

Ричард Мэгвайр
University of East Anglia

Диалог между Водой и Маслом в баптистериях позднеантичного Кипра

В ранневизантийский период в Восточном Средиземноморье существовали две парадигмы обряда крещения: «Иоанновский» обряд, вызывающий воспоминание о Крещении Христа в реке Иордан, и «Павловский» обряд, осмыслявший Крещение в понятиях смерти и воскресения Христа в Иерусалиме. Доминирование крестообразных купелей говорит о том, что на Кипре господствовало толкование апостола Павла. В отличие от Крещения на Иордане, этот обряд предполагал последовательность действий, которая нашла отражение в литургическом планировании четырех баптистериев на острове: Агиос Епифаниос на восточном побережье, Агиос Филон и Агия Триас на северном берегу и Курион на южном берегу. Обнаженное тело говящегося к крещению помазывалось перед погружением, подобно телу распятого Христа. При этом сходение в купель символизировало погребение, а выход из очищающих вод символизировал воскресение. После этого крещаемый получал новое помазание и чистые белые одеяния ново-рожденного. Таким образом, тройное погружение сопровождали два помазания всего тела крещаемого, происходившие до и после погружений в купели. Эти помазания истолковывались как дар Святого Духа.

В данной статье доказывается, что пристройки к кипрским баптистериям в конце VI века были сделаны вследствие изменения обряда, описанного св. Кириллом Иерусалимским в IV веке, средоточием которого были воды купели. В VI веке обряд трансформировался — «харизма» Святого Духа переносилась на помазание в конце литургического последования, и, соответственно, важнейшим становилось пространство «хризмариона», завершающего в ряду пространств, в котором символически воспроизводились Смерть и Воскресение Христа. Это, в частности, позволяет объяснить добавление апсид к *chrismaria* в ранних Кипрских баптистериях в V–VI вв.

А. М. Лидов

Священные воды в пространстве храма: «Райские реки» как образ-парадигма византийской иеротопии

Восприятие византийского храма определялось образами-парадигмами, которые существовали помимо фигуративных изображений на стенах, сводах и полах храмов¹. Доминирующим был образ-парадигма Небесного Иерусалима, который формировался при помощи самых разных медиа, включая архитектуру, изображения, систему обрядов, драматургию света, организацию запахов и звуковую среду — все они должны были создать ощущение пребывания внутри пространственной иконы «Царства Небесного на Земле», которое сознательно не было представлено в виде плоской фигуративной картины².

«Великая Церковь» Святой Софии в Константинополе воплотила один из самых значительных пространственных замыслов в истории мировой культуры (ил. 1). Существенной составляющей этого проекта, инициированного императором Юстинианом, была тема «Святой воды» и «Райских рек», до сих пор не получившая должного осмысления³. Важнейшее свидетельство дошло до нас в тексте византийского «Сказания о строительстве Софии Константинопольской» IX–X вв. (Deeegesis, 26)⁴, где говорится о редкой особенности замысла императора Юстиниана, имевшей принципиальное значение для понимания темы Воды в сакральном пространстве «Великой Церкви» и в целом в иеротопии византийского храма:

«И в красоте и разнообразии храма виделось чудо, ибо отовсюду он сиял золотом и серебром. А на полу входящие словно чудо могли видеть в многоцветии мраморов настоящее море и вечно текущие воды реки. Ибо четыре предела храма он назвал четырьмя реками, вытекающими из рая, и дал закон стоять в них в соответствии с грехами, каждый [предел] отделив для соответствующего греха»⁵.

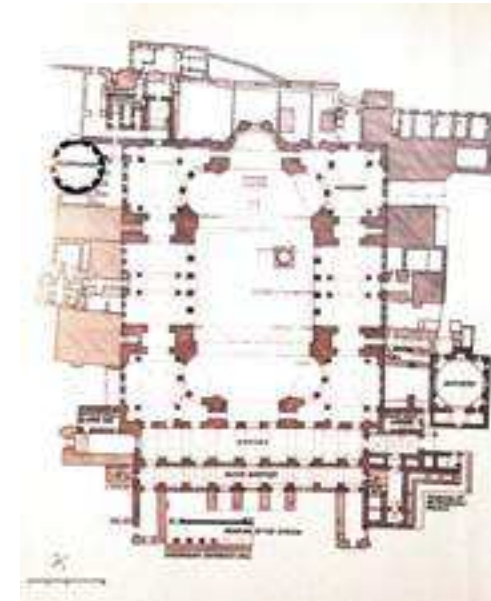


(1) Внутреннее пространство Софии Константинопольской, VI в.

Письменное свидетельство находит подтверждение в археологии Святой Софии. На полу сохранились остатки четырех полос зеленого фесалийского мрамора, идущих с севера на юг и разделяющих пространство наоса на четыре неравные зоны⁶ (ил. 2–4).

Обратим внимание на важную особенность «Сказания» — сочетание высокой метафоричности и литургической конкретности. С одной стороны, пол интерпретируется как «настоящее море и вечно текущие воды реки», с другой — ассоциируется с четырьмя райскими реками, которые в процессе богослужения становятся важными границами, структурирующими сакральное пространство. Тема Моря-Океана связана с представлением о Храме как образе Космоса.

В ранневизантийских текстах, подобных «Христианской Топографии» Козьмы Индикоплова, земля описывается как огромный остров, окруженный водами Океана. При этом весь универсум показан как Ковчег Завета, что предельно наглядно представлено в миниатюрах рукописей «Христианской Топографии» (например, Sinaiticus gr. 1183, 69r, XI в.)⁷ (ил. 5). Этот ковчег понимается как прообраз Скинии и, соответственно, идеального храма, что подчеркивается изображением Христа в медальоне, вызывающем в памяти купола византийских



(2) План Софии Константинопольской с отмеченными сохранившимися фрагментами полос — «райских рек»



(4) «Райская река» Софии Константинопольской, пересекающая бело-серебристые мраморы пола



(3) Одна из полос темно-зеленого мрамора, сохранившаяся на полу Софии Константинопольской



(5) Образ универсума как Ковчега Завета в миниатюре рукописи «Христианской Топографии» Козьмы Индикоплова из монастыря Св. Екатерины на Синае (Sinaiticus gr. 1183, 69r, XI в.)

церквей. Христос показан на фоне ткани с характерным орнаментом, отсылающей к Завесе Ветхозаветного храма, разделявшей в Скинии и храме Соломона «Святые» и «Святая Святых»⁸. В нашем контексте особенно интересно, что в прямом соответствии с текстом небесный свод (*stereoma*) показывается как водная стихия, воды Океана текут в основании ковчега-универсума, стены которого также представляют текущую воду. Так, вода становится священной материей, формирующей космос, представленный как ковчег, скиния и идеальный храм, с неотделимым от него Христом — антропоморфным воплощением этого мистического единства.

Образы «Христианской Топографии» находят прямое отражение в поэтическом «Описании Софии Константинопольской» Павлом Силенциарием (563 г.), где драгоценный амвон в центре «Великой Церкви» сравнивается с островом в волнующемся море: «Как среди морских волн возвышается остров, украшенный колосьями и виноградными листьями, цветистым лугом и лесистыми холмами, так посреди обширного храма зрится высокий амвон, состоящий из мраморов, испещренный цветниками камней и красотами искусства»⁹. отождествление пола Великой церкви с морем становится общим местом в последующих описаниях, например,

у Михаила Диякона в середине двенадцатого века, который утверждает, что «пол по широте и форме подобен морю», а голубые волны поднимаются над камнем¹⁰.

В данном контексте можно вспомнить о видениях Башни-Церкви, «которая на водах строится», и об обретении спасения через воду — важной теме раннехристианской литературы (Пастырь Герма, II в.)¹¹. Интересно, что эти образы связаны с преданием о Ветхозаветном храме в Иерусалиме, который поставлен на скале, закрывавшей водную бездну¹². С этим же сакрально-водным контекстом связан и образ «Видения Храма» пророком Иезекиилем о потоке воды жизни, истекающем из-под храма на восток, «ибо храм стоял лицом на восток, и вода текла из-под правого бока храма, по южную сторону жертвенника» (Иез. 47:1).

Вторая метафора «Сказания», сравнивающая пол храма с «вечно текущими водами реки», вероятнее всего, восходит к образу Апокалипсиса: «И показал мне чистую реку воды жизни, светлую, как кристалл, исходящую от престола Бога и Агнца» (Откр. 22:1). Она напрямую связана с пониманием Храма как пространственной иконы Горнего Иерусалима, в конце времен сходящего с небес. Примечательно, что улица небесного града описывается как «чистое золото» и «прозрачное стекло» (Откр. 21:21). В том же тексте возникает образ «стеклянного моря», подобного кристаллу и смешанного с огнем, и происходящего там богослужения перед престолом Господним: «стоят на этом стеклянном море, держа гусли Божии, и поют песнь Моисея, раба Божия, и песнь Агнца» (Откр. 15:2–3). Прямым следствием общего замысла было желание императора Юстиниана не только до предела наполнить пространство Святой Софии золотыми и серебряными устройствами, включая алтарь, преграду и амвон, но и выложить на полу дорожку из чистого серебра (Сказание, 19), однако и бело-серебристые мраморы с инкрустированными в них темно-зелеными «райскими реками» также создавали искомые эффекты «золото-прозрачного» блистания стеклянного моря (ил. 3–4).

По свидетельству «Сказания», метафорика Океана и вечно текущей Реки в замысле Юстиниана органично соединялась с образом Рая: «четыре предела храма он назвал четырьмя реками, вытекающими из рая». Интересно, что в тексте райскими реками названы не зеленые разделительные полосы, но части храма. В некотором смысле, четыре реки — это все пространство наоса. Образ реки, выходящей из Едема для орошения рая и потом разделяющейся на четыре великие реки (обычно именуемые Фисон, Гихон, Евфрат и Тигр), присутствует в основополагающем тексте второй главы Книги Бытия, описывающей создание человека и его пребывание в раю (Быт. 2:10–15).

Тема райских рек занимает огромное место в богословии, гимнографии и иконографии раннехристианского мира. В напольных мозаиках базилик мы видим персонификации четырех рек, в мозаичных апсидах над алтарями райские реки текут под ступнями восседающего на троне Христа. Один из самых ранних примеров можно найти в мозаиках мавзолея Санта Констанца в Риме IV в. (ил. 6). Тема повторяется почти без изменений в последующие века, например, в мозаиках Хосиос Давид в Фессалониках V в. (ил. 7), где райские реки дополнены изображением персонификации Океана, или, наиболее известный пример, в мозаиках алтарной апсиды храма Сан Витале в Равенне VI в. (ил. 8–9). Четыре реки не только связывают космическую символику мирового океана и апокалиптическую «реку жизни» с темой храма как воплощенного рая на земле, но и являются образом Христа Логоса, в котором, по утверждению византийских богословов, воплотилась София Премудрость Божия. Слово Божие «насыщает мудростью, как Фисон и как Тигр во дни новин; наполняет разумом, как Евфрат и как Иордан в дни жатвы; разливает учение, как свет и как Гион во время собрания винограда» (Сирах. 24: 27–29)¹³.



(6) Христос и «Райские реки» в мозаиках мавзолея Санта Констанца в Риме, IV в.



(7) Христос и «Райские реки» в мозаиках храма Хосиос Давид в Фессалониках, V в.

В византийской иконографии обычно райские реки вытекают из скалы. Это еще один христологический символ. В гимнографии Христа именуют камнем, из которого берут начало чистые реки четырех Евангелий — как, к примеру, у Андрея Критского: «Камне, из негоже премудрости река, яко чаша, проливает токи богословия»; этот образ VIII в. восходит к Псалтыри царя Давида: «разверзе камень и потекоша воды, потекоша реки» (Пс. 104:41).

Пространство храма воспринимается одновременно как образ Космоса, Небесного Иерусалима, Рая и Тела Христова, неотъемлемой частью которого становятся и сами верующие, разделенные райскими реками «по грехам». Не случайно в «Описании Святой Софии» Павла Силенциария сами верующие в храме сравниваются с волнующимся морем («бесконечными волнами нахлынувших людей», стремящихся облобызать Евангелие в руках священнослужителя)¹⁴. Интересно, что в более поздней иконографии мы находим изображения Христа в ореоле, который заполнен изображениями вод и водных существ. Яркий и редкий пример — сцена Вознесения в церкви в Курбиново, Македония, 1191 г. (ил. 10). Истоки такого необычного решения можно найти в «Видении Храма» пророка Иезекииля (47:9–10), который подчеркивает, что исходящая из Храма река полна



(8) Христос и «Райские реки» в мозаиках алтарной апсиды храма Сан Витале в Равенне, VI в.

рыбы и живых существ, которые оплодотворяют море и становятся зримым знаком святости этой воды. У Иоанна Богослова образ трансформируется в «чистую воду реки жизни», исходящую от Христа в Небесном Иерусалиме. Так образ световой мандорлы соединяется с образом чудотворящей водной стихии. А вся фреска с возносящимся на небо Христом демонстрирует нерасторжимое единство Логоса, Неба и Океана.

Еще один яркий пример связи райских рек с Христом, проповедью Учения и всем пространством Храма как образа универсума находим в мозаиках венецианского Сан Марко, XIII в. В парусах центрального купола с огромной сценой Вознесения и



(9) Райские реки, деталь композиции «Христос и Райские реки» в мозаиках алтарной апсиды храма Сан Витале в Равенне, VI в.

Христом в мандорле, под изображением пишущих евангелистов показаны четыре персонификации райских рек, держащие огромные сосуды с изливающейся водой, приносящей в мир евангельское учение (ил. 11–12)¹⁵.

Традиция размещений райских рек в парусах храмов много древнее программы Сан Марко; один из ранних примеров — в грузинских росписях Атени XI в., где персонификации рек показаны в трюмах над изображениями евангелистов (ил. 13)¹⁶.

Истоки традиции можно найти в раннехристианских программах V в., например, мозаиках купола баптистерия Сан Джованни ин Фонте в Неаполе, где источники «воды жизни» размещены над символами евангелистов (ил. 14). Перед нами визуализация замысла, который присутствовал и в Софии Константинопольской, где образ райских рек формировал все пространство храма, а не только символическую структуру пола.

Знаменательно, что райские реки отождествлялись с Христом, образом которого в храмовом богослужении является архиерей. Не случайно



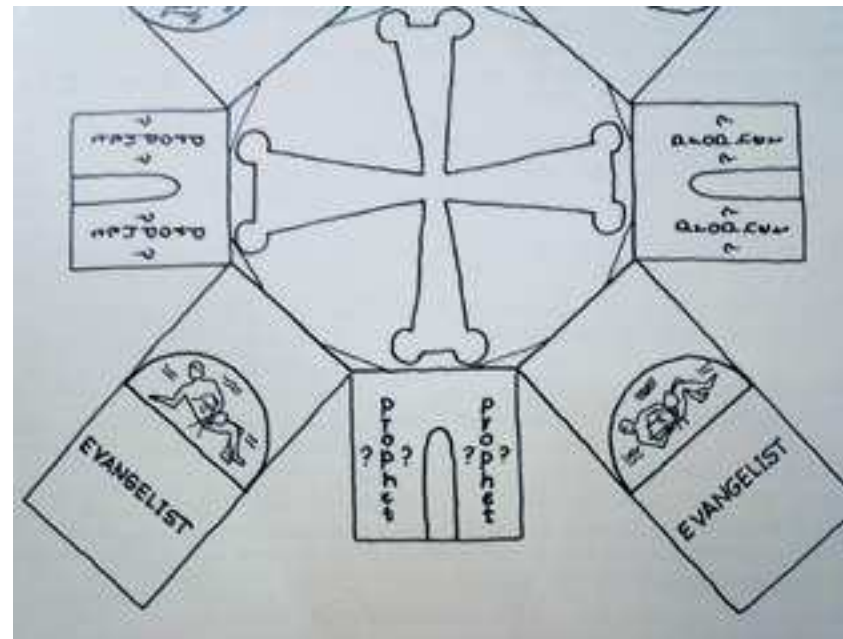
(10) Христос, окруженный мандорлой с изображением водной стихии и океанических существ, из сцены «Вознесения» в росписях церкви Св. Георгия в Курбиново, 1191 г.



(11) Евангелисты и персонификации Райских рек в мозаиках парусов центрального купола собора Сан Марко в Венеции, XIII в.



(12) Евангелист Лука и персонификация реки Тигр в мозаиках парусов центрального купола собора Сан Марко в Венеции, XIII в.



(13) Персонификации Райских рек в подкупольных тропях над изображениями Евангелистов. Схема плохо сохранившихся росписей храма Атени в Грузии, XI в.



(14) Райские реки в мозаиках купола баптистерия Сан Джованни ин Фонте в Неаполе, размещенные над символами евангелистов в тропях, V в.

поэтому, что литургическое использование райских рек — зеленых полос — связано преимущественно с архиерейским чинопоследованием, о котором до нас дошли отрывочные, но весьма любопытные свидетельства. Литургический комментарий Николая Андидского (XI в.) сообщает: «Вход архиерея намекает на явление Христа Бога нашего на Иордане, и указание на Него. Как кажется, по этой причине называются реками узкие и черные мраморы, выложенные наподобие линий и отделенные друг от друга соразмерными промежутками»¹⁷. Райские реки отождествляются со святой рекой Иорданом, архиерей являет образ Христа, а священник в алтаре отождествляется с Иоанном Крестителем, ожидающим Спасителя. В сознании византийского комментатора в определенный момент богослужения реки становятся частью пространственного образа-видения, отсылающего к важнейшему евангельскому событию Крещения, а все пространство храма — новой «святой землей».

В более поздних литургических толкованиях мы находим подробности архиерейского входа в Софию Константинопольскую во время торжественных вечерних служб: патриарх входит через императорские врата и, дойдя до «первой реки», разворачивается, для того чтобы поклониться иконе Христа, размещенной на западной стене над главным входом, и после этого продолжает движение к алтарю. Примечательно, что ритуал повторялся в Софии Солунской, но там несколько раз упоминается только одна река, в связи с которой совершаются важные литургические действия¹⁸. Сохранившиеся тексты свидетельствуют, что тема райских рек не была исключительной особенностью пространства «Великой Церкви», она в разных формах присутствует в других византийских храмах, где подчас редуцируется до одной единственной реки. Запечатленные на полу реки являются зримыми границами, регулирующими развитие действия и отмечающими места остановок.

Наиболее ярко эта особенность проявилась в чине рукоположения архиерея. В начале XV в. Симеон Солунский описывает уже сформировавшийся обряд: «Избранный во епископа, прошедши три реки, начертанные на полу мелом и означающие дар учительства, к которому он призван, останавливается над городом, также нарисованным и означающим его епископию; а на верху города подобным же образом начертывается орел, означающий чистоту, православие и высоту богословия»¹⁹. Свидетельство о рисовании на полу рек, города и орла подтверждают и другие чинопоследования XIV–XVII вв.

Традиция сохраняется и в современной церковной практике: при посвящении архиерея среди церкви полагается ковер с изображением орла, возвышающегося над укрепленным городом и реками («Большой орлец»). Новоизбранный архиерей, исходя из алтаря, становится поочередно на

ноги, тело и голову орла. Три реки, представленные на ковре посвящения, по мнению православных литургистов, символически изображают тройственное учительство епископа: примером, увещанием и повелением. Истоки символического замысла позволяют понять некоторые напольные мозаики ранневизантийской эпохи. В них находим изображение орла, восседающего на скале, из которой вытекают четыре райские реки.

По всей видимости, один из древних прототипов «Большого орлеца» мы можем обнаружить в Софии Константинопольской, где уже при создании храма императором Юстинианом была выложена композиция из большого и малых медальонов, известная как «омфалион», или пуп земли (ил. 15)²⁰. Эта странная композиция, выполненная в технике *opus sectile*, считается местом коронации византийских императоров и их пребывания во время торжественных богослужений в «Великой Церкви». Однако, по всей видимости, здесь происходило и рукоположение архиереев, которые подходили к омфалиону, пройдя три реки на полу храма. Своего рода промежуточным звеном может быть назван мраморный омфалий из Софии Треспезундской, на котором находим одно из ранних изображений орла. Омфалий обозначал пространство высшей святости и являлся еще одним сакральным островом в водах мирового океана и райских рек. Этот высший статус был подчеркнут особым характером инкрустации — с порфиrowыми камнями и драгоценной мозаикой.

Как было отмечено, в обряде рукоположения архиерея райские реки истолковываются как тройственная благодать учительства, что, как мы знаем,



(15) «Омфалион» Софии Константинопольской как место коронаций и рукоположений после «трех райских рек». Композиция в технике *opus sectile*. VI в. (?)



(16) «Источники» на стихаре архиерея. Св. Иоанн Златоуст на крышке византийского реликвария из Museo Sacro, Ватикан, X в.

не противоречит их первоначальному смыслу и последующей традиции размещения их персонификаций в парусах храмов вместе с образами четырех евангелистов. В этом контексте должна быть осмыслена и важная особенность архиерейских одеяний — на стихарях от плеч до подола нашивались ленты, иногда двойные, которые назывались *potamoi* («источники») и, по мнению византийских толкователей литургии, «знаменуют дары учения, а также и потоки крови Спасителя нашего» (ил. 16)²¹. Длинные нашитые ленты-«источники», или струи, присутствуют и на мантии архиерея, они различались формами и цветом, в зависимости от статуса их носящего, иногда отражая его особые привилегии²². «Мантия изображает промыслительную и вседержательную и всеохраняющую благодать Божию, как одежда, охватывающая и обнимающая все тело, а источники означают различные струи учения, вечно источаемые двумя заветами — *Ветхим и Новым*»²³. Таким образом, византийский архиерей нес райские реки на своем теле, являя образ Христа Первосвященника — «вечной реки воды жизни». Истоки традиции могут быть отмечены в одеяниях ветхозаветного первосвященника, которые также являли образ всего божественного космоса. Иосиф Флавий

в «Иудейских древностях» (3:7) свидетельствует: «*Охватывающий эту одежду (первосвященника) пояс служит эмблемой океана, который также обтекает вокруг всей земли*»²⁴.

В «источниках» на одеяниях архиерея тема райских рек, столь значимая в сакрально-космологической символике поздней античности, редуцируется до более простой для восприятия идеи «благодати учительства», которая, впрочем, также присутствует изначально в связи с идеей Софии Премудрости Божией.

Реконструируя замысел императора Юстиниана в Софии Константинопольской, дошедший до нас в виде текстуальных свидетельств и археологических фрагментов четырех зеленых полос на полу, мы приходим к пониманию ключевого образа в пространстве «Великой Церкви» и, в значительной степени, иеротопии всех византийских храмов. Идея Рая в этом образе переплеталась с темами космического Океана, Рекой Жизни, Небесным Иерусалимом, Христом Логосом и, наконец, Божественной Премудростью. Речь идет о важнейших образах-парадигмах, не сводимых к иллюстрации какого-либо одного текста, но естественно возникавших в сознании византийца как своего рода зримые видения, вызывавшие целый круг литературно-символических ассоциаций. В связи с этим возникает закономерный вопрос: к какому классу явлений мы должны отнести зеленые полосы — райские реки? Ясно, что это форма визуальной культуры, которая с трудом может быть описана как художественный памятник, архитектурное явление или эстетический феномен. Единственная возможность адекватной оценки, на наш взгляд, лежит в контексте иеротопии. «Райские реки» могут быть поняты как важнейшая смыслообразующая структура в иеротопии византийских храмов, имеющая принципиальное значение для понимания архитектурных форм, иконографии и иконической природы всего сакрального пространства.

¹ О новом понятии образа-парадигмы, предложенном автором этого текста в 2004 г., см.: Лидов А. М. Иеротопия. Пространственные иконы и образы-парадигмы в византийской культуре. М., 2009 (см. также www.hierotopy.ru). См. также: Lidov A. 'Image-Paradigms' as a Notion of Mediterranean Visual Culture: a Hierotopic Approach to Art History // *Crossing Cultures. Papers of the International Congress of Art History*. СНА 2008. Melbourne, 2009. P. 177–183.

² См. главу «Небесный Иерусалим» в книге: Лидов А. М. Иконы. Мир святых образов в Византии и на Руси. М., 2013.

³ Barry F. Walking on Water: Cosmic Floors in Antiquity and the Middle Ages // *The Art Bulletin*, 89/4 (2007). P. 627–656.

⁴ Dagron G. Constantinople imaginaire. Etudes sur le Recueil 'Patria'. Paris, 1984. P. 207, 254.

⁵ Цит. в пер. А. Захаровой и А. Никифоровой.

⁶ Majeska G. Notes on the Archaeology of St. Sophia at Constantinople: the Green Marble Bands on the Floor // *DOP* 32 (1978). P. 299–308.

⁷ Kominko M. The world of Kosmas: the Byzantine illustrated codices of Christian Topography. Cambridge University Press, 2013. P. 50–51, 254–255.

⁸ Об образе-парадигме Храмовой Завесы см.: Лидов А. М. Иеротопия. Пространственные иконы и образы-парадигмы в византийской культуре. М.: Феория, 2009. С. 211–226.

⁹ *Paul le Silenciaire. Description de Saint Sophie de Constantinople* / Ed. M.-C. Fayant, P. Chuvin. Die, 1997. P. 146–149. Греческий оригинал с английским переводом см.: Barry F. *Walking on Water*. P. 647.

¹⁰ *Mango C., Parker J. A Twelfth-Century Description of Saint Sophia* // DOP, 14 (1960). P. 237, 239.

¹¹ «Пастырь» Гермы / Сост. и ком. И. С. Свенцицкой. М., 1997. С. 14, 19.

¹² См. статью в настоящем сборнике: Чаковская Л. С. Стихия Воды в Иерусалимском храме и в древних синагогах.

¹³ *The New Oxford Annotated Bible with the Apocryphal // Deuterocanonical Books* / Ed. Harrington D., Coogan M. New York, 2001.

¹⁴ Barry F. *Walking on Water*. P. 647.

¹⁵ *Demus O. The Mosaics of San Marco in Venice*. Vol. 1. Chicago, 1984. P. 194–195, pl. 65, 327–329.

¹⁶ *Djuric S. Ateni and the Rivers of Paradise in Byzantine Art* // Zograf, 20 (1989). P. 22–29.

¹⁷ *Николай Андидский. Рассмотрение символов и таинств* / Предисловие, пер. и ком. В. В. Василика. Об авторе, которого иногда считают Феодором Андидским, см.: *Bornert R. Les commentaires byzantines sur la divine liturgie*. Paris, 1966. P. 182.

¹⁸ *Darrouzes J. Sainte-Sophie de Thessalonique d'apres un rituel* // REB, 34 (1976). P. 46–49.

¹⁹ *Св. Симеон Солунский. Разговор о священнодействиях и таинствах церковных*, гл. 168 // Сочинения Блаженного Симеона, архиепископа Фессалоникийского. Т. 2. СПб., 1856. С. 256.

²⁰ *Pedoni S. The Marble Omphalos of Saint Sophia in Constantinople* // 11th International Colloquium on Ancient Mosaics, Bursa 2009. Istanbul, 2011. P. 749–768.

²¹ *Walter Chr. Art and Ritual of the Byzantine Church*. London, 1982. P. 16–18.

²² В 1625 году Патриарх Александрийский Герасим I Спарталиотис завещал московским патриархам привилегию Александрийского престола — право носить мантию с красными «источниками».

²³ *Св. Симеон Солунский. Разговор о священнодействиях и таинствах церковных*, гл. 47

// Сочинения Блаженного Симеона, архиепископа Фессалоникийского. Т. 2. С. 256.

²⁴ *Иосиф Флавий. Иудейские древности* / Пер. Г. Г. Генкеля. Т. 1. М., 1994. С. 161.

Alexei Lidov

Moscow State University, Russian Academy of Arts

Sacred Waters in Ecclesiastical Space. The Rivers of Paradise as an Image-Paradigm of Byzantine hierotopy

Perception of Byzantine churches was determined by image-paradigms which existed beyond the figurative representations on the walls, vaults and floors of these churches¹. The image-paradigm of Heavenly Jerusalem dominated, it was created by various media, including architecture, pictorial decoration, rituals, the dramaturgy of light, the scents and sounds — all together they were meant to create an impression of presence inside a spatial icon of the heavenly Kingdom on Earth, which deliberately was not presented as a flat figurative picture².

The ‘Great Church’ of Hagia Sophia in Constantinople embodied one of the most impressive spatial concepts in world culture (fig. 1). Among the most important aspects of this project, conducted by the emperor Justinian in the first half of the 6th century, was the concept of holy water and the Rivers of Paradise, which only recently attracted attention of scholars³.

A key evidence came to us from the ninth-tenth century Byzantine ‘Tale of the Construction of St Sophia of Constantinople’⁴ (*Diegesis* 26), which tells us about a most important feature of the Emperor Justinian’s design:

‘And in the beauty and diversity of the church a miracle appeared, since it shone silver and gold from every direction. And those entering could see a miracle, as it were, on the floor, a real sea and eternally flowing rivers of water in the multi-coloured marbles. Since the four parts of the church he named after the four rivers flowing from paradise, and ordered that [people] should stand in them in accordance with [their] sins, each part set apart for the corresponding sin.’

In our opinion it has fundamental significance for understanding the theme of water in the sacred space of the Great Church and in the hierotopy of the Byzantine church as a whole. The written evidence is supported by the archaeology of Hagia Sophia: the remnants of four bands of green Thessalian marble, running north to south and dividing the naos into four unequal zones, are preserved in the floor (fig. 2–4)⁵.

One important aspect of the Tale's evidence is the linking of concrete liturgical practice with an elevated metaphor. On the one hand the floor is interpreted as a 'real sea and eternally flowing rivers of water', and on the other as four rivers of paradise, which become important borders structuring sacred space during the liturgy. The theme of the Sea-Ocean is connected with a conception of the Church as an image of the cosmos.

In early Byzantine texts like the 'Christian Topography' of Cosmas Indicopleustes, the earth is described as a huge island surrounded by the waters of the Ocean. Moreover, the entire universe is depicted as an Ark of the Covenant, which in turn is understood as a prototype of the ideal church, as the miniatures of the manuscript of 'Christian Topography' (*Sinaiticus gr.* 1183, 69r, eleventh century) clearly demonstrate⁶ (fig. 5). Interestingly, in direct accordance with the text, the heavenly firmament (stereoma) is depicted as a watery element, which bisects the heavens like the Veil of the Old Testament temple — in sacred chronology, into before and after the Resurrection. It is no accident that a depiction of the Veil with an image of Christ on it appears in miniatures which depict the ark — tabernacle — church — universe.

These images are directly reflected in the poetic 'Description of Hagia Sophia of Constantinople' by Paul the Silentiary (563), which compares the precious ambo in the centre of the Great Church with an island in a sea of waves:

*'And as an island rises amidst the waves of the sea, adorned with cornfields and vineyards and blossoming meadows and wooded heights, while the travellers who sail... by are gladdened by it and are soothed of the anxieties and exertions of the sea; so in the midst of the boundless temple rises upright the tower-like ambo of stone adorned with its meadows of marble, wrought with the beauty of the craftsman's art. Yet, it does not stand altogether cut off in the central space, like a sea-girt island, but it rather resembles some wave-lashed land, extended through the white-capped billows by an isthmus into the middle of the sea, and being joined fast at one point it cannot be a true island. Projecting into the watery deep, it is still joined to the mainland coast by the isthmus, as by a cable...'*⁷. The identification of the floor of the Great Church with the sea becomes commonplace in subsequent descriptions in Byzantium as we can see in the Michael the Deacon's description of Hagia Sophia (ca. 1140–1150) which claims that "the floor is like the sea in its width and its form; for certain blue waves are raided up against the stone"⁸.

It is noteworthy in the context that a vision of the Tower-Church 'built on the waters', and the revelation of salvation by water, is an important theme in early Christian literature (The Shepherd of Hermas, second century)⁹. Interestingly, these images are connected with the legend of the Old

Testament temple in Jerusalem, erected on a rocky outcrop which enclosed watery deeps¹⁰.

The second metaphor of the 'Tale', comparing the church floor with 'eternally flowing rivers of water', most probably stems from the image of the Apocalypse: *'and he showed me a pure river of the water of life, clear as crystal, proceeding from the throne of God and of the Lamb'* (Rev. 22:1). This metaphor is directly connected with an understanding of the Church as a spatial icon of the Heavenly Jerusalem, descending from the heavens at the end of time. Notably, the street of the heavenly city is described as 'pure gold' and 'transparent glass' (Rev. 21:21). In the same text we encounter the image of the 'sea of glass', which resembles crystal and is mingled with fire, and the liturgy taking place there before the throne of the Lord: *'they stand on that sea of glass, holding the harps of God, and they sing the song of Moses the servant of God and the song of the Lamb'* (Rev. 15:2–3). The desire of the Emperor Justinian not simply to fill the space of Hagia Sophia to the maximum with gold and silver installations, including the altar, screen and ambo, but also to lay a path of pure silver (*Tale*, 19) on the floor, was a direct result of the general design. However, the white marble with inlays also created the desired effect of the 'golden transparent' glittering of a glass sea.

According to the evidence of the Tale, in Justinian's design the metaphors of the Ocean and the eternally flowing River were organically united with the image of Paradise: *'the four chapels of the church he called four rivers, flowing from paradise'*. Interestingly, it is not the green dividing stripes which are called rivers of paradise in the text, but parts of the church. In some sense the four rivers are the entire space of the naos. The image of a river emerging from Eden to irrigate paradise and then dividing into four great rivers (usually called the Pishon, Gihon, Euphrates and Tigris) is present in the main text of Genesis chapter two, which describes the creation of man and his sojourn in paradise (Gen. 2:10–15).

The theme of the rivers of Paradise is of immense significance in the theology, hymnography and iconography of the early Christian world. We see the personification of the four rivers in the floor mosaics of basilicas, and rivers of paradise flow under the feet of Christ enthroned in apse mosaics above altars. Among the earliest examples is in the the fourth-century mosaics of the mausoleum and the church of St Constance in Rome (fig. 6). The iconography survives in the following centuries, in the fifth century apse mosaics of Hosios David church in Thessaloniki the Rivers of paradise is combined with the personification of the Ocean (fig. 7). The most famous image preserves in the sixth-century apse mosaics of San Vitale in Ravenna (fig. 8–9). The four rivers

not only connect the cosmic symbolism of the world ocean and the apocalyptic ‘river of life’ with the theme of the church as paradise incarnate on earth, but are also an image of Christ the Word, in which — according to Byzantine theologians — Sophia the Wisdom of God is incarnate. The Divine Word ‘*saturates with wisdom, like the Pishon and the Tigris in the days of first fruits; fills with understanding, like the Euphrates and the Jordan in the days of harvest; pours out teaching like light and like the Gihon during the gathering of grapes*’ (Sirach 24: 25–27)¹¹.

In Byzantine iconography the rivers of paradise usually flow from a rock, yet a further Christological symbol. This principal image, probably, was rooted in the Psalms of King David: ‘*He split the rock and the waters flowed, the rivers ran*’ (Psalm 104:41). Later in the early Byzantine hymnography, Christ is called the stone from which the pure rivers of the four Gospels arise, for example in the eighth-century comparison of Christ with ‘*The rock from which a river of wisdom, like a chalice, pours forth streams of theology*’ (St Andrew of Crete).

The space of the church is simultaneously perceived as an image of the cosmos, the Heavenly Jerusalem, Paradise and the Body of Christ, an integral part of which are the believers themselves, separated by the rivers of paradise ‘according to [their] sins’. It is noteworthy that Paul the Silentary in his ekphrasis of Hagia Sophia said about ‘countless waves of the surging people’ striving to the golden book in the hands of the priest¹². It is interesting that in later iconography we encounter an image of Christ in Glory which is full of images of water and watery creatures in the mandorla. The Ascension scene of St George church in Kurbinovo, Macedonia, which dates from 1191, provides an eloquent example (fig.10). The origins of this rare and unusual image one may find in the Vision of the Temple by the Prophet Ezekiel (47:9-10) who points out that the river coming from the Temple is full of fish and other living creatures which became a sign of the sacredness of the water. St John the Divine transformed this image into ‘*a pure river of the water of life*’, coming from Christ in Heavenly Jerusalem. So, the luminous mandorla of Christ was filled with the miraculous sacred waters. And the entire representation of the ascending Christ should be perceived as a visible symbol of the indivisible unity of the Word, Heaven and the Ocean.

The thirteenth century mosaics of San Marco in Venice provide yet another striking example which connects the rivers of paradise with Christ, the preaching of Doctrine, and the entire space of the Church as an image of the universe. In the pendentives of the central dome with its huge scene of the Ascension and Christ in a mandorla, depicted beneath images of the evangelists

writing, are four personifications of the rivers of paradise (fig. 11–12). These figures are holding huge vessels from which water pours forth, bringing the teachings of the gospel into the world¹³.

The tradition of placing the rivers of paradise in pendentives is much more ancient than the schema of San Marco. One of the earliest examples is found in eleventh century Georgian wall paintings of Ateni, where the personifications of the rivers are depicted in the squinches above images of the evangelists¹⁴ (fig. 13).

The origins of the tradition may be found in the early Christian schemas of the fifth century, for example in the cupola mosaics of San Giovanni in Fonte, Naples, where springs ‘of the water of life’ are depicted above symbols of the evangelists (fig. 14). Before us is a visualization of the design which was present in St Sophia of Constantinople, where the image of the rivers of paradise shaped not just the symbolic structure of the floor, but the entire space of the church.

It is significant that the rivers of paradise are identified with Christ, who is represented in ecclesiastical liturgy by the bishop. It is therefore no coincidence that the liturgical use of the rivers of paradise — the green stripes — is linked primarily with the episcopal sequence of rites and ceremonies. We have fragmentary but fascinating evidence of this in the eleventh century liturgical commentary of Nicholas of Andida, which says: ‘*The entrance of bishop alludes to the epiphany of Christ our God in the Jordan, and the pointing towards Him. This seems to be the reason why the narrow and dark marbles, laid out like lines and separated from one another by proportionate intervals, are called rivers*’¹⁵.

The rivers of paradise are identified with the holy river Jordan, the bishop is the image of Christ, and the priest at the altar is identified with John the Baptist, awaiting the Saviour. In the mind of the Byzantine commentator, at a given moment of the service the rivers become part of the spatial image-vision, referencing the most important gospel event of the Baptism, and the whole space of the church is a new ‘holy land’.

In later liturgical commentaries we find details of the episcopal entrance into St Sophia of Constantinople during the solemn evening services: the patriarch enters through the Imperial Door and, going up to the ‘first river’, turns around in order to venerate the icon of Christ placed on the western wall above the main entrance, and after this continues to move towards the altar. Notably, the ritual was repeated in St Sophia of Salonica, but there only one river — in relation to which important liturgical actions are conducted — is mentioned several times¹⁶. Extant texts testify that the theme of the rivers of paradise was not exclusively particular to the space

of the Great Church; it is present in other Byzantine churches in different forms, sometimes reduced to a single river. The rivers marked on the floor are visible boundaries which regulate the development of the action and denote stopping places.

This special aspect is most clearly manifested in the ritual of episcopal ordination. Symeon of Thessaloniki describes an already established rite at the beginning of the fifteenth century: *'The one chosen to be bishop, crossing three rivers which are marked on the floor with chalk and which signify the gift of teaching to which he is called, stops above the city, which is also drawn and which signifies his diocese; and above the city a similar image depicts an eagle, indicating purity, orthodoxy and the heights of theology'*¹⁷. Other ordinaries of service from the fourteenth to the seventeenth centuries provide further evidence of rivers, a city and an eagle being drawn on the floor.

The tradition is also maintained in contemporary ecclesiastical practice: during the consecration of a bishop, a carpet with the image of an eagle soaring above a fortified town and rivers (the great eagle rug) is laid down in the middle of the church. Leaving the altar, the newly-consecrated bishop stands alternately on the feet, body and head of the eagle. According to Orthodox liturgical commentators, the three rivers depicted on the consecration carpet symbolize the threefold teaching of a bishop: by example, by exhortation and by command.

Interestingly, we may find the source of the 'great eagle rug' in St Sophia of Constantinople, where the Emperor Justinian laid out a composition of great and lesser roundels, known as the 'omphalion' or the navel of the world, even as the church was being founded¹⁸. This strange design, which uses the opus sectile technique, is considered to be the coronation place of the Byzantine emperors and the place where they stood during festive liturgies in the Great Church. Appearances suggest, however, that episcopal consecrations also took place here, with the bishops crossing three rivers on the floor of the church as they approached the omphalion. The marble omphalion in St Sophia in Trabzon, which depicts one of the earliest images of an eagle, may be considered a sort of intermediate link. The omphalion denotes a space of the highest holiness, and is yet another sacred island in the waters of the universal ocean and the rivers of paradise. This sublime status was underlined by the valuable nature of the porphyry stone inlays and the precious mosaic.

As noted above, in the rite of episcopal consecration the rivers of paradise are interpreted as the threefold grace of teaching. This, as we know, does not contradict their original meaning or the subsequent tradition of placing their

personifications, together with images of the four evangelists, in the pendentives of the church. In this context an important peculiarity of episcopal vestments should also be unpacked — ribbons, occasionally double, called *potamoi* (springs) were sewn on the sticharia from shoulder to hem and, according to Byzantine liturgical commentaries, 'they mean the gifts of teaching, and also the streams of our Saviour's blood' (fig. 16)¹⁹.

Long, ribbon-springs or streams are also sewn on the bishop's mantle, which differ in form and colour according to the status of the wearer, sometimes reflecting special privileges²⁰. 'The mantle represents the providential and all-encompassing and all-protecting grace of God, enveloping and embracing the whole body like clothes, and the springs denote the various streams of teaching, eternally springing forth as two covenants, the old and the new'²¹. Thus the Byzantine bishop wore the rivers of paradise upon his body, manifesting the image of Christ the High Priest, the 'eternal river of the water of life'. The origins of this tradition may be discerned in the clothing of the Old Testament high priest, which similarly represented the whole divine cosmos. In *Jewish Antiquities* (3.7) Flavius Josephus testifies: *'The girdle encircling this clothing [of the high priest] serves as an emblem of the ocean which similarly flows around the whole world'*²².

The theme of the rivers of paradise, so significant in the sacred cosmological symbolism of late antiquity, is reduced to a simpler to grasp notion of 'the grace of teaching' in the 'springs' of the episcopal vestments. Nevertheless, this notion was also present from the start, linked to the concept of Sophia the Wisdom of God.

Reconstructing the Emperor Justinian's design in Constantinople's Hagia Sophia, as it comes down to us in textual evidence and the archaeological fragments of four green bands on the floor, helps us to comprehend a key image in the space of the Great Church and, to a significant degree, the hierotopy of all Byzantine churches. In this image the notion of Paradise is interwoven with the themes of the cosmic Ocean, the River of Life, the Heavenly Jerusalem, Christ the Word and, finally, Divine Wisdom. What is at stake are the most important image-paradigms, not as an illustration of one particular text or other, but as naturally arising in the Byzantine mind as a kind of perceptible vision, evoking a whole gamut of literary and symbolic associations. This prompts the legitimate question of how we should classify these green stripes, the rivers of paradise. It is clear that this is a form of visual culture which it is hard to describe as a work of art, an architectural or aesthetic phenomenon. The context of hierotopy alone, in our opinion, facilitates an adequate evaluation of them. The 'rivers of paradise' may be interpreted as the most important semantic structure in the hierot-

opy of Byzantine churches, of singular importance for our understanding of the architectural forms, iconography and the iconic nature of the whole sacred space.

- ¹ On the new notion of image-paradigms, which was proposed by the author in 2004: *Лидов А. М. Иеротопия. Пространственные иконы и образы-парадигмы в византийской культуре* [*Lidov A. M. Hierotopy. Spatial icons and image-paradigms in Byzantine culture*]. М., 2009 (see www.hierotopy.ru). See also: *Lidov A. 'Image-Paradigms' as a Notion of Mediterranean Visual Culture: a Hierotopic Approach to Art History // Crossing Cultures. Papers of the International Congress of Art History. СИНА 2008. Melbourne, 2009. P. 177–183; Lidov A. The Temple Veil as a Spatial Icon. Revealing an Image-Paradigm in Medieval Iconography and Hierotopy // IKON. Journal of Iconographic Studies, 7 (2014). P. 97–108.*
- ² See: *Lidov A. Heavenly Jerusalem: the Byzantine Approach // The Real and Ideal Jerusalem in Jewish, Christian and Islamic Art. Jerusalem, 1997–1998. P. 341–353.* And the chapter 'Heavenly Jerusalem' in the book: *Лидов А. М. Иконы. Мир святых образов в Византии и на Руси* [*Lidov A. M. Icons. The World of the Holy Images in Byzantium and Russia*]. М., 2013.
- ³ *Barry F. Walking on Water: Cosmic Floors in Antiquity and the Middle Ages // The Art Bulletin, 89/4 (2007). P. 627–656.*
- ⁴ *Dagron G. Constantinople imaginaire. Etudes sur le Recueil 'Patria'. Paris, 1984. P. 207, 254.*
- ⁵ *Majeska G. Notes on the Archaeology of St. Sophia at Constantinople: the Green Marble Bands on the Floor // DOP 32 (1978). P. 299–308.*
- ⁶ *Kominko M. The world of Kosmas: the Byzantine illustrated codices of Christian Topography. Cambridge University Press, 2013. P. 50–51, 254–255.*
- ⁷ *Paul le Silencieux: Description de Saint Sophie de Constantinople / Ed. M.-C. Fayant, P. Chuvin. Die, 1997. P. 146–149.* The Greek original with English translation see: *Barry F. Walking on Water. P. 647.*
- ⁸ *Mango C., Parker J. A Twelfth-Century Description of Saint Sophia // DOP 14 (1960). P. 239.*
- ⁹ «Пастырь» Гермы. Составление и комментарии И. Свенцицкой. [‘The Shepherd of Hermas’. Compiled and annotated by I. Svetsitska]. М., 1997. P. 14, 19.
- ¹⁰ See Lidia Chakovsky’s paper in the present collection.
- ¹¹ *The New Oxford Annotated Bible with the Apocryphal // Deuterocanonical Books / Ed. Harrington D., Coogan M. New York, 2001.*
- ¹² *Barry F. Walking on Water. P. 647.*
- ¹³ *Demus O. The Mosaics of San Marco in Venice. Vol. 1. Chicago, 1984. P. 194–195, pl. 65, 327–329.*
- ¹⁴ *Djuric S. Ateni and the Rivers of Paradise in Byzantine Art // Zograf, 20 (1989). P. 22–29.*
- ¹⁵ *Nicholas of Andida. A Meditation on symbols and mysteries. Forward, translation and commentary by V. V. Vasilik. On the author, sometimes considered to be Theodore of Andida, see: Bornert R. Les commentaires byzantines sur la divine liturgie. Paris, 1966. P. 182.*
- ¹⁶ *Darrouzes J. Sainte-Sophie de Thessalonique d’apres un rituel // Revue des etudes Byzantines, 34 (1976). P. 46–49.*
- ¹⁷ *Св. Симеон Солунский. Разговор о священнодействиях и таинствах церковных, гл. 168 // Сочинения Блаженного Симеона, архиепископа Фессалоникийского. Т. 2. СПб., 1856. С. 256* [*St Symeon of Thessaloniki. A commentary on the liturgical rites and the ecclesiastical sacraments. Chapter 47 // The Works of Blessed Symeon, archbishop of Thessaloniki. Volume II*].
- ¹⁸ *Pedoni S. The Marble Omphalos of Saint Sophia in Constantinople // 11th International Colloquium on Ancient Mosaics, Bursa 2009. Istanbul, 2011. P.749–768.*
- ¹⁹ *Walter Chr. Art and Ritual of the Byzantine Church. London, 1982. P. 16–18.*
- ²⁰ In 1625 the Patriarch of Alexandria Gerasimos I Spartaliotis awarded the Moscow patriarchs by a special privilege of the patriarchate of Alexandria — to wear a mantle with two red bands (*potamoi*).
- ²¹ *Св. Симеон Солунский. Разговор о священнодействиях и таинствах церковных, гл. 47*

// Сочинения Блаженного Симеона, архиепископа Фессалоникийского. Т. 2. С. 256 [St Symeon of Thessaloniki. A commentary on the liturgical rites and the ecclesiastical sacraments. Chapter 47 // The Works of Blessed Symeon, archbishop of Thessalonika, volume II].

- ²² *Иосиф Флавий. Иудейские древности* [*Flavius Josephus. Jewish Antiquities*] / Пер. Г. Г. Генкеля. Т. 1. М., 1994. С. 161.