

Multă vreme ignorată, neînțeleasă sau contestată, în ciuda unui trecut marcat de prezența ei, icoana pătrunde astăzi în diverse structuri ale societății, apariția ei în aproape toate bisericile catolice și chiar în unele temple protestante părând a sta mărturie pentru setea autentică de imagine specific creștină¹.

Într-o vreme în care toate par să treacă prin simțul vederii, icoana, dar al Bisericii către ochiul omului, considerată, din punct de vedere artistic și spiritual, printre cele mai importante descoperiri ale secolului al XX-lea², răspunde nevoii omului de a participa la sacru cu toată ființa sa și setei lui de a cunoaște în mod sensibil Divinitatea, ca în Paradisul pierdut. Între simțuri, adevărate „porți ale sufletului” pentru Sfînții Părinți³, hotare între lumea trupului și cea a duhului, văzul este socotit ca fiind cel mai important, ca oferind veridicitate⁴, cuvintele Sfântului Apostol Toma: „Dacă nu voi vedea, în mâinile Lui, semnul cuielei [...], nu voi crede” (In. 20, 25) rămânând o paradigmă a legăturii dintre vedere și credință.

Expresii ale aceleiași unice revelații, cuvântul și imaginea dialoghează, se cheamă reciproc⁵, relația între ele trebuind pusă nu în termeni concurențiali, ci în termenii complementarității⁶, *coincidentia oppositorum* putând fi redată cu ușurință numai prin imagini și simboluri⁷. Acestea îi descoperă omului cele mai profunde aspecte ale realității, inaccesibile altor mijloace de cunoaștere, puterea și menirea lor constând în faptul că arată ceea ce rămâne refractar conceptului⁸.

Alături de capacitatea de redare a contradicțiilor, imaginile facilitează înțelegerea relațiilor și a fenomenelor complexe și reușesc să spună despre subiectele lor mai mult decât o pot face cuvintele, comunicarea cu ajutorul lor fiind mai eficientă și apropiind oamenii mai mult și mai autentic decât limbajul analitic al conceptelor⁹. Foarte sugestivă datorită puterii sale simbolice și a impactului asupra sensibilității, imaginea atinge, prin spontaneitatea sa, ce scapă inițial filtrului rațiunii¹⁰, mai ales inima, se insinuează în adâncurile ființei și îl modelează progresiv pe cel care o contemplă, influențându-i în mod direct viața spirituală¹¹.

Redescoperită de omul modern, rătit în căutarea lui Dumnezeu acolo unde El nu era, icoana, expresie a eliberării omenirii de idolatrie nu în mod negativ, prin suprimarea imaginii, ci pozitiv, prin revelarea adevăratului lui chip¹², deschide, asemenea lui Hristos, ochii orbului, și îi arată fața prea multă vreme ascunsă a Dumnezeului devenit om.

Întrucât în cultura occidentală, secularizată, ce se constituie în model al epocii noastre, există o separație netă între lumea sacră și cea profană¹³, figura lui Iosif din icoana Nașterii exprimă drama nu doar a unei persoane, ci a omenirii întregi, reprezentând o paradigmă a confruntării dintre cele două lumi¹⁴.

În această eră dominată de tehnologie, de materie, omul s-a dezvoltat nearmonios pentru că a uitat că este ființă duală, economia politică continuând să considere că progresul constă în a produce și a consuma din ce în ce mai mult și confundând, astfel, dezvoltarea cu creșterea¹⁵; libertatea ontologică, divină, a fost înlocuită de libertatea politică, laică, ce îi conferă omului dreptul de a-și spori trebuințele, fără, însă, a-i oferi și mijloacele necesare¹⁶. El cade într-un materialism omniprezent prin crearea de false nevoi¹⁷, fără de care nu-și mai poate concepe existența; tot mai complexe și mai diverse, acestea îl aruncă pe omul modern, descentrat, într-un vârtej existențial în care totul - teorii, tehnici, tehnologii, aparate sau mașini - se perimează, se demodează rapid. Alergând continuu în căutarea ameliorării stării sale materiale, el uită de nevoile spirituale și, dorindu-se liber, autonom, devine rob al trupului, confortul și bunăstarea implicând scăderea atracției față de transcendent și atrofierea vieții spirituale¹⁸.

Prin putere, suprema valoare a omului modern, singura recunoscută, (putere militară, politică, economică, a sexualității, a maselor, a mușchilor, a banilor)¹⁹, violența fiind expresia acesteia, el crede că poate fi stăpânul lumii, în locul lui Dumnezeu²⁰, și, fără a-i contesta întotdeauna existența, ajunge să se întrebe cine este creatorul celuilalt²¹. Orgolios datorită descoperirilor științifice, el cade în idolatrizarea propriilor fapte, ignorând viața interioară și pornind astfel pe calea unui periculos și destabilizant regres spiritual, căci pierde puterea de a se domina pe sine însuși²².

Într-o lume a transformărilor alerte, în care ceea ce ieri a fost bun astăzi nu mai este, omul, debusolat, simte nevoia stabilității, a unor repere constante la care să se raporteze, a regăsirii Centrului²³; eroarea utilitarismului²⁴, constând în confundarea mijloacelor cu scopul, îi induce o stare de grabă extenuantă. Marcat de obsesia eficacității, omul modern aleargă fără să ajungă și consumă fără să se sature, pentru că nimic nu-i poate umple golul; deconcertat, el începe să realizeze că „a consuma” înseamnă mai puțin decât „a contempla” și că „a avea” nu-l poate înlocui pe „a fi”, căci, silindu-se să-și construiască propriul Eden, constată că nu e fericit și că e tot mai singur și fără sens. Purtând nostalgia paradisului pierdut, omul își dă seama că acesta este tot mai greu de găsit și intuiește că nu a ales bine calea; astfel, el ajunge în ipostaza fiului risipitor din parabola biblică²⁵ și, obosit, suspină după odihnă și după sens. Iar când ieșirea din acest „cerc strâmt” aproape că nu se mai vede, apare icoana, o *axis mundi*²⁶ a creștinului, Prag²⁷, munte sfânt, centru cosmic și scară a lui Iacob, ce îl proiectează pe om din spațiul profan în unul sacru, al teofaniei²⁸.

Într-o lume antropocentrică, dar în care persoana devine individ²⁹, pierzându-și conștiința calității sale de ființă unică și irepetabilă, icoana cheamă la redescoperirea demnității; cel ajuns rob este invitat să redevină fiu, cel fără față (gr. *aprosopos*, rob) este chemat să-și regăsească chipul cel dintâi, căci icoana îi revelează un sens al lumii. Nemărginitei tristeți a vieții noastre, icoana, Evanghelie a ochilor inimii, îi opune bucuria împărăției lui Dumnezeu, absenței îi răspunde prin prezență, celui fără speranță îi arată de unde a plecat și unde poate să ajungă. Omului modern, alienat, contorsionat de frământări și de căutări zadarnice, care, asemenea fiului risipitor, nu se mai regăsește și nu se mai recunoaște pe sine, icoana, echivalentul vizual al cuvintelor lui Iisus Hristos: „Veniți la Mine toți cei osteniți și împovărați și eu vă voi odihni pe voi” (Mt. 11, 28), îi arată Calea și îi dăruiește pacea.

Deși prin excelență ființă socială, relațională, omul modern se separă continuu de Dumnezeu, de semenii³⁰ și de sine însuși, nemaigăsindu-și locul în lumea profană pe care și-a creat-o. Prin distracții, urmări ale desacralizării muncii³¹, el se stăduiește să iasă din timpul propriu gol și fără noimă³² și, sufocat, pare că își dorește moartea: practică sporturi extreme, își provoacă singur groaza și creează monștri, poate pentru că simte că oricărui sfârșit îi urmează un nou început, pe care-l vrea altfel. Atunci, asemenea unei ființe vii, icoana vine și sparge zidul ce-l desparte pe om de Dumnezeu, frânge hotarul însingurării lui și îl umple de o bucurie fără margini, căci, celui apăsător de iminența „treceri în neființă”³³, icoana îi exprimă certitudinea că moartea a fost biruită și ființa a fost restaurată, iar deznădăjduitului căruia Nietzsche i-a spus că Dumnezeu a murit, icoana îi arată că El e viu și că s-a apropiat împărăția Lui.

Prin utilizarea perspectivei inversate³⁴ – expresie a unui spațiu „cu totul diferit”³⁵, pentru că legile fizice ale acestei lumi au fost abolite – icoana se deschide spre noi și sfinții ne întâmpină „față către față”, invitându-ne să gustăm împreună cu ei din dulceața raiului.

Într-o eră a imaginilor ce se succed cu o viteză tot mai mare, traducând în limbaj iconografic o neîmplinire a vieții spirituale, icoana este alternativa ce înfățișează calea îngustă spre împărăția lui Dumnezeu (Mt. 7, 14), căci ascetismul sfinților alături de vioiciunea coplesitoare a culorilor ne spune că drumul spre bucuria Învierii trece prin Cruce. Omul suferind de viciul de zgomot și imagine, arătând faptul că există ceva ce trebuie surclasat prin zgomot și prin avalanșa de reprezentări vizuale și exprimând teama lui de a se întâlni cu sine însuși³⁶, întâlnește neclintita liniște a sfinților, care-l îndeamnă tăcut să-și vină întru sine, să regăsească împărăția Tatălui și să participe la Cina Lui. Desfigurat pentru că, asemenea lui Adam, a vrut să

fie ca Dumnezeu, dar fără Dumnezeu, omul modern descoperă prin icoană că poate deveni Dumnezeu doar cu El; rob în temnița timpului, află că poate evada fără să se autodistrugă, ca ființă plenară.

Celui aflat într-o perpetuă căutare a esteticului și având cultul lui (operații estetice, fitness, modă, etc.), icoana îi prezintă adevărata frumusețe, cea pe care vechii greci o numeau *kalokagathia*³⁷, pe care Platon o concepea ca „măreție a adevărului”³⁸ și despre care Dostoievski spunea că va salva lumea. Întrucât frumusețea icoanei, ca asemănare divină³⁹ și ca expresie a adevărului⁴⁰, este mai ales spirituală, și nu fizică, arta icoanei nu imită natura, ci creează o formă idealizată pentru a reprezenta ceea ce e mai presus de immanent și rod al lucrării Sfântului Duh.

Deși, prin firea lor, oamenii doresc frumosul⁴¹, frumusețea lui Dumnezeu născând-o pe cea a lumii⁴², acesta nu este doar ceea ce place, ci mai mult decât o sărbătoare a ochilor, el hrănește și iluminează spiritul⁴³.

Estetismul pur, ce nu cunoaște decât valorile estetice, este cel mai departe de frumusețe, căci, autonom, în absența binelui și a adevărului, se deschide cu ușurință deviațiilor demoniace și idolatre⁴⁴. Despre acest pericol, existent încă de la facerea lumii, căci rodul pomului oprit era frumos la vedere (estetic) dar dătător de moarte, avertizează și Plotin, căci adevărul este întotdeauna frumos, dar frumusețea nu e întotdeauna adevărată⁴⁵. La fel și Dostoievski, deși crede că acestea îi este indispensabilă omenirii⁴⁶ și că va salva lumea, remarcă faptul că ideea de frumusețe a fost răsturnată în om, inima lui găsind-o și în idealul Sodomei⁴⁷, căci a fost înjosită și desacralizată.

Demoniacul, constând în primul rând în „a falsifica și a contraface, în a devia de la adevăratele lor semnificații tocmai valorile pozitive, în a minți și a semăna confuzie în mod subtil și vicios”⁴⁸, se poate infiltra și în imagini, căci, asemenea cuvintelor, acestea exprimă nu numai adevărul, ci și toate deformările lui.

Deși vechii iconari au redat, cu o uluitoare forță și claritate, tot ceea ce le umplea sufletul, viziunea unui mod de a fi suprabiotic și a unui sens al vieții, perspectiva inversată a icoanei fiind și perspectiva evanghelică, ce o răstoarnă pe cea a lumii, odată cu Renașterea s-a pierdut limba sacră a simbolurilor și a prezențelor, arta sacră devenind artă religioasă. Chiar dacă reprezintă același subiect, mesajul și conținutul icoanei diferă de cele ale picturii religioase, simbolismul ei bazându-se nu pe ceea ce este înfățișat, ci pe felul în care este reprezentat.

Canoanele, formulare ale regulilor artei sacre și garante ale purității și veridicității limbajului acesteia și ale transmiterii credinței autentice, salvează icoana de la lipsa de gust și o pun la adăpost de devoțiunile subiective, asigurându-i calitatea de mărturie prin imagini, atât a coborârii lui Dumnezeu spre om, cât și a înălțării acestuia spre Dumnezeu.

Adresându-se spiritului, și nu emoțiilor, icoana nu urmărește, asemenea artei profane, punerea în evidență a frumuseții naturale, ci vizualizarea adevărilor teologice, întruparea unei prezențe spirituale⁴⁹ și „orientarea spre transfigurare a tuturor sentimentelor, a puterii de înțelegere și a tuturor aspectelor firii noastre, dezbrăcându-le de orice exaltare, ce nu poate fi decât nesănătoasă și vătămătoare”⁵⁰. Icoana ne învață să „postim cu ochii”, contrar lui Adam, căzut prin neînfrânare, să ne crucificăm gândirea, hieratismul sfinților și imobilitatea lor aproape rigidă fiind o limită exterioară ce facilitează dezvăluirea nemărginirii duhului lor.

Mai interesată de suflet decât de trup, ținută și nu podoabă, icoana vrea să arate efectul lucrării Duhului Sfânt, să descopere „tainea cea din veci ascunsă și de îngeri neștiută” și să ofere sentimentul unei prezențe tangibile; niciodată spectacol, ea se eliberează de orice element ce distrage de la esențial, forma omenește perfectă putând constitui o barieră în perceperea nevăzutului⁵¹.

Icoana ne oferă o întâlnire cu Hristos, „Soarele dreptății” și „Răsăritul cel de sus”⁵², înfățișat ca lumină ce inundă totul, căci mistica icoanei e mai înainte de toate solară⁵³. Rolul luminii este atât de important pentru că ea permite vederea celuilalt, recunoașterea reciprocă ce precede orice comuniune⁵⁴, lumina biblică dintâi nefiind un fenomen optic, ci revelația cea mai

tulburătoare a Feței lui Dumnezeu⁵⁵, pe care icoana ne ajută să o vedem asemenea apostolilor care, având, la „Schimbarea la față”, ochii inimii deschiși pentru o clipă, au văzut-o dincolo de chenoza Lui.

Omului pus în fața alegerii de a se ridica mai presus de sine însuși sau de a se prăbuși în abis, de a crește în Dumnezeu sau în fiară, icoana îi înfățișează alternativa vizibilă a mântuirii; termen fundamental ce și-a pierdut din semnificațiile inițiale, cuvântul grecesc *soteria*⁵⁶ (mântuire), înseamnă nu doar redarea sănătății celui care a pierdut-o sau salvarea lui de la moarte, ci, mai mult decât atât, redobândirea întregimii, a deplinății⁵⁷.

Icoana, loc al unei prezențe lucrătoare, hierofanie⁵⁸ și kratofanie⁵⁹ prin care se realizează o ruptură de nivel, ne arată că Dumnezeu intră în timp pentru a ne ajuta pe noi să ieșim și să regăsim sacralitatea, căci, dacă timpul sacru răspunde nostalgiei adânci a veșniciei, spațiul sacru răspunde setei de paradis⁶⁰.

Spre deosebire de Răsărit, prin abandonarea canoanelor și prin acceptarea oricărei interpretări personale a revelației, exprimate într-o formă artistică, Apusul cade în dogma venerării artei și în sfera unui naturalism nestorizant, pierzând sacralitatea și schimbând, după cuvintele Sfântului Apostol Pavel, „slava lui Dumnezeu cel nesticăcios cu asemănarea chipului omului celui stricăcios” (Rom. 1, 23).

Eliberată de orice „dogmatism bizantin” și de „barbarism” și considerată ca o regăsire a artei autentice, arta religioasă a Renașterii, „iluminată”, „moare din cauza libertăților”⁶¹, trădându-și menirea. Prin introducerea legilor perspectivei și a unității de acțiune și prin convertirea „totalității aurale” în clarobscur și a frontalității în profil, început de absență⁶² ce scurtcircuitează relația, această artă aruncă plasa timpului și a spațiului asupra operei, care, în loc să-l ajute pe om să evadeze din profan, îl înlanțuiește în acesta. Reforma înlătură icoana pentru că, din „fereastră spre absolut”, ea devenise zid al despărțirii omului de Dumnezeu, căci, imanentizată și, prin aceasta, falsificată, desacralizată, nu-l mai arăta pe Dumnezeu-Omul, ci era obstacol în calea vederii Lui.

Spre deosebire de iconograf, care, asemenea Sfântului Ioan Botezătorul, se micșora pe sine pentru a-L preamări pe Hristos, artistul Renașterii folosește subiectul religios drept pretext, căutând, prin opera sa, să se afirme pe sine însuși, dând frâu liber imaginației și impunându-și viziunea personală despre taina mântuirii, urmărind pseudoemoția religioasă, artificialitatea optică și verosimilitatea aparenței, iar nu autenticitatea existenței⁶³.

Prin repăgânizarea artei, rațiunea umană a întors spatele Revelației și L-a adus pe Dumnezeu la asemănarea cu omul, atracția față de nuditate și senzualitate trădând starea de goliciune duhovnicească a pictorului, asemănătoare celei a lui Adam după cădere, căci, instalându-se în artă și îndepărtându-L din aceasta pe Dumnezeu, omul s-a întâlnit pe sine însuși și a început să se adore în opera sa.

Diferit de realismul icoanei, întotdeauna doxologic, simbolic și epifanic, ce are perspectiva sacramentală a unei prezențe harice și însemnează inima omului cu pecetea altui veac, naturalismul picturii religioase este mincinos și fraudulos, exprimând lipsa de conținut și de asemănare.

Iconografiei antropomorfe, lucrare a unei „inimi netăiate împrejur” și minciună de secole, căci limbajul se falsifică atunci când imaginea corespondentă își pierde autenticitatea⁶⁴, iconografia autentică îi opune „chipul omenesc transfigurat prin mutație dumnezeiască”⁶⁵, singurul în fața căruia te poți ruga și având dreptul de a fi numit icoană sfântă, criteriul distinctiv între arta sacră și cea religioasă fiind participarea la misterul liturgic⁶⁶.

Pictați după modele vii, sfinții nu mai par oameni ce au dobândit asemănarea cu Dumnezeu, ascultând îndemnul Lui de a fi desăvârșiți, ci oameni vicioși și pătimitori, înaintea cărora este imposibil să deprindem postul ochilor; trupurile lor, prelungi și neclintite în icoane, arătând arderea lăuntrică întru Hristos, asemenea unor lumânări aprinse, devin planturoase, tremurând de osândă și mulțumite de sine, sălașuri ale desfrăului și nu temple ale Duhului Sfânt.

În secolul al XVII-lea, protopopul Avvacum descrie, în termeni sugestivi, arta influențată de naturalismul occidental, supusă epocilor și modelor: „Dumnezeu a îngăduit să se înmulțească, pe pământul rusesc, icoanele zugrăzite anapoda. Zugravii le zugrăvesc, iar stăpânirea le îngăduie; și unii, și alții, ținându-se alături, merg spre prăpastia pierzaniei. Îl zugrăvesc pe Mântuitorul- pe Emanuel- cu o față buhăită și cu buzele roșii, cu părul cârlionțat, gros în brațe și în mușchi, cu picioarele și cu coapsele tot grășane, și, așa cum arată, zici că-i un neamț; doar sabia îi mai lipsește la sold⁶⁷. Mai mult, Patriarhul Nikon poruncește să fie distruse icoanele în care influențele profane ale Renașterii erau prea evidente, amenințându-i cu anatema pe autorii și pe deținătorii lor⁶⁸, căci, așa cum sesizează călugărul catolic Thomas Merton, „contemplarea și îndrăgirea acestui gen de operă de artă are consecințe spirituale jalnice, ca atunci când te hrănești cu alimente alterate”. Astfel, „Punerea în mormânt” a lui Holbein îl face pe Dostoievski să spună, prin gura prințului Mișkin, că, privind-o, un credincios poate să-și piardă credința⁶⁹, căci e o „pogorâre la iad căreia învierea nu-i va urma”⁷⁰. Dacă Răsăritul, având conștiința unei puteri ce nu se poate traduce decât prin impasibilitate⁷¹, îl vede, în icoana Răstignirii, pe Împăratul biruitor al morții, Apusul ajunge să vadă doar omenescul pătimitor al lui Hristos și o suferință fizică și psihică extremă, născând în privitor sentimentul tragic al absenței lui Dumnezeu.

Puternica amprentă a Renașterii în arta ortodoxă, prin care icoana dobândește stigmatele decadentei, suferă monstruoase falsificări și cade în kitsch, caricatural și dubios, ne descoperă pierderea înțelegerii semnificațiilor spirituale ale icoanei și profunzimea rupturii instalate între noi și aceasta,

Frecătura⁷², platoșă de aur și stavilă ce îl ascunde pe Dumnezeu, ignorantă grandomană, pioasă lipsă de gust și iconoclastm inconștient⁷³, expresie a ochilor întunecați ai inimii, ce nu mai văd bogăția și frumusețea de negrăit a lumii spirituale a icoanei, îngreuiată fiind de bogăția lumii materiale, o transformă pe aceasta într-un obiect de lux, de admirație estetică superficială și în închisoare a sfinților.

Și pietismul, cea mai mare și mai îngrijorătoare erezie ce se răspindește acum în creștinismul oriental⁷⁴, răsturnare a adevărului Bisericii ca mod de existență, aruncă icoana într-un sentimentalism edulcorant, în emotivitate ce nu ridică spiritul, în artizanal, infantilism și inconștientă a prostului gust, ce nu au nici o legătură cu Biserica și cu mărturia icoanelor.

Neputând fi pictată de o persoană care nu trăiește cu Hristos⁷⁵, și nici înțeleasă în afara acestei viețuiri, icoana, uneori teofanie, alteori scândură neagră acoperită de fum sau carceră a sfinților, mărturie sacră sau obiect al neglijenței ori al venerării oarbe, al cărei destin a fost mereu unit cu cel al Bisericii⁷⁶, poate fi acceptată cu adevărat doar acceptându-i și implicațiile teologice⁷⁷. Indisolubil legată de credință, fapt exprimat și de celebrarea victoriei ei împotriva iconoclastmului, în anul 843, ca victorie a ortodoxiei, icoana sau imaginea religioasă reflectă starea unei teologii și a unei Biserici⁷⁸, criza actuală a artei sfinte nefiind estetică, ci religioasă⁷⁹.

Importanța regăsirii autenticității icoanei și a trăirii creștine este relevată și de textul sinodikonului sinodului al VII-lea ecumenic, ce spune: „Veșnică pomenire celor care mărturisesc cu gura, cu inima și cu mintea, prin cuvânt, prin pictură și prin icoane, venirea Cuvântului lui Dumnezeu în trup.”.

Analizând conținutul și devenirea icoanei, constatăm că „adevărul este pretutindeni și la îndemâna oricui dar nu-l află decât cel care-l caută”⁸⁰, căci, așa cum gândea un veritabil creștin al zilelor noastre, părintele Cleopa Ilie, „ortodoxiei nu-i lipsește nimic, fără numai de a fi trăită”⁸¹.

Abstract

Ignored, adored, inciting combative discussions and violent passions, or protected even with the price of life, the true icon is today discovered again by the modern humanity whom it reveals the true face of God, too long time hidden by mystification of the antropomorph religious art. In the avalanche of visual representations the icon, representing the visual equivalent of The Scripture, is the alternative that guides to the absolute. It remembers the beauty of Paradise that was lost but in which humanity can and is called to return, and it also shows the way to redemption.

Note

- 1 Nikolai Ozolin, *Chipul lui Dumnezeu, chipul omului*, Ed. Anastasia, București, 1998, p.84
- 2 Leonid Uspenski, *Teologia icoanei*, Ed. Anastasia, București, 1994, p.183
- 3 Michel Quenot, *Icoana*, Ed. Enciclopedică, București, 1993, p.68
- 4 Leonid Uspenski, *op. cit.*, p.168
- 5 Paul Evdokimov, *Arta icoanei, o teologie a frumuseții*, Ed. Meridiane, București, 1992, p.35
- 6 Lucian Ionică, *Imaginea vizuală*, Ed. Marineasa, Timișoara, 2000, p.178
- 7 *Ibidem*, p.54
- 8 *Ibidem*, pp.54,56
- 9 Apud, Mircea Eliade, *Imagini și simboluri*, din Lucian Ionică, *op. cit.*, p.56
- 10 Michel Quenot, *Învierea și icoana*, Ed. Christiana, București, 1999, p.17
- 11 *Idem*, *Icoana*, Ed. Enciclopedică, București, 1993, pp.100,101
- 12 Paul Evdokimov, *op. cit.*, p.168
- 13 Arnold Van Gennep, *Riturile de trecere*, Ed. Polirom, Iași, 1998, p.15
- 14 Evgheni N. Trubețkoi, *3 eseuri despre icoană*, Ed. Anastasia, București, 1999, pp.74,75
- 15 Dumitru Gh. Popescu, *Teologie și cultură*, Ed. Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, București, 1993, p.126
- 16 Nichifor Crainic, *Dostoevski și creștinismul rus*, Ed. Anastasia, București, 1998, pp.206,207
- 17 Konrad Lorenz, *Cele opt păcate capitale ale omenirii civilizate*, Ed. Humanitas, București, 1996, pp.38,39; Nichifor Crainic, *op. cit.*, pp.208,209
- 18 Evgheni N. Trubețkoi, *op. cit.*, pp.85,87,88
- 19 Dumitru Gh. Popescu, *op. cit.*, p.137
- 20 *Idem*, pp.137-139
- 21 Paul Evdokimov, *op. cit.*, pp.44,45
- 22 Dumitru Gh. Popescu, *op. cit.*, pp.102,139
- 23 Mircea Eliade, *Sacru și profanul*, Ed. Humanitas, București, 1992, p.22
- 24 Konrad Lorenz, *op. cit.*, p.34,35
- 25 Luca, 15, 11-32
- 26 Mircea Eliade, *Sacru și profanul*, Ed. Humanitas, București, 1992, p.36,51
- 27 *Ibidem*, p.25; Arnold Van Gennep, *op. cit.*, p.33
- 28 Paul Evdokimov, *Ortodoxia*, Ed. Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, București, 1996, pp.229-232
- 29 Christos Yannaras, *Ortodoxie și Occident*, Ed. Bizantină, București, 1995, pp.62,64
- 30 Konrad Lorenz, *op. cit.*, pp.18,30

- 31 Mircea Eliade, *Mituri, vise și mistere*, Ed. Univers Enciclopedic, București, 1998, p.31
- 32 *Ibidem*, p.27-30
- 33 *Ibidem*, p.56
- 34 Pavel Florenski, *Iconostasul*, Ed. Anastasia, București, 1994, pp.73-87; Michel Quenot, *Icoana*, Ed. Enciclopedică, București, 1993, p.72
- 35 Paul Evdokimov, *Arta icoanei, o teologie a frumuseții*, Ed. Meridiane, București, 1992, p.108,109
- 36 Konrad Lorenz, *op. cit.*, pp.36,37
- 37 Paul Evdokimov, *Arta icoanei, o teologie a frumuseții*, Ed. Meridiane, București, 1992, p.9,161
- 38 *Ibidem*, p.9
- 39 Nikolai Ozolin, *op. cit.*, p.126
- 40 *Idem*, *Ortodoxia*, Ed. Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, București, 1996, p.235
- 41 *Apud*, Sf. Vasile cel Mare, din Paul Evdokimov, *Arta icoanei, o teologie a frumuseții*, Ed. Meridiane, București, 1992, p.17
- 42 Paul Evdokimov, *Arta icoanei, o teologie a frumuseții*, Ed. Meridiane, București, 1992, p.29
- 43 *Ibidem*, p.80
- 44 *Ibidem*, pp.27,28
- 45 *Apud*, Plotin, din Paul Evdokimov, *Arta icoanei, o teologie a frumuseții*, Ed. Meridiane, București, 1992, p.9
- 46 *Apud*, Dostoievski, *Demonii*, din Paul Evdokimov, *Arta icoanei, o teologie a frumuseții*, Ed. Meridiane, București, 1992, p.38
- 47 *Apud*, Dostoievski, din Paul Evdokimov, *Arta icoanei, o teologie a frumuseții*, Ed. Meridiane, București, 1992, p.40
- 48 *Apud*, Schmemman, *Of water and the spirit*, din Nikolai Ozolin, *op. cit.*, p.72
- 49 Michel Quenot, *Icoana*, Ed. Enciclopedică, București, 1993, p.64
- 50 Leonid Uspenski, *op. cit.*, p.125
- 51 Paul Evdokimov, *Arta icoanei, o teologie a frumuseții*, Ed. Meridiane, București, 1992, p.129
- 52 *Troparul praznicului Nașterii Domnului*
- 53 Michel Quenot, *Icoana*, Ed. Enciclopedică, București, 1993, p.76
- 54 *Ibidem*, p.107
- 55 Paul Evdokimov, *Arta icoanei, o teologie a frumuseții*, Ed. Meridiane, București, 1992, p.14
- 56 *Ibidem*, p.103; Ioan Mircea, *Dicționar al Noului Testament*, Ed. Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, București, 1995, p.325
- 57 Christos Yannaras, *op. cit.*, p.75
- 58 Mircea Eliade, *Sacral și profanul*, Ed. Humanitas, București, 1992, p.26
- 59 Julien Ries, *Sacral în istoria religioasă a omenirii*, Ed. Polirom, 2000, pp.59,60
- 60 Paul Evdokimov, *Ortodoxia*, Ed. Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, București, 1996, p.231
- 61 *Apud*, Andre Gide: „Arta naște constrângeri și moare din cauza libertăților”, din Paul Evdokimov, *Arta icoanei, o teologie a frumuseții*, Ed. Meridiane, București, 1992, p.76
- 62 Nikolai Ozolin, *op. cit.*, p.127
- 63 Leonid Uspenski, *op. cit.*, p.80
- 64 Michel Quenot, *Învierea și icoana*, Ed. Christiana, București, 1999, p.15

- 65 *Apud*, Grigorie Krug, din Michel Quenot, *Icoana*, Ed. Enciclopedică, București, 1993, p.65
- 66 Paul Evdokimov, *Arta icoanei, o teologie a frumuseții*, Ed. Meridiane, București, 1992, p.37
- 67 Evgheni N. Trubețkoi, *op. cit.*, p.18
- 68 Michel Quenot, *Icoana*, Ed. Enciclopedică, București, 1993, p.49
- 69 *Apud*, Dostoievski, din Michel Quenot, *Icoana*, Ed. Enciclopedică, București, 1993, p.58
- 70 *Apud*, Olivier Clement, *Question sur l'Homme*, din Nikolai Ozolin, *op. cit.*, p.83
- 71 Ovidiu Drimba, *Pagini despre cultura europeană*, Ed. Excelsior, București, 1994, p.19
- 72 Evgheni N. Trubețkoi, *op. cit.*, pp.47,126,127
- 73 Michel Quenot, *Icoana*, Ed. Enciclopedică, București, 1993, p.76
- 74 Christos Yannaras, *op.cit.*, p.12
- 75 *Apud*, Fra Angelico, din Michel Quenot, *Învierea și icoana*, Ed. Christiana, București, 1999, p.66
- 76 Nikolai Ozolin, *op. cit.*, p.85
- 77 *Ibidem*, p.26
- 78 Michel Quenot, *Învierea și icoana*, Ed. Christiana, București, 1999, p.75
- 79 Paul Evdokimov, *Ortodoxia*, Ed. Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, București, 1996, p.249
- 80 Grichentie Natu, *Din frumusețile vieșuirii creștine*, Ed. Arhiepiscopiei Sucevei și Rădăuților, Suceava, 1993, p.159
- 81 *Apud*, Cleopa Ilie, din Christos Yannaras, *op. cit.*, p.24