

ИЗКУСТВО И ПАМЕТ

Сборник в чест
на 80-годишнината
на Иван Маразов





ИЗКУСТВО И ПАМЕТ

Сборник в чест
на 80-годишнината
на Иван Маразов

ИЗКУСТВО И ПАМЕТ

Сборник В чест на 80-годишнината на Иван Маразов

ART AND MEMORY

Papers in Honor of the 80th Anniversary of Ivan Marazov

Съставителство
Compiled by

Оксана Минаева, Ирена Бокова
Oksana Minaeva, Irena Bokova

Научна редакция
Edited by

Татяна Шалганова, Валентина Ганева-Маразова
Tatyana Shalganova, Valentina Ganeva-Marazova

Редактор на българския текст
Editor of the Bulgarian text

Виолета Миланова
Violeta Milanova

Рецензенти
Reviewers

доц. д-р Майя Василева, доц. д-р Юлия Цветкова
Assoc. Prof. Maya Vassileva, Assoc. Prof. Julia Tsvetkova

© Издателство на Нов български университет, 2023
София 1618, ул. „Монтевидео“ 21
www.nbu.bg
bookshop.nbu.bg

Всички права са запазени. Не е разрешено публикуването на части от книгата под каквато и да е форма – електронна, механична, фотокопирна, презапис или по друг начин – без писменото разрешение на носителя на авторските права.

© Софрони Върбеф – художник на корицата
© МТ Студио – дизайн и предпечатна подготовка

Печат: „Симолони-94“ ООД

ISBN 978-619-233-224-2

Аксиния Джурова

Размисли върху наследството на Византия на Балканите
(Вместо поздравление)

Aksinia Dzhurova

Contemplations on the Heritage of Byzantium in the Balkans
(Instead of Congratulations) 347

Oksana Minaeva

Proto-Bulgarians and Silla Korea

Оксана Минаева

Прабългарите и Сила Корея 351

Томас Томов

Рисунки-графити от северния кораб
на храма „Св. София“, Константинопол (Истанбул)

Thomas Thomov

Drawings-Graffiti from the North Aisle
of the “St. Sophia” Cathedral, Constantinople (Istanbul) 377

Георги Геров

Стенописите от XV век в църквите „Св. Симеон Богоприемец“
в Новгородския Зверин-Покровский манастир
и „Св. Богородица Витовка“ в Драгалевския манастир

Georgi Gerov

Murals from the Fifteenth Century in the Church of
“St. Simeon the God-receiver” of Zverino-Pokrovsky Monastery
in Novgorod and in “St. Virgin Mary of Vitosha” Church of
Dragalevtzi Monastery 399

Любомир Муков

Барокови джамии в България (принос за появата
и разпространението на Барока по българските земи)

Lyubomir Mikov

Baroque Mosques in Bulgaria (a Contribution
to the Appearance and Spread of the Baroque in Bulgarian lands) 415

Ружа Маринска

Румъния в творчеството на Владимир Кавалджиев (1908–1988)

Ruja Marinska

Romania in the Oeuvre of Vladimir Kavalzhiev (1908–1988) 429

Валентина Ганева-Маразова

От самото начало

Valentina Ganeva-Marazova

From the Very Beginning 449

Preface

The present collection of papers is dedicated to the 80th anniversary of Prof. Dr. Habil. Ivan Marazov. The edition gathers together authors from different academic, educational and cultural institutions in Bulgaria and abroad, working in the diverse spheres of his research scope. All of them, in one or another way, have witnessed his attracting and captivating charisma of a scholar, university teacher, theoretician and a public figure. All of them belong to a community of researchers, museum workers, teachers, independent scholars, authors and alumni of the art studies program at the New Bulgarian University, sharing the unceasing quest for the truth about human existence as expressed in its creative manifestations in the past epochs and contemporary events. The use of a term such as “the school of Ivan Marazov” is inappropriate here, although he is associated with the growth of a number of specialists in the field of art studies, cultural studies, Indo-European studies, archaeology, and anthropology. Because of his broad-mindedness of views, liberty of choice and attitude towards the interpretation of methodological approaches, as well as his tolerance to different points of view in solving of theoretical debates and practical problems of the functioning of art, he goes beyond the concept of the traditional leader, mentor, advisor, reviewer, and educator. Because his books, especially those included in the bibliography of only a short excerpt from the last years of his creativeness and dedication to teaching in the New Bulgarian University, are a source of inspiration not only as a penetration into the depth of unknown and allegedly known artistic phenomena and artifacts, but because they demonstrate the true freedom of the researcher’s path in space and time, where there are no boundaries between the separate fields of humanitarian knowledge.

Чаcт I

Изкуcтвo и вpeмe

Part I

Art and Time

Рисунки-графити от северния кораб на храма „Св. София“, Константинопол (Истанбул)

Тома Томов, проф. д-р
Нов български университет, София

ABSTRACT: In the present text, we will focus on various figural graffiti carved on the marble columns and panels in the central part and the western exedra of the northern nave of Hagia Sophia. Their date of creation, without inscriptions or other indicative signs, can of course be fixed only approximately and within a broad time span. Hence, the first, second, third and seventh figural graffiti can approximately be attributed to the early Byzantine period, the sixth one probably comes from the Middle Byzantine period, and the first ship of the fifth graffiti drawing dates back to after 1450 while the date of the second lies between the 13th and 14th centuries.

These figural graffiti had different meanings for their creators through their apotropaic (crosses, ships, pentagram) and soteriological (birds) function. They certainly suggesting perhaps that they were incised as a non-verbal expression of what are expected to do the worshippers in an Orthodox church: adore the Savior, approach him in prayer and humility, and seek his forgiveness eye to eye. Every believer chooses whether to hold a candle in their hands during a service or to be on their knees before the holy image, or to seek the intercession of the 'invisible power' in solitude non-verbally using a drawing. The desire to leave a mark through a graffiti drawing in the temple itself comes from the understanding of medieval man that his power is directly related to the permanence of the act. Hence, it is not so much a marker to visit, but through its direct interaction with the sacred surface of the church building it becomes an eternal presence and prayer ('to this day'), which in durability and strength surpasses a lighted candle, the remains of which are thrown from the altar and candelabras after its combustion.

Keywords: *medieval graffiti-drawings, ship-graffiti, Christian symbols, Hagia Sophia, Constantinople, aisle*

„Великата черква“ или „Св. София“, известната куполна черква, построена между 532–537 г. от император Юстиниан I Велики (527–565), съдържа интересна колекция от надписи и рисунки-графити, някои груби и схематични, други забележително подробни. Тематично графитите могат да се разделят на кратки записи, появили се

предимно при посещение на черква, записи под формата на хроника (паметни записи) за важно събитие или личност, различни надписи-молитви и рисунки на човешки, магически и животински фигури, кораби, гербове, оръжия, кръстове, схеми за игра, монограми и зидарски знаци¹. Най-разпространените типове надписи-графити са с формулата „Господи, помози рабу своему Ном.“ и посетителските автографи „Ном. писал“. За тяхното изписване са използвани гръцки, кирилски, арменски и латински букви. Наскоро бяха публикувани деветдесет и четири надписа на кирилица и един на глаголица, награскани в почти всички части на галериите на „Св. София“ (Томов 2016; 2019). Общо 200 рисунки на графити бяха открити по време на моята теренна работа в Истанбул между 2007 и 2014 г. Сред тях най-многобройни са корабните графити (52), (Томов 2022) и кръстовете (134). Голям брой от графитите са много подробни и точни, което показва, че са дело на опитна ръка.

Необходимо е обаче да се изтъкне, че в „Св. София“ големият брой надписи и рисунки графити е съсредоточен в нейните галерии. Това съвсем не означава, че приземният етаж е лишен от такива. Разбира се, никой не очаква присъстващият на литургията, или дори по време на обиколка из празната сграда, да извади остър инструмент и прекара време в издълбаване на своя знак в централния кораб, където графитите се броят на пръстите на едната ръка. За сметка на това обаче, в страничните кораби, макар и при доста скромни брой в сравнение с галериите над тях, се откриват графити. Страничните кораби, определяни често за сумрачни места, са много често пренебрегвани не само в описания на храма от отколедни посетители, но и от съвременни изследователи. Ако за първите все пак има някакво оправдание, то за вторите да се оправдаваш с вечния сумрак е непростимо, визирайки някои неотдавнашни опити за „проучване“ на графитите (Pedone 2018: 218). Мимоходом само ще отбележа, че светлината осветява различните места в „Св. София“ в определени часове от деня – в случая при северния кораб той е след обяд през пролетта и лятото, а през зимно-есения сезон все пак е необходимо допълнително и насочено изкуствено осветление, като най-простото и неизискващо огромна „логистика“ (Pedone 218)² е функцията „фенерче“ на GSM...

И тъй като става дума за „кораби“, налага се да припомним, че Проконий Кесарийски определя самия храм за грандиозен „кораб“, а за Павел Силенциарий той е „маяк“, като тези уподобявания достатъчно ясно насочват към метафоричното³,

¹ За пълно библиографско описание на графитите в „Св. София“ вж. Томов 2021: 111–123.

² Нямам никакво намерение да правя по-нататъшен разбор на този опус, тъй като ще го превърна в рецензия, затова ще отбележа само погрешната локализация с невярно разделение и групиране на графитите в Pedone 218: 223, Fig. 2; 226, Fig. 6 и т.н.

³ Такава „метафоризация“ тръгва от апостолските времена, например „Постановления на светите апостоли чрез Климент, римски епископ и гражданин“ от III–начало IV в. (*Διαταγαὶ τῶν ἁγίων ἀποστόλων διὰ Κλήμεντος τοῦ Ῥωμαίου ἐπίσκοπου τε καὶ πολίτου*), където е използван образът на кораб, за да се изобрази църковното устройство: Църквата Божия е голям кораб, а епископът – негов кормчия, който знае как и кога да свика събрания за богослужение; епископът повелява на дяконите – матросите, а те разпределят по места пътуващите братя за богослужение. Сградата, в която протича богослужението, трябва да бъде издълбана и подобна на кораб, с притвори от двете страни и нос обърнат на изток, а кърмата – на запад. В средата е поставена катедрата на епископа, а от двете му страни седят презвитери и

християнско схващане и изобразяване на черквата като кораб, носещ се по вълните на житейското море под знака на кръста и направляван към Христос, чрез което се внушава на вярващите, че през това море може да ги пренесе в небесното пристанище единствено тя (Рудаков 1902: 10; Смирнов, Ф. Еремеева 1876: 388; Гусев 2010: 158; Thurston 1912; Safran 2014: 173; Камедина 2014: 36). Сравняването на Църквата с кораб не е възникнало случайно⁴. Образът на кораба, който стои в основната структура на раннохристиянския храм, напомня за подробно описания в Библията кораб от Стария Завет – Ноевия ковчег, осигурил спасяването на хора и твари по време на Потоп (Casson 1971: 344–360; Baader 2016: 234). В християнската литература образът на Ноевия ковчег (Мирковић 1965: 99; Гудимова 2019: 107–125) се уподобява с нефа (на лат. *navis*, означаващо кораб)⁵, издължената средна част на базилика или християнски куполен храм между притвора⁶ и олтара⁷, отделена от съседните обеми с колонада или аркада⁸, където получава спасение кръстените миряни, допуснати до причастие. Издължената композиция на храма се основава на разбирането, че сакралната ценност на частите от сградата се увеличавала с приближаването към олтара (Вагнер 1986: 170) и в тази градация се разграничават три основни разделения: нартекс, наос, олтар, които съответстват на трите основни разделения на християнското общество: огласени, верни и пастири (Рудаков 1902: 10). Както един кораб, така и храмът има своя носова част (източната

стоят дякони. По входовете, на тези за мъжете стоят вратари, а на женските – дякониси, подобно на тези, които приемат пътниците на кораба и жените отделно от мъжете. Ако пък някой се окаже седнал на друго, не на своето място, то дяконът го укорява и настанява където трябва, тъй като черквата е подобна не само на кораб, но и на кошара. За това, вж. Ūltzen 1853, сар. 57, 66, 1 – 67, 11. Срв. също Дмитриевски 1993: 107; Kobylinski 1995: 13; Baader 2016: 234 с примерите.

⁴ За Иполит Римски светът е бушуващо море, а църквата – спасителен кораб, който не потъва в морската бездна, тъй като има опитен кормчия – Христос. Носът на кораба е Изток, а кормата – Запад. Има два руля – два завета: Старият и Новият. Ветрилата на този кораб са небесният Дух, а железните котви – заповедите на самия Христос, кренки, като желязо. За екипаж служат ангели, стоящи на левия и десния борт и помагачи на Кормчията да управлява в свирепите вълни на житейското море. Срв. Thyе 1995: 186.

⁵ В него се извършва службата и се изнасят проповедите пред християните-богомолци, а от символчна гледна точка той е земното въплъщение на християнската Вселена. За това у Krautheimer 1965: 248, 361; Ćurčić 1991, II: 1436; Marinis 2014: 49, 58–59.

⁶ По тълкуванията на Св. Отци, притворът (напречният коридор или преддверие на храма, известен в западната традиция като нартекс) символизира необновената земя, лежаща още в грех, намиращ се винаги в противоположната на олтара част на храма. По време на служба тук стоят вярващи, отлъчени от причастие и намиращи се под епитимия, а също и оглашените – готвещи се да приемат кръщенето. Тук се извършват и някои екстраординарни богослужения, които не влизали в кръга на основните. За него вж. Ćurčić 1991: 1438–1439.

⁷ Най-важната част на храма – олтар с престол, достъпът в която е ограничен за повечето хора, тъй като тук се извършва главното събитие на литургията – хлябът и виното стават Христовите тяло и кръв. За него вж. Taft, Bouras 1991: I, 71.

⁸ Според Миркович са отделени чрез „... колони, стена, дървена или желязна презграда. Десният, южен кораб, е определен за мъже, а левият, северен за жени <...> всеки страничен кораб има отделен вход, а портите (остии) и дяконите се грижели за поддържане на реда при входа“, вж. Мирковић 1965: 99.

апсидата с олтарата) и своя кърма (западната част с притвора). Символиката на кораба се запазва и получава развитие в по-късните куполни храмове, където сферичният купол символизира издигането от вятъра ветрило (Вагнер 1986: 180).

В настоящия текст фокусът е насочен върху рисунки графити, врязани по колоните и мраморната облицовка в централната част и западната екседра на северния кораб на „Св. София“. Преди всичко, тук следва да се посочи, че графитите в приземния етаж рядко се оказват в непосредствена близост до олтарното пространство. Въпреки това, тези от северния кораб все пак са разположени недалеч от колоната на св. Григорий Чудотворец и масата, на която се излагат реликвите на Христовите Страсти (макар и само през Страстната седмица). Известната колона, пред която се отслужвала литургия на празника на св. Григорий, се намира в западната екседра на северния кораб на черквата и за нея Антоний от Новгород през 1200 г. казва, че „като се върви към вратите, е колоната на св. Григорий Чудотворец, покрита с плочки от мед. До тази колона се е явявал св. Григорий и хората я целуват и си отъркват гърдите и рамената, за да се излекуват“ (Лопарев 1899: 6; Telfer 1936: 250; Муркович 1965: 99, 255; Majeska 1984: 213–214; Иванов 2011: 52). Далеч от нея, в югозападната част от средния сектор на северния кораб, на пода, личат следите от масата, върху която поставяли реликвите от Христовите Страсти (Иванов 2011: 53). Но противно на очакванията, около тези две места не се оформят кластери от графити. Впрочем кирилският надпис-графит от първата половина на XV в., който споменава последните, се намира не в северния кораб, а над тях, в северната галерия (Томов 2019: 134–142). С една дума, доминираща роля тук имат малобройните рисунки-графити. От друга страна, отношението към страничните кораби на храма би могло да се дължи на тяхната затъмненост с по-светли и по-тъмни пространства, както и на усещането за улици, което предизвикват у посетителя, на които може да се излезе през западната врата на храма, да се прекосят и напуснат след това през източната. В този ред на мисли е необходимо да отбележим, че вратата в източната стена на централната част, пред която се намират двете колони на висок пиедестал със стъпала между тях, е осигурявала достъп до изчезналия без следа Голям бантистерий (Mainstone 1988: 122–124; Иванов 2011: 52–53), а тъй като тази в североизточната екседра е използвана за преминаването от черквата в скевофилаксия (със съхранителницата), разположена извън базиликата и използвана за приготвяне на Евхаристията⁹.

Нека сега продължим с първия от графитите, който се намира от южната страна на североизточната колона в западната екседра на северния кораб, на нивото на очите и с размери: 13.5 см височина и 10.5 см дължина (Фиг. 1). Той представлява „моногораматичен кръст“ (сгук monogrammatica) или ставрограма. Той е комбинация от кръст и гръцката буква Ро. Ставрограмата изразява почитта към кръста, средство за екзекуция и неговото име¹⁰. Известна от IV в., тя е особено разпрос-

⁹ Mainstone 1988: 122–124, 137–141, 228 и 230–231; Иванов 2011: 53, който отбелязва също, че североизточната екседра е мястото, където храмовото духовенство се подготвяло за литургия.

¹⁰ Hurtado 2006: 136 разглежда ставрограмата като лигатура от гръцките букви тау-Ро, използвани за съкращение на гръцките думи „кръст“ и „разпъване“ и визуална отправка към образа на Иисус на кръста.

транена на Изток¹¹, където се използва до VIII в.¹² Понякога кръстът се допълва с гръцките букви „алфа“ и „омега“. Разглеждайки християнските символи, Ефрем Сирун (IV в.) комбинира ставрограмата с Алфа и Омега, поставени под лявото и дясното рамо, и отбелязва, че кръстът изобразява Христовия кръст, а буквите означават, че разпнатият Христос е „начало и край“, а Ро означава „βοῴθια“ (Grierson 1982: 36). Тяхната поява в съчетание с кръстния знак се свързва с противопоставянето на арианската ерес, като указание за еднотелността на Иисус Христос с Бог Отец (Аверинцев, Мешков, Попов 1993: 834). Използването на буквите Алфа и Омега се обяснява най-често с тяхното апокалиптично значение (Valeva 1998: 766; Pillinger 1999: 76). В Откровение на Йоан Богослов те обозначават Бог (архим. Христофор 1886: 60): „Аз съм Алфа и Омега, начало и край, казва Господ“ (1:8; 21:6); „Аз съм Алфа и Омега, Първият и Последният“ (1:10); „Аз съм Алфа и Омега, начало и край, Първи и Последен“ (22:13). В крайна сметка, ставрограмата с апокалиптичните букви е знак за спасение и възкресение, напомнящ за прехода от края (смъртта) към началото (вечния живот).

Вторият графит се намира на същата колона и височина, но малко наляво и под първия, с общи размери: височина 14.5 см и 50 см дължина (Фиг. 2). Представя също ставрограма с Алфа и Омега под напречницата, но от двете ѝ страни са разположени пауни с глави към нея¹³. Кръстът, доминиращ над останалите елементи в композицията, е символ на самия Христос. През V в., от инструмент за мъчение, той постепенно започва да се превръща в символ на изкупителната кръстна смърт на Христос, в основа на християнската теология и екзегетика, защото изразява основните християнски догми – Въплъщението, Изкуплението и Възкресението – главни етапи в сотирологичната мисия на Христос (Валева 1996: 49; Бояджиев 1990–1991: 225). За праведния християнин кръстът е символ на вечния живот, на изкуплението и възкресението чрез вяра. Двама пауна, обърнати към него, са в профил и състояние на покой, като контурите и оперението им са представени нестеливо, но с вещина. На главите им се вижда ясно гребенът или короната на пауна. Опашката, най-яркият белег на тази птица, е с удължена канковидна форма, а нейното оперение е предадено чрез няколко надлъжни линии. Пауните олицетворяват Рая и са символ за безсмъртието на душата, упътват към Възкресението, вечния загробен живот, подготвен за християнина¹⁴. В хрис-

¹¹ Laurent 1899: 237 отбелязва, че от средата на V в. монограматичният кръст измества Константиновия монограм. Вж. също Симонов 2012: 600.

¹² През ранен VIII в. христовата и ставрограмата изчезват напълно и част от обяснението е очевидно фактът, че образът на Христос започва все по-често да се идентифицира чрез формулата IC XC. Вж. Grierson 1973: 190.

¹³ Пауните се различават от другите кокошки с тъмновиолетовия цвят на перата в горната част на опашката, която е особено голяма. Следователно това оперение може да се счита за най-важната характеристика на пауните. Те имат солидна структура и дълги вратове, малки глави, къси крила, високи крака и дълги опашки. Тялото на пауна е покрито с разкошно оперение, а главата му е украсена с изправено и дълго, тъмно перо изглеждащо като четка в горната част. Пауните достигат върха на красотата си на тригодишна възраст. За това у Brem 1982: 309–310.

¹⁴ Още в езическия свят паунът символизира безсмъртието, тъй като неговото тяло уж не

тиянството смъртта е свързана с представата за Възкресението на Христос и предстоящото възкресение на умрелите. След смъртта, праведниците ги очаква Божието царство, Раят, устроен като прекрасна градина с птици, подобни на паун. Паунът е сред образите в композицията „двойка животни“, които се определят като „най-старите християнски символи“ (Досева 2004: 4–5). Към VI в. паунът се превръща в утвърден християнски символ (Бояджиев 1990–1991: 226). Като символ на Рая, на безсмъртието, изображението на противопоставени пауни с кръст или чаша помежду им, е използвано също в гробничната живопис, но също и по резбовани каменни саркофази, кивории и мозайки на пода в църкви¹⁵. С други думи, значението на сцените е просто, безсмъртието и вечният живот на небето се постигат чрез Вярата в Христа (Бояджиев 1990–1991: 225).

Значението на сцената се повтаря и в третия графит, намиращ се от северозападната страна на северозападната колона в централната част на северния кораб и представящ цяла сцена, състояща се от две двойки пауни с кръст помежду им на една линия над постройка с триъгълен покрив отгясно¹⁶. Тя е разположена на 115 см от нивото на пода и е с общи размери: 17 см височина и 19.3 см дължина (Фиг. 3). Птиците са показани в профил, в поза на покой. Макар и да не са предадени обемно и в детайли, у тях се откриват атрибутите, присъщи на тази разкошна птица. На главите им отчетливо, въпреки стилизацията, е очертан гребенът-корона на пауна. Крилата са загатнати, а оперението на опашките е предадено с помощта на ограничен брой къси насечки. От напречниците на двата кръста висят апокалиптичните букви А и Ω. В тези графити някои от рамената на кръстовете са с разширяващи се краища. Освен това, забелязва се, че имат и малки чертици по върховете на рамената, които всъщност са долепени кръгли или канковидни орнаменти. Тяхната подобна на слъза/перла форма вероятно има отношение към значението на символа. Канките по върховете съпровождат т.нар. процесийни кръстовете, които участват в литийните шествия. Поставете в краищата канки-слъзи и кръгове очевидно допълват символиката на кръстния знак, поставен предимно върху литургични предмети. Без съмнение, те са белег за неговия тържествен, триумфален характер и победна функция, като едновременно с това имат и силно естетическо въздействие. С канки по върховете са и т.нар. процесийни кръстовете, които предвождат литийните шествия¹⁷. Стилизираната правоъгълна постройка под кръстовете и пауните показва интересни детайли: отпред, в горната триъгълна част, е показано кръгло прозорче и вероятно е загатната врата в правоъгълната част

се разлага. За символиката на пауна вж. Каковкин 1988: 54; Бояджиев 1990–1991: 223; Carr 1991, III: 1611–1612; Спасић-Ђурић 2002: 187–190; Viderman 2004: 291–292.

¹⁵ В средновековните бестиариуми паунът се споменава като животно, което символизира въздигане, тителство, суета, лукс и горделивост, вж. Maguire 1989: 11, 170, № 95; Maguire 1987: 39–40; Ferguson 2002: 23.

¹⁶ Налична е още една двойка пауни с кръст между тях, закрита до 2020 г. от строителна преграда. Разполагам от нея само с лична скица и по тази причина не я прилагам тук.

¹⁷ Според Cotsonis 1994: 40 рамената на кръста могат да завършват „със серифи, които приемат различни форми: слъзи, плоски кръгове, дускове или сферични луковици“. Срв. също Grabar 1946: 276; Миятев 1925: 7; Герасимов 1976: 52; Pillinger et al. 1999: 50, 73.

под него; билото на покрива е оформено от прекъсната линия, образуваща зъбери, под тях се вижда още една лента със зъбери и след това шахматно разположени квадрати, представящи структурата на страничната стена. Комбинацията от тези детайли определя постройката като базилика, заради формата, покрива и прозорчето на фронтона. В нея може да се съзре символична отпратка към ограда-на сграда, каквато е, например, базиликата на Божи Гроб в светия град Йерусалим, тъй като тъкмо Христос и Голгота (Честният кръст) имат смисъл за символите над нея. В композиционна схема птиците и постройката са само допълнение, което не изменя същността на декоративната програма и са напълно подчинени на централната фигура – кръста (Бояджиев 1990–1991: 229).

Четвъртият графит, разположен на същата колона от югоизточната страна, с височина 10 см, дължина 38 см и на 115 см от нивото на пода, е по-особен, представяйки осева композиция от постройка, кръст върху кръг с вписан в него Хи-Ро монограм върху кръст и две птици, всички разположени на известно разстояние едно от друго (Фиг. 4). Христограмата (хризмон, от лат. *Christi monogramma*), или Константинов монограм, е комбинация от първите две букви от името на Христос – Хи и Ро. Една от формите ѝ е нейното комбиниране с кръст¹⁸. Основната идея на христограмата е израз на надеждата за спасение след смъртта, вяра във Възкресението, в Небесното царство (Grabar 1946: 8–11). Впрочем идентичен образ на христограма върху кръст, вписана в кръг, е т.нар. хризмон на св. Амвросий, чийто надпис посочва, че „кръгът тук съдържа името на най-висшия цар, когото виждаме без начало или край...“¹⁹. От V в. нататък христограмата все повече се заменя от кръста и след VI в. спира нейната монументална употреба във Византия (Schibille 2014: 56). От края на IV в. христограмата и ставрограмата често се затварят в кръг или Венец, който придобива символиката на победа над смъртта и се използва като рамка на даден Христов символ²⁰.

Що се отнася до кръста върху кръга (сферата), той е от типа латински, с прави рамена и триъгълни завършеци в краищата, и е най-типичният сред християнските кръстове²¹. През V–VI в. този тип е широко разпространен в Константинопол, Мала Азия, Равена, в архитектурата, на амвоните и плочите на олтарните презгради, на саркофазите и надгробните камъни, в съчетание с епитафии, често заедно със символи на безсмъртието и Рая (пауни, палми и т.н.)²². Христограмата и латински-

¹⁸ Вж. Grierson 1982: 37, където се посочва, че христограмата играе много по-маловажна роля от кръста през Византийския период. Според Ross 1996: 56 в ранните примери на христограмата често е комбинирана с кръст.

¹⁹ За триумфалния Венец (кръг) около кръста, вж. Ross 1996: 56.

²⁰ Симонов 2012: 601. В някои райони на Галия и Испания тази форма се среща до X в. Срв. също сребърния дискос с христограма върху кръст от VI в. от музея в Анталия: de Vries 2014.

²¹ Dinkler 1970, II: 569–570 отнася появата на тази форма към края на IV в. Срв. също Musakova 1987: 316.

²² Симонов 2012: 605. Добре познат е в Константинопол, където се среща в надписите, поставени по Теодосиевата стена: например, три орнаментални кръста над Полиандрийската градска порта, отнасящи към времето на нейния строеж, т.е. към 413 г., или пък кръстът от надписа над померната „Св. Роман“ (За тях вж. Иванов 2011: 541–543) и, разбира се, в самата „Св. София“ (Teteriatnikov 2017: 15, № 14; 37, № 31; 50, № 45; 51, № 46; 53, № 50; 56, № 53; 58, № 56).

ят кръст в „Св. София“ са единствените компоненти на мозайката от VI в., които изрично предават религиозно послание (Αντωνιάδου 1908, 197, № 277; 228, № 279; Teteriatnikov 2017: 274). Чрез поставянето им по най-важните точки на ключови структурни елементи на сградата – стени, върха на кръстовидни и куполовидни сводове – се цели тяхното допълнително укрепване и защита (Teteriatnikov 2017: 277).

Впрочем композицията „кръст върху кълбо (или disk)“ се тълкува като Голготски кръст²³, пряко свързан с мъченическата смърт на Христос и Неговото Възкресение²⁴. С него се изразяват идеи, свързани с триумфа на Христос и спасението на душите, което се постига благодарение на Него. Най-известните примери за кръст върху кълбо или disk са от амвонните плочи от Константинопол – VI в. (Mendel 1914, II: 2397, 2398), Равена – Сан Аполинарий Нови (Rizzardi 1999: 67–85, 73, fig. 13), Паренцо Тетру 1988: 36–37.

В композицията на графита, отгласяно на кръста върху кълбо, са представени душите на верните християни като двойка птици – гълъби (Бояджиев 1990–1991: 230–231). Според Физиолога „гълъбът е най-добрата от всички птици“ и както гълъбите живеят заедно, така верните съставят Църквата. Както гълъбите летят заедно, „та да се пазят от ястреба да не ги улови“, така никой християнин не бива да оставя Христовия събор, за да не бъде похитен от дявола²⁵. Всъщност символ на Божия дом е дълбоко врязана стилизираната правоъгълна постройка с фронтон и остър покрив отляво на кръста върху кълбо. Чисто хипотетично, тя би могла да се определи за базилика поради формата на покрива, но предвид факта, че кръстът върху сфера се възприема като Голготски, то постройката олицетворява храма на Божия Гроб в Йерусалим. И още нещо, появата на гълъбите до кръста обаче не изключва връзката с опрощаване на вярващите, т.е. на техните души се пожелава мир в небесата (Бояджиев 1990–1991: 231).

Петият графит – представлява два плитко врязани схематични кораба един под друг на североизточния край на северозападния пилон в северния кораб с мачти, елементи от такелажа или друг детайл – най-често срещаният тип корабни графити-

и 57; 59, № 58; 60, №№ 59 и 60; 61, № 61; 62, № 62; 64, № 66; 65, № 68; 89, № 95; 93, № 100; 98, № 107; 100, №№ 110 и 111; 102, №№ 113 и 114; 104, №№ 116 и 117; 105, № 119; 171, № 208; 229, № 246).

²³ В памет от откриването на Честния кръст през 326 г., на Голгота е издигнат сребърен позлатен кръст върху поредица от стъпала от Константин I или Теодосий II (408–450): Grabar 1946: 275–276; Dinkler 1972: col. 576; Wilkinson 2002: 362–363. Известни в хералдиката като „скръб“: Babuin 2001: 41. Често се среща сред графитите на разнообразни постаменти: Мединцева 1978: 215, № 25; 246, № 85; 269, № 175; Овчаров 1982: табл. XCV; Высоцкий 1985: 49, № 328, табл. XXI, 3; 51, № 336, табл. XXIV, 3; 52, № 340, табл. XXV, 2; 60 № 346, табл. XXXI, 1; 73, № 358, табл. XXXVI, 1, 2; 62, № 352, табл. XXXII, 3; 80, № 369, табл. XLI, 3, 4; 81, № 376, табл. XLIV, 1; № 377, табл. XLIV, 2; № 378, табл. XLIV, 4; № 374, табл. XLIII, 3; № 376, табл. XLIV, 5; 95, № 390, табл. I, 1, 2. Срв. също Вълева 1996: 51; Стойчева 2000: 11–12.

²⁴ Според П. Ъндървуд (Underwood 1950: 98–102), комбинацията на кръст и сфера приема визуалния образ на Божия гроб в Йерусалим и „Изворът на Живота“ като иконографски варианти при представяне на една и съща идея – за Възкресението и за вечния живот.

²⁵ Кростанов, Дуйчев 1954, IV, 168–169: „...„Гълъбът е най-добрата от всички птици. Всички [гълъби] летят заедно, та да се пазят от ястреба да не ги улови. Те виждат ястреба и летят, докато го избягнат. Така и ти, човече, притечи се в църквата, та да не те намери врагът разслабен и да не те улови и по този начин да не те поведе по своето желание“.

ти, представящ едно- или двумачтови съдове (Фиг. 5). Макар и да показват голямо разнообразие по отношение качеството на рисунката, често пъти е невъзможно да се определи типът на кораба и датировката. Първият плавателен съд, височина 9 см, дължина 9.5 см, на 160 см от нивото на пода, попада в категорията на морски търговски кораби, обикновено наричани „кръгли“, в нашия случай сред тримачтовите със смесено ветрилно стъкмвяване, а вторият с обща височина 8.5 см, дължина 10.5 см, на 150 см от нивото на пода спада към гребно-ветроходните леки кораби, предназначени предимно за война (Lane 1980: 122). Освен това, първият представя завършено изображение на средновековен ветроходен кораб, в ход надясно, изглед откъм щирборда. Корпусът е издължен и заоблен с издигнати нагоре носова и кърмова част. Над висока кърмова правоъгълна надстройка се вижда паранет, предаден чрез къси наклонени насечки или схематично показано помещение. Заобленият нос се разширява и издига по-високо от кърмата. Корабът има три мачти. Фок-мачтата е показана с две, спускащи се под наклон, линии зад нея и коса рея без ветрило, докато разположената отзад грот-мачта е срязана от дълга права рея, също без ветрило. Над кърмовата надстройка се издига малка мачта без рея, придържана от две линии. Наклонът на двете реи не дава възможност да се определи дали носят право или триъгълно, латинско ветрило. На кърмата отчетливо е показан масивен кормилен рул, запълнен със зигзагообразни линии.

От казаното дотук става ясно, че изображеният плавателен съд отговаря изцяло на характерния за караката U-образен профил с ниска част, затворена между висок форкастел и видимо по-нисък ахтеркастел на кърмата (Friel 1994: 79). Относно ветрилното стъкмвяване на кораба, тук се налага да се припомни, че приемането на бизан-мачтата около 1350 г.²⁶ е бързо последвано в края на XIV в. от въвеждането на фок-мачтата с право ветрило (Mott 1994: 40; Pryor 1988: 40–41), чиято поява е следствие на непрекъснатото увеличаване на корабния тонаж по това време, което пък изисква адекватен контрол над толкова големи съдове. Но макар и да са широко разпространени от около 30-те години на XV в., тези две мачти се появяват в комбинация на един тримачтов плавателен съд едва около 1450 г. (Mott 1994: 40; Helms 1975: 233) и следователно датировката на това изображение следва да се отнесе след тази година. От такелажа на кораба са показани фор- и бакцагът на фок-мачтата, както и бакцаговете на бизан- и грот-мачтата. Зигзагообразните линии върху утвърдения след втората половина на XIV в. масивен рул (Hutchinson 1997: 127) показват подсилващите го метални ленти, необходими, за да държат частите на съставното широко перо заедно (Mott 1997: 130). На свой ред второто изображение представя средновековен ветроходен кораб, в ход надясно, изглед откъм *бакборда*. Силно издължен корпус с ниска палуба, без носова част и със силно извита навътре кърма, спускаща се към палубата. Показана е една мачта, придържана от цаг, с дълга наклонена рея и наблюдателен кош на нейния връх. Във всеки случай издълженият и нисък корпус подсказва за принадлежност към категорията „дълги кораби“, т.е. галера. Характерна особеност тук е кърмата, която е заоблена

²⁶ Като илюстрация за това може да се посочи портоланът на Пицигани от 1367 г., както и графит от Палау Реал в Барселона с датировка около 1350 г. Вж. Kamal 1938: 1483; Longhena 1953: 25–130; Martinez-Hidalgo 1966: 32; Pryor 1988: 40–41; Mott 1990: 13–21.

и обвърната навътре, приемайки облика на конусовиден кошер (Martin 2001: 157, 159; Мондфелд 2000: 16). Отначало средиземноморските галери имали високо вгизнати кърмови „роза“ или „крила“ (Pryor 1995: 104, 110–111), както античните кораби и съединени с напречници, но в средата на XIV в. изчезват и първоначално често се заменят с неголяма четириъгълна надстройка с покрив (Мондфелд 2000: 71; Каторин 2010: 76). Впрочем, въз основа на иконографията конструктивно галерите могат да се обособят в няколко групи и изображението, което се обсъжда, попада в тази на съдове с „пълна или кръгла кърма“ (Mott 1990: 102). Оттук, като най-близък паралел може да се посочи рисунка-графит на галера от п-ов Сусе, Тулон (Bucherie, González 2000: 86, № 42), с датировка XIII–XIV в., която има кошеровидна надстройка на кърмата или *taula* („кърмов замък“/ахтеркастел)²⁷. Към нея могат да се прибавят и други изображения на галери, като тази в рисунка-графит от черквата „Св. Георги“ („Хубавата черква“) в с. Галица, Костурско, с датировка след последната четвърт на XIII в.²⁸, имаща заоблена и извита навътре кърма, или от рисуванията в двореца Нагал от Барселона (ок. 1300 г.), с кръгла кърма, но не толкова висок „замък“ (Mott 1990b: 106, фиг. 7 втора галера), както и друг графит, представящ „вероятно голяма галера“ (Pryor 1995: 50, бел. 83), с висока и заоблена навътре кърма от външната стена на черквата „Св. София“ в Трапезунд, датиран през втората половина на XV в.²⁹

Отличителна особеност на галерата е дългата рея (*rho*) на единствената мачта в нашата рисунка-графит, която в някои случаи се равнявала почти на дължината на самия кораб. Този тип рея предполага окачване на триъгълно латинско ветрило. Макар в преобладаващите изображения на галери от XIV и XV в. да се вижда само една мачта, независимо от тяхната принадлежност, това не оказва влияние върху датировката, тъй като едномачтовата галера се среща през целия период на съществуване на този тип плавателни съдове³⁰. С други думи, предполагаемата датировка на това изображение е между XIII–XIV в.

Шестият графит представя кръста на монаха Марк върху правоъгълна основа с неравни рамена и три рамена с двойки канковидни елементи по ъглите³¹. В горния си край кръстът има хоризонтално изписан надпис с дължина 41 см и неравномерно врязани букви с варираща височина от 1 см (О, 8) до 3,5 см (К), който гласи: ΜΑΡΚΟΣ ΜΟΝΑΧΟΣ ΘΗΒΕΟΣ. Пространствата между напречните рамена са запълнени с още един надпис – мотото ΩΝ ΧΣ ΗΝΚΑ. Над всяка група букви е поставена хоризонтална линия, което означава, че е съкращение. Буквите са с различен размер, от 1 см (С) до 4,3 см (К), и неточни контури. Освен това са добавени четири Χ, поставени в чети-

²⁷ Mott 1990b: 106. За интерпретацията на *taula* като „замък“ (фор- и ахтеркастел) вж. аргументите на Laurens 1987: 24 (буквално означава „маса“, но най-вероятно е моряшка дума за „замък/крепост“).

²⁸ Meinardus 1970–1972: 43 (определена за „громон“), 44, фиг. VI.3.

²⁹ Брайър я смята за „κάτερρον“, еквивалент на лека галера *galea sottili*, Bryer 1966: 6, фиг. 2.

³⁰ Андерсън отбелязва, че в преобладаващите изображения на галери от XIV и XV в. се вижда само една мачта, независимо от тяхната принадлежност, Anderson 1976: 60.

³¹ Публикувах този графит през 2019 г. и тук нямам намерение да повтарям отново вече казаното за него, но ще се огранича само до най-важното. За него, вж. Томов 2019: 334–350.

рите квадранта на кръста. По раменете и в центъра на кръста се различава украса от подобни на медальони кръгове с вписани малки неправилни кръстове. Четирите полукръга в центъра затварят пролуките между него и раменете, образувайки по такъв начин четирилистник (Thomov 2019: 343). Общата площ на рисунката е 19 см ширина и 18 см височина. Графитът е плитко врязан в мраморната облицовъчна плоча от северната страна на северозападния пилон в северния коридор на около 140 см от нивото на пода (Фиг. 6).

Поради непосредствената близост на надписа, който гласи „Марк, монах от Тува“, до кръста, може да се заключи, че неговият автор и рисуващът са едно и също лице. Украсата на кръста, състояща се от кръгове с малки кръстове вътре, може да се счита за най-тясно свързана с нагръдните кръстове, които обикновено се датират между X–XI в. Може също да се предположи, че подобно схематично подреждане на кръстове символично представлява Христос и светите или четиримата евангелисти (Thomov 2019: 340–341). Фактът, че кръстът е изобразен върху основа, показва, че той принадлежи към типа литургични, които включват платформа, вероятно за да бъде носен в процесии и след това върнат на неподвижно място, където ще бъде видим (Thomov 2019: 342). Този графит може приблизително да се датира през средновизантийския период (Thomov 2019: 344).

Последният графит е пентаграм (пенталфа или петолъчна звезда), известен като „знак на Соломон“ сред евреи и мюсюлмани. Общата площ на рисунката е 5.2 см ширина и 4.1 см височина. Графитът е плитко врязан в мраморната облицовъчна плоча от югозападната страна на северозападния пилон в северния коридор на около 140 см от нивото на пода (Фиг. 7). Дареният от Бог, чрез архангел Михаил, пръстен с този знак на юдейския цар му предоставял власт над всички демони (Köroğlu 2004: 14–15; Champion 2014: 249; Safran 2014: 200) и израел решаваща роля за тяхното прогонване³². Често се среща в документи за научена магия и се тълкува като символ на Божието име, подобно на Алфата и Омегата (Véronèse, J, 2010, 30–50). Макар по-модерните значения на този знак да го представят в негативна светлина, очевидно връзката между пентаграма и защитата или властта над демоните е обяснението за неговото използване от авторите на графити, търсещи защита и възприемащи ги именно като защитно средство (Guiley 2008: 267). Тук е необходимо да се отбележи също, че тя е широко използвана като амулет през ранновизантийския период (Russell 195: 42). Освен това, връзката на пентаграма с Божията Майка чрез епитетите „Утринна“ и „Морска“ звезда, както и свързването на профилактичната ѝ сила с Христос остава хипотеза, нуждаеща се от сериозни доказателства, за да се превърне във факт (Baring, Cashford 1993: 549, 558; Зорова 2007: 68). И накрая, следва да се спомене, предназначението на този единичен пен-

³² Според Testamentum Solomonis, смесица от магически текстове с вероятен еврейски произход и датиран не по-късно от III в. сл. Хр., магическият пръстен с пентаграм е най-ефективното оръжие на Соломон в битките му срещу демоните. За това, вж. McCown 1922: 10*, 100*. Литературата за ролята на Соломон в юдео-християнската магия е обемна, но за амулетите с печата на юдейския цар, вж. Perdrizet 1903: 42–61; Perdrizet 1922: 32–35; Bonner 1950: 208–213; Goodenough 1953, II: 227–232; Vican 1984: 65–86. В реалната медицинска практика пентаграмът е свързван понякога с Хигия и е притежавал медицинска функция, по-скоро предпазваща от заболяване и поддържане на добро здраве. Вж. Perdrizet 1922: 35–37; Vican 1984: 76, n. 67.

таграм без надпис или други изображения около него, остава не напълно изяснено. Ако вземем под внимание сходни рисунки-графити от Плиска и Преслав с датировка от времето на Първата българска държава, то значението на пентаграма се измества към соларните символи³³. Всъщност нищо не пречи на някой, идващ от тези, намиращи се недалеч от Константинопол земи, да посети „Св. София“ и да остави своя знак върху мрамора. На практика никой не се интересувал, какъв е посетителят и откъде идва, дали е езичник или християнин.

Голямо изпитание е датирането на рисунки-графити без надпис или други насочващи признаци. По тази причина предполагаемите им датировки могат да се очертаят единствено в най-широки граници. Оттук, първи, втори, трети, четвърти и седми графит вероятно могат да се свържат с ранновизантийския период, шести – със средновизантийския период, а първият кораб от пети графит се отнася към времето след 1450 г., докато вторият между XIII и XIV в.

Представените графити са имали различно значение за създателите си чрез своята апокроейна (кръстове, кораби, пентаграма) и сотирологична (птици) функция. Връзването на графит е несловесен израз на това, което се очаква да направят богомолците в храма: да се поклонят на Спасителя, да се приближат към него с молитва и смирение и да търсят неговата прошка буквално очи в очи. Всеки вярващ сам избира дали да държи свещ в ръката си по време на служба, да е на колене пред светия образ, или да търси застъпничеството чрез помощта на рисунка. Желанието да остави благочестив отпечатък чрез рисунка в самата черква идва от разбирането на средновековния човек, че силата на неговата молитва е пряко свързана с постоянството на деянието. Следователно той не е толкова маркер за посещение на някого, а чрез прякото си взаимодействие със свещената повърхност на църковната сграда се превръща във вечно присъствие и молитва („до ден днешен“), което по трайност и сила превъзхожда запалената свещ. Това може да обясни защо тези изображения се радват на уважение сред своите съвременници и последващи посетители. В крайна сметка, желанието за установяване на интимна връзка със свещеното се осъществява не просто чрез структурите на самата сграда, а по-скоро с нейното допълнително значение като „контейнер на свещеното“, на който се позовава рисуващият-вярващ, за да установи присъствието си (Trentin 2010: 302).

Нека повторим още веднъж, че по-голямата част от графитите-рисунки са направени така, че да не се виждат и привличат внимание, за да не бъдат гледани от множество зрители не само във времето на тяхното създаване, но и след това. И това е така, тъй като се оказват част от ритуал, който е индивидуално взаимодействие между техния създател и Всемогъщия – ритуал, който елиминира необходимостта от посредник като свещеник, епископ или патриарх, за добавяне на легитимност или сила към него. Тези изображения представляват аспекти на мирянска набожност от нейното най-основно ниво – неофициален, пряк и личен

³³ Овчаров отбелязва, че „лъчистият характер на символа [слънце] се запазва и в такива знаци като петолъчната и шестолъчната звезда (пентаграмата и хексаграмата)“. Вж. Овчаров 1982: 68, 69, табл. VI (трети ред, първи знак), табл. LXI 2; LXXIX 2; LXXXIV 2. Срв. също Дончева-Петкова 1980: 32, Обр. 3; 34; 105, Табл. XXV №№ 9 и 10; 119–120, Табл. XXX, №№ 41 и 68; 131–132, Табл. XXXIX, №№ 1, 6 и 9.

диалог между отделен индивид и Бог. За своите създатели те са постоянен и доказуем призив към Всемогъщия и трудно биха могли да се определят като продукт на импулсивното желание, но по-скоро подсказват за обмислени и последователни действия.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- Аверинцев, С., А. Мешков, Ю. Попов, съст. и ред., 1993. *Христианство. Энциклопедический словарь*. Т. I. Москва: Большая российская энциклопедия.
- Бояджиев, Р., 1990–1991. Някои аспекти на християнската символика в рисунките-графити от старобългарския манастир край село Равна, Провадийско. В: *Годишник на СУ „Св. Климент Охридски“, Център за славяно-Византийски проучвания „Проф. Иван Дуйчев“*, IV–V, 219–247.
- Вагнер, Г., 1986. Византийский храм как образ мира. *Византийский временник*, 47, 163–181.
- Вълева, Ю., 1996. Ελεεινὰ γὰρ σταυρὸν ἢ ἀναστάσις: Кръстът – сотириологичен символ. *Проблеми на изкуството*, №2, 49–55.
- Высоцкий, С., 1985. *Киевские граффити XI–XVII вв.* Москва: „Наукова думка“.
- Герасимов, Т., 1976. Гробница с живопис от Сердиика (IV в. на н.е.). *Археология*, XVIII (2), 51–53.
- Гудимова, С., 2019. Символика храма: Ноев ковчег (обзор). *Вестник культурологии*, № 4 (91), 107–125.
- Гусев, И., 2010. *Все знаки и символы. Большая толковая энциклопедия символов*. Минск: Харвест.
- Дмитриевски, И. 2003. *Историческое, догматическое и таинственное изъяснение Божественной литургии*. Москва: издателският отдел Московского Патриархата.
- Дончева-Петкова, Л., 1980. *Знаци върху археологически паметници от средновековна България VII–X век*. София: Издателство на БАН.
- Досева, И., 2004. Семантика и композиция на един релеф от ранновизантийска олтарна преграда. *Проблеми на изкуството*, XXXVII (3), 3–9.
- Зорова, О., 2007. Пентаграм во средниот век – прелиминарни истражувања врз основа на балканските примери. *Studia Mythologica Slavica*, X, 51–82.
- Иванов, С., 2011. *В поисках Константинополя. Путеводитель по Византийскому Стамбулу и окрестностям*. Москва: Вокруг света.
- Каковкин, А., 1988. Изображения на коптских тканях: украшения или символы? В: Банк, А., В. Луконин, ред., *Восточное Средиземноморье и Кавказ IV – XVI вв. сб. статей наук*. Ленинград: Искусство, Ленинградское отделение, 36–66.
- Камедина, Л., 2014. *Русская православная церковь: структура, литургическая символика*. Москва-Берлин: Direct MEDIA.
- Каторин, Ю., Н. Волковский. 2010. *Все о кораблях. От гребного флота древнего мира до наших дней*. Москва: Астрель; Санкт-Петербург: Полигон.
- Кристанов, Цв., Ив. Дуйчев. 1954. *Естествознание в Средновековна България. В: Сборник от исторически извори*. София: Издателство на БАН.

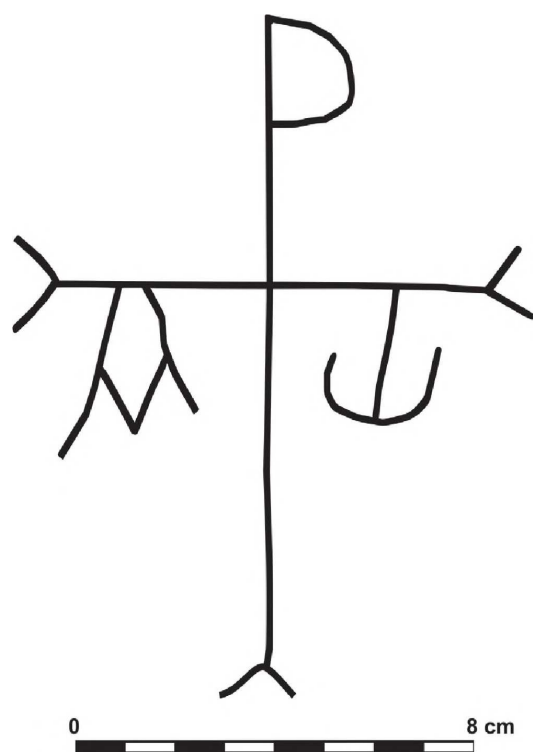
- ЛопареВ, Хр., ред., 1899. Книга Паломник. Сказание мест святых во Цареграде Антония, архиепископа Новгородского, в 1200 г. В: *Православный палестинский сборник*, год. XVII/3 (51).
- Медынцева, А., 1978. *Древнерусские надписи новгородского Софийского собора*. Москва: издательство „Наука“.
- Мирковић, Л., 1965. *Православна литургија или наука о богослужењу православне источне цркве*. Београд: Свети Архиепископски Синод Српске Православне Цркве.
- МиятеВ. Кр., 1925. *Декоративната живопис на Софийския некропол*. София: Пригворна печатница.
- Мондфельд, В., 2000. *Галерии от средновековья до нового времени*. Перевод с немец. А. Чебана, Москва: АСТ – Санкт-Петербург: Полигон.
- Овчаров, Д., 1982. *Български средновековни рисунки - графити*. София: Септември.
- Рудаков, прот. Ал., 1902. *Краткое учение о богослужении православной церкви*. Санкт-Петербург: тип. Шредера.
- Симонов, В., 2012. *Введение в историю Церкви*. Часть 1. Москва: Изд. Московского Университета.
- Смирнов, Ф., 1876. *Богослужение христианское со времен апостолов до четвертого века*. Киев: тип. С. Т. Еремеева.
- Спасић-Ђурић, Д., 2002. *Виминацијум главни град римске провинције Горње Мезије*. Пожаревац: Народни музеј.
- Стойчева, Ст., 2000. Кръстните знаци в сепулкралната живопис от Сердика като извор за християнството през IV–VI в. *Годишник на Софийския Университет, Исторически факултет*, 89–90 (за 1996–1997), 11–12.
- Томов, Т., 2016. *Непознатият храм „Св. София“*. Част I. *Надписи-графити на кирилица и глаголица*. София: Велес Консулт (zare4at.com).
- Томов, Т., 2019. *Непознатият храм „Св. София“*. Част I. *Надписи-графити на кирилица и глаголица*. 2-ро доп. и прераб. издн. София: Велес Консулт (zare4at.com).
- Томов, Т., *Потайностите на „Св. София“*. *Забравените кораби-графити и техните послания*. София (под печат).
- Христофор, архим., 1886. *Древнехристианская иконография как выражение древнецерковного мирозерцание*. Санкт-Петербург: Унив. тип. (М. Камков).
- Anderson, R., 1976. *Oared Fighting Ships. From Classical Times to the Coming of Steam*. 2nd ed. London: Argus Books Ltd.
- Αντωνιάδου, Ε., 1908. *Εκφράσεις της Αγίας Σοφίας : ήτοι μελέτη συνθετική και αναλυτική υπό έποψιν αρχιτεκτονικήν, αρχαιολογικήν και ιστορικήν του πολυθρυλήτου τεμένους Κωνσταντινουπόλεως*. Τ. 2. [Αθήναι]: Τύποις Π. Δ. Σακελλαρίου Αντωνιάδου.
- Baader, H., 2016. Vows on Water: Ship Ex-Votos as Things, Metaphors, and Mediators of Communitarity, Originalveröffentlichung. In: Weinryb, I. ed., *Ex voto: votive giving across cultures*. New York: Bard Graduate Center, 217–245.
- Babuin, A., 2001. Standards and insignia of Byzantium. *Byzantion*, LXXI, 5–59.
- Baring, A., J. Cashford, 1992. *The Myth of the Goddess: Evolution of an Image*. London, Arkana Penguin.
- Biderman, H., 2004. Paun. In: *Rečnik simbola*. Beograd: Stylos, 291–292.

- Bonner, C., 1950. *Studies in Magical Amulets*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Brem, A., 1982. Paun. In: *Život životinja*. Zagreb: Prosveta, 309–310.
- Bryer, A., 1966. Shipping in the Empire of Trebizond. *The Mariner's Mirror*, LII, 3–12.
- Bucherie, L., E. González. 2000. Panorama des Graffiti Maritimes en Méditerranée, In: *Actes XI Colloque International de Glyptographie de Palma de Majorque, du 2 au 9 juillet 1998*, 31– 99.
- Carr, A., 1991. Peacocks. In: Kazhdan, A., ed., *The Oxford Dictionary of Byzantium*. Oxford: Oxford University Press, III, 1611–1612.
- Casson, L., 1971. *Ships and Seamanship in the Ancient World*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Champion, M., 2014. The Graffiti Inscriptions of St Mary's Church, Troston. *Proceedings of the Suffolk Institute for Archaeology and History*, XLIII (2), 2014, 235–258.
- Cotsonis, J., 1994. *Byzantine Figural Processional Crosses*. Washington: Dumbarton Oaks.
- Ćurčić, S., 1991. NAOS. In: A. P. Kazhdan, ed. *The Oxford Dictionary of Byzantium*. Oxford: Oxford University Press, II, 1436.
- de Vries, H., 2014. The Christogram. Symbol of Armed Authority, Silver plate, Kumuca (Korydalla), Byzantine, 6th century, Antalya Museum, 03.03.2014. [презлеган на 9 ноември 2021]. Достъпен на: <http://www.hubert-herald.nl/Christogram.htm>
- Dinkler, E., 1970. Kreuz. In: *Lexikon der Christlichen Ikonographie*. Rom, Freiburg, Basel, Wien: Herder.
- Ferguson, G., 2002. Peacock. In: *Signs & Symbols in Christian Art*, London Oxford New York: Oxford University Press: 23.
- Friel, I., 1994. The Carrack: The Advent of the Full Rigged Ship. In: R. Gardiner, R. Unger, eds. *Cogs, Caravels, and Galleons: The Sailing Ship 1000 – 1650*, (Conway's History of the Ship). New Jersey: Chartwell Books, Inc. 77–90.
- Goodenough, E., 1953. *Jewish Symbols in the Greco-Roman Period*. New York: Pantheon.
- Grabar, A., *Martyrium. Recherches sur le culte des reliques et l'art chrétien antique*. Vol. II: *Iconographie*. Paris: Collège de France, 1946.
- Grierson, Ph., 1973. *Catalogue of the Byzantine Coins in the Dumbarton Oaks Collection and in the Whittemore Collection*, 3: Leo III to Nicephorus III, 717–1081. Washington: Dumbarton Oaks.
- Grierson, Ph., 1982. *Byzantine Coins*. Berkeley & Los Angeles: METHUEN & CO.
- Guiley, R., 2008. *The Encyclopedia of Witches, Witchcraft and Wicca*. 3rd ed. New York: Facts On File Inc.
- Helms, S., 1975. Ship Graffiti in the Church of San Marco in Venice. *The International Journal of Nautical Archaeology*, IV (2), 229–236.
- Hurtado, L., 2006. *The Earliest Christian Artifacts: Manuscripts and Christian Origins*. Cambridge: Wm. B. Eerdmans Publishing Co.
- Hutchinson, G., 1994. *Medieval ships and shipping*. London: Leicester University Press. Hutchinson.
- Kamal, Y., 1938. *Monumenta cartographica Africae et Aegypti*. Tome IV, fasc. 4. Époque des portulans, suivie par l'époque des découvertes. Le Cairo.
- Kobylnski, Z., 1995. Ships, Society, Symbols and Archaeologists. In: O. Crumlin-Pedersen, B. Thye eds. *The Ship as Symbol in Prehistoric and Medieval Scandinavia, Studies in Archaeology and History*. Vol. 1. Copenhagen: National Museum Publications, 9–19.

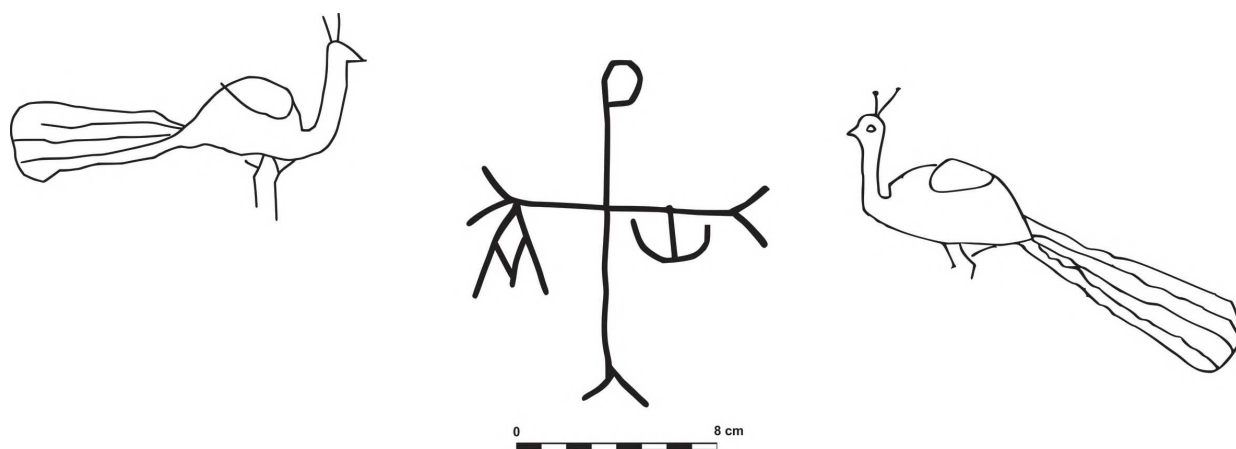
- Köroğlu, G., 2004. Byzantine amulets illustrated by examples from the Halûk Perk Collection, *Art and Culture Magazine*, XII, 12–17.
- Krautheimer, R., 1965. *Early Christian and Byzantine Architecture*. New York: Penguin Books.
- Lane, Fr., 1973. *Venice: A Maritime Republic*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Laurent, J., 1899. Delphes chrétien. *Bulletin de Correspondance Hellénique*, XXIII, 206–279.
- Laures, F., 1987. The Warships of the Kings of Aragon and Their Fighting Tactics During the 13th and 14th Centuries AD. *The International Journal of Nautical Archaeology and Underwater Exploration*, XVI (1) 19–29.
- Longhena, M., 1953. La carta dei Pizigano del 1367 (posseduta dalla Biblioteca Palatina di Parma). *Archivio Storico per le province parmensi*, V, 1953, 25–130.
- Maguire, E., et al. 1989. *Art and Holy Powers in the Early Christian House*. Urbana: University of Illinois Press.
- Maguire, H., 1987. *Earth and Ocean: The Terrestrial World in Early Byzantine Art*. University Park and London: Pennsylvania State University Press.
- Mainstone, R., 1988. *Hagia Sophia. Architecture, Structure and Liturgy of Justinian's Great Church*. London: Thames & Hudson.
- Majeska, G., 1984. *Russian Travelers to Constantinople in the Fourteenth and Fifteenth Centuries*. Washington: Dumbarton Oaks.
- Marinis, V., 2014. *Architecture and Ritual in the Churches of Constantinople Ninth to Fifteenth Centuries*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Martin, L.-R., 2001. *The Art and Archeology of Medieval Ships and Boats*. London: Chatham Publishing.
- Martinez-Hidalgo, J., 1966. *Columbus' Ships*. Barre, Massachusetts: Barre Publishing Company.
- McCown, C., 1922. *The Testament of Solomon, edited from manuscripts at Mount Athos, Bologna, Holkham Hall, Jerusalem, London, Milan, Paris and Vienna*. Leipzig: J. C. Hinrichs.
- Meinardus, O., Medieval Navigation According to Akidographemata in Byzantine Churches and Monasteries. *Δελτίον τῆς Χριστιανικῆς Αρχαιολογικῆς Ἑταιρείας*, VI, 1970–1972, 29–52.
- Mendel, G., 1914. *Catalogue des Sculptures Greques, Romaines et Byzantines des muse Imperiaux ottomans*. Vol. II. Constantinople.
- Mott, L., 1990a. Medieval Ship Graffito in the Palau Reial Major at Barcelona. *The Mariner's Mirror*, LXXVI (1), 13–21.
- Mott, L., 1990b. Ships of the 13th Century Catalan Navy. *The International Journal of Nautical Archaeology and Underwater Exploration*, XIX (2), 101–112.
- Mott, L., 1994. A three-masted ship depiction from 1409. *The International Journal of Nautical Archaeology*, XXIII (1), 39–40.
- Mott, L., 1997. *The Development of the Rudder: A Technological Tale*. London: Chatham Publishing.
- Musakova, E., 1987. The Representation of the Cross and the Acceptance of Christian Symbolism in Old Bulgarian Culture. In: Gjuzeev, V., R. Pillinger eds., *Miscellanea Bulgarica*. Vol. 5. *Das christentum in bulgarien und auf der übrigen balkanhalbinsel in der spätantike und im frühen mittelalter*. Wien: Verein „Freunde des Hauses Wittgenstein”, 313–320.
- Pedone, S., 2018. La fede che incide: alcuni inediti graffiti della S. Sofia di Costantinopoli. In: S. Pedone, A. Paribeni, eds. *Di Bisanzio dirai ciò che è passato, ciò che passa e che sarà. Scritti in onore di Alessandra Guiglia*. Roma: Bardi Editore, 217–235.
- Perdrizet, P., 1903. Sphragis Solomonos, *Revue des études grecques*, XVI, 42–61.

- Perdrizet, P., 1922. *Negotium perambulans in tenebris, études de démonologie gréco-orientale*. Paris: Lib. Istra.
- Pillinger, R., et al., eds. 1999. *Corpus der Spätantiken und Frühchristlichen Wandmalereien Bulgariens*. Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften.
- Pryor, J., 1988. *Geography, Technology and War: Studies in the Maritime History of the Mediterranean 649-1571*. Cambridge: Cambridge University.
- Pryor, J., 1995. From Dromon to Galea: Mediterranean Bireme Galleys AD 500–1300. In: R. Gardiner, ed. *The Age of the Galley. Mediterranean Oared Vessels since pre-classical Times*. London: Conway Maritime Press, 101–116.
- Rizzardi, Cl., 1999. L’Impianto liturgico Nelle Chiese Ravennati (V – VI Siecolo), *Hortus Arium Medievalium*, 5, 67–85.
- Ross, L., 1996. *Medieval Art: A Topical Dictionary*. London: Greenwood Press.
- Russell, J., 2009. The Archeological Context of Magic in the Early Byzantine Period. In: Maguire, H., ed., *Byzantine Magic*. Washington: Dumbarton Oaks, 35–50.
- Safran, L., 2014. *The Medieval Salento: Art and Identity in Southern Italy*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Schibille, N., 2014. *Hagia Sophia and the Byzantine Aesthetic Experience*. Farnham: Ashgate.
- Taft, R., C. Bouras, 1991. Altar. In: A. P. Kazhdan ed. *The Oxford Dictionary of Byzantium*. Oxford: Oxford University Press, I, 71.
- Telfer, W., 1936. The Cultus of St. Gregory Thaumaturgus. *The Harvard Theological Review*, XXIX (4), 225–344.
- Terry, A., 1988. The Sculpture at the Cathedral of Euphrasius in Porec. *Dumbarton Oaks Papers*, XLII, 13–64.
- Teteriatnikov, N., 2017. *Justinianic Mosaics of Hagia Sophia and Their Aftermath*. Washington: D.O. Research Library and Collection.
- Thomov, Th., 2019. Mark The Monk From Thebes and His Graffito of the Cross at the Church of Hagia Sophia, Constantinople. *Études Balkaniques*, LV (2), 334–350.
- Thomov, Th., 2021. Notes on Graffiti-Inscriptions and Drawings in Hagia Sophia/Ayasofya: A Bibliographical Survey. *Palaeobulgarica*, XLV(3), 111–123.
- Thurston, H., 1912. Symbolism. In: *The Catholic Encyclopedia*. Vol. XIV. New York: Robert Appleton Company, 1912 [презгледан на 9 ноември 2021]. Достъпен на: <http://www.newadvent.org/cathen/14373b.htm>
- Thye, B., 1995. Early Christian Ship Symbols. In: O. Crumlin-Pedersen & B. Thye, eds. *The Ship as Symbol in Prehistoric and Medieval Scandinavia, Studies in Archaeology and History*. Vol. 1. Copenhagen: Publications from the National Museum, 186–194.
- Trentin, M., 2010. Mediaeval and post Medieval graffiti in the churches of Cyprus. In: S. Christodoulou, A. Satraki, eds. *POCA 2007. Postgraduate Cypriot Archaeology Conference*, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 297–321.
- Ültzen, W., 1853. *Constitutiones Apostolicae: textum graecum recognovit, praefatus est, annotationes criticas et indices subiecit*. Lipsiae: Suerini et Rostochii.
- Underwood, P., 1950. The Fountain of Life in Manuscripts Gospels. *Dumbarton Oaks Papers*, 5, 43–138.
- Unger, R., 1980. *The Ship in the Medieval Economy, 600-1600*. Montreal: McGillQueens University Press.

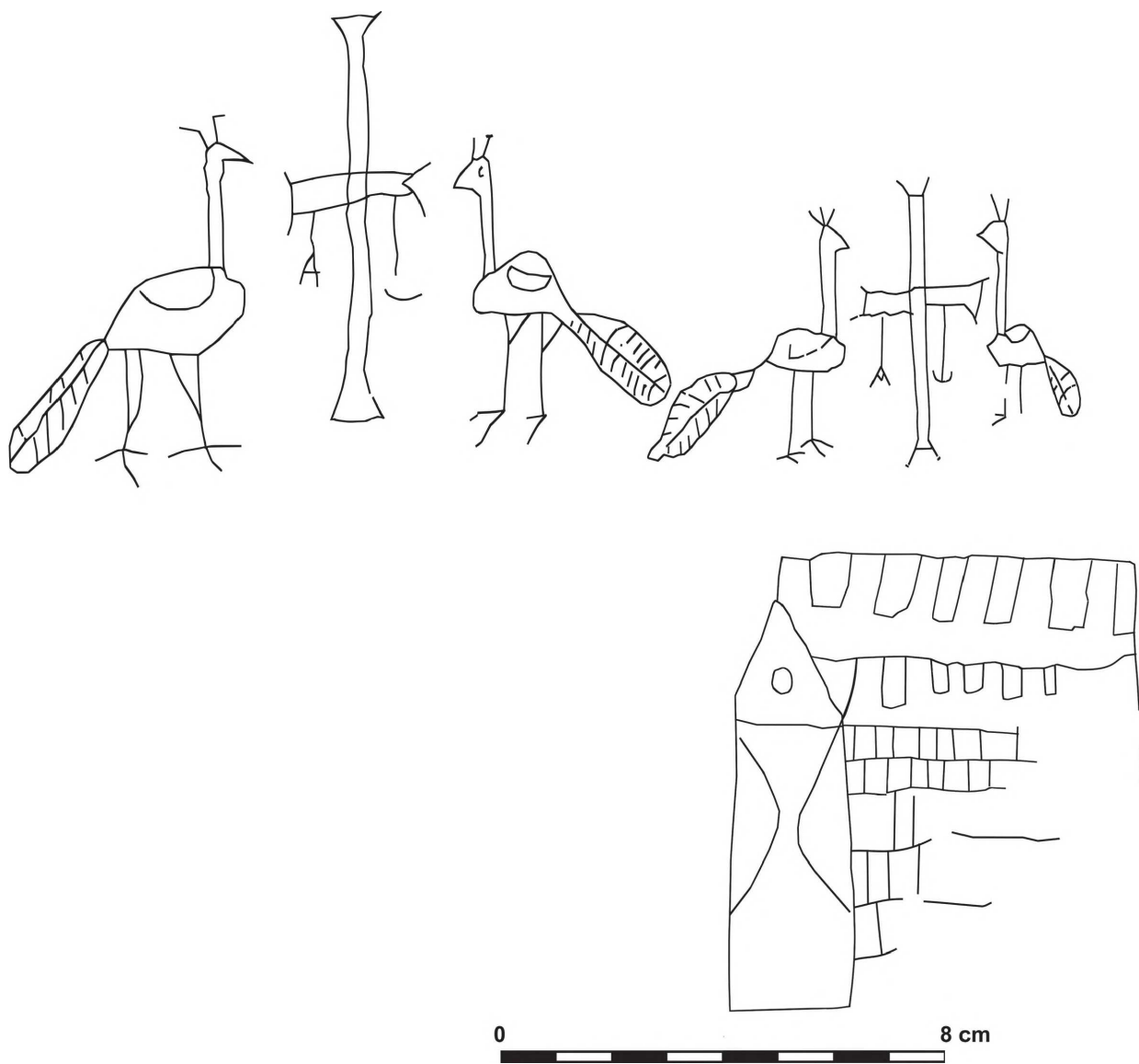
- Valeva, J., 1998. Les tombeaux ornés de croix et chrismes peints. In: *Acta XIII Congressus internatinalis archaeologia christianae. Split-Porec (1994)*. Paris III.
- Véronèse, J., 2010. God's Names and Their Uses in the Books of Magic Attributed to King Solomon. *Magic, Ritual and Witchcraft*, V (1), 30–50.
- Vican, G., 1984. Art, Medicine and Magic in Early Byzantium. *Dumbarton Oaks Paper*, XXXVIII, 65–86.
- Wilkinson, J., 2002. *Jerusalem Pilgrims: Before the Crusades*. 2nd ed. Warminster: Aris & Phillips Ltd.



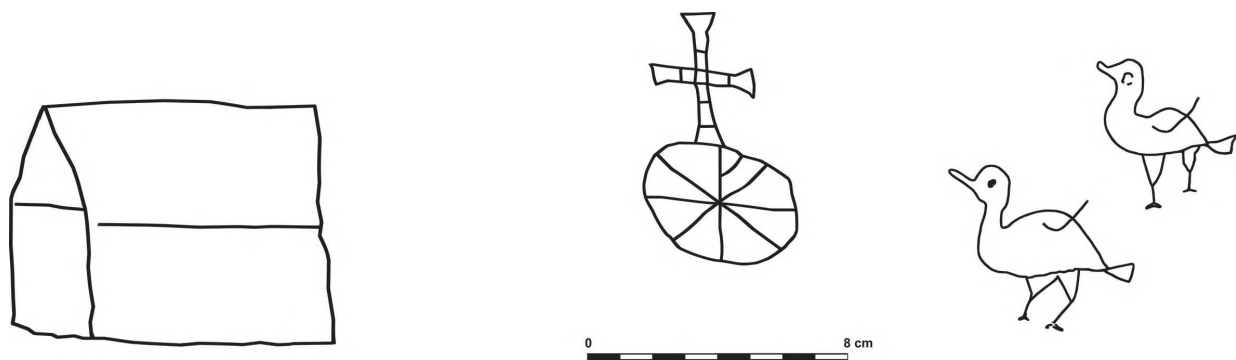
Фиг. 1. Рисунка-графит на монограматичен кръст



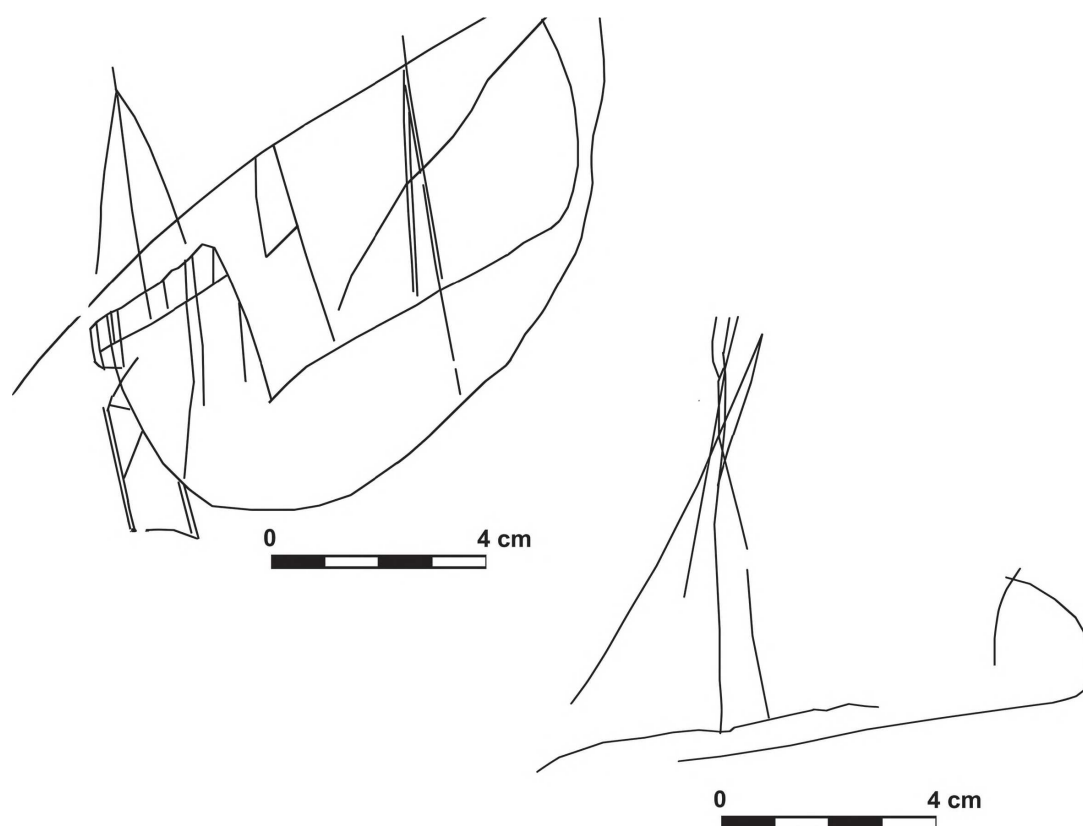
Фиг. 2. Рисунка-графит на монограматичен кръст между двойка пауни



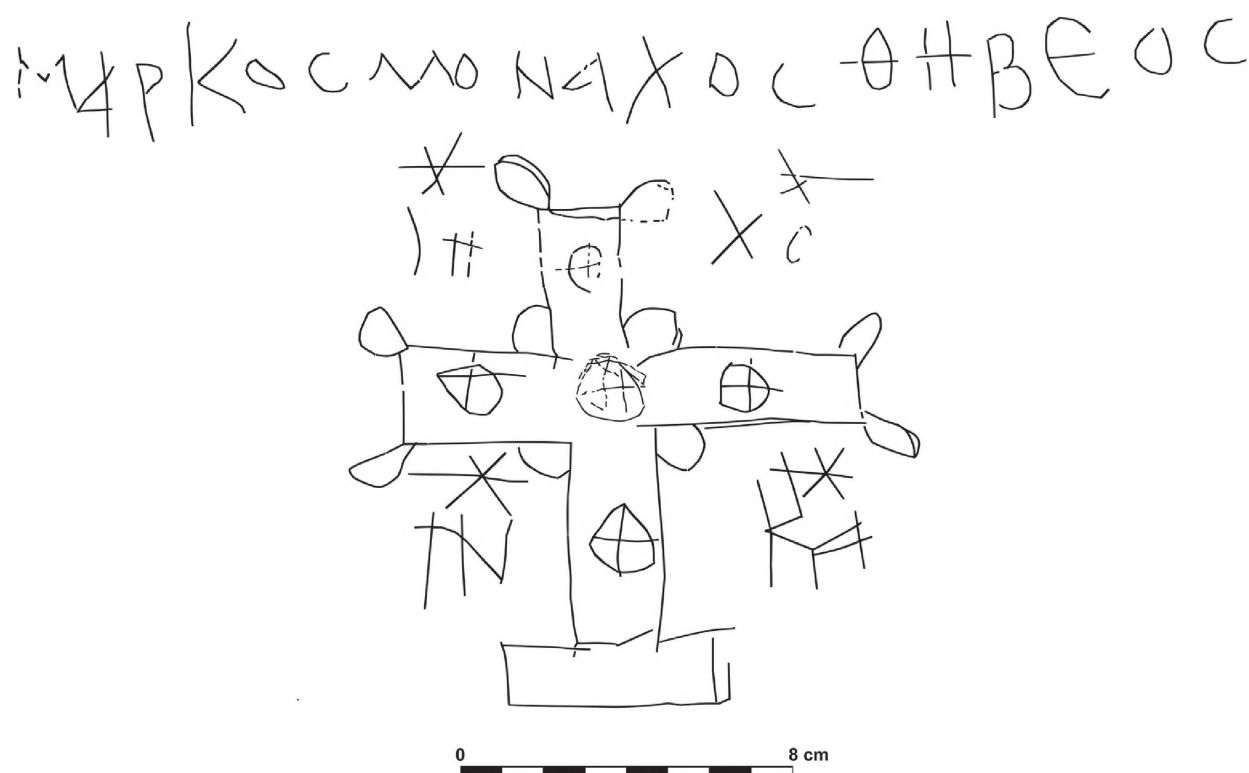
Фиг. 3. Рисунка-графит с орнитономорфни и християнски елементи



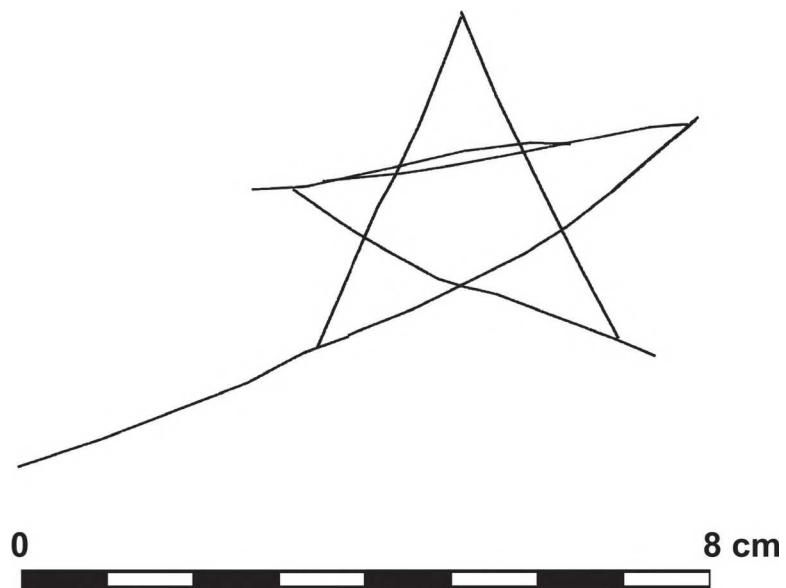
Фиг. 4. Рисунка-графит с орнитономорфни и християнски елементи



Фиг. 5. Рисунка-графит на карака и галера



Фиг. 6. Рисунка-графит на литургичен кръст върху платформа



Фиг. 7. Рисунка-графит на пентаграма