

СТРЕЛЕЦКАЯ ИОАННО-БОГОСЛОВСКАЯ ЦЕРКОВЬ 1693 Г. В Г. САРАНСКЕ И ЕЕ ИСТОРИЧЕСКОЕ, ДУХОВНОЕ, КУЛЬТУРНОЕ И ХУДОЖЕСТВЕННОЕ НАСЛЕДИЕ XVII СТОЛЕТИЯ

Аннотация: В данной работе впервые в историографии комплексно изучается история Иоанно-Богословской церкви Стрелецкой слободы г. Саранска в XVII в., а также ее художественного наследия. Автор приходит к выводу, что стрелецкая церковь Иоанна Богослова является не только древнейшим зданием региона,

но и на протяжении веков была (и осталась) подлинной сокровищницей, свято берегавшей и берегающей до сих пор ценнейшие разновременные предметы, являющиеся ярчайшими «документами» разных эпох.

Ключевые слова: Саранск, церковь Иоанна Богослова, Стрелецкая слобода.



Первыми поселенцами Стрелецкой слободы была выстроена деревянная церковь во имя святого апостола и евангелиста Иоанна Богослова. Существуют предположения краеведов XIX в., что изначальная деревянная Иоанно-Богословская церковь старше города и была построена в начале XVII в. (а именно в 1600 г.), также выдвигались гипотезы о существовании с. Ивановского на месте Саранска. Основанием для такого предположения послужило свидетельство одного из первых краеведов Саранска — священника А. И. Масловского. Дело в том, что в 1873 г. в престольной доске Иоанно-Богословской церкви был найден антиминс (дословный перевод с греческого — «вместопрестолie»), четырехугольный плат из шелковой или льняной материи со вшитой в него частицей мощей какого-ли-

бо православного мученика, лежащий в алтаре на престоле; является необходимой принадлежностью для совершения литургии) из толстого холста, помеченный 1600 г. без патриаршей подписи, а также икона с той же датой¹.

Сложно сказать, насколько заслуживает доверия упомянутая дата, поскольку указанные предметы не сохранились. Тем более общеизвестно, что только в марте 1675 г. Московский собор Русской Церкви под председательством патриарха Иоакима закрепил обязательное использование антиминса на литургии — и их стали изготавливать на Московском печатном дворе. Старые антиминсы, как правило, хранились на приходах — в алтаре или ризнице как святыни и только в 1735 г. вышло постановление Синода, по которому предписывалось отсылать вышедшие из употребления антиминсы в ризницы кафедральных соборов или церквей архиерейских домов. Обращает на себя внимание то, что антиминс хранился не на поверхности престола, как положено, а был внутри него, т. е. сохранялся там именно как святыня, содержащая частицу мощей мучеников. В соответствии с датой постройки каменного здания (1693 г.) можно предположить, что антиминс 1600 года был положен в алтарь Иоанно-Богословской церкви именно как старая реликвия, поскольку до указа 1735 г. оставалось еще 42 года, а затем наличие святыни в алтаре могло забыться (например, после смерти прежних священнослужителей, знавших этот факт), и антиминс остался внутри престола до его обнаружения в 1873 г. Икона 1600 г. могла попасть в храм совершенно просто —

ее могли пожертвовать частные лица или духовенство на помин души, как часто делалось и в допетровскую эпоху, и позже. Старый антиминс 1600 г. без подписи также мог быть положен (пожертвован) в престол кем-то из духовенства, поскольку деревянная церковь стояла рядом с каменной до 1824 г., и сложно предположить, что антиминс из нее взяли и положили в престол нового храма, а старая деревянная церковь просто осталась закрытой, т. е., говоря языком XVII столетия, «без пения» (о чем нет письменных свидетельств).

Таким образом, остается много недоказуемого и нелогичного в предположении о более древнем происхождении Иоанно-Богословской церкви, а следовательно, и существования села. Тем более в росписях сторож и иных письменных актах мы нигде не находим упоминания о наличии с. Ивановского на границе с Диким полем. Краевед А. Г. Нечаев также высказывает сомнения в существовании населенного пункта до строительства засечных черт: «В любом случае кажется маловероятным, чтобы село, если оно существовало до строительства крепости, стояло на месте Стрелецкой слободы. Это место было довольно неудобным для проживания: расположено на горе, далеко от воды и плодородных пойменных земель, пригодных под огороды. Стрельцы поселились здесь вынужденно, по той простой причине, что лучшие земли у Инзеры, защищенные укреплениями черты, отдали первым казакам»².

Таким образом, мы считаем, что Иоанно-Богословская деревянная церковь в Стрелецкой Нагорной слободе не могла

¹ См.: Пензенские епархиальные ведомости. № 18. 1880. С. 15.

² Нечаев А. Г. Крепости XVI–XVII веков в междуречье Суры и Мокши. Саранск, 2015. С. 98.

появиться ранее 1640-х гг. Достоверным фактом является то, что каменный и деревянный храмы стояли рядом до 1824 г., когда старую деревянную церковь продали в с. Маклово (Симбирская губерния). Саранские стрельцы, очевидно, при помощи неизвестных благотворителей, первыми в городе выстроили и освятили каменный храм в 1693 г. Спасский собор в камне освятили двумя годами позже.



Сохранившаяся церковь оказалась единственным в Саранске и всей Республике Мордовия памятником XVII в., дошедшим

до нас в почти неискаженном виде (не считая двух боковых приделов и колокольни, пристроенных позже). Совершенно очевидно, что данный храм строился по проектам московских зодчих как типичный нарядный посадский храм своего времени, о чем говорит и распространенное пятиглавие на основном объеме-кубе, насаждаемое патриархом Никоном, стремившимся восстановить греческое влияние и в архитектуре. Церковь полностью отвечает столичной моде конца XVII в. с господствовавшим архитектурным стилем нарышкинского барокко, которое отчетливо проявляется в сложной кладке наличников с килевидными навершиями, многослойном оформлении порталов, декоративной конфигурации верхнего карниза, над которым на каждой из четырех стен размещен ряд из пяти закомар. Все барабаны в храме глухие — без окон, однако они имитируются тонкими полуколонками с арочными завершениями. Белоснежная церковь в стрелецкой слободе получилась сказочно красивой, нарядной, праздничной. Можно себе представить, насколько великолепно она смотрелась среди обычных бревенчатых посадских домов.

В годы богоборчества храм на несколько лет закрывался (был вновь открыт в годы Великой Отечественной войны). По акту приема от 2 марта 1938 г. в Краеведческий музей г. Саранска поступило более 150 предметов, имевших историческую, художественную и культурную ценность.

Удивительным является тот факт, что иконостас (по крайней мере, нижний — местный — ряд) в данную каменную церковь был заказан ни больше ни меньше, но в самую лучшую в России (да и во всем

православном мире XVII в.) придворную царскую мастерскую — Оружейную палату. Оружейная палата была первой государственной художественной школой, которая подготовила квалифицированных мастеров. Ее на протяжении многих лет возглавлял боярин Богдан Матвеевич Хитрово, бывший атемарским воеводой в 1647–1648 гг.

Предметы и иконы исполнялись, в основном, по царскому заказу и заказам высшей знати, а также для царского двора. Из Оружейной палаты выходили иконы, а также лицевые рукописи, шатры, мебель, утварь. В ней трудились такие иконописцы, как Яков Казанец, Симон Ушаков, Иосиф Владимиров, Георгий Зиновьев, Федор Зубов, Никита Павловец, Сила Савин и многие другие. Значительные изменения в характере русского иконописания XVII в. связаны прежде всего с именем Симона Ушакова (1626–1686 гг.), его последователей и современников. В данной школе письма на иконах присутствуют все признаки «живоподобия» (правдоподобия), но при сохранении традиционных иконописных приемов они соединяют в своем творчестве старую художественную систему византийско-русской иконописи и отдельные приемы европейской живописи. Основное внимание мастеров Оружейной палаты сосредоточено на изображении лица, здесь они достигли значительных успехов, сделав серьезный шаг вперед. Творчество мастеров Оружейной палаты — это совершенно особый сплав русской иконописи с «фрязью», т. е. западноевропейским церковным искусством XVII в.

В МРОКМ им. И. Д. Воронина хранятся несколько блистательных произведений

искусства «бунташного века», происходящих из местного ряда иконостаса данного храма. Это иконы мастеров Оружейной палаты «Богоматерь Знамение» (КП 2338, 105,0 × 87,0 × 3,3 см), реставрирована в «Росреставрация» Министерства культуры РСФСР с 4 ноября 1974 г. по 30 октября 1975 г. Л. П. Русиной и В. В. Помотаевым, и «Святой Диакон Филипп» (КП 2339, 180,0 × 69,5 × 3,0 см), реставрирован в «Росреставрация» Министерства культуры РСФСР с 4 ноября 1974 г. по 20 декабря 1976 г. Л. П. Русиной и И. Н. Виноградовым. Из этого же храма происходит образ Иоанна Богослова последней четверти XVII в., относящийся к среднерусским последователям традиций мастеров Оружейной палаты. Исходя из музейных документов 1939 г. можно сказать, что были еще и «парные» к данным иконы Спаса Нерукотворенного³ (особо почитаемого в Саранске) и святого архидьякона Стефана⁴, исчезнувшие в годы Великой Отечественной войны, а также другие иконы.

Изображение Богоматери Оранты (с поднятыми в молении руками) и Младенца Христа в медальоне на Ее груди принято соотносить с пророчеством о Воплощении Бога Сына, которое описано в библейской книге Исайи (VII: 14): «Итак, сам Господь даст вам знамение: се, Дева во чреве примет, и родит Сына, и нарекут имя Ему Эммануил...»⁵. В искусстве средневизан-

³См.: Инвентарная книга учета экспонатов (предметы культа) Республиканского краеведческого музея МАССР за 1939–1940 годы (10 сентября 1939 — 23 июня 1940 на 80 листах). Л. 67. Запись № 427.

⁴Там же. Л. 67. Запись № 436–437.

⁵Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета. Ульяновск, 1997. С. 686.

тийского периода (IX–XII вв.) эта иконография связывалась с темами прославления Богоматери и утверждения истинности Воплощения Спасителя.

«Возможно, подобная иконография появилась в Византии еще до полной победы иконопочитания. Имеются основания полагать, что этот иконографический тип был возрожден и заново создан в Константинополе около середины XI в., соединив в себе особенности двух чудотворных образов Богоматери, почитавшихся во Влахернском храме. Один из них, описанный в X в. в «Книге церемоний» императора Константина Багрянородного, — мраморное изображение Богоматери, из поднятых рук которой текла святая вода. Второй чтимый образ, замурованный в период иконоборчества и обнаруженный в 1030–1031 гг., представлял собой фигуру Богоматери, державшей перед грудью изображение Христа на пластине или круглом щите. Этот иконографический тип получил название «Богоматерь Никопея»⁶.

Данная иконография, в византийской традиции иногда называемая «Богоматерь Влахернитисса», имела исключительно широкий спектр смысловых оттенков. Поднятые руки Богоматери и ее широко распахнутый мафорий ассоциировались с идеей защиты и покровительства всему христианскому миру, которая была выражена в знаменитой алтарной мозаике Софийского собора в Киеве и в русской иконографии Покрова Богородицы⁷.

⁶ См.: Смирнова Э. С. Новгородская икона «Богоматерь Знамение»: некоторые вопросы богородичной иконографии XII в. // Древнерусское искусство. Балканы. Русь. СПб., 1995. С. 292.

⁷ См.: Иконы Великого Новгорода XI — начала XVI века. М., 2008. С. 92.

Другой догматический «слой» связан с изображением воплотившегося Христа, с темой Божественного Логоса, который держит в руках свиток учения. «Тема Воплощения Христа связывалась с темой Божественного света, принесенного в мир. Одна из самых ранних сохранившихся композиций на этот сюжет, роспись апсиды храма в Трикомо (Кипр) первой трети XII в., сопровождается греческой надписью, которая представляет собой слегка измененные строки из Акафиста Богоматери: «Радуйся, свет неизреченный родившая...»⁸. Тема света ярко реализуется в публикуемом памятнике — в многоцветных лучах, исходящих от полуфигуры Богомладенца внутри медальона и головы Богородицы. Интересной особенностью данного памятника является то, что нимб Спасителя выходит за пределы медальона. Сияние вокруг Христа двухцветное — зеленоватое и розовое, написано почти объемно, что достигнуто за счет многократного покрытия олифой краев медальона. Лучи внутри золотые и серебряные: золотые направлены от центра, а серебряные к центру — Богомладенцу.

В искусстве византийского круга для иконографического типа, к которому принадлежит икона «Знамение», использовалось несколько названий: «Влахернитисса», «Ширшая небес», «Эпискеписис», «Великая Всесвятая / Панагия». Однако на изображениях, как византийских, так и русских, долгое время писались только монограммы с именем Богоматери. В самом раннем рассказе о чудесной помощи иконы новгородцам при осаде города в 1170 г., помещенном в новгородской Праздничной Минее вто-

⁸ Там же. С. 94.

рой четверти XIV в., сообщается, что «створися знамение, великое и преславное чудо от иконы святыя Богородици в Новгороде»⁹.

Приблизительно с конца XV в., т. е. в поствизантийский период, изображение Богоматери с фигурой воплотившегося Христа, как в медальоне, так и без него, в русской традиции начинает обозначаться как «Богоматерь Воплощение» (в чем содержится напоминание о догмате Боговоплощения), а иногда как «Богоматерь Знамение», причем последнее название изначально чаще всего можно было встретить в новгородских произведениях. Можно предположить, что слово «Знамение» было связано и с текстом пророчества Исаяи, и с рассказом о чуде («знаке», «знамении») от новгородской иконы в XII в.¹⁰

Публикуемый памятник абсолютно следует традиционной иконографии. На основании единства стилистических приемов он должен быть отнесен к работе мастеров Оружейной палаты.

Один и тот же стиль заметен в общем построении фигуры, в контуре головы, облаченной в мафорий, поверх мерцающего золотыми звездами повоая. Тот же тип головы с удлинённым овалом, невысоким лбом, переходящим в линию носа, форма ноздрей, губ и отчасти манера писать глаза в виде крупных миндалин. Перед нами древний идеал Богородицы-девы, но в интерпретации нового «фряжского», «живоподобного» письма царских изографов.

⁹ *Куприянов И. Н.* Обзор пергаменных рукописей Новгородской Софийской библиотеки. СПб., 1857. С. 102.

¹⁰ См.: Иконы Великого Новгорода XI — начала XVI века. С. 94.

Автор сумел превосходно передать воспринятый еще от византийских мастеров данный иконографический тип с присущей ему строгой и гордой осанкой. Лик Богородицы написан с необычайной тонкостью, с предельным лаконизмом художественных средств. Образ дышит чистотой возвышенного облика, благородством и внутренней одухотворенностью. Открытый миру лик являет собой образец внешней красоты, через которую выражает себя красота душевная. Однако эта красота не безмятежна — небольшой несколько ассиметричный рот сжат, Богоматерь как бы знает о тяжелейшем предстоящем пути, поэтому где-то в уголках широко и доверчиво открытых глаз затаился оттенок печали и задумчивости. В этом соединении человеческого и божественного заключена многогранность, неисчерпанность чувств, свойственная поистине великим созданиям искусства.

Пластика риз нарочито акцентирована, от этого она кажется более жесткой, особенно в письме мафория с тщательнейшим образом расчерченными гребенчатыми золотыми пробелами. Струящийся ливень золотой разделки-штриховки мафория изливается на фигуру Богородицы «райским дождем». Здесь будто достигнуто апогея все то, что могло быть вдохновлено постоянным видением неслыханной роскоши царского двора и того, к чему «государевы изографы» по склонности своего таланта имели особенный вкус — не упрощать художественные средства, но усложнять и обогащать их. Графичность разделки смягчают шитая камнями кайма и тончайшее серебряное кружево мафория, а также растительный орнамент туники, исполненный с отменной

каллиграфией, характерной для мастеров Оружейной палаты. Иконописцам как будто доставляло удовольствие проявлять предельную виртуозность в «мелочном» исполнении каждой детали, на которую были способны немногие.

В качестве особенностей иконы следует отметить то, что на мафории не хватает трех звезд — символов приснодевства Богородицы; на плечах зафиксированы следы подготовки золочения под них, на главе такая подготовка не обнаружена. Время их не сохранило.

Вторая икона из этого иконостаса — святой диакон Филипп, который, как известно из его жития, принадлежал к числу семи диаконов, избранных по предложению учеников Христовых (Деян. 6: 2–6)¹¹, и почитался впоследствии как апостол из числа семидесяти (наряду с апостолом Филиппом из числа двенадцати).

Диакон Филипп жил в Кесарии Палестинской. После мученической кончины архидиакона Стефана переехал в Самарию для проповеди христианского учения. Крестил многочисленных самарян, в том числе и волхва Симона (Деян. 8: 5–3)¹². По повелению ангела Господня вышел на дорогу, ведущую из Иерусалима в Газу, где встретил евнуха эфиопской царицы Кандакии и обратил его в христианство, растолковав слова из пророчества Исая: «...как овца веден был Он на заклание, и, как агнец пред стригущим его безгласен, так и Он не отверзает уст Своих» (Ис. 53: 7)¹³, а затем крестил. После этого

святой был восхищен ангелом и перенесен в Азот (Деян. 8: 26–40)¹⁴.

Впоследствии Филипп вернулся в Кесарию, где имел собственный дом, в котором жил с четырьмя дочерьми, обладавшими пророческим даром (Деян. 21: 8–9)¹⁵. «В Иерусалиме он был поставлен святыми апостолами в епископы и преставился в глубокой старости. Память апостола Филиппа совершается 11 (24 нов. ст.) октября и 4 (17 нов. ст.) января — в составе Собора 70-ти апостолов»¹⁶.

Данная икона служила южными дверями иконостаса (вход в дьяконник). Начиная с последней трети XVII в. в искусстве царских иконописцев святыне диаконы на боковых дверях прочно вошли в местный ряд русского иконостаса, вытеснив оттуда Благоразумного разбойника, пророка Даниила во рву со львами, изгнание из рая и иные сюжеты. Значительным является факт, что фигура святого диакона Филиппа и его облачение выполнены по прориси, которую часто использовали в своей работе мастера Оружейной палаты.

Из документов известно, что Федор Евтихеев Зубов (около 1615 г. — 3 ноября 1689 г.) — один из самых значительных иконописцев своего времени, руководивший после смерти Симона Ушакова иконописной мастерской Оружейной палаты, согласно царскому указу, в 1685 г. возглавил группу жалованных изографов — Сергея Рожкова, Федора Нянина, Никифора Бовыкина и иных «со товарищи и ученики» — мастера создавали иконы в два придела Смоленского собора Новодевичьего монастыря — апостола

¹¹ Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета. С. 1168-1169.

¹² Там же. С. 1172.

¹³ Там же. С. 720.

¹⁴ Там же. С. 1173.

¹⁵ Там же. С. 1193.

¹⁶ Жития святых. Октябрь. М., 1997. С. 244.

Прохора и мученицы Софии. В местный ряд Софийского придела кроме прочих были написаны боковые двери — святые архиidiaконы Стефан и Авив¹⁷.

Бесспорным является факт, что лики написаны в разных манерах (Филипп более традиционен), фигуры имеют разные поворот и высоту (Авив выше), но совершенно очевидно, что рисунок стихарей, отличаясь в цветовом решении, полностью совпадает, блестяще воспроизводя узор турецкого рытого золотого бархата XVII в.¹⁸, причем на публикуемой иконе ощущение ткани создают белильные оживки на голубовато-сером фоне облачения; близко и положение рук святых — единственно вместо ладаницы в руке Филиппа десница Авива сложена в новое для XVII в.

троеперстное крестное знамение.

Важен и тот факт, что в отличие от богатого оплечья, поручей и ладаницы, рукава и подольник стихаря святого Филиппа разделаны значительно проще — довольно скромным узором, возможно, учениками мастера. В сравнении со всем стихарем довольно «бедно» прописан и орарь, который спускается не с левого (как положено), а с правого плеча и далее, согласно иконографии Филиппа, охватывает фигуру под грудью и перебрасывается через руку.

В современной публикуемой иконе стенописи жертвенника Троицкого собора Ипатьевского монастыря (выполненной в 1684 г. артелью из 19 иконописцев под руководством Гурия Никитина) диакон

¹⁷ См.: Русские иконы. URL: http://rus-ico.ru/artists/z/zubov_fyodor_evthiev_ustujenec/index.shtml (дата обращения: 15.03.2019).

¹⁸ Вишневская И. И. Драгоценные ткани. М., 2007. С. 92-93.



Икона диакон Филипп (МРОКМ)
св. архидиакон Авив
(Новодевичий Монастырь, 1685 г.)

Филипп изображен в зеркальной, относительно публикуемого Филиппа, позе, держащим ладаницу в левой руке и кадило в правой (как и положено), и орарь переброшен не с правого плеча, а с левого, как и следует носить орарь диаконам¹⁹.

«Живоподобная», «фряжская» манера письма лика заключается в особых приемах построения и лепки головы способом многослойной плавки, которой виртуозно владеет автор публикуемой иконы.

Усложнением техники иконописи последователи и ученики школы Оружейной палаты стремятся расширить ее возможности. Вооруженные методом, позволя-

¹⁹ См.: Стенопись Троицкого собора Ипатьевского монастыря. М., 2008. Т. 1. С. 115.



ющим добиваться тонкой нюансировки, иконописцы приобретали уверенность в поисках выражения психологического состояния образа. В «личном» письме последователи «фрязи» добивались сложных эмоциональных интонаций. Под видом поистине внемного спокойствия и бесстрастности в лике Филиппа пробиваются нотки торжественности, а также благожелательности, сочувственного внимания и доброты — всего того, что способствовало расширению контактов со зрителем.

В образе диакона Филиппа изограф сумел создать репрезентативное произведение, отвечавшее духу времени — с легкостью воспроизведена драгоценная ткань стихаря, создана иллюзия пышности и поистине царской роскоши. Богатство, как отблеск драгоценного сияния Царствия Небесного, с любовью и без принуждения

изливается щедрой кистью художника на икону-картину, опровергая представления об ограниченных возможностях темперной живописи. Иконописец оживил статичный образ поворотом фигуры, он вдохнул в лик черты жизненности, особенной трепетности, благодаря необычайной тонкости, нежности и уверенному мастерству письма.

Одновременной иконой конца XVII столетия, происходящей из той же Иоанно-Богословской стрелецкой церкви г. Саранска, является икона Иоанна Богослова «в молчании» (КП- 2340, 94 × 73 × 3 см). Датировки старых почерневших образов в книгах 1930–1950-х гг. бывают не всегда точными, равно как и размеры, что не удивительно — при деформации старой иконной доски края различных сторон отличаются довольно сильно. Поэтому расхождение в 1–2 см допустимо. Так, на л. 65 в записи № 409 инвентарной книги учета экспонатов (предметы религиозного культа) за 1939–1940 гг. (а именно этот номер 1940 г. стоит на обороте иконной доски) записано: «Образ Иоанна Богослова, доска, иконопись, по которой сделана неудачная реставрация живописью маслом. Икона начала 17 в. 95 × 75 см»²⁰.

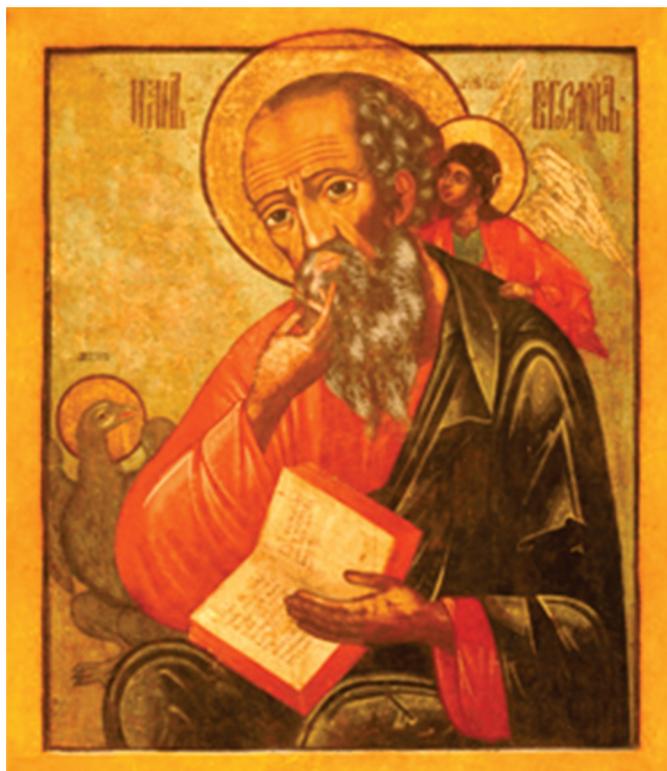
Апостол от двенадцати и евангелист Иоанн Богослов был рыбаком из галилейского селения Вифсаиды. Вместе с младшим братом Иаковом Заведеевым он последовал за Христом, когда увидел его у Генисаретского озера (Мф. IV: 21)²¹, а

²⁰ Инвентарная книга учета экспонатов (предметы культа) Республиканского краеведческого музея МАССР за 1939–1940 годы (10 сентября 1939 — 23 июня 1940 на 80 листах). Л. 65. Запись № 409.

²¹ Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета. С. 1014.

позже стал любимым учеником Иисуса. Иоанн был свидетелем всех важнейших событий земной жизни Спасителя: он видел Преображение Господне; во время Тайной вечери возлежал на груди Учителя; присутствовал при распятии. До Успения Пресвятой Богородицы, которую Христос на кресте поручил его заботам, апостол жил и проповедовал в Иерусалиме и почитался там столпом Церкви (Гал. II: 9)²². В правление императора Домициана он был схвачен в Риме и отправлен в ссылку на остров Патмос, где ему было откровение о будущих судьбах мира (Откр. I: 9)²³. После освобождения Иоанн поселился в г. Эфесе в Малой Азии, где написал три Послания и Евангелие. По преданию, он прожил очень долгую жизнь и умер глубоким старцем в начале II в. Память ему совершается 8 мая (21 нового стиля) и 26 сентября (9 октября нового стиля).

Рядом с евангелистом изображен его символ — орел. «Традиция соотнесения образов этих четырех апокалиптических существ (Откр. IV: 7)²⁴ с четырьмя евангелистами восходит к святоотеческим толкованиям, известным с раннехристианского времени. Эта традиция существовала в нескольких вариантах и имела различные объяснения. Одним из самых распространенных было толкование Иеронима Стридонского (IV в.), основанное на особенностях текстов четырех Евангелий. Так, по его мнению, символ евангелиста Матфея — ангел, напоминает о генеалогии рода Христа «по человечеству», с которой начинается первое Евангелие. Лев соотносится с проповедью



Иоанна Крестителя в пустыне, открывающей Евангелие от Марка, поскольку именно с Иоанном Крестителем традиционно связывается ветхозаветное пророчество Малахии о «гласе вопиющего в пустыне» (Мал. III: 1); телец — с описанным в начале Евангелия от Луки благовестием первосвященнику Захарии, которое произошло у жертвенника ветхозаветного иерусалимского храма; орел — с возвышенным зачином Евангелия от Иоанна»²⁵. Однако, следует отметить, что в русской иконографической традиции до реформ патриарха Никона были приняты в качестве символов для Иоанна Богослова — лев, а для Марка — орел.

Изображения апостола и евангелиста Иоанна Богослова «в молчании» получают распространение в русском искусстве со второй половины XVI в. «Их характерной особенностью является жест

²² Там же. С. 1274.

²³ Там же. С. 1325.

²⁴ Там же. С. 1329.

²⁵ Вахрина В. И. Иконы Ростова Великого М., 2006. С. 240.



руки апостола, подносящего один или два пальца к губам, в знак безмолвия. Принято считать, что в основе подобной иконографии лежат заключительные слова Евангелия от Иоанна: «Многое и другое сотворил Иисус, но, если бы писать о том подробно, то, думаю, и самому миру не вместить бы написанных книг» (Ин. XXI: 25)²⁶. На основе этого и некоторых других евангельских свидетельств сложилось представление об апостоле Иоанне как о мистике и тайновидце, удостоенном особых откровений Спасителя и причастном неизреченной божественной мудрости, которую нельзя открывать непосвященным. Такому представлению как нельзя лучше соответствовал составленный им Апокалипсис. Определенное влияние на складывание этого необычного иконографического типа могла оказать и аскетическая традиция монахов-исихастов, предполагавшая, что реальное обожение, приобщение к божественной мудрости достигается только через молитвенное безмолвие. Поэтому жест апостола мог напоминать не только о его причастности к тайным знаниям, но и о единственно возможном пути их обретения.

Жест руки, поднесенной к губам, в византийском и древнерусском искусстве, вероятно, воспринимался и как знак сдерживаемой скорби — с подобными жестами могли быть представлены апостолы у смертного одра Богоматери на иконах ее Успения.

Икона относится к одному из поздних вариантов иконографии, представлявших апостола с различными атрибутами

²⁶ Антонова В. И., Мнева Н. Е. Каталог древнерусской живописи. Опыт историко-художественной классификации. М., 1963. Т. 2. С. 81.

и дополнительными персонажами. Здесь присутствуют изображения орла и ангела-Премудрости у него за плечом. Левой рукой апостол придерживает лежащее на коленях Евангелие, раскрытое на начальных словах Евангелия Иоанна: «В начале бе слово// и слово бе к Бгу и Бгъ// бе слово [с]е бе искони// къ Бгу. Вся темъ бы//ша. и без него ниче...// бысть еже бы[сть]...// в томъ...[животь бе]// и животь бе// человекомъ// и светъ во тме// и тма его не объять// бысть че..овекъ по// сланъ от бга, имя ему// іоаннь. Сеи приіде во// свидетельство да сви// детельствуетъ о све// те...// ...// ..икве... » (В начале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог. Оно было в начале у Бога. Все чрез Него начало быть, и без Него ничто не начало быть, что начало быть. В Нем была жизнь, и жизнь была свет человеков. И свет во тьме светит, и тьма не объяла его. Был человек, посланный от Бога; имя ему Иоанн. Он пришел для свидетельства, чтобы свидетельствовать о свете, дабы все уверовали чрез него. Он не был свет, но был послан, чтобы свидетельствовать о свете) (Ин. I: 1–8)²⁷. Все эти детали появляются в подобных иконах не ранее XVII в. — вероятно, под влиянием более традиционных изображений пишущего Евангелие апостола в миниатюрах лицевых рукописей и на Царских вратах. Кроме того, поясные изображения евангелиста Иоанна с Евангелием и ангелом-Премудростью были широко распространены в поздневизантийском и поствизантийском искусстве. Обращает на себя внимание особенность композиции — Иоанн изображен сидящим, с поленоно срезанной фигурой.

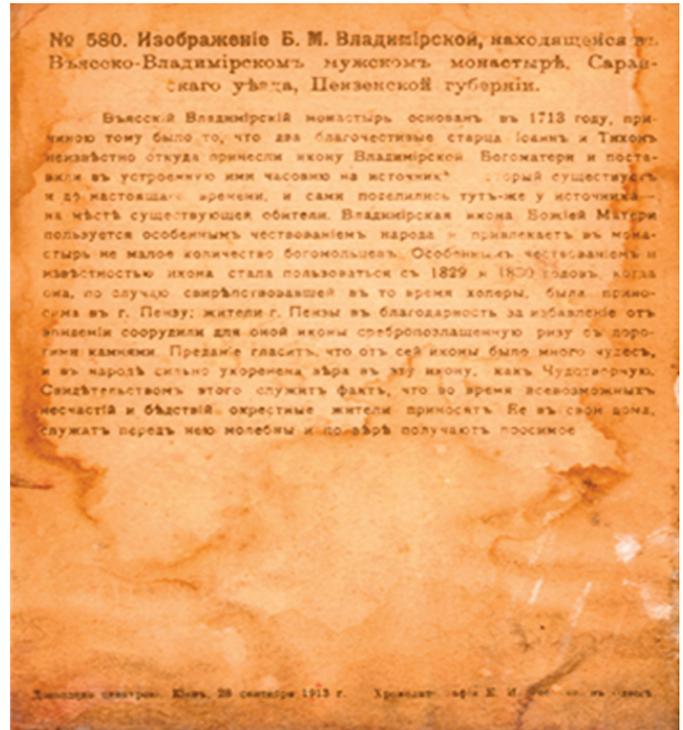
²⁷ Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета. С. 1127.

Живописные приемы иконы близки к среднерусским последователям традиций Оружейной палаты. Объем лика с выпуклым лбом и сильно выступающими скулами моделирован светотеневыми и тональными переходами. Колорит личного яркий, со светлыми вохрениями, положенными по санкирю «в красноту». Довольно объемно трактованный лик (не сохранились верхние слои письма) контрастирует с уплощенными одеждами, довольно схематично данной позой апостола. Не исключено, что «личное» и «доличное» письмо могли быть исполнены разными мастерами.

Сохранность красочного слоя иконы удовлетворительная. По стыку двух досок, составляющих иконный щит, и на правом локте апостола московскими реставраторами в начале 1990-х гг. были сделаны профилактические заклейки. Очевидно, что до поступления в музей икона неоднократно промывалась и поновлялась, так как утрачены верхние слои «личного» письма, а также на полях видны значительные вставки нового левкаса. Объединяет данную икону с иконами Знамения и святого Филиппа одинаковый цвет фона и близкое время исполнения. Однако, безусловно, уровень мастерства художников разный.

В той же инвентарной книге предметов религиозного культа за 1939–1940 гг., под номером 429 записана: «Икона Иоанна Богослова, доска, иконопись. Иоанн с орлом и ангелом, из иконостаса Богословской церкви гор. Саранска, икона была весьма почитаемою, 17 в. 95 × 67 см»²⁸. Рядом

²⁸ Инвентарная книга учета экспонатов (предметы культа) Республиканского краеведческого музея МАССР за 1939–1940 годы (10 сентября



карандашные пометы об актах 20 апреля 1944 г. и 19 апреля 1945 г., также под номером 429 синим карандашом крест в виде буквы «X» и красным карандашом минус. Достаточно уверенно можно сказать, что данная икона рубежа XVII–XVIII вв. при открытии Иоанно-Богословской церкви во время Великой Отечественной войны была возвращена в нее (размер и описание совпадают), где и пребывает по сей день у правого клироса главного престола без реставрации под слоем почерневшей олифы. Ангел-премудрость, шепчущий на ухо апостолу, на иконе написан с восьмиконечной звездой в нимбе, как изображали Бога-Отца Саваофа. Хотя еще на Вселенских соборах было принято, что Бог-Отец не изобразим, поскольку «Бога (Отца) не видел никто никогда» (Ин. 1: 18), а Христос воплотился и потому стал изобразим. Лишь Христос «есть образ Бога невидимого» (Кол. 1: 15). Эти же

1939 — 23 июня 1940 на 80 листах). Л. 67. Запись № 429.

правила были поддержаны на Стоглавом соборе 1551 г. и Большом Московском соборе 1666–1667 гг.

До сих пор в древнейшей Иоанно-Богословской церкви находится и одна из четырех сохранившихся чудотворных икон города (по до конца не доказанным сведениям).

В 1665 г. в «Строельной книге города Пензы» упомянута мордовская деревня Авьяс (ныне с. Большой Вьяс), неподалеку от которого, на правом берегу реки Вьяс «при источнике», на рубеже XVII и XVIII вв. поселились старцы-иноки Иоанн и Тихон, принесшие с собой Владимирскую икону Богоматери, ставшую главной святыней обители. Однако в 1764 г. Вьясская Владимирская мужская пустынь была упразднена и возродилась только в 1801 г., но самостоятельности не имела (исключая период с 1828 по 1832 г.), и в разные годы была приписана то к Саранскому Петропавловскому монастырю (бывший Ильинский, основанный в

начале 1690-х гг.), то к Пензенскому архиерейскому дому. Очевидно, что в период, когда обитель была приписана к Саранскому Петропавловскому монастырю, древняя чудотворная икона была перенесена туда, а во Вьяс прислан список практически в меру и подобие святыни.

В Петропавловском Саранском монастыре в 1817 г. была выстроена специальная Владимирская церковь для хранения чудотворной иконы и в память о ратниках города и уезда, погибших в войне с Наполеоном.

Хотя обе иконы почитались чудотворными, но в 1857 г. между обителями возник спор — в которой из них подлинная древняя икона, а в которой список. Епископ Пензенский и Саранский Варлаам назначил экспертизу, которая гласит: «Саранского монастыря икона работы древней, хорошей, венцы около головы Божией матери и Спасителя круглые, греческие. Надпись настоящими греческими черными литерами. Убрус Божией Матери и вся одежда как на ней самой, так и на Спасителе, совершенно греческие (т. е. канонические). Толщина иконы три четверти вершка (около 3,0 — 3,5 см) с выпуклыми каймами на лицевой стороне образа (т. е. с ковчегом). Вышина один аршин и два с половиной вершка (около 82 см), ширина 13 с тремя четвертями вершков (около 61 см). Одежда убруса перепоясана на Спасителе, по краям украшена вышивным с бахромою длинною, изящно отделанным, также и поручи. Вьясской пустыни икона работы новейшей и хорошей же. Сияние растушевано белилами на масляной краске. Надписи славянскими литерами. Убрус и одежда простая и приметно копированная

с саранской, кистью самою неискусною. Вышина один аршин и три четверти вершка, ширина четырнадцать вершков, толщина один вершок. Лик Спасителя, глаз и ножка написаны вдвойне. По показанию живописцев, это произошло от того, что живописец, написав прежде далее от Богоматери, потом перенес ближе, почему при выгорении краски ясно обозначились»²⁹.

Иными словами, эксперты отметили в саранской иконе явные признаки глубокой старины — ковчег (углубление на лицевой стороне), которого не оказалось на вьясском образе, древнерусские (канонические) приемы написания одежды, основательно забытые в XVIII–XIX вв., греческую графику, употреблявшуюся при начертании титл во второй половине XVII в. (как подражание всему греческому, мода, введенная патриархом Никоном). Одновременно эксперты-живописцы указали на переделки вьясской иконы, а также на употребление изографами масляных красок, в то время как образ из Петропавловского монастыря был написан темперой. Художественные и конкретно-исторические элементы склоняли специалистов высказаться в пользу иконы из Саранска, однако консисторию такие выводы не устроили. Губернский историко-статистический комитет принял заказ на вторичную экспертизу, после которой высказался уже за образ Вьясской пустыни. Новый акт комиссии подтвердили и три непорочных отрока, пренебрегшие иконой из Владимирской церкви

²⁹ Бахмутов С. Б. Материалы к энциклопедии «Православная Мордовия». Православная Мордовия в лицах, событиях, фактах. Саранск, 2005. Вып. 5. С. 70–71.

Саранска и приложившиеся к большевьянской иконе. Несмотря на огорчение, доставленное Пензенским духовным правлением, почтение к Владимирской иконе в Саранске нисколько не уменьшилось, ей продолжали поклоняться. В 1814 г. надворная советница Варвара Афанасьевна Малышкина пожертвовала серебро на оклад для образа, на протяжении последующих десятилетий вклады на украшение иконы тоже не являлись редкостью, и к началу XX в. риза образа представляла собой большую ювелирную ценность. Сокровища были реквизированы советской властью в 1918–1921 гг. Предположительно, именно эта икона является ныне высокочтимой святыней в саранской Иоанно-Богословской церкви. Долгое время в городе считалось, что икона была спасена верующими, а затем передана в открывшийся в годы войны храм. Однако это неверно.

Владимирская икона Богоматери, лишившаяся в 1920-е гг. драгоценного серебряного с самоцветами оклада, после разрушения Петропавловского монастыря, а затем и закрытия Иоанно-Богословской церкви в 1940 г. попала в краеведческий музей.

Вот как в записи № 396 из инвентарной книги предметов религиозного культа за 15 января 1940 г. описывается святыня: «Икона Владимирской Богоматери, очень древняя... вся икона обложена ризой из вишневого бархата, покрыта бисером, блестками и искусственными камнями. Размер 80 × 61 см. Икона из Вьясовой мужской пустыни (мужской монастырь), основанный в 17 столетии. Икона на Вьяс была принесена 2 старцами и ими же основан монастырь. Икона после закрытия

монастыря переходила из церкви в церковь в гор. Саранске»³⁰. В той же книге, в записи № 425 от 8 марта 1940 г. видим и вторую икону — «Икона Владимирской Богоматери, копия с древней иконы за № 396, судя по письму тоже древняя. Размер 62 × 82 см»³¹. Рядом с обеими иконами синим карандашом стоит запись «АКТ» и красным карандашом поставлен минус, рядом с записью 425 простым карандашом «окр. 2.1.1950 г.». Как, каким образом, кем, когда (ясно, что до 1950 г.), по чьему решению были возвращены эти иконы в единственную открытую в городе Иоанно-Богословскую церковь и куда делась вторая Владимирская? Найдутся ли ответы на эти вопросы — сложно сказать. Какая из двух икон осталась в соборе, а какая пропала? В силу каноничности написания предполагаем, что у левого клироса главного алтаря находится именно Саранская Владимирская, закрытая поздней шитой ризой. Решить данный вопрос можно только сняв ризу и измерив икону, а также сравнив изображение с экспертизой епископа Варлаама. Следует отметить, что в наши дни, как и в былые века, чтимая Владимирская икона имеет множество «прикладов», пожертвованных верующими в благодарность за исцеления и помощь.

Из этого же храма происходит литургический покровец второй половины XVII в., не имеющий иконографических аналогов в ряду подобных предметов из фондов других музеев. В церковной жиз-

³⁰ Инвентарная книга учета экспонатов (предметы культа) Республиканского краеведческого музея МАССР за 1939–1940 годы (10 сентября 1939 — 23 июня 1940 на 80 листах). Л. 63. Запись № 396.

³¹ Там же. Л. 66. Запись № 425.

ни покровцы отличаются древним происхождением. Как полагают исследователи, ранее всего вошли в употребление малые покровцы — для дискоса и потира. Первоначально они имели сугубо практическое назначение — закрывали Святые Дары от насекомых. «Воздух был введен в церковное употребление позднее, в V веке в Иерусалиме, как полагают, преимущественно из символических соображений. Его изобретение приписывается преподобному Савве Освященному. Так, в Типике святого Саввы упоминается, что священник снимает покровцы со Святых Даров и покрывает их возношением, т. е. воздухом. Свое название воздух получил потому, что во время чтения Символа Веры священнослужители колеблют им над Святыми Дарами и этим производят веяние воздуха. Воздух осеняет и покрывает оба священных сосуда и тем охраняет их, о чем говорится в одной из молитв проскомидии: «...покрой нас, — отжени от нас...»³².

На многих сохранившихся покровцах XVI–XVIII вв. вышиты лицевые изображения, связанные с литургией. На основании ряда исследований наблюдается следующее распределение сюжетов: на покровце для потира помещались изображения Богоматери «Знамение», «Распятие», «Деисус». На покровце для дискоса — «Се Агнец», «Троица», «Служба свв. отцов». Иногда изображался нерукотворный образ Спасителя с херувимами. Бывали случаи помещения на покровцы избранных святых. Самыми распространенными вышитыми надписями на них были возгла-



сы из Евхаристического канона литургии Иоанна Златоуста «Примите, ядите...» и «Пийте от нея вси...» и литургии Василия Великого «Даде своим учеником...».

В инвентарной книге предметов культа за 1939–1940 гг. на развороте № 23 имеется запись: «...начиная от № 19 до № 149 включительно изъяты из бывшей церкви Иоанна Богослова закрытый 1939 гор. Саранска»³³. Покровец значится под № 117, на его обороте имеется тот же инвентарный номер. Совпадает и описание в книге поступлений, где под № 117 читаем: «Воздух малый, по красному атласу шитый золотом и шелками фигуры двух ангелов, чаши и креста. Кругом отделон серым шелков. материей»³⁴.

Покровец необычен по иконографии. Он совмещает в себе одновременно 2 композиции — «Се агнец» и «Голгофу». Из

³² Литургические покровцы. URL: <http://www.goldhobby.net/pocrovu.html> (дата обращения: 15.03.2019).

³³ Инвентарная книга учета экспонатов (предметы культа) Республиканского краеведческого музея МАССР за 1939–1940 годы (10 сентября 1939 — 23 июня 1940 на 80 листах). Л. 23.

³⁴ Там же. Л. 19. Запись № 117.

введенных в научный оборот литургических покровов предметы с таким изображением не встречаются. В верхней части почти квадратного воздуха два симметрично стоящих в рост ангела, со слегка склоненными головами, держащих рипиды с херувимами. Под рипидами «се агнец» — младенец Христос (с крестчатым нимбом) в чаше под звездицей, правая рука которого сложена в старое двуперстное крестное знамение. Под основанием чаши Голгофа с копием, тростью и головой Адама.

Средник покрывца темно-малинового атласа (с загрязнениями), его размер 42 × 36 см (полный размер с каймой — 67 × 60 см). Центральная часть воздуха имеет кайму серого шелка, на который по периметру нашита металлизированная тесьма XIX в. Серый цвет каймы (он виден также на подгибах через утраты ткани) не находит аналогов среди подобных предметов. Подклад — белая поздняя хлопчатобумажная ткань. Вышивка исполнена золотными, серебряными и шелковыми нитями. Все личное выполнено светлым, охристо-серым шелком. Все доличное — золотными и серебряными нитями, складки на ризах ангелов — черными нитями.

На памятнике имеются следующие шитые надписи: над головами ангелов под титлами «АГ[Г]ЛИ» «Г[С]ДНИ»; над рипидами — «херувимы»; над Христом в чаше — «ИС» «ХС»; под чашей — «ЦРЬ» «СЛВЫ»; у креста — «ИС», «хс»; у копия и трости — «КАПИЕ», «ТРОСТЬ»; под второй перекладной креста — «НИ» «КА»; «М Л Р Б» (место лобное рай бысть), «Г Г» (гора Голгофа), «А Г» (Адамова голова). Подпись на подкладе в центре воздуха на подшитом квадрате

из белой хлопчатобумажной ткани чернилами почерком конца XIX — начала XX в.: «За Упокой/ Александра/ младенца Бориса/ Николая/ Надежды/ Андрея/ Анны/ Николая/ Александра».

Палеографические особенности надписей свидетельствуют о том, что данный предмет выполнен после реформ патриарха Никона 1653 г. — написание имени Христа с двумя буквами «И» над «агнцем» — «ИС» «ХС» и у креста «ис», «хс». Одно слово — надписание у копия и трости — «КАПИЕ» — отражает аканье, свойственное выходцам из центрального региона Московского царства. Двуперстное крестное знамение правой руки Богомладенца можно попытаться объяснить некритичным использованием некоего дониконовского образца или тем, что знаменщик композиции был человек в возрасте, не привыкший еще к нововведениям патриарха Никона, что помогает определить датировку. Еще точнее можно сказать, что предмет был создан между 1653 и 1667 гг. — временем, когда на двуперстие и старые обряды были наложены окончательные прещения и клятвы (сняты в 1971 г.).

В данном памятнике прослеживаются многие популярные тенденции шитья второй половины XVII в., в тоже время есть детали, не следующие столичным образцам — необычна компоновка различных швов в пределах одного вида риз на ангелах, находящая иконописные аналоги при разделке пробелами разного цвета наиболее и наименее освещенной части одной и той же ризы. Например, шов «обратная разводная клетка» на центральном фрагменте одеяния ангела и шов «клетчатый косой ряд» на остальной части этой одеж-

ды. Основные виды швов традиционны и встречаются в памятниках всех территориальных принадлежностей: «клопец» — на Голгофе, рукоятях рипид, оплечьях ангелов; «городок» — на подолах хитонов, нимбах ангелов; «денежка» — вокруг Адамовой головы и др.

Со второй половины XVI в. в столице становятся популярными сложные прикрепы с двойным стежком, что получило название «годуновское шитье», на публикуемом экспонате прикреп выполнен «в цвет», а годуновское выполнялось в «нацвет», т. е. прикрепная нитка была яркой и контрастной по отношению к металлизированной. Очень сложно атрибутировать данный памятник какой-либо мастерской. Можно предположить влияние (возможно, использование образца (?)) работ ярославльских мастериц, отразившееся в данном памятнике — например, применение красного атласа для средника, обводка контуров фигур крученым шнуром, рисунки прикрепов.

В связи с предполагаемой связью сразу вспоминается имя архимандрита Ярославского Спасского монастыря Иосифа (умер около 1709 г.), ушедшего на покой и основавшего в Красной Слободе в 1699 г. (в 100 км от Саранска) монастырь в честь святого пророка, Предтечи и Крестителя Господня Иоанна. Архимандрит Иосиф был, безусловно, человеком деятельным и известным, имевшим множество наград от разных патриархов (как он сам указывает: «посах архимандрический, благословение святешаго Иоакима, патриарха Московского и всеа России, бывша милостиваго ко мне вечно. Другой жезл таков же, благословение святешаго Адриана, патриарха

Московского...») и др.)³⁵. В описи монастыря, собственноручно составленной архимандритом Иосифом в 1706 г., упоминаются и предметы, возможно имевшие золотное шитье. Так, в алтаре «жертвенник обит сукном красным на нем сосуды... воздуха и покровцы разных камок», в ризнице «два ковчега с шапками архимандрическими... ризы отлас зеленой, оплечья бархат на золоте, травчетой, ризы дороги, тусинный цвет (синий с переливами), оплечья бархат на золоте...»³⁶. Во фразе «оплечье бархат на золоте», безусловно, можно увидеть и дорогую привозную ткань — золотоосновный бархат.

Не возьмемся проводить какие-либо связи между данным предметом и работами ярославских светлиц, однако примеры и образцы, безусловно, могли быть привезены Иосифом из главного монастыря Ярославля — Спасского, поскольку он упоминает среди описи имущества Предтеченской церкви также множество икон «самого доброго ярославского письма»... Возможно, именно провинциальность исполнения и повлияла на выбор необычного иконографического сюжета, а также на подбор цвета каймы. Из какой же мастерской вышел этот удивительный покровец? Кто и для какого храма создал его? Не могли ли местные вышивальщицы, глядя на привезенные образцы, создать подобное? На эти вопросы едва ли найдутся ответы.

Сложно сказать, когда данный памятник попал и в Иоанно-Богословский храм. Известно, что к освящению нового камен-

³⁵ Запись 1706 года в Хронографе XVII века // Новое о прошлом нашей страны. М., 1967. С. 326.

³⁶ Там же. С. 326.



ного здания (1693 г.) неизвестный благодетель заказал в самой Оружейной палате иконы для иконостаса (по крайней мере местного ряда). Не мог ли он же заказать и шитый литургический набор в этот храм? Или же данный покровец мог попасть сюда гораздо позже, после поновления, произведенного, очевидно, во второй половине XIX в., когда был нашит белый подклад из хлопчатобумажной ткани, на лицевую сторону тесьма из металлизированной нити, а также сделана вкладная надпись — кого необходимо помянуть. Поскольку нет поминания «о здравии», то можно предположить, что оно находилось на втором, парном покровце, не попавшем в музей.

В инвентарной книге учета экспонатов за 1939 — 1940 гг. на развороте № 21 под номером 134 значится «воздух большой, красный атлас, с ангелами на углах»³⁷, списанный по акту от 27 мая 1947 г. Теперь невозможно сказать, был ли это обычный воздух конца XIX столетия с херувимами по углам или же это был воздух из данного комплекта. Хотя, думается, если бы средник был вышит, это не прошло бы мимо составителя описания, но с иной стороны — списывались и утилизировались предметы плохой сохранности, а аналогичные предметы данного периода, широко представленные в фондах музея, имеют, как правило, экспозиционный вид (поскольку были в литургическом употреблении не так много лет).

Таким образом, следует говорить о безусловной иконографической уникальности экспоната, неразрывно связанного с историей саранского храма.

Из Иоанно-Богословской церкви происходит и ряд старинных книг, хранящихся в фондах МРОКМ им. И. Д. Воронина. В их числе такой замечательный памятник книжного искусства, как Евангелие московской печати 1677 г. (ОФ 1133), украшенное заставками с изображением событий из земной жизни Иисуса Христа, и гравюрами евангелистов. Заставку Господь Вседержитель рисовал старец Паисий, гравюры евангелиста Иоанна — Федор Зубов, евангелиста Луки — Сергей Аврамов, а доски резали иеромонах Иоасаф и А. Нефедьев. На полях книги на страницах с 25 по 47 имеется важная за-

³⁷ Инвентарная книга учета экспонатов (предметы культа) Республиканского краеведческого музея МАССР за 1939–1940 годы (10 сентября 1939 — 23 июня 1940 на 80 листах). Л. 21. Запись № 134.

пись: «7186 (1678. — Д. Ф.) г[ода] марта в 19 день сия книга Святое Евангелие приложено к церкви Иоанна Богослова что в Саранске городе». С началом бесконечных реформ патриарха Никона в предисловиях и послесловиях изданий Московского Печатного двора неизменно сообщалось, что книги исправлены «с греческих и хатейных древних книг в чинех и речениях и в орфографии». Хотя, как известно, на деле они правились по новогреческим изданиям, далеким от древнейших рукописных идеалов. С целью сразу указать, что данное издание напечатано с исправленного текста, начиная с 1677 г. в московских книжных заставках наверху стали помещать четырехугольный крестик, который находим и в данном памятнике.

Из того же храма в фондах музея хранится Миня служебная на февраль (ОФ 4840/219), изданная на московском Печатном дворе в 1692 г. с рядом записей: на титульном листе коричневыми чернилами скорописью XVIII в. — «Саранской Богословской церкви», «1794 годе город Саранск Богословская церковь пона[-

марь] Сергей Григор.»; на припереплетном листе — «Сия книга города Саранска приходу Иоанна Богослова 1812 г. сентября 23 дня Диякон Платон»; «Сия книга принадлежит Пензенской губернии города Саранска Иоанна-Богословской церкви при священно церковно служителях при иерее Петре Охотине, дьяконе Тимофее Грацианском, дьячке Гаврииле Фолдасиевском и при пономаре Федоре Гасконском. 1865 году февраля 19 дня».

Таким образом, следует констатировать, что стрелецкая церковь Иоанна Богослова является не только древнейшим зданием региона, но и на протяжении веков была (и осталась) подлинной сокровищницей, свято сберегавшей и сберегающей до сих пор ценнейшие разновременные предметы, являющиеся ярчайшими «документами» разных эпох. Следует отметить, что наследию данного храма повезло — оно попало в музей, и, таким образом, было сохранено для потомков, в то время как имущество сотен и тысяч храмов в годы воинствующего атеизма было безвозвратно уничтожено.

Библиография

Источники:

Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета. Ульяновск, 1997. Жития святых. Октябрь. М., 1997.

Запись 1706 года в Хронографе XVII века // Новое о прошлом нашей страны. М., 1967.

Инвентарная книга учета экспонатов (предметы культа) Республиканского краеведческого музея МАССР за 1939–1940 годы (10 сентября 1939 — 23 июня 1940 на 80 листах).

Литература:

Антонова В. И., Мнева Н. Е. Каталог древнерусской живописи. Опыт историко-художественной классификации. Т. 2. М., 1963.

Бахмутов С. Б. Материалы к энциклопедии «Православная Мордовия». Православная Мордовия в лицах, событиях, фактах. Вып. 5. Саранск, 2005.

Вахрина В. И. Иконы Ростова Великого М., 2006.

Вишневецкая И. И. Драгоценные ткани. М., 2007.

Иконы Великого Новгорода XI — начала XVI века. М., 2008.

Куприянов И. Н. Обзорение пергаменных рукописей Новгородской Софийской библиотеки. СПб., 1857.

Литургические покровцы. URL.: <http://www.goldhobby.net/pocrovy.html> (дата обращения: 15.03.2019).

Нечаев А. Г. Крепости XVI–XVII веков в междуречье Суры и Мокши. Саранск, 2015.

Русские иконы. URL.: http://rus-ico.ru/artists/z/zubov_fyodor_evstihiev_ustujenec/index.shtml (дата обращения: 15.03.2019).

Смирнова Э. С. Новгородская икона «Богоматерь Знамение»: некоторые вопросы богородичной иконографии XII в. // Древнерусское искусство. Балканы. Русь. СПб., 1995.

Стенопись Троицкого собора Ипатьевского монастыря. Т. 1. М., 2008.

Сведения об авторе

Фролов Дмитрий Викторович, кандидат филологических наук, заместитель директора по науке Мордовского республиканского объединенного краеведческого музея имени И. Д. Воронина, г. Саранск (Россия). Область научных интересов: История Мордовского края в XVII в., историческая реконструкция «бунташного века», скорописные документы, старопечатные и рукописные книги, приказной язык, искусствоведение, музейное дело, древнерусский и церковно-славянские языки.

E-mail: kraeved13rus@gmail.com

D. V. Frolov

CHURCH OF ST. JOHN THE EVANGELIST 1693 IN THE STRELETSKY SETTLEMENT OF SARANSK AND ITS HISTORICAL, SPIRITUAL, CULTURAL AND ARTISTIC HERITAGE IN XVII CENTURY

Annotation: In this work for the first time in historiography, the history of the St. John the Theological Church of the Streletskaya settlement in Saransk in the 17th century, as well as its artistic heritage, is comprehensively studied. The author comes to the conclusion that the Streltsy Church of St. John the Evangelist is not only the oldest building in the region, but for centuries has been (and remains) a true treasury, sacredly preserving and still saving the most valuable multi-time objects, which are the brightest “documents” of different eras.

Keywords: Saransk, Church of St. John the Evangelist, Streletskaya settlement.

Rereferences

Sources:

Bibliya. Knigi Svyashchennogo Pisaniya Vetkhogo i Novogo Zaveta [Bible. Scripture Books of the Old and New Testaments]. Ul'yanovsk, 1997. (In Russian).

Zhitiya svyatykh [Lives of the Saints]. October. Moscow, 1997. (In Russian).

Zapis' 1706 goda v Khronografe XVII veka [Record of 1706 in the Chronograph of the XVIIth century] // Novoye o proshlom nashej strany. Moscow, 1967. (In Russian).

Inventarnaya kniga ucheta eksponatov (predmety kul'ta) Respublikanskogo krayevedcheskogo muzeya MASSR za 1939–1940 gody (10 sentyabrya 1939 — 23 iyunya 1940 na 80 listakh) [Inventory book of registration of exhibits (objects of worship) of the Republican Museum of Local Lore of the MASSR for 1939–1940 (September 10, 1939 — June 23, 1940 on 80 pages)] (In Russian).

Researches:

Antonova V. I., Mneva N. Ye. Katalog drevnerusskoj zhivopisi. Opyt istoriko-khudozhestvennoj klassifikatsii [Catalog of Old Russian Painting. The experience of historical and artistic classification]. Vol. 2. Moscow, 1963. (In Russian).

Bahmustov S. B. Materialy k entsiklopedii «Pravoslavnaya Mordoviya». Vyp. 2. Monastyri [Materials for encyclopedia "Orthodox Mordovia". Vol. 2. Monasteries]. Saransk, 2003. (In Russian).

Vakhrina V. I. Ikony Rostova Velikogo [Icons of Rostov Veliky] Moscow, 2006. (In Russian).

Vishnevskaya I. I. Dragotsennyye tkani [Precious fabrics]. Moscow, 2007. (In Russian).

Ikony Velikogo Novgoroda XI — nachala XVI veka [Icons of Veliky Novgorod XI — beginning of the XVI century]. Moscow, 2008. (In Russian).

Kupriyanov I. N. Obozreniye pergamennykh rukopisej Novgorodskoj Sofiyskoj biblioteki [Review of parchment manuscripts of the Novgorod Sofia Library]. St. Petersburg, 1857. (In Russian).

Liturgicheskiye pokrovtsy [Liturgical patrons]. URL.: <http://www.goldhobby.net/pocrovy.html> (data obrashcheniya: 15.03.2019). (In Russian).

Nechayev A. G. Kreposti XVI–XVII vekov v mezhdurech'ye Sura i Mokshi [Fortresses of the XVI — XVII centuries in the interfluvium of Sura and Moksha]. Saransk, 2015. (In Russian).

Russkiye ikony [Russian icons]. URL.: http://rus-ico.ru/artists/z/zubov_fyodor_evstihiev_ustujenec/index.shtml (data obrashcheniya: 15.03.2019). (In Russian).

Smirnova E. S. Novgorodskaya ikona «Bogomater' Znameniye»: nekotoryye voprosy bogorodichnoj ikonografii XII v. [The Novgorod Icon "Our Lady of the Sign": Some Issues of the Theotokos Iconography of the 12th Century] // Drevnerusskoye iskusstvo. Balkany. Rus'. St. Petersburg, 1995. (In Russian).

Stenopis' Troitskogo sobora Ipat'yevskogo monastyrya [Mural painting of the Trinity Cathedral of the Ipatiev Monastery]. Vol. 1. Moscow, 2008. (In Russian).

About the author

Frolov Dmitry V., PhD in Philology, Deputy Director for Science, Mordovia Republican United Museum of Local Lore named after I. D. Voronin, Saransk (Russia).

E-mail: kraeved13rus@gmail.com