour du monogramme constantinien*, în : *Mélanges Etienne Gilson*, Toronto/Paris, 1959, p. 411.

[22] P. BRUUN, *„The Victorious Signs of Constantine: A Repraisal"*, în: *The Numismatic Chronicle*, CLVII (1997), pp. 48-49.

[23] C. BRENOT, „Monnaies", în: *Naissance des Arts chretiens*, Paris, 1991, fig. c, p. 171.

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

Combinația literelor *tau-rho* devine mai mult un fenomen pur vizual, destinat probabil, așa cum mai mulți cercetători au sugerat, ca o reprezentare pictografice timpurie a lui Iisus crucificat. Printre alte concluzii, L.W. Hurtado afirmă că *tau-rho* precede combinația *chi-rho* în simbolistica hristică a primilor creștini, considerând-o drept „prima pictogramă creștină perceptibilă"[24].

Fig. 7a. Hristogramă de pe reversul unei monede datând din timpul domniei Sf. Constantin cel Mare (306-336)

Fig. 7b. Hristogramă descoperită în Catacomba Sf. Sebastian, Roma, sec. IV

[24] L.W. HURTADO, *One God, One Lord: Early Christian Devotion and Ancient Jewish Monotheism*, Continuum, New York/London, [3]2003, p. 118.

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

Fig. 8. Stavrogramă (pictogramă pentru prescurtarea cuvântului „cruce")

În limba română există diferența lingvistică dintre cuvintele „crucificare" și „răstignire". Textul grec al Noului Testament folosește derivatele cuvântului „cruce", pe când traducerea sinodală românească optează pentru derivatele cuvântului „a răstigni".

ιματι]ον[b] [6]οτε ουν ειδον αυτον
οι αρ[χιερεις κ]αι ο[ι][□] υπηρεται ι ε
κρ[αυγασαν] λ[εγοντες][□] [σ]ον [σ]ον λεγει

[**foaia 68 verso**]

ο πειλατος λαβεται υ[μεις αυτο]ν [σ]ατε
εγω γαρ ουχ ευρ[ισ]κω εν αυτω αιτιαν

Ioan 19,6: C'ând L-au văzut deci arhiereii şi slujitorii au strigat, zicând: Răstigneşte-L! Răstigneşte-L! Zis-a lor Pilat: Luaţi-L voi şi răstigniţi-L, căci eu nu-I găsesc nici o vină.

Fig 9. Stavrograme în P. Bodmer II (P^{66}), Geneva, transliterat

Fig. 10a. Hristogramă flancată de Alfa și Omega în Catacomba Sf. Calist, Roma
http://campus.belmont.edu/honors/catacombs/catacombs.htm

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

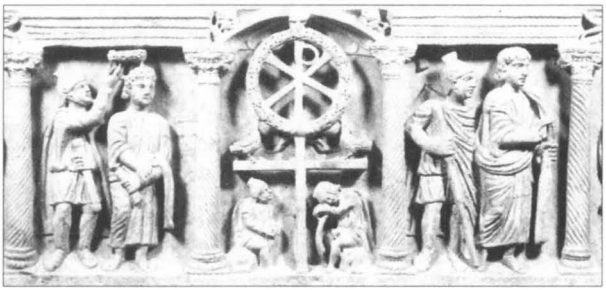


Fig. 10b. Hristogramă pe sarcofagul Domatillei, Roma, mijlocul sec. al IV-lea d.Hr.
http://campus.belmont.edu/honors/ECArchOne/ECArchOne.html

Nomina sacra nu reprezintă doar un fenomen specific limbii grecești, ci apare, de asemenea, în limbile latină, coptă, slavonă și armeană.

Din sec. al VI-lea d.Hr. găsim în documentele biblice majoritatea celor cincisprezece cuvinte tratate ca *Nomina sacra*, cercetări textuale riguroase fiind făcute de B. Metzger[25], Ph. Comfort și D. Barett[26], iar în zilele noastre de L.W. Hurtado[27].

Simboluri

Simbolurile oferă multe idei, mai multe decât forma unei cifre, a unor locuri și decorațiuni, depășind contextul istoric. Icoanele sunt „ferestre", deci mai mult decât un desen sau o reprezentare.

În icoanele creștine, găsim în jurul capului Mântuitorului Iisus Hristos unele inscripții sau abrevieri. În icoană aflăm „haloul" sau „aura", adică o lumină circulară în jurul capului lui Hristos - sau al unui sfânt - care ne privește din față. Aura era utilizată pentru a demonstra în antichitate demnitatea unor împărați sau persoane importante, fiind folosită mai târziu în arta religioasă pentru a sublinia importanța luminii

[25] Bruce METZGER, *The Text of the New Testament: Its Transmission, Corruption and Restoration*, Oxford, ²1968, pp. 186-206.

[26] P. COMFORT, *Encountering...*, pp. 199-204.

[27] Larry W. HURTADO, *Earliest Christian Artifacts: Manuscripts and Christian Origins*, Eerdmans, Grand Rapids, 2006, pp. 95-134; L.W. HURTADO, „The Staurogram in Early Christian Manuscripts: The Earliest Visual Reference to the Crucified Jesus", în: *New Testament Manuscripts: Their Text and Their World*, Th.J. KRAUS, T. NICKLAS (eds.), coll. *Texts and Editions for New Testament Study* 2, Brill, Leiden, 2006, pp. 207-226.

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

cerești necreate. În aureolă, în jurul capului Mântuitorului, aflăm literele grecești înscrise în cruce: O Ω N (O ON, „Cel ce este"). Expresia «Cel care este» o aflăm în traducerea greacă a Vechiului Testament (Septuaginta) la cartea *Iș* 3, 14, dar și în Noul Testament la *In* 8, 58. În partea dreaptă a Domnului pe aureolă este litera O, deasupra capului este Ω, iar în partea stângă a Mântuitorului este litera N, prin aceste litere creștinii mărturisind credința în dumnezeirea lui Iisus Hristos.

Sub influența scrierii cursive, din codicii biblici cu minuscule (care se înmulțesc după sec. XI d.Hr.), majuscula Ω devine minuscula ώ, iar forma acestei litere duce cu gândul la coborârea Sfântului Duh peste Iisus Hristos la botezul de la Iordan. Sub aceeași influență, participiul prezent al verbului „a fi" oscilează între forma de masculin (O ΩN) și cea de neutru (Ω ON), ultima predominând mai ales în icoanele pictate de zugravii școlilor de pictură slavonă. Scrierea cursivă a influențat și pictura bizantină, în abrevieri strecurându-se semne de punctuație și accente. Poate din această cauză după abrevierile IC XC (Iisus Hristos) sau MP ΘY (Maica lui Dumnezeu) apare câte un punct, iar în minuscula ω apar accentul și spiritul specific limbii grecești. Abrevierea antică din *nomina sacra* este dublată, în acest fel, de o altă abreviere, a imitației moderne.

Pentru că arta iconografică s-a dezvoltat vertiginos după anul 843, reprezentările sfinților se diversifică. Atunci când este zugrăvit un înger sau arhanghel inscripția prin care recunoaștem persoana sfântă cuprinde literele majuscule care se află la începutul cuvântului, fără supralinierea specifică numirilor divine biblice, urmate de punct.

Un caz interesant în iconografia de factură grecească este diferențierea sfinților în funcție de slujirea adusă lui Hristos. Cel/cea care a mărturisit până la sânge – ca martir/mucenic – poartă abrevierea AΓ de la cuvântul *hagios* AΓIOC (să ne reamintim de *sigma lunata* sau litera S din alfabetul grec folosit în Orient). Cel/cea ce a viețuit perioadă lungă cu grija de a împlini poruncile Domnului și morala creștină este numit *hosios* (OCIOC), cu sensul de sfânt cuvios[28] și primește abrevierea OC.

---

[28] Și *hagios* și *hosios* desemnează ideea de sfințenie. Ultimul termen redă ebraicul *hasid* – pios, cuvios. În Septuaginta traducerea *Ps* 15, 10 afirmă: «nu vei lăsa pe cel cuvios al tău să vadă stricăciunea». Acest text va fi folosit pentru confirmarea învierii Domnului în argumentarea petrină și paulină din cartea *FA* 2, 27 și 13, 35. Textele de la *Ef* 4, 24 («să se dezbrace de omul vechi, și să se îmbrace în cel nou, cel după Dumnezeu, zidit întru dreptate și sfințenia [*hosioteti*] adevărului»), *1 Tes* 2, 10 («... cât de sfânt [hos *hosios*] și cât de drept și fără prihană ne-am purtat»), precum și *Evr* 7, 26 («Un astfel de Arhiereu se

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

Hristos este pictat ținând o carte sau un filacteriu de papirus care conține cuvinte din Scriptură. Mâna lui dreaptă (în partea noastră stângă) se află într-un gest de binecuvântare, degetele arătător și cel mijlociu formând X, degetul mic este ridicat pentru a prezenta pe I, iar degetul mare se apropie de inelar pentru a semnifica litera C. Astfel gestul binecuvântării sacerdotale este vestirea lui Iisus Hristos (IC XC). Litere grecești, „IC XC", abrevierea pentru „Iisus Hristos" sunt scrise pe icoane, cu roșu, purtând supralinierea, de o parte și de cealaltă a feței Mântuitorului.

Înscrisul („vina") de deasupra capului Domnului Iisus crucificat cuprinde literele în: INBI (în limba greacă) sau INRI (în latină). Puține icoane au abrevierile în greacă, latină și ebraică, ultima fiind INMI (sau de la dreapta la stânga IMNI în scrierea ebraică). Cuvântul care diferă în aceste limbi este „rege": în limba greacă „basileus", în latină „rex" și în ebraică „melek."

Abrevierea greacă IAΩ a reprezentat un mod de substituire a tetragramei ebraice IHWH, în tri-grama („trei litere") greacă, care afirmă că Dumnezeu sau Iisus este stăpân de la «A la Z», (*Ap* 1, 17; 22, 13), este «începutul și sfârșitul» (*Ap* 21, 6; 22, 13). În alfabetul grecesc prima și ultima sunt literele A și Ω. În unele manuscrise grecești s-au folosit litere pentru a exprima numere, asemenea valorii numerice existente la literele ebraice, dar de această problemă nu ne vom ocupa în studiul de față.

În ultima carte canonică a Noului Testament, Apocalipsa, Sf. Ioan interpretează numele divin având în vedere *Is* 40-48. Astfel, interpretarea ioaneică coroborată cu practica scribilor de a scrie *nomina sacra* au definit suveranitatea Mântuitorului Iisus Hristos, care este Alfa și Omega (a se vedea **fig. 11**).

---

cuvenea să avem: sfânt [*hosios*], fără de răutate, fără de pată...») subliniază conduita ireproșabilă din punct de vedere moral și cultic (cf. *1 Tim* 2, 8). Cf. Pr. I. MELNICIUC-PUICĂ, *Utilizarea Vechiului Testament în scrierile lucanice*, Ed. Performantica, Iași, 2005, p. 166.

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

Fig. 11. Frescă cu Hristos flancat de literele Alfa și Omega, Catacomba Commodilla, sec. IV. d.Hr.
http://www.religionfacts.com/jesus/image_gallery/4C_bust_of_christ_beard_commodilla.htm

De asemenea, afirmația din *Ap* 1, 8b («Eu sunt Alfa și Omega, zice Domnul Dumnezeu, Cel ce este, Cel ce era și Cel ce vine, Atotțiitorul») este recunoscută ca exegeză implicită a descoperirii numelui lui Dumnezeu din *Iș* 3,14 sau a lui Iisus în *In* 8, 58[29].

Toate icoanele Sfintei Fecioare Maria au abrevierea greacă: MP ΘY lângă fața ei, pentru *Mater Theou*, adică Maica lui Dumnezeu, pentru că ea a fost mama Fiului lui Dumnezeu din momentul conceperii sale. Sinodul III Ecumenic (431) a consfințit titulatura oficială, dar abia sinodul VII Ecumenic din 787 a confirmat actul de preacinstire cu care-i suntem datori.

[29] David LINCICUM, „The Origin of 'Alpha and Omega'", în: *Journal of Greco-Roman Christianity and Judaism*, VI (2009), p. 132.

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

Fig. 12. Răstignirea lui Hristos, Goreme (Turcia), Biserica întunecată, sec. al XI-lea d.Hr.

Icoana Răstignirea lui Hristos din Goreme **(fig. 12)** este interesantă și pentru faptul că numele Apostolului Ioan, ce se află la picioarele crucii este abreviat.

IΩ, particulă abreviată din Ioan, care avea semnificația de cel ales de Dumnezeu, devine pentru domnitorii români formulă stereotipă prin care confirmă statutul de „aleși" pentru conducere politică conform voii divine, în maniera consemnată în documentele diplomației bizantine. Abrevierea greacă este folosită și alături de grafia slavonă, după cum reiese în tabloul votiv al lui Neagoe Basarab de la Biserica Episcopală din Curtea de Argeș **(fig. 13)**.

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

Fig. 13. Fragment din tabloul votiv prin care Sf. Neagoe Basarab și familia sa oferă Mănăstirea Curtea de Argeș Maicii Domnului. Avem încercuite abrevierea IΩ prin care Sfântul Neagoe și fiul său Teodosie exprimă mandatul divin de a conduce Țara Românească.

Remarci concluzive

Abrevierile reprezintă forme de identificare a unor persoane și nume sfinte, care au devenit în timp elemente indispensabile în arta eclezială. Având rădăcini în uzul copiștilor iudei care exprimau numele divin din tetragrama IHWH prin κύριος, procesul de abreviere s-a extins, ajungând să cuprindă 15 numiri legate de Hristos Mântuitorul pe la sfârșitul sec. IX d.Hr. Pentru documentele biblice abrevierea reprezenta o formă de prescurtare cunoscută atât de copist, cât și de lector, în așa fel încât numele nu era exprimat trunchiat ci integral.

Iconografia creștină a preluat abrevierile din codicii biblici, mai ales pentru Hristos Iisus, Fiul lui Dumnezeu Mântuitorul și pentru Maica Domnului, mărturisind complementar prin scriere mesajul vizual care se adresa și neștiutorilor de carte.

Meritul artei iconografice bizantine este acela al uniformizării mesajului artistic și teologic, condensând culori, chipuri și litere într-o armonie nemaiîntâlnită. Întrucât pictorii bisericești mărturisesc prin opera

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

lor vizuală teologia vie a Ortodoxiei, credem că nuanțele formale referitoare la înscrierea abrevierilor cu caracter biblic vor fi de un real folos.

Summary: Biblical Manuscript Abbreviations Employed in Iconography

The Byzantine art employs numerous abbreviations, which a non-specialist may find difficult to decipher. The Church, however, as an institution ensuring the preservation of faith unity and the Orthodox accuracy of the message passed down from our Saviour through the Apostles, endeavours to make its dogmatic and artistic treasure known to those seeking the salvific Truth. Orthodoxy is not a religion of the elites, a mysterious teaching, but reveals itself gradually through a body of God-inspired writings. It is both the form and content of Christianity, the two components intertwined.

The present study aims to elucidate the common inscriptions in the biblical text and icons, their significance as well as the evolution of abbreviations in Byzantine iconography. The language of those marks employed in manuscript writing, was not a standardized one. Text variants testify to copyists' versatility, from the earliest forms of writing to the most refined, nuanced ones.

The abbreviation system was a Christian one, an innovation brought through Hellenistic Jews, especially the authors of the Greek version of the Old Testament known as the Septuagint, who needed abbreviations in their translation work from Hebrew. In the Greek manuscripts on parchment, Iahveh's name was honoured by writing it in gold or purple letters. Text divisions could be understood and expressed especially by the anagnostes, or church readers, who interpreted the marks indicating punctuation and intonation.

Early Christian copyists knew three manners of writing the divine names (nomina sacra). First, by omitting some of the letters; the first two letters were written, while the others were removed. Secondly, by contraction; the first and last letters are written, while the rest is dropped. The third type of abbreviation is a complex contraction; the first and last letter, as well as some of the in-between ones, are written. The Greek alphabet employed in the Orient ascribed a special function to the letter S, called sigma lunata, looking like the waning crescent moon. This type of writing, employed in medieval manuscripts, resembles the Latin letter C and can be found in the Greek language, especially in Orthodox inscriptions. The horizontal stroke affixed above the letters used to mark a sacred name. The line began above the first letter, extending – with most abbreviations – to include the last letter of the divine name. The end of the line was bent downwards.

The first names to be abbreviated were Κύριος, θεός, Χρηστός, Ἰησοῦς, and πνεῦμα, and by the 11th century fifteen names were also abbreviated. The study provides examples from Codex Sinaiticus and Codex Alexandrinus, where

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

abbreviations appear in documents without punctuation or spaces. Abbreviations were then integrated into Christian monograms and symbols (the Christogram, the stavrogram) which became standard inscriptions in the Byzantine iconography. Alongside the abbreviations IC XC and MP ΘY, icons also display O Ω N, ΑΓΙΟC and OCIOC, defining the Orthodox faith. With the advent of uncapitalized (cursive) letters in iconography, variants of the participle O Ω N appear, as well as breathings and accents. The charge for crucifying Jesus is expressed either in Greek letters: INBI, or in Latin ones: INRI. Few icons display the abbreviations in Greek, Latin and Hebrew, the latter being INMI (or IMNI, from right to left). The differing letter indicates the word „king".

Starting from the Greek abbreviation IAΩ, the present study analyzes the texts of *Rev.* 1, 8.17; 21, 6 and 22, 13, and the fresco discovered in the catacombs of Commodilla, where Christ Pantokrator is painted. The name of St. John the Apostle, present in Biblical codices, was also abbreviated in iconography, then the abbreviation was extended to votive paintings. The text provides the example of St. Neagoe Basarab.

Byzantine iconography has the merit of unifying the artistic and theological message, and achieving an unprecedented harmony of colours, images and letters. As iconographers confess the living theology of Orthodoxy by their work, we believe the information supplied on biblical abbreviations is highly useful.

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

StTeol 4/2009, pp. 139-158

Monahia Atanasia VĂETIȘI
Facultatea de Teologie Ortodoxă - București

„ȘI REFĂCÂND CHIPUL ÎN VREDNICIA CEA DINTÂI, L-A UNIT CU DUMNEZEIASCA FRUMUSEȚE..." NOTE DESPRE ICOANA BIZANTINĂ ȘI IMAGINEA RELIGIOASĂ OCCIDENTALĂ

Keywords: *icon, theology of the icon, byzantine art, mediaeval estetics, religious image, symbol, representation.*

Abstract

Studiul se oprește asupra diferenței de viziune – estetică, teologică – și de receptare pe care le presupun o icoană, respectiv o imagine cu subiect religios. Analizează două estetici diferite, cea medievală și cea umanistă, a Renașterii și încearcă să explice confuzia care se produce în spațiul de cult prin alăturarea unor imagini ce aparțin celor două paradigme istorice și culturale diferite.

Ceea ce oferă spațiul de cult ortodox unei priviri interesate de dimensiunea iconografică și stilistică este o realitate dual, dacă nu contradictorie. Pe de o parte, reprezentarea schematică, simbolică, simplificată și esențializată și, pe de altă parte, figurarea realistă, descriptivă, apropiată de natură. Sunt două moduri diferite de a aborda aceleași teme, același univers iconografic, care definesc două viziuni artistice diferite: convențional, putem să le numim arta bizantină sau de tradiție bizantină a Răsăritului și arta renascentistă și barocă a Apusului. De la modul de raportare la figura umană, la natură și la realitatea înconjurătoare sunt conturate toate stilurile istoriei artei, în care de-a lungul veacurilor, ponderea o are viziunea simbolică sau cea realistă. Simplificând, am putea spune că varietatea icoanelor sau frescelor ce împodobesc bisericile ortodoxe, amestecul lor, sentimentul dual și contradictoriu pe care îl trezesc privitorului vine din incongruența celor două viziuni artistice. Ignorarea contextului diferit care le-a produs, a evoluției artei și teoriilor estetice, a mutațiilor și contaminărilor stilistice, petrecute de-a lungul secolelor în spații și arii culturale diferite, nu duce decât la sporirea confuziei. Faptul că în fața unei reproduceri a *Madonei Sixtine* a lui Rafael căreia îi este atribuit rolul de icoană exclamăm: „dar aceasta este catolică", exprimându-ne dezacordul cu cinstirea ei în spațiul

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

ortodox, nu dovedește o cunoaștere mai exactă a realității. După cum așezarea *Cinei de taină* a lui Leonardo da Vinci în trapeze ori chilii mănăstirești, tot cu rol de icoană, dezvăluie o completă ignorare a rosturilor și tradiției artei creștine. De aici până la proliferarea „iconițelor" cu *Inima lui Iisus, Încoronarea Fecioarei, Iisus cu coroana de spini*, ca obiect al venerării private, mai rămâne doar un pas.

Studiul de față își propune să arunce o lumină asupra acestei confuzii, accentuând nu atât o cazuistică, oricum greu de cuprins sau de stăvilit, cât analizând cadrul care a dus la aceasta[1] și se va opri asupra diferenței de viziune – estetică, teologică – și de receptare pe care le presupun o icoană, respectiv o imagine cu subiect religios. Plecând de la premisa că ruptura esențială se produce la trecerea de la Evul Mediu la Renaștere, când o nouă perspectivă asupra cunoașterii, artei, raportării la Biserică și la credință se instaurează în conștiința europeană, ne vom opri asupra celor două estetici diferite, cea medievală și cea umanistă, a Renașterii. La granița dintre aceste două paradigme istorice și culturale, arta sacră își schimbă motivația, conținutul, destinația. Și, schimbându-le, aruncă cadrul în care cultul și trăirea religioasă se vor desfășura de acum înainte într-o nedeterminare sau incertitudine a raportării la imaginea creștină. Dar planul nu este doar al stilului, al istoriei formelor: ruptura marchează o atitudine diferită în modul în care Biserica și gândirea teologică înțeleg rolul imaginii în spațiul de cult și locul ei în viața creștinului mărturisitor al dogmei Întrupării, despre care învățătura Bisericii ne spune că stă la temeiul reprezentării iconice.

Chipul lui Hristos. Icoana bizantină - origine, iconografie și stil

Arta Bizanțului era atât de legată de religie, încât Sf. Ioan Damaschin putea scrie: «Dacă un păgân vine la tine zicând „arată-mi credința ta", du-l într-o biserică și așează-l în fața sfintelor chipuri».

Expresia cea mai pură a esteticii bizantine se află în icoană. Aceasta era folosită nu doar pentru a-L reprezenta pe Dumnezeu întrupat și pe sfinții săi, ci era pusă în slujba lui Dumnezeu. Icoanele fixau prototipurile formelor temporale și orientau mintea privitorului spre acestea, le îndreptau atenția spre veșnicie și le înălțau mintea spre contemplarea lui

[1] O analiză nuanțată, susținută de exemple concrete, asupra noii fațete a iconoclasmului, în care, din ignoranță și obișnuință, icoana tinde să fie înlocuită de imaginea religioasă în locașul de cult, a publicat Mihaela PALADE: *Iconoclasmul în actualitate. De la moartea lui Dumnezeu la moartea artei*, Ed. Sofia, București, 2005.

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

Dumnezeu. Pentru aceasta iconarul nu avea nevoie de o reprezentare realistă, mimetică a realului, ci de figurarea expresivă, simbolică.

Dat fiind că menirea imaginii bizantine este de a păstra memoria, amintirea unui sfânt sau a unui eveniment, de a transmite cunoașterea istoriei sacre și de a îndemna la apropierea de un model de sfințenie, creația unui iconar va avea un „caracter sobornicesc" (Leonid Uspenski), nu unul personal; iconarul nu-și transmite propria idee despre un subiect sau personaj, ci o descriere a ceea ce trebuie privit, ceva ce el a preluat de la înaintași și se va continua prin el și prin cei care îi vor urma.

Dar, deși există o erminie a picturii bizantine, un canon al reprezentării, urmat de-a lungul veacurilor, aceasta nu înseamnă că arta bizantină nu evoluează, că nu capătă trăsături stilistice distincte în funcție de epoca, aria geografică și influențele primite. De aceea putem vorbi de școli, ateliere, meșteri iconari, de specificul icoanei rusești, sârbești sau constantinopolitane. O unitate de stil există însă, și astfel se conturează estetica artei bizantine ale cărei trăsături, sedimentate în timp, ar putea fi rezumate la:

1. Redarea *simplificată a formelor* care devin epurate, dematerializate. Prin elaborare treptată aceste reprezentări au fost curățate de tot ce era superficial și nestatornic, atingând astfel cea mai mare putere de expresie. De aici rezultă ceea ce ar putea fi socotită standardizarea, codificarea prin erminii și manuale de pictură a chipurilor și compozițiilor care devin asemenea unor dogme perpetuate în timp;

2. *Frontalitatea*: personajele sunt reprezentate din față, supuse legilor simetriei, ele urmăresc deplina comunicare cu privitorul; chipul fiind cel mai important, lui i se oferă deplină expresivitate;

3. Scenele sau personajele au un anumit *hieratism*, o „solemnitate duhovnicească", care vine din sfințenia ce emană de pe chipuri, deosebindu-le de reprezentările artei antice sau de cele renascentiste;

4. În redarea *spațiului* este evitată perspectiva naturală și astfel compoziția nu dă impresia de tridimensional, ci de plat. Obiectele din fundal sunt mai mari, punctul de fugă nu este în spate, ci în față, rezultând așa numita *perspectivă inversă*, proprie icoanei bizantine;

5. Suspendarea *timpului*: evenimente care au avut loc în momente diferite sunt reprezentate în aceeași compoziție (ca de exemplu în icoana *Nașterii Domnului*), iar, prin folosirea fondului auriu, nedeterminarea spațială induce o atemporalitate.

Iconarul ajunge la aceste caracteristici ale imaginii folosind o serie de *mijloace plastice*, respectiv un anumit mod de a trata *veșmintele*

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

personajelor (care acoperă trupul în întregime, nu iau o formă naturală, sugerând desprinderea de trupesc, de pământesc), *membrele trupului* (dematerializate, evitând naturalismul, ochii sunt mari pentru a reda expresia omului lăuntric; nasul, buzele sunt subțiri sugerând spiritualizarea simțurilor), *obiectele* (clădirile și natura sunt redate schematic, simplificat, legătura dintre obiecte și decor este convențională, simbolică, se vorbește chiar despre caracterul ilogic al arhitecturii pentru că scena se petrece în afara legilor pământești), *gestica* (personajele sacre nu au gesturi, ele oficiază și mișcarea lor are un caracter liturgic, sacramental).

O astfel de estetică ce reclamă reprezentarea prototipurilor și nu a aparenței trecătoare a lucrurilor lăsa puțin loc pentru fantezia artistului, pentru originalitatea sa, în sensul categoriilor clasice[2]. Originalitatea se pune pentru iconar în alți termeni, am putea spune răsturnați, față de ceea ce teoria artei consideră a fi originalitatea și creativitatea artistică. Ieromonahul Gabriel Bunge are o observație foarte nuanțată în acest sens în studiul pe care îl face icoanei Sfintei Treimi a lui Andrei Rubliov[3]. Deoarece iconarul are datoria de a „păstra așezământul încredințat" (*2 Tim* 1, 14), scrie părintele benedictin, cu cât mai curat va vorbi el „limba" icoanei, cu atât va deveni în mod paradoxal și efectiv creator, așa cum arată exemplul marilor Părinți ai Bisericii. El nu schimbă limbajul, ceea ce l-ar face de neînțeles pentru timpul lui și pentru posteritate, ci îi deschide profunzimile nebănuite. Genialitatea lui Rubliov, concluzionează Părintele Gabriel Bunge, stă în aceea că, respectând vechea tradiție iconografică a Bisericii lui, ajunge la o profunzime și claritate ce nu mai fuseseră atinse până atunci, și acesta este locul în care *personalitatea pictorului însuși a pătruns în opera sa* [subl. ns.], rămânând acolo pentru totdeauna.

Această supunere în fața Tradiției rămâne inaccesibilă comentatorilor artei atunci când vorbesc despre icoana bizantină în termenii unei „iconografii dogmatic fixate ce nu trădează nicio schimbare în timp", dar și artiștilor care au „depășit" estetica bizantină, din dorința de a înnoi limbajul artei. E cunoscută mărturia unui istoric și arheolog francez din sec. al XIX-lea, Adolphe-Napoleon Didron (1806-1867), care, călătorind la Muntele Athos și descoperind arta Răsăritului creștin, este uimit de imuabilitatea formelor pe care iconarii și freschiștii le execută de

[2] Vezi pentru aceasta Wladyslaw TATARKIEWICZ, *Istoria esteticii*, vol. II, traducere de Sorin Mărculescu, Ed. Meridiane, București, 1978, p., 159.

[3] Ierom. Gabriel BUNGE, *Icoana Sfintei Treimi a Cuviosului Andrei Rubliov*, cuvânt înainte și traducere de diac. Ioan I. Ică jr., Ed. Deisis, Sibiu, 1997, p. 73.

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

veacuri cu aceeași precizie. Răspunsul pare a-l găsi în momentul în care îi este arătat un manual de pictură. Îl va publica în franceză[4], scriind în prefață – cu puterea de înțelegere a unui occidental în conștiința căruia spiritul umanist al Renașterii produsese deja o ruptură esențială – că pictorul grec este robul teologului, opera sa este model pentru succesorii săi, după cum este copie a operelor predecesorilor săi. Pentru Didron, pictorul este „îngrădit de tradiție și execută o figură la fel cum rândunica își face cuibul și albina fagurele", el este responsabil doar de execuție, în timp ce invenția și ideea sunt problema strămoșilor săi, a teologilor, a Bisericii. Didron, un bun cunoscător, de altfel, al iconografiei creștine medievale, are și o înțelegere spirituală a fenomenului: el citește activitatea pictorului iconar ca o slujire a lui Dumnezeu pe calea mântuirii, artistul, spune el, este un consacrat. Dar acesta este o observație mai curând îndatorată culturii romantice căreia scriitorul francez îi era contemporan, cheia artei bizantine rămânându-i străină. Neînțelegerea vine, în mod esențial, din felul în care este pusă pe seama pictorului doar execuția, în timp ce teologului îi revine ideea și invenția. Or, în arta bizantină, lucrurile nu sunt gândite în termenii separării invenție-execuție, modelele sunt elaborate de pictori, nu de teologi. Departe de a fi o structură înghețată în timp, icoana poartă la fel ca orice imagine marca influențelor diverse ale epocilor artistice și schemelor iconografice proprii unui moment. Iconografia creștină debutează în antichitate și cunoaște înflorirea în Evul Mediu, când atinge o bogăție considerabilă a repertoriului de teme și mijloace de expresie, rămânând în același timp fidelă tradiției. Studiul istoriei icoanei bizantine – și orice istorie a icoanei poate fi scrisă ca istorie a stilului, dar în aceeași măsură ca studiu iconografic al temelor și motivelor folosite – dezvăluie continuitatea, dar și rupturile, diferența dintre procedeele formale și conținutul fiecărei epoci. Tematica specifică favorizează un stil grav și maiestuos, un hieratism al atitudinii și al gesturilor, un refuz mai mult sau mai puțin afirmat în a imita plasticitatea corpurilor și a lucrurilor sau a spațiului și mișcării. Alegerea subiectelor este mai degrabă limitată; este evocat Dumnezeu și împărăția sa, cei ce I-au slujit și istoria Sa pe pământ, adică realități imuabile pentru orice creștin. O caracteristică a iconografiei bizantine este efortul de a ține strâns un program care constă în reafirmarea fără încetare a prezenței în viața creștinului a lui Hristos, a

[4] Adolphe-Napoleon DIDRON, *Manuel d'iconographie chrétienne grecque et latine*, Paris, 1845.

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

sfinților Săi și a evenimentelor istoriei mântuirii, excluzând, în general, subiecte care să fie transpunerea iconografică a operei poetice sau doctrinare. Iconografia bizantină este diferită de cea occidentală medievală, care rămâne deschisă imaginii comentariu, văzută ca instrument pedagogic. Spre sfârșitul Evului Mediu, Bizanțul încearcă și el acest gen de iconografie ce se adresează mai curând cunoașterii, dar fără a abandona practica iconografiei contemplației, proprie epocii celei mai pure a artei bizantine, cea imediat următoare iconoclasmului. Poate de aceea, partea cea mai valoroasă a creației artei bizantine este socotită a fi compoziția „grandioasă și savantă a ansamblului de ziduri interioare și bolți" ale unei biserici[5]. Și, în interiorul acestei decorații murale, definirea unor tipuri individuale care s-au menținut neschimbate până la sfârșitul Evului Mediu și s-au perpetuat până în zilele noastre. Iconografia Mântuitorului Hristos cunoaște cea mai bogată și complexă varietate de forme: de la elaborarea tipului Iisus Pantocrator, o figură impunătoare și blândă în același timp, cu ochi prelungi, păr lung și barbă (formulă ce evocă deopotrivă pe Tatăl și pe Fiul, urmând un text din *In* 12, 45: «Și Cel ce Mă vede pe Mine vede pe Cel ce M-a trimis pe Mine»), la alte imagini ale lui Hristos încadrabile în ceea ce am putea numi *tipul liturgic* sau *istoric*[6].

Reprezentările diferite în timp și spațiu ale acestor teme prezintă puține nuanțe și particularități, pentru că ele sunt reflexul unei teologii, cea a Bisericii Răsăritului. Schemele simple, concise, prin care ne reprezentăm iconografic praznicele sau Pătimirea Mântuitorului și-au asigurat o durabilitate peste veacuri și pentru că au propus o interpretare a evenimentului respectiv plecând de la textul Scripturii, lăsând la o parte orice comentariu pe care l-ar putea găsi la teologi, predicatori, liturgiști

---

[5] André GRABAR, *Les voies de la création en iconographie chrétienne*, Flammarion, Paris, 1994, pp. 260, 264.

[6] O posibilă tipologie a reprezentării Mântuitorului ar grupa temele în trei categorii: (1) *Iisus Hristos în slavă*: Iisus Arhiereu, Iisus Înger al marelui sfat, Iisus Cel vechi de zile, Iisus Emanuel, Hristos Judecător (Deisis, Judecata de Apoi);
(2) *Iisus Hristos jertfit*: Iisus în potir, Iisus pe disc, Iisus-Omul durerii, Hristos-Vița de vie și ciclul Pătimirii (Cina cea de Taină, Spălarea picioarelor, Rugăciunea de pe Muntele Măslinilor, Trădarea lui Iuda, Răstignirea, Coborârea de pe Cruce, Punerea în mormânt) și (3) *Iisus Hristos al praznicelor și minunilor*. Vezi pentru aceasta Kurt WEITZMANN et alii, *Les icônes*, La Martiniere, Paris, 2001; Tania VELMANS et alii, *Le grand livre des icônes. Des origines a la chute de Byzance*, Ed. Hazan, Paris, 2002; Constantine CAVARNOS, *Ghid de iconografie bizantină*, traducere de Anca Popescu, Ed. Sofia, București, 2005.

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

sau imnografi. Cu puține excepții, și mai curând la nivel de detaliu, ilustrarea textului Scripturii prin imagini se limitează la a urma istoria narată acolo, refuzând introducerea în imagine a comentariilor și exegezei acestor texte făcute de Sfinții Părinți[7].

Figura umană era modulul decorației în Bizanț, totul se făcea raportat la ea. Concentrându-se pe figura umană, arta bizantină dovedește preferința pentru atitudinea frontală a personajelor, fără nicio preocupare pentru anatomia lor reală: Hristos sau împăratul poate depăși cu un cap sau mai mult figurile care îl înconjoară, mâna binecuvântând a unui sfânt are aceeași dimensiune ca și capul său, natura și arhitectura sunt subordonate figurii umane. Scopul acestor mutații este evident: artistul bizantin nu oferă privitorului o reproducere a naturii, ci o interpretare a acesteia după o scară de valori deja fixată, pe care privitorul este invitat să o accepte. Pictura bizantină este o imagine pentru „ochii interiori", ea trece dincolo de aparența ființelor și a lucrurilor tocmai pentru a le transmite esența. Lucrurile materiale devin transparente unele altora și ochiului spiritului, care devine astfel capabil de a recunoaște valorile spirituale, singura realitate valabilă și singurul obiect demn de a fi contemplat și, prin urmare, demn de a fi subiect al artei. Pe acest temei se produce abandonul esteticii tradiționale, clasice, incapabilă de a răspunde noilor aspirații ale credinciosului. Și dispar astfel din artă spațiul, *raccourci*-ul, iluminarea concretă, linia orizontului, pe care arta antichității greco-romane le cunoștea[8]. Icoana nu reprezintă trupul pieritor, sortit descompunerii, cum mai târziu arta Renașterii o va face, ci carnea transfigurată, iluminată de har[9].

O teologie a icoanei se conturează în timpul luptelor iconoclaste. Primele reacții apologetice, anti-iconoclaste, sunt formulate de Patriarhul Gherman I al Constantinopolului (715-730) și Sf. Ioan Damaschin (675-749). Ei oferă și primele argumente dogmatice în favoarea cultului icoanelor; le vor urma Sf. Teodor Studitul (759-826) și Patriarhul Nichifor

---

[7] A. GRABAR, *Les voies de la création...*, p. 265.

[8] André GRABAR, *La peinture byzantine*, Skira, Geneva, 1953, pp. 37-39.

[9] Părinții Sinodului al VII-lea Ecumenic (787) deosebesc nuanțat icoana de portret: ultimul reprezintă o ființă umană obișnuită, cea dintâi reprezintă un om unit cu Dumnezeu. Icoana se deosebește de portret prin conținut, iar acest conținut creează acele forme de expresie specifice, proprii doar icoanei și menite să o distingă de orice altă imagine. Din această perspectivă, în arta sacră, portretul naturalist al unui om nu poate fi decât un document istoric, el nu poate să înlocuiască imaginea liturgică, adică icoana. Vezi Leonid USPENSKY, *Teologia icoanei în Biserica Ortodoxă*, studiu introductiv și traducere de Theodor Baconsky, Ed. Anastasia, București, 1994, p. 114.

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

al Constantinopolului (806-815). Scrierile lor au contribuit implicit și la formularea unei estetici a icoanei; și aceasta deoarece controversa iconoclastă nu a privit doar natura lui Dumnezeu, ci și natura frumosului. Când, din ordinul împăratului Constantin al V-lea, mozaicurile cu momente din viața lui Hristos, aflate într-una din marile biserici constantinopolitane, au fost distruse și înlocuite cu picturi ale unor animale și plante, contemporanii au considerat că „din biserici a dispărut orice frumusețe", după cum spune un text din epocă. Însă nu putem afirma că miza luptei iconoclaste era arta și rolul didactic sau decorativ al icoanelor, adevărata miză era mărturisirea dogmei Întrupării, adică însăși temelia credinței creștine. Aceasta explică și fermitatea și radicalismul ortodocșilor în apărarea icoanelor, neclintirea lor dusă până la acceptarea martiriului.

Ieșită din experiența liturgică a Bisericii, icoana și-a conturat rostul: aidoma cu propovăduirea prin cuvânt a Evangheliei, ea afirmă și rememorează Întruparea și, în același timp, înalță mintea celui ce contemplă și venerează imaginea sfântă la prototipul reprezentat. În icoană este venerat Ipostasul reprezentat în aceasta și nu materia ei: «Nu mă închin materiei, ci mă închin Creatorului materiei, Care S-a făcut pentru mine materie și a primit să locuiască în materie și a săvârșit prin materie mântuirea mea»[10], scrie Sf. Ioan Damaschin.

Întregul drum istoric parcurs de acest limbaj pictural se rezumă la unele perioade de mai mare puritate și precizie sau, dimpotrivă, la altele de rătăcire și decadență. Și este adevărat că acest „stil" și puritatea lui depind de Ortodoxie, de asimilarea mai mult sau mai puțin completă a revelației. După cum rezultă din cele două milenii ale istoriei sale, limbajul icoanei este supus unor schimbări, dar unor schimbări în interiorul „stilului" iconic, mai exact în interiorul canonului iconografic. Și aceasta va imprima nota distinctă artei creștine a Răsăritului, diferența față de arta cu subiect religios din Apus și, în cele din urmă, o incompatibilitate a celor două atunci când sunt alăturate în spațiul de cult.

[10] SF. IOAN DAMASCHIN, *Cultul sfintelor icoane. Cele trei tratate contra iconoclaștilor*, traducere din limba greacă, introducere și note Pr. Prof. Dumitru Fecioru, Ed. Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, București, ²1998, p. 49.

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

Limbajul artistic al Evului Mediu occidental și începutul rupturii

Horos-ul Sinodului al VII-lea ecumenic afirmă că icoana, la fel ca Scriptura, dovedește «Întruparea reală și nepărelnică a lui Dumnezeu-Cuvântul», prin urmare Sfânta Scriptură și imaginea se „arată" și se „explică" reciproc[11]. Dacă pentru părinții sinodali imaginea vizuală are aceeași valoare ca imaginea verbală, ceea ce cuvântul comunică prin auz, pictura o arată în chip tăcut prin reprezentare. Iată de ce în Biserica Ortodoxă icoana are același rol ca Scriptura, întrunind aceeași semnificație liturgică, dogmatică, educativă. În Răsărit arta sacră este liturgică prin chiar natura ei, și acesta nu pentru că slujește drept cadru Liturghiei sau pentru că o completează, ci pentru că îi corespunde întru totul. În timpul Liturghiei credinciosul intră prin intermediul icoanelor și al rugăciunilor în comuniune cu Biserica din ceruri; la fel ca și cuvântul, icoana este un mod de cunoaștere a lui Dumnezeu, una din căile legăturii cu El[12].

Cărțile caroline (790) care formulează poziția latinilor față de hotărârile Sinodului al VII-lea Ecumenic au pecetluit soarta creației artistice în Apus, separând-o de experiența Bisericii și socotind-o ca fiind autonomă. Teologii lui Carol cel Mare considerau de neconceput și de neacceptat ideea de a vedea în icoană o cale de mântuire echivalentă cu cuvântul Evangheliei pentru că, spuneau ei, «nu se poate pune icoana la același rang cu crucea, sfintele vase sau Sfânta Scriptură, pentru că imaginile sunt produsul fanteziei artiștilor»[13].

Atitudinea occidentală față de imagine fusese exprimată încă de pe la anul 600. Papa Grigore cel Mare a formulat atunci celebra sa declarație

---

[11] «Dacă Părinții nu ne-au spus că Evanghelia trebuie citită, nu ne-au transmis nici obligația de a picta icoane. Dacă ne-au transmis-o pe una, ne-au transmis-o și pe cealaltă. fiindcă reprezentarea este inseparabilă de istoria evanghelică și invers: istoria evanghelică este inseparabilă de reprezentare. Una și cealaltă sunt bune și vrednice de venerație, pentru că se explică reciproc și neîndoios, stau mărturie una pentru cealaltă», citim în: *Acta Concilii Ecumenici Nicaeni II*, Sesiunea a VI-a, ed. Joannes Dominicus MANSI, *Sacrum Conciliorum Nova et Amplissima Collectio*, Florentiae, Expensis Antonii Zatta, 1766 (reimprimare anastatică Graz, Akademische Druck-und Verlagsanstalt, 1960), tomus XIII, 252. Apud L. USPENSKY, *Teologia icoanei* ..., p. 93.

[12] L. USPENSKY, *Teologia icoanei*..., p. 97.

[13] Sau, în alt loc: «Imaginile cu măiestrie alcătuite de artiști induc întotdeauna în eroare pe adoratorii lor ... sunt plăsmuiri ale artiștilor și nu adevăr de felul celui despre care se spune: „dacă veți rămâne în Cuvântul Meu ... și veți cunoaște adevărul, și adevărul vă va face liberi"» (*In.* 8, 31-32). KAROLUS MAGNUS, „Contra Synodum Graeciae Pro Adorandis Immaginibus [Veterum Testimonia]", în: *PL*, 98, 1012.

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

potrivit căreia imaginile sunt mai ales pentru oamenii simpli și trebuie să fie pentru ei cea ce sunt cărțile pentru cei învățați. Aceasta însemna, în primul rând, că funcția picturii este de a instrui și educa și, în al doilea rând, că ea își exercită acest drept ca substitut al scrisului. *Cărțile caroline* accentuau această funcție, dar nu limitau totul la educație, adăugând și

1. funcția istorică, ilustrativă: artele plastice ne pot aduce aminte despre evenimente și despre sfinți, ba chiar despre Dumnezeu (deși nu poate fi vorba despre imagini care să-L reprezinte) și

2. funcția estetică: artele pot înfrumuseța casa lui Dumnezeu.

O formulă precisă din *Libiri Carolini* stabilea că imaginile trebuie nu să fie venerate, ci să perpetueze amintirea evenimentelor și să înfrumusețeze pereții bisericilor. Deosebirea de concepție dintre Răsăritul speculativ și Apusul empiric este deja limpede formulată. Astfel, imaginile au doar rolul de a instrui sau de a înfrumuseța și este secundar dacă le avem sau nu; «Nu prin pictură ne-a mântuit Hristos» se spune în textul lui Carol cel Mare.

În momentul în care Orientul apără valoarea expresiei artistice și definește teologic icoana, pornind de la dogma Întrupării, Occidentul surpă însăși esența artei sacre, făcând loc imaginii alegorice sau didactice și deschizând calea fanteziei și inspirației artistului. Evul Mediu artistic încetează când arta alunecă spre realismul perceptiv și senzualism: va urma triumful artei naturaliste și a mimesisului de extracție aristoteliciană. Sau, cu formularea concisă și expresivă a lui Paul Evdochimov: dacă icoana lui Hristos are ca model Sfântul Chip, făcută, putem spune, de însăși mâna lui Dumnezeu, arta occidentală va fi tot mai mult reprezentarea, făcută doar de mâna omului, a unui model uman. O imagine religioasă ne oferă chipul omului și-L subînțelege pe Dumnezeu-Omul; icoana zugrăvește ipostasul, făcând astfel posibilă vederea lui Dumnezeu în Om[14].

Atitudinea bizantinilor față de arta religioasă a latinilor este formulată într-un text al arhiepiscopului Simeon al Tesalonicului (1416-1429) în care acesta își exprima dezamăgirea și deruta în fața naturalismului imaginilor și statuilor prin care latinii marchează deja o ruptură în tradiția artei creștine.

[14] Paul EVDOCHIMOV, *Arta icoanei. O teologie a frumuseții*, traducere de Grigore Moga și Petru Moga, Ed. Meridiane, București, 1992, p. 150.

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

„Ce alte inovații au introdus ei (latinii) împotriva tradiției Bisericii? În timp ce sfintele icoane au fost cu evlavie stabilite în cinstea prototipurilor sfinte și pentru cult și ne învață, prin intermediul picturii, folosindu-se de culori și alte materiale ca de un alfabet, aceștia (latinii – n.n.) produc adesea imagini sfinte în diferite maniere și contrar tradiției. În loc de a picta veșminte și păr, ei împodobesc chipurile cu veșminte și păr, care nu sunt imaginea unui păr sau veșmânt, ci părul sau veșmântul obișnuit al unui om al zilelor noastre, și astfel nu obțin o imagine și un simbol al prototipului. În acest fel ei produc și împodobesc imaginile într-un fel necuviincios, cu adevărat străin sfintelor icoane"[15].

De altfel, când răsăritenii merg în Italia pentru Conciliul de la Ferrara-Florența (1438), mărturisesc că le este imposibil să se roage înaintea imaginilor sfinte pentru că forma lor le este cu totul străină. Când patriarhul Constantinopolului, Iosif al II-lea, îi cere papei o biserică pentru a celebra acolo liturghia răsăriteană, delegația bizantinilor reacționează imediat. S-a păstrat ceea ce Grigorie Melissenos, duhovnicul împăratului, a spus atunci:

„Când intru într-o biserică latină nu pot să mă rog niciunui sfânt dintre cei pictați aici pentru că nu-i recunosc. Deși îl recunosc pe Hristos, nu pot să mă rog Lui pentru că nu recunosc modul în care a fost pictat. Îmi fac semnul crucii și cinstesc acest semn, dar l-am făcut pentru mine și nu pentru vreuna dintre imaginile pe care le-am văzut aici"[16].

Diferența dintre cele două moduri de a reprezenta prin artă chipurile și istoria sfântă, spun istoricii, a fost la rândul său un argument împotriva unirii Bisericilor.

Autonomă, lăsată la îndemâna imaginației artistului, arta Occidentului se mulțumește de acum să exprime ceea ce nu depășește facultățile naturale ale omului. Ceea ce creștinismul eliminase dintru început din arta sa – reprezentarea iluzorie a lumii văzute – devine un scop în sine. De vreme ce invizibilul este conceput în categoriile vizibilului, limbajul simbolic dispare, iar transcendența este coborâtă la

[15] SIMEON AL TESALONICULUI, „Contra haereses", în: *PG* 155, 112. Apud Cyril MANGO, *The Art of the Byzantine Empire. 312-1453. Sources and Documents*, University of Toronto Press & Medieval Academic of America, 2007, pp. 243-254.

[16] Silvestru SYROPULOS, *Vera historia unionis non verae.../The Memoirs of Sylvester Syropoulos (1438-1439)*, <http://syropoulos.co.uk/translation.htm>.

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

nivelul vieții cotidiene. Artistul își execută opera, pune în mișcare întreaga claviatură a geniului său și stârnește o emoție admirativă în sufletul privitorului. Și această emoție se poate transforma chiar în trăire religioasă, dar rămâne o consecință, un fapt secundar, ce ține mai curând de capacitatea subiectivă a privitorului. Opera de artă poate încânta privirea, poate mișca sufletul dar ea nu mai are o funcție liturgică, acea dimensiune care scoate icoana din relația artist – operă – privitor, din imanentismul estetic. Arta sacră a icoanei se situa dincolo de acest plan al sensibilității și nu căuta să provoace emoția sau plăcerea estetică, ci trăirea mistică, pentru că în fața icoanei privitorul nu contemplă formele, ci înalță o rugăciune.

Renașterea și imaginea religioasă

Încă de la începuturile sale teologia occidentală a manifestat o anumită „indiferență dogmatică" față de rolul spiritual al artei sacre, față de acea iconografie venerată în Răsărit. Arta occidentală rămâne fidelă până în sec. al XII-lea unei tradiții comune, atât Răsăritului cât și Apusului, o tradiție ce poate fi identificată în arta romanică, în pictura primitivilor italieni, încă legați puternic de icoana bizantină, dar care, odată cu sec. al XIII-lea, se pierde. Pictori ca Giotto, Duccio, Cimabue încep să caute altceva: adâncimea perspectivală, volumul corpurilor, iluzia tridimensionalității și jocul clarobscurului. Pictura lor devine mai rafinată, mai legată de imanent, dar mai puțin preocupată de transcendent și deloc integrată dimensiunii liturgice. Personajele sacre sunt plasate în spații familiare, sunt îmbrăcate ca oamenii acelor timpuri, ambianța contemporană artistului irumpe în fiecare imagine ce poate reda, de altfel, o temă biblică. Peste încă un veac sfinții și istoria sfântă nu vor mai fi decât prilejul măiestriei artistului, al redării savante și atent controlate a unui portret, peisaj sau cadru arhitectural. Taina crucii își pierde dimensiunea transfiguratoare și accentuează, în scena Răstignirii, de exemplu, durerea, imaginea suferinței și a morții. Iisus, Omul durerii, pare singur și părăsit, pentru ca mai apoi, realismul veacului al XV-lea să se aplece tot mai mult asupra cultului sângelui, al celor cinci răni, al instrumentelor pătimirii. Se ajunge la o imagine a Răstignirii care, prin realismul său voit, impresionează la nivel senzorial, din care însă puterea tainică a Crucii se șterge; subiectul este tratat în mod plastic, cu mijloacele artei naturaliste, iar suflul transcendental nu-l mai ajunge. De la mijlocul sec. al XVI-lea artiști virtuoși, mari stiliști ca Bernini, Tiepolo, Le Brun încep să facă „exerciții pe teme biblice", dar sentimentul religios

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

este cu totul absent din aceste compoziții, ce vor umple de acum bisericile renascentiste și baroce. Este o artă care nu mai are nimic sacru în ea, o artă subiectivă, desprinsă de dimensiunea liturgică.

În trecut imaginea era socotită ca fiind o manifestare vizibilă a personajelor sau faptelor istoriei mântuirii, acum ea este în primul rând subiect făcut după legile naturii. Ea devine o fereastră prin care fiecare sfânt sau personaj al istoriei sacre apare ca un portret, creat din propria fantezie a artistului.

Mutația s-a produs pentru că, descoperind antichitatea greco-romană și modelul unei culturi laice, fondată pe rațiune, Renașterea a impus concepția unei arte realiste și savante, întemeiată pe observarea naturii, pe studiu, pe sentimentul valorii omului, a forței și frumuseții sale corporale. Pentru a realiza frumosul, artiștii caută să stabilească legea proporțiilor matematice ale clădirilor, ale corpului omenesc, să observe și să experimenteze legile naturii; îl vor reda folosindu-se de perspectiva liniară, clarobscur, *sfumato*, desenarea corectă a anatomiei.

Din această perspectivă, opera este ideea sau invenția artistului care, oferind-o privirii, oferă implicit și criteriul de gust, cheia pentru apreciere sau evaluare. Cu această dublă referință: imitație (a naturii) și imaginație (a artistului), noua imagine cere o altă înțelegere a artei. Credinciosul va începe să privească imaginea nu doar pentru subiectul său, ci deopotrivă atent la ideea artistică din spatele operei[17].

În pictură, pe lângă subiectul sacru propriu-zis apare și o temă aparent secundară – natura statică sau peisajul – care ajunge la un moment dat să reclame drepturi depline. În numeroase tablouri renascentiste peisajul care încadrează imaginea Maicii Domnului cu Pruncul în brațe este un subiect autonom ca realizare plastică. Mai mult, el poate să joace și rolul de element semnificativ în concepția lucrării, să susțină și potențeze la nivel conceptual subiectul tabloului. O lucrare a lui Giovanni Bellini, *Madonna del Prato* (c. 1505), desfășoară privirii un peisaj cu copaci înmuguriți, animale și oameni aflați la munca câmpului. Pe acest fundal se proiectează figura monumentală a Maicii Domnului așezată chiar pe pământ, cu Pruncul în brațe, dormind. Prin anotimpul ales, primăvara, autorul trimite la timpul eclezial al Pătimirii și Învierii și astfel peisajul se dovedește a fi mai mult decât un simplu fundal. Relația dintre figură și peisaj se arată a fi esențială în înțelegerea picturii lui

[17] Hans BELTING, *Likeness and Presence. A History of the Image before the Era of Art*, translated by Edmund Jephcott, University of Chicago Press, Chicago, 1994, p. 470.

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

Bellini, dubla temă converge spre o singură idee, când este văzută la un nivel metaforic. Similar, într-o scenă cu *Plângerea lui Iisus/Pieta* a lui Pietro da Cortona (1620), instrumentele pătimirii se articulează expresiv într-o adevărată natură statică, o temă ce se desfășoară în tablou cu drepturi egale și, în același timp, cu funcție simbolică. În aceste picturi întrevedem deja două nivele diferite de percepție și două realități juxtapuse. Vechea imagine este pusă în criză de structura multietajată a picturii. Maica Domnului cu Pruncul, temă preluată din iconografia creștină tradițională, apare asemenea unui citat în invenția modernă a artistului, dar ea este doar o apariție din trecut ce pierde calitatea de „icoană venerată" și ajunge la a evoca istoria strălucitoare a artei picturii. Fantezia artistului devine sursa reprezentării. De la a fi copie a naturii la a fi *concetto* sau *idea* a naturii, produs al fanteziei artistului, construit după legile perspectivei și ale spațiului tridimensional, ca o „noțiune a frumuseții ce transcende natura"[18], realismul artei Renașterii a străbătut câteva trepte. Ideea are acum un dublu înțeles ce derivă deopotrivă din operă și din persoana artistului. Opera își pierde aura de „original" al Chipului lui Hristos, adică o imagine ce exercită forță asupra credinciosului prin simpla sa prezență și devine un „original" în sens artistic, prin ceea ce reflectă autentic din ideea artistului. Vechea aură a sacrului este schimbată prin una nouă, a artei[19]. Venerarea sau cinstirea icoanei în cadrul cultului sunt înlocuite cu admirația acestei aure. În pânza lui Rafael, *Madona Sixtină* (1514), Maica Domnului în picioare, cu Pruncul în brațe, este încadrată de un decor ca de teatru. O draperie sau cortină din catifea verde se deschide de o parte și alta a tabloului și cade în falduri elegante, iar jos doi *putti* bucălați stau rezemați și privesc din spațiul tabloului spre spațiul real, al spectatorului, agățați de ceea ce ar putea fi rama scenei. Cultul operei de artă la care invită această compoziție înlocuiește cultul imaginii sfinte. Deși avem în față o temă clasică a iconografiei creștine ea nu mai poate reclama venerarea sau cultul. Perdeaua desenată acolo cu măiestria redării faldurilor și

[18] În icoană frumosul a fost standardizat și aceasta l-a făcut să reziste oricărei folosiri materialiste, instrumentalizate a imaginii și să deschidă spre lumea spirituală, „noetică", distinctă de lumea experienței fizice. Vezi H. BELTING, *Likeness and Presence*..., p. 27.

[19] Aceasta este una dintre tezele abordării teoretice a lui Hans Belting care urmărește evoluția conceptelor de aură și de original de-a lungul epocilor artistice. Vezi H. BELTING, *Likeness and Presence. A History of the Image before the Era of Art*, University of Chicago Press, Chicago, 1994, și H. BELTING, *The Art History after the Modernism*, University of Chicago Press, Chicago, 2003, p. 143 și urm.

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

volumului, ne face vizibil nu subiectul sacru, ci perfecțiunea pe care, ajunsă la apogeul ei, arta Renașterii o cunoaște. Perdeaua dezvăluie arta portretului lui Rafael, dar ascunde imaginea ce trebuie cinstită. Prezența ei accentuează absența tipului familiar al acestei teme a iconografiei creștine, în urma ei rămâne doar o amintire a imaginii pe care arta creștină a instaurat-o, un substitut pictat. Ne aflăm deja în ceea ce teoria contemporană a artei numește *era artei*. Din acest moment arta se va despărți treptat de tematica sacră, își va găsi terenul inovațiilor formale în alte subiecte: peisaj rural sau urban, natură statică, portret, interioare domestice etc. pentru a atinge punctul limită, al abstracției, la începutul sec. al XX-lea. Va dăinui însă mereu o nostalgie a tematicii sacre. Aceasta explică de ce, în plină epocă romantică, după ce neoclasicismul a șters cu lama rece a rațiunii și spiritului cartezian orice urmă de pictură religioasă, grupări artistice precum cea a nazareenilor (Germania) și prerafaeliților (Anglia) se vor întoarce la tematica sacră[20] abordând-o însă cu regulile artei timpului lor. Peisaje și scene biblice, personaje ale istoriei sacre sunt plasate într-o atmosferă impregnată de spiritul dulceag și pios al unei reverii mistice produse pe un fundal mai curând poetic decât al trăirii autentic-spirituale.

Arta icoanei va continua să dăinuie, dar confuzia și amestecul se puteau produce deja cu ușurință. Arta realistă era mai atractivă, mai ușor de asimilat și înțeles, mai legată de concret, de imanent. Arta lirică, pioasă și dulceagă, trezea mai curând emoția și evlavia credinciosului decât chipul sever al unui sfânt încadrat după regulile perspectivei inverse. O artă care copiază natura, redă expresionist chinurile pătimirii sau imită manierist perfecțiunea unui chip renascentist începe să-și facă tot mai simțită prezența în bisericile Răsăritului. Ea va întâlni acolo câte o icoană veche, a cărei frumusețe poate fi eventual ascunsă sub o ferecătura târzie, sau fresca originală salvată ca prin minune. Din acel moment unitatea stilistică a spațiului sacru se va pierde și confuzia va fi perpetuată cu statut de normalitate. Pictorii formați în medii academiste de extracție neoclasică vor aduce pe pereții bisericilor pictura de inspirație renascentistă a veacului al XIX-lea. Zidurile se vor umple de scene încadrate asemenea unor tablouri generoase, cu personaje biblice figurate realist, cu chipuri, gesturi, veșminte și în compoziții ce nu mai au nimic

[20] Semnificativă, în acest sens, este lucrarea lui Johann Friedrich OVERBECK (1789-1869), important reprezentant al nazareenilor, *Triumful religiei în artă* (1840), care prin temă și compoziție se vrea a fi un adevărat manifest al artei dependentă de Biserică și gândirea teologică, nu autonomă, secularizată.

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

de-a face cu icoana sau fresca bizantină. Ruptura la nivelul mentalității colective a clerului, teologilor, credincioșilor s-a produs încă din momentul în care această artă – demnă de muzee și colecții, de manuale și enciclopedii de istoria și teoria artei ca fiind un progres real în estetică, în știința reprezentării, a redării expresivității fizionomice și gestuale – a început să treacă drept artă sacră, o artă care să fie asimilată în cult și în evlavia populară. În momentul în care un pictor ca Nicolae Grigorescu (1838-1907) acceptă faptul că un tablou de Rafael, Titzian sau Rembrandt redând episoade biblice nu este doar un stadiu valoros și original în istoria vizualului, ci și un reper pentru pictura murală pe care o execută la biserica Mănăstirii Agapia, de exemplu, el oferă privitorului și credinciosului spectacolul unei arte care va cuceri prin naturalismul său, prin nota de verism și nou în pictura bisericească. Icoanele lui Grigorescu care fac faima unui muzeu precum cel al Mănăstirii Căldărușani nu pot fi decât simptomul unei laicizări și desacralizări a artei icoanei, o etapă decadentă din istoria ei, și nu icoane în care se slăvește Chipul lui Hristos, așa cum îl știm din Tradiție.

Introducerea acestei arte în Ortodoxie a fost rezultatul unei decadențe spirituale, iar nu al unei deformări doctrinare căci, în raport cu doctrina, această artă a rămas un element preluat, un corp străin, rupt de Tradiție, de moștenirea spirituală a Bisericii istorice[21]. Venerarea icoanei a rămas aceeași, locul ei în cadrul cultului și în sânul vieții bisericești nu s-a schimbat. Numai că, alături de ea, există o artă „religioasă" venerată în egală măsură. Aspectul doctrinar al icoanei, exprimat prin hotărâri sinodale, scrieri patristice sau prin Liturghie, raportul între imagine și învățătura revelată au dispărut din conștiințe. De aceea, doctrina Bisericii este aplicată oricărei imagini, cu condiția să aibă subiect religios.

Influența artei apusene și progresiva laicizare a creației picturale a adus Biserica Răsăritului în acel punct în care o „icoană catolică" așezată

[21] Este important de precizat faptul că, în momentul în care a simțit că pericolul secularizări și al occidentalizării limbajului vizual amenință tradiția picturii bisericești, Sinodul Bisericii Ortodoxe Române a luat atitudine și a hotărât în sesiunea din 22 noiembrie 1889 că „pictura și ornamentațiunea care se va introduce de acum înainte, fie prin bisericele cele vechi fie prin cele noi sau reînființate - să fie *conform stilului bizantin deja in uz* [subl. ns.] în Biserica nòstra Română autocefală drept măritoare de răsarit". Vezi *Decizia Sfântului Sinod* din 22 noiembrie 1889, publicată în *Biserica Ortodoxă Română*, 1890-1891, republicată în *Vestitorul Ortodoxiei*, 15 ianuarie 1998 și în M. PALADE, *Iconoclasmul în actualitate*..., pp. 202-204.

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

la închinare în ziua Învierii nu mai trezește nicio reacție. În primul rând din partea preotului care a acceptat și girat aceasta dându-le credincioșilor ce se vor închina în biserica pe care o păstorește certitudinea și liniștea unei normalități. Ignoranța poate merge însă până acolo încât icoana bizantină să fie socotită necanonică, ceva străin imaginarului cotidian al credinciosului contemporan. Uspenski are o observație foarte exactă în acest sens, când spune că nu trebuie să îi cerem unui cleric să cunoască istoria artei, dar „a-ți cunoaște credința și a fi capabil să spui dacă imaginea în fața căreia te afli exprimă sau nu această credință este de datoria oricărui credincios, și cu atât mai mult a clerului"[22].

Există, chiar în anumite cercuri ortodoxe, un punct de vedere care, deși pornit din cele mai bune intenții, falsifică înțelegerea icoanei[23]. Astfel, se spune că, formulând dogma cinstirii icoanelor, Sinodul al VII-lea Ecumenic nu a definit caracterul imaginii venerate, adică nu a făcut „nicio precizare referitoare la stil". Altfel spus, Biserica nu a canonizat niciun stil sau tip de artă. Acest punct de vedere permite omului format în cultura modernă, căruia îi lipsește adesea o conștiință clară a Bisericii, să considere sau chiar să afirme că alături de icoana canonică pot exista în Biserică alte genuri sau stiluri artistice, chemate să reflecte alte epoci. Or «Pictarea icoanelor ... este un obicei legiuit și o tradiție a Bisericii sobornicești», scrie în *horosul* Sinodul VII Ecumenic. Sângeroasa luptă din epoca iconoclastă a avut ca miză nu doar dreptul de a-L reprezenta pe Dumnezeu și pe sfinți, ci tocmai imaginea purtătoare și revelatoare a adevărului, adică un anumit „stil" artistic, o artă care să corespundă Evangheliei. Era vorba de un adevăr, tradus fie în cuvinte, fie în imagini, pentru exprimarea căruia mărturisitorii acceptau martiriul.

Prin valoarea sa de simbol icoana depășește arta, dar o și explică. Oricât de mari vor fi operele maeștrilor din toate timpurile și orice culme a artei vor atinge, icoana va avea un loc distinct așa cum Scriptura va fi deasupra literaturii și poeziei universale. Dar aceasta nu înseamnă că evoluția artei trebuia oprită la sfârșitul Evului Mediu, ori că arta cu tematică sacră ce nu respectă canonul bizantin trebuie privită ca o specie inferioară, în ordine estetică. Problematica este cea a raportării față de aceste două tipuri de reprezentare, a înțelegerii originii și funcției lor diferite. Și, de aici pornind, evaluându-le corect în contextul cultural și

[22] L. USPENSKY, *Teologia icoanei...*, p. 254, n. 16.
[23] L. USPENSKY, *Teologia icoanei...*, p. 187.

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

teologic care le-a produs, confuzia, amestecul și juxtapunerea lor în spațiul de cult contemporan pot fi evitate.

Imaginea cu subiect religios poate fi, din punct de vedere formal, mai evoluată și împlinită, progresul său va însemna întotdeauna mai mult în ordinea cunoașterii și experienței artistice, în timp ce icoana va rămâne indiferentă la această perfecțiune. Liberă, expresivă, supusă modelor și exigențelor estetice, pictura poate exprima conținuturi diferite, chiar similare cu ale icoanei. Ea ajunge să ofere viziunea perfectă a artistului, să cuprindă armonia și frumusețea transfigurată a lumii, însă nu poate să se deschidă luminii dumnezeiești, înțelepciunii necreate și, în consecință, nu poate să deschidă ochii celui ce o privește către Dumnezeu.

Demonstrația noastră nu vrea să arate supremația icoanei bizantine față de arta picturală a Renașterii din punctul de vedere al istoriei artei. Aceasta ar fi o perspectivă îngustă, unilaterală, tezistă. Problema este a incompatibilității celor două categorii estetice, a incongruenței lor dacă le situăm pe un plan unic. Într-o biserică, de exemplu, ori împodobind pereții unui paraclis, ai unei chilii sau reședințe episcopale, umplând, cu alte cuvinte, spațiul liturgic și reclamând prin aceasta venerarea lor deopotrivă, pentru simplu fapt că redau chipul lui Hristos sau un episod din viața Lui pe pământ.

„Arta trebuie să aleagă între a trăi spre a muri și între a muri spre a trăi", scrie în spirit filocalic Paul Evdochimov. Cu alte cuvinte, ea poate alege să înflorească în categoriile esteticii clasice, legate de frumusețe, armonie, redarea expresivă a naturii și figurii umane sau poate să caute forma interioară, purtătoare a tainei. Artistul își poate găsi vocația într-o artă liberă și progresistă, dar care va duce la un drum închis, după cum poate găsi sensul artei sale împlinind o taină teofanică: desenând, pictând, cântând Numele lui Dumnezeu.

Summary: "Restoring the image to its former dignity, He united it with the divine beauty..." On the Byzantine icon and Western religious painting

The present study starts from the remark that most worship places evince a lack of stylistic unity and harmony of images. Icons and frescoes manifest two different artistic visions, one belonging to the Eastern Byzantine tradition, and the other to the Renaissance or Baroque Western culture.

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

The transition from the Middle Ages to Renaissance was marked by a change in the motivation, contents, and destination of sacred art. In this process, the worship practices and experience became uncertain about how to relate to the Christian image. The rupture concerned not only style and history of forms, but revealed a different attitude towards the way in which the Church and theological thought understood the role of the image within the worship place and in the life of the Christian believer in the Incarnation dogma, in which any iconic representation is grounded.

The first part of the study describes the specific characteristics of Byzantine aesthetics, as well as aspects of the theology of icon, as it was defined durnig the iconoclast controversies. It shows that the iconographers do not provide a reproduction of nature, but interpret it according to iconographic norms. Byzantine painting is an image intended for the "inner eyes", passing beyond the physical appearances of people and things, in order to reach their essence. Unlike the Renaissance art, the icon does not show the transient, corruptible body, subject to decay, but the transfigured one illumined by grace.

Due to its liturgical dimension, the icon plays the same role as the preaching by word. It testifies to the Incarnation and at the same time elevates the mind of the onlooker who venerates the prototype through the holy image.

The second part of the study emphasizes the different stances adopted during the Middle Ages by the Eastern and Western Church, towards the role of the image. The Caroline Books (790) failed to see in the image an equivalent to Gospel preaching, and thus sealed the fate of Western artistic creation, by separating it from the experience of the Church and considering it to be autonomous. Charlemagne's theologians assert that images are not to be venerated, but to commemorate events and adorn the church walls.

Thus the Occident leaves sacred art to the artist's imagination, replacing the icon with allegorical or didacticist imagery and giving way to fantasy, inspiration and originality. What Christianity had eliminated from its art – the deceptive representation of the visible world – now becomes a goal in itself. Since the invisible is conceived of in terms of the visible, the symbolic language disappears, and transcendence is lowered to the level of everyday life.

The third part of the study dwells on the mutations entailed by the Renaissance art. With the 13th century, medieval aesthetics is left behind and the artists become interested in perspective, representation of volume and three-dimensionality, the chiaroscuro effect. Their painting becomes more refined, although preoccupied with immanence rather than transcendence, and fails to integrate the liturgical dimension. Sacred characters appear in familiar places, dressed according to the times' fashion, and each image renders the environment contemporary to the artist, even when depicting a biblical scene.

As the work is a result of the artist's conception or invention, it implicitly proposes the criteria for its assessment or reception.

The main point and the conclusion of the present study is that due to these two different aesthetic paradigms, the worship place has come to lose its coherence and unity. Since the 19th century, when secular mentality engulfed the entire

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

society, "religious" art alien to the Byzantine-tradition icon has entered churches, and is equally venerated. The doctrinal aspect of the icon, expressed by synodal decisions, patristic writings or the Liturgy, as well as the relationship between image and the revealed teachings, are now ignored.

Realistic art is more attractive, easier to understand and assimilate, closer to the concrete and the corporeal. A pious, mawkish art, it appeals to emotion and religiosity and stirs the onlooker's response easier than the stern image of a saint rendered according to the iconographic rules. Therefore, the stylistic unity of the sacred place is lost and the confusion is perpetuated and accepted as norm.

The study does not intend to demonstrate the superiority of Byzantine icon over Renaissance painting, from the standpoint of art history. It highlights the incompatibility of the two aesthetic categories, their incongruity when placed within the same area such as a church or a cell's walls, that is a liturgical space, and claiming equal veneration for the mere fact that they render Christ's face or an episode in His earthly life.

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

StTeol 4/2009, pp. 159-197

Ierom. Mihail GHEAȚĂU
Mănăstirea „Sfinții Trei Ierarhi" - Iași

ESTETICĂ ȘI LIMBAJ ÎN ICONOGRAFIE[1]

Keywords: *icon, art, estetics, language, theology.*

Abstract

Dacă este inadmisibilă introducerea de texte eretice în cult, acceptarea imaginilor eretice este la fel de gravă și implică aceeași responsabilitate. Evoluția limbajului iconografic s-a produs nu în ordinea conținutului, care este un dat revelațional, ci în ordinea expresiei. Aceste construcții de limbaj și expresii plastice s-au desăvârșit sub protecția canoanelor și a Tradiției, prin reguli ale gramaticii iconografice care nu-și propun desfătarea văzului, ci adaptarea și supraviețuirea formelor iconografice, funcționalitatea lor liturgică.

Despre icoane s-a scris atât de mult, încât interesul de a înțelege mai adânc tainele acestei arte a născut o adevărată știință, care a inclus în sfera cercetărilor sale și alte discipline din vecinătatea iconografiei. Diversitatea unghiurilor de vedere este salutară când aceste afirmații, fie ele expresii literare sau plastice, se completează reciproc pentru a întregi prin cuvânt și prin imagine o înțelegere mai profundă a reprezentării Chipului iconic al lui Hristos. Constatăm însă că, deși se scrie atât de mult și atât de bine despre icoană, toate aceste acumulări teoretice nu-și ating finalitatea în ce privește aplicarea lor practică, pentru că, paradoxal, deși se tipăresc atât de multe studii și se multiplică icoane în mii de exemplare, cele mai multe dintre bisericile noastre sunt sufocate de kitsch-uri și de tablouri de cel mai îndoielnic gust. Acest fapt trădează o superficială cunoaștere a valorilor ortodoxe autentice, dar mai ales o neînțelegere a faptului că imaginea și cuvântul au în cult o importanță egală în vestirea Evangheliei. Dacă este inadmisibilă introducerea de texte eretice în cult, acceptarea imaginilor eretice este la fel de gravă și implică aceeași responsabilitate.

În urma acestor studii, pe de o parte, s-au câștigat unele informații prin care s-au înțeles mai bine împrejurările istorice în care a apărut

[1] Subiectul studiului poate fi găsit mai dezvoltat, de același autor, în lucrarea *Teofania – Scurtă incursiune biblică și artistică în istoria icoanei „Botezul Domnului"*, care va apărea la Ed. Doxologia a Mitropoliei Moldovei și Bucovinei.

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

icoana, tehnicile de execuție, statutul ei ca obiect de cult și ca operă de artă. Însă, pe de altă parte, o privire insistentă asupra icoanei, dar fără discernământ, din perspectiva singulară a unei specialități, a dus la apariția unor lucrări caracterizate fie printr-un exces de virtuozitate în argumentarea științifică, dar inconsistente teologic, fie printr-o abordare care încearcă să separe alchimic conținutul teologic de cel estetic, observând în icoană doar calitățile operei de artă.

O viziune intelectualistă, caracteristică spiritului protestant, ar putea aduce unele servicii acestui demers, dacă s-ar evita viciul acelei tendințe specifice de a explica rațional totul, reducând astfel perspectiva unei înțelegeri globale. La fel de păguboasă poate fi o tratare formalistă și superficială, sau una care, sub acoperirea unei vigilențe dogmatice hiperortodoxe, ar impune superstițios hotare între cult și cultură și care, sub masca unei pretinse fidelități față de Tradiție, ar considera că tot ce este sentimental și misterios este cu necesitate și duhovnicesc.

Dacă în experimentul științific, din studiul relației dintre cauză și efect se pot trage unele concluzii, disecarea unei opere de artă – și cu atât mai mult a unei icoane –, folosind aceleași mijloace ale analizei carteziene, s-a dovedit a fi un travaliu ineficient, sortit cel mai adesea eșecului. Dificultatea constă nu atât în neputința de a evalua un conținut afectiv sau în imposibilitatea de a surprinde actul inspirației în parametrii unei logici contabilizatoare, ci mai ales în faptul că se omite din procesul cunoașterii o realitate esențială, lucrarea Duhului Sfânt în creație, singura care poate și reconcilia, acolo unde este nevoie, antinomia rațiune - credință.

Slăbirea credinței, proximitățile ideologice, tentațiile ineditului și imprevizibilului, de care sunt pătrunse experimentele artistice contemporane, au reformulat în chip tragic și grotesc aspectul și conținutul icoanei. Într-o lume care izolează și divide pentru a analiza, orientată mai mult spre minte și mai puțin spre inimă, pentru a pătrunde și înțelege lumea icoanei este necesară o viziune hristologică ce abordează cultura și arta dintr-o perspectivă unitară, în care toate valorile se raportează la persoana lui Hristos și la planul Lui de mântuire a lumii.

Pentru creștini, singurul reper stabil în lume este Hristos și Biserica Sa, de aceea și concepția iconarului despre lume, spre deosebire de expresiile artistice ale pictorilor profani, va fi o transpunere plastică a discursului teologic ce gravitează în jurul Cuvântului revelat, exprimat prin cult într-un limbaj specific. Icoana a folosit cuceririle tehnice ale artei păgâne, împrumutând din limbajul și mijloacele ei de expresie, așa cum

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

teologia dogmatică a împrumutat și adaptat termenii limbajului filosofiei grecești pentru a exprima realitățile dumnezeiești.

Limbajul și forma iconografică[2] au un caracter revelat și istoric deopotrivă, pentru că nu orice conținut estetic poate deveni lăcaș și mediator al harului. Sensul icoanei, adică rugăciunea și facerea de minuni, este mai cuprinzător decât conținutul ei estetic, cu toate acestea, nu putem vorbi despre icoană în deplinătatea ei făcând abstracție de specificul formei iconografice și de celelalte elemente ce țin de conținutul acesteia.

Imaginea iconică are privilegiul extraordinar că, născută și asistată de energiile necreate ale Duhului Sfânt, este singura formă artistică a cărei transfigurare plastică poate înlesni și sfințirea acestor imagini care devin la rândul lor mijlocitoare ale harului. Însă nu orice materie și nu orice reprezentare plastică poate sluji această mediere. Icoana se distinge și se sustrage din această lume a artei prin faptul că, într-un fel, are o anumită autonomie a formei, care se naște și se definește ca o reacție constantă la neconformitate cu natura, nu concurând-o, asemeni formelor artistice non-figurative ce dobândesc în arta modernă o independență absolută, nici supunându-se naturalismului fidel cu care o îmbie

[2] Numesc formă iconografică reprezentarea artistică a unei imagini elaborată și concretizată pictural sau sculptural, cu elemente de limbaj și mijloace tehnice specifice pentru a face perceptibilă o altfel de lume, una „ideală", în care formele sunt restructurate în scopul de a reflecta nu aparența sau învelișul material al ființelor, ci esența lor, învelișul lor spiritual, adevărul lor veșnic. Realizarea artistică a formei iconografice surprinde prin reconstrucția desenului – constituția ființei umane, trup și suflet – într-o formă gândită și redesenată după criterii care accentuează prioritatea sufletului și rolul pe care îl are acesta în modelarea și sfințirea trupului. Înțeleasă ca expresie a învățăturii creștine, forma iconografică este o formă plastică rezultată din prelucrarea unor imagini inspirate din realitate dar transfigurate după anumite convenții și principii specifice canonului iconografic. Așa cum, într-un sens mai general, forma poate cuprinde în definiția ei și noțiunea de factură sau de stil, tot așa, atunci când ne referim la formă ca la totalitatea mijloacelor de exprimare a conținutului unei opere artistice sau când o înțelegem ca pe un model, tipar, înfățișare sau aspect, putem să identificăm forma iconografică cu noțiunea de icoană. Vezi Tania VELMANS, „Les icônes de Boulgarie et la communauté culturelle bizatino-slave", în: *Icônes bulgares, IX-XIX siècle*, (Catalog de l' exposition, Museé du Petit Palais, Paris), Presse artistique, Paris, 1976, apud Egon SENDLER, *Icoana, chipul nevăzutului*, trad. Ioana Caragiu, Florin Caragiu și monahia Ilie Doinița Teodosia, Ed. Sophia, București, 2005, p. 123 și Ion N. ȘUȘALĂ, Ovidiu BĂRBULESCU, *Dicționar de artă, termeni de atelier*, Ed. Sigma, București, 1993, pp. 126-135.

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

realitatea, ci transfigurând-o, păstrând din ea doar atât cât este necesar pentru a recunoaște subiectul.

Evoluția limbajului și a formei iconografice s-a produs nu în ordinea conținutului, care este un dat revelațional, ci în ordinea expresiei. Aceste construcții de limbaj și expresii plastice s-au desăvârșit sub protecția canoanelor și a Tradiției, prin reguli ale gramaticii iconografice care nu-și propun desfătarea văzului, ci adaptarea și supraviețuirea formelor iconografice, funcționalitatea lor liturgică. Expresia iconografică, în virtutea conformității ei cu dogma și învățătura creștină, are particularitatea de a converti frumusețea lumii acesteia într-un conținut ce servește unui scop liturgic-euharistic și de a invoca prin forma și limbajul specific al icoanei prezența Duhului Sfânt.

De-a lungul vremurilor, pe tărâm dogmatic, asemeni Persoanei lui Hristos, și icoana a suferit alterații și reducții analitice în ce privește adevărata înțelegere a originii și rolului ei în cultul Bisericii. Nu ne vom opri asupra perioadei iconoclaste care a negat cu totul dreptul la existență al icoanei, ci vom insista mai mult asupra unei alte epoci, Renașterea – moment de la care arta apuseană a divorțat definitiv de arta bizantină – cu consecințe vizibile până în zilele noastre. Această perioadă a însemnat de fapt o reafirmare a păgânismului și o redescoperire a culturii antichității greco-romane, unde omul era considerat a fi măsura tuturor lucrurilor.

Dacă în arta bisericească apuseană, sub presiunea esteticii, s-a eliminat dimensiunea teologică în favoarea diversității stilistice, în arta bizantină, stilistic vorbind, continuitatea limbajului plastic pe linia tradițională a protejat dogma fără însă să înghețe teologia într-un tradiționalism formal. Aceasta deoarece tocmai stilul, factura picturală care dă nota specifică icoanei bizantine, reprezintă expresia permanenței unei tradiții ortodoxe autentice, moștenitoare a Revelației. Recunoaștem însă că, în decursul istoriei, arta icoanei a suferit perioade de decadență, dar cu toate acestea dinamica tradiției a asigurat, în ciuda acuzațiilor de repetitivitate a acelorași structuri formale, o împrospătare, o regenerare a imaginilor iconice, dar pe alte coordonate.

Imaginea iconică, deși rămâne în esență stabilă ca structură, are o anumită mobilitate ce permite nenumărate abordări și interpretări care dau și nota de particularitate unei școli iconografice, după care putem distinge, de exemplu, școala rusă de cea greacă, sau o icoană pictată de Sf. Andrei Rubliov de una realizată de Teofan Cretanul.

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

Pedagogic însă ar trebui făcută o distincție între icoana abordată ca obiect de artă și icoana privită ca obiect de cult. Ca obiect de artă, lipsa de inovație formală, supravegherea constrângătoare a erminiei și orientarea estetică specifică iconografiei bizantine ar putea fi percepute superficial ca o înțepenire în canon. Ca obiect de cult însă, această stabilitate stilistică a icoanei constituie tocmai dovada fidelității față de Tradiție și de Sfânta Scriptură și o dovadă a autenticității discursului teologic ilustrat în imagini iconice.

Acuzei de stereotipie și monotonie cu care este etichetat stilul iconografic îi putem contrapune aprecierile compozitorului Igor Stravinski[3], a cărui gândire estetică, adaptată la problematica subiectului acestei lucrări, ar putea constitui reperul unei apologetici a iconografiei bizantine. O operă de artă desăvârșită, spune el, trebuie să se facă ecoul bucuriei comuniunii cu aproapele și cu Dumnezeu.

> „Nu putem lua cunoștință de fenomenul creator independent de forma care manifestă existența lui. Dar fiecare proces formal decurge dintr-un principiu, și studiul acestui principiu necesită tocmai ceea ce noi numim dogmă. Nevoia pe care o avem, de a face să predomine ordinea peste haos,... presupune necesitatea unui dogmatism. Arta este prin esență constructivă. Revoluția implică o ruptură de echilibru. Cine spune revoluție spune haos provizoriu. Însă arta e contrară haosului[4].

---

[3] Igor STRAVINSKI (1882-1971), compozitor de origine rusă a cărui operă înnoitoare în planul gramaticilor compoziționale se remarcă prin ineditul semanticii, al varietății stilistice și al percepției estetice, exercitând o influență hotărâtoare în evoluția și dezvoltarea muzicii contemporane.

[4] Se mimează haosul în actul artistic din considerente „estetice" (vezi experimentele artei grafice cu ajutorul fractalilor sau acea tendință a muzicii moderne caracterizată prin fragmentarea discursului unde, pentru scurte perioade, dezordinea este considerată „o ordine altfel"). Cuvântul „fractal" (din latinescul „frangere" înseamnă „a sparge în fragmente neregulate"). Între cuvintele „fractal" și „algebră" există o contradicție etimologică, cuvântul „algebră" derivă din cuvântul arab „jabara" (a lega împreună), contradicție reflectată și în modul în care lumea științifică abordează și cercetează fenomenele naturii și structura materiei. Există o tendință în cercetare care încearcă să impună noțiunea de neant ca o stare pasageră dar firească a lucrurilor la un moment dat, de fapt o încercare de a argumenta științific unele filosofii orientale care susțin teoria reîncarnării și a ciclicității vieții în univers. Aplicații care au ca sursă teoria științifică a haosului le întâlnim și în experimentele literare ale *destructurării* sau *deconstrucției*, experimente care n-au atins decât accidental teritoriul artei autentice. „Ca să construiești, în artă trebuie să ai un proiect. Ca să distrugi sunt suficiente doar... pornirile. Și apoi unii destructurează fără să fi structurat nimic înainte", constată pictorul Marin Gherasim (vezi Marin GHERASIM, *A patra dimensiune*, Ed. Paralela 45, București, 2003, p. 267).

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

Ea nu se lasă în voia haosului fără să se vadă îndată amenințată în însăși existența ei"[5].

Dar chiar și cele mai revoluționare și temperamentale talente, în ciuda aparențelor, compun după structuri foarte elaborate, de unde se vede că adevărata stare revoluționară nu este niciodată anarhică[6], ci exprimă, dimpotrivă, o acută sete de ordine[7].

O curiozitate pe care o atrage totul trădează o poftă primejdioasă cu neputință de astâmpărat, deoarece, risipindu-se în neorânduielile fanteziei și ale capriciilor, va eșua.

„Este mai firesc și mai sănătos să se tindă către realitatea unei limite decât către infinitul diviziunii. Sfântul Dionisie Areopagitul afirmă că, cu cât este mai mare rangul îngerilor în ierarhia cerească, cu atât în actul comunicării se întrebuințează din ce în ce mai puține cuvinte... Nicio confuzie nu este posibilă între monotonia care izvorăște din lipsa de variație și unitatea care este o armonie de variații, o măsură a multiplului"[8].

Aceste forme (de tip fractal) au fost descoperite în urma cercetărilor sistemelor dinamice pentru a înțelege cum are loc tranziția de la un sistem ordonat la un sistem haotic. Investigarea sistemelor haotice a fost posibilă urmărind reprezentarea manifestărilor acestora cu ajutorul graficii pe computer. Aceste forme grafice rezultate apar pe ecrane sub forma fractalilor. Fractalii sunt forme geometrice foarte complicate care se pot dezvolta asemeni unor structuri arborescente care au ca specificitate faptul că întregul îl găsim identic în detalii. Unii matematicieni folosesc cuvântul fractal cu sensul de formă care este strict autosimilară, numind fractal acea formă ale cărei părți componente atunci când sunt mărite prezintă tot atâtea detalii ca și întregul. Structurile vii sunt structuri fractale. Cu ajutorul fractalilor s-au construit modele teoretice pentru a mima morfologiile vii și pentru a le explica structurile. Vezi Dick OLIVIER, *Fractali*, Ed. Teora, București, 1996, și Mario LIVIO, *Secțiunea de aur – Povestea lui phi, cel mai uimitor număr*, trad. Mihnea Moroianu, Ed. Humanitas, București, 2005.

[5] Igor STRAVINSKI, *Poetica muzicală*, trad. Marta Pană, Ed. Muzicală a Uniunii Compozitorilor, București, 1967, pp. 10-15.

[6] Constantin ZĂRNESCU, *Aforismele și textele lui Brâncuși*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 2004, p. 93. Exemplul lui Brâncuși ca exponent de frunte al artei moderne este grăitor. „Misiunea artei, spunea el, este să creeze bucurie, și nu se poate crea artistic decât în echilibru și în pace sufletească... Iar pacea se obține prin renunțare. La paix et la joie; la joie et la paix! Voilà!".

[7] Andrei PLEȘU, *Călătorie în lumea formelor*, Ed. Meridiane, București, 1974, p. 95.

[8] I. STRAVINSKI, *Poetica muzicală*, pp. 114-115. În același sens, Brâncuși spunea: „Arta trebuie să fie pe măsura omului, nu să-l depășească pe om. Omul trebuie să-și găsească adevărata măsură"; „Forma și proporțiile sale echilibrate sunt marele DA, prin ele noi ajungem să ne cunoaștem pe noi înșine". Vezi C. ZĂRNESCU, *Aforismele...*, pp. 88-89. Prin „marele DA", Brâncuși înțelege și numește Adevărul, folosindu-se de o formulă paulină;

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

Ceea ce caracterizează compoziția iconografică este tocmai introducerea ordinii intelectuale și duhovnicești în haosul senzațiilor[9], urmărindu-se ca din interacțiunea elementelor repartizate într-un spațiu plastic să se realizeze unitatea compozițională și, în egală măsură, echilibrul liniilor, formelor și al culorilor. Construite concomitent, unitatea și echilibrul compoziției iconografice trebuie să ilustreze și să transmită mesajul unic revelat, adresat ochiului și sufletului credinciosului pregătit să primească acest mesaj, dar, în același timp, să facă față și exigențelor privitorului care se împărtășește de imagine urmărind doar conținutul estetic.

În Ortodoxie frumusețea nu poate fi despărțită de adevăr.

> „Frumusețea dumnezeiască iradiază și naște frumusețea omului, iar omul, prin creația sa artistică-sacerdotală, reflectă lumina Frumuseții necreate, sfințit fiind de harul Duhului Frumuseții și sfințind la rândul său pământul odată cu preaslăvirea Numelui Domnului"[10].

Stilul și forma iconografică între tradiție și înnoire

Nu putem vorbi despre o devenire a structurii compoziționale și a formei iconografice de-a lungul istoriei în arta bisericească, dacă nu încercăm mai întâi să înțelegem cum și ce anume a făcut ca imaginea iconografică să arate așa cum o vedem și nu altfel. Distingem o icoană de alte reprezentări artistice după cel puțin două caracteristici mai importante. Prima, după conținutul narativ, care în icoană este inspirat din textul Sfintei Scripturi și din viețile sfinților, a doua, după modul în care acest conținut este făcut vizibil. Chiar dacă optica feluritelor ateliere de iconografie este diversificată după zone geografice și școli naționale, ele nu se concurează decât la nivelul calității artistice și al unor nesemnificative detalii și nuanțe, pentru că recunoaștem, comparându-le, un stil și un limbaj care au în comun mult mai mult decât ceea ce le individualizează. La acest stil comun, diversificat doar de amprentele personale ale unor maniere de lucru, s-a ajuns printr-un proces continuu

---

«Căci toate făgăduințele lui Dumnezeu, *în El sunt da;* și prin El, *amin*...» (*2 Co* 1, 20). În El toate sunt Da.

[9] Elie FAURE, *Istoria artei*, vol. III, Ed. Meridiane, București, 1970, p. 171.

[10] Diac. Daniel PUPĂZĂ, „Frumusețea lui Dumnezeu și manifestarea ei în viața Bisericii", în: *Ortodoxia*, LVIII (2007), 1-2, p. 156.

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

de selectare, stilizare și esențializare a formei, formă care, deși își are obârșia în realitatea imediată, trăiește și se manifestă cu mai multă evidență în lumea semnificațiilor și a simbolurilor.

Icoana nu a apărut brusc în istorie, ca urmare a unui decret, ci și-a construit identitatea organic, altoindu-și imaginea pe fondul nealterat și recuperabil al artei antice, impunându-și propriile criterii de selecție ale vocabularului și ale limbajului plastic. Manifestând prudență și reținere în ce privește adeziunea la idealurile estetice ale acestei lumi, fără însă să le ignore cu desăvârșire, aceste reguli ale gramaticii iconografice urmăresc mai ales adaptarea și supraviețuirea formelor iconografice, funcționalitatea lor liturgică iar nu un confort vizual. Aceste măsuri constrângătoare[11] ce urmăresc fixarea unor morfologii perene, în care frumusețea și dogma se întâlnesc, răspund mai degrabă prin conținutul lor duhovnicesc unor necesități eliberatoare, care au ca imperativ mântuirea.

Împărtășind părerea Sfinților Părinți despre necesitatea dogmei ca garant a verticalității credinței, experiența artistică a compozitorului Igor Stravinski ne oferă o mărturie similară, dar de pe poziția și cu autoritatea esteticianului.

> „Libertatea mea de a crea, scria el, va fi cu atât mai mare și mai vastă, cu cât voi limita mai strict câmpul meu de acțiune și mă voi înconjura de mai multe obstacole.... Atunci când sunt lipsit de ceva care să mă stinghereasc㠠sunt lipsit și de o forță. Forța se naște prin constrângere și moare prin libertate, spunea Leonardo da Vinci. Dacă totul este îngăduit și nimic nu-mi opune rezistență, orice efort al meu este de neconceput, nu mă mai pot întemeia pe nimic și deci orice proiect devine zadarnic. Cu cât arta este mai controlată, limitată, prelucrată, cu atât este mai liberă"[12].

---

[11] Sandu TUDOR, *Seamă de cuvinte la Acatistul Sfântului Dimitrie cel Nou*, apud Gabriela MOLDOVEANU, *Când cuvintele sunt de la Cuvântul. Ce și cum vorbesc creștinii între ei și unii despre alții*, Ed. Christiana, București, 2009, p. 61. Într-un comentariu despre rigoarea construcției imnului acatist, Sandu Tudor (părintele Daniil) sublinia că măreția și măiestria alcătuirii lui este îndoită: „una, din afară, de sunet și culoare bine măsurată, cealaltă, lăuntrică, de descoperire și tâlc dogmatic. Închis în tiparul unui canon aspru și dinainte hotărât în cele mai mici amănunte, desăvârșirea aceasta formal rece, ca precizia unui misterios cristal, e de fapt, numai un fel de a stăpâni și ordona aprinderile spirituale ce trebuie să izbucnească din inimile noastre".

[12] I. STRAVINSKI, *Poetica muzicală*, pp. 65-78: „Nesupunerea suprimă constrângerea în nădejdea mereu înșelată de a întâlni în libertate principiul forței. Ea nu găsește decât arbitrariul capriciilor și neorânduielile fanteziei".

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

Arbitrariul constrângerii nu există decât pentru a se obține rigoarea execuției, conchide Stravinski, de unde reiese și necesitatea de a dogmatiza. Pentru a aprecia valoarea și autenticitatea unor forme artistice, Stravinski face, prin analogie, apropieri de unele norme și atitudini ce țin de specificul și lucrarea Bisericii precum ascultarea – ca exercițiu al libertății ce recunoaște o autoritate supremă – și legătura cu Tradiția, criterii care garantează și păstrează o poziție corectă față de adevăr. Punându-le față în față și comparându-le, înțelegem de ce forma iconografică și forma muzicală numită „fugă", de exemplu, sunt percepute ca rezultat al unor constrângeri canonice.

„Fuga este o formă perfectă, în care muzica nu înseamnă nimic dincolo de ea însăși. Nu implică ea oare supunerea autorului față de regulă? Și nu tocmai în această constrângere își găsește Bach înflorirea libertății sale de creator?"[13]. În același sens, Baudelaire scria că „retoricile și prozodiile nu sunt tiranii inventate în mod arbitrar, ci sunt o culegere de legi cerute de însăși organizarea ființei spirituale și niciodată retoricile nu au împiedicat originalitatea de a produce în mod distinct. Contrariul, anume că ele au ajutat la înflorirea originalității, ar fi infinit mai adevărat"[14].

Erminia lui Dionisie din Furna cuprinde, în primele sale pagini, un îndemn care ne dezvăluie o dimensiune, adeseori neobservată, a artei bizantine. Ieromonahul Dionisie spune: „Cine voiește să deprindă meșteșugul zugrăvirii, mai întâi să-l învețe și să-l încerce o vreme de unul singur, desenând chiar fără cunoașterea canoanelor, până ce va ajunge priceput". Prea des echivalăm bizantinismul cu o tiranică stereotipie, constată Andrei Pleșu, și vedem în pictura iconografică stricta cuminţenie a erminiilor. Textul călugărului athonit arată că virtuozitatea, meșteșugul trebuiau obținute înaintea cunoașterii canoanelor, iar canoanele, odată cunoscute, își aserveau apoi, în chip firesc, virtuozitatea. Pentru a îmbrățișa rigorile legii, ți se cerea mai întâi să-ți dobândești maxima libertate[15].

Renunțarea iconarului la obsesiile originalității cu orice preț și la speculațiile imaginației care îl ademenesc firesc presupune, atunci când o face conștient, o luptă interioară cu sine pentru a dobândi înțelepciunea

[13] I. STRAVINSKI, *Poetica muzicală*, p. 78.
[14] I. STRAVINSKI, *Poetica muzicală*, pp. 66-67.
[15] Andrei PLEȘU, *Ochiul și lucrurile*, Ed. Meridiane, București, 1986, p. 155.

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

de a-și asuma rolul de a fi deodată mijlocitorul, translatorul și instrumentul prin care se materializează icoanele. Adevărații autori ai icoanelor sunt sfinții, ca cei care prin viața lor virtuoasă au avut prin contemplație experiența vederii luminii necreate, fiind călăuzele care ne orientează și ne confirmă dacă suntem sau nu în acord cu învățăturile Bisericii.

Constituția ființei umane, trup și suflet, este surprinsă în imaginea iconică, într-o formă gândită și redesenată după criterii care accentuează prioritatea sufletului și rolul pe care îl are acesta în modelarea și sfințirea trupului. Corpul nu este obiect, el se exprimă și creează situații semnificative, produce sensuri într-o lume care nu știe decât să fiinţeze[16]. După părintele Stăniloae, „trupul este într-un mod particular interior spiritului, participând prin aceasta la viața spiritului, depășind planul biologic și fizico-chimic"[17]. Trupul omenesc se înfățișează ca raționalitate plasticizată care exprimă Divinul. Sf. Fotie al Constantinopolului scria: «Frumusețea plastică este cea care afirmă că exprimă Divinul»[18]. Fără o raportare la caracterul său spiritual, frumusețea omului[19] nu are sens și nu poate fi înțeleasă. Ca și transfigurarea sufletului și a trupului, spiritualizarea frumuseții începe în lumea de aici și se va desăvârși în lumea ce va să vină[20].

---

[16] Vianu MUREȘAN, *Simbolul, icoana, fața*, Ed. Eikon, Cluj-Napoca, 2006, p. 153.

[17] Pr. Dumitru STĂNILOAE, *Teologia Dogmatică Ortodoxă*, I-III, Ed. Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, București 1996, vol. I, p. 251. „Participant la spirit ca subiect, trupul nu poate fi definit ca un obiect pur și simplu. Trupul omului nu e numai materie sau numai rațională plasticizată ca obiect; ci materie subiectivizată, participând la spirit ca subiect. Trupul meu formează, împreună cu spiritul meu, ecranul subiectiv al imaginilor tuturor obiectelor, fiind in parte subiect și în parte obiect. El ia parte la actul meu de gândire și simțire a tuturor obiectelor, dar e și obiect de gândire și de simțire" (p. 252); „Trupul e adaptat continuu spiritului sau e imprimat în mod particular de spirit. Într-un fel, și sufletul se formează prin trup, sau primește o pecete a lui" (p. 253).

[18] SF. FOTIE, patriarhul Constantinopolului, „Către Amfilohie al Cizicului", *PG* 101, 128D, apud D. PUPĂZĂ, „Frumusețea lui Dumnezeu...", p. 151, n. 67.

[19] M. GHERASIM, *A patra dimensiune*, p. 249: „Nu există frumusețe exclusiv formală. Întotdeauna un conținut este angajat în formă. Fără îndoială forma pregătește expresia ca și semnificația. Dar noi depășim forma pentru a atinge spiritul", iar Brâncuși spunea: „Trupul omenesc este frumos numai în măsura în care oglindește sufletul". Vezi C. ZĂRNESCU, *Aforismele...*, p. 65.

[20] Pr. Dumitru POPESCU, *Teologie și cultură*, Ed. Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, București, 1993, p. 28, n. 76, apud D. PUPĂZĂ, „Frumusețea lui Dumnezeu...", p. 151, n. 76.

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

Asemănarea la care suntem chemați ca persoane zidite după chipul lui Dumnezeu înseamnă nu „numai starea finală de îndumnezeire, ci întreg drumul de dezvoltare a chipului, prin voința omului stimulată și ajutată de harul lui Dumnezeu"[21]. Chipul implică destinația omului spre îndumnezeire, în chip fiind înscrisă ca o poruncă dumnezeiască setea de infinitate[22].

Pe de o parte, plasticizarea ca lume reală a raționalității lumii gândite se datorează unui act al creației din partea unui subiect suprem, act care echivalează cu crearea lumii din nimic. Omul și creația divină, ca raționalități plasticizate, păstrează mereu în ele matca acestui nimic și a dependenței lor de subiectul creator suprem[23]. Pe de altă parte,

> „natura este astfel structurată, încât lasă loc intervențiilor umane, care nu țin seama de totalitatea legilor ei exacte. Legile naturii au în ele o posibilitate elastică, pusă la dispoziția omului pentru a o actualiza în diferite moduri, conform trebuințelor și conținutului de sensuri la care el a ajuns"[24].

Toate actele creației omenești sunt căutări ale rădăcinii sale divine. Creația omului folosește ca suport, ca materie primă pentru proiectele sale natura, întreaga creație a lui Dumnezeu, dar modul în care sunt valorificate potențele naturii și mijloacele cu care omul încearcă să se exprime prin creație țin de voința și de libertatea sa.

Imaginația și libertatea creatoare umană nu se mișcă în același fel cu natura[25]. Dar nici libertatea și imaginația creatoare ale iconarului nu se mișcă în același fel cu cea a oricărui creator de artă. Iconarul are libertatea de a gândi plastic și de a redesena imaginea unui chip sau aspecte din realitatea imediată, dar această alcătuire trebuie să fie neapărat și iconică, după criterii care accentuează importanța sufletului. Frumusețea formei iconografice, în care trebuie să recunoaștem „făptura făpturii lui Dumnezeu"[26], nu se poate exprima prin orice frumusețe plastică formală, dacă aceasta nu exprimă Divinul. Libertatea iconarului

---

[21] Pr. D. STĂNILOAE, *Teologia Dogmatică...*, I, p. 272.

[22] Paul EVDOCHIMOV, *Le Saint Esprit dans la tradition orthodoxe*, Ed. Du Cerf, Paris, 1969, p. 80, apud Pr. D. STĂNILOAE, *Teologia Dogmatică...*, I, p. 272.

[23] Pr. D. STĂNILOAE, *Teologia Dogmatică...*, I, p. 253.

[24] Pr. D. STĂNILOAE, *Teologia Dogmatică...*, I, p. 249.

[25] Pr. D. STĂNILOAE, *Teologia Dogmatică...*, I, p. 248.

[26] Nichifor CRAINIC, *Nostalgia Paradisului*, Ed. Moldova, Iași, 1994, p. 132. „Omul e făptura lui Dumnezeu. Arta e făptura omului. Arta e deci făptura făpturii lui Dumnezeu".

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

de a interpreta și de a compune noi forme și formule iconografice nu va da roade desăvârșite decât în interiorul Tradiției.

Este imposibil – și poate nici de neapărată trebuință – de definit la rece, într-o stare de luciditate perfectă, cum și în ce fel s-a putut transpune inspirat în convenții grafice și picturale realitatea inaccesibilă vederii ochiului biologic, cum și în ce fel modestele expresii plastice[27] ale formei iconografice reușesc să sugereze și să facă vizibilă lumea interioară a Duhului.

Cultura iconarului, care trebuie să reunească deodată pe cea a pictorului și pe cea a teologului, este necesară în măsura în care nu transformă pe pictor într-un teoretician de artă în dezavantajul profesionalismului și, de asemenea, nu aduce vreo știrbire dogmei, pe care să o sacrifice în favoarea actului estetic.

Existența divină nu se află în cuvintele care o exprimă, spune Sf. Grigorie de Nyssa. Cuvintele nici nu cuprind existența, nici nu se identifică cu ea. Dacă ar cuprinde-o, ar însemna că oricine inventează sau utilizează o caracterizare a existenței divine, devine automat de aceeași vrednicie cu aceasta, fapt care este cu neputință de realizat și reprezintă o blasfemie[28]. «Niciun cuvânt și nicio imagine nu este suficientă și nu „ajunge pentru adevăr"»[29]. Teologul, în măsura în care este purtătorul vieții Bisericii și are experiența adevărului, este mișcat de către Sfântul Duh, al cărui organ rațional împlinitor devine. Sfântul Duh mișcă mintea teologului, care exprimă logic și inductiv experiența-comuniunea sa cu adevărul. Cuvintele pe care teologul le alege ca pe un organ logic sunt numai „semnificative" sau „declarative" sau „semiotice" ale adevărului. În teologie, cuvintele numai semnifică sau exprimă adevărul, nu îl cuprind, nici nu se identifică cu acesta, parțial sau integral. Posibilitatea cuvintelor

[27] C. ZĂRNESCU, *Aforismele*..., p. 65. Unele dintre reflecțiile despre artă ale lui Brâncuși dovedesc o nebănuită, afinitate cu perceptele artei iconografice. El spunea; „Poetica matematică, această știință nouă, găsește, de exemplu, că una din cele mai monumentale realizări în arta din toate vremurile este să reușești să surprinzi infinitul prin ... mijloace finite". „Realul nu înseamnă forma exterioară a lucrurilor, ci ideea și esența fenomenelor".

[28] Stilianos G. PAPADOPOULOS, *Teologie și Limbă, Teologie experimentală – Limbă convențională*, trad. Pr. Conf. Dr. Constantin Băjău, Ed. Mitropolia Olteniei, Craiova, 2007, p. 44.

[29] SF. GRIGORIE TEOLOGUL, „Cuvântul XXIII", 11, *PG* 35, 1164A, apud S.G. PAPADOPOULOS, *Teologie și Limbă*..., p. 44.

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

și a imaginilor realității sensibile ajunge numai până la semnalarea, declararea, sublinierea unui fapt, care reprezintă experiența adevărului[30].

Deoarece nu există o analogie între mijloacele de exprimare și adevăr, cel care are experiența va utiliza obligatoriu o formă de exprimare cunoscută epocii, adică o limbă, un termen, o structură. Formularea lingvistică, de exemplu, din punctul de vedere al formei, depinde de formele lingvistice cunoscute ale fiecărei epoci. Formularea lingvistică a experienței autentice a adevărului este totdeauna mărturisită și niciodată nu contravine Tradiției Bisericii. Și orice element nou ar aduce, apare în mod evident ca o consecință și o continuare a celor deja formulate[31].

Formele iconografice caracteristice stilului bizantin sunt suma experiențelor a generații de iconari care au altoit pe trunchiul Tradiției, în limita îngăduită de erminii, achizițiile culturii artei plastice universale. Tradiția, spunea Stravinschi, este cu totul altceva decât o deprindere, fie ea chiar și excelentă, pentru că

> „deprinderea este prin definiție o achiziție inconștientă care tinde să devină mecanică, în timp ce tradiția rezultă din acceptarea conștientă și deliberată. O adevărată tradiție nu este mărturia unui trecut depășit; ea este o forță vie care însuflețește și informează prezentul. Paradoxul care circulă sub forma unei glume prin care se spune că, tot ce nu este tradiție este plagiat, este de fapt un adevăr"[32].

Arta iconografică este obligată la o și mai mare fidelitate față de tradiție, deoarece este construită pe Revelație. S-a dovedit că „cea mai mică deviere a conștiinței noastre de la corecta înțelegere a Revelației se reflectă inevitabil asupra manifestărilor duhului nostru în faptele existenței noastre de fiecare zi. Cu alte cuvinte: viața cu adevărat dreaptă presupune o corectă înțelegere a lui Dumnezeu, a Sfintei Treimi"[33].

---

[30] S.G. PAPADOPOULOS, *Teologie și Limbă*..., p. 45.

[31] S.G. PAPADOPOULOS, *Teologie și Limbă*..., p. 35.

[32] I. STRAVINSKI, *Poetica muzicală*, pp. 58-59. Stravinski vrea să sublinieze aici că adevărata artă este aceea care poate dialoga cu trecutul. Nu poți avea o operă de valoare dacă nu există o continuitate între ceea ce faci și valorile trecutului. A afirma că ești original ignorând trecutul înseamnă, fie a minți, fie a plagia inconștient.

[33] Arhim. Sofronie SAHAROV, *Să vedem pe Dumnezeu așa cum este*, p. 266, apud Pr. Constantin COMAN, *Erminia Duhului*, Ed. Bizantină, București, 2002, pp. 77-78.

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

În iconografie, ca și în viața Bisericii, „toate decurg și purced din cunoașterea Sfintei Treimi. Toate se ivesc din cristelniță, din viața Tatălui și a Fiului și a Duhului Sfânt, din botezul în moartea lui Iisus"[34].

Armonia și ordinea divină, paradigmă a lumii formelor și structurilor iconografice

În viața Bisericii, tainele, mărturisirea adevăratei credințe și ordinea canonică sunt indisolubil legate între ele.

> „Acolo unde mărturisirea de credință este falsificată, ordinea canonică este și ea greșită; sunt false, de asemenea, noțiunea de imagine sacră, cât și imaginea însăși. În teologia latină, cunoașterea Sfintei Treimi pornește de la noțiunea naturii divine, Sfânta Treime fiind cunoscută prin analogie cu lumea creată, după imaginile și categoriile vieții pământești și ale relațiilor umane"[35].

Divizarea politică și doctrinar-religioasă a vechiului imperiu creștin a dus la formarea a două viziuni artistice creștine diferite în abordarea chipului divin în artă și, în aceeași măsură, la existența a două maniere diferite de a exprima prin artă chipul uman. Cele două moduri distincte, exprimate cu mijloace plastice specifice, se datorează modului diferit de înțelegere a prezenței chipului lui Dumnezeu în om, în Răsărit și în Apus. Reprezentant de seamă al teologiei apusene, Fericitul Augustin a pornit în demersul său explicativ de la chipul prezent în sufletul omului pentru a se putea înălța la conceptul de Dumnezeu, reconstituindu-L pe Acesta după ceea ce se vede în oglinda omenească, elaborând astfel o *antropologie* a lui Dumnezeu. În conformitate cu modul de a înțelege prezența chipului lui Dumnezeu în om din perspectiva teologiei răsăritene, Sf. Grigorie de Nyssa a pornit de la Dumnezeu, adică de la prototip, ca să se înțeleagă tipul și să definească esența omului, ca și chip al Celui ce este. El reconstituie omul cu ajutorul a ceea ce este dumnezeiesc[36].

---

[34] Arhim. VASILIOS, *Intrarea în Împărăție*, trad. Pr. Prof. Ioan Ică și protos. Paisie, Ed. Deisis, Sibiu, 2007, p. 15.

[35] Leonid USPENSKY, *Spre unitate?*, trad. Vasile Manea, Ed. Patmos, Cluj-Napoca, 2005, p. 33.

[36] Mihaela PALADE, *Iconoclasmul în actualitate, de la "moartea lui Dumnezeu" la moartea artei*, Ed. Sophia, București, 2005, p. 76.

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

Chiar dacă în aparență nu au o legătură imediată, multe dintre divergențele ulterioare dintre Apus și Răsărit sub aspectul cultului și al culturii decurg mai mult sau mai puțin direct din inserarea arbitrară a lui *filioque* în dogma trinitară, concept care frânge unitatea credinței. *Filioque* denaturează mărturisirea despre Duhul Sfânt[37]. „Scolastica a pus bazele unei științe care se separă de Dumnezeu, eliminând prezența Duhului Sfânt din creație, golind creația de misterul său, de taina ei dată în Duh, înlăturând prin aceasta orice limită în calea cunoașterii, lăsând impresia că poate cunoaște totul, chiar și ființa lui Dumnezeu"[38].

O lume a semnelor revelate și trăite primește replica alteia care se îndoiește și, îndoindu-se, cercetează. În felul acesta se pregătea înlocuirea misticii cu filosofia, a vederii directe cu cea mediată, a sufletului cu spiritul și a emoției cu răceala scrisului. O consecință a acestei gândiri a fost desființarea sau „uciderea" simbolului în artă, care s-a efectuat prin reducerea sa la alegorie[39].

> „Gândirea simbolică este mult mai profundă decât cea alegorică, cea din urmă aducând cu sine, inevitabil, aplatizarea și sărăcirea ideii. Alegoria este inseparabilă de personificare. Ea conține întotdeauna ceva artificial, didactic ... ce recurge la limbajul primitiv al atributelor, fiind, de regulă, anemică și fără vigoare"[40].

Ordinea lumii bizantine este determinată de dogmă, care are intransigență de teoremă. Această lume reductibilă la legea morală cere ca dogma să fie urmată și împlinită fără abatere. „Gesturile cele mai elementare au nevoie de acoperirea unei categorii etice, unde fiecărui lucru i se caută moralitatea. Fiecare eveniment istoric are tendința de a se cristaliza într-o parabolă, într-un exemplu moral, fiecare raționament într-un text biblic"[41].

---

[37] L. USPENSKY, *Spre unitate?*, pp. 31-39: „Micșorarea rolului Duhului Sfânt în sânul Sfintei Treimi se traduce în iconomia Sa prin faptul că însușirile esențiale ale Bisericii, cele care se realizează prin Duhul Sfânt (unitatea, sfințenia, catolicitatea) sunt în mâinile «vicarului lui Hristos», papa fiind considerat potrivit dogmelor ultimilor două Concilii ale Vaticanului, «principiul unificator al Bisericii»".

[38] Pr. D. POPESCU, *Teologie și cultură*, p. 100.

[39] M. PALADE, *Iconoclasmul în actualitate...*, pp. 54-55.

[40] Victor LAZAREV, *Originile Renașterii italiene – Trecento*, vol. I, trad. Vasile Florea, Ed. Meridiane, București, 1984, p. 113, apud M. PALADE, *Iconoclasmul în actualitate...*, p. 54.

[41] Cf. J. HUIZINGA, *Amurgul Evului Mediu*, Ed. Univers, București, 1970, pp. 362-363, apud A. PLEȘU, *Călătorie...*, p. 85.

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

Separarea Apusului de Răsărit a dus la apariția unui nou mod de a privi lumea, diferență accentuată de ideile Renașterii, pentru care lumea nu mai e reductibilă la o lege morală rigidă, deoarece, „nu dogma se cere urmată, ci firea, natura umană"[42]. Și conceptul despre forma artistică a evoluat în paralel pe căi distincte (dacă putem vorbi despre două viziuni estetice echivalente atunci când raportul dintre frumusețea fizică și frumusețea sufletului are în lumea răsăriteană cu totul alte valori decât în cultura apuseană), pentru că de felul în care oamenii gândesc existența și ordinea lumii depinde și organizarea și structura operelor care exteriorizează în forme sensibile credința.

Urmărind să identifice particularitățile celor două lumi, fără însă a le absolutiza apartenența, criticul de artă Andrei Pleșu rezumă diferența dintre lumea bizantină[43] și cea renascentistă la distincția care există între disciplină și armonie. Disciplina stă sub semnul necesității, al inevitabilului și rigorii legii, care în artă se exprimă prin echilibru geometric. Armonia pe care o vizează Renașterea stă sub semnul irezistibilului și gratuității, al experimentului, care se manifestă în artă prin armonie orchestrală[44].

În iconografie fiecare reprezentare este conturată în limite imuabile, izolate în forme plastice specifice, organizate după principii compoziționale ce recurg la convenții descriptive precum: abolirea perspectivei liniare, deformarea proporțiilor[45], redarea efectului de lumină ce pare că izvorăște din interiorul formei[46], suprapunerea și unificarea timpului și a spațiului.

---

[42] A. PLEȘU, *Călătorie*..., p. 89.

[43] Putem identifica – în arta Evului Mediu apusean, la care se face referire – multe trăsături comune cu arta bizantină, deoarece arta romanică și cea gotică își împletesc rădăcinile cu cea a artei bizantine.

[44] A. PLEȘU, *Călătorie*..., pp. 89-90.

[45] Deformarea în arta bizantină nu înseamnă adaptarea obiectului la suprafața dată, pentru că distorsiunea prin racursi bruschează realitatea. În iconografie, deformarea voită urmărește accentuarea expresivității formei și sustragerea imaginii din uzul cotidian, pentru a o consacra unei destinații liturgice.

[46] Georgios KORDIS, *Ritmul în pictura bizantină*, trad. Mihai Coman, Ed. Bizantină, București, pp. 88-89. Kordis consideră că „în pictura bizantină nu există sursă de lumină, nici interioară nici exterioară. Luminarea chipurilor și a lucrurilor are o logică pur plastică și nu naturalistă. Figurile se modelează nu în funcție de cum pică lumina pe ele, ci în funcție de cum trebuie redată plasticitatea lor și, prin aceasta, mișcarea lor către privitor, dat fiind că nu există adâncime în icoană. Mișcarea culorii-lumină de la proplasmă la carnație, împreună cu sistemul de perspectivă, întregește ritmul și pune în comuniune icoana cu privitorul. De obicei, lumina este orientată invers față de mișcarea

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

Ordonarea simetrică a compoziției specifică icoanei nu presupune neglijarea armoniei în favoarea unei rigori care să urmărească doar repetarea unor elemente identice de o parte și de alta a axei de simetrie, deoarece prin simetrie se pot pune în echilibru elemente diferite ca număr, mărime și calitate[47]. Realizarea echilibrului într-un cadru iconografic se face prin gruparea elementelor compoziției pe baza unor forme geometrice (triunghi, cerc, hiperbolă etc.) și prin ordonarea interioară[48] ritmică a acestor elemente în planul compozițional. Această formă geometrică conține axele pe care se vor mișca elementele, astfel încât nimic în interiorul compoziției să nu aibă o mișcare autonomă și străină. Toate au o expresie comună și ansamblul figurii are unitate de acțiune[49].

Marile opere ale antichității grecești dovedesc cu prisosință că artiștii erau conștienți de faptul că un rol important în realizarea frumosului îl joacă armonia contrariilor. Frumosul artistic, adăuga Aristotel, are ca note esențiale simetria și imitarea[50]. Artiștii bizantini au împrumutat ritmul[51] plasticii antichității grecești și l-au aplicat în pictura

---

obiectului în interiorul compoziției și în același sens cu unghiurile de fugă". Deși nu există nici o sursă de lumină exterioară sau interioară, modelarea lamelară a luminii sau redarea ei prin alte mijloace plastice, specifice picturii bizantine, se execută întotdeauna în interiorul contururilor unei figuri sau a unui suprafețe, fără ca lumina să dizolve marginile pentru a le topi în fundal. Pentru că lumina apare treaptă cu treaptă din tonalitățile cele mai închise (joase) ale unei suprafețe colorate, suprafață delimitată aproape întotdeauna de contururi clare, se poate vorbi despre o lumină ce se naște din interiorul formei, cu precizarea că această formă nu-și revendică o sursă de lumină autonomă, efectul obținut prin această convenție grafico-picturală fiind expresia simbolică a luminii a cărei origine trebuie căutată în experiența taborică.

[47] Herbert READ, *Semnificația artei*, Ed. Meridiane, București, 1969, pp. 37-38, apud I.N. ȘUȘALĂ, O. BĂRBULESCU, *Dicționar de artă*..., p. 106. Există un *echilibru simetric* și un *echilibru distributiv*. Opera de artă are un punct de referință imaginar (analog cu un centru de greutate), iar în jurul acestui punct liniile, suprafețele și masele sunt distribuite în așa fel, încât „să rămână" într-un echilibru perfect.

[48] C. ZĂRNESCU, *Aforismele*..., pp. 112-113. Constantin Brâncuși spunea că „echilibrul absolut rămâne perfecta expresie a Frumosului. Proporția interioară este ultimul adevăr inerent, în absolut toate lucrurile."

[49] G. KORDIS, *Ritmul*..., p. 86.

[50] ARISTOTEL, *Poetica*, VI, 1459B, trad. Constantin Balmuș, Ed. pentru Literatură Universală, București, 1957, p. 24.

[51] Matila C. GHYKA, *Estetică și Teoria Artei*, trad. Traian Drăgoi, Ed. Științifică și Enciclopedică, București, 1981, p. 479. „Există două specii de ritmuri posibile: *ritmul static*, omogen, complet regulat, cadență propriu-zisă sau *metru*, și *ritmul dinamic*, asimetric, cu valuri de profunzime, neașteptate, reflex al suflului vieții însăși sau *ritm*

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

lor. Acest ritm se formează supunând figura la două forțe opuse care se echilibrează reciproc. Astfel, se creează un echilibru dinamic care dă senzația simultană de mișcare și de repaus. Aceste forțe depășesc suprafața pictată și creează un con optic în fața icoanei. În acest mod lucrarea devine eteronomă, mișcându-se în spațiul și în timpul privitorului[52].

Arta Renașterii preferă în locul disimetriei secțiunii de aur[53], stăpânite de vechii maeștri cu compasul, raporturile mai simple și măsurabile ale disimetriei albertine[54], ale cărei metode de calcul sunt mai precise și mai sistematice. Proporțiile obținute prin această metodă pot asigura oricărui edificiu plastic o desăvârșită armonie.

Principiul schematizării planimetrice și geometrizării formei iconografice se întemeiază, printre altele, și pe teoria bizantină a proporțiilor – un sistem de măsuri algebric ce folosește un modul unic[55]

---

propriu-zis. Această distincție între *metru* și *ritm*, cadență și pulsație dinamică, se poate transpune în artele spațiului: și acolo putem găsi motive care se repetă în chip uniform, diviziuni izotrope, statice ale spațiului, ca în asamblajele cristaline, careiajele regulate, și putem avea în chip contrar creșteri ritmate dinamice ca la ființele vii".

[52] G. KORDIS, *Ritmul...*, pp. 88-89.

[53] M.C. GHYKA, *Estetică...*, p. 84. „Numărul de aur, matematic vorbind, este un număr irațional care are o valoare aproximativă, egală cu 1, 618.... Fiind irațional, este prin definiție incomensurabil. Empiric, geometrii medievali îl găsesc cu ajutorul compasului. Astfel caracterizat, numărul de aur exprimă raporturile medievalului cu matematica. Ea nu este cunoaștere pozitivă a numerelor, ci cunoaștere mistică. Secțiunea de aur nu este, în iraționalitatea ei, cu nimic arbitrară. Ea nu este străină de legile creșterii organice și pare a sălășlui în însăși proporțiile corpului uman, ale altor viețuitoare, ca și în morfologia plantelor. Astfel, lumea organică ar fi dominată de simetrii pentagonale (între care tronează proporția de aur), în vreme ce lumea anorganică ar fi dominată de simetrii hexagonale și cubice". Marii artiști, unii conștient, alții conduși de intuiție, au înțeles și au simțit ca pe o necesitate aplicarea acestei proporții, în desăvârșirea operelor lor. Brâncuși afirma: „Există în toate lucrurile o măsură, un adevăr ultim. Măsura și numărul de aur te va apropia de absolut". Vezi C. ZĂRNESCU, *Aforismele...*, p. 111.

[54] Charles BOULEAU, *Geometria secretă a pictorilor*, trad. Denia Mateescu, Ed. Meridiane, București, 1979, p. 87. „În 1485 apare la Florența *De re aedificatoria* a lui Leon Battista Alberti. În capitolul V al acestei cărți ni se explică că intervalele muzicale plăcute urechii (octava, quinta, quarta) corespund diviziunii unei coarde în două și respectiv, trei și patru părți (mai exact, punctelor 1/2, 2/3, 3/4, ale corzii astfel împărțite). Aceste proporții se numesc, în ordine, diapason, diapentă și diatessaron. Dimensiunile unei clădiri, ca și proporțiile suprafeței unui tablou, se vor calcula după una din amintitele variantele armonice".

[55] Erwin PANOFSKY, *Artă și semnificație*, trad. Ștefan Stoenescu, Ed. Meridiane, București, 1980, pp. 118-119. „Cea mai frecventă unitate (modul) este «lungimea nasului» (= 1/3 din lungimea feței). Alteori modulul canonului este redus la «lungimea feței» sau

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

– prin multiplicarea căruia se pot obține toate dimensiunile principale ale corpului uman. Precizia formei se obține prin omiterea amănuntelor inutile și alegerea caracteristicilor semnificative. „Aceasta se realizează cu ajutorul factorilor perceptuali ca: simplitatea figurii, gruparea ordonată, suprapunerea clară, redarea distinctă a obiectului și a fondului"[56]. Desființarea adâncimii picturale are drept consecință modul de compunere pe verticală[57], adică obiectele din spate sunt așezate sus, în timp ce acele din față sunt așezate jos[58].

Valoarea formei nu stă în gradul ei de complexitate. Platon face distincție între forma relativă și forma absolută. În această accepțiune, în operele de artă putem întâlni două tipuri de forme, unul putând fi numit arhitectural sau arhitectonic, celălalt simbolic, abstract sau absolut[59].

«înălțimea capului». Când măsurătorile capului, atât orizontale cât și verticale, au fost exprimabile ca multipli ai unei unități constante, de exemplu «lungimea nasului», a apărut posibilitatea de a se determina întreaga configurație prin trei cercuri concentrice cu centrul la rădăcina nasului. Cel interior – având raza egală cu lungimea nasului – delimitează fruntea și pomeții obrajilor; al doilea – cu raza egală cu două lungimi de nas – dă măsurătorile exterioare ale capului (inclusiv părul) și conturează limita inferioară a feței; cel exterior – cu raza egală cu trei lungimi de nas – trece prin mărul lui Adam formând și nimbul. Potrivit lucrării *Manualul zugravului de la Muntele Athos*, lungimea nasului este egală nu numai cu înălțimea frunții și a părții inferioare a feței (ceea ce concordă cu canonul lui Vitruviu), dar și cu înălțimea părții superioare a capului, cu distanța de la vârful nasului la coada ochiului și cu lungimea gâtului până la mărul lui Adam".

[56] Rudolf ARNHEIM, *Arta și percepția vizuală. O psihologie a văzului creator*, trad. Florin Ionescu, Ed. Meridiane, București, 1979, p. 163.

[57] A. PLEȘU, *Călătorie*..., pp. 76-77. „În iconografie, volumul odată devenit suprafață constrânge spațiul să devină plan, fără apropieri-depărtări, ci în registre ordonate pe înălțimi-adâncimi, superior-inferior – unde reală este lumea gândului, fundamental nespațială – unde nu există distanțe fizice, ci distincții morale. Ceea ce se vede este nesemnificativ, iar ceea ce nu se vede este categoric esențial. Singura mișcare posibilă fiind mișcarea pe verticală".

[58] G. KORDIS, *Ritmul*..., pp. 83-84. „Omul, ca ființă verticală, construiește vertical și atunci când contemplă sau reprezintă un monument, se plasează în așa fel, încât razele sale vizuale să cadă aproximativ perpendicular pe suprafața verticală, cea mai interesantă", observa M.C. GHYKA, *Estetică*..., p. 472.

[59] H. READ, *Semnificația artei*, pp. 32-28, 46-54, apud I.N. ȘUȘALĂ, O. BĂRBULESCU, *Dicționar de artă*..., p. 128. „Prin formă relativă, Platon înțelegea forma a cărei proporție sau frumusețe face parte inerentă din natura ființelor însuflețite și ale imitațiilor făcute după ființe însuflețite: prin formă absolută el înțelegea o înfățișare sau o abstracție constând din linii drepte și curbe și suprafețe ori contururi solide, produse de astfel de ființe însuflețite".

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

Culorile și formele nu pot fi despărțite, cromorfemele, prin calitățile substanțial-energetice ale culorii și prin cele potențiale ale formei, devin mijloace specifice cu ajutorul cărora omul reușește să fixeze și să comunice anumite idei, sentimente sau stări estetice[60].

Istoria picturii prezintă numeroase tipuri de forme artistice[61], cărora le corespund particularități tehnice și concepte stilistice specifice[62]. Cel mai adesea, punem în relație tehnica clarobscurului cu redarea plasticității unei forme apelând la scara valorică, pentru ca referindu-ne la forma picturală, să ne gândim imediat la contururile vibrate și la efectele tonului, prin folosirea unei culori pentru a sugera lumina și alta pentru a sugera umbra. Forma iconografică poate avea în același timp valențe plastice și picturale[63], particularitatea stilului bizantin fiind însă forma închisă, adică acea „formă alcătuită din detalii liniare, a căror dispunere spațială tinde spre centru, spre interiorul ei, sau al cărei sens structural ori de mișcare-dezvoltare se întoarce către sine, e centripet"[64].

---

[60] Dan MIHĂILESCU, *Limbajul culorilor și al formelor*, Ed. Științifică și Enciclopedică, București, 1980, p. 220.

[61] Wladyslaw TATARKIEWICZ, *Istoria celor șase noțiuni*, Ed. Meridiane, București, 1981, pp. 313-331, apud I.N. ȘUȘALĂ, O. BĂRBULESCU, *Dicționar de artă*..., p. 132. Principalul termen medieval pentru formă era „figura" (de la *fingere* = a forma, a închipui). Pictorii impresioniști au insistat în căutările lor pe forma-accent, iar cei abstracționiști pe forma-sistem. Kandinski scria că „forma fără conținut nu e o mână, ci o mănușă goală umplută cu aer". Sunt forme ce *reprezintă* (reprezentative sau „reprezentaționale", obiectivate, figurate) și sunt altele *abstracte* (nefigurative).

[62] Lionello VENTURI, *Cum să înțelegem pictura*, Ed. Meridiane, București 1977, pp. 87-93, apud I.N. ȘUȘALĂ, O. BĂRBULESCU, *Dicționar de artă*..., pp. 129-130. Referindu-ne la modul în care se rezolvă conturul unei forme în pictură, distingem existenta „finitului plastic (în planuri bine delimitate sculptural) și a finitului pictural (în care contururile deschise dau impresia că formele nu sunt finite) Prin contururi deschise si finite pictural, vibrația luminii conferă mișcare imaginii. Acest finit pictural face ca forma să nu mai fie închisă și izolată de atmosfera înconjurătoare, ci deschisă și cufundată în atmosferă, cea de-a doua modalitate de tratare fiind o declarație de libertate față de un meșteșug prea sârguincios".

[63] G. KORDIS, *Ritmul*..., p. 109. Concepția bizantinilor despre figura plastică este sistematizată de G. Kordis în câteva reguli: analizarea figurii în elementele distincte; reconstrucția desenului cu scopul ieșirii figurii către privitor; ordonarea ritmică a elementelor pe axele curbe: realizarea plasticității la nivelul liniei: folosirea plastică a culorii, pentru ca figura să realizeze ieșirea către privitor; pornirea de la proplasma închisă (caldă) și dezvoltarea spre culoarea rece a carnației, culminând cu blicurile deschise obținute prin amestecul cu alb.

[64] I.N. ȘUȘALĂ, O. BĂRBULESCU, *Dicționar de artă*..., p. 131.

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

Dar această formă, specifică iconografiei, nu este o enclavă de sine stătătoare, o entitate care ființează autonom, deoarece un astfel de fragment nu poate oferi informații despre icoană decât la nivelul enunțului plastic sau al celui stilistic. Dacă mai multe forme iconografice pot spune ceva despre stil, ele nu pot alcătui singure o icoană. Fără prezența chipului, a numelui scris, sau fără referirea la un episod biblic din care să se poată desprinde mesajul Revelației, icoana nu poate fi definită în datele ei esențiale.

Gândirea Sfinților Părinți, ortodoxia în general, se fundamentează pe experiența absolut originală a omului nou, creat de har. Văzută în intimitatea ei, această gândire are o structură matematică și muzicală pentru că, deși fragmentară, discontinuă, fără grija unei unități exterioare, are o rigoare și o claritate interioară care se exprimă sub forma unor formule absolute[65]. Definirea ideii de infailibilitate a dogmei, privind adevărul de credință, se metamorfozează vizual printr-un concept plastic care apelează la rigoarea geometrică și la număr, dar rigoarea stilului bizantin nu îngheață forma[66] făcând-o dependentă de exigențele unor formule.

În acord cu Sf. Dionisie Areopagitul, Sf. Maxim Mărturisitorul, în *Mystagogia* sa, consideră cultul sacramental al Bisericii o vizualizare a liturghiei cosmice nevăzute, ce oferă și modelul ordinii ierarhice care guvernează atât lumea inteligibilă (*kosmos noetos*), cât și lumea sensibilă (*kosmos aisthetos*). Dumnezeu-lumină (*phos*) Se comunică omului prin vedere (*theoria*) și prin cunoaștere lăuntrică (*episteme*). Lumina necreată este comunicată oamenilor prin intermediul Bisericii sub forma Sfintelor Taine de către ierarhiile cerești organizate în triade. Relațiile între ierarhii sunt caracterizate prin armonie, simfonie și simetrie. Ele au ca elemente constitutive măsura și numărul[67].

Cuvântul Scripturii ne face cunoscut că «Dumnezeu pe toate le-a întocmit cu măsură, cu număr și cu cumpănă» (*Sol* 11, 20). Și în lumea elenă păgână exista intuiția că universul este ordonat de principii și constante numerice. Cu aproximativ patru sute de ani mai înainte de a se

---

[65] André SCRIMA, *Antropologia apofatică*, Ed. Humanitas, București, 2005, pp. 251, 328.

[66] M. GHERASIM, *A patra dimensiune*, pp. 109-112. Pregnanța imaginii bizantine, geometrismul ei nu trebuie văzute drept elemente opresive, constrângătoare. Recursul la geometrie și la număr este șansa exprimării absolutului iar rigoarea, stringența formei fiind căi ale unei reale libertăți interioare. Nu poți figura concepte abstracte, principii, arhetipuri, Absolutul, prin forme plasmatice, fluide, instabile.

[67] E. SENDLER, *Icoana...*, p. 181.

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

scrie această frază (v. 11, 20), atribuită lui Solomon pentru a i se da mai multă autoritate[68], Pitagora (580-500 î.d.Hr.) considera că „numerele sunt elementele tuturor lucrurilor"[69], iar armonia structurează atât lumea fizică cât și sufletul omului. Numărul, raportul și proporția se întrupează în tehnicile tuturor meșteșugurilor, dar și în viața morală[70]. Pitagorismul a creat conceptul de „muzică a sferelor", după modelul și prin imitarea căruia omul a creat operele sale muzicale.

Un studiu asupra cunoscutei teorii despre „muzica sferelor", de care vorbește și Samos în antichitate, pare să demonstreze că ideea anticilor despre ordinea cosmică este mai mult decât o metaforă oarecare[71]. Înălțimea notelor, în această armonie cerească, este determinată de vitezele aștrilor, de distanțele dintre ei, iar acestea se găsesc în raport similar cu intervalele consonante ale octavei[72].

Armonia[73] este considerată de către Sfinții Părinți ca principala caracteristică a frumuseții creației, fiind revelată ca măsură, număr, ordine, echilibru, proporționalitate, unitate constructivă, rigoare compozițională, acord al puterilor, consonanță[74]. Prin armonie și ordine,

---

[68] Petre SEMEN, Ilie MELNICIUC-PUICĂ, *Așteptând mântuirea*, Ed. Mitropoliei Moldovei și Bucovinei, Iași, 1999, p. 369.

[69] ARISTOTEL, *Metafizica*, 986A, trad. Ștefan Bezdechi, Ed. Academiei, București, 1965, p. 17, apud D. PUPĂZĂ, „Frumusețea lui Dumnezeu...", p. 134, n. 1.

[70] M. GHERASIM, *A patra dimensiune*, p. 108. „În disciplina numărului și formei Fericitul Augustin vede ordinea estetică dar și etică a lumii, a vieții. O idee dependentă direct de cea a numărului ca principiu al ordinii universale este cea a *formei*. La Augustin și la Toma de Aquino frumosul se identifică cu forma. Proporția, numărul, ordinea se exprimă prin formă ca supremă expresie și elocvență a lor. Toma afirmă că în realitate frumosul este o cauză formală".

[71] A. PLEȘU, *Călătorie...*, p. 89, n. 1. Matila C. Ghyka citează în cartea sa despre ritm lucrarea lui A. DENEREAZ, *La Gamme, ce probleme cosmique*, Zürich, 1932, în care se poate găsi relatarea epocală a următoarei experiențe: „purtând pe un monocord lung de un metru lungimile proporționale cu distanțele medii între Neptun și Uranus, Uranus și Saturn, Saturn și Jupiter (10, 92 - 9, 64 - 4, 34 – dacă luăm ca unitate distanța Soare – Pământ) obținem tetracordul temperat do, re, mi, fa".

[72] Katharine EVERETT GILBERT, Helmuth KUHN, *Istoria Esteticii*, Ed. Meridiane. Bucuresti, 1972, p. 32, apud D. PUPĂZĂ, „Frumusețea lui Dumnezeu...", p. 134, n. 2.

[73] W. TATARKIEWICZ, *Istoria...*, p. 276, apud Liviu LĂZĂRESCU, *Culoarea în artă*, Ed. Polirom, 2009, p. 206. Pentru o categorie de artiști și de critici „nu armonia e principala categorie a artei, ci tocmai conflictul. Așa e în artă, fiindcă așa se petrec lucrurile în sufletul omenesc și în societate", conchide Tatarkiewicz.

[74] SF. DIONISIE AREOPAGITUL, „Despre Numirile Dumnezeiești", IV, 4, în: *Opere complete și Scoliile Sfântului Maxim Mărturisitorul*, trad. Pr. Dumitru Stăniloae, Ed. Paideia, București, 1996, p. 147, apud D. PUPĂZĂ, „Frumusețea lui Dumnezeu...", p. 149.

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

arta creează impresia că orice contradicție între finit și infinit este suprimată[75]. Conform principiului „asemănătorul cunoaște asemănătorul", sufletul răspunde bucuros la vibrațiile armonioase ale „muzicii sferelor"; astfel muzica, ea însăși imitație și vehicul al melodiei divine, este în măsură să acordeze sufletul cu acea armonie veșnică și deci funcția ei este de a redeștepta în suflet pecetea obârșiei lui divine[76].

Dacă din antichitate, artei muzicale i se recunoaște obârșia divină și un model ceresc[77], arta iconografică are ca temei și model pe însuși Făcătorul cosmosului[78]. Trecând din planul sunetului în cel al imaginii plastice și făcând o comparație, putem afirma că ochiului curățit de patimi i se revelează, prin lumină, forme și raporturi cromatice armonice inspirate care, transpuse în tipare iconografice, configurează stilistic ceea ce recunoaștem a fi specificul artei bizantine. Dumnezeu privește ca frumos ceea ce este făcut desăvârșit și servește bine scopului pentru care a fost făcut, spune Sf. Vasile cel Mare[79].

Astfel, arta iconografică este deodată recunoaștere, dar și continuă cunoaștere a frumuseții dumnezeiești, frumusețe care nu este o iluzie, ci o aluzie[80] la bucuria divină, la realitatea invizibilă care ne rămâne mereu oferită și față de care natura vizibilă este expresie și simbol.

De aceea, iconografia nu va putea niciodată adera la principiul artei pentru artă, care coboară frumusețea doar la rangul de ornament, nici la experimentul estetic în care sublimul devine promisiunea unui „dincolo" al diferenței pure, o abolire a frumuseții și o revelație a contradicției"[81].

---

[75] E. SENDLER, *Icoana*..., p. 151.

[76] D. PUPĂZĂ, „Frumusețea lui Dumnezeu...", p. 134. Există și artiști contemporani care au conștiința că misiunea artei este aceea de a revela adevărul, binele și frumosul, Dumnezeu fiind originea și destinația finală al oricărui act creator. Enescu spunea: „prin artă, spre bine", fiind conștient că drumul spre o artă autentică și ziditoare trebuie să aibă ca reper suprem Binele, unul dintre numele lui Dumnezeu. Vezi în interviul cu G. ENESCU, realizat de Bernard GAVOTY, *Les Souvenirs de George Enescu - Amintirile lui George Enescu*, ediție bilingvă, trad. Elena Bulai, Ed. Curtea Veche, București, 2005, p. 369.

[77] A. SCRIMA, *Antropologia apofatică*, p. 259.

[78] L. LĂZĂRESCU, *Culoarea în artă*, p. 63. Departe de iconografie, dar nu străin de înțelegerea marilor teme ale artei creștine, Michelangelo Buonarroti afirma că: „Pictura este muzica divinității".

[79] SF. VASILE CEL MARE, „Omilia a III-a", 10, în: *Omilii la Hexaemeron*, Ed. Sophia, București, 2004, p. 83.

[80] A. SCRIMA, *Antropologia apofatică*, p. 259.

[81] Mihail NEAMȚU, *Gramatica Ortodoxiei – Tradiția după modernitate*, Ed. Polirom, Iași, 2007, p. 266.

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

De altfel, criza aiconismului modern nu este străină de aceea a crizei iconoclaste bizantine[82]. Între vederea lumii acesteia și viziunea unei lumi interioare incoerente și confuze, pe care le oferă arta care ne hrănește simțurile primare sau cea care își slujește sieși, icoana redă deodată o imagine concretă și revelată.

> „Ochii enormi ai personajelor din iconografia artei creștine nu sunt altceva decât privire pură. Iar privirea aceasta este extaz tocmai, întrucât, în loc să vadă, ea străvede lumea concretă, intuind semnificația ei tăinuită. Privirea este, asemeni artei, deasupra distincției dintre văzut și nevăzut. Ea caută când văzutul când nevăzutul, când pe amândouă laolaltă, îngăduindu-ne să presupunem că înțelepciunea adevărată stă în însăși percepția simultană a acestor contrarii, care, în adâncul lucrurilor, sunt, oricum, concordante"[83].

Elemente de limbaj plastic și mijloace de expresie artistice în iconografie.

Analizând-o din punctul de vedere al limbajului artistic, icoana este, asemeni oricărei opere de artă, un spațiu organizat sau ceea ce numim un cadru compozițional. Uneori astfel de analize degenerează în interpretări care caută mai mult spectacolul decât adevărul, insistându-se pe soluțiile tehnice sau pe unele teorii care sunt astfel prezentate, încât par a fi mai importante decât icoana însăși.

Există într-adevăr o rigoare în arta compoziției, o structură pe coordonatele căreia pictorul își organizează spațiul prin care intră în dialog cu privitorul. Pledoaria pentru ordine și număr nu trebuie confundată, nici redusă, la concepția pitagoreică despre frumos. Aplicațiile matematice nu trebuie să devină o obsesie pentru artist, doar un scop în sine prin care să se urmărească dobândirea unei rețete sau formule unice, universal-aplicabile în organizarea spațiului compozițional.

Sunt două atitudini radicale la fel de riscante în aprecierea modului în care iconarii foloseau sau nu un anume plan compozițional în realizarea icoanelor. Unii consideră că iconarii nu-și puneau astfel de probleme și că totul era o chestiune de instinct sau de întâmplare; dimpotrivă, alții văd în fiecare icoană o arhitectură savant elaborată, cu sensuri multiple ce nu pot fi niciodată pe deplin deslușite. Este ușor de

[82] A. PLEȘU, *Călătorie*..., p. 165.
[83] A. PLEȘU, *Călătorie*..., p. 165.

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

demonstrat că structura compozițională a icoanei a fost doar rareori rodul hazardului, având în vedere faptul că proporțiile foarte multor icoane sunt stabilite după raportul secțiunii de aur, iar o verificare de rutină dezvăluie structuri geometrice a căror rigoare nu poate fi contrazisă de ipoteza unor simple coincidențe.

În același timp, trebuie să recunoaștem că există icoane în care nu s-a urmărit cu atâta atenție organizarea spațiului compozițional. Acestea datează, în cele mai multe cazuri, din perioada de început a crestinismului, când imaginea iconică era mai aproape de simbol și enunțul icoanei viza mai mult conținutul mesajului decât forma și stilul, încă insuficient de maturizate la acea vreme. Confuze și inconsistente sunt și interpretările unor producții contemporane, străine de valorile tradiției artei iconografice, dar și de exigențele estetice universal recunoscute și acceptate.

Trebuie precizat că iconarii care gândeau organizarea spațiului pictural foloseau aceste metode dintr-o firească necesitate care îi ajutau în demersul lor creator, fără să-și propună realizarea de dragul artei a unor rebusuri încifrate și enigmatice pe care să le lase moștenire spre dezlegare posterității. În realitate, iconarul pornea de la o structură geometrică de bază potrivită subiectului ales, pe care apoi o dezvolta apelând la experiența și intuiția proprie. Ceea ce trebuie precizat este faptul că de-a lungul timpului aceste structuri geometrice au fost obținute prin mai multe metode. Aceste procedee care se transmiteau de la iconar la iconar, din generație în generație, erau, de la caz la caz, fie aplicate conștient, fie doar copiate –, neglijându-se în cea de-a doua situație fidelitatea față de formula inițială –, fapt pentru care modul de aplicare a acestor metode a avut de suferit cu timpul unele deformări.

Geometria în opera de artă joacă mai multe roluri. Forma geometrică este *element ordonator* (structurant), ce organizează întreg materialul dându-i coerență interioară. Forma geometrică poate fi întâlnită ca *semn* (abstract) autonom, pentru ca, învestit cu sens, acesta să devină *simbol*[84].

O operă de artă este un organism cu o armonie unitară și diversă. Linia, spațiul, volumele sunt generatoare de emoții. Dar nu orice geometrie devine formă estetică[85], iar simpla aplicare a acestor planuri de organizare a spațiului compozițional nu garantează realizarea unor

[84] M. GHERASIM, *A patra dimensiune*, pp. 186-187.
[85] M.C. GHYKA, *Estetică*..., pp. 485, 487.

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

capodopere[86], nici nu produc automat emoții estetice sau înalte trăiri teologice. „Geometria pură în artă usucă, devitalizează imaginea. În actul creației geometria, expresie a cerebralității, trebuie să primească căldura inefabilă a sentimentelor. Opera de artă trebuie să cuprindă rațiune și sentiment, inteligență și sensibilitate"[87].

De regulă, în arta icoanei nu se urmăresc rezolvări pur estetice sau efecte plastice care să provoace satisfacții intelectuale sau stări de euforie sentimentală, însă, așa cum prescura trebuincioasă Sfintei Euharistii este pâine care trebuie să aibă anumite calități (o anumită formă, o inscripție specifică, o anumită constituție, să fie proaspătă), obligatorii pentru a o face demnă slujirii Sfintei Liturghii, tot astfel nu trebuie neglijat aspectul material și formal al icoanei, aspect susținut și reflectat de o estetică adecvată cultului divin. Arta icoanei nu trebuie să facă rabat de la calitatea execuției. N-ar fi drept ca icoana să fie lipsită de armonie și expresivitate, de știința riguroasă a orchestrării elementelor compoziționale, de forța și puterea de evocare sau, atunci când este cazul, de suavitate și sensibilitate, justificându-se cu resemnare și suficiență realitatea concurenței neloiale prin care și pe care libertatea de manifestare a artei profane o face mereu artei iconografice sau invocându-se faptul că în icoană harul suplinește toate neajunsurile, fie ele tehnice sau conceptuale.

Lucrarea harului trebuie să întâlnească lucrarea omului, a cărui datorie este să ofere lui Dumnezeu tot ce are el mai bun. Așa cum harul sfințitor nu va transforma niciodată în Sfânta Euharistie altceva decât prescura făcută din pâine (cu toate caracteristicile ei amintite mai sus), tot astfel harul nu va transforma în icoană o operă de artă (fie ea și capodoperă), dacă aceasta nu are toate datele care definesc statutul unei icoane[88]. Cu alte cuvinte, nu este suficient ca o icoană să aibă doar toate

---

[86] C. BOULEAU, *Geometria...*, p. 266. În același sens pictorul Juan Gris spunea că „orice arhitectură este o construcție, dar nu orice construcție este arhitectură". De aceea el prefera, atunci când făcea referire la arta compoziției, să întrebuințeze mai mult termenul de „arhitectură" decât de „geometrie".

[87] M. GHERASIM, *A patra dimensiune*, p. 232

[88] E adevărat că, prin iconomie, harul poate săvârși minuni și prin intermediul unor tablouri religioase așa cum a lucrat și prin măgărița lui Valaam (*Nm* 22, 21-33), dar în mod firesc, Dumnezeu a considerat să acorde cinstea profeției și apostoliei oamenilor, iar puterea de a tămădui și cinstea de a-I înfățișa Chipul, icoanelor. Imaginea iconică nu trebuie analizată printr-o opoziție concurentă cu celelalte arte profane. Este nefirească atitudinea extremistă a acelora care au tendința de a blama și de a dărâma din lumea artei tot ce nu este icoană. Există în unele studii de iconografie o râvnă a „ortodoxului

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

datele stilistice prin care să o poți distinge de alte creații plastice, este absolut obligatoriu ca ea să corespundă și din punct de vedere teologic și, nu în ultimul rând, să fie și bine executată (tehnic și artistic).

Una dintre caracteristicile după care putem recunoaște o icoană este modul de structurare a spațiului. Există o diferență între „spațiul sensibil", care își găsește expresia în spațiul teoretic determinat prin cele trei coordonate: lărgimea, înălțimea și adâncimea geometriei euclidiene – spațiu în care artistul construiește lumea propriei sale viziuni – și „sentimentul spațiului", subiectiv și variabil care, prin natura sa, aparține categoriei sublimului[89]. Vom descoperi în icoană o lume care ignoră legile fizicii și pe cele ale perspectivei, o lume în care sensurile sunt răsturnate. Mișcarea, care în tabloul naturalist conduce către punctul de fugă, se găsește astfel inversată, urmând să vină în întâmpinarea celui care o privește. Clădirile și celelalte forme arhitecturale, toate elementele care au o structură geometrică evidentă sunt desenate astfel încât unghiurile de fugă să se miște către spațiul privitorului. Câteodată constatăm în cadrul aceleiași icoane existența simultană a mai multor perspective inversate, ale căror unghiuri de fugă oferă privitorului o diversitate de vederi, ca și cum observatorul ar surprinde deodată, asemeni picturilor cubiste[90], imaginea unui corp sau a unui obiect din mai multe puncte de vedere.

> „În sistemul de perspectivă bizantin, unghiurile de fugă nu se întâlnesc într-un oarecare punct de concentrare, după cum se întâmplă în perspectiva liniară renascentistă. Dimpotrivă, sunt chiar deviante și creează un con optic în fața lucrării. Un con optic al forțelor și al energiilor în interiorul căruia intră privitorul și devine parte a lucrării de artă. Faptul că unghiurile de fugă nu se întâlnesc în fața lucrării într-un punct de concentrare, consideră Georgios Kordis, ne obligă să nu acceptăm ca justă erminia care consideră că perspectiva bizantinilor este inversă"[91].

---

perfect" care ar vrea ca toți copacii din pădure să crească în stil bizantin, iar arhitectura cotidiană și mobilierul casnic să respecte rigorile perspectivei inverse.

[89] E. SENDLER, *Icoana...*, p. 156.

[90] „Cubismul încearcă să sugereze ideea unui spațiu total, năzuind la o viziune integrală a obiectelor, reprezentate nu dintr-un unic punct de vedere, ci din mai multe puncte simultan, ca și cum privitorul obiectului l-ar înconjura și i-ar înregistra succesiv imaginea. Procedeul folosit de cubiști a fost cel al descompunerii imaginii în părțile ei constitutive și aducerea lor într-un singur plan, recompunerea făcându-se printr-un proces de simultaneitate". Vezi M. GHERASIM, *A patra dimensiune*, p. 175.

[91] G. KORDIS, *Ritmul...*, p. 65. Chiar dacă această formulare nu este întru totul corectă, pentru a se sublinia unicitatea perspectivei bizantine s-a recurs, printr-o aplicare forțată,

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

În același spațiu compozițional, icoana poate să descrie și transmită un mesaj conjugat din mai multe realități temporale. În spațiul atemporal al icoanei, atunci devine acum, timpul și spațiul se pot comprima rememorând și reprezentând evenimente care în realitate s-au petrecut la mari intervale de timp unele față de altele. Se suprapun episoade care, chiar dacă istoric nu s-au desfășurat cu fidelitate în aceeași ordine cronologică, prioritatea afirmării mesajului evanghelic în ceea ce este teologic esențial poate să amendeze procedeul transmisiunii în direct a evenimentelor. Astfel, nu trebuie să fim surprinși de prezența Sf. Apostol Pavel în rândul apostolilor din icoana Cincizecimii, în realitate un fapt imposibil, sau de prezența Maicii Domnului la Templu după opt zile de la Nașterea lui Hristos, cum o vedem înfățișată în icoana „Tăierii împrejur a Mântuitorului Hristos"[92].

De obicei, evenimente din Sfânta Scriptură devin, prin caracterul lor revelat, modele pentru argumentarea unor întâmplări similare petrecute ulterior în istoria mântuirii. Exemple de fenomene miraculoase – ca cel al dispariției inopinate a cuiva dintr-un loc și a apariției lui în alt loc –, cum este cel relatat în scena botezului famenului etiopian de către Apostolul Filip (*FA* 8, 37), sau cel din episodul în care proorocul Avacum îi duce în zbor prânzul proorocului Daniel aflat în groapa cu lei (*Bel* 1, 43), îndreptățesc reprezentarea iconografică a momentului consemnat în Tradiția Bisericii, când apostolii, călătorind prin văzduh, se adună la Adormirea Maicii Domnului. Aceste exemple țintesc cu precizie în rațiunea mărginită de prejudecăți a necredincioșilor, mesajul fundamental fiind acela că în creștinism credința se întâlnește firesc cu minunea, căci cele ce sunt cu neputință la oameni sunt cu putință la Dumnezeu (*Lc* 1, 37).

Suprapunerea episoadelor și coexistența mai multor scene în același cadru compozițional nu este decât un reflex, o încercare de a realiza vizual cu mijloace plastice acea „concordia discors"[93] a

---

la opoziția celor două vederi perspectivale, astfel încât, datorită ușurinței de a percepe un lucru sau un fenomen prezentându-l prin contrast cu un altul, cei mai mulți continuă să numească această modalitate de a înțelege și de a reprezenta perspectiva în arta bizantină, perspectivă inversă.

[92] DIONISIE DIN FURNA, *Erminia picturii bizantine*, Ed. Sophia, București, 2000, p. 102.

[93] Dionisie STAMATOIU, *Cele patru Sfinte Evanghelii*, Ed. Universitaria, Craiova, 2000, p. 611. „Concordia discors" = armonie în dezacord, fenomen literar unic, prin care lucrările mai multor autori se completează reciproc pentru a povesti același subiect.

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

evangheliilor sinoptice, al căror conținut se completează reciproc pentru a descrie același eveniment. Dacă acest mod de relatare revelat nu a fost rodul gândirii unui artist, nici rezultatul unui demers estetic concretizat într-o operă căreia să-i corespundă un anumit stil sau o formă literară specifică, mai târziu, acest mod de a prezenta simultan un eveniment prin intermediul a mai multor voci sau din mai multe unghiuri de vedere, distincte și complementare, va deveni pentru mulți creatori de artă un model, o formă de compoziție foarte elaborată și sistematizată, cu o largă aplicație în toate genurile artei[94].

Prin compoziție înțelegem amplasamentul la care trebuie constrânse elementele unui tablou pentru ca întregul să fie echilibrat, urmărindu-se repartiția grupurilor și echilibrul de mase după anumite scheme compoziționale. Simplul schelet al unei scheme compoziționale nu ne poate oferi decât neutre date topografice, dacă suma axelor ce o definesc nu constituie și suma traseelor după care a fost gândită tensiunea lucrării, traiectoria genezei ei. Compoziția ne revelează punctele de maximă tensiune ale unei lucrări, arătându-ne momentele importante ale spațiului plastic. Axa față de care se constituie echilibrul unei lucrări poate fi dedusă de pictor în funcție „de centrul geometric al tabloului, sau de centrul său simfonic, în funcție de armătura cadrului-suport sau în funcție de secțiunea de aur"[95].

---

[94] Nu numai icoana a împrumutat modul de compunere și expunere a conținutului prin dispuneri simultane de subiecte și scene care povestesc deodată despre același moment, ci și unele dintre genurile muzicale, mai precis, acele genuri care folosesc *imitația* (= reluarea pe una sau mai multe voci a unui motiv). Cele mai semnificative exemple sunt *motetul* și *fuga*. *Motetul* este o compoziție muzicală polifonică în care fiecare voce își are melodia sa, uneori și textul propriu. *Fuga* este genul componistic scris pentru mai multe voci (cel mai adesea patru), pare si variate, complementare și distincte, independente și subordonate, majore și relative, fără însă ca vreuna din ele să poată pretinde supremația. Prin intrări succesive vocile fugii prezintă un motiv melodic numit subiect. Prima voce prezintă subiectul, căruia îi urmează un contrasubiect (numit replica sau complementul subiectului), în timp ce a doua voce prezintă, în tonul dominantei, subiectul care poartă și denumirea de răspuns. Această suprapunere a subiectului și a contrasubiectului presupune un raport bazat pe convergența în divergență a celor două elemente cheie ale bucății. După ce toate vocile au prezentat rând pe rând subiectul, răspunsul suferind uneori o ușoară schimbare, *expoziționea* este închisă. Urmează apoi *divertismentul*, adică dezvoltarea în episoade a subiectului, și *stretta*, adică partea finală. Vezi Dan VOICULESCU, *Fuga în creația lui J.S. Bach*, Ed. Muzicală, București, 2000, și *Dicționarul Explicativ al Limbii Române*, Ed. Univers Enciclopedic, București, 1996, p. 656.

[95] A. PLEȘU, *Călătorie...*, p. 80.

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

Cel mai adesea, o operă de artă plastică este organizată în jurul unei teme dominante, ale cărei elemente sunt structurate pe anumite coordonate geometrice, dinspre care mișcarea iradiază pe întreaga suprafață. Dinamica unei compoziții este reușită doar atunci când „mișcarea" fiecărui detaliu se încadrează logic în mișcarea ansamblului. Din arterele principale ea trece până în capilarele celui mai mic amănunt[96]. Asemeni unui centru de greutate, orice compoziție artistică realizată bidimensional are un punct de referință imaginar, în jurul căruia liniile, suprafețele și toate celelalte elemente sunt distribuite astfel încât să se realizeze un echilibru. Foarte pe scurt, am putea defini compoziția ca fiind procedura prin care stabilim un echilibru (al formelor, culorilor, valorilor etc.) prin repartiția judicioasă a elementelor în planul unui tablou (cadru compozițional), cu scopul de a face cât mai accesibilă privitorului receptarea mesajului transmis.

Analiza structurii compoziționale a numeroase icoane demonstrează că iconarii, ca de altfel toți artiștii, indiferent de genul creației, - fie că o fac intuitiv și spontan sau conștient și mai elaborat - respectă în configurarea operei legile armonice, proporțiile[97], ritmul și secțiunea de aur[98]. Iconarii nu au aplicat doar o singură metodă în organizarea spațiului compozițional. Ei au îmbinat două sau chiar mai multe procedee compoziționale, suprapunând structuri grafice diverse pentru a obține, în funcție de subiect, liniile de forță cele mai corespunzătoare construirii arhitecturii scenelor iconografice.

O modalitate de a compune, frecvent întâlnită în arta iconografică, este și cea care folosește raporturile muzicale, numită mai târziu și metoda albertină. Potrivit intervalelor muzicale, octava (1/2), cvinta (2/3), cvarta (3/4), cadrul compozițional al icoanei poate fi proporționat

---

[96] R. ARNHEIM, *Arta și percepția*..., p. 422.

[97] M.C. GHYKA, *Estetică*..., pp. 478-479. Există o deosebire între *raport* și *proporție*. Un *raport* este o comparare cantitativă între două mărimi de același fel, este perceperea și înțelegerea unei legături, o comparare a volumelor sub raport *cantitativ*, pe câtă vreme *proporția*, deși se aseamănă cu raportul, este de fapt un ansamblu al raporturilor, o armonie în care accentul cade pe *calitate*. Proporția este echivalența între două raporturi, este relație cu caracter analogic, adică relație care vizează calitatea. Dacă orice proporție este un raport, atunci numai raporturile care au armonie, măsură, simetrie, ordine, într-un cuvânt, au diverse calități, devin raporturi estetice. În diversitatea proporțiilor, cea mai recunoscută și mai folosită pentru diversitatea efectelor estetice este secțiunea de aur, care devine astfel un criteriu optim sub unghi estetic.

[98] M.C. GHYKA, *Estetică*..., p. 489. Este concluzia la care a ajuns M. Ghyka după ani de studii și de cercetări în estetica și teoria artei.

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

după aceleași raporturi: diapason (1/2), diapentă (2/3), diatesaron (3/4). Pornind de la aceste raporturi, se pot obține prin modificarea valorilor o varietate de formate ale suporturilor picturale, iar printr-o rețea de diagonale[99] se construiește armătura pe traseele și pe coordonatele căreia sunt dispuse elementele compoziției.

Nelipsită în arta tuturor timpurilor, „secțiunea de aur" se regăsește și în structura compozițională a multor icoane, chiar dacă aplicarea ei nu implică aceleași motivații estetice și teoretice. Prin aplicarea secțiunii de aur se evită simetria geometrică perfectă[100], deplasând axa centrală spre dreapta sau spre stânga[101]. Exprimarea acestui raport matematic-constructiv ideal „poate să nu fie ... un act volițional, ci unul datorat instinctului artistic"[102], aplicarea secțiunii de aur devenind o simplă obișnuință de a secționa compozițiile la o oarecare distanță de cadru, procedură care se efectua destul de ușor, fără prea multe măsurători. Prin structurarea cadrului compozițional, aplicând metoda rabaterii laturilor mici pe laturile mari, obținem suprafețe armonice foarte asemănătoare modului de compoziție chiastică[103]. Chiasmul este o figură artistică

---

[99] Despre felul cum se construiește această armătură mai amănunțit, vezi în lucrarea lui C. BOULEAU, *Geometria...*, pp. 86-90.

[100] M.C. GHYKA, *Estetică...*, pp. 353, 474, 478. „Împărțirea asimetrică a unei mărimi care guvernează în foarte multe arte este și un simbol al vieții și al armoniilor pulsante". „Pentru ca un întreg, împărțit în două părți inegale, să apară frumos din punct de vedere al formei, trebuie ca între partea cea mică și cea mare să avem același raport ca între partea cea mare și întreg". „Descompunerea armonică sau dinamică a formelor geometrice, indiferent dacă ne referim la artă sau la plante, la cristale sau la corpuri omenești, probează că în toate cazurile farmecul formelor pleacă de la compoziția armonică, de la diversitatea proporțiilor și a raporturilor estetice".

[101] Atunci când prin aplicarea secțiunii de aur deplasăm axa centrală spre dreapta, obținem o secțiune aurie pozitivă. Când axa centrală este deplasată spre stânga, această secțiune poartă denumirea de secțiune aurie negativă.

[102] Gheorghe FIRCA, *Dicționar de termeni muzicali*, București, 1984, p. 430, apud D. VOICULESCU, *Fuga...*, p. 161.

[103] John BRECK, *Cum citim Sfânta Scriptură? - Despre structura limbajului biblic*, Ed. Reîntregirea, Alba-Iulia, 2005, p. 26. Chiasmul, într-o definiție sumară, este acel procedeu care are ca scop principal focalizarea atenției privitorului asupra unei teme pivot, care constituie mesajul central în jurul căruia se dezvoltă celelalte enunțuri plastice ale temei respective. Încadrarea simetrică, de o parte și de alta, a acestei imagini principale sau unități plastice, cu elemente care sunt situate unele față de altele în relație de paralelism concentric, sinonimic, antitetic sau sintetic – asemeni unor imagini în oglindă ce reflectă din unghiuri diferite aceeași realitate care se află în centrul vizual sau compozițional al discursului plastic – se realizează prin repetarea unor expresii plastice (moduli sau alte unități grafice) sau prin așezarea în echilibru a unor elemente sintactice asemănătoare, și

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

dezvoltată pe baza paralelismului cu ajutorul căruia se creează o mișcare concentrică.

Deși orice fragment se citește liniar, de la început spre sfârșit, el poate încorpora și o altă mișcare: de la exterior spre interior, de la extremități spre centru. În acest mod, semnificația se dezvoltă de la începutul și sfârșitul textului spre centru[104]. Structuri chiastice pot fi întâlnite și în multe dintre compozițiile muzicale în care registrele sonore sunt organizate simetric.

O formulă comună, atât compozițiilor plastice cât și celor literare și muzicale, este simetria de pod[105]. Rezultată din utilizarea mai multor secțiuni dispuse simetric, sub forma unui arc, această formulă ar putea fi ilustrată grafic astfel:

au ca scop întărirea și sublinierea importanței temei principale. Chiasmul îl regăsim și în structurile compoziționale iconografice, fiind mai ușor de aplicat și de receptat decât în arta cuvântului sau a cântului, întrucât, ceea ce poate povesti o icoană prin imagini se citește deodată, dintr-o privire, pe când percepția mesajului auditiv se desfășoară în timp și necesită o analiză mai laborioasă. „Redescoperirea chiasmului, una dintre cele mai importante forme retorice în literatura biblică, are deja impact major asupra modului în care citim Scriptura. Specialiștii au depistat structuri chiastice în unități mici și izolate și, de asemenea, în compoziții integrale. Au identificat corect relația strânsă dintre forma retorică și conținutul tematic, dintre structura unui fragment literar și semnificația lui teologică".

[104] Atât scriitorii Vechiului Testament, cât și cei ai Noului Testament, au întrebuințat în mod extensiv chiasmul. Deși se pare că după începutul erei crestine nu a fost predat în școlile de retorică, chiasmul apare totuși de-a lungul timpului până astăzi. Este o formă elementară a compoziției muzicale (de exemplu, mișcarea concentrică a fugii de Bach); caracterizează și multe imnuri și rugăciuni liturgice [cum ar fi *Phos Hilaron* (= *Lumină lină*) și multe condace ale Sf. Roman Melodul], dar se întâlnește și în scrierea modernă din editorialele și coloanele ziarelor. Faptul că întâlnim pretutindeni chiasmul sugerează că mintea umană însăși „gândește" în termenii paralelismului concentric. Chiasmul ar putea fi, de fapt, ceea ce structuraliștii numesc „structură de adâncime". Conștient sau nu, toți avem tendința să gândim prin chiasm. Exprimăm semnificația de la început spre sfârșit, de la A la Z; dar exprimăm, de asemenea, semnificația în termenii paralelismului concentric, ce constituie forma retorică fundamentală, cunoscută sub numele de chiasm. Vezi John BRECK, *Sfânta Scriptură în Tradiția Bisericii*, Ed. Patmos, Cluj-Napoca, 2003, pp. 137-138.

[105] Vasile HERMAN, *Bazele teoretice ale studiului formelor muzicale*, Cluj-Napoca, 1985, pp. 38-39.

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

Cu toate că nu pot fi făcute asemănări până la identitate între modul de organizare a structurii icoanei și chiasmul biblic, bipolaritatea spațiilor compoziționale ilustrate de conținuturi care transmit mesaje complementare din Vechiul și Noul Testament, ne descoperă același mod de gândire chiastic. Formularea chiastică presupune împărțirea conținutului în cel puțin două părți, nu întotdeauna egale, din care rezultă o structură nu întotdeauna simetrică. Importantă este echilibrarea celor două părți și a diviziunilor acestora, al căror conținut face trimitere din ambele sensuri către același eveniment, focalizând topografic spațiul iconic ce ilustrează scena sau personajul principal.

Fără să se contrazică, armonia ansamblului compozițional poate fi rezolvată echilibrând elementele fie prin simetrie, fie prin asimetrie. În operele spiritului, simetria și asimetria nu există în chip distinct și absolut. Mereu simțim transparența, reflexul uneia în cealaltă. Dacă simetria absolută, dusă până în pragul suprarealului, este înghețare și moarte, simetria în conviețuire cu asimetria înseamnă viul, înseamnă firescul vieții[106].

> „Simetria înseamnă repaus și legătură, pe când asimetria este mișcare și desprindere; una înseamnă ordine și lege, cealaltă arbitrar și accident; una rigiditate formală și constrângere, cealaltă viață, joc și libertate"[107].

În spațiul plastic al icoanei dinamismul este sugerat de dispunerea asimetrică dar echilibrată a elementelor componente. Simetria îngăduie obținerea în spațiu a unei armonii comparabile celei obținută prin ritm[108] și linia melodică în artele duratei (muzică, poezie, dans).

---

[106] M. GHERASIM, *A patra dimensiune*, pp. 134-139. „Există o simetrie a finitului, a măsurabilului, care se manifestă în special în lumea anorganicului și a organicului, și o simetrie a infinitului, a nemăsurabilului, care se învecinează cu asimetria,... și care exprimă simetriile spiritului. Dumnezeu Se manifestă ca ordine. Universul microcosmic este structurat după legile universului macrocosmic, reflectându-i principiile de organizare până la detalii. Organizarea atomului este omoloagă organizării marilor galaxii. Dubla spirală ADN repetă dubla spirală a galaxiilor. În ambele cazuri «vârtejurile» de materie gravitează în jurul unor nuclee de forță structurată. E o simetrie ce revelează parcă un plan ordonator, supralogic, de guvernare a realului, o inteligență de necuprins cu posibilitățile omului".

[107] Hermann WEYL, *Simetria*, Ed. Științifică, București, 1966, p. 21, apud M. GHERASIM, *A patra dimensiune*, p. 138, n. 1.

[108] M.C. GHYKA, *Estetică*..., pp. 353, 474-490. Ritmul ca periodicitate percepută se naște din acțiunea proporției asupra cadenței, fiind deci expresia unor raporturi. Ritmul interior

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

Culturile popoarelor vechi, dar și cea bizantină, au utilizat simetria în imagini cu caracter heraldic sau de cult religios, cu scopul de a exprima o supra-realitate, metafizică, aptă să vorbească despre o realitate transcendentă, necontingentă. Sunt imagini ale unei lumi ideale, supranaturale, imposibile sub raportul plauzibilității realiste. Simetria este, în aceste cazuri, rezultatul poziției în fața divinului omniprezent și omnipotent, este încercarea de adecvare la imperativul reprezentării unei realități transcendente, a absolutului[109]. În aceste imagini „principiul simetriei câștigă preponderența completă asupra principiului imitării adevărului naturii"[110].

Simetria ține mai mult de idee, de concept, decât de natură. Natura este prin excelență asimetrică (cu unele excepții). Construcțiile mentale ale omului sunt însă simetrice sau tind spre o anumită simetrie. Simetria este mai abstractă decât asimetria[111]. „Mințile noastre sunt atrase de simetrie și sunt fin acordate pentru a o detecta"[112]. Prin simetrie realizăm geometria estetică în care se pot îmbina atât simetria cât și elementele asimetrice.

O astfel de geometrie estetică poate fi constatată în arhitectonica fugilor bachiene, unde întâlnim aplicate în același timp și în același cadru principii compoziționale care pendulează între gândirea simetrică[113] și mobilitatea unor structuri interioare asimetrice[114], un complex armonic

---

se realizează prin repetarea simetriilor și a proporțiilor. Dacă estetica este știința raporturilor armonioase, ritmul înseamnă compunerea volumelor ordonate de mișcare și percepute de experiența noastră sub raport estetic.

[109] M. GHERASIM, *A patra dimensiune*, pp. 136-137. Spiritul uman are nevoie de simetrie. El se exprimă prin simetria complexă a polarităților. a complementarității, a ideilor echivalente, țintind permanent adevărul, echilibrul.

[110] H. WEYL, *Simetria*, p. 13, apud M. GHERASIM, *A patra dimensiune*, p. 137.

[111] M. GHERASIM, *A patra dimensiune*, p. 234.

[112] Mario LIVIO, *Ecuația care n-a putut fi rezolvată. Matematicieni de geniu descoperă limbajul simetriilor*, Ed. Humanitas, București, 2007, p. 278.

[113] Erich BERGEL, *Bachs letzte Fuge, Die Kunst der Fuge - ein zyklisches Werk, Entstehungsgeschichte – Erstausgabe – Ordnungsprinzipien*, Bonn, 1985, p. 169, apud D. VOICULESCU, *Fuga...*, p. 159. E. Bergel constată că gândirea simetrică este un principiu de bază al arhitectonicii bachiene.

[114] H.Chr. WOLFF, „Der Rhythmus bei J.S. Bach", în: *Bach-Jahrbuch*, XXXVII (1940-1948), p. 99 apud D. VOICULESCU, *Fuga...*, p. 46, n. 8. H.Chr. Wolff arată că structura interioară asimetrică a unor teme de fugă bachiene este cu totul opusă gândirii pătrate, periodice, a muzicii Barocului italian sau Clasicismului vienez. „Temele de fugă neregulate sau asimetric construite produc o încordare care obligă la evoluții ulterioare.

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

din care nu lipsesc raporturile de tipul secțiunii de aur[115]. Legea supremă a fugii, principiul ierarhizării datelor sonore, este echilibrul dinamic.

Chiar dacă nu constituie un scop în sine, preocuparea pentru geometria estetică în iconografie este o evidență și o necesitate. Nu poți renunța la instrumentele de lucru cu care îți poți structura și sintetiza limbajul pentru ca acesta să devină mai coerent, nici nu poți ignora posibilitatea acestor metode de a face mai eficientă percepția mesajului evanghelic[116].

Ca discurs plastic, întrunind în sine adevărul dumnezeiesc și frumosul artistic, icoana este rezultatul relației dintre forma iconografică și cuvântul biblic. Construită pe Revelație, arta iconografică nu este mărturia unui trecut depășit, deoarece icoana, străbătută de prezența sfințitoare a Duhului, are puterea de a sugera și ilustra, într-o limbă universală și în orice veac, ceea ce ne descoperă și ne împărtășește prin Cuvânt textul revelat. Prin definiție, icoana are menirea să susțină printr-un discurs imaginal specific conținutul teologic și dogmatic al cultului liturgic – care se naște din Sfânta Scriptură și Sfânta Tradiție – dar să și întregească printr-un demers complementar efortul misiunii de propovăduire a Cuvântului lui Dumnezeu.

Vorbim în Biserică despre dogma cinstirii icoanei, nu a cinstirii artei. „Dogma cinstirii icoanelor trebuie înțeleasă în legătura ei cu dogma euharistică;... cele două dogme sunt mărturia legăturii vii a lui Hristos cu lumea, această legătură fiind dublă; în imagine și în materia trupului Său, în icoană și în Euharistie"[117]. Imaginea realității transfigurată artistic în forme iconografice prin Duhul Sfânt descoperă în icoană Chipul lui Hristos și concentrează în ea frumusețea și slava Împărăției lui Dumnezeu, prezența tainei treimice, a divino-umanității lui Hristos și a

[115] D. VOICULESCU, *Fuga...*, p. 164, n. 3. În studiul intitulat „Bach et le nombre d'or", publicat în *Artefact*, revista Universității din Liège, în 1985, Henri Pousseur, referindu-se doar la o singură fugă din *W.Kl.*: I/11, Fa, demonstrează multitudinea raporturilor de tipul secțiunii de aur.

[116] M. GHERASIM, *A patra dimensiune*, p. 244. Subliniind importanța relației dintre conținutul a ceea ce transmiți și mijloacele și formulele cele mai adecvate prin care și cu care poți s-o faci, compozitorul Robert Schumann spunea: „Nu stăpânești gândirea decât atunci când stăpânești în întregime forma".

[117] Serghei BULGAKOV, *Icoana și cinstirea ei*, Paris, 1931, p. 136, apud L. USPENSKY, *Spre unitate?*, p. 51.

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

trupului Său euharistic care este Biserica trăită prin mijlocirea Sfintelor Taine[118].

Icoana lui Hristos ne face vizibilă, prin mijlocirea artei, fața Lui care există și acum și care va exista pururea într-o legătură cu noi, asigurându-ne că și fețele noastre vor învia la o viață veșnică în comuniune[119]. Cuvântul Sf. Dionisie Areopagitul, care spune că «Frumusețea creează orice comuniune»[120], nu se referă la frumusețea pentru care se face coadă la muzee, deși nici aceasta nu se interpune între noi și Dumnezeu, dacă se naște dintr-un spirit curat și exprimă un conținut sufletesc ce ușurează comuniunea intimă între persoane și a omului cu Dumnezeu.

Orice creație care a pus în evidență frumusețile lumii pe pământ, în care nu a fost nimic care să ispitească la păcat, ci a revelat puritatea lumii și a persoanelor, adică natura lor autentică, luminată de Dumnezeu, poate fi un imn de laudă adus Creatorului și un pas făcut spre a fi mai aproape de El[121]. Dostoievski arată că sunt două feluri de frumusețe: frumusețea Madonei și frumusețea Sodomei, frumusețea comuniunii și frumusețea posesiunii, a magiei. Frumusețea pe care ne-a adus-o Hristos Cel înviat traversează moartea și este mai puternică decât ea. Aceasta este frumusețea Liturghiei, este frumusețea icoanei, este frumusețea Învierii[122].

Iconografia este o mărturie a biruinței împotriva morții câștigată de Începătorul vieții și de prietenii Lui. Legile iconografiei sunt legile vieții duhovnicești. Puterea ei este puterea Învierii. «Frumusețea dumnezeiască nu strălucește într-o figură oarecare și în aspectul frumos al unei forme, ci se contemplă prin virtute într-o fericire negrăită»[123]. Intrând în lumea icoanei, îi înveți limba prin pocăință și prin smerita închinare, nu prin observație și simpla educație artistică. Cei ce se închină și cele închinate se găsesc în puterea și harul sfințitor al Duhului Sfânt, Care n-are nici început nici sfârșit[124].

---

[118] Leonid USPENSKY et alii, *Ce este icoana?*, trad. Vasile Manea, Ed. Reîntregirea, Alba-Iulia, 2005, pp. 28, 55.

[119] Pr. D. STĂNILOAE, *Teologia Dogmatică...*, III, p. 226.

[120] Costion NICOLESCU, *Riscul de a fi ortodox*, Ed. Sophia, București, 2002, pp. 214-215 (Olivier Clément intervievat de Costion Nicolescu).

[121] Pr. D. STĂNILOAE, *Teologia Dogmatică...*, III, pp. 264-265.

[122] C. NICOLESCU, *Riscul...*, pp. 214-215.

[123] SF. GRIGORIE AL NYSSEI, *PG* 44, 137 A; apud Arhim. VASILIOS, *Intrarea în Împărăție*, p. 156.

[124] Arhim. VASILIOS, *Intrarea în Împărăție*, pp. 89-90.

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

Deviațiile de la adevărul și de la buna-cinstire a Bisericii conduc în mod inevitabil și la o iconografie eretică și eronată. De aceea, întâlnim în biserici fie icoane cu sentimente dulcege, care accentuează umanitatea lui Hristos, fie altele cu tendință monofizită (conștientă sau inconștientă) care, depreciind natura umană, tind să Îl reprezinte imaterial și dezîntrupat[125]. Lucrarea apologetică și dogmatică de care, prin definiție, arta iconografică este nedespărțită, face ca renunțarea la exigențele acestei moșteniri imagistice autentice și înlocuirea ei cu imagini străine să ducă la pierderea unei voci importante prin care Adevărul revelat s-ar fi făcut cunoscut în lume cu și mai multă putere. Nu fără dreptate, un iconograf contemporan spunea în acest sens că:

> „Dacă în perioada iconoclastă, Biserica a luptat pentru icoană, în epoca noastră icoana luptă pentru Biserică. Ea este chemată să joace un rol pe care nu l-a mai avut niciodată în istoria creștină. Când cuvântul se devalorizează și încetează să exprime conținutul său, este înlocuit prin imagine; aceasta este chemată să aducă mărturie pentru Biserică, să fie o exprimare văzută a unității sale indestructibile"[126].

Am dorit, prin alcătuirea acestui articol, să supun atenției cititorului nebănuita încărcătură de frumusețe, de putere și de adevăr pe care o icoană poate s-o tezaurizeze, potențial cel mai adesea ignorat prin promovarea în spațiul eclezial a unor imagini pictate într-o manieră naturalistă, câteodată frumoase, dar întotdeauna secătuite de prezența Duhului.

Asemeni textului Evangheliei, rezumând doar ceea ce este esențial din evenimentele decisive ale istoriei mântuirii, icoana, ca formă prin care se săvârșește întâlnirea și întrepătrunderea divinului cu umanul, este o mărturie a restaurării omului prin Întruparea Fiului lui Dumnezeu și o permanentă chemare adresată oamenilor la asemănarea cu El.

Summary: Iconography: Aesthetics and Language

Whereas introducing heretical texts among the liturgical ones is inadmissible, accepting heretical imagery is equally unwelcome and entails the same accountability. The present article intends to present the beauty, power and truth of

[125] Arhim. VASILIOS, *Intrarea în Împărăție*, pp. 142-143.
[126] L. USPENSKY, *Spre unitate?*, pp. 59-60.

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

icons, largely ignored while naturalistic images are promoted within the ecclesial space; although some may be even beautiful, they always lack the presence of the Holy Spirit.

Promoting such images, kitsch or bad taste pictures, under the guise of icons, demonstrates shallow knowledge of Orthodox values and the failure to understand that image and word are equally important in preaching the Gospel.

Departing from the truth and the correct practices of the Church inevitably results in heretical, erroneous iconographic representations. Therefore, we can see either mawkish icons stressing Christ's humanity, or other ones with monophysite (intentional or unintentional) undertones, which belittle the human nature and thus tend to render a non-corporeal Christ (archimandrite Vasilios). By definition, iconographic art is inseparable from apologetics and dogmatics, which means that abandoning the norms of authentic representational legacy and replacing them with alien images, leads to the loss of a major voice through which the revealed Truth would have been proclaimed even more forcefully.

The weakening of faith, ideological proximities, the temptation of the novel and the unexpected, imbuing contemporary artistic experiments, have altered the aspect and contents of the icon in a tragic, grotesque way. In a world which deconstructs and divides in order to analyze, a world oriented towards the mind rather than the heart, one may enter and comprehend the realm of the icon only if equipped with a Christological vision approaching culture and art in an integrative perspective, placing all values in relation with the person of Christ and His salvific, redemptive plan for the mankind.

The Church speaks of the veneration of icons, not of art.

"The dogma of icon veneration must be understood in relation with the Eucharistic dogma;... both of them testify to the living bond between Christ and the world, which is a twofold bond, expressed both in the image and the substance of His body, both in the icon and the Eucharist" (S. Bulgakov).

The representation of reality, transfigured by iconography through the Holy Spirit, reveals in the icon the Image of Christ and the beauty and glory of God's Kingdom, the Trinitarian mystery, the divine-human nature of Christ, and His Eucharistic Body which is the Church as experienced through the Holy Sacraments (L. Uspensky et alii).

As artistic discourse, reconciling divine truth and artistic beauty, the icon is the result of the relationship between iconographic form and the biblical word. Grounded in the Revelation, iconographic art does not belong to an obsolete past, because the icon, pervaded by the sanctifying presence of the Holy Spirit, has the power to evoke and illustrate the revealed text, in a universal language and at any time. By definition, the icon is meant to support through the specific discourse of image, the theological and dogmatic contents of liturgical cult - rooted in the Holy Scripture and Tradition - and to complement the preaching of God's Word.

Iconographic language and form have both revealed and historical character, as not any aesthetic contents is able to receive and convey the divine grace. The role of the icon, that is interceding in prayer and wonder working, goes beyond its

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

aesthetic contents. However, one cannot talk about the icon by ignoring the specific character of iconographic form and the other elements pertaining to it.

The evolution of iconographic language and form does not concern its content, which is a revealed fact, but its its manner of expression. Iconographic language and expression have been perfected by canons and Tradition, by rules of iconographic grammar, which aim not to please the eye, but to perpetuate iconographic forms, and to serve their liturgical functionality. Iconographic expression, complying with the Christian dogmas and teachings, makes worldly beauty serve a liturgical-Eucharistic purpose, and invokes the presence of the Holy Spirit through its specific form and language.

Like the evangelic text, the icon summarizes only the main events of the history of salvation. In it, the divine and the human dimension meet and intertwine; the icon testifies to man's restoration through the Incarnation of the Son of God and constantly calls man to achieve the likeness of God.

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

StTeol 4/2009, pp. 199-212

Dragoș MÎRȘANU
Katholieke Universiteit Leuven (Belgia)

FURTHER NOTES ON THE AESTHETIC 'SHADOW' OF GOTHIC ARIANISM IN RAVENNA

Keywords: *Arian/anti-Arian Art, Iconography, Ravenna, S. Apollinare Nuovo, S. Apollinare in Classe, S. Vitale, Arianism of the Goths.*

Abstract

This paper is a follow-up to my earlier study "The Aesthetic 'Shadow' of Gothic Arianism: Archaeology, Architecture and Art in the Age of Heresies", in which I investigated the material evidence for the dispute between the Arian Ostrogoths and the Nicene Orthodox Romans in the Late Antique West. Now I will further explore the topic by analyzing several pieces of iconography from Ravenna not taken previously into consideration and providing additional arguments for the existence of an Arian/anti-Arian message behind the religious art of Ostrogothic and Byzantine Italy.

Earlier this year I was happy to contribute a research paper on the iconography of the Arianism of Barbarians in Late Antiquity to a volume honouring Professor Andrei Pleșu[1]. While giving there the main part of what I believe should be said on the subject, I will take the opportunity to submit here a brief addition to my initial analysis. This return has been motivated by the completion, this past summer, of a study trip to Ravenna. It offered me a chance to have a look first hand at the relevant mosaics and to learn of some Italian titles that were unknown to me when writing my first piece[2]. Now it is hoped that the present paper, read as a supplement to my main study, will make available a more complete picture of the evidence for the Arian and anti-Arian messages behind the

[1] Dragoș MÎRȘANU, "The Aesthetic 'Shadow' of Gothic Arianism: Archaeology, Architecture and Art in the Age of Heresies", in: Mihail NEAMȚU, Bogdan TĂTARU-CAZABAN (eds.), *Memory, Humanity, and Meaning. Selected Essays in Honor of Andrei Pleșu's Sixtieth Anniversary Offered by New Europe College Alumni & Friends*, Zeta Books, Bucharest, 2009, pp. 397-418.

[2] Among these publications, it was Claudio MONTANARI's *Ravenna: l'iconologia. Saggi di interpretazione culturale e religiosa dei cicli musivi*, Longo Editore, Ravenna, 2002, in particular that has prompted my paper.

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

iconographical representations in the Ostrogothic and Byzantine Ravenna.

A Brief Review of My Primary Research

I shall first present here an abstract of my previous study. Converted during the late fourth and fifth centuries to a form of late, 'Gothic', Arianism, most of the migratory 'barbarian' peoples that settled in the empire relentlessly maintained their religious distinctiveness from the Orthodox Christian *Romanitas*. My article investigated the arguments supporting the existence of an artistic mirroring of this 'clash' by exploring the material evidence (iconographic, architectural, etc.) from Visigothic Gaul and Spain and especially from Ostrogothic and Byzantine Italy. One of the main questions was whether there were any specifically Arian or anti-Arian (Orthodox/Catholic) messages behind the iconography of the sixth-century churches in Ravenna. I concluded that the surviving material evidence could not support the firm conclusion that art was employed to reflect on, and polemically affirm, the subtle differences between the Arian and Nicene theologies.

My initial survey of the Ravenna monuments included:

- the two baptisteries, Orthodox and Arian (the mosaics on the domes);
- the basilica of S. Vitale (the Mambre scene, the solar monogram on the triumphal arch, the Christ *Kosmokrator*);
- the basilica of S. Apollinare Nuovo (the enthroned Christ and *Theotokos*, the curtains that were used to replace depictions of Ostrogothic dignitaries, the group of martyrs headed by St Martin);
- the Orthodox Archiepiscopal Chapel (the Christ dressed in a cloak);
- the basilica of S. Michele in Africisco (the mosaic with the triumphant Christ)[3].

[3] For the monuments in Ravenna I refer chiefly to the magisterial works of Friedrich Wilhelm DEICHMANN: *Frühchristliche Bauten und Mosaiken von Ravenna* (= *Ravenna Hauptstadt des spätantiken Abendlandes*, vol. 3), Steiner, Wiesbaden, 1958; *Ravenna: Geschichte und Monumente* (= *Ravenna Hauptstadt des spätantiken Abendlandes*, vol. 1), Steiner, Wiesbaden, 1969; *Kommentar* (= *Ravenna Hauptstadt des spätantiken Abendlandes*, vol. 2), in 3 parts, Steiner, Wiesbaden, 1974–1986.

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

New Considerations

My recent visit to Ravenna gave me the opportunity to notice some elements that I previously missed or considered irrelevant. In the main, I shall now examine the *medallion with a jewelled cross* from S. Apollinare in Classe, the *Last Supper with two fish and bread* from S. Apollinare Nuovo and the presence of the motif of the *Three Magi* in both S. Vitale and S. Apollinare Nuovo.

The medallion with crux gemmata in S. Apollinare in Classe

Consecrated in AD 549 by Bishop Maximian, the basilica of Classis near Ravenna was dedicated to S. Apollinaris. A scene representing the holy bishop and martyr dominates the mosaic in the lower part of the apse **(fig. 1)**. S. Apollinaris is depicted against a paradisiacal scenery with evergreen and other sorts of trees, with birds and a flock of twelve lambs – symbolising generally the Apostles and here also the faithful entrusted to the bishop's care. The upper part of the mosaic contains a medallion with a large, golden *crux gemmata* that bears Christ's face in the middle, set on a starry sky background. The cross is flanked by an *A* (on the left) and an *Ω* (on the right) and has two inscriptions, one above (IXΘYΣ) and one below (SALVS MVNDI). Set on the firmament, endorsed from above by the Hand of God and flanked by the busts of Moses and Elias, the medallion is also being looked at from below by three lambs.

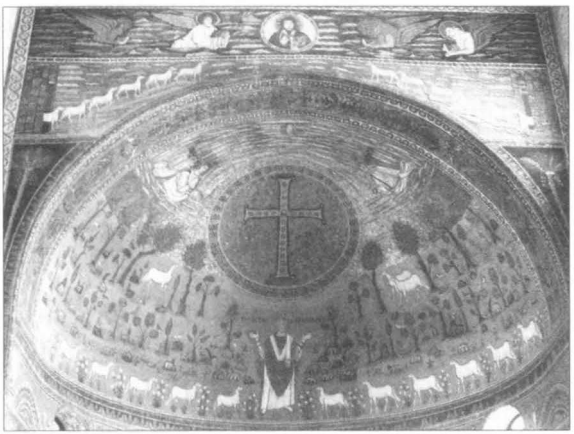


Fig. 1. S. Apollinare in Classe: *View of the apse*

This very particular representation of the Transfiguration of the Lord (cf. Mat. 17:1-5, where the three lambs that witness from below correspond to Peter, James and John) is a very complex one[4]. The setting is neither simply Mount Tabor, nor Golgotha. As it is, the cross is set in

[4] See F.W. DEICHMANN, *Ravenna Hauptstadt...*, 1, pp. 261-276.

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

heaven, which means that the mosaic connects the theophany on the Tabor, the Passion on the Cross and the Second Coming of Christ. We are being communicated a message of salvation by cross, a fact made explicit by means of the AΩ, IXΘYΣ and SALVS MVNDI inscriptions (referring to the quality of Saviour of the world for the One who is the Beginning and the End). Also, above the apse, the twelve lambs are replicated in an eschatological key. It is appropriate to include here, following Deichmann's example, S. John Chrysostom's words on the connection between the Transfiguration on Tabor and the Second Coming and the Last Judgement of Christ:

> "Nothing then is more blessed than the apostles, and especially the three, who even in the cloud were counted worthy to be under the same roof with the Lord. But if we will, we also shall behold Christ, not as they then on the mount, but in far greater brightness. For not thus shall He come hereafter. For whereas then, to spare His disciples, He discovered so much only of His brightness as they were able to bear; hereafter He shall come in the very glory of the Father, not with Moses and Elias only, but with the infinite host of the angels, with the archangels, with the cherubim, with those infinite tribes, not having a cloud over His head, but even heaven itself being folded up"[5].

Jesus Christ of the mosaic in question may appear to the informed observer as the eternal (AΩ) Son of the Father (the Hand from above), the Saviour of the world (IXΘYΣ, SALVS MVNDI). From this perspective, of emphasizing the soteriological aspect of the mission of the Son of God (in the sense given by S. Athanasius the Great), I would argue that it is plausible that this iconography was also meant to deliver an anti-Arian message[6].

---

[5] JOANNES CHRYSOSTOMUS, *In Matthaeum*, 56.7, *PG* 58, 551. Translated by George Prevost and revised by M.B. Riddle: S. JOHN CHRYSOSTOM, *Homilies on Matthew*, coll. *Nicene and Post-Nicene Fathers*, First Series, vol. 10, edited by Philip Schaff, Christian Literature Publishing Co., Buffalo, NY, 1888. Revised and edited for New Advent by Kevin Knight: http://www.newadvent.org/fathers/200156.htm (accessed 01-03-2010).

[6] The suggestion ca be found in F.W. DEICHMANN, *Ravenna Hauptstadt...*, 1, pp. 266-267 and is strongly advocated by C. MONTANARI, *Ravenna: l'iconologia...*, pp. 129, 197-198. On Arian Soteriology see R.C. GREGG, D.E. GROH, *Early Arianism – A View of Salvation*, Fortress Press, Philadelphia, 1981.

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

Last Supper with two fish and bread

My second station is the basilica of S. Apollinare Nuovo, several mosaics of which I discussed in my primary paper[7]. As far as the Christological panels in the nave are concerned, I argued that it is unlikely that the biblical passages illustrated reflect an Arian iconographic programme[8].

Fig. 2. S. Apollinare Nuovo: *The Last Supper with two fish and bread apse*

However, in the superior register of the right wall of the nave, one can notice a mosaic depicting Christ and the Twelve Disciples ready to dine with loaves of bread and two large fish (but no wine) **(fig. 2)**. They are seated as around a Roman *triclinium*. Christ, on the left, has an attitude of blessing, while Judas is probably the one seating on the far right. It has been suggested that the presence of the two fish, although intriguing (as it is), should not hinder us from recognizing that this is still a depiction of the Last Supper (*Mt.* 26:26-29; *Mk.* 14:22-25; *Lk.* 22:19-20; *Jn.* 13:21-26; *1 Cor.* 11:23-26)[9]. We shall proceed to see how is that possible by means of eliminating first the unlikely reference to the

[7] D. MÎRȘANU, "The Aesthetic 'Shadow' of Gothic Arianism...", pp. 420-422. The basilica of S. Apollinare Nuovo conserves mosaics from both the Arian, and the later Orthodox, phases. For a general monograph, see Emanuela PENNI IACCO, *La basilica di S. Apollinare Nuovo di Ravenna attraversa i secoli*, Ante Quem, Bologna, 2004.

[8] See e.g. Emanuela PENNI IACCO, "Gli Ariani a Ravenna: le scene cristologiche della basilica di S. Apollinare Nuovo", in: *Ocnus*, XII (2004), pp. 199-214. Generally, the proponents of such views point out that the absence of important episodes, such as the Birth or Baptism of Christ, is conspicuous and meant to reflect the lesser Arian understanding of the Incarnation, while an icon such as that of the Raising of Lazarus would have been important for the implied subordination of the Christ to God the Father (*Jn* 11: 41-42).

[9] Bellarmino BAGATTI, "Il significato della cena nel mosaic di S. Apollinare Nuovo in Ravenna", in: *Felix Ravenna*, IV (1980), 1-2, pp. 89-94.

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

acrostic ΙΧΘΥΣ – why the presence of two fish in such a case[10] – to a celestial banquet – since we are nowhere told there will be fish on such occasion, only wine drinking (cf. e.g. *Mt.* 26:29) – or to a funeral banquet (*refrigerium*)[11]. Instead, the supporters of the Last Supper hypothesis would insist that the mosaic should not be understood symbolically, but as a depiction of the real Last Supper. But how could be that, as the Synoptics and Apostle Paul do not mention that Jesus and his disciples had fish on that occasion?

In fact, as Bellarmino Bagatti argues, the scene is likely a depiction of a distinctive liturgical practice of the Gothic Arians, who might have continued the observance of an agape equivalent to the formal supper of the Jewish *Cena pura*, as they believed that the Last Supper was actually such a religious meal.

First, let us see how this can be connected to the Jewish *Cena pura*[12]. This hypothesis is evidently based on one of the opinions held in the long-standing debate involving biblical scholars and historians of the Early Church regarding the character of the Last Supper. Giving preference to the Johannine chronology against that of the Synoptic Evangelists, scholars such as Hans Lietzmann and Gregory Dix maintained that our Lord and the disciples formed a group of friends, *chabûrah*, which met regularly for a festal supper, generally held on the eve of Sabbaths or holy days[13]. According to this view, the Last Supper seems to have been such an evening meal, taking place twenty-four hours before the Passover, and not the Passover supper itself (at which lamb is customarily served).

---

[10] For the fish associated with the Messiah in Judaism ('the food of the messianic Age') and Christ as the mystic fish, see Erwin R. GOODENOUGH, *Jewish Symbols in the Greco-Roman Period*, vol. 5, *Fish, Bread and Wine* (the first of two volumes), Pantheon Books, pp. 35-41, 50-53. One famous representation of the Eucharistic Fish is that of the Catacomb of S. Callisto (Crypt of Lucina) in Rome: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Eucharistic_bread_and_fish.jpg.

[11] B. BAGATTI, "Il significato della cena...", pp. 89-90. For the funeral banquets with fish, see Cyrille VOGEL, "Le repas sacré au poisson chez les Chrétiens", in: *Revue des sciences religieuses*, XL (1966), 1, pp. 1-26, here pp. 24-26.

[12] For a discussion on the term *Cena pura* see Frederic MANNS, *Essays sur le Judeo-Christianisme*, Franciscan Printing Press, Jerusalem, 1977, pp. 153-161.

[13] See Hans LIETZMANN, *Mass and the Lord's Supper. A Study in the History of the Liturgy*, trans. Dorothea H.G. Reeve, with introduction and further inquiry by Robert Douglas Richardson, Brill, Leiden, 1979, p. 204 and Gregory DIX, *The Shape of the Liturgy*, The Seabury Press, New York, p. 50 *et seq.*

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

Looking back to the mosaic of Appolinare Nuovo, one could probably read it as part of the tradition of Paleochristian representations of the agape with fish that can be seen depicted in the Roman catacombs of SS. Pietro e Marcellino, of Priscilla and of S. Callisto, or on the Roman sarcophagus now in Museo Lateranense[14]. The Jewish meal with the messianic fish would have been thus assumed in Christianity via the Judeo-Christians, who applied the symbol to Christ and had fish with dinner as it was considered food for the soul[15]. Inserting our mosaic in the line of this tradition does not mean we can easily agree with the *Cena pura* hypothesis.

However, as the *Cena pura* is at least acceptable as a way to interpret our mosaic, let us see how can it be connected to the Gothic Arianism. Reading the decisions of some of the Catholic councils in the 'Visigothic' areas of Gaul (Agde, AD 506, canon 12, reiterated at Orleans IV, AD 541) and of Spain (Toledo IV, AD 633), Bagatti remarks the Catholics' rejection of the Gothic habit of breaking the Great Lent on Friday evenings (for Sabbath) with a festal banquet[16]. In the eye of an Orthodox such as S. Isidore of Seville, this went against the abstention required by the commemoration of the Passion and, by the non-paschal character of it, gave a wrong twist to the true meaning of the communion with the Body and Blood of Christ[17]. With this background in mind, Bagatti conjectures that the Arians could have had the practice of eating fish on the Sabbath, at an agape similar to the *Cena pura*, which we

[14] As does F. MANNS, see *Essays sur le Judeo-Christianisme*, p. 156. For illustrations, see André GRABAR, *The Beginnings of Christian Art, 200-395*, trans. Stuart Gilbert and James Emmons, Thames and Hudson, London, 1967 (SS. Pietro e Marcellino: p. 112, fig. 111: S. Priscilla (*Fractio panis*): p. 112, fig. 110, S. Callisto (Chapel of the Sacraments): p. 107. fig. 105, and Mario RIGHETTI, *La messa. Manuale di Storia Liturgica*, 3, Editrice Ancora, Milan, [3]1966 (for the Eucharistic scene with reader on the sarcophagus: p. 23).

[15] For the fish in the inscriptions of Aberkios and Pectorios, see C. VOGEL, "Le repas sacré au poisson...", pp. 11-13.

[16] B. BAGATTI, "Il significato della cena...", p. 93.

[17] *PL* 84, 369: "Quidam in die ejusdem dominicae passionis ab hora nona jejunium solvunt, conviviis abutuntur, et dum sol ipse eadem die tenebris palleatus lumen subduxerit, ipsaque elementa turbata moestitiam totius mundi ostenderint, illi jejunium tanti diei polluunt, epulisque inserviunt: et quia totum eumdem diem universalis Ecclesia propter passionem Domini in moerore et abstinentia peragit, quicunque in eo jejunium praeter parvulos, senes et languidos, ante peractas indulgentiae preces resolverit, a paschali gaudio depelletur [*Ae.*, *E.* 4, repellatur], nec in eo sacramentum corporis et sanguinis Domini percipiat, quia diem passionis ipsius per abstinentiam non honorat".

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

know that involved eating fish on Fridays at sunset[18]. To strengthen the less than clear connection between Arians and Jews, he points to the Ebionites – a sect of ascetic early Judeo-Christians or Gnostics who did not generally confess the divinity of Jesus Christ – who had, according to a fuming paragraph in S. Epiphanius of Salamis, the improper habit of eating the Passover without meat:

> "But the Lord himself says in turn, "With desire have I desired to eat this Passover with you" [Luke 22:15]. And he said, "this Passover", not simply "Passover", so that no one would practice it in accordance with his own notion. Passover, as I said, was roast meat and the rest. But of their own will these people [the Ebionites] have lost sight of the consequence of the truth, and have altered the wording... "Have I desired meat with desire, to eat this Passover with you?" But how can their tampering go undetected, when the consequence cries out that the "mu" and "eta" are additions?... Christ actually said, "With desire have I desired to eat this Passover with you". But they misled themselves by writing in meat and making a false entry... But it is plainly demonstrated that he both kept the Passover, and, as I said, ate meat"[19].

It would appear possible, thus, that the Goths were heirs to an Arian tradition that preserved a Christian type of *Cena pura* from Judaism through Judeo-Christians such as the ascetic Ebionites. Consequently, the mosaic in question would reflect a typical Arian understanding of the Last Supper as the supper on the day before the Passover. While this is highly speculative, it has a certain appeal when considering the iconographic evidence against the broader background of the history of the church[20].

---

[18] Eric G. FREUDENSTEIN, "Sabbath Fish", in: *Judaica*, XXIX (1980), pp. 418-431.

[19] EPIPHANIUS, *Panarion (= Adversus haereses)*, 30.22.3-5, ed. K. Holl, *Epiphanius, Bände 1-3: Ancoratus und Panarion*, coll. *Die griechischen christlichen Schriftsteller* 25, 31, 37. Hinrichs, Leipzig, 1: 1915; 2: 1922; 3: 1933. The English translation is from *The Panarion of Epiphanius of Salamis: Book I (Sects 1-46)*, trans. Frank Williams, Brill, Leiden, 1987, pp. 137-138. Apparently, S. Epiphanius is convinced himself that the Last Supper was the evening meal on the Passover, but this is of no particular relevance for us here.

[20] Of the same opinion is C. MONTANARI, *Ravenna: l'iconologia...*, p. 131. To add another, theological, interpretation: the mosaic, as all the other aforementioned representations from the catacombs in Rome, could be also taken to symbolically connect the Eucharist of the Church with the miracle of the Feeding the multitude (cf. *Jn* 6: 1-59 with *Jn* 21: 9-13 against the institution of the Eucharist at the Last Supper, as told by the Synoptic

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

The theme of the Three Magi and other plausible (and less plausible) particulars

Describing the two large bands of mosaic in the nave of S. Apollinare Nuovo – one with holy martyrs presenting their crowns to the enthroned Christ and the other with holy virgins moving towards the enthroned *Theotokos* – the ninth-century chronicler Agnellus of Ravenna makes the following comment on the presence of the Three Magi leading the second band: "Why did not four, not six, or not two, but only these three came from the east? So that they might entirely signify the perfect plenitude of the Trinity"[21]. Admittedly, as S. Martin of Tours was chosen to lead the martyrs towards Christ because of his reputation for opposing Arianism[22], it is conceivable that the Three Magi could have been expected to perform a similar role for the row of virgins, i.e. to proclaim the Nicene teaching about the Holy Trinity **(fig. 3)**. This understanding is

Fig. 3. S. Apollinare Nuovo: *The Three Magi*

Evangelists and by S. Paul; an association found also in the patristic texts), as it was suggested for the *Fractio panis* scene in the Catacomb of. S. Priscilla (see Herbert THURSTON, in: *Catholic Encyclopaedia* (1913) s. v. *Fractio Panis:* http://en.wikisource.org/wiki/Catholic_Encyclopedia_(1913)/Fractio_Panis (accessed 01-03-2010). That would at least help explain the meaning of the number of fish on the table (two), which otherwise would be difficult to grasp. On the other hand, S. Apollinare Nuovo actually has a confirmed representation of the Feeding of the Multitude in the superior register of the left wall, on which see F.W. DEICHMANN, *Ravenna Hauptstadt...*, vol. 2.1, pp. 162-163.

[21] AGNELLUS RAVENNATIS, *Liber Pontificalis Ecclesiae Ravennatis*, 89, ed. O. Holder-Egger, coll. *Monumenta Germaniae Historica. Scriptores Rerum Langobardicarum et italicarum Saec. VI–IX*, Hannoverae, 1878: "Quare non quatuor, aut non sex, aut non duo, nisi tantum tres ab oriente venerunt? Ut significarent totius Trinitatis perfectam plenitudinem". The English translation is from Agnellus of Ravenna, *The Book of Pontiffs of the Church of Ravenna*, trans. with an introduction and notes by Deborah Mauskopf Deliyannis, coll. *Medieval Texts in Translation*, The Catholic University of America Press, Washington, D.C., 2004, p. 202.

[22] For my initial comments, see D. MÎRȘANU, "The Aesthetic 'Shadow' of Gothic Arianism...", pp. 420-422.

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

favoured by Claudio Montanari[23], who also wants to see a similar message behind the depiction of the Three Magi on Empress Theodora's robe in the mosaic of S. Vitale **(fig. 4)**[24]. In addition to an anti-Arian message, the Italian scholar believes that Bishop Maximianus intended it also as an anti-Monophysite message, as the adoration of the Magi could remind of the human nature of Jesus Christ (against the opponents of Chalcedon, who were allegedly favoured by Theodora)[25].

In my opinion, this is an over-interpretation. It is true one can even strengthen the possibility of an anti-Monophysite message behind the mosaic of Apollinare Nuovo by noticing that the first of the virgins is S. Euphemia (famously related to the Council of Chalcedon of AD 451)[26]. However, it is easier to see how in both instances the earthly rulers of the world considered themselves new Magi, offering, that is, their own gifts to Christ, as, for instance, André Grabar believed:

Fig. 4. S. Vitale: *Theodora and her retinue (with the Three Magi on Theodora's robe)*

> "We see the Emperor and Theodora bringing their offering of bullion, with due pomp and ceremony, to a sanctuary of Christ, their heavenly Lord, in exactly the same manner as the saints and martyrs in Sant'Apollinare proffered their golden

[23] C. MONTANARI, *Ravenna: l'iconologia...*, p. 195.

[24] Deichmann does not concern himself with this detail in his extensive commentary of the two famous mosaics depicting Justinian and his retinue and Theodora and her retinue, respectively (F.W. DEICHMANN, *Ravenna Hauptstadt...*, 2.2. pp. 180-187).

[25] C. MONTANARI, *Ravenna: l'iconologia...*, pl. XVI (cf. also p. 196): "I magi nel manti di Teodora in S. Vitale, tre lustri prima che l'arcivescovo Agnello li facesse ritrarre nella Basilica Palatina teodoreciana, esprimono la fede trinitaria ortodossa: adorazione del Cristo vero uomo e vero Dio, anche contro il presunto monofisismo di Teodora".

[26] I refer here to the miracle by her relics determining the decision of the Council (*Synaxarium ecclesiae Constantinopolitanae: Propylaeum ad Acta Sanctorum Novembris*, ed. Hippollyte Delahaye, Brussels, 1902, pp. 811-813). On the Council in general see now *The Acts of the Council of Chalcedon*, trans. with an introduction and notes by Richard Price and Michael Gaddis, 3 vols., coll. *Translated Texts for Historians* 45, Liverpool University Press, Liverpool, 2005.

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

crowns to Christ and the Virgin. Perhaps the influence of the other mosaic explains the re-appearance here of the theme of the Magi (embroidered on Theodora's robe). The Byzantine monarchs were the "new Magi", that is to say princes on whom, *ex officio*, devolved the duty that the Kings of the East were bidden to perform on one memorable occasion at the dawn of the Age of Grace. It behoved them, too, to bring their gifts to the Church, and to perform ever and again an act of recognition of their Supreme Master and, by the same token, of their own status as mandataries"[27].

This latter explanation is clearly more telling in my opinion, but will not exclude the explanation suggesting anti-Arian and anti-Monophysite intentions: they could be both parts of a complex meaning.

Considering further Claudio Montanari's work, one can notice his conviction that quite a few other elements of the iconography of the monuments of Ravenna testify to an anti-Arian stance. Among these are the Mambre scene and especially the solar AΩ monogram in San Vitale, analyzed by me in my previous study **(fig. 5)**[28]. While the Mambre scene seems to have, in context, primarily a sacrificial meaning, I admitted the possibility that the monogram was intended to proclaim the triumph over Arianism, but I considered that the question has to remain open. Furthermore, Montanari's belief that the monogram on Bishop Maximianus' sarcophagus is an affirmation of the latter's Nicene faith is but another example of over-interpretation, as the presence of

Fig. 5. S. Apollinare Nuovo: *The solar monogram above the apse*

[27] André GRABAR, *Byzantine Painting*, trans. Stuart Gilbert, Editions Albert Skira, Geneva, 1953, p. 68.

[28] C. MONTANARI, *Ravenna: l'iconologia...*, pp. 195-197 and figs. 22-23 with explanations (pl. XV). For my discussion see D. MÎRȘANU, "The Aesthetic 'Shadow' of Gothic Arianism...", p. 418.

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

christograms flanked by AΩ in Early Christian art is widespread and cannot be firmly connected with an anti-Arian message[29].

Apart from their iconography, the Orthodox rededication of Arian churches can also be considered illustrative of the manner in which a message of reconciliation was conveyed. Among the suggestions made by Montanari, I consider the rededication of the Arian basilica *Anastasis Gothorum* as the Basilica of the Holy Spirit to be the most acceptable[30]. Montanari mentions also a rather too imaginative suggestion by Allesandro Testi-Rasponi, who wanted to see in the dedication of no less than two churches to S. George the Martyr an answer to the Arians' veneration of George of Alexandria, a fierce adversary of S. Athanasius the Great[31]. Indeed, it is known that one can find in the same city competing churches dedicated to saints with the same name but different affiliations[32]. Nevertheless, as the veneration of the Arian bishop by the Goths is only conjectural, I find Testi-Rasponi's hypothesis rather far-fetched.

Conclusion

In the closing words of my previous paper, I suggested that it cannot be denied the fact that several of the iconographic scenes, when associated with specific scriptural texts, do transpire a message favouring, perhaps, a certain understanding of the divinity of the Son. Following an examination of three other possible pieces of evidence from Ravenna, my initial conclusion is reconfirmed. First, I believe that the medallion with *crux gemmata* in S. Apollinare in Classe, adorned with theological inscriptions as it is, can be positively included among the elements that show the victory of the imperial, Nicene Orthodoxy against the Gothic Arianism. The intriguing *Last Supper* with two fish and bread from S. Apollinare Nuovo (the 'Arian' phase) can be read, with a bit of caution, as

[29] C. MONTANARI, *Ravenna: l'iconologia...*, fig. 24, with explanation (pl. XVI). For my opinion see D. MÎRȘANU, "The Aesthetic 'Shadow' of Gothic Arianism...", p. 425.

[30] C. MONTANARI, *Ravenna: l'iconologia...*, p. 195.

[31] Alessandro TESTI RASPONI, *Codex Pontificalis Ecclesiae Ravennatis*, II, in: *Rerum Italicarum Scriptores*, Bologna, 1924, pp. 221-222 [n.v.] quoted by C. MONTANARI, *Ravenna: l'iconologia...*, p. 195.

[32] For example, even today, in Romania, there are Orthodox churches that have been dedicated to S. Anthony the Great (3rd-4th c.) – or at least in which the veneration of this Eastern saint is overly emphasized – in part in order to counter the presence in the same area of a Roman-Catholic church dedicated to S. Anthony of Padua (13th c.).

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

a reflection of a peculiar religious/liturgical practice of the Gothic Arians. As for the theme of the *Three Magi* in the mosaics of S. Apollinare Nuovo (the 'Orthodox' phase) and S. Vitale, I think they were more likely intended to bestow the status of New Magi on Justinian and Theodora rather than deliver a triumphal anti-Arian or anti-Monophysite message, although the latter interpretation cannot be dismissed.[33]

Rezumat: Din nou despre „haina" estetică a arianismului goților în Ravenna

Studiul de față oferă considerații noi în marginea unei cercetări recente, intitulată – în traducere – „Despre «haina» estetică a arianismului: arheologie, arhitectură și artă în epoca ereziilor", pe care am publicat-o în paginile unui *Festschrift Andrei Pleșu* (Zeta Books, 2009). Aceasta era o investigație asupra posibilei reflecții în artă a disputei teologice între barbarii arieni și romanii ortodocși din Galia, Hispania sau Italia, în perioada Antichității târzii (sec. V-VI). Spre exemplu, analizând datele obținute din studiul iconografiei bisericilor din Ravenna sec. al VI-lea și ferindu-mă de pericolul supraevaluării unor mărturii excepționale, concludeam că nu se poate afirma cu certitudine că arta a fost instrumentată astfel încât să ilustreze și să afirme polemic diferențele specifice doctrinelor arianismului, respectiv creștinismului nicean (împotriva arianismului).

Citit în continuarea rezultatelor cercetării principale, textul de față oferă note suplimentare asupra unor elemente iconografice neluate inițial în considerare, dar pe care am decis să le evaluez aici ca urmare a unei recente călătorii de studiu la Ravenna. Astfel, sunt discutate, în principal, medalionul cu *crux gemmata* din absida bazilicii S. Apollinare in Classe, mozaicul reprezentând Cina cea de Taină cu doi pești și pâini din S. Apollinare Nuovo și tema celor Trei Magi, așa cum e reprezentată în S. Vitale și S. Apollinare Nuvo.

Examinarea atentă, împreună cu necesara contextualizuare istorică, conduc la reafirmarea concluziei de bază a cercetării mele: unele dintre scenele iconografice, cel puțin atunci când sunt însoțite de anumite inscripții scripturistice, transmit un mesaj ce poate sugera o anume înțelegere privind divinitatea Fiului lui Dumnezeu. Împodobit cu astfel de inscripții, medalionul cu marea *crux gemmata* din S. Apollinare in Classe (iconografie ortodoxă), poate fi considerat purtător al unui astfel de mesaj triumfător, anti-Arian. Neobișnuita scenă din S. Apollinare Nuovo (faza ariană a iconografiei) în care s-au ilustrat doi pești la Cina cea de Taină ar putea fi înțeleasă, chiar dacă într-o manieră rezervată, drept reprezentarea unei tradiții

[33] All photos are copyrighted by the author, with the exception of Fig. 2, which was reproduced from http://commons.wikimedia.org (not copyrighted).

* Thanks are due to Iuliana Gavril and Dorin Garofeanu for reading drafts of my text and for offering helpful comments and suggestions.

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

liturgice/religioase specifice arianismului goților. Motivul celor Trei Magi, prezent în bazilicile S. Vitale (iconografie ortodoxă) și S. Apollinare Nuovo (faza ortodoxă a iconografiei) a intenționat, în principal, să acorde statutul de noi Magi (închinători) pentru împăratul Justinian și împărăteasa Teodora. Nu este însă exclus ca cei Trei Magi să fi fost ilustrați și pentru a transmite un mesaj anti-arian (ca o mărturisire a Trinității) și chiar anti-monofizit (ca o afirmare a umanității reale a Domnului Iisus Hristos).

Studiul este însoțit de fotografii ale scenelor iconografice luate în discuție.

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

StTeol 4/2009, pp. 213-228

DIN SFINŢII PĂRINŢI AI BISERICII

Sfântul FOTIE, Patriarhul Constantinopolului

OMILIA A X-A

Introducere

Dintre numeroasele omilii și cuvântări rostite de patriarhul Fotie al Constantinopolului[1] în cele două perioade de patriarhat (858-867, 877-886) s-a

[1] Născut în prima parte a sec. al IX-lea (cca 810), celebrul patriarh de Constantinopol, savant și politician totodată, a murit în anul 893. După o carieră fulminantă în administrația bizantină, unde a atins treapta de *protoasekretis*, în anul 858, după demisia forțată a patriarhului Ignatie (847-858; 867-877), a fost ales pentru demnitatea patriarhală deși era doar laic. În momentul instalării dinastiei Macedonenilor (867) el a fost îndepărtat din scaunul patriarhal, fiind trimis în exil, însă după moartea patriarhului Ignatie, el și-a putut relua poziția ecleziastică. În sfârșit, a fost pentru a doua oară scos din scaun în momentul de debut al domniei lui Leon VI (886-912), fostul său discipol. De numele patriarhului Fotie se leagă două evenimente majore: creștinarea bulgarilor (în anul 864) și răcirea relațiilor cu Roma papală (excomunicării pronunțate de papa Nicolae I în anul 863, el i-a răspuns cu o excomunicare în anul 867, fapt ce a marcat începutul unei schisme între creștinătatea răsăriteană și cea apuseană). Pentru mai multe informații despre viața și activitatea patriarhului Fotie a se vedea: Francis DVORNIK, *The Photian Schism. History and Legend*, University Press, Cambridge, 1948; Ἰωάννης N. ΚΑΡΜΙΡΗΣ, „Δύο βυζαντινοὶ ἱεράρχαι καὶ τὸ σχίσμα τῆς Ρωμαικῆς Ἐκκλησίας", *Ἐκκλησία*, XXVII (1950), 4, pp. 56-59; 5, pp. 73-75; 6, pp. 89-91; 7, pp. 105-107; 8, pp. 117-121; 9, pp. 134-137; 10, pp. 149-151; 11, pp. 167-168; 14, pp. 237-241; 16, pp. 272-276; 17, pp. 284-288; 18, pp. 304-307; 19, pp. 315-317; Caterina PESCI, *Greci e Latini in una celebre controversia sullo Spirito Santo (sec. VIII e IX)*, Società editrice internazionale, Torino, 1962; Francis DVORNIK, *Photian and Byzantine ecclesiastical studies*, Variorum Reprints, London, 1974; Johan MEIJER, *A successful Council of Union: a theological analysis of the Photian Synod of 879-880*, coll. *Ἀναλέκτα Βλατάδων* 23, Θεσσαλονική, Πατριαρχικὸν Ἵδρυμα Πατερικῶν Μελετῶν, 1975; Richard HAUGH, *Photius and the Carolingians: the Trinitarian Controversy*, Belmont, Mass., Nordland Pub. Co., 1975; Despina STRATOUDAKI WHITE, *Patriarch Photios of Constantinople: his*

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

păstrat o colecție de 18 texte[2]. Tradusă acum pentru prima dată în limba română[3], omilia a X-a a provocat numeroase controverse între bizantinologi și istorici de artă cu privire la contextul în care aceasta a fost rostită. Având componentele de bază ale unui *ekphrasis*[4] clasic și cuprinzând informații interesante cu privire la decorarea

---

life, scholarly contributions, and correspondence together with a translation of 52 of his letters, Mass., Holy Cross Orthodox Press, Brookline, 1981; George PAPADEMETRIOU (ed.), *Photian Studies*, Mass., Holy Cross Orthodox Press, Brookline, 1989; Liliana SIMEONOVA, *Diplomacy of the letter and the Cross: Photios, Bulgaria and the Papacy, 860s – 880s*, A.M. Hakkert, Amsterdam, 1998; Constantine CAVARNOS, *St. Photios the Great: philosopher and theologian*, Mass., Institute for Byzantine and Modern Greek Studies, Belmont, 1998; Igor DORFMANN-LAZAREV, *Arméniens et Byzantins à l'époque de Photius: deux débats théologiques après le triomphe de l'Orthodoxie*, Peeters, Leuven, 2004.

[2] Prima ediție a omiliilor patriarhului Fotie în volum a apărut abia în anul 1900, avându-l ca editor pe S. Aristarches, iar cele 16 omilii cunoscute la momentul respectiv fiind parte a unei colecții cu 83 de *Cuvântări și predici*: *Τοῦ ἐν ἁγίοις πατρὸς ἡμῶν Φωτίου, πατριάρχου Κωνσταντινουπόλεως, λόγοι καὶ ὁμιλίαι ὀγδοήκοντα τρεῖς* (2 vol., Constantinopol, 1900). Anterior, între anii 1881-1886, același editor publicase 12 dintre aceste omilii în periodicul *Ἐκκλησιαστικὴ ἀλήθεια*. Ultimele două omilii, care lipseau din ediția lui S. Aristarches, au fost editate de către G.P. Kournoutos și B. Laourdas în: *Θεολογία*, XXV (1954), 2, pp. 177-199. În anul 1958 a apărut prima traducere integrală în limba engleză a *corpus*-ului omiletic fotian: *The Homilies of Photius, Patriach of Constantinople*, English Translation, Introduction and Commentary by Cyril Mango, coll. *Dumbarton Oaks Studies* 3, Mass., Harvard University Press, Cambridge, 1958. De curând a fost publicată și o traducere în greacă modernă, însoțită de textul original: *Φωτίου Κωνσταντινουπόλεως. Ὁμιλίαι*, coll. *Ἕλληνες Πατέρες της Εκκλεσίας* 139, Θεσσαλονικὴ, Εκδοτικός οίκος Ελευθερίου Μερετάκη, 2005.

[3] Câteva fragmente au fost traduse în anul 1991 de prof. T. Teoteoi în volumul: André GRABAR, *Iconoclasmul bizantin. Dosarul arheologic*, traducere, prefață și note de Daniel Barbu, Ed. Meridiane, București, 1991, pp. 451-452.

[4] *Descrierea* (*ekphrasis*), procedeu literar binecunoscut literaturii antice, era definită în manualele de *Retorică* din perioada romană drept o cuvântare al cărei scop era acela de a face subiectul vizibil pentru auditori. Deși teoreticienii Retoricii percepeau *ekphrasis*-ul ca un exercițiu pregătitor (*progymnasmata*) pentru studenți în vederea susținerii unui discurs public, în practică acesta a fost utilizat de majoritatea genurilor literare. De asemenea, *ekphrasis*-ul putea fi considerat el însuși un gen literar aparte, putând fi redactat atât în proză, cât și în versuri (epigrame). Pentru informații suplimentare a se vedea: Oskar WULFF, „Das Raumerlebnis des Naos im Spiegel der *Ekphrasis*", *Byzantinische Zeitschrift*, XXX (1929-1930). pp. 531-539; A. MUÑOZ. „Le *ἐκφράσεις* nella letteratura bizantina e i loro rapporti con l'arte figurata", în: *Recueil d'études dédiées à la mémoire de N.P. Kondakov*, Seminarium Kondakovianum, Prague, 1926, pp. 139-142; Henry MAGUIRE, „Truth and Convention in Byzantine Descriptions of Works of Art", *Dumbarton Oaks Papers*, XXVIII (1974), pp. 111-140; D. PALLAS, „Les *ekphraseis* de Marc et de Jean Eugenikos", *Byzantion*, LII (1982), pp. 357-374; R. MACRIDES, P. MAGDALINO, „The Architecture of *Ekphrasis*: Construction and Context of

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

unei biserici bizantine în sec. al IX-lea, această omilie a fost publicat pentru prima dată la Paris, în anul 1655, de către Petrus Lambecius cu titlul: *Φωτίου πατριάρχου Κωνσταντινουπόλεως ἔκφρασις τῆς ἐν τοῖς βασιλίοις νέας ἐκκλησίας τῆς ὑπὸ Βασιλείου τοῦ Μακεδόνος οἰκοδομηθείσης*[5]. Ulterior, în anul 1664, această omilie a fost republicată de către dominicanul Franciscus Combefis, care i-a adăugat o traducere în limba latină și câteva note[6]. De asemenea, în anul 1711, benedictinul Anselmo Banduri a retipărit originalul grecesc și traducerea în limba latină a acestei omilii, însoțită de o serie de comentarii[7].

În notele care au însoțit a doua publicare a omiliei a X-a, Combefis, având ca argument informațiile explicite oferite în titlul ediției princeps, a concluzionat că textul omiliei se referă la *Nea Ekklesia*[8], ctitorie a primului basileu macedonean, Vasile I (868-886). Astfel, omilia ar fi fost rostită în data de 1 mai 880, cu prilejul sfințirii noului locaș de cult ridicat în interiorul Marelui Palat imperial. De asemenea, Combefis îl identifică cu Leon, fiul și moștenitorul tronului, viitorul împărat Leon VI (886-912), pe *caesar*-ul menționat în ultimul paragraf al textului.

Paul the Silentiary's *Ekphrasis* of Hagia Sophia", *Byzantine and Modern Greek Studies*, XII (1988), pp. 47-82; R. WEBB, L. JAMES, „To Understand Ultimate Things and Enter Secret Places: *Ekphrasis* and Art in Byzantium", *Art History*, IV (1991), pp. 1-15; Ruth WEBB, „The Aesthetics of Sacred Space: Narrative, Metaphor, and Motion in *Ekphraseis* of Church Buildings", *Dumbarton Oaks Papers*, LIII (1999), pp. 59-74.

[5] GEORGII CODINI et alterius cuiusdam anonymi, *Excerpta de antiquitatibus Constantinopolitanis*, edita in lucam opera et studio Petri Lambecii, E. typ. Regia, Parisiis, 1655, pp. 187-189.

[6] Franciscus COMBEFIS, *Originum rerumque Constantinopolitanarum, variis auctoribus, manipulus*, Simeonis Piget, Parisiis, 1664, pp. 296-306.

[7] Anselmo BANDURI, *Imperium Orientale; sive Antiquitates Constantinopolitanae in quatuor partes distributatae*, I, J.B. Coignard, Parisiis, 1711, pp. 117-121.

[8] Pentru detalii despre această biserică a se vedea: Jean EBERSOLT, *Le Grand Palais de Constantinople et le Livre des ceremonies*, E. Leroux, Paris, 1910, pp. 130-135; Karl WULZINGER, *Byzantinische Baudenkmäler zu Konstantinopel*, Hannover, H. Lafaire, 1925, pp. 52-63; R. GUILLAND, „L'Église Nouvelle", *Byzantinoslavica*, XII (1951), pp. 224-231; R. JANIN, *La Géographie ecclésiastique de l'Empire Byzantine*, I. *Le Siège de Constantinople et le Patriarcat Oecuménique*, 3. *Les Églises et les monasteries*, deuxième edition, Institut Français d'Études Byzantines, Paris, 1969, pp. 361-364; George P. MAJESKA, *Russian Travelers to Constantinople in the fourteenth and fifteenth centuries*, coll. *Dumbarton Oaks Studies* XIX, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington DC, 1984, pp. 247-250; Paul MAGDALINO, „Observations on the Nea Ekklesia of Basil I", *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik*, XXXVII (1987), pp. 51-64; Holger A. KLEIN, „Sacred Relics and Imperial Ceremonies at the Great Palace of Constantinople", în: Franz Alto Bauer (ed.), *Visualisierungen von Herrschaft: frühmittelalterliche Residenzen Gestalt und Zeremoniell. Internationales Kolloquium, 3./4. Juni 2004 in Istanbul*, coll. *BYZAS* 5, Ege Yayınları, Istanbul, 2006, pp. 79-99.

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

Cu toate acestea, dominicanul francez atrăgea atenția asupra unui dezacord între informațiile furnizate de *Vita Basilii*[9], redactată de împăratul Constantin VII Porfirogenetul (945-959), și cele extrase din textul omiliei. Astfel, în timp ce patriarhul Fotie descrie un locaș de cult închinat exclusiv Sf. Fecioare Născătoare de Dumnezeu, conform prezentării lui Constantin VII, *Nea Ekklesia* avea mai multe hramuri: Hristos, Sf. Arhangheli Mihail și Gavril, profetul Ilie, Sf. Fecioară Maria și Sf. Nicolae.

Pentru a spori incertitudinea în privința contextului în care a fost rostită omilia a X-a, același Franciscus Combefis a publicat în anul 1672, în volumul: *Bibliothecae graecorum Patrum auctarium novissimum*, o listă a titlurilor tuturor celor 16 omilii ale patriarhului Fotie (cunoscute la momentul respectiv), fără comentarii adiacente[10]. În această versiune, titlul omiliei în discuție este următorul: *Τοῦ αὐτοῦ ἁγιωτάτου Φωτίου ἀρχιεπισκόπου Κωνσταντινουπόλεως ὁμιλία ῥηθεῖσα ὡς ἐν ἐκφράσει τοῦ ἐν τοῖς βασιλείοις περιωνύμου ναοῦ.* Diferența între titlul preluat de la Petrus Lambecius și cel publicat în această lucrare este notabilă: atât referința la *Nea Ekklesia*, cât și numele lui Vasile I Macedoneanul au dispărut în această ultimă formă a titlului.

Proveniența acestui nou titlu pentru textul omiliei a X-a, pus în circulație în anul 1672, ar putea să ofere indiciile necesare identificării cu precizie a bisericii descrise de patriarhul bizantin: în anul 1670, episcopul de Gaza, Paisie Ligarides, a redactat un document, care cuprindea bogate extrase din amintitele 16 omilii ale patriarhului Fotie, cărora le-a adăugat și lista completă a titlurilor acestora. Documentul în discuție avea la bază un manuscris aflat în posesia episcopului grec, trăitor la Moscova în perioada amintită. Nu se știe dacă acest manuscris este unul dintre cele două cunoscute astăzi (Iviron 684 și, respectiv, Metochion Panagiou Taphou 529) sau este chiar arhetipul acestora, astăzi pierdut. Prezentat savantului olandez Nikolaes Heinsius (cel Bătrân), aflat în misiune diplomatică la Moscova, documentul a ajuns la Émeric Bigot, care l-a pus apoi la dispoziția lui Franciscus Combefis spre publicare[11].

Deși aceste inadvertențe ar fi trebuit să trezească suspiciuni în privința contextului în care a fost rostită omilia a X-a, până la mijlocul secolului trecut toți bizantinologii și istoricii de artă au considerat că locașul de cult descris este *Nea Ekklesia*, mergând pe identificarea propusă de primii editori ai textului. Abia în anul

---

[9] *Vita Basilii* este biografia împăratului Vasile I Macedoneanul, cel mai probabil redactată de nepotul său, basileul Constantin VII Porfirogenetul (945-959). În această lucrare cu un evident caracter encomiastic, Vasile I este prezentat ca descendent al unei familii nobile, dar și ca un administrator înțelept, în antiteză cu predecesorul său, Mihail III (842-867). Fără să facă referințe la succesele militare din timpul domniei primului basileu macedonean, *Vita Basilii* propune în schimb o prezentare extinsă a activității edilitare a acestuia, atât din interiorul, cât și din exteriorul Marelui Palat imperial.

[10] Franciscus COMBEFIS, *Bibliothecae graecorum Patrum auctarium novissimum*, S. Mabre-Cramoisy, Parisiis, pp. 548-552.

[11] Romilly J.H. JENKINS, Cyril A. MANGO, „The Date and Significance of the Tenth Homily of Photius", *Dumbarton Oaks Papers*, IX-X (1955-1956), p. 127.

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

1955, cercetătorii greci B. Laourdas și St. Kyriakides au emis o nouă ipoteză de lucru pentru contextul istoric în care a fost rostită această omilie. Fără să prezinte argumentele în favoarea propriei opinii, cei doi au afirmat că biserica descrisă în omilia a X-a este cea închinată Sf. Fecioare din interiorul palatului Magnaura, fiind locașul de cult descris ulterior atât de împăratul Constantin VII Porfirogenetul, cât și de Nicolae Mesarites[12].

În anul următor (1956), bizantinologii britanici Romilly J.H. Jenkins și Cyril A. Mango, pe baza unei investigații considerată irefutabilă, au demonstrat că nu poate fi vorba despre *Nea Ekklesia*, argumentând ipoteza lansată anterior conform căreia această omilie a fost rostită cu ocazia resfințirii bisericii dedicate Sf. Fecioare din Pharos[13], situată în incinta Marelui Palat[14].

Argumentele celor doi reputați bizantinologi erau următoarele: *a)* în momentul în care a fost sfințită *Nea Ekklesia* (1 mai 880) la conducerea Imperiului se afla o triarhie, compusă din basileul Vasile I și fiii săi, Leon și Alexandru, ambii încoronați co-imperatori la momentul respectiv; prin urmare, singurul moment de-a lungul celor două decade de patriarhat ale lui Fotie în care se poate vorbi despre o conducere diarhică (binomul *basileu – caesar*), precum indică textul omiliei a X-a, s-ar circumscrie perioadei 12 aprilie 864 – 21 aprilie 866, anume momentul alegerii și, respectiv, cel al asasinării *caesar*-ului Bardas, unchiul împăratului Mihail III (842-867); *b)* deși pasajele în care este prezentat basileul pot fi catalogate drept construcții literare encomiastice, fără o legătură necesară cu realitatea, totuși acestea pot fi asociate unor momente din timpul domniei lui Mihail III: victoriile asupra barbarilor, care sunt amintite în textul omiliei, pot fi cele repurtate asupra sarazinilor din toamna anului 863; supunerea altor barbari prin tratat s-ar referi fără dubii la îngenuncherea cerbiciei bulgarilor în primăvara anului 864; refacerea cetăților distruse ar desemna opera edilitară, vizibilă în cazul orașelor Niceea și Ancyra, rezidite în perioada anilor 858-859; de asemenea, sintagma *πιστῷ καὶ μεγάλῳ βασιλεῖ* se regăsește în emisiunile monetare din timpul lui Mihail III, dar nu și pe

---

[12] Βασιλειος ΛΑΟΥΡΔΑΣ, „Ὁ πατρίαρχης Φώτιος καὶ ἡ ἐποχῆ τοῦ", *Γρηγόριος ὁ Παλαμᾶς*, XXXVIII (1955), pp. 152-160; Βας. ΛΑΟΥΡΔΑΣ „Ἑρμηνευτικὰ εἰς Φώτιον", *Ἑλληνικά*, XIV (1955), 1, pp. 168-170. Deși semnatarul ambelor articole este doar Basileios Lourdas, printre rânduri autorul amintește că a colaborat îndeaproape cu Stilpona Kyriakides.

[13] Pentru detalii despre această biserică a se vedea: J. EBERSOLT, *Le Grand Palais de Constantinople et le Livre des ceremonies*, pp. 104-109; R. GUILLAND, „L'Église de la Vierge du Phare", *Byzantinoslavica*, XII (1951), pp. 232-234; R. JANIN, *La Géographie ecclésiastique de l'Empire Byzantine*, I. *Le Siège de Constantinople et le Patriarcat Oecuménique*, 3. *Les Églises et les monasteries*, deuxième edition, Paris, Institut Français d'Études Byzantines, 1969, pp. 232-236; Holger A. KLEIN, „Sacred Relics and Imperial Ceremonies...", pp. 79-99.

[14] R.J.H. JENKINS, C.A. MANGO, „The Date and Significance of the Tenth Homily...", pp. 123-140.

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

cele din timpul împăratului Vasile I; *c)* toate celelalte omilii sunt circumscrise primei perioade de patriarhat a lui Fotie (858-867)[15].

Identificarea bisericii Sf. Fecioare din Pharos ca fiind cea descrisă în *ekphrasis*-ul fotian are la bază următoarele trei coordonate: *a)* o biserică dedicată exclusiv Sf. Fecioare Născătoare de Dumnezeu; *b)* un locaș de închinare situat în zona centrală a Marelui Palat (*ἐν μέσοις αὐτοῖς ἀνακτόροις*); *c)* o biserică construită sau restaurată din dispoziția împăratului Mihail III. Astfel, singurul edificiu bisericesc care se înscrie în acest tipar este *Cappella Palatina, id est* biserica Sf. Fecioare din Pharos, situată în proximitatea apartamentelor imperiale, lângă sala tronului (*chrysotriklinos*)[16].

În privința precizării momentului în care a fost rostită această omilie sunt prezentate două repere: referința la preluarea atribuțiilor de către *caesar* ar indica perioada imediat următoare acestui eveniment (după 12 aprilie 864); apoi, faptul că patriarhul Fotie vorbește despre supunerea barbarilor (*id est* poporul bulgar) prin tratat, fără să amintească de momentul convertirii acestora, ar restrânge limita temporală în interiorul anului calendaristic 864, fiind deja un fapt cunoscut că bulgarii i-au acceptat pe misionarii creștini de la Constantinopol în a doua parte a acestui an (864)[17].

Urmând firul argumentației celor doi autori, elementele de interior ale bisericii descrise de patriarhul Fotie au fost comparate cu detaliile furnizate de Nicolae Mesarites[18] cu privire la biserica Sf. Fecioare din Pharos. Pe de o parte, patriarhul amintește de icoana lui Hristos din cupola centrală (foarte probabil este vorba de o reprezentare a lui Hristos șezând pe Tronul Slavei și nicidecum nu ar fi vorba de prima mărturie a reprezentării lui Hristos Pantocrator), Care guvernează întreg Universul. Apoi, în concordanță cu ordinea ierarhică sunt menționați îngerii, martirii, apostolii, profeții și patriarhii Vechiului Legământ. În absida Altarului era un mozaic reprezentând-o pe Sf. Fecioară Orantă (icoana este cunoscută sub numele de Theotokos Blachernitissa). De cealaltă parte, Nicolae Mesarites, ecleziarhul bisericii

---

[15] R.J.H. JENKINS, C.A. MANGO, „The Date and Significance of the Tenth Homily...", pp. 127-131.

[16] R.J.H. JENKINS, C.A. MANGO, „The Date and Significance of the Tenth Homily...", p. 130.

[17] R.J.H. JENKINS, C.A. MANGO, „The Date and Significance of the Tenth Homily...", pp. 130-131.

[18] Nicolae Mesarites s-a născut în anul 1163-1164 și a murit în anul 1214. În anul 1207, la trei ani după cucerirea Constantinopolului de către cruciați (1204), s-a retras la Niceea, primind demnități eccleziastice importante: episcop al Efesului și exarh al Asiei. În anul 1214 a condus o ambasadă în Constantinopolul latin, la reprezentantul papal, cardinalul Pelagius de Albano. Nicolae Mesarites a aparținut noii școli de retorică bizantină, care încerca să creeze principii estetice novatoare, utilizând în mod frecvent descrierea vie, în antiteză cu stilul sec și arid care caracteriza perioada retorică anterioară. Textul care ne interesează în această problemă a fost editat de A. HEISENBERG: *Nikolaos Mesarites. Die palastrevolution des Johannes Komnenos*, coll. *Programm des K. Alten Gymnasiums zu Würzburg* (für das Studienjahr 1906/1907), Würzburg, Königl. Universitätdruckerei von H. Stürtz, 1907, 77 p. (în special pp. 19-33).

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

Sf. Fecioare din Pharos în primii ani ai sec. al XIII-lea, prezintă interiorul acestui locaș de cult în contextul revoluției de palat din anul 1201, condusă de Ioan Comnenul „cel Gras". Rolul lui Mesarites a fost acela de a apăra relicvele sfinte de rapacitatea mercenarilor angajați de uzurpator. Descrierea amănunțită provenită din penița viitorului episcop al Efesului face referire, cel mai probabil, la un întreg ciclu iconografic hristocentric, pornind de la scena Bunei Vestiri, a Nașterii, a Botezului în râul Iordan, săvârșirea minunilor din Galileea și de la lacul Tiberiadei, Hristos mergând pe apă, învierea lui Lazăr, ungerea din Betania, spălarea picioarelor, Cina cea de Taină, Hristos în *praetorium*, Patimile, Golgota și Învierea.

În viziunea celor doi bizantinologi, diferența izbitoare dintre cele două descrieri poate fi rezolvată dacă ținem seama de cronologia celor două momente: patriarhul Fotie prezintă biserica aceasta în viziune proprie în a doua jumătate a sec. al IX-lea, iar ecleziarhul Nicolae Mesarites descriere probabil același locaș de cult în primii ani ai sec. al XIII-lea. În acest interval de timp, fără îndoială că s-au produs modificări substanțiale în privința mozaicurilor și frescelor interioare, poate chiar o înlocuire a celor descrise de patriarhul Fotie cu ciclul iconografic complex prezentat de Mesarites. În sfârșit, alte două argumente în favoarea acestor modificări în timp a registrului iconografic sunt următoarele: cel puțin două dintre scenele amintite de Mesarites (Hristos mergând pe apă și, respectiv, ungerea din Betania) nu se regăsesc în arta monumentală bizantină a perioadei Macedonenilor; de asemenea, contextul istoric ce urmează imediat perioadei iconoclaste nu putea oferi prilejul apariției unui registru iconografic biblic atât de complex, fie pentru a nu oferi prilejul unor revolte din partea partidei iconoclaste, încă puternică în Constantinopol până spre anul 870, fie din cauza unor motive tehnice (lipsa unor iconari desăvârșiți care să execute astfel de lucrări, după o perioadă prelungită de întrerupere a tradiției picturii icoanelor)[19].

În sfârșit, o a treia ipoteză a fost lansată în anul 1957, de către savantul francez André Grabar, care a subliniat posibilitatea coexistenței în sec. al IX-lea a celor două registre iconografice totalmente diferite descrise de patriarhul Fotie și, respectiv, de Nicolae Mesarites, bazându-și demonstrația pe informațiile cuprinse în omiliile împăratului Leon VI (886-912), care descriu cicluri iconografice cu tematică evanghelică la fel de complexe precum cel descris de autorul din sec. al XIII-lea (a se vedea omiliile XXVIII și XXXIV)[20]. De asemenea, raritatea extremă a cazurilor în care un registru iconografic să fie înlocuit cu altul este încă o dovadă că nu poate fi vorba de una și aceeași biserică. Astfel, în opinia lui André Grabar, antedatarea ciclului narativ biblic prezentat de Mesarites face puțin probabilă identificarea bisericii descrisă de patriarhul Fotie cu biserica Sf. Fecioare din Pharos: patriarhul bizantin

[19] R.J.H. JENKINS, C.A. MANGO, „The Date and Significance of the Tenth Homily...", pp. 137-140.

[20] André GRABAR, *L'Iconoclasme byzantin: dossier archéologique*, Collège de France, Paris, 1957, pp. 184-187. A se vedea și traducerea în limba română, după ediția a II-a revizuită și adăugită (Paris, 1984): A. GRABAR, *Iconoclasmul bizantin. Dosarul arheologic*, traducere, prefață și note de Daniel Barbu, Ed. Meridiane, București, 1991, pp. 451-454.

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

nu ar fi putut face abstracție în acest *ekphrasis* de frumusețea acestuia. Prin urmare, istoricul francez sugerează o nouă identificare: biserica Sf. Fecioară *Hodegetria*[21], situată în proximitatea Marelui Palat și a catedralei Sf. Sofia.

La un deceniu distanță, în anul 1967, Viktor N. Lazarev a exclus ipoteza identificării bisericii descrisă de patriarhul Fotie cu *Nea Ekklesia*, iar în privința celorlalte două opțiuni a afirmat că ambele variante (Jenkins/Mango și Grabar) sunt posibile[22].

Ulterior, în anul 1987, Eugenia Bolognesi a oferit noi argumente în favoarea ipotezei lansate de André Grabar[23]. Demonstrația sa are ca prim punct de plecare voința basileului Mihail III pentru reconstruirea locașului descris de patriarhul Fotie. În mod logic, acest puternic sentiment al împăratului ar fi trebuit să se manifeste ulterior prin menținerea unei relații constante cu noul edificiu religios. Astfel, în privința bisericii Sf. Fecioare din Pharos deținem doar o informație legată de momentul construcției locașului, furnizată de cronicarul bizantin Simeon Logothetes, conform căreia, din dispoziția lui Mihail III, frumosul sarcofag din marmură verde al împăratului iconoclast Constantin V (740-775) a fost dezmembrat, fiind folosit pentru contraforții respectivului locaș de închinare[24]. În schimb, biserica Sf. Fecioară *Hodegetria* păstra una dintre cele mai celebre icoane ale Maicii Domnului, zugrăvită de Sf. Ap. Luca, adusă la Constantinopol de la Ierusalim prin intermediul împărătesei Pulcheria, la mijlocul sec. al V-lea, după definitivarea dogmei ortodoxe cu privire la Născătoarea de Dumnezeu. Astfel, prin actul de reconstruire a unui nou locaș de închinare pentru o icoană atât de celebră s-a dorit o restituire culturală necesară față de iconoduli. De altfel, erezia iconoclastă nu a fost combătută în primele decenii post-iconoclaste doar prin astfel de gesturi simbolice, ci chiar patriarhul Fotie a rostit două omilii (XV și XVI) în care asocia iconoclastia cu erezia ariană, iar prin hotărârile Sinodului al II-lea de la Niceea (787) fiind de fapt reîntărite

---

[21] Pentru detalii despre această biserică/mănăstire a se vedea: Robert Lee WOLFF, „Footnote to an Incident of the Latin Occupation of Constantinople: the Church and the Icon of the *Hodegetria*", *Traditio*, VI (1948), pp. 319-328; Linos POLITIS, „Eine Schreiberschule im Kloster τῶν Ὁδηγῶν", *Byzantinische Zeitschrift*, LI (1958), 1, pp. 17-36; 2, pp. 261-287; R. JANIN, *La Géographie ecclésiastique de l'Empire Byzantine*, I. *Le Siège de Constantinople et le Patriarcat Oecuménique*, 3. *Les Églises et les monasteries*, deuxième edition, Institut Français d'Études Byzantines, Paris, 1969, pp. 199-207; A. GRABAR, „L'Hodigitria et l'Eléousa", *Zbornik za likovne umetnosti*, X (1975), pp. 3-14; George P. MAJESKA, *Russian Travelers to Constantinople in the fourteenth and fifteenth centuries*, coll. *Dumbarton Oaks Studies* XIX, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington DC, 1984, pp. 362-366.

[22] Viktor N. LAZAREV, *Storia della pittura bizantina*, Edizione italiana rielaborata e ampliata dall'autore, coll. *Biblioteca di storia dell'arte* 7, Torino, G. Einaudi, 1967, p. 127.

[23] Eugenia BOLOGNESI, „La X Omelia di Fozio. Quale *ekphrasis* della chiesa di S. Maria Hodegetria", *Studi Medievali*, Serie Terza, XXVIII (1987), 1, pp. 381-398.

[24] E. BOLOGNESI, „La X Omelia di Fozio...", p. 388.

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

deciziile Sinodului I de la Niceea (325)[25]. De asemenea, familia imperială a menținut o relație specială cu acest locaș de închinare conform următoarelor două mărturii: mai mulți cronicari bizantini amintesc episodul în care *caesar*-ul Bardas, înainte de a pleca în ultima sa expediție militară împotriva arabilor în Creta (865) s-a rugat pentru succesul misiunii sale în această biserică; în tratatul *De officiis Constantinopolitanis* semnat de Pseudo-Kodinos aflăm că icoana Sf. Fecioare *Hodegetria* era adusă în Marele Palat din Joia Patimilor până în Lunea din Săptămâna Luminată, fiind cinstită în chip special de către împărat[26].

Cel de-al doilea punct al demonstrației lui Bolognesi este legat de localizarea bisericii. Dacă în privința locașului din Pharos nu există niciun dubiu, acesta fiind situat în interiorul Marelui Palat imperial, în concordanță cu indicația patriarhului Fotie, biserica Sf. Fecioare *Hodegetria* era situată numai în proximitatea reședinței basileilor. Totuși, prin faptul că acest locaș comunica direct cu palatul imperial, treptat a ajuns să se suprapună acestuia, precum se poate observa în cele două schițe topografice ale Constantinopolului, realizate de florentinul C. de Buondelmontis în anii 1421 și 1424[27].

În sfârșit, ultimul argument în favoarea identificării bisericii descrise de patriarhul Fotie cu biserica Sf. Fecioare *Hodegetria* pornește de la privirea comparativă asupra impactului social pe care cele două biserici l-au avut în viața capitalei bizantine. Pe de o parte, avem un locaș de închinare cu o funcționalitate mai degrabă privată, utilizat în mod special de familia imperială, inaccesibil populației orașului (biserica Sf. Fecioare din Pharos). În cel de-al doilea caz, este vorba de un așezământ care atrage numeroși credincioși, veniți nu doar să se închine celebrei icoane a Sf. Fecioare, ci și la *izvorul* tămăduitor din proximitate (biserica Sf. Fecioare *Hodegetria*). În acest sens, argumentația cercetătoarei de origine italiană se încheie prin citarea unei interogații retorice a patriarhului din debutul omiliei a X-a: «*Dar ce este* această adunare și mulțime atât de mare de oameni (subl. n.), *ce este [această] solemnitate, ce anume ne-a chemat laolaltă și ne-a pus pe toți în mișcare?*», expresie care se potrivește mai degrabă unei biserici accesibilă credincioșilor decât unei capele private[28].

Concluzii. Dintre cele trei ipoteze prezentate pentru identificarea bisericii descrise de patriarhul Fotie în omilia a X-a este evident faptul că *Nea Ekklesia*

---

[25] A se vedea în acest sens: Francis DVORNIK, „The Patriarch Photios and Iconoclasm", *Dumbarton Oaks Papers*, VII (1953), pp. 67-97.

[26] GEORGII CODINI CUROPALATAE, *De officiis Magnae Ecclesiae et aulae Constantinopolitanae*, în: *Patrologiae cursus completus. Series Graeca*, accurante J.-P. Migne, tomus 157, Garnier Fratres, Washington DC, 1866, col. 88D.

[27] CHRISTOPHORI DE BONDELMONTIBUS, *Descriptio urbis Constantinopoleos*, în: *Patrologiae cursus completus. Series Graeca*, accurante J.-P. Migne, tomus 133, Garnier Fratres, Parisiis, 1864, col. 697A. De asemenea, pentru informații suplimentare a se vedea: Giuseppe GEROLA, „Le Vedute di Constantinopoli di Cristoforo Buondelmonti", *Studi Bizantini e Neoellenici*, III (1931), pp. 247-279.

[28] E. BOLOGNESI, „La X Omelia di Fozio...", p. 393.

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

reprezintă o pistă falsă. Argumentele interne și externe aduse în favoarea fixării momentului rostirii acestei omilii într-o epocă istorică anterioară (prima perioadă de patriarhat a lui Fotie, în timpul împăratului Mihail III) sunt irefutabile. Astfel, rămân de evaluat celelalte două opțiuni: biserica Sf. Fecioare din Pharos și, respectiv. biserica Sf. Fecioare *Hodegetria*.

Principalele obiecții ridicate de A. Grabar și E. Bolognesi împotriva ipotezei lansate de bizantinologii britanici R.J.H. Jenkins și C.A. Mango sunt următoarele: lipsa unor mențiuni în cronicile bizantine ale relației familiei imperiale cu respectiva biserică, *mulțimea mare de oameni* amintită de Fotie în descriere care nu concordă cu funcționalitatea privată a unei capele palatine și diferențele notabile între mozaicurile descrise de patriarhul din sec. al IX-lea și registrul iconografic complex prezentat de Nicolae Mesarites în sec. al XIII-lea. Însă, privite strict obiectiv, toate aceste trei contra-argumente pot fi ușor demontate.

Menținerea unei relații apropiate între dinastia de Amorium și respectiva capelă ca o dovadă directă a dorinței năvalnice a basileului Mihail III de a o reconstrui nu poate constitui un argument serios. În primul rând, izvoarele istorice nu pot surprinde întru totul realitățile, în acest caz fiind vorba de o chestiune cu totul marginală. Apoi, faptul că biserica Sf. Fecioare din Pharos a fost sfințită, cel mai probabil, în a doua parte a anului 864, iar împăratul Mihail III a fost îndepărtat de pe tron prin asasinat în toamna anului 867, dinastia de Amorium fiind din acest moment înlocuită de dinastia Macedonenilor, ar putea constitui o explicație rezonabilă pentru tăcerea izvoarelor istorice.

Cel de-al doilea argument, unul de factură internă, bazat pe multimea credincioșilor prezentă în momentul sfințirii bisericii, este la fel de simplist. Oricine a parcurs opera *De ceremoniis aulae byzantinae*, redactată de basileul Constantin VII Porfirogenetul, a sesizat nu doar grandoarea și fastul de la curtea imperială și din timpul ceremoniilor la care participa împăratul bizantin, ci și numeroasele fațiuni ale demnitarilor (senatorii, patricii, strategii, silențiarii, primicerii, spatarocandidații, spatarii, candidații, scribii, delegații, etc.) care îl însoțeau și participau la evenimentele aulice. De asemenea, dimensiunile bisericii dedicate Sf. Fecioare din Pharos nu erau impresionante, ci dimpotrivă. Astfel, *mulțimea mare de oameni* amintită de patriarh în omilia sa putea. pe de o parte. să fie constituită din cei care compuneau suita obișnuită a basileului, date fiind proporțiile reduse ale locașului. iar pe de altă parte, putea constitui o figură de stil specifică literaților bizantini, care nu ar indica neapărat realitatea momentului.

În privința diferenței semnificative între icoanele descrise de Fotie și cele prezentate de Nicolae Mesarites se pot face câteva comentarii interesante. Argumentul lui A. Grabar este construit pe faptul că în două dintre omiliile rostite de basileul-savant Leon VI, în perioada imediat posterioară celor două decenii de patriarhat fotian, sunt descrise registre iconografice apropiate celui descris de Mesarites în cazul bisericii Sf. Fecioare din Pharos. Cu alte cuvinte, acest locaș de cult ar fi fost decorat dintru început cu mozaicurile descrise de Mesarites. Această concluzie este însă foarte puțin probabilă, pe de o parte, pentru că epoca și ideologia iconoclastă nu fusese definitiv biruită, iar pe de altă parte, pentru că este propriu locașurilor de cult bizantine să fie permanent înfrumusețate cu noi mozaicuri și

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

fresce. Puținele icoane descrise de Fotie aparțin fără îndoială momentului sfințirii, iar cele descrise de Nicolae Mesarites aparțin anilor următori, poate chiar de până la domnia lui Leon VI Filosoful (undeva între anii 864-886 ar fi putut să fie deja executate o parte din registrul iconografic biblic cunoscut la începutul sec. al XIII-lea). De altfel, chiar A. Grabar folosește acest argument (posibilitatea adăugării ulterioare a unor fragmente de mozaic) în privința scenelor biblice necunoscute artei bizantine în sec. al IX-lea.

Totuși, dincolo de aceste clarificări necesare față de poziția subiectivă a lui A. Grabar și E. Bolognesi, cel mai solid argument în favoarea bisericii Sf. Fecioare din Pharos este cel al localizării. Conform cuvintelor patriarhului bizantin, locașul de închinare descris de el se afla situat în mijlocul palatului imperial. Studiile topografice au demonstrat că această biserică era situată în proximitatea sălii tronului (*chrysotriklinos*). În niciun caz această informație nu poate fi considerată o figură stilistică. De asemenea, argumentul prezentat de E. Bolognesi cum că la mijlocul sec. al XV-lea florentinul C. de Buondelmontis a ajuns să includă biserica Sf. Fecioare *Hodegetria* în palatul imperial nu poate rămâne în picioare: patriarhul a rostit omilia a X-a, care include această localizare, în sec. al IX-lea, nicidecum în sec. al XV-lea.

Aceste scurte comentarii pe marginea ipotezelor de lucru pentru identificarea locașului de cult descris de patriarhul Fotie au scopul de a înclina definitiv balanța în favoarea bisericii Sf. Fecioare din Pharos, în deplină concordanță cu elementele de context istoric în care omilia fotiană a fost rostită.

I.-A. TUDORIE

Omilia a X-a, rostită ca o descriere a vestitei biserici din palatul imperial*

Veselă văd adunarea zilei de astăzi, pe care nimeni nu ar fi putut-o strânge laolaltă [doar] prin strădanie omenească, dacă nu ar fi fost și insuflare dumnezeiască. De aceea primesc aceste plăcute daruri ale harului și sunt plin de încântare să mă aflu laolaltă cu turma lui Hristos care se bucură și prosperă, știind că desfătarea și bucuria solemnității nu se limitează la noi, ci spre Însuși Stăpânul nostru comun se îndreaptă venerația [ei]. Căci fastul acestei solemnități nu este doar podoaba și mândria celor care sărbătoresc, ci oferă dovezi clare ale iubirii față de Stăpânul nostru. Și de vreme ce nu este o sărbătoare ce rememorează lucruri săvârșite an de an, în modul obișnuit, ci aduce o nouă și proaspătă

* Mulțumiri d-nei Iuliana Gavril, doctorand în *Istoria Artei* (specializarea *Artă și arhitectură bizantină*), la *University of Sussex*, Marea Britanie, pentru sugestiile oferite în vederea clarificării problemelor de terminologie arhitecturală.

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

cinstire față de Dumnezeu, cum am putea să nu vedem că mai mult aprinde dragostea lui Dumnezeu [pentru noi] și mai mult dezvăluie buna cuviință și gloria celor ce sărbătoresc? Dar ce este această adunare și mulțime atât de mare de oameni, ce este [această] solemnitate, ce anume ne-a chemat laolaltă și ne-a pus pe toți în mișcare? Vreți să vă spun sau mai bine este să-l lăsăm să vorbească și să ne arate scopul sărbătorii cel ce îi este și autor și înțelept arhitect? Căci priceput este a ne oferi subiectul și în cuvinte cel care, purtând mai înainte în suflet imaginile lucrurilor, a creat, cu desăvârșită înțelepciune, lucru de neegalat pe pământ.

Spune-ne așadar, tu, cel mai iubitor de Hristos și mai iubit de Dumnezeu dintre împărați, care îi întreci pe toți cei dinaintea ta și totodată îi luminezi în chip strălucit prin părtășia demnității, spune celor care te ascultă cu nerăbdare, precum vezi, pentru ce ne-ai chemat aici. Arată în cuvinte ceea ce ne-ai arătat deja prin fapte. Oare, câștigând iarăși împotriva barbarilor victorii și trofee, cu care adesea, altădată, ne-ai întâmpinat, onorându-ne, ne-ai adunat de astă dată ca să ne bucurăm și să trimitem mulțumirea întregului popor Celui ce ne-a dăruit victoria comună? Ori, primind alți tributari și umilind gândul trufaș și disprețuitor al străinului, [vrei] să pui, cu gând pios, toate izbânzile tale în mâna puternică a lui Dumnezeu? Ori cetățile supuse care odinioară zăceau la pământ din nou le-ai înălțat, pe altele le-ai ridicat din temelii, iar pe altele le-ai repopulat, întărind [astfel] granițele imperiului? Ori [pentru că], bogat fiind, îți faci supușii fericiți? Învață-ne pe noi, cei ce ne îndreptăm ochii comuni ai lumii locuite spre tine, pentru care din aceste motive ne-ai chemat? Sau taci din modestie, pentru că nu vrei să ne povestești izbânzile tale, pentru care, [dimpotrivă], nevoie este a țese laude, și-mi îngădui mie să pun în cuvânt, inspirat de faptele tale, cauza adunării de față?

Dar alta este sărbătoarea, iubiților, și alta este taina astăzi: biserică a Fecioarei este reconsacrată pe pământ și casă vrednică de Maica lui Dumnezeu, dacă există așa ceva între cele lumești. O biserică a Fecioarei este reconsacrată astăzi pe pământ, lucrare a măreției împărătești cu adevărat mult cântată, o biserică ridicându-se în chiar mijlocul palatului, ca un alt palat dumnezeiesc și venerabil, care, prin asemănare și comparație cu [primul] palat, îl face pe acesta să arate ca o [simplă] locuință privată ori, mai bine spus, îl luminează și-l înveselește cu frumusețea și strălucirea-i proprie, adăugând mai multă maiestate ornamentelor inițiale. Ai zice, uitându-te la ea, că nu este lucru [făcut] de

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

mână omenească, ci o putere dumnezeiască și mai presus de noi i-a modelat frumusețea.

Căci i-a fost construită bisericii o intrare foarte frumoasă. Plăcile de marmură foarte albă care, scânteind strălucitor și fermecător, acoperă toată fațada și care ascund, datorită potrivirii lor desăvârșite, dispunerea lor una lângă alta și îmbinarea marginilor în chip neted și fin, le creează privitorilor impresia că ar fi un singur bloc de piatră, pe care au fost parcă incizate linii drepte - minune nouă și preaplăcută la vedere. Aceste [plăci], captând privirile și întorcându-le către sine, îl fac pe privitor să nu dorească să intre înăuntru, căci acela care intră în *atrium*, pironindu-și ochii asupra celor văzute și copleșit fiind de priveliștea frumoasă, rămâne încremenit ca și cum ar fi prins rădăcini. Legendele i-au făurit lui Orfeu tracul o liră care mișcă cele neînsuflețite cu sunetele ei. Iar dacă ne este îngăduit a face din adevăr legendă, o legendă dătătoare de fiori, am putea spune că aceia care intră în *atrium*, schimbându-și firea, se transformă, ca prin minune, în trunchiuri de copaci. Într-atât este de copleșit, fără a se putea clinti din loc, cel care l-a văzut fie și numai o singură dată.

Dar, odată ce, clintindu-se cu greu de-acolo, va vedea biserica însăși, de ce mare bucurie, tulburare și uimire se va umple! Ca și cum ar fi urcat în cer, fără a-i sta nimic în cale, și ar fi luminat ca de niște stele de frumusețile cu multe forme care se arată de pretutindeni, rămâne cu totul uluit. Aici toate celelalte par că sunt în extaz și că biserica însăși se învârte. Căci, răsucindu-se în toate părțile și mișcându-se necontenit, ceea ce varietatea de pretutindeni a priveliștii îl silește pe privitor să simtă, aceste senzații ale sale, [privitorul] își închipuie că sunt transferate asupra lucrurilor pe care le vede. Aurul și argintul îmbracă cea mai mare parte a bisericii, unul aplicat pe pietricele de mozaic, celălalt tăiat și modelat în plăci sau aplicat pe alte părți. Ici sunt capiteluri împodobite [cu aur], colo cornișe de aur. În altă parte, aurul este țesut în lanțuri, iar altceva, mai minunat decât aurul [este] dumnezeiasca Masă[29], alcătuirea ei. Argintul [îmbracă] ușițele și stâlpii altarului, precum și colonadele, iar însuși baldachinul de [formă] conică de deasupra dumnezeieștii mese [este acoperit de argint] dimpreună cu colonetele care susțin baldachinul. Și pe toate celelalte ale bisericii, câte nu au fost acoperite cu aur ori îmbrăcate în argint, o măiestrie extraordinară și încântătoare le-a împodobit cu marmură multicoloră. Iar aspectul pavimentului, care a fost modelat din

[29] Deși sintagma folosită de Sf. Fotie este *theia trapeza*, care desemnează în mod obișnuit Sfânta Masă, descrierea din fraza următoare se referă la întregul Altar.

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

pietricele de mozaic de forme variate pentru [a reda] forme de animale și alte feluri de figuri, arată o minunată înțelepciune a artistului, dovedindu-i pe vestiții Fidias, Parasios, Praxiteles și Zeuxis a fi cu adevărat în [acest] meșteșug niște copii și creatori de plăsmuiri. Democrit ar fi putut spune, cred, văzând lucrătura fină a pavimentului și luând-o drept dovadă, că nu ar fi prea departe de a-și descoperi acolo chiar și atomii dezvăluindu-se privirii. Într-atât sunt toate pline de minunație! Într-o singură privință îmi pare că a greșit arhitectul bisericii, anume că, adunând într-un singur loc toate frumusețile, nu îngăduie privitorului să se bucure curat de priveliște, căci, din toate părțile, fiecare îl atrage și-l distrage de la celelalte, nelăsându-l să se satură pe cât ar vrea de ceea ce vede.

Ceea ce mi-a scăpat însă și ar fi trebuit spus în primul rând (dar minunația bisericii nu-i îngăduie vorbitorului să săvârșească cum se cuvine lucrul său în cuvinte) chiar acum va fi spus. Căci pe cupolă este pictată în pietricele de mozaic colorate o figură bărbătească care poartă trăsăturile lui Hristos. Ai zice că veghează asupra pământului și că Se gândește la buna întocmire și cârmuire a lui. Cu asemenea acribie a modelat pictorul, inspirat fiind, cred eu, grija Creatorului pentru noi, chiar dacă în figuri și culori. Iar în nișele concave de lângă vârful cupolei a fost reprezentată o mulțime de îngeri escortându-l pe Stăpânul nostru comun. Absida care se ridică deasupra altarului este luminată de imaginea Fecioarei ce-și întinde preacuratele mâini asupra noastră și care dobândește pentru împărat mântuire și izbânzi împotriva vrăjmașilor. Iar mulțime de martiri și apostoli, de profeți și patriarhi înfrumusețează toată biserica, umplând-o cu imaginile lor; dintre aceștia, unul, deși tace, strigă acele cuvinte pe care le-a rostit odinioară: «Cât de iubite sunt corturile Tale, Doamne al puterilor! Dorește și se sfârșește sufletul meu după curțile Domnului»[30]; iar altul: «Cât de minunat este locul acesta! Nu este aceasta alta fără numai casa lui Dumnezeu»[31]. La fel exclamă cineva care nu [este] nici dintre ai noștri nici dintre cei pictați, dar care fără voie proorocește ale noastre[32]: «Cât de frumoase sunt casele tale, Iacob, corturile tale, Israel, ca niște grădini pe lângă râuri și precum corturile pe care le-a înfipt Domnul»[33] și nu omul. Odinioară un cort a fost pregătit la poruncă divină de către văzătorul de Dumnezeu Moise, ca să jertfească jertfă lui Dumnezeu și să ispășească păcatele poporului. Iar mai târziu [a

[30] *Ps* 83, 1-2.
[31] *Fc* 28, 17.
[32] Valaam vrăjitorul.
[33] *Nm* 24, 5-6.

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

fost construit] templul din Ierusalim de către regele Solomon, lucrare încântătoare, care a umbrit pe toate cele dinainte prin frumusețe, mărime și somptuozitate. Dar pe cât umbra și preînchipuirea sunt mai prejos decât adevărul și lucrurile înseși, pe atât acelea[34] sunt mai prejos de biserica zidită de împăratul cel credincios și mare al nostru. Nu pentru că aceasta ar fi a harului și a Duhului, iar acelea ale Legii și ale literei, ci pentru că le pun pe locul doi prin frumusețe, dar și printr-o altă măiestrie și îndemânare.

Și cum ar putea încerca cineva să cuprindă în cuvânt minunile vestitei biserici într-un astfel de moment scurt, de vreme ce până și privirea, care întrece celelalte simțuri prin iuțimea ei, chiar dacă ar avea la dispoziție îndelungă vreme, s-ar dovedi pe deplin neputincioasă în a le parcurge? Așadar, deși cuvântul [meu] nu s-a ridicat la înălțimea [frumuseții lucrurilor], eu însumi mă bucur nu mai puțin decât dacă ar fi ajuns la măsura unei descrieri adecvate. Căci am preferat nu să demonstrez puterea cuvântului, ci să arăt că biserica este ceva foarte frumos și plin de rafinament, care biruie legile *ekfrasis*-ului.

Dar, întorcându-mi-se cuvântul [de unde a plecat], să se îndrepteze [iarăși] către tine, cauza acestei adunări. Bucură-te, așadar, împărate de Dumnezeu preabinecuvântat și preaiubit, și reînnoiește-ți tinerețea cea după trup și după suflet, înflorind prin fapte bune, [tu] care sărbătorești reconsacrarea vestitei biserici și a faptelor înțelepciunii și mâinilor tale! *Încordează[-ți arcul], bine sporește și împărățește, pentru adevăr, blândețe și dreptate*[35]! Căci te călăuzește, precum limpede se poate vedea, și te va călăuzi dreapta Celui Preaînalt, a Celui ce te-a zidit pe tine și te-a uns din scutece spre a împărăți propriul Său popor ales. Împreună veselește-te și împreună înnoiește-te și tu, podoabă a tuturor Cezarilor câți a văzut soarele, care întreci în înțelepciune și pricepere pe cei dinaintea ta, că ai primit o asemenea putere prin vot divin, iar nu alergând după mărire ori [folosindu-te de] uneltiri omenești. Așadar, împreună veselește-te și împreună înnoiește-te cu cel care te-a luat părtaș și asociat la împărăție pentru mântuirea comună a celor conduși, așa cum se cade bunăvoinței [tale] față de el și iubirii [tale] cu adevărat nemincinoase! Căci prin îndoita voastră [cârmuire], Treimea, în chip pios cinstită și închinată, întinzându-Și și revărsându-Și peste toți pronia Sa, conduce și guvernează cu înțelepciune pe supuși. Bucurați-vă și voi,

[34] Cortul lui Moise și templul lui Solomon.
[35] *Ps* 44, 5-6.

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

părinți ai senatului, căruntețe augustă și venerabilă, care împreună vă înnoiți cu împăratul cel credincios și mare și cu Cezarul plin de evlavie, celebrând reconsacrarea vestitei biserici! Se bucură și împreună se veselește și mulțimea atât de mare a sacerdoților și a arhiereilor, care consideră dedicarea bisericii gloria și mândria lor proprie. Bucurați-vă și împreună dănțuiți și voi, toți ceilalți din această adunare iubitoare de Dumnezeu, alt cer văzând pe pământ, biserica Fecioarei reconsacrată astăzi, de ale cărei soliri să avem toți parte, ca și de acea fericire, bucurie și veselie nesfârșită în Iisus Hristos, Domnul nostru, a Căruia este slava și puterea, acum și în veci și în vecii vecilor! Amin.

(traducere din lb. greacă de Oana COMAN)

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

StTeol 4/2009, pp. 229-247

DIALOG TEOLOGIC

Mihai C. COMAN
Facultatea de Teologie Ortodoxă - București

FUNCȚIONALITATEA ICOANEI

Keywords: *icon, religious image, religious art, theology of the icon, symbol, representation.*

Pictez icoane de aproape douăzeci de ani. M-am întrebat tot timpul – și încă mă mai întreb – cum ar trebui să pictez icoanele. La început am căutat să deprind pictura icoanei după cele ce văzusem la un călugăr atonit. La vremea aceea preocuparea mea în ceea ce privește icoana privea aproape exclusiv latura tehnică. Mă străduiam să pregătesc bine lemnul, să potrivesc frumos foița de aur, să modelez linia așa cum o făcea părintele Luca de la Mănăstirea Xenofont, primul meu maestru în icoană. Aveam să-mi dau seama, mai târziu, că pictarea icoanei nu este doar un meșteșug. Actul pictării icoanei trebuie să fie în acord cu sensul ei, trebuie să slujească rațiunea de a fi a icoanei. Mai mult, felul în care icoana arată trebuie să se afle într-o stare de interdependență cu modalitatea în care icoana este folosită, cu modalitatea în care icoana lucrează sau, mai bine spus, cu modul în care Duhul lui Dumnezeu lucrează prin icoane.

Îmi propun în cele de mai jos să vă împărtășesc întrebările pe care eu însumi mi le pun despre icoană. Cărui fapt se datorează evoluția continuă a limbajului iconic? De ce astăzi considerăm stilul bizantin ca fiind cel mai potrivit pentru pictarea icoanelor ? Care este legătura dintre limbajul iconic și funcționalitatea icoanei, lucrarea icoanei?

Întrucât vorbirea despre modul în care Duhul lui Dumnezeu se împărtășește omului necesită o maturitate duhovnicească, care îmi lipsește, voi raporta acest demers la modul în care Sfinții Părinți ai

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

Bisericii, precum și părinți contemporani înduhovniciți s-au raportat la icoană.

Pe temeiul interdicției vetero-testamentare Biserica primară nu a folosit imaginea chiar de la început, dar nici a întârziat prea mult. Creștinii folosesc imagini și simboluri ale lui Hristos sau ale sfinților încă din sec. al II-lea. Mențiuni scrise cu privire la icoane apar din sec. al IV-lea, dar ele sunt exclusiv legate de interdicția de folosire a imaginilor. Referiri clare cu privire la folosirea imaginii în cult găsim abia în sec. al VI-lea, și doar în sec. al VII-lea Biserica, prin Sf. Ioan Damaschinul și apoi prin Părinții celui de al VII-lea Sinod Ecumenic, reglementează și fundamentează existența icoanelor[1].

Conform Sfinților Părinți, icoana a fost creată de Însuși Dumnezeu, Cel în Treime slăvit, prin întruparea Fiului Său Cel Unul Născut. Icoana este martor al Întrupării[2]. Cuvântul S-a întrupat, ipostasul Său a luat înfățișare exterioară și prin urmare s-a iconizat. Înfățișarea ipostasului

---

[1] Despre modul în care Biserica se raportează la imagini în primele veacuri, vezi: A. GRABAR, *Christian Iconography. A Study of Its Origins*, Routlege & Kegan Paul, London, 1980, pp. 8-56; H. BELTING, *Likeness and Presence. A History of the Image before the Era of Art*, The University of Chicago Press, Chicago, 1994, pp. 144-146; O. DEMUS, *Byzantine Mosaic Decoration. Aspects of Monumental Art in Byzantium*, Routledge & Kegan Paul, London, 1976, pp. 44-51.

[2] Vezi SF. TEODOR STUDITUL, *Antirrhetikos III*, cap. II, *PG* 99, 417C: «Hristos este în același timp nemărginit (necircumscris) și mărginit (circumscris) (*secundum quas Christus et incircumscriptus est, et circumscriptus*). Fiind nemărginit întrucât S-a născut din Tatăl Cel nemărginit, (la rândul Său), nu poate să aibă imagine (chip) plăsmuită. Căci, cu ce chip ar putea fi asemănată dumnezeirea a Cărei reprezentare este absolut interzisă de Dumnezeiasca Scriptură? Dar întrucât S-a născut dintr-o Maică mărginită, El are firește un chip care corespunde chipului Maicii Sale. Altfel, dacă nu ar avea, ar însemna că nu este (născut) din Mamă mărginită (și, deci, descriptibilă n.n.) și că ar fi numai dintr-o singură naștere, adică aceea din Tatăl, lucru care este împotriva iconomiei dumnezeiești înșăși»; și: «Dumnezeu adevărat și om adevărat, și în fiecare desăvârșit, fără să aibă vreo însușire lipsă, având în chip dumnezeiesc toate cele ale Tatălui și în chip omenesc toate cele ale Mamei, ca fiu adevărat; fiind, așadar, ca născut din Tatăl, nedescriptibil, iar ca născut din Mamă descriptibil, adică iconizat asemenea mamei» (*Ep.* 64.19-23, în: THEODORI STUDITAE *Epistulae*, De Gruyter, Berlin, 1992).

L. USPENSKY, *Teologia Icoanei*, Ed. Anastasia, București 1994, p. 20: „Biserica învață că imaginea se întemeiază pe Întruparea Celei de-a Doua Persoane a Sfintei Treimi" (vezi și pp. 103-112); G. KORDIS, *Η Ερμηνεία της Ζωγραφικής Τέχνης, Διονύσιου του εκ Φουρνά, αισθητικά και εικαστικά σχόλια*, εκ. Αρμός, Αθήνα, 2006, p. 52: „Descrierea și, deci, iconizarea sunt simultane Întrupării și urmare firească a acesteia". Vezi și O. DEMUS, *Byzantine Mosaic Decoration...*, p. 6: „... middle byzantine pictorial art as a whole draws its *raison d'etre* from doctrine which developed in connection with Christological dogma".

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

Său constituie icoana Sa[3], care în acest fel nu este lucru al mâinilor omenești, ci eveniment istoric, care se întipărește în materie cu ajutorul artei[4]. Icoana cuprinde, ca martor al Întrupării lui Hristos, întreaga iconomie dumnezeiască.

Ca obiect, icoana a apărut și există pentru a împlini nevoia omului de a percepe fizic existența persoanei cu care dorește să comunice[5]. Icoana este un portret, o reprezentare a înfățișării exterioare a celui iconizat. Identificarea înfățișării prototipului cu chipul iconizat și cu numele (înscris alături) asigură veridicitatea icoanei[6]. Din această cauză *asemănarea cu prototipul este un atribut esențial, definitoriu al icoanei.* Constatăm însă existența unei mari diferențe între modalitatea în care înțeleg asemănarea bizantinii, pe de o parte, și omul de astăzi, pe de altă parte. Pentru contemporanii noștri termenul asemănare este asociat realismului reprezentării efectelor de lumină, perspectivă și modelaj de tip fotografic, fapt ce duce la concluzia că arta bizantină ar fi o artă mult inferioară celei renascentiste, lipsită de calități plastice, incapabilă să reprezinte cu fidelitate natura. De aceea, în secolele al XIX-lea și al XX-lea pictura bizantină este privită ca fiind: „primitivă și grosolană, pictură a unor oameni needucați și fără nici un fel de experiență în ale artei, care au ignorat principii elementare ale picturii, precum perspectiva, anatomia, redarea naturală a culorilor și a formelor"[7]. Totuși, H. Maguire arată că bizantinii văd în icoanele lor o asemănare atât de vie cu prototipul, încât au senzația prezenței persoanei sfântului[8]. Însăși calitatea pictorului era judecată în funcție de cât de vie era reprezentarea sa[9]. Un portret era

---

[3] Vezi SF. TEODOR STUDITUL, *Antirrhetikos I*, *PG* 99, 348C: «Εἴ τις τὴν περιγραφὴν τῆς σωματοειδοῦς θέας τοῦ Λόγου, μὴ ὀνομάζει εἰκόνα Χριστοῦ, ἓν Χριστοῦ ὁμωνύμως... αἱρετικός ἐστιν».

[4] Vezi G. KORDIS, *Ιερότυπως. Η εικονολογία του ι. Φωτίου και η τέχνη της μετεικονομαχικής περιόδου*, εκ. Αρμός, Αθήνα, 2002, pp. 89-109.

[5] Vezi H. BELTING, *Likeness and Presence...*, p. 42: „They came into being because they were to provide a visual likeness of what they stand for.... domestic patron saints were invoked to ward off every kind of danger. Their physical presence was needed to allow people to address vows or thanks to a visible intercessor by placing garlands around the image or lighting candles before it".

[6] Despre identitatea persoanei sfântului în raport cu înfățișarea ipostasului său iconizat vezi G. KORDIS, *Ιερότυπως...*, pp. 34-36.

[7] G. KORDIS, *Ιερότυπως...*, pp. 34-36.

[8] Vezi H. MAGUIRE, *The Icons of their Bodies, Saints and their Images in Byzantium*, Princeton, 1996, p. 7.

[9] Vezi T. GOUMA-PETERSON, *Originality in Byzantine Literature, Art and Music. A Collection of Essays*, Oxbow Books, Oxford, 1995, p. 142.: „Ultimately it was the power

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

considerat viu atunci când, printr-o serie de semne care includ veșmintele, tipul portretului și inscripția, imaginea putea fi identificată cu chipul sfântului respectiv[10]. Portretizarea se putea realiza prin inventarierea ansamblului acestor atribute numite: caracteristici morfologice nedespărțite ale ipostasului - ἀχώριστα ὑποστατικὰ ἰδιώματα. Acest mod de înțelegere a înfățișării, ca sumă a caracteristicilor morfologice ale ipostasului, a dat premise diferite lucrării de portretizare. Pentru artistul bizantin, înfățișarea nu era un eveniment compact, ci suma unor elemente, care au o relativă independență existențială și care se încadrează într-o compoziție. Reproducerea unei înfățișări nu însemna încercarea întipăririi întregului, ci transpunerea anumitor elemente fundamentale, suficiente pentru asigurarea asemănării și pentru recognoscibilitatea celui iconizat[11]. Așadar *modul de a percepe asemănarea, în diferitele perioade din istoria creștinismului, este una din variabilele importante care au determinat modificările formale continue ale limbajului iconic.*

Să vedem acum în ce fel au folosit creștinii icoana, urmând ca, ulterior, să ne întoarcem la analiza modului în care bizantinii percepeau icoana și la felul în care Sfinții Părinți rânduiesc reprezentarea plastică a acesteia.

Arta bizantină timpurie era o artă decorativă cu specific didactic, catehetic. Prin folosirea simbolurilor și a scenelor narative, creștinii erau învățați tainele credinței sau le puteau contempla[12]. Patriarhul Fotie

---

of painter to move the beholder profoundly that distinguished his work from that of others whose work might have looked very similar but did not have that same power and did not look alive".

[10] Vezi H. MAGUIRE, *The Icons of their Bodies*..., p. 16; vezi și M. Psellos care consideră că o icoană este de foarte bună calitate atunci când evocă persoana sau evenimentul într-o manieră vie: «... why he finds this particular image so moving. He does so because the image evokes in a lively manner (as if alive) the suffering of the living Christ and translates that the original prototype in moving and breathing terms. It is not a copy of others copies» (în: T. GOUMA-PETERSON, *Originality in Byzantine Literature*..., p. 142). Vezi și Pr. Dumitru STĂNILOAE *O teologie a icoanei. Studii*, Ed. Anastasia, București 2005, p. 54: „Taina oricărui portret stă în puterea celor câteva linii de a sugera realitatea vie a originalului".

[11] Vezi G. KORDIS, *Ἱερότυπως*..., pp. 102-104.

[12] Dimensiunea catehetică a icoanei era foarte accentuată în secolele ce au precedat iconomahia, datorită analfabetismului (A. GRABAR, *Christian Iconography*..., p. 93: „imagery of this kind, the most widespread sort, that, according to the celebrated statement of Pope Gregory the Great (in a private letter, about the year 600), took place of the book for those who could not read"). După perioada iconoclastă, când Biserica a

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

aseamănă lucrarea imaginii cu cea a cuvântului, ambele descriind într-un mod convingător încercările prin care treceau martirii și lupta sfinților asceți, astfel încât să îndemne pe credincioși să urmeze sfinților[13]. Abia după iconoclasm (înainte doar gradual), se statornicește definitiv închinarea la icoane și prin ele la prototipurile reprezentate în ele[14]. Astfel, icoana devine parte integrantă a cultului ortodox fiind, alături de Sfintele Taine, un mod de cunoaștere a lui Dumnezeu[15]. Icoana este un eveniment în care omul și Dumnezeu se întâlnesc. Omul, aflat în fața chipului lui Hristos sau al sfinților, se roagă lui Dumnezeu, iar Dumnezeu, prin icoană, coboară și Se arată, Se împărtășește celui ce se roagă[16].

În concluzie, *scopul principal al icoanei era acela de a facilita întâlnirea dintre om și Dumnezeu.* Însă, trebuie să vedem cum

---

limpezit învățătura despre sfintele icoane, arătând importanța pe care o are icoana ca mijloc de cunoaștere directă a lui Dumnezeu, dimensiunea de «biblie a neștiutorilor de carte» a devenit un atribut secundar al icoanei. Cu toate acestea, pentru mulți dintre contemporanii noștri, icoana se reduce încă la dimensiunea de carte pentru cei care nu știu să citească, deși nu prea mai sunt printre noi oameni care să nu știe să citească.

[13] Vezi P. Fotie, „Omilia a XVII-a", în: *Φωτίου Ὁμιλίαι*, ed. B. Laourda, Tesalonic, 1959, p. 170, citat de G. KORDIS, *Ιερότυπως...*, p. 39: «Μάρτυρες δεσποτικῆς ἀγάπης ὑπερήθλησαν, τὸ φίλτρον τοῦ πόθου τοῖς αἵμασι παραστήσαντες καὶ τὴν μνήμην αἱ βίβλοι συνέχουσι ταῦτα καὶ ταῖς εἰκόσιν ὁρῶνται διαπραττόμενοι, ἐναργεστέραν τῆς γραφῆς παρεχομένης τῶν μακαρίων ἐκείνων εἰς γνῶσιν τὴν ἄθλησιν. Ἄλλοις αἱ σάρκες καὶ ζῶσιν ὁλοκαυτώθησαν, προσευχῆς καὶ νηστείας καὶ τῶν ἄλλων πόνων καλλιερούντων τὰ θύματα ταῦτα καὶ λόγοι καὶ εἰκόνες φέρουσαι μᾶλλον τοὺς ὁρῶντας ἢ τοὺς ἀκούοντας πρὸς μίμησιν ἐπιστρέφουσιν».

[14] Vezi G. MATHEW, *Byzantine Aesthetics*, John Murray (ed.), London, 1963, p. 96: „There is no evidence that images were either prayed to or prayed through; And it was only gradually that they were venerated.... But though it is clear that under Justinian the Sacred Images were venerated and contemplated there is no evidence that they were in any sense worshipped or invoked among the educated".

[15] Vezi L. USPENSKY, *Teologia Icoanei*, p. 95: „Ca și cuvântul, icoana face parte integrantă din religie; Ea este un mod de cunoaștere a lui Dumnezeu, una din căile de contact cu El". Vezi și G. KORDIS, *Μορφή και Εικόνα, Η Προβληματική για τη σχέση μορφής και εικόνας κατά τους εικονομάχους και εικονόφιλους*, Διδακτορική διατριβή, Αθήνα, 1991, p. 6: „Η εικόνα είναι στοιχείο αναπόσπαστο της ορθόδοξης εκκλησιαστικής ζωής. Κοσμεί τους τοίχους, τα τέμπλα και τα προσκυνητάρια των ναών διδάσκοντας το χριστιανικό πλήρωμα και βεβαιώνοντας με ορατό τρόπο τις αλήθειες της Εκκλησίας".

[16] Vezi Pr. D. STĂNILOAE, *O teologie a icoanei...*, p. 60: „Dacă Dumnezeu e realitate vie, personală, urmărește cu interes rostirea numelui și zugrăvirea chipului Său.... Numai admițând o anumită legătură vie între icoana lui Hristos și realitatea Lui personală, se poate explica închinarea până la pământ în fața icoanei și sărutarea ei cucernică".

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

percepeau bizantinii această întâlnire, pentru a înțelege modul în care funcționa limbajul iconic.

Pictura era înțeleasă ca o formă de contact vizual între prototip și copie. O paradigmă pentru acest tip de percepție, în antichitatea târzie, este portretul împăratului. Icoanele imperiale erau portrete pictate care se distribuiau în tot imperiul. Tema varia de la un simplu bust la iconografii complexe. Imaginea împăratului servea la autorizarea celor care acționau în numele său. Era primită cu procesiuni și discursuri, erau aprinse lumini și se ardeau mirodenii înaintea ei. Toate aceste moduri de receptare erau motivate de faptul că însuși împăratul era arătat în reprezentare. În lipsa lui, imaginea sa îi ținea locul în sălile de judecată și în alte locuri publice; imaginea era socotită o reflexie a prezenței persoanei reprezentate[17].

Așadar imaginea/icoana nu se limita la a aminti chipul sau existența unei persoane, ci arăta o prezență, semnala prezența respectivei persoane în spațiul[18] *și timpul*[19] *privitorului.* Acest mod de

[17] Despre modul în care funcționa imaginea împăratului în imperiu vezi C. BARBER, *Figure and Likeness. On the Limits of Representation in Byzantine Iconoclasm*, Princeton University Press, New Jersey, 2002, p. 35: „While the portrait does not replace or remove the need for the original, it becomes the one it represents in the absence of that person". După G. MATHEW, *Byzantine Aesthetics*, p. 74, scopul primordial al pictorilor (încă din epoca lui Justinian), chiar și în arta laică, era de a aduce personajele în prezentul privitorului, de a le face cât mai vii cu putință: „'I marvel how some artist' s hand has painted the horse as if alive' ... 'the artist persuades me that I see Constantinus the Charioteer of the Whites alive' ... 'Had it not been for the strong roof, Faustinus the ancient glory of the Greens would have mounted racing to heaven – so like to life are he and his team. Take the roof off and he will reach the sky".

[18] Vezi O. DEMUS, *Byzantine Mosaic Decoration*..., p. 28: „It can be said of the Saints, the single figures, that they share the space of the church with the beholder. They are closest to him, both actually and spiritually", și: „The image is not separated from the beholder by the "imaginary glass pane" of the picture plane behind which an illusionistic picture begins: it opens into the real space in front, where the beholder lives and moves. His space and the space in which the holy person exist and act are identical, just as the icon itself is magically identical with the holy person or the sacred event" (p. 13). Vezi și H. BELTING, *Likeness and Presence*..., p. 179, care subscrie și citează opinia lui Demus referitor la spațiul pictural al icoanelor care se identifică cu spațiul interior al bisericii „The liturgical space is the functional context of both wall painting and movable panel painting. It thereby takes on the quality of an immense, universal pictorial space in which all the individual images participate. The analogy with the liturgy, which also takes place within this space, is evident"; și L. USPENSKY, *Teologia Icoanei*, p. 206: „Deși tridimensională (icoana nefiind o artă bidimensională), reprezentarea spațiului în icoană are ca notă specifică faptul că a treia dimensiune este limitată la suprafața planșei, iar reprezentarea este orientată către spațiul real ce se găsește în fața imaginii.... în icoană,

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

funcționare al imaginii împăratului a fost preluat de creștini pentru a fi folosit la icoane. Icoana lui Hristos nu este doar o mărturie istorică a existenței Lui (Hristos Dumnezeu S-a întrupat, a trăit pe pământ, într-o anumită perioadă de timp din istorie), ci este semn al prezenței Lui nemijlocite în timpul și spațiul privitorului[20]. Când se rugau în fața icoanei, bizantinii nu o vedeau pe aceasta ca un fel de intercesor, fereastră spre transcendent etc., ci vedeau în ea prezența nemijlocită a lui Hristos, a Maicii Domnului și a sfinților, iar rugăciunea lor se îndrepta direct către aceștia. Plecând de la această concluzie, imaginile care decorează biserica nu mai au doar un rol narativ, catehetic sau anamnetic, ci prezintă, arată o realitate concretă - cea a Împărăției. Ansamblul iconografic care acoperă suprafața parietală aduce pe credincioși în același spațiu și în același timp cu sfinții, cu Maica Domnului și cu Mântuitorul Hristos. O. Demus, încă de la începutul lucrării sale *Byzantine Mosaic Decorations*, enunță ca scop principal al icoanei întâlnirea în aceleași dimensiuni spațio-temporale a credinciosului-privitor și a sfântului iconizat:

> „The Byzantine Church itself is the picture-space of the icons.... Only in this medium which is common to the holy persons and to the beholder can the latter feel that he is himself witnessing the holy events and conversing with the holy persons. He is not cut off from

---

spațiul reprezentat se include – fără nici o ruptură – în spațiul real. Reprezentarea este limitată la primul plan. Persoanele care sunt reprezentate în icoană și cele care se regăsesc dinaintea ei sunt unite în același spațiu. Întrucât revelația se adresează omului, imaginea i se adresează și ea".

[19] Vezi H. BELTING, *Likeness and Presence...*, pp. 173-174, care identifică dimensiunea temporală a icoanei cu timpul liturgic: „Beside the portrait, also the narrative of the story of salvation is fitted into the order of feasts in such a way that it seems to take place not in a remote historical time but, like the liturgy, in the present time of the beholder.... The liturgy created its own experience of time, which embraced both the revelation of God in the past and the fulfillment of time in the future. The present was only a transition to timelessness which had already begun in the liturgical sphere of the icons". Vezi și S. DUMITRESCU, *Chivotele lui Petru Rareș și modelul lor ceresc*, Ed. Anastasia, București, 2001, p. 114: „toate se petrec pe rând și în același timp, acum și pururea, ..., avem de a face cu un fel de succesiune în simultaneitate a evenimentelor și percepțiilor".

[20] Vezi H. MAGUIRE, *The Icons of their Bodies...*, p. 7: „The Byzantine, therefore, could claim that their images were sufficiently lifelike to give viewers the impression that they were actually with a saint in person". Vezi și O. DEMUS, *Byzantine Mosaic Decoration...*, p. 30: „... Byzantine compositional units in physical space, not depicting but constituting magical realities: a sacred world, beyond time and causality, admitting the beholder not only to the vision but to the magical presence of the Holy".

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

them, he is bodily enclosed in the grand icon of the church, he is surrounded by the congregation of the saints and takes part in the events he sees"[21].

Analiza pe care O. Demus o face, studiind ansamblurile de mozaic bizantin din secolele X-XI, pornește de la lipsa celei de-a treia dimensiuni a imaginii – adâncimea. Prin lipsa spațiului interior al imaginii, prin modul în care este folosită lumina, prin modelajul culorii și al liniei, maeștrii bizantini urmăresc același scop: să ajute pe credinciosul-privitor să fie părtaș dumnezeirii. Asemeni învățăturii ortodoxe, *construcția întregului sistem al picturii bizantine se bazează pe principiul întâlnirii omului cu Dumnezeu.*

Întâlnirea pe care icoana o propune este dinspre Dumnezeu înspre om. Acesta este singurul sens pe care îl poate avea cunoașterea lui Dumnezeu. Omul nu se poate ridica prin icoană către Dumnezeu, ci Dumnezeu Se dezvăluie, Se descoperă omului prin harul Duhului Sfânt. Dumnezeu Se face cunoscut, Se arată pentru că omul nu poate accede prin puterile proprii către Dumnezeu.

Mișcarea harului, înspre privitor, se manifestă în icoană la toate nivelurile limbajului plastic, precum și în relația dintre elementele care stau la baza acestuia. În fapt, toată evoluția limbajului iconic are la bază această necesitate. Maeștrii bizantini au căutat mereu soluții optime pentru exprimarea acestei mișcări, dinspre Dumnezeu către om. Dumnezeu, Maica Domnului, sfinții trebuie să „iasă" din suprafața icoanei și să intre în realitatea, în timpul și spațiul credinciosului. Linia și culoarea[22] sunt folosite pentru a sluji exclusiv acestui principiu. Nu sunt folosite pentru a reproduce o imagine din natură, ci sunt recompuse, reașezate, fără a avea o legătură aparentă cu realitatea, cu scopul de a imprima subiectului mișcarea dinspre suprafața picturală înspre privitor. Unul dintre cercetătorii care studiază în detaliu elementele limbajului iconic și modul în care acestea relaționează este Georgios Kordis,

[21] Vezi O. DEMUS, *Byzantine Mosaic Decoration...*, p. 13. În același sens vezi și G. KORDIS, *Ritmul în pictura bizantină*, Ed. Bizantină, București, 2008, p. 76: „Scopul final (al icoanei) este să fie redat plastic adevărul că Hristos și sfinții sunt vii și chiar prezenți la taina Sfintei Euharistii".

[22] Vezi G. MATHEW, *Byzantine Aesthetics*, p. 5: „In Byzantine painting and mosaic there is often no relation between the colour combination chosen and the natural tint. Changing colour schemes are conceived in terms of rhythm. Perhaps both painting and mosaic were in some fashion apprehended as music and the colour combination seen as harmony".

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

profesor la Universitatea din Atena. El identifică modul în care fiecare dintre elementele plastice, precum și relația dintre ele, îndeplinesc lucrarea icoanei. Inițial, urmărește rolul pe care îl are linia: ipostaziază figurile distincte, stabilește felul acțiunii figurilor și al mișcării lor către celelalte figuri, precum și a figurilor către privitor[23]. De la linie trece la studierea ritmului interior și exterior al formei[24], iar apoi la analiza modalităților prin care, cu ajutorul liniei, se construiesc figurile[25]. Demonstrează, analizând fiecare element plastic, faptul că fiecare componentă a imaginii slujește scopului întâlnirii dintre Dumnezeu și om, nimic nu este așezat gratuit, lipsit de sens, decorativ. Același lucru poate fi urmărit și la nivel macroscopic prin analiza dinamicii chipurilor și a figurilor, a modalității de compunere a personajelor într-o scenă și a relațiilor care se creează între ele.

Foarte importantă este opțiunea pe care bizantinii o fac pentru pozițiile pe care le preferă pentru figurile lor. În general, optează pentru folosirea poziției ¾ (trei sferturi)[26] atât în cazul chipurilor, cât și al personajelor în picioare. Prin folosirea acestei soluții plastice rezolvă simultan două probleme. Chipul, personajul iconizat, trebuie să se afle în același timp într-o relație cu celălalt/celelalte personaje care fac parte din evenimentul iconizat, pentru a exprima acțiunea care are loc; dar și într-o relație cu privitorul/credinciosul care se află în fața suprafeței picturale. Chipul iconizat trebuie să se uite simultan în două direcții diferite! Dacă se adresează doar privitorului, încetează să mai participe la evenimentul iconizat, stricând în acest fel unitatea interioară a icoanei, prin ruperea unității ritmului; dacă nu se mai adresează privitorului, încetează să mai împlinească scopul principal al icoanei: aducerea credinciosului în același timp și spațiu cu evenimentul iconizat. Cele două probleme nu sunt însă totalmente eliminate prin alegerea poziției trei sferturi, rezolvarea vine de la ritmul impus figurii. După cum am mai spus, *ritmul este supunerea*

[23] Vezi G. KORDIS, *Ritmul...*, pp. 27-38.

[24] Ritmul se formează prin supunerea obiectului, personajului sau întregii compoziții la două forțe opuse. Astfel se creează un echilibru dinamic care dă simultan senzația de mișcare și de repaos. A fost împrumutat de bizantini de la antichitatea greacă, care însă se mulțumea să creeze o stare dinamică în obiect. Vezi G. KORDIS, *Ritmul...*, p. 87.

[25] În aceste rânduri nu ne preocupă studiul acestor elemente plastice în detaliu, recomandând cititorului să parcurgă, în acest sens, argumentația profesorului G. KORDIS (în lucrarea *Ritmul în pictura bizantină*), care analizează sistematic fiecare element constituent al sistemului de construcție bizantin.

[26] Poziția trei sferturi presupune așezarea chipului sau personajului *oblic* față de privitor sau de suprafața picturală, iar nu frontal sau din profil; vezi G. KORDIS, *Ritmul...*, p. 53.

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

simultană a unui subiect la două forțe contrarii. În cazul nostru, o forță este reprezentată de mișcarea personajului într-un anume sens, care ar trebui echilibrată de o alta, care să fie direcționată în sensul opus. Cea de-a doua forță care dă dinamism figurii și o ajută în mișcarea sa dinspre suprafața picturală înspre credincios este lumina, mai bine spus direcția luminii. După cum știm, în pictura bizantină nu există o sursă de lumină. Acestui fapt i s-au dat varii erminii[27], dar socotim că cea propusă de G. Kordis este cea mai apropiată de sensul icoanei. Acesta explică opțiunea pictorilor pentru poziționarea luminii, prin necesitatea obținerii unei forțe (opuse direcției de mișcare a luminii) care să echilibreze figura iconizată și să ajute la mișcarea chipului iconizat către privitor. *Bizantinii poziționează întotdeauna lumina în direcție inversă față de mișcarea subiectului* (fie acesta portret, personaj întreg, arhitectură sau peisaj). Direcția luminii și direcția mișcării personajului (sau a părților anatomice în parte) deschid laturile unui con ce pornește de la suprafața picturală și include în el pe privitor[28], făcând posibilă comunicarea dintre cei doi. Vedem, așadar, cum întreg ansamblul elementelor plastice, precum și fiecare dintre acestea în parte, au un singur scop – așezarea în comuniune a icoanei cu privitorul.

Am arătat pe scurt care este lucrarea icoanei ortodoxe și cum este căutată împlinirea acesteia la nivelul structurii plastice. Limbajul iconic, însă, nu este încărcat cu un anumit conținut teologic, nu are menirea de a transmite sfințenia, adevăruri de credință sau învățături dogmatice. Acestea reies într-un mod tainic din imagine, iar culoarea și linia nu le exprimă în mod direct. Încărcătura transcendentală a icoanei este descrisă de prezența lui Hristos, care în ochii noștri se materializează în portretul chipului Său uman. Noi nu vedem chipul Său dumnezeiesc, ci doar pe cel

---

[27] Majoritatea cercetătorilor nu explică în ce fel așează pictorii bizantini lumina și nici de ce fac respectiva alegere: L. USPENSKY, *Teologia Icoanei*, p. 207, se rezumă la a da luminii o încărcătură simbolică: „Această lumină este lucrarea lui Dumnezeu, manifestarea Sa exterioară, energia Esenței Sale, în care se îmbăiază subiectul reprezentat". O. DEMUS, *Byzantine Mosaic Decoration*..., pp. 35-37, remarcă nefirescul ei aparent dar îl pune pe seama dorinței pictorului de a scoate în evidență figura iconizată. Pr. S. SKLIRIS, *Εν Εσόπτρω*, εικονολογικά μελετήματα, εκδ. Γρηγόρη, Αθήνα, 2002, pp. 14-15, este de acord cu opinia lui Demus dar dă o notă specială erminiei sale: „În pictura bizantină fiecare iconizat și fiecare parte, detaliu al iconizatului, este luminat deopotrivă. Lumina cade centrat pe fiecare parte distinctă în timp ce umbra se așează periferic, perimetral pe formă. Aceasta face ca elementele și personajele să nu se confunde, să nu se „contopească".

[28] Vezi G. KORDIS, *Ritmul*..., pp. 87-89.

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

omenesc în care, tainic, se oglindește dumnezeirea. Nu putem descrie modul în care percepem dumnezeirea pentru că nu o putem vedea cu ochii trupului.

Teologii ruși ai sec. al XX-lea susțin, totuși, că icoana este chemată să ilustreze realitatea sfințeniei care este dincolo de înfățișarea exterioară a sfântului. În opinia acestora, icoana urmărește descrierea și vizualizarea conținutului duhovnicesc al chipului, urmărește exprimarea unui conținut prin figura pictată. Această erminie conduce la încărcarea discursului plastic cu dimensiuni dogmatice. Din moment ce limbajul este cel care exprimă, care face vizibil conținutul transcendent, acesta ajunge să constituie esența icoanei. Fără a indica vreun text al Sfinților Părinți, pe care își sprijină afirmația, L. Uspensky identifică ca prim scop al iconodulilor în lupta lor, conservarea limbajului plastic corect: „Sângeroasa luptă din epoca iconoclastă a avut ca miză nu doar dreptul de a-L reprezenta pe Dumnezeu și pe sfinți, ci tocmai imaginea purtătoare și revelatoare a adevărului, adică un anumit stil artistic, o artă care să corespundă Evangheliei"[29]. Cu toate acestea L. Uspensky acceptă unele variații ale acestui limbaj dar exclusiv în interiorul canonului iconografic[30]. Imaginile care ies din acest canon iconografic ajung să fie considerate eretice[31].

Faptul că Biserica întreagă ar fi putut trăi în erezie o perioadă mare de timp (aproximativ două secole, sec. al XIX-lea și prima jumătate a sec. al XX-lea) ni se pare, totuși, ceva greu sau chiar imposibil de acceptat. Prin urmare, am căutat în tradiția Bisericii un reper care să ne ajute în analiza funcționalității sau non-funcționalității icoanei. Criteriul la care ne-am gândit sunt oamenii care au fost martori ai dumnezeirii în timpul vieții lor pe pământ, oamenii care au experiat ei înșiși dumnezeirea prin contact direct, nemijlocit cu aceasta, adică sfinții. Sfinții sunt persoanele

[29] Vezi L. USPENSKY, *Teologia Icoanei*, p. 188.

[30] Vezi L. USPENSKY, *Teologia Icoanei*, p. 188 : „Limbajul acesta este deci obligatoriu supus unor schimbări, dar unor schimbări în interiorul *stilului* iconic, mai precis în interiorul canonului iconografic".

[31] L. USPENSKY, în cartea sa *Προς την ενότητα*, trad. gr. S. Marini, Ed. Eptalofos, Atena 1988, pp. 44-45, vorbind despre icoane și despre îndepărtarea de iconografia tradițională, după ce menționează probabilitatea încălcării canoanelor Bisericii de-a lungul istoriei, menționează: „Aceasta, însă, nu a împiedicat revenirea la canoane. Chiar dacă viețuiește în instabilitate și îngăduie ereziile în fapt, Ortodoxia nu a dogmatizat niciodată aceste ereziile, părăsind capacitatea de a le lupta pentru a înlocui, a crea". Pentru teologii ruși, în lipsa limbajului plastic specific, icoana încetează să mai funcționeze din moment ce nu exprimă conținutul și nu face vizibilă sfințenia sau dumnezeirea celui iconizat.

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

care au rămas în conștiința Bisericii ca cei care s-au făcut, prin împreună-lucrarea cu harul lui Dumnezeu, „fii ai Tatălui" și „prieteni ai Mirelui Hristos". Biserica a avut întotdeauna sfinții - martiri, cuvioși, pustnici, făcători de minuni ș.a.m.d. Nici o perioadă din istoria Bisericii nu este lipsită de prezența sfinților, care au fost pentru semenii lor mărturie a lucrării continue a lui Dumnezeu în lume. Cine altul dacă nu un sfânt, care a cunoscut nemijlocit pe Dumnezeu, poate deveni garantul veridicității, funcționalității icoanei. De aceea, ne-am gândit că dovada funcționării icoanei, indiferent de perioadă și stil, ar putea fi asocierea acesteia cu sfinții contemporani epocii respective, respectiv cu modul în care aceștia se raportează la icoană. Nu este posibil ca icoanele la care se rugau aceștia să fi fost false sau eretice și, prin urmare, nefuncționale întrucât, repet, sfinții Îl cunosc nemijlocit pe Dumnezeu și ar fi absurd să credem că ei nu ar fi observat o posibilă erezie și ar fi trăit în ea (vreme de mai bine de două secole, XIX - XX, dacă avem în vedere perioada în care curentul naturalist a dominat pictura bisericească). Mai ales că această „erezie" se referă la forma chipului lui Hristos din icoană. Sfinții contemporani care au văzut, au cunoscut pe Hristos în mod direct, și-ar fi dat seama că reprezentarea din icoană este neconformă cu realitatea și, prin urmare, este falsă, aflându-se în imposibilitatea de a-și împlini lucrarea.

O să ne raportăm la doar doi mari sfinți consacrați de Biserică: Cuviosul Siluan Atonitul și Sf. Nectarie din Eghina. Ambii au trăit la sfârșitul sec. al XIX-lea și începutul sec. al XX-lea. Sunt socotiți a fi probabil cei mai mari sfinți din această perioadă și sunt cinstiți, deopotrivă, în întreaga Ortodoxie. În timpul vieții lor, arta icoanei s-a aflat în perioada naturalistă (limbajul iconic folosit era de tip realist-naturalist), în toată lumea ortodoxă, din Rusia până la Constantinopol. În România, la 1860 N. Grigorescu pictează biserica Mănăstirii Agapia de Neamt (imagine realistă), în Grecia arta bisericească este dominată de curentul nazarinean (naturalist de influență rusească), la fel în Rusia, Serbia și Bulgaria. Biserica, în ansamblul ei, socotea limbajul plastic realist-naturalist ca fiind cel mai potrivit pentru a fi folosit în icoană. La acea vreme preoți, călugări, oameni simpli, în biserici de mir sau în mănăstiri se rugau în fața unor imagini de tip naturalist pe care le socoteau icoane. Printre ei și cei doi sfinți pe care i-am menționat mai devreme. Știm cu certitudine, că aceștia se rugau în fața unor icoane de tip naturalist. Știm, de asemenea, faptul că rugăciunile lor erau ascultate de către Dumnezeu,

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

deoarece primeau din partea Acestuia răspuns[32]. Prin urmare aceste icoane de tip naturalist funcționau. În acest sens, putem aduce nenumărate alte exemple de sfinți sau părinți înduhovniciți, cu multe și alese daruri primite de la Dumnezeu, care aveau chilia plină de icoane naturaliste: părintele Cleopa, părintele Paisie de la Sihla etc. Dacă am cerceta, sunt convins că în multe din mănăstirile ortodoxe am afla și acum chilii pline de icoane naturaliste. Există, de asemenea, icoane ***naturaliste*** consacrate ca icoane făcătoare de minuni, precum Maica Domnului Ierosolimitissa[33] sau Maica Domnului Prodromița, de la Mănăstirea românească Prodromu din Sfântul Munte[34]. Toate acestea demonstrează faptul că o icoană naturalistă, în măsura în care respectă identitatea persoanei iconizate (nu înlocuiește înfățișarea exterioară a sfântului cu portretul unei persoane contemporane, de exemplu), poate fi la fel de funcțională ca o icoană bizantină. Icoana rămâne funcțională dincolo de calitatea limbajului iconic, iar poziția teologilor ruși în ceea ce privește dimensiunea dogmatică a limbajului plastic, în măsura în care aceasta se vrea exclusivistă, poate fi o eroare.

---

[32] Am urmărit în viețile celor doi sfinți mențiunile cu privire la momentele în care aceștia se roagă în fața icoanei. Aceste mențiuni (foarte puține) se referă exclusiv la momente foarte importante din viața celor doi sfinți: Sf. Siluan Atonitul – „S-au scurs ca la trei săptămâni când într-o seară, pe când se ruga înaintea icoanei Maicii Domnului, rugăciunea a intrat în inima sa și a început să țâșnească de aici singură zi și noapte" (vezi Arhim. SOFRONIE, *Viața și învățătura starețului Siluan Atonitul*, Ed. Deisis, Sibiu 2004, p. 22); Sf. Nectarie din Eghina – „Simțind că i se apropie sfârșitul a cerut, pe 20 august 1920, să meargă să se închine la icoana Maicii Domnului Hrisoleontisas, icoană făcătoare de minuni, ce se afla la mănăstirea cu același nume de cealaltă parte a muntelui.... a intrat în biserică, a căzut înaintea icoanei Maicii Domnului și s-a rugat îndelung. Cerea de la Maica Domnului să fie aproape de dânsul în suferința pe care o îndura, să protejeze după plecarea sa spre cele înalte mănăstirea pe care o întemeiase și să-i întărească sufletește pe toți fiii săi duhovnicești.... a dorit să rămână mai multe zile,..., să se roage, să scrie, să se liniștească în preajma acestei icoane, care-i dădea putere și îi răspundea la întrebările care îl măcinau" (vezi *Sfântul Nectarie Taumaturgul*, Ed. Bunavestire, 2002, p. 62).

[33] Icoana a fost pictată la anul 1870 în mod minunat. De reținut, din istorisirea realizării icoanei, este faptul că Maica Domnului se arată în vis unei monahii și cere să i se picteze portretul. Așadar, iconizarea se axează pe portretizare, aceasta fiind singura specificație tehnică cu privire la modalitatea de realizare a icoanei. Imaginea este de tip realist, însă respectiva monahie constată asemănarea dintre chipul din vedenie și imaginea din icoană. Acum icoana se află la biserica Maicii Domnului din Grădina Ghetsimani (vezi http://1myblog.pblogs.gr/tags/ierosolyma-gr.html).

[34] Numeroase icoane făcătoare de minuni, aflate în mănăstirile Sfântului Munte Athos, sunt pictate în manieră naturalistă.

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

Se ridică însă o întrebare: nu are nici o importanță limbajul iconic adică modalitatea în care reprezentăm sfântul din icoană?

Există diferențe majore de structură și de stil între modu bizantin și cel naturalist de a picta icoane. Întregul sistem plastic dezvoltat de maeștrii bizantini, vreme de aproape zece secole, a avu un singur scop foarte bine definit, acela de a înlesni întâlnirea dintre om și Dumnezeu. Au căutat continuu, cum spuneam mai sus, soluți plastice care să ajute imaginea să intre în relație cu privitorul Imaginea, de la ansamblu până la cel mai mărunt detaliu, are la bază principiul comuniunii dintre om și Dumnezeu. În sec. al XIV-lea bizantinii ajung la o culme a acestui meșteșug. Întregul sistem plastic așa cum l-am descris mai sus, era foarte bine pus la punct și funcționa perfect. Spre deosebire de perioada bizantină, stilul naturalist reprezintă o perioadă de declin a artei bisericești. Aparent, oameni caută în continuare o soluție plastică mai bună pentru reprezentarea sfinților în icoană. Însă, raportarea icoanei la valorile plastice și estetice promovate de Renaștere conduce evoluția limbajului iconic într-o zonă nepotrivită. Accentul căutării cade pe calitatea plastică a lucrării, pe încercarea de a transmite sentimente și stări sufletești în detrimentul scopului pe care bizantinii îl urmăreau, de a mijloci întâlnirea dintre om și Dumnezeu. Diferența majoră dintre cele două maniere o constituie folosirea adâncimii în stilul naturalist, fapt care conduce la apariția unui spațiu interior în icoană care îndepărtează persoana iconizată de privitor, așezând-o într-o realitate diferită de a acestuia. Totuși, așa cum am arătat mai devreme, cred că, indiferent de calitățile limbajului iconic și de stilul reprezentării, *dacă păstrează identitatea chipului iconizat, icoana poate fi funcțională.* Aceasta nu înseamnă că propun stilul naturalist pentru pictarea icoanelor. *Stilul bizantin este mult mai potrivit pentru a iconiza chipul lui Hristos* întrucât, datorită modului în care este construită imaginea, icoana favorizează întâlnirea/dialogul dintre Dumnezeu și om. Credem că Biserica folosește, pentru o perioadă de timp, limbajul naturalist la alcătuirea icoanelor din probabil două motive. Pe de o parte Biserica a folosit întotdeauna, pentru a se exprima, pentru a face accesibil adevărul, un limbaj bine cunoscut comunității căreia se adresa, atât la nivelul limbii scrise sau vorbite cât și la nivelul limbajului pictural (pentru a nu fi nevoie de „translator"), iar pe de altă parte poate fi vorba de un pogorământ de la măsura deplinătății, reprezentată de icoana bizantină, pe care Biserica îl face pentru a veni în întâmpinarea

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

neputințelor comunității ecleziale din perioada respectivă (sec. XIX și prima jumătate a sec. XX).

Să vedem însă care este poziția Sfinților Părinți ai Bisericii în ceea ce privește modalitatea de a picta icoane. Cum definesc aceștia icoana și funcționalitatea ei ca obiect de cult?

În principal, textele Sfinților Părinți se axează pe a defini cât mai limpede suportul dogmatic și logos-ul icoanei. Există puține referiri la calitatea limbajului plastic care ar trebui folosit în icoană. Sinodul VII Ecumenic, în Actele sale, arată că în icoanele lui Hristos nu pictăm altceva decât înfățișarea exterioară, chipul cu care Hristos S-a arătat pe pământ (dar nu arată cum trebuie zugrăvit aceasta, nici din punct de vedere structural, nici stilistic):

> «Așadar, Sfânta Biserică a lui Dumnezeu, așa cum a primit de la Sfinții Apostoli și Părinți, pictează (reproduce) acest chip arătat oamenilor»[35].

Pentru Sf. Teodor Studitul elementele definitorii ale icoanei nu sunt expresia sfințeniei sau a dumnezeirii (după cum susțin teologii ruși), ci înfățișarea exterioară care, în sine, prezintă icoana. Marele teolog arată că icoana făcută a lui Hristos este înfățișarea exterioară a trupului Său, care aduce elementele Sale ipostatice distinctive exterioare:

> «Singura icoana făcută (meșteșugită, plăsmuită, pictată) a lui Hristos, și este, și se numește cea a chipului întrupat, adică a formei care poartă însușirile și câte alte trăsături exterioare»[36].

Sfântul Nichifor, patriarhul Constantinopolului, în deplin acord cu ceilalți Părinți, fixează lucrarea picturii ca fiind întipărirea în materie a înfățișării exterioare a sfântului:

> «Încă și scriptura, prezintă chipul trupesc al lucrului (de)scris, înfățișând forma și chipul acestuia și asemănarea»[37].

---

[35] Vezi MANSI XIII, 340D, în: G. KORDIS, *Ιερότυπως...*, p. 19: «Ἡ γοῦν ἁγία τοῦ Θεοῦ Ἐκκλησία, ὡς παρέλαβε παρὰ τῶν ἁγίων ἀποστόλων καὶ πατέρων, αὐτὸ τὸ εἶδος τὸ ὁραθὲν τοῖς ἀνθρώποις ἀναζωγραφεῖ».

[36] SF. TEODOR STUDITUL, *Capita adversus iconomachos*, *PG* 99, 496B, citat de G. KORDIS, *Ιερότυπως...*, p. 21: «Ἡ δὲ τοῦ ἐνσωμάτου εἴδους, ἤτοι μορφῆς φέρουσα τὰ ἰδιώματα καὶ ὅσα ἄλλα τῶν ἔξω γνώριμα μόνη τεχνητὴ εἰκὼν Χριστοῦ καί ἐστι καὶ λέγεται».

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

Specificațiile Sfinților Părinți cu privire la calitatea limbajului iconic și la modul în care trebuie să pictăm icoanele sunt extrem de rare. Patriarhul Fotie notează că icoana urmărește, cu ajutorul unui limbaj cuviincios - ἱεροπρεπῶς, să reprezinte *curatele și nemincinoasele arătări* (εμφάσεων) ale prototipurilor (ale sfinților), lipsite de elementele *necuviinței materiale* (ὑλικῆς ἀκοσμίας) și ale *curiozității omenești* (ἀνθρωπίνης περιεργείας)[38].

> «Astfel, nici sfintele noastre întipăriri de icoane nu sunt argint, nici aur, nici bronz, nu sunt nici culori, nici lucruri (să nu fie) ale mâinilor omenești. Propovăduirea dumnezeiască și neclintită a Tradiției dintotdeauna, Apostolice și Patristice, adică a înțelepciunii cele inspirate, luând materia și lucrându-o după rânduielile sfinte proprii, pe aceasta însăși meșteșugindu-o (plăsmuindu-o), înfățișează și dă formă nu *nerânduielii materiale sau curiozității omenești*, ci, - fiind mânată (împinsă) să prezinte în acestea toată lucrarea, pe sine arătându-se și exprimându-se, curată și neprefăcută, - în venerabilele icoane ne oferă în mod *cuviincios și sfânt* înfățișări (reprezentări) ale prototipurilor»[39].

Expresia «înfățișare exterioară curată și nemincinoasă» are în vedere legătura dintre portretul iconizat și chipul prototipului – al sfântului, primul trebuind să fie o *întipărire* fidelă în materie a celui de-al doilea. Dacă pictorul se inspiră din realitatea înconjurătoare, adăugând fie și

---

[37] Sf. NICHIFOR, *Antirrhetikos II*, PG 100, 357D, citat de G. KORDIS, *Ιερότυπως...*, p. 19: «Ἔτι ἡ γραφή, τὸ σωματικὸν εἶδος τοῦ γραφομένου παρίστησι, σχῆμά τε καὶ μορφὴν αὐτοῦ ἐντυπουμένη καὶ τὴν ἐμφέρειαν».

[38] Pentru comentariul detaliat al textului Patriarhului Fotie vezi G. KORDIS, *Ιερότυπως...*, pp. 28-32.

[39] Vezi ediția *Omiliilor* patriarhului Fotie de B. Laourda, *Φωτίου Ὁμιλίαι*, Tesalonic, 1959, p. 402, apud G. KORDIS, *Ιερότυπως...*, pp. 27-28: «Οὗτος οὐδὲ τὰ ἱερὰ ἡμῶν τῶν εἰκονισμάτων ἐκτυπώματα οὐκ ἔστιν ἀργύριον, οὐδὲ χρυσίον, οὐδὲ χαλκός, οὐ μὴν οὐδὲ χρώματα, οὐδ' ἔργα (μή τι γένιται) χειρῶν ἀνθρωπίνων. Τῆς γὰρ ἀνέκαθεν Ἀποστολικῆς καὶ Πατρικῆς παραδόσεως τὸ θεῖον καὶ ἀδιάπτωτον κήρυγμα, οἷόν τις ἔμπνους σοφία, τὴν ὕλην ἀπολαμβάνουσα, καὶ κατὰ τοὺς ἰδίους καὶ ἱεροὺς θεσμοὺς ἐργαζομένη, ταύτην καὶ τεχνιτεύουσα, εἰκονίζει τε καὶ μορφοποιεῖ, οὐδὲν τῆς ὑλικῆς ἀκοσμίας, ἢ τῆς ἀνθρωπίνης περιεργείας, ἐν αὐτοῖς ἐῶσα παρρησιάζεσθαι ὅλον δὲ τὸ ἔργον ἑαυτῆς δεικνοῦσα καὶ ἀποφαίνουσα, καθαρὰς καὶ ἀκιβδήλους ἐν τοῖς σεπτοῖς εἰκονίσμασι τὰς τῶν πρωτοτύπων ἐμφάσεις ἱεροπρεπῶς τε καὶ ἱεροτύπως παρέχεται»

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

numai câteva trăsături sau elemente, portretul se alterează, își pierde *curățenia* asemănării cu prototipul. Iar dacă pictorul propune, așa cum s-a întâmplat în Renaștere, portretul idealizant al unei/unui concetățean, în locul înfățișării exterioare a prototipului, imaginea devine *mincinoasă* - fals, deoarece nu mai iconizează persoana al cărui nume îl poartă. Închinarea credinciosului nu mai poate trece de la icoană la prototip, întrucât imaginea arată chipul unui concetățean, iar numele indică chipul lui Hristos. Nesocotirea acestei trăsături ființiale a icoanei a dus, în creștinismul apusean, la pierderea totală a sensului imaginii liturgice. Acesteia nu i se mai poate acorda nici măcar un rol anamnetic datorită falsului istoric pe care îl zugrăvește. Din același motiv, nu putem defini arta icoanei ca fiind imaginativă. Pictorului nu îi este îngăduit să-și imagineze un chip, ci trebuie să reprezinte chipul lui Hristos, așa cum a fost văzut Acesta de către oamenii din aceea vreme, ca sumă de caracteristici morfologice nedespărțite ale ipostasului - ἀχώριστα ὑποστατικὰ ἰδιώματα. Elementele *neranduielii materiale* (ὑλικῆς ἀκοσμίας) și ale *curiozității omenești* (ἀνθρωπίνης περιέργειας) se referă la amănuntele (riduri, nuanța tenului, culoarea ochilor ș.a.m.d.), care trebuie îndepărtate din imagine pentru a nu dispersa atenția privitorului. Există caracteristicile morfologice esențiale care alcătuiesc chipul firii umane a lui Hristos[40] și ne ajută să Îl recunoaștem în icoană, și caracteristici neesențiale care nu numai că nu ne ajută să identificăm persoana al cărui chip îl vedem, ci îngreunează citirea imaginii.

Acestea sunt canoanele pe care Sfinții Părinți le trasează pictorilor de icoane. Este frapantă lipsa indicațiilor despre stil sau maniera de a picta. De asemenea, nu întâlnim specificații despre modalitatea în care sfințenia, dumnezeirea există în icoană, din lipsa

[40] Vezi un foarte interesant studiu pe această temă datorat binecunoscutului pictor bisericesc dar și părinte duhovnicesc român: Arhim. Sofian BOGHIU, *Chipul Mântuitorului în iconografie*. Ed. Bizantină, București 2001. În acest studiu, Părintele Sofian analizează cele mai reprezentative icoane ale Mântuitorului Hristos, în încercarea de a stabili trăsăturile caracteristice ale chipului lui Hristos: „Dintr-un îndemn tainic al inimii mele, de mult caut Fața Domnului. O caut pentru îndeletnicirile mele de iconar, dar și pentru cerințele sufletului meu de creștin și monah... De-a lungul acestei lucrări caut acest chip. Am căutat să mă lămuresc și să aflu cum a fost în realitate chipul Domnului în viața Sa pământească. Ne-a păstrat cineva amintirea nemincinoasă a sfântului Său chip, așa cum a fost El pe pământ, la Nunta din Cana sau înaintea lui Pilat?" (p. 13).

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

cărora teologii ruși au pornit la încercarea ermineutică despre care am amintit mai devreme. Totuși când vedem Îl pe Hristos, Îl vedem și pe Tatăl, prin urmare vedem dumnezeirea, după putința fiecăruia. Părintele Stăniloae explică foarte frumos modul în care dumnezeirea poate fi văzută: «Dacă nu știm cum este Dumnezeirea în Sine, știm că Dumnezeirea Fiului S-a arătat oamenilor și li Se va arăta în vecii vecilor prin înfățișarea reală de om și numai prin ea»[41]. Părintele Stăniloae explică modul în care Dumnezeirea este prezentă în imaginea din icoană, făcând o paralelă cu imaginea chipului unuei persoane care conține, deși în mod ne-definit, imaginea sufletului aceluiași:

> „Cine redă oricât de schematic – dar fidel – o față omenească, redă implicit sufletul acelui om.... Trupul întreg este un chip, o imagine a sufletului. Portretul trupului redă și realitatea sufletului din el.... Iar dacă într-un suflet este sălășluit har ceresc, el de asemenea se străvede prin privirea și fața omenească, prin întreg felul unui om de a se comporta vizibil... dacă Dumnezeirea lui Iisus o vedeau Apostolii prin fața Lui omenească, desigur că dacă li s-ar fi prezentat, după moartea Lui sau când nu erau cu El, un portret, portretul le-ar fi sugerat întreaga persoană divino-umană a lui Iisus"[42].

Dincolo de frumoasa explicație pe care am citat-o, Părintele Stăniloae întregește astfel caracterizarea icoanei și a legăturii dintre chipul iconizat și prototipul său:

> „Taina icoanei nu o putem descifra deplin. Ea nu este totuna cu prezența vie a originalului, dar nici nu este ceva tot atât de indiferent ca orice obiect. Este un sentiment general în Biserică și în poporul credincios că unde este chipul lui Dumnezeu nu te poți comporta ca în orice alt loc... Dumnezeu Își însoțește, într-un mod cu neputință de înțeles, Numele și Chipul Său"[43].

Icoana este martor al Întrupării dincolo de timp și de spațiu. Prin Întrupare Dumnezeu dă omului posibilitatea de a se îndumnezei, de a-L întâlni în realitatea Împărăției, a cărei prezență este arătată în

[41] Vezi Pr. D. STĂNILOAE, *O teologie a icoanei...*, p. 52.
[42] Pr. D. STĂNILOAE, *O teologie a icoanei...*, pp. 54-55.
[43] Pr. D. STĂNILOAE, *O teologie a icoanei...*, p. 60.

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

icoană dincolo de timp și de spațiu. Icoana ne arată că trăim împreună cu Dumnezeu, alături de Dumnezeu, în prezența lui Dumnezeu și a sfinților Săi. Dumnezeu nu așteaptă momentul Celei de-a Doua Veniri pentru a fi alături de noi. El ne arată că suntem chemați să fim împreună cu El și asemeni Lui acum! Iar icoana ne arată acest lucru neîncetat.

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

StTeol 4/2009, pp. 249-284

DIN TEOLOGIA ORTODOXĂ CONTEMPORANĂ

Demetrios D. TRIANTAFYLLOPOULOS
Universitatea din Nikosia (Cipru), Catedra de Arheologie și Istorie

PICTURA BISERICEASCĂ ȘI ISIHASMUL. DILEMA ÎNTRE ÎNNOIREA ÎN HRISTOS ȘI «RENAȘTERILE» UMANISTE ÎN PERIOADA OTOMANĂ. RENAȘTEREA ICONOGRAFIEI BIZANTINE ÎN ARTA POSTBIZANTINĂ ȘI NEOGREACĂ*

În memoria lui Philip Sherrard
(Oxford 1922 – Katounia, Insula Evia 30.05.1995)

Prof. Demetrios D. Triantaphyllopoulos este astăzi unul dintre cei mai importanți critici și istorici ai iconografiei ortodoxe, ale cărui lucrări dar și luări de poziții au contat atât de mult în lumea științifică a celei de-a doua jumătăți a sec. al XX-lea și până astăzi. A urmat studii la Universitatea din Athena, licențiindu-se în *Filologie greacă* (1964) și *Istorie și arheologie* (1967). Și-a continuat studiile la

* Materialul pe care îl prezentăm mai jos reprezintă colaționarea a două studii publicate de Prof. Demterios Triantaphyllopoulos. Primul dintre acestea. este constituit dintr-o prelegere ținută în cadrul congresului dedicat Sf. Grigorie Palama (Athena/Lemessos, 1998, respectiv 1999) și publicat în actele acestuia: Γεωργίου ΜΑΝΤΖΑΡΙΔΗ (ed.), *Ὁ Ἅγιος Γρηγόριος ὁ Παλαμᾶς στὴν ἱστορία καὶ τὸ παρόν*, Ἱερὰ Μεγίστη Μονὴ Βατοπαιδίου, Ἅγιον Ὄρος, 2000, pp. 167-184. Cel de-al doilea, având următoarea formă originală a titlului: „Ἀναγεννήσεις τῆς τῆς βυζαντινῆς Ζωγραφικῆς στὴν μεταβυζαντινὴ καὶ νεοελληνικὴ τέχνη", a fost publicat în revista *Σύναξη*, τεῦχ. LX (Ὀκτ.-Δεκ. 1996), pp. 47-57. Aceasta este și ordinea în care cele două materiale sunt prezentate aici. Traducerea din limba greacă a fost realizată de Pr. lect. dr. Adrian Ivan (Facultatea de Teologie Ortodoxă din Craiova) căruia îi mulțumim în mod special pentru calitatea transpunerii în limba română dar și pentru promptitudinea cu care a răspuns solicitării Redacției revistei Studii Teologice. Materialul de mai jos este publicat sub coordonarea Prof. Dr. Adrian Marinescu care a și realizat prezentarea bio-bibliografică a autorului.

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

Universitatea din Viena (1968-1969) și München (1979-1981, 1983-1984), specializându-se aici în *Istoria artei, Bizantinologie, Artă bizantină* și *Arheologie clasică*. În anul 1984 a obținut doctoratul în *Artă bizantină* la Universitatea din München. A lucrat apoi ca asistent (1967-1973) pe lângă *Catedra de Arheologie bizantină* a Universității din Athena. Până în anul 1993 a îndeplinit funcția de *tutor și ephor al antichităților bizantine* în cadrul *Serviciului Arheologic Grecesc*, apoi a predat *Arheologia și Arta bizantine și postbizantine*, în calitate de profesor asociat al Universității din Nikosia. Începând din anul 2001 este numit profesor plin al aceleiași instituții. Între domeniile sale de interes se situează în principal: *geografia istorică și topografia monumentală (lucrările de artă)* din Cipru și Grecia, *problemele metodologice care privesc arta bizantină și postbizantină, iconografia și iconologia artei bizantine și în istoria artei, legăturile artei bizantine cu arta vestică și cea islamică, istoria și dezvoltarea studiilor de artă bizantină și de istorie a artei.*

De-a lungul timpului, Prof. D. Triantaphyllopoulos a fost parte a mai multor proiecte de cercetare și a colaborat cu mai multe Universități. Astfel, între anii 2003-2008, a fost membru al comitetului internațional al Academiei austriece de Știință pentru *Tabula Imperii Byzantini*. Totodată, de mai mulți ani, este membru al grupului internațional de publicare a bibliografiei bizantine și patristice a revistei *Byzantinische Zeitschrift*, responsabil în special cu aparițiile din Cipru. Între anii 1996-2000 a colaborat în cadrul proiectului „Thesaurus of Cyprus" inițiat de Universitatea de aici, cu universitățile din Lyon, Münster, Viena, Roma și cu Fundația Națională de Cercetare Greacă. Acest proiect a privit înregistrarea digitală a monumentelor de artă clasică și bizantină din Cipru. Între altele, a colaborat cu Fundația pentru istoria Ciprului „Arhiepiscopul Macarie III" pentru arhitectura și arta postbizantine din Cipru. În prezent este membru al următoarelor societăți: *Societatea de arheologie din Athena, Asociația Internațională de Studii Bizantine* (secțiunea pentru Grecia și Cipru), *Asociația Internațională de Studii Sud-Est Europene* (secțiunea pentru Cipru), *Asociația arheologilor ciprioți, Asociația arheologilor greci, Societatea de Studii Bizantine, Societatea de studii cipriote, Societatea de studii eubeene, Societatea de studii asupra insulelor ioniene, Societatea de studii a elenismului bizantin și postbizantin* (Athena), *Societatea de studii a elenismului și a vestului* (Athena), *Societatea de arheologie creștină* (Athena), *Societatea Prietenilor Bibliotecii Gennadeion* (Athena) etc.

Între cărțile publicate de Prof. Demetrios Triantaphyllopoulos, amintim: *Die nachbyzantinische Wandmalerei auf Kerkyra und den anderen Ionischen Inseln. Untersuchungen zur Konfrontation zwischen ostkirchlicher und abendländischer Kunst (15.-18. Jahrhundert)*, Institut für Byzantinistik, Neugriechische Philologie

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

und Byzantinische Kunstgeschichte der Universität München, coll. *Miscellanea Byzantina Monacensia* 30 A-B, 2 vols., München, 1985, 408+77pp., 5 planșe+100 planșe; *Ἀπὸ τό βυζάντιο στό μέτα-βυζάντιο. Οἶνος παλαιὸς εἰς ἀσκοὺς καινούς – καί ἀντίστροφα* (De la bizantin la postbizantin. Vin vechi în burdufuri noi – și invers), Ἀθήνα, 1993, 27pp., 4 planșe; *Πρόοδος καί Συντήρηση στό πεδίο τής ἐκκλησιαστικής καί θρησκευτικής ζωγραφικής. Η περίπτωση τοῦ 18ου αἰώνα* („Progres" și „Conservatorism" în spațiul iconografiei bisericești și religioase. Cazul sec. al XVIII-lea), Ἀθήνα, ²2000, 48pp., 16 planșe; *Τέχνη καί λατρεία: Κείμενα γιά τή ζωγραφική στήν Ὀρθόδοξη Ἐκκλησία* (Artă și cult. Studii cu privire la iconografia Bisericii Ortodoxe), Ἐκδοτικός Οἶκος Ἁρμός, Ἀθήνα, 2001, 122pp.; *Μελέτες γιά τη μεταβυζαντινή ζωγραφική. Ἑνετοκρατουμενή καί τουρκοκρατουμένη Ἑλλάδα καί Κύπρος* (Studii privitoare la iconografia postbizantină. Arta în Grecia și Cipru aflate sub stăpânire venețiană și turcească), Σύλλογος πρὸς Διαδόσιν Ὠφελίμων Βιβλίων, 84, Ἀθήνα, 2002, 432pp., 100 planșe.

Aceste cărți sunt însoțite, într-o viață dedicată în special iconografiei bizantine și postbizantine, de numeroase comunicări științifice, studii și articole, recenzii și introduceri ale diverselor lucrări. Interesul său s-a manifestat de la arta ioniană din perioada de după căderea Constantinopolului, până la cea din Epir și Creta. De la cea rusească și vest-europeană la cea cipriotă și peninsular-grecească. Între studiile sale cele mai importante se numără: „Presupoziții pentru o iconologie a artei postbizantine" (în lb.gr.), în: *Δεύτερο Συμπόσιο Βυζαντινής καί Μεταβυζαντινής Ἀρχαιολογίας καί Τέχνης τής Χριστιανικής Ἀρχαιολογικής Ἑταιρίας. Πρόγραμμα καί περιλήψεις Ἀνακοινόσεων*, Ἀθήναι, 1982, pp. 96-97; „Renașterile și Isihasmul în arta postbizantină. De la Teofan Cretanul la Dionisie din Phourna și Kontoglou" (în lb.gr.), în: *Ἐνδέκατο Συμπόσιο Βυζαντινής καί Μεταβυζαντινής Ἀρχαιολογίας καί Τέχνης τής Χριστιανικής Ἀρχαιολογικής Ἑταιρίας. Πρόγραμμα καί περιλήψεις Ἀνακοινόσεων*, Ἀθήναι, 1991, pp. 84-85; „Pictura bisericească rusească în Grecia (sec. XV-XIX). O investigație a acestei probleme" (în lb.gr.), în: *18th International Congress of Byzantine Studies (Moskwa 1991), Summaries of Communications*, Moskwa, 1991, pp. 1183-1184; „Grecitate și Bizantinism la Theotocopoulos/El Greco (Digresiuni asupra istoriografiei moderne grecești a istoriei artei)" (în lb.gr.), în: *El Greco of Crete. Proceedings of the International Symposium held on the occasion of the 450th anniversary of the artist's birth (Herakleion, 1-5.9.1990)*, Herakleion, 1995, pp. 447-462; „Arta în Cipru de la căderea Constantinopolului (1453) până la începuturile ocupației turcești (1571): Bizantin/Medieval sau Postbizantin?" (în lb.gr.), în: *Πρακτικά Τρίτου Διεθνοῦς Κυπρολογικοῦ Συνεδρίου (Λευκωσία, 16 -20.04.1996)*, 2 τομ., Λευκωσία, 2001, pp. 621-650; „Imagine și text în cărțile liturgice din sec. al XVI-lea. Aspecte iconografice" (în lb.gr.), în: *Πρακτικά τοῦ Τετάρτου Διεθνούς Συνεδρίου „Neograeca Medii Aevi" (Λευκωσία, 1997)*, Πανεπιστημιακές Ἐκδόσεις Κρήτης, Ἡράκλειον, 2002, pp. 615-642; „Panselin și Protatos. Câteva întrebări" (în lb.gr.), în: *Σύναξη*, XIV (1985), pp. 68-71; „Referitor la Icoana Bisericii Ortodoxe (De la „ad imaginem" la Duminica Ortodoxei)" (în lb.gr.), în:

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

Ἐκκλησιαστικὸς Κήρυκας, VI (1994), pp. 231-247; „Renașterile picturii bizantine în arta postbizantină și cea grecească modernă" (în lb.gr.), în: *Σύναξη*, LX (1996), pp. 47-57; „Norme în arta Bisericii Ortodoxe? De la catacombe la globalizare" (în lb.gr.), în: *Σύναξη*, LXXXV (2003), pp. 6-20; „Bizanț după Bizanț între Est și Vest. Arta postbizantină (1453-1830)" (în lb.gr.), *Νέα Ἑστία*, 1763? MDCCLXIII? (2003), pp. 371-405.

Adrian MARINESCU

Preliminarii

Conform titlului anunțat, am fi datori să începem cu prezentarea mișcării isihaste din sec. al XIV-lea și a consecințelor pe care le-a avut pentru arta contemporană și cea bizantină târzie, temă care se regăsește de altfel în centrul discuțiilor din ultimele decenii. Până aproape de anii 1970, isihasmului i se imputa o decădere a artei după 1350, fiind considerat drept un fenomen de tip monastic, caracterizat mai ales prin declin, atât de către criticii marxiști precum *Viktor Lazarev* și *Dimitrios Pallas*, cât și de către alți istorici ai artei precum *Andreas Xigopoulo* și *Manolis Hatzidaki*. Desigur, istoricii artei au numeroase circumstanțe atenuante. Nu cu mult timp în urmă, profesori de teologie se pronunțau în mod nedemn asupra isihasmului și chiar de curând (1998), în opinia teologului universitar, monahii isihaști și scrierile lor erau caracterizate drept „fundamentaliste"! Totuși, revigorarea studiilor palamite în Grecia și schimbarea de perspectivă pe care a înregistrat-o teologia greacă, dar și renașterea surprinzătoare a Sfântului Munte din ultimele decenii, au obligat la revizuirea vechilor poziții, fie și într-un mod ezitant. Începutul aparține teologilor ruși din Occident și istoricilor artei din diaspora.

În afara acestor cercetări, problema isihasmului în ceea ce privește arta bizantină poate fi considerată de către unii închisă. Mărturiile istorice dimpotrivă ne relatează chiar și circumstanțial stilul artei specific curentului isihast. Un exemplu îl constituie fresca din biserica Protaton, lucrare care datează de la sfârșitul sec. al XIII-lea și începutul sec. al XIV-lea, adică înainte să devină publică controversa între Palama și Varlaam, și cea din biserica Peribleptos din Mistra, zugrăvită după mișcarea isihastă, în jur de 1370-1380. În aceeași manieră se prezintă *Theofan Grecul-Constantinopolitanul* cu picturile murale din biserica Schimbării la față a Mântuitorului din Novgorod (1378), icoana Schimbării la față (aprox. 1403, astăzi la Muzeul de Artă Tretyakov - Moskova, lucrare personală sau a școlii pe care o reprezintă) și ucenicul său rus Andrei Rubliov, care cunoaște deja fascinația Renașterii italiene. O teorie a

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

formelor în artă, care insistă excesiv asupra stilului ca element determinant în localizarea mișcării spirituale din spatele diferitelor ei manifestări, sfârșește aici inevitabil în incoerență și blocaj. Protatonul, de pildă, mărturia-cheie cu care așa-zisul Panselinos inaugurează Școala numită odinioară «Școala Macedoneană», este astăzi caracterizat în aceiași termeni nesatisfăcători: stil „grav", „voluminos", „cubic", *volume style*, unde domină accentuarea formei trupurilor și a lumii fizice, ceea ce este foarte dificil de pus în acord cu idealul monastic, ascetic, ostil față de trup, dominant cu puțini ani înainte; pe de altă parte, Peribleptos din Mistra, monument strâns legat de Constantinopol sub aspectul canoanelor de executare a picturii în opinia specialiștilor și considerat premergător *Școlii Cretane postbizantine*, nu este nici până astăzi plasat într-un asemenea cadru ermineutic care să convingă asupra ipotezei unor legături ale Despotului Moreei cu ceea ce reprezintă isihasmul.

Pe de altă parte, cel mai pertinent studiu de paleologie iconografică a restituit isihasmului originea a numeroase noi teme în iconografie: amintim noua înfățișare a Schimbării la față, noile compoziții euharistice (de pildă, Hristos ca Mare Arhiereu), Imnul Acatist, Adormirea cuvioșilor s.a. Dar și iconografia însăși nu este îndeajuns pentru a lămuri amploarea acestei probleme. Din moment ce isihasmul este o învățătură despre întregul relațiilor dintre Dumnezeu și om, nu este firesc să așteptăm să se fi pronunțat fiecare dintre domeniile artei bizantine? Mai mult, nu știm aproape nimic despre rolul luminii și al luminării bisericilor ridicate începând cu a doua jumătate a sec. al XIV-lea, în timp ce în muzica bisericească se observă un proaspăt început al exprimării simbolismului isihast. Prim urmare, isihasmul trebuie văzut în chip sferic, ca stare de viață pe care a străbătut-o în mod constant și de la început, după experiența monahismului, fiecare manifestare a vieții celor ortodocși.

Un curent duhovnicesc determină direct dar și indirect, mai puțin însă prin suprafața lucrurilor. Deja, după anumiți cercetători – spre exemplu *Prof. Konstantinos Kalokiri* sau după anumiți teologi și aghiografi, cum sunt *Stamatis Skliri*, *Gheorghios Kordi* s.a., – prezența isihasmului este resimțită la nivelul percepției generale despre om și despre lumea creată, în modul reprezentării luminii, în alcătuirea trupurilor, în redarea frumuseții lui Hristos și prin Hristos. La ceea ce este numit de fiecare dată în arta bizantină „stilul epocii", se adaugă într-un sens cât mai profund cercetarea teologică actuală. Din această perspectivă, putem să observăm că scena Schimbării la față – tema centrală a învățăturii palamite – este reprezentată denaturat într-un

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

mediu ascetic timpuriu ca acela al Sf. Ioan Scărarul (Biserica Mănăstirii din Muntele Sinai: decorația justiniană a absidei), în chip diferit în mediul umanist al epocii Macedonenilor în care se înscrie Mănăstirea din Dafnis (sec. al XI-lea), dar cu o nouă înfățișare, desăvârșită, în secolul Sf. Grigorie Palama. O asemenea presupoziție întâmpină mai puține paradoxuri și face mai multă lumină, chiar dacă impune o cercetare dincolo de cadrul actual al dezbaterii.

Isihasmul în perioada dominației turcești. Contextul istoric

Ce cunoaștem despre soarta învățăturii isihaste a Sf. Grigorie Palama în perioada dominației turcești, atât sub aspectul ei teoretic, cât și practic? În mod cert mai puțin decât cunoaștem în perioada bizantină. Abordarea holistică și analitică a perioadei bisericești postbizantine rămâne o temă deschisă încă pentru multă vreme. Nu sunt atât de îndreptățit pentru cercetarea acestui domeniu; mă limitez să punctez secvențial unele evenimente, înainte să abordez problematica artei.

O pleiadă de personalități și evenimente arată că n-au lipsit continuatorii teoretici ai învățăturii palamite, dar nici conflictele cu teologia occidentală din cauza ei. Figuri precum cuvioșii Maximos Graikos și Nil Sorsky în perioada timpurie a dominației turcești, care activează în țările slave, izolate în raport cu *Mărturisirile* patristice, revigorarea editorială a *Filocaliei* care începe cu Sf. Nicodim Aghioritul, se extinde în țările slavofone prin activitatea Sf. Paisie Velicikovski și ajunge până în zilele noastre prin numeroase traduceri în limbile europene, atitudinea cuvioșilor Athanasie Parios și Macarie Korinthou, sfinții colivari, a căror influență își găsește ecoul în lucrările teologilor *Papadiamandi* și *Moraitidi* și în chipul smerit al Sf. Nicolae Planas, și până în zilele noastre călugării luminători întru sfințenie, toate acestea ne încredințează de adevărul celor spuse.

Pe de altă parte, este cunoscută atitudinea potrivnică față de persoana Sf. Grigorie Palama venită mai ales din partea Bisericii papale. Antipalamismul se instituie într-un Colegiului uniat numit «Sfântul Atanasie al Romei»; se încearcă ștergerea numelui Sfântului din cărțile de cult în Occident; unul din motivele distrugerii de către iezuiți a primei tipografii aparținând grecilor aserviți, pe care a adus-o la Constantinopol patriarhul Chiril Lucaris, pare să fi fost faptul că între lucrările editate se aflau și scrierile Arhiepiscopului Tesalonicului. În insulele Ciclade se derulează în sec. al XVII-lea cunoscutele episoade cu misionarii iezuiți care urmăreau ștergerea memoriei lui într-un mod grosolan; în Ioannina

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

izbucnește la sfârșitul aceluiași secol o dispută teologică palamită și care se continuă și în secolul următor. În Kerkira, celebrul *Petros Arkoudios*, care trecuse la romano-catolicism, caracterizează în cuvinte jignitoare pe apărătorii sfintei liniștiri; în Kefallinia, clerul își exprimă în sec. al XVIII-lea repulsia față de scrierile latine și *Vichentie Damodos* scrie Dogmatica sa în duhul isihasmului răsăritean. În sec. al XIX-lea, chiar și J.P. Migne simte nevoia să apere scrierile palamite și le include astfel în arhicunoscuta sa *Patrologie*, iar exemplele pot continua. Nu voi rămâne la prejudecata cercetătorilor din secolul trecut, precum fericitul părinte *Martin Jugie*. *Gerhard Podskalsky* era cunoscut înainte cu 10 ani prin scrierile sale într-adevăr profunde, dar care aveau un scop pe termen lung de a demonstra că fiecare susținător al uniației (prin definiție și antipalamit) în perioada dominației turcești era un progresist, în timp ce adversarii acestora erau obscurantiști și ignoranți! Rezultatul este limpede: Ortodocșii erau obligați la un război continuu al dezaprobărilor, în timp ce Bisericile Occidentale, neînțelegând învățătura isihastă, o luau în derâdere și o considerau piedică în relațiile lor.

Învățătura isihastă nu era o teorie înaltă sau discuție filosofică, ci era prin excelență *experiență*, *exercițiu*. La *theoptia* sau *vederea lui Dumnezeu* și la *îndumnezeirea prin har* ajunge cineva prin luptă continuă, neobosită și prin rugăciune. Viețile sfinților, pline de asemenea exemple, erau cele mai îndrăgite lecturi în perioada dominației turcești; sinaxarele neomartirilor din acea perioadă relevă puternica credință că desăvârșirea în Hristos nu era prefăcătorie, ci o realitate palpabilă. De aceea, marea răspândire a vieților sfinților este o importantă dovadă în opinia specialiștilor pentru continuitatea tradiției isihaste în toată perioada dominației turcești.

Nu insistăm aici asupra modelului creștin pe care l-a creat *Turcocrația* și asupra idealului său de mântuire, și în parte eshatologic, atât în raport cu misticul activist, raționalist sau absolutist al Occidentului creștin, dar și față de musulmanul cuceritor. Lipsește probabil o abordare sistematică socio-antropologică a modelelor creștine pe care le-au dezvoltat doctrine echivalente, deși golul în ceea ce privește Ortodoxia este în parte acoperit doar de literatură: Dostoievski în *Frații Karamazov* sau romanele lui *Papadiamandi*, cu protagoniștii lor franci și venețieni, procură astfel de dovezi autentice! În orice caz, cât privește prezența neîntreruptă a isihasmului în Biserica Ortodoxă, cred că acolo unde moderniștii Sorbonnei și vânzătorii la mâna a doua lipsiți de lumină, «neoiluminiștii» autohtoni văd vedeniile *Generalului Makrigianni* drept

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

fantezii onirice ale unui bătrân delirant, *Zisimos Lorentzatos* distinge manifestarea aceleiași tradiții vii și durabile.

Mărturii ale artei postbizantine

Nu există contraargumente serioase care să conteste prezența isihasmului în viața Bisericii postbizantine, precum am văzut. Dimpotrivă, confuzia din jurul criteriilor de localizare a influențelor isihasmului în pictură și în general abordarea incompletă, problematică a monumentelor postbizantine ajunge la un asemenea grad, încât problema nu este pusă în mod categoric și sistematic pentru spațiul grecesc, din câte cunosc. Așadar, din punct de vedere metodic, pentru a rezona cu tema generală a congresului, trebuie abordate două perspective: mai întâi, cât de mult a persistat figura Sf. Grigorie Palama în perioada aceasta, ca dovadă obiectivă pentru supraviețuirea memoriei sale în rândul celor asupriți; în al doilea rând, dacă există dovezi în susținerea unor tendințe isihaste, așa cum am arătat mai devreme (noi teme iconografice, scene iconografice cu specific isishast datând din acea vreme, modul de reprezentare iconografică). Subliniez de la început cu tărie că această mare absență a monumentelor din acea vreme trebuie să ne determine la o precauție pe măsură față de fenomenul artei postbizantine, așa cum *argumentum e silentio* pretinde aproape cele mai importante dovezi.

Neîndoielnic, Tesalonicul bizantin a fost considerat leagănul reprezentării iconografice a Sf. Grigorie Palama, așa cum o demonstrează în mod elocvent reprezentarea lui în repetate rânduri și destul de îndrăzneață la Mânăstirea Vlatadon, dar și la biserica Sf. Dimitrie Izvorâtorul de Mir sau pe icoane; întâlnim această reprezentare și în cadrul monumentelor de la Athos, din cetățile Veria, Kastoria, dar și în Rusia după perioada bizantină. În perioada dominației turcești, este de asemenea ceva firesc să întâlnim reprezentarea lui iconografică în spațiul Greciei nordice și la mânăstirile de la Sfântul Munte, unde bineînțeles nu s-a pus problema contestării lui de către musulmanii cuceritori. Vom reveni la acest subiect și din alte rațiuni. Mult mai complicate dar și interesante par a fi lucrurile în regiunile rămase neocupate de turci, îndeosebi acolo unde prezența latină a fost destul de puternică. Într-adevăr, în Peloponezul controlat în mare parte de venețieni, găsim în sec. al XVII-lea astfel de reprezentări în biserici și în naosul bisericii din Messinia precum și în Marea Peșteră. Ar putea fi vorba oare despre coincidență sau despre o rezistență mascată față de latini și față de

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

misionarii lor, care detestau încă și simpla păstrare a memoriei numelui Sfântului Grigorie?

Probabil un răspuns ni-l va oferi cazul Insulelor Ionice, care, cu excepția insulei Lefkada, nu au cunoscut jugul turcesc, ci cel venețian în această epocă. Cercetările care s-au realizat în orașul Kerkyra în ceea ce privește arta sunt destul de grăitoare. Găsim într-adevăr înfățișarea lui zugrăvită la dimensiunea unei icoane liturgice obișnuite, așa cum este aceea a lui *Dimitris Foskali* (1712, astăzi la Muzeul Bizantin Antivouniotissas); mai mult chiar, de două ori cel puțin a domnit pe ușile împărătești în bisericile din Kerkyra și Karousades. De asemenea, lucrării marelui pictor *Emanouil Tzane* din 1654 îi corespunde o reprezentare la fel de rară, dar realizată la scară mai mare a Sf. Marcu Eugenicul. Dacă nu este suficientă simpla asociere a celor două nume pentru a evidenția în mod clar caracterul mărturisitor antilatin al acestor reprezentări, atunci vom aminti că ne aflăm în locul în care, cu puțin timp înainte, apostasiatul locuitor al Kerkyrei și persecutor al grecilor *Petros Arkoudios* a adus prejudiciu constant și în mod barbar memoriei Sfântului Grigorie. De asemenea, s-ar putea aminti faptul că în Kerkyra, un loc permanent frământat de dispute între ortodocși și latini, acolo unde în perioada postbizantină, mult timp după cucerirea Constantinopolului, a răsunat mai bine zarkalaua turcilor decât bereta venețienilor, preotul *Gheorghios Kalochairetis*, refugiat după căderea Constantinopolului pe la 1456, a adus cu sine în insulă moaștele Sfântului Spiridon și ale Sfintei Theodora, adică ale acelora care au apărat Ortodoxia la Sinodul I Ecumenic și în timpul luptelor iconoclaste. Tot astfel, în Ionia – spre exemplu, în Ithaka inferioară – reprezentarea Sfântului în absida bisericii, în mijlocul ierarhilor, la momentul Sfintei Liturghii subliniază, cred, originea ei isihastă. Pe de altă parte, absența lui din Creta și din Cipru, după intensele curente antiisihaste între ortodocși, nu ar putea confirma, fie și negativ, ipoteza noastră?

Așa cum a fost menționat mai devreme, isihasmul s-a manifestat în arta iconografică pe de o parte prin crearea unor *noi teme iconografice*, pe de altă parte prin *influențarea stilului*. Renunțând din lipsă de spațiu la analiza unor teme precum *Imnul Acatist* și *Adormirea sfinților cuvioși*, care constituie o parte integrantă a picturilor din pronaosul mânăstirilor postbizantine, dar și reînnoirea parțială a iconografiei euharistice, care acum împrumută elemente morfologice din arta occidentală, să vedem acum alte două exemple, de asemenea tipice pentru perioada dominației turcești. Unul dintre acestea îl constituie numeroasele reprezentări ale

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

sfinților martiri bizantini, dar și neomartiri postbizantini, care umplu în mod uimitor, prin excelență – dar nu exclusiv – pronaosul și pridvorul mânăstirilor la Meteora, Mânăstirea Cuviosului Meletie în Kithairona, Mânăstirea Philanthropinon din Ioannina, dar și în toate celelalte monumente din întregul spațiu continental grec, unde încă se cercetează pictura murală. Am văzut că aghiologii consideră popularitatea sianxarelor în perioada Turcocrației drept cea mai puternică dovadă a continuității duhului isihast, bineînțeles în mod deosebit acolo unde Viețile sfinților se citeau zi și noapte în sinaxă, altfel spus, în mânăstiri. Nu cumva ar trebui să vedem la originea tuturor acestor reprezentări aceeași voință de a se face simțită schimbarea celui credincios în Hristos prin asceză și prin martiriul/mărturia sa?

Cum era de așteptat, profesorul *Konstantinos Kalokyris* observa cu mult timp înainte că rolul luminii și al luminării în Școala Cretană de pictură postbizantină ar trebui explicat drept consecință a isihasmului, în timp ce preotul *Stamatis Skliris*, referindu-se la artă și *Stelios Ramfos* la texte, au subliniat în mod deosebit rolul excepțional al luminii și al redării lumii fizice în creștinătatea greacă. Totuși, acceptarea unei asemenea teorii conduce la o nouă și inovatoare întrebare: Dacă într-adevăr Școala Cretană reflectă duhul isihast, în care dintre lucrările ei arată în mod limpede acest fapt? Reflectă oare același curent, în aceeași epocă, – vorbim de sec. al XVI-lea – o icoană a lui Theofan Cretanul și una a lui Michail Damaskinos, cum este de pildă arhicunoscuta icoană a Închinării Magilor? În sfârșit, termenul de «Școală Cretană» (ar trebui să însemne) înseamnă numai un stil aparte sau o concepție aparte despre lume?

Să lăsăm acum etichetele care țin mai mult de istoria artei și să ne întoarcem la persoane. Începuturile Scolii din Creta sunt localizate astăzi, după cercetările susținute ale celui mai bun cunoscător al ei, regretatul academician *Manolis Chatzidaki*, pe la mijlocul sec. al XV-lea. Deja cei mai timpurii și cei mai târzii pictori postbizantini cretani fie rămân credincioși artei rafinate, aristocrate a vechii epoci din Constantinopol sau Mistra, fie importă și elemente din arta picturii occidentale. după cum erau obligați să picteze fie pentru burghezii ortodocși educați într-un mediu sincretist, fie pentru ofertanții latini. În mod cert, tehnica lor continuă în ambele cazuri să fie în mod egal elaborată, în timp ce stilul rămâne la fel sau se transformă într-unul mai europenizat. Cu toate acestea, este evident că înțelesul reprezentărilor se nuanțează de fiecare dată în mod diferit în funcție de conținutul lor: în cazul lui Theofan putem vorbi încă despre *icoana specific latreutică* (ortodoxă), însă la

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

Damaskinos aceasta tinde în mod vădit spre *tabloul religios* (occidental), cum a demonstrat-o de altfel și prin maniera de înfrumusețare a absidei bisericii grecești Sf. Grigorie din Veneția. Pentru care dintre cei doi am putea pretinde că a urmat perspectivei isihaste?

Theofan Strelitzas-Mpathas (sfârșitul sec. al XV-lea – 1559) este probabil cel mai bun exemplu de urmărit; cu excepția celor două studii ample ale lui *Manolis Chatzidaki* și ale altor autori, nu dispunem încă de o analiză iconografică competentă a întregii lui opere, referindu-ne aici la ceea ce s-a păstrat. Mai mult decât atât, nu au fost încă supuse unei analize serioase *coordonatele duhovnicești* ale operei lui, în ciuda faptului că se obișnuiește să fie numit *părinte și conducător al Scolii din Creta* (în vechime era considerat și întemeietor al ei). Mă voi limita să rezum mai vechiul meu punct de vedere față de ceea ce cred că face deosebirea între Theofan și ceilalți reprezentanți ai Școlii din Creta:

1) La vârsta maturității celor 30 de ani și mai mulți, căsătorit și cu copii, părăsește orașul dominat de venețieni și cosmopolit Chandaka (Irakleio), și se îndreaptă mai întâi către Meteora, unde pictează zidurile Mânăstirii Anapausa (1527), și apoi la Athos, unde execută fără întrerupere picturi murale și icoane.

2) Cel mai probabil, la Sfântul Munte îmbracă *schima îngerească* urmându-i și cei doi fii ai săi Simeon și Neofit, dedicați în egală măsură picturii sfinților. După cunoștințele mele, nici un alt pictor al Școlii din Creta se pare că nu s-a aflat într-o asemenea ipostază.

3) Cei trei s-au întors după un timp la Irakleio – Theofan, însă, moare acolo. Contrar așteptărilor, nu se salvează nicio mărturie scrisă sau destul de relevantă despre lucrările lor iconografice realizate pentru cei de acolo sau pentru alții, decât cele destinate monahilor din Grecia epirică și bisericii mitropolitane din Kalampaka de la poalele munților care astăzi formează Meteora.

Ce vor să insinueze cele de mai sus? Desigur nu faptul că Theofan ar fi fost un pictor secundar în raport cu ceilalți pictori contemporani din Creta, mai întâi pentru că reputația lui nu a fost cu nimic mai prejos decât aceea a urmașului său de peste două veacuri, a legendarului *Panselinos*. Cred, însă, că el reprezintă o *stare de spirit* aflată la antipodul manierei de lucru a celorlalți pictori cretani, înainte de căderea Cretei sub turci (1669). Cu alte cuvinte, Theofan nu dorește să urmeze o cale comună pentru celilalți. Un loc precum Creta, unde pictura murală a bisericilor, cu întregul ei conținut teologic și strălucitoarea ei tradiție bizantină locală, avea să fie părăsită deja pe la 1500 din cauza influențelor venețiene; acolo

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

unde icoanele liturgice ajung să fie considerate produse meșteșugărești și obiecte de colecție, transformate mai târziu și în mod definitiv în tablouri religioase și icoane pietiste occidentale cu specific evlavios (*Andachtsbilder, devotional icons*), icoane a căror trăsătură fundamentală rezidă în abilități de ordin tehnic, în căutarea febrilă a modalităților de însușire a tehnicii picturale occidentale și în tendința spre eliminarea sacrului; acolo unde sincretismul cultural este probabil *compoziția prin excelență*, fără excepție și unde – în sfârșit, dar nu în cele din urmă – isihasmul nu a găsit niciun teren prielnic, este limpede ca lumina zilei că nu corespundea dorințelor sufletești ale lui Theofan și ale celor din anturajul său. Dacă Theofan a găsit ceva diferit în marile centre monahale din Grecia continentală ocupată de turci și le-a slujit cu căldură până la sfârșit, nu înseamnă că acesta a constituit preludiul unei respingeri categorice a picturii occidentale, cum de regulă se crede în mod naiv – de altfel, se cunoaște faptul că el a dat și unele expresii fericite ale acesteia – ci este, în mod sigur, *ethosul isihast*, necunoscut cosmopoliților, burghezilor *smoliți* și *madonneri*, care aparțineau stilului cretano-italienesc al țării sale.

Dacă astfel s-au derulat lucrurile, atunci care sunt argumentele istoriografice pentru care el se deosebește atât de mult? Le voi enumera pe cele mai importante:

1) Modelul său constant – dar nu și exclusiv – este preluat de către Panselinos în opera lui și de către ucenicii lui la Athos, făcându-se vizibil în ceea ce privește redarea volumelor în icoană, a trăsăturilor feței și mai ales în redarea mișcării trupurilor.

2) Frumusețea chipurilor precum și lumina, dar mai ales modul în care aceasta luminează fețele, sunt veritabile indicii caracteriale, personale, ale lui Theofan. Deși a moștenit în parte aceste trăsături din iconografia cretană, cred că acestea se deosebesc prin faptul că, dincolo de stilul personal, oglindesc un ethos care nu se face simțit și la alte numeroase lucrări din Creta. Dacă acest fapt nu izvorăște din învățătura isihastă, atunci suntem obligați să facem etiologia acestui specific, a stilului «theofanic».

3) Foarte bine s-a observat, că într-unul dintre cele mai mici locuri din Mânăstirea Anapausa la Meteora, unde din cauza spațiului redus s-a impus absența scenelor importante din ciclul hristologic și mariologic, icoana Schimbării la Față nu numai că nu lipsește, dar se află în plan central.

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

4) În rândul celor douăsprezece icoane praznicare de pe catapeteasma Mânăstirii Stavronikita, Theofan zugrăvește pentru a nu știu câta oară, în jurul lui 1546, icoana Schimbării la Față; acum, însă, compoziția lui este aproape o copie fidelă după o miniatură care, cu două secole înainte, era expresia învățăturii isihaste despre lumina taborică în manuscrisul care cuprinde învățăturile isihaste ale împăratului Ioan al VI-lea Cantacuzino, mai târziu, monahul Ioasaf.

5) În sfârșit, dar între cele dintâi: în legătură cu biserica aceleiași Mânăstiri Stavronikita, fostul egumen Vasilios a subliniat acum câțiva ani tehnica în care Theofan a reprezentat pe zidurile sfântului altar chipurile a doi mari sfinți, prin excelență teologi ai luminii dumnezeiești și ai *întunericului*, adică ale sfinților Dionisie Areopagitul și Grigorie Palama. Să adăugăm și faptul că pe cel de-al doilea l-a repictat în Trapeza de la Marea Lavră.

Poate cu o oarecare insistență am scos în evidență ceea ce îl deosebește pe Theofan de ceilalți pictori din Creta, dorind să demonstrez că, în ceea ce privește conținutul – nu numai sub aspectul stilului sau al tehnicii icoanei – nu pot fi cuprinși toți în aceeași tendință tipiconală reprezentată de «Școala Cretană». Nu aș fi eu acela care să recomande cum și cui trebuie să i se atribuie această calitate; îmi este suficient să constat că Theofan și cei care îl urmează aleg în mod conștiincios un alt drum decât acela pe care îl aleg cei mai mulți dintre compatrioții lor, care, în calitate de pictori profesioniști, slujesc interesului clientelar cu diverse presupoziții eclesiastice sau propășesc pe drumul care îi poartă spre universul sincretist al timpului lor numit Veneția. Am nădejdea că atentul nostru cititor nu va confunda aprecierea (științifică) cu judecata (de ordin moral sau de alt fel)!

Dacă Theofan ar fi fost un caz izolat, nu eram îndreptățiți să vorbim astăzi de un *isihasm activ în perioada turcocrației*; cred totuși că nu poate fi vorba despre așa ceva. Mai întâi, pentru că și alți pictori cretani ne sunt cunoscuți prin lucrările lor realizate la Mânăstirile din teritoriul Greciei ocupat de turci, nu însă și din insula Creta, contemporani ai lui Theofan Strelitza Mpatha: amintim pe *Zorzi sau Tzortzi*, ale cărui lucrări stau mărturie la Mânăstirile Dionisiou de la Muntele Athos și Dousikou în Thessalia (îi sunt atribuite și alte biserici) sau pe enigmaticul preot *Eufrosin*, cunoscut până astăzi după cele cinci icoane de la Mânăstirea Dionisiou, singurele care ne-au rămas de la el. Opera lor, deși insuficient cercetată, nu creează nimănui dificultăți în a identifica aceleași virtuți iconografice pe care le întâlnim și la Theofan, mai ales în ceea ce privește

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

luminarea fețelor și ethosul pe care îl transmit. În al doilea rând, dacă insula Creta postbizantină nu a fost locul ideal de răspândire a isihasmului, atunci Theofan – poate și alții? – s-a văzut obligat să emigreze, iar evenimentele s-au derulat pentru el într-un mod diferit în Gecia continentală, așa cum am văzut. Prin urmare, pictorii autohtoni se dedică picturii bisericilor și paracliselor într-un mediu familiar și propice învățăturii isihaste. Voi aminti șirul rodnic al pictorilor care fac parte din așa-numita «Școală a celor din Teba», cu nume binecunoscute precum *Fraggos Katelanos*, cei doi frați *Fraggos Kontaris* și preotul *Gheorghios* și alții! Aproape fără excepție, lucrările lor sunt realizate la mânăstiri, pe de o parte pentru că ei erau cei mai înzestrați corifei în sec. al XVI-lea, dar și pentru că acolo, în acel duh, erau păstrați vii germenii isihasmului. Din acest punct de vedere, este remarcabil faptul că Theofan și Katelanos, chiar și în ciuda unor divergențe în ceea ce privește vehicularea diferitelor tradiții artistice, sfârșesc prin a avea o viziune comună: *aceeași percepție despre om, despre trup, despre lumină*, cu toate că deseori se ajunge printr-un efort zadarnic și nemeritat la o separare forțată a celor două școli, după ethosul lor prezumtiv.

Nu aș vrea să mă opresc asupra unor detalii precum numărul pictorilor care au fost preoți sau monahi. Deși ne lipsesc statisticile exacte, procentajul lor pare a fi destul de mare, așa cum se arată la o primă răsfoire a dicționarelor de specialitate. Aș dori, însă, să închei amintind de un reprezentant al sec. al XVIII-lea, cunoscutul ieromonah *Dionisie din Fourna*, și fac acest lucru din mai multe rațiuni, pe care am să le prezint pe scurt:

1) Prin operele pe care le-a realizat la Athos, Dionisie s-a străduit conștiincios să se întoarcă spre Școala Mecedoneană a lui Panselin și, până la un anumit punct, a reușit împreună cu ucenicii lui. Este cert că nu întâmplător alege modelul acestei școli, pentru că

2) în scrierile sale, mai precis în binecunoscuta sa lucrare despre regulile formei, *Erminia artei picturii*, Dionisie recunoaște fără dubii că Panselin este modelul său.

3) Este arhicunoscut faptul că în descrierea temelor sale iconografice Dionisie confundă deseori iconografia ortodoxă cu cea occidentală (a se vedea și critica adusă de Kontoglou în *Expresia iconografiei ortodoxe*); dar ca să fim drepți, nu suntem în măsură acum să știm ce anume a văzut de la prototipurile occidentale în lucrările Sfântului Munte și ce a văzut la gravurile apusene! Ar fi greșit deci să-l proscriem în rândul iluminiștilor contemporani crescuți în Occident, cu

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

atât mai mult cu cât trăiește momentele de apogeu ale curentului filocalic la Athos chiar în același secol.

4) Poate că avem o mărturie mult mai elocventă în favoarea înclinațiilor lui isihaste. În capitolul introductiv al scrierii sale, intitulat *Pregătirea și inițierea celui care dorește să învețe arta picturii*, stabilește că viitorul aghiograf trebuie să fie condus mai întâi de către preot înaintea icoanei Născătoarei de Dumnezeu Odighitria (Povățuitoarea) și acolo *preotul după binecuvântare zice «Împărate ceresc» și celelalte, mărimurile Născătoarei de Dumnezeu, «Mută fie gura păcătoșilor» și troparul Schimbării la Față, apoi îl binecuvintează etc*[1]. Nu îmi este cunoscută nicio altă rânduială asemănătoare în Bizanț pentru sfințirea pictorului; pe de altă parte, oricine s-ar fi așteptat să găsească între aceste rugăciuni troparul Pogorârii Duhului Sfânt ca invocare pentru luminarea de sus a aghiografului, așa cum vedem că se practica, în vremea lui Dionisie, într-o rânduială similară descrisă în lucrarea *Despre pictură* a cavalerului și pictorului Panaiotis Doxara în Insulele Ionice, în mod cert influențat de o practică specifică Contrareformei romano-catolice. Personal mărturisesc că nu găsesc nicio rațiune a preferinței ieromonahului Dionisie pentru troparul Schimbării la Față decât că, ducându-și viața la Athos, se face ecoul unei vechi practici locale care provine cel mai probabil din isihasm. Chiar și cel mai bun cunoscător al acestor realități, Fotis Kontoglou, nu ezită să-și însușească linia ieromonahului athonit.

Umanismul antropocentric și înnoirea divino-umană

Ne întoarcem la cei patru pictori pe care i-am prezentat antitetic mai sus: pe de o parte la monahul Theofan și burghezul Mihail Damaskinos din sec. al XVI-lea, pe de alta la ieromonahul Dionisie și cavalerul Doxara din «secolul luminilor». Primii doi trăiesc într-o epocă în care Occidentul trecuse deja peste euforia Renașterii și cunoștea criza vizibilă mai ales prin Reformă în domeniul istoric dar și în artă, așa cum vedem în tulburătoarea creație a lui Michelangelo și mai târziu a manieriștilor. Este criza unei civilizații, care întâmpină consecințele unei *viziuni antropocentrice asupra lumii*, o lume din care Dumnezeu a fost izgonit undeva în lumea de dincolo, aproape indiferent față de copiii Săi, așa cum susținea Varlaam cu două secole înainte, în disputa cu Sf.

[1] ΔΙΟΝΥΣΙΟΣ Ὁ ἐκ ΦΟΥΡΝΑ, *Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς τέχνης*, ἔκδ. Α. Παπαδοπούλου-Κεραέως, St. Petersburg, 1906, p. 5 ș.u.

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

Grigorie Palama: ne întoarcem implacabil spre *dualismul ermetic, idolatru* între *profan și sacru*, între *Aici și Acolo*, între *lumea din interior și lumea din afară*. Lupta isihasmului, cum bine se cunoaște, s-a dus pe două fronturi: pe de o parte *„spiritualismul" messalienilor*, pe de alta *moralismul latinilor*. Rezultatele celor două tendințe au început să se vadă în pictura occidentală încă de la sfârșitul Evului Mediu și mai târziu: în primul caz, s-a ajuns la *imaterialism* și *angelism*, astăzi inacceptabile mai ales pentru un ortodox, iar în al doilea caz, la *catehismul brutal* și *simbolismul superficial* al puritanilor.

Ceilalți doi pictori, Dionisie și Doxara, trăiesc în epoca Iluminismului, atunci când era trâmbițată sus și tare eliberarea omului de Dumnezeu, adică moartea celui de al doilea. Consecințele acelei epoci le trăim astăzi, când *modelul umanist desacralizant* ne conduce la absurd și neomenie. Mai mult decât atât, și-au găsit sfârșitul chiar și iluziile modernismului iar noi ne simțim îngroziți și goi în fața unui univers din ce în ce mai amenințător.

Care era mesajul lor în fața acestor provocări, ce puteau mai mult să ofere umilii susținători ai isihasmului? Aparent nimic: străduindu-se să reliefeze propria lor experiență și să înnoiască prin aceasta duhul epocii lor, au știut să rămână credincioși unei *perspective unice asupra vieții*, perspectivă prin care au arătat permanent că *omul se înnoiește prin har, se schimbă în Hristos și schimbă totodată lumea*. Lumina Taborului strălucește de frumusețea divino-umană palpabilă, nu este strălucire iluzorie sau idolatră. Aceasta este și rațiunea pentru care pictorii ortodocși au evitat criza sistematică a *naturalismului* și perspectiva dominantă a *iluzionismului* din pictura modernă europeană atât de preferată: *lumea nu este idol sau fantezie, ci zidire reală a unui Dumnezeu viu, Care arde și pătimește din iubire pentru zidirea Sa.*

Înnoiți veșnic în Hristos și înnoind permanent mijloacele artei lor, smeriții aghiografi din Bizanț și cei din perioada otomană au arătat în cel mai fericit mod că *isihasmul nu a distrus, ci a renăscut arta*. Isihasmul a ținut întotdeauna în centrul aghiografiei chipul uman ca icoană însuflețită și asemănare a Creatorului său, după învățătura Sf. Grigorie Palama: «Nici sufletul singur, nici numai trupul se numesc om, ci ceea ce sunt împreună (το συναμφότερον)»[2]. Astfel, el (isihasmul n.n.) ne predă și astăzi, când aghiografia ortodoxă a intrat din nou în focul încercărilor, lecția cea

[2] *Τίνας ἂν εἴποι λόγους σῶμα κατὰ ψυχῆς δικαζόμενον μετ' αὐτῆς ἐν δικασταῖς*, *PG* CL, 1361C.

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

mare: *nu înnoiești o artă imitând și raportându-te mereu, într-un mod stereotip și lipsit de viață la vechile modele, fie că acestea se numesc Theofan sau Panselin! Înnoirea este eminamente subiectul experienței personale la nivelul celor reprezentate în icoană, chiar și atunci când „îndrăznești" să introduci modalități de exprimare specifice epocii tale* – cum de altfel s-a întâmplat întotdeauna, de la catacombele creștine până la smeritul pictor ceasornicar Papadiamantis și la pictorii inovatori ortodocși din zilele noastre. Și găsesc că are perfectă dreptate să se întrebe cineva, care ar fi fost soarta aghiografiei bizantine și a celei contemporane, dacă *Domenikos Theotokopoulos* ar fi urmat modelul lui Theofan. Chiar și așa cum s-au derulat evenimentele, el a lăsat o moștenire unică pentru arta occidentală: opiniile întemeiate ale specialistului în istoria artei *David Davies* și ale neuitatului său coleg *Doulas Mouriki* potrivit cărora lumina ultimelor sale lucrări – un *unicum* în întreaga pictură europeană – ne trimite în mod indubitabil la preceptele isihasmului, cred că ne dezvăluie mai mult decât ceea ce impută criticii de artă „progresiști" susținătorilor contribuțiilor bizantine ale lui El Greco, adică naționalismul grecesc! Să nu fi avut în biblioteca sa operele Părinților Bisericii de Răsărit și între acestea pe cele ale Sf. Dionisie Areopagitul? Sau să nu îi fi considerat ca «părinți ai lui»?

Ultimul cuvânt aparține unuia dintre aceia pentru care frumusețea lumii înnoite în Hristos devine pricină a unui izvor nesfârșit de lacrimi mulțumitoare; Sf. Isaac Sirul se roagă din inimă:

> «Si astfel, cugetul și-l ridică spre ... cum le-a adus pe toate deodată din neființă la ființă numai prin bunăvoința Lui. Și ... zice uimit întru sine: cum a adus la ființă zidirea din cele ce nu sunt, adică mulțimea lucrurilor diferite și nenumărate? Și cum apoi caută să piardă ordinea ei minunată, frumusețea firilor, dar și calea armoniei celor zidite? ... și cum dintr-o dată încetează această minunată ordine și vine un alt timp și pretutindeni amintirea celei dintâi zidiri nu se mai sălășluiește în inima cuiva și o alta se naște în locul ei, și alte cugete, și alte preocupări? ... și, cugetând astfel despre toate acestea, cade în extaz, în uimire și în tăcere liniștită, cu toate că în aceeași clipă și genunchiul și-l pleacă și mulțumire și slavă înalță cu lacrimi după vrednicie lui Dumnezeu, Celui singur înțelept și veșnic slăvit în toate lucrurile Sale preaînțelepte»[3].

[3] Ἰσαὰκ τοῦ Σύρου, *Τὰ εὑρεθέντα ἀσκητικά*, sub îngrijirea lui Ἰωακείμ Σπετσιέρη. Θεσσαλονίκη, ²1977, p. 344 ș.u.

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

Renașterea Iconografiei Bizantine în arta postbizantină și neogreacă

Secolul al XVI-lea: Renaștere sau supraviețuire?

Întrebuințarea termenului *Renaștere* în domeniul artei bizantine este, așa cum se cunoaște, problematică. Termenul subsecvent folosit în istoria artei (pentru prima dată de Giorgio Vasari în anul 1550 și consacrat de Jacob Burkhardt în 1860) a fost inventat ca să reliefeze revigorarea principiilor artei clasice vechi într-o anumită perioadă a artei occidentale (sec. al XV-lea și următoarele). Din punct de vedere convențional, se aplică în general artei medievale, a cărei orientare este diferită.

Asemănătoare se dovedește situația și în evoluția picturii postbizantine. Din această perspectivă, pictura postbizantină urmărește să rămână arta specific bisericească-latreutică, prin urmare aspirațiile ei tind să se identifice cu acelea ale artei bizantine – *Bizanțul după Bizanț* (Iorga) se dovedește aici cuprinzător. Dacă, totuși, ar dori cineva să întrebuințeze și aici termenul Renaștere, acesta trebuie să deosebească limpede faptul că nu există nicio corelație între *pictura postbizantină* și *arta clasică veche*, ci putem distinge întoarceri periodice la prototipuri bizantine, îndeosebi la cele din perioada paleologilor.

Un prim exemplu concludent al unei astfel de Renașteri ni-l oferă *Teofan Cretanul* (activează între 1527-1559[4]). Avem încă puține informații în primă fază despre *Școala de pictură din Creta* (1453-1527). Așadar, nu este ușor să ne pronunțăm în mod categoric dacă Teofan se întoarce conștiincios și programatic spre prototipurile din perioada Paleologilor (sec. XIII-XIV n.t.) sau dacă, simplu, continuă o evoluție firească, ale cărei verigi sau etape le ignorăm până astăzi. În cel de-al doilea caz nu poate fi vorba despre *Renaștere*, ci de supraviețuire și continuitate. De altfel, acest lucru se vede și din caracterul isihast al artei lui[5]. La fel se pune problema și în cazul altor „Școli", precum cea a pictorilor din Teba care activează îndeosebi în nordul Greciei (în rezumat: Deliyanni-Doris, Ἀχειμάστου – Ποταμιάνου; Garidis Stavropoulou -

[4] Vezi M. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ, *Ὁ Κρητικός ζωγράφος Θεοφάνης*, Ἅγιον Ὄρος, 1986.

[5] Δημ. Δ. ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΟΠΟΥΛΟΣ, „Κερκόπορτα κατ'ἄμφω; Μερικὲς αἱρετικὲς ἀπόψεις γιὰ τὸν ρόλο τῆς Κρητικῆς Σχολῆς ζωγραφικῆς", în: *Παλίμψηστον*. XIV/XV (Ἡράκλειον, 1995), pp. 169-180.

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

Makris) – sau probabil al atelierelor care au fost deschise în centre urbane (Constantinopol, Tessalonic, Ioannina, Arta etc.[6]).

Rolul primelor tipărituri grecești (sfârșitul sec. al XV-lea – începutul sec. al XVI-lea) în dezvoltarea picturii postbizantine constituie încă o problemă deschisă[7].

Secolul al XVII-lea: Supraviețuire și înnoire

Caracteristic sec. al XVII-lea este faptul că în această perioadă devine tot mai evidentă tensiunea între numeroasele elemente împrumutate din arta vest-europeană (cum este cazul copierii sistematice a temelor și a stilului specific gravurilor flamande de către Theodoros Poulakis, 1622-1692[8]) și efortul de a păstra elementele vechi autohtone. Ar fi necesar să se fi dovedit deja rolul din ce în ce mai mare al tipăriturilor grecești, care prin ilustrațiile occidentale și prin ideile lor cel mai adesea antiortodoxe – catolice sau protestante – conduc spre occidentalizare[9]. În orice caz, disputa nu ajunge încă la nivel teoretic/ideologic.

Un alt fenomen este activarea organizată a unor bresle de *pictori ambulanți*, mai ales în ținuturile agrare ale Greciei continentale: lucrările lor arată o predispoziție spre simplificarea gradată a formei artistice, fapt care conduce treptat la așa-zisa «artă populară», în timp ce iconografia lor

---

[6] Vezi Δημ. Ἄλλας, „Μία εἰκόνα τοῦ ἁγίου Εὐσταθίου στὴ Σαλαμίνα", în: *Χαριστήριον εἰς Α.Κ. Ὀρλάνδον*, τόm. Γ', Ἀθῆναι, 1966, pp. 328-369; Δ. Ἄλλας, „Ἡ ζωφραγικὴ στὴν Κωνσταντινούπολη μετὰ τὴν Ἅλωση", în: *Ἀρχεολ. Δελτίον*, XXI (1971): Μελέται, pp. 239-263; Δ. Ἄλλας, „Περὶ τῆς ζωγραφικῆς εἰς τὴν Κωνσταντινούπολιν καὶ τὴν Θεσσαλονίκην μετὰ τὴν Ἅλωσιν. Μεθοδολογικά", în: *Ἐπετηρίς Ἑταιρείας Βυζαντινῶν Σπουδῶν*, XLII (1975-1976), pp. 101-211; comparativ cu Μαν. Χατζηδάκης, „Περὶ Σχολῆς Κωνσταντινουπόλεως ὀλίγα", în: *Ἀρχαιολ. Δελτ.*, XXVII (1972): Μελέται, pp. 121-137.

[7] Vezi Evro Layton, *The Sixteenth Century Greek Book in Italy*, Venice, 1994.

[8] Vezi I.K. Ρηγοπουλος, *Ὁ ἁγιογράφος Θεόδωρος Πουλάκης καὶ ἡ φλαμανδικὴ χαλκογραφία*, Ἀθῆναι, 1979.

[9] G. Podskalsky, *Griechische Theologie in der Zeit der Türkenherrschaft (1453-1821)*, München, 1988; Χρ. Γιανναρας, *Ὀρθοδοξία καὶ Δύση στὴ Νεώτερη Ἑλλάδα*, Ἀθήνα, 1992. Vezi și Δόρη Παπαστρατου, *Χάρτινες εἰκόνες. Ὀρθόδοξα θρησκευτικὰ χαρακτικά*, τόμοι 2, Ἀθήνα, 1986, îndeosebi pentru secolele următoare.

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

apare ca o îngrămădire dezordonată de elemente variate, care suferă o prelucrare primitivă[10].

Trebuie amintit aici că insula Creta dispare după 1669 ca centru iconografic de înaltă ținută în ceea ce privește tehnica reprezentării, iar potențialul său artistic se răspândește pretutindeni în teritoriile ocupate de venețieni (Insulele Ionice, Aigaion, Cipru) și desigur în Veneția. În cele din urmă, acest potențial este asimilat și dă naștere pe alocuri la școli provinciale, așa cum s-a întâmplat în Cipru[11] sau în Ionia[12].

În general, „Școala Cretană" a jucat un rol important în arta picturii icoanelor, dar un rol nesemnificativ în ceea ce privește fresca din teritoriul Greciei epirice; aceasta a fost strâns legată de tehnica pe care a dezvoltat-o monumentala școală de pictură numită în vechime «Școala Macedoneană», sec. XIII-XIV (astăzi comparată tot mai mult cu stilul cubic), cu o evidentă înclinație spre stilul realist și expresiv.

Secolul al XVIII-lea: Renaștere și sciziune

O asemenea *Renaștere* – în sensul celor prezentate mai sus – se poate spune fără rezerve că a avut loc, la o scară mai mică, în sec. al XVIII-lea, în Sfântul Munte și de acolo s-a extins în Macedonia și în teritoriile învecinate[13]. Ea are legătură cu mișcarea din jurul *ieromonahului Dionisie din Phourna Agraphon Evritanias* (aprox. 1670-1744), care susținea ucenicia în deprinderea tehnicii de lucru specifică lucrărilor lui *Manouil Panselinou* (sf. sec. al XIII-lea – încep. sec. al XIV-lea), pe cât era cu putință să fie cunoscut la momentul acela în Athos figura pe jumătate legendară a «întemeietorului» „Școlii Macedonene". Că această întoarcere-*Renaștere* este acum un rezultat programatic, o arată altă lucrare a lui Dionisie, mai precis prologul

[10] Vezi Α.Γ. ΤΟΥΡΤΑ, *Οἱ ναοὶ τοῦ Ἁγίου Νικολάου στὴ Βίτσα καὶ τοῦ Ἁγίου Μηνᾶ στὸ Μονοδένδρι. Προσέγγιση στὸ ἔργο τῶν ζωγράφων ἀπὸ Λινοτόπι*, Ἀθήνα, ²1992.

[11] Ἀθ. ΠΑΠΑΓΕΩΡΓΙΟΥ, *Εἰκόνες τῆς Κύπρου*, Λευκωσία, 1991; A. & J. STYLIANOU *The painted churches of Cyprus*, London, ²1985.

[12] Δημ.Δ ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΟΠΟΥΛΟΣ, „Κέρκυρα καὶ Ἰόνια Νησιὰ στὴ βυζαντινὴ καὶ μεταβυζαντινὴ ἐποχή (4ος-8ος αἰ.)", în: *Ὑποψήφιο Πολιτισμοῦ - Ἱερὰ Μητρόπολις Κερκύρας (ed.), Ὁ περίπλους τῶν εἰκόνων. Κέρκυρα. 14ος-18ος αἰώνας*, Ἀθήνα, 1994, pp. 19-32; Π.Λ ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ, *Εἰκόνες τῆς Κέρκυρας*, Ἀθήνα, 1990.

[13] Vezi Ἀνδρ. ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ, *Σχεδίασμα ἱστορίας τῆς θρησκευτικῆς ζωγραφικῆς μετὰ τὴν Ἅλωσιν*, Ἀθῆναι, 1957; Μαν. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ, *Ἕλληνες ζωγράφοι μετὰ τὴν Ἅλωση (1450-1830)*, τόμ. I, Ἀθήνα, 1987.

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

renumitei lui *Erminii a artei picturii*, operă care a fost alcătuită la Muntele Athos pe la anii 1728-1733. Acolo ne confirmă că a deprins arta picturii «învățând de mic și urmând pe cât îi stătea în putere lui chir Manouil Panselinos, care a strălucit în Tessalonic ca o lumină»[14]. Într-un alt loc se amintește despre un text mai vechi datând din sec al XVI-lea și care i-a servit lui Dionisie ca izvor[15]; poate fi vorba, așadar, despre un loc destinat să păstreze faima lui Panselinos. Dar, în timp ce acela amintește și pe Teofan Cretanul, care probabil trăia atunci când a fost scrisă această «Erminie» inedită, Dionisie pare să așeze într-un plan secund pe cretani; îi recomandă pe aceștia numai pentru icoane care pot fi purtate și desigur fără să amintească în mod direct de strămoșul lor Teofan[16].

Cea mai puternică dovadă că în realitate «Erminia» lui Dionisie a vrut să fie, printre altele, și un manifest de «întoarcere la rădăcini» – în cel mai evident caz la Panselinos – o arată opera artistică a autorului ei, a elevului ieromonahului *Kirillos Photinos din Hio, David Selinitziotis din Epirul de nord* s.a.[17]. Din păcate, cea mai mare parte a acestor lucrări sunt necunoscute iar operele de referință (fresce ale lui Dionisie în Phourna Evritanias) au fost în majoritate distruse. Chiar și așa stând lucrurile, nimeni nu se poate îndoi că sec. al XVIII-lea a fost într-adevăr un secol al *Renașterii*, al cărei epicentru a fost Muntele Athos, adică al întoarcerii la vechile prototipuri rezumate sub numele lui Panselinos.

Se poate vorbi și despre o altă *Renaștere* în Grecia de Jos, dar de data aceasta însemnând o revigorare a prototipurilor cretane, așa cum este și cazul specific al lui *Argheios Gheorghios Markou*, care a activat îndeosebi în Attica și Salamina (1719-1746[18]). Diferența constă în faptul că acest curent nu este rezultatul unei intenții teoretice programate, ci o evoluție firească a artei din secolul anterior, când „Școala Cretană" se afla încă la apogeu: în consecință, este vorba despre supraviețuire și nu *Renaștere*. Al treilea curent, marcat de practica picturilor din ce în ce mai artizanale specifice breslelor de meseriași agricultori din Grecia continentală, este lipsit de orice suport teoretic și nu putem vorbi despre

---

[14] ΔΙΟΝΥΣΙΟΣ Ὁ ἐκ ΦΟΥΡΝΑ, *Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς τέχνης*, ἔκδ. Α. Παπαδοπούλου-Κεραέως, St. Petersburg, 1906. p. 3.

[15] ΔΙΟΝΥΣΙΟΣ Ὁ ἐκ ΦΟΥΡΝΑ, *Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς τέχνης*, pp. 237, 246.

[16] Cf. ΔΙΟΝΥΣΙΟΣ Ὁ ἐκ ΦΟΥΡΝΑ, *Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς τέχνης*, pp. 4, 34.

[17] Vezi Μαν. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ, *Ἕλληνες ζωγράφοι μετὰ τὴν Ἅλωση (1450-1830)*, τόμ. I, Ἀθήνα, 1987.

[18] Vezi Μαν. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ, *Ἕλληνες ζωγράφοι μετὰ τὴν Ἅλωση (1450-1830)*, τόμ. I. Ἀθήνα, 1987.

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

o cercetare a lui în timp ca întoarcere la modele sau prototipuri mai vechi[19].

Merită să revenim și să stăruim mai mult asupra *Erminiei* lui Dionisie și din alte rațiuni, pe care aș dori să le prezint. Mai întâi, această erminie constituie un veritabil «manual iconografic» pentru pictori. În al doilea rând, faptul că impută numeroase elemente iconografice occidentale tradiției bizantine arată cum în mod automat este considerat ca «bizantin» tot ceea ce a fost introdus din Occident în iconografia ortodoxă începând cu perioada bizantină târzie sau postbizantină. Totodată arată și nevoia de a se instituționaliza o vastă tematică admisă și aplicată deja, care se regăsește fundamentată parțial și în consemnările precedente, așa-zisele «*izvoare ale Erminiei*»[20]. În al treilea rând, este limpede că «îndreptarul» lui joacă și un rol reglator-coordonator, așa cum o demonstrează vasta tradiție a manuscriselor acestei Erminii în Balcani și faima de care beneficiază în conștiința generațiilor următoare. În al patrulea rând, Dionisios se occidentalizează iconografic în bună măsură; cu toate acestea, în ceea ce privește stilul, rămâne atașat tradiției bizantine. Aceasta înseamnă probabil că a caracteriza ceva ca fiind «bizantin» sau «străin» în mediul său, adică în Sfântul Munte, rolul determinant l-a jucat stilul și mai puțin iconografia. Cineva ar putea aminti că există exemple de icoane vechi împărătești, precum seriile de fresce cu scene apocaliptice, care împrumută prototipuri iconografice de la gravurile occidentale, dar păstrează aerul bizantin[21]. De altminteri, și Veneția sec. XVI-lea ne oferă un asemenea exemplu prin *divota maniera greca*[22]. În orice caz, rămâne de maximă urgență o ediție critică actuală a *Erminiei* și a izvoarelor ei, precum și o sistematică analiză iconografică a ei.

Prin complexitatea și disputele lui, sec. al XVIII-lea ne oferă și opusul curentului reprezentat de Dionisios. Aproape concomitent cu ieromonahul de la Athos, în 1726, în Kerkyra venețiană, pictorul peloponesiac *Panaiotis Doxaras* (1662-1729) scrie opera sa *Despre pictură*, o lucrare-manifest care face propagandă fățiș în favoarea adoptării picturii italiene în Biserica Ortodoxă și se pronunță negativ și disimulat împotriva tradiției bizantine; desigur, el tradusese mai înainte în

[19] Cf. Κίστσος ΜΑΡΚΗΣ, *Χιονιαδίτες ζωγράφοι*, Ἀθήνα, 1981.

[20] Vezi ΔΙΟΝΥΣΙΟΣ Ὁ ἐκ ΦΟΥΡΝΑ, *Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς τέχνης*, pp. 235-301.

[21] P. HUBER, *Athos*, Zürich/Freiburg, ³1982.

[22] Cf. Μαν. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ, *Ἕλληνες ζωγράφοι μετὰ τὴν Ἅλωση (1450-1830)*, τόμ. I, Ἀθήνα, 1987.

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

greceşte diferite scrieri italiene despre pictură[23]. Aplicarea practică a principiilor lui o vedem în picturile realizate pe mansarda (soffitto) bisericii Sf. Spiridon din Kerkyra (1727). Aici, sinaxarul sfântului cipriot (moaştele sale întregi au fost strămutate de la Constantinopol prin Paramythias în Kerkyra în 1456) este reprezentat pictural în ulei într-un mod care imită iconografia şi stilul pictorilor veneţieni ai sec. al XVI-lea, în special pe *Paolo Veronese* sau *Caliari* (1528-1588). Astfel, Doxaras, întemeietor cu această lucrare al aşa-numitei „Şcoli Eptanisiace"[24], le transformă în egală măsură pe cele trei: tehnică, stil, iconografie[25].

Erminia şi *Despre pictură* au rămas inedite în epoca lor şi au fost tipărite foarte târziu[26]; oricum, opera lui Doxaras nu pare să fi cunoscut o vastă tradiţie a manuscriselor. Dar şi stilul lui «cred» că s-a răspândit într-adevăr numai în Eptanisa şi în împrejurimile de pe ţărmul Greciei continentale, aşa cum o arată picturile din sec. al XVIII-lea şi al XIX-lea[27].

Se poate apela aici la o analiză sociologică pentru a explica ipostazele lui Dionisie care a activat într-un teritoriu aflat sub ocupaţie turcească şi contraponderile lui Doxaras de sub dominaţia veneţienilor. Astfel de studii au fost deja date publicităţii într-un număr destul de

---

[23] Vezi Δημ.Δ. ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΟΠΟΥΛΟΣ, „Ὀρθόδοξη Ἀνατολὴ καὶ Λατινικὴ Δύση: Ἕνα καίριο πρόβλημα μέσα ἀπὸ τὴν ἐκκλησιαστικὴ τέχνη τῆς Ἑπτανήσου", în: *Πρακτικὰ Ε΄ Διεθνοῦς Πανιονίου Συνεδρίου (Ἀργοστόλι - Ληξούρι 1986)*, tóm. 3, Ἀργοστόλι, 1991, pp. 163-177; Δ.Δ. ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΟΠΟΥΛΟΣ, *Ἀπὸ τὸ Βυζάντιο στὸ Μεταβυζάντιο: Οἶνος παλαιὸς εἰς ἀσκοὺς καινούς - καὶ ἀντίστροφα*, Ἀθήνα, 1993; Δ.Δ. ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΟΠΟΥΛΟΣ, „Κέρκυρα καὶ Ἰόνια Νησιὰ στὴ βυζαντινὴ καὶ μεταβυζαντινὴ ἐποχή (4ος-8ος αἰ.)", în: Ὑπουργεῖο Πολιτισμοῦ - Ἱερὰ Μητρόπολις Κερκύρας (ed.), *Ὁ περίπλους τῶν εἰκόνων. Κέρκυρα, 14-18 αἰώνας*, Ἀθήνα, 1994, pp. 19-32.

[24] Cf. Σπ. ΔΕ ΒΙΑΖΗΣ, Ἡ ζωγραφικὴ ἐδν Ἑλλάδι, Ζάκυνθος, ²1968; Ἄλκης ΧΑΡΑΛΑΜΠΙΔΗΣ, *Συμβολὴ στὴ μελέτη τῆς ἑφτανησιώτικης ζωγραφικῆς τοῦ 18 καὶ 19ος αἰώνα*, Ἰωάννινα, 1978.

[25] Cf. Δ.Δ. ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΟΠΟΥΛΟΣ, „Ὀρθόδοξη Ἀνατολὴ καὶ Λατινικὴ Δύση...", în: *Πρακτικὰ Ε΄ Διεθνοῦς Πανιονίου Συνεδρίου*, 3, 1991, pp. 163-177; Δ.Δ. ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΟΠΟΥΛΟΣ, *Ἀπὸ τὸ Βυζάντιο στὸ Μεταβυζάντιο...*, Ἀθήνα, 1993; Δ.Δ. ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΟΠΟΥΛΟΣ, „Κέρκυρα καὶ Ἰόνια Νησιὰ στὴ βυζαντινὴ...", în: *Ὁ περίπλους τῶν εἰκόνων ...*, Ἀθήνα, 1994, pp. 19-32.

[26] ΔΙΟΝΥΣΙΟΣ ὁ ἐκ ΦΟΥΡΝΑ, *Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς τέχνης*; ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ ΔΟΞΑΡΑΣ, *Περὶ ζωγραφίας*, ἔκδ. Σπυρ. Λάμπρου, Ἐν Ἀθήναις, 1871.

[27] Ἄλκης ΧΑΡΑΛΑΜΠΙΔΗΣ, *Συμβολὴ στὴ μελέτη τῆς ἑφτανησιώτικης ζωγραφικῆς τοῦ 18 καὶ 19ος αἰώνα*, Ἰωάννινα, 1978.

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

mare[28]. Ceea ce nu a fost luminat îndeajuns, poate constitui în fapt o altă abordare. Concret: sec. al XVIII-lea se remarcă pentru Sfântul Munte printr-o puternică mișcare duhovnicească, cunoscută sub numele de „Renaștere Filocalică", al cărei apogeu îl reprezintă Sf. Nicodim Aghioritul (1748-1809) și este continuarea curentului isihast din sec. al XIV-lea (Sf. Grigorie Palama s.a.)[29]; dimpotrivă, în Ionia, se propagă foarte devreme și puternic ideile Iluminismului european[30]. Astfel a rezultat cunoscuta ruptură de ordin ideologic al cărei centru îl constituie dilema alegerii între Răsăritul Ortodox și Apusul Latin. În consecință, problema care trebuie să frământe pe istoricul artei este: cât de mult pot fi considerați Dionisie și Doxaras ca reprezentanți ai celor două direcții contrare, cu atât mai mult cu cât amândoi recurg la fundamentarea teoretică a operei lor artistice. O asemenea viziune presupune că *Istoria Artei* nu trebuie considerată și nu este ireconciliabilă cu *Istoria Ideilor*, în special cu *Teologia*: lucrarea de artă, încorporând desigur tezele teoretice ale creatorului ei, alcătuiește o reprezentare codificată a formei, pe care este dator să o aibă în vedere la modul cel mai serios istoricul artei.

Secolul al XIX-lea: Pictura academică-occidentală și pictura „populară"

O dată cu formarea statului grec liber (1830) – care includea Grecia sudică și Insulele Ciclade – și instaurarea domniei lui Bavaro Othona (1833), se creează o nouă stare de fapt. Biserica grecească și-a câștigat neașteptat autonomia față de Patriarhia Ecumenică și s-a supus întru totul statului prin recunoașterea «Autocefaliei» (1833); în același timp, statul a recurs la desființarea și confiscarea averilor mănăstirești din aceste provincii. Din totalul de 524 de mănăstiri, au fost desființate 378, adică mai mult de ⅔[31]. Cât privește pictura bisericească, prinde rădăcini și

---

[28] Vezi Δ.Δ. ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΟΠΟΥΛΟΣ, „Ὀρθόδοξη Ἀνατολὴ καὶ Λατινικὴ Δύση...". în: *Πρακτικὰ Ε΄ Διεθνοῦς Πανιονίου Συνεδρίου*, 3, 1991, pp. 163-177; Δ.Δ. ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΟΠΟΥΛΟΣ, *Ἀπὸ τὸ Βυζάντιο στὸ Μεταβυζάντιο...*, Ἀθήνα, 1993; Δ.Δ. ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΟΠΟΥΛΟΣ, „Κέρκυρα καὶ Ἰόνια Νησιὰ στὴ βυζαντινὴ...", în: *Ὁ περίπλους τῶν εἰκόνων ...*, Ἀθήνα, 1994, pp. 19-32.

[29] Vezi Ἀρχιμ. Ἀμφίλ. ΡΑΔΟΒΙΤΣ, *Ἡ Φιλοκαλικὴ Ἀναγέννηση τοῦ 18 καὶ 19 αἰῶνος καὶ οἱ πνευματικοί καρποί της*, Ἀθῆναι, 1984; PODSKALSKY G., *Griechische Theologie in der Zeit der Türkenherrschaft (1453-1821)*, München, 1988.

[30] PODSKALSKY G., *Griechische Theologie*..., München, 1988.

[31] Γεωργ. Δ ΜΕΤΑΛΛΗΝΟΣ, *Ἑλλαδικοῦ αὐτοκεφάλου παραλειπόμενα*, Ἀθήνα², 1989; Χρ. ΓΙΑΝΝΑΡΑΣ, *Ὀρθοδοξία καὶ Δύση στὴ Νεώτερη Ἑλλάδα*, Ἀθήνα, 1992;

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

se dezvoltă acum modelul academic al așa-numitei „Școli Atheniene a Monahos-ului"[32] (Ludwig Thiersch, Konstantinos Phanellis, Konstantinos Artemis s.a.[33]), care urmează principiile germanilor «nazarineni» (F. Overbeck, F. Pforr, P. Cornelius, J. Schnorr von Carolsfeld etc.). Din această perspectivă, grecii «nazarineni» pot fi considerați continuatori ai „Școlii Eptanisiace" deplin occidentalizate a lui Doxaras[34]. În această ultimă confruntare, argumentarea teoretică în scopul introducerii picturii germanilor «nazarineni» nu se întreprinde în mod direct, ci indirect, prin atacuri împotriva picturii bizantine, îndeosebi din partea urmașilor Iluminismului[35].

În Grecia aservită și într-o mai mică măsură în teritoriile rurale libere ale Regatului Greciei, se păstrează în parte tradiția autohtonă, dar mai mult în planul creațiilor artizanale («arta populară»), în timp ce, în plan teoretic, lipsește orice strădanie de respingere a „Școlii Atheniene a Monahos-ului"[36]. Cu toate acestea, nu există ermetisme, cu atât mai mult cu cât Athena, capitala Regatului Greciei, se distinge ca aspirație și prototip pentru toți cei supuși. Caracteristică este situația Sfântului Munte: deși se află sub dominația turcească, atelierele sale aghiografice (Iasapheon, Daniilaion s.a.) produc o mulțime de icoane de tip occidental, asemănătoare cu cele ale neogrecilor «nazarineni» (Xyggopoulos, Gheorghiadou - Kountoura). Aici, totuși, trebuie luate în considerare și puternicele tendințele occidentale transmise în Athos și în toată Grecia de

---

Charles A. FRAZEE, *Ὀρθόδοξος Ἐκκλησία καὶ ἑλληνικὴ ἀνεξαρτησία (1821-1852)*, Ἀθήνα, 1987.

[32] Este vorba despre Academia din *München* (Μόναχος) – *Casa Monahilor* (Münchner Akademie der Bildenden Künste) (n. tr.).

[33] Δημ. ΠΑΠΑΣΤΑΜΟΣ, *Ἡ ἐπίδραση τῆς ναζαρηνῆς σκέψης στὴ νεοελληνικὴ ἐκκλησιαστικὴ ζωγραφική*, Ἀθήνα, 1977.

[34] Στ. ΛΥΛΑΚΗΣ, „Ἡ ἱστορία τῆς νεοελληνικῆς ζωγραφικῆς, 16 -20 αἰώνας", în: *Ἕλληνες ζωγράφοι*, 3, Ἀθήνα, 1976; Δημ. Δ. ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΟΠΟΥΛΟΣ, „Ὀρθόδοξη Ἀνατολὴ καὶ Λατινικὴ Δύση: Ἕνα καίριο πρόβλημα μέσα ἀπὸ τὴν ἐκκλησιαστικὴ τέχνη τῆς Ἑπτανήσου", în: *Πρακτικὰ Ε΄ Διεθνοῦς Πανιονίου Συνεδρίου (Ἀργοστόλι - Ληξούρι 1986)*, τόμ. 3, Ἀργοστόλι, 1991, pp. 163-177 și Δ.Δ. ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΟΠΟΥΛΟΣ, *«Πρόοδος» καὶ «συντήρηση» στὸ πεδίο τῆς ἐκκλησιαστικῆς καὶ θρησκευτικῆς ζωγραφικῆς. Ἡ περίπτωση τοῦ 18ου αἰώνα*, Ἀθήνα, 1993.

[35] Cf. Ἀνδρ. ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ, *Σχεδίασμα ἱστορίας τῆς θρησκευτικῆς ζωγραφικῆς μετὰ τὴν Ἅλωσιν*, Ἀθῆναι, 1957; Δ.Δ. ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΟΠΟΥΛΟΣ, *«Πρόοδος» καὶ «συντήρηση» στὸ πεδίο τῆς ἐκκλησιαστικῆς καὶ θρησκευτικῆς ζωγραφικῆς. Ἡ περίπτωση τοῦ 18ου αἰώνα*, Ἀθήνα, 1993.

[36] Cf. K. ΜΑΡΚΗΣ, *Χιονιαδίτες ζωγράφοι*, Ἀθήνα, 1981.

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

către Rusia, care se afla încă din epoca lui Petru cel Mare (1672-1725) în plină occidentalizare[37]. Fenomene asemănătoare se derulează și în centrul Ortodoxiei, în Constantinopol[38]. În consecință, sec. al XIX-lea constituie sfârșitul îndepărtatei tradiții bizantine și postbizantine și începutul celei *post-postbizantine*. Până atunci, arta bizantină nu își pierduse prestigiul și forța ei (Gkouma – Peterson, Yiannias).

Secolul al XX-lea: „Neobizantinismul" lui Photis Kontoglou

Încă de la începutul secolului, când nu mai poate fi vorba despre o continuitate organică a tradiției picturii bizantine și postbizantine, se face din nou simțit apelul «întoarcerii la origini», de data aceasta în mijlocul disputelor pe marginea existenței sau nu a caracteristicilor autohtone în artă, a binecunoscutului «caracter grecesc». Războaiele balcanice (1912-1913, 1914-1918), în urma cărora Tracia, Macedonia și Epirul sunt alipite Statului Grec, au favorizat într-o oarecare măsură întoarcerea spre Bizanț. O importanță deosebită pentru artă au avut-o două evenimente: mai întâi faptul că Sfântul Munte a devenit un teritoriu autonom, accesibil în mod direct, o dată cu punerea lui sub jurisdicția Greciei (1913), iar pe de altă parte, catastrofa micrasiatică (1922) a avut drept urmare migrarea masivă a populației grecești, încă foarte sensibilă la elemente de tradiție bizantină și postbizantină, în spațiul grecesc. Sunt semnificative lucrările avangardiste ale lui G. Millet (1916 și 1927) și opera nu întotdeauna temperată a lui Byron și Rice, care au repus în lumină rolul Sfântului Munte în ceea ce privește evoluția artei începând cu sec. al XIII-lea. De asemenea, o pleiadă de renumiți pictori greci consideră că este de datoria ei să reconsidere Athosul, să imite și să se inspire deseori din acele lucrări picturale; sunt menționate ca fiind de referință numele lui *Spyros Papaloukas, Efthimios Papadimitriou, Nikos Engonopoulos, Spyros Basileio, Yannis Tsarouchis, Aginora Asteriadis* s.a. Astfel, recursul la o «pictură grecească» se unește inevitabil atât cu tradiția antică, dar și cu

[37] Cf. Δ.Δ. ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΟΠΟΥΛΟΣ, „Ἡ εἰκόνα: Ἀπὸ τὸ Βυζάντιο στὴ Μόσχα", în: *Σύναξη*, LI (Ἰούλιος-Σεπτέμβριος 1994), pp. 115-122.

[38] Vezi † Ἀθ. ΠΑΠΑΣ (Μητροπολίτης Ἐλενουπόλεως), *Πολίτες ζωγράφοι καὶ ἁγιογράφοι τοῦ δεκάτου ἑνάτου καὶ εἰκοστοῦ αἰώνα*, Ἀθήνα, 1989; Δημ. Δ. ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΟΠΟΥΛΟΣ, „Βιβλιοκρισία τοῦ ἔργου τοῦ Παπᾶ 1989", în: *Δελτίο Κέντρου Μικρασιατικῶν Σπουδῶν*, VIII (1990-1991), pp. 266-277.

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

cea bizantină și postbizantină, traversând de asemenea tradiția populară ulterioară (*Panaghiotis Zographos, Theophilos*)[39].

Apogeul și sinteza acestui curent este opera lui *Photis Kontoglou* (1895-1965) din Asia Mică (din vechea cetate Kydonies, acum Aïbali), ale cărui lucrări sunt de asemenea orientate în două direcții, practică și teoretică. Prima dintre acestea cuprinde un impresionant volum de picturi bisericești și populare, cu elemente variate specifice epocii, dar într-o manieră ex-bizantină[40]. Pentru icoanele portabile, Kontoglou preferă să urmeze tehnica rafinată a Școlii Cretane iar în ceea ce privește fresca se inspiră din lucrările lui *Panselinos, Phraggos Katellanos* dar și din cele ale lui Teofan Cretanul; avem așadar un melanj al unei Școli „Neocretane" și „Neomacedonene" - un „Neobizantinism", un fenomen care începe de acum să își facă apariția. Contribuția lui teoretică despre pictura bizantină și postbizantină, dincolo de numeroasele articole, însumează și lucrarea în două volume *Expresia iconografiei ortodoxe* (prima ediție, Athena 1960; au urmat până astăzi alte două ediții postum, cu unele adăugiri conclusive la volumul al II-lea). În esență, este vorba despre o reconstituire a *Erminiei* lui Dionisie, după cum recunoaște și autorul[41], cu un dublu scop. Primul este să «purifice» *Erminia* de împrumuturile occidentale, pe care Dionisie le considera ca bizantine (ar fi fost interesantă o confruntare sistematică a «purificărilor» din *Ἔκφρασις*-ul lui Kontoglou în raport cu *Ἑρμηνεία*); cel de-al doilea, să joace rol reglator în pictura aghiografică contemporană, restabilind într-o perioadă de criză artele, stilul și iconografia perioadei bizantine și a primei perioade postbizantine.

Erudiția, talentul și neobosita activitate picturală și editorială a lui Kontoglou, de altfel un bun cunoscător al picturii occidentale, profund cercetător al teologiei patristice și al ritualului bisericesc și unul dintre cei mai renumiți mânuitori ai graiului grecesc, au făcut ca opera lui să se răspândească în toate țările ortodoxe și să devină pretutindeni cunoscută

---

[39] Cf. Ε. ΓΕΩΡΓΙΑΔΟΥ-ΚΟΥΝΤΟΥΡΑ, *Θρησκευτικὰ θέματα στὴ νεοελληνικὴ ζωγραφική, 1900-1940*, Θεσσαλονίκη, 1984; Στ. ΛΥΔΑΚΙΣ, „Ἡ ἱστορία τῆς νεοελληνικῆς ζωγραφικῆς, 16ος -20ος αἰώνας", în: *Ἕλληνες ζωγράφοι*, 3, Ἀθήνα, 1976; Των. ΣΠΗΤΕΡΗΣ, *Τρεῖς αἰῶνες νεοελληνικῆς τέχνης, 1660-1967*, τόμοι 3, Ἀθήνα, 1979-1982.

[40] Pentru detalii vezi Νίκος ΖΙΑΣ, *Φώτης Κόντογλου ζωγράφος*, Ἀθήνα, 1991.

[41] Φώτης ΚΟΝΤΟΓΛΟΥ, *Ἔκφρασις τῆς Ὀρθοδόξου Εἰκονογραφίας*, Ἀθήναι, 1960, p. ιθ' s.c.l.

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

și în Occident[42]. În mod justificat s-a vorbit despre epoci *pre* și *post* Kontoglou în pictura bisericească contemporană. Opera lui a fost consfințită drept canon, așa cum Dionisios a stabilit ca prototip pe Panselinos și pe cretani. În orice caz, este vorba despre o *Renaștere* dinamică, caracterizată prin polemică ascuțită față de noua pictură europeană. La fundamentul operei lui Kontoglou stă o atitudine mărturisitoare (*Confessionalismus*) vis-a-vis de secularismul (*Saecularismus*) picturii religioase occidentale.

O atitudine critică față de pictura occidentală, pe criterii nu exclusiv bisericești ca în cazul lui Kontoglou, dar și pe criterii pur artistice, rămâne un obiectiv neîndeplinit, care a fost atins doar tangențial[43].

Situația actuală: Către un „Postbizantinism"?

În ultimii ani, când exemplul viu al lui Kontoglou a sfârșit deseori în aplicări și imitări mecaniciste din partea ucenicilor și a moștenitorilor lui, a început să fie din ce în ce mai mult observată o atitudine critică față de mișcarea „neobizantinismului"[44]. Aceasta se rezumă la întrebarea dacă

---

[42] Cf. C. CAVARNOS, *Orthodox Iconography*, Belmont, Mass., 1977.

[43] Vezi îndeosebi Γιλεννης ΤΣΑΡΟΥΧΗΣ, *Ἀγαθὸν τὸ ἐξόμολογεῖσθαι*, Ἀθήνα, 1986; Γ. ΤΣΑΡΟΥΧΗΣ, *Ἐγώ εἰμί πτωχὸς καὶ πένης*, Ἀθήνα, 1988; Γ. ΤΣΑΡΟΥΧΗΣ, *Ὡς στρουθίον μονάζον ἐπὶ δώματος*, Ἀθήνα, 1988; Γ. ΤΣΑΡΟΥΧΗΣ, *Λίθον ὃν ἀπεδοκίμασαν οἱ οἰκοδομοῦντες*, Ἀθήνα, 1989; Γ. ΤΣΑΡΟΥΧΗΣ, *Μάτην ὠνείδισαν τὴν ψυχήν μου*, Ἀθήνα, 1992, sporadic la Πρωτοπρεσβ. Σταμ. ΣΚΛΗΡΗΣ, *Ἐν ἐσόπτρῳ*, Ἀθήνα, 1992.

[44] Cf. Βασίλειος Σταυρονικητιανός, βλ. Μ. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ, *Ὁ Κρητικός ζωγράφος Θεοφάνης*, Ἅγιον Ὄρος, 1986; Κωνστ. ΚΑΛΟΚΥΡΗΣ, *Ἡ ζωγραφικὴ τῆς Ὀρθοδοξίας*, Θεσσαλονίκη, 1972; Κ. ΚΑΛΟΚΥΡΗΣ, *Ναοδρομία καὶ σύγχρονη τέχνη. Ἀρχιτεκτονική-ζωγραφική*, Θεσσαλονίκη, 1978; Κ. ΚΑΛΟΚΥΡΗΣ, *Ἡ τέχνη στὴν Ἐκκλησία τῆς Ἑλλάδος κατὰ τὴν παλαιότερη καὶ σύγχρονη ἐποχή*, Θεσσαλονίκη, 1988; †Ἀθ. ΠΑΠΑΣ (Μητροπολίτης Ἑλενουπόλεως), „Σκέψεις πάνω στὴ νεοβυζαντινὴ ζωγραφικὴ τῆς Ἑλλάδος καὶ τῆς Εὐρώπης εἰδικότερα", în: *Κληρονομία*, XIX (1991), pp. 187-203; Πρωτοπρεσβ. Σταμ. ΣΚΛΗΡΗΣ, *Ἐν ἐσόπτρῳ*, Ἀθήνα, 1992; Δημ. Δ. ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΟΠΟΥΛΟΣ, „Ὁ Ἀλέξανδρος Παπαδιαμάντης καὶ ἡ τέχνη τῆς Ὀρθοδοξίας", în: Ν.Δ. Triantafyllopoulos (ed.), *Φῶτα ὁλόφωτα. Ἕνα ἀφιέρωμα στὸν Παπαδιαμάντη καὶ τὸν κόσμο του*, Ἀθήνα, 1981, pp. 177-196; Δ.Δ. ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΟΠΟΥΛΟΣ, „Βιβλιοκρισία τοῦ ἔργου τοῦ Παπᾶ 1989", în: *Δελτίο Κέντρου Μικρασιατικῶν Σπουδῶν*, VIII (1990-1991), pp. 266-277; Δ.Δ. ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΟΠΟΥΛΟΣ, *«Πρόοδος» καὶ «συντήρηση» στὸ πεδίο τῆς ἐκκλησιαστικῆς καὶ θρησκευτικῆς ζωγραφικῆς. Ἡ περίπτωση τοῦ 18ου αἰώνα*, Ἀθήνα, 1993; Δ.Δ. ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΟΠΟΥΛΟΣ, *Ἀπὸ τὸ Βυζάντιο στὸ*

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

și în ce măsură se poate realiza corect pictura bisericească în condițiile nesfârșitelor copieri și imitări a unor «prototipuri», mai mult sau mai puțin stabilite arbitrar. Astfel au început să se întrezărească semnele unei renașteri „post-kontogliene". O pleiadă de pictori, păstrând elemente esențiale ale picturii grecești antice, bizantine, postbizantine și neogrecești, se străduiește să însuflețească într-o nouă manieră această moștenire strămoșească. S-ar putea spune despre *postbizantinism* că a întreprins o *renaștere* dătătoare de speranță, în sensul bisericesc al termenului[45]. Scopul ei nu mai este păstrarea celor dobândite și a stereotipurilor, ci întrebuințarea unui limbaj actual prezumtiv, care aduce în interiorul ei întreaga Tradiție împământenită! Se poate spune că este Schimbarea care, după ce a jucat un rol fundamental în Isihasmul din sec. al XIV-lea, la Theofan în sec. al XVI-lea și la Dionisied în sec. al XVIII-lea, își pune pecetea și pe sfârșitul secolului nostru!

Bibliografie selectivă:

Ἀναζήτηση. Σὲ ἀναζήτηση τῆς ἑλληνικότητας. Ἡ γενιὰ τοῦ 30, Ἀθήνα, 1994.

Μεταμορφώσεις τοῦ μοντέρνου. Ἡ ἑλληνικὴ ἐμπειρία, Ἀθήνα, 1992.

ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ Μ., *Ἡ Μονὴ τῶν Φιλανθρωπηνῶν καὶ ἡ πρώτη φάση τῆς μεταβυζαντινῆς Ζωγραφικῆς*, Ἀθήνα², 1983.

BYRON R., Rice D.T., *The Birth of Western Painting*, London, 1930.

ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ Π.Λ., *Εἰκόνες τῆς Κέρκυρας*, Ἀθήνα, 1990.

CAVAROS C., *Orthodox Iconography*, Belmont Mass., 1977.

GARIDIS Milt., *La peinture murale dans le monde orthodoxe après la chute de Byzance (1450-1600) et dans les pays sous la domination étrangere*, Athène, 1989.

ΓΕΩΡΓΙΑΔΟΥ-ΚΟΥΝΤΟΥΡΑ Ε., *Θρησκευτικὰ θέματα στὴ νεοελληνικὴ ζωγραφική, 1900-1940*, Θεσσαλονίκη, 1984.

ΓΙΑΝΝΑΡΑΣ Χρ., *Ὀρθοδοξία καὶ Δύση στὴ Νεώτερη Ἑλλάδα*, Ἀθήνα, 1992.

Μεταβυζάντιο: Οἶνος παλαιὸς εἰς ἀσκοὺς καινούς - καὶ ἀντίστροφα, Ἀθήνα, 1993; Δ.Δ. ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΟΠΟΥΛΟΣ, „Ἡ ὀρθόδοξη ἐκκλησιαστικὴ τέχνα καὶ τὰ ὅρια τοῦ καλλιτέχνη - δημιουργοῦ. (Ἀπὸ τὴ Ζ΄ Οἰκουμενικὴ Σύνοδο τῆς Νικαίας στὸ κατώφλι τοῦ 21ου αἰώνα)", în: *Σύναξη*, τεῦχ. LII, (Ὀκτ.-Δεκ. 1994), pp. 69-74; Δ.Δ. ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΟΠΟΥΛΟΣ, „Κέρκυρα καὶ Ἰόνια Νησιὰ στὴ βυζαντινὴ καὶ μεταβυζαντινὴ ἐποχή (4ος-8ος αἰ.)", în: Ὑπουργεῖο Πολιτισμοῦ - Ἱερὰ Μητρόπολις Κερκύρας (ed.), *Ὁ περίπλους τῶν εἰκόνων. Κέρκυρα, 14-18 αἰώνας*, Ἀθήνα, 1994, pp. 19-32.

[45] Cf. Ph. SHERRARD, *Τὸ ἱερὸ στὴ ζωὴ καὶ τὴν τέχνη*, Ἀθήνα, 1994.

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

ΓΙΑΝΝΙΑΣ Ι.Ι., „Οἱ ἁγιογραφίες τῶν Τραπεζῶν τοῦ Ἁγίου Ὄρους: Μία ἑρμηνεία", ἐν: Γιαννιᾶς Ι.Ι., *Ἡ βυζαντινὴ παράδοση μετὰ τὴν Ἅλωση τῆς Κωνσταντινούπολις*, Ἀθήνα, 1994, pp. 323-362.

ΓΚΟΥΜΑ-PETERSON Θ., „Ἡ εἰκόνα ὡς πολιτισμικὴ παρουσία μετὰ τὸ 1453", ἐν: J.J. Yannias (ed.), *Ἡ βυζαντινὴ παράδοση μεδτὰ τὴν Ἅλωση τῆς Κωνσταντινούπολις*, Ἀθήνα, 1994, pp. 193-209.

ΔΕ ΒΙΑΖΗΣ Σπ., *Ἡ ζωγραφικὴ ἐδν Ἑλλάδι*, Ζάκυνθος, ²1968.

DELIYANNI-DORIS H., *Die Wandmalereien der Lite der Klosterkirche von Hosios Meletios*, München, 1975.

DAVIES D., „The Byzantine Legacy in the Art of El Greco", in: *El Greco of Crete*, Ἡράκλειον, 1995, pp. 425-445.

ΔΙΟΝΥΣΙΟΣ ὁ ἐκ ΦΟΥΡΝΑ, *Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς τέχνης*, ἔκδ. Α. Παπαδοπούλου-Κεραέως, St. Petersburg, 1906.

ΔΟΞΑΡΑΣ ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ, *Περὶ ζωγραφίας*, ἔκδ. Σπυρ. Λάμπρου, Ἐν Ἀθήναις, 1971.

Ζ'ΙΑΣ Νίκος, *Φώτης Κόντογλου ζωγράφος*, Ἀθήνα, 1991.

IORGA Nic., *Byzance après Byzance*, Bucarest 1935.

ΚΑΛΟΚΥΡΗΣ Κωνστ., *Ἡ ζωγραφικὴ τῆς Ὀρθοδοξίας*, Θεσσαλονίκη, 1972.

ΚΑΛΟΚΥΡΗΣ Κωνστ., *Ναοδρομία καὶ σύγχρονη τέχνη. Ἀρχιτεκτονικὴ -ζωγραφική*, Θεσσαλονίκη, 1988.

ΚΟΝΤΟΓΛΟΥ Φώτης, *Ἔκφρασις τῆς Ὀρθοδόξου Εἰκονογραφίας*, τόμοι 2, Ἀθήναι, 1960.

ΚΟΡΔΗΣ Γ., *Ἡ χρωματικὴ δομὴ στίς μορφὲς τοῦ Θεοφάνη τοῦ Κρητός. Μία αἰσθητικὴ ἀνάγνωση*, Ἀθήνα, 1998.

ΚΑΛΟΚΥΡΗΣ Κ.Δ., „Ἡ θεολογία τοῦ φωτὸς καὶ ἡ παλαιολόγεια ζωγραφική. Ὁ Παλαμισμὸς στη βυζαντινὴ τέχνη", ἐν: Κ.Β. ΔΗΜΗΤΡΙΑ, *Ἐπιστημονικὸ Συμπόσιο: Χριστιανικὴ Θεσσαλονίκη-Παλαιολόγεια ἐποχή*, Θεσσαλονίκη, 1989, pp. 343-354.

ΚΑΛΟΜΟΙΡΑΚΗΣ Δ., „Ἡ ἐμπειρία τῆς ἐσωτερικῆς ἀλήθειας τῆς Ἐκκλησίας μας στίς τοιχογραφίες τοῦ Πρωτάτου", ἐν: *Σύναξη*, XII (1984), pp. 19-32.

LAYTON Evro, *The sixteenth century greek book in Italy*, Venice, 1994.

ΛΥΔΑΚΗΣ Στ., „Ἡ ἱστορία τῆς νεοελληνικῆς ζωγραφικῆς, 16ος -20ος αἰώνας", ἐν: *Ἕλληνες ζωγράφοι*, 3, Ἀθήνα, 1976.

LYDAKIS S., *Geschichte der griechischen Malerei des 19. Jahrhunderts*, München, 1972.

ΜΑΡΚΗΣ Κίστσος, *Χιονιαδίτες ζωγράφοι*, Ἀθήνα, 1981.

ΜΕΤΑΛΛΗΝΟΣ Γεωργ. Δ., *Ἑλλαδικοῦ αὐτοκεφάλου παραλειπόμενα*, Ἀθήνα², 1989.

MEYENDORFF J., „Spiritual Trends in Byzantium in the Late Thirtheenth and Early Fourtheenth Century", in: *Studies in The Art of the Kariye Djami and Its Intellectual Background [The Kariye Djami 4]*, P.A. UNDERWOOD (ed.), London, 1975, pp. 93-106.

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

MILLET G., *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile aux XIV^e, XV^e et XVI^e siècles*, Paris, 1916.

MILLET G., *Monuments de l'Athos*, Paris, 1927.

ΜΟΥΡΊΚΗ Ντ., „Ὁ Greco καί τό Βυζάντιο", în: *Δομήνικος Θεοτοκόπουλος ἐποίει*, Ἀθήνα, 1991, pp. 10-41.

ΞΥΓΓΌΠΟΥΛΟΣ Ἀνδρ., *Σχεδίασμα ἱστορίας τῆς θρησκευτικῆς ζωγραφικῆς μετὰ τὴν Ἅλωσιν*, Ἀθῆναι, 1957.

ΠΆΛΛΑΣ Δημ., „Μία εἰκόνα τοῦ ἁγίου Εὐσταθίου στὴ Σαλαμίνα", în: *Χαριστήριον εἰς Α.Κ. Ὀρλάνδον*, τόμ. Γ', Ἀθῆναι, 1966, pp. 328-369.

ΠΆΛΛΑΣ Δημ., „Ἡ ζωφραγικὴ στὴν Κωνσταντινούπολη μετὰ τὴν Ἅλωση", în: *Ἀρχεολ. Δελτίον*, XXI (1971): Μελέται, pp. 239-263.

ΠΆΛΛΑΣ Δημ., „Περὶ τῆς ζωγραφικῆς εἰς τὴν Κωνσταντινούπολιν καὶ τὴν Θεσσαλονίκην μετὰ τὴν Ἅλωσιν. Μεθοδολογικά", în: *Ἐπετηρίς Ἑταιρείας Βυζαντινῶν Σπουδῶν*, XLII (1975-1976), pp. 101-211.

ΠΑΠΑΓΕΩΡΓΊΟΥ Ἀθ., *Εἰκόνες τῆς Κύπρου*, Λευκωσία, 1991.

ΠΑΠΑΣ Ἀθ. (Μητροπολίτης Ἑλενουπόλεως), *Πολίτες ζωγράφοι καὶ ἁγιογράφοι τοῦ δεκάτου ἑνάτου καὶ εἰκοστοῦ αἰώνα*, Ἀθήνα, 1989.

ΠΑΠΑΣ Ἀθ. (Μητροπολίτης Ἑλενουπόλεως), „Σκέψεις πάνω στὴ νεοβυζαντινὴ ζωγραφικὴ τῆς Ἑλλάδος καὶ τῆς Ἐυρώπης εδίδικότερα", în: *Κληρονομία*, XIX (1991), pp. 187-203.

ΠΑΠΑΣΤΆΜΟΣ Δημ., *Ἡ ἐπίδραση τῆς ναζαρηνῆς σκέψης στὴ νεοελληνικὴ ἐκκλησιαστικὴ ζωγραφική*, Ἀθήνα, 1977.

ΠΑΠΑΣΤΡΆΤΟΥ Δόρη, *Χάρτινες εἰκόνες. Ὀρθόδοξα θρησκευτικὰ χαρακτικά*, τόμοι 2, Ἀθήνα, 1986.

PODSKALSKY G., *Griechiesche Theologie in der Zeit der Türkenherrschaft (1453-1821)*, München, 1988.

POPOVA O., *Ascesi e Transfigurazione. Immagini dell'arte bizantina e russa nel XIV secolo*, Milano 1996.

ΡΆΔΟΒΙΤΣ Ἀμφίλ. (Ἀρχιμ.) *Ἡ Φιλοκαλικὴ Ἀναγέννηση τοῦ 18^ου καὶ 19^ου αἰῶνος καὶ οἱ πνευματικοὶ καρποί της*, Ἀθῆναι, 1984.

ΡΗΓΌΠΟΥΛΟΣ Ι.Κ., *Ὁ ἁγιογράφος Θεόδωρος Πουλάκης καὶ ἡ φλαμανδικὴ χαλκογραφία*, Ἀθῆναι, 1979;

SAMARDŽIĆ R., DAVIDOV D. (ed.), *L'art de Thessalonique et des pays balkaniques et les courants spirituels au XIV^e siècle*, Belgrade 1987.

SHERRARD Ph., *Τὸ ἱερὸ στὴ ζωὴ καὶ τὴν τέχνη*, Ἀθήνα, 1994.

ΣΚΛΉΡΗΣ Σταμ. (Πρωτοπρεσβ.), *Ἐν ἐσόπτρῳ*, Ἀθήνα, 1992.

ΣΠΗΤΕΡΗΣ Των., *Τρεῖς αἰῶνες νεοελληνικῆς τέχνης, 1660-1967*, τόμοι 3, Ἀθήνα, 1979-1982.

STAVROPOULOU-MAKRIS A., *Les peintures murales de l'église de la Transfiguration à Veltsista (1568) en Épire et l'atelier des peintures Kondaris*, Ioannina, 1989.

STYLIANOU A. & J., *The painted churches of Cyprus*, London, ²1985.

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

ΤΟΎΡΤΑ Α.Γ., *Οἱ ναοὶ τοῦ Ἁγίου Νικολάου στὴ Βίτσα καὶ τοῦ Ἁγίου Μηνᾶ στὸ Μονοδένδρι. Προσέγγιση στὸ ἔργο τῶν ζωγράφων ἀπὸ Λινοτόπι*, Ἀθήνα, ²1992.

ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΌΠΟΥΛΟΣ Δημ.Δ., „Ὁ Ἀλέξανδρος Παπαδιαμάντης καὶ ἡ τέχνη τῆς Ὀρθοδοξίας", în: N.Δ. Τριανταφυλλόπουλος (ed.), *Φῶτα ὁλόφωτα. Ἕνα ἀφιέρωμα στὸν Παπαδιαμάντη καὶ τὸν κόσμο του*, Ἀθήνα, 1981, pp. 177-196.

TRIANTAPHYLLOPOULOS D.D., *Die nachbyzantinische Wandmalerei auf Kerkyra und den anderen Ionischen Inseln. Untersuchungen zur Konfrontation zwischen ostkirchlicher und abendländischer Kunst* (15.-18. Jahrhundert), 2 vol., München 1985.

ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΌΠΟΥΛΟΣ Δ.Δ., „Πανσέληνος καὶ Πρωτάτο: Μαρικά ἐρωτήματα", în: *Σύναξη*, XIV (1985), pp. 68-71.

ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΌΠΟΥΛΟΣ Δημ.Δ., „Βιβλιοκρισία τοῦ ἔργου τοῦ Παπᾶ 1989", în: *Δελτίο Κέντρου Μικρασιατικῶν Σπουδῶν*, VIII (1990-1991), pp. 266-277.

ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΌΠΟΥΛΟΣ Δημ.Δ., „Ὀρθόδοξη Ἀνατολὴ καὶ Λατινικὴ Δύση: Ἕνα καίριο πρόβλημα μέσα ἀπὸ τὴν ἐκκλησιαστικὴ τέχνη τῆς Ἑπτανήσου", în: *Πρακτικὰ Ε΄ Διεθνοῦς Πανιονίου Συνεδρίου (Ἀργοστόλι - Ληξούρι 1986)*, τόμ. 3, Ἀργοστόλι, 1991, pp. 163-177.

ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΌΠΟΥΛΟΣ Δ.Δ., *«Πρόοδος» καί «συντήρηση» στό πεδίο τῆς ἐκκλησιαστικῆς καί θρησκευτικῆς ζωγραφικῆς. Ἡ περίπτωση τοῦ 18ου αἰώνα*, Ἀθήνα, 1993.

ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΌΠΟΥΛΟΣ Δημ.Δ., *Ἀπό τό Βυζάντιο στό Μεταβυζάντιο: Οἶνος παλαιὸς εἰς ἀσκοὺς καινούς - καί ἀντίστροφα*, Ἀθήνα, 1993.

ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΌΠΟΥΛΟΣ Δημ.Δ., „Ἡ εἰκόνα: Ἀπὸ τὸ Βυζάντιο στὴ Μόσχα", în: *Σύναξη*, τεῦχ. LI (Ἰούλιος-Σεπτέμβριος 1994), pp. 115-122.

ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΌΠΟΥΛΟΣ Δημ.Δ., „Ἡ ὀρθόδοξη ἐκκλησιαστικὴ τέχνα καὶ τὰ ὅρια τοῦ καλλιτέχνη - δημιουργοῦ. (Ἀπὸ τὴ Ζ΄ Οἰκουμενικὴ Σύνοδο τῆς Νικαίας στὸ κατώφλι τοῦ 21ου αἰώνα)", în: *Σύναξη*, τεῦχ. LII (Ὀκτ.-Δεκ. 1994), pp. 69-74.

ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΌΠΟΥΛΟΣ Δημ.Δ., „Γιὰ τὴν Εἰκόνα στὴν Ὀρθόδοξη Ἐκκλησία", în: *Ἐκκλησιαστικὸς Κήρυκας* (Ἱ. Μητροπ. Κιτίου) VI (1994), pp. 231-247.

ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΌΠΟΥΛΟΣ Δημ.Δ., „Κέρκυρα καὶ Ἰόνια Νησιὰ στὴ βυζαντινὴ καὶ μεταβυζαντινὴ ἐποχή (4ος-8ος αἰ.)", în: Ὑπουργεῖο Πολιτισμοῦ - Ἱερὰ Μητρόπολις Κερκύρας (ed.), *Ὁ περίπλους τῶν εἰκόνων. Κέρκυρα, 14ος-18ος αἰώνας*, Ἀθήνα, 1994, pp. 19-32.

ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΌΠΟΥΛΟΣ Δ.Δ., „Κιβωτός, Κερκόπορτα ἢ κατ᾽ἄμφω; Μερικές "αἱρετικές" ἀπόψεις γιά τόν ρόλο τῆς Κρητικῆς Σχολῆς ζωγραφικῆς", în: *Παλίμψηστον*, XIV-XV (1994-1995), pp. 169-180.

ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΌΠΟΥΛΟΣ Δημ.Δ., „Κερκόπορτα κατ᾽ἄμφω; Μερικὲς αἱρετικὲς ἀπόψεις γιὰ τὸν ρόλο τῆς Κρητικῆς Σχολῆς ζωγραφικῆς", în: *Παλίμψηστον*, XIV-XV (1995, Ἡράκλειον), pp. 169-180.

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΌΠΟΥΛΟΣ Δ.Δ., „Ἀναγεννήσεις τῆς βυζαντνῆς ζωγραφικῆς στή μεταβυζαντινή καί νεοελληνική τέχνη", în: *Σύναξη*, LX (1996), pp. 47-57.

ΤΣΑΡΟΎΧΗΣ Γιλαννης, *Ἀγαθόν τό ἐξόμομογεῖσθαι*, Ἀθήνα, 1986.

ΤΣΑΡΟΎΧΗΣ Γιλαννης, *Ἐγώ εἰμί πτωχός καί πένης*, Ἀθήνα, 1988.

ΤΣΑΡΟΎΧΗΣ Γιλαννης, *Ὡς στρουθίον μονάζον ἐπί δώματος*, Ἀθήνα, 1988.

ΤΣΑΡΟΎΧΗΣ Γιλαννης, *Λίθον ὅν ἀπεδοκίμασαν οἱ οἰκοδομοῦντες*, Ἀθήνα, 1989.

ΤΣΑΡΟΎΧΗΣ Γιλαννης, *Μάτην ὠνείδισαν τήν ψυχήν μου*, Ἀθήνα, 1992.

FRAZEE Charles A., *Ὀρθόδοξος Ἐκκλησία καί ἑλληνική ἀνεξαρτησία (1821-1852)*, Ἀθήνα, 1987.

CHATZIDAKIS M., *Etudes sur la peinture postbyzantine*, London (Variorum Reprints), 1968.

ΧΑΤΖΗΔΆΚΗΣ Μαν., „Περὶ Σχολῆς Κωνσταντινουπόλεως ὀλίγα", în: *Ἀρχαιολ. Δελτ.*, XXVII (1972): Μελέται, pp. 121-137.

CHATZIDAKIS M., *Études sur la peinture postbyzantine*, London (Variorum Reprints), 1976.

ΧΑΡΑΛΑΜΠΊΔΗΣ Ἄλκης, *Συμβολή στή μελέτη τῆς ἑφτανησιώτικης ζωγραφικῆς τοῦ 18ου καί 19ος αἰώνα*, Ἰωάννινα, 1978.

ΧΑΤΖΗΔΆΚΗΣ Μ., *Ὁ Κρητικός ζωγράφος Θεοφάνης*, Ἅγιον Ὄρος, 1986.

ΧΑΤΖΗΔΆΚΗΣ Μαν., *Ἕλληνες ζωγράφοι μετά τήν Ἅλωση (1450-1830)*, τόμ. I, Ἀθήνα, 1987.

HUBER P., *Athos*, Zürich/Freiburg, [3]1982.

(traducere din limba greacă modernă de Adrian IVAN)

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

CRONICA*

Facultatea de Teologie Ortodoxă *Patriarhul Justinian* din București

Doctorate acordate:

În data de 12 aug. 2009, Cristina Socoșan a susținut public teza de doctorat cu titlul: *Rolul și misiunea femeii în Biserică și în societate din punct de vedere ortodox – între viziunea patristică a Sfinților Trei Ierarhi și feminismul contemporan*, sub îndrumarea științifică a pr. prof. dr. Viorel Ioniță.

În data de 21 sept. 2009, Paicu Nicolae-Marius a susținut public teza de doctorat cu titlul: *Energiile necreate în lumina Sf. Scripturi, a teologiei patristice și a dialogului ecumenic contemporan*, sub îndrumarea științifică a pr. prof. dr. Dumitru Popescu.

În data de 24 sept. 2009, Berbecel Marian a susținut public teza de doctorat cu titlul: *Săptămâna patimilor în cărțile de cult și în viața credincioșilor*, sub îndrumarea științifică a pr. prof. dr. Nicolae Necula.

În data de 8 dec. 2009, Oproiu Ștefan a susținut public teza de doctorat cu titlul: *Terapeutica duhovnicească și medicală în lumina teologiei ortodoxă*, sub îndrumarea științifică a pr. prof. dr. Dumitru Popescu.

În data de 10 dec. 2009, Petroaia Lucian-Vasile a susținut public teza de doctorat cu titlul: *Liturghierul românesc. Studiu liturgic*, sub îndrumarea științifică a pr. prof. dr. Nicolae Necula.

În data de 10 dec. 2009, Farcașiu Lucian a susținut public teza de doctorat cu titlul: *Teologia imnografiei Praznicelor Împărătești din ciclul pascal*, sub îndrumarea științifică a pr. prof. dr. Nicolae Necula.

În data de 17 dec. 2009, Marinescu Octavian-Dumitru a susținut public teza de doctorat cu titlul: *Mânăstirea Văcărești din București de la origini până astăzi*, sub îndrumarea științifică a prof. dr. Emilian Popescu.

---

* Cronicile tuturor Facultăților de Teologie Ortodoxă din țară au fost prelucrate și uniformizate de către dl Ion-Dragoș Vlădescu, membru al Redacției *Studii Teologice*.

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

Organizare de manifestări științifice:

În perioada 15-17 oct. 2009, Facultatea de Teologie Ortodoxă *Patriarhul Justinian* din București, în colaborare cu Facultatea de Teologie Protestantă din Tübingen (Germania), prin domnul profesor Jürgen Moltmann, a organizat, cu binecuvântarea Preafericitului Părinte Patriarh Daniel, Simpozionul internațional cu tema: *Dumnezeu Tatăl și viața Sfintei Treimi*. Evenimentul s-a desfășurat în Sala *Conventus* din Palatul Patriarhiei, fiind susținute următoarele comunicări științifice: *Simboluri feminine ale lui Dumnezeu: Tradiția și dreptatea socială* (Elisabeth Johnson); *Sfânta Treime la Sfântul Vasile cel Mare* (ÎPS Irineu Mitropolitul Olteniei); *Dumnezeu Tatăl - Izvorul iubirii și al vieții veșnice* (prof. dr. Daniel Munteanu); *Sfânta Treime la Sfântul Grigorie de Nazianz* (pr. prof. dr. Valer Bel); *Principaliter - Aequaliter - Mutualiter? Modalități ale relațiilor intratrinitare* (B. Oberdorfer); *Dumnezeu Tatăl în Simbolurile de credință din Toledo: fons et origo totius trinitatis* (T. Hainthaler); *Locul lui Dumnezeu Tatăl în comuniunea Sfintei Treimi la J. Moltmann și D. Stăniloae* (pr. prof. dr. Ioan Tulcan); *Dumnezeu Tatăl - temei al unității intratrinitare. O abordare din perspectiva teologiei părintelui Dumitru Stăniloae* (lect. dr. Adrian Lemeni); *Real or Dictated Otherness? A Criticism of John Zizioulas Trinitarian Theology* (pr. prof. N. Loudovikos); *Observații istorico-sistematice moderne pe marginea adaosului Filioque* (pr. prof. A. Niculcea); *Paternitatea lui Dumnezeu Tatăl și darul filiației adoptive baptismale - spiritum adoptionis filiorum (Rm. 8, 15)* (pr. Nicolae Moșoiu); *Duhul Sfânt în credința Bisericii* (I. Martinca); *Taina Treimii și experiența ei în dimensiunea liturgică a Bisericii* (conf. dr. Cristinel Ioja); *Relațiile intratrinitare și consecințele lor în plan (i)economic* (pr. lect. dr. Sorin Șelaru); *În Duhul prin Fiul către Tatăl. Patru teze despre spațiul Treimii și mișcarea creației spre mântuire* (S. Bergmann).

În perioada 1-4 nov. 2009, Facultatea de Teologie Ortodoxă *Patriarhul Justinian* din cadrul Universității București și Sectorul teologic-educațional al Patriarhiei Române, în parteneriat cu Academia Română și Secretariatul de Stat pentru Culte au organizat, cu binecuvântarea Preafericitului Părinte Patriarh Daniel, la Palatul Patriarhiei din București, *Congresul Internațional de teologie închinat Sfântului Vasile cel Mare*, cu prilejul Anului comemorativ-omagial al Sfântului Vasile cel Mare, Arhiepiscopul Cezareei Capadociei și al celorlalți Sfinți capadocieni. Pe parcursul celor patru zile ale congresului au fost susținute următoarele comunicări științifice: *Cutezanțe teologice fundamentale în opera Sfântului Vasile cel Mare* (prof. dr. Stelianos Papadopoulos, Universitatea din Atena); *Persoană și comuniune de Persoane în gândirea teologică a Sfântului Vasile cel Mare* (ÎPS Irineu, Mitropolitul Olteniei); *Viața isihastă a Sfântului Vasile cel Mare* (ÎPS Ierotheos, Mitropolit de Nafpaktos); *Ascetica la Sfântul Vasile cel Mare* (ierom. prof. dr. Dionisiy Shlenov, Academia Teologică din Moscova); *Câteva considerații asupra eclesiologiei Sfântului Vasile cel Mare* (ÎPS Ioan, Mitropolit de Pergam); *Profeția biblică și platonismul în „Comentariul Sfântului Vasile cel Mare la Profetul Isaia"* (prof. dr. Nikolai Lipatov, Birmingham, Marea Britanie); *Ontologia și limbajul Bibliei la Sfântul Vasile cel Mare* (prof. dr. Volker Drecoll, Facultatea de Teologie Evanghelică, Tübingen); *Împărăția lui Dumnezeu la Sfântul Vasile cel Mare. Elemente de eclesiologie eshatologică* (prof. dr. Constantin Coman, Facultatea de

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

Teologie Ortodoxă *Patriarhul Justinian*, Universitatea București); *Sfântul Vasile cel Mare și teritoriul românesc* (acad. prof. dr. Emilian Popescu); *Importanța și semnificația unui latinism neglijat (desertores) din corespondența Sfântului Vasile cel Mare* (prof. dr. Tudor Teoteoi, Universitatea București); *Sfântul Vasile al Cezareei ca păstor și predicator: Panegiricul la Mucenicul Gordie* (prof. dr. Johann Leemans, Universitatea Catolică, Leuven); *Teognoseologia la Sfântul Vasile cel Mare* (prof. dr. Petr Mikhaylov, Universitatea *Sfântul Tihon* din Moscova); *Înțelegerea Ortodoxiei niceene la Sfântul Vasile cel Mare* (pr. prof. dr. John McGuckin, Universitatea Columbia, New York); *Monahismul ortodox român: izvoare, evoluție și actualitate* (arhim. dr. Bartolomeu, starețul Mănăstirii Cozia); *Învățătura despre lumină și funcția ei liturgică în lume la Sfântul Vasile cel Mare* (lect. dr. Adrian Marinescu, Facultatea de Teologie Ortodoxă *Patriarhul Justinian*, Universitatea București). Tot în cadrul Congresului au fost prezentate următoarele noi apariții editoriale: Sf. Vasile cel Mare, *Omilii și cuvântări* (vol. I), *Comentariu la cartea Profetului Isaia* (vol. II) – primele două volume din opera Sfântului Vasile cel Mare, apărute în colecția *Părinți și Scriitori Bisericești*, serie nouă (prezentare – acad. prof. dr. Emilian Popescu); ÎPS Ioan (Zizioulas), Mitropolit de Pergam, *Euharistie, Episcop, Biserică* (Editura *Basilica*, a Patriarhiei Române).

Participări la manifestări științifice:

În luna aug. 2009, conf. dr. Constantin Apostol a organizat și sponsorizat Tabăra de cercetare frescă cu tema *Formă și stilizare*, organizată la Mănăstirea Tismana, sub patronajul ÎPS Irineu mitropolit al Olteniei.

În data de 1 iul. 2009, pr. lect. dr. Stelian Ionașcu a participat la Simpozionul cu tema: *Centenar Paul Constantinescu (1909-2009)*, unde a susținut comunicarea intitulată: *Paul Constantinescu și muzica psaltică românească*.

În perioada 10-11 iul. 2009, prof. dr. Mihaela Palade a participat la Simpozionul cu tema *Diversitate în arhitectura de interior*, organizat de Universitatea de Arhitectură și urbanism, Facultatea de arhitectură de interior, unde a susținut prelegerea cu titlul: *Particularități ale spațiului eclesial ortodox*.

În data de 19 iul. 2009, la invitația Episcopiei Ortodoxe Române a Europei de Nord și a parohiei *Sfânta Treime* din Stockholm (Suedia), pr. prof. dr. Ștefan Buchiu a susținut conferința intitulată: *Triptic capadocian. Sfânta Macrina și frații săi: Sfântul Vasile cel Mare și Sfântul Grigorie de Nyssa*.

În perioada 12-21 iul. 2009, pr. prof. dr. Viorel Ioniță a participat la cea de a 13-a Adunare Generală a Conferinței Bisericilor Europene cu tema: *Chemați la o singură speranță în Hristos*, desfășurată la Lyon, Franța, unde a făcut două prezentări în ședința plenară privind activitatea acestei organizații între 2003-2009 și respectiv perspective privind această organizație în perioada 2009-2013.

În data de 4 aug. 2009, în urma unui accident de muncă petrecut pe șantierul viitoarei biserici ortodoxe din Berlin (Germania), pr. lect. dr. Constantin Mihoc a trecut la cele veșnice. În seara zilei de miercuri, 12 august 2009, după împlinirea formalităților de repatriere, trupul părintelui Mihoc a fost depus pentru câteva ore la paraclisul Facultății de Teologie Ortodoxă din București, unde a fost oficiată o slujbă de pomenire de către membrii hirotoniți ai corpului profesoral. În după-amiaza zilei

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

de sâmbătă, 15 august 2009, în satul natal (sat Sfântul Ilie, com. Șcheia, jud. Suceava) a fost oficiată slujba de înmormântare. Veșnica lui pomenire din neam în neam!

În perioada 2-6 sept. 2009, lect. dr. Octavian Gordon a participat la al IX-lea colocviu internațional cu tema: *Latin vulgaire – latin tardif*, organizat de *Université Lumière Lyon 2* (Franța), unde a susținut comunicarea intitulată: *Latinité «originale» et latinité «renforcée» dans une région isolée de Transylvanie*.

În perioada 3-6 sept. 2009, pr. prof. dr. Viorel Ioniță a participat la cea de a 7-a Adunare Generală a organizației Theobalt, desfășurată la Turku, Finlanda, unde a susținut referatul principal intitulat: *„Charta Oecumenica" și receptarea ei în Europa*.

În perioada 15 sept.-15 oct. 2009, în urma concursului științific organizat de Institutul Cultural Român *Titu Maiorescu* din Berlin, lect. dr. Octavian Gordon a obținut o rezidență de cercetare pentru finalizarea proiectului intitulat: *Metodologia traducerii textelor patristice: perspective privind o posibilă colaborare româno-germană într-un amplu proiect cultural și educațional*.

În perioada 15-17 sept. 2009, pr. conf. dr. Daniel Benga a participat la Simpozionul internațional cu tema: *Dumnezeu Tatăl și viața Preasfintei Treimi*, organizat la București de către Patriarhia Română, ca traducător din limba germană.

În perioada 15-22 sept. 2009, pr. prof. dr. Viorel Ioniță a participat la întrunirea inter-ortodoxă pentru redactarea unui răspuns la declarația privind *Decada pentru Combaterea Violenței*, desfășurată în insula Leros, Grecia, unde a fost moderatorul comitetului de redactare a declarației finale.

În perioada 23-26 sept. 2009, pr. conf. dr. Daniel Benga a participat la Simpozionul internațional de la Aachen cu tema: *1200 de ani de la Sinodul de la Aachen (809). Filioque în discuția ecumenică contemporană*, organizat de Universitatea din Wuppertal și Academica Catolică Aachen, participând la podiumul final de evaluare.

În perioada 28-29 sept. 2009, pr. conf. dr. Mihai Săsăujan a participat la sesiunea anuală a Comisiei Române de Istorie și Studiu al Creștinismului cu tema: *Creștinismul românesc și organizarea bisericească în secolele XIII-XIV. Știri și interpretări noi*, organizată la Așezământul Social-Filantropic *Sfântul Pantelimon* din Lacu-Sărat, Brăila, unde a susținut comunicarea intitulată: *Activitatea Sf. Nicodim de la Tismana în contextul istoric – politic al celei de-a doua jumătăți a sec. al XIV-lea*.

În perioada 6-14 oct. 2009, pr. prof. dr. Viorel Ioniță a participat la întrunirea comisiei plenare pentru *Credință și Constituție*, din Creta, Grecia, unde a prezentat referatul: *Scurtă prezentate a declarației „Chemați să fim o singură Biserică" și relația sa cu documentul „Natura și Misiunea Bisericii"*.

În data de 8 oct. 2009, pr. lect. dr. Vasile Crețu a participat ca delegat al Preafericitul Părinte Patriarh Daniel la manifestarea aniversară prilejuită de împlinirea a 18 ani de existență a ziarului *Nine O'Clock* (primul cotidian de limbă engleză din România), organizată la Hotelul Intercontinental, București, unde a citit mesajul Preafericirii Sale intitulat: *Adevăr și responsabilitate în mass-media*.

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

În zilele de 16-17 oct. 2009, pr. lect. dr. David Pestroiu a participat la Simpozionul ştiinţific internaţional cu tema *Însemnătatea vieţii şi operei Sfântului Vasile cel Mare pentru misiunea şi slujirea Bisericii*, organizat la Sibiu, de către Mitropolia Ardealului şi Facultatea de Teologie *Andrei Şaguna* din cadrul Universităţii *Lucian Blaga* din Sibiu, unde a susţinut prelegerea cu titlul: *Propovăduirea Evangheliei – imperativ misionar în opera Sfântului Vasile cel Mare.*

În perioada 16-18 oct. 2009, prof. dr. Mihaela Palade a participat la Conferinţa internaţională cu tema: *Însemnătatea vieţii şi operei Sfântului Vasile cel Mare pentru misiunea şi slujirea Bisericii*, organizată de Facultatea de Teologie *Andrei Şaguna* din Sibiu, unde a susţinut prelegerea cu titlul: *Elemente estetice în omiliile Sfântului Vasile cel Mare.*

În perioada 19 oct.-19 nov. 2009, conf. dr. Dumitru Radu a participat în calitate de Curator al *Expoziţiei de Artă Bisericească* a studenţilor bulgari şi români, desfăşurată în incinta Galeriei Municipale din Veliko-Târnovo, Bulgaria. Evenimentul a fost organizat în baza acordului de colaborare între catedra de „Artă sacră" a Facultăţii de Teologie Ortodoxă din Bucureşti şi catedra de „Iconografie" a Facultăţii de Teologie Ortodoxă din Veliko-Târnovo, Bulgaria, acord în curs de derulare.

În perioada 28-30 oct. 2009, pr. lect. dr. David Pestroiu a participat la Simpozionul ştiinţific internaţional cu tema *Ştiinţa teologiei şi ştiinţele vremii*, organizat la Iaşi, de către Mitropolia Moldovei şi Bucovinei şi Facultatea de Teologie *Dumitru Stăniloae* din cadrul Universităţii *A.I. Cuza* din Iaşi, unde a susţinut prelegerea cu titlul: *Aspecte ale teologiei defensive în opera Sfântului Vasile cel Mare.*

În ziua de 4 nov. 2009, pr. prof. dr. Viorel Ioniţa a participat la întrunirea inter-universitară de la Graz, Austria, unde a ţinut referatul principal intitulat: *Receptarea hotărârilor ecumenice. Exemple din diferite tradiţii bisericeşti.*

În ziua de 6 nov. 2009, pr. prof. dr. Viorel Ioniţă a participat la întrunirea teologilor romano-catolici de la St. Nikolausen, Elveţia, unde a susţinut referatul intitulat: *Ecclesiologia ortodoxă astăzi.*

În perioada 6-7 nov. 2009, pr. lect. dr. Stelian Ionaşcu a participat la a XI-a ediţie a Simpozionului cu tema: *Timpul şi omul*, organizat în Ploieşti la Muzeul Judeţean de Istorie şi Arheologie Prahova, unde a susţinut prelegerea cu titlul: *Timpul duhovnicesc.*

În perioada 11-13 nov. 2009, pr. lect. dr. Vasile Creţu a participat ca delegat al Preafericitului Părinte Patriarh Daniel la Simpozionul naţional cu tema: *Sfântul Vasile cel Mare şi Sfinţii capadocieni*, organizat de Catedra de Teologie Ortodoxă şi Asistenţă Socială a Facultăţii de Litere din cadrul Universităţii de Nord din Baia-Mare, organizat la Mănăstirea Bârsana, Jud. Maramureş, unde a citit mesajul Preafericirii Sale intitulat: *O mare lumină a Bisericii şi un Sfânt rugător în ceruri.*

În data de 19 nov. 2009, conf. dr. Dumitru Radu a participat la Bienala Naţională de Plastică Mică *Vârsta de bronz*, organizată la Muzeul de Artă din Cluj-Napoca.

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

În luna dec. 2009, conf. dr. Constantin Apostol a fost curator si sponsor al Expoziției cu tema *Frescă și mozaic*, organizată la Galeria *Byzantion* a Facultății noastre, precum și al Expoziției internaționale a studenților cu tema *Arta sacră*, organizată la Rectoratul Universității din București și Biblioteca Centrală Universitară din București. A participat, de asemenea, cu lucrări personale la Expoziția municipală de pictură *Saloanele iernii*, organizată de Muzeul Municipal de Artă (Palatul Șuțu), București.

În perioada 1-4 dec. 2009, pr. prof. dr. Ștefan Buchiu a participat la Simpozionul internațional cu tema *St. John the Damascene: Theology, Image and Melody*, organizat de Facultatea de Teologie Ortodoxă a Universității din Balamand, Liban, unde a susținut referatul intitulat: *La réception de la théologie iconologique de Saint Jean Damascène dans la théologie orthodoxe roumainne contemporain.*

În perioada 9-16 dec. 2009, pr. prof. dr. Viorel Ioniță a participat, în calitate de consultant al delegației Bisericii Ortodoxe Române, la Consultația inter-ortodoxă de la Chambésy, Elveția, dedicate temei privind *Autonomia.*

În perioada 16 dec.-18 dec. 2009, conf. dr. Dumitru Radu a participat în calitate de Curator al *Expoziției de Artă Sacră* a studenților români și bulgari, desfășurată în incinta Facultății de Drept din București și la Biblioteca Centrală Universitară din București.

Între 16-19 dec. 2009, pr. prof. dr. Viorel Ioniță a participat la lucrările Comitetului Central al Conferinței Bisericilor Europene, desfășurate la Geneva, Elveția, unde a prezentat raportul privind activitatea Comisiei *Bisericile în Dialog.*

În data de 18 dec. 2009, pr. lect. dr. Stelian Ionașcu a participat la *Concertul de colinde* alături de corul Facultății și Corala „Nicolae Lungu" a Patriarhiei Române în calitate de dirijor, concert organizat la Palatul Patriarhiei (Aula Magna Teoctist Patriarhul).

Participări la proiecte de cercetare (granturi):

Din luna oct. 2007, lect. dr. Octavian Gordon este membru în cadrul **proiectului de cercetare CNCSIS** (PN II – „Idei": ID_949 / 2007) cu titlul *Toponimia mitică europeană. Glosar și bază de date interactivă pentru studiul toponimelor cu relevanță mitologică din spațiul greco-latin*, sub conducerea prof. dr. Florica Bechet. Proiectul se desfășoară până în septembrie 2010. Vezi www.geomitica.ro și www.cncsis.ro.

Pr. lect. dr. David Pestroiu a fost selecționat prin concurs în calitate de expert în cadrul Proiectului european DOCIS (*Dezvoltarea unui sistem operațional al calificărilor din învățământul superior din România* - POSDRU /2/1.2./S/2, 2008 – 2011), promovat de Agenția Națională pentru Calificările din Învățământul Superior și Parteneriat cu Mediul Economic și Social (ACPART), în colaborare cu Comisia Națională pentru calificările profesionale (CNCP) – Franța, Universitatea din București și Universitatea Politehnică București.

(Ion-Dragoș VLĂDESCU)

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

Facultatea de Teologie Ortodoxă *Dumitru Stăniloae* din Iași

Participări la manifestări științifice:

În anul 2009, lect. dr. Georgeta-Merișor Dominte a participat cu lucrări de pictură la Expoziția internațională itinerantă „Saloanele Moldovei" – 2009, organizată la Bacău și Chișinău.

În perioada 16 mai-30 sept. 2009, lect. dr. Georgeta-Merișor Dominte și lect. drd. Stelian Onica au participat cu lucrări de grafică la Expoziția internațională de Umor cu tema *Lumea rezistă pentru că râde*, organizată la Muzeul *Casa Umorului și Satirei* din Gabrovo, Bulgaria.

În perioada 11 iul.-25 oct. 2009, lect. dr. Georgeta-Merișor Dominte și lect. drd. Stelian Onica au participat cu lucrări de grafică la a 25-a ediție a Bienalei Internaționale de Umor cu tema: *Copiii ne privesc... și râd de noi*, organizată la Tolentino, Italia.

În perioada 20 iul.-20 aug. 2009, lect. dr. Georgeta-Merișor Dominte a participat cu lucrări de grafică la Expoziția internațională organizată la Salonul Profesorilor de Arte Vizuale – ediția a VIII-a - Galeriile de Artă *N. Tonitza* din Iași.

În perioada 20 iul.-20 aug. 2009, lect. drd. Stelian Onica a participat cu lucrări de pictură la Expoziția internațională organizată la Salonul Profesorilor de Arte Vizuale - ed. a VIII-a - Galeriile de Artă *N. Tonitza* din Iași.

În luna aug. 2009, lect. drd. Stelian Onica a participat cu lucrări de pictură la Expoziția personală *Apophatic Evidence*, organizată la Galeriile *N. Tonitza* din Iași.

În perioada 1-10 sept. 2009, lect. dr. Georgeta-Merișor Dominte a organizat o Expoziție personală cu lucrări de pictură la Galeriile de Artă N. Tonitza din Iași.

În perioada 14-16 sept. 2009, prof. dr. Ion Sandu a participat la 7th International Conference: *Wood Science and Engineering in the Third Millennium - ICWSE 2009*, organizat la Brașov.

În perioada 3-5 sept. 2009, prof. dr. pr. Nicolae Achimescu a participat la al XIII-lea Congres Internațional Renovabis, *Einheit suchen – Vielfalt wahren. Ost und West im ökumenischen Gespräch* (*Să căutăm unitatea – să păstrăm diversitatea. Răsăritul și Apusul în dialog ecumenic*), care a avut lor la Freising, Germania, unde a susținut referatul cu tema: *Orthodoxie im neuen Europa.*

În perioada 17-18 sept. 2009, conf. dr. Carmen-Maria Bolocan, în cadrul Conferinței internaționale cu tema: *Lexic comun/lexic specializat*, ediția a II-a, desfășurată la Galați, a susținut comunicarea intitulată: *Terminologia liturgică ortodoxă în limba franceză (La terminologie liturgique orthodoxe dans la langue française).*

În data de 22 sept. 2009, diac. Liviu Petcu a participat la conferința organizată la Biserica *Nașterea Maicii Domnului* - Talpalari din Iași, unde a susținut referatul intitulat: *Ce este moartea?*.

În perioada 28-29 sept. 2009, prof. dr. pr. Ion Vicovan a participat la Simpozionul cu tema: *Creștinismul românesc și organizarea bisericească în secolele XIII-XIV. Știri și interpretări noi*, desfășurat la Așezământul Social-Filantropic *Sfântul Pantelimon*, Lacu-Sărat, Brăila.

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

În luna oct. 2009, prof. dr. pr. Ion Vicovan a participat ca organizator al Simpozionului cu tema: *Teologia Părinților Capadocieni în contextul vremii și actualitatea ei*, desfășurat la Facultatea de Teologie Ortodoxă *Dumitru Stăniloae* din Iași.

În luna oct. 2009, prof. dr. pr. Petre Semen a participat la Conferința națională cu tema: *Text si discurs religios*, desfășurată la Universitatea Al. Ioan Cuza din Iași.

În perioada 1-4 oct. 2009, lect. dr. Georgeta-Merișor Dominte și lect. drd. Stelian Onica au participat la Simpozionul național *Monumentul – tradiție și viitor*, ediția a XI-a, secțiunea C, Tehnici de Restaurare, care s-a desfășurat la Iași, unde au susținut prelegerea cu titlul: *Aspecte ale stării de conservare a iconostasului din biserica de lemn „Dragoș Vodă", comuna Putna, jud. Suceava.*

În perioada 4-9 oct. 2009, prof. dr. pr. Gheorghe Petraru a participat la Simpozionul internațional *World-Wide Scripture Engagement Consultation* cu tema: *Werwn't our hearts burning within us?*, organizat la Malacca-Malaysia, unde a susținut comunicarea intitulată: *Christ Scripture, Missional Church in Orthodox Theology.*

În data de 7 oct. 2009, diac. prep. Adrian-Sorin Mihalache a participat la Zilele Iașului ținute la Colegiul Național *Mihail Sadoveanu* din Iași, unde a susținut conferința cu tema: *Sacru și profan – o abordare interdisciplinară.*

În data de 8 oct. 2009, prof. dr. pr. Ion Vicovan a participat la dezbaterea cu tema: *Cuvioasa Parascheva – Sfânta tinerilor*, organizată de ASCOR, Iași.

În perioada 19-20 oct. 2009, prof. dr. pr. Gheorghe Petraru a participat la Congresul internațional cu tema: *Romania, as Laboratory of the Dialogue Between Science and Spirituality in the Contemporary World*, organizat la București.

În perioada 20-31 oct. 2009, lect. dr. Georgeta-Merișor Dominte a participat cu lucrări de grafică la Anuala Internațională de Artă Holotropică, organizată la Galeriile de Artă *Cupola* din Iași.

În perioada 20-31 oct. 2009, lect. drd. Stelian Onica a participat cu lucrări de grafică la Anuala Internațională de Artă Holotropică, organizată la Galeriile de Artă *Cupola* din Iași.

În perioada 20 oct.-30 nov. 2009, lect. dr. Georgeta-Merișor Dominte și lect. drd. Stelian Onica au coordonat și organizat Expoziția *Icoana-artă și teologie* la Facultatea de Teologie Ortodoxă, Universitatea *Al.I. Cuza* din Iași.

În perioada 20 oct.-30 nov. 2009, lect. dr. Georgeta-Merișor Dominte a participat cu lucrări la Secțiunea cu icoane și panou mural din cadrul Expoziției *Lumină din Lumină*, desfășurată la Biserica *Adormirea Maicii Domnului*, Galata, Iași, colaborând pentru coordonare și organizare.

În data de 24 oct. 2009, lect. dr. pr. Daniel Niță-Danielescu, în cadrul Simpozionului național cu participare internațională, având ca temă: *Dimitrie Cantemir și vocația europeană a gândirii românești*, ediția a VI-a, desfășurat la Iași, a susținut referatul intitulat: *Relația dintre Biserică și Stat în opera lui Dimitrie Cantemir*.

În perioada 28-30 oct. 2009, prof. dr. Nicoleta Melniciuc-Puică a participat în calitate de organizator la Simpozionul internațional cu tema: *Știința Teologiei și*

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

Științele Vieții, desfășurat la Facultatea de Teologie Ortodoxă *Dumitru Stăniloae* din Iași.

În perioada 28-30 oct. 2009, conf. dr. Carmen-Maria Bolocan, în cadrul Simpozionului internațional cu titlul: *Știința Teologiei și științele vremii*, organizat de Facultatea de Teologie Ortodoxă *Dumitru Stăniloae* din Iași, a susținut comunicarea intitulată: *Aspecte catehetice în „Marele Cuvânt Catehetic" al Sfântului Grigorie de Nyssa.*

În perioada 28-30 oct. 2009, diac. prep. Adrian-Sorin Mihalache a participat la Simpozionul Internațional cu tema: *Știința Teologiei și științele vremii*, organizat de Facultatea de Teologie Ortodoxă *Dumitru Stăniloae* din Iași, unde a susținut referatul intitulat: *Fizica recentă, în deschidere spre cosmologia patristică răsăriteană.*

În perioada 28-30 oct. 2009, prof. dr. pr. Gheorghe Petraru a participat la Simpozionul internațional cu tema: *Știința Teologiei și științele vremii*, organizat de Facultatea de Teologie Ortodoxă *Dumitru Stăniloae* din Iași, unde a susținut referatul intitulat: *Teologia creației la Părinții capadocieni și conceptul scientist al emergentismului.*

În perioada 28-30 oct. 2009, prep. drd. Emilian-Iustinian Roman, în cadrul Simpozionului internațional cu titlul: *Știința Teologiei și științele vremii*, organizat de Facultatea de Teologie Ortodoxă *Dumitru Stăniloae* din Iași, a susținut comunicarea intitulată: *Relația Biserică – Stat. Legislația până în secolul IV.*

În perioada 28-30 oct. 2009, diac. Liviu Petcu, în cadrul Simpozionului internațional cu titlul: *Știința Teologiei și științele vremii*, organizat de Facultatea de Teologie Ortodoxă *Dumitru Stăniloae* din Iași, a susținut comunicarea intitulată: *Întunericul strălucitor al prezenței ascunse a lui Dumnezeu în învățătura Sfântului Grigorie de Nyssa.*

În perioada 28-30 oct. 2009, lect. dr. Georgeta-Merișor Dominte a participat la Simpozionul internațional cu tema: *Știința Teologiei și Științele vremii*, organizat de Facultatea de Teologie Ortodoxă, Universitatea *Al.I. Cuza* din Iași, prezentând referatul intitulat: *Mesaje vizuale ale comuniunii în vestigii capadociene.*

În perioada 28-30 oct. 2009, lect. drd. Stelian Onica a participat la Simpozionul Internațional cu tema: *Știința Teologiei și Științele vremii*, organizat de Facultatea de Teologie Ortodoxă, Universitatea *Al.I. Cuza* din Iași, prezentând referatul intitulat: *Rezonanțe iconografice capadociene.*

În perioada 28-30 oct. 2009, prof. dr. pr. Viorel Sava a participat la Simpozionul internațional cu titlul: *Știința Teologiei și științele vremii*, organizat de Facultatea de Teologie Ortodoxă *Dumitru Stăniloae* din Iași, unde susținut comunicarea intitulată: *Familia creștină și problemele ei în lumina canoanelor Sfântului Vasile cel Mare – abordare pastorală.*

În perioada 28-30 oct. 2009, prof. dr. pr. Petre Semen a participat la Simpozionul internațional cu titlul: *Știința Teologiei și științele vremii*, organizat de Facultatea de Teologie Ortodoxă *Dumitru Stăniloae* din Iași, unde susținut comunicarea intitulată: *Ermeneutica și exegeza la Sfinții Capadocieni.*

În perioada 28-30 oct. 2009, prof. dr. pr. Ion Vicovan a participat la Simpozionul internațional cu titlul: *Știința Teologiei și științele vremii*, organizat de

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

Facultatea de Teologie Ortodoxă *Dumitru Stăniloae* din Iași, unde susținut comunicarea intitulată: *Teologia filantropică a Sfântului Vasile cel Mare reflectată în scrisuri*.

În data de 30 oct. 2009, lect. Elena Ardelean, cadru didactic al Facultății de Teologie Ortodoxă, specializarea Artă sacră, a obținut doctoratul în inginerie chimică cu teza: *cercetări privind conservarea și restaurarea documentelor de arhivă*, sub îndrumarea științifică a prof. dr. ing. elena bobu, în cadrul universității tehnic *Gh. Asachi* din iași, facultatea de inginerie chimică, catedra de polimeri naturali și sintetici.

În luna oct. 2009, lect. dr. Georgeta-Merișor Dominte și lect. drd. Stelian Onica, au participat la a X-a ediție a Simpozionului cu titlul: *Conservarea și Restaurarea Patrimoniului Cultural*, organizat de Centrul Mitropolitan de Cercetări TABOR din Iași, prezentând comunicarea intitulată: *Biserica de lemn „Dragoș Vodă" din comuna Putna-jud. Suceava-starea de conservare a componentelor arhitecturale și artistice*.

În perioada oct. 2009-dec. 2010, lect. dr. Georgeta-Merișor Dominte și lect. drd. Stelian Onica a participat cu lucrări de grafică la Salonul anual U.A.P. Iași, organizat la World Trade Center din Iași.

În perioada 6-8 nov. 2009, Lector Elena Ardelean, în cadrul Sesiunii naționale de conservare restaurare *doina darvaș*, care s-a desfășurat la București, a susținut următoarele comunicări: *tendințe actuale în conservarea documentelor pe suport papetar* și *Noi tehnici de investigare fizico-chimică a suporturilor papetare*.

În data de 12 nov. 2009, prof. dr. pr. Ioan C. Teșu a participat la dezbaterea cu tema: *Bucuriile credinței. In memoriam Păr. Arhim. Teofil Părăian*, organizată de ASCOR Iași, sala T3 a Universității Tehnice *Gh. Asachi* din Iași.

În data de 13 nov. 2009, lect. dr. pr. Ilie Melniciuc-Puică a participat la Conferința Națională cu titlul: *Text și Discurs Religios*, ediția a II-a, organizată la Iași, unde a susținut referatul intitulat: *Retorica paulină evidențiată în Epistola către Romani*.

În perioada 13-14 nov. 2009, lect. dr. Georgeta-Merișor Dominte și lect. drd. Stelian Onica au participat la Conferința Națională cu titlul: *Text și discurs religios*, ediția a II-a, secțiunea *Retorica discursului religios*, 13-14 nov. 2009, organizat de Facultatea de Litere, Universitatea *Al.I. Cuza* din Iași, unde au prezentat referatul cu tema: *Cercetarea, investigarea si restaurarea unui Pomelnic pictat pe lemn în secolul al XIX-lea*.

În perioada 16-19 nov. 2009, prof. dr. Nicoleta Melniciuc-Puică a participat în calitate de organizator la Simpozionul Internațional cu titlul: *„Eikona" – Atelier internațional de pictură bisericească*, ediția a II-a, organizat de Mitropolia Moldovei și Bucovinei, Facultatea de Teologie Ortodoxă *Dumitru Stăniloae* și grupul Eikona, Iași.

În perioada 16-19 nov. 2009, prof. dr. pr. Viorel Sava a participat în calitate de organizator la Simpozionul internațional cu titlul: *„Eikona" – Atelier internațional de pictură bisericească*, ediția a II-a, organizat de Mitropolia Moldovei și Bucovinei, Facultatea de Teologie Ortodoxă *Dumitru Stăniloae* și grupul Eikona, Iași.

În perioada 16-20 nov. 2009, lect. dr. Georgeta-Merișor Dominte și lect. drd. Stelian Onica, în cadrul Simpozionului Internațional al Atelierului (Workshop-ului)

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

Internațional de Pictură Bisericească, organizat de Facultatea de Teologie Ortodoxă, U.A.I.C., Iași, au susținut prelegerea: *Modalități de predare-învățare a picturii bizantine. Studiul Artei Sacre și al Patrimoniului Cultural la Facultatea de Teologie Ortodoxă a Universității Al.I. Cuza din Iași.*

În perioada 16-20 nov. 2009, asist. Bogdan Cojocea a participat la Simpozionul internațional al Atelierului (Workshop-ului) Internațional de Pictură Bisericească, organizat de Facultatea de Teologie Ortodoxă, Universitatea *Al.I. Cuza* din Iași, unde a realizat lucrări în frescă.

În data de 18 nov. 2009, prof. dr. pr. Ioan C. Teșu a participat la dezbaterea cu tema: *Drepturile și îndatoririle copiilor*, susținută la Școala Nr. 22 din Iași.

În data de 18 nov. 2009, prof. dr. pr. Ioan C. Teșu a participat la dezbaterea cu tema: *Alimentația sănătoasă și postul ortodox*, susținută la Grupul Școlar C. Brâncuși din Iași.

În data de 24 nov. 2009, prof. dr. pr. Gheorghe Petraru a participat la Sesiunea științifică ecumenică cu tema: *7-9 mai 1999-2009. 10 ani de speranță*, organizată la Iași, susținând referatul intitulat: *Curaj pentru unitatea creștină.*

În perioada 24-25 nov. 2009, prof. dr. pr. Gheorghe Petraru a participat la Simpozionul național cu tema: *Imnele iubirii Dumnezeiești ale Sf. Simeon Noul Teolog - 1000 de ani de la compunerea lor*, organizat la Onești, Arhiepiscopia Romanului și Bacăului, unde a susținut comunicarea intitulată: *Viața în Hristos după Sf. Simeon Noul Teolog.*

În perioada 24-25 noiembrie 2009, prof. dr. pr. Viorel Sava și diac. Liviu Petcu au participat la Simpozionul cu tema: *Imnele iubirii dumnezeiești ale Sf. Simeon Noul Teolog - 1000 de ani de la compunerea lor*, organizat de Parohia Mănăstirea Cașin, jud. Bacău, în parteneriat cu Facultatea de Teologie Ortodoxă din Iași și cu Facultatea de Filozofie din Iași, unde au susținut comunicările intitulate: *Rugăciuni din Sfânta Liturghie în imnele iubirii ale Sf. Simeon Noul Teolog* (prof. dr. pr. Viorel Sava) și *Experierea luminii dumnezeiești la Sfântul Simeon Noul Teolog* (diac. Liviu Petcu)

În perioada 27-28 nov. 2009, lect. dr. pr. Daniel Niță-Danielescu și Arhim. lect. dr. Emilian Vlad Nică au participat la Simpozionul cu tema: *„Decretul 410/1959 - moment de oprimare a monahismului românesc*, desfășurat la Mănăstirea Secu.

În perioada 27-28 nov. 2009, prof. dr. pr. Ion Vicovan a participat la dezbaterea cu tema: *Decretul lui Alexandru Ioan Cuza din 1864 și Decretul 410/1959 - privire comparativă: context, conținut, consecințe*, organizată la Mănăstirea Secu.

În perioada 28-30 oct. 2009, lect. dr. pr. Ilie Melniciuc-Puică a participat la Simpozionul internațional *Știința Teologiei și științele vremii*, organizat la Iași, susținând comunicarea cu tema: *Valențe biblice și morale în Omilia la Bogatul lacom a Sf. Vasile cel Mare.*

În data de 30 nov. 2009, asist. drd. Vasile Tudor a participat la organizarea Expoziției cu tema: *Icoană, Artă și Teologie*, desfășurată la Sala de expoziție a secției de Artă Sacră, Facultatea de Teologie Ortodoxă din Iași.

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

În perioada nov.-dec. 2009, lect. dr. Georgeta-Merișor Dominte și lect. drd. Stelian Onica a participat cu lucrări de grafică la Bienala națională de artă plastică *Lascăr Viorel*, organizată la Muzeul de Artă din Piatra Neamț.

În perioada 1-3 dec. 2009, prof. dr. pr. Viorel Sava a participat la Simpozionul internațional cu tema: *Theology, Image and Music*, organizat de Institutul Teologic *Sf. Ioan Damaschin*, Universitatea Balamand, Tripoli-Liban, susținând referatul intitulat: *Christological Dimension of the Orthodox Iconography*.

În data de 2 dec. 2009, lect. dr. pr. Adrian-Lucian Dinu a participat la o conferință organizată la Universitatea de Medicină și Farmacie din Iași, susținând referatul intitulat: *Duhovnicul și rolul său în viața creștinilor*.

În data de 2 dec. 2009, asist. drd. Vasile Tudor a participat la organizarea Expoziției de icoane cu tema: *Lumină din Lumină*, desfășurată la Galeria de Artă Sacră a bisericii cu hramul „Adormirea Maicii Domnului" Galata din Iași.

În perioada 2-5 dec. 2009, lect. dr. pr. Adrian-Lucian Dinu a participat la o lansare de carte la Universitatea de Medicină și Farmacie din Iași în cadrul manifestărilor prilejuite de *130 de ani de învățământ medical universitar la Iași*, unde a prezentat referatul intitulat: *Credința ta te-a mântuit. O viziune ortodoxă asupra vieții și a morții*.

În data 04 dec. 2009, lect. dr. pr. Ilie Melniciuc-Puică a participat la Conferința Națională cu titlul: *Creștinul în căutarea modelului*, organizată la Parohia Adormirea Maicii Domnului-Galata din Iași, unde a susținut comunicarea cu tema: *Modelul în Noul Testament*.

În data de 5 dec. 2009, lect. dr. pr. Adrian-Lucian Dinu a participat la o conferință organizată de ASCOR și Biserica *Adormirea Maicii Domnului* din Iași, susținând referatul cu tema: *Creștinul în căutarea modelului*.

În perioada 6-13 dec. 2009, lect. dr. Georgeta-Merișor Dominte a participat cu lucrări de grafică la a VIII-a ediție a Expoziției Anuale Art-Grup, *În lumina reflectoarelor*, organizată la Galeria de Artă *Ștefan Luchian* din Botoșani.

În data de 9 dec. 2009, prof. dr. pr. Ioan C. Teșu a participat la dezbaterea cu tema: *Păcatele - boli ale sufletului. Patimile - cancerul vieții morale*, organizată la Bacău.

(Daniel NIȚĂ DANIELESCU)

Facultatea de Teologie Ortodoxă *Andrei Șaguna* din Sibiu

Doctorate acordate:

În data de 7 iul. 2009, Simion Mihăiță Constantin a susținut public teza de doctorat cu titlul: *Teologia Sf. Ambrozie al Milanului*, sub îndrumarea științifică a arhid. prof. dr. Constantin Voicu.

În data de 7 iul. 2009, Neacșu Sorin Vasile a susținut public teza de doctorat cu titlul: *Conștiință dogmatică și viață duhovnicească în gândirea arhimandritului Sofronie Saharov*, sub îndrumarea științifică a arhid. prof. dr. Ioan Ică jr.

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

În data de 21 iul. 2009, Cercel Cristian Emanuel a susținut public teza de doctorat cu titlul: *Semnificația liturgică a iconostasului în Biserica Ortodoxă*, sub îndrumarea științifică a ÎPS Mitropolit prof. dr. Laurențiu Streza.

În data de 21 iul. 2009, Șerban Sorin a susținut public teza de doctorat cu titlul: *Misiunea samarineană în lucrarea pastorală a Bisericii*, sub îndrumarea științifică a ÎPS Mitropolit prof. dr. Laurențiu Streza.

În data de 21 iul. 2009, Petian Mihai a susținut public teza de doctorat cu titlul: *Epistola I Corinteni: Introducere, traducere și comentariu*, sub îndrumarea științifică a pr. prof. dr. Vasile Mihoc.

În 21 iul. 2009, Voineag Ioan a susținut public teza de doctorat cu titlul: *Evangheliile copilăriei (Mt. 1-2; Lc.1-2). Probleme literar-exegetice și teologice*, sub îndrumarea științifică a pr. prof. dr. Vasile Mihoc.

În data de 20 oct. 2009, Dobrei Iosif a susținut public teza de doctorat cu titlul: *Viața bisericească a românilor hunedoreni*, sub îndrumarea științifică a pr. acad. Mircea Păcurariu.

În 5 nov. 2009, Mihoc Vasile a susținut public teza de doctorat cu titlul *Evanghelia lucanică a copilăriei (Lc. 1-2). Exegeză și teologie*, sub îndrumarea științifică a pr. prof. dr. Vasile Mihoc.

În data de 20 oct. 2009, Cosma Emanuel a susținut public teza de doctorat cu titlul: *Colindele tradiționale românești în Țara Lăpușului. Aspecte muzicale și teologice*, sub îndrumarea științifică a pr. prof. dr. Vasile Grăjdian.

În data de 3 nov. 2009, Ioniță Nicolae a susținut public teza de doctorat cu titlul: *Imnografia Sf. Patimi și Învierii Mântuitorului Iisus Hristos în Biserica Ortodoxă*, sub îndrumarea științifică a pr. prof. dr. Vasile Grăjdian.

În data de 3 nov. 2009, Rusu Ionel a susținut public teza de doctorat cu titlul: *Pr. prof. dr. Constantin Galeriu. Opera omiletică de inspirație imnografică*, sub îndrumarea științifică a pr. prof. dr. Vasile Grăjdian.

În data de 5 nov. 2009, Oprea Maria a susținut public teza de doctorat cu titlul: *Teologia frumuseții harice, umane și cosmice în Ortodoxie*, sub îndrumarea științifică a pr. prof. dr. Ilie Moldovan.

În data de 6 nov. 2009, Cosma Dionisie a susținut public teza de doctorat cu titlul: *Lupta Fer. Augustin împotriva pelegianismului*, sub îndrumarea științifică a arhid. prof. dr. Constantin Voicu.

În data de 6 nov. 2009, Manea Ion a susținut public teza de doctorat cu titlul: *Sf. Efrem Sirul. Îndrumător al vieții duhovnicești*, sub îndrumarea științifică a arhid. prof. dr. Constantin Voicu.

În data de 6 nov. 2009, Sicoe Tudor a susținut public teza de doctorat cu titlul: *Fer. Augustin: Aspecte teologice cu referire specială la triadologie*, sub îndrumarea științifică a arhid. prof. dr. Constantin Voicu.

În data de 10 nov. 2009, Marian Valerian a susținut public teza de doctorat cu titlul: *Propovăduirea cuvântului lui Dumnezeu în imnele liturgice ale Bisericii Ortodoxe. Creația imnografică a Sf. Ioan Damaschin din cărțile de cult*, sub îndrumarea științifică a pr. prof. dr. Vasile Grăjdian.

În 23 nov. 2009, Duca Marian a susținut public teza de doctorat cu titlul: *Locașul de închinare: de la templul Vechiului Testament la bisericile bizantine.*

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

Evoluție și simbolism, sub îndrumarea științifică a ÎPS Mitropolit prof. dr. Laurențiu Streza.

În 23 nov. 2009, Botezatu Bogdan a susținut public teza de doctorat cu titlul: *Cultul divin și imaginea. Teologia și funcția liturgică a icoanei*, sub îndrumarea științifică a ÎPS Mitropolit prof. dr. Laurențiu Streza.

În data de 24 nov. 2009, Neamțu Victor a susținut public teza de doctorat cu titlul: *Eshatologia primelor trei secole*, sub îndrumarea științifică a arhid. prof. dr. Constantin Voicu.

În data de 24 nov. 2009, Nistor Laurențiu a susținut public teza de doctorat cu titlul: *Eshatologia părinților capadocieni*, sub îndrumarea științifică a arhid. prof. dr. Constantin Voicu.

În data de 8 dec. 2009, Vidican Dănuț a susținut public teza de doctorat cu titlul: *Epoca, viața și învățătura Sf. Grigorie Taumaturgul*, sub îndrumarea științifică a arhid. prof. dr. Constantin Voicu.

În data de 8 dec. 2009, Bănuță Alexandru a susținut public teza de doctorat cu titlul: *Teologia Sf. Chiril al Alexandriei*, sub îndrumarea științifică a arhid. prof. dr. Constantin Voicu.

În data de 8 dec. 2009, Tănase Nichifor a susținut public teza de doctorat cu titlul: *Receptarea spiritualității Sf. Grigorie Palama în teologia ortodoxă a secolului XX*, sub îndrumarea științifică a arhid. prof. dr. Ioan Ică jr.

În data de 8 dec. 2009, Lemeni Daniel a susținut public teza de doctorat cu titlul: *Tradiția paternității duhovnicești în monahismul răsăritean creștin (sec. IV-VII)* , sub îndrumarea științifică a arhid. prof. dr. Ioan Ică jr.

În data de 16 dec. 2009, Mocioiu Emil a susținut public teza de doctorat cu titlul: *Teologia Învierii în Penticostar*, sub îndrumarea științifică a ÎPS Mitropolit prof. dr. Laurențiu Streza.

În data de 21 dec. 2009, Tăvală Emanuel a susținut public teza de doctorat cu titlul: *Diaspora ortodoxă română din Europa Occidentală după al doilea război mondial. Aspecte istorice și canonico-juridice*, sub îndrumarea științifică a pr. acad. Mircea Păcurariu.

Organizare de manifestări științifice:

În perioada 16-17 oct. 2009, Facultatea de Teologie Ortodoxă *Andrei Șaguna* din Sibiu a organizat împreună cu Mitropolia Ardealului Simpozionului științific internațional *Însemnătatea vieții și operei Sf. Vasile cel Mare pentru misiunea si slujirea Bisericii*.

Participări la manifestări științifice:

La 3 iul. 2009, ÎPS Mitropolit prof. dr. Laurențiu Streza, decanul Facultății de Teologie *Andrei Șaguna* din Sibiu a deschis la Mănăstirea Brâncoveanu – Sâmbăta de Sus, jud. Brașov lucrările Simpozionului Internațional de Spiritualitate, la care au participat monahi din diferite țări.

În perioada 6-9 iul. 2009, pr. prof. dr. Vasile Mihoc a participat la Simpozionul TJCII (Toward Jerusalem Council II) Orthodox Consultation, la Seminarul Teologic de la Mănăstirea Neamț, unde a fost moderator și referent

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

principal, prezentând referatul cu tema: *The Jewish Christians of the Early Church and the Messianic Jews of Today.*

În perioada 9-12 iul. 2009, pr. conf. dr. Constantin Oancea și conf. dr. Paul Brusanowski au participat la Congresul al 6-lea al SOMEF (Südostmitteleuropäischer Fakultätentag), organizat de Departamentul de Teologie Protestantă al ULB Sibiu – Sibiu, susținând referatele: *Herausforderungen für die Gesellschaft, die Kirche und die biblische Wissenschaft. Einige Reflexionen aus orthodoxer Sicht* (pr. conf. dr. Constantin Oancea), respectiv *Demokratie und Toleranz als Thema der Kirchengeschichte* (conf. dr. Paul Brusanowski).

În perioada 15-18 iul. 2009, ÎPS Mitropolit prof. dr. Laurențiu Streza, a participat la Lyon, la lucrările celei de-a 13-a Adunări Generale a Conferinței Bisericilor Europene.

În perioada 15-22 iul. 2009, lect. dr. Alina Pătru a participat la a 13-a Adunare Generală a Conferinței Bisericilor Europene (Lyon), în calitate de delegat al Mitropoliei Ardealului, moderând și un workshop pe tema *Spiritualitatea în context ecumenic.*

În perioada 3-10 aug. 2009, pr. prof. dr. Vasile Mihoc a participat la Congresul *Studiorum Novi Testamenti Societas* (SNTS) la Viena (Austria), unde a prezentat și referatul principal cu titlul: *L'Evangile visible. Les saintes icônes, prédication silencieuse de la Parole et instruments de son interprétation.*

În data de 12 aug. 2009, pr. prof. dr. Vasile Mihoc a participat la Mânăstirea Brâncoveanu de la Sâmbăta de Sus la întâlnirea cu studenții de la Episcopia Evanghelică din Würtemberg, unde a prezentat expunerea: *Tinerii creștini și criza spirituală a lumii contemporane.*

În perioada 28-29 sept. 2009, pr. prof. dr. Nicolae Chifăr a participat la sesiunea anuală a Comisiei Române de Istorie și Studiu al Creștinismului, Așezământul Social Filantropic „Sfântul Mare Mucenic Pantelimon", cu tema: *Creștinismul românesc și organizarea bisericească în secolele XIII-XIV. Știri și interpretări noi*, de la Lacul Sărat, Brăila, susținând referatul cu titlul: *Contextul politico-religios sud-est european la întemeierea Mitropoliei Țării Românești.*

În perioada 30 sept.-2 oct. 2009, pr. prof. dr. Vasile Mihoc a participat la Conferința internațională cu tema *That by contemplating the Holy Trinity we might conquer the fear of the hated divisions of the world". Felowship and Community in Contemporary World*, Moscova (Rusia), unde a prezentat referatul intitulat: *Building the Felowship – in the New Testament and in the Contemporary Orthodox Experience.*

În data de 7 oct. 2009, lect. dr. Alina Pătru a participat la Întrunirea *World Student Christian Federation European Regional Assembly 2009* (de la Mân. Sâmbăta), susținând și referatul cu titlul: *Gender, Orthodox Theology and Romanian Context.*

În data de 8 oct. 2009, lect. dr. Alina Pătru a participat la Simpozionul internațional cu tema *Dialogul iudeo-creștin în spațiul ortodox*, organizat de Centrul de Cercetare Ecumenică Sibiu, susținând referatul cu titlul: *Der bilaterale Dialog zwischen Orthodoxie und Judentum ab den 70-ern.*

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

În data de 16 oct. 2009, ÎPS Mitropolit prof. dr. Laurențiu Streza a moderat lucrările Simpozionului internațional cu tema *Însemnătatea vieții și operei Sf. Vasile cel Mare pentru misiunea și slujirea Bisericii.*

În perioada 16-19 oct. 2009, pr. prof. dr. Vasile Mihoc a participat la Conferințe biblic-teologice la Fribourg (Elveția), pentru două parohii ortodoxe române din zonă.

În zilele de 16-17 oct. 2009, pr. prof. dr. Nicolae Chifăr a participat la Simpozionul științific cu tema: *Însemnătatea vieții și operei Sfântului Vasile cel Mare pentru misiunea și slujirea Bisericii*, organizat de Mitropolia Ardealului și Facultatea de Teologie Ortodoxă *Andrei Șaguna*, Sibiu, susținând referatul cu titlul: *Contribuția Sfinților Vasile cel Mare și Grigorie de Nazianz la combaterea pnevmatomahismului.*

În data de 28 oct. 2009, ÎPS Mitropolit prof. dr. Laurențiu Streza, a participat la ședința solemnă a Sf. Sinod al Bisericii Ortodoxe Române cu tema: *2009 – anul comemorativ-omagial al Sf. Vasile cel Mare și al celorlalți sfinți capadocieni.*

În data de 29 oct. 2009, lect. dr. Alina Pătru a participat la seria de prelegeri *Religion am Donnerstag* a Facultății de Teologie din Graz, susținând referatul cu titlul: *Religion, Kultur und Gesellschaft heute – Fallbeispiel Rumänien.*

În data de 30 oct. 2009, lect. dr. Alina Pătru a participat la Programul *Basiskurs Ostkirchen*, organizat de *Theologische Kurse Österreich* și Fundația *Pro Oriente* la Graz, susținând referatul cu titlul: *Einführung in die orthodoxe Spiritualität.*

În data de 4 nov. 2009, ÎPS Mitropolit prof. dr. Laurențiu Streza a participat la deschiderea simpozionului cu tema: *20 de ani fără comunism - 20 de ani de libertate*, organizat la Academia Evanghelică din Sibiu.

În data de 4 nov. 2009, pr. conf. dr. Irimie Marga a participat la Graz (Austria), la simpozionul organizat cu ocazia împlinirii a 20 de ani de parteneriat între Facultatea de Teologie Romano-Catolică din Graz și Facultatea de Teologie Ortodoxă *Andrei Șaguna* din Sibiu.

În data de 5 nov. 2009, ÎPS Mitropolit prof. dr. Laurențiu Streza a prezidat, în Aula *Mitropolit Ioan Meținu* de la Facultatea de Teologie din Sibiu, conferința preoțească intitulată *650 de ani de la întemeierea Mitropoliei Țării Românești. În context, canonizarea unor sfinți români: Mitropolitul Iachint de Vicina.*

În perioada 4-8 nov. 2009, lect. dr. Alina Pătru a participat la Simpozionul internațional cu tema: *Art of Life*, organizat de Facultatea de Teologie Catolică din Ljubljana, Slovenia, susținând referatul cu titlul: *The Religious Life in Romania. Living together and painting of Icons in Transylvania.*

În zilele de 5-8 nov. 2009, pr. prof. dr. Nicolae Chifăr a participat la Simpozionul internațional cu tema: *Revelații ale unității la Sfinții Părinți capadocieni*, organizat de Facultatea de Teologie Ortodoxă din Cluj-Napoca, susținând referatul *Pnevmatologie și pnevmatomahism. Învățătura Sfinților Vasile cel Mare și Grigorie de Nazianz despre Sfântul Duh.*

În perioada 13-16 nov. 2009, pr. prof. dr. Vasile Mihoc a participat la Conferințe biblic-teologice la Nürnberg (Germania), ca invitat al ÎPS Mitropolit Serafim al Mitropoliei ortodoxe române pentru Europa Centrală și de Nord.

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

În perioada 26-28 nov. 2009, conf. dr. Paul Brusanowski a participat la Simpozionul internațional cu tema *Kommunismus im Rückblick (1989-2009)*, organizat de Facultatea de Teologie Catolică din Viena, susținând referatul cu titlul: *Biserica Ortodoxă Română în perioada comunistă și postcomunistă.*

În data de 29 nov. 2009, pr. conf. dr. Irimie Marga la invitația ASCOR Brașov, la Facultatea de Filologie a Universității din Brașov, a susținut conferința cu titlul: *Sensul vieții creștine: împărtășirea cu Hristos.*

În perioada 15-19 dec. 2009, lect. dr. Alina Pătru a participat, în calitate de membru delegat al Bisericii Ortodoxe Române, la ședința Comitetului Central al CEC-KEK.

În perioada 17-21 dec. 2009, pr. prof. dr. Vasile Mihoc a participat la Conferințe biblic-teologice la Nisa (Franța).

(Paul BRUSANOWSKI)

Facultatea de Teologie Ortodoxă din Cluj-Napoca

Doctorate acordate:

În ziua de 13 iul. 2009, Ioan-Gheorghe Rotaru (doctor în Filosofie) a susținut public teza de doctorat cu titlul: *Sabatarienii în contextul vieții transilvane (sec. XVI-XX)*, specializarea Istoria Bisericii Ortodoxe Române cu noțiuni de paleografie, sub îndrumarea științifică a pr. prof. dr. Alexandru Moraru.

În ziua de 14 iul. 2009, Vasile Oltean (doctor în Litere) a susținut public teza de doctorat cu titlul: *Configurația istorică și bisericească a Brașovului – sec. XIII-1918*, specializarea Istoria Bisericii Ortodoxe Române cu noțiuni de paleografie, sub îndrumarea științifică a pr. prof. dr. Alexandru Moraru.

În ziua de 23 sept. 2009, pr. Achim Sărășan a susținut public teza de doctorat cu titlul: *Sinodul I Ecumenic de la Niceea (325) și actualitatea lui*, specializarea Istorie bisericească universală, sub îndrumarea științifică a pr. prof. dr. Ioan-Vasile Leb.

Organizare de manifestări științifice:

În ziua de 28 sept. 2009 a avut loc deschiderea oficială a anului academic 2009-2010. A fost săvârșită Sf. Liturghie urmată de slujba de Te-deum în catedrala mitropolitană. PS Episcop-Vicar Irineu Pop-Bistrițeanul a rostit apoi un scurt, dar bogat cuvânt de învățătură. Cursul inaugural *Durerea din trup, cale spre slava din ceruri: dimensiunea morală a suferinței* în Aula *Nicolae Ivan* a fost susținut de pr. conf. dr. Ștefan Iloaie.

În ziua de 20 oct. 2009, prof. dr. Adolf Martin Ritter, de la Universitatea Rupreckt-Karl din Heidelberg, doctor „honoris causa" al universității noastre a susținut cursul intitulat: *Sf. Vasile cel Mare promotor al asistenței sociale.*

În perioada 5-8 nov. 2009 s-a desfășurat Simpozionul internațional al Facultății noastre de teologie: *Revelații ale unității la Sfinții Părinți capadocieni.* Au prezentat comunicări cadre didactice universitare din Sibiu, Iași, Oradea, Alba-Iulia, Pitești, Institutul Teologic Protestant din Cluj-Napoca, dar și din Grecia și

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

Germania: pr. prof. dr. Mircea Basarab (München), *În spiritul „Sfinților și de Dumnezeu purtătorilor noștri părinți*; pr. prof. dr. Ioan Popescu (Pitești), *Unitate și multiplicitate în gândirea Părinților Capadocieni*; pr. prof. dr. Valer Bel, *Dumnezeu-Sfânta Treime în teologia Sfântului Grigorie de Nazianz*; pr. prof. dr. Ioan Chirilă, *Revelații ale unității: Treime, Biserică și Cosmos la Sfinții Părinți capadocieni și în teologia contemporană*; prof. dr. Konstantin Nikolakopoulos (Institutul de Teologie Ortodoxă Universitatea Ludwig Maximilians München), *Der Humor als rhetorischer Ausdruck bei Basileios dem Großen*; pr. prof. dr. Nicolae Chifăr (Sibiu), *Pnevmatomahism și pnevmatologie: învățătura Sfinților Vasile cel Mare și Grigorie de Nazianz despre Sfântul Duh*; pr. prof. dr. Stelian Tofană, *Principiul homotimiei (homotimos-homoousios) din tratatul „Despre Sfântul Duh" al Sfântului Vasile cel Mare. O reflecție a teologiei biblice nou-testamentare*; pr. conf. dr. Ștefan Iloaie, *Dinamismul virtuții creștine în Omiliile Sfântului Vasile cel Mare*; pr. prof. dr. Vasile Stanciu, *Cântări la Liturghia Sf. Vasile cel Mare în colecții românești din sec. XIX-XX*; prof. dr. Adolf Martin Ritter (Universitatea Rupreckt-Karl din Heidelberg), *Basilius und Augustin über Natur und Landschaft-ein Vergleich*; pr. prof. dr. Nicu Dumitrașcu (Oradea), *Sfântul Vasile cel Mare și împăratul Valens într-o confruntare a autorităților*; pr. prof. dr. Aurel Pavel (Sibiu), *Sfântul Vasile cel Mare promotor al unității creștine*; prof. dr. Mircea Gelu Buta, *Despre medicină la Sf. Vasile cel Mare*; pr. prof. dr. Ioan Sorescu (Pitești), *Contribuția Sfinților Părinți Capadocieni la unitatea Bisericii*; lect. dr. Istvan Pasztori-Kupan (Institutul Teologic Protestant, Cluj-Napoca), *Influența Sf. Grigorie de Nazianz asupra lucrării „Eranistes" a lui Teodoret de Cyr*; dr. Ioan Ovidiu (Centrul de Cercetare Ecumenică Sibiu), *Prietenia dintre Sfântul Vasile cel Mare și Sfântul Efrem Sirul: realitate sau metaforă?*; lect. dr. Ana Baciu, *Tradiția dinamică în lucrarea „Despre Sfântul Duh" a Sfântului Vasile cel Mare*; prof. dr. Constantin Măruțoiu și drd. Victor Constantin Măruțoiu, *Tipologii iconografice la Sfinții Părinți Capadocieni*; pr. prof. dr. Ioan-Vasile Leb, *Desăvârșirea creștină la Sfântul Grigorie de Nyssa*; Conf. dr. Marius-Liviu Telea (Alba-Iulia), *Întruparea lui Hristos și îndumnezeirea omului la Părinții Capadocieni*; pr. prof. dr. Gabriel-Viorel Gârdan, *Epistolar vasilian: Sfântul Vasile cel Mare și Amfilohie de Iconiu*; pr. lect. dr. Mircea Oros, *Sfânta și Dumnezeiasca Liturghie, modalitate concretă de perpetuare a învățăturii Mântuitorului*; prof. dr. Hermann Pitters (Departamentul Teologic Protestant Sibiu), *Lucrări ale Sfântului Grigorie Teologul tipărite de evanghelicii din Brașov*; pr. conf. dr. Dorel Man, *Cuvânt și pastorație la Sfântul Vasile cel Mare*; dr. Mircea-Dinu Bidian, *Influența Sfântului Vasile cel Mare asupra Sfântului Teodor Studitul*; asist. drd. Adrian Podaru, *Unitatea teologiei sfinților în gândirea Sfântului Grigore al Nyssei. Encomion în cinstea Sfântului Vasile cel Mare*; asist. dr. Alin-Răzvan Trifa, *Sfântul Vasile cel Mare în frescele cu caracter liturgic din Serbia medievală*; prep. drd. Emilian-Iustinian Roman (Iași), *Relația dintre Biserică și stat în vremea capadocienilor.*

În zilele de 11 și 12 nov. 2009, Centrul de Bioetică a fost gazda unei serii de conferințe: *Persoană, comunicare și transformare (între exces și cumpătare)* (pr. prof. dr. Ioan Chirilă); *Cetățenie și participare privind persoanele cu dizabilități* (dr. Maria Aluaș); *Transformări în medicină și autoînțelegerea omului* (prof. dr.

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

Elena Colombetti – Universitatea Catolică Sacro Cuore Milano); *Relația medic-pacient verificată în consensul informat* (prof. dr. Alessio Musio – Universitatea Catolică Sacro Cuore Milano). În acest cadru a fost lansată și cartea cu titlul: *Eutanasia. Desparte moarte și despre alte lucruri*, Ed. Renașterea, Cluj-Napoca, 2009, autor Adriano Pessina, directorul Centrului de Bioetică al Universității Catolice Sacro Cuore Milano.

În ziua de 19 nov. 2009, pr. prof. Miguel de Salis Amaral de la Universitatea Pontificală *Santa Croce* din Roma, a fost oaspetele Facultății noastre. A susținut cursul *Eclesiologia lui George Florovsky*, adresat studenților, masteranzilor și doctoranzilor. În prezența sa a fost lansată cartea ce-l are ca autor intitulată: *Două viziuni ortodoxe cu privire la Biserică: Bulgakov și Florovsky*, apărută recent în limba română, la Editura Presa Universitară Clujeană, sub egida Centrului de Studii Ecumenice și Interreligioase al Universității *Babeș-Bolyai*, sub îngrijirea pr. prof. dr. Ioan-Vasile Leb și pr. lect. dr. Gabriel-Viorel Gârdan.

În zilele de 27 și 28 nov. 2009, Centrul de Studii Biblice al UBB a organizat Simpozionul internațional: *Charismatic and Institutional Ministerium in the Scriptures* în cadrul căruia s-au susținut următoarele conferințe: *Old Testament Priesthood: Institution, Ministry and Charismatic Manifestatio* (pr. prof. dr. Ioan Chirilă); *Der Gesalbte der Psalmen als Sohn Gottes* (pr. prof. dr. János Molnár – Facultatea de Teologie Reformată); *The Old Testament Sapient: His Attitude and Methods* (Marius Furtună – Facultatea de Teologie Grteco-catolică); *Institution and Charismatic Leadership in Early Christianity* (Martin Meiser); *Die Selbestverteidigung des Gottgesandten bei Paulus und Johannes* (pr. prof. dr. Hans Klein – Departamentul Teologic Protestant Sibiu); *„Presbiteroi" and „Episkopoi" in Paul's Discourse from Miletus (Acts 20, 17-38) A Reference to the Sacramental Priesthood of the Early Church?* (pr. prof. dr. Stelian Tofană); *Der Dienst der urchristliche Lehrern im Lichte des Neutestamentliche Schriften* (pr. prof. dr. Zsolt Geréb – Institutul Teologic Protestant); *The Spiritual Gifts as Tools of Serving* (Lehel Lészai – Facultatea de Teologie Reformată); *Institutional Ministries in the Pastoral Epistles* (Korinna Zamfir – Facultatea de Teologie Romano-catolică); *Der charismatishe Charakter des Pristertum in den Pastoralbriefen* (dr. Georgel Rednic).

În perioada 30 nov.-6 dec. 2009 s-a desfășurat Săptămâna Facultății, cu următorul program: Luni, 30 nov. Sf. Liturghie la catedrala mitropolitană; *Seara Sf. Apostol Andrei* – coordonator: pr. prof. dr. Ioan Chirilă, mrd. Matei Agachi – *Sf. Ap. Andrei în iconografie*; Microconcert al corului Facultății, dirijor drd. Ionuț Arderean; miercuri 2 dec.: *Misiune și apostolat – Justinian Patriarhul/ Liviu Stan* (pr. asist. drd. Cristian Sonea); joi 3 dec. parastas pentru Arhiepiscopul Teofil; la demisolul catedralei, Vernisajul expoziției: *Pentru îngerul meu*, coordonator Asist. Claudia Trif, realizator Carmen Gavriluță, *Seară Constantin Scouteris/Ioannis Zizioulas* – pr. prof. dr. Valer Bel, Conferință Philippe Harnoncourt: *Sfânta Treime în iconografia ortodoxă, romano-catolică și unitariană*, Seară duhovnicească ASCOR; vineri, 4 dec.: Sf. Liturghie, parastas pentru Arhiepiscopul Teofil (Mănăstirea Nicula), Masă rotundă: *Mărturisire în vremi de secularizare, forme de acomodare la mediul pastoral contemporan*, proiectare de grant pe teme pastorale; sâmbătă 5 dec. ora 10

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

- *Dumitru Stăniloae, Ortodoxie și românism* (coordonator Pr. conf. dr. Ștefan Iloaie).

În ziua de 10 dec., în Aula *Nicolae Ivan* a facultății a avut loc lansarea volumului: *Arhiepiscopul Teofil – 100 de ani de la naștere* (Ed. Renașterea, Cluj-Napoca, 2009, ediție îngrijită de pr. Ioan Chirilă). Au luat cuvântul PS Sa Episcop-Vicar Irineu Bistrițeanul și pr. Iustin Tira, vicar administrativ al Arhiepiscopiei Vadului, Feleacului și Clujului.

În ziua de 14 dec. 2009, Facultatea de Teologie Ortodoxă împreună cu echipa Anghelos și în colaborare cu Casa de Cultură a Studenților din Cluj-Napoca a organizat proiectul intitulat: *Rugăciune și Crăciun pentru copii*, au luat cuvântul: PS Sa Episcop-Vicar Vasile Someșanul; pr. prof. dr. Ioan Chirilă, Decanul Facultății; pr. prof. dr. Stelian Tofană, cu referatul: *„Medicul și Teologul de azi"*. Cu acest prilej corul facultății a susținut un concert de colinde, iar studenta Carmen Gavriluță a prezentat comunicarea: *Nașterea Domnului în iconografie*.

Participări la manifestări științifice:

În luna iul. 2009, prof. dr. Mircea Gelu Buta alături de Liliana Buta au participat la a V-a Conferință Națională de Bioetică, Sovata cu următoarele intervenții: *1. Dileme etice ale infecției HIV în pediatrie*; *2. Rolul și locul îngrijirii paleative în practica pediatrică*; *3. Dileme etice în oprirea procedurilor de suport vital la nou născut*; *4. Principiile teologice ale relației medic-pacient*; *5. Moartea interzisă*.

În ziua de 2 iul. 2009, pr. lect. dr. Ioan Bizău a participat la cel de-al 56-lea Congres de Teologie liturgică de la Institutul *Saint-Serge* din Paris, unde a prezentat referatul cu titlul: *La commémoration des défunts et des saints dans la Liturgie eucharistique selon Nicolas Cabasilas*.

În perioada 27 iul.-3 aug. 2009, pr. prof. dr. Ioan Chirilă a participat la conferința International Ecumenical Fraternity (IEF), Cluj-Napoca, ediția a 39-a, cu tema: *New Heaven and New Earth*, cu comunicarea *Entheosis – thelos of the entire creation. „Ceruri noi și pământ nou" (II Petru 3, 13; Matei 19, 28: „la înnoirea lumii")*.

În perioada 4-8 aug. 2009, pr. prof. dr. Stelian Tofană a participat la Viena la cea de-a 64-a Conferință a Organizației Biblice Internaționale *Studiorum Novi Testamenti Societas (SNTS)*, unde a condus lucrările celei de-a treia Sesiuni a Seminarului nr. 9 *History and Theology of Mission in the New Testament: Global Challenges and Opportunities*.

În perioada 1-9 sept. 2009, pr. prof. dr. Vasile Stanciu a participat la un turneu coral cu *Psalmodia Transylvanica* în Germania, la Zwochau și Aschaffenburg.

În ziua de 21 sept. 2009, pr. lect. dr. Gabriel-Viorel Gârdan a participat la Institutul de Istorie Ecleziastică al Universității *Babeș-Bolyai* la conferința *Raporturile dintre stat și biserică în Italia și Belgia: 1870-1900. Perspectivă comparată*, susținută de prof. Andreas Ciampani (Universitatea LUMSA din Roma).

În perioada 21-23 sept. 2009, lect. dr. Radu Preda a participat în calitate de referent și co-moderator la a doua reuniune a Grupului de lucru privind teologia

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

socială ortodoxă la nivel european cu tema: *Menschenwürde und Menschenrechte. Orthodoxe Positionen.* Organizator: Konrad-Adenauer-Stiftung de la Berlin. București.

În perioada 25-27 sept. 2009, pr. prof. dr. Ioan Chirilă a participat din partea Universității *Babeș-Bolyai* la întâlnirea delegației Uniunii Universităților din Cluj-Napoca (UUC) cu reprezentanții Episcopiei Ortodoxe Române a Italiei, Viterbo, Italia.

În ziua de 27 sept. 2009, pr. prof. dr. Vasile Stanciu a susținut un concert în Sala *Auditorium Maximum* a Universității *Babeș-Bolyai* din Cluj-Napoca cu Corul reunit al Universității, cu ocazia deschiderii festive a Anului Academic 2009-2010.

În ziua de 28 sept. 2009, pr. lect. dr. Gabriel-Viorel Gârdan a susținut conferința cu titlul *Slujirea și datoriile unui preot ortodox* la Fundația Diakonia, Neuendettelsau, Germania.

În zilele 28-29 sept. 2009, pr. prof. dr. Ioan Chirilă și pr. prof. dr. Alexandru Moraru au participat la Sesiunea Științifică anuală a Comisiei Române de Istorie și Studiu al Creștinismului, cu tema: *Creștinismul românesc și organizarea bisericească în sec. XIII-XIV. Știri și interpretări noi,* organizată la Așezământul Social Filantropic *Sf. Pantelimon*, Lacu Sărat, Brăila, unde au susținut următoarele comunicări: *Pași spre instituționalizarea vieții bisericești din Transilvania: cazul Mănăstirii Peri* (pr. prof. dr. Ioan Chirilă), respectiv *Întemeierea Mitropoliei Ungrovlahiei (1359) – receptată în istoriografia românească* (pr. prof. dr. Alexandru Moraru).

În ziua de 29 sept. 2009, lect. dr. Radu Preda a participat în calitate de referent la conferința cu tema *Religion und politische Kultur.* Organizatori: Konrad-Adenauer-Stiftung și Universitatea Pontificală Gregoriană. Roma.

În luna oct. 2009, prof. dr. Mircea Gelu Buta alături de Liliana Buta a participat la Iași la al IX-lea Congres Național de Pediatrie cu participare internațională cu referatele: *1. Comunicarea diagnosticelor grave în pediatrie*; *2. Aspecte privind răspunderea juridică a medicului cu privire la consimțământul informat al pacientului.*

În perioada 2-3 oct. 2009, pr. conf. dr. Dorel Man a participat la Sf. Gheorghe la Sesiunea națională de comunicări științifice cu tema *Românii din sud-estul Transilvaniei. Istorie, Biserică, școală și cultură*, ediția XV, organizată de Ministerul Culturii și Cultelor, Muzeul Național al Carpaților Răsăriteni. Centrul de Cultură Arcuș; Episcopia Ortodoxă a Covasnei și Harghitei, Centrul Eclesiastic de Documentare *Mitropolit Nicolae Colan.* Cu acest prilej a susținut referatul intitulat: *Academicianul Alexandru Lapedatu și Biserica.*

În ziua de 5 oct. 2009, pr. prof. dr. Stelian Tofană a participat la *Seara Ecumenică* organizată de Parohia greco-catolică 1, Mănăștur, Cluj-Napoca, unde a susținut prelegerea intitulată: *Un episod în care l-am văzut pe Dumnezeu în purtarea Sa de grijă.*

În ziua de 5 oct. 2009, pr. lect. dr. Gabriel-Viorel Gârdan a participat la Academia de Studii Economice din București în cadrul proiectului „Calitate și leadership în învățământul superior românesc" la conferința *Provocări pentru sistemul de învățământ superior din România.*

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

În perioada 7-9 oct. 2009, lect. dr. Radu Preda a participat la Simpozionul internațional cu tema *1989-2009. Religion und Wende in Ostmittel- und Südosteuropa*, susținând referatul intitulat *Lost in transition. 20 Jahre Postkommunismus*. Organizatori: Pro Oriente, Institutul Cultural Român de la Viena et al. Academia Diplomatică din Viena.

În perioada 8-11 oct. 2009, pr. lect. dr. Gabriel-Viorel Gârdan a participat la conferința internațională *Families in Europe between the 19th and the 21st Centuries. From the Traditional Model to Contemporary PACS*, organizată de Centrul de Studiere a Populației din cadrul Universității *Babeș-Bolyai* și Centrul de Studii Transilvane al Academiei Române și a prezentat comunicarea intitulată: *The Family. Some theological and orthodox matrimonial law aspects.*

În ziua de 10 oct. 2009, pr. prof. dr. Ioan Chirilă a participat la Conferința Internațională *Europe in Today's World Crisis*, organizată de Facultatea de Studii Europene a Universității *Babeș-Bolyai* din Cluj-Napoca, cu referatul intitulat *Transcendent, Responsability and Secularization. A Theological Answer*, Cluj-Napoca.

În ziua de 13 oct. 2009, pr. prof. dr. Vasile Stanciu a participat cu Corul reunit al Universității *Babeș-Bolyai* din Cluj-Napoca și cu Psalmodia Transilvanyca la Festivalul de muzică religioasă *Armonii sacre* organizat de Episcopia Română Unită de Cluj-Gherla în Catedrala episcopală greco-catolică din Cluj.

În ziua de 15 oct. 2009, pr. prof. dr. Vasile Stanciu participă în calitate de membru al juriului la Etapa mitropolitană a concursului *Tineri, lăudați pe Domnul!*.

În ziua de 15 oct. 2009, prof. dr. Mircea Gelu Buta a participat la Simpozionul de Bioetică organizat de Arhiepiscopia Ortodoxă a Vadului, Feleacului și Clujului și U.M.F. Cluj-Napoca cu comunicarea: *Un sfârșit creștinesc al vieții noastre*.

În ziua de 16 oct. 2009, pr. prof. dr. Ioan Chirilă a susținut o Conferință SCIRI cu titlul: *Chip, tăcere și revelarea Nevăzutului*, Fundația Colegiul European (Cluj-Napoca, Bolintineanu 16).

În perioada 18-20 oct. 2009, pr. prof. dr. Ioan Chirilă a participat la Congresul Internațional al Asociației pentru Dialogul dintre Știință și Teologie în România (ADSTR), având ca temă *Romania, as Laboratory of the Dialogue between Science and Spirituality in the Contemporary World.* cu comunicarea intitulată *Repentance, Knowledge and Spirit. An Answer to the Idolatry of Logic*, Academia Română, București.

În ziua de 20 oct. 2009, pr. prof. dr. Stelian Tofană a participat la Simpozionul Ortodox cu tema *Medici – Teologi* organizat de Universitatea de Medicină și Farmacie (UMF) „Iuliu Hațieganu" Cluj-Napoca în colaborare cu Arhiepiscopia Ortodoxă din Cluj-Napoca, unde a prezentat referatul cu titlul: *Terapia spirituală în fața morții. O perspectivă teologică.*

În ziua de 20 oct. 2009, lect. dr. Radu Preda a participat la Simpozionul cu tema *Îngrijirea medicală și duhovnicească a pacienților cu boli incurabile*, organizat de Arhiepiscopia Ortodoxă Română a Vadului, Feleacului și Clujului, Spitalul Județean Cluj și Clinica de Chirurgie I, Cluj, unde a susținut comunicarea cu

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

titlul: *„Ars moriendi." Aspecte social-teologice ale paleației pacienților în fază terminală.*

În ziua de 26 oct. 2009, pr. prof. dr. Stelian Tofană a participat la întâlnirea-dialog, organizată de „Centrul Areopagus" din Timișoara, pe tema dialogului Evanghelic-Ortodox, unde a prezentat referatul intitulat: *Dialogul evanghelic-ortodox între realitate și speranță.*

În ziua de 27 oct. 2009, lect. dr. Radu Preda are o intervenție intitulată *O credință gândită* cu ocazia lansării volumului Nicolae Turcan, *Dumnezeul gândurilor mărunte* (Limes, Cluj, 2009, Librăria Universității, Cluj).

În ziua de 27 oct. 2009, pr. prof. dr. Vasile Stanciu a participat în calitate de membru al juriului la etapa finală a concursului *Tineri, lăudați pe Domnul!*, Palatul Patriarhiei, București.

În perioada 27 oct.-1 nov., pr. prof. dr. Ioan Chirilă a participat ca reprezentant al Bisericii Ortodoxe Române la întâlnirea Joint Consultative Group between the WCC and Pentecostals, Hong Kong, cu referatul intitulat *Sfânt și Sfințenie în Sfânta Scriptură și în viziunea Părinților răsăriteni*, Hong Kong.

În perioada 28-30 oct. 2009, pr. lect. dr. Gabriel-Viorel Gârdan a participat la Iași la simpozionul internațional cu tema *Știința teologiei și științele vremii*, organizat de Facultatea de Teologie Ortodoxă *Dumitru Stăniloae* din Iași și de Mitropolia Moldovei și Bucovinei. Cu acest prilej a prezentat prelegerea cu titlul: *Sfântul Vasile cel Mare și Sfântul Amfilohie – schimburi epistolare.*

În luna nov. 2009, prof. dr. Mircea Gelu Buta a participat la Simpozionul cu tema *Tuberculoza, afecțiune medicală, problemă socială* – U.M.F. Cluj-Napoca cu comunicarea intitulată: *Nevoia de spiritualitate creștină în actul medical.*

În ziua de 19 nov. 2009, pr. prof. dr. Ioan Chirilă a participat la Conferințele Forumului Universitar Clujean, unde a susținut conferința *Studii de teologie la Universitatea clujeană*, UBB, Sala Club.

În ziua de 19 nov. 2009 are loc prezentarea seriei *Theologia Socialis* la Institutul Cultural Român. Vorbitori: Radu Carp, Bogdan Tătaru-Cazaban, Iuliana Conovici, Radu Preda. București.

În perioada 20-22 nov. 2009, pr. conf. dr. Dorel Man a participat la Iași la Simpozionul internațional cu tema *Românii din afara granițelor țării. Europa de lângă noi. Identitate și multiculturalitate în Bucovina istorică. Familia Hurmuzachi – emblemă a istoriei naționale*, cu referatul: *Academicianul Alexandru Lapedatu (1876-1950). Atitudini ecleziale.* Organizator: Despărțământul ASTRA *M. Kogălniceanu* Iași, Muzeul Literaturii române Iași.

În perioada 20-22 nov. 2009, pr. lect. dr. Gabriel-Viorel Gârdan a participat la Reșița la Simpozionul internațional cu tema *Banatul – trecut istoric și cultural*, organizat de Universitatea Eftimie Murgu, Reșița. A prezentat împreună cu dr. Marius Eppel prelegerea *Evoluții instituționale în Biserica Ortodoxă Română din Transilvania (a doua jumătate a secolului al XIX-lea).*

În ziua de 25 nov. 2009, pr. prof. dr. Stelian Tofană a participat la Simpozionul ocazionat de *Zilele UMF – Iuliu Hațieganu*, Cluj-Napoca, unde a susținut referatul *Cartea Sfântă – „tratat" de medicină a trupului, minții și a sufletului.*

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

În ziua de 26 nov. 2009, lect. dr. Radu Preda participă la dezbaterea publică despre cele două decenii de la căderea comunismului *Europa als Erinnerungsgemeinschaft.* Vorbitori: Radu Preda (Cluj), Irina Scherbakowa (Moscova), Andrij Waskowycz (Lviv), Paul M. Zulehner (Viena). Organizator: Renovabis, Freising. Viena.

În perioada 27-28 nov. 2009, lect. dr. Radu Preda a participat la simpozionul internațional cu tema *Kommunismus im Rückblick (1989-2009). Ökumenische Perspektiven aus Ost und West.* Organizatori: Universität Wien, Katholisch-Theologische Fakultät, Institut für Sozialethik et al. Viena. Cu acest prilej a susținut comunicarea cu titlul: *Kommunismus als theologische Anfrage. Die Skizze einer orthodoxen Antwort.*

În perioada 30 nov.-11 dec. 2009, pr. prof. dr. Vasile Stanciu a participat la un turneu artistic cu *Psalmodia Transylvanica* în Italia (Roma, Terni, Basano, Padova).

În ziua de 10 dec. 2009, lect. dr. Radu Preda susține conferința *Tradiție și modernitate în dezbaterea bioetică actuală. Considerații social-teologice* la Centrul de bioetică al Universității *Babeș-Bolyai* Cluj.

În ziua de 13 dec. 2009, pr. prof. dr. Vasile Stanciu dirijează Corul Facultății de Teologie Ortodoxă din Cluj-Napoca la Concertul de Colinde.

În ziua de 14 dec. 2009, pr. prof. dr. Vasile Stanciu participă însoțit de Corul Facultății de Teologie și cu *Psalmodia Transylvanica* la Festivalul Crăciun Ecumenic, ediția a XIII-a la Catedrala Mitropolitană.

În ziua de 16 dec. 2009, pr. prof. dr. Vasile Stanciu participă la Seara de colinde românești în Catedrala Mitropolitană alături de Corul Catedralei Mitropolitane.

În ziua de 17 dec. 2009, lect. dr. Radu Preda susține conferința *Biserică și revoluție. 20 de ani de la căderea comunismului* la invitația ASCOR Cluj.

În ziua de 20 dec. 2009, pr. prof. dr. Vasile Stanciu susține tradiționalul Concert de Colinde cu Corul Catedralei Mitropolitane din Cluj-Napoca.

Participări la proiecte de cercetare (granturi):

Grant CNCSIS proiect de cercetare exploratorie IDEI_2422, director pr. lect. dr. Gabriel-Viorel Gârdan, tema de cercetare: *Diaspora ortodoxă românească din America de Nord. Izvoare narative și epistolare.*

Grant CNCSIS proiect de cercetare exploratorie IDEI_529, director pr. prof. dr. Ioan-Vasile Leb, tema de cercetare: *Instituțiile Bisericii Ortodoxe Române din Transilvania.*

Asist. dr. Alin Răzvan Trifa este membru într-un proiect în derulare, intitulat *Metode moderne de investigare, autentificare, conservare si punere in valoare a icoanelor din patrimoniul Muzeului Etnografic al Transilvaniei.*

Lucrări apărute:

***, *Medicii și Biserica vol. VI, Perspectiva Ortodoxă contemporană asupra sfârșitului vieții*, coord. M.G. Buta, Ed. Renașterea, Cluj-Napoca, 2008, 329p.

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

***, *Medicii și Biserica vol. VII, Perspectiva creștin ortodoxă asupra prelevării și transplantului de organ*, coord. M.G. Buta, Ed. Renașterea, Cluj-Napoca, 2009, 315p.

Baciu Ana, *Premisele adoptării alfabetului latin în Transilvania*, Ed. Renașterea, Cluj-Napoca, 2009, 329p.

Bizău Ioan, *Liturghie și Teologie*, Ed. Patmos, Cluj-Napoca, 2009, 332p.

Bocșan Nicolae, Leb Ioan Vasile, Eppel Marius, Gârdan Gabriel-Viorel, *Instituțiile Bisericii Ortodoxe Române din Transilvania (1850-1918). Studii*, Ed. Presa Universitară Clujeană, Cluj-Napoca, 2009, 414p.

Buta M.G., Buta I.A., 2008, *Bioetica între mărturisire și secularizare*, Ed. Renașterea, Cluj-Napoca, 276p.

Buta M.G., Buta L., *Bioetica în Pediatrie*, Ed. Eikon, Cluj-Napoca, 2008, 273p.

Buta M.G., *Reflecții colocviale*, Ed. Eikon, Cluj-Napoca, 2008, 331p.

Chirilă Ioan, *The Dia-logos between Theology and Science. Meeting through the Word*, Renașterea, 2009, 237p.

Edroiu Nicolae, Moraru Alexandru, Man Dorel, Turcuș Veronica, *Alexandru Lapedatu (1876-1950), ctitor de instituții științifice și cultural-bisericești*, Editura Renașterea, Cluj-Napoca, 2009, 223p.

Moraru Alexandru, *Învățământul Teologic Universitar Ortodox Român din Cluj-Napoca – Schiță istorică –*, Cluj-Napoca, Presa Universitară Clujeană, 2009, 206p.

Oros Mircea, *Sfânta și dumnezeiasca Liturghie, pârtășie reală de Hristos Mântuitorul*, Editura Studia, Cluj-Napoca, 2009, 179p.

Preda Radu, *Comunismul. O modernitate eșuată* (= Theologia Socialis 5), Eikon, Cluj-Napoca, 2009.

Preda Radu, *Libertatea religioasă. Repere social-teologice* (= Theologia Socialis 7), Ed. Eikon, Cluj-Napoca, 2009.

Preda Radu, *Postmodernitatea. O diagnoză social-teologică* (= Theologia Socialis 9), Ed. Eikon, Cluj-Napoca, 2009.

Șaguna Andrei, *Corespondența*, vol. III, ediție, studiu introductiv și note de Nicolae Bocșan, Ioan-Vasile Leb, Gabriel-Viorel Gârdan, Ed. Presa Universitară Clujeană, Cluj-Napoca, 2009, 485p.

Trifa Alin-Răzvan, *Școala macedoneană – spre o reconstituire a Opus-ului*, Ed. Arcadia Press, 368p.

(Cristian-Sebastian SONEA, Dacian BUT-CĂPUȘAN)

Facultatea de Teologie Ortodoxă din Craiova

Decernări de titluri academice:

În ziua de 9 iul. 2009, la Casa Universitarilor, sala *Mihai Eminescu*, Facultatea de Teologie a acordat titlul de *Doctor Honoris Causa* doamnei prof. dr.

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

Elena Zamfir, de la Facultatea de Sociologie și Asistență Socială, Universitatea din București pentru contribuția hotărâtoare la reînvierea profesiei de asistent social, după 25 de ani de întrerupere.

Organizare de manifestări științifice:

În perioada 9-11 oct. 2009, Arhiepiscopia Craiovei și Facultatea de Teologie din Craiova a organizat la Mănăstirea Tismana Simpozionul național de istorie cu tema *70 de ani de la înființarea Mitropoliei Olteniei*. La eveniment au participat profesori de istorie din toată țară, atât de la facultățile de teologie, cât și de la facultăți cu profil socio-uman: ÎPS prof. dr. Irineu Popa, Arhiepiscopul Craiovei, Mitropolitul Olteniei și Decanul Facultății de Teologie din Craiova; pr. acad. prof. dr. Mircea Păcurariu; prof. dr. Gheorghe Sbârnă; prof. dr. Ion Calafeteanu; prof. dr. Sorin Damean; pr. prof. dr. Nicu Dumitrașcu; diac. conf. dr. Pavel Cherescu; pr. prof. dr. Constantin Pătuleanu; pr. lect. dr. Sergiu Popescu; pr. lect. dr. Radu Tascovici; diac. lect. dr. Gabriel Basa; lect. dr. Florin Dobrei; lect. dr. Gelu Călina; lect. dr. Cristian Petcu; lect. dr. Liviu Ilie; pr. prof. dr. Alexandru Stănciulescu-Bârda; pr. dr. Ion Rizea; pr. drd. Nicușor Popescu. Cuvântul de deschidere a fost rostit de ÎPS Părinte Irineu Popa, Mitropolitul Olteniei. Tematica abordată pe parcursul celor trei zile ale simpozionului a fost diversă, pornind de la împrejurările istorice ale reînființării Mitropoliei Olteniei de acum 70 ani, activitatea ierarhilor și rolul factorului politic în acest demers, până la legăturile Bisericii din Oltenia cu Biserica de peste munți, din Ardeal, de-a lungul timpului. Persoana responsabilă cu organizarea simpozionului a fost pr. lect. dr. Sergiu Popescu.

În zilele de 3-4 nov. 2009, dr. Wolfgang Leyk, de la Universitatea Friedrich-Alexander din Erlangen-Nürnberg (Germania) a susținut în cadrul Facultății de Teologie din Craiova un ciclu de prelegeri pe teme de etică economică și teologie morală.

În perioada 11-14 nov. 2009, Facultatea de Teologie din Craiova a organizat la Mănăstirea Tismana simpozionul teologic cu tema *Teologie și viață isihastă la Sf. Grigorie Palama*. Dintre participanții la acest simpozion amintim pe: ÎPS prof. dr. Irineu Popa; pr. prof. dr. Nicu Dumitrașcu; pr. prof. dr. Ion Popescu; pr. prof. dr. Vasile Citirigă; diac. prof. dr. Ioan Ică jr.; pr. prof. dr. Dumitru Megheșan; pr. prof. dr. Adrian Niculcea; pr. conf. dr. Nicolae Moșoiu; conf. dr. Cristinel Ioja; pr. lect. drd. Ignatie Trif; pr. dr. Cristian Chivu; pr. lect. dr. Jan Nicolae; pr. lect. Drd. Filip Albu; Protos Asist. dr. Vasile Bîrzu; asist. drd. Bălan Corneliu-Dragoș; pr. lect. dr. Ion Rizea; drd. Adrian Boldișor; pr. lect. Drd. Adrian Ivan; pr. asist. dr. Nicolae Răzvan Stan și pr. conf. dr. Picu Ocoleanu. Simpozionul a marcat împlinirea a 650 de ani de la trecerea la Domnul a Sf. Grigorie Palama și s-a încheiat cu săvârșirea Dumnezeieștii Liturghii în ziua de prăznuire a Sfântului, sâmbătă, 14 noiembrie 2009. Persoanele responsabile cu organizarea simpozionului au fost pr. conf. dr. Picu Ocoleanu și pr. asist. dr. Nicolae Răzvan Stan.

În data de 13 nov. 2009, Facultatea de Teologie a Universității din Craiova a lansat, Proiectul european cu tema *Metode Interculturale de Dezvoltare Comunitară*, finanțat în cadrul *Lifelong Learning Programme – Grundtvig* al Agenției Naționale pentru Programe Comunitare în Domeniul Educației și Formării

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

Profesionale – ANPCDEFP. Proiectul își propune să creeze un cadru adecvat facilitării schimbului de experiență și colaborării între instituțiile partenere, în scopul dezvoltării abilităților unui număr de 80 de preoți din comunitățile rurale defavorizate din țările de origine ale partenerilor. În cadrul proiectului, care se va derula în perioada nov. 2009-iul. 2011, se vor realiza diferite activități în țările partenerilor, precum sesiuni de instruire, ateliere interculturale, studii și cercetări privind necesitățile de formare profesională ale preoților din mediul rural. Festivitatea de lansare a proiectului s-a desfășurat cu participarea reprezentanților instituțiilor de învățământ teologic partenere: ÎPS prof. dr. Irineu Popa – Decanul Facultății de Teologie din Craiova (România); coordonator proiect conf. dr. Mihai Valentin Vladimirescu – Prodecan al Facultății de Teologie din Craiova (România); Andrian Aleksandrov – profesor asistent la Facultatea de Teologie din Sofia (Bulgaria); Carla Cavallini – director la Europe Direct – Carrefour Europeo Emilia (Italia); Vaike Salveste – lector la Institutul Teologic al Bisericii Evanghelice Luterane Estoniene (Estonia); Øystein Lund – Decan al Școlii Norvegiene de Teologie din Oslo (Norvegia).

Participări la manifestări științifice:

În aug. 2009, pr. prof. Constantin Pătuleanu a făcut parte din comisia de susținere a tezei de doctorat *Rolul și misiunea femeii în Biserică și în societate din punct de vedere ortodox: între viziunea patristică a Sfinților Trei Ierarhi și feminismul contemporan*, de către drd. Cristina Oana Socoșan, la Universitatea din București, Facultatea de Teologie Ortodoxă *Patriarhul Justinian*, Secția Teologie Istorică.

În data de 31 aug. 2009, ÎPS prof. dr. Irineu Popa a participat la Conferința cu tema *Teologie și cultură în gândirea Sfinților Ierarhi Capadocieni*, organizată de Episcopia Severinului și Strehaiei, unde a prezentat prelegerea *Îndumnezeirea după Sf. Vasile cel Mare*.

În perioada 31 aug.-2 sept. 2009, pr. lect. dr. Sergiu Popescu a participat la Simpozionul cu tema *Mehedinți – istorie, cultură și spiritualitate*, ediția a II-a, organizat de Episcopia Severinului și Strehaiei, Dr. Tr. Severin, unde a susținut comunicarea cu titlul: *Aspecte privind dezvoltarea învățământului în Oltenia în sec. XVII-XIX*.

În perioada 21-22 sept. 2009, pr. lect. dr. Sergiu Popescu a participat la Simpozionul național cu tema *650 de ani de la recunoașterea Mitropoliei Țării Românești cu sediul la Curtea de Argeș. Ridicarea Episcopiei Argeșului și Muscelului la rangul de Arhiepiscopie*, organizat de Eparhia Argeșului și Muscelului, Curtea de Argeș, unde a prezentat comunicarea cu titlul: *Sfântul Nicodim de la Tismana, fondator, ctitor sau reorganizator al monahismului românesc?*.

În perioada 5-9 oct. 2009, pr. asist. dr. Nicolae Răzvan Stan a participat la Simpozionul Internațional cu tema *Moștenirea spirituală a Sfinților Părinți Capadocieni pentru creștinii de pretutindeni*, organizat de Facultatea de Teologie Ortodoxă din Oradea, unde a prezentat referatul intitulat: *Semnificația și importanța ascezei la Sfântul Vasile cel Mare*.

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

În ziua de 15 oct. 2009, ÎPS prof. dr. Irineu Popa a participat la Simpozionul internațional cu tema *Dumnezeu Tatăl și viața Sfintei Treimi*, desfășurat la Palatul Patriarhal din București, unde a prezentat referatul cu titlul: *Sfânta Treime la Sfântul Vasile cel Mare.*

În perioada 30-31 oct. 2009, pr. lect. dr. Sergiu Popescu a participat la Simpozionul științific național cu tema *Stat și Societate în Europa. Crizele în istoria umanității*, organizat de Universitatea din Craiova, Facultatea de Științe Sociale, Catedra de Istorie, în colaborare cu Consiliul județean Dolj și Biblioteca județeană Alexandru și Aristia Aman, Craiova, unde a susținut referatul intitulat: *Câteva considerații privind raportul Stat-Biserică în perioada dictaturii comuniste. Situația Bisericii din Oltenia.*

În ziua de 2 nov. 2009, ÎPS prof. dr. Irineu Popa a participat la Congresul Internațional de Teologie dedicat Sf. Vasile cel Mare, desfășurat la București, în Palatul Patriarhal, în perioada 1-4 nov. 2009, unde a susținut prelegerea *Persoană și comuniune de persoane în gândirea teologică a Sf. Vasile cel Mare.*

În perioada 20-24 nov. 2009, conf. dr. Mihai Valentin Vladimirescu a participat la Society of Biblical Literature Annual Meeting, desfășurată la New Orleans (SUA).

În perioada 15 dec.-20 dec. 2009, ÎPS prof. dr. Irineu Popa a participat la Ședința Comitetului Central al Conferinței Bisericilor Europene, care s-a desfășurat la Geneva, Elveția.

Lucrări publicate:

***, *Exegeză și ermineutică biblică în operele Sfinților Părinți Capadocieni*, coord. conf. dr. Mihai Valentin Vladimirescu, Ed. Mitropolia Olteniei, Craiova, 2009.

Al Habash Mohammad, *Viața profetului Mohamed*, trad. din lb. engleză de conf. dr. Mihai Vladimirescu și lect. dr. Nicoleta Presura, Ed. Universitaria, Craiova, 2009.

Anghelescu Gheorghe F., Untea Cristian, *Vater Dumitru Stăniloae, ein würdiger Nachfolger der klassischen Patristik (Bio-Bibliographie)*, trad. din lb. română de pr. conf. dr. Picu Ocoleanu, Ed. Enciclopedică, București, 2009.

Chirilă Pavel (coautor), *Teologie Socială*, Ed. Christiana, București, 2009.

Chirilă Pavel, *Vindecarea*, Ed. Christiana, București 2009.

Vladimirescu Mihai (în colab., prim autor), *Ideea de paternitate în Sfânta Scriptura*, Ed. Ovidius University Press, 2009.

Vladimirescu Mihai, *Strategii de politică internațională în cărțile profeților Vechiului Testament*, Ed. Ovidius University Press, 2009.

(Mihai Valentin VLADIMIRESCU, Nicolae Răzvan STAN)

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

Facultatea de Teologie Ortodoxă din Arad

Organizare de manifestări științifice:

În perioada 22-23 oct. 2009, Facultatea de Teologie Ortodoxă a organizat Colocviul național cu tema *Părinții Capadocieni și valențele teologiei lor pentru lumea contemporană.*

În perioada 12-13 nov., Facultatea de Teologie a participat în calitate de co-organizator la manifestarea omagială cu tema *Corul Armonia la 90 de ani de viață (1919-2010).*

Participări la manifestări științifice:

În perioada 6-9 iul. 2009, pr. lect. dr. Adrian Murg a participat, în calitate de moderator, la conferința internațională *Towards Jerusalem Council II*, cu tema *Împăcare în Mesia*, prezentând referatul cu titlul: *Cuvântarea Sfântului Apostol Petru din Porticul lui Solomon (Fapte Apostolilor 3, 12-26) – model de adresare a unui evreu mesianic către evreii necreștini.*

În perioada 20-21 sept. 2009, diac. lect. dr. Gabriel Basa a participat la Simpozionul național cu tema *650 de ani de la înființarea Mitropoliei Ungrovlahiei. Ridicarea Episcopia Argeșului și Muscelului la rang de Arhiepiscopie*, desfășurat la Curtea de Argeș.

În perioada 21-26 sept. 2009, pr. prof. dr. Constantin Rus a participat la Simpozionul internațional *Conference of the Society for the Law of the Eastern Churches*, la Veneția, cu tema *Forms of Autonomy in the Eastern Churches*, prezentând referatul intitulat: *The Autonomy and Autocephaly of Romanian Orthodox Church – some canonical remarks.*

În perioada 5-9 oct. 2009, dl conf. dr. Ioja Cristinel a participat la lucrările Simpozionului internațional cu tema *Moștenirea spirituală a Sfinților Părinți Capadocieni pentru creștinii de pretutindeni* organizat de Facultatea de Teologie Ortodoxă din Oradea, susținând referatul intitulat: *Treime și cosmos în gândirea Părinților Capadocieni.*

În perioada 9-11 oct. 2009, diac. lect. dr. Gabriel Basa a participat la Simpozionul național cu tema *70 de ani de la înființarea Mitropoliei Olteniei*, desfășurat la Mănăstirea Tismana.

În perioada 15-17 oct. 2009, pr. prof. dr. Ioan Tulcan și dl conf. dr. Cristinel Ioja au participat la Simpozionul internațional intitulat *Monarhia Tatălui în comuniunea Sfintei Treimi*, organizat de Facultatea de Teologie *Patriarhul Justinian* din București. Pr. prof. dr. Ioan Tulcan a susținut referatul intitulat: *Locul și semnificația teologică a lui Dumnezeu Tatăl în comuniunea Sfintei Treimi la teologii: J. Moltmann și D. Stăniloae*; iar dl conf. dr. Ioja Cristinel a prezentat referatul *Taina Treimii și experiența ei în dimensiunea liturgică a Bisericii.*

În data de 28 oct. 2009, dl conf. dr. Mircea Buta a participat la Timișoara, ca membru, în comisia zonală la Concursul Coral de Muzică bisericească organizat de Patriarhia Română în cadrul Mitropoliei Banatului.

În perioada 28-30 oct. 2009, pr. prof. dr. Constantin Rus a participat la lucrările Simpozionului internațional cu tema: *Știința teologiei și științele vremii,*

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

organizat de Facultatea de Teologie *Dumitru Stăniloae* din cadrul Universității *Al.I. Cuza* din Iași, prezentând referatul intitulat: *Basil the Great's Social Thought and Involvement.*

În perioada 11-14 nov. 2009, dl conf. dr. Cristinel Ioja și pr. lect. drd. Filip Albu au participat la Simpozionul internațional cu tema *Teologie și viață isihastă în opera Sf. Grigorie Palama*, organizat la Mănăstirea Tismana de către Facultatea de Teologie Ortodoxă din Craiova. Dl conf. dr. Cristinel Ioja a prezentat referatul cu titlul: *Vederea lui Dumnezeu ca premisă a îndumnezeirii omului în viziunea Sfântului Grigorie Palama*, iar pr. lect. drd. Filip Albu a susținut referatul intitulat: *Omilia ca formă a propovăduirii bisericești în opera Sfântului Grigorie Palama.*

Dl conf. dr. Mircea Buta a participat, ca membru, în comitetul redacțional național de elaborare a *Dicționarului de muzică bisericească* editat de Patriarhia Română.

Lucrări publicate:

***, *Tradition and Dogma: What kind of Dogmatic Theology do we propose for nowadays?*, coord., rev. phd. Ioan Tulcan, phd. Cristinel Ioja, phd. Michel Stravou, phd. Peter Bouteneff, Arad, 2009, 375p. (ISBN 978-973-752-415-7).

***, *Omagiu Părintelui Prof. Dr. Ion Bria (1929-2002)*, coord. pr. prof. dr. Ioan Tulcan, conf. dr. Cristinel Ioja, Arad, 2009, 350p. (ISBN 978-973-752-414-0).

Buta Mircea, conf. dr., *Sfânta Liturghie pentru cor mixt, cu melodia îmbisericită din vestul țării*, Ed. Universității *Aurel Vlaicu*, Arad, 2009, 90p. (ISBN 978-973-752-396-9).

Cadrele didactice de la Facultatea de Teologie Ortodoxă din Arad publică revista trimestrială *Teologia* și publicația săptămânală cu caracter pastoral-misionar *Calea Mântuirii.*

(Caius CUȚARU)

Facultatea de Teologie Ortodoxă din Constanța

Organizare de manifestări științifice:

În perioada 26-27 nov. 2009, Arhiepiscopia Tomisului, împreună cu Facultatea de Teologie Ortodoxă din cadrul Universității *Ovidius* din Constanța, au organizat a treia ediție a Simpozionului Internațional *Pontica Christiana*, cu tema *650 de ani de la recunoașterea Mitropoliei Ungrovlahiei.* La acest simpozion cadrele didactice ale Facultății noastre au susținut următoarele comunicări: *650 de ani de la recunoașterea Mitropoliei Ungrovlahiei (650 Years since the Official Recognizing of the Metropolis of Ungro-Wallachia)* (Alexandru Ioniță); *Câteva considerații asupra martiriului Sfinților Epictet și Astion (A Few Considerations on the Martyrdom of the Holy Martyrs Epictetus and Astion)* (Nechita Runcan); *Dovezi lingvistice ale apostolatului Sfântului Apostol Andrei în Scythia Minor (Linguistic proofs of the Holy Apostle Andrew's Apostolate in Scythia Minor)*

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

(Marin Petrișor); *Tradiții bizantine privitoare la luna martie în Synaxarium Ecclesiae Constantinopolitanae (Byzantine Traditions concerning the Month of March in the Synaxarium Ecclesiae Constantinopolitanae)* (Ionuț Holubeanu); *Imaginea mitropolitului primat Conon Arâmescu Donici în memoriile arhiepiscopului romano-catolic Raimond Netzhammer (The Image of the Metropolitan Primate, Conon Arâmescu Donici, in the Memoirs of the Roman-Catholic Archbishop Raimond Netzhammer) românești în secolul al XVIII-lea (Duca Sotiriovici – A Greek Teacher and Typographer in the Service of Romanian Culture in the 18th Century)* (Claudiu Cotan); *Slujba Sfântului Iachint de Vicina (The Divine Service for St. Iachint from Vicina)* (Bogdan Moise); *Valorificarea tradiției muzicii bizantine în creația compozitorului Paul Constantinescu (The Capitalization of the Byzantine musical tradition in the work of composer Paul Constantinescu)* (Ruxandra Mirea); *Calendar aniversar românesc 2009 (2009 Romanian Anniversary Calendar)* (Ioan Rusu).

Lucrări publicate:

Cotan Claudiu, Istoria Bisericii Ortodoxe Române, 1600-2000. Studiu introductiv, Ed. Vasiliana, Iași, 2009.

Miron Vasile, Biserică și cult. Factori de promovare a vieții liturgice și religioase în Ortodoxie, Editura Paideia, București, 2009.

Miron Vasile, Stoica-Marcu Daniela Georgeta, Legislatie și Teologie Liturgică, Ed. Universitaria Craiova, 2009.

Moise Bogdan, Varlaam Protosinghelul - Opera muzicală, Europolis, 2009.

Runcan Nechita, Istoria literaturii patristice din perioada sinoadelor ecumenice, Editura Vasiliana'98, 2009.

Ruxandra Mirea, Petra-Basacopol Carmen, Portret componistic, Ed. Universitaria – Craiova, 2009.

(Secretariatul Facultății)

Facultatea de Teologie Ortodoxă din Târgoviște

Doctorate acordate:

În data de 16 dec. 2009, Alina Anghel, lector la Facultatea de Teologie din Târgoviște, a susținut public teza de doctorat cu titlul: *Traficul de femei în scopul exploatării sexuale. Analiza modelelor de integrare socială a victimelor în România,* sub îndrumarea științifică a prof. dr. Dan Banciu.

Organizare de manifestări științifice:

În data de 26 sept. 2009, Facultatea de Teologie din Târgoviște, prin Centrul de Studii Misionare și Ecumenice *Sfântul Apostol Pavel,* a organizat Simpozionul internațional cu tema: *Contribuția voievodului Neagoe Basarab la dezvoltarea Culturii și spiritualității românești.* În cadrul acestui simpozion au fost susținute

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

următoarele comunicări științifice: *Neagoe Basarab-sprijinitor al tipăririi Tetraevangheliarului slavon de la 1512* (conf. dr. Agnes Erich); *Neagoe Basarab, piatră de hotar în cultura și spiritualitatea românească* (lect. dr. Alexandru L. Arion); *Considerații referitoare la grafica de carte românească tipărită la Buda (1780-1830)* (Anca Elisabeta Tatay); *Viziunea geopolitică a domnului Neagoe Basarab. Succinte aprecieri lămuritoare* (prof. dr. Gheorghe Anghelescu); *Învățăturile lui Neagoe Basarab – testament religios către fiul său, Teodosie* (pr. prof. dr. Leon Arion); *Neagoe Basarab și locul românilor în Europa renașterii și a reformei* (prof. acad. dr. Vasile Cândea); *Duhul renascentist al Târgoviștei în epoca lui Neagoe Basarab* (dr. George Coandă); *„Învățăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Theodosie"- Operă filocalică românească de valoare universală* (pr. conf. dr. Comșa Petre), *Învățăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Theodosie: ghid de morală patristică pentru un conducător creștin contemporan* (pr. prof. dr. Nicu Dumitrașcu); *Radu cel Mare, Patriarhul Nifon, Neagoe Basarab* (prof. dr. Florin Marinescu); *Istoriografia coresiană* (drd. Otilia Urs); *Tiparul slavon românesc - tradiție și inovație în spațiul cultural european* (drd. Otilia Urs); *Aspecte dogmatico-canonice în opera lui Neagoe Basarab* (lect. dr. Petcu Cristian); *Sfântul Voievod Neagoe Basarab - de la portretul votiv la icoană* (pr. prof. dr. Florin Șerbănescu); *Elemente de drept roman și bizantin în Învățăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Teodosie* (pr. prof. dr. Alexandru I. Stan); *Importanța mutării reședinței mitropolitane de la Argeș la Târgoviște (1517)* (pr. conf. dr. Florea Ștefan și pr. lect. drd. Adrian Ignat); *Religie și putere. Țara Românească la începutul secolului al XVI-lea (*acad. Ștefan Ștefănescu); *Originea lui Neagoe Basarab în istoriografia românească* (prof. Carmen Vădan și prof. Alexandru Ștefănescu); *Sfântul Neagoe Basarab și Niccolò Machiavelli – doi cărturari umaniști* (prof. dr. Radu Ștefan Vergatti); *Neagoe Basarab și „Imperialismul Slujirii"* (prof. dr. Dan Zamfirescu); *Spiritualitate și cultură la Târgoviște la începutul secolului XVI* (pr. conf. dr. Marian Vîlciu); *Gândirea politică a lui Neagoe Basarab* (pr. conf. dr. Ion Stoica), *Coordonate creștine în „Învățăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Teodosie"* (pr. conf. dr. Teodorescu Mihail).

În data de 26 nov. 2009, Facultatea de Teologie din Târgoviște prin Centrul de Cercetări interdisciplinare Religie și Știință *Sfântul Maxim Mărturisitorul* a organizat a 5-a Conferința internațională: *Mărturie comună – credință și știință în dialog*, cu tema *Provocările societății contemporane din perspectiva credinței și științei asupra vieții și dezvoltării umane.* În cadrul acestei conferințe au fost susținute următoarele comunicări științifice: *Provocările societății contemporane din perspectiva credinței și științei asupra vieții și dezvoltării umane* (ÎPS dr. Nicolae, Mitropolit de Mesogheia și Lavreotiki); *Eficiența și riscurile organismelor modificate genetic* (pr. prof. dr. Vasile Răducă); *Forme de comunicare și înțelegerea lumii într-o societate bazată pe cunoaștere* (prof. dr. Ing. Valericâ Cimpoca); *Considerații cu privire la demnitatea omului și suferința la sfârșitul vieții* (pr. conf. dr. Nicolae Moșoiu); *Autocritica rațiunii pure (modulul Gödel) în contextul teologiei ortodoxe* (prof. dr. Miron Oprea); *Repere privind situația naturii și a omului în societatea cunoașterii* (pr. conf. dr. Ion Stoica); *Omul, colaborator al lui Dumnezeu în cadrul creației* (pr. prof. dr. Valer Bel); *Educație, conștiință și*

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

responsabilitate în ocrotirea mediului înconjurător (dr. ing. Dumitru D. Curelea); *Cunoaștere și înșelare în lumea de azi* (conf. dr. Iuliana Băncescu); *Providența filosofică - Concept neoumanist cu deschidere către credință* (prof. dr. ing. Mircea Caracaș); *Valorile moral-religioase și educația contemporană* (prof. dr. Gheorghe Bunescu); *Un punct de vedere personalist asupra dialogului dintre știință și teologie* (prof. dr. Daniel Munteanu).

În data de 10 dec. 2009, la Facultatea de Teologie Ortodoxă s-a organizat masa rotundă cu tema *Modalități de abordare a problematicii HIV/SIDA în România*. Invitați: Violeta Ioan, asistent social specialist consiliere problematica HIV/SIDA, Spitalul de Urgență Târgoviște, Camelia Savu, medic specialist, ASP Dâmbovița, director de programe privind promovarea educației pentru sănătate.

Participări la manifestări științifice:

În perioada 27 iul.-3 aug. 2009, pr. conf. dr. Ion Stoica a participat la *a 39-a conferință internațională a societății ecumenice*, Cluj-Napoca cu lucrarea: *Cer nou și pământ nou*.

În perioada 9-14 oct. 2009, pr. conf. dr. Florea Ștefan a participat la Simpozionul cu tema *Moștenirea Părinților Capadocieni pentru creștinii de pretutindeni*, organizat de Facultatea de Teologie Oradea, susținând comunicarea: *Cuvinte întru slujirea Cuvântului. Etica toposului scris – perspective, paradoxuri și aprofundări.*

În perioada 15-17 oct. 2009, pr. conf. dr. Ion Stoica a participat la Simpozionul internațional cu tema *Dumnezeu Tatăl și viața Preasfintei Treimi*, organizat de Facultatea de Teologie Ortodoxă *Patriarhul Justinian* din București, în colaborare cu Facultatea de Teologie Protestantă din Tübingen (Germania), unde a susținut lucrarea: *Relațiile veșnice ale Persoanelor Sfintei Treimi și consecințele lor în iconomia mântuirii.*

În perioada 28-30 oct. 2009, pr. conf. dr. Marian Vîlciu a participat la Simpozionul cu tema *Știința teologiei și științele vremii*, organizat de Facultatea de Teologie din Iași, unde a susținut lucrarea cu titlul: *Actualitatea Omiliei „Către tineri" a Sf. Vasile cel Mare.*

(Florea ȘTEFAN)

Facultatea de Teologie Ortodoxă din Alba-Iulia

Decernări de titluri academice:

În ziua de 20 oct. 2009, la propunerea Facultății de Teologie Ortodoxă, Universitatea *1 decembrie 1918* a acordat titlul academic de *Doctor Honoris Causa* prof. PS Iustinian Chira, Episcopul Maramureșului și Sătmarului pentru întreaga sa lucrare misionară și duhovnicească. Discursul de *laudatio* a fost rostit de către ÎPS Andrei Andreicuț, Arhiepiscopul Alba-Iuliei, decan de onoare al facultății și profesor

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

de Teologie morală și spiritualitate, după care a fost audiată prelegerea festivă cu titlul: *Sfinți și sfințenie la români*.

Organizare de manifestări științifice:

În perioada 20-21 oct. 2009, în ajunul prăznuirii Sfinților mărturisitori pentru Ortodoxie din Transilvania (Visarion, Sofronie, Oprea, Atanasie Todoran și preoții Ioan și Moise), Facultatea de Teologie Ortodoxă, a organizat împreună cu Arhiepiscopia Alba-Iuliei Simpozionul Național intitulat *Sfântul Ierotei, episcop de Alba-Iulia*. Sesiunea propriu-zisă a început cu un cuvânt de deschidere al Înaltpreasfințitului Arhiepiscop Andrei al Alba-Iuliei, fiind susținute apoi comunicările următorilor referenți: acad. prof. dr. Ioan Aurel Pop de la Facultatea de Istorie și Filosofie de la Universitatea *Babeș-Bolyai* (UBB) din Cluj-Napoca (*Realități confesionale și ecleziastice în Transilvania și Ungaria până la 1300*); prof. dr. Tudor Sălăgean, directorul Muzeului de Istorie a Transilvaniei din Cluj-Napoca (*Hierotheos și cetatea Bălgradului. Este posibilă o concluzie?*); lect. dr. Alexandru Șimon de la Facultatea de Istorie și Filosofie de la UBB Cluj-Napoca; prof. dr. Alexandru Madgearu de la Institutul pentru Studii Politice de Apărare și Istorie Militară din București. Alături de aceștia au susținut referate și o serie de istorici din Alba-Iulia: pr. lect. dr. Ovidiu Panaite (*Sfântul Ierotei între Ultransilvana și Pannonia*); pr. prof. dr. Nicolae Bolea, inspector școlar (*Confluențe etnice și religioase în Transilvania – zona Bălgradului – în secolul al X-lea*); conf. dr. Marius Telea (*Misiunea Bizanțului la nord de Dunăre: „patriciul" Gylas și episcopul Hierotheos*); dr. Gheorghe Anghel, fostul director al Muzeului Unirii; pr. lect. dr. Jan Nicolae (*«De dignitate memoriae». Sfântul episcop misionar Hierotheos și noimele istorice ale canonizării sale*) și economistul Ioan Strâjan, director al revistei *Dacoromania*.

Participări la manifestări științifice:

În zilele de 25-26 sept., pr. prof. dr. Emil Jurcan a luat parte la simpozionul de thanatologie organizat de Centrul de Studii *Iuliu Maniu* Alba-Iulia în parteneriat cu mai multe universități europene.

În zilele de 31 aug.-2 sept., pr. prof. dr. Mihai Himcinschi a participat la Simpozionul intitulat *Teologie și cultură în gândirea Sfinților capadocieni*, organizat de către Episcopia Severinului la Centru eparhial, susținând referatul cu tema: *Triadologia Părinților capadocieni*. În cadrul aceleiași manifestări științifice, pr. lect. dr. Jan Nicolae a prezentat referatul cu titlul: *„...ca o lumină printr-un cristal transparent". Omilia Sfântului Vasile cel Mare la Nașterea Domnului*.

În intervalul 1-3 sept., pr. lect. dr. Jan Nicolae a participat la Congresul național catehetic *Hristos împărtășit copiilor* organizat la Academia de la Mănăstirea Sâmbăta, prezentând stadiul proiectelor catehetice aflate în derulare în Arhiepiscopia de Alba-Iulia.

În zilele de 3 și 6 oct., ÎPS Andrei Andreicuț a susținut la Jönshoping, la Centrul cultural al parohiei române, și la Stockholm, la sediul ICR, două conferințe cu tema *Sfinții Părinți capadocieni, modele de viețuire creștină*. Pr. lect. dr. Jan Nicolae a susținut la ICR Stockholm conferința *Iconografia populară din*

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

Transilvania și rolul său catehetic, cu ocazia vernisajului expoziției de icoane pe sticlă intitulată *Sfinții capadocieni în iconografia populară românească*, în prezența ÎPS Andrei, Arhiepiscopul Alba Iuliei, a PS Macarie, episcopul românilor din Europa de Nord, a d-lui Dan Shafran, directorul ICR Stockholm și a dnei ambasadoare Rădița Matache.

În perioada 5-9 oct. 2009, dl conf. dr. Marius Telea a participat la Simpozionul internațional intitulat *Moștenirea spirituală a Sfinților Părinți Capadocieni pentru creștinii de pretutindeni*, organizat de către Facultatea de Teologie din Oradea, unde a susținut comunicarea cu tema: *The Use of the Term «Perichoresis» in the Trinitarian Dogma according to St. Gregory of Nyssa.*

În perioada 16-18 oct. 2009, dl conf. dr. Marius Telea a participat la Simpozionul internațional intitulat *Însemnătatea vieții și operei Sfântului Vasile cel Mare pentru misiunea și slujirea Bisericii*, organizat de Facultatea de Teologie din Sibiu, unde a prezentat referatul cu tema: *Biserica – Trup al lui Hristos în viziunea Sfântului Vasile cel Mare.*

În perioada 5-8 nov. 2009, dl conf. dr. Marius Telea a participat la Simpozionul internațional intitulat *Revelații ale unității la Sfinții Părinți Capadocieni*, organizat de către Facultatea de Teologie din Cluj-Napoca, unde a susținut comunicarea cu tema: *Întruparea lui Hristos și îndumnezeirea omului la Părinții Capadocieni.*

În perioada 12-14 nov., pr. lect. dr. Ovidiu Panaite și pr. lect. dr. Dan Mihai au participat cu referate științifice la simpozionul dedicat Sfântului Vasile cel Mare și celorlalți Părinți Capadocieni organizat la Mănăstirea Rohia de către Episcopia Maramureșului și Sătmarului împreună cu departamentul de Teologie Ortodoxă din cadrul Universității din Baia Mare.

În perioada 11-14 nov., pr. prof. dr. Mihai Himcinschi, pr. lect. dr. Jan Nicolae și pr. lect. drd. Ignatie Trif au participat la simpozionul dedicat Sfântului Grigore Palama, organizat la Mănăstirea Tismana de către Facultatea de Teologie din Craiova în colaborare cu Mitropolia Olteniei. Pr. prof. dr. Mihai Himcinschi a susținut un referat despre *Filoque și răspunsul palamit*; pr. lect. dr. Jan Nicolae a prezentat referatul intitulat: *„Pâinea aceasta este ca o catapeteasmă". Omilia Sfântului Grigore Palama despre Euharistie și cuminecare.* Pr. lect. drd. Ignatie Trif, care pregătește o teză de doctorat în Patrologie despre *Teologia energiilor necreate la Sf. Grigore Palama*, a susținut referatul cu tema: *Raportul teologic și duhovnicesc între categoriile „ουσία" (ființă), „πρός τι" (relație) și „ποιειν" (a face) în lucrarea „Εκατον πεντήκοντα κεφάλαια" a Sfântului Grigore Palama. Filioque în contextul polemicii legate de palamism.*

În ziua de 1 dec. (ziua națională), ÎPS Andrei Andreicuț a rostit cuvântul festiv *Alba-Iulia – Cetatea noastră de lumină și mucenicie.*

În semestrul II al anului 2009, Părintele prof. dr. Mihai Himcinschi împreună cu ceilalți profesori invitați a continuat cursurile în cadrul proiectului de dialog *Healing of memories.*

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

Lucrări publicate:

Andreicuț Andrei, *Drept învățând cuvântul adevărului Tău*, Ed. Reîntregirea, Alba-Iulia, 2009;

Bernardi Jean, *Predica Părinților capadocieni. Predicatorul și ascultătorii săi*, trad. rom. Jan Nicolae, Edit. Reîntregirea, Alba-Iulia, 2009;

Buzași Ion, Domin Adam, *Din sărmana mea grădină-De Strin*, Ed. Reîntregirea, Alba-Iulia, 2009;

Jurcan Emil, *Ipoteze teognostice în diferite gândiri religioase*, Ed. Reîntregirea, Alba-Iulia, 2009;

Onișor Remus, *Psalmii lui Solomon, apocrifă inter-testamentară*, Ed. Reîntregirea, Alba-Iulia, 2009;

Opriș Dorin, *Coordonate al cercetării pedagogice în domeniul educației religioase*, Ed. Reîntegirea, Alba-Iulia, 2009;

Telea Marius, *Patriarhul Filotei Kokkinos – exponent al isihasmului politic*, Ed. Reîntregirea, Alba-Iulia, 2009;

Telea Marius, *Simfonia bizantină - o viziune patristică*, Ed. Reîntregirea, Alba-Iulia, 2009.

Tia Teofil, *Descreștinarea – o apocalipsă a culturii*, Ed. Reîntregirea, Alba-Iulia, 2009;

Tia Teofil, Pașca Maria, *Psihologie pastorală*, vol. II, Ed. Reîntregirea, Alba-Iulia, 2009.

(Jan NICOLAE)

Catedra de Teologie Ortodoxă și Asistență Socială, Facultatea de Litere - Universitatea de Nord din Baia Mare

Doctorate acordate:

În data de 10 nov. 2009, asist. drd. Valerian Marian a susținut public teza de doctorat cu titlul: *Propovăduirea cuvântului prin imnele liturgice ale Bisericii Ortodoxe. Creația imnografică a Sf. Ioan Damaschin din cărțile de cult actuale*, sub îndrumarea științifică a pr. prof. dr. Vasile Grăjdean, de la Universitatea *Lucian Blaga* din Sibiu.

Organizare de manifestări științifice:

În perioada 11-13 nov. 2009, Catedra de Teologie Ortodoxă din cadrul Facultății de Litere a Universității de Nord a organizat la Mănăstirea Bârsana (Maramureș), Simpozionul național cu tema *Anul comemorativ-omagial al Sfântului Vasile cel Mare și al Sfinților Capadocieni.*

Participări la manifestări științifice:

În perioada 27 iul.-3 aug. 2009, pr. conf. dr. Ștefan Pomian și pr. lect. dr. Teofil Stan au participat la Conferința Ecumenică Internațională *Cer nou și pământ*

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

nou, organizată la Cluj-Napoca de către *International Ecumenical Fellowship* în colaborare cu Facultatea de Teologie Ortodoxă din Cluj-Napoca.

În perioada 15-16 aug. 2009, pr. conf. dr. Adrian Paul a participat la Simpozionul național cu tema *Codicele de la Ieud* – ediția a XV-a –, organizat de Primăria si Consiliul local din Ieud – Maramureș, în colaborare cu Facultatea de Litere din cadrul Universității de Nord din Baia Mare, susținând referatul cu titlul: *Însemnătatea istorico-teologică a Codicelui de la Ieud în cultura și spiritualitatea maramureșeană*.

În perioada 31 oct.- 4 nov. 2009, pr. conf. dr. Ștefan Pomian și pr. lect. dr. Dorinel Dani au participat la Congresul Internațional al Facultăților de Teologie, desfășurat la București.

În perioada 11-13 nov. 2009, pr. conf. dr. Ștefan Pomian și pr. conf. dr. Adrian Paul au participat la Simpozionul național cu tema *Anul comemorativ-omagial al Sfântului Vasile cel Mare și al Sfinților Capadocieni* organizat de Catedra de Teologie Ortodoxă și Asistență Socială din cadrul Facultății de Litere a Universității de Nord din Baia Mare, primul susținând următoarele referatele: *Comentariu asupra teologiei existențelor după „Omilii, la lucrarea de creație", ale Sfinților Vasile cel Mare și Ioan Gură de Aur* (pr. conf. dr. Ștefan Pomian), respectiv *Filantropia creștină în teologia și practica Sfinților Părinți capadocieni* (pr. conf. dr. Adrian Paul).

Lucrări publicate:

***, *Anul comemorativ-omagial al Sfântului Vasile cel Mare si al Sfintilor Capadocieni*, coord. pr. conf. dr. Gheorghe Adrian Paul, Ed. Universității de Nord, Baia Mare, 2009, ISBN 978-606-536-045-7, 476p.

***, *Biserica și probleme ale lumii contemporane. Vol. 3. Probleme pe care le ridică globălizarea în legătură cu: societatea, știința, secularizarea, ecologia; cultul, cultura, tradiția, educația tineretului, în care este implicată Biserica ca instituție mereu contemporană*, coord. pr. conf. dr. Ștefan Pomian, Ed. Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2009, ISBN 978-973-133-599-5, 182p.

Nechita Marius, pr. lect. dr., *Diferențe de gen la persoanele vârstnice*, Ed. Universității de Nord, Baia Mare, 2009, cod-22, ISBN 968-606-536-024-2, 3-053.9, 280p.

Nechita Marius, pr. lect. dr., *O abordare conceptuală integrată privind vârstnicii*, Ed. Universității de Nord, Baia Mare, 2009, cod-22, ISBN 978-606-536-006-8, 178p.

Paul Gheorghe Adrian, pr. conf. dr., *Misiunea bisericii creștine în contextul misionar actual – Note de curs*, Ed. Universității de Nord, Baia Mare, 2009, ISBN 978-606-536-034-1, 269p.

Paul Gheorghe Adrian, pr. conf. dr., *Repere de Teologie Morală Ortodoxă – Note de curs*, Ed. Universității de Nord, Baia Mare, 2009, ISBN 978-606-536-035-8, 289p.

Pomian Ștefan, pr. conf. dr., *Biserica și probleme ale lumii contemporane. Vol. 2. Dimensiunile divino-umane ale Bisericii și globalizarea-prelegeri teologice*, Ed. Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2009, ISBN 978-973-133-562-9, 162p.

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

Pomian Ștefan, pr. conf. dr., *Religii antice-prelegeri*, Ed. Universității de Nord, Baia Mare, 2009, cod-22, ISBN 978-606-536-048-8, 340p.

(Teofil STAN)

Departamentul de Teologie - Facultatea de Istorie, Filozofie și Teologie Galați

Organizare de manifestări științifice:

În data de 9 aug. 2009, ÎPS prof. dr. Casian Crăciun a găzduit la Centrul Eparhial și patronează întrunirea inter-studențească (12 studenți germani din Tübingen și studenți gălățeni din ASCOR), având ca temă de dezbatere *Tinerii creștini și misiunea lor într-o lume afectată de criza economică.*

La începutul lunii nov. 2009, Departamentul de Teologie a avut ca oaspete de onoare, la invitația ÎPS prof. dr. Casian Crăciun, pe dl. prof. Stelianos Papadopulos, de la Facultatea de Teologie Ortodoxă din Atena. Cu această ocazie, domnia sa a susținut o conferința intitulată *Viața și opera Sfinților capadocieni: Vasile cel Mare și Grigorie Teologul.*

În data de 9 nov. 2009, ÎPS prof. dr. Casian Crăciun a prezidat la Așezământul eparhial *Sfântul Vasile cel Mare* din municipiul Galați, lucrările simpozionului *Sfântul Vasile cel Mare - promotor al medicinii*, organizat de Sectorul social-filantropic al Centrului Eparhial, în colaborare cu Asociația Medicilor Ortodocși și Facultatea de Medicină din Galați.

În data de 17 nov. 2009, ÎPS prof. dr. Casian Crăciun a prezidat la biblioteca *Arhiepiscop Antim Nica* a Centrului Eparhial – Galați, întrunirea masteranzilor din cadrul Facultății de Istorie, Filosofie și Teologie, cu ocazia împlinirii a 145 de ani de la înființarea Eparhiei Dunării de Jos.

În data de 19 nov. 2009, ÎPS prof. dr. Casian Crăciun a susținut conferința cu tema *Praznicul Nașterii Domnului - Hristos împărtășit tinerilor*, în sala *Episcop Melchisedec Ștefănescu* a Centrului Eparhial - Galați, în cadrul conferințelor ASCOR din perioada Postului Crăciunului.

Participări la manifestări științifice:

În perioada 15-16 sept. 2009, pr. conf. dr. Ionel Ene a participat la Conferința internațională, organizată la Galați de Facultatea de Litere, Centrul de cercetare științifică *Teoria și practica discursului - Lexic comun – Lexic specializat*, ediția a II-a, unde a prezentat comunicarea cu titlul *Semantica Referatului Biblic al Facerii lumii.*

În data de 26 sept. 2009, pr. conf. dr. Ionel Ene a participat la Simpozionul internațional cu tema *Pontica christiana, - 650 de ani de la recunoașterea mitropoliei Ungrovlahiei*, organizat la Constanța, Facultatea de Teologie Ortodoxă, din cadrul Universității *Ovidius*, unde a prezentat comunicarea cu titlul: *Martiri la Dunărea de Jos și Tomis în opera lui G.F. Holweck.*

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

În perioada 28-29 sept. 2009, ÎPS prof. dr. Casian Crăciun însoțit de pr. conf. dr. Ionel Ene, pr. conf. dr. Leontin Popescu și pr. lect. dr. Gagu Cristian au participat la lucrările Comisiei Române de Istorie și Studiu al Creștinismului – *Sesiunea de comunicări - Creștinismul românesc și organizarea bisericească în secolele XIII-XIV. Știri și interpretări noi*, organizată la Lacu Sărat. Cu acest prilej ÎPS prof. dr. Casian Crăciun a susținut referatul cu titlul *Mărturii ale sfințeniei în istoria creștinismului românesc la Dunărea de Jos* iar pr. lect. dr. Gagu Cristian a susținut comunicarea cu titlul: *Pătrunderea isihasmului bizantin în Țările Române în sec. XIV-XV*. La acest simpozion a fost lansată și lucrarea *Arhiepiscopia Dunării de Jos - Istorie bisericească, misiune creștină și viață culturală de la începuturi până în secolul al XIX-lea I* (Galați, 2009, ISBN 978-973-1865-12-6, 584p.)

În perioada 23-24 oct. 2009, pr. conf. dr. Ionel Ene a participat la Universitatea *George Barițiu* din Brașov la o conferință internațională, unde a prezentat referatul cu titlul: *Codex juris canonici*.

În data de 27 oct. 2009, ÎPS prof. dr. Casian Crăciun a participat alături de Preafericitul Părinte Daniel, Patriarhul Bisericii Ortodoxe Române, și alți membri ai Sfântului Sinod, la faza finală a celei de-a doua ediții a Concursului național de muzică bizantină *Tineri, lăudați pe Domnul!*, desfășurată în Aula Magna *Teoctist Patriarhul* a Palatului Patriarhiei.

În data de 28 oct. 2009, ÎPS prof. dr. Casian Crăciun a participat, în Aula Magna *Teoctist Patriarhul* a Palatului Patriarhiei Române din București, la ședința solemnă a Sfântului Sinod, în cadrul căreia au fost prezentate referatele cu tema *Anul comemorativ-omagial 2009 al Sfântului Vasile cel Mare, arhiepiscopul Cezareii Capadociei († 379) și al celorlalți Sfinți capadocieni în Patriarhia Română* și, respectiv, *650 de ani de existență a Mitropoliei Țării Românești* (1359-2009).

În perioada 1-4 nov. 2009, pr. conf. dr. Ionel Ene a participat la Simpozionul internațional de Teologie închinat Sf. Vasile cel Mare, București.

În perioada 26-27 nov. 2009, cu prilejul organizării de către Facultatea de Istorie, Filozofie și Teologie din Galați a Conferinței naționale cu tema *Provocări ale secolului XXI: schimbare socială, globalizare și identitate națională*, cadrele didactice ale facultății noastre au prezentat următoarele referate: *Parohia, stabilitate și schimbare – migrația spre Occident* (pr. conf. dr. Ionel Ene); *Fecundarea in vitro și Clonarea din perspectiva Moralei creștine* (pr. conf. dr. Leontin Popescu); *Cuvântul și imaginea, vehicule ale comunicării în spațiul profan și spațiul sacru* (pr. lect. dr. Sorin Marinescu); *Identitate națională, între tradiție și modernitate* (pr. lect. dr. Ovidiu Soare).

În data de 28 nov. 2009, ÎPS prof. dr. Casian Crăciun a prezidat la Seminarul Teologic *Sfântul Apostol Andrei* din Galați, lucrările simpozionului *Tinerii seminariști între criza lumii contemporane și modelele veșnice: Sfinții capadocieni*, cu participarea mai multor seminare din țară, în cadrul căruia are loc lansarea volumului *Apostolat și educație creștină în lumea de astăzi*; apoi a participat, la Teatrul Muzical *Nae Leonard*, la concertul de muzică bisericească *Toată suflarea să laude pe Domnul* susținut de corul Seminarului Teologic *Sf. Andrei* din Galați, cel al Seminarului Teologic *Sf. Ioan Casian* din Tulcea și corul *Theologos* al

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

Departamentului teologic din cadrul Facultății de Istorie, Filosofie și Teologie - Galați.

În data de 2 dec. 2009, ÎPS prof. dr. Casian Crăciun a participat, în sala *Conventus* a Palatului Patriarhiei, la ședința Subcomisiei de muzică psaltică și liniară, afiliată Comisiei teologice, liturgice și didactice a Sfântului Sinod, în vederea alcătuirii unui Dicționar de muzică bisericească.

În data de 4 dec. 2009, pr. conf. dr. Leontin Popescu a participat la a XIV-a conferință de Bioetica, Filozofie, Medicină și Economie în strategia de asigurare a securității umane, organizată la Chișinău de către Universitatea de Stat de Medicină și farmacie *Nicolae Testemitanu*, unde a susținut comunicarea cu titlul: *Moțiunea de persoană în morala creștină*.

În data de 10 dec. 2009, ÎPS prof. dr. Casian Crăciun a participat la Facultatea de Teologie *Patriarhul Justinian* din București, la susținerea tezelor de doctorat *Liturghierul românesc. Studiu liturgic* a pr. Lucian Petroaia, consilier cultural și de învățământ al Sfintei Arhiepiscopii și, respectiv, *Teologia imnografică a praznicelor împărătești cu dată schimbătoare* a pr. conf. Lucian Farcașiu de la Facultatea de Teologie Ortodoxă din Arad.

În perioada 17-20 dec. 2009, ÎPS prof. dr. Casian Crăciun a participat, cu binecuvântarea Preafericitului Daniel, Patriarhul Bisericii Ortodoxe Române, la Congresul de teologie și ceremonia de canonizare a familiei Sf. Grigorie Palama, organizate la Veria (Grecia) de Mitropolia de Veria, Naussa și Kampania.

Lucrări publicate:

Crăciun Casian, Drăgoi Eugen, *Un patriarh ecumenic la Galați, Sfântul Atanasie Patelarie*, Galați, 432p.

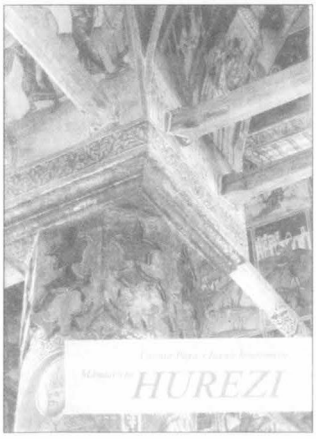
Popescu Leontin, *Bioetica și perspectiva creștină*, Ed. Istros a Muzeului Brăilei, Brăila, 2009, 181p.

(Ionel ENE)

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

RECENZII

Corina POPA, Ioana IANCOVESCU, *Hurezi*, Ed. Simetria, București, 2009, 294 p.



Albumul a cărui recenzie o prezentăm în continuare reprezintă încununarea unei munci desfășurate pe parcursul a mai multor ani, fiind așteptat timp îndelungat[1] și primit cu bucurie de către iubitorii de artă și istorie românească. Lucrarea este rodul colaborării a doi importanți specialiști ai istoriei artei românești, Corina Popa, Prof. univ. dr. la Catedra de Istoria și Teoria Artei a Universității Naționale de Arte București, titulară a cursului de *Istoria artei românești medievale* și Dr. Ioana Iancovescu, cercetător științific în domeniul iconografiei picturii murale românești la Institutului de Istoria Artei „G. Oprescu" al Academiei Române.

Volumul este structurat pe 11 capitole, urmând, cum este și firesc, șirul logic al istoriei și abordând temele majore care definesc acest important monument artistic românesc, adevărată piatră de hotar în desfășurarea artei creștine, aflat la cumpăna dintre medieval și modern. Primele două capitole, elaborate de Corina Popa, prezintă pe Voievodul martir Constantin Brâncoveanu, menționând contextul politic, cultural, social al vremii, personalitatea domnitorului, legăturile sale de rudenie cu familiile ilustre și mai ales implicarea în activitatea de ctitorire, activitate

[1] Monografiile precedente au fost realizate în condiții grafice slabe din punct de vedere calitativ, specifice perioadelor respective. Menționăm cele două monografii, în format mic, aparținând lui Lucian Roșu, cu imagini alb-negru, editate în 1965 și 1968 și cea realizată de Ion Miclea și Radu Florescu, în 1989, cu imagini alb-negru și color, toate fiind editate de Meridiane.

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

în cadrul căreia se remarcă Mănăstirea Hurezi „cel mai reprezentativ și bine păstrat ansamblu monastic al artei brâncovenești și al secolului al XVII-lea", motiv pentru care el a fost inclus în 1993 pe Lista patrimoniului universal UNESCO, alături de cele mai prestigioase creații artistice ale lumii (p. 25). Sunt menționate amănuntele legate de alegerea și cumpărarea locului, faptul că acest act de ctitorire reprezenta o dorință arzătoare a domnului, subliniindu-se implicarea directă a acestuia în realizarea proiectului. În continuare sunt precizate date referitoare la averea mănăstirii, egumenii și stareții ei, cu sublinierea contribuției acestora la întreținerea sfântului așezământ monahal.

Capitolul al treilea, redactat de Ioana Iancovescu, este o desfășurare a vieții monahale prezente la Hurezi, începută în condițiile vitrege ale intensificării prozelitismului catolic în spațiile ortodoxe. Primul egumen a fost Ioan, adus de la Câmpulung, pentru a zidi o viață monahală după modelul de aici, adică în regim de obște în care „frații să fie toți la unul" (p. 47), dar în care era permisă și retragerea pentru o viață retrasă, idioritmică. În vederea îndeplinirii acestui deziderat, pe lângă biserica mare au fost ridicate schituri, sub ascultarea „sfintei lavre sinodului Orezilor" (p. 49). Sunt subliniate importanța bibliotecii înființate la Hurezi de către voievodul ctitor, precum ridicarea mănăstirii la rang de stavropighie patriarhală constantinopolitană, fapt care excludea orice amestec din afară în viața acesteia.

În capitolul al patrulea este sumar prezentată Mănăstirea Hurezi în imagini și descrieri de epocă modernă, pentru ca arhitectura complexului monahal Hurezi și restaurările prin care a trecut să constituie conținutul capitolelor cinci și șase, toate elaborate de Corina Popa. Este analizată amplasarea deosebită a sfântului așezământ monahal, organizat asemenea unei lavre athonite, cu biserica mare în centru, în centrul unei curți dreptunghiulare și având dispuse pe cele patru direcții cardinale, asemenea unei imense cruci, cele patru paraclise-schituri. Biserica mare – al cărei hram nu este Adormirea Maicii Domnului, așa cum se obișnuia la necropole, ci Sfinții Împărați Constantin și Elena – este de tip triconc, cu pronaos supralărgit și pridvor deschis. Analiza arhitecturii Hurezilor, realizată comparativ cu celelalte ctitorii contemporane, cuprinde detalierea bisericii mari, cu sublinierea elementului novator, sculptura în piatră a portalului și a coloanelor, ale cărei vrejuri și flori sunt similare celor prezente în argintăria brâncovenească, covoarele orientale și paginile de titlu ale tipăriturilor vremii și care, prin volumetria accentuată, a abandonat vechea tehnică a *méplat*-ului specifică sculpturii muntenești.

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

După o succintă prezentare a mormintelor prezente în pronaosul bisericii, sunt analizate casele domnești și corpul mănăstiresc de pe latura sudică, cel vestic – cuprinzând paraclisul, trapeza și celebrul foișor al lui Dionisie Bălcescu din 1753 – chiliile nordice și fântâna. Se acordă o deosebită importanță celor patru paraclise mai sus menționate, Bolnița, cu hramul Adormirea Maicii Domnului, schitul Sfinții Apostoli, Schitul Sfântul Ștefan și biserica Sfinții Îngeri.

După cum era și firesc, un amplu capitol, al șaptelea, este dedicat picturii murale a bisericilor de la Hurezi și orizontului cultural al epocii brâncovenești (Corina Popa). Deși nu se poate stabili o relație directă, cauzală, între conținutul bogatei biblioteci din Hurezi și picturile murale, autoarea ține să remarce unele coincidențe între prezența unor texte închinate Maicii Domnului, Sfântului Împărat Constantin sau teme apocaliptice și preferința pentru o variată tematică marială și eshatologică specifică picturii de la Hurezi (p. 102). Ctitorită într-o perioadă în care, în ciuda înmulțirii tipăriturilor, cultura rămânea predominant orală, imaginea jucând astfel un rol de seamă, se poate afirma faptul că „trei ar fi coordonatele culturale cu o reflectare directă sau indirectă în arta vremii: umanismul elenist, polemica dogmatică ce preocupă și mobilizează deopotrivă pe domn, pe ierarhii țării, pe patriarhii Orientului ortodox și creșterea rolului discursului moralizator în literatura și arta vremii, prin numărul de texte și teme iconografice educative, cu caracter religios sau laic" (p. 104). Umanismului elenist i s-ar datora interesul pentru istorie, cu tablourile votive, la care se adaugă tablourile dinastice și galeriile de portrete, prezente în bisericile mănăstirii, portretele de ispravnici și meșteri, preferința către echipa de zugravi condusă de grecul Constantinos. O altă temă tratată în pictura de la Hurezi este polemica dogmatică, determinată de intensificarea propagandei calvine și a Contrareformei, fapt care a determinat alegerea unui anume program iconografic, cuprinzând Sfinții Împărați Constantin și Elena, o anume tematică alegorică și temele mariale, în cadrul acestora din urmă remarcându-se tema Acoperământului Maicii Domnului. Este subliniată relația stabilită între discursul moralizator al textelor și pictură, fapt care a condus către alegerea unor anume teme ce vizau îndeosebi viața monahală și mesajul eshatologic, dintre care Judecata de Apoi, prin locul major pe care îl deține în cadrul ansamblurilor murale din timpul domniilor lui Șerban Cantacuzino și Constantin Brâncoveanu, pare a fi „expresia unei stări de neliniște și nesiguranță pe care o traversează societatea valahă" (p. 142).

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

După ce, în capitolul al optulea, sunt menționați meșterii implicați în realizarea ansamblurilor murale de Mănăstirea Hurezi, subliniindu-se rolul activ jucat de școala de zugrăvie formată aici sub conducerea lui Constantinos și Ioan, în cel următor se trece la analiza stilistică a picturii realizate (ambele fiind redactate de Corina Popa). Prin intensa activitate artistică desfășurată la Hurezi, aceasta devine un „adevărat centru de difuzare a unor modele vizuale, oferind un repertoriu de teme noi, ce reflectă spiritul vremii, opțiunile iconografice ale arhimandridului Ioan și poate ale domnului. Toate bisericile din zona vâlceană pictate în epoca brâncovenească sunt îndatorate iconografiei și stilului picturii de la Hurezi" (p. 153), în final concluzionându-se faptul că pictura de la Hurezi rămâne dominată de „clasicitatea picturii bizantine; chiar dacă este un fenomen artistic târziu, decadența este identificabilă numai la o foarte severă analiză: figurile stereotipe, lipsite uneori de «duh», lipsa unui rafinament al desenului și al expresiei corporale ce caracteriza încă pictura secolului al XVI-lea, acorduri cromatice, dacă nu stridente, nu în toate cazurile armonioase, prezența unor procedee baroce, străine picturii bizantine, ca alegoriile, sau caracterul didactic, moralizator al multor scene, înlocuind reprezentările cu caracter simbolic și semnificații metafizice. Monumentalitatea se păstrează însoțită o haină pitorească nouă, specifică epocii, la care contribuie, după cum am văzut, deopotrivă elementele de morfologie și gama cromatică" (p. 196).

Capitolul zece, redactat de Ioana Iancovescu, analizează iconografia picturii murale a bisericii mari, depășind simpla înșiruire iconografică a temelor prezente în altar, naos, pronaos, pridvorul mare și cel mic, și realizând o adevărată incursiune în universul bizantin al respectivelor teme, cu accente iconologice. Este subliniat faptul că „pictura bisericii mari a Mănăstirii Hurezi a devenit un reper pentru pictura sec. al XVIII-lea în Țara Românească; numeroase teme iconografice noi sau structuri de program au fost reluate, adesea sărăcite de sens. Impresionantul efort constructiv al epocii brâncovenești, activitatea zugravilor de la Hurezi și mentalitatea sfârșitului de ev au dus la cristalizarea unei noi faze a picturii murale în Țara Românească, în centrul căreia se află biserica Hurezilor" (p. 252).

Lucrarea se încheie cu un capitol cuprinzând anexe cu inscripții, planuri și secțiuni și un impresionant repertoriu al programului iconografic, cu releveele respective (arh. Andreea Enache, arh. Bogdan Teodor), un prețios instrument de lucru atât pentru istorici cât și pentru zugravii contemporani.

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

Albumul închinat Mănăstirii Hurezi este realizat în format mare (240x307 mm), în condiții grafice excepționale, cu un bogat material ilustrativ ce se adaugă și completează slova scrisă, numeroasele fotografii (arh. Bogdan Teodor, Vlad Bedros, Carmen Apetrei) reușind să pună în lumină frumusețea, armonia, strălucirea și eleganța acestui monumental ansamblu artistic românesc, adevărat testament estetic al unui voievod martir.

(Mihaela PALADE)

Arhim. Sofian BOGHIU, *Sfântul Antim Ivireanul și Mănăstirea Tuturor Sfinților*, Ed. Bizantină, București, 2005, 173 p.

Au trecut cinci ani de la apariția volumului și trei dintre semnatari au trecut deja la cele veșnice: vrednicul de pomenire Patriarh Teoctist, cu a cărui binecuvântare a fost tipărit și care semnează o „Precuvântare" (p. 7); acad. Virgil Cândea, care semnează prefața, „Ctitorii Mănăstirii Antim" (pp. 9-10), remarcând asemănarea dintre Sfântul Antim și părintele Sofian (amândoi veniți din răsărit în Țara Românească), dar care scrie și câteva cuvinte drept posfață despre emblema personală a Sf. Antim, „Melcul, raza și steaua" (p. 171); în fine, al treilea este chiar autorul.

Cartea, care a apărut în condiții grafice excelente, pe foaie lucioasă, cu numeroase fotografii, este de fapt un florilegiu de texte, având în centru viața și opera Sf. Antim Ivireanul, dar și mănăstirea Antim, cu hramul Tuturor Sfinților, pe care acesta a ctitorit-o pe locul unei bisericuțe de lemn.

Mai întâi, pr. arhim. Sofian Boghiu scrie o biografie a Sf. Antim, „Mitropolitul Antim Ivireanul (1650-1716)" (pp. 15-30), care se încheie cu ridicarea caterisirii lui de către patriarhul ecumenic Atenagora și cu canonizarea de către Biserica Ortodoxă Română.

Miezul volumului este alcătuit de editarea, pentru prima dată cu reproducerea originalului în condiții grafice deosebite, a unui manuscris în limba română cu caractere chirilice al Sf. Antim Ivireanul, *Chipurile*

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

Vechiului și Noului Testament (pp. 31-124). Este vorba de o trecere în revistă a persoanelor mai importante din istoria omenirii de la creație până la Mântuitorul Iisus Hristos, insistându-se în special pe genealogii. Fiecare persoană este reprezentată miniatural într-un medalion, fiind desenată în peniță cu cerneală neagră și colorată cu verde, roșu și auriu, iar alături se desfășoară textul în care i se relatează pe scurt viața. Există și scheme (arca lui Noe, opririle călătoriei exodului, cucerirea Israelului și așezarea celor 12 triburi, Ierusalimul). Manuscrisul a fost realizat chiar de mâna Sf. Antim la Târgoviște, fiind isprăvit la 1 iul. 1709 și dăruit Sfântului domnitor Constantin Brâncoveanu, „cu cucerie, spre semn de dragoste adevărată". Urmează chiar o dedicație amplă, în care Sf. Antim își manifestă recunoștința față de protectorul său, care l-a adus de la Constantinopol în Țara Românească în perioada 1688-1691. Am putea spune, un dar de la un sfânt către alt sfânt, amândoi încununându-se cu moarte martirică la doar doi ani distanță (1714 – Sf. Constantin Brâncoveanu, 1716 – Sf. Antim), amândoi canonizați împreună de Biserica Ortodoxă Română în 1992.

De remarcat că Sf. Antim nu s-a mărginit doar la informațiile biblice, ci a apelat și la elemente din tradiție: Damascul ca loc unde a fost creat Adam (p. 48), jelirea lui Abel la Hebron (p. 51), identificarea vrăjitorului Valaam cu Elihu din cartea Iov (p. 64), tradiția că Antihrist se va naște din seminția lui Dan (p. 67) etc. În multe cazuri, Sf. Antim încearcă să pună în legătură din punct de vedere cronologic persoanele menționate în Sf. Scriptură cu evenimente și persoane din istoria profană: de exemplu, în vremea lui Serug a început împărăția egiptenilor (p. 60); Zoroastru a fost contemporan cu Avraam (p. 60); în timpul regelui Eglon „s-au făcut de Palamid slovele elinilor" (p. 71); în timpul lui Abimelec a fost „izvodit dantul în Elada" (p. 72); din vremea regelui Azaria, care a fost contemporan cu proorocii Isaia, Osea, Ioil și Avdie, a început era Olimpiadelor (p. 88); în timpul regelui persan Artaxerxe au trăit Platon și Aristotel (p. 104) etc. De asemenea, un fapt deosebit de important, profeții biblici sunt datați, indicându-se regele în a cărui domnie a activat fiecare. În cazul unora, datarea este oferită chiar de cartea biblică, dar pentru alții aceasta trebuie făcută prin critică biblică, remarcându-se aici preocuparea erudită a Sf. Antim. Sunt amintiți Sfinți Părinți sau scriitori bisericești: Sf. Ioan Gură de Aur, Fer. Augustin, Sf. Ambrozie, Eusebiu de Cezareea, Beda Venerabilul (Vida), dar și scriitori clasici: Strabon, Filon Alexandrinul, Iosif Flaviu, sau opere precum istoria lui Alexandru cel Mare (p. 91).

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

Ca specie literară, opera Sf. Antim este un cronograf. De altfel, întreaga istorie se înscrie în concepția atestată încă din *Cronograful* lui Iuliu Africanul (sec. II-III), după care Hristos Se naște cam la 5500 de ani de la facere lumii. Sf. Antim scrie: „Aicea la Nașterea lui Hristos s-au plinit veacul al cincilea și s-au început al șaselea, care va ținea până la sfârșitul lumii. Însă împreunându-se toți anii, de la Adam până la Hristos sunt ani 5199" (p. 119). Istoria lumii va dura șapte „veacuri", „veacul al șaptelea să începe de la zioa judecății și nu să sfârșaște în veci" (p. 119).

Prezentarea se încheie cu un mic tabel despre asemănările ideilor întâlnite la diferiți profeți și apostoli cu Simbolul de credință (p. 120).

Manuscrisul păstrează chiar și însemnările interesante ale diferiților proprietari: în 1788 se menționează cumpărarea ei de către vornicul Dumitrașcu (Dimitrie) Săcară cu 150 de lei, după aceea fiind lăsată moștenire fiicei sale; în 1821 era în proprietatea sărdarului Gheorghe, care scrie „azi se află la dumnealui cumnatul Mihălache, mâini la altul, poimâini a nimănui"; în 1850 reintră în posesia nepotului lui Dimitrie Săcară, secretarul Mihailă Badarăvu, care o răscumpără de la un oarecare Tufăscu pe 200 de ruble, după ce i-o împrumutase acestuia, dar o pierduse când acela a murit; ulterior, în 1884, s-a găsit între „hârtiile" arhiepiscopului Antonie din Chișinău, de unde a fost trimisă la Muzeul Academiei spirituale din Kiev. Mihailă Badarăvu chiar o numește „odor scump", dovedind că manuscrisul s-a bucurat de o deosebită prețuire, arătată și de schimbarea de proprietari.

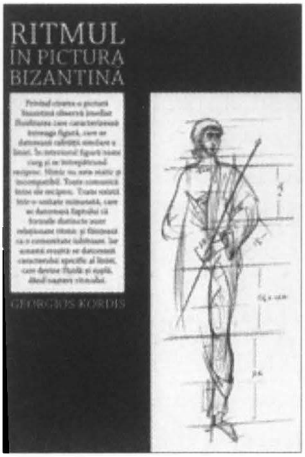
În partea finală, arhim. Sofian Boghiu oferă o istorie a mănăstirii Antim, „Mănăstirea Antim de la întemeiere până în zilele noastre" (pp. 125-155). Părintele Sofian nu folosește un stil erudit, sec de prezentare, ci unul foarte viu. De exemplu, invocă activitatea „Rugului aprins", din care a făcut și el parte, iar despre restaurarea dintre anii 1940-1948, spune: „Mulțumim lui Dumnezeu că ne-a ajutat" (p. 148). În încheiere, se arată că acesta a fost un demers personal, închinat Sf. Antim: „Rog pe sfântul mitropolit Antim Ivireanul să primească această puțină osteneală a noastră, de acum, ca un smerit prinos de mulțumire pentru viața sa plină de jertfă și pentru moartea lui de mucenic!" (p. 155).

În final sunt incluse „Așezământul mănăstirii Tuturor Sfinților" (pp. 157-165), „Hrisovul arhieresc din 20 iulie 1715" al Sf. Antim (pp. 166-167), lista documentelor din Arhivele Naționale referitoare la Mr. Antim (pp. 168-169).

(Alexandru MIHĂILĂ)

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

Georgios KORDIS, *Ritmul în pictura bizantină*, trad. Mihai Coman, Ed. Bizantină, București, 2008, 147 p.



Deși nu este indicat în pagina de titlu, cartea a apărut inițial în 2000. Se indică doar editura Armos din Atena și titlul original *În ritm. Principiul liniei în pictura bizantină*. Alegerea unui alt titlu din partea traducătorului, mai succint și mai stilizat, nu pierde din vedere tema principală, discuția despre *linie*, ci încearcă să lărgească direcțiile indicate de prof. Kordis către o sinteză despre ritmul picturii bizantine în general.

Profesorul Kordis adună în paginile unui caiet de studiu observațiile sale despre funcția liniei în pictura bizantină, însoțind cu numeroase exemple desenate de autor și folosind un stil oral, familiar, asemănător prelegerilor ținute în fața studenților (fiind de altfel un program pe care și-l propune deschis – cf. p. 22). Recurge deseori la paranteze scurte, care însuflețesc prezentarea transformându-l pe cititor într-un participant în auditoriu.

Kordis își propune înțelegerea rațiunii picturii bizantine, căutând un numitor comun al diferitelor școli de pictură din diverse epoci. Așa cum observă ambii autori ai prefețelor, prof. Constantin Coman și Petros Farantakis, lucrarea este profund originală și umple un gol resimțit pentru teoretizarea teologiei icoanei. Se demonstrează convingător că linia în pictura bizantină urmează îndeaproape teologiei persoanei și că ea nu poate funcționa altfel decât o face.

El consideră linia drept ipostasul culorii, modul de existență a acesteia (p. 25), iar pentru că în teologia ortodoxă ipostasul înseamnă comuniune, linia în pictura bizantină este cea care determină stilul tradiției plastice bizantine, realizând în complexitate o mișcare interioară, prin care fiecare ipostas în parte se poate distinge, dar și una exterioară, de împărtășire față de alte ipostasuri și față de privitor (pp. 26-27).

Linia dă tocmai ritmul picturii, încât în compoziție există după Kordis o adevărată perihoreză iubitoare, realizată de simfonia mișcărilor tuturor liniilor. De exemplu, în icoana Nașterii, figurile și elementele sunt dispuse în ritmul oferit de forma de triunghi a muntelui (p. 28). De asemenea, o altă caracteristică a picturii bizantine este așezarea oblică, ce

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

conferă plasticitate prin impunerea unei dinamici față de axul orizontal și de cel vertical (p. 30).

Linia bizantină are fluiditate, dar aceasta nu se obține în general prin curbare, ci prin linia frântă, adică prin analiza curbei în linii drepte mai mici, care sugerează mișcarea. Se probează astfel percepția întregului de către bizantini ca un complex de monade distincte (p. 34). Kordis consideră că ritmul pictural bizantin este asigurat tocmai de crearea de relații între liniile frânte (p. 35). Ideea este foarte interesantă, dar nu se explică totuși de ce tocmai chipurile persoanelor reprezentate păstrează curba, așa cum admite și prof. Kordis (p. 35). Teoria liniei frânte se aplică mai bine veșmintelor (atât de des zugrăvite de altfel) și peisajului. O altă caracteristică importantă a liniei bizantine este oblicitatea, prin care figura este încărcată de dinamism și proiectată spre privitor (p. 37). De asemenea, linia este trasată curat, dobândind puterea de strălucire a unei lame (p. 38).

Chipul, de formă ovală, are o constituție simetrică și se împarte în trei registre, cel central, care include nasul având o dimensiune mai mare, corespunzătoare registrelor care încadrează capul și care includ părul și respectiv gâtul. Chipul apare astfel mai prelung. Totuși, Kordis arată că treptat, după perioada icoloclastă, este preferată frontalitatea dinamică, prin care chipul se mișcă spre stânga încât intră în legătură cu privitorul. Echilibrul devine astfel dinamic, iar lipsa adâncimii din pictura bizantină (ea va fi „descoperită" abia în Renaștere) este suplinită de ieșirea figurii către privitor prin această așezare asimetrică (p. 43). În plus, în perioada paleologilor se impune dispunerea figurii pe axe curbe: partea superioară a chipului se constituie pe axe orizontale care se mișcă ascendent, în timp ce partea inferioară se constituie pe axe orizontale care coboară, realizându-se un echilibru interior plin de ritm și dinamism (p. 46). De asemenea, dispunerea părului și a bărbii urmărește îndeaproape același ritm: de exemplu șuvițele părului sunt așezate pe mișcarea din spate către față, iar vârful bărbii și șuvițele de pe frunte sunt dispuse în direcția inversă față de orientarea dinamică a feței. Profilul este evitat, el apărând de obicei doar la reprezentarea chipurilor lipsite de sfințenie, care nu trebuia să comunice cu privitorul (de exemplu Iuda). O poziție interesantă este cea ¾, despre care Kordis spune că se folosește copleșitor în arta bizantină, în reprezentarea chipurilor care se pleacă înainte arătând respect sau privesc în sus.

Discutând apoi despre măsurile corpului omenesc, se arată că bizantinii au explorat proporțiile, folosind atât 6-7 măsuri (capete), cât și

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

exagerări în perioada comnenă cu 10 măsuri. Prof. Kordis consideră regula de 7-8 capete cea mai dinamică, în care picioarele ocupă jumătate (4 măsuri), iar trupul mai sus de bazin cealaltă jumătate (p. 58).

În ceea ce privește poziția persoanei pictate, plecând de la faptul că se percepe ca venire direcția de la stânga la dreapta, se recomandă ca trupul să fie orientat dinamic spre stânga, iar privirea să „vină", deci să fie orientată pentru echilibrare spre dreapta. Probabil sunt influența soluțiilor plastice oferite de statui și manuscrise vechi, în lipsa modelor picturale distruse de iconoclaști, după perioada iconoclastă s-a impus ca regulă în pictura bizantină poziția frontalității dinamice. Se folosește mai ales poziția S-ului inversat, prin care trupul „dă impresia că se mișcă, dinamic, dar și stă", și care permite relaționarea cu privitorul (pp. 60-61). Un fapt foarte interesant, la bizantini unghiurile de fugă nu se întâlnesc într-un puct de concentrare, ci formează un con optic în fața lucrării, antrenându-l și pe privitor. Kordis nu acceptă explicația profesorului A. Michelis după care bizantinii vedeau de sus lucrurile, ci propune sensul teologic al integrării privitorului în spațiul pictural (pp. 65-66).

Tratând în continuare compoziția în pictura bizantină, prof. Kordis arată că artiștii bizantini au urmărit înfățișarea naturală a persoanei reprezentată, păstrarea asemănării, conform învățăturii Bisericii că icoana înfățișează ipostasul unic, deși nu descrie natura. De aceea, artiștii bizantini nu folosesc mai multe tipuri iconografice pentru aceeași persoană (pp. 71-72). Compoziția bizantină trebuie să plece însă de la funcția spațiului eclezial. Forma de cruce înscrisă cu turlă, consacrată în sec. VII-VIII, combină pătratul (simbol al pământului) și semisfera (turla, simbol al realității necreate), trimițând astfel la firile divină și umană ale lui Hristos, pentru că prin Biserică toți credincioșii sunt chemați la părtășia cu Hristos (p. 75).

Bizantinii au desființat adâncimea picturală, pentru că aceasta creează distanță (prin raportarea la negru-umbră). Referitor la optica bizantină, de inspirație euclidiană în teoria lui Teonas al Alexandriei, se considera că vedea se desfășoară prin curgerea razelor de lumină de la ochi la obiectul privit, invers față de procesul obișnuit. De aceea se constată claritatea reprezentărilor ca principiu al compoziției (p. 80). Prin desființarea adâncimii, pictura se desfășoară pe un câmp plan (peretele), de culoare închisă în pictura murală, care creează contrast și face ca figura să fie proiectată spre privitor (p. 82). Compoziția se ordonează pe verticală, obiectele din spate fiind așezate mai sus decât cele din față.

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

Kordis vorbește apoi de un proces de purificare a compoziției, în sensul că se elimină scindarea interioară, adică elementele care generează forțe opuse. Icoana purificată „seamănă cu demersul neptic" (p. 85). Compoziția este echilibrată, iar figurile sunt așezate simetric în jurul axului vertical, înscriindu-se într-un discurs comun.

Urmează discutarea principiilor de compoziție cu exemple: trei desene (pp. 91-95) și zece icoane din sec. XI-XVI (pp. 98-126). La acestea, autorul adaugă o serie de desene în peniță, care reliefează modalitățile plastice.

(Alexandru MIHĂILĂ)

Jan NICOLAE, Ioana RUSTOIU, Ana DUMITRAN, *Crucea în patrimoniul spiritual al județului Alba*, Ed. Altip, Alba Iulia, 2010, 226 p. (ISBN 978-973-117-256-9).

Apariție editorială recentă, cartea Pr. Jan Nicolae și a cercetătoarelor Ioana Rustoiu și Ana Dumitran este o invitație atractivă în lumea meșterilor cruceri din zona Albei. Totodată, ea oferă și o prețioasă introducere în simbolistica atât de fascinantă pe care crucea a căpătat-o de-a lungul timpului în sânul poporului român. Cartea s-a bucurat de o lansare pe măsura importanței ei, în cadrul vernisajului expoziți cu același nume, organizată de Muzeul Unirii din Alba Iulia, printre oaspeți numărându-se și IPS Andrei Andreicuț. Vernisajul a avut loc în data de 12 mart. 2010, evenimentul fiind organizat în colaborare cu Arhiepiscopia Ortodoxă de Alba Iulia, Consiliul Județean Alba, Serviciul Județean Alba al Arhivelor Naționale, Direcția Județeană pentru Cultură și Patrimoniu Național Alba, Muzeul de Istorie *Augustin Bunea* din Blaj și colecționari particulari.

Cartea începe cu un citat din Horia Bernea, pe care îl reluăm și noi aici, pentru frumusețea și mesajul pe care le poartă:

> „Este o epocă bună pentru mărturisire. Te presează să spui. La un moment dat era suficient ce credeai tu. După aceea, mă refer la perioada comunistă, era important să te păstrezi întreg și să faci ceea ce gândești în mod ascuns, implicit. Cred că a venit momentul ca

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

> anumite lucruri să fie arătate efectiv, să le mărturisești [...] A mărturisi înseamnă însă și a depune mărturie; și asta înseamnă mai mult decât un act de credință, capătă un sens social. Un act de credință s-ar putea desfășura fără ca nimeni să știe, în secret, în tăcere. Noi facem aici un gest public, simțim nevoia să afirmăm crucea într-un moment cum este cel prezent. A opta pentru această temă este, cum ziceam, o mărturisire. Înseamnă să afirmi omniprezența crucii, importanța și puterea ei în ziua de astăzi, într-o lume rătăcită, secularizată și îndrcită de multe ori. Este un act militant. În cazul nostru este un act militant" (pp. 7-8).

Prima parte a cărții oferă cititorilor o incursiune diversitatea de reprezentări de care se bucură în general crucea. Astfel, ne sunt prezentate peste 40 de reprezentări ale semnului crucii, alături de imaginea corespunzătoare aflându-se și o scurtă explicare a fiecărei imagini. În continuare sunt prezentate diferite morfologii plastice ale crucii în mai multe tradiții culturale: *armeană, georgiană, siriacă, etiopiană* (coptică), *celtică*. Trebuie menționat faptul că această succintă prezentare oferă informații deosebit de interesante despre diferitele moduri de reprezentare ale crucii, ca de pildă date despre cele mai vechi dintre ele care se mai păstrează și azi. Aflăm astfel că cele mai vechi cruci de bronz siriene datează din sec. V-VI și că cel mai vechi khacikar (cruce armeană de piatră care reprezintă o stelă funerară) a fost sculptat în anul 879.

După scurta trecere în revistă a diferitelor reprezentări ale crucii, cei trei autori se opresc asupra *metamorfozelor plastice și ipostazelor rituale ale crucii în creștinismul românesc*, acesta fiind și titlul unui subcapitol al cărții. Aici găsim reamintite tradițiile conform cărora lumea oamenilor de odinioară de la sat, și anume satul, trăia sub ocrotirea semnului crucii. Începând de la crucea de pe turla bisericii și până la crucile de pomenire din curțile oamenilor, românii au avut mereu în conștiința lor semnul crucii. Diferite locuri din casă, cum ar fi fereastra sau pragurile, sunt și ele întărite prin prezența icoanelor sau a crucilor scrijelite. O reprezentare deosebit de importantă și cu o prezență masivă în spațiul românesc o reprezintă troițele. Cele mai vechi troițe de lemn ar putea fi datate chiar înainte de sec. al XVIII-lea, iar cele de piatră datează din sec. XIV-XV. Un caz deosebit de interesant îl reprezintă cel al încrestinării menhirilor sau stelelor funerare. Acestea nu au fost transformate în cruci, nici nu s-a sculptat vreo cruce în vârful lor, ci au

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

fost acoperite cu o structură de lemn și tablă, aceasta fiind cea care avea sculptat semnul crucii.

Troițele se bucurau de o deosebită grijă din partea comunității, lucru reflectat în actul de instalare a preotului în parohie, ocazie cu care acesta își asuma, printre altele, sarcina îngrijirii cimitirului și a troițelor din sat.

Interesant este faptul că particularitatea și arhaismul troițelor s-a conservat îndeosebi în jud. *Buzău, Dâmbovița, Olt, Vâlcea, Mehedinți*, în timp ce în *Moldova, Transilvania* sau *Banat*, zone în care ne-am fi așteptat ca tradiționalismul specific și credința populară să-și arate eficacitatea, troițele și-au pierdut din originalitatea primară, suferind influența reprezentării sub formă de crucifix catolic.

Un lucru mai puțin cunoscut, pe care ni-l relevă cei trei autori, este acela că un fenomen asemănător celui din satul maramureșean Săpânța se mai întâlnește și în partea sudică a jud. *Olt, Dolj* și *Mehedinți*. Aici troițele se găsesc în majoritatea lor în cimitire, sub forma unor cruci înălțate în copac.

În anumite zone, troițele erau așezate în afara satului, pe câmp, pentru a proteja munca și hrana oamenilor. La aceste troițe, în ajunul sărbătorii Sfinților Apostoli, preotul săvârșea slujba sfeștaniei. Importanța acestor troițe a stârnit mânia aparatului de opresiune comunist, care a încercat, și de cele mai multe ori a reușit, să distrugă acești stâlpi ai credinței populare.

Un caz deosebit de interesant și de frumos îl reprezintă satul Aruncuța din jud. Cluj, cu cele cincisprezece troițe ale sale, fiecare ctitorită de câte o familie. Aici, Postul Adormirii Maicii Domnului devine prilej de comuniune pentru toți locuitorii satului prin slujbele care se săvârșesc, pe rând, la fiecare dintre troițe, ctitorii îngrijindu-se să ofere pomană pentru sufletele înaintașilor lor.

Finalul primei părți a cărții oferă o prezentare a diferitelor întrebuințări ale crucii, prezentare din care noi vom reține doar denumirile acestora: *crucea-binecuvântare, crucea de binecuvântare, crucea de transhumanță, crucea-relicvar, crucea de procesiune, crucea de prapor, crucea de grâu, crucea efigie de pe poartă, de pe stâlpii porții, de pe obrazul sau fațada casei, crucea de conac sau de pe acoperișul casei, crucea pristolnicului, crucea – pecete pe hrana cotidiană și pe cea sărbătorească, crucea pecete: de sfeștanie, de pe grinda din crucea casei, crucea-semn de pe obiecte domestice: lada de zestre, furca de tors, cofă, masă, scaun, dulăpioare, polițe, covoare,*

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

haine, broderii, crucea ferestrei, crucea de balegă, crucea-relicvă, crucea de hotar, crucea semn cu mâna și cu limba.

A doua parte a cărții, *Crucea – reper în peisajul artistic al județului Alba*, care constituie și punctul de interes al lecturii, oferă o prezentare minuțioasă, bazată pe cercetări de ultimă oră, a creației meșterilor cruceri și zugravi din zona Albei. Analiza celor trei autori se oprește asupra creației familiei Prodan, iconari din Maierii Albei Iulia, creației artistice din Feisa, Lancărm, „dinastiei" de zugravi din Laz și a trudei a doi meșteri: Simion Silaghi – Sălejeanu și Simon Bălgrădeanul.

Aflăm din această secțiune a cărții că troițele și crucile erau comandate în general de parohii, mai rar de câte o singură persoană. Cel mai des folosit material era, bineînțeles, lemnul, crucile de argint find cu totul și cu totul o raritate. Cel mai răspândit obiect de cult întâlnit în creația meșterilor din zona Albei este crucea mică, de mână, păstrată în fiecare biserică în Sfântul Altar, pe Sfânta Masă. Deși, în general, meșterii zugravi se ocupau cu pictarea troițelor, în Maierii Bălgradului activitatea preponderentă a meșterilor era pictarea icoanelor pe sticlă, probabil datorită faptului că erau mai ieftine și mai ușor de vândut.

La sfârșitul acestei prezentări, dorim să ne oprim puțin asupra a două aspecte desprinse din cartea de care ne ocupăm. Primul aspect ne-a fost sugerat de exemplul satului Aruncuța din jud. Cluj. Considerăm că exemplul acestui sat ar putea fi un bun model de inspirație în ce privește pastorația rurală. Aceasta mai ales în contextul în care foarte mulți preoți, mai ales în sudul țării, se plâng de prezența din ce în ce mai puțin numeroasă a credincioșilor la biserică. Probabil că nu există posibilitatea ca în fiecare sat să se realizeze un număr atât de mare de troițe, dar exemplul tot poate fi urmat, în sensul că dacă preotul găsește o metodă prin care oamenii să fie implicați în mod direct în viața liturgică a comunității, atunci și apropierea lor față de Biserică va fi din ce în ce mai mare.

Un alt lucru care ne-a atras atenția este faptul că și în vremurile mai vechi, ca și acum, se pare că parohiile de la noi reușesc cu greu să ctitorească odoare de preț pentru biserica în care se cunună, își botează copiii și își îngroapă apropiații. Considerăm că acest aspect nu este doar unul de natură financiară, ci arată și apropierea oamenilor față de lăcașul de cult în care slujește preotul lor. Fără a exclude reala dificultate materială cu care s-au confruntat mereu românii, subliniem doar faptul că nu este necesar ca totul să fie făcut dintr-o dată. Astfel, dacă preotul

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

comunității are o viziune de durată asupra a ceea ce este de făcut într-o comunitate, proiectele de anvergură ar putea fi realizate încet-încet.

La sfârșit dorim să ne exprimăm bucuria că o astfel de carte apare cu concursul unui membru al clerului, apreciind totodată că prezența preoților și a profesorilor de teologie în acest gen de proiecte nu poate fi decât una care să afirme interesul Bisericii pentru cercetarea trecutului ei, dar și al vieții spirituale contemporane.

(Cristian ANTONESCU)

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

CARTI ŞI REVISTE PRIMITE LA REDACTIE

***, *Crucea – semn, simbol și putere*, coord. pr. prof. dr. Alexandru Moraru și drd. Paula Bud, Ed. Renașterea, Cluj-Napoca, 2008, 364p., ISBN 978-973-1714-50-9.

***, *Ethos și Etnos. Aspecte teologice și sociale ale mărturiei creștine*, coord. Ștefan Iloaie, Ed. Presa Universitară Clujeană, Cluj-Napoca, 2008, 512p., ISBN 978-973-610-836-5.

***, *Filocalia sau culegere din scrierile Sfinților Părinți care arată cum se poate omul curăța, lumina și desăvârși*, vol. III, trad. din grecește, introd. și note de pr. prof. dr. Dumitru Stăniloae, Ed. IBMBO, București, 2009, 516p., ISBN 978-973-616-124-7.

***, *Lumină din scripturi și din zidiri. Antologie tematică din opera Sfântului Vasile cel Mare*, selecție, studii introd. și note de diac. drd. Liviu Petcu, Ed. IBMO, București, 2009, 596p., ISBN 978-973-616-140-7.

***, *Medicii și Biserica. Perspectiva ortodoxă contemporană asupra prelevării și transplantului de organ*, vol. VII, coord. Mircea Gelu Buta, Ed. Renașterea, Cluj-Napoca, 2009, 316p., ISBN 978-973-1714-64-6.

***, *Medicii și Biserica. Perspectiva ortodoxă contemporană asupra sfârșitului vieții*, vol. VI, coord. Mircea Gelu Buta, Ed. Renașterea, Cluj-Napoca, 2008, 330p., ISBN 978-973-1714-39-4.

***, *Mitropolitul Andrei Șaguna (1808-1873). Personalitate marcantă a vieții bisericești, culturale și politice a românilor din Transilvania. La împlinirea a 200 de ani de la nașterea sa*, coord. Pavel Cherescu, Ed. Universității din Oradea, Oradea, 340p., ISBN 978-973-759-711-3.

***, *Părintele Ioan Ivan de la Neamț. Un arhidiacon erudit și un profesor evlavios*, vol. I-II, ed. arhim. Timotei Aioanei și arhim. Varlaam Merticariu, Ed. *Basilica* a Patriarhiei Române, București, 2009, 560p. (vol. I), 480p. (vol. II), ISBN 978-606-92109-0-1.

***, *Romanian Thraco-Dacian an Byzantine Romanity of Eastern Europe and Asia Minor. Medievalia*, vol. V (2005), vol. VI (2006), New York, 2006, 96p., ISBN 978-888-067-31-6.

***, *Sfântul Vasile cel Mare. Închinare la 1630 de ani*, colecția *Studia Basiliana*, vol. I-II, ediție revăzută, adăugită și îngrijită de Emilian Popescu și Adrian Marinescu, Ed. *Basilica* a Patriarhiei Române, București, 2009, ISBN 978-973-88968-6-4, 692p. (vol. I), ISBN 978-606-92109-1-8.

Alfha Omega, *rivista di Filosofia e Teologia dell'Ateneo Pontificio Regina Apostolorum*, Anno XII, no.

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

2, maggio-agosto 2009, pp. 153-328, ISSN 1126-8557.

Altarul Banatului, *revista Arhiepiscopiei Timișoarei, Episcopiei Aradului, Episcopiei Caransebeșului, Episcopiei Gyulei și Episcopiei Vârșețului*, an XX (LIX), SN, nr. 4-6 (aprilie-iunie), 10-12 (oct.-dec.) 2009, Ed. Mitropolia Banatului, Timișoara, ISSN1220-8388.

Analele științifice ale Universității „Alexandru Ioan Cuza" din Iași. Teologie Ortodoxă, tom. XIV, no. 2 / 2009, 182p., ISSN 1841-849X.

Basa Gabriel Valeriu, *Presa românească din Orăștie și rolul ei la realizarea unității naționale*, Ed. Casa Corpului Didactic, Deva, 2007, 252p., ISBN 978-973-88624-6-5.

Bel Valer, *Teologie și Biserică*, Ed. Presa Universitară Clujeană, Cluj-Napoca, 2008, 432p., ISBN 978-973-610-802-0.

Bocșan Nicolae, Leb Ioan-Vasile, Eppel Marius, Gârdan Gabriel-Viorel, *Instituțiile Bisericii Ortodoxe Române din Transilvania (1850-1918). Studii*, Ed. Presa Universitară Clujeană, 2009, 416p., ISBN 978-973-610-961-4.

Boghiu Sofian, arhim., *Chipul Mântuitorului în iconografie*, Ed. Bizantină, București, 2001, 126p. + 32 planșe, ISBN 973-9492-25-8.

Boghiu Sofian, arhim., *Sfântul Antim Ivireanul și Mănăstirea Tuturor Sfinților*, Ed. Bizantină, București, 2008, 173p.

Brusanowski Paul, *Autonomia și constituționalismul în dezbaterile privind unificarea Bisericii Ortodoxe Române (1919-1925)*, Ed. Presa Universitară Clujeană, Cluj-Napoca, 2007, 396p., ISBN 978-973-610-657-6.

Brusanowski Paul, *Istorie și civilizație iraniană până la cucerirea arabă*, Ed. Presa Universitară Clujeană, Cluj-Napoca, 2008, 308p., ISBN 978-973-610-794-8.

Brusanowski Paul, *Pagini din istoria bisericească a Sibiului medieval*, Ed. Presa Universitară Clujeană, 258p., ISBN 978-973-610-615-6.

Brusanowski Paul, *Reforma constituțională din Biserica Ortodoxă a Transilvaniei între 1850-1925*, Ed. Presa Universitară Clujeană, Cluj-Napoca, 2007, 296p., ISBN 978-973-610-611-8.

Buta Gelu Mircea, Buta Liliana, *Bioetica în pediatrie*, Ed. Eikon, Cluj-Napoca, 2008, 274p., ISBN 978-973-757-179-3.

Buta Gelu Mircea, *Reflecții colocviale*, Ed. Eikon, Cluj-Napoca, 2008, 336p., ISBN 978-973-757-108-3.

Buta Mircea Gelu, Buta Iulia Alexandra, *Bioetica între mărturisire și secularizare*, Ed. Renașterea, Cluj-Napoca, 2008, 266p., ISBN 978-973-1714-48-6.

Buta Mircea, *Sfânta Liturghie pentru cor mixt, cu melodia îmbisericită din vestul țării*, Ed. Universitatii „Aurel Vlaicu", Arad, 2009, 90p.

Chemarea credinței, *revista Patriarhiei Române pentru copii și familia creștină*, SN, an I (XVIII), nr. 1-4 (195-2002), mai.-dec. 2009, ISSN 1223-0901.

Cherescu Pavel, *Biserica și școala în Mitropolia Ardealului (sec. XIX)*, Ed. Universității, Oradea, 2008. 230p., ISBN 978-973-759-714-4.

Cherescu Pavel, *Episcopia Aradului în anul 1867*, Ed. Universității din Oradea, Oradea, 2008, 204p., ISBN 978-973-739-712-0.

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

Chirila Ioan, *The Dia-logos between Theology and Sceince Meeting through the Word*, Ed. Renașterea, Cluj-Napoca, 2009, 240p., ISBN 978-973-1714-75-2.

Damian Teodor, *Exerciții de înviere*, Ed. Universalia, București, 2009, 122p., ISBN 978-973-7722-28-7.

Florea Ștefan, *O etică pentru secolul XXI. Principii etice pentru o civilizație a iubirii*, Ed. Valahia University Press, Târgoviște, 2009, 222p., ISBN 978-973-1955-37-7.

Gordon Octavian, *Lactantius – De mortibus persecutorum. Studiu filologic*, Ed. Universității din București, 2009, ISBN: 978-973-737-697-8.

Grigorie al Nyssei, Sfântul, *Despre înțelesul numelui de creștin. Despre desăvârșire și cum se cuvine să fie creștinul. Despre iubirea față de săraci și despre facerea de bine*, trad. de pr. Teodor Bodogae și pr. Olimp Căciulă, Ed. Institutului Biblic și de Misiune Ortodoxă, București, 2009, 80p., ISBN 978-973-616-133-9.

Grigorie Teologul, Sfântul, *Cuvânt la nașterea cea după trup a Mântuitorului Iisus Hristos. Cuvânt la Sfintele Paști. Panegiric (cuvânt de laudă) la Sfântul Vasile cel Mare*, trad. de pr. drd. Eugen Morar, drd. Nicușor Deciu, pr. prof. Nicolae Donos, Ed. Institutului Biblic și de Misiune Ortodoxă, București, 2009, 164p., ISBN 978-973-616-139-1.

Iloaie Ștefan, *Cultura vieții. Aspecte morale în bioetică*, Ed. Renașterea, Cluj-Napoca, 2009, 220p., ISBN 978-973-1714-59-2.

Iloaie Ștefan, *Relativizarea valorilor morale. Tendințe ale eticii postmoderne și morala creștină*, Ed. Renașterea, 2009, 180p., ISBN 978-973-1714-60-8.

Iloaie Ștefan, *Responsabilitatea morală personală și comunitară. O perspectivă teologică*, Ed. Renașterea, Cluj-Napoca, 2009, 380p., ISBN 978-973-1714-57-8.

Istina, *Revue trimestrielle du Centre d'Études Istina*, an. LIV, no. 3, jui.-sept. 2009, ISSN 0021-2423, pp. 225-336.

István Pásztori-Kupán, *Theodoret of Cyrus's Double Treatise „On the Trinity" and „On the Incarnation". The Antiochene Pathway to Calcedon*, Cluj-Napoca, 2007, 178p., ISBN 978-973-7971-36-4.

Kordis Georgios, *Ritmul în pictura bizantină*, trad. Mihai Coman, Ed. Bizantină, București, 2008, 147p.

Leb Ioan-Vasile, Gârdan Gabriel-Viorel, *Chipuri și scene din istoria creștinismului american. Perioada colonială (1607-1776)*, Ed. Presa Universitară Clujeană, Cluj-Napoca, 2008, 252p., ISBN 978-973-610-690-3.

Lumina Lina (Gracious Light), *revistă de spiritualitate și cultură românească*, an X, nr. 1 ian.-mart. 2005; an. XI, nr. 1, ian.-mart., nr. 4, oct.-dec. 2006; an. XII, nr. 1, ian.-mart. 2007; an XIV, nr. 3, iul.-sept., nr. 4, oct.-dec. 2009, ISSN 1086-2366.

Miguel de Salis Amaral, *Două viziuni ortodoxe cu privire la Biserică: Bulgakov și Florovsky*, trad. de Daniela Chetan, ed. de Ioan-Vasile Leb și Gabriel-Viorel Gârdan, Ed. Presa Universitară Clujeană, 2009, 460p., ISBN 978-973-610-857-0.

Niță-Danielescu Daniel, *Războaiele dintre ruși și turci din sec. al XVIII-lea și implicațiile lor asupra*

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

Bisericii Ortodoxe Române din Moldova, Ed. Universității „Al.I. Cuza", Iași, 2009, 272p., ISBN 978-973-703-409-0.

Popa Viorel-Cristian, *Vocație și misiune: aspecte fundamentale ale profeției vechitestamentare*, Ed. Universității din Oradea, Oradea, 2009, 180p., ISBN 978-973-759-989-6.

Proche-Orient Chrétien, tome 59, 2009, Fasc. 3-4, pp. 243-464, ISSN 0032-9622.

Revista Ecumenică Sibiu, editată de Centrul de Cercetare Ecumenică, Universitatea „Lucian Blaga" Sibiu, an. I, nr. 1-3, ianuarie-decembrie 2009, 430p., ISSN 2065-5940.

Revue d'Histoire et de Philosophie Religieuses, 89e annee, no. 1-4, jan.-dec. 2009, ISSN 0035-2403.

Revue des Sciences philosophique et theologique, revue trimestrille, tome 93, no. 4, oct.-dec. 2009, Librairie philosophique J. Vrin, Paris, pp. 697-1000, ISSN 0035-2209.

Semen Petre, pr. prof. dr., *Arheologia biblică în actualitate*, Ed. Trinitas, Iași, 2008, 280p. + XXIV planșe, ISBN 978-973-155-054-1.

Studia Patavina, *rivista di Scienze Religiose*, anno LVI, no. 3, settembre-dicembre 2009, pp. 465-784, ISSN 0039-3304.

Șaguna Andrei, *Corespondența II*, ed. Nicolae Bocșan, Gabriel-Viorel Gârdan, Ioan-Vasile Leb, Beatrice Dobozi, Ed. Presa Universitară Clujeană, Cluj-Napoca, 2008, 612p., ISBN 978-973-610-772-6.

Șaguna Andrei, *Corespondența III*, ed. Nicolae Bocșan, Ioan-Vasile Leb, Gabriel-Viorel Gârdan, Ed. Presa Universitară Clujeană, Cluj-Napoca, 2009, 488p., ISBN 978-973-610-773-3.

Șaguna Andrei, *Teologia pastorală, pentru preoții de lege ortodoxă răsăriteană*, ed. pr. lect. dr. Emil Cioară, Ed. Universității din Oradea, Oradea, 2008, 440p., ISBN 978-973-759-535-5.

Ștefan Florea, *Dezvoltarea teologică a tradiției*, Ed. ASA, București, 2007, 224p., ISBN 978-973-7894-16-8.

Teodorescu Mihail, *O armonizare a sfintelor evanghelii. Text comentat*, Ed. Valahia University Press, Târgoviște, 2008, 254p., ISBN 978-973-7616-82-1.

Teodorescu Mihail, *Viața creștină în secolul apostolic din perspectiva cărții „Faptele Apostolilor"*, Ed. Bibliotheca, Târgoviște, 2008, 558p., ISBN 978-973-712-371-8.

Teologia, *rivista della facolta teologica dell'italia settentrionale*, anno XXXIV, no. 3, settembre 2009, pp. 317-556; no. 4, dicembre 2009, 558-740p., ISSN 1120-267X.

Țepelea Marius, *Dioclețian și persecuțiile împotriva creștinilor*, Ed. Universității din Oradea, Oradea, 2008, 232p., ISBN 978-973-759-539-3.

Țepelea Marius, *Texte alese din istoria bisericească universală*, vol. I, Ed. Universității din Oradea. Oradea, 2008, 200p., ISBN 978-973-759-540-9.

Valenciuc Ioan Paul, *„Foarea ordinăciunilor consistoriului episcopal în trebile scolarie ale Diecesei Bucovinei" un organ de presă necunoscut*, Ed. Biblioteca „Miorița", Câmpulung Moldovenesc, 2008, 92p., ISBN 978-973-7628-32-9.

Valenciuc Ioan Paul, *Contribuția bucovineană la sfințirea Sfântului și*

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

Marelui Mir în Biserica Ortodoxă Română (25 martie 1882), Ed. Septentrion, Rădăuți, 2009, 140p., ISBN 978-606-8075-05-1.

Vasile cel Mare, Sfântul, *Despre „fericiri"*, trad. din lb. greacă și note de pr. prof. Dumitru Stăniloae, Ed. Institutului Biblic și de Misiune Ortodoxă, București, 2009, 132p., ISBN 978-973-616-135-3.

Vasile cel Mare, Sfântul, *Despre lăcomie către bogați. Omilie rostită în timp de foamete și secetă*, trad. din lb. greacă de pr. prof. Dumitru Fecioru, Ed. Institutului Biblic și de Misiune Ortodoxă, București, 2009, 68p., ISBN 978-973-616-129-2.

Vasile cel Mare, Sfântul, *Despre post*, trad. din lb. greacă de pr. prof. Dumitru Fecioru, Ed. Institutului Biblic și de Misiune Ortodoxă, București, 2009, 52p., ISBN 978-973-616-128-5.

Vasile cel Mare, Sfântul, *Regulile mari*, trad. din lb. greacă de prof. Iorgu Ivan, Ed. Institutului Biblic și de Misiune Ortodoxă, București, 2009, 156p., ISBN 978-973-616-137-7.

Vasile cel Mare, Sfântul, *Tâlcuire duhovnicească la psalmi*, trad. din lb. greacă de Olimp Căciulă, Ed. Institutului Biblic și de Misiune Ortodoxă, București, 2009, 248p., ISBN 978-973-616-142-1.

Vestitorul Ortodoxiei, *revistă de informație bisericească a Patriarhiei Române*, SN, an. II (XIX), nr. 1-12 (427-438), ian.-dec. 2009.

Vîlcu Marian, *Religiile de mistere. Misterele de la Eleusis*, Ed. Valahia University Press, Târgoviște, 2008, 156p., ISBN 978-973-7616-97-5.

Vîlcu Marian, *Sfânta Taină a Preoției în riturile creștine actuale*, Ed. Valahia University Press, 2008, 332p., ISBN 978-973-7616-91-3.

Vlad Vasile, *Dimensiunea liturgică a vieții religios-morale*, Ed. Universității „Aurel Vlaicu", Arad, 2009, 232p., ISBN 978-973-752-341-9.

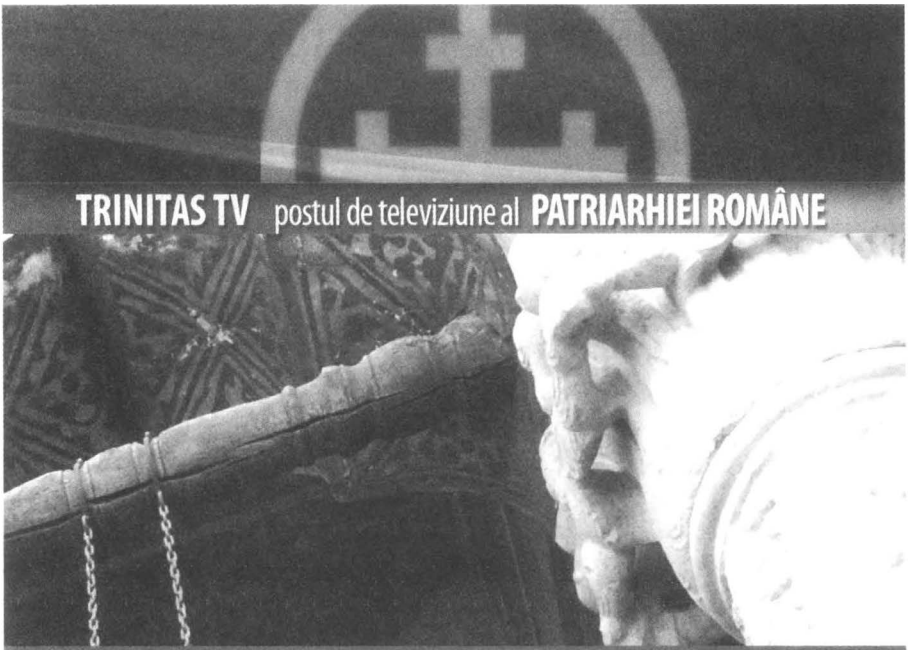
Voicu Constantin, arhid. prof. dr., *Patrologie*, vol. II, Ed. *Basilica* a Patriarhiei Române, București, 2009, 408p., ISBN 978-606-8141-04-6.

Zizioulas Ioannis, Mitropolit al Pergamului, *Euharistie, episcop, Biserică. Unitatea Bisericii în dumnezeiasca Euharistie și episcop, în primele trei secole creștine*, trad. de pr. dr. Ioan Valentin Istrati și Geanina Chiriac, Ed. *Basilica* a Patriarhiei Române, București, 2009, 280p., ISBN 978-606-8141-03-9.

(I.-D.V.)

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro



TRINITAS TV, televiziunea Patriarhiei Române, poate fi recepționată în rețeaua RCS&RDS, pe platformele digitale Dolce, Boom și Digi, precum și de sute de rețele de dimensiuni medii și mici de pe întreg cuprinsul țării.

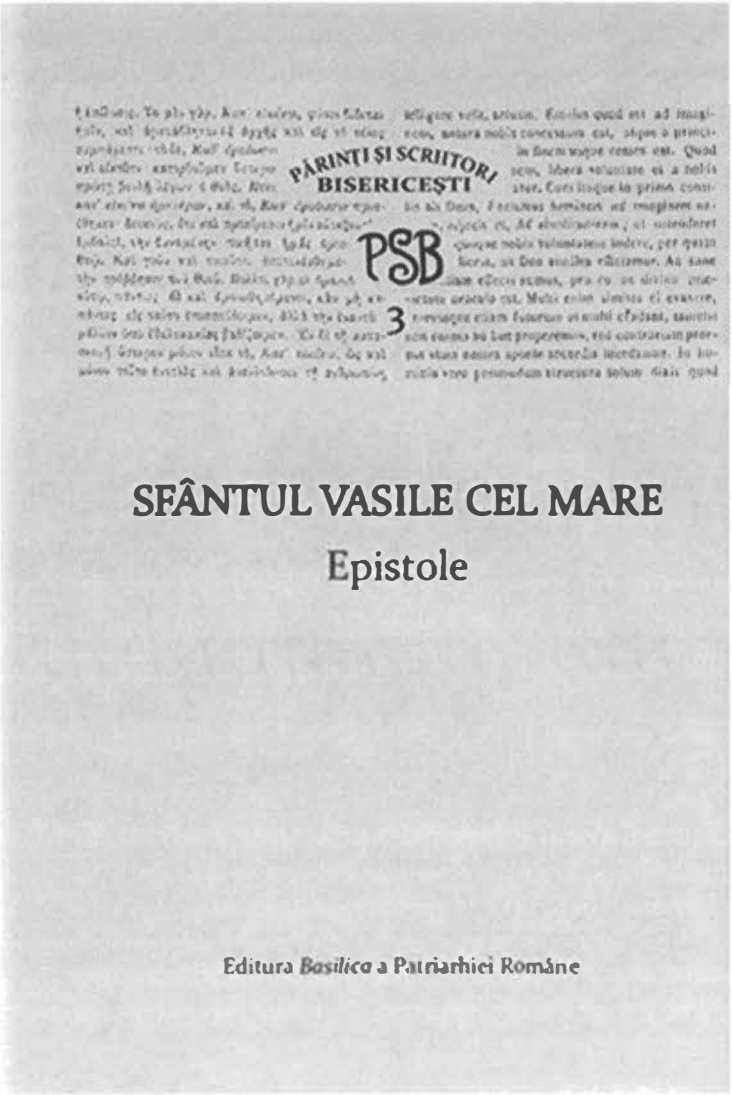
TRINITAS TV emite și pe satelitul Amos 2, frecvența de recepție 1164,75 Mhz.

Dacă sunteți abonat al unei rețele de cablu care nu retransmite televiziunea TRINITAS TV, puteți solicita preluarea acestui post de televiziune direct de la casieria operatorului de cablu.

Detalii despre identitatea, scopurile și sursele de finanțare ale televiziunii Patriarhiei Române pot fi găsite pe pagina de web www.patriarhia.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

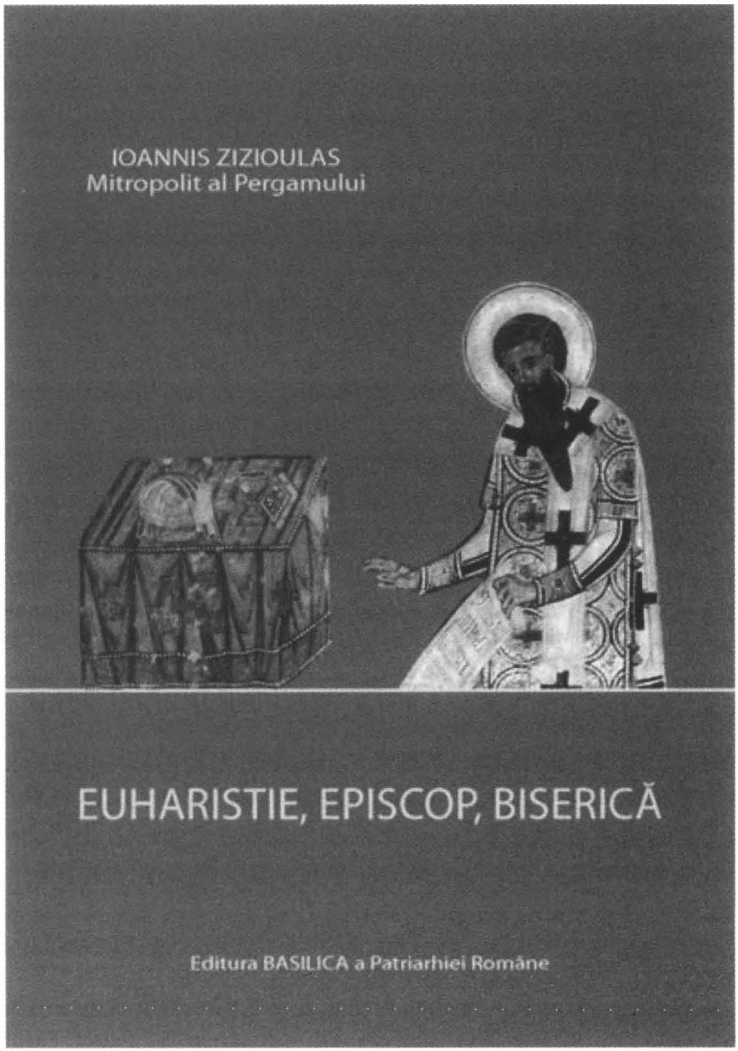
EDITURA BASILICA



Intrarea Miron Cristea, nr. 6, sector 4, 040162 București
Tel.: **031 4052 313**
e-mail: **magazin@editurapatriarhiei.ro**
web-site: **www.editurapatriarhiei.ro**

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

EDITURA BASILICA



Intrarea Miron Cristea, nr. 6, sector 4, 040162 București
Tel.: **031 4052 313**
e-mail: **magazin@editurapatriarhiei.ro**
web-site: **www.editurapatriarhiei.ro**

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

Colaboratorii acestui număr:

Cristian ANTONESCU, doctorand în cadrul Facultății de Teologie Ortodoxă din București. Contact: antonescu.cristian@yahoo.com.

Mihai COMAN, pictor bisericesc, asistent universitar la disciplina *Studiul tehnicilo tradiționale*, Catedra de Artă Sacră a Facultății de Teologie „Justinian Patriarhul" a Universității din București, domeniul *Conservare-Restaurare*. Contact comancmihai@yahoo.com.

Mihail GHEAȚĂU, ieromonah, muzeograf la Mănăstirea „Sfinții Trei Ierarhi" din Iași. Ultimul volum publicat: *Teofania – Scurtă incursiune biblică și artistică în istoria icoanei „Botezul Domnului"*, Ed. Doxologia a Mitropoliei Moldovei și Bucovinei, Iași 2010.

Pr. Adrian IVAN, lector universitar la Facultatea de Teologie a Universității din Craiova, doctor în Teologie al Universității Aristotel din Salonic (Grecia) și al Universității din București. Contact: pr_adrianivan@yahoo.com.

Mihaela LEONIDA, profesor la Fairleigh Dickinson University (New Jersey, USA) doctor în *Chimie Bioorganică* al Wesleyan University, Middletown, CT, doctor a Universității Politehnice din București, *visiting professor* al Universității din Quebec (Canada) și al École Polytechnique de l'Université de Nantes (Franța). Ultimul volum publicat: *Din tainele iconarilor Români de altădată*, (în colaborare cu Mihail Mihalcu) cuvânt înainte de Paul Stahl, postfață de Theodor Damian, Ed. Eikon, Cluj-Napoca, 2009. Contact: leonida@fdu.edu.

Adrian MARINESCU, doctor în Teologie al Universității „Alexandru Ioan Cuza" din Iași, lector la disciplina *Patrologie și literatură patristică* în cadrul Facultății de Teologie Ortodoxă din București. Ultimul volum publicat: *Mănăstirea Sf. Ecaterina de la Muntele Sinai și legăturile ei cu Țările Române. Perspectivă istorico-patristică*, Ed. Sophia București, 2009. Ultimul studiu publicat: „Die patristische Grundlagen des liturgischen Denkens von Vater Dumitru Staniloae. Kriterien für die heutigen Fachperspektiven", în: *Orthodoxes Forum*, 2010, 1 (în curs de publicare). Contact: amarinescu_ro@yahoo.com.

Pr. Ilie MELNICIUC-PUICĂ, doctor în Teologie al Universității „Lucian Blaga" din Sibiu (2003), lector la disciplina *Studiul Noului Testament* în cadrul Facultății de Teologie Ortodoxă a Universității „Alexandru Ioan Cuza" din Iași. Ultimul volum publicat: *Răbdarea și mângâierea care vin din Scripturi. Argumentația veterotestamentară în Epistola către Romani*, Ed. Performantica, Iași, 2009. Contact: bradeail@yahoo.com.

Alexandru MIHĂILĂ, doctor în Teologie al Universității „Alexandru Ioan Cuza" din Iași, lector la disciplina *Studiul Vechiului Testament* în cadrul Facultății de Teologie Ortodoxă „Justinian Patriarhul" a Universității din București. Ultimul studiu publicat: „Cortul adunării din afara taberei (*Iș.* 33, 7-11)", în: *Anuarul Facultății de Teologie Ortodoxă*, IX (2009), București, Ed. Universității, pp. 589-606. Contact: al.mihaila@yahoo.com.

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

Dragoș MÎRȘANU, doctorand al Katholieke Universiteit Leuven (Belgia). Ultimul studiu publicat: „The Aesthetic 'Shadow' of Gothic Arianism: Archaeology, Architecture and Art in the Age of Heresies", în: Mihail Neamțu, Bogdan Tătaru–Cazaban (eds.), *Memory, Humanity, and Meaning. Selected Essays in Honor of Andrei Pleșu's Sixtieth Anniversary*, Zeta Books, București, 2009, pp. 397-418. Contact: dragos.mirsanu@gmail.com.

Mihaela PALADE, conferențiar la disciplina *Istoria artei sacre universale și românești* în cadrul Facultății de Teologie Ortodoxă „Patriarhul Justinian" din București; doctorand al Universității Naționale de Arte din București, domeniul fundamental *Arte*, domeniul de doctorat *Arte Plastice și Decorative*. Ultimul studiu publicat: „Principii compoziționale specifice iconografiei ortodoxe", în: *Anuarul Facultății de Teologie Ortodoxă*, IX (2009), Ed. Universității, București, pp. 753-788. Contact: palademih@yahoo.com.

Ionuț-Alexandru TUDORIE, doctor în Teologie al Universității din București, lector la disciplina *Istoria bisericească universală* în cadrul Facultății de Teologie Ortodoxă „Justinian Patriarhul" a Universității din București. Ultimele studii publicate: „Ortodoxie vs. Catolicism în România interbelică: disputa dintre prof. Teodor. M. Popescu și acad. Zenovie Pâclișanu", în: *Anuarul Facultății de Teologie Ortodoxă*, IX (2009), București, Ed. Universității, pp. 487-498; „Schisma arsenită (1265-1310): între akribeia și oikonomia", în: *Tabor*, III (2010), 11 (februarie), pp. 23-49. Contact: ionut.tudorie@ftoub.ro.

Lucreția VASILESCU, doctor în Litere al Facultății de Limbi Străine a Universității din București (1987), profesor la disciplina *Limbă franceză*, șeful Catedrei de Teologie Litere din cadrul Facultății de Teologie Ortodoxă „Justinian Patriarhul" a Universității din București. Contact: maluvasilescu@hotmail.com.

Atanasia VĂETIȘI, monahie, doctor în Istoria artei al Universității de Arte „Nicolae Grigorescu" din București (2007), muzeograf la Mănăstirea Stavropoleos din București. Ultima lucrare publicată: *Arta de tradiție bizantină din România*, Ed. Noi Media Print, 2009. Contact: stavropoleos@starnets.ro.

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro

REVISTA FACULTĂȚILOR DE TEOLOGIE DIN PATRIARHIA ROMÂNĂ

CUPRINS:

Studii și articole tematice
Lucreția VASILESCU
Marian Icons in Orthodox Worship on Romanian Land

Mihail MIHALCU, Mihaela LEONIDA
Iconography in the Late Romanian Middle Ages: Granulometry Issues

Mihaela PALADE
Cărămida în arhitectura sacră bizantină — între material de construcție și element estetic

Pr. Ilie MELNICIUC-PUICĂ
Abrevieri din manuscrisele biblice regăsite în iconografie

Monahia Atanasia VĂETIȘI
„Și refăcând chipul în vrednicia cea dintâi, l-a unit cu dumnezeiasca frumusețe..."

Ierom. Mihail GHEAȚĂU
Estetică și limbaj în iconografie

Dragoș MÎRȘANU
Further Notes on the Aesthetic 'Shadow' of Gothic Arianism in Ravenna

Din Sfinții Părinți ai Bisericii
Sfântul FOTIE, Patriarhul Constantinopolului
Omilia a X-a

ISSN 1011-8845-4888

https://biblioteca-digitala.ro / https://bibsinod.ro