



EVOLUȚIA STILISTICĂ A PICTURII PALEOCREȘTINE DUPA PACTUL „LA PAIX DE L'ÉGLISE”

L'ÉVOLUTION STYLISTIQUE
DE LA PEINTURE PALEOCHRETIENNE
APRES LA „PAIX DE L'ÉGLISE”

Ioana-Iulia OLARU,
lector universitar, doctorandă,
Universitatea de Arte „George Enescu”, Iași, România

Après la “paix de l'église” - qui représente la décision de Constantin (prise en 313) de reconnaître le culte chrétien comme religion d'État, - l'art religieux commence à avoir un rôle instructif. D'une part – les images promeuvent les idées chrétiennes, d'autre part – elles servent comme moyen de propagande pour le pouvoir. Des images préservées jusqu'à présent dans les catacombes de cette période de l'histoire, permettent à suivre l'évolution du style pictural, qui prend peu à peu des formes classiques, bien construites, et qui annoncent les schémas traditionnelles des représentations impériales (Christ devant le peuple comme symbole du pouvoir de l'empereur). Ce phénomène est illustré par trois exemples de cette époque: les peintures des catacombes, les murailles, et les icônes.

Perioada creștinismului de început este împărțită, de obicei, de istoricii de artă în două etape distincte – înainte și după pactul denumit tradițional „*la paix de l'église*”¹.

În perioada dinaintea acestui eveniment - „*la paix de l'église*” - manifestările artistice începuseră să se supună unor reguli stricte, pentru a-și îndeplini menirea de purtătoare ale unui mesaj nou și frapant. Simbolismul înlocuiește acum interesul pentru obținerea unor capodopere, spiritualizarea fiind caracteristica fundamentală a acestor compoziții care, cel puțin în perioada dinaintea Păcii cu Biserica, urmăreau mai puțin decorarea și mai mult instrucția privitorilor.

La modul general, fără intenția de a realiza o definiție exhaustivă, pictura este privită ca o modalitate de

redare, prin intermediul structurilor și texturilor pe care le oferă privirii, a existenței vizuale pe o suprafață plană. Pictura nu este, așadar, o artă a spațiului, precum sunt arhitectura și sculptura, ea fiind limitată la suprafața pe care este fixată. Acest lucru ar fi adevărat, dacă nu ar interveni, pe de o parte, percepția ochiului uman, foarte spațială, care caută, în orice reprezentare, iluzia expresivă a profunzimii, spațiul ca atare nefiind prezent, ci doar sugerat, – iar pe de altă parte, dacă nu ar fi depășită chiar însăși cantonarea la suprafețe plate, atunci când este vorba despre pictura sau mozaicul decorative, care împodobesc o construcție, concepția de „spațiu” fiind prezentă în însăși existența interiorului (sau exteriorului) respectiv.

De altfel, necesitatea existenței sau neexistenței spațiului într-o lucrare de pictură preocupă doar pe artiștii interesați de o artă imitativă a naturii, nu pe cei pentru care arta are

¹ În anul 313 Constantin recunoaște cultul creștin, hotărât ca religie de stat de către Teodosie. mort în anul 395

ca scop, de exemplu, sensibilizarea privitorului față de o concepție religioasă. Aici avem în vedere tocmai perioada paleocreștinismului, a apariției unei arte care rupe cu trecutul și în domeniul picturii. De ce ar conta sugerarea volumului sau a adâncimii unei reprezentări care urmărește tocmai fidelitatea față de noua credință, creștinismul în formare, și nu față de redarea adevărului a spațiului natural geografic, a naturii vizibile? Așa cum spunea Tatarkiewicz², „pictura înfățișează privirilor nu numai ceea ce există sau a existat sau poate exista, ci chiar ceea ce nu este, nu a fost și nu poate fi”. Însă mijloacele de exprimare rămân aceleași și în perioada de început a creștinismului, instrumentele și materialele, la fel, și aceasta pentru că pictura rămâne tot pictură, pictorul rămâne și acum tot un artist care trebuie să contopească elementele de limbaj plastic într-o compoziție organizată după regulile tradiționale, în care liniile și culorile leagă figurile între ele.

Astfel, întrucât pictura este un limbaj, ea „nu se poate face cu imagini calchiate după realitate. Poezia nu există decât prin intermediul cuvintelor, pictura prin intermediul formelor. Apelând la o senzație privilegiată, aceea a liniilor și a culorilor, și la un loc revelator – suprafața - ea se împlinesc, într-o acțiune plastică la care suntem invitați să luăm parte”³. Dar este un limbaj care, în toate timpurile de altfel, reconstruiește spiritual lumea cu ajutorul emoției pe care o comunică, imaginea artistică nefiind doar o copie a realității. Inter-

vine, desigur, aportul pictorului, cu harul și cu inventivitatea sa, aparținând unei anumite culturi și unui anumit moment. În cazul artei creștinismului de început, artistul interpretează simbolic realitatea, de care nu face abstracție, dar pe care o surclasează, reconfigurând-o.

La fel se întâmplă și cu vi-ziunea asupra spațiului, care este în strânsă relație cu evoluția culturală a vremii – de la lumea romană, în care redarea profunzimii spațiale în pictură este în strânsă legătură cu arhitectura, cu construcția care se transformase în spațiu-recipient (față de spațiu-obiect, cum fusese până atunci) (acest fapt avusese loc încă de la templul grec, care se desprinsese treptat de spațiul-corp al templelor egiptene săpate în stâncă) – la lumea creștină, unde refuzul explorării profunzimii spațiale se reflectă în bidimensionalitatea unei picturi criptice și din ce în ce mai abstracte, care se oferă privirii nu spațial, ci temporal, sistematic⁴. Pictura religioasă, aperspectivală, prezintă totul în prim-planul unui spațiu universal, subiectiv, indefinit, sugerat – simbolic doar – de albastrul profund, culoarea infinitului, precum și de galbenul auriu, culoarea luminii⁵. Toate elementele sunt apropiate de privitor, într-un singur plan, ori chiar cu o perspectivă care așteaptă parcă să fie completată de cel care admiră scena, întregind-o. Poate și de aceea punctul de fugă se află în spatele nostru, al privitorilor, și nu în spatele scenei redată.

⁴ Maria Urmă, *Pecepția spațiului*, Iași, Artes, 2003, p.10-13

⁵ Lumina fiind, după Plotin, cea care ne eliberează de destinul nostru fizic, prin spiritualitatea ei, îndreptându-ne sufletul spre divinitate. Cf. George Popa, *Semnificațiile spațiului în pictură*, București, Meridiane, 1973, p.29

² Wladyslaw Tatarkiewicz, *Istoria esteticii*, vol.II, București, Meridiane, 1978, p.153

³ Rene Berger, *Descoperirea picturii*, București, Meridiane, 1975, p.125

După Pacea Bisericii, deși tradiția elenistică a continuat, iconografic arta a început să difere față de cea păgână, datorită rolului de instruire pe care îl juca acum⁶. Apar lăcașurile de cult oficiale, în biserici imaginile care le decorau au început să devină tot mai fastuoase, în slujba curții imperiale (care l-a recunoscut pe Hristos). Simbolurile lasă locul imaginilor sfinte, care fac vizibil invizibilul. Să urmărim câteva aspecte care ne mărturisesc evoluția artelor religioase din acele timpuri – fenomen care conduce la apariția ulterioară a stilului bizantin.

a) Arta catacombelor. Din secolul al IV-lea, au ajuns până la noi picturi doar din catacombe, care și-au păstrat încă, în acest secol, rolul funerar. Ele sunt, acum mai ales, locuri sfinte, rămase de la martirii creștini. Au ajuns puține până la noi, fiind distruse odată cu ridicarea bisericilor, ale căror pereți și scări au pătruns până în tuneluri⁷. Dar în timpul Papei Dama-

sus⁸, catacombele au cunoscut o adevărată perioadă de apogeu, o mare parte dintre picturile păstrate din această perioadă provin din timpul și datorită lui Damasus.

Stilul picturilor din catacombe devine mai sculptural, personajele sunt solide, mai bine construite și conturate cu linii puternice, izolate în tablouri cu chenare groase sau aliniate rigid⁹, de mari dimensiuni, cu ochi mari și expresivitate a feței; scenele evocă triumful lui Hristos, de altfel temele se schimbă, influențate de pictura murală a bazilicilor. Predomină scenele individuale (nu cicluri iconografice): Adam și Eva, Oranta, Hristos predicând. Acest stil va persista tot secolul al IV-lea¹⁰, evoluând spre compoziții mai elaborate, cu simetrie și spațiu, încadrate nu în rețele, ci în registre. Apare cultul sfinților, invocați ca intermediari între sufletul defunctului și Dumnezeu¹¹, un exemplu fiind la cimitirul Saint Hermes, unde este înfățișată o tânără orantă, deasupra căreia Hristos tronând întinde o mână protectoare, iar doi sfinți, probabil martirii Protus și Hyacinthe, înmormântați în acest cimitir, fac gestul de

⁶ Un rol important, în acest sens, l-au avut marii ierarhi orientali care au apărut ideea unui decor figurat în biserici: Sf. Vasile cel Mare, care cheamă pictorii să-l zugrăvească pe mucenicul Varlaam mai bine decât o poate el face în cuvinte; Grigore din Nyssa, care laudă icoanele din biserica ce adăpostește moaștele mucenicului Teodor; Grigore Nazianzus, care consideră pictorul ca pe cel mai bun învățător; Asterie din Amasia, care este impresionat de o reprezentare a Sf. Eufimia din Calcedon; Sf. Nil Sinaitul, care sfătuiește ca pereții bisericilor să înfățișeze istoria sfântă. Cf. Charles Delvoye, *Arta bizantină*, vol.I, București, Meridiane, 1976, p.109; Wilhelm Nyssen, *Începuturile picturii bizantine*, București, 1975, p.44-47

⁷ Andre Michel, *Histoire de l'Art depuis les premieres temps chretiennes jusqu'a nos jours*, Paris, 1906, p.55

⁸ Damasus a fost episcop al Romei din 366 până în 384, foarte atașat venerării relicvelor. *Ibidem*, p.55; vezi, pentru mai multe detalii, și <http://www.comitato-catacombedigenerosa.it/public/post/the-generosa-catacombs-44.asp>

⁹ Ion Barnea, Octavian Iliescu, *Constantin cel Mare*, București, Științifică și Enciclopedică, 1982, p.87

¹⁰ *Les grand maîtres de la peinture*, Paris, Hachette, 1989, p.55

¹¹ Scenele cu sfinți protectori care conduc sufletul în fața lui Dumnezeu se vor regăsi în arta medievală în portretele de donatori conduși în fața lui Hristos sau ale Fecioarei de sfântul patron al lor. Cf. Andre Michel, *op. cit.*, p.56

prezentare. Un alt exemplu este *Sf. Petronilla o însoțește la cer pe defuncta Veneranda, Catacomba Domitillei*, mijlocul secolului al IV-lea (im.1), care ne face cunoștință cu noi tendințe artistice: monumentalitatea personajelor, prezența obiectelor care ambientează scena, portretul. În această scenă, iconografia este simplificată, figura lui Iisus a dispărut, rămânând doar matroana (înmormântată aici), redată în veșminte bogate, primită în grădina Paradisului de către Sf. Petronilla, îmbrăcată simplu. O iconografie ciudată care ne-a rămas din această perioadă este cea a scenelor din viața defuncților – gropari, un atlet, o vânzătoare de legume¹².



Im.1

Important de semnalat este faptul că apare acum, în decorul funerar, și o iconografie legată de cultul imperial. Hristos este reprezentat în mijlocul mulțimilor, după schema clasică a reprezentărilor imperiale, rolul propagandistic al artei făcându-se simțit tot mai puternic.

Din secolele al V-lea și al VI-lea au rămas câteva picturi în care se mai resimte și influența elenistică – în *Catacomba Sf. Gennaro* (im.2). De altfel, deși catacombele au continuat să fie folosite și după Edictul de Toleranță, din secolul al V-lea ele au încetat a mai fi preferate din motive de lipsă a securității lor în afara zidurilor

¹² *Ibidem*, p.54

Romei (după jaful Romei din anul 410) și datorită existenței de acum a cimitirelor pentru înhumare și a bazilicilor pentru păstrarea relicvelor¹³, catacombele transformându-se în locuri de pelerinaj și având un decor reînnoit¹⁴. Acum s-au realizat la Roma și picturile din *Catacomba Generosei* (im.3) sau a Sf. Pontian, într-un stil hieratic¹⁵. O frescă din cimitirul Sf. Ioan din Siracuza (im.4) o înfățișează pe Sf. Marcia îngenuncheată în fața lui Hristos și a Sf. Petru și Pavel¹⁶ – același tip de scenă a sufletelor alese conduse în grădina Raiului (sugerată aici prin florile redată schematic, ca și întreaga scenă, de altfel).



Im.2



Im.3



Im.4

b) Pictura murală. Până la sfârșitul secolului al IV-lea d.Hr., Părinții Bisericii și apologeții resping arta antro-

¹³ Lawrence Gowing (ed.), *A History of Art*, Oxfordshire, Grange Books, 1995, p.359

¹⁴ Andre Michel, *op. cit.*, p.55

¹⁵ Charles Delvoye, *op. cit.*, p.158-59

¹⁶ Andre Michel, *op. cit.*, p.56

pomorfă. „Dacă pentru Orientul creștin este tipică mai ales tendința iconoclastă care vine de jos și care izvoarăște deci spontan din masele largi populare, în Occident se afirmă foarte repede o tendință iconoclastă specială, care provine de sus, din păturile cele mai înalte ale societății”¹⁷. Așadar, în Orient, o influență foarte mare în dezvoltarea artei creștine de început o au oamenii din popor, pentru care divinitatea este un concept abstract și care preferă în bisericile lor motive decorative, la care se adaugă influența tehnicilor artei nomade a popoarelor iranice; în Occident, respingerea artei figurative are cauza în înțelegerea nepotrivirii reprezentării divinității cu mijloace antice tradiționale, rezolvarea fiind tot respingerea artei antropomorfe și recursul la ornamente și peisaje îndrăgite de populația urbană, de data aceasta însă din înalta societate.

Odată cu centralizarea Bisericii se naște necesitatea unei arte figurative pentru a supune pe credincios și pentru a atrage noi adepți. Instrument propagandistic foarte puternic, pictura (ca de altfel și mozaicul) va îndepărta abstractul, adoptând, pe la mijlocul secolului al IV-lea d.Hr., limbajul clasic tradițional – proces care are loc atât în Occident, cât și în Orient. Numai că, foarte important: acest limbaj al Antichității Târzii păgâne ajunsese și el între timp la un înalt nivel al spiritualizării formelor¹⁸... Iar adoptarea limbajului se făcea, într-adevăr, dar prin adaptare la teme mereu reînnoite, servind altor scopuri decât până atunci: arta urmărește acum înălțarea către universul spiritual, prin contemplare.

Începe, așadar, elaborarea programelor iconografice fundamentale¹⁹. Totul este supus unei supravegheri foarte riguroase, unor modele arhetipale și unor canoane imuabile²⁰, care, de altfel, vor constitui și factorul de unificare stilistică – din moment ce pictura religioasă era un atât de puternic instrument doctrinar de propagandă. Pe de o parte – propagandă

¹⁹ Problema decorării – sau nu – a acestor noi edificii cu imagini a fost tranșată, în partea latină a Imperiului, de papa Grigore cel Mare, care a trăit la sfârșitul secolului al VI-lea: „Pictura poate fi pentru neștiutorii de carte ceea ce este scrisul pentru cei ce știu să citească”; „Pictura, deși mută, știe să vorbească pe perete” (Grigore din Nyssa), „Dacă un păgân se apropie de tine și îți cere să-i arăți credința pe care o ai... du-l în biserică să privească imaginile sfinte” (Ioan Damaschinul) – sunt dovezi că același lucru se afirma și în partea orientală... Cf. E.H. Gombrich, *op. cit.*, 47, 52

²⁰ Perspectivă inversă și lipsa tridimensionalității – care cer parcurgerea compoziției temporal, nu spațial (deși apar și redări în adâncime – ceea ce denotă cunoașterea de către artiști a ideii de profunzime – nu se insistă pe acestea, acest tip de reprezentări nefiind în concordanță cu raportul dintre om și univers care-i era propriu artistului acelor timpuri); mai multe surse de lumină sau lumina în scenă este neutră, emanând din prezențele sacre; fundalul monocrom, eventual aurit, introducând privitorul într-o lume ideală, amplificată și de o cromatică ce reiterează aceleași culori; imobilitatea personajelor, datorată pătrunderii lor de un suflu supraomenesc, într-o stare meditativă; ascetismul personajelor, acoperite cu un drapaj rigid care ascunde formele; frontalitate care facilita concentrarea privitorului asupra ochilor supradimensionați, care privesc țință la spectator; subțirimea buzelor, lipsite de senzualitate; totul concură la captarea atenției credinciosului care se roagă

¹⁷ Viktor Lazarev, *Istoria picturii bizantine*, vol.I, București, Meridiane, 1980, p.91

¹⁸ *Ibidem*, p.96

creștină: cunoașterea unui Dumnezeu și a unei realități nevăzute, pentru aceasta instituindu-se un canon estetic inflexibil. Iar pe de altă parte – propagandă imperială: arta religioasă servea scopurilor politice ale statului, luxul ei evocând măreția împăratului: cerința de la început a simplității ilustrării scenelor se va păstra, dar, cu timpul, în Bizanț mai ales, pătrunde în artă rafinamentul, solemnitatea și grandoarea. Tema principală este reprezentarea triumfală a divinității lui Hristos, urmând tradiția divinizării imperiale, înzestrarea Lui cu aceeași strălucire și maiestate ca a împăratului. De la acesta El a început să împrumute însemnele puterii, reprezentarea așezată pe tron, adorat de apostoli precum împăratul de mulțimile de oameni, uneori îmbrăcat în armura legionarilor romani atunci când lovește un balaur²¹. Încă de la primele reprezentări creștine este evident că nu interesul pentru contemplarea frumosului, nu dragostea pentru artă, în sensul obișnuit al cuvântului, primează. Totuși chiar dacă, ulterior, redarea cât mai fastuoasă făcea parte din cultul religios, rolul estetic al imaginii fiind în slujba acestuia, aceste reprezentări era necesar să aibă valoare artistică, esteticul amplificând trăirea pe care o încearcă privitorul: înălțarea spirituală spre Dumnezeu.

Deși importanța ei a slăbit cu timpul, Roma a rămas una dintre cele mai importante școli ale clasicismului târziu (ca și Milano și Ravenna): picturile (și mozaicurile) găsite aici, chiar dacă au influențe orientale, nu aparțin școlii bizantine²². Deși apărută încă din secolul al IV-lea în bazilicile monumentale – construite pentru a oferi

mai mult spațiu noului ritual de venerare – pictura murală s-a păstrat puțină din această perioadă (de exemplu, din secolul al V-lea, la *biserica Sf. Paolo fuori le Mura*, Roma, medalionul cu portretul Papei Sircius)²³. Monumentalitatea, vigoarea, predominanța liniei (în locul „impresionismului” dinainte) începe din secolul al V-lea, când austeritatea înlocuiește tot mai mult antropomorfismul din secolul anterior. La biserica Santa Maria Antiqua²⁴ (im.5) picturile datează din secolele al VI-lea și al IX-lea. Există atmosferă, spațiu care învăluie personajele, acestea modelate în volume mari, din pete mari de culoare, fără clarobscur, dar cu accente luminoase.



Im.5

În ceea ce privește evoluția de după Pacea Bisericii – a picturii creștine în Orient²⁵, aici centrele importante erau Alexandria, Antiohia, Efes²⁶. Vechi centru al elenismului, Alexandria produce opere care manifestă încă clasicismul proporțiilor, al figurilor, al arhitecturilor perspecti-

²³ Jane Turner, *The Dictionary of Art*, vol.9, New York, Grove'Dictionaries, 1996, p.572

²⁴ amenajată în secolul al VI-lea în portul palatelor imperiale pe care Domițian le ridicase la poalele Palatinului. Cf. Charles Delvoeye, *op. cit.*, p.159

²⁵ Deși se desprinseseră Biserica coptă din Egipt, de Biserica iacobită din Siria și de Biserica monofizită națională din Armenia, creștinismul este aici un factor unificator. Cf. Wilhelm Nyssen, *op. cit.*, p.39

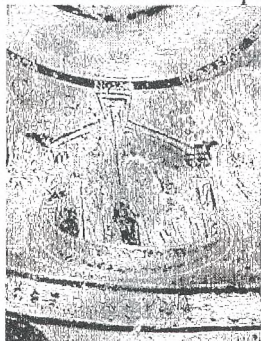
²⁶ Viktor Lazarev, *op. cit.*, p.100

²¹ Viktor Lazarev, *op. cit.*, p.97-98

²² *Ibidem*, p.95

vale. Mergând pe linia „impresionismului” antic și al portretelor de la Al Fayum, pictorii alexandrini au fost în mod firesc atrași de acea parte a iconografiei creștine care se apropia de gustul lor pentru rafinament²⁷. Nu au supraviețuit picturi mari din Alexandria, dar stilul ne poate fi cunoscut din panourile și icoanele de la *Mănăstirea Sf. Ecaterina* din muntele Sinai despre care vom discuta mai jos (în subcapitolul cu referire la icoana primelor secole creștine). În schimb, fresce din alte mănăstiri din Egipt s-au păstrat, de exemplu la *Capela Păcii* din necropola de la Al-Bagawat, oaza Kargeh, cu scene aparținând secolelor al IV-lea și al V-lea, similare stilistic cu cele găsite în catacombele romane și în multe biserici timpurii din Egipt (*Noe*, im.6): factură rapidă, detalii realiste, dar cu o iconografie diferită de cea a catacombelor, având aici origine iudaică sau palestiniană²⁸; la *Mănăstirea Sf. Apollo* din Bawit, Cairo (*Hristos tronând*, im.7), acestea aparținând secolului al VI-lea, absida prezintă întotdeauna o Teofanie: pe două registre, în primul, Hristos fără barbă, tronând, cu o carte în mână, în cel de jos, Fecioara cu apostolii; precum și la *Mănăstirea Sf. Jeremia*, Saqqara (*Fecioara cu Pruncul*, im.8), de secol VI sau VII, dar aparținând încă perioadei de dinaintea cuceririi islamice. Sunt scene din *Vechiul* și din *Noul Testament*, frecventă este figura lui Iisus în glorie – inspirația occidentală este evidentă, – în schimb *Fecioara alăptând* este de inspirație egipteană – ea apare pentru prima oară aici, evocând reprezentările lui Isis alăptându-l pe Horus; de re-

marcat naturalismul atitudinii²⁹. La mănăstirea rupestră din Deir Abu Hennes, de lângă Antinoe, ciclul copilăriei lui Iisus și cel al lui Zaharia au fost tratate mai amplu³⁰.



Im.6



Im.7



Im.8

Exprimând idealurile neamurilor arameice, Antiohia a devenit și ea un centru artistic foarte important. Atrăgând Mesopotamia, Palestina, Capadocia, arameii, al căror centru original era Siria, au creat o iconografie

²⁷ *Ibidem*, p.100

²⁸ Charles Delvoye, *op. cit.*, p.156

²⁹ Albert Bernard Châtelet, Philippe Groslier (coord.), *Istoria artei*, București, Univers enciclopedic, 2006, p.317; David Talbot Rice, *Art of the Byzantine Era*, London, Thames and Hudson, 1993, p.24, 27; Charles Delvoye, *op. cit.*, p.157-58

³⁰ Charles Delvoye, *op. cit.*, p.158

creștină deosebită, ostilă elenismului, înclinată spre dogmatism: cu scene eroice din *Vechiul* și din *Noul Testament* și decorând cu cruci absida și capelele³¹. Nu eleganța elenistică, ci expresivitatea și ușurința comunicării îi interesau, servindu-se de dramatismul persuasiv al scenelor. Putem cunoaște trăsăturile generale ale picturii din secolele al IV-lea și al V-lea – foarte strâns legate de tradițiile locale orientale – doar prin prisma frescelor de la Dura Europos: din templele divinităților palmiriene, din casa creștină și din sinagogă; până la noi nu a ajuns nici un exemplu de pictură siriană din secolele al IV-lea și al V-lea³². Oricum, evreii au acceptat până la sfârșitul secolului al VI-lea imaginile în sinagogi³³.

Câteva fragmente de pictură din secolele al V-lea și al VI-lea s-au găsit în următoarele situri: la biserica subterană de la Cartagina, probabil începutul secolului al V-lea; în ruinele *Bisericii Roșii* (cca 500-50) de la Perushtitsa, lângă Filippopolis – fragmente mici de fresce cu scene alegorice și compoziții din *Vechiul* și din *Noul Testament*, neîncadrate, dispuse pe două benzi supraetajate, într-o succesiune continuă, fără separare în panouri, cu forme alungite și arhitectură detaliată, un stil vioi și un colorit transparent³⁴; la biserica episcopală din Stobi, lângă Salonic (secolul al V-lea), unde cele mai multe fresce s-au găsit în nartex: primitivitate a formelor, dar modelul pictural și expresivitatea a chipurilor (frescele au fost realizate până în secolul al VII-

lea); aparținând tot periferiei Imperiului sunt bisericile Armeniei și Georgiei, numai că fragmentele care au ajuns până la noi, din care să ne putem face o idee despre stilul imaginilor, aparțin deja tot secolului al VII-lea³⁵, când totuși nu mai putem vorbi despre paleocreștinism.

Nou-întemeiatul Constantinopol era lipsit de tradiția unei școli locale, fiind nevoit astfel să-și conceapă un stil propriu – punând bazele aceluia „bizantinism” care îi este atribuit. „În realitate Constantinopolul a găsit în formă gata exprimată mult din ceea ce mai târziu a devenit baza esteticii sale. El a primit ca moștenire o artă spiritualistă în care se exprima limpede dualismul, un minuțios sistem iconografic care îmbrățișa *Vechiul* și *Noul Testament*, o tehnică evoluată a mozaicului, a frescei și a encausticii cu care se putea reprezenta un fenomen nu numai sub aspectul său static și liniar, ci și pe un plan pur pictural, impresionist; a primit un repertoriu foarte bogat de motive ornamentale, o paletă rafinată și un sistem avansat de decorațiuni monumentale. Totuși, rolul Constantinopolului nu s-a redus niciodată la imitarea servilă a modelelor străine – el a început foarte repede o selecție critică, respingând tot ceea ce nu corespundea exigențelor sale”³⁶. S-a îndepărtat de tradițiile romane, occidentale, de cele siriene. Apropiindu-se de tradițiile alexandrine, a respins influențele populare, păstrând formele spiritualizate ale clasicismului târziu. Din păcate, nu supraviețuit pictură constantinopolitană aparținând secolelor al IV-lea și al V-lea³⁷ (au fost descoperite doar câteva

³¹ Vicktor Lazarev, *op. cit.*, p.101-02

³² *Ibidem*, p.102

³³ *Ibidem*, p.106

³⁴ Jane Turner, *op. cit.*, p.565; Charles Delvoye, *op. cit.*, p.155

³⁵ Vicktor Lazarev, *op. cit.*, p.186-87

³⁶ *Ibidem*, p.107-108

³⁷ *Ibidem*, p.108

figuri care decorau plafonul unei săli din palatul imperial al lui Constantin de la Treveri)³⁸. Dar chiar în lipsa acestora, Constantinopolul este socotit sursa tuturor schimbărilor viitoare, izvorul artei bizantine. Tehnica în care se realizau picturile murale a fost cunoscută datorită restaurărilor: erau în general două straturi de var și ipsos și un amestec de frescă veritabilă și de finisare *al secco*³⁹.

De altfel, după cum s-a văzut, în domeniul strict al picturii murale, adică al frescei, exemplele, atât din Orient, cât și din Occident, sunt foarte puține rămase, dată fiind fragilitatea naturii acestei arte; ne ajută să o cunoaștem mozaicurile contemporane acesteia, mai rezistente și mai... preferate în biserici: și pentru durabilitatea însăși, dar și pentru posibilitățile superioare frescei de a reda strălucirea și măreția dorite.

c) **Icoana.** În sens strict, de lucrare portabilă, de mici dimensiuni, se consideră că icoana are ca „strămoși” portretele de la Al Fayum, precum și, mai apoi, icoanele copte⁴⁰ care duc mai departe, modificată desigur, o dată cu apariția creștinismului, vechea concepție a egiptenilor despre nemurirea sufletului. (Numai că egiptenii portretizau decedatul pentru a-l eterniza, pe când icoana transfigurează chipul uman îndumnezeit⁴¹). Nu trebuie uitat nici obiceiul de a aduce omagiu efigiei împăratului⁴².

Probabil⁴³ primele icoane sunt imaginile⁴⁴,enerate în Egipt, Palestina și Siria, ale stâlpnicilor din secolul al V-lea, încă portretizați – față de idealul nou, ascetic, al icoanelor ulterioare ale lui Hristos și ale sfinților, ce nu mai au nimic în comun cu redarea păgână a chipurilor⁴⁵. Deși icoana se opune la tot ce este portret „și nu se raportează decît la ipostază”, „întruchipând”, nu urmărind asemănarea pământească⁴⁶, totuși chipurile sfinților erau realizate pentru că „simbolizau cea mai înaltă consacrare față de Dumnezeu”⁴⁷. De altfel, icoana este un portret, o asemănare cu chipul celui portretizat⁴⁸.

Având, la început, pentru oamennii din popor, rol apotropaic, ei purtându-le ca amulete, icoanele acestea care au circulat la nivelul maselor, icoanele populare, au întâmpinat opoziție din partea Bisericii până în secolul al VI-lea⁴⁹, iar împărații vor

⁴³ ... doar probabil... pentru că, în lipsa unor alte descoperiri arheologice, nu putem afirma sigur dacă imaginile creștine de atunci lipseau sau doar nu au ajuns până la noi. Cf. André Grabar, *Iconoclasmul bizantin*, București, Enciclopedică, 1991, p.31

⁴⁴ Deși Nyssen afirmă că, atunci când se făceau, la mormintele simple ale martirilor, slujbele de pomenire a acestora, în jurul mormintelor se așezau icoane... Cf. Wilhelm Nyssen, *op. cit.*, p.26

⁴⁵ Viktor Lazarev, *op. cit.*, p.192

⁴⁶ Paul Evdochimov, *Arta icoanei*, București, Meridiane, 1993, p.78

⁴⁷ Viktor Lazarev, *op. cit.*, p.75

⁴⁸ *Eikón* – de la verbul *eiko*, a semăna. Cf. Andrei Cornea, *Mentalități culturale și forme artistice în epoca romano-bizantină (300-800)*, București, Meridiane, 1984, p.159

⁴⁹ Scrierile lui Pseudo Dionisie, care a motivat teologic conceptul de imagine ca mijloc de apropiere a omului de Dumne-

³⁸ Ion Barnea, Octavian Iliescu, *op. cit.*, p.87

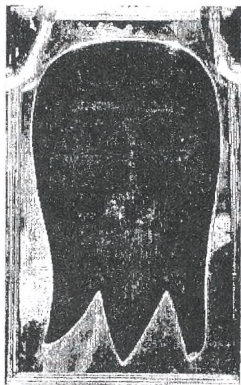
³⁹ Jane Turner, *op. cit.*, p.562

⁴⁰ Icoanele copte, adică ale coptilor – primii creștini din Egipt

⁴¹ Leonid Uspensky, *Teologia icoanei*, București, Anastasia, 1994, p.224

⁴² Viktor Lazarev, *op. cit.*, p.191

introduce cultul icoanelor în viața publică⁵⁰ tot abia în acest secol – când este pus în circulație *Mandyliionul* din Edessa (azi la Capela Privată a Papei din Vatican, im.9)⁵¹ (sfârșitul secolului), – dar al icoanelor achiropiite⁵² (în secolul al V-lea apăruse legenda despre chipul lui Hristos pictat de Sf. Luca)⁵³.



Im.9

zeu, precum și filosofia neoplatonică au fost cele pe care s-a bazat Biserica pentru a justifica cultul icoanelor, ca și pe răspândirea venerării icoanelor în masele oamenilor de rând, care aveau nevoie de reprezentări pentru a-și întări credința. Cf. Viktor Lazarev, *op. cit.*, p.191-93

⁵⁰ André Grabar, *op. cit.*, p.156

⁵¹ O relicvă constând dintr-un dreptunghi de pânză pe care s-a imprimat miraculos fața lui Iisus. Conform legendei înregistrată pentru întâia oară de Eusebiu din Cezareea, care ar fi tradus-o din arhiva siriană de documente a regelui Abgar al Edesei (Urfa, oraș în sud-estul Turciei), acest rege (contemporan cu Octavian Augustus) i-a scris lui Iisus să vină să-l vindece de o boală; regele a primit o scrisoare însoțită de portretul Lui, în care El îi promitea o vizită viitoare printr-un discipol. Năframa ar fi salvat, cinci secole după aceea, cetatea în fața atacurilor persane. Prima înregistrare a imaginii a fost în secolul al VI-lea în cel mai vechi oraș al Edesei, apoi a fost mutată la Constantinopol, în 1204 reapărând ca relicvă în *Sainte Chapelle* a regelui Ludovic al IX-lea și dispărând din nou în timpul Revoluției Franceze. Cf. Andrei Cornea, *op. cit.*, p.57; http://en.wikipedia.org/wiki/Image_of_Edessa

⁵² *Achiropoetos*, „nefăcut de mână (de om)”, mai poate fi tradus, conform sensului general, în greacă, al adjectivului verbal în –tos, și prin „ceea ce nu poate fi făcut de mână (de om)”. Cf. Andrei Cornea, *op. cit.*, p.162

⁵³ Wilhelm Nyssen, *op. cit.*, p.49

„Credința creștinilor era, potrivit poruncii Domnului, preocupată de grija de a ieși din granițele unui singur popor și de a chema toate popoarele pământului în comunitatea poporului cel unul al lui Dumnezeu. [...] Cei convertiți nu trebuie să fie încărcăți cu povara prescripțiilor legii iudaice.”⁵⁴ Tertulian a schițat chipul peștilor care se află în apă asemenea marelui nostru Ichthys, Iisus Hristos; de la Clement Alexandrinul vine comparația lui Orfeu cu Hristos; din scrierile lui Irineu se conturează gnosa creștină, iar în opera lui Origen se poate afla orice mare idee a teologiei creștine, de la el venind imboldul ca multe momente și cuvinte ale Scripturii să fie înfățișate în icoane⁵⁵. Rolul lui Plotin, în felul în care erau privite imaginile la începutul creștinismului, este de necontestat. Contemplarea o poate face cine posedă calitățile fizice și mistice necesare. Iar Irineu a pus bazele a ceea ce va deveni doctrina Bisericii. „Chipul lui Dumnezeu este Fiul după asemănarea căruia a fost făcut omul, și tocmai de aceea Fiul a fost făcut la sfârșitul timpurilor pentru a arăta că imaginea sa îi seamănă”; prin aceasta ar fi putut fi posibilă pictarea Tatălui sub trăsăturile Fiului,

⁵⁴ *Ibidem*, p.33

⁵⁵ *Ibidem*, p.35

Dumnezeu putând fi reprezentat ca Iisus⁵⁶. Rolul anagogic (de înălțare a gândului) imprimă icoanelor un statut în ordinea dumnezeiască, în care pictorul este ultimul participant la creația lui Dumnezeu, opera lui fiind transfigurată de duhul sfânt⁵⁷.

O serie de icoane și de panouri de la *Mănăstirea Sf. Ecaterina* din Muntele Sinai ilustrează stilul mai grosier al artei copte, instaurat fiind din caracteristici aduse din Siria, cum este icoana cu *Fecioara cu pruncul pe genunchi* (im.10), cu atitudine hieratică și frontală; alte icoane păstrează influențe ale rafinamentului stilului elegant alexandrin, ca *Cei trei tineri în cuptorul de foc* (im.11)⁵⁸. Dintre panouri, este de menționat cel de la Bawit, care îi înfățișează pe Hristos și pe Sf. Menna, secolul al V-lea (im.12), în stil copt, cu o paletă cromatică strălucitoare și puternică⁵⁹.



Im.12

Așadar, în perioada de după Pacea Bisericii, arta figurativă, respinsă la început, va deveni un important instrument de atragere de noi adepți ai creștinismului. Pentru aceasta canoanele devin tot mai inflexibile, iar căutările de început conturează un nou stil pictural, tot mai puternic cu timpul, care va facilita apariția stilului bizantin.



Im.10



Im.11

⁵⁶ Frederick Tristan, *Primele imagini creștine*, București, Meridiane, 2002, p.43

⁵⁷ Wilhelm Nyssen, *op. cit.*, p.48-49

⁵⁸ Cel mai timpuriu panou cu un subiect biblic ajuns până la noi. Cf. David Talbot Rice, *op. cit.*, p.24

⁵⁹ *Ibidem*, p.27

Referințe bibliografice

1. Barnea, Ion, Iliescu, Octavian, *Constantin cel Mare*, București, Ed. Științifică și Enciclopedică, 1982.
2. Berger, Rene, *Descoperirea picturii*, București, Ed. Meridiane, 1975.
3. Châtelet, Albert Bernard, Groslier, Philippe (coord.), *Istoria artei*, București, Ed. Univers enciclopedic, 2006.
4. Cornea, Andrei, *Mentalități culturale și forme artistice în epoca romano-bizantină (300-800)*, București, Ed. Meridiane, 1984.
5. Delvoye, Charles, *Arta bizantină*, vol.I, București, Ed. Meridiane, 1976.
6. Evdochimov, Paul, *Arta icoanei*, București, Ed. Meridiane, 1993.
7. Gowing, Lawrence (ed.), *A History of Art*, Oxfordshire, Grange Books, 1995.
8. Grabar, André, *Iconoclasmul bizantin*, București, Ed. Enciclopedică, 1991.
9. Lazarev, Viktor, *Istoria picturii bizantine*, vol.I, București, Ed. Meridiane, 1980.
10. *Les grands maîtres de la peinture*, Paris, Hachette, 1989.
11. Michel, Andre, *Histoire de l'Art depuis les premieres temps chretiennes jusqu'a nos jours*, Paris, 1906.
12. Nyssen, Wilhelm, *Începuturile picturii bizantine*, București, 1975.
13. Popa, George, *Semnificațiile spațiului în pictură*, București, Ed. Meridiane, 1973.
14. Talbot Rice, David, *Art of the Byzantine Era*, London, Thames and Hudson, 1993.
15. Tatarkiewicz, Wladyslaw, *Istoria esteticii*, vol.I, București, Ed. Meridiane, 1978.
16. Tristan, Frederick, *Primele imagini creștine*, București, Ed. Meridiane, 2002.
17. Turner, Jane, *The Dictionary of Art*, New York, Grove'Dictionaries, 1996.
18. Urmă, Maria, *Percepția spațiului*, Iași, Ed. Artes, 2003.
19. Uspensky, Leonid, *Teologia icoanei*, Ed. Anastasia, București, 1994.
20. <http://www.comitatocatacombedigenerosa.it/public/post/the-generosa-catacombs-44.asp>.
21. http://en.wikipedia.org/wiki/Image_of_Edessa.