

справедливость в тех вопросах, о которых он говорил. Слова Христа полны глубокого смысла, а потому темны и парадоксальны»¹. Для духовного разговора надо иметь что сказать и хотеть говорить, а подходящие слова и выражения будут находиться в разговоре сами, как освоили же мы в считанные годы неведомую дотоле тематику бизнеса, финансов, рыночной торговли, индивидуалистической морали и т.п. А вот духовный смысл этих новшеств нашей жизни остается темен, не высказан. Почему? «Призрачному "духовному богатству", чудовищному кишению абстрактных идей» соответствует «бессмысленно-механический строй конкретной жизни»². С позиций научного материализма, наоборот, строй жизни порождает строй идей, но в оценке исторической бессмысленности, бесперспективности современного «ленивого или бессильного духа»³ в данном случае противоположности сходятся.

Ощущение бессилия и беспомощности проникнуть в тайну духа чуждым ему инструментарием научной методологии снова толкает нас к удивительно ясному, простому и человечному наставлению: «Итак станьте, препоясав чресла ваши истиною и облекшись в броню праведности, и обув ноги в готовность благовествовать мир; а паче всего возьмите щит веры, которым сможете угасить все раскаленные стрелы лукавого; и шлем спасения возьмите, и меч духовный, который есть Слово Божие». (Ефес., 6, 14–17) Слово одухотворенное уже сказано, и записано, и повторено неоднократно; чтобы нам не сбиваться и не путать слова и смыслы, «еще должно быть веяние духа, просветляющее наше понимание духа»⁴.

ПРОБЛЕМА НОВОЙ ИКОНОГРАФИИ В СОВРЕМЕННОЙ ИКОНОПИСИ

*Оксак Т.А., канд. пед. наук, доцент кафедры теологии НИУ «БелГУ»,
г. Белгород*

После празднования Тысячелетия Крещения Руси – поворотного момента в отношении нашего государства к церкви – прошла уже четверть века. За это время построены сотни новых храмов, восстановлены тысячи старых, практически разрушенных. Храмы оснащаются новыми иконами, многие расписываются. Но если в количественном отношении этот процесс выглядит довольно внушительно, то качество живописной «продукции» вызывает много претензий.

Особенностью сегодняшней церковной живописи является то, что она не только следует древним образцам, но и создаёт новые иконографические типы. Это объясняется огромным количеством вновь канонизированных святых:

¹ Вригт Г.Х. фон. Три мыслителя. СПб.: Изд-во «Русско-Балтийский информационный центр БЛИЦ», 2000. С. 188.

² Бахтин Н.М. Современность и фанатизм // Бахтин Н.М. Философия как живой опыт. Избранные статьи. М.: Лабиринт, 2008. С. 6.

³ Там же. С. 5.

⁴ Бердяев Н.Н. Дух и реальность. С. 378.

только на соборе 2000-го года к лику святых было причислено более тысячи человек. Воплощение их образов в иконах потребовало разработки новой иконографии, ранее не известной в иконописи. Появилось бесчисленное множество работ, среди которых только небольшая часть соответствует требованиям, сложившимся в многовековой церковной практике при поддержке известных Соборов. Проблемы, характерные для сегодняшней ситуации в иконописи, весьма многообразны. Остановимся на некоторых из них, на наш взгляд, наиболее злободневных.

В основе большинства возникающих проблем лежит непонимание многими современными иконописцами самой сущности иконы, её места в жизни церкви. Ещё с раннехристианских времён икона по своему назначению приравнивалась к словесной проповеди, воспринималась как «богословие в красках». Целью её всегда было постижение с помощью художественных средств сверхъестественного «горнего мира», а отнюдь не отображение мира земного. Поэтому все канонические требования не были случайными. За каждым из них стоял глубокий смысл, вытекающий из самого христианского мировоззрения. Аскетичные лики с большими глазами, бесплотные фигуры, прямые складки одежд, скрывающие телесные формы, – всё это имело своей целью подчеркнуть неземную сущность небожителей. При этом единственно верным критерием «истинности» в иконописании мог быть только иконописный канон, обеспечивающий строгое следование Евангелию, безоговорочное соответствие изображения богословскому образу.

Архимандрит Зинон (В.Теодор, не только священник, но и крупнейший иконописец современности, а также видный теоретик церковного искусства), по этому поводу пишет: «Сейчас икона не занимает в богослужении подобающего ей места, и отношение к ней не такое, каким должно быть. Икона стала просто иллюстрацией к празднуемому событию, поэтому и не важно, какова её форма, поэтому у нас всякое изображение, даже фотографическое, почитается как икона. На икону давно перестали смотреть как на богословие в красках, даже не подозревают, что она может исказить вероучение так же, как и слово; вместо того, чтобы свидетельствовать об Истине, икона может лжесвидетельствовать»¹.

Примеров «лжесвидетельства» в современной иконописи можно привести множество.

Известная новоканонизированная святая блаженная Матрона Московская была в жизни слепой от рождения. На современных иконах её обычно изображают также незрячей – с закрытыми глазами. Это противоречит иконописному канону, ибо икона – это «окно в невидимый мир», который нельзя уподоблять миру земному. В мире горнем, согласно богословию, человек предстаёт преображённым, исцелённым, в полноте бытия. Ведь недаром во время погребения усопших поётся: там «несть ни болезнь, ни печаль, ни воздыхание, но жизнь бесконечная».

В изображении новоканонизированных святых, занимающих, пожалуй, самое значительное место в современной иконописи, укоренился обычай,

¹ Архим. Зинон (В.Теодор) . Беседы иконописца. – Рига, 1997. – С.6.

который в древние времена был невозможен просто технически. Поскольку новомученики жили не столь давно – уже в век фотографии, – современные иконописцы при создании их иконичных образов просто копируют фотографические снимки. В результате на иконах вместо спиритуализированных ликов небожителей мы видим живые лица с сугубо земными чертами и не менее земным выражением, без каких бы то ни было следов «преображения плоти». Это относится почти ко всем иконам Иоанна Кронштадтского, иконам Царственных мучеников (семья Николая II), одиночным изображениям Царя – Стростотерпца и др. Следует отметить, что в большинстве своём иконографические типы изображения новоканонизированных святых в современной русской иконописи не являются новыми в строгом смысле слова: они в значительной степени ориентированы на иконографию русского зарубежья, которая сложилась намного раньше в связи с более ранней канонизацией некоторых наших святых на Западе. В частности, канонизация царской семьи в России состоялась на Поместном Соборе 2000 г., в то время как Русская Православная церковь за границей канонизировала царских страстотерпцев в 1981г. Вместе с иконографическими типами к нам пришло и копирование художниками фотографий как «метод» создания иконописных ликов святых. Нередко такие «лики» святого на разных иконах неразличимы между собой (писались с одних и тех же фотоснимков), а обеспечить «оригинальность» и «самобытность» произведений призвано разнообразие одежд святых. Здесь фантазия художников безгранична. Например, одежда страстотерпца Николая II (как и юного Цесаревича) варьируется от простой гимнастёрки, натуралистично выписанной, до богатых царских облачений времён Ивана Грозного. Разница между последними – в узорах роскошных тканей, в обилии орнаментов, в яркости драгоценных камней. Женщины из семьи Царственных Мучеников изображаются, как правило, не только в ярких, роскошных нарядах, но и при своих царских украшениях – серьгах и т.п., с пышными причёсками и с непокрытой головой, что противоречит канону.

В общем фотография (семейная или одиночная) остаётся фотографией. Она может быть красивой, притягивать внимание своими эстетическими подробностями, заставлять всматриваться в них. Но она не способна вызывать то чувство благоговения, которое вызывает старинная икона, где всё написано лаконично, а лик святого – само средоточие высочайшей духовности.

Авторская некомпетентность в богословии проявляется во многих деталях. На одной из икон (С.Ф. Колесников. Святой мученик царь Николай II) царь держит в руке развёрнутый свиток, в то время как только пророки могут изображаться с развёрнутыми свитками в руках. На свитках обычно начертаны слова из пророчеств. Нарушение канонов, связанных с богословской некомпетентностью авторов, характерно не только для изображения новоканонизированных святых, но также и для традиционных сюжетов, претендующих на новаторскую иконографию.

Обратимся к работе художника из Сыктывкара Германа Тонкова – иконе «Святая Троица» (1997). Три ангела изображены не сидящими за трапезой, а

стоящими, в рост. В руках у них раскрытая книга, в которой написано: «Заповедь новую даю вам. Да любите друг друга». Нельзя отрицать, что определенная связь этого изречения с образом Троицы существует (идея любви, согласия, единения). Однако, как нам представляется, уход автора от изображения символической трапезы с жертвенной чашей в центре – это уход от самой сути богословского содержания образа Троицы, отсутствие начала, объединяющего ипостаси, это разрушение самой сердцевины канонического сюжета.

По словам автора, он создал «образ Святой Троицы в Славе». Как известно, во всей полноте Силы и Славы, как владыку всего мира на иконах изображают Иисуса Христа в образе Судии. Предполагается, что эта иконографическая схема возникла в сербской иконописи в XIV веке. У нас она получила название «Спас в силах» и с XV века занимает центральное место в иконостасе.

Полнота Силы и Славы Христа обычно передается с помощью определенных символов, составляющих фон для Иисуса Христа, восседающего на престоле. Это красный четырехугольник с вытянутыми углами, который символизирует мир земной. В его четырех углах – символические изображения евангелистов, которые разносили благую весть по всем четырем сторонам света. Поверх красного четверика помещается синий овал с изображением херувимов, серафимов, небесных сил в виде очей на ободьях. Это мир небесный. И, наконец, поверх овала, образуя непосредственный фон для фигуры Христа, помещается огненно-красный ромб – символ светозарной, огненной природы мира Божественного. Таков порядок расположения геометрических фигур, отражающий иерархию: мир земной, мир небесный, сам Бог.

В иконе Г.Тонкова, вместо целостного изображения символов Славы, видны только нижние углы геометрических фигур, а верхняя часть их закрыта крыльями ангелов; четверик (мир земной) располагается поверх овала (мира небесного). Кроме традиционных символов, автор добавляет еще пятиугольник – по собственному «измышлению», символ которого непонятен. Символические изображения евангелистов (ангел, орел, лев, телец), место которым в углах четырехугольника, вообще вынесены за пределы символической системы и помещены просто в свободных углах иконной доски. Таким образом, в прихотливой композиции, изящных орнаментах растворяется содержательная сторона иконы, искажается ее богословский смысл.

Интересно, что названные изъяны в работе Г.Тонкова «узакониваются» современной критикой. Небезызвестный автор даёт весьма положительную общую оценку иконе. При этом в качестве неоспоримого достоинства называется ещё один момент: «В этой композиции, её цветовом решении ясно ощущается тревога современного человека, жажда «восстановления» нравственных начал, заповеданных Православием»¹. Непонятно, почему в изображении Св. Троицы должна ощущаться тревога, если традиционно иконы на эту тему, в том числе знаменитая рублёвская «Троица», всегда были пронизаны чувством умиротворённости, любви и гармонии. Именно так выражается неразделимость единства трёх ипостасей Бога.

¹ Кутейникова Н.С. Иконописание России второй половины XX века. – СПб.: Знаки, 2005. – С. 76.

Невольно возникает вопрос: где кроются корни такого вольного обращения с канонами? Вот одна типичная история. В резюме к персональной выставке художника, о котором идёт речь (Выставка «Формулы невидимого мира», декабрь 2010 – январь 2011, Сыктывкар), сказано: «Г.Тонков относится к редкому среди иконописцев кругу художников, берущих на себя смелость авторского переосмысления канонических тем и сюжетов. Уникальным примером нового прочтения образа Пресвятой Троицы является его икона «Святая Троица (1997)». В самом деле, нужна очень большая смелость, чтобы решиться на «авторское переосмысление» церковных канонов! Кстати, нужно сказать, что художник Г.Тонков, окончивший училище лаковой миниатюры в с.Холуй, и до увлечения иконописью, как он сообщает, расписавший в Сыктывкаре несколько библиотек, Дворец бракосочетания, зал коллегии МВД, является, судя по работам, по-настоящему талантливым художником-монументалистом. Но «художник, работающий для церкви, должен быть не только талантливым профессионалом, но человеком думающим и если не богословом, то богословски всё-таки образованным для того, чтобы понимать, что он делает»¹.

Серьезные отступления от канона, ведущие к утрате богословского смысла образа, мы видим в иконе Пресвятой Богородицы «Взыскание погибших со страстями чеченских войн», авторы – М.Поляков и Л.Малышкин. Ярославль, иконописная мастерская «София», нач. 2000-х гг.

Прежде всего, несколько слов о самом изводе «Взыскания погибших», Это очень древний извод: первое упоминание об иконе Божьей Матери с таким названием относится к VI веку, к правлению византийского императора Юстиниана. Извод принадлежит к иконографическому типу «Умиление» (греч. – Елеуса). Как и всякий извод, он имеет совершенно определенный богословский смысл.

Богомладенец изображается стоящим на колене Божьей Матери, но его ножки, обнаженные до колен, находятся в шагающем движении, что символизирует Боговоплощение, соединение небесного и земного. Именно это движение подчеркивает богословский смысл иконы: попечение Бога о мире (Бог идет по земле). Само название иконы «Взыскание погибших» означает «попечение о грешниках» и, кстати, не имеет ничего общего с погибшими в земных войнах.

«Новая иконография» ярославской иконы в общих чертах такова. На просторном фоне реалистично написанных боевых действий (чеченские войны) помещено непропорционально маленькое (для средника) изображение Богородицы с Младенцем. Сверху оно увенчано крупномасштабным российским гербом – двуглавым орлом. Непонятна трактовка богословской иерархии: герб выше Богородицы и масштабом соперничает с ее изображением. А еще выше, в круге, наполовину закрытом двуглавым орлом и клубами дыма, Господь, восседающий на Престоле.

¹ Губарева О.В. Проблемы современной иконописи // Свет невечерний. Журнал Владимирской епархии – №4 – 2002. – С. 30.

Начнем с фона. Как таковые «фоны», часто встречающиеся в поздних средневековых иконах, берут начало от «житий», или «клейм», в которых наглядно рассказывалось о жизни и чудесах святого, изображенного крупным планом в среднике. «Фоновые» события, как и клейма, всегда оставались иллюстрацией событий из жизни и деяний святого, изображенного в среднике иконы. В ярославской же иконе полностью нарушен этот важнейший канонический принцип, ибо чеченские войны к жизни Пресвятой Богородицы отношения не имеют.

Сами «чеченские войны» написаны по всем законам светского «батального» жанра: на фоне гор с красивыми снежными вершинами – клубы порохового дыма, стоящие и скачущие всадники – всё, как в иллюстрациях к Хаджи-Мурату Л. Толстого. В нижней части доски чеченские войны несколько «осовременены», по сравнению с Хаджи-Муратом, – кроме воинов в папахах, мы видим разрушенные здания с зияющими окнами (привычные телекадры недавнего прошлого), чеченских женщин в скорбных позах.

Теперь о среднике. «Режет глаз» совмещение несовместимого, то есть двух совершенно разных стилей. Богородица – юная, изящная, нежная, круглолицая, с шапкой волос, смело выступающих из-под легкой светлой накидки, едва прикрывающей плечи (вместо ниспадающего тяжелыми складками темного мафория, скрывающего все, кроме лика). Нет в образе и следа той вселенской скорби, которая неотделима от иконописного изображения Богородицы. Перед нами – типичный реалистический портрет современной юной красавицы, написанный в светской манере, к иконописи никакого отношения не имеющей. Зато изображение Богомладенца полностью взято из иконописи: условная статичная поза, пропорции взрослого человека. Но Он стоит на коленях, прижавшись к Матери, а не «шагает», как того требует смысл извода. Таким образом, не только в изображении фона, но и в самом среднике мы видим сплошное нарушение канонических требований. Результат – натуралистичность вместо условного «языка» иконописи и конъюнктура вместо глубинного сакрального смысла.

Поиски новых форм в иконописи – процесс сам по себе положительный и закономерный, но плохо, когда он оборачивается конъюктурой, что даже в светской живописи не приветствуется, а для иконописи вообще губительно. Обратимся ещё к одной работе, претендующей на новую иконографию.

Перед нами одна из четырех икон, написанных петербургским иконописцем для Никольской церкви поселка Видяево, – икона Божьей Матери «Курская Коренная» (2004 г.). Ее композиция внешне повторяет «житийную» икону, или икону «в клеймах».

В среднике – распространенный извод изображения Богородицы «Знамение» в окружении святых с развернутыми свитками в руках, в верхней части – изображение Ветхозаветной Троицы. Средник написан в обычной иконописной манере, не претендующей на новизну. Авторская «новизна», по-видимому, связана с клеймами. Дело в том, что средник заключен в раму, образуемую портретами моряков, трагически погибших в атомной подводной лодке «Курск». Понятно, что гибель моряков – это трагедия, наша общая боль,

как и гибель многих других людей – в Афганистане, Чечне, в Беслане, Каспийске, Буденовке и многих других печально известных местах. Погибших нужно помнить, отдавать должное их памяти, но причем здесь икона? Ведь самые замечательные люди, даже герои, погибшие при трагических обстоятельствах, – с одной стороны, и канонизированные святые, изображаемые на иконах, – с другой стороны, – это совершенно разные понятия.

Изображение моряков на иконе петербургского автора очень далеко от иконописной манеры: портреты фотографически достоверны, однотипны: современные парни белых рубашках, изображённые в фас. Занимая традиционное место клейм, портреты фактически являются частью иконы. Основной недостаток здесь, как нам представляется, не только в невысоком профессиональном уровне выполнения портретов, но и в самом замысле, игнорирующем вековые традиции и элементарные канонические требования.

Такой подход очень далёк от подлинного понимания творческой свободы художника-иконописца. «Не почувствовав ... святоотеческий принцип свободы внутри канона, мы неизбежно впадаем в произвол самовыражения», – говорит о подобных ситуациях священник и иконописец Н.Чернышёв¹.

Когда речь идёт о сфере иконописания, понятия «свобода художника», «авторское самовыражение» не вполне совпадают с нашим мирским представлением об этих явлениях. О свободе иконописца речь может идти только применительно к стилю, под которым понимается художественное воплощение канонического образа. Если стиль подвижен (иначе не было бы стиля Феофана Грека, Андрея Рублёва, Дионисия, стиля новгородской иконы), то канон устойчив. Это смысловой стержень образа, богословие иконы. И никакого его «авторского переосмысления и современного прочтения» быть не может.

Нельзя не заметить, что отход от традиций в поисках новой иконографии, попытка создать «современную» икону сопровождается снижением качественного уровня иконописания. Известный искусствовед и теоретик И.Языкова объясняет это тем, что церковное искусство сегодня легко подпадает под действие массовой культуры, становится обычным товаром.

«Иконописный образ обретает более гладкую и внешнепривлекательную форму, – пишет она, – суровые лики уступают место милостивым и благостным «личикам», затейливая декоративность и золотая разделка сменяют плоскоокрашенные фоны и графические складки. Логика этой перемены понятна – это логика рынка: икона – товар, а товар, чтобы быть проданным, должен быть доступным и привлекательным. Да и покупатель невзыскательный и малопросвещённый»².

Тот факт, что иконопись сегодня пронизана коммерческой атмосферой, превратилась в рядовой бизнес, ярко свидетельствуется рекламой, заполонившей интернет, где предлагаются иконы, написанные на любую тему, в любом стиле и формате, с гарантией высокого качества и не менее высокой

¹ Чернышёв Н., диакон. Связь истины и красоты // Московский журнал. – 1991. – №12. – С.32

² Языкова И.К. Современная иконопись. Где проходят границы канона. – <http://www.ortodossa-ambrogio.org/ru/ach201114/index.html>

духовности. При этом реклама беззастенчиво искажает факты. Интересный пример приводит И.Языкова. Рекламируя так называемую «мерную икону»(весьма распространённое сегодня увлечение, когда с рождением ребёнка родители заказывают икону в рост новорождённого, призванную потом оберегать дитя на протяжении всей его жизни), рекламодатели выдают эту моду за русскую народную традицию. На самом же деле народной традицией этот факт никогда не был. Он предназначался исключительно для царских детей, да и немногие цари его использовали. В частности, первая мерная икона была заказана Иваном Грозным для его второго сына Ивана.

Если подытожить всё вышесказанное, то получается довольно безрадостная картина состояния современной иконописи. Однако мы далеки от того, чтобы считать ситуацию бесперспективной. Во-первых, мы ставили перед собой задачу акцентировать внимание именно на проблемах, которые возникают в одной из самых трудных сфер иконописи – в создании новой иконографии. Во-вторых, и в этой области есть замечательные примеры, которые вселяют надежду. Конечно, прежде всего следует назвать работы архимандрита Зинова (В.Теодор). Высочайший профессионализм сочетается у него с глубоким богословским осмыслением образа, и в этом залог успеха его творчества. Празднование Тысячелетия Крещения Руси в 1988 г. вызвало к жизни много икон, посвящённых этому важнейшему событию. Новый церковный праздник, естественно, обусловил поиски новой иконографии для его воплощения. Одной из первых икон, посвящённых Крещению Руси и оказавшей решающее влияние на формирование иконографии этого сюжета, стала икона архимандрита Зинова «Крещение Руси» (1988).

В самом верху иконы помещено поясное изображение Иисуса Христа с руками, поднятыми в благословляющем жесте. По обе стороны от Христа, в круглых медальонах, – Иоанн Креститель, последний ветхозаветный пророк, и его ученик апостол Павел. Они символизируют преемственность Ветхого и Нового Заветов. Ниже художник помещает изображение многоглавого, величественного киевского собора Св.Софии. Выделяясь крупно-масштабностью и ярким цветовым пятном, собор занимает центральное место в иконе, ибо это не просто фон великого действия, а важный богословский символ: это София – Божья Премудрость, которая снизошла на Русь.

На фоне белоснежного фасада четко выделяются три фигуры: Андрея Первозванного с высоким крестом в правой руке и по обе стороны от него князя Владимира и княгини Ольги. Все они стоят на горке, из-под которой течет река, а в ней – фигуры полуобнаженных людей, над которыми совершается Таинство Крещения. По берегам Днепра святители в епископских одеждах, князя, в том числе первые русские святые Борис и Глеб. Ниже сидит с развернутым свитком в руках летописец Нестор, как известно, засвидетельствовавший великое событие Крещения Руси.

Яркий, чистый цветовой строй иконы (золотисто-желтый фон, белизна собора, красные одежды князей) вызывает чувство торжественной приподнятости, ликования, что соответствует значимости происходящего.

Всецело авторской особенностью архимандрита Зинова является его виртуозное владение линейными ритмами. Верхняя часть иконы знаменует собой

«мир горний»: здесь Иисус Христос, Храм – Премудрость Божья, небесные силы, апостолы, святые. Незыблемость этого мира подчеркивается статичными вертикалями архитектуры собора, прямым древком креста, торжественной прямолинейностью фигур святых. Здесь же варьируется форма круга – символа бесконечности божественного начала: крупные медальоны, нимбы, полукружья куполов и закомар. В нижней половине композиции – «мире дольнем» – ритм задают причудливые линии берегов Днепра, делающие изображение более динамичным. Изысканные линии повторяются в изящных наклонах стоящих и коленопреклоненных фигур, в линиях красиво изогнутых свитков.

Примечательно, что вся эта красота форм, линий, цветов – это не то «украшательство», которое нередко только отвлекает от главного в иконе – от духовного содержания. Наоборот, красота форм и красок подчеркивает духовную красоту и значимость изображаемого события. В целом работы архимандрита Зинова можно отнести к лучшим явлениям современной иконописи. Он блестяще воплощает в своём творчестве «святоотеческий принцип свободы внутри канона».

Особой творческой удачей архимандрита Зинова является его роспись Никольского собора в Вене (2008), которая, как пишет «Церковный вестник», «войдёт в историю русского церковного искусства начала XXI века, станет образцом для художников, подвигающихся в монументальной храмовой живописи. А главное, что эта роспись даёт нам пример творческого развития древних иконописных традиций, органично воспринимаемых современным мастером.»¹. Очевидцы свидетельствуют, что австрийский Никольский собор «посещают не только прихожане, сюда часто заглядывают самые разные люди – жители Вены и туристы, они приходят посмотреть на работу русского мастера. И даже самые неискушённые зрители отмечают одухотворённость, красоту и глубину этого ансамбля. А многие приходят не один раз, начинают задавать вопросы о православии, кто-то остаётся на богослужении. Это доказывает, что красота может и сегодня свидетельствовать об Истине, что есть у нас мастера, способные через иконописный образ проповедовать миру, трогать сердце, так часто закрытые для Бога»².

**ПРОБЛЕМЫ МИСТИЧЕСКОЙ ИНТУИЦИИ В ФИЛОСОФИИ
В.С. СОЛОВЬЕВА И ЕГО НЕКОТОРЫХ ДУХОВНЫХ
ПОСЛЕДОВАТЕЛЕЙ С ТОЧКИ ЗРЕНИЯ
ПРАВОСЛАВНОГО МИСТИЧЕСКОГО БОГОСЛОВИЯ**

*Полетаева Т.А., Белгородская Православная Духовная Семинария,
г. Белгород*

Православный Свято-Тихоновский гуманитарный университет, г. Москва

В статье рассматриваются идеи В.С. Соловьёва о мистической интуиции и внутреннем опыте, а также его духовных последователей - С.Н.Трубецкого, Е.Н.Трубецкого, свящ. С. Булгакова и Н.А. Бердяева в сфере интуитивизма. Дается оценка подходов философов к

¹ Свидетельство красоты // Церковный вестник. – № 18(391). – Октябрь 2008. – С. 18.

² Там же. – С.19.