

СТАНОВИЩЕ

за дисертационния труд на редовен докторант **Кристиян Иванов Ковачев** (Югозападен университет „Неофит Рилски“, Факултет по изкуствата, катедра „Културология“) за присъждане на образователната и научна степен „доктор“ в специалност „Теория и история на културата“, професионално направление 3.1 Социология, антропология и науки за културата, област на висше образование 3. Социални, стопански и правни науки, на тема **„Средновековният Охрид между Изтока и Запада (XI-XIV в.): Въображение и образ“** с научен ръководител доц. д-р Светлана Христова

от проф. дфн Вася Николова Велинова
Център за славяно-византийски проучвания „Проф. Иван Дуйчев“
СУ „Св. Климент Охридски“

Представената за защита дисертация е посветена на един сложен и комплексен проблем, чието убедително разрешаване изисква използване на инструментариума както на историографския, така и на богословския, изкуствоведския, семиотичния и културно антропологичния анализ. За да се достигне до приносни и добре мотивирани изводи е необходимо познаване на широка изворова база, на една група средновековни паметници на монументалната живопис на в балканския регион с много сложни иконографска програма, на редица съвременни теоретични постановки относно някои аспекти на историческата география на Балканите, относно природата на художествения образ и спецификата на културната комуникация през Средновековието.

Представеният за обсъждане и защита дисертационен труд се състои от увод, три глави, заключение, албумна част, библиография и списък на съкращенията - общо 282 страници. Още с формулировката на обекта на своето изследване, представен в заглавието, дисертантът ни подсказва, че неговите търсения ще протичат на няколко равнища, на които съответстват и отделните глави в работата – конкретен историографски анализ; опит за изграждане на мета-език, описващ представените исторически събития; анализ на конкретните „текстове“, произведени от този художествен и „въобразен“ език (в случая това са паметниците на архитектурата и монументалната живопис от Охрид – църквите „Св. София“ и „Св. Богородица Перивлепта“); анализ на отделните мотиви в този ансамбъл. В допълнение към това ни се предлага и опит за стратификация на културния семиозис, като изходна база за тази реконструкция е една необичайна и мотивирана за нуждите на дисертационния труд социална стратификация, предложена в трета глава.

Веднага бих искала да направя уговорката, че дисертантът е бил изправен пред една сложна задача, която в някои отношения надхвърля параметрите на докторска теза за научната и образователна степен „доктор“. Фактът, че той се опитал да представи свое решение на проблема, да систематизира и синхронизира в логически порядък серия от разнородни факти и явления е безспорно постижение, което заслужава да бъде подкрепено.

Кристиян Ковачев показва добра библиографска осведоменост, стремеж към търсене на модерна методология за работата си, опитал се е дори да формулира „понятиен апарат“ (с. 11), който е свързан главно с „визуалната култура“ (с.11), за да обясни основния обект на своите анализи – средновековният художествен образ (словесен и живописен). В хода на обяснението дисертантът постулира връзката „въображение – образ – послание“ (с.11), но впоследствие разглежда само природата на образа. Въведено е понятие „колективно

въображение“ (с.19), чийто произход и връзка с теоретичните разработки на Морис Халвбакс е обяснен на с.20 и бел. 12 и едва след редица примери става ясно, че цитираната вече тройна връзка всъщност би трябвало да бъде *„колективно въображение – образ – послание“*, без обаче тя да е изяснена достатъчно. В тази част на работата си авторът смесва няколко понятийни апарата – този на културната антропология, на богословието (в опита да изясни теорията за образа), на средновековното изкуство, което прави понякога твърденията му тривиални и ги отдалечава от проблема: *„Тези различни страни от кристализирането на църковните образи са предмет на изследване в настоящата дисертация. Образите онагледяват специфичните послания на епохата, даващи отговор на страховете и терзанията на съзержаващите ги миряни, които търсят в църквата духовна опора и вътрешен мир.“* (с. 12). Ако авторът беше вникнал по-задълбочено във т. нар. „теория за образното познание“ (терминът е на В. Бичков, цитиран в дисертацията, използван и от Кр. Станчев, също цитиран) и беше се запознал с трудовете на Псевдо-Дионисий Ареопагит (преведени на съвременен български език от И. Христов и Л. Денкова), вместо да ги цитира по вторичната литература, щеше да обясни и едно друга специфична черта на средновековното изкуство – неговата нормативност и на базата на принципите на нормативната естетика много по-точно щеше да намери аргументите за това кое е специфичното във въображението и образите, създадени в Охридската архиепископия. Не е ясно какво означават „различни страни на кристализиране на църковни образи“. С две думи – давайки предимство на модерната културно-антропологична методология, авторът е пренебрегнал донякъде „богословието“ на образа и спецификата на средновековната естетика като цяло.

При прегледа на изворите би следвало да се обърне внимание на един от основните автори – Теофилакт Охридски. Прави впечатление, че дисертантът работи главно с писмата му като извори и с Пространното житие на св. Климент. Още през 1980 г. в серията *Corpus Fontium Historiae Bizantinae*, vol. XVI е издадено цялото творчество на Теофилакт. Известно е, че той има съчинение, писано специално за събора от 1089 г., в което основната идея е веротърпимостта. Дисертантът би могъл да обърне повече внимание на творбата. Интерес заслужават и наблюденията на С. Иванов над творчеството на Теофилакт, също неотбелязани в труда, според които в Пространното житие на св. Климент са ползвани полемични откъси именно от някои текстове, подготвяни от охридския йерей за събора от 1089 г. Смятам, че ако тези факти бяха отчетени, изводите на дисертанта биха били значително по-прецизни и фактологически по-добре мотивирани. Същото важи и за друга историческа фигура – Лъв Пафлагонски, за когото също е публикувана монография, неотразена в настоящия труд.

Във втора глава на труда си дисертантът ни представя основната аргументативна част на своята теза за въображението, образите и техните послания. След като е определил двата основни паметника, които ще са обект на неговото изследване – охридските църкви „Св. София“ и „Св. Богородица Перивлепта“, авторът ни представя основните образи на разделението и диалогичността. Тази част от работата е според мен централна за изследването, тя съдържа най-богат фактологичен материал и е най-сложно композирана. С нея авторът ни представя своя модел за културно-исторически прочит на едно историческо събитие, оставило дълбоки следи в политическата и културна история на европейския континент през призмата на монументалната църковна живопис. Избраният паметник – Охридската „Св. София“ - е със сложна иконографска програма и дълбоко закодирани понякога послания. Същевременно той е основополагащ за редица по-късни решения в стенописните ансамбли, които стават традиционни за православното изкуство, някои от тях

споменати в работата. Отчитайки това, дисертантът предлага мотивирана систематизация на образите, които ще разгледа и ги представя в две групи като носители на разделението и диалогичността. Това му позволява да предложи една реконструкция на „образната идеология“ на охридския архиепископ Лъв, смятан за основен ктитор на църквата и да разкрие някои много важни за епохата закодирани послания. Само по себе си това е постижение, което заслужава да бъде оценено. Образите на разделението според Ковачев са богословските пунктове на споровете между двете големи църкви: за Св. Дух (122-129); за хляба (129-145); за съборността на църквата (145-157); старозаветните сцени (158-160); демоничното и животинското (160-167); брадите (167-173). Няма да коментирам подбора и подредбата. Образите на диалогичността са представени с френската евхаристийна гълъбца (176-178); охридското „Успение Богородично“ (178-181); западни влияния в дървения релеф на св. Климент Охридски (181-182); Остоя Ракович и западната живопис (182-186). Първата група образи са представени по еднотипна схема – представя се богословската полемика (понякога с излишни подробности), след което се анализира съответният живописен или словесен образ. Авторът се е спрял на основни невралгични точки в богословските спорове и се опитал да представи съответни иконографски решения, утвърждаващи православната позиция. В общи линии той се е справил със задачата си, но непознаването на някои основни изследвания по засегнатите от него въпроси са му попречили да прецизира и задълбочи изводите си. Така напр. в частта, посветена на Св. Дух историята на споровете за произхода на Св. Дух би била по-точно предадена, ако авторът беше ползвал наблюденията и изводите на Й. Майендорф в неговото Въведение в светоотеческото богословие, което подробно разглежда споровете за ипостасите и взаимоотношенията между тях. Що се отнася до изображенията на Св. Троица и главно – цитираният от автора иконографски вариант на трилик ангел, бих му препоръчала да се запознае със студията на М. Куюмджиева „Ликът на Бога“, София, 2020 г., посветена единствено на въпроса за изображенията на Св. Троица в православното изкуство. Така би избегнал първо – доста лаконичните си наблюдения над изображенията на св. Троица. Второ – със сигурност би отбелязал наличието на Старозаветеата Троица в сцената „Гостоприемство Авраамово“, която някак мимоходом е спомената сред старозаветните сцени и би коментирал вероятно по-задълбочено иконографията на *„някои православни образци, изобразяващи Бог Отец, в чийто skut е Бог Син, държащ в медальон гълъб – символ на Светия Дух“* с. 128, тъй като тази специфична иконография „Отечество“ или в комбинация с „По-стар от дните“ е още един важен опит за защита на православното учение за произхода на Св. Дух. Подобни бележки имам и към частта, посветена на хляба за причастие. Прецизно и подробно са представени диспутите на източните и западните йерарси. Естествено е тук авторът да се спре най-подробно на сцената с Причестяването на апостолите от охридската катедрална църква. Правят впечатление няколко твърдения – че изображението няма паралел във византийското изкуство и че е най-ранният пример върху този сюжет. Авторът е посочил един пример от Хлудовия псалтир, който донякъде дава паралел с изображението, но всъщност точният иконографски паралел, точен и в детайлите, ни дава един литургичен свитък от XI в. от Йерусалимската патриаршия, Ставру 109, публикуван от Андре Грабар и включен в томове със събрани съчинения, излезли на български език. Миниатюрата от свитъка е много важна, защото тя „дешифрира“ какво точно е изобразено и защо изображението е особено. В други познати изображения от този период или по-късни има разлики, вкл. и в най-близката по време Св. София Киевска. И както авторът правилно е отбелязал, че са били водени спорове и по това как да се причестяват свещениците, би следвало да се отчете и еволюцията в иконографските схеми.

Защото XI в. е времето, когато се налага тази сложна и богата на символични внушения иконография. Все в хода на разсъжденията за това как се онагледяват идеите на православното духовенство за съборността и представата за Христос като глава на Земната и Небесната църква трябва да се отбележи и неточното идентифициране на иконографската схема на Христос – първосвещеник. А. Лидов (също липсва в труда) първи публикува идентификацията на този сюжет, който се намира в диаконикона, под прозореца и е един от най-ранните примери от този тип. Що се отнася до причините, обусловил изобразяването на римските папи и защо точно тези римски първосвещеници, бих насочила дисертанта към монографията на Бранислав Тодич от 2008 г., където е разгледан и политическият бекграунд на събитията преди и непосредствено около схизмата, обясняващи подобно иконографско решение. Последното, на което ще се спра, е изображението на Св. Василий Велики, съвсем правилно отбелязано от дисертанта като рядък, вероятно уникален случай на изобразяване на автора на литургията в такъв иконографски вариант. В централната олтарна абсида под Причастието на апостолите са изобразени фронтално източните йерарси. В по-късните иконографски решения това е регистърът, където се изобразява поклонението през Жертвата, т. нар. Мелизмос, а фигурите са предимно на литургистите и на Отци на църквата, участвали в съборите. Според редица специалисти именно в охридската иконография на Василий Велики, почтително приведен пред евхаристийната жертва, се вижда първообразът на цялата по-късна композиция Мелизмос, като акцентът отново се измества върху преклонението и върху облика на самата жертва. Това е една посока на разсъждение, за която дисертантът би следвало да помисли и евентуално – да се опита да доразвие в бъдещи свои проучвания, тъй като темата, по която работи е наистина богата и позволява разширяване на научната проблематика. Освен тези бележки в главата има редица терминологични неточности, които би следвало да се прецизират – напр. изображението в централната олтарна абсида в конхата е на Богородица с Младенеца на трон, не Вместилище на невместимото, което има друга конфигурация. На коленете на Богородица е Христос Емануил; на с. 150, където се коментира приложената под № 24 миниатюра в първия регистър са изобразени св. Петър, св. Павел и св. Йоан Богослов (както ясно се вижда от надписа), а не св. Йоан Златоуст, както се твърди в работата. Освен това става дума за фрагмент от 1 лист, върху който е миниатюрата. Ръкописът не е компилация, а цял голям том от около 347 л. и съдържа Псалтир, Нов завет и Послания. Целият ръкопис се съхранява в манастира Ватопед. В цитирания от автора опис надписът също идентифицира изображението като Йоан Богослов. Има и редица пропуски и неправилна подредба в библиографията, които няма да коментирам тук, а ще предоставя като бележки на дисертанта.

Третата глава на дисертацията е опит за културно-антропологичен прочит на някои факти явления от средновековието. Разделението на средновековното общество на три групи е интересно, но веднага възниква въпросът дали сме сигурни, че зографите са напълно отделени от духовенството, т.е. по презумция ли всички зографи не са духовни лица? Освен това миряните също са нееднородна група и възгледите за изкуството надали трябва да се генерализират. Все пак има по-образовани и па-слабо запознати с богословските въпроси, има дворцов елит, провинциална аристокрация, селячество – все миряни, но с доста различен статут. Вероятно едно прецизиране на критериите би премахнало тези недоразумения. Не бива да забравяме и носителите на т.нар. народно изкуство (профанно християнство, народно християнство) и пр. – феномен, чието присъствие не се отрича, макар че обяснението му гравитира към различни консолидиращи центрове в средновековното общество. Те са различни за Изтока и Запада и авторът би следвало да отчита по-често и по-

предимно и тази разлика, особено когато цитира автори, ползвали като извори западните традиции в тази област.

В заключение ще подчертая, че дисертантът е бил изправен пред сложна и многоаспектна проблематика. Той е положил усилия да ни представи едни свой систематизиран и премислен прочит на периода около църковната схизма и нейните проявления в изкуството. Работил е със сложни като програма и богословско съдържание паметници, които изискват детайлно и задълбочено познаване на породилия ги контекст. Направените бележки имат за цел добронамерено да посочат пропуските, да ориентират автора в по-съвременната библиография (българска и чуждоезична), да му очертаят и поле за бъдещо развитие на изследването.

Препоръчвам, ако и когато се замисли издаване на труда, той да бъде основно преработен, коригиран и задълбочен с направените тук препоръки, поне що се отнася до библиографската пълнота, да се отчетат новите достижения в изследването на важните паметници, а също така и да се прогледат и коментират липсващите извори (визирам творбите на епископите Теофилакт и Лъв).

Като имам предвид казаното до тук и преди всичко трудната задача на дисертанта с така формулирана тема, препоръчвам на почитаемото жури при посочените в предходния параграф условия да присъди на Кристиан Ковачев образователната и научна степен „доктор“.

Проф. дфн Вася Велинова
5.6.2021