

<https://doi.org/10.34680/vistheo-2025-7-1-24-48>

Некоторые размышления об истоках иконографии «Господь во славе» (*Maiestas Domini*): церковь Евангелистов монастыря Алахан (V век)

А. О. Татарникова 

Санкт-Петербургский Союз художников, Санкт-Петербург, Российская Федерация
anastasya.tatarnikova@gmail.com

Для цитирования:

Татарникова А. О. Некоторые размышления об истоках иконографии «Господь во славе» (*Maiestas Domini*): церковь Евангелистов монастыря Алахан (V век) // Визуальная теология. 2025. Т. 7. № 1. С. 24–48. <https://doi.org/10.34680/vistheo-2025-7-1-24-48>

Аннотация. *Maiestas Domini* («Господь во славе», «Величие Господа») – иконографическая схема, согласно которой Христос изображается сидящим на престоле в окружении символических фигур евангелистов, представленных в виде мистических животных (тетраморфа). Этот сюжет получил широкое распространение в Средние века в монументальной живописи, рукописных Евангелиях и монументальной скульптуре главных порталов церквей. Истоки этой необычной иконографии своими корнями уходят в раннехристианский период. В эпоху раннего христианства существовали разные композиционные схемы этого сюжета, и его воплощение в искусстве являло довольно значительное иконографическое разнообразие. Целью данной статьи является попытка выявить некоторые особенности формирования иконографии «Господь во славе» (*Maiestas Domini*) в искусстве древней Церкви и проследить причинно-следственные основания преобладания тех или иных типов подобных изображений. Предметом исследования является один из выдающихся памятников эпохи раннего христианства – рельеф портала церкви монастыря Алахан в Исаврии (Малая Азия). В ходе анализа богословского контекста и сопоставления дошедших до нашего времени памятников алаханская рельефная композиция рассматривается как одно из первых воплощений иконографической схемы «Господь во славе» в монументальной скульптуре церковного портала. Особое внимание в статье уделяется анализу изображения тетраморфа, представленного в Алахане в ветхозаветном изводе, где со всей очевидностью проступает принцип единства четырёх образов. Автор статьи придерживается мнения, что алаханская композиция *Maiestas Domini* имеет некоторые особенности, более характерные для восточнохристианской традиции, и высказывает предположение, что важную роль в формировании иконографии «Господь во славе» на Востоке христианского мира сыграла богословская трактовка пророческих видений Ефремом Сирином. В результате исследования автор приходит к выводу, что рельефная композиция центральных врат главной базилики монастыря Алахан является визуальной интерпретацией ветхозаветного пророчества о Втором пришествии Христа в Божественной славе и силе.

Ключевые слова: *Maiestas Domini*, Господь во славе, монастырь Алахан, раннее христианство, раннехристианское искусство, иконография, тетраморф, видение Иезекииля, Апокалипсис, восточное христианство.

Some reflections on the origins of the iconography ‘The Lord in Glory’ (*Maiestas Domini*): the church of the Evangelists in the Alahan monastery (5th century)

Anastasya O. Tatarnikova 

St. Petersburg Union of Artists, St. Petersburg, Russian Federation
anastasya.tatarnikova@gmail.com

For citation:

Tatarnikova A. O. Some reflections on the origins of the iconography ‘The Lord in Glory’ (*Maiestas Domini*): the church of the Evangelists in the Alahan monastery (5th century). *Journal of Visual Theology*. 2025. Vol. 7. 1. Pp. 24–48. <https://doi.org/10.34680/vistheo-2025-7-1-24-48>

Abstract. *Maiestas Domini* (The Lord in Glory, the Majesty of the Lord) is an iconographic scheme according to which Christ is depicted sitting on a throne surrounded by symbolic figures of the evangelists, represented in the form of mystical beasts (tetramorph). This subject became widespread in the Middle Ages in monumental paintings, hand-written Gospels and monumental sculpture of church portals. The origins of this unusual iconography can be traced back to the Early Christian period. In the times of Early Christianity there was a wide range of compositional variations of this scene, and its interpretation in art exhibits significant iconographic diversity. The article aims to explore some aspects of the iconography ‘The Lord in Glory’ (*Maiestas Domini*) in Early Christian art and to analyze the causal reasons for the predominance of certain types of images. The subject of the study is one of the outstanding Early Christian monuments – the relief of the portal of the church at Alahan monastery in Isauria (Asia Minor). On the basis of the research of the theological context and of the comparison with the other preserved Early Christian monuments, the Alahan relief composition is considered as one of the earliest realizations of the iconographic scheme of ‘The Lord in Glory’ in the monumental sculpture of the church portals. Special attention in the article is paid to the analysis of the tetramorph presented in Alahan in the Old Testament interpretation, where the principle of unity of four images is clearly evident. The author states that the Alahan *Maiestas Domini* composition has some features that are more typical for the Eastern Christian tradition, and suggests that the theological interpretations of prophetic visions by Ephrem the Syrian played a significant role in the formation of the iconography of ‘The Lord in Glory’ in the East of the Christian world. The author concludes that the central gate relief composition of the Alahan monastery main basilica is a visual representation of the Old Testament prophecies regarding the Second Coming of Christ in Divine glory and power.

Keywords: *Maiestas Domini*, The Lord in Glory, Alahan Monastery, Early Christianity, Early Christian art, iconography, tetramorph, Ezekiel’s vision, Apocalypse, Eastern Christianity.

Принято считать, что *Maiestas Domini* («Господь во славе», «Величие Господа»)¹ – иконографическая схема, согласно которой Христос изображается сидящим на престоле, в мандорле, в окружении символических фигур евангелистов, представленных в виде мистических животных (тетраморфа) [Квливидзе 2009, 712]. Этот сюжет получил широкое распространение в Средние века на Западе в монументальной живописи, рукописных Евангелиях и монументальной скульптуре главных порталов церквей. Основам композиции, иконографической традиции и историческому развитию *Maiestas Domini* посвящён целый ряд обстоятельных исследовательских работ². Нас же в первую очередь интересуют истоки данной иконографии. Целью статьи является попытка разобраться в некоторых особенностях иконографии и типологии этого сюжета в церковном искусстве на примере одного из самых необычных памятников раннехристианского периода – рельефа портала церкви монастыря Алахан V века в Исаврии (совр. Турция). Рельефную композицию центральных врат западной церкви монастыря Алахан можно рассматривать как одно из первых в истории христианского искусства воплощений иконографической схемы *Maiestas Domini* («Господь во славе») в монументальной скульптуре церковного портала³.

Попробуем разобраться в генезисе образа. В первую очередь следует сказать, что существуют три важных библейских источника для иконографии *Maiestas Domini*:

(1) Видение пророка Исая: «Видел я Господа, сидящего на престоле высоком и превознесенном, и края риз Его наполняли весь храм. Вокруг Него стояли Серафимы; у каждого из них по шести крыл: двумя закрывал каждый лице свое, и двумя закрывал ноги свои, и двумя летал. И взывали они друг ко другу и говорили: Свят, Свят, Свят Господь Саваоф! вся земля полна славы Его!»⁴ (Ис 6:1–3);

(2) Видение пророка Иезекииля: «Когда я находился среди переселенцев при реке Ховаре, отверзлись небеса, и я видел видения Божии. В пятый день месяца (это был пятый год от пленения царя Иоакима) было слово Господне к Иезекиилю, сыну Вузия, священнику, в земле Халдейской, при реке Ховаре; и была на нем там рука Господня. И я видел, и вот, бурный ветер шел от севера, великое облако и клубящийся огонь, и сияние вокруг него, а из середины его как бы свет пламени из середины огня; и из середины его видно было подобие четырёх животных, – и таков был вид их: облик их был, как у человека; и у каждого четыре лица, и у каждого из них четыре крыла; а ноги их – ноги прямые, и ступни ног их – как ступня ноги у тельца, и сверкали, как блестящая медь, (и крылья их легкие). И руки человеческие были под крыльями их, на четырех сторонах их; и лица у них и крылья у них – у всех четырех; крылья их соприка-

¹ По вопросу терминологии см.: Poilpré 2005, 25–33.

² Выделим лишь некоторые наиболее значимые: Van der Meer 1938; Dobrzeniecki 1973, 1974, 1975; Poilpré 2005.

³ Сеем предположить, что подобная схема оформления церковных порталов была распространена на Востоке христианского мира в V–VII веках. Однако, в результате погромов иконоборческого периода, памятники, подобные Алаханскому, не сохранились до нашего времени.

⁴ Здесь и далее цитаты из Священного Писания приводятся по изданию: Толковая Библия, или Комментарии на все книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета / Под ред. А. П. Лопухина. Петербург, 1904–1913.

сались одно к другому; во время шествия своего они не оборачивались, а шли каждое по направлению лица своего. Подобие лиц их – лице человека и лице льва с правой стороны у всех их четырех; а с левой стороны лице тельца у всех четырех и лице орла у всех четырёх. И лица их и крылья их сверху были разделены, но у каждого два крыла соприкасались одно к другому, а два покрывали тела их» (Иез 1:1–11). «А над сводом, который над головами их, было подобие престола по виду как бы из камня сапфира; а над подобием престола было как бы подобие человека вверху на нем. И видел я как бы пылающий металл, как бы вид огня внутри него вокруг; от вида чресл его и выше и от вида чресл его и ниже я видел как бы некий огонь, и сияние было вокруг него. В каком виде бывает радуга на облаках во время дождя, такой вид имело это сияние кругом» (Иез 1:26–28);

(3) Видение Иоанна Богослова: «И вот, престол стоял на небе, и на престоле был Сидящий; и Сей Сидящий видом был подобен камню яспису и сардису; и радуга вокруг престола, видом подобная смарагду. И вокруг престола двадцать четыре престола; а на престолах видел я сидевших двадцать четыре старца, которые облечены были в белые одежды и имели на головах своих золотые венцы. И от престола исходили молнии и громы, и гласы, и семь светильников огненных горели перед престолом, которые суть семь духов Божиих; и перед престолом море стеклянное, подобное кристаллу; и посреди престола, и вокруг престола четыре животных, исполненных очей спереди и сзади. И первое животное было подобно льву, и второе животное подобно тельцу, и третье животное имело лице, как человек, и четвертое животное подобно орлу летящему. И каждое из четырех животных имело по шести крыл вокруг, а внутри они исполнены очей; и ни днем, ни ночью не имеют покоя, взывая: свят, свят, свят Господь Бог Вседержитель, Который был, есть и грядет» (Откр 4:2–8).

В книге пророка Иезекииля это мистическое видение называется «подобием славы Господней» (Иез 2:1). Фантазмагорические видения славы Господней из Ветхого Завета и Откровения Иоанна Богослова объединяет ряд важных деталей. Согласно этим описаниям, Господь является во всём Своём неземном величии: Он возвышается над всеми, восседает на престоле, который окружают загадочные крылатые существа. Крылатые животные из теофанического видения пророка Иезекииля (1 глава) называются херувимами в 10-й главе книги: «Это были те же животные, которых видел я в подножии Бога Израилева при реке Ховаре. И я узнал, что это Херувимы» (Иез 10:20). Их описание, в свою очередь, переключается с рассказом пророка Исаяи о крылатых серафимах, поющих славу Господу (Ис 6:1–3). Сходство описаний даёт основание полагать, что речь идёт об одних и тех же небесных существах. В четвёртой Книге Царств говорится, что Господь является сидящим на херувимах (4 Цар 19:15). В Откровении Иоанна Богослова два ветхозаветных пророческих видения Исаяи и Иезекииля, как кажется, соединяются. При этом в апокалиптическом видении происходит расщепление иезекиилевских четырёхликих ветхозаветных существ на четырёх одноликих, каждое из которых имеет по шесть крыл, как у Исаяи серафимы.

Раннехристианская экзегетика содержит немало попыток разгадать тайну библейских текстов, описывающих загадочные ветхозаветные и апокалиптические видения. Как правило, Отцы Церкви признавали в четырёх мистических существах

фигуры четырёх евангелистов, а само явление рассматривали как единое эсхатологическое событие, считая его предуказанием на Второе Пришествие Христа.

Иконография *Maiestas Domini* складывается в конце IV – начале V в. и в западном церковном искусстве устойчиво сохраняется на протяжении многих веков, вплоть до эпохи Возрождения. В романском искусстве скульптурные композиции *Maiestas Domini* были распространены в качестве декорации тимпанов порталов церквей [Квливидзе 2009, 712]. В искусстве стран византийского мира иконография *Maiestas Domini* после VII века встречается, но она распространена не столь широко, как на Западе⁵. На Руси в XIV–XV веках она неожиданно является в своеобразной интерпретации «Спаса в силах»⁶.

Всем известная композиция «Господь во славе» (*Maiestas Domini*) представляет Господа, восседающего на троне в окружении четырёх живых существ: человека, льва, быка и орла. Следует отметить, что в эпоху раннего христианства существовали разные композиционные схемы этого сюжета, и его воплощение в искусстве являло довольно значительное иконографическое разнообразие.

В западной традиции иконографическую схему Христа во славе определяло соединение пророческих видений с видением апокалиптическим. В восточной же традиции главную роль в формировании иконографии играли видения ветхозаветных пророков. На Западе эту композицию часто применяли на фасадах соборов (собор Святого Петра в Риме⁷; церковь Санта-Кроче в Равенне⁸), а также на триумфальных арках (базилика Сан-Паоло-фуори-ле-Мура в Риме⁹). В апсидах композицию *Maiestas Domini* стали использовать гораздо раньше в Восточной Церкви (церковь Осии Давид в монастыре Латому в Салониках; базилика Святого Иоанна Евангелиста в Равенне¹⁰, где было сильное влияние Константинополя). На Западе, между тем, в апсидах чаще использовались сцены «Собрание апостолов» (*Collegio apostolico*) и «Передача Закона» (*Traditio Legis*).

На Востоке христианского мира библейским источником для *Maiestas Domini*, как правило, являлся не Апокалипсис, который там считался текстом апокрифическим, а пророческие видения Иезекииля и Исая [Baumstark 1927; Snyder 1967, 144; Квливидзе 2009, 707]. Однако существует ряд памятников восточнохристианского круга, в которых происходит смешение ветхозаветных пророческих видений с видением Иоанна Богослова. К таковым можно отнести, к примеру, мозаику

⁵ Следует вспомнить некоторые памятники византийского круга с этой иконографией: икона «Елеуса Кикская с пророками», XI–XII вв., монастырь Святой Екатерины на Синае; миниатюра «Христос Эммануил с символами евангелистов и пророками Исаяй и Иезекиилем», XII в., gr. Z. 540, л. 11, Библиотека Марчиана, Венеция; миниатюра «Христос Ветхий Деньми с символами евангелистов», 1297, Cantabr. Lib. Ms Dd 9.69, fol. 139 r; фреска «Эммануил во славе с символами евангелистов», 1189, церковь Благовещения на Мячине, Великий Новгород.

⁶ См. по теме: Кочетков 1994; Пуцко 1995.

⁷ См.: Доменико Тасселли (Domenico Tasselli). Фасад древней базилики Святого Петра. 1611. Акварель. Biblioteca apostolica vaticana. Archivio del Capitolo di San Pietro. A 64 ter, fol. 10 r [Andaloro, Romano 2006, 417].

⁸ Реконструкцию мозаики см.: Rizzardi 2013, 43, fig. 15.

⁹ См.: Andaloro, Romano 2006, 397; Ciampini 1690, tav. LXVIII.

¹⁰ Реконструкцию мозаики см.: Rizzardi 2013, 59, fig. 37.

конца V в. церкви Осии Давид монастыря Латому в Салониках¹¹ и роспись VI века часовни монастыря Бауит в Египте.



Ил. 1. Христос во славе. Мозаика. Конец V в.
Церковь Святого Давида. Монастырь Латому. Салоники, Греция.

Мозаика церкви Осии Давид монастыря Латому в Салониках¹² изначально интерпретировалась исследователями как воплощение Господа во славе¹³ (ил. 1). В мандорле, символизирующей сияние славы Господней, – юный Христос, представленный молодым, безбородым, в соответствии с пророчеством Исайи об Эммануиле (Ис 7:14). Спаситель восседает на радуге. Правая рука Его с открытой ладонью поднята вверх. В левой руке Он держит свиток со словами пророка Исайи: «И скажут в тот день: вот Он, Бог наш! на Него мы уповали, и Он спас нас! Сей есть Господь; на Него уповали мы; возрадуемся и возвеселимся во спасении Его!» (Ис 25:9) [Snyder 1967, 148]. Христос опирается ногами на землю. Это намёк на слова Исайи: «Небо – престол Мой, а земля – подножие ног Моих» (Ис 66:1). Четыре живых существа с книгами изображены по сторонам от мандорлы. Каждое из существ имеет по два больших крыла. Внизу простирается панорамный пейзаж. Из-под ног Христа вытекают четыре потока воды, которые сливаются в одну реку, занимающую весь нижний регистр композиции. Холмистые пейзажи

¹¹ В XII веке композиция мозаики Осии Давид воспроизводится в росписях церкви-костницы Бачковского монастыря в Болгарии [см.: Grabar 1962, 363–380]. В XIV веке образ был воспроизведён на иконе из Погановского монастыря (Музей икон, Болгария) [Царевская 1999, 33–34]. Схожее изображение присутствует в миниатюре болгарской рукописи «Псалтирь Томича» (ок. 1360, Государственный исторический музей, Муз. 2752, л. 129).

¹² Мозаика была открыта в 1927 году. До этого момента находилась под слоями штукатурки. Является одной из немногих раннехристианских мозаик восточнохристианского круга, дошедших до наших дней. Не имеет аналогов среди известных нам сохранившихся памятников.

¹³ Подробнее см.: Papadopoulos 1927; Ευγγόπουλος 1929; Grumel 1930; Snyder 1967; Dobrzeniecki 1973, 1974, 1975; Semoglou 2011–2012.

спускаются слева и справа к берегам реки. По сторонам композиции – два старца. Справа старец сидит на скалистом выступе и держит в руках открытую книгу. Старец слева представлен в смятении: он вскочил, в удивлении и священном трепете вскинул руки, созерцая явление Господа.

Изображённый на мозаике водный поток с рыбами соответствует описанию пророчества Иезекииля о дающем жизнь потоке, вытекающем из-под порога храма (Иез 47:1–10). Возможно, здесь изображена та самая река Ховар, где Иезекиилю было видение Божие (Иез 1:1). У пророка Исаяи, между тем, также есть указание на реку жизни: «И в радости будете почерпать воду из источников спасения» (Ис:12–3). Эти пророческие описания соответствуют рассказу Иоанна Богослова: «И показал мне чистую реку воды жизни, светлую, как кристалл, исходящую от престола Бога и Агнца» (Откр 22:1).

Существует несколько версий по поводу того, кто изображён раннехристианским художником под видом свидетелей явления Господа во славе. Считается, что это либо Иезекииль и Аввакум, либо Иезекииль и Исаяя, либо апостолы Петр и Павел¹⁴. Джеймс Снайдер выдвигает интересную гипотезу, согласно которой фигура старца, вскочившего на ноги, являет собой образ пророка Иезекииля, а фигура старца, сидящего с открытой книгой в руках, – образ Иоанна Богослова [Snyder 1967, 151]. Если это действительно так, то в мозаике церкви Осис Давид монастыря Латому мы видим сознательное смешение ветхозаветных пророчеств и апокалиптического видения. Что особенно важно, апокалиптический аспект прослеживается и в изображении тетраморфа, который являет собой не одно существо с четырьмя лицами, а четыре отдельных животных с книгами в руках: человек, лев, бык и орёл.

Подобную композицию мы наблюдаем в росписях VI–VII вв. монастыря Баут в Египте (ил. 2). В нише часовни представлен Спас на престоле в мандорле; из мандорлы с четырёх сторон выступают четыре образа: человека, льва, быка и орла¹⁵. При определённом сходстве с мозаикой из монастыря Латому в Греции, в росписи Бауита есть свои отличительные особенности. Живые существа в Бауите изображены без книг, но с колёсами – теми самыми колёсами из видения Иезекииля: «На земле подле этих животных по одному колесу перед четырьмя лицами их» (Иез 1:15). И всё же тетраморф здесь представлен, скорее, в апокалиптическом изводе, как и в монастыре Латому: не одно существо с четырьмя лицами, а отдельные образы человека, льва, быка, орла. Таким образом, в монастыре Баут композиция *Maiestas Domini* оригинальным образом соединяет в себе пророческие видения Иезекииля с Откровением Иоанна Богослова.

Следует подробнее остановиться на генезисе иконографии тетраморфа (в переводе с греческого *тетράμορφος* означает «четырёхобразный»). В раннехристианской иконографии крылатые существа в виде человека, льва, быка и орла появляются в конце IV века, при этом, очевидно, в интерпретации Иоанна Богослова. Апокалиптический тетраморф является новой версией видения ветхозаветного пророка Иезекииля, узревшего крылатых существ с четырьмя лицами. В раннехристианской экзегетике эти крылатые существа ассоциировались с четырьмя

¹⁴ См.: Попов 2019.

¹⁵ См.: Войтенко, Садовская 2002.

евангелистами¹⁶. Традиция соединения тетраморфа с четырьмя Евангелиями, на которых, как на столпах, зиждется Церковь, начинается очень рано – со II века. Первым эту мысль высказал Иринея Лионский (130–202) в книге «Против ересей». Согласно Иринею, Евангелие тетраморфно, но едино. Богослов связывает четыре лика тетраморфа с единым образом Сына Божьего. «Четверовидны животные, четверовидны и Евангелия, и деятельность Господа», – говорит Иринея Лионский. Лик человека он связывает с воплощением Сына Божьего, образ льва – с Его царственностью, вол ассоциируется в богословии Иринея с жертвенностью, а орёл – с Духом Святым: «Первое животное, – говорится, – подобно льву» (Откр 4:7) и характеризует Его действенность, господство и царскую власть; «второе же подобно волу», и означает Его священнодейственное и священническое достоинство; «третье имело лице человека», и ясно изображает Его явление, как человека; «четвертое же подобно летящему орлу» и указывает на дар Духа, носящегося над Церковью»¹⁷ (Iren. Advver. haer. III 11.8).



Ил. 2. Христос во славе. Клеевая живопись по гипсовой штукатурке. VI–VII вв.
Монастырь Бауит, Египет. Коптский музей, Каир.

Преобладающей в интерпретации тетраморфа стала символика, предложенная Иеронимом Стридонским (342–420) в толкованиях на Книгу пророка Иезекииля и Евангелие от Матфея (Hieron. Comm. in Ezech. I 1; Hieron. Comm. in Matth. Praefat.). Иероним закрепил за каждым конкретным образом автора определённого Евангелия: Матфей – ангел, Марк – лев, Лука – телец, Иоанн – орёл. Эту атрибуцию существ тому или иному евангелисту он связывал с началом повествования соответствующего Евангелия, с той характерной особенностью Христа, которую выделял каждый евангелист в начале своего рассказа. Согласно

¹⁶ По теме см.: Galavaris 1979; Nelson 1980; Werner 1986.

¹⁷ Цит. по: Иринея Лионский 2008, 250–251.

Иерониму, человеческий образ ангела как символа Матфея отражает человеческую генеалогию Христа, с которой начинается Евангелие от Матфея. Лев Марка указывает на проповедь Иоанна Крестителя в пустыне, бык Луки – на жертву Захарии, орёл Иоанна – устремлённость к духовным небесам. В комментарии на книгу пророка Иезекииля Иероним пишет: «Лицами называет начала четырёх Евангелий, из которых человек и лев, то есть рождество Христово и голос пророка, раздающийся в пустыне, занимают правую сторону. <Лицо> тельца, то есть жертвы и иудейского священства, находится на левой стороне: будучи отменено, оно перешло в духовное священство, о котором сказано: “ты иерей во век по чину Мелхиседекову” (Пс 109:4), но так, что всё находится в взаимной связи и признаётся за одно тело. Орёл же, который выше и рождения, и пророчества, исполнившегося с пришествием Господа, и выше священства, уже прекратившегося, и который находится вне всех их, возвещает о духовном рождении»¹⁸ (Hieron. Comm. in Ezech. I 1).

Итак, тетраморф из видения пророка Иезекииля – одно существо с четырьмя лицами: человека, льва, быка и орла. В Откровении Иоанна Богослова тетраморф Иезекииля превращается в четырёх отдельных крылатых существ. Иезекииль называет тех, кто несёт престол Господа, херувимами (Иез 10:1). При этом образы херувимов и крылатых существ с четырьмя лицами в видении Иезекииля совмещаются (Иез 10:20–22). У Исаи крылатые существа, поющие славу Господу, именуются серафимами (Ис 6:1–3). Определённое сходство описаний даёт основание полагать, что в видениях славы Господней речь идёт об одних и тех же небесных существах¹⁹.

Атрибуция крылатых существ как символов евангелистов закрепилась в богословии Иеронима, и такая трактовка стала обязательной на христианском Западе. В восточном же христианстве сочетание евангелистов и их символов было нестабильным [Скабалланович 1909, 39–40]. На Востоке христианского мира особое значение в аллегорическом толковании четырёх живых существ в христологическом смысле имели труды Ефрема Сирина [Cramer 1965, 99–107; Пуцко 1995, 267–268]. В сиро-палестинской Церкви текст Апокалипсиса практически не имел признания²⁰ [Baumstark 1927, 257; Графова 2012, 151]. Видимо, по этой причине Ефрем Сирин в комментариях на Книгу пророка Иезекииля избегает прямых ссылок на апокалиптические существа из видений Иоанна Богослова.

Согласно представлениям св. Ефрема (Ephr. Syr. In Ezech. 1), назначение загадочных крылатых существ – вознесение Христа. Он не ассоциирует их с евангелистами. Для него Сидящий на престоле-колеснице из видения Иезекииля – Сын Божий, колесница – Церковь и Евангелие. «Вид человека сверху на колеснице означает славу Христову», – пишет Ефрем Сирин. Четырёх животных, которые несут на себе престол Господа, Ефрем ассоциирует с херувимами: «Дух Святый показал пророку колесницу, которую везли херувимы, представлявшие не в собственном их виде, но в виде птиц и животных, почитаемых у нас на земле более благородными и сильными». В этом своём утверждении богослов, очевидно,

¹⁸ Цит. по: Иероним Стридонский 1886, 9.

¹⁹ Подробнее по теме см.: Графова 2012.

²⁰ Вопрос о статусе Откровения Иоанна Богослова на Востоке христианского мира и о его влиянии на иконографические программы требует дальнейшего анализа и изучения.

опирался на слова самого пророка Иезекииля: «Это были те же животные, которых видел я в подножии Бога Израилева при реке Ховаре. И я узнал, что это Херувимы» (Иез 10:20). Вид как «подобие человека», по Ефрему Сирину, – это «уничтожение Христово в распятии». Лицо льва, считающегося царём зверей, представляет «царей и князей века сего, которые воспримут на себя иго Церкви». Лицо орла «указывает на то, что Имеющий прийти, придет свыше». Вол «сопряжён был с животными хищными, чистое находилось между нечистыми». Ефрем Сирин делает вывод о том, что «вместе лица птиц и животных изображают народы и племена, имеющие различные нравы, но все они, как только примут Евангелие, начнут подвизаться в духовном делании»²¹.

На наш взгляд, важную роль в формировании восточнохристианской иконографии «Господь во славе» сыграла именно богословская концепция св. Ефрема Сирина, согласно которой крылатые существа, символизирующие «святых из земнородных» (Ephr. Syr. In Ezech 1), участвуют в вознесении Христа и являются тем самым основанием, на котором стоит Церковь.

Впервые образы мистических крылатых существ появляются в иконографических программах мозаик конца IV века баптистерия Сан-Джованни-ин-Фонте в Неаполе и базилики Санта-Пуденциана в Риме (ил. 3). В этих мозаиках крылатые живые существа выступают как отдельные образы человека, льва, быка и орла. Впоследствии подобные образы встречаются в мозаиках базилики Санта-Мария-Маджоре (432–440) в Риме, капеллы Святой Матроны церкви Сан-Приско в Капуе (первая половина V в.), мавзолея Галлы Плацидии в Равенне (середина V в.), апсиды церкви Святого Иоана Евангелиста (430) и фасада церкви Санта-Кроче в Равенне (450), базилики Санта-Сабина в Риме²² (432–440), триумфальной арки базилики Сан-Паоло-фуори-ле-Мура в Риме (440–461)²³, свода Архиепископской капеллы в Равенне (конец V – начало VI в.), фреске свода кубиклы катакомб Сан-Гаудиозо в Неаполе²⁴ (конец V в.), рельефе врат базилики Санта-Сабина в Риме (421–431). Очевидно, что во всех этих композициях крылатые существа связаны с Откровением Иоанна Богослова. Здесь перед нами не иезекиилевский тетраморф – одно существо с четырьмя ликами, а существа, независимые друг от друга, символизирующие четыре Евангелия, которые представляются духовными столпами, на которых стоит мир. Книги в руках небесных крылатых существ, олицетворяющих собой евангелистов, появляются в иконографии сюжета не сразу, по крайней мере не ранее второй половины V века. Возможно, одно из первых таких изображений находилось на фасаде древней базилики Святого Петра в Риме (440–461)²⁵.

²¹ Цит. по: Ефрем Сирин 1994, 6–8.

²² Согласно рисунку археолога XVII века Джованни Чампини, в базилике Санта-Сабина над мозаичным изображением символических фигур двух церквей и апостолов Петра и Павла находилось изображение четырёх крылатых существ. См.: Ciampini 1690, 191, tav. XLVIII.

²³ До пожара 1823 г. в базилике сохранялась древняя мозаика, которая являлась даром Галлы Плацидии. См.: Ciampini 1690, tav. LXVIII; Barb. Lat. 4406, f. 139; Andaloro, Romano 2006, 397.

²⁴ Garrucci 1873, 121, tav. 105.

²⁵ См. рисунок Доменико Тасселли. Biblioteca apostolica vaticana. Archivio del Capitolo di San Pietro. 1611. A 64, fol. 10 r.



Ил. 3. Рим. Базилика Санта Пуденциана. Христос с апостолами. Мозаика. 390.

Следует отметить значительное иконографическое разнообразие композиций *Maiestas Domini* в раннехристианский период. Мы обнаруживаем здесь как тронное изображение Христа, так и изображение стоящего Христа (например, рельеф врат базилики Санта-Сабина в Риме) и даже погрудное изображение Христа в медальоне (например, мозаика триумфальной арки Сан-Паоло-фуори-ле-Мура). В некоторых случаях вместо Христа изображается крест (например, мозаика мавзолея Галлы Пладидии в Равенне) или монограмма Христа (например, мозаики баптистерия Сан-Джованни-ин-Фонте в Неаполе). Для нас важным представляется то, что все эти памятники являют образ, формально содержащий признаки видения Иоанна Богослова. В них тетраморф представлен в виде четырёх отдельных существ.

В этом контексте рельефная композиция портала церкви монастыря Алахан в Исаврии (Турция), кажется, связана с иной иконографической традицией. Алахан – раннехристианский монастырь в Турции, один из выдающихся позднеантичных памятников архитектуры и искусства Восточной Римской империи²⁶. Он находится на территории Исаврии, которая была частью древнеримской провинции Киликия. Монастырь располагается на южном склоне Таврской горной цепи. обстоятельное исследование монастырского комплекса связано с именем английского археолога Майкла Гофа²⁷. Под его руководством была проведена серия

²⁶ По всей вероятности, монастырь был заброшен в VII веке из-за катастрофического обрушения зданий, вызванных обвалом горных пород. См.: Gough 1968 a, 457; Gough 1968 b, 159.

²⁷ Первое описание монастыря Алахан принадлежит французским археологам Александру и Леону Делаборд, которые совершили путешествие по Малой Азии в 20–30-х годах XIX века [Laborde, Laborde 1838, 124–126; Laborde 1847]. В 1892 году британский богослов и священник Артур Кэли Хэдлем опубликовал первое научное исследование монастыря Алахан, составив план монастырского комплекса и проведя историко-архитектурный анализ хорошо сохранившейся восточной церкви [Headlam 1892, 9–19]. Работа Артура Хэдлема привлекла внимание к Алахану специалистов и на протяжении долгого времени оставалась единственным источником информации о монастыре.

раскопок в 50–70-х годах XX века²⁸. Ансамбль монастыря Алахан состоит из двух базилик и баптистерия, последовательно разворачивающихся на длинной скалистой террасе. По мнению исследователей, масштабное церковное строительство в столь удалённом от крупных населенных пунктов месте свидетельствует о том, что Алахан был не просто монастырём, а крупным паломническим центром²⁹.

Интересующая нас западная церковь, так называемая «церковь Евангелистов», с прекрасно сохранившимся порталом – самая крупная постройка монастыря³⁰. Это была трёхнефная базилика размером 36×16 метров с двумя рядами колонн коринфского ордера [Gough 1963, 106]. Майкл Гоф утверждает, что это была главная церковь монастыря ввиду её больших размеров [Gough 1967, 43]. На основании исторических данных и стилистического анализа исследователь датирует церковь серединой V века [Gough 1967, 47], связывая её декоративное убранство, как и строительство восточной церкви, с византийским императором Зеноном (474–491), который был родом из Исаврии³¹. Поскольку во время археологических раскопок были найдены каменные и стеклянные тессеры, было выдвинуто предположение, что базилика была украшена мозаиками, в том числе мозаичными композициями с фигуративными изображениями [Gough 1963, 109]. По мнению Майкла Гофа, западная базилика монастыря Алахан могла быть похожа на одну из древнейших сохранившихся до нашего времени раннехристианских базилик – базилику Ахиропиитос в Салониках (447–448) [Gough 1968, 162].

Скульптурное убранство как западной, так и восточной церквей алаханского монастыря отмечено высочайшим мастерством. Эллинистическая традиция прослеживается в пластической обработке форм. Это является ещё одним подтверждением того, что памятник относится к позднеантичному периоду³². Прекрасно сохранившиеся, виртуозно выполненные рельефы с изображением птиц, рыб,

²⁸ См. отчеты об археологических сезонах в «Anatolian Studies»: Gough 1955, Gough 1962, Gough 1963, Gough 1967, Gough 1968 a, Gough 1968 b, Gough 1972. Важно отметить также книгу, вышедшую в свет после смерти Майкла Гофа, в которой подводятся итоги всей проделанной работе: Gough 1985.

²⁹ На территории монастыря сохранилось захоронение основателя обители – Тарасиса (Ταρᾶσις), который, по мнению исследователей, почитался как святой. Начиная с середины V в. паломники приходили в Алахан поклониться останкам святого. Гипотеза о вероятном присутствии паломников основывается на достаточно сложной структуре монастырского комплекса с множественными постройками. Подробнее см.: Sheehan 1985, 200–215. Майкл Гоф полагает, что все работы по расширению и благоустройству монастыря происходили после смерти Тарасиса в 462 году. Тогда же, по его мнению, была воздвигнута и вторая церковь (восточная), поскольку первая базилика не вмещала всех верующих [см.: Gough 1972, 210]. По мнению Паоло Вердзоне, восточная церковь монастыря являлась мартириумом, посвящённым святому Тарасису [Verzone 1985, 223]. Стивен Хилл также говорит об Алахане как о крупном паломническом центре [см.: Hill 1996, 68–72].

³⁰ Ещё в 50-х годах XX века руины сооружения находились под землёй. Ничего не было известно ни о плане сооружения, ни о том, что это было за здание. Над поверхностью земли возвышались лишь ворота. Проведя археологические раскопки, Майкл Гоф подтвердил более раннее предположение Паоло Вердзоне о том, что сооружение, от которого сохранился один портал, являлось в своё время церковью [см.: Verzone 1985, 222].

³¹ К таким же выводам чуть ранее пришёл Сирил Манго [см.: Mango 1966]. Майкл Гоф даёт более развёрнутое обоснование предположения о ключевой роли императора Зенона в строительстве Алаханского монастыря [см.: Gough 1972]. Этой же концепции придерживается Стивен Хилл [Hill 1996, 70–72].

³² Тяготение к линейности, стилизации и плоскостности развивается позже, начиная с VI века.

дельфинов, виноградной лозы, побегов аканта, процветшего креста, а также тетраморфа свидетельствуют об искусной школе резьбы по камню, существовавшей и успешно действовавшей в Исаврии в V веке. Византинист Сирил Манго указывает, что исаврские камнерезы пользовались заслуженной славой, принимали участие в строительстве церквей не только в Исаврии, но и в Иерусалиме, в Антиохии и даже в Константинополе [Mango 1966, 364]. Сохранившиеся в некоторых местах следы краски на рельефах Алаханского монастыря свидетельствуют о том, что изначально они были раскрашены [Gough 1968, 163].



Ил. 4. Монастырь Алахан. Врата церкви Евангелистов. V в.

Фото: Dick Osseman, 2008. Источник: <https://pbase.com/dosseman/image/95773782>

Над землёй на протяжении многих столетий возвышались центральные врата западной базилики (ил. 4). Скульптурное убранство портала представляет собой весьма оригинальную композицию, выполненную в рельефе. На лицевой стороне верхней горизонтальной перемычки представлен лик Христа в медальоне в виде лаврового венка, который поддерживают руками два летящих шестикрылых серафима (ил. 5). Важно подчеркнуть, что это именно шестикрылые существа (из видения Исаяи). На нижней части – одно из самых необычных изображений Алаханского монастыря: тетраморф с четырьмя «лицами» – человека, льва, быка и орла (ил. 6). Допускаем, что это тот самый тетраморф-херувим из видений Иезекииля: «И поднялась слава Господня с Херувима к порогу дома, и дом наполнился облаком, и двор наполнился сиянием славы Господа» (Иез 10:4); «И подняли

Херувимы крылья свои, и поднялись в глазах моих от земли; когда они уходили, то и колеса подле них; и стали у входа в восточные врата Дома Господня, и слава Бога Израилева вверху над ними» (Иез 10:19).



Ил. 5. Монастырь Алахан. Врата церкви Евангелистов. Христос в медальоне, серафимы. V в. Фото: Dick Osseman, 2008. Источник: <https://pbase.com/dosseman/image/95773789>

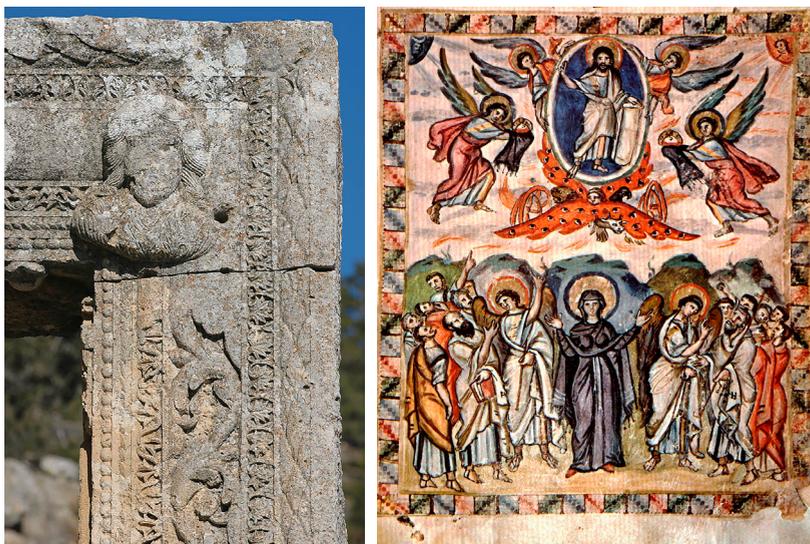


Ил. 6. Монастырь Алахан. Врата церкви Евангелистов. Тетраморф. V в. Фото: Dick Osseman, 2008. Источник: <https://pbase.com/dosseman/image/95773801>



Ил. 7. Монастырь Алахан. Врата церкви Евангелистов. Архангел Михаил. V в. (слева)
Фото: Dick Osseman, 2008. Источник: <https://pbase.com/dosseman/image/95773794>

Ил. 8. Монастырь Алахан. Врата церкви Евангелистов. Архангел Гавриил. V в. (справа)
Фото: Dick Osseman, 2008. Источник: <https://pbase.com/dosseman/image/95773785>



Ил. 9. Монастырь Алахан. Врата церкви Евангелистов. Евангелист. V в. (слева)
Фото: Dick Osseman, 2008. Источник: <https://pbase.com/dosseman/image/95773790>

Ил. 10. Вознесение Христово. Миниатюра. Евангелие Рабулы. 586. (справа)
Cod. Plut. I 56. Библиотека Лауренциана. Флоренция

На внутренних боковых стенках портала – фигуры архангелов Михаила (на южной) и Гавриила (на северной) в полный рост, подпирающие ногами силы зла [Gough 1955, 119] (ил. 7–8). На наружной стороне портала симметрично с двух сторон представлены четыре погрудных образа. Образы бородатых мужчин с волосами, разделёнными пробором и спадающими на плечи, Майкл Гоф интерпретировал как четырёх евангелистов [Gough 1955, 122] (ил. 9). Эта гипотеза предопределила и название базилики – церковь Евангелистов³³ [Gough 1962, 174]. Майкл Гоф назвал врата церкви Евангелистов одним из самых впечатляющих церковных порталов раннехристианского периода [Gough 1962, 180].

Иконография лика Христа в медальоне, поддерживаемом летящими ангелами, имеет, очевидно, восточные корни³⁴. Подобное изображение встречается на архитраве деревянных врат V века церкви Святой Варвары в Каире (Коптский музей, Каир). На так называемом «Саркофаге принца» начала V века из Константинополя два летящих ангела несут венок с монограммой Христа (Археологический музей, Стамбул). Ещё можно вспомнить несохранившуюся мозаику купола ротонды Святого Георгия в Салониках, на которой были представлены ангелы, несущие в руках большой венок с образом стоящего Иисуса Христа [Квливидзе 2009, 707]. Такая композиция может отражать литургический гимн *Sanctus*, который входил в состав большинства древних литургий, как западных, так и восточных³⁵. Первая фраза гимна восходит к третьему стиху шестой главы Книги пророка Исайи: «И зывали они друг ко другу и говорили: Свят, Свят, Свят Господь Саваоф! вся земля полна славы Его!» (Ис 6:3). Климент Римский († 99) упоминал *Sanctus* ещё в конце I века: «Помыслим о всем множестве ангелов Его, как они, предстоя пред Ним, исполняют волю Его. Ибо говорит Писание: *тысячи тысяч служили Ему и тьмы тем предстояли пред Ним* (Дан 7:10); и зывали: *Свят, Свят, Свят Господь Саваоф; полно всё творение славы Его!* (Ис 6:3). Так и мы, в единомысленном собрании, единым духом, как бы из одних уст, будем зывать к Нему непрестанно, чтобы сделаться нам участниками великих и славных обетований Его» (Clem. Rom. Ad Cor. Epist. I 34)³⁶.

Тетраморф, представленный на нижней части архитрава и расположенный непосредственно под ликом Христа, является одним из самых удивительных изображений Алаханского монастыря. Это поистине шедевр раннехристианского искусства, в полной мере отражающий трансцендентность происходящего и поражающий необычностью трактовки образа. На Западе нет ни одного изображения объединённого тетраморфа. Здесь же принцип единства тетраморфа

³³ По мнению турецкого исследователя Гюльгун Кёроглу, церковь, на главных вратах которой изображён возносимый ангелами Христос, была посвящена Вознесению Христа [Köroğlu 2019, 140].

³⁴ Майкл Гоф приводит сравнение с крылатым диском – древним мифологическим символом, который широко использовался в Древнем Египте, Месопотамии, Хеттском царстве и у других народов Древнего Востока [Gough 1955, 122]. На римских саркофагах встречаются изображения бюстов усопших в медальонах, которые несут ангелы (напр., Догматический саркофаг, сер. IV в., Музей Пио-Кристиано, Ватикан).

³⁵ О доминировании литургического смысла в иконографической схеме «Господь во славе» см.: Хрипкина 2015. О евхаристической молитве ранней Церкви см.: Лупандин, Шишова 2002; Успенский 2007.

³⁶ Цит. по: Памятники 1860, 135.

прослеживается со всей очевидностью: образы человека, льва, быка и орла соединены в единое существо. Крупная фигура ангела с распахнутыми крыльями занимает центральное место в композиции, к нему приковывается взгляд в первую очередь. Слева от ангела – лев, справа – бык, а между ними – летящий орёл. В такой ветхозаветной интерпретации тетраморфа, не встречающейся на Западе, считается восточная традиция и, возможно, сирийская. Вполне вероятно, что на христианском Востоке был распространён именно такой, иезекииловский образ тетраморфа. Однако, ввиду длительного периода господства иконоборчества, аналогичные памятники не сохранились до нашего времени. Поэтому рельефная композиция V века из Алахана представляет собой едва ли не единственный известный нам образец восточнохристианской трактовки мотива тетраморфа как единого небесного существа.

Можно ещё вспомнить более позднее изображение существа с четырьмя «лицами» из Евангелия Рабулы (586, Cod. Plut. I 56, fol. 13 v, Библиотека Лауренциана, Флоренция). На миниатюре с изображением Вознесения Христова (ил. 10) под фигурой Христа в мандорле представлено тетраморфное существо, подобное алаханскому. Евангелие Рабулы – это памятник сирийского круга, иллюминированный манускрипт, написанный на сирийском языке. Он важен нам для понимания типологии образа и иконографической традиции. Итальянский исследователь Антонио Якобини называет тетраморфный образ из Алахана и Евангелия Рабулы «синтетическим тетраморфом», генетически связанным с Ветхим Заветом, собранным из пророческих видений Иезекииля и отчасти Исаяи [Jacobini 2000, 161–170]. Для понимания сути вопроса нам важен тот факт, что монашеская община Алахана, по мнению исследователей, испытывала достаточно сильное влияние сирийского монашества [Sheehan 1985, 198]. Поэтому нельзя исключить стилистического и типологического сходства между церковными сооружениями Алахана и Сирии и их декоративным убранством.

По сторонам от алаханского тетраморфа – деревья с листьями и, возможно, плодами граната [Köroğlu 2019, 137]. В Священном Писании дерево граната и удивительные плоды, хранящие под непроницаемой кожурой россыпь пурпурных ягод, упоминаются неоднократно. Гранатовое дерево было одним из любимых плодовых деревьев на Востоке (Числ 14:24; Песн 4:13, 6:11), поэтому появление его в иконографии сюжета вполне вероятно и отнюдь не случайно.

Фланкируют композицию две фигуры, облачённые в хитон и гиматий (ил. 11). Исходя из вышеописанной мозаики церкви Осиос Давид монастыря Латому, логично допустить в них образы пророков, увидевших в своих пророческих видениях Господа во славе. Турецкий исследователь Гюльгун Кёроглу полагает, что в рельефе Алахана представлены пророки Иезекииль и Аввакум³⁷ [Köroğlu 2019, 138]. Однако, исходя из сравнения описаний видений ветхозаветных пророков и общей концепции рельефа портала, следует всё же предположить, что по сторонам от тетраморфа в Алахане представлены фигуры пророков

³⁷ Свой вывод исследователь делает на основе иконы «Видение пророков Иезекииля и Аввакума» XIV в. из монастыря Иоанна Богослова в Поганово (Сербия), ныне хранящейся в Музее икон в Софии (Болгария). На иконе изображён Спас Эммануил в мандорле в окружении четырёх живых существ, а также фигуры Иезекииля и Аввакума, которые имеют подписи.

Исайи и Иезекииля, лицезревших в своих пророческих видениях Господа в окружении крылатых существ.



Ил. 11. Монастырь Алахан. Врата церкви Евангелистов. Тетраморф и пророк. V в.
Фото: Dick Osseman, 2008. Источник: <https://pbase.com/dosseman/image/95773782>

Значительно хуже сохранились фигуры архангелов на внутренних боковых поверхностях портала. Представленные в нишах, во весь рост, фронтально, с жезлами и сферой в руках, иконографически они напоминают рельефные образы начала VI века константинопольского происхождения – архангела Михаила на пластине из слоновой кости (Британский музей, Лондон), архангела Гавриила на мраморной плите (Археологический музей, Анталия). Ввиду плохой сохранности этих рельефов невозможно определить, что конкретно изображено под ногами архангелов. Майкл Гоф интерпретирует женскую фигуру под ногами одного из архангелов как почитательницу языческой богини Кибелы, а быка под ногами другого архангела как олицетворение тёмных сил, связанных с культом Юпитера Долихена. Исследователь считает, что подобная иконографическая схема могла символизировать триумф Церкви над язычеством [Gough 1962, 180].

В целом, многие исследователи сходятся во мнении, что послание врат церкви Евангелистов – триумф Христа, торжество христианской Церкви [Thierry 1962; Grabar 1970]. Красной нитью проходит тема единства четырёх Евангелий, в которых совершается ветхозаветное пророчество о Втором пришествии Христа. Здесь будет уместно вспомнить слова Блаженного Августина, который в своём труде «Об обучении оглашаемых» писал: «В Ветхом Завете скрыт Новый, в Новом Завете раскрыт Ветхий»³⁸ (August. De rudibus catechiz. V 9). Можно видеть здесь и эсхатологические мотивы: пророчество Иезекииля, как прообразование Страшного Суда, пронизано ощущением близкого наказания грешников и торжества пра-

³⁸ Цит. по: Августин 1976, 29.

ведников. Не случайно Иезекииля считают родоначальником иудейской апокалиптики [Скабалланович 1909, 2–3]. В его пророчествах присутствуют образы скорого Суда (Иез 18:30–31), наказания грешников (Иез 9:5–10) и воскресения мёртвых (Иез 37:7–8, 12).

Монастырь Алахан занимает чрезвычайно важное место в истории Церкви, христианского искусства и церковной архитектуры. Сохранившийся до нашего времени портал церкви Евангелистов – один из выдающихся памятников эпохи раннего христианства и один из последних памятников поздней античности. Церковное искусство с самых первых веков решало задачу визуализации образа триумфа Христа. Ввиду необыкновенного духовного подъёма и творческой свободы в раннехристианскую эпоху создавались сложные и интересные иконографические программы, обладающие многоуровневой смысловой символикой. Многие из композиций, появившиеся на заре христианства, затем в общем виде прочно закрепились в церковном искусстве, претерпев со временем лишь некоторые трансформации. Такой композицией является и *Maiestas Domini*.

Можно только представить, какое впечатление производила базилика Алаханского монастыря на человека V века. И по сей день сохранившиеся с тех времён врата церкви поражают своей выразительностью и глубиной духовного послания. Скульптурная композиция портала является иллюстрацией ветхозаветной теофании и эсхатологического пророчества о Втором пришествии Христа. Перед нами разворачивается грандиозная космологическая картина мира. Тетраморф в виде существа с четырьмя ликами, кажется, несёт на себе само небо. Своими крыльями ангел, лев, орёл и бык будто поддерживают небесный свод – престол Господа. Летящие серафимы поют славу Богу. На четырёх Евангелиях, представленных в образах четырёх евангелистов, как на столпах, держится мир. Небесное воинство Христа в лице Архангелов повергает зло, попирая его ногами. Таким образом, на портале церкви Алаханского монастыря находит своё яркое выражение мысль о Втором Пришествии Христа – идея, которая проходит красной нитью через всё раннехристианское искусство.

Исходя из всего вышесказанного, сделаем несколько выводов.

(1) Главная церковь монастыря Алахан, очевидно, была посвящена Спасителю, как и множество других раннехристианских церквей.

(2) На сохранившихся вратах церкви – одно из первых воплощений иконографии *Maiestas Domini* («Господь во славе», или «Величие Господа») в монументальной скульптуре церковного портала.

(3) Алаханская композиция *Maiestas Domini* имеет некоторые особенности, характерные для восточнохристианской традиции (например, изображение лика Христа в венке, поддерживаемом ангелами; тетраморф, представленный как одно существо с четырьмя лицами).

(4) Важную роль в формировании восточнохристианской иконографии «Господь во славе» имела богословская трактовка ветхозаветных видений Ефремом Сирином, согласно которой одним из предназначений крылатых живых существ является вознесение Христа на престоле-колеснице.

(5) Рельефная композиция церковного портала монастыря Алахан является визуальной интерпретацией ветхозаветного пророчества о Втором пришествии Христа в Божественной славе и силе.

(6) Оригинальная композиция с изображением Христа в венце славы, поддерживаемом серафимами, тетраморфа в окружении пророков, а также архангелов, попирающих силы зла, представляет собой одну из ранних страниц становления византийской иконографии³⁹.

Библиография

- Августин 1976 – *Блаженный Августин. Об обучении оглашаемых* // Богословские труды. 1976. Вып. 15. С. 25–55.
- Войтенко, Садовская 2002 – *Войтенко А. А., Садовская Ю. Н. Бауит* // Православная энциклопедия. Т. 4. Москва, 2002. С. 385–387.
- Графова 2012 – *Графова М. А. Иконография сил небесных в раннехристианском и раннесредневековом искусстве* // Вестник Московского университета. Сер. 8: История. 2012. № 2. С. 148–167.
- Ефрем Сирийский 1994 – *Св. Ефрем Сирийский. Творения*. Т. 6. Москва, 1994.
- Иероним Стридонский 1886 – *Творения блаженного Иеронима Стридонского*. Т. 10. Киев, 1886.
- Ириней Лионский 2008 – *Св. Ириней Лионский. Против ересей* / Пер. прот. П. Преображенского. Санкт-Петербург, 2008.
- Квливидзе 2009 – *Квливидзе Н. В. Иисус Христос* // Православная энциклопедия. Т. 21. Москва, 2009. С. 674–713.
- Кочетков 1994 – *Кочетков И. А. «Спас в силах»: развитие иконографии и смысл* // Искусство Древней Руси. Проблемы иконографии. Москва, 1994. С. 45–68.
- Лопухин 1904–1913 – *Толковая Библия, или Комментарии на все книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета* / Под ред. А. П. Лопухина. Петербург, 1904–1913.
- Лупандин, Шишова 2002 – *Лупандин И., Шишова Т. Евхаристическая молитва* // Католическая энциклопедия. Т. 1. Москва, 2002. С. 1771–1773.
- Памятники 1860 – *Памятники древней христианской письменности в русском переводе*. Т. 2. Писания мужей апостольских. Москва, 1860.
- Попов 2019 – *Попов И. Н. Оснос Давид* // Православная энциклопедия. Т. 53. Москва, 2019. С. 385–387.
- Пуцко 1995 – *Пуцко В. Г. Византийское наследие в искусстве Московской Руси («Спас в силах» в русской живописи XIV–XV вв.)* // Византийский временник. 1995. Т. 56. С. 266–282.
- Скабалланович 1909 – *Скабалланович М. Н. Комментарий на книгу пророка Иезекииля*. Санкт-Петербург, 1909.
- Успенский 2007 – *Успенский Н. Д. Молитвы евхаристии Святого Василия Великого и Святого Иоанна Златоуста* // Собрание трудов. Т. 3. Православная литургия: историко-литургические исследования. Праздники, тексты, устав. Москва, 2007. С. 28–46.
- Хрипкова 2015 – *Хрипкова Е. А. Литургический аспект композиции «Господь во славе» или *Majestas Domini* в монументальных иконографических программах романской эпохи* // Вестник РГГУ. Серия «Философия. Социология. Искусствоведение». 2015. № 1. С. 95–107.
- Царевская 1999 – *Царевская Т. Ю. Фрески церкви Благовещения на Мячине («В Аркажах»)*. Новгород, 1999.

³⁹ Вопрос о взаимовлиянии западной и восточной традиций в процессе формирования и развития иконографии *Majestas Domini* требует более глубокого и всестороннего исследования.

- Andaloro, Romano 2006 – Andaloro M., Romano S. La Pittura Medievale a Roma 312–1431. Corpus. Vol. 1. L'orizzonte tardoantico e le nuove immagini. 312–468. Milano, 2006.
- Baumstark 1927 – Baumstark A. Die Karolingische-Romanische Maiestas Domini und ihre Orientalischen Parallelen. *Oriens Christianus*. 1927. Ser. 3. Vol. 1. S. 242–260.
- Ciampini 1690 – Ciampini G. G. *Vetera Monumenta*. Vol. 1. Roma, 1690.
- Dobrzeńiecki 1973, 1974, 1975 – Dobrzeńiecki T. Maiestas Domini w zabytkach Polskich i obcych z Polska związanych. *Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie*. 1973. Vol. 17. Pp. 5–86; 1974. Vol. 18. Pp. 215–308; 1975. Vol. 19. Pp. 5–263.
- Galavaris 1979 – Galavaris G. The illustrations of the prefaces in Byzantine Gospels. *Byzantina Vindobonensia*. II. Vienna, 1979.
- Garrucci 1873 – Garrucci R. Storia dell'arte cristiana nei primi otto secoli della Chiesa. Vol. 2. Prato, 1873.
- Gough 1955 – Gough M. Some recent finds at Alahan (Koja Kalessi). *Anatolian Studies*. 1955. Vol. 5. Pp. 115–123.
- Gough 1962 – Gough M. The Church of the Evangelists at Alahan. A preliminary report. *Anatolian Studies*. 1962. Vol. 12. Pp. 173–184.
- Gough 1963 – Gough M. Excavations at Alahan Monastery: second preliminary report. *Anatolian Studies*. 1963. Vol. 13. Pp. 105–115.
- Gough 1967 – Gough M. Alahan Monastery: fourth preliminary report. *Anatolian Studies*. 1967. Vol. 17. Pp. 37–47.
- Gough 1968 a – Gough M. Alahan Monastery. A masterpiece of Early Christian architecture. *The Metropolitan Museum of Art Bulletin. New Series*. 1968. Vol. 26. 10. Pp. 455–464.
- Gough 1968 b – Gough M. Alahan Monastery: fifth preliminary report. *Anatolian Studies*. 1968. Vol. 18. Pp. 159–167.
- Gough 1972 – Gough M. The Emperor Zeno and some Cilician churches. *Anatolian Studies*. 1972. Vol. 22. Pp. 199–212.
- Gough 1985 – Alahan: an Early Christian monastery in southern Turkey. Based on the work of Michael Gough. Ed. by Mary Gough. Toronto, 1985.
- Grabar 1962 – Grabar A. Sur les Sources des peintres byzantines des XIIIe et XIVe siècles (Nouvelles recherches sur l'icône bilatérale de Poganovo). *Cahiers archéologiques*. 1962. 12. Pp. 359–389.
- Grabar 1970 – Grabar A. Deux portails sculptés paleochrétiens d'Égypte et d'Asie Mineure, et les portails romans. *Cahiers archéologiques*. 1970. 20. Pp. 15–28.
- Grumel 1930 – Grumel V. La mosaïque du Dieu Sauveur au Monastère de Latome à Salonique. *Échos d'Orient*. 1930. XXXIII. Pp. 157–175.
- Headlam 1892 – Headlam A. C. Ecclesiastical sites in Isauria (Cilicia Trachea). London, 1892.
- Hill 1996 – Hill S. The Early Byzantine churches of Cilicia and Isauria. Aldershot, 1996.
- Iacobini 2000 – Iacobini A. Visioni dipinte. Immagini della contemplazione negli affreschi di Bāwīt. Roma, 2000.
- Köroğlu 2019 – Köroğlu G. Alahan Manastiri Bati Kilisesi'nin Tilsimblı Kapısı. *Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*. 2019. 3 (19). Pp. 129–141.
- Laborde, Laborde 1838 – Laborde A., Laborde L. Voyage de l'Asie Mineure. Paris, 1838.
- Laborde 1847 – Laborde L. Église d'Aladja dans le Taurus. Inscription grecque inédite. *Revue archéologique*. 1847. 4. Pp. 172–176.
- Mango 1966 – Mango C. Isaurian builders. *Polychronion. Festschrift Franz Dölger zum 75*. Ed. by P. Wirth. Heidelberg, 1966. Pp. 358–365.

- Nelson 1980 – Nelson R. S. The iconography of preface and miniature in the Byzantine Gospel book. New York, 1980.
- Papadopoulos 1927 – Papadopoulos J. Une mosaïque byzantine de Salonique. *Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*. Paris, 1927. Pp. 215–218.
- Poilpré 2005 – Poilpré A.-O. Maiestas Domini. Une image de l'Église en Occident (Ve – IXe siècles). Paris, 2005.
- Rizzardi 2013 – Rizzardi Cl. Il mosaico a Ravenna. *Ideologia e Arte*. Bologna, 2013.
- Semoglou 2011–2012 – Semoglou A. La mosaïque de «Hosios David» à Thessalonique. An interprétation néotestamentaire. *Cahiers Archeologiques*. 2011–2012. 54. Pp. 5–16.
- Sheehan 1985 – Sheehan M. M. Religious life and monastic organization of Alahan. *Alahan: An Early Christian Monastery in Southern Turkey. Based on the work of Michael Gough*. Ed. by Mary Gough. Toronto, 1985. Pp. 197–220.
- Snyder 1967 – Snyder J. The meaning of the «Maiestas Domini» in Hosios David. *Byzantion*. 1967. Vol. 37. Pp. 143–152.
- Thierry 1962 – Thierry N. Notes su l'un des bas-reliefs d'Alahan Manastiri en Isaurie. *Cahiers archeologique*. 1962. 13. Pp. 43–47.
- Van der Meer 1938 – Van der Meer F. Maiestas Domini. Théophanies de l'Apocalypse dans l'art chrétien. Étude sur les origines d'une iconographie spéciale du Christ. Città del Vaticano, 1938.
- Verzone 1985 – Verzone P. Ricordi di un breve soggiorno di studi ad Alahan. *Alahan: An Early Christian Monastery in Southern Turkey. Based on the work of Michael Gough*. Ed. by Mary Gough. Toronto, 1985. Pp. 221–224.
- Werner 1986 – Werner M. On the origin of zooanthropomorphic Evangelist symbols: the Early Christian background. *Studies in Iconography*. 1986. Vol. 10. Pp. 1–36.
- Ξυγγόπουλος 1929 – Ξυγγόπουλος Α. Το καθολικόν της Μονής του Λατόμου εν Θεσσαλονίκη και το εν αυτώ ψηφιδωτόν. *Αρχαιολογικόν Δελτίον*. 1929. 12. Pp. 142–180.

References

- Andaloro, Romano 2006 – Andaloro M., Romano S. La Pittura Medievale a Roma 312–1431. *Corpus*. Vol. 1. L'orizzonte tardoantico e le nuove immagini. 312–468. Milano, 2006.
- Augustine 1976 – Blessed Augustine. De catechizandis rudibus. Transl. into Russian. *Theological Works*. 1976. Vol. 15. Pp. 25–55.
- Baumstark 1927 – Baumstark A. Die Karolingische-Romanische Maiestas Domini und ihre Orientalischen Parallelen. *Oriens Christianus*. 1927. Ser. 3. Vol. 1. S. 242–260.
- Ciampini 1690 – Ciampini G. G. *Vetera Monumenta*. Vol. 1. Roma, 1690.
- Dobrzeńiecki 1973, 1974, 1975 – Dobrzeńiecki T. Maiestas Domini w zabytkach Polskich i obcych z Polska związanych. *Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie*. 1973. Vol. 17. Pp. 5–86; 1974. Vol. 18. Pp. 215–308; 1975. Vol. 19. Pp. 5–263.
- Ephrem the Syrian 1994 – Ephrem the Syrian. *Works*. Vol. 6. Moscow, 1994. In Russian.
- Galavaris 1979 – Galavaris G. The illustrations of the prefaces in Byzantine Gospels. *Byzantina Vindobonensia*. II. Vienna, 1979.
- Garrucci 1873 – Garrucci R. *Storia dell'arte cristiana nei primi otto secoli della Chiesa*. Vol. 2. Prato, 1873.
- Gough 1955 – Gough M. Some recent finds at Alahan (Koja Kalessi). *Anatolian Studies*. 1955. Vol. 5. Pp. 115–123.

- Gough 1962 – Gough M. The Church of the Evangelists at Alahan. A preliminary report. *Anatolian Studies*. 1962. Vol. 12. Pp. 173–184.
- Gough 1963 – Gough M. Excavations at Alahan Monastery: second preliminary report. *Anatolian Studies*. 1963. Vol. 13. Pp. 105–115.
- Gough 1967 – Gough M. Alahan Monastery: fourth preliminary report. *Anatolian Studies*. 1967. Vol. 17. Pp. 37–47.
- Gough 1968 a – Gough M. Alahan Monastery. A masterpiece of Early Christian architecture. *The Metropolitan Museum of Art Bulletin. New Series*. 1968. Vol. 26. 10. Pp. 455–464.
- Gough 1968 b – Gough M. Alahan Monastery: fifth preliminary report. *Anatolian Studies*. 1968. Vol. 18. Pp. 159–167.
- Gough 1972 – Gough M. The Emperor Zeno and some Cilician churches. *Anatolian Studies*. 1972. Vol. 22. Pp. 199–212.
- Gough 1985 – Alahan: an Early Christian monastery in southern Turkey. Based on the work of Michael Gough. Ed. by Mary Gough. Toronto, 1985.
- Grabar 1962 – Grabar A. Sur les Sources des peintres byzantines des XIIIe et XIVe siècles (Nouvelles recherches sur l'icône bilatérale de Poganovo). *Cahiers archéologiques*. 1962. 12. Pp. 359–389.
- Grabar 1970 – Grabar A. Deux portails sculptés paleochrétiens d'Égypte et d'Asie Mineure, et les portails romans. *Cahiers archéologiques*. 1970. 20. Pp. 15–28.
- Grafova 2012 – Grafova M. A. Iconography of the heavenly host in the Early Christian and the Early Middle-Ages art. *Moscow University Bulletin. Series 8: History*. 2012. 2. Pp. 148–167. In Russian.
- Grumel 1930 – Grumel V. La mosaïque du Dieu Sauveur au Monastère de Latome à Salonique. *Échos d'Orient*. 1930. XXXIII. Pp. 157–175.
- Headlam 1892 – Headlam A. C. Ecclesiastical sites in Isauria (Cilicia Trachea). London, 1892.
- Hieronimus of Stridon 1886 – The works of Blessed Hieronimus of Stridon. Vol. 10. Kiev, 1886. In Russian.
- Hill 1996 – Hill S. The Early Byzantine churches of Cilicia and Isauria. Aldershot, 1996.
- Iacobini 2000 – Iacobini A. Visioni dipinte. Immagini della contemplazione negli affreschi di Bāwīt. Roma, 2000.
- Irenaeus of Lyon 2008 – Irenaeus of Lyon. Against Heresies. Transl. into Russian by P. Preobrazhensky. St. Petersburg, 2008.
- Khripkova 2015 – Khripkova E. A. Liturgical aspect of the composition “The Christ in Majesty” (Majestas Domini) in monumental romanesque iconographic programs. *RSUH/RGGU Bulletin. Series: Philosophy. Social Studies. Art Studies*. 2015. 1. Pp. 95–107. In Russian.
- Kochetkov 1994 – Kochetkov I. A. “Savior in Powers”: the development of the iconography and its meaning. *Art of Old Rus'. Problems of Iconography*. Moscow, 1994. Pp. 45–68. In Russian.
- Köroğlu 2019 – Köroğlu G. Alahan Manastiri Bati Kilisesi'nin Tilsimblı Kapısı. *Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*. 2019. 3 (19). Pp. 129–141.
- Kvlividze 2009 – Kvlividze N. V. Jesus Christ. *Orthodox Encyclopedia*. Vol. 21. Moscow, 2009. Pp. 674–713. In Russian.
- Laborde, Laborde 1838 – Laborde A., Laborde L. Voyage de l'Asie Mineure. Paris, 1838.
- Laborde 1847 – Laborde L. Église d'Aladja dans le Taurus. Inscription grecque inédite. *Revue archéologique*. 1847. 4. Pp. 172–176.
- Lopukhin 1904–1913 – The exhaustive Bible, or commentaries on all the books of the Holy Scriptures of the Old and New Testaments. Ed. by A. P. Lopukhin. Petersburg, 1904–1913. In Russian.
- Lupandin, Shishova 2002 – Lupandin I., Shishova T. Eucharistic prayer. *Catholic Encyclopedia*. Vol. 1. Moscow, 2002. Pp. 1771–1773. In Russian.

- Mango 1966 – Mango C. Isaurian builders. *Polychronion. Festschrift Franz Dölger zum 75.* Ed. by P. Wirth. Heidelberg, 1966. Pp. 358–365.
- Monuments 1860 – Monuments of ancient Christian writing in Russian translation. Vol. 2. Writings of the Apostolic Fathers. Moscow, 1860.
- Nelson 1980 – Nelson R. S. The iconography of preface and miniature in the Byzantine Gospel book. New York, 1980.
- Papadopoulos 1927 – Papadopoulos J. Une mosaïque byzantine de Salonique. *Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres.* Paris, 1927. Pp. 215–218.
- Poilpré 2005 – Poilpré A.-O. Maiestas Domini. Une image de l'Église en Occident (Ve – IXe siècles). Paris, 2005.
- Popov 2019 – Popov I. N. Osios David. *Orthodox Encyclopedia.* Vol. 53. Moscow, 2019. Pp. 385–387. In Russian.
- Putsko 1995 – Putsko V. G. Byzantine heritage in the art of Moscow Rus' ("Saviour in Powers" in Russian art of the 14th – 15th centuries). *BYZANTINA XPONIKA.* 1995. Vol. 56. Pp. 266–282. In Russian.
- Rizzardi 2013 – Rizzardi Cl. Il mosaico a Ravenna. *Ideologia e Arte.* Bologna, 2013.
- Semoglou 2011–2012 – Semoglou A. La mosaïque de «Hosios David» à Thessalonique. An interprétation néotestamentaire. *Cahiers Archeologiques.* 2011–2012. 54. Pp. 5–16.
- Sheehan 1985 – Sheehan M. M. Religios life and monastic organization of Alahan. *Alahan: An Early Christian Monastery in Southern Turkey. Based on the work of Michael Gough.* Ed. by Mary Gough. Toronto, 1985. Pp. 197–220.
- Skaballanovich 1909 – Skaballanovich M. N. Commentary on the Book of Ezekiel. St. Petersburg, 1909. In Russian.
- Snyder 1967 – Snyder J. The meaning of the "Maiestas Domini" in Hosios David. *Byzantion.* 1967. Vol. 37. Pp. 143–152.
- Thierry 1962 – Thierry N. Notes su l'un des bas-reliefs d'Alahan Manastiri en Isaurie. *Cahiers archeologique.* 1962. 13. Pp. 43–47.
- Tsarevskaja 1999 – Tsarevskaja T. Yu. The frescoes of the church of the Annunciation on Lake Myachino ("in Arkazhi"). Novgorod, 1999. In Russian.
- Uspensky 2007 – Uspensky N. D. Prayers of the Eucharist of St. Basil the Great and St. John Chrysostom. *Collected Works.* Vol. 3. *Orthodox Liturgy: Historical and Liturgical Studies. Feasts, Texts, Statutes.* Moscow, 2007. Pp. 28–46. In Russian.
- Van der Meer 1938 – Van der Meer F. Maiestas Domini. Théophanies de l'Apocalypse dans l'art chrétien. Étude sur les origines d'une iconographie spéciale du Christ. Città del Vaticano, 1938.
- Verzone 1985 – Verzone P. Ricordi di un breve soggiorno di studi ad Alahan. *Alahan: An Early Christian Monastery in Southern Turkey. Based on the work of Michael Gough.* Ed. by Mary Gough. Toronto, 1985. Pp. 221–224.
- Voytenko, Sadovskaya 2002 – Voytenko A. A., Sadovskaya Yu. N. Bawit. *Orthodox Encyclopedia.* Vol. 4. Moscow, 2002. Pp. 385–387. In Russian.
- Werner 1986 – Werner M. On the origin of zooanthropomorphic Evangelist symbols: the Early Christian background. *Studies in Iconography.* 1986. Vol. 10. Pp. 1–36.
- Ξυγγόπουλος 1929 – Ξυγγόπουλος Α. Το καθολικόν της Μονής του Λατόμου εν Θεσσαλονίκη και το εν αυτώ ψηφιδωτόν. *Αρχαιολογικόν Δελτίον.* 1929. 12. Pp. 142–180.

Информация об авторе

Анастасия Олеговна Татарникова
искусствовед, член Союза художников России,
член Ассоциации искусствоведов (АИС)
Санкт-Петербургский Союз художников
Российская Федерация, 190000, Санкт-Петербург, ул. Большая Морская, 38
ORCID: <https://orcid.org/0009-0000-3822-9335>
e-mail: anastasya.tatarnikova@gmail.com

Information about the author

Anastasya O. Tatarnikova
Art historian, member of the Union of artists of Russia,
member of the Art Critics and Art Historians Association (AIS)
St. Petersburg Union of Artists
38, Bolshaya Morskaya St., St. Petersburg, 190000, Russian Federation
ORCID: <https://orcid.org/0009-0000-3822-9335>
e-mail: anastasya.tatarnikova@gmail.com

Материал поступил в редакцию / Received 10.10.2024

Принят к публикации / Accepted 12.03.2025