

УДК: 75.033.2.94.(47);043.246.3

ББК: 85.103(2=411.2)4

A43

DOI: 10.18688/aa177-4-43

Т. Е. Самойлова

Икона «Преображение» из собора Соловецкого монастыря. Особенности и интерпретация иконографической программы

Долгое время живопись иконы «Преображение» (Музеи Московского кремля) находилась под плотным слоем потемневшей олифы и загрязнений, икона считалась непроспективной для реставрационного раскрытия. Однако в 2010 г. после осмотра иконы автором вместе с В. Д. Сарабьяновым было решено начать ее реставрацию. Результат превзошел все ожидания. Древняя живопись сохранилась в почти нетронутым виде¹.

Две трети композиционного поля иконы занимает изображение горы Фавор. Над ее вершиной парит Христос, фигура которого заключена в мандорлу. На вершинах отрогов горы, окрашенных в зелено-охристые тона, по сторонам мандорлы, Христу предстоят пророки Илия и Моисей. За спинами пророков мы видим сцены, предшествующие главному событию: ангелы несут Илию и Моисея на облаках, причем Моисей стоит внутри саркофага, в котором он был погребен. Земные свидетели Преображения Господа, Его любимые ученики Иоанн, Петр и Иаков, изображены падающими с горы. Этой сцене придан невероятный драматизм, усиленный тем, что сама гора изображена чрезвычайно высокой и крутой. Петр пал на колени и, подняв руку, в страхе оборачивается назад. Юный Иоанн низвергается с крутой горы столь стремительно, что с его ноги слетает сандалия. Иаков падает навзничь, закрывая лицо обеими руками. Однако рассказ этим не ограничивается. Слева в боковых отрогах, внутри «пещер», мы видим апостолов, восходящих со Христом на Фавор, а справа — наставление Христа сохранять в тайне увиденное спускающимся с горы ученикам. В сценах, размещенных у подножия горы, сюжет находит свое дальнейшее развитие. Действие развивается слева направо. Слева мы видим группу иудеев в характерных белых головных повязках, напряженно наблюдающих, как Христос протягивает руку к сидящему отроку. За спиной Христа — апостолы, также внимательно наблюдающие за происходящим. Один из них, судя по прическе и форме седой бороды Андрей повернут в противоположную сторону и беседует с длиннородым старцем. Далее за ним — большая группа иудеев, разговаривающих, жестикующих. У их ног сидит полуобнаженный отрок. Затем вновь повторена фигура длиннородого старца, который теперь обращен ко Христу, а Христос наклоняется к нему, касаясь щекой его щеки. За Иисусом еще раз изображена группа

¹ Музеи Московского Кремля. Инв. Ж-895. 158×118×4 см. Поступила в музей в 1923 г. по Акту № 18 из Троицкого собора Соловецкого монастыря (ОРПГНФ. Ф. 20. Оп. 1923. Д. 11. Л. 9).

апостолов. Над апостолами и иудеями в центре сцены помещена надпись: «Сщи... зауще с народомъ». Правее над следующей группой иудеев написано: «іаісавозопиши на ...а вснъ свое срищущенарвдцеловаху его». Надписи позволяют предположить, что нижняя сцена иллюстрирует евангельский текст, рассказывающий о событиях, следовавших после того, как Христос с учениками сошел с горы и его встретило множество народа. Тогда один из иудеев просил Христа исцелить беснующегося сына, которого не смогли исцелить апостолы, и Христос исцелил отрока (Лк. 9:37–43). Над этой протяженной сценой в центре горы помещен крестовидный колодец, из которого вытекает вода, а перед ним — три запечатанных емкости-бочки. По сторонам колодца — группы отроков. Надпись гласит: «Вино вливаемо в мѣхиветсь мѣхи просякнуша вино пролиях». На кладезе надпись «мѣхи ветсе». На «бочонках» написано: «мѣхи новы вино ново вливаемо обоего соблюде» (Илл. 100).

Икона как храмовый образ Преображенского собора, возведенного на Соловках в 1558–1566 гг., была в 1989 г. идентифицирована Л. А. Щенниковой по Описи Соловецкого монастыря 1570 г. в комментариях к изданным Описям Соловецкого монастыря XVI в. [12, с. 264–267]. Н. Д. Маркина датировала икону серединой XVI в. [8, с. 179]. В 2014 г. вышла статья Ю. Н. Бузыкиной [1]. Исследователь считает, что икона была заказана Филиппом Колычевым после пожара 1538 г. для восстановления убранства сгоревшего Преображенского храма, и датирует ее 1538–1549 гг. Однако известно, что Филипп пришел в обитель в 1538 г. и был простым послушником. Посох игумена он получил лишь в 1548 г., поэтому предлагаемая датировка иконы кажется мне малообоснованной. Кроме того, не совсем понятно, для какого именно храма предназначалась икона, так как от пожара пострадал весь архитектурный ансамбль, а писать икону для храма, даже проекта которого в то время не существовало, вряд ли имело смысл. В этой связи точка зрения Н. Д. Маркиной, датирующей икону серединой столетия и считающей ее на основании Описи 1570 г. храмовым образом, написанным для нового каменного Преображенского собора, представляется более весомой. По стилю Ю. Н. Бузыкина отнесла икону к произведениям новгородских мастеров круга митрополита Макария и высказала предположение, что икона написана в Новгороде. Действительно, в одной из редакций Жития митрополита Филиппа начала XVII в. В. В. Скопин обнаружил сведения о том, что иконы для Преображенского собора писали новгородские иконописцы «Гаврило Старой да Илья, да Крас» [9, с. 173–175]. Строили собор также новгородские мастера. Однако в середине XVI в. заметное влияние на культурную жизнь Новгорода оказывала Москва. Соловецкий летописец, сообщая о вкладах Филиппа, москвича по происхождению, рисует нам образ человека, искушенного в иконописи: в 1561 г. Филипп «поставил у Савватия чудотворца над гробом деисус на лазори, письмо старинное, дорогое» [9, с. 288]. Тесные связи Соловецкого монастыря с Новгородом, с одной стороны, и влиятельная фигура игумена, с другой, создали на Соловках условия для взаимодействия и взаимовлияния двух художественных школ — московской и новгородской. Об этом писала Н. А. Маясова, опубликовавшая икону «Богоматерь Боголюбская с Житием Зосимы и Савватия» 1545 г. Стиль этой иконы она характеризовала как яркий образец взаимовлияния северных традиций и московской живописи [6, с. 9]².

² Любопытно, что надпись, в которой сообщается дата создания этого памятника, называет игу-

Художественный стиль «Преображения» также представляет собой один из вариантов творческого взаимодействия двух иконописных школ. Новгородское влияние проявилось в захватывающей зрителя стихии цвета, в которой превалирует любимый новгородцами пылающий красный, заряжающий всю живопись радостной животворной энергией. Второй по степени значимости цвет — это тонкие градации светлых, почти желтых, медового оттенка охр, насыщающих палитру мастера теплотой. Красный контрастирует с изобилием белого, звучащего в деталях, и глубокого синего, иногда переходящего в изумрудно-зеленый. От новгородской школы позаимствована и особая структурность как самой композиции, так и пластики фигур, строящейся при помощи энергичных линий и пробелов. Однако стройные фигуры с маленькими округлыми головами, изящными руками, их пропорции на грани рафинированности говорят о знакомстве мастера с традициями московской школы. Наиболее московским является, безусловно, письмо ликов, выполненное мягкими плавными по светло-охристому санкирю. Обращают на себя внимание типы лиц, характерные для московской школы, — молодые с округлыми щеками, легким румянцем, и серьезные старцы с прямыми, аристократическими носами и длинными окладистыми бородами. Характерно, что в живописи ликов почти не используются пробела, лишь иногда короткие движки положены под глазами и на лбу, зато они активно используются в создании бород и причесок. Такие типы лиц, фигур, живописи личного мы встречаем во фресках Благовещенского собора Московского Кремля 1547–1551 гг. и на нижнем клейме иконы «Богоматерь Тихвинская с чудесами» середины — третьей четверти XVI в. из того же храма [5, илл. 55, 56, 81, 173]. По сравнению с московскими образами на соловецкой иконе лишь усилена теплота и светлость карнации. Однако варианты московской живописи этого времени с таким типом карнации также известны. Пример тому — опубликованные В. М. Сорокатым иконы праотцев из собрания В. А. Бондаренко (1560–1570-е годы) [3, с. 191]. Умеренное декоративное использование золотого ассиста в орнаменте земных одежд Христа, в деталях одежд других персонажей, в изображении деревьев, также находит себе аналогии в иконописи Москвы середины XVI в., в частности в деталях иконы «Спас Смоленский» середины — третьей четверти XVI в. из Благовещенского собора [5, илл. 167].

Ю. Н. Бузыкина анализирует и иконографию иконы «Преображение». Основываясь на евангельских текстах, она тщательно разбирает содержание и смысл иконографических мотивов (изображение отроков у колодца, исцеление бесноватого, встреча Христа с народом) [1, с. 175–178]. Однако некоторые мотивы, составляющие программу иконы, остались вне поля зрения исследователя, вследствие чего интерпретация иконографической программы является неполной. Кроме того, изучение иконы, созданной в конкретную историческую эпоху, предполагает привлечение для осмысления ее программы не только Евангелия, но и иных текстов, актуальных для времени и места ее написания. В настоящей статье автор предполагает заполнить образовавшиеся лакуны.

меном монастыря Филиппа, хотя по другим данным, как уже было сказано выше, он стал во главе обители лишь в 1548 г. Существует предположение, что икона находилась в специальном киоте в деревянном храме Соловецких чудотворцев, однако вопрос о том, кто и где написал образ, остается пока без ответа.

Деятельность игумена Филиппа по украшению монастыря приобретает невиданный размах после того, как в 1558 г. на месте сгоревшего Преображенского храма началось строительство нового собора. По-видимому, деятельность Филиппа не ограничивалась лишь приглашением мастеров. Об этом, по мнению Н. А. Маясовой, свидетельствует замысел ряда нижних клейм на иконе «Богоматерь Боголюбская» [6, с. 8, 9]. Исследователь пришел к выводу, что необычные сюжеты этих клейм представляют собой поучения, обращенные к инокам, и к их сочинению имел непосредственное отношение игумен Филипп. Оригинальность сюжетов живо свидетельствует об оригинальности его мышления и его авторском «почерке», присутствующем в программе иконы. Икона «Преображение» также имеет весьма оригинальную иконографию, не находящую себе аналогий. Она настолько осмысленна и логична, что предположение о причастности к ее разработке игумена Филиппа кажется вполне оправданным.

Классическая иконография «Преображения» здесь усложнена четырьмя мотивами. Первый — это изображение пророков, несомых к горе Фавор ангелами. Второй — восходящие и нисходящие с Фавора апостолы во главе с Иисусом. Третий — притча о молодом и старом вине. Четвертый — встреча иудейского народа со Христом. Два последних эпизода являются абсолютной иконографической новацией.

Изображение несомых ангелами Ильи и Моисея — мотив, не так часто встречающийся в русской иконописи, но не единичный. Исследованию этого мотива посвящена статья Э. С. Смирновой [10]. Она отмечает, что в маленьком размере (полуфигуры ангелов и пророков) он присутствует уже в иконе «Преображение» из Переяславля-Залесского ок. 1403 г. [2, с. 145], однако самый ранний пример — фреска собора Снетогорского монастыря во Пскове (1313 г.). Следующий пример, но уже развитый, с изображением стоящего в саркофаге Моисея, это новгородская икона «Преображение» (XV в.) из собрания М. Е. Елизаветина. Наибольшее распространение этот мотив получил на Руси в XV–XVII вв. [10, с. 301]. Э. С. Смирнова, ссылаясь на тексты «Службы на Преображение» и святоотеческие гомилии, показала, что изображение летящего на облаке Илии и стоящего в гробу Моисея было призвано подчеркнуть мысль о данном Богом обетовании спасения и тем, кто умер, как Моисей, и тем, кто, как Илия, не знал смерти [10, с. 296]. Еще один важный аспект акцентирует Ефрем Сирин в «Слове на Преображение». Он подчеркивает, что не знавший смерти Илия и восставший из гроба Моисей служат знаменем творческой мощи Спасителя: «...возводит их (апостолов. — Т. С.) на гору и показывает им, что ... Он — Творец неба и земли, что Он — Господь живых и мертвых, потому что повелел небу и низвел Илию, дал мановение земле и воскресил Моисея» [11, с. 148]. Изображение восходящих и нисходящих апостолов в «Преображении» известны с XIV в. [2, с. 145]. Самым известным памятником данной иконографии в древнерусском искусстве является икона «Преображение» 1403 г. из Переяславля-Залесского. В иконописи XVI в. аналогичный извод встречается на иконе первой половины — середины XVI в. из Спасо-Преображенского собора в Ярославле [4, с. 212]. Аналогичное решение мы видим и на соловецкой иконе, где мастеру удалось драматизировать повествование и убедительно показать сначала волнение и робость грядущих за Учителем учеников, а затем их удивление и смущение. В текстах «Службы на Преображение» нет прямых указаний на то, в чем символический смысл этого повествовательного мотива. В позд-

непалеологовский период сцены с восходящими и нисходящими апостолами трактовались как символ духовного восхождения [2, с. 295]. В «Слове» Ефрема Сирина содержатся разъяснения, позволяющие конкретизировать значение мотива: Христос возвел учеников на гору, чтобы «показать им славу Божества», «Царство Свое», чтобы «дать им знать, что Он — Искупитель Израиля», при этом автор подчеркивает, что ранее апостолы знали Христа только как Сына Марии, «видели, что Он вкушал и пил, утомлялся и отдыхал ... приходил в страх и проливал пот», как земной человек, и вот, — явил им Свою Божественную природу. Именно эта оппозиция человеческого и Божественного в природе Христа в иконе находит свое отражение в противопоставлении Христа в земном облике и Христа, просиявшего Божественным светом; «Славу Божества своего, невидимую и сокровенную в *человечестве*, показал апостолам...» [7, с. 149]. Художественной метафорой этой «сокровенности» является изображение Христа и апостолов внутри подчеркнуто глубоких, спрятанных в горе пещер, так же как мистически глубокий синий цвет гиматия и вишнево-пурпурный хитон Христа, на котором проступает золото орнамента как знак присутствия трансцендентального начала. Важным знаком этой Божественной природы Христа-Богочеловека являются монограммы ИС ХС, выполненные золотом и сопровождающие на иконе все изображения Спасителя в его земном воплощении.

Значительно труднее объяснить мотив встречи Христа с иудейским народом в нижней части иконы (Илл. 101). Слева изображена группа иудеев, удивленно и настороженно взирающих на Христа, протянувшего руку отроку. Далее следует сцена напряженной дискуссии апостола и старца-иудея. За ним мы видим другого старца, энергично поднявшего навстречу Христу руку. У ног этого иудея сидит отрок. Гиматий лишь частично покрывает его тело, оставляя обнаженными руки, грудь и ноги выше коленей. Такой тип одевания характерен для изображения «бесноватых». Наконец, в правой части происходит кульминация действия — длиннородый иудей, споривший с апостолом Андреем в предыдущей сцене, лицом к лицу встречается со Христом, держащим в руках свиток (символ евангельского учения), и приникает к щеке Спасителя в «сладком лобзании». Надпись, лишь частично сохранившаяся над иудеем, беседующим с апостолом, содержит ключевое слово «с народом», позволяющее идентифицировать всю сцену как встречу Христа и апостолов с народом после того, как они спустились с горы Фавор. Это предположение подтверждает эпизод с иудеем и бесноватым отроком и надпись над ними «...возопиши о сыне свое...». В Евангелии сказано, что когда Христос с учениками спустились с горы, их встретило множество народа, и некто из народа просил исцелить его сына, подверженного припадкам (Лк. 9:37–38; Мф. 17:14–19). Этот отрывок из Евангелия не читается на Службе, но он является продолжением текста, который включен в «Службу на Преображение».

Труднее всего объяснить две крайние сцены. Первая сцена с отроком не сохранила никаких надписей, но выраженное противостояние иудеев и апостолов, а также отрок, доверчиво протянувший руку ко Христу, более всего напоминают евангельский рассказ о том, как к Иисусу привели детей, а апостолы «возбраняли им». Тогда Христос сказал: «...пустите детей и не препятствуйте им приходить ко Мне, ибо таковых есть Царство Небесное» (Мф. 19:14–15). По смыслу эта евангельская притча соотносится с явлением

Царства Божия в Преображении, хотя прямого отношения к текстам Службы не имеет. Последний эпизод с иудеем, целующим Христа, самый поразительный. Фрагмент надписи гласит «...народ целоваху Его». В Евангелии от Луки (9:43–45) читаем, что после того, как Христос исцелил бесноватого отрока, «все дивились всему, что творил Иисус». Может быть, надпись «народ целоваху Его» — своеобразный комментарий к этому тексту? Однако важно то, что следует далее. А далее Христос говорит своим ученикам: «вложите вы себе в уши слова сии: Сын Человеческий будет предан в руки человеческие». И в этом контексте целование иудеем Христа (прямая аллюзия на поцелуй Иуды) — указание на грядущие страстные события.

Последний, четвертый мотив — Притча о молодом и старом вине (Лк. 5:36–39). В центре горы изображены мехи ветхие в виде крестообразного колодца. Ниже колодца — три запечатанных бочонка с надписью «мехи новые». Под изображением колодца располагаются группы иудеев и апостолов таким образом, что поток «вина» из разорванных мехов изливается на иудеев. Христос же изображен обращенным к ребенку, а апостолы — рядом с Ним (Илл. 102). Так Притча о молодом и старом вине, не имеющая текстуальных связей с богослужением Преображения, оказывается тесно связанной по смыслу с нижней сценой.

Чтобы окончательно прояснить авторский замысел, нам необходимо ввести в поле действия еще один важный смысловой мотив. Это сама гора Фавор, о которой в тексте Службы сказано, что она была дымной и мрачной, а теперь свята, потому что на ней «нозе Твои стоят, Господи» [7, с. 156]. Теперь, осиянная неземным светом, гора подобна Небу, где являет себя Святая Троица. Следовательно, в Преображении гора — образ Церкви, преобразенный космос. Эта идея осмыслена мастером весьма образно: на горе произрастает множество цветущих растений, ветви и стволы которых покрыты золотым ассистом, а сама гора сияет светло-изумрудно и медово-желтым цветом. Все ее лещадки покрыты пробелами причудливой формы, создающими впечатление радостного ликования и преобразования самой плоти земли. Прямые указания на подобное толкование мотива находим в «Слове на Преображение» Ефрема Сирина: «В том восшествии на гору радость была пророкам и апостолам. Радовались пророки, увидев Его человечество, которого не знали, радовались апостолы, увидев славу Его Божества, которого не разумели... Увидели там друг друга начало вожди Завета Ветхого начало вождей Завета Нового... Так гора стала образом Церкви, и Иисус соединил в ней два Завета, какие приняла Церковь, и дал нам уразуметь, что Он Сам Податель обоих Заветов: один принял тайны Его, а другой явил славу дел Его» [7, с. 151]. Все «Слово» Ефрема Сирина построено на развертывании главного тезиса, заявленного во вступлении: «Писание же, всегда читаемое, всегда источает животворное учение» [7, с. 147].

Образом этого животворного учения, которым обладает Церковь, является изображение ветхих и новых мехов. К мудрости Ветхого Завета приобщены иудеи, на них проливается это вино. Вино нового Евангельского учения пока запечатано, еще не проявило себя в полной мере. Образом нового учения являются отроки, стоящие по сторонам от кладезя, и дитя, которое Христос привлекает к Себе, несмотря на возбранение апостолов, для которых пока остается непознанной вся глубина Евангелия. Фактически соединение Притчи о молодом и старом вине с сюжетом встречи Христа с народом яв-

ляется апологией Ветхого Завета как части Священного Писания наравне с Евангелием. Не случайно под Притчей друг против друга представлены группа иудеев и группа апостолов.

Второй важнейший тезис «Слова» Ефрема Сирина — на Фаворе были явлены непровержимые доказательства нераздельного божественного и человеческого естества во Христе, которого не знал Ветхий Завет. На иконе мы видим сияющий свет Божества в верхней части композиции, тогда как в нижней части показан Богочеловек в Его земных деяниях, но совершающий чудеса исцеления присущей Ему божественной силой. По слову Ефрема Сирина: «Если (Христос. — Т. С.) не был плотью, Кто носил человеческие одежды? И если не Бог, Кто творил силы и чудеса?» [7, с. 155]. Кульминацией развития нижней сцены является целование старцем Христа. Так поразительно конкретно, почти чувственно выражена мысль о признании представителями Ветхого Завета Его человечества.

«Слово» Ефрема Сирина помогает уяснить содержание программы иконы. Это произведение, конечно же, было известно монастырским инокам, но та глубина и изощренность, с которыми через визуальные образы выражены главные идеи текста, свидетельствуют о причастности к разработке программы человека, наделенного и незаурядным мышлением богослова, и образным художественным мышлением. Программа иконы «Преображение» из Соловецкого монастыря — выразительный и яркий штрих к портрету святого митрополита Филиппа. Выдающийся представитель интеллектуальной элиты своей эпохи, Филипп в созданной им программе храмовой иконы предстает перед нами как апологет Ветхозаветной мудрости, питающей Церковь наравне с Евангелием.

Литература

1. Бузыкина Ю. Н. Храмовый образ из Спасо-Преображенского собора Соловецкого монастыря: новооткрытое произведение новгородской иконописи первой половины XVI в. // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей. — Вып. 4. / Под ред. А. В. Захаровой, С. В. Мальцевой. — СПб.: НП-Принт, 2014. — С. 173–185.
2. Государственная Третьяковская галерея: Каталог собрания. — Т. 1: Древнерусское искусство X — начала XV века / Ред. Л. И. Лифшиц. — М.: Наука, 1995. — 272 с.
3. «И по плодам узнается древо...»: Русская иконопись XV–XX веков из собрания Виктора Бондаренко / Ред. Г. В. Сидоренко. — М.: Изд. дом «Военный парад», 2003 — 438 с.
4. Иконы Ярославля XIII — середины XVII века / Ред. В. В. Горикова. — М.: Северный паломник, 2009. — Т. 1. — 578 с.
5. Качалова И. Я., Маясова Н. А., Щенникова Л. А. Благовещенский собор Московского Кремля. — М.: Искусство, 1990. — 386 с.
6. Маясова Н. А. Памятник с Соловецких островов: Икона «Богоматерь Боголюбская с Житием Зосимы и Савватия» 1545 г. — Л.: Аврора, 1970. — 40 с.
7. Минея. Август. — М.: Московская патриархия, 1989. — Ч. 1. — 448 с.
8. Описи Соловецкого монастыря XVI века: Комментированное издание / Ред. М. И. Мильчик. — СПб.: Дмитрий Буланин, 2003. — 356 с.
9. Скопин В. В. Иконописцы на Соловках в XVI — середине XVIII в. // Древнерусское искусство: Художественные памятники русского Севера. — М.: Наука, 1989. — С. 285–309.
10. Смирнова Э. С. Новооткрытая новгородская икона второй четверти XV в. в частном собрании и вопрос о ветхозаветных мотивах в иконографии Преображения // Искусство христианского мира: сб. статей. — 2007. — Вып. 10. — С. 290–306.
11. Творения иже во святых отца нашего Ефрема Сирина // Творения Святых Отцев в русском переводе. — М.: Тип. В. Гюте, 1849. — Т. XIII. — Ч. 1. — 396 с.

12. Щенникова Л. А. Вопросы изучения соловецких икон XVI–XVII вв. // Древнерусское искусство: Художественные памятники русского Севера. — М.: Наука, 1989. — С. 261–275.

Название статьи. Икона «Преображение» из собора Соловецкого монастыря. Особенности и интерпретация иконографической программы.

Сведения об авторе. Самойлова Татьяна Евгеньевна — кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник. Государственная Третьяковская галерея, Лаврушинский пер., д. 10, Москва, Российская Федерация, 119017. tsamol@mail.ru

Аннотация. Икона «Преображение» из Музеев Кремля является храмовым образом собора Соловецкого монастыря. Икона была создана не ранее 1558 г. новгородскими мастерами, испытавшими влияние московской школы иконописи. Классическая иконография «Преображения» в соловецком образе усложнена четырьмя мотивами. Первый — это изображение пророков, несомых к горе Фавор ангелами. Второй — восходящие и нисходящие с Фавора апостолы во главе с Иисусом. Третий — притча о молодом и старом вине. Четвертый — встреча иудейского народа со Христом. Два последних эпизода являются абсолютной иконографической новацией.

Содержание программы иконы помогает уяснить «Слово на Преображение» Ефрема Сирина. Глубина и изощренность, с которой через образы выражены главные идеи текста, свидетельствуют о причастности к разработке программы человека, наделенного и незаурядным мышлением богослова, и образным художественным мышлением. Программа иконы «Преображение» из Соловецкого монастыря — выразительный и яркий штрих к портрету святого митрополита Филиппа, который в период строительства собора и создания его храмовой иконы был игуменом северной обители. Филипп, выдающийся представитель интеллектуальной элиты своей эпохи, в созданной им программой иконы иконы предстает перед нами как апологет Ветхозаветной мудрости, питающей Церковь наравне с Евангелием.

Ключевые слова: Преображение; икона; Соловецкий монастырь; иконография; митрополит Филипп; Ефрем Сирин.

Title. The “Transfiguration” Icon — the Main Image of the Solovetsky Monastery Cathedral: The Peculiarities and the Interpretation of the Iconographic Programme.

Author. Samoylova, Tatiana Evgenievna — Ph. D., senior researcher. The State Tretyakov Gallery, Lavrushinsky per., 10, 119017 Moscow, Russian Federation. tsamol@mail.ru

Abstract. The *Transfiguration* icon, housed in the Moscow Kremlin museum, is the main icon of the Transfiguration cathedral of the Solovetsky Monastery. The icon was painted around 1558 by masters from Novgorod, bearing influence of the Moscow painting trends. The classical iconography of the Transfiguration in this icon is diversified with four more themes. The first one depicts two prophets carried by angels to the Mountain Tabor. The second presents the apostles headed by Christ going up and down the mountain. The third is the parable of new and old wine. The fourth shows the Jewish people meeting Christ. The third and the fourth themes are quite unique. *The Homily on Transfiguration* by Ephrem the Syrian helps us decipher the iconographical design of this image. The sophistication and the refinement of the way the main ideas of the text are put into painting suggest that the content was elaborated by a person of theological and artistic mind. No doubt the iconic image was designed by Philipp, the Metropolitan, and it is a bright feature of Philipp, who at that period was the abbot of the Solovetsky Monastery. A very interesting person, an outstanding figure of that epoch, Philipp manifested himself as an apologist of the Old Testament wisdom which nourishes The Church as well as the New Testament.

Keywords: iconography of Transfiguration; icon; Solovetsky Monastery; iconographic program; Saint Philipp, the Metropolitan of Moscow Efreim Sirin.

References

Buzykina Iu. N. Icon of the Transfiguration from Solovki Monastery: A Newly Discovered Masterpiece of the Novgorodian Icon Painting of the 16th Century. *Actual Problems of Theory and History of Art: Collection of articles*, vol. 4. S. V. Mal'tseva; A. V. Zakharova (eds.). Saint Petersburg, NP-Print Publ., 2014, pp. 173–185 (in Russian).

Gorshkova V. V. (ed.) *Ikony Iaroslavlia XIII — serediny XVII veka (The Icons of Iaroslav' of the 13th — Middle 17th Century)*, vol. 1. Moscow, Severny Palomnik Publ., 2009. 578 p.

Gotie G. V. (ed.). *Patristic Writings of Saint Ephrem the Syrian. Tvoreniia sviatykh ottsev v russkom perevode (Patristic Writings in the Russian Translation), vol. 13, part 1.* Moscow, Typography of V. Gotie Publ., 1849. 396 p. (in Russian).

Kachalova I. Ia.; Maiasova N. A.; Shchennikova L. A. *Blagoveshchenskii sobor moskovskogo Kremliia (The Annunciation Cathedral of Moscow Kremlin).* Moscow, Iskusstvo Publ., 1990. 386 p. (in Russian).

Lifshits L. I. (ed.). *Gosudarstvennaia Tre'iakovskaia galereia. Katalog sobraniia. T. 1. Drevnerusskoe iskusstvo X — nachala XV veka (State Treiakov gallery. Catalogue of the Collection. Vol. 1. Ancient Russian Art of 10th — Beginning of the 15th Century).* Moscow, Nauka Publ., 1995. 272 p. (in Russian).

Maiasova N. A. *Pamiatnik s Solovetskikh ostrovov. Ikona "Bogomater' Bogoliubskaia s Zhitiem Zosimy i Savvatiia", 1545 (Icon from the Solovki Islands: The Virgin Bogoliubskaia with Lives of Zosimas and Savvatiy, 1545).* Leningrad, Avrorra Publ., 1970. 40 p. (in Russian).

Mil'chik M. I. (ed.). *Opisi Solovetskogo monastyria XVI veka: Kommentirovannoe izdanie (Inventories of the Solovki Monastery of the 16th Century: Commented Edition).* Saint Petersburg, Dmitrii Bulanin Publ., 2003. 356 p. (in Russian).

Patriarch Aleksii (ed.). *Mineia, Avgust (Menologium. August), part 1.* Moscow, The Moscow Patriarkhat Publ., 1989. 448 p. (in Russian).

Shchennikova L. A. The Problems of the Research of Icon Painting of the 16th–17th Centuries in Solovetskii Monastery. *Drevnerusskoe iskusstvo. Khudozhestvennye pamiatniki russkogo Severa (Ancient Russian Art. Artistic Monuments of Russian North).* Moscow, Nauka Publ., 1989, pp. 261–275 (in Russian).

Sidorenko G. V. (ed.). *"I po plodam uznaetsia drevo..." Russkaia ikonopis' XV–XX vekov iz sobraniia Viktora Bondarenko (Russian Icon Painting of 15th–20th Centuries from Viktor Bondarenko Collection).* Moscow, Voenny Parad Publ., 2003. 438 p. (in Russian).

Skopin V. V. Icon Painters in Solovetskii Monastery in the 15th — middle 18th Centuries. *Drevnerusskoe iskusstvo. Khudozhestvennye pamiatniki russkogo Severa (Ancient Russian Art. Artistic Monuments of Russian North).* Moscow, Nauka Publ., 1989, pp. 285–309 (in Russian).

Smirnova E. S. Newly Discovered Novgorodian Icon of the Second Quarter of the 15th Century from the Private Collection and the Question of the Old Testament's Motives in the Iconography of Transfiguration. *Iskusstvo khristianskogo mira (Art of the Christian World), 2007, vol. 10, pp. 290–306 (in Russian).*



Илл. 100. Икона «Преображение». 50–60 гг. XVI в. Музеи Московского Кремля. Москва



Илл. 101. Икона «Преображение». 50–60 гг. XVI в. Фрагмент со сцены встречи Христа с иудейским народом. Музеи Московского Кремля. Москва



Илл. 102. Икона «Преображение». 50–60 гг. XVI в. Фрагмент с изображением кладезя. Музеи Московского Кремля. Москва