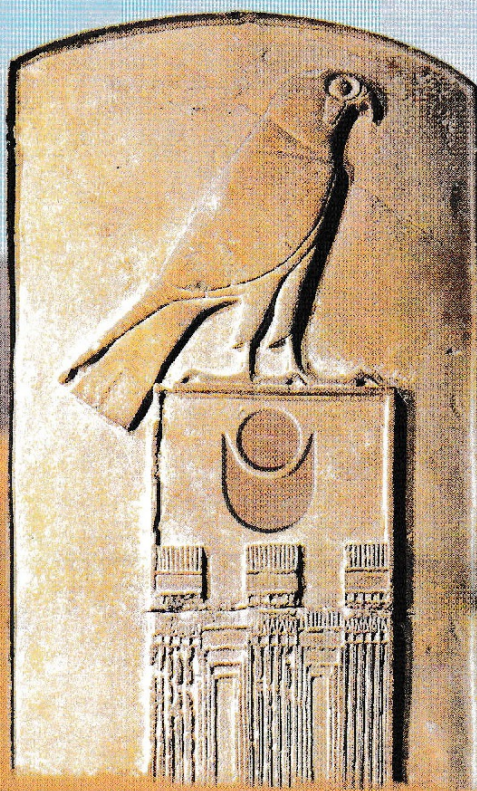


**Сборник в чест на XX години
програми по египтология
в Нов български университет**



**Български институт
по Египтология**



**Нов български
университет**

ЕДИН ГРАФИТ-РИСУНКА НА БЛАГОСЛАВЯЩА ДЕСНИЦА ОТ „СВ. СОФИЯ“, КОНСТАНТИНОПОЛ

Тома Томов

Терминът „графити“ изразява акт на писане или рисуване върху твърда повърхност. Той също има допълнително значение на лекомислена постъпка и разрушаване на оригинала. В графитите прозира човешкото желание за самоизява и общуване. Обикновено те се откриват надраскани върху общодостъпни места, най-често по стените и колоните на безброй храмове, което се обяснява с удобната повърхност за писане, струпването на много хора и условия за добра комуникация. Специално в Константинопол те се срещат във „Великата черква“ – храмът „Св. София“ (Ἁγία Σοφία), най-голямата християнска катедрала в православния свят и най-важната религиозна постройка на византийската столица. (Müller-Wiener 1977, 84–96; Janin 1969, 455–70). Никак не е учудващо, че всички посетители (поклонници или обикновени навестители) започвали своята обиколка на имперския град, посещавайки най-напред „Св. София“, сграда с митична известност. Оттук няма нищо изненадващо в желанието на мнозина да оставят знак (техните имена, молитви или рисунки) за посещението си в „Св. София“. В продължение на векове мраморните подпорни стени, балюстради, рамки на прозорци, врати и колони са покривани с такива спомени на различни езици. Една част от тях изписвали своите имена и молитви, може би вярвайки, че така ще получат спасение, ако написаното от тях остане навеки в храма „Св. София“, докато други правели това, защото тяхната свобода за изява била ограничавана навсякъде.

Графитите-рисунки често носят информация, допълваща или уточняваща вярвания, разбирания и представи на средновековния човек, а в много

примери те са дълбани от с (Хаджиев, К срещат кора сунките (Бо бен начин да с други сред връзка с нев Меламед 20

Тази стат моя престо открива отде що 68 граф

Преди д им да каж никакви пр мо, за да се трябва да се мети и са к ите на храм или много г от тях е кор

²¹⁸ Доколку и копира то проуч галерият сканиран чески каз На следв осветлен и разчита етап пор

²¹⁹ Изглежда съхранен открива И

²²⁰ Според Т катехуме значаване

ДА ОПОЛ

не върху твърда помислена постъпка и като желание за сани върху общодос храмовете, което се на много хора и условия те се срещат във най-голямата християнска постройка (in 1969, 455–70). или обикновени град, посещавайки тук няма нищо изимена, молитвени на векове мрам, врати и колони са от тях изписвали лучат спасение, ако като други правели навсякъде. заща или уточнява-я човек, а в много

примери те са допълнение или продължение на посветителски надписи, издълбани от светски и духовни лица, посетили черквите, но с други средства (Хаджиев, Карадимитрова, Меламед 2010, 29). Сред графитите-рисушки се срещат кораби, птици, фантастични животни, човешки изображения. Рисушките (Бог, Божията Майка, светци и пр.) не са самоцелни, а един по-особен начин да се изразят послания за вяра. Всъщност те са молитва, изказана с други средства, при която с помощта на визуален символен образ се търси връзка с невидимото за спасението на душата. (Хаджиев, Карадимитрова & Меламед 2010, 35).

Тази статия е резултат от проучванията в храма, проведени по време на моя престой в Истанбул през 2010 г. В „Св. София“ имах възможността да открия отделни букви и кратки текстове на кирилица. Днес те наброяват общо 68 графита, но само малко част от тях са публикувани²¹⁸.

Преди да пристъпим към разглеждане на рисунката-графит, ще си позволим да кажем няколко думи за галерията на храма. Разбира се, ние нямаме никакви претенции да изчерпваме този сложен проблем. Това е необходимо, за да се усети историческата среда, в която са се появили. Преди всичко трябва да се отбележи, че графитите в „Св. София“ са нанесени с остри предмети и са концентрирани в почти всички части на втория етаж или галериите на храма²¹⁹. Тук е уместно да припомним, че те са наречени *катехумени* или много по-рядко, *гинекейон*²²⁰. (Mathews 1971, 133; Taft 1998, 31). Всеки от тях е коридор, разположен над нартекса и страничните кораби на храма,

²¹⁸ Доколкото ми е известно през лятото на 1969 г. Барбара Ван Найс посещава „Св. София“ и копира или фотографира около 2000 графита. Смятам, че те са много повече и тяхното проучване изисква търпение и време, което неизменно е свързано със затваряне на галерията за посетители. На второ място идва необходимостта от модерна техника за сканиране, каквато използват шведските ми колеги при проучване на викингските рунически камъни и която коментирахме обстойно при срещата ни през септември 2012 г. На следващо място е задължителното използване на осветително тяло с изкуствено осветление, което поставяно под различни ъгли ще улесни разкриването, заснемането и разчитането на графита. За съжаление подобни планове са неосъществими на този етап поради разминаване със заложените приоритети в политиката на музея.

²¹⁹ Изглежда такива изображения е имало и на други места в тази черква, но днес не са съхранени. В западната част на нефа и южния страничен кораб имах възможност да открия 10 графита-рисушки и само 3 надписа на гръцки език.

²²⁰ Според Т. Метюз „първичната и най-ранна употреба на галериите вероятно била за катехумените“. Р. Тафт приема основателно, че терминът *гинекей* „се използва за обозначаване на пространства на приземния етаж, предназначени предимно за жени“.

обикновено открит към наоса чрез аркади или колонади. (Mathews 1971, 128ff). Входът към галериите се намира в северозападния край на храма, където по една полегата серпентина се стига до ъгъла на западната и северната галерия. Без да навлизам в подробности (детайли у Taft 1998, 31, 34, 41–42, 49, 55–56, 59, 62, 86–87), тук само ще отбележим, че според традиционния възглед галериите се определяли като място за жени или използвани като средство за сегрегация на половете или социалните класи²²¹. (Mathews 1971, 125–6, 130–133; Gerstel 1998, 91–92; Taft 1998, 57). Но ако приемем възгледа на учени като Т. Метюз (Mathews 1971, 131) и Р. Тафт (Taft 1998, 49, 62), тогава следва, че ще бъде твърде погрешно да се твърди, че „галериите са място само за жени“ или те „са резервирани единствено за използване от катехумени или жени.“ В потвърждение на това се налага да припомним, че някои сектори от галериите са запазени главно за императрицата и нейните придворни дами или за императора и неговия антураж, предимно от мъже, докато други части се използвали в определени случаи като място за църковните синоди например. (Taft 1998, 42). Въпреки че значителна част от дворцовите ритуали се извършвали в галериите, богослужбена дейност там се оказва несъществена²²². (Taft 1998, 59). Освен това, галериите изглежда били използвани за различни дейности, както позволени, така и непозволенни²²³. (Taft 1998, loc. cit.; Mathews 1971, 133). Още едно съображение след-

²²¹ В „Св. София“, както във всички големи черкви на изток, жените и мъжете били отделени по културни и морални причини; в повечето храмове жените заемали северния страничен, а мъжете южния страничен кораб (черквите били ориентирани на изток). Р. Тафт дори отбелязва погребално правило в кодекс от XI век, което изисква тялото на покойника да се постави на дясната (южна) страна на храма, ако е на мъж, и на лявата (северна) страна, ако е на жена. Но в по-голямата част от писмените данни за „Св. София“ се посочва, че жените заемали и северния, и южния кораб, а мъжете се намирали в централната част на нефа.

²²² Ще отбележим, че тук се извършвали църковните ръкополагания, събори, клетви за вяност, чудотворни изцеления и прогонване на демони. Можем да добавим сведения за раздаване на възнагражденията на клириците (*proci*), за императорски приеми и обеди, за сесии от всякакъв вид на църковния трибунал и събрания на синода и т.н.

²²³ Р. Тафт подчертава, че галериите били използвани „за всяка цел, която можем да си представим, позволена или непозволена, включително дори като временно жилище и сексуални флиртове“. Той също отбелязва, че „жените и императорският антураж присъствали на литургията в галериите и получавали светите тайнства там“, както и, че „ораториите и императорските апартаменти, трапезария и ложата-митаторий вероятно се намирали там.“

ва да бъде спомен резервирани за народ заемал църквата или липсата на писменост присъствали в пол, в останали подкрепа в пол страдите на гал обикновен нар фитите са се по отваря вратата православна с ме, за да издъл обаче да заклю че самият автор това обяснение е шаял из праз вейки това, той много други пр

Нека сега о разположен на три плитки нис с врата (вж. Об бан плитко от разположен на тор е бил колен

Задачата, ко и проблемите, православната 1905, 175–176)

²²⁴ По мнението ние било т. н Според Б. А. на пръстите което за Голу може да бъде

Mathews 1971, й на храма, къ-тата и северната, 31, 34, 41–42, традиционния използвани като Mathews 1971, приемем въз- (Taft 1998, 49, че „галериите използване от припомним, че цтата и нейните димно от мъже, място за цър-ителна част от на дейност там рните изглежда ка и непозволе-бражение след-

мъжете били отде-заемали северния-тирани на изток). изисква тялото на на мъж, и на лявата е данни за „Св. Со-мъжете се намирали

събори, клетви за-добавим сведения-аторски приеми и-на синода и т.н.

която можем да си временно жилище-торският антураж-тва там“, както и, че-итаторий вероятно

ва да бъде споменато. Според Р. Тафт (1998, 56), от XIV в. галериите били резервирани за имперския антураж и благороднички, докато обикновеният народ заемал централния кораб и страничните кораби на първия етаж. При липсата на писмени сведения е трудно да се заеме твърда позиция за или *против* присъствието (или не) на обикновени светски лица, от мъжки и женски пол, в останалите части на галериите. (Taft 1998, 42). Според мен известна подкрепа в полза на „за“ идва от графитите върху колоните, стените и балюстрадите на галериите. Очевидно те са късче сведение за присъствието на обикновен народ там. Следователно въпросът, който си задавам, е дали графитите са се появили по време на служба или не. Отговорът на този въпрос отваря вратата за различни хипотези. Всеки, който е присъствал на цялата православна служба може да забележи как вярващият има достатъчно време, за да издълбае нещо върху мрамора. Подобно предположение изисква обаче да заключим, че галериите са достъпни за всеки по всяко време, или че самият автор е важна персона, или придружител на знатен човек. Докато това обяснение е твърде правдоподобно, то също е възможно авторът да се е шляел из празните галерии само да установи колко голяма е черквата. Правейки това, той е имал възможност да издълбае свой графит по примера на много други преди него.

Нека сега обърнем внимание на графита-рисунка на Божията десница, разположен на източната стена в южната галерия. В стената са оформени три плиткни ниши, в които са поставени прозорци, като първата е пронизана с врата (вж. Образ 1). Графитът, с височина 16 см и широчина 14 см, е издълбан плитко от вътрешната страна на втората подпора в източната стена и е разположен на 90 см от нивото на пода в галерията. Очевидно неговият автор е бил коленичил или клекнал.

Задачата, която си поставяме тук е да разгледаме този графит-рисунка и проблемите, които поставя. Десницата е представена в жест, който днес православната църква нарича именословно благословение²²⁴. (Голубинский 1905, 175–176) Последното, или εὐλόγῳ, е призоваване на божията благодат

²²⁴ По мнението на Е. Голубинский, първоначалната форма на именословно благословение било т. нар. кръстовидно благословение, упоменато от Йоан Скилица през XI в. Според Б. А. Успенский (Успенский 2006, 323–324, 345) по начина на разположение на пръстите в именословно благословение може да се види сходство с двупръстието, което за Голубински (Голубинский 1905, 184) всъщност е кръстовидно, което „лесно може да бъде прието за двупръстно“.

за осветяване на лица и предмети. (Никольский 1907, 159; Ткаченко 2014, 316–321). Ръката е изобразена в профил, като палецът и безименният пръст се докосват, малкият е изправен, а показалецът и средният пръст са полуизправени (вж. Образ 2 и 3). Това разположение на пръстите би трябвало да изобразява абривиатурата IC XC, поради което се нарича именословно. (Мельников 1908; Лукашевич 2014, 383).

Жестовите в изкуството също са предмет за изследване от страна на историците на изкуството. Можем да разграничим различни стилизирани жестове, особено жестове с ръце на светци, ангели, клирици, Христос и Бог Отец във византийското изкуство, както на фрески, така и върху мозайки и икони. В раннохристиянските и средновековните примери много често ще се появява само Божиата десница в небето по време на важни събития. (Ross 1996, 34) Ако се ограничим само до изображенията на Христос Пантократор, то обикновено се приема, че във византийското изкуство дясната ръка на Исус е ясен жест на мощ и благословение²²⁵. Но ако се вгледаме внимателно в тези изображения, то ще открием, че дясната ръка на Христос има малко по-друг жест: палецът е съединен с безименния пръст, а останалите са изпънати²²⁶.

Обръщайки се към историческите данни, ние с почуда откриваме, че този жест символизира не благословение, а това, че Спасителя е изобразен в хода на произнасяне на реч, а именно – той благовестява с евангелие Царството Божие. (Голубинский 1911, 492; L'Orange 1953, 185; Юревич 2000; Ткаченко 2014, Пак там) В портрети от дохристиянската епоха с този жест се отбелязвал моментът на публично излизане и бил взет от тогавашната общест-

²²⁵ В изображенията на Христос Пантократор, той е представен фронтално, седнал на трон, вдигнал дясната си ръка за благословение и държащ в лявата книга, символ на „логоса“ или словото сътворило плътта от отворения пасаж у Евангелие на Йоан: „В началото бе Словото ...“. Вж. мозайката от XII в. в апсидата на Санта Мария Маджоре, въпреки че изобразява Коронацията на св. Богородица, представя Христос в тази поза. Вж. също мозайката от XII в. Христос Пантократор в апсидата на катедралата в Чефалу или куполната мозайка на Пантократор в Дафни, ок. 1100 г., Христос седнал на трон между Константин IX Мономах и Зоя в южната галерия на „Св. София“ до XI в. и мозайката от късен IX – началото на X в. над Царските двери на „Св. София“. За споровете относно произхода, значението и присъствието на този жест във византийското изкуство вж. Wessel & Restle 1966, 775–776; Ткаченко 2014, Пак там.

²²⁶ Това не е т.нар. свещенническо „имесловно“ благословение, когато пръстите изобразяват гръцките букви IC XC.

вена практика²²⁷. (Ткаченко 1953–1968, 184; L'Orange 1991, 438) При асирчай посредством разна картините лица таский 1911, 491–492; рие също се проследоратори, излизайки внимание, вдигайки на произнасяне на р 1911, 493; Юревич 2

Както следва от и та иконография ръце рали процес на бесед и светците се изобраз ръката, за да се подчер ството Божие²²⁹. (Том Най-често използвани безименният пръст с от Е. Голубинский ка

²²⁷ С. Крелинг се опира обръщат към магист бил култов жест и из

²²⁸ У Марк Фабий Квин объяснение за най-изп съединяването на бе този жест, с който на също и самия процес

²²⁹ Това потвърждава жения от император К изображения на Хри пръсти на дясната ръ ръка – има книга, коя написаният през IV и библиотека и украсен лица са представени с когато е напълно не – това би било не про

Ткаченко 2014, безименният пръст са полуиздигнати, трябвало да са условно. (Ме-

страна на издигнати жезлове Христос и Бог на върху мозайки и много често жезлови събития. Христос Панакруство дясно, а се вглеждаме в Христос, а останали-

иваме, че този образен в хода на Царството 2000; Ткаченко жест се отнася общест-

седал на трон, мвол на „догоса“ ран: „В началото аджоре, въпреки в тази поза. Вж. ата в Чефалу или на трон между в. и мозайката от уровеите относно то изкуство вж.

ите изобразяват

вена практика²²⁷. (Голубинский 1905, 180; Kraeling 1956, 194; Goodenough 1953–1968, 184; Lane 1980, 12–20; Cutler&Kazhdan 1991, 849–850; Ševčenko 1991, 438) При асирийците, египтяните и индийците, например, имало обичай посредством разположението на пръстите да се показва, че изобразените на картините лица трябвало да се схващат тъкмо като говорещи. (Голубинский 1911, 491–492; Юревич 2000) В културата на древното Средиземноморие също се проследява традицията на жестикуляция: гръцките и римските оратори, излизайки на катедрата, приканвали слушателите към мълчание и внимание, вдигайки ръка с определено положение на пръстите, и по време на произнасяне на речта жестикулирали по особен начин²²⁸. (Голубинский 1911, 493; Юревич 2000)

Както следва от историческите паметници и източници, в християнската иконография ръцете с особено положение на пръстите също символизирали процес на беседа. (Юревич 2000) Спасителят, пророците, апостолите и светците се изобразявали с ръце с особено разположение на пръстите на ръката, за да се подчертае, че те са лица проповядващи евангелието на Царството Божие²²⁹. (Голубинский 1905, 179–180; Голубинский 1911, 496–497) Най-често използваното разположение било това, при което се съединявали безименният пръст с палеца, а останалите пръсти се изпъвали и определяно от Е. Голубинский като кръстовидно, но с уговорката, че „лесно можело да

²²⁷ С. Крелинг се опира на двама римски сенатори, които правят този жест, когато се обръщат към магистратите. Е. Годено го свързва с кулата към Сабазий, смятайки че това бил култов жест и изглежда, че бил първият, който изказва това предположение.

²²⁸ У Марк Фабий Квинтилиан (Quintilianus XI, гл. 1–3) може да се открие подробно обяснение за най-използваните от ораторите жестове в гръко-римския свят. Например, съединяването на безименния пръст с палеца, при което останалите се изпъват – т.е., този жест, с който на иконите е изобразен Спасителя – означавал началото на речта, а също и самия процес на разказване, понякога – порицание или обвинение.

²²⁹ Това потвърждава живелия през VI в. Павел Силенциарий в своето описание на построения от император Юстиниан храм „Св. София“ в Константинопол. Павел говори за изображение на Христос на една от олтарните завеси: „Той е изобразен с протегнати пръсти на дясната ръка – в знак на това, че Той вещае присноживото слово, а в лявата ръка – има книга, която съдържа Божествените слова [т.е. евангелие]“. Друг пример е написаният през IV или V в. откъс от Петокнижието на Мойсей, пазено във Виенската библиотека и украсено с 24 миниатюри, илюстриращи текста. Много от изобразените лица са представени с ръце с особено разположение на пръстите и то в такива ситуации, когато е напълно невъзможно този жест да се приеме за благословение или моление – това би било не просто несъобразителност, но понякога и дори кощунство.

бъде прието за двупръстно²³⁰. (Голубинский 1905, 176) На този жест, според руския църковен историк, в иконографията започнало да се гледа като на благославяща ръка не по-рано от XI в.²³¹ (Голубинский 1905, 182–183; Голубинский 1911, 500) За разлика от него Н. П. Кондаков смята, че това е станало към IX в. и жестът е типичен за образите на Христос Пантократор от XI и XII в. (Кондаков 1905, 30–31).

И така, след всичко казано дотук става ясно, че нашият графит-рисунок възпроизвежда жест с кръстовидно разположение на пръстите, чиято поява следва да се търси след XI в. Впрочем жестът има удивителната способност да поражда най-различни асоциации и е зареден с много символика. Той е външен израз на душевността на човек, показва неговия вътрешен свят, но също и принадлежността му към дадена човешка общност. Проправя си път и предположението ръката да е нарисувана от художник, който очевидно не е миниатюрист, ако се вземат под внимание размерите на графита, спазването на пропорциите и разполагането му на източната стена на черквата.²³² Няма и следа от човешка фигура, с която да свържем изображението и очевидно целта на автора е била да покаже единствено благославящата десница. Трудно е да се определи дали е подражание на видяно в храм изображение – най-близък паралел е намиращото се само на няколко метра в ляво мозаечно пано от XI в. с Константин IX Мономах и Зоя, стоящи от двете страни на Христос с благославяща десница. (Лазарев 1986, 75; Лихачова 1987, 125) Към него следва да се добавят и мозайките от края на IX – началото на XI в. на император Лъв VI Мъдри в нозете на Христос, в люнетата над входа в храма, и тези на св. Йоан Златоуст и св. Игнатий Богоносец на северния тимпан. (Лазарев 1986, 72; Лихачова 1987, 90–92) Може би графитът е молитва-послание, в която чрез рисунката се търси връзка с невидимото за благословия, за спасението на душата и е свързана с убеждението в неговата сила, изказ на истинност, призив за защита. Но освен

²³⁰ Е. Голубинский посочва, че то се появява „около или не по-късно от началото на VII в.“

²³¹ В известният „Менологий“ на Василий II (края на X – началото на XI в.) тези ръце ясно се употребяват в своето първоначално значение на символи или условни знаци за говорещи лица (проповядващи, благославящи). Обичайният жест за молитва до средата на XV в., в съответствие с църковната практика от древността, обичаен жест на молитва било въздеянието (т.е. вдигането) на ръцете. Този жест служил като символ, или, по-добре казано, като естествен външен израз на пламенната и искрена вътрешна молитва.

²³² Обикновеният вярващ би го разположил в галерията, където намери добро място.

лична молитва, раз на Божията североизточната

Накрая ми с страна на храма ние и за друго в помня, че от времента процесията мога открито в града императорите в ски изображения открива изглед в известно е, че б от архиереите (е ците. Освен това кавник), характере XI в.²³³ (Woodfin то ги поставя, че Впрочем, когато помнят, че негов практическо зна да могат свещени (Woodfin 2012, 1 сунката-графит тургични действия ратор от ръката на графита е дух

²³³ Първото сигурно хийски до Михаил като детайл от о в. те са предпис

На този жест, спо-
да се гледа като на
05, 182–183; Голу-
мента, че това е ста-
Пантократор от XI

ят графит-рисуна-
стите, чиято поява
елната способност
о символика. Той е
вътрешен свят, но
т. Проправя си път
к, който очевидно
е на графита, спаз-
та стена на черква-
ем изображението
но благославящата
видяно в храм из-
на няколко метра
и Зоя, стоящи от
рев 1986, 75; Ли-
ките от края на IX
на Христос, в лю-
Игнатий Богоно-
987, 90–92) Може
а се търси връзка с
е свързана с убеж-
защита. Но освен

от началото на VII в.“
то на XI в.) тези ръце
ми или условни знаци
т жест за молитва до
вността, обичаен жест
ст служил като символ,
та и искрена вътрешна

мери добро място.

лична молитва, той може да се възприеме и като съзнателно поставен об-
раз на Божията (или архиерейска) десница, благославяща намиращите се в
североизточната част на южната галерия.

Накрая ми се струва, че разположението на графита върху източната
страна на храма и съвсем близо до врата (сега под номер 51) дава основа-
ние и за друго възможно обяснение на рисунката. Най-напред, нека при-
помним, че от вратата някога е започвала галерия, по която императорска-
та процесия можела да попадне от Двореца в храма, без да се появява на
открито в града (вж. Образ 1). За отбелязване е още, че тъкмо тук, където
императорите влизали в черквата, са запазени и две мозайки с император-
ски изображения. Покрай тях пътят отивал към балюстрадата, от която се
открива изглед към цялото вътрешно пространство на „Св. София“. Добре
известно е, че благословение за хора и предмети се извършва единствено
от архиереите (епископ, архиепископ, митрополит, патриарх) или свещени-
ците. Освен това над китката се забелязва добре очертан *епиманикий* (наръ-
кавник), характерен за богослужебните одежди, чиято поява се отнася към
XI в.²³³ (Woodfin 2012, 8, 13, 16–17) Наръкавниците напомнят на този, кой-
то ги поставя, че не бива да се надява на своите сили, а на Божията помощ.
Впрочем, когато ги поставя, духовникът чете редове от псалми, които му на-
помнят, че неговите ръце принадлежат на Бог. Освен това, те имат и чисто
практическо значение. С тях се привързват краищата на долната одежда, за
да могат свещенослужителите да действат по-свободно при богослужение.
(Woodfin 2012, 17) Оттук ми се струва, че би могло да се погледне на ри-
сунката-графит по-скоро като на знак за изпълняваните на това място ли-
тургични действия, а именно, благословението на влизащия в храма импе-
ратор от ръката на патриарха. Трудно е обаче да се определи дали авторът
на графита е духовно или светско лице.

²³³ Първото сигурно сведение за наръкавници е едно писмо на патриарх Петър Антио-
хийски до Михаил Керуларий от 1054 г. (PG 120, col. 800C) в което те са отбелязани
като детайл от облакото на патриарха. В наръчници за ритуала (*diátaxis*) от XII и XIII
в. те са предписани и за свещеници.

hands belong to
sign for the ex
of the Emperor
to explain whet

SUMMARY

This paper deals with an interesting graffito from the church of Hagia Sophia. The graffito, which is 14 cm in width and 16 cm in height, is inscribed lightly into the marble pillar in the south gallery at about 90 cm from the floor. A careful investigating reveals that we are dealing with drawing of the right hand in blessing gesture. Today this gesture is known in the Orthodox Church as *imenoslov* blessing. We should note that it was established in the Byzantine art not until the eleventh century, but it is typical feature for the monuments from the nine and tenth centuries. It is tempting and we may be permitted to guess that we have an example of the right Hand of God in a church from the Byzantine capital and to trace its appearance in the period after the eleventh century. When we turn next to the graffito's dimensions, proportions and its location on the east wall of the church one may suppose that he was an artist. Judging from the lack of human figure one may assume that the main goal of the anonymous author was to present only the right God's Hand. It is difficult to define whether our drawing is imitation of the real image from the church iconography. It is also evident that the graffito is a prayer-message through which the inscriber would have had a desire to look for a connection with the invisible God for blessing, for salvation of the soul and for protection. All of the above conjectures are only a hypothesis, which would need further evidence to assume the appearance of truth.

Besides a personal prayer one should consider it as deliberately placed here image of the right hand with the intention to bless the believers in northeast part of the south gallery.

However, I believe that here we have a hint for another and more probable explanation. A careful investigating reveals that there is an *epimanikion* (cuff), quite clear visible above the wrist. In the late twelfth century, the *epimanikia* are defined as a special episcopal prerogative. By the thirteenth century, however, they were being worn by priests as well as bishops. A little later, by the mid-fourteenth century these insignia were being worn by deacons as well. For all I know special cuffs for deacons, priests, and bishops were added to keep the sleeves of the vestments out of the way of the celebrants during the divine services. When putting on their cuffs, the clergy read lines from the psalms reminding them that their

Монографии:

Голубинский И.
Томас. Москва.

Кондаков 1905
фия Господа
ческий очерк

Лазарев 1986: I

Лихачова 1987:

Никольский 19

Успенски 2006:

Goodenough 19
Period.Vol. 10

Kraeling 1956: C
Report. VIII, I

Janin 1969: R. Ja
Constantinop
ed. Paris, 1965

Mathews 1971: T
liturgy. Univer

Müller-Wiener 1
Byzantion-Ko
Tübingen, 197

L'Orange 1953: I
Ancient Word.

Quintilianus XI
thelatinlibrary

Ross 1996: L. Ros

Wessel & Restle
Bd. II. Stuttgart

hands belong to God. For this reason I am inclined to think that our graffito is a sign for the execution of liturgical practices in that place and namely the blessing of the Emperor by the Patriarch's hand. Unfortunately, we are not yet in position to explain whether the graffito's author was a clergyman or layman.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

Монографии:

- Голубинский 1911:** Е. Е. Голубинский. История Русской Церкви. Том II, 2-я пол. тома. Москва, 1911.
- Кондаков 1905:** Н. Кондаков. Лицевой иконописный подлинник. том I. Иконография Господа Бога и Спаса нашего Иисуса Христа. Исторический и иконографический очерк. СПб, 1905.
- Лазарев 1986:** В. Н. Лазарев. История византийской живописи. Москва, 1986.
- Лихачова 1987:** В. Лихачова. Изкуството на Византия 4. – 15. век. София, 1987.
- Никольский 1907:** К. Никольский. Учебный устав богослужения. СПб, 1907.
- Успенски 2006:** Б. А. Успенски. Крест и круг. Москва, 2006.
- Goodenough 1953–1968:** E. Goodenough. Jewish Symbols in the Greco-Roman Period. Vol. 10. Princeton, 1953–1968.
- Kraeling 1956:** C. H. Kraeling. The Synagoge: The Excavations of Dura-Europos Final Report. VIII, Part I. New Haven, 1956.
- Janin 1969:** R. Janin. La géographie ecclésiastique de l'empire byzantin. 1. Le siège de Constantinople et le patriarcat oecuménique, 3. Les églises et les monastères, 2d ed. Paris, 1969.
- Mathews 1971:** Th. Mathews. The early churches of Constantinople: architecture and liturgy. University Park, 1971.
- Müller-Wiener 1977:** W. Müller-Wiener. Bildlexikon zur Topographie Istanbuls: Byzantion-Konstantinopolis-Istanbul bis zum Beginn des 17. Jahrhunderts. Tübingen, 1977.
- L'Orange 1953:** H. P. L'Orange. Studies in the Iconography of Cosmic Kingship in the Ancient World. Oslo, 1953.
- Quintilianus XI:** M. Fabius Quintilianus. Institutiones, Liber XI (<http://www.thelatinlibrary.com/quintilian.html>)
- Ross 1996:** L. Ross. Medieval Art: A Topical Dictionary. London, 1996.
- Wessel & Restle 1966:** K. Wessel, M. Restle. Reallexikon zur byzantinischen Kunst. Bd. II. Stuttgart, 1966.

Woodfin 2012: W. T. Woodfin. *The Embodied Icon: Liturgical Vestments and Sacramental Power in Byzantium*. Oxford, 2012.

Периодика:

Голубинский 1905: Е. Е. Голубинский. К нашей полемике с старообрядцами. (Дополнения и поправки к полемике относительно общей ее установки и относительно главных частных пунктов разногласия между нами и старообрядцами). Издн. 2-е, исправ. и дополн. Москва, 1905.

Хаджиев, Карадимитрова & Меламед 2010: К. Хаджиев, Кр. Карадимитрова, К. Меламед. *Аз писах. Българска кирилска епиграфика*. София, 2010.

Мельников 1908: Ф. Е. Мельников. Публичная беседа об именованном перстосложении. Москва, 1908. (<http://www.krotov.info/history/20/1900/19080316.html>)

Юревич 2000: Протоиерей Д. Юревич. Психологический символизм жестов в христианской иконографии. – Первые Покровские педагогические чтения. СПб., 2000. (<http://spbda.ru/publications/protoierey-dmitriy-yurevich-psihologicheskii-simvolizm-jestov-v-hristianskoy-ikonografii/>)

Gerstel 1998: S. Gerstel. Painted Sources for Female Piety in Medieval Byzantium. – *Dumbarton Oaks Papers*, 52, 1998, 89–111.

Lane 1980: E. N. Lane. Towards a Definition of the Iconography of Sabazius. – *Numen* 27/1, 1980, 9–33.

Taft 1998: R. Taft. Women at Church in Byzantium: Where, When — and Why? – *Dumbarton Oaks Papers*, 52, 1998, 27–87.

Поредица:

Лукашевич 2014: А. А. Лукашевич. Именованное перстосложение. – *Православная Энциклопедия*, т. 22, 2014, 383–384.

(<http://www.pravenc.ru/text/389491.htm>)

Cutler & Kazhdan 1991: A. Cutler, A. Kazhdan. Gesture. – In: *Oxford Dictionary of Byzantium*. Ed. A. P. Kazhdan, New York-Oxford, 1991.

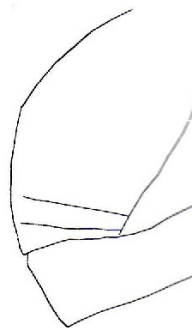
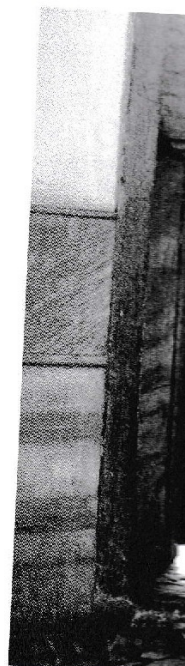
Ševčenko 1991: N. P. Ševčenko. Christ: Types of Christ. – In: *Oxford Dictionary of Byzantium*.

Изображения:

Обр. 1. Врата # 51 и нишата с благославящата десница.

Обр. 2. Благославящата десница, прерисовка.

Обр. 3. Благославящата десница.



Обр. 2. Благославящата десница, прерисовка

Vestments and

обрядцами. (До-
новки и относите-
старообрядцами).

Карадимитрова, К.
2010.

ловном перстосло-
00/19080316.html)

символизм жестов
дагогические чте-
y-dmitriy-yurevich-

Medieval Byzantium. –

of Sabazius. – Numen

hen — and Why? –

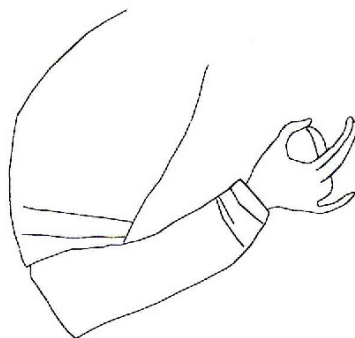
жение. – Православ-

Oxford Dictionary of

Oxford Dictionary of



Обр. 1. Врата # 51 и нишата с благославящата десница.



Обр. 2. Благославящата десница, прерисовка.



Обр. 3. Благославящата десница.