

T R A D U C E R I

LÉONIDE OUSPENSKY, *Théologie de l'icône dans l'église orthodoxe*,
Paris, CERF, 1980

Nota traducătorului

În 1994 a apărut la Editura ANASTASIA monumentalul studiu **Teologia icoanei**, considerat pe bună dreptate de editori drept cea mai importantă carte în domeniu de până astăzi și, în același timp, o culme a activității editoriale de la Anastasia. Pe coperta IV se poate citi următorul extras din studiul introductiv al traducătorului ediției, Teodor Baconski¹:

"Sub impactul secularizărilor de toată mâna, valoarea icoanei a fost deturnată în fel și chip; unii au integrat-o în istoria artei liturgice, alții au căutat să valorizeze în ea pitorescul mistic al Orientului, creativitatea religioasă a societății bizantine, exemplaritatea tehnică sau, după caz, farmecul arhitectural. Meșteșugul s-a risipit sub povara unor procedee artistice contrafăcute sentimental, inițierea în practica iconografiei și-a pierdut caratele mistagogice, raportarea creștinilor la realitatea iconică s-a diluat, coborând undeva, la confluența dintre pietismul edulcorat și inconștiența prostului gust. Pseudo-morfozele introduse și mai apoi dictate de tirania modelelor apusene au determinat decăderea icoanei la nivelul - deopotrivă angelizant și naturalist - al tabloului religios. Desfigurată de presiunea "aniconică" a Occidentului (de la teologia carolingiană până la arta religioasă non-figurativă, trecând prin Cistercieni și Reformatori) arta aceasta - al cărei exercițiu presupunea cândva sfințenia (și încă o mai presupune, n.n.) - și-ar fi dat probabil sufletul dacă providența nu i-ar fi rânduit o neașteptată renaștere. Oricine a înțeles ceva din misterul iconic știe că o asemenea renaștere nu se putea opera în afara unei reveniri entuziaste și avizate la izvoarele patristice".

Din păcate însă, din traducerea publicată de ANASTASIA lipsesc penultimele patru capitole (XIII, XIV, XV, XVI, conținute în ediția CERF din 1980), care privesc destinul vitreg al icoanei în epoca modernă, destin în care Țările Române (după cum nu se știe să o afirme autorul rus al acestei cărți de referință) au avut un rol providențial pe întreg parcursul secolului XVIII: "Dintre țările ortodoxe, singură România a putut, datorită patriarhului Dositei al Ierusalimului, să paralizeze influența latină (catolică), creând un adevărat centru de cultură ortodoxă cu

tipărituri. România devine un mare centru ortodox: în cursul secolului XVIII ea singură rămâne tare și doar prin ea ia naștere, către sfârșitul acestui secol, o reînnoire a vieții spirituale în Rusia" (Cap. XVI, *Arta bisericească rusă în timpul perioadei sinodale*). După cum vedem, autorul nu numai că afirmă răspicat rolul Țărilor Române de unice apărătoare ale Ortodoxiei în secolul XVIII, dar subliniază și faptul că datorită lor a putut renaște Ortodoxia în Rusia pravoslavnică a secolului următor. Adăugăm că Leonid Uspenskii are aici în vedere mai cu seamă activitatea lui Paisie Velicovschi, monah de origine ucraineană viețuitor în mănăstirile Dragomirna și Neamț. Apar în volumul de față primele două capitole din cele patru care lipsesc din ediția editurii ANASTASIA.

1. D-I Baconski a lucrat după ediția originală CERF 1982 (pe care noi nu am avut-o la dispoziție), iar noi după ediția CERF 1980.

Adriana Grosu

CAPITOLUL XIII

SINOADELE MOSCOVITE DIN SECOLUL AL XVI-LEA ȘI ROLUL LOR ÎN ARTA BISERICEASCĂ

Secolul al XVI-lea este una din perioadele cele mai complexe din istoria artei bisericești din Rusia. Pe de o parte (mai ales în prima jumătate a veacului), ea rămâne una din cele mai strălucitoare, reușind să-și păstreze bogăția spirituală, simplitatea, sobrietatea și caracterul monumental al imaginii; pe de altă parte se constată încă de la mijlocul secolului o modificare care dezvoltându-se ia forma unui curent ce se va cristaliza definitiv în secolul al XVII-lea, ajungând progresiv la o ruptură cu tradiția. Această schimbare se datorează unui ansamblu de cauze externe și interne care își au rădăcinile în epoca precedentă. Am notat până acum că deja în epoca de după Rubliov începuseră să apară alterări ale semnificației spirituale fundamentale a icoanei. Tensiunea isihastă și avântul spiritual slăbeau. Are loc un fenomen analog cu cel din Bizanț unde cu tot triumful oficial al isihasmului și canonizarea Sf. Grigorie Palama, mărturisirea învățăturii sale devenea uneori o simplă rutină, namaifiind vorba de o asimilare autentică a esenței sale spirituale și creatoare¹. Din cauza acestui declin locul tradiției vii și creatoare este luat în Bizanț de un conservatorism care se va afla ulterior neputincios în fața influențelor exterioare venite din Occident. În epoca pe care o studiem isihasmul nu mai joacă rolul preponderent nici în Rusia. În viața spirituală domină curentul în fruntea căruia se află Sf. Iosif din Volokolamsk. Deși isihast, Sf. Iosif acorda un loc preponderent ascezei exterioare și unei vaste activități în care rugăciunea este subordonată serviciului social. Pentru ucenicii și succesorii Sf. Iosif educația devine

lucrului de căpetenie. Viața spirituală se diminuează și sărăcește, orientându-se mai mult către exterior. Paralel cu această orientare către o spiritualitate externă și structurată de reguli precise se face resimțită și în artă aceeași orientare către formalism. Conținutul dogmatic al icoanei începe să-și piardă semnificația sa dominantă și nu mai este considerat întotdeauna ca fundamentul ei esențial. Predilecția "Iosifienilor" pentru o frumusețe ordonată și o armonie de rețetă stimulează cantitatea producției de icoane în detrimentul calității lor.

Condițiile istorice externe ale Rusiei moscovite din această epocă contribuie și ele la declinul vieții spirituale ce-și avea corespondentul său în arta bisericească. Odată cu căderea Bizanțului (1453) și ocuparea Balcanilor de către turci, Rusia începe treptat să se reorienteze: din cercul țărilor ortodoxe ale Europei Orientale, ea se îndreaptă către sfera culturii occidentale². Acesta este începutul influenței ideilor occidentale. În arta sacră această influență nu se exprima atunci decât prin împrumutul anumitor subiecte și detalii de ordin iconografic reformulate în spiritul picturii tradiționale. Încetul cu încetul aceste influențe, care pătrund prin orașele de la granițele țării (mai ales prin Novgorod și Pskov care întrețineau relații sistematice cu Occidentul) se intensifică și găsesc un teren favorabil în "mințile șovăielnice" care caracterizau atât de bine această epocă.

Mijlocul secolului al XVI-lea este în Rusia o perioadă de evaluare. Așa cum Moscova preia conducerea cnezatelor reunite, metropolă moscovită devine și centrul către care converg tradițiile spirituale locale. Se organizează atât viața civilă cât și cea bisericească, se fac bilanțuri, se înregistrează moștenirea trecutului istoric și spiritual, dar în această moștenire se strecuraseră deja elemente străine Sfintei Tradiții, datorate scăderii vieții duhovnicești dar și condițiilor istorice din epocă.

SINODUL CELOR O SUTĂ DE CAPITOLE (Stoglav-ul)

Pe 21 iunie 1547 un incendiu îngrozitor devasta Moscova, arzând până la temelii catedrale, mănăstiri și palate... După acest sinistru trebui refăcut totul și mai ales trebuia înlocuite icoanele arse. Era imposibil de îndeplinit această sarcină doar prin mijloacele de care dispuneau iconarii moscoviți. "Iar țarul nostru ortodox (...) trimise prin cetăți după căutarea de sfinte icoane, în Novgorodul cel Mare, la Smolensk, la Dimitrov, la Zvenigorod. Și se aduseră de acolo icoane multe și prea minunate; ele fură așezate în catedrala Bunei Vestiri pentru ca să le cinstească țarul și toți creștinii până la zugrăvirea altora noi. Iar stăpânul trimise apoi să se caute iconari în Novgorodul cel Mare, la Pskov și în alte cetăți. Ei sosiră și țarul le porunci unora să picteze icoane iar altora să împodobească pereții palatelor..."³. La Kremlin munca iconarilor era coordonată de Silvestru, protopop al catedralei Bunei Vestiri, de neam din Novgorod, și preceptor al țarului Ioan cel Groaznic.

Probabil că la ordinul său, iconarii din Pskov executară o întreagă serie de icoane simbolice, care aveau să fie numite ulterior "teologico-didactice". Temele acestor compoziții făcură obiectul discuțiilor și hotărârilor sinodale din secolele XVI-XVII. Ele reflectau începutul schimbării care se făcea simțită nu numai în iconografie ci, și mai important, în conștiința credincioșilor, în atitudinea lor față de icoană și în modul de percepere al acesteia. La începuturile sale, acest proces fu negativ, nu din cauza unei poziții de principiu greșite, ci mai curând din cauza unei lipse de claritate și de precizie în raționament.

În 1551 se ținut la Moscova sub conducerea mitropolitului Makarie, Sinodul care ulterior a fost numit în istorie "sinodul celor o sută de capitole"⁴.

Sinodul fu convocat pentru a pune ordine în diverse aspecte ale vieții bisericești, inclusiv în artă, deoarece conform expresiei țarului: "moravurile au decăzut, bunul plac s-a instalat peste tot și fiecare lucrează după capul lui". Printre deciziile STOGLAV-ului privind arta, unele se referă la aspecte concrete privind iconografia (cap. XII, punctele 1 și 7), altele se referă atât la fundamentele și principiile înseși ale pictării icoanelor cât și la cei care le alcătuiesc, adică la pictorii iconari.

Dintre cele două probleme particulare discutate de Sinod, una dintre ele (punctul 7 din capitolul XLI) privește posibilitatea reprezentării pe icoane a persoanelor moarte sau vii, dar care nu sunt sfinte. De exemplu, țarul care pune această întrebare cita icoana care purta inscripția: "Veniți popoare să-l slăvim pe Dumnezeu Cel în Trei Persoane". Acolo, "în partea inferioară, se reprezintă țari, prinți, prelați, oameni de condiție inferioară, încă din timpul vieții lor (...)". Acest lucru trebuie gândit în spiritul scrierilor Sf. Părinți. Se cuvine să pictăm pe icoane morți și vii în rugăciune?" Sinodul răspunde că tradiția și scrierile Sf. Părinți cât și icoanele propriu-zise dovedesc o astfel de tradiție⁵. Se știe într-adevăr că tradiția de a picta în icoane și în decorația bisericilor personaje care nu sunt sfinte acolo unde tema o cere, datează încă din primele veacuri ale creștinismului. Prin urmare, astfel de reprezentări nu erau o noutate ci un fapt curent în arta sacră, iar sinodul enumeră cu titlu de exemplu anumite subiecte iconografice care existau în acea epocă: Înălțarea Sfintei Cruci, Acoperământul Maicii Domnului, Scoaterea Sfintei Cruci și Judecata de Apoi. În acest ultim caz, "se pictează nu numai sfinții ci și încă un număr mare de necredincioși din diverse țări"⁶. În această epocă, datorită noilor subiecte compoziționale, reprezentarea în icoane și în fresce a personajelor care nu erau sfinte era foarte răspândită, mai ales atunci când era vorba de icoane de sfinți, ilustrate cu scene din viața lor. Echilibrul se întrerupea iar personajele nesfinte ocupau adesea o prea mare importanță în compoziție. Se pune deci, problema justetei reprezentării unor astfel de personaje.

O altă problemă, prima din capitolul XLI, are pentru noi o mare importanță. Ea privește iconografia Sf. Treimi: "În icoanele Sfintei Treimi unii reprezintă crucea doar în nimbul personajului central, iar alții în nimbul tuturor celor Trei. Ori, în vechile icoane și în icoanele grecești se scria deasupra <<Sf. Treime>>, dar nu se

reprezenta crucea în nimbul nici uneia din cele trei persoane. În prezent se scrie alături de personajul central <<IS. HR.>> și <<Sf. Treime>>. Cercetați sfintele icoane și spuneți cum trebuie să facem". Răspuns: "Pictorii nu trebuie să picteze icoanele decât după vechile modele; așa cum le pictau iconarii greci, Andrei Rubliov sau alți pictori de renume. Inscripția trebuie să fie <<Sf. Treime>>. Pictorii să nu îndrăznească să picteze după propria lor imaginație"⁷. E vorba aici, după cum vedem, de reprezentarea ortodoxă tradițională a Sf. Treimi sub forma celor trei Îngeri. Anumiți cercetători cred, nu prea știm de ce, că răspunsul sinodului la întrebarea pusă nu este precis⁸ sau că "problema a rămas nesoluționată, căci Părinții sinodului nu au putut da decât o indicație generală asupra necesității de a respecta modelele străvechi"⁹, mai ales în ceea ce privește icoana lui Andrei Rubliov. Dar în realitate, ținând cont de sensul întrebării, răspunsul este foarte clar și concret: Sinodul hotărăște că nu trebuie să existe decât inscripția generală <<Sf. Treime>> și că nici unul din personajele reprezentate nu trebuie să poarte vreo inscripție, nici cruce la nimb¹⁰. Este adevărat că sinodul nu dă nici o explicație a hotărârii sale; el s-a limitat doar să se refere la autoritatea lui Andrei Rubliov și la modelele vechi. La fel ca și în alte cazuri, aici s-a manifestat slăbiciunea Sinodului celor o sută de capitole, slăbiciune care avu, în continuare, consecințe funeste pentru iconografia rusă.

Revenind la întrebarea ridicată, se cuvine să spunem că majoritatea reprezentărilor Sf. Treimi parvenite până la noi nu poartă nici nimburi crucifere și nici un fel de inscripție nominativă. Totuși, în iconografia atât greacă cât și rusă, atât înainte cât și după Rubliov, mai ales în icoanele mai târzii, Îngerul din mijloc care era întotdeauna interpretat de către iconografi ca simbolizând a II-a Persoană a Sf. Treimi purta uneori un nimb crucifer cu literele O ô¹¹ IS HR și un filacteriu în mână în loc de sceptru¹². Icoana lui Andrei Rubliov nu purta nici un fel de specificare, așa cum o dovedește referirea sinodului. În epoca în care se lupta contra ereziei iudaizante care negau divinitatea lui Hristos și doctrina ortodoxă a Sf. Treimi, se reprezentau uneori cei trei îngeri cu nimburi crucifere. Mai mult, găsim foarte rar, este adevărat, icoane în care inscripția IS HR figurează alături nu numai de Îngerul din mijloc ci și alături de ceilalți doi. Atât unul cât și celălalt caz pot fi interpretate ca semnificând dorința de a sublinia egalitatea în cinstire a Celor Trei. Dar atât unul cât și celălalt falsifică doctrina ortodoxă. Numeroase comentarii patristice dau, este adevărat, un anume fundament de principiu specificării Îngerului din mijloc; oricum inscripția IS HR este, în această reprezentare, o greșală: numele lui Dumnezeu - Omul este aplicat acolo unui chip care nu este reprezentarea sa directă și concretă: "Atunci când Cuvântul se întrupă, zice Sf. Ioan Damaschin, atunci El (...) primi numele de Iisus Hristos"¹³. Tot atunci și suferi El. De aceea este greșit să dăm un nimb crucifer Îngerului din mijloc în Sf. Treime. Este cu atât mai greșit să atribuim acest nimb și inscripția IS HR și celorlalți doi îngeri. Într-adevăr, în acest caz se atribuie semnele întrupării și patima Fiului lui Dumnezeu și celorlalte Persoane din Sfânta Treime, atribuindu-le astfel iconomia

specifică și proprie doar celei de a doua Persoane. Voința comună a Sf. Treimi care face ca cele trei Persoane să participe la iconomia mântuirii este un adevăr fundamental al credinței creștine. Dar "însăși această unitate de natură și voință divină a lui Dumnezeu-Omul, cu Tatăl Său și Duhul Sfânt, exclude orice posibilitate de a transmite suferințele Sale, acceptate în firea Sa și voința Sa divină, în voința și firea comună Sf. Treimi. Nu Sf. Treime este cea care suferă cu Fiul și nu Divinitatea Fiului consubstanțială cu cea a Tatălui și cu a Duhului suferă patima și moartea; ci Ipostasul Fiului este Cel care suferă pe cruce după umanitatea Sa, acceptând prin voința Sa omenească, care singură în Hristos se distinge de voința divină unică comună Tatălui și Duhului"¹⁴. Astfel, orice specificare, fie ea prin inscripție sau prin nimb crucifer este o absurditate: în primul caz ar exista trei Hristoși, iar în al doilea caz am avea de a face cu o erezie condamnată de Biserică: "Voi cei care spuneți că Dumnezeirea pătimește, să tăceți, nebunilor!"¹⁵.

Capitolul XLIII al hotărârilor sinodale conține o întrebare direct legată de iconografia Sf. Treimi, și anume cea a reprezentării Dumnezeirii: "Clerul va veghea, fiecare în dioceza sa, cu o grijă și o atenție neobosită, ca pictorii buni și ucenicii lor să picteze conform vechilor modele și să nu reprezinte dumnezeirea după propria lor idee sau imaginație. Dacă Hristos, Dumnezeul nostru este descriptibil în timp, El nu este descriptibil după Dumnezeirea Sa, așa cum spune și Sf. Ioan Damaschin <<să nu reprezentați Dumnezeirea, să nu mințiți, orbilor, căci Ea este simplă și indivizibilă, inaccesibilă vederii. Ci reprezentind chipul trupului, eu cinstesc și cred, și cinstesc pe Fecioara care a născut pe Domnul...>>"¹⁶. Acest text, după cum vedem, nu se distinge prin calitatea sa. După sensul său imediat, el pare să se refere la Dumnezeirea lui Hristos, pe câtă vreme Hristos este reprezentat în omenitatea Sa căci nimeni nu încercase niciodată să-l reprezinte nici să-l descrie după Dumnezeirea Sa sau după natura sa divină indescriptibilă. În gândirea ortodoxă, problema de a ști dacă putem sau nu reprezenta Dumnezeirea nu s-a pus niciodată, căci a fost considerată lipsită de sens. Ori, iată că un Sinod ortodox acuză cu violență pe iconografi că încearcă să reprezinte Dumnezeirea "după propria lor imaginație". Această opoziție dintre trupul lui Hristos, descriptibil și Dumnezeirea Sa (**natura** lui Dumnezeu, sau Dumnezeu după ființa sa, n. tr.), indescriptibilă pare mai curând să sugereze că existau unele reprezentări ale Dumnezeirii, altfel decât cea a Fiului lui Dumnezeu întrupat. Știm că în vremea Stoglavului existau deja trei iconografii ale Treimii: Treimea veterotestamentară tradițională, icoana numită "Paternitatea" (Dumnezeu Tatăl cu Fiul Său la sân și Sfântul Duh sub forma unui porumbel) și "Trinitatea neotestamentară" (Tatăl și Fiul așezați pe un tron cu porumbelul între Ei). În ceea ce privește ultimele două reprezentări, nici o întrebare nu a fost pusă sinodului despre conținutul lor iconografic, cel puțin nu direct. Lipsa de claritate în hotărârile sinodale permite anumitor savanți să creadă că sinodul "trece sub tăcere iconografia exactă a Treimii"¹⁷. Dar, după cum am văzut, răspunsul în ceea ce privește problema reprezentării Sf. Treimi veterotestamentare fusese foarte clar. Astfel, se "trecea sub

tăcere" un subiect iconografic care părea sinodului dificil de definit și care nu se referea la istoricitatea evanghelică, principiul fundamental al iconografiei ortodoxe. Comparând regulile care se raportează la Trinitatea veterotestamentară și contextul cap. XLIII, unii savanți trag concluzia că Sinodul se străduiește să limiteze reprezentarea Sf. Treimi la acest singur tip iconografic și astfel "să pună capăt oricărei încercări de a picta pe Dumnezeu Tatăl în icoanele Sf. Treimi, așa cum se făcea în Occident"¹⁸. Textul citat, ca și prescripția făcută iconarilor la începutul cap. XLIII, "de a se strădui să picteze chipul trupesc al Domnului nostru, Dumnezeu și Mântuitorul Iisus Hristos" și de asemenea, hotărârea privind Trinitatea veterotestamentară (cap. XLI) permit să tragem concluzia că "reprezentarea Dumnezeirii" are drept obiect tocmai pe Dumnezeu Tatăl, imagine care, doi ani mai târziu, va provoca discuții mai violente, care continuă și în ziua de azi. Să ne amintim că imaginea lui Dumnezeu Tatăl din fresce și icoane ("Paternitatea") erau încă în epoca STOGLAV-ului cu totul neobișnuite. Mai mult, și fără îndoială că aici este esențialul, această imagine a rămas multă vreme echivocă, așa cum vom vedea studiind această temă iconografică; ei îi lipsea precizia și se preta la interpretări diverse¹⁹.

Cât despre imaginea pe care o numim "Trinitatea neotestamentară" primul exemplu pe care îl cunoaștem în Rusia apare în celebra icoană cvadripartită de la catedrala Bunei Vestiri. Ea a fost pictată după incendiu de către iconarii din Pskov la ordinele arhiepiscopului Silvestru, cel mai apropiat colaborator al mitropolitului Makarie. Această icoană nu putea să treacă neobservată, cu atât mai mult cu cât în ea se găseau elementele ("veniți popoare să ne închinăm...") care îl făcuseră pe țar să ridice problema reprezentării în icoane a persoanelor nesfinte.

Trebuie să credem că dacă Sinodul "trecea sub tăcere" orice redare iconografică a Sf. Treimi în afara celei veterotestamentare, el avea și motive pentru aceasta. Este posibil, mai întâi, ca nici Părinții din sinod și nici mitropolitul Makarie să nu fi avut o noțiune clară despre subiectul reprezentării Dumnezeirii. Dar atunci, nu înțelegem de ce, doi ani mai târziu, același mitropolit Makarie pornea subit să apere cu înverșunare tocmai reprezentarea lui Dumnezeu-Tatăl. Este posibil, fără îndoială, ca atitudinea sa asupra acestei probleme să fi evoluat. Pe de altă parte, anumiți savanți cred că nu a existat o unanimitate între Sinod și mitropolit asupra tuturor punctelor²⁰. Poate că acest aspect este unul dintre ele. Se impune însă o ipoteză: lipsa de precizie a judecăților sinodale nu cumva provine din faptul că Părinții nu puteau nici să adopte atitudinea mitropolitului, nici să-l contrazică direct și, deci, că s-au limitat doar la aluzii? Pe de altă parte gândirea sinodului a putut să sufere influența celui de-al treilea tratat al *Mesajului către un iconar*, care, contrar celui de-al doilea tratat face dovada confuziei și a lipsei de claritate în ceea ce privește viziunile profetice și arătările din Vechiul Testament. Această lipsă de claritate, caracteristică acestui text, putea să introducă o incertitudine în argumentarea sinodului; acesta evită, în chip evident, să numească o icoană care lui i se pare a fi de neînțeles.

În același capitol XLIII sunt reunite problemele despre fundamentele înseși ale iconografiei și cele asupra iconarilor. Principiile esențiale se diluează parcă în considerații secundare despre morală, despre supravegherea pictorilor, despre legăturile lor cu ucenicii etc.

Sinodul cere ca icoanele să fie pictate după modele vechi²¹ "după chip și asemănare, după ființă, privind icoanele pictorilor vechi și ținând cont de bunele modele". Aceste exigențe se repetă de mai multe ori în diverse contexte. O icoană nouă trebuie să fie fidelă prototipului ei, (a fi "după chip") prin similitudinea trăsăturilor sale (a fi "după asemănare") și, în sfârșit, trebuie să fie "după ființă" - o icoană ortodoxă trebuie să corespundă cu Sf. Tradiție, cu canonul iconografic stabilit de Biserică²².

Aceste exigențe: adică a urma pe vechii iconari "a nu inventa nimic după propria lor imaginație" sau "a nu reprezenta Dumnezeu după propriile idei" sunt de obicei considerate în istoria artelor ca exprimând tendința sinodului de a limita inițiativa creatoare a pictorului și chiar ca pe o obligație de a copia întocmai modelele. Unul din autori merge chiar până acolo încât să spună: "La Sinodul din 1551 numit Stoglav, s-a luat hotărârea de a introduce manuale de pictură - adică modele de imitat pentru reprezentarea sfinților și a întregii compoziții" prin intermediul cărora, pretindea autorul, "Biserica se străduia să subordoneze arta unor reguli și canoane dinainte stabilite"²³. Este adevărat că, conform STOGLAV-ului manualele de iconografie ("podlinniki") cunoșteau o largă răspândire. Totuși aceste "culegeri adaptate după viețile sfinților rânduite pe luni nu au apărut decât la sfârșitul secolului XVI și n-au fost niciodată nici tipărite, nici aprobate în mod legal"²⁴. Conținutul acestor manuale a fost elaborat nu de către autoritățile eclesiastice, ci de către pictorii înșiși. Sunt niște culegeri de desene, de modele schematice, care servesc de documentație, utilizate de iconari în diverse epoci. Aceste scheme nu au nimic de a face cu calitatea artistică a operelor lor²⁵. Rolul lor este pur informativ; sunt doar detalii de informație și oricine le cunoaște conținutul și nu este stăpânit de prejudecăți vede bine care este locul în procesul creației: ele nu prescriu nimic; ele dau modele, adică caracteristicile schematice ale sfântului sau evenimentul care trebuie reprezentat și prin aceasta facilitează munca pictorului păzindu-l de greșelile istorice privind cutare sau cutare personaj și, în definitiv, îl împiedică să falsifice amintirea și tradiția Bisericii.

Vom reveni mai târziu asupra problemei raportului dintre regulile și creația artistică. Este suficient să spunem aici că nici manualele ("podlinniki") și nici modelele vechi de care pictorii trebuiau să țină seama nu puteau să le limiteze puterea lor de creație²⁶. Obligația de a se conforma modelelor vechi este perfect normală și în acord cu fundamentele artei sacre. Ea a existat întotdeauna în Biserică. "Pictorii pictează icoanele nu după modelele cele reale, ci după cele care sunt frumoase și marcate de vechimea lor", scria în secolul IX Sf. Teodor Studitul²⁷. A picta după modele vechi nu înseamnă a le reproduce literal. Această exigență nu poate să dăuneze cu nimic creației pictorului chiar atunci când este exprimată

sub forma cea mai categorică, ca de exemplu în **Pidalionul rus** (Kormcia Kniga). Știm că STOGLAV-ul s-a servit pe larg de această lucrare deliberând asupra diverselor aspecte ale ei, inclusiv probabil asupra pictării de icoane și iconarilor. Găsim între Pidalion și hotărârile sinodale o asemănare atât de mare încât este imposibil să nu vedem aici o influență directă: "Iconarul, spune Pidalionul, să fie îndemânatec în a picta modelele vechi, după primii pictori iconari, oameni înzestrați cu harul dumnezeiesc (...) și să nu adauge nimic nou de la ei, nici măcar o iotă: chiar dacă ei cred că sunt înțelepți în multe lucruri, să nu îndrăznească să treacă peste tradiția Părinților"²⁸. Exigența de "a nu adăuga nici măcar o iotă" și cea a sinodului de "a nu inventa nimic după propria imaginație" înseamnă de fapt același lucru. Aceștia, nu creația artistică o îngădesc, ci derogările de la tradiția Sf. Părinți", adică de la doctrina ortodoxă, chiar dacă o astfel de derogare pare dictată de profesionalismul pictorului. Artă sacră se supune "unor reguli și canoane" (sau mai exact este călăuzită de către ele) în timpul întregii sale existențe și ea nu a suferit niciodată din cauza unor asemenea îngrădiri, așa cum o demonstrează cu putere arta însăși²⁹.

În afara problemelor concrete și principiilor iconografice, recomandările esențiale ale STOGLAV-ului vizează ridicarea nivelului calitativ al iconografiei și moral al iconarilor. Acestor două subiecte le este consacrat întregul capitol XLIII, care este și cel mai lung, intrând uneori în detaliile cele mai diverse ale vieții și relațiilor cotidiene. Contrar modului în care sunt prezentate celelalte probleme de principiu, sinodul se exprimă aici într-o manieră mult mai concretă și mai prolixă.

Fără îndoială, în acea epocă, activitatea artizanilor se răspândise îndeosebi în satele și orașele îndepărtate de centrele culturale. "Și cei care până în prezent, spune sinodul, au pictat icoane fără să fi învățat nimic despre ele, adică în mod arbitrar, fără exercițiu și fără să se conformeze icoanelor vechi (...) aceștia, trebuie mai întâi să învețe meseria pe lângă meșterii cei buni. Cel care, prin harul lui Dumnezeu va începe să picteze icoane după chipul și asemănarea celor vechi atunci să picteze; iar cel pe care Dumnezeu l-a lipsit de acest har (dar), atunci el să înceteze cu desăvârșire de a le face, astfel încât numele lui Dumnezeu să nu fie batjocorit din cauza unor astfel de picturi"³⁰.

Ținând cont de situația generală în care se găsea artă religioasă în mijlocul secolului al XVI-lea, Sinodul celor o Sută de Capitoare se străduiește să o supună supravegherii autorităților eclesiastice superioare. "Arhiepiscopii și episcopii din toate orașele și satele, din mănăstirile și diocesele lor să-i cerceteze pe iconari și să le examineze personal operele (...). Arhiepiscopii și episcopii vor cerceta pe fiecare iconar în parte și vor numi persoane care să-i cerceteze la rândul lor și să le controleze operele cu toată rigoarea"³¹.

Sinodul prescrie nu numai supravegherea calității artei religioase ci și a moralității iconarilor și poruncește episcopilor să interzică pictarea icoanelor oricărui pictor, meșter sau ucenic, care "nu trăiește conform rânduielilor stabilite (...), ci trăiește în necurățenie și neorânduială"³².

Controlul ierarhiei bisericești pe care îl stabilește STOGLAV-ul asupra pictării icoanelor a fost privit în moduri foarte diferite de către savanți. Astfel, unii dintre ei consideră această măsură ca perfect normală și rațională, căci clerul este cel mai în măsură să aprecieze valoarea artistică a unei icoane, sau cel puțin să decidă asupra ortodoxiei sau neortodoxiei ei, asupra conformității sau neconformității ei cu tradiția bisericească³³. N. Kondakov, din contra, are o părere opusă: "Cât de lipsită de consecință a rămas această măsură de principiu, zice el, (...) nu merită să vorbim nici acum, după cum nici la acea vreme nu merita să se vorbească; era evident tuturor că episcopii nu puteau nici într-un caz să exercite vreo supraveghere eficace a iconarilor și nici a modului în care ei pictau"³⁴. Și, într-adevăr, situația nu s-a schimbat cu nimic, nici imediat după sinod și nici ulterior. În secolele XVII-XVIII o întreagă serie de autori descriu exact aceeași situație în aceeași termeni pe care îi formulase și STOGLAV-ul, formulând aceleași exigențe³⁵.

În hotărârile STOGLAV-ului "munca iconarilor nu mai este considerată o asceză spirituală așa cum era considerată ea în *Mesaj către un iconar*"³⁶. Nici măcar concepția despre icoană nu mai era aceeași ca a autorului Mesajului. Acesta se adresează unor oameni care îi împărtășesc ideile despre practica spirituală a isihasmului și, mai larg, tuturor celor cărora acești oameni le servesc de exemplu, a căror viață se conformează cu a lor. Sinodul însă se adresează marii mase de iconari din epocă și ucenicilor lor, dându-li-se doar un minimum de reguli morale și stabilindu-se normele privind respectul lor față de aceste reguli și față de producția de icoane. Am văzut că Rusia fusese centrul teologiei bizantine în perioada precedentă în modul cel mai desăvârșit, atât în ceea ce privește viața duhovnicească cât și arta. Teologia rusă nu se exprima atât prin cuvânt, cât prin imagine, într-un mod existențial. Dar iată că această realizare practică a teologiei începe să slăbească: atitudinea spirituală care caracterizează *Mesajul către un iconar*, în concepția sa despre icoană și creația sa, lipsește cu desăvârșire din hotărârile STOGLAV-ului. În teorie, el formulează aceleași exigențe - "să-i urmărim vechilor iconari", adică să ne conformăm Sf. Tradiții. Dar lipsită de fundamentul său vital - asceza spirituală - această exigență degenerază în simple reguli exterioare impuse și supuse controlului. Se poate spune că Sinodul Celor o Sută de Capitoale se caracterizează nu prin ceea ce este el de fapt, ci prin ceea ce-i lipsește, adică prin derogarea de la esențial. Acest Sinod manifestă, cel puțin teoretic, o fidelitate față de tot ceea ce cere gândirea teologică ortodoxă de la arta sacră; dar judecățile sale despre temele iconografice concrete, cât și despre problemele de principiu (creația, moralitatea etc.) sunt lipsite de esențial, de o expunere a rațiunilor teologice. În principiu, din punctul de vedere al Bisericii, o referire la tradiții sub forma modelelor "marilor pictori" este fără îndoială normală (referirile la marii clasici avuseseră întotdeauna o mare autoritate); dar modul însuși de a înțelege acest principiu și absența oricărei critici a modelelor existente determină Sinodul să promoveze un conservatorism pasiv în loc de o creație în sensul Sf. Tradiții³⁷. Dacă

el manifestă, pe de o parte, un efort salutar pentru a împiedica jocul fanteziei, pe de altă parte el nu remarcă sau pare că nu observă manifestarea imaginației într-o întreagă serie de compoziții noi. De aici survine o contradicție între hotărârile teoretice ale Sinodului și atitudinea sa practică față de icoanele existente. O întreagă serie de icoane pictate în acea epocă și care se găseau chiar sub ochii membrilor sinodali prezintă, după cum vom vedea, fantezii ale pictorilor ruși, având ca punct de plecare nu doar modele bizantine ci și împrumuturi directe din catolicismul roman. STOGLAV-ul adoptă pasiv toate aceste abateri de la doctrina ortodoxă, abateri pe care tocmai încercase să le corijeze; el permite prin aceasta deci, menținerea acestor abateri și făcând astfel, el validează practic, "moravurile cele decăzute".

Sinodul celor 6 Sută de Capitoale apare ca un fenomen caracteristic al epocii de tranziție, care a avut consecințe foarte mari pentru drumul pe care urma să meargă ulterior arta religioasă (nu doar în Rusia, ci în Biserica ortodoxă în general): el reflectă neputința teologică din epoca sa, în care criteriul de autenticitate este înlocuit de reguli exterioare. Inovațiile admise pasiv de către Stoglav provoacă prin răspândirea lor o opoziție din partea celor care continuă să conceapă icoana ortodoxă în modul tradițional. Încă din a doua jumătate a secolului al XVI-lea începe să se discute conținutul artei sacre și orientarea pe care trebuie ca să o adopte: ideile exprimate în aceste discuții caracterizează, după cum vom vedea, modificările care sunt pe cale să se producă.

SINODUL DIN 1553-1554 Procesul diacului Viskovatii³⁸

Doi ani după Sinodul celor 6 Sută de Capitoale, cazul diacului Viskovatii necesită deliberări sinodale, cunoscute sub numele de *Instruire sau document despre scrierile blasfemiatorii și despre îndoielile privind sfintele și cinstitele icoane ale diacului Ioan Mihailov, fiul lui Viskovatii*, din anul 1553³⁹.

Ceea ce îl determină pe Viskovatii să ia cuvântul și să intre în discuție cu mitropolitul Makarie, fură noile icoane pictate după incendiul din 1547 de către iconarii din Pskov pentru catedrala Bunei Vestiri, ca și împodobirea palatului țarului.

"În anul 7062 (1553) în a 25-a zi a lunii lui octombrie a avut loc o convorbire între stăpânul țar, marele prinț Ioan Vasilevici, autocrat al întregii Rusii, și tatăl său Makarie, mitropolit a toată Rusia, arhiepiscopi și episcopi, nobili și o întreagă cinstită adunare (...). Iar mitropolitul a spus: "(...) Stăpâne, aici în Moscova, în capitala ta au fost numiți patru meșteri iconari, conform hotărârii sinodale (adică a STOGLAV-ului) și li s-a dat lor să supravegheze pe toți iconarii, pentru ca să picteze după chip și după asemănare". Și cu această ocazie diacul Ioan Mihailov a spus: "Nu se cuvine să reprezentăm Dumnezeuirea invizibilă și necorporală, așa cum vedem că se face aceasta acum în icoana: <<Cred Într-Unul Dumnezeu...>>".

Iar mitropolitul spune: "Și atunci cum să o pictăm?" Iar Ioan răspunde: "Trebuie să scriem pe această icoană cuvintele: <<Cred Într-Unul Dumnezeu-Tatăl Atotțiitorul, Creatorul cerului și al pământului, al tuturor celor văzute și nevăzute, și plecând de aici să pictăm și să reprezentăm toate acestea, iconografic>>". Mitropolitul răspunde cu mânie: "Tu vorbești și gândești într-un mod greșit despre sfintele icoane. Această gândire este o erezie a ereticilor galateeni care interziceau să se picteze pe pământ în trup cele ce sunt necorporale și invizibile". Și încă: "Nu vă este îngăduit să-L judecați pe Dumnezeu și lucrările dumnezeiești. Îngrijește-te mai bine de tine însuși, și de cele ce-ți sunt încredințate, și ai grijă de manuscrisele tale"⁴⁰. În pofida acestui răspuns al mitropolitului, Viskovatii nu se intimidă; în noiembrie el îi aduse un manuscris despre ideile și opiniile sale privind Sf. Icoane, cerând ca acestea să fie examinate de sinod care în acel moment se ținea la Moscova pe tema ereziei lui Bahkine"⁴¹.

Viskovatii formulează motivul care l-a determinat să ia cuvântul în următorii termeni: "Stăpâne, tot zelul meu se referă la faptul că au fost scoase icoanele Domnului nostru și Mântuitorul Iisus Hristos după iconomia Sa în trup și icoanele Prea Curatei Maicii Sale și a sfinților care l-au bine plăcut și că în locul lor au fost puse icoane pictate după imaginația autorilor care interpretau acele parabole după capul lor, iar aceasta Stăpâne, ni se pare că nu este conform cu Sf. Scriptură"⁴². Viskovatii încheie expunerea îndoielilor sale adresându-se mitropolitului pentru a-i cere sfaturi duhovnicești: "Iată-mă aici plecându-mă în fața ta, Stăpâne; vezi în ce îndoială mă află și învață-mă ceea ce este și ceea ce nu este după Dumnezeu"⁴³.

Icoanele care-l scandalizaseră pe Viskovatii și provocaseră protestele sale erau o serie de compoziții simbolice noi, având drept temă: Crezul, Sf. Treime și lucrările Ei, Sinodul veșnic și icoana cvadripartită de la catedrala Buna Vestire care încă se găsește acolo în același loc ca și atunci, compoziții care comportă patru subiecte: "Dumnezeu s-a odihnit în a șaptea zi", "Fiul Unic și Cuvântul lui Dumnezeu...", "Veniți popoare să-L slăvim pe Dumnezeu Cel în trei Persoane" și "La mormânt cu trupul Tău...". Anumite teme ale acestor icoane fură calificate de către Viskovatii drept "invenții", iar altele "Idem, latine". Era vorba de chipul lui Dumnezeu-Tatăl, de Cel al Lui Hristos "sub chipul lui David", de Hristos tânăr războinic sau gol, acoperit de aripi de heruvimi și, de asemenea, chipul Sf. Duh "în picioare, de unul singur, sub chipul unei păsări lipsite de sens". Iată subiecte pe care STOGLAV-ul se eschivase să le aducă în discuție, fie folosind termeni imprecizi, fie trecându-le sub tăcere.

În manuscrisul său, Viskovatii dezvoltă și-și fondează punctul de vedere asupra temelor iconografice care l-au scandalizat. Pe baza acestui manuscris, luă cuvântul în fața mitropolitului, în Sinod⁴⁴.

Cea mai mare parte a subiectelor contestate astăzi nu mai sunt de actualitate. Totuși, ele sunt grăitoare pentru modificările ce aveau loc în arta sacră rusă și în turnura specifică gândirii, corespunzătoare decadenței conștiinței eclesiale, de care nu ne-am eliberat în întregime nici în ziua de azi.

Disputa se deschise cu una din cele mai importante considerațiuni ale lui Viskovatii: "Nu se cuvine să reprezentăm Dumnezeu Cea nevăzută"; acest fapt nu fusese niciodată cerut de o icoană, și nimeni niciodată nu îndrăznise să o reprezinte în icoană. Ori în prezent, iconografiile începuseră să reprezinte Dumnezeirea invizibilă după viziunea profetului Daniel⁴⁵ în icoana reprezentând Crezul, mai exact primul său articol (Dumnezeu-Tatăl) așa ca și în alte compoziții.

Am văzut că STOGLAV-ul ridicase deja problema reprezentării Dumnezeirii, chiar într-o formă foarte vagă. Acest sinod se ridicase ferm împotriva iconarilor care-și reprezentau pe Dumnezeu (Tatăl) în trup, "închipuind Dumnezeirea după propria lor minte". Dacă putem trage concluzia (conform cap. XLIII) că acest text era îndreptat contra icoanei lui Dumnezeu-Tatăl, din contra, aici nu este permisă nici o îndoială: ceea ce în Stoglav rămănea imprecis, insuficient exprimat, sau ceea ce era trecut sub tăcere, devine clar în prezent și prinde formă. Mitropolitul și sinodul încep să apere tocmai reprezentarea iconografică a lui Dumnezeu-Tatăl și subiectele inspirate de "închipuire", teoretic condamnate cu doi ani mai devreme de către Stoglav⁴⁶.

Mitropolitul începe să pledeze în favoarea reprezentării contestate printr-o enumerare lungă și amănunțită a icoanelor cu Dumnezeu-Tatăl, care existau deja în diverse biserici. El scoate în evidență vechimea lor, subliniindu-le mai ales originea greacă. Pentru a confirma legitimitatea reprezentării în icoană a lui Dumnezeu-Tatăl, el recurge la mărturia monahilor atoniți prezenți la Sinod; la Sf. Munte existau 21 de mari mănăstiri "și în fiecare din sfintele biserici chipul Stăpânului Savaot sau al Sf. Treimi apare întotdeauna"⁴⁷. "În țara noastră rusă, concluzionează mitropolitul, de când am fost luminați cu Sf. Botez, iconarii nu reprezintă Dumnezeirea invizibilă după Ființa Sa, ci o pictează și o reprezintă după viziunile profetice ale vechilor modele grecești"⁴⁸. Dar îndoielile lui Viskovatii constau tocmai în aceea că se cuvine să pictăm nu după profeții care sunt deja împlinite și depășite, ci după Evanghelie, adică după plenitudinea întrupării istorice⁴⁹. Viziunile profetice nu pot, după Viskovatii, să fie model pentru reprezentarea iconografică a lui Dumnezeu. Vechiul Testament nu cunoaște revelația divină directă. Și profeții "nu au avut cu toții aceeași viziune, și ea nu era după Ființă, ci după Slava Lui Dumnezeu"⁵⁰. Viskovatii trasează o limită foarte clară între revelația Divinității în viziunile profetice și revelația împlinită în Întrupare. "Tot ceea ce era vechi este depășit, acum totul este nou"⁵¹. El nu neagă importanța Vechiului Testament, ci o plasează în perspectiva generală a Bisericii: aceasta acceptă cu dragoste prefigurările veterotestamentare, dar ea cinstește cu precădere împlinirea lor, harul și adevărul. Pentru a-și sprijini poziția el se referă la canonul 82 al Sinodului Quinisext, la Sinodul 7 Ecumenic, la Sinodiconul Triumfului Ortodoxiei și la scrierile Sf. Ioan Damaschin.

Teofaniilor prefigurative veterotestamentare, el le opune împlinirea lor cea din Noul Testament; viziunea autentică a lui Dumnezeu este venirea Fiului lui Dumnezeu în trup. Biserica vede în viziunile profetice, inclusiv în cea a lui Daniel,

manifestări ale cuvântului lui Dumnezeu anunțând întruparea Sa (vezi de exemplu stihira 4 după "Doamne strigat-am către Tine" din Duminica Patriarhilor). Sensul acestor viziuni profetice era tocmai de a fi "figuri și umbre", suprimate de apariția adevăratului chip al Domnului. Acest fapt nu suprimă nicicum interdicția veterotestamentară a imaginii: Dumnezeu rămâne în continuare de nereprezentat, "căci nimeni nu L-a văzut pe Dumnezeu, nicăieri". Dumnezeu este vizibil și deci reprezentabil doar prin Întruparea Sa. "Dar cine poate face vreun chip al lui Dumnezeu, care nu are nici trup, nici descriere, nici chip?" zice Viskovatii referindu-se la Sf. Ioan Damaschin. De aceea reprezentările lui Dumnezeu-Tatăl care nu S-a întrupat nu pot să se bazeze decât pe închipuire, ele "nebazându-se pe nici un fel de dovadă".

Viskovatii vede în chipul lui Dumnezeu-Tatăl o încercare de a reprezenta Ființa dumnezeiască cu neputință de reprezentat. Spicuim din apărarea sa: "Am crezut că încercau să reprezinte Dumnezeirea cea fără chip"⁵². Profeții nu au văzut Ființa dumnezeiască, afirmă în schimb Viskovatii, ceea ce permise mitropolitului să respingă principalul reproș adus de către Viskovatii iconarilor, și anume acela de a picta după propria lor închipuire. Căci nu după ființă îl reprezentau ei pe Dumnezeu, subliniază Makarie, ci conform celor văzute în duh: "Se va picta domnul Savaot în trup, așa cum a fost el văzut de Sf. Prooroci și Sf. Părinți"⁵³.

Ca și în cazul reprezentării iconografice a lui Dumnezeu-Tatăl, Viskovatii constată că până și Fiul lui Dumnezeu este deseori pictat "din imaginație", altfel decât sub chipul Său uman. "Și am văzut, zice el, icoane cu facerea cerului și a pământului, a lui Adam și cu Domnul nostru Iisus Hristos în chip de înger"⁵⁴. "Ori Sf. Scriptură îmi arată că, cu adevărat, Cuvântul lui Dumnezeu, adică Stăpânul nostru Iisus Hristos, s-a arătat nouă în trup, dar așa cum s-a născut El din Tatăl mai înainte de toți vecii, nimeni nu a văzut, și nimeni nu poate zugrăvi în icoană ceea ce nu a văzut"⁵⁵. La acestea mitropolitul Makarie răspunde că Hristos, invizibil după Dumnezeirea Sa în trup, în chip de înger, este reprezentarea iconografică a cuvântului lui Isaia: "Înger de Mare Sfat, căci Dumnezeu este cu noi..."⁵⁶. După Viskovatii, Dumnezeu-Fiul nu este reprezentabil decât în omenitatea Sa, "adică în iconomia trupului, El neputând fi cunoscut decât în chip de om". Pentru mitropolit însă, El este de asemenea reprezentabil "în forma unui trup îngeresc". Pentru a-și argumenta spusele, el aduce mărturie icoana Sf. Treimi, în care Cei Trei care i-au apărut lui Avraam la stejarul de la Mamvri sunt reprezentați "ca îngeri (...) cu aripi (...) așa cum spune și dumnezeiescul Dionisie (Areopagitul, n. tr.)"⁵⁷. Pentru Viskovatii, chipul lui Hristos sub trăsăturile unui înger este tulburător; el riscă să pară că pe lângă că Și-a asumat natura umană, Și-a asumat și una angelică, sau că această natură este superioară naturii Sale umane⁵⁸. Anumite texte veterotestamentare, vorbind de Mesia, Îl numesc "Vestitorul", în grecește "înger". La fel și la Isaia, El este Îngerul de Mare Sfat; la Maleahi este Îngerul Legământului (3:1). Dar numele de "înger" desemnează misiunea și nu natura Sa. El este Vestitor (înger) dumnezeiesc, pentru că se întrupează. Noi nu-L cunoaștem pe

Mesia decât sub chipul Său uman și nu sub chip îngeresc. În plus, dacă Cuvântul lui Dumnezeu "prin Care toate s-au făcut" este reprezentat în actul Său creator (facerea lumii) sub forma unui înger, atunci acest trup angelic al lui Hristos poate fi pe bună dreptate considerat ca superior Întrupării Sale; cu alte cuvinte, s-ar fi putut ajunge la concluzia că Hristos Cel Care s-a întrupat și Care a suferit răstignirea nu este una și aceeași persoană cu Hristos Creatorul Universului. Ținând cont de ereziile și de "mințile slabe" contemporane lui, temerile lui Viskovatii erau cu totul îndreptățite.

Modul în care mitropolitul se referă la realizarea iconografică a Treimii veterotestamentare vine în contradicție cu hotărârea STOGLAV-ului conform căreia inscripția **IS HR** (monograma lui Iisus Hristos), aplicată unui înger era recunoscută ca greșeală. Chipul Treimii nu este cel al Persoanelor, al Tatălui, al Fiului și al Sfântului Duh, ci este chipul Tri-Unității lui Dumnezeu. De aceea, pentru Stoglav singura inscripție corectă pe această icoană este numele general de "Sf. Treime". Or aici avem de a face cu numele lui Iisus Hristos aplicat unei reprezentări simbolice, celei a unui înger, care vrea să treacă drept ipostasul Celei de a doua Persoane a Sf. Treimi de dinainte de întruparea Sa, imagine paralelă chipului Său uman. Aceasta contrazice în mod evident canonul 82 al Sinodului Quinisext, care interzice înlocuirea persoanei cu simbolul ei în icoane.

Viskovatii vede în noile subiecte iconografice o abandonare a adevărului evanghelic, o reîntoarcere la Vechiul Testament, la "figurile și umbrele" profetice. Nu se cuvine să cinstim prefigurările adevărului, zice el, referindu-se la canonul 82. Dacă mijloacele pe care le folosim pentru a-L reprezenta pe Hristos întrupat le folosim și pentru a reprezenta modul în care L-au văzut prorocii în duh, atunci "slava iconomiei Domnului nostru Iisus Hristos în trup este micșorată"⁵⁹.

În plus, icoana, după Viskovatii, trebuie să fie din punct de vedere iconografic foarte precisă și ușor de recunoscut pentru a fi o mărturie autentică: "Ar trebui să pictăm peste tot la fel ca să nu facem tulburare; căci vedem uneori în nartex o icoană și în biserică o altă icoană, același lucru este pictat în ambele părți, dar în moduri diferite"⁶⁰. (De exemplu, reprezentând facerea lumii, Hristos este pictat când sub forma unui înger, când sub forma Celui vechi de zile). Altfel zis, pictorii scot din contextul lor tablouri sau sentințe profetice și le adaptează altor contexte "după propria lor închipuire", mărturia lor pierzându-și astfel autenticitatea.

În ochii mitropolitului însă, reprezentarea lui Dumnezeu conform viziunilor profetice are aceeași forță de mărturie ca și Întruparea; el nu face nici o diferență între cele două. Pe lângă fața istorică a Fiului lui Dumnezeu, pot exista și alte reprezentări ale Sale, pentru că El, "nu apare așa cum este, ci așa cum îl vede cel care privește, El apărând fie bătrân, fie tânăr, uneori în foc, alteori în frig, în vânt sau în apă, sau îmbrăcat în armură; El nu-și schimbă prin aceasta natura Sa, ci își adaptează aspectul după diferitele persoane cărora li se înfățișează"⁶¹. Acest citat scos din al treilea tratat din *Mesajul către un iconar* justifică într-adevăr orice reprezentare a Dumnezeirii. Căci după părerea mitropolitului, "slava iconomiei

Domnului nostru în trup" nu numai că nu este diminuată, dar ea încă este preamărită. Fiul lui Dumnezeu întrupat nu este, după el, decât unul din prototipurile posibile. Astfel, chipul Mântuitorului ajunge la același nivel cu viziunile profetice, pierzându-și prin aceasta exclusivitatea: Makarie pune pe același plan icoana ca mărturie a întrupării cu reprezentările după prefigurările profetice cu ilustrațiile după textele biblice, cu diversele transpuneri în imagine ale descrierilor simbolico-poetice ale puterii sau mâniei dumnezeiești etc, cât și cu alegoriile mistico-didactice de care se servește pe larg, pentru a justifica compozițiile contestate de Viskovatii. Explicațiile și justificările mitropolitului ilustrează chiar mai evident decât icoanele eretice înseși, schimbările produse în modul de a înțelege icoana. Ne aflăm în fața unei rupturi totale cu fundamentele patristice ale icoanei.

Astfel, într-una din icoane ("Dumnezeu s-a odihnit în a șaptea zi"), trupul lui Hristos pe cruce este acoperit de aripi de heruvimi. Viskovatii vede aici "o întru chipare a ereziei latinilor": "Am auzit adesea - scrie el - în conversațiile cu latinii, că în timpul răstignirii, trupul Domnului nostru Iisus Hristos a fost acoperit de aripi de heruvimi pentru a-L feri de rușinea de a fi expus gol pe cruce"⁶². La aceasta mitropolitul răspunde că mărturia adevărului ce vine din partea dușmanilor nu poate fi acceptată; dar că "aripile de heruvimi din Sfatul Cel Veșnic", sunt mărturisite de însuși dumnezeiescul Dionisie⁶³. Makarie explică cele două aripi ca pe "Sufletul logic și spiritual" al lui Hristos, prin care El a răscumpărat sufletul nostru stricat și întunecat, tot așa cum prin trupul pe care și L-a asumat, El a răscumpărat trupul lui Adam.

Un alt detaliu al aceleiași icoane este comentat de Makarie în felul următor: "Icoana lui Dumnezeu-Tatăl, Domnul Savaot care varsă dintr-un vas peste Hristos răstignit, prefigurează Sf. Botez și paharul pe care L-a primit la răstignire, adică oțetul amestecat cu fiere. Căci proorocul David mărturisește: M-au hrănit cu fiere și M-au adăpat cu oțet. Și cei patru evangheliști mărturisesc la fel"⁶⁴.

Icoana "Fiul Unic și Cuvântul lui Dumnezeu...", îl reprezintă pe Iisus Hristos tânăr, îmbrăcat într-o armură, ținând într-o mână spada și așezat pe o cruce. Mitropolitul îl comentează în felul următor: "El se va îmbrăca în pavăza dreptății, își va pune coiful, va face judecată dreaptă și va spori mânia Sa împotriva dușmanilor Săi (...) pe care Domnul îi va ucide cu suflarea gurii Sale". El are în vedere aici comentariile la profeți, la Cartea Înțelepciunii lui Solomon, la psalmi și la alte cântări, cât și comentariul Sf. Ioan Gură de Aur la psalmul 44 ("Stătut-a împărăteasa de-a dreapta Ta...") și își sprijină reflexiile pe textul deja citat din al treilea tratat al *Mesajului către un iconar*⁶⁵.

Viskovatii se străduia să clarifice pe de o parte sensul icoanei, iar pe de alta să dea la iveală concepția însăși care stătea la baza alcătuirii noilor icoane, și să stabilească dacă ele corespund sau nu Tradiției ortodoxe. Mitropolitul însă, după cum am văzut, se mulțumea cu indicii exterioare și cu pasaje din Sf. Scriptură luate *ad literam* și din moment ce acest mod de justificare nu-l putea mulțumi pe Viskovatii, acesta fu el însuși numit "rob al închiurii și nepriceput în Sfintele

Scripturi". Corespondența literală dintre imagine și text era neîncetat susținută de mitropolit pe baza modelelor grecești, modele care pentru el erau infailibile. El însuși pictor de icoane, mitropolitul era fără îndoială pătruns de o anumite psihologie a iconarilor care lucrau după modele general acceptate, fără verificare și fără discernământ⁶⁶.

Dar au existat și momente în care mitropolitul și sinodul au căzut de acord cu Viskovatii, mai ales în problema mâinilor lui Hristos răstignit, care erau reprezentate crispat: această imagine trebuie modificată.

Cât despre Hristos reprezentat "după chipul lui David", adică purtând îmbrăcăminte împărătească și omoform arhieresc⁶⁷, "nici un profet, zice Viskovatii, nu a mărturisit iconomia în trup a Mântuitorului nostru Iisus Hristos sub chipul lui David". În ceea ce privește această reprezentare, cât și cea a Duhului Sfânt "sub chipul unei păsări lipsite de înțeles", despre care Viskovatii spuneau că "nu putea cugeta la ea fără îngrozire", Sinodul îi reproșează lui Viskovatiei lipsa lui de erudiție. "Vom cerceta acest subiect în lumina mărturiile din Sf. Scriptură și după ce vom dezbate în Sinod ne vom pronunța"⁶⁸. Dar se pare că Sinodul nu a găsit nici o mărturie în Sf. Scriptură referitoare la această reprezentare a Duhului Sfânt; cu timpul ea a dispărut, iar în prezent nu cunoaștem cum va fi arătat o astfel de icoană⁶⁹.

În afară de răspunsul la problemele ridicate de Viskovatiei în manuscrisul său, mitropolitul Makarie mai răspunde și la protestul său oral contra reprezentării puterilor cerești. Cum am văzut, după prima intervenție a diacului, reacția mitropolitului fu violentă și enigmatică: "Tu vorbești și gândești gresit despre Sf. Icoane. Această gândire este erezia ereticilor galateni care interzic pictarea pe pământ în trup a ceea ce este netrupestesc și invizibil..."⁷⁰. La Sinod, mitropolitul susține reprezentarea corurilor îngerești prin referiri la Sf. Dionisie Areopagitul și la alți Sfinți Părinți și prooroci. Se admite în general că Viskovatiei, protestând contra reprezentării "Dumnezeirii și a puterilor netrupești", înțelegea prin cele nevăzute lumea angelică în general. Mai ales răspunsul mitropolitului autorizează această concluzie. Este adevărat pe de altă parte că citind hotărârea Sinodului VII Ecumenic, care enumeră subiectele ce pot fi reprezentate, Viskovatiei îi omite pe îngeri. Dar în manuscrisul său el nu vorbește de nereprezentabilitatea celor netrupești, iar în cadrul Sinodului, răspunzând mitropolitului, el spune că nu a avut în vedere reprezentarea îngerilor: "Eu nu ți-am vorbit stăpâne decât de Dumnezeirea invizibilă și nu am vorbit de îngeri (...). Tu acum stăpâne ai întrebat pe episcopi despre cele ce am spus, și episcopii ți-au răspuns că eu am vorbit despre cele netrupești și despre îngeri; ori stăpâne, eu nu-mi amintesc să fi vorbit de îngeri, dar dacă episcopii spun că sunt vinovat de aceasta atunci stăpâne, pentru Dumnezeu, te rog să mă ierți împreună cu întreaga sf. adunare"⁷¹. Credem că nu avem motive să ne îndoim de sinceritatea lui Viskovatiei în această problemă⁷².

În afară de icoane, pe Viskovatiei îl mai scandalizase și decorația murală a

palatului țarului, unde "alături de chipul Stăpânului mai era reprezentată o femeie în postură de dans având deasupra inscripția "Sodomie", și, de asemenea, "Gelozie" și încă alte blasfemii"⁷³.

Contextul arată că nu numai caracterul deplasat al acestei vecinătăți și, deci, lipsa de respect față de chipul lui Hristos îl tulburase pe Viskovatii, ci chiar faptul că, chipul Mântuitorului, după iconomia Sa umană, era prezentat în mijlocul unei aglomerări de alegorii și parabole. Răspunsul mitropolitului se limitează, ca mai întotdeauna, la o descriere detaliată a subiectului decorației, bazată pe un amănunt din viața Sf. Vasile cel Mare⁷⁴.

Reiese din acest proces că, înainte de a se adresa mitropolitului, Viskovatii, timp de trei ani, "strigase înaintea poporului", adică dăduse pe față greșelile pe care le conțineau noile icoane. El "strigase" încă înainte să aibă loc STOGLAV-ul. În aceasta el fără îndoială că greșise neadresându-se imediat și direct mitropolitului pentru a-i împărtăși îndoielile sale; ceea ce de altfel, mitropolitul îi și reproșează⁷⁵.

"Sinodul, în cele din urmă, nu răspunse satisfăcător întrebărilor și îndoielilor lui Viskovatii"⁷⁶. El îl condamnă, calificându-i scrierile ca fiind "perverse și blasfematorii". În ianuarie 1554, fură consacrate două reuniuni judecării lui, și dat fiind că Sinodul fusese convocat pentru judecarea ereticilor, cazul lui Viskovatii avu aceeași încadrare. Sinodul nu studia și nici nu discuta; el denunța și acuza. "Ca și cum țineau să-l combată pe Viskovatii cu orice preț, puterile eclesiastice acordau o mare importanță diverselor greșeli de ordin secundar privitoare la expresii și la citări. Făcând uz de întreaga sa autoritate, Sinodul îl forță pe Viskovatii să se supună"⁷⁷. În ciuda întregului respect datorat mitropolitului Makarie, talentului și activității sale remarcabile și variate, trebuie să spunem că, modul în care a tratat situația diacului Viskovatii lasă o impresie care nu e deloc în favoarea celor care l-au judecat. Înainte de a începe să răspundă întrebărilor puse de Viskovatii, mitropolitul începe să creeze în jurul lui o atmosferă defavorabilă, începând să-l discrediteze. El încearcă să afle dacă Viskovatii acționează singur sau are și complici, el scoate în evidență inexactitățile, expresiile mai puțin reușite sau greșite din manuscrisul său și vede în ele greșeli voluntare, deși Viskovatii recunoaște imediat că Makarie are dreptate... Toate acestea, împreună cu judecarea ereticilor (Kosoi, Bașkin), aruncă o umbră asupra lui Viskovatii.

Dar încăpățânarea cu care mitropolitul apăra noul curent ce se răspândea în iconografie, cu siguranță că nu se poate explica doar prin dorința sa de a-l condamna pe Viskovatii pentru că a tulburat poporul credincios, nici nu se poate explica doar prin faptul că un credincios laic intervine în probleme de teologie și adoptă o atitudine de judecător, jignindu-l astfel pe Makarie. ("Vă este interzis să cercetați ceea ce privește Dumnezeu și lucrările divine, repetă de mai multe ori mitropolitul, vi se cuvine numai să credeți și să cinstiți cu frică sf. icoane"). Vedem deja aici o concepție romano-catolică despre Biserică, reprezentată ca o împărțire între Biserica "învățătoare" și Biserica "învățată". Dar fondul problemei constă fără îndoială în aceea că Makarie, foarte sincer, nu înțelegea esența însăși a

problemelor ridicate de Viskovatîi. În discuția care s-a angajat între ei se precizau în realitate cele două concepții total diferite despre arta sacră.

Pentru Viskovatîi aprecierea oricărei iconografii trebuia să se bazeze pe adevărurile esențiale ale doctrinei ortodoxe. El era departe de a fi un conservator "atașat cu îndărătnicie de trecut"⁷⁸. "Viskovatîi apăra nu ceea ce aparținea trecutului, ci ceea ce era adevărat, adică realismul iconografic. Controversa sa cu mitropolitul provacă o ciocnire între două orientări diferite: cea a realismului hieratic tradițional și cea a simbolismului alimentat de o imaginație religioasă înfierbântată"⁷⁹. Pentru mitropolit și Sinod, principiul determinant era uzanța existentă atunci în Biserică, care se sprijinea pe o argumentare teologică nebuloasă și neputincioasă și de asemenea pe ilustrări care se alegeau fără rușine și fără nici cea mai elementară prudență, dintre monumentele rusești și grecești. Răspunzând lui Viskovatîi, Makarie este adevărat că se referă fără încetare la Sfinții Părinți, dar el este lipsit de o autentică pătrundere a învățăturii și duhului lor. El se mulțumește să citeze, unul după altul, mulțime de fragmente și de cuvinte din Sf. Părinți, care nu aveau de multe ori decât legături exterioare cu ceea ce voia Makarie, de fapt, să demonstreze. În întreaga sa argumentare, el respectă litera și nu spiritul patristic.

Fundamentul patristic al icoanei ca mărturie a Întrupării, adică realismul evanghelic, fundamental pentru teologia ortodoxă, începe să dispară, el încetează să mai joace un rol capital și decisiv. "Legătura cu realismul hieratic al icoanei se rupse și începu să se manifeste o pasiune față de simbolismul decorativ, mai precis față de alegorism. "Această preponderență netă a simbolismului însemna de fapt destrămarea icoanei"⁸⁰. Interesul nu se mai manifestă față de persoane sau față de fapte, ci față de idei abstracte. Conținutul teologic și spiritual trebuie să cedeze locul intelectualismului și virtuozității picturale. Artă sacră deviază, modul de a o înțelege de asemenea, și acest mod este cel care-și găsește apărătorul ideologic în persoana mitropolitului Makarie; aceasta este arta pe care el și sinodul condus de el o aprobă. "În atmosfera secolului XVI, saturată de concepțiile protestantiste ale libertății de conștiință..."⁸¹, această deviere constituie un teren favorabil exercitării influențelor occidentale. Cazul diacului Viskovatîi reprezintă ciocnirea dintre concepția ortodoxă tradițională despre icoană și influența occidentală crescândă. "Ceea ce este însă paradoxal, este că acest "occidentalism" care câștigă din ce în ce mai mult teren, nu-și datorează popularitatea faptului că este de proveniență occidentală, ci faptul că îmbracă masca "vechimii" și "conservatorismului"⁸².

Trebuie să spunem că Viskovatîi nu a fost nici primul și nici ultimul care să fie tulburat de "fanteziile" iconarilor⁸³. Asemenea compoziții provocaseră îndoieli și controverse și înainte de el. Astfel, o scrisoare pe care interpretul Dimitrios Gherasimov i-o scria de la Pskov diacului Mihail Misur-Munehin, spune că încă din 1518 sau 1519 o compoziție similară celor contestate de Viskovatîi fusese adusă în fața Sf. Maxim Grecul. La acea oră, "era o imagine cu totul neobișnuită și care

nu mai era reprezentată nicăieri în Rusia, afară doar de un singur oraș". Sf. Maxim răspunse că n-a mai văzut niciodată și "în nici o țară" ceva asemănător și că iconarii care o pictaseră trebuie să o fi scos "de la ei înșiși". Se pare că cu aceea ocazie i-a fost supus atenției și un comentariu scris. El adoptă față icoanele de acest fel o atitudine clar negativă; "Este inutil să pictăm astfel de icoane spre sminteala ereticilor și a creștinilor noștri mai simpli"; dimpotrivă, "Sf. Părinți au stabilit și sinodalii poruncesc că se cuvine să pictăm și să cinstim Sf. Icoane potrivit sărbătorilor noastre".

Astfel, "ori cine ar vrea să picteze icoane, folosindu-se de Sf. Scriptură, ar ajunge ușor la un număr nelimitat de reprezentări. În aceeași scrisoare Gherasimov adăuga că avuseseră loc și mai înainte "discuții referitoare la această icoană încă de pe vremea arhiepiscopului Ghenadie" (Ghenadie a fost episcop de Novgorod între 1484 și 1504). Acesta avusese chiar o neînțelegere cu iconarii din Pskov pe tema icoanelor lor "care nu erau pictate în mod corect". Iconarii îi răspunseseră cu pretextul că ei nu pictaseră icoane decât "după modelele meșterilor de la care învățaseră și de care fuseseră formați și care reproduceau modelele grecești." Ei se mărgineau la această referință vagă "fără să prezinte vre-un document susținător." Locuitorii din Pskov "ținură seama atunci mai mult de iconari decât de episcop."

În anii '69, adică după vre-o zece ani după discuțiile cu Viskovatii, o compoziție analogă fu supusă judecății monahului Zenovie din Otnia⁸⁴. Monahul fu întrebat ce crede despre icoana "Dumnezeu - Tatăl" pe care unii "nu o admit spre cinstire, în timp ce pe altele le admiră și le laudă zicând că sunt compuse cu multă înțelepciune"⁸⁵. Problema pare să fi fost resimțită foarte dureros de interlocutorii lui Zenovie și deducem de aici că ea nu-și pierduse cu nimic actualitatea, încă de pe vremea disputei lui Viskovatii. "Pentru dragostea față de aproapele tău te rog; că dacă n-ar fi fost ceartă referitor la această icoană, nu te-am fi întrebat; dar pentru că mulți dintre noi nu acceptă icoana spre cinstire, te rugăm - vorbește"⁸⁶. Această icoană fără îndoială nu era cunoscută lui Zenovie și el nu înțelegea întrebarea. "Nu înțeleg icoana pe care dumneata o numești Dumnezeu-Tatăl". Atunci i se explică că era vorba despre o icoană a lui "Dumnezeu-Tatăl Savaot" și i se prezintă un "comentariu verbal", adică o descriere explicativă a ei.

Judecând după acest "comentariu" icoana învinuită era fondată pe o combinare de texte biblice, fiind o variantă a compoziției "Fiul-Unic și Cuvântul lui Dumnezeu..." care scandalizase pe vremea sa pe Viskovatii și în care era reprezentat Dumnezeu-Tatăl, ca David, rege și arhiereu ("având pe capul său o mitră, și pe umerii săi un omofor", ținând o sabie în mână înmănușată în fier) și Hristos tânăr purtând o cruce pe armură etc.

Auzind acest comentariu Zenovie se exprimă fără șovăială și fără compromis: "Atât modelul cât și comentariul acestei icoane sunt departe de gândirea Sf. Biserici ortodoxe și apostolice și cu totul străine credinței și gândirii duhovnicești; ele sunt o blasfemie față de natura dumnezeiască și o minciună în

ceea ce privește pe Domnul nostru Iisus Hristos"⁸⁷.

Conform acestui comentariu, Domnul Savaot este reprezentat "ca David" pentru că David este strămoșul lui Hristos după trup, numit și "strămoșul lui Dumnezeu" iar în Evanghelie Mântuitorul este adesea numit "Fiul lui David". La acest raționament confuz, Zenovie răspunde că pe dreptate, în aceeași ordine de idei, putem să reprezentăm pe Dumnezeu-Tatăl ca Avraam. A face pe Savaot, asemenea lui David este "o blasfemie contra slavei lui Dumnezeu. Și dacă un om păcătos, născut și stricăcios, poate fi considerat ca o cauză a Celui care este fără de început, atunci aceasta este o împietate pe care nici ereticii din toate timpurile n-au rostit-o până acum"⁸⁸. Zenovie remarcă cu sarcasm că: "dacă Dumnezeu-Tatăl era reprezentat ca rege și arhiereu, atunci cui ar mai trebui el să se adreseze, în calitate de arhiereu, din moment ce El este în același timp Dumnezeu și Tatăl"⁸⁹. În general "această icoană asemănătoare cu David nu corespunde cu nimic din Sf. Scriptură, fie ea apostolică sau profetică"; această icoană a lui Dumnezeu-Tatăl sub chipul lui David și chipul lui Hristos după El⁹⁰, adică chipul lui Hristos tot sub forma lui David, care a provocat proteste din partea lui Viskovatii, era mai curând o compoziție a numeroaselor erezii anterioare. În respingerea sa, Zenovie se referea la canonul 82 de la Sinodul Trulan. Cât despre detaliile acestui tablou și mai ales mâna înmănușată în fier ținând spada, spune: "Nu se cuvine să reprezentăm pe Dumnezeu-Tatăl, netrupesc și nevăzut, care a adus totul la existență din neființă, sub trăsăturile unui om răzbunător". Iar dacă vrem "să reprezentăm în icoane mânia lui Dumnezeu", atunci ar trebui pentru texte precum "Rărunchii mei freamătă de mânie asupra lui Moab, ca o harpă" sau "voi fi pentru ei ca o fiară (urs) înfometată", "să reprezentăm rărunchii lui Dumnezeu sub formă de harpă sau sub forma unui urs amenințător"⁹¹. Zenovie nu vorbește de principiul însuși al posibilității de a reprezenta sau nu pe Dumnezeu-Tatăl; el nu depășește cadrul material concret în care i se pusese întrebarea. Totuși, din uimirea sa și din dezaprobarea sa față de această întrebare, se poate trage concluzia că icoana lui Dumnezeu-Tatăl, Cel "netrupesc și nevăzut" sub aspect uman îi părea de neconceput.

Cât despre reprezentarea lui Hristos tânăr, așezat pe cruce cu o spadă în mână, Zenovie o condamnă ca pe o alterare arbitrară a mărturiei evanghelice: "Nici unul dintre teologi nu a transmis și nici unul dintre Sf. Părinți nu l-au cântat pe Hristos victorios în iad, pogorându-se de pe cruce purtând armură de fier și coif de alamă"; nici pe Hristos tânăr așezat pe cruce. Toate acestea sunt străine gândirii ortodoxe și constituie o blasfemie drăcească"⁹². Astfel, într-o asemenea reprezentare, noi nu distingem concepția creștină a smereniei supreme pe cruce ca pe o victorie; puterea crucii este figurată cu ajutorul armelor militare iar realitatea evanghelică este înlocuită printr-o alegorie.

Zenovie se ridică cu aceeași hotărâre și împotriva unui alt detaliu al aceleiași icoane; un serafim răstignit ("ca provenit dintr-o erezie", scria Sf. Maxim Grecul) și alți heruvimi, detaliul fiind comentat în următorii termeni: "Serafimul alb este sufletul

cel sfânt al Său (a lui Iisus)", "doi heruvimi roșii sunt cuvântul și duhul". Tot acest detaliu reprezenta probabil o dezvoltare a aceleiași teme pe care deja o comentase mitropolitul Makarie. Unii savanți presupun că heruvimul răstignit era o versiune a viziunii lui Francisc de Assisi pe Muntele Alverno⁹³. Dar, așa cum crede părintele G. Florovskii, faptul putea să fie la fel de bine și fructul influenței misticii germane. În secolul XIV, găsim această compoziție în opera lui Suso, mistic romano-catolic foarte cunoscut, care se bucură de o influență considerabilă mai ales începând cu secolul XV. Operele sale mistico-erotice, ilustrate de el însuși, erau cu siguranță cunoscute de iconarii din Pskov care întrețineau relații foarte strânse cu Occidentul.

Analizând punct cu punct detaliile temei iconografice învinuite, Zenovie găsi în ea urmele ereziilor gnostice, maniheice și sabeliene remarcând că întregul ansamblu compozițional era rezultatul "unei gândiri eretice și a unor răătăcirii cu totul nebunești și drăcești"; "eu mă lepăd de toate acestea, conform canonului celui de-al VI-lea Sfânt Sinod ecumenic" - zise el⁹⁴.

Zenovie nu a menționat proveniența occidentală a anumitor detalii pe care le respinsese; pentru că, fără îndoială, spre deosebire de Viskovatii, el nu le cunoștea. Dar în judecata sa de principiu privind icoana, el manifestă o credincioșie fermă și constantă față de Sf. Tradiție patristică, bazându-se mai ales în respingerile sale pe hotărârea Sinodului Quinisext. Sinodul Ecumenic a hotărât "să se picteze icoane după adevăr și după har," spune el, "în amintirea vieții Mântuitorului în trup, a patimii și morții sale mântuitoare, și a dezrobirii dumnezeiești dăruite astfel lumii întregi"⁹⁵.

Apariția și mai ales larga difuzare a noilor compoziții "teologico-didactice" este în general explicată de savanți ca unul din mijloacele folosite de Biserică în lupta sa contra ereziilor. Totuși documentele de epocă nu confirmă nicicum această ipoteză. Nici una dintre lucrările contra ereticilor scrise în această epocă nu autorizează o atare concluzie. Aceste subiecte sunt absente în enumerarea pe care o face Sf. Iosif de Volokolamsk (mare dușman al ereticilor) privitor la ceea ce se reprezenta pe icoane. Dacă astfel de tablouri ar fi fost cu adevărat îndreptate contra ereticilor, atunci ar fi cu totul ciudat ca adversari atât de înverșunați ai ereziilor, precum Ghenadie, arhiepiscop de Novgorod, sau Sf. Maxim Grecul, să fi adoptat o atitudine negativă în privința lor. Însuși mitropolitul Makarie, apărând aceste compoziții, nu le justifică prin lupta sa contra ereziilor. Ce puteau învăța sau dovedi aceste compoziții "mistico-didactice"? Ele sunt cu atât mai dificil de acceptat cu cât în acea epocă, nimeni nu le înțelegea fără explicații speciale: "Nu există inscripții deasupra, zicea Viskovatii la Sinod; Mântuitorul nostru Iisus Hristos este pictat sub formă de înger sau așezat pe cruce îmbrăcat în armură, sau vedem Sfatul veșnic, toate acestea, fără inscripție(...)". Mitropolitul îi răspunde lui Ioan: "ba există inscripții pe toate aceste icoane. În Sfatul veșnic scrie: Stăpânul Savaot iar chipul lui Hristos răstignit în sânul Tatălui poartă inscripția <<Iisus Hristos>>(...)". Iar Ioan zice din nou: "Stăpâne, am văzut și eu aceste inscripții pe toate aceste icoane(...) <<Iisus Hristos>> și <<Savaot>>; dar nu există nici un fel de explicație

scrisă în aceste parabole și nimeni dintre cei pe care i-am întrebat nu știau să o spună⁹⁶. Acest dialog arată că era imposibil, fără o explicație prealabilă, ca cineva să se orienteze în aceste compoziții și nici să perceapă sensul a ceea ce era reprezentat pe ele. Către sfârșitul secolului XVI toate aceste subiecte se instalează practic atât de adânc în practica iconografică și mentalitatea generală încât până în zilele noastre ele sunt considerate ca un fenomen normal. Astfel în *Știința Sf. Liturghii a Bisericii ortodoxe* de Lebedev, cităm cu privire la reprezentările simbolice din secolul XVI: "Păstorii Bisericii ruse au admis și au aprobat întotdeauna astfel de reprezentări, nu numai din cauza semnificației lor interne, ci și pentru că ei vedeau în ele un sistem de învățare prin icoană și deasemenea pentru că simbolurile esențiale care intrau în compoziția unor astfel de icoane erau încă de multă vreme folosite în Biserica grecească"⁹⁷. Acest ultim argument, după cum vedem, este cel folosit și de mitropolitul Makarie; uzanța Bisericii grecești este considerată criteriu al adevărului. Totuși, "semnificația internă" a unui mare număr de astfel de icoane face dovada unei fantezii incredibile și se exprimă printr-o alegere de simboluri și de alegorii "profunde" până într-acolo încât nu numai că ele nu constituiau "un sistem de învățare prin imagine", ci rămâneau pur și simplu de neînțeles. De aici, mulțimea inscripțiilor pe astfel de icoane în a doua jumătate a secolelor XVI-XVII. "Fără ele, aceste icoane ar fi rămas de neînțeles" spune un autor din secolul XIX. Sensul și conținutul acestor imagini erau inaccesibile poporului. "Iar experiența a demonstrat că icoanele lipsite de inscripții deveneau obiectul unor comentarii diverse care adesea provocau tulburare în popor"⁹⁸. Dar inscripțiile nici ele nu erau întotdeauna o soluție. Chiar oameni cultivați, precum reputatul teolog și mitropolit Filaret al Moscovei scrie referitor la tema icoanei: "Rugului de foc": "În compoziția acestor icoane multe lucruri par de neînțeles"⁹⁹. Putem să ne închipuim cu ușurință la ce putea să ducă această "metodă de învățare prin imagine" pentru simplii credincioși.

Desigur, se poate ca ereziile să fi avut o anumită legătură cu aceste icoane "simbolice". Totuși nu este vorba aici de o polemică, ci mai curând de o înrudire interioară evidentă. Creatorii noilor icoane erau niște mistici nu mai puțin nebuloși și pretențioși decât iudaizantii înșiși. Atât unii cât și alții se hrăneau din aceeași "imaginație religioasă exaltată" și vătămătoare. Iar Biserica nu putea, cu siguranță, în polemica sa, să se servească de icoane "compuse din numeroase erezii", după aprecierea monahului Zenovie.

Deteriorarea era departe de a fi predominantă în arta sacră în timpul celei de a doua jumătăți a secolului XVI: dimpotrivă, curentul esențial al acestei arte nu era decât puțin inferior celui din epoca precedentă. Dar coborârea generală a nivelului spiritual lipseau arta de fundamentul pe care ea îl avea atunci când isihasmul juca un rol primordial. În prezent apare o înstrăinare evidentă între viața ascetică și rugăciune, pe de o parte, și creația și gândirea teologică pe de altă parte. Începe astfel să se simtă încetul cu încetul aceeași înstrăinare și în ceea ce privește concepția ortodoxă despre icoană, față de fundamentele ei doctrinale, așa

cum fuseseră ele formulate la Sinoadele Ecumenice al VI-lea și al VII-lea. Curentul din artă confirmat de sinodul din 1553-1554 va înceta treptat să integreze împrumuturile străine în limbajul pictural organic propriu ortodoxiei. Aceasta va conduce prin urmare la o imitație directă a Occidentului și la o ruptură de tradiție.

NOTE

1. A. Schmemmann, *O operă inedită a Sf. Marcu din Efes despre Înviere*, în "Pravoslavnaia Misl", Paris, în lb. rusă, p. 144.

2. Începutul acestui proces, care se definitivează în secolul XVII prin Petru I, datează de la începutul secolului XV, din timpul domniei lui Ioan III (1462-1505). Atunci când acesta se căsătorii cu Sofia din dinastia Paleologilor, care fusese crescută de papa de la Roma, lumea de la curte făcu o adevărată pasiune pentru tot ceea ce provenea din Occident. La sfârșitul secolului XV, când arhiepiscopul de Novgorod, Ghenadie, întreprinse o nouă traducere a Bibliei, această muncă fu condusă de un monah dominican pe nume Benjamin, iar traducerea se făcea după Vulgata. La Novgorod își făcură apariția opere de spiritualitate occidentală, traduse din germană și din latină, "în chiar casa arhiepiscopală" (G. Florovskii, *Despre cinstirea Sofiei, Înțelepciunea divină, la Bizanț și în Rusia*, în *Troudf Siezda russkikh akademicheskikh organizaii za graniței*, t. I., Sofia, 1932, p. 497, în lb. rusă. În această epocă lupta contra ereziilor poartă și ea amprenta metodelor occidentale. Cât despre lupta contra latinismului, deși era caracteristică epocii, făcea casă bună cu filo-occidentalismul.

Influențele occidentale creșteau văzând cu ochii și în secolul XVI se structurează în fenomene foarte complexe. În occidentul renașterii, științele și artele erau inseparabile de magie și de științele oculte. Noutățile pe care străinii, asemenea romano-catolicului Nicolae Grecul, medicul personal al prințului, le importau în Rusia, erau superstiții precum: astrologia, credința în roata norocului despre care Sf. Maxim Grecul, marele apărător al dreptei credințe, spunea că sunt un amestec de "învățători grecești, chaldeene și latinești". Acestui amestec vătămător ar fi trebuit să i se opună vigilența și paza inimii și minții pe care le recomanda isihăsmul; dar acesta începuse deja să slăbească în Rusia.

3. *Comunicări ale Societății Imperiale de istorie și antichități rusești*, 1847, p. 19; Citat de N. Andreev, *Afacerea diaconului Viskovatii*, în *Seminarium kondakovianum V*, Praga, 1932, în lb. rusă.

4. Acest titlu se datorează faptului că hotărârile acestei adunări au fost împărțite în o sută de capitole. Textul pe care-l folosim aici este cel publicat la Moscova în 1890 în limba rusă. Pentru traducerea franceză utilizăm lucrarea lui M. Duchesne, *Le Stoglav ou les Cent chapitres*, Paris, 1920.

5. *Stoglav*, în franceză p. 111.

6. P. 174. Totuși existența chiar a acestui fapt dă loc la comentarii discutabile despre motivele care le-ar fi făcut să apară. Astfel, el este explicat prin aceea că în secolul XVI "pictura profană începuse să pătrundă deja în iconografia rusă" (N. Pokrovskii, *Monumente de iconografie și artă creștină*, S. P. b, 1900, p. 347, în lb. rusă), sau prin principiile de executare a portretelor (N. Andreev, Mitropolitul Makarie și arta religioasă", în *Seminarium Kondakovianum VII*, Pra a 1935, p. 241, în lb. rusă). Presupunem deci că această întrebare a țarului admite principiul reprezentării persoanelor care nu sunt sfinte, moarte sau vii. Prin urmare, răspunsul Sinodului este considerat ca fiind inadecvat în raport cu importanța problemei ridicate (N. Andreev, *Ibidem*, nota 70). Dar în acea epocă portretele după natură încă nu existau. Fie că un om era viu sau mort, sfânt sau nu, portretul său era făcut în modul unei icoane, altfel el nu avea nici un sens. Deci pentru Sinod nu putea exista vreun altfel de imagine-portret. De altfel, chiar modul în care problema era formulată nu ne permite să-i atribuim o importanță pe care nu o are; într-adevăr este vorba nu de a ști cum să reprezentăm personajele (fie portret, fie nu) care nu sunt sfinte ci dacă reprezentarea lor este admisibilă în icoană. Tocmai astfel este și formulată: "Se cuvine să le pictăm"? Ni se pare deci că poziția lui N. Pokrovskii este justificată mai curând atunci când el dă ca motiv al acestei întrebări faptul că prezența în icoane a personajelor

nesfinte, cât și a numărului lor mare putea să-i tulbure pe credincioși sau să-i smintească. Trebuie să adăugăm posibilitatea criticilor ce puteau veni din partea ereticilor.

7. P. 107. Am corijat din textul francez câteva greșeli de sens care se datorau ignoranței în materie de iconografie a celui care le-a scris.

8. N. Pokrovskii, *Monumentele...*, *Ibid*, pp. 356-357.

9. A.I. Nekrasov, *Artă figurativă rusă veche*, Moscova, 1937, p. 278, în lb. rusă.

10. N.V. Malițki (*Contribuții la istoria compoziției Sf. Treimi veterotestamentare. Seminarium Kondakovianum II*, Praga, 1927, p. 43, în lb. rusă), împărtășea această opinie. Hotărârea Sinodului a contribuit cu siguranță la stabilizarea iconografiei Sf. Treimi a lui Andrei Rubliov, făcând din ea, într-o anumită măsură, un model canonic. Nu există totuși nici un motiv să vedem în această hotărâre stabilirea unei reguli imuabile iconografice, așa cum se înțelege uneori.

11. Studiul hotărârii sinodale în privința acestui punct, efectuat de N. Pokrovskii conține o inexactitate; el comentează nimbul crucifer ca pe un atribut al Dumnezeirii (*Monumentele...*, p. 353). În realitate, crucea din nimb este un atribut care aparține în exclusivitate lui Iisus Hristos, ea indică suferințele îndurate în omenitatea Sa. Cât despre inscripția Ō ōn - "Cel care este" - (Ō - articol și Ō Ōn-participiul verbului a fi), ea indică Dumnezeirea Sa. Acest "Fiu al omului" reprezentat în icoană este același Dumnezeu care în Vechiul Testament i-a vorbit lui Moise (Ex. 3:14). Acest nume, zice Sf. Grigorie Teologul, Dumnezeu Îl dă Lui-Însuși, când vorbește cu Moise pe munte, pentru că el concentrează în sine Ființa totală, care nu are nici început și nici sfârșit, care este ca un ocean al ființei, de necuprins și infinit, depășind granițele oricărei noțiuni de timp sau de spațiu..." (Or. 38 pt. Teofanie, PG, 36, 317, B-C). Această inscripție este explicată în același mod de Sf. Maxim Grecul în comentariul său despre nimbul Mântuitorului.

12. Exemplele cele mai vechi de icoane unde Îngerul din mijloc este destinat ca fiind Hristos se găsesc într-o Biblie grecească ce se află la Biblioteca Națională din Paris "unde nimbul său este crucifer" și într-o frescă capadociană din secolul XI (Vezi M. Alpatov, *Sf. Treime în arta bizantină s. școala lui Rubliov*, Echos d'Orient aprilie-iunie 1927).

13. *De fide Ortod.* 1.4, cap. 6, P.C. 94, 1, 1112.

14. V. Loskii, *Controversa despre Sofia*, Paris, 1936, p. 77, în lb. rusă.

15. Canonul glas. 7, oda 9.

16. P. 136. Acest text nu figurează literalmente în scrierile Sf. Ioan Damaschin, dar el poate să provină din texte liturgice. Sinodul celor o sută de capitele trata în general izvoarele cu multă libertate, după cum știm. Mitropolitul Filaret al Moscovei mergea până la a formula în acest sens o îndoaială: "Un Sinod care se servește de minciuni pentru a-și baza părerile sale, care atribuie Sf. Părinți și Sf. Apostoli o doctrină și reguli inexistente, merită el numele de Sinod al Bisericii"? (*Conversație cu un stilist*. Opere, t. II, Moscova, 1834-1835, pp. 180-205. în lb. rusă. Citat de V. Nikonov, *STOGLAV-ul jurnalul Patriarhiei de Moscova*, nr. 9, 1951, p. 46, în lb. rusă).

17. N.K. Goleizovskii, *Mesaj către un iconar și ecourile isihasmului în pictura rusă din secolele XV-XVI*, în *Vizantiiskii Vremennik XXVI*, Moscova, 1965, p. 220, în lb. rusă.

18. G. Ostrogorskii, *Hotărârile stoglav-ului cu privire la pictarea icoanelor și principiile iconografiei bizantine, Orient și Bizanț*, prima Culegere în amintirea lui Th. Uspenskii, Paris, 1930, p. 402.

19. N. Goleizovskii vede în atitudinea adoptată de către sinod cu privire la reprezentabilitatea Dumnezeirii influența anumitor texte din cel de-al doilea și al treilea tratat din *Mesajul către un iconar*, texte care comentează chipul Treimii și justifică, după părerea lui, "orice fel de reprezentare a divinității" (*Ibidem*, p. 228). Dar dacă anumite texte din al treilea tratat permit o astfel de concluzie, al doilea tratat nu permite așa ceva în nici un caz. Noi am văzut că acolo se face o diferență clară între viziunile profetice și manifestările sensibile, lucruri care sunt complet confundate în al treilea tratat. Se spune în acesta din urmă că Dumnezeu "nu apare așa cum este El, ci așa cum Îl vede privitorul", deci în moduri foarte diverse. Un astfel de comentariu poate într-adevăr să justifice orice fel de reprezentare a Dumnezeirii. Trebuie să mai spunem că în pofida unor coincidențe uneori literale între al doilea și al treilea tratat, există între ele o diferență foarte clară nu doar în ceea ce privește conținutul, ci și în

ceea ce privește maniera de expunere. În unul, acest conținut este exprimat scurt cu o mare exactitate, în altul cu prolixitate și emfază. În acest al doilea caz autorul se străduiește să-și facă textul mai solemn și mai pompos, să-și exprime ideile într-un mod cât mai sentimental și mai emfatic, dar gândirea în sine își pierde limpezimea din această cauză. Această ne face să credem că aceste două texte aparțin unor autori diferiți.

20. De exemplu, I.N. Jdanov credea că Makarie nu exersase o influență prea mare asupra hotărârilor Sinodului. Vezi N. Andreev, *Mitropolitul Makarie...*, *Ibidem*, p. 239, nota 59; la fel G. Ostrogorskii, *Ibidem*, p. 402.

21. Pp. 107, 118, 133 și 134.

22. Vorbind de modelele vechi, în cap. XXVII Sinodul recomandă ca icoanele vechi să fie păstrate cu grijă, conservate și restaurate (pp. 82-83).

23. N.E. Mneva, *Istoria Rusiei moscovite*, Moscova, 1965, p. 115, în lb. rusă. În hotărârile sinodale editate în 1890 noi nu am găsit o astfel de hotărâre. Ea nu figurează nici în traducerea franceză a lui E. Duchesne care utilizează mai multe versiuni ale acestor texte. De altfel "invențiile" și "imaginațiile" de care vorbește Sinodul nu sunt derogări făcute la o anumită obișnuință de a imita în mod formal, ci la fundamentele doctrinare ale icoanei ortodoxe; ele privesc după cum am văzut, doar anumite subiecte iconografice cum ar fi greșelile în iconografia Sf. Treimi și modul de a reprezenta Dumnezeu.

24. A.N. Nekrasov, *Arta figurativă...*, *Ibidem*, p. 316.

25. A. Grabar, *Bizanțul*, Paris, 1963, p. 56.

26. Trebuie să spunem aici că nici un manual nu va putea vreodată să-l păzească pe un pictor de greșeli dacă creația sa însăși deviază de la Tradiția bisericească.

27. *Către monahi*, P.G. 99, 1176.

28. Capitolul din care luăm acest pasaj prezintă o analogie aproape completă cu hotărârile Sinodului celor o sută de capitole despre iconari (nivelul lor moral, etc.). Textul din Pidalion de care s-a servit Sinodul era scris și fusese compus de mitropolitul Makarie imediat înainte de Sinod. Capitolele privitoare la pictura icoanelor nu au fost introduse în ediția tipărită a Pidalionului, dar figurează în manualul iconografic (*podlinnik*) a lui Bulgakov editat de Uspenskii la Moscova în 1909.

29. Trebuie să spunem că oamenii de știință contemporani interpretează foarte original cuvântul **canon**, interpretare care nu corespunde nici cu semnificația, nici cu destinația acestui cuvânt. Ori cum ei se lovesc în mod inevitabil și constant de fapte care contrazic propria lor interpretare, aceste fapte sunt privite în consecință ca tot atâtea "derogări", ca elemente ce apar "în pofida canonului" sau ca "opoziții" față de constrângerea Bisericii etc.

30. P. 135. Traducerea lui Duchesne, greșită, este înlocuită cu a noastră.

31. P. 136.

32. P. 135. În același timp Sinodul arată multă stimă pentru iconarii care sunt la înălțimea exigențelor sale; ei "vor fi înconjurați de mult respect și vor primi dovezile aprecierii noastre (...). Marii seniori, ca și oamenii de condiție umilă, îi vor cinsti pe acești pictori pentru că ei pictează icoanele după cinstitele modele vechi". (p. 136).

33. G. Ostrogorskii, *Ibidem*, p. 407; N. Pokrovskii, *Ibidem*, p. 350.

34. *Icoana rusă*, partea I, Praga, 1931, p. 44, în lb. rusă.

35. J. Vladimirov, Simeon de Poloțk, țarul Alexei, după cum vom vedea. În timpul lui Petru I, scriitorul I.T. Posoșkov mai scria "trebuie să interzicem cu mare severitate țăranilor analfabeți să picteze de aici înainte icoane, fără să primească vre-o autorizație în acest sens." Descriind nivelul foarte scăzut al pictării de icoane, el încheie: "De aceea trebuie să stabilim o supraveghere foarte strictă în acest domeniu mai mult decât în oricare altul al artei", în *Carte despre sărăcie și bogăție*, Moscova, 1951, p. 146, în lb. rusă.

36. N. Goleizovskii, *Mesaj către un iconar...*, *Ibidem*, p. 225.

37. Măsuri analogice fură adoptate de către Stoglav și pentru cântările liturgice. În acest domeniu, ca și în restul vieții bisericești, Sinodul se referă în aceeași termeni și la practica existentă, admitând prin aceasta toate greșelile care existau în aceea epocă, (vezi N.D. Uspenskii, *Arta vechiului*

cânt bisericesc rus, Moscova, 1965, p. 204).

38. "Diac" semnifică funcționar, iar uneori ministrul afacerilor externe. Procesul diacului Viskovatii a fost editat în limba rusă de O. Bodianskii în *Ctenia imperat. Ob. Istorii i Drevnostei Rossiiskih*, Cartea II, Univ. din Moscova, 1858, după manuscrisul din mănăstirea Volokolamsk. Aceasta este ediția pe care o folosim. Cea mai bună lucrare și cea mai clară pe această temă îi aparține lui N. Andreev, *Procesul diacului Viskovatii*, în *Seminarium Kondakovianum* V, Praga, 1932, în lb. rusă. Vezi, de asemenea, de același autor *Mitropolitul Makarie și arta religioasă*, în *Seminarium Kondakovianum* VII, Praga, 1936 și *Monahul Zenovie din Otnia despre iconografie*, în *Seminarium Kondakovianum*, VIII, Praga, 1935, în lb. rusă. Procesul diacului Viskovatii este uneori atribuit Sinodului celor o sută de capite (de 2 ori de către A. Grabar, Schweinfurth, Alpatov și Briusov), ceea ce este inexact. Greșeala provine, așa cum arată N. Andreev, dintr-un calcul greșit al anilor. Sinodul care a studiat acest caz a avut loc la sfârșitul anului 1554.

39. De origine modestă, ajuns într-un post înalt și conducător al politicii externe, Viskovatii era un om absolut excepțional; "el nu avea pereche în Moscova timpului său"; "Inteligența și arta sa în calitate de moscovit care nu-și învățase nicăieri arta, îi uluia pe ambasadorii străini", scrie Rüssow autorul *Cronicii livoniene* (Andreev, *Ibidem*, p. 217).

40. Pp. 1 și 2.

41. Sinodul nu a fost "convocat din cauza procesului Viskovatii" cum cred N. Pokrovskii și N.E. Mneva, *Artă rusă moscovită*, Moscova 1965, p. 116. Vezi, de asemenea, V.A. Lebedev, *Artă rusă veche din secolele X-XVII*, Moscova, 1962, p. 186, în lb. rusă.

42. P. 11.

43. Atunci când Viskovatii își aduse documentul "și ceru mitropolitului să aibă bunătatea de a verifica acest manuscris conform Sf. Scripturi, cu toată sfânta adunare", Makarie trimise "aces: manuscris (...) autocratorului a toată Rusia, întrebându-l ce-i poruncește să facă evlaviosul țar referitor la acest subiect". Țarul trimise înapoi manuscrisul mitropolitului și porunci să-l discute în Sinod făcându-i cunoscut ulterior rezultatul (pp. 2-3).

44. P. 3.

45. "Am privit în vedenia de noapte, și iată pe norii cerului venea cineva ca Fiul Omului; și El a înaintat până la Cel vechi de zile și a fost dus în fața Lui..." (Dn. 7:13). "Am privit până când au fost așezate scaunele, și S-a așezat Cel vechi de zile, îmbrăcămîntea Lui era albă ca zăpada iar părul capului său ca lâna..." (7:9).

46. Reprezentarea iconografică a lui Dumnezeu Tatăl va fi studiată în parte în contextul interdicției sale la Marele Sinod de la Moscova. Aici ne limităm la o scurtă analiză a argumentării celor două părți.

47. P. 14.

48. *Ibidem*.

49. G. Florovskii, *Căile urmate de teologia rusă*, Paris, 1937, p. 28, în lb. rusă.

50. P. 7. Este exact că revelațiile din Vechiul Testament, chiar atunci când îmbracă forme concrete, ca de exemplu cea a profetului Isaia, sunt viziuni nu ale Ființei, ci ale Slavei dumnezeiești. "Am văzut pe Domnul așezat pe un scaun înalt și măreț" (6:1); și pe Domnul Savaot l-am văzut cu ochii mei" (6:5). Această revelație este explicată de Hristos Însuși ca o viziune a slavei dumnezeiești (In. 12:41).

51. P. G.

52. P. 32.

53. P. 36. Acest argument al mitropolitului păru atât de solid încât el figurează, fiind foarte ușor de recunoscut, în argumentările tuturor apărătorilor reprezentării iconografice a lui Dumnezeu-Tatăl, perpetuându-se până în zilele noastre.

54. P. 10.

55. P. 8.

56. P. 22, Is. 9:15; "Căci prunc s-a născut nouă, un Fiu ni s-a dat nouă, a cărui stăpânire pe umărul Lui și se cheamă numele Lui Înger de Mare Sfat..."

57. P. 22.

58. P. 10.

59. P. 7.

60. *Ibidem*.

61. P. 19.

62. P. 7. Situația lui Viskovatii îl puna mereu în raport cu străinii și după mărturia lui Heinrich Staden "el era foarte ostil față de creștini" (N. Andreev, *Ibidem*, p. 277). Într-adevăr, textul arată că el vedea foarte clar pericolul corupției pe care îl reprezentau pentru Ortodoxie influențele heterodoxe (romano-catolice și protestante).

63. Pp. 19 și 20.

64. P. 21.

65. P. 19.

66. Vezi N. Andreev, *Procesul diacului Viskovatii*, *Ibidem*, p. 231, nota 245.

67. Această imagine este datorată fără îndoială unei legende despre preoția lui Hristos, apărută în Rusia chiar în secolul XVI.

68. P. 19.

69. Icoana lui Hristos "sub chipul lui David" cunoscute o largă difuzare în secolul XVII sub numele de "Hristos Marele Arhieru", "Împăratul Împăraților" și "Împărăteasa a șezut de-a dreapta Ta".

70. Vezi Andreev, *Ibidem*, p. 223. Există între savanți diverse ipoteze privind această erezie enigmatică, la care se referă mitropolitul. Unii cred că "nu trebuie să căutăm în acuzația mitropolitului Makarie vre-un sens bine definit (...). Esențialul era să formuleze o acuzație de erezie; puțin contează dacă această erezie (...) a existat sau nu vreodată" (N. Andreev, *Ibidem*, p. 224, nota 188).

71. P. 33.

72. Nu se poate în nici un fel trage concluzia din răspunsul mitropolitului că Viskovatii ar fi fost un "semi-iconoclast", cum o face V. Riabușinski (O răscruce în dezvoltarea iconografiei ruse în secolul XVI: *afacerea diacului Viskovatii*, în *Rusia și creștinătatea*, nr. 34, 1948, p. 9), care vede în cuvintele atribuite lui Viskovatii "o îndepărtare de spiritual și o întoarcere la trupesc."

73. P. 11.

74. În sala cea mai mare, spune el, a fost pictat în mijloc Stăpânul din ceruri, înconjurat de heruvimi, cu inscripția "Înțelepciunea lui Iisus Hristos", în dreapta Mântuitorului o ușă cu următoarele cuvinte : 1-curaj, 2-inteligență, 3-curăție, 4-dreptate; la stânga sa o altă ușă cu următoarele cuvinte : 1-sodomie, 2-nebunie, 3-desfrânare, 4- nedreptate; între uși în partea de jos un diavol cu 7 capete, iar sub el în picioare, viața care ține la dreapta sa o torță și în stânga sa o lance, iar deasupra tuturor un înger în picioare - duhul temerii de Dumnezeu. În spatele ușii din dreapta sunt reprezentate temelii pământului și marea cu toate cele nevăzute din ea, apoi un înger - duhul evlaviei, în jurul căruia se află cele 4 vânturi iar de jur împrejur se află apa, sub care se află uscatul (...). Un înger, duhul dreptei înțelepciuni, ține soarele; sub el la sud noaptea fugărește ziua; iar mai jos se află virtutea și un înger cu inscripția "zelosul", și de asemenea, mai vedem gelozia, iadul și un iepure. În partea stângă din spatele ușii vedem iarăși uscatul, pe care Stăpânul este pictat sub forma unui înger, ținând o oglindă și o sabie; un înger îi pune pe cap o coroană, și totul poartă inscripția: "binecuvintează cununa anului cu bunătatea ta", iar dedesupt se află roata anului cu încă o altă roată iar la dreapta iubirea, un vânător, un lup și la stânga gelozia adresându-se iepurelui: "gelozia este un rău teribil care a născut și a pus în mișcare fratricidul; gelozia se ucide cu o spadă. Există și moartea și în jurul tuturor acestora uscatul și îngerii care slujesc stelelor..." (pp. 27-28). Mitropolitul explică acest ansamblu pictural prin povestirea convertirii la creștinism a lui Ebbule, preceptorul Sf. Vasile cel Mare. Dar, după cum notează cu dreptate N. Pokrovskii (*Ibidem*), "această referință (...) nu explică în realitate nici una din reprezentările menționate".

75. În conduita lui Viskovatii, există desigur și lucruri care nu ne sunt clare. Aceasta îi incită pe unii savanți să-l suspecteze de ipocrizie și să vadă în demersul său motive cu caracter personal (ostilitate față de Silvestru) sau politic (lupta grupărilor politice din jurul țarului). Este posibil ca astfel de considerații să fi jucat un anumit rol în discuție. Totuși ele nu puteau cu siguranță să constituie

motivele determinante ale acestora. Ceea ce-l îndemna pe Viskovatii să ia cuvântul, era tocmai faptul că vedea amenințată puritatea ortodoxiei. "Îndoielile lui Viskovatii fac dovada unei gândiri religioase foarte profunde și foarte precise" (G. Florovskii, *Căile...*, p. 27), care nu puteau fi dictate decât de o credință și o convingere intensă și sinceră. De aici încăpățănarea sa, logica și maturitatea din argumentația sa teologică. Pe de altă parte, poziția mitropolitului Makarie în această problemă nu este foarte clară. Cum să explicăm violența acestui "prelat blând și amabil" (A. Kartășev, *Istoria Bisericii ruse*, Paris, 1959, vol. 1, în lb. rusă), dorința sa de a condamna pe Viskovatii cu orice preț? Atitudinea sa ideologică în apărarea noilor icoane nu era ea dublată de un interes personal? El nu era persoana cea mai competentă în materie; el însuși iconar, ziditor de biserici, iubind cu deosebire frumusețea liturgică, el nu poate să nu fi încuviințat - cel puțin - temele noilor icoane în biserica țarului care era catedrala Bunei-Vestiri. El se simțea responsabil de acestea.

76. G. Florovskii, *Căile...*, *Ibidem*, p. 27.

77. N. Andreev, *Procesul...*, *Ibidem*, p. 240.

78. N. Pokrovskii, *Ibidem*, p. 335.

79. G. Florovskii, *Căile...*, *Ibidem*, p. 28.

80. *Ibidem*, pp. 26 și 27.

81. A. Kartășev, *Istoria...*, *Ibidem*, vol. I, p. 515.

82. G. Florovskii, *Căile...*, *Ibidem*, p. 28.

83. Un contemporan al lui Viskovatii, monahul Artemie, egumen al Mănăstirii Sf. Treime, contestă imaginea lui Dumnezeu-Tatăl în chip de bătrân numind-o tablou occidental (Ustialov, *Istoria lui Ioan cel groaznic, Prințul Kurbsky*, ed. III, S. P. b. 1868, pp. 17-19, în lb. rusă. Confreria din Lvov, din 1592, reacționează la fel. (A. Nekrasov, *Arta figurativă...*, *Ibidem*, p. 290.

84. Zenovie, ucenic al Sf. Maxim Grecul, zice tradiția, era un scriitor și polemist ce se bucura de o mare autoritate în fața contemporanilor săi (+ 1568). Întrebările puse și răspunsurile lui Zenovie au fost incluse în opera sa *Demonstrarea adevărului celor care se interesează de noua doctrină*. O parte din ea a fost inclusă mai târziu în culegerea editată la Moscova în 1642.

85. N. Andreev, *Monahul Zenovie...*, *Ibidem*, p. 268.

86. *Ibidem*, p. 271.

87. *Ibidem*, p. 269.

88. *Ibidem*, nota 65.

89. *Ibidem*, p. 270.

90. *Ibidem*, p. 271.

91. P. 270, nota 69.

92. I. Mansvetov *Reprezentarea răstignirii pe o lingură din mănăstirea Sf. Antonie din Novgorod*, în "Trudi Mosk. Arheol. Ob." t. IV, Moscova, 1874, p. 44, în lb. rusă.

93. L. Mațulevici, *Cronologia basoreliefurilor de pe catedrala Sf. Dimitrie din Vladimir*, în *Ejegodnik Rossiiskogo Instituta Istorii Isk. t. I.*, S. P. b. Moscova, 1962, în lb. rusă, citat de N. Andreev, *Procesul...*, *Ibidem*, pp. 235-236.

94. *Ibidem*.

95. N. Andreev, *Ibidem*, p. 274.

96. *Procesul*, *Ibidem*, p. 35.

97. Prima parte, Moscova, 1900, p. 128, în lb. rusă.

98. Ia. Lebedinskii, *Măsurile guvernului rus pentru ameliorarea iconografiei în secolul XVII*, *Duhovnii Vestnik*, Harkov, 1865, t. XII, pp. 53-54, nota 1, în lb. rusă.

99. Citat de L.S. Retkovskaiia, *Universul în arta Rusiei vechi*, Moscova, 1961, Trudi Gosud. Istor. Muzeia, "Pamiatniki Kulturi" ed. 33, p. 15, în lb. rusă. "Rugul de foc" este una din compozițiile teologico-didactice figurând pe lista temelor înaintate sinodului de mitropolitul Makarie.

CAPITOLUL XIV

ARTA SECOLULUI AL XVII - LEA : O ARTĂ FĂRĂMIȚATĂ. ABANDONAREA TRADIȚIEI

În secolul XVII activitatea artistică cunoaște în Rusia o amploare extraordinară. Niciodată nu se mai creaseră opere arhitecturale și decorații murale atât de spectaculoase ca în a doua jumătate a acestui secol. În domeniul artistic este o epocă de mari realizări, dar și de mari pierderi. "Pierderea marelui stil, adâncimea semnificațiilor picturale, pe scurt, absența în pictura secolului XVII-lea a expresivității și intensității spirituale, proprii operelor secolului XII-XV, toate acestea erau compensate printr-o mare vivacitate a culorilor, printr-un caracter decorativ magnific și o mare bogăție ornamentală"¹. Totuși această artă, mai ales pictarea de icoane se menține încă la un nivel spiritual și artistic destul de ridicat. Atelierele patriarhale și mănăstirile de altfel, cât și marea masă a iconarilor continuă să se țină riguros de arta tradițională. Artă rusă se răspândește larg dincolo de frontierele țării. La cererea autorităților bisericești și civile, pictorii ruși sunt trimiși să decoreze bisericile în Georgia, în Siberia, în Moldova, în Valahia... Înaltul cler și nobilimea din diverse țări ortodoxe apreciază cu deosebire icoanele rusești; ele sunt comandate și aduse în dar; pictorii greci se străduiesc să obțină "rețetele" iconarilor moscoviți. Astfel se răspândesc procedeele tehnice și stilul pictorilor ruși, cât și subiectele adoptate de arta sacră din Rusia secolului XVII. Conform gusturilor din epocă, se apreciază mai presus de toate, măiestria execuției. Încă din secolul XVI arta numeroșilor pictori de mare talent devine un fel de performanță în virtuositate; ea începe să semene cu aceea a miniaturilor. Această virtuositate este considerată, dacă nu esențială în icoană, cel puțin drept o calitate dominantă. Diaconul Pavel din Alep, care în secolul XVII făcu, împreună cu patriarhul Makarie al Antiohiei, o călătorie în Rusia, se extazie la vederea unor astfel de icoane: "Să știi, scrie el, că iconarii acestui oraș (Moscova) nu-și află perechea pe fața pământului în ceea ce privește arta, finețea picturii și îndemânarea în măiestria meșteșugului lor: ei fac icoane minuscule care încântă inima privitorului, în care fiecare sfânt sau fiecare înger are dimensiunile unui bob de linte sau a unui bănuț. La vederea lor am rămas copleșiți de încântare"³.

Absența calităților esențiale ale marii arte din epocile precedente, care caracteriza arta secolului XVII, era rezultatul mai ales al decadenței spirituale, dar și al condițiilor istorice care se precizează încă din secolul XVI. Interesul pentru arta rusă în celelalte țări ortodoxe nu se datora doar declinului vieții artistice sub ocupația turcă; era vorba de o concepție a artei sacre care era esențialmente aceeași, de o atitudine față de această artă provocată de împrejurări care erau decisive pentru istoria ortodoxiei în acea epocă.

Îndepărtându-se progresiv de atitudinea spirituală isihastă, lumea ortodoxă cunoscuse o secătuire generală a tradiției vii, creatoare. Nivelul gândirii teologice scăzuse. Această decadentă spirituală interioară lovi (este adevărat, nu simultan), ortodoxia în întregime, independent de condițiile istorice extrem de diverse în care se găseau bisericile locale. Spiritualitatea ortodoxă începu să se confrunte cu spiritul veacului, veac ce aducea cu sine o confundare între Ortodoxie și Occidentul heterodox, între viziunea ortodoxă asupra lumii și raționalismul culturii occidentale. Condițiile istorice ale diferitelor biserici locale, deși diferite pentru fiecare în parte, nu numai că nu contribuiau la stoparea acestei decadente spirituale, ci dimpotrivă o adânceau, deschizând astfel poartă largă influențelor heterodoxe în viața spirituală a ortodoxiei. Atât în țările supuse dominației turcești cât și în Rusia, presiunea confesiunilor occidentale sporește. "Armata întregi de propagandiști abili antrenați în școli speciale⁴ fură expediate în Răsărit(...). O întreagă rețea de diocese romane acoperi Orientul ortodox în întregime". Nivelul instrucției școlare fiind scăzut, tinerii erau trimiși în Occident pentru a-și face acolo studiile, iar ei reveneau infectați de atmosfera teologică și spirituală de acolo.

Acest secol, ultimul înainte de epoca lui Petru I, începe cu frământări și se termină cu reforma brutală a acestui țar. În cursul marii frământări rolul decisiv în ridicarea statului îi reveni, o dată în plus, Bisericii; doar vocea ei avea destulă autoritate pentru a pune capăt anarhiei și a strânge la un loc poporul rus. Dar încă de la mijlocul secolului, situația se schimbă. Dezvoltarea istorică a statului rus îl conduse în orbita culturii occidentale. Se plantează un învățământ de tip occidental, datorită faptului că lipsea un învățământ propriu, autohton. Rusia din sud-vest este cea care a jucat cel mai mare rol în această situație. "Monahul ortodox din sud-vestul Rusiei, format fie în școala latină, fie în școala rusă de același model, fu chemat la Moscova și deveni primul promotor al științei occidentale"⁵. Vehiculată de această știință, începu să se răspândească și teologia scolastică. Dar în sud-vestul Rusiei nu se atingeau doar superficial problemele specifice Occidentului din acea epocă, ci ele chiar erau trăite și se căutau soluții la ele. Deja contaminată ea însăși de occidentalism, această zonă transmitea bolile Occidentului în întreaga Biserică rusă.

Secătuirea tradiției teologice creatoare a Ortodoxiei se accentuă atât de mult, încât în apărarea sa contra atacurilor confesiunilor occidentale, ea fu "obligată să se înarmeze cu argumente occidentale scolastice, ceea ce la rândul său, provocă o nouă influență periculoasă asupra teologiei ortodoxe, influență care venea nu numai din utilizarea termenilor teologici improprii, dar și din aceea că se utilizau doctrine teologice și spirituale eronate. Se întâmplă ceea ce unii teologi, cum ar fi părintele G. Florovskii, numesc "o pseudomorfoză a ortodoxiei", adică îmbrăcarea unor forme de gândire și de expresie care-i sunt improprii⁶. Teologia, atât cea greacă cât și cea rusă, fură impregnate de scolasticism, iar gândirea ortodoxă paralizată. Avea loc un fenomen de aservire, o latinizare a ortodoxiei dezarmate, și această latinizare penetra întreaga teologie, întreaga viziune a lumii și chiar

însăși psihologia religioasă.

În domeniul creației artistice ca și în cel al gândirii teologice, viața creatoare și tradiția se estompează. Nemaiprivind în lumina Tradiției, așa cum făcuseră înaintașii, cei de acum nu mai deosebeau pericolul pe care îl aducea cu ea heterodoxia. Modificările survenite în psihologia religioasă a epocii se traduc printr-o ruptură între rugăciune și asceză pe de o parte, creație și gândire teologică pe de altă parte. Tradiția creatoare este înlocuită prin două curente opuse: conservatismul (ceea ce avusese loc, după cum am văzut, și la Bizanț) și, sub influența culturii occidentale, alianța dintre pictori și arta acestei culturi.

Țările ortodoxe de sub dominația turcă văd viața lor artistică dacă nu dispărând, cel puțin scăzând considerabil. Imitația artei occidentale câștiga din ce în ce mai mult teren în marile orașe și în cercurile supuse influenței occidentale; cât despre arta ortodoxă tradițională, ea era limitată în mănăstiri și în provincii. Se produsese o ruptură, căci poporul simplu continua să se țină cu tărie de arta tradițională, el vedea în ea atât o apărare contra heterodoxiei cât și o manifestare a spiritului național⁷.

În Rusia secolului XVII, sub presiunea civilizației occidentale, cultura se separă de Biserică și devine un domeniu autonom. Până atunci Biserica îmbrățișase toate aspectele vieții, toate domeniile creației umane. În prezent, anumite domenii ale vieții creatoare se emancipează. Aceasta provoacă o ruptură în societatea rusă. Mai înainte, în pofida tuturor diferențelor datorate situațiilor sociale, rușii formaseră un corp omogen prin mentalitatea lor spirituală, dar în prezent influența occidentală rupe această "unitate morală a societății ruse (...). De altfel cum paharul se sparge când este încălzit inegal din diversele lui părți, așa și societatea rusă, inegal pătrunsă de influențele occidentale se fisură⁸. Aceste influențe pătrund din ce în ce mai mult în viața însăși a Bisericii și în arta sa. Operele de artă religioasă occidentale inundă literalmente Rusia, astfel încât "copiile, desenele, gravurile reproducând originalele occidentale, sunt lansate de către iezuiți"⁹. Pictorii ruși se folosesc copios de toate acestea și, în decorarea bisericilor **împrumută chiar compoziții întregi**. Ei sunt mai ales atrași de aspectul anecdotic, cotidian, în care gravurile occidentale transpun toate subiectele biblice. Biblia ilustrată de Piscator, editată la Amsterdam în 1650 cunoaște un mare succes. Trebuie să zicem, totuși, că utilizând tot acest material, pictorii ruși îl realcătuiesc într-un limbaj organic al artei sacre, ortodoxe, și din punct de vedere artistic operele lor (de exemplu picturile murale de la bisericile din Iaroslavl, Kostroma, Rostov) depășesc de departe originalul imitat. Totuși această artă abia dacă mai este "iluminată de reflexele efemere ale marii tradiții"¹⁰. În Ucraina pictorii utilizează gravurile occidentale ca modele încă din anii patruzeci ai secolului XVII¹¹. Cât despre a doua jumătate a secolului, după Pavel din Alep, "pictorii cazaci împrumută în pictură, trăsăturile fețelor și culorile veșmintelor din modelele pictorilor franci și polonezi, pictând imagini ortodoxe, fiind acum îndemânateci și educați"¹². Influența modelelor occidentale explică fără îndoială că la Muntele

Athos, unde în această epocă se păstra cu fidelitate tradiția ortodoxă, monahii erau foarte ostili față de icoanele rusești și mai ales față de cele ucrainene; ei le bănuiau de erezie latină și "preferau celor mai bune icoane rusești, pe cele mai slabe icoane locale"¹³.

În Rusia moscovită, în mijlocul picturilor de prim plan (mai ales din atelierul iconografic al țarului și dintre picturile care erau mai mult sau mai puțin legate de acesta), se precizează un curent în cadrul căruia se formează ideile estetice noi, ia naștere un gen de artă nouă. Condițiile spirituale, artistice și istorice ale Bisericii ruse erau în acel moment de așa natură încât curentul acesta a devenit dominant și a provocat o ruptură totală cu Tradiția.

Nicăieri ruptura cu Tradiția nu a dat loc unor dispute mai aprinse, unor agitații mai violente și unei sfâșieri mai dureroase decât în Rusia. Nicăieri problema artei sacre nu se puse cu atâta acuitate. Acest "secol al echilibrului pierdut"¹⁴ cunoaște o neliniște cu totul ieșită din comun; ea se manifesta printre altele printr-o serie de măsuri ale autorităților eclesiastice și civile și printr-o serie de documente scrise. Cea de-a doua jumătate a secolului XVII ne-a lăsat mai mult de o duzină din astfel de documente"¹⁵, în întrețime sau parțial consacrate artei sacre.

Am văzut că în secolul XVI controversile care zguduiau cercuri largi din Rusia priveau fundamentele doctrinare ale icoanei și conformitatea sau neconformitatea anumitor subiecte iconografice cu învățătura Bisericii. Și în secolul XVII anumite texte continuă să fie axate pe aceeași problemă. Acestea sunt: hotărârile Marelui Sinod de la Moscova, scrierile monahului Eftimie și, în parte, testamentul patriarhului Ioachim. O altă serie de documente prezintă pentru noi un interes cu totul deosebit, căci este vorba de primele tratate care sunt consacrate teoriei artei și esteticii din Rusia. Ele exprimă concepția total nouă despre artă care apare în această epocă. Direct sau indirect ele sunt consacrate apărării noului curent care se implanta în practica artei rusești dându-i o justificare teoretică. Acestea sunt opere ale unor meșteri iconari precum Iosif Vladimirov și Simeon Ușakov, ale lui Simeon de Poloțk, scrierea celor trei patriarhi și, în parte, scrierea țarului. În sfârșit, o a treia grupă de documente exprimă opoziția față de noul curent (Testamentul patriarhului Ioachim, viața părintelui Avacum). Importanța tuturor acestor documente stă în faptul că ele ilustrează modificările apărute atât în arta însăși cât și în concepția despre ea; ele arată cum era înțeles noul curent de către adepții săi, ce anume vedeau ei în el, și cum era judecat acest curent de adversarii săi. Toate reflectă concepția complexă și contradictorie a artei sacre din secolul XVII. Și chiar documentele care apără pictura tradițională manifestă decadența care începuse deja în secolul XVI dar care în perioada de care ne ocupăm apare adâncită și sporită.

Documentele din secolul XVII au la origine, în majoritatea lor, neliniștea născută din starea proastă în care se afla arta sacră contemporană și tind cu mai puțină insistență să amelioreze calitatea ei. Încă din secolul XVI, după cum am văzut, nevoia mereu crescândă de icoane a provocat o sporire importantă a

numărului de iconari¹⁶. Oamenii care nu aveau uneori nici măcar cunoștințe artisanale suficiente, veneau să îngroașe rândurile acestor iconari. Documentele STOGLAV-ului și altele din secolul XVIII atestă acest lucru. Este evident că în aceste condiții, nivelul general al artei sacre nu putea să se mențină la înălțime.

În lupta lor contra icoanelor de proastă calitate, autoritățile, atât cele ecleziastice cât și cele civile, cereau ca ele să fie pictate "după modelele străvechi". Acest "străvechi" devine unicul criteriu de judecare al corectitudinii unei icoane; "modelele străvechi" înlocuiesc criteriul teologic și satisfac perfect autoritățile ecleziastice și civile. Pentru a remedia situația existentă, Marele Sinod de la Moscova, fără să intre în detalii așa cum o făcuse STOGLAV-ul, formulează o hotărâre analogă; el instituie controlul asupra icoanelor exercitat printr-un synodic - un pictor aparținând clerului. El reia astfel un mijloc de luptă contra picturii de proastă calitate care deja se dovedise impropriu și nu dăduse nici un rezultat. Un an mai târziu, *Scrierea celor trei patriarhi* abordă aceeași problemă, deși într-un mod mai general, și ceru ca pictorii talentați să-i controleze pe ceilalți și să le verifice aptitudinile lor prin scrieri care să le poarte semnătura. În urma patriarhilor, *Scrierea țarului* din 1669 instituie un fel de diplomă de Stat. "Dorim să dăruim, după examen, diplomele noastre de țar celor mai buni iconari, fiecăruia după capacitatea lui, în calitate de confirmare"¹⁷. Iată cum îndrumarea muncii iconarilor trece din domeniul spiritual, al ascezei și rugăciunii, sub controlul autorităților ecleziastice, apoi sub controlul autorităților civile. Sinodul celor 100 de Capitle se sprijinise deja pe acestea din urmă și amenința și el cu "mânia țarului." În prezent arta Bisericii este reglementată deodată prin măsuri ecleziastice și prin hotărâri ale țarului.

Dintre documentele secolul XVII, mai ales scrierile lui Iosif Vladimirov și ale lui Simeon de Poloțk își îndreaptă atenția spre calitatea pictării de icoane. Ultimul din cei doi prezintă țarului o notă specială pentru a fi studiată în Sinod. Scrisoarea lui Vladimirov, primul document în ordine cronologică, constituie sursa documentară a unui grup de scrieri posterioare pe care le influențează într-o măsură mai mare sau mai mică. Simeon de Poloțk se servește și el de ea în mod copios. Mai mult decât alte documente, această scrisoare descrie în detaliu greșelile icoanelor ca atare și atitudinea credincioșilor față de ele, însoțind această descriere de o critică pătrunzătoare. Această critică este formulată cu inteligență, ingeniozitate și coerență; Vladimirov atacă cu un spirit și un temperament arzător atât facerea icoanelor de proastă calitate cu preț ieftin, cât și pe cumpărătorii lor.

"Unde în altă parte mai putem vedea, scrie el, necuviințe asemenea acestora pe care le vedem aici și acum? Scăderea și profanarea cinstitelor arte vechi și a înțelepciunii icoanelor sunt provocate de ignoranți din următoarele motive: peste tot în sâtcuri și în câtune, negustorii cu grămada și cei care vând la a doua mână, aduc icoane în cantități enorme, care sunt pictate într-un mod cu totul derizoriu. Unele din ele nu seamănă nici măcar cu chipurile umane, iar aspectul lor este cel al unor oameni sălbatici"¹⁸. După autor, astfel de icoane sunt revândute de la un

comerciant la altul în cantități foarte mari, unele sunt duse din sat în sat, până la cele mai îndepărtate din ele și "sunt schimbate, ca și când ar fi fluieri de copii, pe un ou, pe o ceapă sau pe orice altfel de obiect". Vladimirov nu se limitează doar să critice "poporul cel simplu" care achiziționează o icoană plătind-o cu un ou sau cu o ceapă; el pornește războiul și contra oamenilor bogați care cumpără aceleași icoane, dar la un preț ieftin. Răul, după el, nu vine doar de la comercianții care vând icoane pentru a-și duce existența; "ci mai ales de la neglijența preoților cărora le lipsește zelul și grija în administrarea lucrurilor bisericești". Cea mai mare încurajare pentru pictura de proastă calitate vine de la oamenii "care au duhul aplecat spre bani și aur, și care își construiesc case luxoase, cărora le place să aibă în grajdurile lor cai de mare preț dar care în biserici cumpără icoane de proastă calitate"¹⁹. Astfel de icoane sunt, după Simeon de Poloțk, o blasfemie contra lui Dumnezeu Însuși iar cei care le pictează sunt numiți "niște măzgălituri ai lui Dumnezeu"²⁰.

Producția masivă de icoane are drept rezultat, spun autorii, faptul că iconarii cei buni sunt lipsiți de lucru, trăiesc în mizerie sau își schimbă meseria²¹. "Iar toate acestea conduc la prăbușire dumnezeieștile biserici", exclamă Simeon de Poloțk²². Valul de icoane artizanale nu era deci singura cauză; mai era și situația dificilă a iconarilor de mijloc. În plus față de meseria lor, ei erau obligați să mai facă niște munci impuse de Stat, ca și toți ceilalți cetățeni. De aceea, atât STOGLAV-ul cât și o serie de documente din secolul XVII, cereau să se dea iconarilor o situație socială mai ridicată, pentru ca să li se amelioreze standardul de viață. Critica artei sacre, așa cum apare ea în documentele din secolul XVII era fără îndoială bine întemeiată. Cumpărarea masivă și revânzarea, comercializarea icoanei conducea la neglijențe și la abuzuri inevitabile, ceea ce nu putea să facă decât să scadă calitatea icoanelor. Desigur nu fără motiv hotărârea țarului din 1668 interzicea locuitorilor din satele Mstera și Holoni să picteze icoane. Vladimirov se leagă mai ales - și cu dreptate - de comercianții care, în propriul lor interes, sugerează cumpărătorilor lor că "nu se obține mântuirea prin pictarea corectă de icoane și că printre icoanele făcătoare de minuni se numărau și foarte multe prost pictate"²³. El se leagă, de asemenea, și de credincioșii care din naivitate sau "pentru a face economie cumpără cu bani mai puțini icoanele prost lucrate și așteaptă de la ele semne și minuni (...). Într-adevăr astfel de persoane ispitesc pe Dumnezeu și nu cinstesc cu adevărat icoanele sfinților"²⁴. Vladimirov recunoaște că minunile nu depind de calitatea icoanelor și că Dumnezeu poate să facă minuni și prin intermediul "unor icoane care nu respectă adevărul dogmatic", tot așa cum El "acționează și prin persoane care nu sunt vrednice", așa cum El face minuni și prin forțele naturii; dar dacă El acționează astfel, nu este datorită nevredniciei icoanelor, ci în pofida acestei nevrednicii. Și astfel, "atunci când se întâmplă vreo minune prin astfel de icoane nevrednice, aceasta nu este o justificare pentru noi în fața judecătorului Celui drept să cumpărăm sau să pictăm icoane proaste"²⁵.

Și totuși, în pofida tuturor acestor argumente sănătoase, critica prea

generalizată a icoanelor artizanale de către autorii de mai sus trezește o anumită neîncredere. Ce înțeleg ei prin icoane de proastă calitate? După care criterii judecă ei calitatea acestor icoane? Aici este cu adevărat vorba doar de un nivel artizanal scăzut. Din secolul XVII ne rămâne un foarte mare număr de icoane extrem de diverse, atât prin caracterul cât și prin calitatea lor. Totuși nu cunoaștem cum arătau "icoanele nevrednice" care închipuiau uneori "oameni sălbatici"; și este dificil de presupus că ele au dispărut fără urmă, în timp ce altele au subzistat. Desigur în ochii pictorilor despre care ne vorbește Paul din Alep, și în ochii clienților lor, o icoană artizanală obișnuită putea să apară ca o mângălitură. Dar nu este vorba numai de aceasta. Într-un articol consacrat câtorva din documentele despre care vorbim, G.N. Dimitriev notează cu dreptate că ele luptau contra producției artizanale "de icoane ieftine folosite în popor, de către oamenii simpli". Înțelegem de la sine că autorii acestor documente considerau pictura acestor icoane de proastă calitate ca necorespunzând cu ceea ce cereau ei de la artă. Totuși, de fapt este vorba de două arte diferite care existau paralel; cea a claselor conducătoare și cea pe care o crea poporul, sau care, în orice caz, era răspândită în popor și recunoscută de el. Lupta contra acestei arte nu era decât manifestarea luptei dintre clase. Ea fu nu doar pretextul, ci chiar rațiunea care făcu să apară primele "scrieri" rusești despre teoria artei, aceste tratate care exaltă și justifică arta "superioară" a claselor conducătoare ca și lupta acestora contra artei de care se servea poporul. Autorii "tratadelor" (nu numai Simeon Ușakov, ci și alții) erau, într-o măsură mai mare sau mai mică, partizani ai picturii noi care se constituia în acea epocă²⁶. Într-adevăr, nu este vorba doar de calitatea icoanelor, iar focul polemic nu este singurul argument care incită pe autori să exagereze greșelile picturii artizanale; ei își însușesc și considerațiile ideologice din care se hrănea noul curent al picturii.

Arta Bisericii, artă sacră prin însăși natura sa, nu avea, nici nu putea să aibă caracter de clasă. Dimpotrivă, independent de calitățile sale artistice, ea a servit în cursul istoriei ca element unificator față de ceea ce era scindat nu numai pe plan social și politic, ci chiar pe plan național. Ea nu se supunea decât unui singur criteriu, iar aspectul doctrinal nu se distingea de aspectul estetic. După cum am mai spus, aprecierea estetică a unei opere se făcea consecutiv aprecierii sale teologice; arta se manifesta teologic prin intermediul categoriilor estetice. În unele din documentele secolului XVII acest criteriu teologic rămânea încă decisiv, dar numai în domeniul iconografic. Cât despre adepții curentului nou, pentru ei criteriul estetic se separă din ce în ce mai mult de criteriul doctrinal și dobândește o valoare independentă; nu mai este surprinzătoare critica nuanțelor din icoanele artizanale, pe care o practicau ideologii noului curent. Astfel, pentru Vladimirov, criteriul estetic este singurul hotărâtor: e mai bine să avem o singură icoană a lui Hristos bine pictată decât multe icoane prost pictate "nevrednice". Mai mult, dacă nu putem să avem icoane frumoase, e mai bine să nu avem nici un fel de icoană decât să ne rugăm în fața unei icoane "prost făcute"²⁷. Atitudinea lui Simeon de Poloțk este mai simplă; pe de o parte el critică violent producția de icoane proaste, pe de altă parte

el apără aceleași icoane în discuțiile sale cu protestanții²⁸. Este evident că din punct de vedere doctrinal "aceste icoane de proastă calitate" răspundeau totuși obiectivului lor. Nu acesta este motivul pentru care documentele oficiale (hotărârile Marelui Sinod, Scrierile celor trei patriarhi și ale țarului) sunt mai rezervate în critica lor decât autorii mai sus menționați și se limitează la considerații de ordin general privind iconarii. Monahul Eutimie, patriarhul Ioachim și părintele Avacum nu vorbesc deloc de calitatea artistică a icoanei. Cât despre popor, o apreciere estetică a icoanei îi era complet străină. Paul din Alep, care apreciașe arta sacră tocmai din punct de vedere estetic, scrie: "Cum toți moscoviții se disting printr-un mare atașament și o mare dragoste față de icoane, ei nu privesc nici la frumusețea icoanei, nici la arta picturală, ci toate icoanele, frumoase sau nu, sunt pentru ei la fel"²⁹. Pentru masa poporului credincios, nu calitatea artistică era cea hotărâtoare. Oricare ar fi fost schimbările survenite, în conștiința sa eclesială, icoana rămânea o expresie a credinței, independent de calitatea sa estetică.

Care era deci factorul decisiv care orienta opiniile autorilor acestor documente novatoare? "Ar fi inexact să credem - scrie Dimitriev în opera deja citată - că opiniile exprimate în aceste tratate erau justificate de "ideile occidentale" care pătrundeau la noi în secolul XVII (...) Oricine cunoaște operele teoreticienilor bizantini consacrate problemelor artei va vedea cu siguranță fără dificultate legătura strânsă care există între tratatele noastre și acele opere"³⁰. O atare concluzie nu poate să fie fructul decât al unei juxtapuneri cu totul exterioare textelor. Desigur, ideologii noii arte nu rupeau pe față cu Tradiția ortodoxă; ei subliniază chiar fidelitatea lor față de Tradiția Bisericii. De aceea, în raționamentele lor teoretice, ei fac deseori apel la gândirea "teoreticienilor bizantini" și repetă argumentările lor clasice despre icoană. Dar după cum vom vedea, atât în practică cât și în teorie, ei recurg la idei și elaborează teze diametral opuse Tradiției și deci "teoreticienilor bizantini". Desigur, "ideile occidentale" nu definesc în întregime tratatele lor; dar cultura în formare, modul de a gândi și de a vedea viața, cât și teologia "îmbracă haine occidentale".

Modificarea radicală din cultură și din viziunea asupra lumii, care apare printre "elitele" și cercurile conducătoare ale societății ruse aveau să antreneze o modificare tot la fel de radicală și în artă, o atitudine diferită față de ea și noile categorii estetice. Această viziune nouă asupra lumii era răspândită prin cultura desacralizată de tip occidental, cultură de clasă. Artă care-i corespundea era o artă și ea desacralizată, străină poporului. Și însăși această artă, cât și modul de a înțelege, demonstrează o viziune artistică și categorii noi care nu mai sunt fondate pe premisele doctrinale, nici pe experiența spirituală ortodoxă, ci sunt produse de această cultură desacralizată. Credința însăși apare ca un aspect de cultură, și în aprecierea artei sacre factorul estetic devine decisiv. El va sta la baza atitudinii critice a ideologilor noii picturi față de icoanele artizanale, atitudine ce va constitui noua concepție despre artă.

Istoricii artei au remarcat de nenumărate ori că tratatele din secolul XVII

reprezintă o apologie a artei: ele toate se străduiesc, într-o măsură mai mare sau mai mică, să justifice și să dovedească utilitatea lor. Dar dacă obiectul acestor tratate depășește cadrul artei sacre propriu-zise, apariția lor însă se datorează apărării acesteia din urmă. Opera lui Vladimirov se îndreaptă deschis contra unui adversar bine definit (apărătorii artei tradiționale și picturii artizanale); dimpotrivă, celelalte documente nu-și menționează adversarii; totuși argumentarea lor îmbracă un caracter clar anti-iconoclast. "Crearea de icoane, zice Simeon Ușakov, a fost mult lăudată în toate secolele, țările și mediile sociale, căci ea a fost pretutindeni larg utilizată din cauza marelui ei folos". El expune pe larg argumentarea clasică contra iconoclaștilor, cu referiri la Vechiul și Noul Testament. El trasează originea creării de icoane până la Dumnezeu Însuși și încheie: "cât despre Decalog, dacă Dumnezeu interzice acolo crearea de imagini, cel care gândește sănătos va vedea că El interzice crearea de imagini idolatre, cinstite în locul lui Dumnezeu, și nu de imagini care arată frumusețea și binele duhovnicesc și reprezintă iconomia divină". Vorbind de Sf. Față, el spune: "Dacă Dumnezeu Însuși ne oferă acest model, de ce nu l-am face și noi"³¹?

Scrierea patriarhilor începe prin a afirma că arta icoanelor nu a fost inventată de către indieni, cum credea Pliniu, nici de către Pyrron (...). "Aceasta nu este nici a egiptenilor, nici a corintenilor, nici a locuitorilor din Chio și nici atenienii nu sunt primii inventatori ai acestei cinstite arte, cum cred unii; ci chiar însuși Stăpânul nostru Dumnezeu este Cel considerat a fi autorul tuturor artelor și tuturor materiilor"³². Altfel spus, crearea icoanelor nu este o invenție păgână "cum cred unii", ci un aspect al creației umane, inaugurat de Însuși Dumnezeu. Patriarhii își încheie astfel raționamentul lor: a expune în detaliu tot binele datorat acestei arte ar însemna să încercăm să golim Oceanul Atlantic dintr-o singură sorbire"³³. La rândul său Ușakov își încheie expunerea astfel: "Diavolul, urând frumusețea Bisericii și a harului divin, așa cum odinioară din viclenie îl lovi pe Adam cu moarte, stricând chipul lui Dumnezeu din el, calomniază de această dată prin slugile lui netrebnice Sf. Icoane, numindu-le idoli"³⁴.

Dar apărarea icoanelor și dovedirea utilității lor în fața ortodocșilor, mai ales a celor din Rusia, însemna forțarea unei uși deja deschise. La Moscova în acea epocă exista mai curând pericolul unei cinstiri puțin exagerate, uneori chiar greșite, a icoanelor, decât pericolul unei înclinări spre iconoclaism. Pare deci incontestabil că aceste scrieri consacrate teoriei estetice și care justifică, după expresia lui Dimitriev, "arta superioară a mediilor privilegiate ale societății" reflectau în același timp lupta contra protestantismului; protestantismului din afara Bisericii și curentelor protestante din însuși sânul ei. Încă din secolul XVI pericolul iconoclasmului se accentua prin faptul pătrunderii protestantismului în statul moscovit și mai ales din cauza succesului considerabil și rapid pe care Reforma îl reperta în Polonia și în Lituania. Acesta este momentul în care Sf. Maxim Grecul își scrie operele sale anti-protestante (*Tratat contra luteranilor privind cinstirea Sf. Icoane, Scrierea contra ereticilor*). Refuzul protestant de a cinsti icoanele putea să aibă o anumită

repercurșiune, aceasta cu atât mai mult cu cât el se manifestase deja în erezia iudaizantilor, contra căreia se scrisese primul tratat din "Mesaj către un iconar". În tot secolul XVII presiunea protestantă se făcea simțită foarte acut în toată lumea ortodoxă, mai ales după apariția, în chiar sânul Bisericii, a simbolului de credință calvin și iconoclast al patriarhului de Constantinopol, Chiril Lucaris. Acest simbol de credință provocase mari tulburări atât în Orientul grec cât și în Sudul Rusiei. În Rusia moscovită problema protestantismului s-a impus cu multă acuitate la începutul anilor '40, când (în 1642) fu editat *Florilegiul în apărarea sfintelor icoane*. Discuțiile fură deosebit de violente atunci când Valdemar, prințul Danemarcei, ceru mâna prințesei Irina. Mai târziu autorii tratatelor noastre au avut cu siguranță raporturi frecvente cu protestanții care rezidau la Moscova; dovadă convorbirile polemice dintre ei și Simeon de Poloțk³⁵.

Dar în afara argumentărilor anti-protestante, documentele noastre apărau în același timp arta nouă care se implanta în Biserică și în viața cotidiană a membrilor săi, această artă a unei culturi independente de Biserică care provoca pe de o parte oarba dezlănțuire a patimilor, iar pe de altă parte o opoziție nu mai puțin oarbă. Apologia teoreticienilor noii arte se caracterizează printr-o trăsătură cu totul revelatoare: ea utilizează aceeași argumentare anti-iconoclastă tradițională și contra celor care refuză icoanele și contra adversarilor artei și ideilor noi. Astfel acest nou curent din artă este identificat, prin adepții săi, cu arta pentru care Biserica luptase contra iconoclaștilor. Iar Vladimirov, cu toată simplitatea, trasează semnul egal între iconoclaști și adversarii inovațiilor în artă.

Printre documentele secolul XVII, Scrierea celor trei patriarhi este cea mai importantă pentru noi, pentru că este cea mai revelatoare cu privire la modificările survenite în concepția despre arta religioasă. Patriarhii insistă asupra necesității și importanței icoanei care, pentru ei ca și pentru alți autori, trebuie să fie un produs nu de artizanat, ci de artă. S-ar părea că tocmai în acest document arta Bisericii trebuia să fie subiectul central. Or, într-adevăr, se vorbește mai puțin în acest document despre arta bisericească decât în toate celelalte scrieri; patriarhii consideră arta mai ales pe planul utilizării sale sociale, civice și morale, acesta fiind conținutul și sensul principal al Scrierii lor. Ei nu analizează arta din optica Bisericii ci din punctul de vedere al creației pur și simplu. "Arta icoanelor" este pentru ei arta în general, independent de caracterul său eclesial sau profan. Această confuzie nu este proprie doar Scrierii patriarhilor; ea caracterizează toate documentele din această grupă. Astfel, în argumentarea lor patriarhii se referă fără deosebire la Părinții Bisericii și la gânditorii păgâni; ei îi pun și pe unii și pe alții pe același plan în argumentările lor și în exemplele pe care le citează. Demonstrând de exemplu că trebuie să cinștim icoanele datorită legăturii lor cu prototipurile, ei se referă în chip firesc la Sf. Vasile cel Mare. Totuși ei adaugă imediat că încă înaintea lui "Stagiritul" (Aristotel) descoperise aceeași tindere către imagine și prototip a omului. Astfel doctrina creștină a unui Sf. Părinte al Bisericii despre raportul personal ce există între har și prototip prin intermediul icoanei este redusă la o noțiune

filosofică abstractă. Vorbind despre destinația artei, patriarhii explică că ea constă din a reprezenta totul: atât sacrul cât și profanul. Icoanele, spun ei, surit: "ca niște informatori savanți". Referindu-se la Sf. Ioan Damaschin ei compară icoana cu o carte pentru "cei simpli" și vorbesc în conformitate cu al VII-lea Sinod Ecumenic despre corespondența între cuvânt și icoană. Dar Sinodul vorbește despre cuvântul din Evanghelie, în timp ce patriarhii înțeleg **cuvântul** în general și citează în calitate de exemple, judecățile filosofilor păgâni: "Simonide nu a greșit când a spus că pictarea de imagini este o poezie fără cuvinte, în timp ce poezia este o pictură în cuvinte; Platon, cel mai mare dintre filosofi, nici el nu trece alături de adevăr când spune că arta picturală este vie, dar tăcută, ea vorbind tocmai prin valoarea sa"³⁶.

După cum vedem, pentru patriarhi; fie în creștinism, fie în păgânism, cuvântul posedă valoarea în sine, ei nefăcând diferența între inteligența naturală a filosofilor și inteligența sfinților luminată de har, prin cunoașterea revelației. La fel procedează ei și atunci când emit judecăți de valoare asupra icoanelor. Teologia patristică este pentru ei total absentă; fundamentul esențial al artei sacre care este mărturia întrupării, le scapă complet. Este adevărat că ei fac în textul lor o anumită distincție între arta Bisericii și arta profană³⁷. Dar unicul criteriu pe care îl aplică atât uneia cât și celeilalte este același: calitatea artistică. Criteriul lor este doar estetic. Pe acest plan, nu există pentru patriarhi nici o diferență, nu numai între arta Bisericii și cea profană, dar nici chiar între arta creștină și arta păgână, cum nu există nici între Sf. iconari și pictorii păgâni. Inserând astfel iconografia ortodoxă în domeniul general al creației picturale, patriarhii șterg linia de demarcație între cele două. Ei suprimă diferența radicală care există între imaginea sacră și imaginea profană, tot așa cum fac și în domeniul cuvântului. Singura distincție care rămâne este tema: o temă poate fi creștină sau nu, sacră sau profană. Noțiunea chiar de artă sacră este aici desacralizată în același mod ca și în catolicismul român. Patriarhii întâresc astfel noul curent din artă reprezentat în Rusia de Ușakov și Vladimirov. Pentru acești ideologi ai inovațiilor, nu mai există diferențe (exemplele ni le arată) între o icoană ortodoxă și un tablou romano-catolic.

Documentele cele mai caracteristice în acest sens sunt Scrisoarea lui Vladimirov și lucrarea lui Simon Ușakov. Motivul care îl incitase pe Vladimirov să ia cuvântul fu discuția sa cu arhidiaconul sârb Ioan Plechkovitch, pe tema inovațiilor apărute în pictarea icoanelor rusești. Conținutul și orientarea acestei scrieri sunt cu deosebire caracteristice atmosferei secolul XVII; expresiv și concret, acest text reflectă, mai mult decât toate celelalte, orientarea gândirii inovatorilor și sursele de la care se hrăneau ideile lor. Cele două părți ale Scrisorii, prima consacrată mai ales criticii picturii de proastă calitate, iar a doua consacrată discuției în sine, sunt scrise cu multă energie și pasiune. Autorul folosește aici adesea expresii violente și mijloace polemice care nu sunt întotdeauna cu totul cinstitute. A doua parte este intitulată: "Replică la cei care umilesc pictarea Sf. Icoane, sau răspuns unui anume hulitor, Ioan cel cu duh răutăcios."

Sensul și contextul arată că Pleșkovici era extrem de ostil artei și imitației occidentale, care se operau prin intermediul pictorilor ruși. Văzând la Ușakov un chip al Mariei Magdalena pictat în maniera occidentală, Pleșkovici scuipă și zise că "el nu admite naturalismul acestei reprezentări"³⁸. Este momentul în care izbucni disputa. Nu cunoaștem argumentarea lui Pleșkovici și ne este greu să o judecăm doar din respingerile lui Vladimirov. Din cauza ostilității sale față de pictura nouă și a preferinței sale pentru icoanele cele de "proastă" calitate, Vladimirov își acuză adversarul de iconoclast, adică nici mai mult nici mai puțin de erezie. Îl compară chiar cu Constantin Copronim: "În zadar te opui atât de sălbatec frumuseții Bisericii și provoci din nou lupta cea veche"³⁹.

În critica icoanelor contemporane și în atacurile sale față de Plechkovitch, Vladimirov se arată un partizan ferm și consecvent al artei occidentale, tot așa ca și Simon Ușakov și Simeon de Položk⁴⁰. Făcând elogiul picturii occidentale, Vladimirov spune că el nu o face pentru a lăuda credința altor popoare; ci deși sunt "oameni lipsiți de credință", occidentalii iubesc într-atât înțelepciunea și "prea înțeleapta pictură" încât ei pictează "ca și când personajele ar fi vii", nu numai pe Hristos, Fecioara și sfinții, ci și pe proprii lor regi⁴¹. Cât despre arta ortodoxă, străinii, "nu denigrează icoanele care imită lumina, nici nu iau în derâdere icoanele sfinților, ci ei râd de pictura de proastă calitate și de ignorarea adevărului"⁴². În ce constă deci acest adevăr a cărui ignorare ne atrage reproșurile străinilor? Unde vede Vladimirov acest adevăr? Străinii nu luau în derâdere doar icoanele prost pictate, ci și concepția însăși despre icoană, adică tocmai lucrul care îi conferă autenticitatea. Or avem de a face aici, după cum ni se pare, cu o chestiune de doctrină. Toată continuarea raționamentelor lui Vladimirov ne arată că într-adevăr așa stau lucrurile. Fără îndoială iconarii ruși aveau să audă în continuare reproșuri de felul celor despre care vorbește și monahul Savvatios din Solovki în cererea adresată țarului în 1662: "Străinii își bat joc de noi și spun că nu am cunoscut până în prezent credința creștină"⁴³. Într-adevăr, simpatia iconarului Vladimirov pentru arta occidentală îi direcționează raționamentul numai pe planul artistic al realizării icoanei și semnificației ei, elemente care sunt proprii nu ortodoxiei, ci catolicismului roman.

Să ne reamintim că Vladimirov nu vorbește de arta profană; el vorbește despre arta sacră, despre icoană. Dar apărând-o, el se referă în mod constant la pictorii occidentali care reprezentau pe Hristos, pe Fecioară și portretele regilor "ca și când ar fi fost vii", fără nici o distincție între unii și alții. Încetul cu încetul, Vladimirov însuși adoptă această atitudine. În modul de a reprezenta el nu mai vede nici o diferență între icoană, ca imagine cultică (cea alui Hristos sau a unui sfânt) și portretul obișnuit al unei persoane. "Sfinții și ceilalți oameni sunt reprezentați de către iubitorii de înțelepciune nu pentru că ar fi făcători de minuni, ci pentru ca să avem o imagine veridică și să păstrăm pentru vecie amintirea lor din cauza mării iubiri pe care le-o purtăm"⁴⁴. El nu sesizează confuzia dintre imaginea cultică și portretul profan, care decurge dintr-o atitudine doctrinală, și

contrazice concepția ortodoxă despre imaginea sacră.

Vladimirov insistă asupra necesității ca icoanele, cea a lui Hristos în primul rând, să fie conforme cu realitatea istorică; el se referă la icoana nefăcută de mână omenească (Sf. Mahramă), lăsată nouă de Însuși Hristos. El arată care este reprezentarea corectă a lui Hristos și care este imaginea falsă care ne conduce la eroare; el blamează pe cei care "măzgălesc după capul lor în chip necuviincios și urât, și neconform cu adevăratul chip al lui Hristos"⁴⁵, adică, fără îndoială, icoanele cele făcute din imaginație. El citează cu indignare pe pictorul care în timpul lui Leon cel Mare îl picta pe Mântuitorul "după chipul lui Zeus"⁴⁶, adică după un model de idol. O astfel de copie este numită de el în chip bizar "pictura de proastă calitate"; pe care el o consideră tot o alterare a chipului istoric al lui Hristos. O imagine "prost" pictată este, după el, falsă; "o imagine necuviincioasă și prost făcută este inadmisibilă și își contrazice prototipul"⁴⁷. Vladimirov adaugă un raționament de ordin teologic foarte just. Bazându-se fără îndoială pe lucrarea bine cunoscută. *Despre Sf. Duh* a Sf. Vasile cel Mare, pe care de altfel nu-l numește, el spune "că Dumnezeu nu poate să fie slăvit decât printr-o imagine autentică a lui Hristos. "Dumnezeu este Duh și doar o imagine a Fiului lui Dumnezeu întrupat arată, în Duhul Sfânt, Dumnezeirea Mântuitorului și prin aceasta a Tatălui"⁴⁸. Astfel, autenticitatea chipului lui Hristos este indispensabilă în slăvirea Sf. Treimi. Totuși acestei judecăți ortodoxe tradiționale i se opune aplicarea sa în practică: chipul lui Hristos este autentic pentru Vladimirov, doar atunci când imită viața, adică natura. "În orice icoană sau portret al unui om, pictorii înțelepți reprezintă aspectul propriu al fiecărui membru, al fiecărei articulații și astfel întreaga imagine sau icoană nouă este pictată în culori clare, cu obraji îmbujorați și cu penumbre, așa ca în viață"⁴⁹. Vladimirov este convins că Sf. Mahramă, icoana nefăcută de mână omenească, era tocmai o astfel de imagine naturalistă⁵⁰. Astfel în ochii săi autenticitatea înseamnă fidelitate față de ceea ce pictorul vede în viață înconjurătoare; "Așa cum vede sau așa cum aude el, așa va și picta, adică așa va face chipurile omenești cum le vede în jurul său și cum le aude"⁵¹.

Această concepție despre icoană găsește un fundament teoretic în lucrarea atribuită lui Simeon Ușakov. Pentru el icoana ca atare este fondată pe același principiu ca și reflexul într-o oglindă. Citând și el exemplul Sf. Mahrame, Ușakov continuă: nu doar Mântuitorul este creatorul icoanei, ci orice obiect accesibil vederii "posedă forța secretă și prea minunată a acestei arte. Căci fiecare obiect fiind amplasat în fața unei oglinzi, întipărește în acea oglindă chipul său prin porunca înțelepciunii dumnezeiești. O! minunea minunilor! Un chip minunat apare mișcându-se atunci când se mișcă omul (...) râde când râde și el, plânge când plânge și el (...) și apare viu chiar fără trup sau suflet omenesc. Nu-i așa că Dumnezeu Însuși prin intermediul chipului, ne învață arta pictării icoanelor"⁵²? Proprietatea naturală de a reflecta obiectele este nu numai asimilată de Ușakov cu creația Sf. Mahrame, el propune această proprietate ca model pentru creația omenească. A crea înseamnă a imita realitățile de ordin divin tot așa cum o oglindă copiază realitățile

de ordin natural. Altfel spus, pentru Ușakov ca și pentru Vladimirov, imaginea trebuie să reprezinte viața, precum reflexul dintr-o oglindă prezintă oamenii și obiectele în starea lor cotidiană vizibilă⁵³, adică ceea ce este accesibil vederii, sentimentului sau rațiunii.

Acest principiu este aplicat la un domeniu care tocmai că depășește limitele acestei concepții naturaliste. Un exemplu concret ne va permite să vedem cum noțiunile ortodoxe tradiționale sunt falsificate prin reinterpretarea lor. În icoana Nașterii Mântuitorului, zice el, Copilul trebuie să fie neapărat alb și roz și mai ales frumos, și nu lipsit de frumusețe pentru că proorocul a spus: "Stăpânul a intrat în împărăția Sa, și S-a îmbrăcat în slavă". Și încă: "Stăpâne, în lumina feței Tale vom umbla (...)". Atunci cum să-i pictăm chipul în umbră? se întreabă el⁵⁴. Or cele două profeții citate de Vladimirov au un sens eshatologic: prima este prochimenu de duminică, adică chipul celei de-a opta zi de la facerea lumii, a veacului ce va să vină, a doua face parte din sărbătoarea Schimbării la Față, adică lumina dumnezeiască necreată. Nici nu se putea alege mai bine, căci aceste două profeții descoperă tocmai caracterul esențial al icoanei ortodoxe, orientarea sa eshatologică. Dar acest sens eshatologic al profețiilor icoana nu-l poate reda decât simbolic după cum bine știm, și acest aspect îi scapă lui Vladimirov. În ochii săi, pentru a reda lumina necreată, avem nevoie de culori luminoase și pentru a traduce cu exactitate cuvintele profetice despre frumusețea dumnezeiască și lumina necreată trebuie, după părerea lui, să-L reprezentăm pe Copilul nou-născut cu o față albă și roză în stilul pictorilor occidentali.

El aplică același raționament și atunci când vorbește de icoanele sfinților: "Unde s-a găsit o regulă care să spună că trebuie să reprezentăm toate fețele sfinților închise la culoare? Nu toți sfinții aveau fața întunecată și slabă. Dar dacă unii sfinți, care în timpul vieții, neglijându-și trupul, au primit după moarte cununile dreptilor, noi trebuie să schimbăm aspectul lor ascetic într-unul mai luminos pentru că aspectul luminos se cuvine dreptilor iar aspectul întunecat se cuvine păcătoșilor. Dar chiar în timpul vieții lor mulți dintre sfinți se distingese printr-o frumusețe remarcabilă. De ce atunci să le reprezentăm fețele întunecate"⁵⁵? Pentru a-și sprijinii raționamentul, Vladimirov citează exemple din Scriptură: "Atunci când Moise, unul din marii profeți, primi de la Domnul legea în Muntele Sinai (...), copiii lui Israel nu puteau să privească fața lui Moise din cauza luminii ce ieșea din ea (...). Trebuie deci să reprezentăm și fața lui Moise întunecată"? Și încă: "Atunci când bătrânii o văzură pe Suzana minunat de frumoasă și o poftă, ei o calomniară din această cauză și o aduseră în fața tribunalului, poruncindu-i să-și dea jos voalul de pe cap pentru a se sătura de frumusețea feței sale luminoase (...). Iar în epoca noastră (...) tu, Pleșkovici, tu le ceri iconarilor să picteze imagini sumbre care să nu semene cu frumusețea prototipului lor și ne înveți să mințim contra scrierilor vechi?". Dar, mai întâi, știm că fețele icoanelor nu erau întotdeauna întunecate; ele erau pictate întunecate sau luminoase, independent de culoarea pe care sfântul o avea în timpul vieții sale. Dar ceea ce este total absurd în raționamentul lui

Vladimirov, este că el plasează pe același plan chipul unui sfânt luminat de har, ca cel a lui Moise cu frumusețea fizică (pe care el o asimilează cu aspectul luminos urmând gustul timpului său), frumusețea trupească senzuală a Suzanei care a provocat pofta bătrânilor, adică aspectul luminos al trupului tânăr și lumina dumnezeiască. Între aceste două tipuri de frumusețe, Vladimirov nu vede nici o diferență. Pentru a traduce atât pe una cât și pe cealaltă în icoană se cuvine, după părerea lui, să utilizăm culori luminoase și mai ales să ne apropiem cât mai mult posibil de realitatea vizibilă⁵⁶. Astfel Vladimirov nu mai concepe frumusețea sfințeniei în modul ortodox tradițional, ca asemănare dumnezeiască; aceasta este pentru el frumusețe trupească iar lumina dumnezeiască este lumină fizică. El vede în una și în cealaltă simple proprietăți naturale care nu depășesc limitele creatului. Prin aceasta, el introduce în icoană noțiunea harului creat. Or, tocmai această frumusețe "asemănătoare cu cea pe care o vedem în viață", este cea pe care au început "să o urască" adversarii inovațiilor, zice Vladimirov. "Ei spun că frumusețea sfinților este reprezentată astfel pentru a-i ispiți pe creștini"⁵⁷. El se indignează că picturile artistice provoacă la adversarii săi nu rugăciune, ci sentimente vinovate. și îl compară cu sodomiții. "Vezi (...), cum nu te temi tu să privești chipurile sfinților și să hrănești în inima ta gânduri ispititoare (...) ? Un adevărat creștin pios - învață el - nu trebuie să fie ispitit când le privește pe prostituate, și nu trebuie să se mănîie privind icoanele sfinților". Vladimirov cere ca în fața frumuseții fizice omul să aibă o atitudine spirituală și nu trupească, adică să nu se lase ispitit. Altfel spus. conform acestui raționament, se cere ca omul să aibă aceeași reacție în fața imaginii după natură pe care o are în mijlocul naturii înseși. Și încă altfel spus se cere unui om să se roage nu **datorită** unei icoane ci în **pofta** ei.

O imagine care imită natura trebuie, după Vladimirov, să reflecte diverse stări fizice și psihice corespunzătoare împrejurărilor în care se găsește personajul reprezentat. Astfel, după părerea lui, Hristos se află în fața lui Pilat "tulburat", pe cruce El are "simțurile biciuite"⁵⁸. Cât despre Ouchacov, bazându-se pe predica bine cunoscută a Sf. Vasile cel Mare, pronunțată în ziua Sf. Varlaam, el spune: "Ne străduim să reprezentăm suferințele mucenicilor într-un mod viu astfel încât privitorii, cu inima însuflețită de milă să participe la meritele lor". Iată o influență manifestă a ideilor spirituale occidentale⁵⁹. Vedem aici nu numai noțiunea romano-catolică "a meritelor", ci și noțiunea de imagine ca stimulator al emoțiilor naturale. Adevărat este că o imagine ce reproduce naturalist viața trupească și emoțională a omului nu poate pretinde să provoace la privitor nimic altceva decât o reacție corespunzătoare, o emoție naturală.

Astfel, chiar dacă există în raționamentele teoretice ale autorilor noștri un anumit raport formal cu "teoreticienii bizantini", chiar dacă se referă la ei, în realitate, repetăm, ei fac dovada unei atitudini diametral opuse, atât în teorie cât și în practică, în toată discuția lor despre icoană (despre conținutul ei, frumusețea ei etc.). Ne găsim aici în fața a două concepții despre icoană radical diferite; concepția ortodoxă și concepția romano-catolică; către aceasta din urmă se

orientează în epoca de care ne ocupăm conceptul de icoană și limbajul său pictural.

Noua lor concepție despre icoană determină pe autorii acestor tratate să vadă în arta ortodoxă tradițională o etapă depășită. Manuscrisul G. al aceleiași Scrisori a lui Vladimirov conține o variantă caracteristică, care pune foarte bine în lumină atitudinea sa (sau cel puțin cea a curentului căruia îi aparține) față de arta trecutului. Citim aici: "Nu este surprinzător că au existat în Rusia încă din timpurile cele mai vechi, icoane prost făcute, căci un popor care a fost scos recent din întuneric la lumină nu a putut într-o perioadă scurtă de timp să asimileze în întregime o artă care provine dintr-o atât de mare înțelepciune"⁶⁰, adică această artă care îi apare lui Vladimirov ca ideală și care redă adevărul cu cea mai mare exactitate. Astfel nu este vorba la el doar de iconarii contemporani și de greșelile lor, ci este vorba de arta rusă a epocilor precedente, în asamblul său, de acea artă pe care Vladimirov o consideră ca pe un "obicei vechi"; or, obiceiul nu este o lege scrisă⁶¹, el nu se menține decât din cauza ignoranței și lipsei de clarviziune.

Trebuie spus că un astfel de raționament găsește un anumit suport în reacțiile provocate de reformele patriarhului Nikon. Într-adevăr, "întreaga forță a reformei lui Nikon stătea în respingerea în bloc a oricărui ritual și a oricărei rânduieli vechi din viața rusească. Nu numai că ea este înlocuită de o nouă ordine, ci ea este încă declarată falsă, eretică și lipsită de evlavie"⁶². În ceea ce privește arta sacră, este adevărat că lucrurile nu stăteau așa; totuși, în contextul general, "rectificările" liturgice operate de Nikon au "scandalizat și au rănit conștiința poporului" pe de o parte, provocând proteste și chiar o schismă. Pe de altă parte, persoanele care înclinau spre inovații au furnizat un pretext pentru a pune la îndoială Tradiția și arta ortodoxă și pentru a le critica. Părintele Avacum citează de exemplu următoarele cuvinte ale novatorilor, rostite în cursul unei discuții: "Dragă Avacum, nu te mai încăpățâna. De ce citezi mereu pe sfinții noștri? ei erau proști, nu sfinți, și nu știau nici să scrie, nici să citească, de ce să-i credem"⁶³. Această atitudine critică s-a manifestat cu mai multă vigoare la pictorii care se bucurau de o mare autoritate.

Care a fost deci reacția Bisericii și a apărătorilor artei tradiționale? Ce au adus ei pozitiv în fața acestei abandonări a doctrinei ortodoxe în concepția despre icoană și în fața acestei deformări a limbajului său?

Înainte de toate trebuie să spunem că, prin pierderea criteriului tradițional autentic și prin implantarea teologiei scolastice, apărătorii artei ortodoxe s-au aflat în fața noilor teorii lipsiți de apărare pe plan teologic.

Este caracteristic că Marele Sinod din Moscova nu a reacționat nici într-un fel la apariția modificărilor radicale în arta sacră, în pofida actualității arzătoare a acestei probleme, tot așa cum înaintea lui, sinoadele din secolul XVI nu reacționaseră atunci când se observase o îndepărtare a iconografiei de la doctrina ortodoxă. Sinodul manifestă în schimb grija față de calitatea artei sacre și cere ca icoanele să fie pictate după modelele vechi. Dar Vladimirov și Ușakov pictaseră și

ei după modele vechi și tot la ele se refereau. Tăcerea Sinodului este cu atât mai ciudată cu cât memoriul lui Simeon de Poloțk, partizan al noii arte, era destinat tocmai discuției în cadrul Sinodului. Totuși, acest memoriu nu a găsit nici un ecou, cu excepția unui singur punct: reprezentarea Dumnezeirii. Fără îndoială, dreptul de a emite judecăți despre arta sacră era rezervat patriarhilor Răsăritului. Or, după cum am văzut, judecata lor nu numai că nu se opunea introducerii de elemente străine în arta ortodoxă, ci dimpotrivă, le sprijinea cu autoritatea ei. În lucrarea deja citată, Dimitriev scrie: "Ușakov se referă în raționamentele sale la fenomenele naturale, la proprietățile naturale ale omului, la importanța socială a artei și pierde temporar din vedere interesele Bisericii. Această uitare, atât de caracteristică în dezvoltarea gândirii ruse din secolul XVII este proprie și Scrierii din 1668"⁶⁴ (adică a celor trei patriarhi). Dar dacă uitarea Bisericii este firească la un pictor care importă noile idei, cu atât mai ciudată este ea la patriarhi. Scrierea lor, atât în conținut cât și în orientarea generală, este fără îndoială documentul cel mai puțin eclesiastic dintre toate. Cât despre Scrierea țarului, ea urmează în linii esențiale pe cea a patriarhilor și nu reacționează nici ea contra inovațiilor.

Totuși ruptura noului curent de Tradiție provoacă o reacție violentă, caracterizată printr-o sfâșiere dureroasă proprie secolului XVII. După apărătorii Tradiției nici arta occidentală însăși, și nici imitația sa nu puteau să fie acceptate de Biserica Ortodoxă, pentru că ele erau contaminate de ideile Occidentului heterodox. Apologeții inovațiilor considerau că acestea sunt moștenirea legitimă a Tradiției ortodoxe, iar formele noii arte introduse de Vladimirov și Ușakov erau considerate ca o dezvoltare normală a artei sacre tradiționale. Dimpotrivă, pentru apărătorii Sf. Tradiții nu este vorba de dezvoltare ci de ruptură; elemente străine se infiltrează în arta ortodoxă, denaturând-o. Imitația naturii, reproducerea a ceea ce este imediat vizibil, le inspiră o "teamă". "Spui că ți-a produs teamă chipul Mântuitorului (...) pentru că L-ai văzut pictat ca pe un om real? Întrebă Vladimirov pe Pleșkovici. Acest chip este Emanuel (...) doar limba ta cea netrebnică L-a făcut aseamenea chipului unei nemțoaice"⁶⁵. Explicația constă în aceea că trupul omenesc, lipsit de spiritualitatea prototipului reprezentat, se asociază în ochii partizanilor Sf. Tradiții cu tot ceea ce este "german", adică eretic; el le apare ca respingător. "Am văzut pe crucea de pe deal rastignit un neam!", zice Pleșkovici vorbind de un crucifix făcut în 1654 - 1655 și plasat la intrarea în Iaroslavl. Cât despre părintele Avacum, el se exprimă cu spontaneitatea și pitorescul care îi sunt proprii: "Chipul Mântuitorului Emanuel este reprezentat cu fața umflătică, cu buzele roșii, părul buclat, cu mâinile grăsuțe și musculoase (...). El arată în întregime ca un neamț gras cu burtă, nemailipsindu-i decât sabia de la șold. Or, toate acestea sunt pictate după gânduri trupești, căci ereticii ei înșiși s-au pus să-și iubească trupul cel gras și au abandonat dumnezeiescul"⁶⁶. După cum știm, Avacum îl considera pe patriarhul Nikon responsabil de toate aceste inovații. Această părere este contestată într-un pasaj a lui Vladimirov. În discuția lor, Pleșkovici se referă la măsurile violente luate de Nikon față de noua artă și Vladimirov răspunde că

"Stăpânul și preacuviosul Nikon (...) dovedește un mare zel pentru pictarea cinstitelor icoane (...). El nu blestemă arta picturală, ci doar nu are cuvinte de laudă pentru iconarii cei ignoranți și nepricepuți, nu numai latini, ci și ruși, atunci când ea este urâtă (...). Cât despre pictura cea frumoasă, el nu o refuză"⁶⁷. Totuși, după Pleșkovici și mărturia lui Paul din Alep, patriarhul strica icoanele nu pentru că erau prost făcute ci tocmai din cauza caracterului lor occidental heterodox, zicând că această pictură "semăna cu reprezentările franceze"⁶⁸. Astfel, atunci când Vladimirov vorbește despre lupta lui Nikon contra icoanelor așa-zis prost pictate, independent de caracterul lor latin sau rus, aceasta nu corespunde nici într-un fel adevăratei atitudini a patriarhului. De altfel, icoanele distruse aparțineau nobililor și marilor demnitari; ele nu puteau deci nici într-un fel să fie de o calitate artistică proastă⁶⁹. Putem cu certitudine să afirmăm că patriarhul Nikon era conștient de limita care nu trebuia să fie depășită în arta sacră. Cât despre apologetii noii arte, calitatea artistică a operelor occidentale este pentru ei un argument suficient pentru a le cinsti în mod egal ca și pe icoana ortodoxă. Astfel, în ochii lui Vladimirov, nu numai o imagine naturalistă, ci chiar reproducerea sa imprimată poate fi binecuvântată și poate să înlocuiască o icoană. "Atunci când vedem, la compatrioții noștri sau la străini, un chip al lui Hristos sau al Fecioarei bine reprodus sau pictat cu înțelepciune (...) noi vom prefera aceste obiecte atât de binefăcătoare tuturor obiectelor de pe pământ; le vom cumpăra cu dragoste de la străini (...) și vom primi reprezentarea lui Hristos pe foițele de hârtie sau pe scândurele, și le vom săruta cu dragoste. Conform canoanelor, vom aduce astfel de icoane în fața preoților care vor face rugăciunile necesare, binecuvântându-le și sfințind chipul lor prin stropirea cu apă sfințită, după cum este scris în canoane pentru sfințirea obiectelor bisericești". Iar puțin mai departe, enumerând diversele obiecte de cult fabricate din materiale de origine stăină, el continuă: "Și așa cum toate acestea sunt sfințite de mâinile episcopului și prin cuvintele rugăciunilor, de ce n-am sfinți la fel și acest chip a lui Hristos pictat după natură, chiar dacă el a fost făcut de străini"⁷⁰?

Aceste cuvinte ale lui Vladimirov arată că se sfințeau nu numai icoanele pictate "după tablourile franceze și poloneze" pe care le distrugea patriarhul Nikon, ci și operele de artă occidentale și gravurile, ca și cum ar fi fost icoane ortodoxe. Aceasta arată gradul de indiferență față de conținutul doctrinal al icoanei, care deja câștigase cercurile clerului moscovit. Această indiferență, chiar abandonare a criteriului doctrinal, provoacă o reacție foarte violentă din partea patriarhului Ioachim. În testamentul său, el scrie: "...în numele Domnului poruncesc să nu se picteze icoanele lui Dumnezeu - Omul, a Prea Curatei Maicii lui Dumnezeu și ale tuturor sfinților (...) după reprezentările latine și germane, corupte și inadmisibile, nou inventate după închipuirea celor care strică Tradiția bisericească. Dacă se găsesc din acestea în bisericile noastre, atunci ele trebuie scoase"⁷¹. În ceea ce privește gravurile de proveniență străină, patriarhul Ioachim scrie într-un apendice al Testamentului său: "Numeroși comercianți cumpără foi de hârtie nemțești imprimate, vândute de către nemții cei eretici, luterani și calvini; pe ele sunt

reprezentate personaje după închipuirea lor blestemată ca și când ar fi personaje din țările lor, îmbrăcate în veșmintele nemțești, străine, și nu după modelele vechi care se găsesc la ortodocși. Acești eretici nu cinstesc icoanele și din cauza acestor foi de hârtie ale lor cinstirea icoanelor este neglijată". Acest lucru îl face pe patriarh să interzică complet orice imprimare a icoanelor pe foi de hârtie spre vânzare, și cu atât mai mult utilizarea lor în biserici și în case în locul icoanelor⁷².

În pofida insuficienței și slăbiciunii argumentelor apărătorilor artei tradiționale (ex: "Biserica nu admite aceste noi aspecte, zice patriarhul Ioachim; nu aceasta este tradiția") simțim la ei, dacă nu o înțelegere, cel puțin un instinct sigur a ceea ce este icoana ortodoxă autentică. Nu este vorba în cazul lor de o negare simplă a ceea ce este de neînțeles, nici de refuzare a "noului"; ei refuză ceea ce este străin, ostil și în mod evident distructiv pentru arta ortodoxă și, în general, pentru spiritualitate ca atare. Acest refuz nu este gândit, el este mai curând instinctiv și deci cu atât mai violent. Patriarhul Nikon spargea icoanele pictate după noua modă și le scotea ochii. Raționamentul "ascetic" al părintelui Avacum este lipsit de argumente raționale. Avacum se limitează, este adevărat, la insulte pline de temperament și de umor. Deși îl atacă pe Nikon, pe care îl considera responsabil pentru inovațiile iconografice, rămâne faptul că cei doi bărbați erau, în această privință, de aceeași parte a baricadei. Grecofil în convingerile sale (cel puțin în timpul patriarhatului său) și dușman al culturii occidentale, Nikon era acuzat de către adversarii săi că este partizanul obiceiului "german". În ceea ce privește icoana, această acuzație este absurdă. Principiile artei sacre ortodoxe erau pentru el la fel de scumpe ca și pentru Avacum și partizanii acestuia. Dacă aceștia din urmă se străduiau să-l acuze pe Nikon, aceasta era din cauza faptului că ei considerau schimbarea din artă în contextul general al reformelor întreprinse de acesta. Or în acest domeniu, pentru Avacum și partizanii săi totul era sfânt în bloc. În același grad, și imuabil ca însăși Dumnezeuirea.

Singur patriarhul Ioachim a definit în mod clar elementele împotriva cărora lupta, chiar dacă această definiție provine mai curând din domeniul practicii ascetice duhovnicești și îi lipsește o terminologie teologică: aceste icoane, spune el, sunt "corupte", ele sunt "invenții noi" după închipuirea unuia și altuia; ele "strică Sf. Tradiție ortodoxă". Ioachim și preotul Avacum privesc și judecă aproape în același mod arta nouă; ei o consideră mai curând din perspectiva practicii ascetice și o conamnă pentru că este "invenție nouă" făcută după "poftele trupului". Totuși chiar noțiunea acestei practici ascetice și judecățile pe care ea le inspiră sunt diferite în cele două cazuri. Pentru Ioachim această nouă artă este inacceptabilă în practica liturgică din Biserică; pentru Avacum este de asemenea neacceptabilă, dar pe plan național și de stat, Stat care în optica sa include Biserica ca pe o componentă a vieții sale. "Vai, vai, nefericire! O! Rusie, ce este această poftă care te cuprinde de moravurile și obiceiurile nemțești"⁷³? Pentru Avacum și partizanii săi, caracterul sacru al Statului se extinde asupra tuturor; nimic nu poate exista în el fără ca să fie sfânt. Mântuirea pentru el constă nu dintr-o creație înscrisă în

tradiție, ci din intangibilitatea, imutabilitatea a tot ceea ce există, fie autentic tradițional, fie nu, fie că e vorba de formă, fie de conținut. "Ceea ce a fost stabilit de înaintașii noștri așa să rămână pentru vecii vecilor"⁷⁴. Această imutabilitate include, de asemenea, tot ceea ce fusese introdus în practica artei sacre, toate fanteziile pictorilor ruși, toate împrumuturile din Occident validate de autoritatea sinoadelor din secolul XVI și toate cele ce se acumulaseră cu începere de atunci. Toate acestea, în bloc, sunt considerate ca o moștenire inviolabilă și până în zilele noastre credincioșii de rit vechi rămân atașați de ea, cel puțin în principiu.

Se cuvine să subliniem că în afară de Avacum, partizanii artei tradiționale nu o apărau pe aceasta din cauza vechimii ei; nici unul dintre ei nu vorbește în acești termeni. Doar adversarii lor (Vladimirov), iar în zilele noastre istoricii artelor, le atribuie această atitudine de atașament pentru "vechi".

Decadența artei sacre se face simțită în secolul XVII pe două căi: pe de o parte este vorba despre o reorientare a concepției ortodoxe despre icoană și a limbajului ei pictural în sensul romano-catolic; pe de altă parte despre o deteriorare a iconografiei prin influența gravurilor și prin jocul imaginației pictorilor ruși. Am văzut în capitoul precedent că părăsirea realismului evanghelic provocase inițial proteste energice. Dar secolul XVII vrea să propage încă și mai mult acest alegorism, aceste parabole picturale care abdică de la realismul evanghelic. Începând cu secolul XVI "n-a mai rămas nici o idee cât de puțin importantă care să aparțină viziunii poetice despre lume în creștinism, nici măcar o singură cântare liturgică, nici un singur psalm, fără să se încerce personificarea lor în iconografie"⁷⁵. Desigur, printre numeroasele teme iconografice noi, unele dintre ele pot fi justificate prin conținutul lor teologic (de exemplu "În tine Cea plină de har, se bucură toată zidirea", "Toată suflarea să laude pe Domnul" și alte icoane cu caracter cosmic); dar în totalitatea lor este vorba de pure invenții care strică iconografia ortodoxă. Am spus deja că toate epocile cunosc greșeli atât în iconografie cât și în teologie; dar mai înainte era vorba doar de fenomene excepționale. Or în prezent, ele devin legiune, provocate atât de împrumuturi heterodoxe, cât și de "rătăcirile unei beții nebune", după expresia monahului Zenovie.

Luptei contra distrugerii iconografiei ortodoxe îi sunt consacrate anumite documente din secolul XVII. Hotărârile Marelui Sinod de la Moscova, operele monahului Eftimie, în parte cele ale patriarhului Ioachim și, de asemenea, cele ale lui Vladimirov. Și în acest domeniu ne lovim de un fenomen caracteristic al epocii; anumite subiecte iconografice sunt bine studiate și criticate după un criteriu teologic (mai ales de către Marele Sinod); dar, dimpotrivă, incompatibilitatea cu Tradiția ortodoxă a însuși principiului acestei picturi nu este câtuși de puțin scoasă la lumină.

Pentru Vladimirov greșelile privind iconografia nu sunt decât unul din aspectele nivelului de jos în care se găsea, după el, pictura rusă, el critică aceste greșeli în același fel în care critică "icoanele prost pictate" punându-le pe amândouă pe același plan, văzând o similitudine între greșelile privind vechile

icoane și cele conținute în cărțile liturgice, și referindu-se la corectarea acestora din urmă, care atunci erau în curs⁷⁶. Critica lui Vladimirov nu este justificată decât atunci când atacă subiectele ce se datorează "delirului" și "fabulelor" iconografice ruși; astfel, de exemplu, reprezentarea Arhanghelului Mihail sub forma unui monah îmbrăcat în schima mare⁷⁷, sau "lucruri mai rele și hulitoare contra lui Dumnezeu (...); Hristos în sânul Tatălui pe cruce, ca și cum El s-ar fi aflat în cutele veșmântului Stăpânului Savaot"⁷⁸ - temă împrumutată de la catolicismul roman și criticată deja la vremea sa de Viskovatii. Totuși, criteriul pe care se fondează Vladimirov nu este Tradiția Bisericii, nici teologia, criteriul său este "rațiunea". Cine deci "înzestrat cu rațiune nu va disprețui o asemenea nebulie"?⁷⁹, se întreabă el. În exemplele pe care le-am citat criteriul rațional este justificat prin absurditatea evidentă a ceea ce critică. Dar acest criteriu este insuficient și neputincios acolo unde evidența nu este atât de absolută și unde înțelegerea teologică, fie ea chiar elementară, este indispensabilă. Ceea ce contează pentru Vladimirov, este să scoată în evidență "delirul" care contrazice rațiunea naturală; dar cutare sau cutare iconografie fie ea ortodoxă sau nu, asta nu mai contează pentru el. Astfel, în controversa cu Pleškoviici, el invocă constant realismul istoric, dar el însă nici nu concepe măcar sensul ortodox. Pentru el, singur faptul ca atare are importanță decisivă, independent de semnificația lui. Unde vei găsi, se întreba el, chipul Maicii Domnului în Pogorârea Sf. Duh? Nu-l găsim nicăieri, răspunde el, "crezând-o străină de primirea Duhului Sfânt"⁸⁰. Într-adevăr, înainte de împrumuturile directe din iconografia romano-catolică, nu putem găsi în Ortodoxie vreo icoană a Cincizecimii cu Maica Domnului în centru. Dar aceasta se explică nu prin ignorarea Sf. Scripturi, nici prin lipsa de înțelegere a iconarilor, ci prin conținutul teologic specific ortodox al acestei sărbători, conținut care îi scapă lui Vladimirov. Potrivit ideilor sale, el crează o icoană a Pogorării Sf. Duh după modelul catolic, cu Fecioara în centru⁸¹. Din același motiv el suprimă din iconografia acestei sărbători pe apostolul Pavel, ca fiind străin de eveniment.

Cât despre Marele Sinod de la Moscova, tema care îl preocupă în principal în problema iconografică este "reprezentabilitatea" lui Dumnezeu Tatăl, mai exact imposibilitatea de a-L reprezenta. Această problemă după cum am văzut fusese deja ridicată la Sinodul celor 10 Sută de Capitoare și în cel din 1553-1554. Pentru acestea din urmă, criteriul decisiv fusese practica curentă din epocă, adoptată independent de conformitatea sau neconformitatea ei cu Sf. Tradiție. În prezent problema se pune cu totul altfel: Marele Sinod analizează practica curentă în lumina doctrinei și a realismului evanghelic, așa cum făcuseră în secolul XVI adversarii acestei iconografii. Marele Sinod folosește termeni extrem de duri în interzicerea reprezentării lui Dumnezeu Tatăl și cere conformitatea nu față de cuvinte, ci față de sensul doctrinei ortodoxe⁸². Contrar mitropolitului Makarie, care fonda această imagine pe viziunile profetice, Marele Sinod comentează aceste viziuni în modul ortodox tradițional care exclude total posibilitatea utilizării lor ca model pentru reprezentarea lui Dumnezeu-Tatăl. Prin această hotărâre a Sinodului toate

subiectele care fuseseră interzise de mitropolitul Makarie cad sub interdicție. Hotărârea Sinodului se limitează, esențialmente, la subiectele legate de reprezentarea Dumnezeirii.

Același subiect este în centrul preocupărilor monahului Eftimie. După el, "se cuvine să facem chipul lui Dumnezeu-Tatăl", dar acest chip este pentru el cuvântul întrupat, Hristos, pe care îl reprezentăm Copil în brațele Maicii Sale, adolescent la 12 ani în templu, apoi ca adult, "așa cum a trăit în lume și a făcut minuni și, de asemenea, așa cum a fost văzut de patriarhi și de profeți". Eftimie condamnă sever icoana numită "Paternitate" văzând în ea "atât din partea pictorilor cât și din partea celor care o comandă, o îndrăzneală lipsită de orice sens". Așa cum făcuse în vremea sa monahul Zenovie, el împinge până la concluzia sa logică transpunerea imaginii verbale în icoană și scoate în evidență absurditatea sa. Astfel, iconarii îl pictează pe Hristos "așezat, purtând veștminte episcopale"; dar Domnul este de asemenea numit preot, egumen, miel, păstor, împăratul împăraților "și mai există încă un mare număr de alte epitetes; iar dacă iconarii ar începe să-L picteze pe Hristos ca pe un preot purtând felon, epitrahil și restul, sau în chipul unui monah egumen, ce-ar fi mai absurd decât toate acestea?"⁸³. Gândirea lui Eftimie se caracterizează prin intoleranță față de orice alterare a adevărului istoric și față de orice derogare de la doctrina ortodoxă. Hristos, și fiecare din sfinți, trebuie să fie reprezentați "după chipul lor, așa cum au trăit și au umblat pe pământ". Or iconografiile o pictează pe "Prea Curata Maica Domnului purtând veștminte de regină sau având aripi", pe Sfântul Ioan Botezătorul "purtând pe cap o coroană împărătească și având aripi". Să fie toate acestea în conformitate cu Tradiția bisericească? se întreabă Eftimie. "Prea Curata Maica Domnului este numită într-adevăr Stăpâna, dar nu pentru că ea ar fi purtat veștminte împărătești; ci din cauza Nașterii Fiului său, veșnicul Împărat al Împăraților, și din cauza faptului că ea trăiește acum în Împărăția cerului și împărățește veșnic cu Fiul său...". Cât despre reprezentarea Sf. Ioan cu aripi, în chipul unui înger, numele de "înger", zice Eftimie, este folosit de numeroși sfinți ("înger pământesc și om ceresc") și, deși cuvântul "înger" semnifică "vestitor" și se potrivește cu deosebire cu Înaintemergătorului, reprezentarea sa cu aripi contrazice totuși adevărul istoric pentru că în viața sa pământească el nu avea aripi.

Dacă patriarhul Ioachim se limitează la critica iconografiei propriu-zis "germane", monahul Eftimie le reproșează iconarilor ruși faptul că trunchiază și uneori chiar falsifică sensul icoanei ortodoxe prin imaginația lor și prin utilizarea unei iconografii străine. Într-un cuvânt, Eftimie respinge "viziunile" și concepțiile personale care nu se bazează pe învățătura sobornicească a Bisericii și pe doctrina sa.

"Iconografiile au început în vremea din urmă să-L picteze pe Mântuitorul după modelele latine și luterane, ținând în mână un măr sau o sferă, ceea ce Sf. Părinți n-au admis niciodată. Fără îndoială, toată zidirea este sub puterea lui Dumnezeu, dar "puterea lui Dumnezeu nu stă într-un glob, ci în cuvântul Său dumnezeiesc, de

viață făcător, care ne scapă de chinurile veșnice", acest cuvânt fiind întotdeauna reprezentat prin intermediul unui filacteriu sau al unei cărți. Și încă: "În prezent anumiți iconari încep să reprezinte pe sfinții apostoli după modelele nemțești, cu instrumentele de tortură cu care au fost torturați". Dar nu numai apostolii, ci și "Sf. mucenici, până în zilele noastre sunt reprezentați după tradiția veche, ținând în mână nu instrumentele de tortură cu care au suferit diverse torturi, ci Crucea lui Hristos; ei arată prin aceasta că au suferit pentru Cel care a fost răstignit și că prin această cruce ei au fost întăriți în suferințele lor, iar acum prin ea se slăvesc, nu prin instrumentele de tortură". Altfel zis, ceea ce contează nu este metoda de execuție în sine, ci semnificația ei. Propriu iconografiei ortodoxe, mai ales celei rusești, a fost întotdeauna o aprofundare a sensului și nu o reducere a lui la aspectul episodic propriu iconografiei occidentale. Pentru conștiința ortodoxă nu contează modul cum au murit Sfinții, ci mărturisirea lor despre Hristos, întruparea și misiunea Sa mântuitoare.

Ca și patriarhul Ioachim, Eftimie reacționează violent contra părăsirii Sf. Tradiții în reprezentarea Maicii Domnului pe care "iconarii o pictează tot după modelele latine, cu capul descoperit și părul despletit (...)", "Prea Curata Maica Domnului, încă de pe vremea când era logodită cu Iosif (...), nu și-a mai ținut părul despletit și totdeauna purta un voal pe cap, deși a rămas întotdeauna Fecioară". Altfel zis, o astfel de reprezentare a Maicii Domnului nu corespunde istoric cu situația Sa socială⁸⁴.

Dar tocmai de imaginea Sofiei, Înțelepciunea divină, se leagă Eftimie în modul cel mai sever: Înțelepciunea ipostatică ca Cuvânt și Putere este Fiul lui Dumnezeu. Și dacă îndrăznim să pictăm înțelepciunea sub o anumită formă inventată, atunci vom începe în curând să îndrăznim a picta pe baza vreunei invenții și pe Cuvîntul Său sau chiar vreo altă Putere, și ce poate fi mai absurd decât toate acestea⁸⁵?

În această privință, zice Eftimie, "trebuie să întrebăm pe cei mai înțelepți, pentru ca ei să ne explice toate cu exactitate, pentru ca explicația să fie după Sf. Scriptură și nu după silogismele omenești, adică după închipuirile noastre mincinoase. Căci Sfinții poruncesc, după Tradiția Sf. Apostoli, să fugim de silogismele care duc la minciună: dacă (spun sfinții) abandonăm credința și ne ținem de silogisme atunci credința noastră se pierde, căci nu vom mai crede în Dumnezeu ci în oameni". Monahul Eftimie își termină expunerea formulând dorința de a vedea că Biserica decide în aceste probleme. "Toate acestea care au fost scrise trebuie să fie prezentate episcopilor hirotonisiți pentru ca ei să depună mărturie despre adevăr, despre ceea ce trebuie păstrat și ceea ce nu trebuie păstrat, sau trebuie să fie de-a dreptul respins. Cât despre ceea ce este îndoielnic, toate acestea să fie supuse judecății Bisericii".

Știința, atât cea anterioară cât și cea posterioară Revoluției, a apreciat foarte mult, uneori cu entuziasm, tratatele din secolul XVII despre teoria artei și despre rolul pe care trebuie să-l joace. Savanții de dinainte de Revoluție vedeau în ea o

reînnoire a ideilor și principiilor învechite și a artei însăși care imita modelele vechi. Unii dintre acești oameni de știință vedeau chiar în tratatul lui Vladimirov "o rază de lumină în dezvoltarea ideilor artistice ale vechii Rusii"⁸⁶.

Pentru savanții zilelor noastre valoarea acestor tratate stă în faptul că ele au contribuit la formarea ideilor estetice ale artei profane pe care să se nască, și aceasta în contextul general al schimbărilor la care era supus regimul și cultura în acea epocă; ele au contribuit la implantarea unei maniere practic noi de a vedea creația artistică și de a desacraliza arta Bisericii.

În pofida tuturor diferențelor între presupusele unora și altora din acești savanți, atitudinea lor generală față de arta Bisericii este aceeași. Savanții vechi, formați după normele picturii academice cu proporțiile ei, anatomia și perspectiva ei etc. și savanții zilelor noastre, plecând de la premise ideologice, văd arta sacră în același mod ca și autorii tratatelor secolul XVII; pentru ei ea este o artă proprie unei anumite perioade istorice, iar desacralizarea ei corespunde unei evoluții organice.

Trebuie să spunem că tratatele din secolul XVII, mai ales cele ale lui Vladimirov și Ușakov, sunt cu adevărat constructive în domeniul artei profane, adică al artei care merge mână în mână cu cultura și era pe cale de formare în acea epocă în Rusia. Dar, în același timp, aceste tratate sunt incontestabil distructive pentru arta sacră; distructive pentru că, deși rup principiile acestei arte, ele nu părăsesc cu totul domeniul acesteia. Ei aplică teoriile care stau la baza artei occidental contemporane și astfel se subminează fundamentele înseși ale artei sacre. Nu este vorba aici de o separație între artă și Biserică⁸⁷, ceea ce ar fi normal, răul stă tocmai în absența acestei separații. Desacralizând-o, se pretinde cu toate acestea că arta rămâne sacră. Fără îndoială, arta profană pe cale de a se naște se afirmă și-și dobândește independență; dar principiile sale se aplică și la arta bisericească, denaturând-o. Această schimbare care se produce în arta sacră nu reprezintă cu siguranță dezvoltare sau progres. Evoluția acestei arte corespundea și corespunde totdeauna cu orientarea vieții spirituale și cu starea generală a Bisericii. Câtă vreme Tradiția Bisericii se substituia în mod creator, se nășteau din ea constant forme noi care se dezvoltau după propriile lor legi interioare, legi spirituale. Și în secolul XVII arta Bisericii, care rămâne tradițională, evoluează; dar această evoluție, corespunzând vieții eclesiastice a epocii, se orientează spre conservatism și spre artizanat. Acesta nu este "ultimul secol al artei iconografice ruse vechi"; el nu este nici un secol de epuizare interioară a artei sacre, cum se crede adeseori. Așa cum Biserica însăși nu poate nici să dispară, nici să se epuizeze, nici arta să nu poată nici să stagneze, nici să dispară. Dar pentru o lungă perioadă de timp ea va înceta să joace rolul preponderent de purtătoare de cuvânt a credinței și a vieții ortodoxe.

Viziunea Bisericii despre lume nu evoluează; în epoca noastră ea rămâne aceeași, așa cum Biserica rămâne întotdeauna Biserică. Dar, în contextul reformelor regimului și al culturii, două culturi diferite și două viziuni despre lume

se lovesc sub însemnul comun al ortodoxiei. Viziunea despre lume, proprie culturii noi, pătrunde în conștiința credincioșilor și în viața lor spirituală. Și odată cu ea se plantează "o tradiție străină, artificială, exterioară, care blochează căile creației"⁶⁸, ea le blochează în gândirea teologică cât și în artă. Ortodoxia vede introducându-se în sânul său o concepție despre icoană și despre alcătuirea ei ca fiind independente de experiența duhovnicească. Evlavia credincioșilor rămâne într-adevăr ortodoxă, dar gândirea și creația lor se detașează de ortodoxie; ei trăiesc într-un mod ortodox, dar gândesc într-un mod heterodox; atitudinea lor față de sfintele icoane rămâne aceeași, dar ele încep să fie pictate după maniera occidentală. Integritatea spirituală se desface, omul secolului XVII rămâne profund credincios, dar în creația sa el este atras de o cunoaștere necreștină a lumii, a lume al cărei sens credința sa nu i-l mai poate descoperi. Experiențele sociale ale pictorului, multiple și variate, amestecate cu credința sa, marchează și arta sa⁶⁹. O ambiguitate caracteristică secolului XVII: apărarea formelor tradiționale ale artei și distrugerea lor merg adesea mână în mână nu doar în interiorul aceleiași clase sociale, dar uneori chiar la aceeași persoană. Însă ceea ce este mai tragic în atitudinea lui Simeon Ușakov și Iosif Vladimirov este că ei subminau tocmai ceea ce apărau cu mai multă ardoare și convingere.

Considerând arta sacră, în ansamblul ei, vedem că în secolul XVII prin decadența spirituală care seceră lumea ortodoxă în întregime se ajunge la o pierdere completă a concepției ortodoxe despre icoană, la o ignorare totală a semnificației ei. Acesta este motivul principal al decadenței pe de o parte, și al desacralizării pe de alta. Se făceau eforturi ca prin măsuri exterioare să se ridice nivelul artistic, în timp ce descompunerea era de natură spirituală iar documentele oficiale propriu-zise ale autorităților eclesiastice, sunt cele mai caracteristice în această privință. Am văzut că Scrierea celor trei patriarhi era marcată de o absență completă a oricărui fel de fundament teologic despre icoană. Mărturisirile de credință apărute în secolul XVII ca reacție la Confesiunea calvină a patriarhului Chiril Lucaris sunt tot atât de caracteristice. Iată-le: Mărturisirea de credință a mitropolitului Petru Movilă, remaniată și semnată mai târziu de patru patriarhi și 22 de episcopi, cunoscută sub titlul de *Mărturisirea ortodoxă, Mesajul patriarhilor Bisericii sobornicești din Răsărit privind credința ortodoxă* (Mărturisirea patriarhului Dositei al Ierusalimului) și *Catehismul lui Petru Movilă*. Toate aceste documente au un caracter clar latinizant și toate, în domeniul artei sacre, nu fac decât să urmeze orbește ansamblul curentelor gândirii impuse de protestantism; ele se limitează doar să justifice această artă și să refuze acuzațiile de idolatrie. Conținutul lor și spiritul lor nu merg dincolo de cadrele Conciliului din Trent (1563), iar Catehismul lui Petru Movilă nu face de altfel decât să repete pe scurt decizia acestui Sinod. Ceea ce caracterizează mai ales aceste documente este absența oricărei teologii. Totul se petrece ca și când teologia patristică despre icoană n-ar fi existat niciodată. Chiar atunci când ele se referă la Sinodul VII Ecumenic autorii și semnarii nu fac decât să expună, cum a făcut-o și Conciliul de la Trent, cum

anume se cuvine să se cinstească icoanele. Este tipic de asemenea că tocmai în secolul XVII dispare din Synodiconul rus la Triumful Ortodoxiei tot ceea ce se referă la conținutul doctrinal despre icoană.

Moștenirea patristică încetează de a mai fi un criteriu iar faptul se manifestă uneori sub formele cele mai absurde. Astfel, în secolul XVI (în 1512) apare cronograful "Profețiile înțelepților elini", o compilație de traduceri diverse compuse de către un autor necunoscut. Profeții inventate pentru apărarea întrupării și a dogmei trinitare sunt puse în gura filosofilor antici, a sibilelor și chiar a zeilor păgâni. Aceste "Profeții" fură apoi introduse în diverse culegeri și se răspândiră mai ales în secolul XVII⁹⁰. În acord cu această literatură, acești "înțelepți elini" apar în bisericile ruse pe ziduri, pe uși și chiar pe icoane; ei vor fi mai târziu reprezentați uneori chiar pe icoostas, sub șirul icoanelor locale. Aceste icoane sunt însoțite de "profeții" corespunzând celor din culegeri, scrise fie pe filactere, fie pe fondul icoanei. Astfel: "Hermes cel de trei-ori-mare (...) explică teologia sa: este dificil să-L înțelegem pe Dumnezeu, imposibil să-L explicăm; căci El este tri-ipostatic și inefabil, o ființă și o natură cu care nu se aseamănă nimănui dintre oameni". Menandru: "Dumnezeirea este de necercetat, de necuprins și veșnică, compusă și slăvită în trei Persoane, ascultată și slăvită de către oameni. Dumnezeu trebuie să se nască din pururea Fecioara Maria și în El cred și eu". Homer: "Un astru va străluci printre oameni; acesta va fi Hristos între neamuri. El va trăi în mod ciudat, vrând să unească cele pământești cu cele cerești". Afrodita ("Persana cea cu duh pervers" care fu violent acuzată în timpul său de Sf. Maxim Grecul); "Hristos se va naște din pururea Fecioara Maria, și eu cred în El"⁹¹, și așa mai departe. Ținând cont de trezirea interesului pentru antichitate, e posibil ca "profețiile înțelepților elini" să fi reprezentat în ochii oamenilor din secolul XVII o încercare de a uni "istoria revelației naturale dată păgânilor în persoana celor mai buni reprezentanți ai lor"⁹², cu plenitudinea revelației creștine. Dar de fapt aceste "dovezi" inventate din atâtea părți țin de "invenții" și "delirul" din iconografie, care inundau arta sacră și prin intermediul cărora se făceau eforturi de a dovedi ceva. Este izbitor și revelator în același timp pentru starea de gândire din secolul XVII că aceste "profeții" apărute totuși în bisericile principale din Kremlin (catedralele Adormirii și Bunei-Vestiri) nu au provocat nici o reacție. Chiar documentele consacrate criticii picturii proaste și greșelilor iconografice nu spun nimic contra unor astfel de "dovezi" doctrinale. Dimpotrivă, câteva din manualele iconografice dau instrucțiuni pentru a se ști cum trebuie să-i pictăm pe "înțelepții elini" cu "profețiile" lor.

Interesul sporit pentru antichitate, pentru înțelepciunea exterioară, contaminează conștiința eclesială și o denaturează. Aceasta se manifestă pe de o parte sub forma nesănătoasă a falselor profeții, pe de altă parte printr-un amalgam de noțiuni bazate pe rațiunea naturală a filosofilor și pe textele Părinților Bisericii. Mărturie: Scrierea celor trei patriarhi, în argumentarea lor privind arta. Vedem aici același amestec în domeniul propriu teologic, de exemplu la Simeon de Poloțk, latinizant și partizan al noii arte. Astfel în lucrarea sa *Cununa de foc*, pe

care patriarhul Ioachim o numește "o cunună de spini a răufăcătorilor crescuți în Occident"⁹³, Simeon se referă fără deosebire la Părinții Bisericii și la o serie de scriitori păgâni. Astfel de apeluri la antichitatea păgână provoacă critica severă a anumitor părinți. Mitropolitul Isaia al Kievului, de exemplu, îndepărtat din scaunul său de Petru Movilă, scrie: "Una este rațiunea acestei lumi, alta este rațiunea duhovnicească. Rațiunea duhovnicească a fost adusă de Duhul Sfânt, de toți sfinții și ei au strălucit în lume ca și soarele. Or astăzi nu mai învățăm de la Duhul Sfânt, ci de la Aristotel, Cicerone, Platon și alți filosofi păgâni. De aceea ei au fost orbiți până la capăt de minciună și duhul lor s-a înstrăinat de calea cea dreaptă"⁹⁴.

În domeniul ritului și rânduielii liturgice se resimte, de asemenea, scăderea generală a vieții spirituale, aceasta traducându-se uneori în Rusia secolul XVII prin niște fenomene cu totul nesănătoase. Astfel cântarea "pe mai multe voci" (adică slujba este oficiată simultan nu numai pe două sau trei, ci uneori pe cinci sau pe șase voci, ceea ce făcea o adevărată cacofonie) este adesea completată cu ceea ce se numea *khomonja*, adică introducerea în cuvintele cântărilor a unor vocale și uneori a unor silabe întregi care deformau complet textul. "Ascultând un asemenea non-sens, oamenii care nu admiteau nici o critică în probleme religioase vedeau un sens misterios care scapă înțelegerii oamenilor obișnuți"⁹⁵. Este caracteristică că orice încercare de a reveni la regulă corijând greșelile, măcar cele flagrante, se lovea de opoziție și era clasificată fără jenă drept "erezie". Este cu atât mai uluitor cu cât, paralel cu toate aceste fenomene vătămătoare, icoanele în marea lor majoritate (în afara desigur, a noului curent deformativ) se mențin totuși, și în secolul XVII, la un nivel spiritual și artistic ridicat, lucru dovedit de cele care au ajuns până la noi. Mai mult, pictarea icoanelor reprezintă elementul cel mai sănătos din viața liturgică a Bisericii ruse.

Decadența generală a vieții spirituale în ortodoxie o lasă pe aceasta dezarmată în fața presiunii confesiunilor occidentale. Ortodoxia nu mai putea să-și manifeste forța sa creatoare și vitală, nici în fața Occidentului, subminat el însuși de războaie interne (criza din secolul XVI-XVII), și nici în propria sa viață, în fața problemelor care se ridicau. În opoziția lor față de confesiunile occidentale, teologii ortodocși luptau orbește, recurgând în lupta contra catolicismului la argumente protestante, iar în lupta contra protestantismului, la argumente romano-catolice. Aceasta nu înseamnă că ortodoxia însăși fu schimbată. Gândirea teologică era paralizată, dar viața spirituală continua. Biserica nu modifică cu nimic doctrina sa și nu adoptă nici o dogmă falsă. "Oricât de jos ar fi scăzut nivelul învățământului teologic din cauza împrejurărilor istorice și în pofida influențelor heterodoxe care pătrundeau în el, Biserica ortodoxă sobornicească continua să-și păstreze fundamentele sale de credință de la Sinoadelor Ecumenice și de la Sf. Părinți; mai exact, ea era biserica Sinoadelor Ecumenice și a Sf. Părinți"⁹⁶. Biserica ortodoxă, într-adevăr și-a păstrat independența sa față de catolicismul roman și față de protestantism, dar în ceea ce privește teologia și arta sa, ea își pierde această independență. Căci arta este cea în care dependența se manifestă în modul cel

mai evident și cel mai durabil și deci în modul cel mai grav și mai plin de consecințe. Această stare de lucruri a produs multă vreme în arta rusă un fel de "complex de inferioritate" prin raport la arta occidentală și a smuls-o multă vreme da la moștenirea vie și creatoare.

Noul curent din artă modifică nu numai concepția propriu-zisă despre icoană și conținutul său, nu doar îndepărtează icoana ortodoxă de la destinația sa directă și imediată, ci modifică în mod firesc și conștiința artistului.

În icoana tradițională atât conținutul cât și forma sunt definite prin prototipul reprezentat, prototip a cărui stare interioară diferă radical de starea actuală a omului păcătos; participarea la viața dumnezeiască și la sfințenie definește atât pe unul cât și pe celălalt. Om este în arta sacră ortodoxă tema principală, și chiar unică. Nici o altă artă nu se apleacă cu atâta atenție asupra persoanei umane, nici una nu îl ridică pe om la o înălțime comparabilă cu cea la care îl ridică icoana. Tot ceea ce reprezintă ea se referă la om: peisajul, animalele, plantele. . . În ierarhia ființelor omul este cel care ocupă poziția dominantă; el este centrul universului iar lumea care-l înconjoară este reprezentată în starea pe care i-o comunică sfințenia omului. Or pictorii noului curent încearcă să-l reprezinte pe sfânt ca și cum n-ar mai fi sfânt.

În noile reprezentări, trupul omului și lumea emoțională par să nu mai fie destinate sfințeniei. Tot ceea ce are legătură cu natura omului și tot ceea ce îl înconjoară este reprezentat ca fiind străin îndumnezeirii, transfigurării. Omul rămâne în continuare tema principală, dar în starea sa actuală, căzută, nu în cea transfigurată. Această "imagine a omului în insignifianța sa interioară se pierde în abundența de obiecte, de animale și de plante. El devine pur și simplu o bucată din această lume mare și zgomotoasă și în care nu mai este măcar în stare să ocupe o situație dominantă"⁹⁷. El este înghițit la nivelul restului creației și-și pierde suveranitatea asupra ei. Ierarhia ființei este ruptă.

În secolul XVI, chipul întrupării, chipul lui Hristos cel Mare, se pierde în alegorii, parabole etc. În prezent acestea sunt roadele întrupării, iar chipul omului îndumnezeit este cel care se pierde în imitația vieții de fiecare zi, Iconomia Celei de a Doua Persoane a Sf. Treimi se estompează mai întâi, apoi și cea a Duhului Sfânt. Adevărata relație între imagine și prototip, această relație revelată cu atâta profunzime și pătrundere în icoana ortodoxă, în prezent este ruptă. În formula: "Dumnezeu a devenit om pentru ca omul să devină Dumnezeu", partea a doua a propoziției pare să se eclipseze din conștiințe, pare să nu mai fie înțeleasă în mod existențial. Viața și conștiința se detașează de însuși scopul căruia îi este destinat omul: asemănarea dumnezeiască. Aceasta reduce la neant orientarea eshatologică a icoanei și o lipsește de orice dinamism. Altfel spus, imaginea încetează să mai fie o revelație a lui Dumnezeu, "o revelație și o manifestare a ceea ce este ascuns", ea devine lipsită de sensul ei creștin și de destinația ei. De atunci, nu mai există icoană specific creștină ca expresie a vieții și a doctrinei creștine. Nu mai există decât utilizarea de către creștinism a unei imagini care îi este străină, tot așa

cum pentru conștiința profană, nu există rațiune creștină luminată de cunoașterea lui Dumnezeu - nu mai există decât utilizarea de către creștinism a unei rațiuni omenești naturale. Artă încetează puțin câte puțin să mai fie limbajul propriu al Bisericii și nu-i mai servește decât de fațadă. Astfel au stat lucrurile întotdeauna în catolicismul roman și astfel continuă să fie și în ziua de azi, iar acest mod de a privi lucrurile începe să pătrundă și în conștiința ortodoxă⁹⁸. Ajungem astfel la o ruptură conștientă cu principiul stabilit la Sinodul VII Ecumenic, după care numai aspectul artistic îi aparține pictorului. Adoptăm astfel principiul formulat de Cărțile Caroline, după care imaginea este fructul imaginației pictorului, de care el este responsabil în calitatea sa de autor. Experiența catolică integrală a Bisericii este fărâmițată într-o multitudine de concepții individuale a pictorilor izolați⁹⁹. Noțiunea de autor capătă semnificația pe care o are și în zilele noastre și se deschide astfel calea pentru principiul care mai târziu, datorită noului curent, va deveni dominant și va exprima viața oficială a Bisericii. Această artă va rămâne străină poporului până în momentul în care cercurile conducătoare, eclesiastice sau civile, o vor impune prin măsuri administrative.

NOTE

1. Periodicul *Arta rusă veche, secolul XVII*, Moscova, 1964, p. 7, în lb. rusă.
2. A. Grabar, *Răspândirea picturii ruse în secolul XVI-XVII. Arta antichității târzii și a Evului Mediu*, vol. 2, Paris, 1968, pp. 946-963.
3. *Călătoria patriarhului Macarie în Rusia*, tradusă din arabă în lb. rusă, de G. Murkos apărut în *Ctenii Imperat, Ob. Istorii i Drevnostei rossiiskih*, cartea 10, cap. X, Moscova, 1898, p. 43.
4. Cel mai vestit dintre ele era Colegiul Sf. Atanasie din Roma, deschis de papa Grigorie al XI-lea în 1577. Vezi părintele A. Schmemmann, *Drumul istoric al ortodoxiei*, New York, 1954, pp. 330-331 în lb. rusă.
5. V.O. Kliucevskii, *Opere*, vol. 3, Moscova, 1957, p. 275, în lb. rusă. 6. Arhiepiscopul Vasile. *Textele simbolice în Biserica ortodoxă. Mesajul Exarhatului patriarhiei ruse în Europa occidentală*, nr. 49, 1965, pp. 11-12.
7. Această situație a artei ortodoxe tradiționale era deja evidentă în secolul XIV pe coasta Adriaticii, unde ea se găsea față în față cu o puternică influență occidentală provenită din Italia învecinată, centrul Renașterii. Pictorii erau obligați ori să imite pe italieni pentru a satisface clientela lor, sau "să revină la formele bizantine pentru a satisface gusturile conservatoare și să lucreze în biserici mici rurale în care formele bizantine erau identificate cu cea mai înaltă expresie a sacralului". (Vezi J. Djuric, *Icoanele din Iugoslavia*, Belgrad, 1961, p. 52.
8. V.O. Kliucevskii, *Ibidem*, pp. 361-362.
9. M. Sîcev, *O icoană a lui Semion Ușakov în rezervele diocezeane din Novgorod*, Culegere consacrată celei de-a 25-a aniversări a activității științifice a lui P. Ainalov, S.- Pb. 1915, p. 96, în lb. rusă.
10. A. Grabar, *Istoria artei ruse*, t. VI, Moscova, p. 492, în lb. rusă. 11. V. Svențițkaia, *Operele lui Ivan Rudkovici*, în revista "Iskusstvo", nr. 6, 1964, p. 65, nota, în lb. rusă.
12. *Călătoria...*, *Ibidem*, cartea IV, cap. XII, p. 41.
13. A. Grabar, *Expansiunea picturii ruse...*, *Ibidem*, p. 941.
14. G. Florovskii, *Căile teologiei ruse*, Paris, 1937, p. 58, în lb. rusă.

15. Cele mai importante sunt: 1. Iosif Vladimirov "*Scrisoarea unui anume iconar Iosif către iconarul țarului, prea înțeleptul Simeon Teodorovici*" (Ușakov) editată în lb. rusă de D-na E. Ovcinnikova în *Drevnerusskoie Istskusstvo XVII v.*, Moscova, 1964. Mai jos este citată *Scrisoarea...*; 2. Simeon Ușakov, *Discurs către cel care are zel pentru pictarea icoanelor*, editată în lb. rusă în culegerea *Mastera iskusstva ob iskusstve*, t. IV, 1937, mai jos este citat *Discursul...*; 3. Simeon, episcop de Poloțk, *Cerere sau mesaj către țar în cursul Marelui Sinod de la Moscova*, publicată în fragment în lb. rusă de L.N. Maikov în *Ocerki iz Istorii russkoi literatury XVII-XVIII stol.*, S.- Pb. 1889; 4. *Actele Marelui Sinod de la Moscova din 1667*, ed. în lb. rusă la Moscova în 1893; 5. *Scrierea celor trei patriarhi din 1668* compusă la cererea țarului și semnată de patriarhii: Paisie de Alexandria, Macarie de Antiohia care se găsește la Moscova și Ioasaf al Moscovei (text editat de P.P. Pekarskii, *Materiali dlia istorii ikonopisanii V. Rossii*, S-Pb. 1865); 6. *Scrierea țarului din 1669* (în aceeași ediție); 7. Monahul Eftimie, *Întrebări și răspunsuri privind iconografia rusă din secolul XVII*, editat de G. Filomonov în "Vestnik Oc. Drevnerusskogo iskusstva", Moscova, 1874-1876; 8. *Viața Părintelui Avacum*, editie franceză parțială a lui P. Pascal, *Avakum și începuturile Roskolului*, Paris, 1938; 9. Patriarhul Ioachim, *Testament* (în fragment, apărut în lb. rusă în manualul de iconografie editat de Bolșakov, alcătuit de T. Uspenskii la Moscova); 10. Karion Istomin, *Discurs către cel care are zel pentru pictarea icoanelor*, scris la sf. secolul XVII. Este o compilație de opere aparținând lui Ușakov, Simeon de Poloțk și *Scrierilor patriarhilor și ale țarului*. Menționăm în parte culegerea publicată în 1642 sub titlul de *Florilegiu. Scrieri alese despre demnitatea sfintelor icoane și despre cinstirea lor*. Ea nu conține opere originale, ci o serie de lucrări mai vechi adunate într-un scop polemic contra protestanților și reflectă discuțiile cu aceștia. De atunci nu au mai fost reeditate.

16. Notăm că nicăieri icoana nu era atât de răspândită și nici nu juca un rol atât de mare ca în Rusia. Cronicile menționează, paralel cu evenimentele de importanță națională, construirea și decorarea bisericilor, crearea, transferul și chiar restaurarea icoanelor. Icoana făcea parte din viața poporului, ea îl însoțea în toate evenimentele existenței sale: întreaga viață, și îndeosebi calendarul agricol, se ordona în jurul sărbătorilor și aceasta se traducea în mod firesc prin cinstirea cutărilor sau cutărilor icoane și prin răspândirea lor. Icoanele erau un element indispensabil în amenajarea nu numai a interiorului, ci, la fel, și a exteriorului, a tuturor clădirilor publice sau particulare. Ne este greu astăzi să ne închipuim că "țarul Alexei Mihailovici avea în sala sa de icoane 6200 icoane primite în dar... În afară de acestea el mai avea încă 600 de icoane foarte vechi și încă un mare număr în depozite, icoane care fuseseră scoase din camere pentru a fi apărute de foc" (N.P. Kondakov, *Icoana rusă*, III, Praga, 1931, pp. 30-31, în lb. rusă). Catedrala Bunei Vestiri avea cel puțin 3000 icoane, la fel ca și catedrala Maicii Domnului din Smolensk, la mănăstirea Novodevicii. Dintre toate aceste comori nu s-au păstrat decât câteva vestigii fragmentare. "Ceea ce nu reușiseră să distrugă incendiile devastatoare sau invaziile care distruseseră toate decorațiile din catedralele și bisericile din lemn și toate icoanele din casele particulare, a reușit să distrugă în cele din urmă uitarea". (*Ibidem*, p. 38). Apoi a mai fost și distrugerea premeditată din motive ideologice.

17. *Scrierea țarului*, p. 17.

18. Iosif Vladimirov, *Scrisoarea...*, p. 33.

19. *Ibidem*, p. 36.

20. Ed. de Maikov, p. 8.

21. I. Vladimirov, *Scrisoarea...*, p. 35.

22. Ed. de Maikov, p. 5.

23. *Scrisoarea...*, p. 33.

24. *Ibidem*, p. 36.

25. *Ibidem*, p. 34.

26. I.N. Dimitriev, *Teoria artei în literatura rusă veche*, în "Trudî Otdela Drevnerusskoi Literatury IX, Moscova-Leningrad, 1953, pp. 109-110.

27. *Scrisoarea...*, pp. 42-43.

28. Ed. de Maikov, p. 137.

29. *Călătoria...*, cartea IX, cap. III, p. 136.

30. Dimitriev, *Teoria...*, *Ibidem*, p. 110.
31. Simeon Ușakov, *Discursuri*, p. 22.
32. *Scrierile patriarhilor*, p. 8.
33. *Ibidem*, p. 9.
34. *Discursuri*, *Ibidem*.
35. În 1660 existau la Moscova, în cartierul zis german, trei temple luterane și unul reformat (vezi V. Kliucevskii, *Opere*, III, *Ibidem*, p. 270, în lb. rusă).
36. *Scrierea patriarhilor*, p. 12.
37. Notăm că, deși trasează originea artei până la Dumnezeu, patriarhii se referă, pentru a dovedi cât de sublimă este activitatea umană, la înțelepții antici. "Prea înțelepții greci, zic ei, au lăsat poruncă scrisă cum că nimeni dintre sclavi sau prizonieri să nu învețe arta de a picta, ci doar copiii nobililor și fiii curtenilor să se inițieze în această artă" (*Ibidem*, p. 8).
38. Această atitudine a sârbului Pleškovići este mai cu seamă de înțeles dacă ne amintim de importanța pe care o avea pentru sârbi arta ortodoxă tradițională în acea epocă de heterodoxie.
39. *Scrisoare*, p. 45. Astfel de acuzații de erezie mergeau uneori până la absurdul cel mai extrem. Astfel, un anumit preot Longin fu acuzat de iconoclașm; el "hulise icoanele" pentru că judecase sever o femeie care era prea tare machiată cu alb, în condițiile în care culoarea albă intră în componența pictării icoanelor (vezi A.V. Kartașev, *Istoria Bisericii ruse*, t. II, Paris, 1959, p. 152, în lb. rusă).
40. D-na E.S. Ôvcinnikov, care a editat *Scrisoarea* lui Vladimirov, nu este de acord cu E. Filimonov care vedea în atitudinea lui Vladimirov "o adâncă simpatie a iconarului rus pentru pictura occidentală". "După un studiu aprofundat al tratatului lui Vladimirov, scrie ea în prefața ediției, această problemă ne pare mai complexă" (p. 13). D-na Ovcinnikov reduce această problemă la expresia unei lupte perfect legitime a noului curent în artă, contra vechii tradiții perimate (p. 19). În realitate, simpatia lui Vladimirov era departe de a se manifesta doar la pictura occidentală; ea se întindea, după cum vom vedea și la **conținutul ideologic** exprimat de această pictură.
41. *Scrisoarea*, p. 45.
42. *Ibidem*, p. 41.
43. Citat de B. Kliucevskii, *Ibidem*, p. 311.
44. *Scrisoarea*, p. 37.
45. *Scrisoarea*, p. 34.
46. *Ibidem*, p. 35.
47. *Ibidem*, p. 41.
48. *Ibidem*, p. 43.
49. *Ibidem*, p. 52.
50. S-a păstrat un desen de la el "reprezentând Sf. Față cu un chip viu foarte expresiv, cu riduri pe frunte și în jurul ochilor" (E.S. Ovcinnikov, *Portretul în arta rusă din secolul XVII*, Moscova, 1955, p. 20.). În 1663 acest desen a servit de model pentru a se lucra la Viena o gravură având și o inscripție explicativă în limba polonă cu următorul conținut: "Iată că de multă vreme părinții iezuiți, din pelerinajele lor, au adus la Roma adevăratul chip nefăcut de mână omenească - pânza lui Avgar. Și iată că prin grija iconarului moscovit Iosif Vladimirov un exemplar a fost gravat și la Viena". Manualul iconografic din Siya reproduce aceeași gravură cu explicația următoare: "Transferul Sf. Fețe de la Edessa la Constantinopol a avut loc în anul 6452 de la facerea lumii, 944 de la întruparea lui Hristos (...). În prezent acest chip se găsește la Roma, în biserica Sf. Silvestru, papa Romei". Or, Sf. Față, păstrată la Constantinopol, a dispărut după cum se știe în timpul jafului la care fu supus orașul de către cruciați în 1204. Versiunea romano-catolică după care 300 de ani mai târziu iezuiții (ordinul a fost fondat în 1534) ar fi regăsit-o, a înlocuit tradiția ortodoxă despre soarta acestei icoane. Dacă aceasta ar fi fost într-adevăr regăsită și păstrată la Roma, faptul ar fi ridicat autoritatea acestui oraș. Astfel, această versiune latină nu se datorează chiar întâmplării. Ea trebuia să joace un rol considerabil în puternica presiune occidentală exercitată în domeniile teologiei, artei și vieții cotidiene. Faptul însuși al unei ediții vieneze, prin grija iezuiților, a operei unui iconar ortodox rus este deja

semnificativ; trebuia pentru aceasta protectori și o mare abilitate de ordin practic. Este dificil să spunem care a fost rolul lui Vladimirov personal în această reorientare. Aceasta arată în orice caz că, în plus față de "adâncă sa simpatie" pentru pictura occidentală, el mai avea și relații practice cu Occidentul. Este de remarcat, de asemenea, că *Scrierea patriarhilor*, citând tradiția ortodoxă despre originea Sf. Mahrame, adaugă legenda occidentală a Sf. Veronica, apărută în secolul XV. În conștiința noastră, pentru prima dată această legendă apare într-un context ortodox. După patriarhi ea este repetată în *Scrierea țarului*.

51. *Scrisoarea*, p. 58.

52. *Discursuri*, pp. 22-23. Atunci când în manuscrisele rusești vechi întâlnim expresia "ca și când ar fi viu", caracterizând ceea ce este reprezentat într-o icoană, ea nu trebuie în nici un caz să fie înțeleasă în sensul pe care îl dau apologeții noului curent al artei secolul XVII. Așa cum nota cu dreptate Dimitriev (*Ibidem*, p. 113), această expresie este aplicată ca o laudă operelor de artă cu caracter complet diferit. Într-adevăr, când trebuiau să laude o imagine, atât autorii antici și păgâni cât și scriitorii ortodocși, spuneau că ea este făcută "ca și când ar fi vie". În ambele cazuri cuvintele sunt aceleași dar sensul lor este total diferit. Aceasta înseamnă că termenul de "viu", "viață", are aici două semnificații fundamentale diferite. Pentru unii și pentru alții, imaginea reprezintă o viață; dar această viață nu este aceeași. Pentru apologeții noii arte traducerea în pictură a vieții, care este lucrare (praxis) spirituală interioară este înlocuită prin reprezentarea directă a vieții, accesibilă vederii: "așa cum se vede și se aude un lucru, așa se pictează". Ceea ce pentru arta secolul XI-XVI însemna viu, a devenit pentru ei, mort. Aceeași este situația și pentru noțiunea de "amintire", "aducere aminte". Apologeții noii arte înțeleg această noțiune într-un sens subiectiv și psihologic în timp ce în conștiința ortodoxă, (în cursul perioadei iconoclaste se revenea adesea la această noțiune) ea semnifică nu numai o comemorare, ci o participare ontologică la prototip.

53. Ușakov a pictat o întreagă serie de icoane cu Sf. Față, în care se străduiește să redea cu cea mai mare exactitate posibilă chipul omenesc, un trup viu și cu stări psihologice puternic nuanțate, astfel încât și cutele naturale ale pânzei sunt vizibile. Acest pictor folosește în tema sa un fel de manual ilustrat, "un alfabet al acestei arte; toate membrele trupului omenesc de care arta noastră are nevoie", adică o demonstrație a modului în care trebuie să reprezentăm membrele trupului uman într-o manieră naturalistă și nu într-un mod iconografic. Vezi sfârșitul *Discursului* său.

54. *Scrisoarea*, p. 57.

55. *Ibidem*, p. 58.

56. Existau într-adevăr printre sfinți persoane de o mare frumusețe fizică. Dar nu această frumusețe trupească ne-o dă nouă Biserica de exemplu, ci viața interioară a sfântului. Nu este acesta cumva motivul pentru care Sf. Evanghelie nu ne dă nici un fel de descriere de ordin fizic, căci ea nu exaltă nici o frumusețe, nici o forță a trupului omenesc? Scopul Sf. Scripturi și cel al icoanei nu este cumva acela de a ne aduce într-o stare total opusă celei pe care o avură bătrânii când o priveau pe Suzana?

57. *Scrisoarea*, p. 61.

58. *Ibidem*, p. 57.

59. În aceeași ordine de idei, Ușakov a comandat să execute o reprezentare a celor 7 păcate capitale care nu este decât o copie refăcută a unei ilustrații la *Exercițiile spirituale* ale lui Ignățiu de Loyola, cu o "clasificare" a păcatelor pur romano-catolică (vezi Sidorov, *Desenele vechilor meșteri*, Moscova, 1959, pp. 498-499, în lb. rusă).

60. *Scrisoarea*, p. 25.

61. *Ibidem*.

62. G. Florovskii, *Căile teologiei ruse*, *Ibidem*, p. 55, în lb. rusă.

63. *Viața părintelui Avacum*, text în lb. rusă, Moscova, 1960, pp. 139 și 156.

64. Dimitriev, *Teoria...*, *Ibidem*, pp. 102-103.

65. *Scrisoarea*, pp. 50-51.

66. *Viața părintelui Avacum*, *Ibidem*, p. 135, predica 4.

67. *Scrisoarea*, p. 55.

68. *Călătoria...*, cartea IX, cap. III, *Ibidem*, p. 137.

69. Nu există nici un motiv să credem că Nikon se ridică doar contra temelor iconografice latine și luterane și că încuraja doar pictura occidentalizantă (vezi *Istoria artei ruse*, t. VI, Moscova, p. 426, în lb. rusă). Pavel de Alep este foarte clar în descrierea sa. În 1654, Nikon porunci să se adune "scoțându-le chiar din casele demnitarilor de Stat", icoanele pictate de către pictorii moscoviți "după modelele tablourilor france și poloneze"; el le scoase ochii și le transportă de-a lungul întregii Moscove, amenințând cu pedeapsa pe toți cei care vor picta icoane după astfel de modele. În 1655, la Duminica Triumfului Ortodoxiei, după celebrarea Sf. Liturghii din catedrala Adormirii, patriarhul puse să se aducă icoanele în mijlocul bisericii. El rosti un discurs lung zicând că această pictură era "inadmisibilă" citând dintr-o culegere de predici la texte patristice (era vorba fără îndoială de *Florilegiul* editat în 1642). După aceasta, luând icoanele una câte una, le arăta poporului zicând: "Această icoană provine din casa demnitarului cutare, fiul lui cutare" și le izbea de dalele bisericii, spărgându-le. Cu patriarhii Makarie al Antiohiei și Gavriil al Serbiei care erau prezenți, el pronunță anatema contra tuturor acelorora care vor picta astfel de icoane sau le vor păstra pe la casele lor (vezi *Călătoria...*).

70. *Scrisoarea*, p. 50. În raționamentele sale Vladimirov plasează diversele obiecte de cult (sfintele vase, veșminte etc) pe același nivel cu imaginea cultică. Totuși o atare asimilare este imposibilă în ceea ce privește icoana ortodoxă. Este aici o confuzie, care dovedește încă o dată totala pierdere a concepției ortodoxe despre icoană. Acest păcat există de altfel și în epoca noastră: vezi lista de teme supuse discuției în Sinod (*Jurnalul Patriarhului de Moscova*, nr. 11, 1961, p. 25, în lb. rusă). Această confuzie face să se reducă problematica icoanei la stadiul premergător Sinodului VI Ecumenic. Cum se cuvine să cinstim sf. icoane?, se ridicase întrebarea în sinod, precum cinstim sfintele vase, ornamentele și celelalte obiecte de cult sau altfel? La această întrebare Sinodul răspunde, după cum știm, atât prin documentele sale, cât și în hotărârea finală: icoana trebuie să fie cinstită în același fel cum este cinstită crucea și Evanghelia. Altfel spus, icoana este plasată nu în contextul practic utilitar ci în contextul dogmatic.

71. Cartea intitulată *Scutul*, citată în "Manualul iconografic" editat la Bolșakov, red. Uspenski, Moscova, 1903, în lb. rusă.

72. Citat de N. Pokrovskii în *Monumente de iconografie și de artă creștină*, S-Pb., 1900, p. 370, în lb. rusă.

73. *Viața părintelui Avacum*, *Ibidem*, p. 136. În ed. franceză, p. 503.

74. *Ibidem*, text rus, p. 109.

75. G. Filimonov, *Rezumat de iconografie creștină rusă*. Sofia, *Înțelepciunea divină*, Vestnik Ob. Drevnerusskogo iskusstva pri Mosc. Publicinom Muzee, Moscova, 1876, p. 31, în lb. rusă.

76. *Scrisoarea*, p. 25.

77. "Căci acești imbecili zic că, atunci când arhanghelul Mihail se făcu monah el tot nu putu învinge pe Satan până când nu îmbracă Schima mare", *Ibidem*, p. 59.

78. *Scrisoarea*, p. 66.

79. *Ibidem*, p. 59.

80. *Ibidem*, p. 60.

81. Vezi L. Uspenskii, *Câteva considerații despre iconografia Cincizecimii*, în "Mesagerul Exarhatului Patriarhiei ruse în Europa occidentală", nr. 33-34, Paris, 1960.

82. Dată fiind marea importanță a acestei teme și actualitatea hotărârii Marelui Sinod, vom studia această problemă separat, consacrandu-i capitolul următor.

83. *Întrebări și răspunsuri privind iconografia rusă*, *Ibidem*, în lb. rusă. Vezi "Materiale". Paginile nu sunt indicate, deoarece sunt confuze.

84. Unul din împrumuturile latine, menționat de Eftimie, este chipul Fecioarei "stând în picioare pe lună". Este probabil o imagine numită "Sf. Sofia de la Kiev". Această temă a apărut în Occident la sf. secolul XIV cu un sens teologic precis: cel al simbolului Imaculatei Concepții. "Știm bine cât de mult opinia catolică despre Imaculata Concepție era răspândită printre teologii kieveni în secolul XVII (...). Membrii de la Congregația Academiei din Kiev trebuiau să mărturisească că "Maria era nu numai fără păcat efectiv, ci chiar fără păcat strămoșesc". (G. Florovskii, *Cinstirea Sofiei ca Înțelepciune*

divină la Bizanț și în Rusia. Lucrările celui de-al 5-lea Congres al organizațiilor academice ruse din afara frontierelor, partea I, Sofia, 1932, p. 498 și 500, în lb. rusă).

85. Eftimie se gândește, fără îndoială, la imaginea Sofiei din Novgorod. În timpul secolelor, această imagine a provocat explicații pe cât de variate pe atât de arbitrar a "sensului său misterios". Aceasta dă mult de gândit și arată în tot cazul în ce grad îi lipsește claritatea.

86. G. Filimonov, *Simeon Ușakov și epoca sa în iconografia rusă*, în "Sbornik Ob. Drevnerusskogo Iskusstva", Moscova, 1873, p. 81.

87. *Vezi Istoria artei ruse*, t. IV, Moscova, 1959, p. 54, în lb. rusă.

88. G. Florovskii, *Căile teologiei ruse*, *Ibidem*, p. 49.

89. De aici îngrijorarea care se întrevede printre altele, în contractele încheiate cu iconarii acestei epoci: "Nimic incompatibil cu sfințenia bisericii să nu fie introdus". (Vezi G. Briusov, *Frescele din Iaroslavl*, Moscova, 1969, p. 15, în lb. rusă). Astfel de clauze se întâlnesc frecvent în documentele romano-catolice, dar în epoca lui Dionisie sau Rubliov existența lor ar fi fost de neînchipuit în Biserica ortodoxă.

90. Ele sunt de asemenea incluse în anumite ediții cu caracter polemic, cum ar fi *Cartea lui Chiril*, (1644) conținând opere patristice care explică doctrina ortodoxă. Articolele contra erezilor (arieni, iconiclaști, latini, armeni...) au inclus printre ele și "profețiile înțelepților elini", destinate fără îndoială luptei contra erezilor.

91. N.A. Kazakova, *Profețiile înțelepților elini și reprezentările lor în pictura rusă*, "Trudî Otdela Drevnerusskoi Literaturi", XVII, Moscova, 1961, p. 368, în lb. rusă.

92. N.A. Speranskii, *Iconostasele rusești vechi*, în "Hristianskoie Ctenie", septembrie-octombrie 1893, p. 330, în lb. rusă.

93. A.V. Kartășev, *Istoria...*, *Ibidem*, t. II, p. 247. La fel ca mulți dintre contemporani, "Simeon nu prea dădea importanță divergențelor între bisericile greco-ortodoxă și catolică" (A.M. Pancenko; *Cuvântul și cunoașterea în estetica lui Simeon de Polotsk*, "Trudî Otdela Drevnerusskoi Literaturi", XXV, Moscova, 1970, p. 236, în lb. rusă).

94. Citat de G. Florovskii, *Căile teologiei ruse*, *Ibidem*, p. 48.

95. N.D. Uspenskii, *Arta cântării ruse vechi*, Moscova, 1955, p. 205, în lb. rusă. În domeniul cântării bisericești se petrece ceva cu totul analog fenomenului din noua artă picturală; ornămăntarea din secolul XVI și începutul secolului XVII cedează puțin câte puțin locul melodiilor teatrale aduse în Rusia de maeștrii străini. Patriarhul Nikon însuși, care totuși spărgea icoanele pictate după "modelele poloneze", invita cântăreți polonezi care cântau "ca o orgă" și cerea să i se trimită pentru corul său compozițiile lui Martin Milczewsky, directorul capelei Rorantiștilor din Cracovia, celebru în timpul său (vezi G. Florovskii, *Căile teologiei ruse*, *Ibidem*, p. 74).

96. Arhiepiscopul Vasile, *Textele simbolice în Biserica ortodoxă*, în "Mesagerul Exarhatului Patriarhiei Ruse în Europa occidentală", nr. 49, 1965, p. 11.

97. *Istoria artei ruse*, t. IV, *Ibidem*, p. 39, în lb. rusă.

98. De aici afirmația pe care o auzim uneori nu numai de la catolicii romani, ci chiar din gura episcopilor ortodocși; sinoadele nu ar fi definit, spun ei, vreun anume gen de icoană bisericească.

99. Această situație este bine ilustrată prin apariția în secolul XVII a icoanelor semnate. Desigur, exemplul pictorilor greci care în această epocă încep să-și semneze icoanele, putea să influențeze și pe iconarii ruși. Dar d-na E. Ovcinnikov, editoarea *Scrisorii lui Vladimirov*, are dreptate să lege această problemă "de teoriile exprimate de Vladimirov despre necesitatea semnăturii personale sau a unei peceți a pictorului pe opera sa" (*Ibidem*, p. 10), tocmai ca expresie a responsabilității personale pentru conținutul acestei opere. O semnătură de autor ca atare, este în icoana tradițională, un fenomen extrem de rar ca să nu spunem excepțional.