

Problema textului și a imaginii în pictura murală ortodoxă: o abordare structural-semiotică (partea a 3-a¹)

Rezumat

Problema textului și a imaginii în pictura murală ortodoxă: o abordare structural-semiotică (partea a 3-a)

Partea a treia a studiului *Problema textului și a imaginii...* este consacrată clasificării tipologice a inscripțiilor din arta medievală românească. Specialiștii în paleografie au observat non-concordanța – extrem de des întâlnită – între datarea picturii propriu-zise a icoanelor și datarea inscripțiilor de pe aceleași icoane. Unul din motivele eșecului metodelor paleografice tradiționale în cercetarea textelor epigrafice ține de ineficiența *nomenclaturii* tipurilor de caractere preluată din scrierea pe pergament sau pe hârtie și aplicată unor materiale dure precum lemnul, piatra sau metalul. Dificultățile menționate mai sus au impulsionat însă (în a doua jumătate a secolului al XX-lea) investigațiile cu caracter *taxonomic* ale inscripțiilor medievale. În consecință, au fost substanțial precizate și definitivite principiile metodologice de clasificare epigrafică. Inscripțiile de pe icoane și din pictura murală ortodoxă au fost grupate după varii criterii: materialul și tehnica executării, amplasarea, limba, conținutul, forma, timpul ș.a. Astfel, s-a constituit tipologia generală a textelor și inscripțiilor din vechea artă ortodoxă. O a doua problemă abordată în prezentul studiu se referă la structura morfologică și gramaticală a *numelor* (*teonimelor, ha-gionimelor, antroponimelor, toponimelor, eortonimelor, ekklesionimelor, icononimelor ș.a.*) din inscripțiile prezente în icoane și din pictura murală medievală. În finalul studiului este abordată problema genezei ierotopiei – privită în strânsă legătură cu aspectului *acțional-pragmatic* al relației dintre opera de artă creștină și utilizatorii ei.

Cuvinte cheie: artă ortodoxă, arta românească medievală, critica textuală, epigrafie, frescă, icoană, ierotopie, imagine, inscripție, paleografie, pictură medievală, pragmatică, semantică, semiotică, semn, text.

Summary

Text and image issues in medieval Orthodox painting: a structural-semiotic approach

The third part of the study *The problem of text and image...* is devoted to the typological classification of the inscriptions in the Romanian medieval art. Specialists in paleography observed non-compliance – extremely common – dating between actual painting of icons and the inscriptions dating from the same icons. One of the reasons for failure of traditional palaeographical methods in the research of epigraphic texts is related to the ineffectiveness of *nomenclature* types of characters taken from writing on parchment or paper and applied to hard materials such as wood, stone or metal. The difficulties, mentioned above, in the second half of the Twentieth century have pushed forward *taxonomic* investigations of medieval inscriptions. The methodological principles of epigraphical classification have been substantially clarified and finalized. Inscriptions on Orthodox icons and mural paintings were grouped according to various criteria: material and technical execution, location, language, content, form, time and so on. Thus, it was built the general typology of the texts and the inscriptions of the Ancient Orthodox Art. A second issue mentioned in the study is referring to morphological and grammatical structure of the *names* (*theononyms, hagionyms, anthroponyms, names of places, eortononyms, ekklesionyms, icononyms*) present in medieval icons and mural painting. The end of the study is addressed to issue of hierotopy's genesis – seen in close connection with the *acting-pragmatic* aspect of the relationship between the work of Christian art and its users.

Keywords: Orthodox art, Romanian medieval art, textual criticism, epigraphy, fresco, icon, hierotopy, image, writing, paleography, medieval painting, pragmatic, semantics, semiotics, sign, text.

De la epigrafia icoanei la clasificarea inscripțiilor din arta plastică ortodoxă

Pionieratul în cercetarea epigrafiei icoanei aparține savanților ruși din secolul al XIX-lea și de la începutul secolului al XX-lea². Multe din rezultatele și constatările lor sunt însă pe deplin aplicabile și în cazul epigrafiei icoanei sau picturii murale românești. Astfel, V. N. Șcepkin³ a consemnat caracterul destul de limitat al similitudinilor ce există între scrisul pe pergament sau hârtie și scrierea pictată, gravată sau cioplită de pe icoane sau alte obiecte de cult. Din punctul lui de vedere deosebirile de scriere se datorează faptului că inscripțiile de pe icoane intră în decorul general al operei de artă, care posedă o stilistică proprie, adesea extrem de îndepărtată în raport cu stilistica scrierii obișnuite pe hârtie sau pergament. De aceea el a propus compararea inscripțiilor de pe icoane doar cu scrierea titlurilor bogat decorate ale capitolelor sau cu scrierea literelor majuscule din textele manuscriselor slavono-ruse medievale. V. N. Șcepkin amintește și de nonconcordanța – extrem de des întâlnită – între datarea picturii propriu-zise a icoanelor și datarea inscripțiilor de pe aceleași icoane. El subliniază arhaismul manifest al inscripțiilor în raport cu pictura și explică acest fenomen prin faptul că inscripțiile erau executate adesea la periferie după modele mai vechi, venite cândva din capitală sau din importante centre monastice. Un alt motiv ar ține și de vârsta înaintată a zugravilor cărora li se încredința executarea inscripțiilor și care continuau să caligrafeze caracterele în conformitate cu o stilistică arhaică, acceptată în anii tinereții lor.

Cu părere de rău inscripțiile de pe icoane și din pictura murală nu au fost niciodată în centrul atenției slaviștilor. Paleografii, introducând în cursurile lor materiale epigrafice provenite din pictura, sculptura sau artele decorative medievale, doar amintesc inscripțiile de pe unele icoane și enumeră tipurile de materiale pe care se făceau – în diverse moduri – inscripțiile [30, p. 26] [35, p. 185] [16, p. 109]. Această lipsă de atenție față de paleografia operelor de artă plastică este motivată de către A. I. Sobolevski prin faptul că *aceste inscripții posedă atâtea particularități specifice încât necesită o cercetare specială, la moment imposibilă* [30, p. 26].

Unul din motivele eșecului metodelor paleografice tradiționale în cercetarea textelor epigrafice ține de ineficiența nomenclurii tipurilor de caractere preluată din scrierea pe pergament sau pe hârtie și aplicată unor materiale dure precum lemnul, piatra sau metalul. Acest lucru devine evident când comparăm scrisul *capital* al inscripțiilor monumentale cu scrisurile *uncial* (slav. *ustav*), *semi-uncial* (slav. *polu-ustav*), *cursiv* (slav. *skoropis*) și *legat* (slav. *viaz*)

al manuscriselor. Între aceste două grupuri mari de tipuri de scriere – cu excepția sistemului grafic bi-linier – practic nu există puncte de tangență. Or, principalele posibilități plastice de înviorare a grafiei literelor prin aplecarea lor sau prin apăsarea mai puternică sau mai slabă a penei pe suprafața hârtiei – ce are drept rezultat îngroșarea, respectiv, subțierea segmentelor verticale, a hastelor oblice sau orizontale, precum și a cârligelor⁴ – era imposibil ori inutil de realizat în cazul săpării inscripției în piatră sau a scrierii cu pensula pe fundalul zugrăvit. Vechea scriere *capitală* – întâlnită nu numai în pictura murală dar și în manuscrisele luxoase, cu aspect somptuos, festiv, cu texte caligrafiate în exclusivitate cu majuscule – prin definiție nu putea să ducă la descoperirea unor legități. Or, aceste legități sunt observabile numai în cazul existenței a numeroase scrieri executate în serie, evident, mai modeste și mai puțin ornamentate.

Dificultățile menționate mai sus au impulsionat însă investigațiile din a doua jumătate a secolului al XX-lea. Atunci au fost substanțial precizate și definitive principiile metodologice de clasificare epigrafică. Inscripțiile de pe icoane și din pictura murală ortodoxă au fost grupate după varii criterii: materialul și tehnica executării, amplasarea, limba, conținutul, forma, timpul ș.a. Astfel, s-a constituit o tipologie generală care stabilește că:

I. Inscripțiile pot fi situate pe diverse suporturi (lemn, piatră, zidărie, tencuială, metal ș.a.) și realizate în diferite tehnici [tempera, fresco, secco, suflat (cu metale prețioase), poleire, săpare în piatră, incizare, sgrafitare ș.a.];

II. Inscripțiile pot fi amplasate: 1. liber pe fundal; 2. în locuri fixe, prestabilite ale fundalului imaginii sau ale spațiilor adiacente, despărțitoare dintre imagini etc.; 3. pe filactere, pe paginile cărților deschise și pe unele nimburi prezente în imagine; 4. în interiorul, în proximitatea sau la o anumită depărtare de imagine; 5. pe câmpurile continue ale icoanelor; 6. în compartimentele rezervate scenelor hagiografice de pe câmpuri; 6. pe partea verso a icoanelor ș.a.

III. Inscripțiile ortodoxe pot fi scrise în diverse limbi (greacă bizantină, slavonă, georgiană, română, arabă ș.a.). În cadrul unei limbi pot fi identificate diferite izvoduri (astfel slavona bisericească posedă izvoadele medio-bulgar, vechi sârb, vechi rus ș.a.) precum și unele interpolări (de obicei nesemnificative) ortografiate în idiomuri vernaculare⁵.

IV. Raportate la timpul când au fost realizate, inscripțiile pot fi împărțite în următoarele categorii: 1. inscripții de epocă, contemporane perioadei de realizare a picturii murale sau a icoanei; 2. inscripții ulterioare, datorate restaurării sau renovării (care urmează *grosso-modo* caligrafia inscripțiilor primare);

3. inscripții ulterioare cu caracter eterogen (fără vreo legătură cu inscripțiile primare).

Întrucât în marea majoritate a cazurilor *inscripțiile* reprezintă texte, ele pot fi clasificate și conform conținutului. Astfel, se remarcă: 1. textele originale compuse de autorii programelor iconografice sau (mai rar) de către zugravi; 2. citatele directe din surse scrise (literare sau istorice); 3. parafrazele, rezumatele sau interpretările libere ale unor surse livrești.

Conform tipologiei textului inscripțiile pot fi caracterizate drept: 1. nominative și 2. narative. Raportate la canonul iconografic ele pot fi divizate în: 1. canonice și 2. ne-canonice (apocrife, cu caracter istoric ș.a.).

Conform funcției îndeplinite în cadrul imaginii ele pot aparține categoriilor de: 1. texte ce definesc temele sau subiectele pictate, 2. texte-comentarii, 3. informații cu caracter istoric ș.a.

Varietatea de conținut a scrierilor din pictura murală și din icoana ortodoxă este destul de mare. Numai în arta românească din secolul al XVI-lea am reușit să identificăm următoarele tipuri de inscripții:

1. Nume (teonime, acronime, hagionime, angelonime, antroponime), etnonime, toponime și alte tipuri de denumiri.

2. Grafeme cu repere temporale, cronologice și date calendaristice⁶.

3. Mulțimi de cuvinte separate (de obicei substantive), nelegate sintactic, menite să descrie un grup, o ierarhie, o consecutivitate (exemple: ierarhiile îngerești, păcatele sau virtuțile creștine, treptele ascensiunii la ceruri etc.).

4. Cifre-alfabetice, litere separate, abrevieri, pictograme sau ideograme schematice cu valoare simbolică, dogmatică etc.

5. Denumiri de evenimente, titluri ale subiectelor sau scenelor reprezentate.

6. Citate din diverse surse pictate pe filactere, pe paginile deschise ale Evangheliilor, pe fonduri etc.

7. Texte pe câmpurile laterale ale icoanelor sau texte din ciclurile hagiografice monumentale având ambele în calitate de sursă literară viețile și martiriul sfinților creștini.

8. Texte originale desfășurate (sau parafraze originale ale unor fragmente livrești), cu caracter narativ sau explicativ, referitoare la evenimentele reprezentate (inclusiv comentarii textuale pictate la evenimentele istorice).

9. Grupări mai mult sau mai puțin stabile de texte (originale sau parafraze din surse livrești) cu caracter alegoric, didactic, dogmatic etc. incluse în cadrul imaginilor pictate.

10. Rugăciuni, solicitări sau cuvinte (inclusiv, imnuri!) de laudă incluse pe câmpurile icoanelor sau în

cadrul compozițiilor monumentale pictate pe pereți.

11. Inscripții cu caracter votiv, adresări ale ctitorului sau ale artistului către Mântuitor, Maica Domnului, sfinți, intercesori etc.

12. Semnături ale zugravilor, semne de meșteri ș.a.

13. Pisanii (săpate în piatră sau pictate).

14. Inscripții cu date tehnice, indici de apartenență etc.

15. Inscripții sgratitate, diverse tipuri de grafitti, comentarii și semnături de epocă ale vizitatorilor monumentelor pictate.

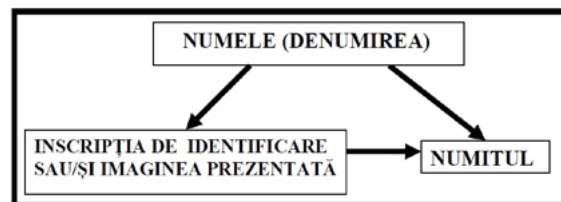
16. Mesaje cifrate sau ortografiate în alfabet exotic.

17. Pseudo-inscripții cu caracter decorativ și inscripții simulate.

18. Inscripții absente (filactere goale sau pagini albe ale cărților deschise) dar cu conținut recognoscibil datorită contextului.

Structura numelor din inscripții

O atenție sporită merită cercetarea structurii *numelor* din inscripții. Or, *icoana devine icoană nu datorită calității artistice a desenului ei sau datorită asemănării portretistice, ci datorită denumirii (numelui), care se face sub forma unei inscripții*, scria filosoful Serghei Bulgakov [11, p. 183]. În aceeași ordine de idei se înscrie și opinia contemporanului nostru, preotului și teoreticianului icoanei Valeri Lepahin care observă că „după cum există o legătură directă între *semnificant* și *semnificat* există și un raport ontologic între *nume* și cel *numit*” [19].



I. Prima categorie de nume din pictura ortodoxă o prezintă teonimele. Termenul *teonim* provine din îmbinarea de cuvinte grecești Θεός — «Dumnezeu» + ὄνομα — «nume». În religiile monoteiste, inclusiv în creștinism, prin teonime sunt desemnate sau indicate numele, titlurile sau descrierile succinte ale unei unice Divinități. Varietatea teonimelor este destul de mare: Alfa și Omega, Dumnezeu, Domnul, Creatorul, Judecătorul, Tatăl, Tatăl Ceresc, Împăratul Ceresc, Cel de Sus, Cel Preaînalt, Atotțiitorul, Pantocratorul, Stăpânul, Fondatorul, Cel ce sunt, Salvatorul, Mântuitorul, Cel Puternic, Mielul, Mirele, Fiul, Fiul Omului, Învățătorul, Izbăvitorul, Iisus, Hristos, Unul, Sabaot, Dumnezeu Sabaot, Pruncul, Cuvântul, Treimea, Sfântul Duh, Consolatorul, Lumina, Iehova, Mesia, Porumbelul, Preot din Veac (după rându-

iala lui Melhisedec) etc.

Teonime sunt și acele acronime care îl desemnează pe Dumnezeu: X-P (*Hi-Ro-ul = Hristos*), INRI (*Iesus Nazarenus, Rex Iudaeorum = Iisus Nazoreul Regele Iudeilor*), ΙΧΘΥΣ (*Ihtios = Pește este acronimul pentru Ἰησοῦς Χριστός, Θεοῦ Υἱός, Σωτήρ = Iisus Hristos Teou Uios Sotir, adică Iisus Hristos Fiul lui Dumnezeu, Mântuitorul*), Α - Ω (*Alfa și Omega = Începutul și Sfârșitul*), ὁ ὄν (*Cel ce este*) ș.a.

II. Cea de a doua categorie de nume sunt hagi-
onimele. Dicționarul terminologiei onomastice ruse semnat de N. V. Podolskaia oferă următoarea definiție: „Hagionim = nume de sfânt”. Această definiție este identică cu definiția noțiunii de hagionim oferită de Lazăr Șăineanu în *Dicționarul universal al limbii române*. Din punctul nostru de vedere această definiție este lacunară și insuficientă. Cuvintele grecești *agios – sfânt și onyma – nume, denumire* permit o extindere a ariei semantice a termenului de hagionim la întregul spectru de denumiri și, implicit, semnificații ale oricărui nume propriu sau comun legat de noțiunea de *sfîntenie (sacralitate)*. Astfel, hagionimul este o îmbinare de cuvinte menită să desemneze persoane sau obiecte asupra cărora, conform credinței creștine, a coborât (sau s-a răsfrânt) harul (grația) divin(ă) sau care au fost sfințite prin puterea acordată bisericii de a oficia actele de cult (canonizare, rânduiala sfințirii). Din punctul nostru de vedere *hagionimele* prezintă un sistem complex de *nume* și de *denumiri* din care fac parte **hagioantroponimele, angelonimele, hagiotoponimele, eortonimele** (numele sărbătorilor bisericești), **eklesionimele** (numele mănăstirilor, schiturilor, bisericilor ș.a.) și **icononimele** (numele de icoane sfinte). Aceste nume și denumiri, în totalitatea lor, articulează un spațiu onomastic complex, ce gravitează în jurul noțiunii de *sfîntenie* [1, pp. 446 – 447].

1. Hagioantroponimele prezintă un complex apelativ-antroponimic menit să desemneze sfinții creștini (Clasificarea hagioantroponimelor și a altor tipuri de hagionime a fost preluată de noi din studiul [10]). Pluri-componența complexului apelativ-antroponimic include atât elemente indispensabile, precum și facultative. Întrucât registrul onomastic al oricărei limbi este destul de limitat iar repetările de nume sunt inevitabile, hagioantroponimele includ termeni suplimentari pentru diferențiere. Astfel apar variate complexe apelativ-antroponimice de desemnare a sfinților. Modelul de bază a oricărui hagioantroponim posedă cel puțin două componente: **categoria de sfânt + numele**: *profetul Ieremia, apostolul Toma, mucenicul Serapion, mucenița Irina* ș. a. Aceste exemple sunt numeroase și se referă în special la persoanele amintite în Vechiul și în Noul Testa-

ment – persoane –, care au început a fienerate drept sfinți încă în primele secole după Hristos. Cel mai des hagioantroponimul posedă o structură tripartită: **categoria de sfânt + numele + specificativul**. În calitate de *specificative* pot servi *nominatorii, descriptorii, localizatorii, agnomenii (supranumele, poreclele), cognomenii, etnonimele, titulatura* ș.a.

Să enumerăm câteva modele:

1) **categoria de sfânt + numele + nominatorul**: mucenicul Zotic presbiterul, cuviosul Cosma sihas-trul, mucenicul Conon grădinarul, cuviosul Ipatie vindecătorul, cuviosul Iosif melodul, mucenicul Claudiu tribunul, mucenicul Marian diaconul. În unele cazuri nominatorul poate prezenta o îmbinare stabilă de cuvinte: cuviosul Alexie, omul lui Dumnezeu; sfântul Iacov, fratele Domnului.

2) **categoria de sfânt + numele + descriptorul**: Descriptorul poate fi reprezentat (atât în forma sa integrală cât și în forme prescurtate sau abreviate) de un adjectiv sau de o îmbinare de cuvinte stabilă cu valoare adjectivală: ierarhul Bonifatie milostivul, cuviosul Arsenie, Iubitorul de Nevoințe, cuviosul Teodor cel Sfințit, sfântul Vasile cel Mare, sfântul Ioan Gură de Aur.

3) **categoria de sfânt + numele + localizatorul**: cuvioasa Teodora de la Țarigrad, cuvioasa Maria Egipteanca, cuviosul Nil de la Sora (Sora – hidronim). În unele cazuri are loc dublarea localizatorului: ierarhul Tihon, episcop de Voronej, făcător de minuni de după (râul) Don; cuviosul Antonie Romanul, făcător de minuni din Novgorod (1147). Deseori localizatorul și numele propriu-zis devin indisolubile și permanente. Astfel, localizatorul se transformă într-o parte integrantă a numelui, formând o îmbinare de cuvinte stabilă: Ioan din Kronștadt, Xenia din Petersburg, Ioasaf din Belgorod, Mitrofanie din Voronej. În limba slavonă unii localizatori puteau avea o formă toponimic-adjectivală (vezi exemplele de mai sus), pe când alții – o formă toponimic-substantivală (obținută din adjectivele toponimice prin intermediul sufixelor – **eț** sau – **ianin**): mucenicul Ilia Muromet, dreptul Evdokim Cappadocianul (în slav. Kappadokianin).

4) **categoria de sfânt + numele + agnomenul** (=supranumele sau porecla primită în rezultatul unor fapte deosebite): mucenicul Ignatie Teoforul (Purtătorul de Dumnezeu); mucenița Anastasia cea Izbăvitoare de Otrăvuri; dreptul Iosif, Logodnicul; marele mucenic Gheorghie Purtătorul de Biruință; dreptul Simeon, Primitorul de Dumnezeu.

5) **categoria de sfânt + numele + cognomenul** (=numele de familie): sfântul ctitor și martir Constantin Brâncoveanu.

6) **categoria de sfânt + numele + etnonimul**:

cuviosul Maxim Grecul, sfântul mucenic Iacov Persul, sfântul Ioan Rusul ș.a.

Există hagionime cvadripartite și pentapartite constituite după formulele:

7) **categoria de sfânt + numele + titlul** (bisericesc, laic) sau funcția + localizatorul: ierarhul Anatolie, patriarhul Constantinopolului; cuviosul Teodosie, egumenul (Lavrei) de Kievo-Pecersk, ierarhul Silvestru, papă al Romei, ierarhul Macarie, mitropolitul Moscovei, drept-credincioasa Tamara, regina Georgiei (Gruziei).

8) **categoria de sfânt + numele + agnomenul + titlul** (bisericesc, laic) sau funcția + localizatorul: sfântul Grigorie Dialogul, papă al Romei.

9) Există și hagionime formate din complexe **structuri poli-partite**. De obicei ele se folosesc la desemnarea persoanelor care au intrat în istorie cu un nume (de obicei ne-canonice, păgân sau precreștin) dar care au căpătat după botez și un nume canonic creștin: sfântul cel întocmai cu apostolii marele cneaz Vladimir, botezat Vasilie; cea întocmai cu apostolii marea cneaghină a Rusiei Olga, botezată Elena; drept-credinciosul mare cneaz Rostislav-Mihail (1167); drept-credinciosul întocmai cu apostolii țar Boris, botezat Mihail – creștinătorul Bulgariei (indicăm aici faptul că numele Boris este o formă abreviată a vechiului nume slavon de Borislav, care în acea perioadă nu intra în onomastica creștină).

2. **Angelonimele** sunt apelative simple sau compuse menite să desemneze categoriile și numele proprii ale ființelor necorporale (spirituale), supranaturale, numite în vorbirea curentă îngeri (de la gr. Aggelos = Vestitor). Conform credinței creștine aceste ființe au fost create de Dumnezeu înainte de crearea Lumii și, asemenea sfinților, trebuieenerate de către credincioși. În inscripții deseori numele îngerilor (în special al *arhanghelilor*) sunt însoțite de apelativul *sfânt*: Sfântul arhanghel Mihail, Sfântul arhanghel Gavriil ș. a. Conform Ierarhiei cerești a Sf. Dionisie pseudo-Areopagitul se disting nouă cete (categorii) de îngeri: Serafimii, Heruvimii, Tronurile, Domniile, Puterile, Stăpânirile, Începuturile, Arhanghelii și Îngerii (=Vestitorii). Numele demonilor (care sunt considerați *îngerii căzuți*) sunt de asemenea *angelonime*. Evident că numele lor nu pot fi însoțite de apelativul *sfânt*.

3. **Antroponimele** din pictura ortodoxă indică numele proprii ale persoanelor care nu au fost cano-nizate drept sfinți de către Biserică. De obicei acestea sunt numele ctitorilor, numele împăraților și domnilor, numele ierarhilor, numele multor personaje biblice, numele unor protagoniști din ciclurile hagiohrafice, numele inamicilor creștinismului (ex.: Dioclețian, Maximian, Mahomed), numele eresiar-

hilor (ex.: Arie, Nestorie ș.a.). Și în cazul antroponimelor există cazuri de desemnare a persoanelor prin nume duble: cel creștin, pe care l-au căpătat la botez, și cel, de obicei ne-canonice, păgân, cu care au intrat în istorie (exemplul ctitorului de la Lujeni – „Teodor numit Vitold”).

4. **Toponimele** din pictura murală ortodoxă sunt nume proprii simple sau compuse menite să desemneze localități, orașe, țări, munți, râuri, păduri, deșerturi și alte entități geografice sau cosmografice atât reale (ex.: Babilon, Roma, Ierusalimul, Iordanul ș.a.), cât și imaginare (ex.: Ierusalimul Ceresc ș.a.). Acele toponime care indică locuri sfinte (ex.: Sfântul Munte Athos) formează categoria *hagiotoponimelor*.

5. **Etnonimele** din pictura ortodoxă sunt termenii prin care se indică apartenența națională iar, în unele cazuri, și cea confesională a personajelor zugrăvite (ex.: evreii, latini, turcii, tătarii, armenii din *Judecat de Apoi*, perșii și sciții din *Asediul Constantinopolului* de la Arbore, slovenii=slavii și indienii din *Predica Apostolilor* de la Moldovița).

Dimensiunea pragmatică a cercetării semiotice și funcțiile icoanei.

Cercetarea inscripțiilor examinate până la acest moment nu a depășit nivelul analizelor de tip morfologic și – într-o măsură mai mică – de tip sintactic. Astfel, a fost stabilită tipologia părților componente a aghionimelor (exemplu de analiză morfologică!) și s-au examinat legăturile reciproce dintre aceste părți (analiză de tip sintactic!). Întrucât marea majoritate a inscripțiilor cercetate sunt texte, iar textele – la rândul lor, după cum am menționat mai sus, – sunt succesiuni de semne, rezultă că ele se supun aceluiași legi care guvernează toate sistemele de semne și care constituie obiectul de studiu al semioticii. Or, semiotica are trei mari nivele:

Sintactic sau, mai exact, **morfologico-sintactic**, care studiază „gramatica” semnelor, cu alte cuvinte tipologia (natura) semnelor și relațiile dintre ele (principiile lor de articulare, de legătură, diverse tipuri de raportare internă etc.);

Semantica, care studiază relațiile dintre semne și ceea ce ele semnifică (adică relațiile interne între *semnificant* și *semnificat* sau relațiile externe între *semnul „global”* și *referent*);

Pragmatica, care studiază relațiile între semne și utilizatorii lor.

Spre deosebire de semantică, care cercetează înțelegerea *semnelor* (inclusiv *textelor*) în cadrul limbajului, pragmatica este o cercetare a *înțelegerii limbajului* însuși (Moeschler, Reboul 1999), de unde și înrudirea pragmaticii, din acest punct de vedere, cu discipline precum psiholingvistica și sociolingvistica. Or, înțelegerea limbajului nu se reduce doar la stabi-

lirea strictă a *semnificațiilor* semnelor. De exemplu, atunci când la micul dejun exclamăm „Cafeaua n-are zahăr!” noi nu exprimăm o constatare (absența zahărului) ci o cerere (solicitarea zahărului). Semnificația acestei exclamații nu rezultă din analiza semantică a propoziției (care ne aduce la cunoștință faptul absenței zahărului în ceașca de cafea) ci din contextul situațional în care se face afirmația, – context – care generează solicitarea unei acțiuni (aducerea zahărului).

Filosoful american Ch. Morris a fost frapat de analogia celor trei mari niveluri ale semioticii cu triumful „artelor” liberale medievale: gramatica, dialectica (=logica) și retorica. Asemeni gramaticii sintaxa studiază *relațiile* (dintre părți), asemeni logicii semantica studiază *problema înțelesului* și asemeni retoricii pragmatica studiază *efectele* [asupra destinatarului (-ilor)].

Cele trei niveluri ale cercetării semiotice nu sunt independente unul în raport cu altul. Lucrul acesta a fost intuit încă de sfântul Augustin atunci când el afirma că „*Pe de o parte cunoaștem lucrurile cu ajutorul semnelor, iar pe de altă parte, nu am putea cunoaște semnificația semnelor dacă nu am avea experiența lucrurilor*” [7]. De fapt, aceste trei nivele prezintă o subordonare ierarhică. Studiul sintaxei precedă studiul semanticii, care, la rândul lui, precedă pe cel al pragmaticii. „Ieșirile” sintaxei constituie „intrările” semanticii, iar „intrările” pragmaticii reprezintă „ieșirile” semanticii. Cât privește „ieșirile” pragmaticii, acestea descriu valoarea de *acțiune* a semnelor raportate la utilizatorii lor și a utilizatorilor raportați la semne.

Atunci când arheologii descoperă vestigiile unui zid și studiază tipologia pietrelor, cărămizilor, mortarului, altor părți componente ale construcției, ei efectuează o investigație *morfologică*. Atunci când ei stabilesc modul de îmbinare a cărămizilor, alternanța lor cu piatra brută sau fețuită, prezența sau absența *opus-ului mixtum*, forma decroșurilor, raza de curbura și orientarea absidelor ș.a., ei efectuează o analiză sintactică. Luată în totalitate, cercetarea morfologico-sintactică permite stabilirea „gramaticii” (manierei, stilului) în care a fost făcut zidul. Dar ea este insuficientă pentru a înțelege semnificația construcției. Identificarea *semanticii* (stabilirea semnificației și provenienței) se efectuează doar atunci când istoricii arhitecturii realizează o colajonare a rezultatelor obținute (din cercetarea sintactică și morfologică) cu sursele istorice și cu datele provenite de la alte vestigii similare, atunci când ei ajung la concluzia că zidul respectiv făcea parte – să zicem – dintr-o biserică bizantină de secol XI. Și, în final, o interpretare ce ține de *pragmatică* se efectuează doar atunci când istoricii religiei sau ai urbanismului cercetează rămășițele bisericii în contextul căilor de comunicare din cadrul

sitului, stabilesc rolul de centru eparhial al locașului în cadrul episcopiei existente cândva în acel teritoriu, reconstituie itinerarul mișcării enoriașilor etc.

Raportându-ne la opera de artă plastică și folosind „vocabulary” panofskian am putea spune că:

1. de nivelul *morfologico-sintactic* al cercetării ține stabilirea părților componente și descrierea articulării lor formal-stilistice (conform lui Panofsky – *descrierea pre-iconografică și analiza pseudo-formală*);

2. de nivelul *semantic* al cercetării ține *analiza iconografică*, – cu alte cuvinte – stabilirea surselor literare și identificarea **semnificației** *temelor și conceptelor* specifice care au generat opera;

3. de nivelul *pragmatic* al cercetării ține *interpretarea iconologică*, – cu alte cuvinte – pătrunderea intuitivă a manierei în care, în condiții istorice variabile, oamenii *au acționat* și *și-au exprimat* tendințele esențiale ale intelectului prin teme și concepte specifice.

Binecunoscutul exemplu al lui Panofsky (referitor la identificarea imaginii tinerei cu paloș și cu tipsie dintr-un tablou de Francesco Maffei [6, p. 57-90]) demonstrează faptul că în limitele nivelului iconografic de stabilire a semnificației imaginii nu se poate depăși dihotomia dintre Judith și Salomea. Doar recurgerea la interpretarea iconologică poate soluționa problema. Dar în ce constă această interpretare iconologică? Ea este, de fapt, o **contextualizare** a imaginii în cadrul coordonatelor ei spațio-temporale, o cercetare a modului cum *simțeau*, cum *înțelegeau* (inclusiv sub-înțelegeau) și cum *acționau* oamenii epocii respective. Atunci când spunem că, în virtutea simbolismului paloșului (care îl leagă de crucea creștină!), niciodată maeștrii venețieni ai secolului al XVII-lea nu ar fi reprezentat-o pe Salomea cu această armă, pe când reprezentarea Judithi cu tipsia este un fapt atestat în arta germană și nord-italiană a secolului al XVI-lea, noi emitem o afirmație bazată pe cercetarea modului oamenilor epocii respective de a acționa, de a înțelege, de a accepta sau de a nega ceva. Afirmația obținută în acest caz este o afirmație care rezultă nu atât din identificarea **semanticii** imaginii propriu-zise (care rămâne dihotomică în limitele opoziției *Judith versus Salomea*) cât din înțelegerea **sensului** ei, din înțelegerea modului subiectiv de a proceda sau de a acționa al contemporanilor autorului operei (impacul tendințelor intelectului asupra temelor, tipurilor iconografice etc.), cu alte cuvinte din cercetarea *pragmaticii* fenomenului. Or, anume *pragmatica* implică o **dimensiune subiectivă** și o **contextualizare** a limbajului (verbal sau pictural). Conform lui J. L. Austin ea are la bază conceptul de **act**: limbajul nu mai are doar o funcție *descriptivă*, ci mai posedă și una *acțională-pragmatică*. Dacă ar fi să traducem opoziția dintre nivelele sintactico-semantic și pragmatic ale limbaju-

lui în termenii *teoriei sistemelor*, am putea spune că în cadrul opoziției dintre *sistem* și *uzul sistemului*, cel din urmă este domeniul de studiu al pragmaticei.

Dimensiunea acțional-pragmatică a picturii ortodoxe (inclusiv a *textelor* scrise și pictate care o definesc) poate fi descoperită în funcționalitatea ei. Or, această pictură (și, în mod special, icoana!) are nu numai – și nu atât – funcții estetice sau gnoseologice, cât are funcții anamnetico-didactice, latreutico-euharistice, confesionale, proskinetice, dogmatice și misionare (de propovăduire). Ea nu este doar informativă, ci și formativă. Ea nu oferă credinciosului doar imagini de sfinți sau de sărbători bisericești care trebuie recunoscute (stabilită semnificația lor – ce ține de semantică!) ci și exemple de slujire, de închinare, de mărturisire, de postire, de mulțumire, de martiriu, de rugăciune, alte modalități de acțiune și de conduită (ce țin mai mult de *pragmatică* decât de *semantică*!) care trebuie urmate. Zecile de povestiri – atât orale cât și scrise – despre minunile făcute de icoane și de alte sfinte relicve creștine [apărarea unor orașe (rolul de palladium), vindecări miraculoase, lăcrimări sau sângerări a chipurilor zugrăvite etc.] denotă o înțelegere mai degrabă *act-ivă* (decât *contemplat-ivă*) a fenomenului imaginii figurative sau simbolice.

Nivelului acțional-pragmatic al relației dintre opera de artă creștină și utilizatorii ei. Geneza ierotropiei.

Aleksei Lidov [20] pare a fi unul dintre puținii istorici de artă care, fără a face trimiteri directe la semiotica contemporană, a intuit necesitatea evidențierii nivelului *acțional-pragmatic* al relației dintre opera de artă creștină – fie că e vorba de arhitectură, de muzică, de imnografie, de pictura monumentală sau de icoană – și utilizatorii ei (credincioșii, spectatorii ș. a.). La începutul anilor 2000 Aleksei Lidov a lansat ideea de *ierotopie*, pe care o definește ca o activitate de *creare a spațiilor sacre*. Aceasta este o formă particulară de *creativitate* umană care face obiectul de studiu al antropologiei, al istoriei artei și a diverse discipline teologice. Ierotopia nu este o *fenomenologie a sacralului* și nici o *descriere a locurilor sfinte*: ea este mai degrabă un ansamblu de **activități specifice**, necesare pentru a crea *imagini spațiale* și pentru a structura un *mediu* propice comunicării omului cu Divinitatea, cu Lumea supra-senzorială. Noțiunea de *ierotopie* nu se raportează doar la imagini artistice sau la lumea simbolurilor; ea poate fi aplicată unui întreg set de diverse *media* care servesc la organizarea spațiului sacru.

După cum recunoaște Lidov însuși, ideea de *ierotopie* este parțial datorată antropologului și istoricului religiilor de origine română Mircea Eliade, eminent savant care a cercetat în detaliu fenomenul *sacralului* și a introdus conceptul special de *ierofanie*.

Ierofania este o irupție a *sacralului* în lumea *profană*, o irupție care separă un teritoriu din mediul cosmic înconjurător și îl face calitativ diferit. Exemplificând noțiunea de *ierofanie*, Eliade menționează istorisirea biblică a visului patriarhului Iacov referitor la scara care leagă Cerul și Pământul. În acest vis Domnul îi vorbește din Cer lui Iacov, care, după deșteptare, decide să construiască un altar pe locul sfânt unde a avut loc revelația [Facerea, 28, 12 – 22]. Comuniunea imediată cu miraculosul inspiră conceptul de *imagine spațială*, dar această imagine rămâne dincolo de sfera *creativității umane*. Totuși, această creativitate a existat (altarul construit de Iacov) și a fost destinată re-împrospătării memoriei unei ierofanii, materializând astfel, prin mijloace tangibile, o imagine a revelației divine. În acest context, putem spune că *ierotopia* diferă de *ierofanie* în același mod după cum o *creație a mâinilor omenești* diferă de *voința lui Dumnezeu*.

O altă sursă importantă a concepției de *ierotopie* o constituie tradiționala – pentru bizantini și, ulterior, pentru ruși – tendință de a privi cadrul eclesial ca pe o *sinteză a artelor*. Găsim această tendință la Procopius din Cezareea și la Ștefan Novgorodeanul în succintele lor descrieri ale Sfintei Sofii din Constantinopol, la Chorichios din Gaza în descrierea bisericilor orașului său de baștină, la alți autori... O găsim și în scrierile unor autori moderni ca Pavel Muratov (cu celebra-i carte *Imagini ale Italiei* [21]), sau ca Aleksandr Skriabin – compozitor, care a lansat proiectul unei *muzici a culorii* (*tvetomuzika*). Aspirațiile de sinteză a limbajelor tuturor artelor în cadrul cultului ortodox au fost cel mai bine formulate de preotul-martir Pavel Florenski, împușcat de bolșevici în 1937. La mai puțin de două decenii înainte de tragicul deznodământ, în anul 1919, cu ocazia încercărilor noilor autorități sovietice de a desființa Lavra Troițe-Serghiev, transformând-o în muzeu, el scria [4, pp. 53-55]: „(...) în biserică totul se leagă de tot. Arhitectura eclesială, de pildă, trebuie să țină seama chiar și de un amănunt, mărunț în aparență, cum este fumul albastru de tămâie, ale cărui spirale învâluie frescele, încolăcindu-se de coloanele cupolei și care, prin mișcările și sinuozitățile sale, lărgeste spațiile arhitecturale aproape nelimitat, înmoaie uscăciunea și asprimea liniilor și, ca și când le-ar topi, le dă viață și mișcare. (...) Să ne amintim și de plastica și ritmul mișcărilor clericilor slujitori, de pildă în timpul cădelnitării, de jocul de culori al țesăturilor scumpe, de mireasma plăcută, de acea atmosferă atât de specific ionizată de flăcările miilor de lumânări. Să ne aducem aminte că **sinteza cadrului eclesial** nu se limitează la sfera artelor plastice ci atrage, implicit, arta vocală și poezia – o poezie de toate felurile – oficiul divin situându-se el însuși pe un plan estetic, asemenea dramei

muzicale. Totul este subordonat aici unui singur scop – efectul cathartic al acestei drame muzicale; totul se află într-o subordonare reciprocă, iar ceva care să poată fi luat disparat nu există, sau cel mult poate avea o falsă existență (...) Tuturor acestor prețuitori ai artelor n-aș putea să nu le amintesc și acele elemente incluse în cadrul eclesial, de o însemnătate oarecum secundară, dar esențială în organizarea acestuia ca o entitate artistică unitară, de acele arte uitate astăzi total sau pe jumătate: **arta focului, arta mirosului, arta fumului, arta odăjdiilor etc.**, până la neasemuitele prescuri de la Lavra Sfintei Treimi, cu secretul coacerii lor neștiut, și până la acea originală coregrafie constând în caracterul grav, măsurat al **mișcărilor** ecleziale, în **ieșirile și intrările** slujitorilor celebranți, în **scoaterea și readucerea** icoanelor, în **înconjurarea** bisericii și a sfintei mese, în **procesionile religioase** (...).

Cercetarea rolului și funcțiilor icoanei în spațiile sacre prezintă o direcție crucială a studiilor de *ierotopie*. Conform concepției bizantine icoana nu este doar un obiect strict delimitat în anumite granițe sau doar o simplă imagine plată; ea este, concomitent, o *viziune spațială* ce emană din imagine în mediul înconjurător, situat în fața ei. Venerarea icoanelor făcătoare de minuni căpăta uneori forma unor complexe *acțiuni performative* destinate a **deschide** un spațiu sacru în jurul lor. În Imperiul Bizantin acest tip de *ierotopie* era extrem de bine ilustrat prin performanța săptămânală realizată la Constantinopol în jurul icoanei făcătoare de minuni a Maicii Domnului Hodighitria. Un alt exemplu remarcabil poate fi descoperit în vechea ceremonie moscovită a *mersului pe măgar de Florii*. În aceste exemple spațiul în care aveau loc ceremoniile era conceput ca o adevărată *icoană a teritoriului*, icoană în care *succesiunea* (și *dinamica*) evenimentelor biblice și a temelor iconografice erau reconstituite. Participanții la aceste evenimente nu erau spectatori pasivi, ci *co-creatori* ai spațiului sacru ca atare.

Din punctul de vedere al lui Lidov, în Bizanț și în lumea ortodoxă post-bizantină frontiera între edificiul imobil al locașului și anturajul lui dinamic este extrem de estompată. Spațiul bisericii este permanent exportat și recreat în piețe și pe străzi, în câmpii și la munte – locuri geografice – care, cel puțin temporar, trebuie să se transforme în *icoane ale Universului*. Însuși locașul creștin este înțeles ca o *structură „transparentă”* și ca o *„substanță” spirituală mobilă*. Conform cercetătorului rus, un excelent exemplu de manifestare a acestui tip de gândire poate fi descoperit în frescele post-bizantine ale mănăstirilor din Moldova secolului al XVI-lea – fresce, – în care iconografia altarului este reprodușă pe fațade, iar programul liturgic „se deschide” spre lumea exterioară, interpretată – în cazul dat – ca o Biserică-Cosmos.

Este vorba de faimoasa temă a Cinului din pictura exterioară a Moldovei...

Note

¹Vezi primele două părți ale studiului în revistele Arta-2014. Arte plastice, Arhitectură. Serie nouă. Vol. XXIII nr. 1. Chișinău. 2014, pp. 5 – 24 și Arta-2015. Arte plastice, Arhitectură. Serie nouă. Vol. XXIV nr. 1. Chișinău. 2015, pp. 5 – 17.

²În anul 1851 Societatea Imperială de Arheologie din Sankt-Petersburg inițiază un program de descriere a monumentelor ruse vechi și a inscripțiilor pe care cele din urmă le conțineau. Rezultatele obținute au fost publicate în edițiile societății amintite [27][29][32]. Acest interes a fost condiționat – pe de o parte – de constituirea, în calitate de disciplină de sinestătătoare, a epigrafiei ruse vechi (odată cu descoperirea în 1792 a celebrei pietre cu inscripții de la Tmutarakan și odată cu descoperirea în 1821 a medalionului inscripționat numit ulterior grivna din Cernigov sau zmeevikul lui Vladimir Monomahul) iar – pe de altă parte – de sporirea interesului față de arta icoanei: creșterea numărului de colecționari și de cunoscători (N. M. Postnikov, S. P. Riabușinski, E. E. Egorov, G. M. Prianișnikov), călătoriile tot mai frecvente ale iubitorilor de antichități ruși la Muntele Athos și la Roma – călătorii, în cadrul cărora erau cercetate și descrise monumentele de artă bizantine și ruse vechi, păstrate acolo (de exemplu, vezi: [34]) – , descrierea și editarea manualelor manuscrise de iconografie ortodoxă – ale așa-numitelor *podlinski-kuri* explicative sau ilustrate (exemple: [12, 15]). În anul 1849 A. S. Uvarov a descris și a pregătit pentru tipar inscripțiile de pe 63 de icoane bizantine și ruse vechi care se păstrau în Secția de antichități creștine ale Vaticanului. Atribuirea icoanelor sârbești cu inscripții chirilice aflate la Roma a fost realizată de A. S. Petrușevici [25, 26]. În anul 1857 a văzut lumina tiparului „Colecția de inscripții copiate de pe monumentele vechi din regiunea Riazan”. În această ediție, pregătită de A. I. Piskariov, au intrat și câteva inscripții preluate de pe icoane. Două din ele indicau anul realizării operelor [27, nr. 14 (1611), nr. 34 (1665)] iar alte două inscripții indicau apartenența icoanelor fără a arăta o dată cronologică exactă [27, nr. 59 (sec. XVII), nr. 63 (sec. XVI-II - XIX)]. La începutul secolului al XX-lea publicarea inscripțiilor de pe icoane a fost continuată de I. N. Bogoslovski [8][9] și de Iu. A. Olsufiev [24]. Peste câteva decenii după Olsufiev inscripțiile de pe unele icoane ale Lavrei Troițe-Serghiev au intrat în atenția cercetătorilor A. M. Kurbatova [18] și E. G. Novoseliskaia [22]. Pentru a stabili în baza caligrafiei inscripțiilor perioadele când au fost pictate icoanele, colecționarii apelau la ajutorul paleografilor profesioniști. Astfel, în anul 1871 I. I. Sreznevski [33] iar în anul 1914 A. I. Sobolevski [31, p. 113] au expertizat inscripțiile de pe icoanele Sf. George cu scene din viața din Sacristia Sinodului

(numărul de catalog 392 – Muzeul Rus, nr. inv. 2118) și Maica Domnului de tip Smolensk din colecția lui S. P. Riabușinski (Galeria Tretiakov, nr. inv. 28596, număr de catalog 22). Informațiile din prezenta notă au fost preluate și traduse din manuscrisul capitolului Istoria cercetării inscripțiilor de pe icoane al tezei de doctorat Analiza textologică a inscripțiilor rusești de pe icoane (în limba rusă) a cercetătoarei N. A. Zamiatina.

³Abordarea de către V. N. Șcepkin a problemelor legate de scrierile prezente în pictura medievală era un răspuns la invitația de a participa la concursul paleografic inițiat în anul 1920 de către Sectorul de artă rusă veche al Academiei de Istorie a Culturii Materiale (șef al sectorului fiind în acei ani I. E. Grabari). Conform condițiilor concursului, specialiștii-paleografi trebuiau – în baza a 53 de fotografii – să ofere avize motivate referitoare la inscripțiile de pe 28 de monumente de artă veche rusă (icoane și fresce; vezi lista operelor în: [14, anexa I]). Expertizarea trebuia făcută pe parcursul a 2 luni remunerarea fiind de 15 mii de ruble (scrisoarea lui I. E. Grabari către P. K. Simoni din 13 mai 1920 a fost publicată în: [17, pp. 193 – 195]). Scrisori identice cu rugămintea de a participa la concurs le-au fost trimise academicienilor A. I. Sobolevski și A. A. Șahmatov. Ultimul nu a putut participa la concurs, dar l-a recomandat în calitate de expert pe profesorul Universității din Sankt-Petersburg P. K. Simoni – cunoscut lingvist, paleograf, bun cunoscător al artei icoanei, al vechilor manuscrise și al primelor tipărituri ruse. În acea perioadă Simoni lucra la întocmirea „Dicționarului de arte grafice a timpurilor vechi și moderne”. El a acceptat cu plăcere invitația de a participa la concurs și, la rugămintea lui A. A. Șahmatov, încă înainte de a primi invitația oficială și-a expus ideile legate de metodele de expertiză paleografică a inscripțiilor de pe icoane (ГИМ ОПИ, fond 37, nr. 235, pp. 17 - 18, text dactilografiat: Raport din 9 mai 1920. Editat în: [17, pp. 195 – 198]).

⁴Astfel, în ambele scrieri unciale din textele medievale românești de expresie slavonă (de tip I și de tip II, conform clasificării lui Damian P. Bogdan) se observă: îngroșarea liniilor verticale și a celor oblice ale literelor: à, ä, ë, ö, @ și #, a oblicei din stânga a lui y și cea a buclelor literelor: á, â, ú, ü și h; subțirimea tuturor liniilor orizontale și a celor oblice din stânga ale grafemelor: ä, ë, ö, @ și #, cea din dreapta lui y, apoi ale literelor í și è.

⁵Pe teritoriul României până în secolul al XIX-lea cel mai des sunt întâlnite inscripțiile în greacă medievală (catharevusa), slavona bisericească (de izvod medio-bulgar), româna ortografiată cu caractere chirilice și – extrem de rar – limba arabă.

⁶Uneori imaginea mai puțin răspândită a unui sfânt (sărbătorit la o dată calendaristică fixă) care înlocuiește imaginea mai răspândită a unui alt sfânt, sărbătorit la aceeași dată – poate fi o semnătură indirectă a ctitorului (cazul imaginii egumenului Macarie al Pelechitului Bithiniei din menologul studiat de Eca-

terina Cincheza-Buculei; vezi: [2, p. 16]).

Referințe bibliografice

1. Braniște Ene, Braniște Ecaterina. Dicționar enciclopedic de cunoștințe religioase. Caransebeș: Editura Diecezană Caransebeș, 2001, pp. 446 – 447.
2. Cincheza-Buculei Ecaterina, Menologul de la Dobrovăț (1529). În Studii și Cercetări de Istoria Artei, Seria Arte Plastice. București: Editura Academiei Române, 1992. Nr. 39.
3. Elian Alexandru. Introducere la volumul Inscripțiile Medievale ale României. București: Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1965.
4. Florenski Pavel, Cadrul eclesial – sinteză a artelor. În volumul Iconostasul. București: Editura Anastasia, 2009.
5. Moeschler Jacques, Reboul Anne. Dicționar enciclopedic de pragmatică. Cluj: Editura Echinoc, 1999.
6. Panofsky Erwin. Artă și semnificație. București: Editura Meridiane, 1980.
7. Semiotica. Vezi – <http://despresemiotica.blogspot.ro/2009/08/semiotica-semnificare-comunicare.html>
8. Богословский И. Н. Описание икон, хранящихся в Ростовском музее церковных древностей. Ростов-Ярославский: тип. С. П. Сорокина, 1909. / Bogoslovsky I. N. Opisaniye ikon, khraryashchikhsya v Rostovskom muzeye tserkovnykh drevnostey. Rostov-Yaroslavskiy: tip. S. P. Sorokina, 1909.
9. Богословский И. Н., сост. Ростовский музей церковных древностей: Краткий путеводитель по Ростовскому музею церковных древностей. Москва, 1911. / Bogoslovsky I. N., sost. Rostovskiy muzey tserkovnykh drevnostey: Kratkiy putevoditel' po Rostovskomu muzeyu tserkovnykh drevnostey. Moskva, 1911.
10. Бугаева И. В., Агионимы в православной среде: структурно-семантический анализ: монография. Москва.: ФГОУ ВПО РГАУ – МСХА им. К. А. Тимирязева, 2007 / Bugayeva I. V., Agionimy v pravoslavnoy srede: strukturno-semanticheskiy analiz: monografiya. Moskva.: FGOU VPO RGAU - MSKHA im. K. A. Timiryazeva, 2007: <http://www.portal-slovo.ru/philology/45446.php>
11. Булгаков С. Философия имени. Paris, YMCA-Press, 1953 / Bulgakov S. Filosofiya imeni. Parizh, YMCA-Press, 1953.
12. Григоров Д. А. Древнерусский иконописный подлинник // Записки Императорского Археологического общества. Новая серия. Санкт-Петербург, 1888. Т. 3. Вып. 1. pp. 21-167 / Grigorov D. A. Drevnerusskiy ikonopisnyy podlinnik // Zapiski Imperatorskogo Arkheologicheskogo obshchestva. Novaya seriya. Sankt-Peterburg, 1888. T. 3. Vyp. 1. pp. 21-167.
13. Забелин И. Е. Материалы для истории русской иконописи // Временник Императорского Московского общества истории и древностей

российских. Кн. 7. Москва, 1850 / Zabelin I. Ye. Materialy dlya istorii russkoy ikonopisi // Vremennik Imperatorskogo Moskovskogo obshchestva istorii i drevnostey rossiyskikh. Кн. 7. Moskva, 1850.

14. Замятина Н.А. Терминология русской иконописи. Москва: Языки русской культуры, 1997 / Zamyatina N.A. Terminologiya russkoy ikonopisi. Moskva: YAzyki russkoy kul'tury, 1997.

15. Иконописный подлинник Большакова XVII века. 1903. Подлинник иконописный: [XVII век] // Издание С. Т. Большакова, под ред. А. И. Успенского. Репринт воспроизв. с изд. 1903 г., Москва: Православный Богословско-Катехизаторский институт, б. г. / Ikonopisnyu podlinnik Bol'shakova XVII veka. 1903. Podlinnik ikonopisnyu: [XVII vek] // Izdaniye S. T. Bol'shakova, pod red. A. I. Uspenskogo. Reprint vosproizv. s izd. 1903 g., Moskva: Pravoslavnyu Bogoslovsko-Katekhizatorskiy institut, bez goda.

16. Карский Е. Ф. Славянская кирилловская палеография 1-е изд. Санкт-Петербург, 1928. Факс. изд. Москва: Наука, 1979. / Karskiy Ye. F. Slavyanskaya kirillovskaya paleografiya 1-ye izd. Sankt-Petersburg, 1928. Faksimil. izd. Moskva: Nauka, 1979.

17. Котков С. И., П. К. Симони об изучении надписей на памятниках древнерусской станковой живописи // In Исследования по лингвистическому источниковедению. Москва: Наука, 1963, pp.190-198 / Kotkov S. I., P. K. Simoni ob izuchenii nadpisey na pamyatnikakh drevnerusskoy stankovoy zhivopisi // In Issledovaniya po lingvisticheskomu istochnikovedeniyu. Moskva: Nauka, 1963, pp.190-198: <http://www.ruslang.ru/doc/lingistoch/1963/14-kotkov.pdf>

18. Курбатова А. М. Надписи на произведениях иконописи XIV XVII вв. // In Сообщения Загорского историко-художественного музея-заповедника. Загорск, 1958. Вып. 2, pp. 77-91 / Kurbatova A. M. Nadpisi na proizvedeniyakh ikonopisi XIV XVII vv. // V Zagorskogo SOOBSHCHENIYA ISTORIKO-Khudozhestvennogo muzeya-zapovednika. Zagorsk, 1958. Vyp. 2, pp. 77-91.

19. Лепяхин В. Икона и слово: виды, уровни и формы взаимосвязи // In „Дикое поле” № 7, 2005 / Lepakhin V. Ikona i slovo: vidy, urovni i formy vzaimosvyazi // In «Dikoye pole» № 7, 2005: http://www.dikoepole.org/numbers_journal.php?id_txt=303.

20. Лидов А. Иеротопия. Пространственные иконы и образы-парадигмы в византийской культуре. Москва: Дизайн, 2009 / Lidov A. Ierotopiya. Prostranstvennyie ikony i obrazy-paradigmy v vizantiyskoy kul'ture. Moskva: Dizayn, 2009.

21. Муратов П. П. Образы Италии. Москва: Республика, 1994 / Muratov P. P. Obrazy Italii. Moskva: Respublika, 1994.

22. Новосельская Е. Г. Двусторонние иконы-таблетки из ризницы Троице-Сергиевой лавры. Москва, 1990 / Novosel'skaya Ye. G. Dvustoronniye-ikony

tabletki iz riznitsy Troitse-Sergiyevoy lavry. Moskva, 1990.

23. Новосельская Е. Г. Иконы Загорского музея-заповедника: новые раскрытия и поступления. Москва, 1990/2 / Novosel'skaya Ye. G. Ikony Zagorskogo muzeya-zapovednika: novyye raskrytiya i postupleniya. Moskva, 1990/2.

24. Олсуфьев Ю. А. Описание икон Троице-Сергиевой лавры до XVIII века и наиболее типичных XVIII и XIX веков. Сергиев Посад. 1920 / Olsuf'yev Yu. A. Opis' ikon Troitse Sergiyevoy lavry do XVIII veka i naiboleye tipichnykh XVIII i XIX vekov. Sergiyev Posad. 1920.

25. Петрушевич А. С. Древняя икона Нерукотворенного образа Господа нашего Иисуса Христа с старославенской надписью // In Церковный вестник / Издание И. Раковский. Будин, 1858. № 7 / Petrushevich A. S. Drevnyaya ikona Nerukotvorennoogo obraza Gospoda nashego Iisusa Hrista s staroslavenskoju nadpis'yu // In Tserkovnyu vestnik / Izdaniye I. Rakovskiy. Budin, 1858. № 7.

26. Петрушевич А. С. О древнейших иконах с кириллическими надписями, находящихся в Риме. Львов, 1865 / Petrushevich A. S. O drevneyshikh ikonakh s kirillicheskimi nadpisyami, nakhodyashchikhsya v Rime. L'vov, 1865.

27. Пискарев А. И. Собрание надписей с памятников Рязанской старины // In Записки Императорского Археологического общества. Санкт-Петербург, 1856. Т. 8., pp. 271-324 / Piskarev A. I. Sobraniye nadpisey s pamyatnikov Ryazanskoj stariny // In Zapiski Imperatorskogo Arkheolog. obshchestva. Sankt-Peterburg, 1856. T. 8., pp. 271-324.

28. Подольская Н. В. Словарь русской ономастической терминологии // Отв. ред. А. В. Суперанская. — Издание 2-е, перераб. и доп. — Москва: Наука, 1988 / Podol'skaya N. V. Slovar' russkoy onomasticheskoj terminologii // otv. red. A. V. Superanskaya. — Izdaniye 2-ye, pererab. i dop. — Moskva: Nauka, 1988.

29. Свирелин А. Надписи, имеющиеся в г. Переяславле-Залесском // In Труды VII-го Археологического съезда в Ярославле (1887 г.). Москва, 1892. Т. 3, p. 3234 / Svirelin A. Nadpisi, imeyushchiesya v gorode Pereyaslavle-Zalesskom // In Trudy VII-go Arkheologicheskogo s'yezda v Yaroslavle (1887 god). Moskva, 1892. T. 3, p. 3234.

30. Соболевский А. И. Славяно-русская палеография с 20 палеографическими таблицами. 2-е издание. Санкт-Петербург: Императорский Археологический институт, 1908 / Sobolevsky A. I. Slavyano-russkaya paleografiya s 20 paleograficheskimi tablitsami. 2-ye izdaniye. Sankt-Peterburg: Imperatorskiy Arkheologicheskij institut, 1908.

31. Соболевский А. И. Божия Матерь Смоленская из собрания С. П. Рябушинского // Рус-

ская икона. Санкт-Петербург, 1914. Вып. 2, pp. 110-113 / Sobolevsky A.I. Bozhiya Mater' Smolenskaya iz sobraniya S. P. Ryabushinskogo // Russkaya ikona. Sankt-Peterburg, 1914. Вып. 2, pp. 110-113.

32. Суворов И. Надписи на церковных предметах: иконах, крестах, колоколах и т.п. в церквах Вологодского уезда // In Труды VII-го Археологического съезда в Ярославле 1887 г. Москва, 1892. Т. 3, pp. 25-31 / Suvorov I. Nadpisi na tserkovnykh predmetakh: ikonakh, krestakh, kolokolakh i t. p. v tserkvakh Vologodskogo uyezda // In Trudy VII-go Arkheologicheskogo s'yezda v Yaroslavle 1887 god. Moskva, 1892. T. 3, pp. 25-31.

33. Труды 1-го Археологического съезда 1869 г. Москва, 1871 / Trudy 1-go Arkheologicheskogo s'yezda 1869 goda. Moskva, 1871.

34. Уваров А. С. Образцы византийского и русского иконописания // In Уваров А. С. Сборник мелких трудов: Изд. ко дню 25-летия со дня кончины / Под ред. П. С. Уваровой. Москва, 1910. Т. I, pp. 216-238 / Uvarov A. S. Obraztsy vizantiyskogo i russkogo ikonopisaniya // In Uvarov A. S. Sbornik melkikh trudov Izd. ko dnyu 25-letiya so dnya konchiny / Pod red. P. S. Uvarovoy. Moskva, 1910. T. I, pp. 216-238.

35. Черепнин А. В. Русская палеография: Учебное пособие для вузов. Москва: Госполитиздат, 1956 / Cherepnin A. V. Russkaya paleografiya: Uchebnoye posobiye dlya vuzov. Moskva: Gospolitizdat, 1956.

36. Шепкин В. Н. Русская палеография [1918 - 1920 гг.]. 3-е изд., доп. Москва: Аспект Пресс, 1999. Anexa – Приложение III: Датировка иконных надписей (общие принципы): pp. 226-231 / Shchepkin V. N. Russkaya paleografiya [1918 - 1920 gg.]. 3-ye izd., Dop. Moskva: Aspekt Press, 1999. Anexa - Prilozheniye III: Datirovka ikonnykh nadpisey (obshchiye printsipy): pp. 226-231.