

РЕЦЕНЗИЯ

на труда на

проф. д-р Костадин Рабаджиев

„БОГОВЕТЕ В ЧОВЕШКОТО ПРОСТРАНСТВО: АРХЕОЛОГИЯ НА ЕЛИНСКИТЕ ПРЕДСТАВИ“

представен за защита на дисертация за получаване на научната степен

„доктор на историческите науки“

от проф. Иван Маразов, д.н.

Изборът на темата за докторската дисертация е амбициозен. В нашата археологическа и изкуствоведска историография липсват изследвания, засягащи такива обемни въпроси на елинската култура. В този труд за пръв път се срещаме с опит да се навлезе в дълбочина в проблематиката не само на гръцкото изкуство, но и на обуславящите го религиозни представи. Именно в този смисъл трудът е иновационен не само като тематика, но и като предлагани решения.

За да се разработи тази толкова широка тема, е необходимо авторът добре да познава и паметниците на гръцкото изкуство, и религията, и историята на елините. Веднага трябва да кажа, че проф. Рабаджиев е напълно подготвен за изпълнението на такава сложна задача. Но само богатата ерудиция не стига – нужна е подходяща методология, чрез която боговете

наистина да бъдат поставени в човешкото пространство. Рабаджиев използва метода на историческата реконструкция, което му позволява да анализира процесите в изменящото се религиозно и естетическо съзнание на древните елини и, съответно, на променящото се отношение между представа и образ.

Предложеният труд е изграден изключително логично. Той включва пет части, всяка от които постепенно изгражда темата. Като започва с характеристика на елинските богове, авторът анализира спецификата на сакралното пространство докато намери мястото в него на боговете. Във всеки един от параграфите разглежда отделните аспекти, което осигурява нагледност на изложението. Частта за периферните пространства е от особен интерес, тъй като може да послужи и като методологическа база за анализ на тракийски реалии.

Втората част „Божествената поява сред смъртните“ описва способите на общуване на хората с бога. В историческа ретроспектива е разкрита същността на божественото и как то се проявява в света на смъртните. Естествено е още у Омир боговете, които имат общо взето човешки облик, да се появяват в друга форма: като красиво момче или момиче или като птица. Красотата (както и размерите) на божествената фигура е от голямо значение – това е отличителният белег. Оттук и повишаването значимостта на естетическия критерий в изкуството. „Прекрасното“ не е единствено естетическа категория, а е преди всичко признак на божественост. От Фидий нататък боговете са „красиви“.

Тъй като целта на Рабаджиев е да разкрие божествения образ, напълно естествено той се обръща и към гръцката драма. Докато в трагедията божествената намеса е *deus ex machina*, в комедията божествата и героите имат гротескен изглед и поведение. Те могат да бъдат сравнени с пълната дегероизация на божественото в т.нар. кабирически вази.

Третата част е озаглавена „Ритуалното присъствие (в полисният култ)“. Това е ключов раздел в работата, тъй като засяга обредната система, в която общуват хората и боговете. Аниконизмът като божествена проява особено занимава автора. Камъкът като образ или вместилище на бога поставя сякаш дилема. Но за литомитологията е характерно да антропоморфизира или зооморфизира природни феномени, особено камъни. И в мита срещаме често вкаменяване на човека, т.е. литомитологията предполага превръщане в статуя, а, както по-късно ще видим, и статуята може да оживее. Пример в тази насока може

да бъде превърнатата в скала страдаща Ниоба – тя е като скърбящата Деметра, която не яде, не пие, не говори, не се смее, седи на земята.

Статуите често притежават собствена мобилност. Затова в много мистериални дромона ще открием обредното търсене особено на невести – пример в тази насока е търсенето на статуята на Хера, архетипичната невеста в гръцкия пантеон.

Олтарът правилно е разгледан като трапеза, на която незримо присъстват и боговете. В гръцкото жертвоприношение, още от времето на Прометей, са стриктно разграничени дялът на хората и дялът на боговете. Дялът на боговете е димът / ароматът на жертвата, а на хората – месото. Ето защо и разпределението на месото по фили означава символично реконструиране на социума по време на всеки празник с жертвоприношение. И в това действие активно участва божеството, което също получава своя дял от жертвата. Затова на празника има и *агон*: неговата цел е йерархизирането на социума.

Следва убедително разкриване на мястото и ролята на храма в гръцката култова традиция като „жилище“ на бога. В крак със съвременните археологически изследвания проф. Рабаджиев разглежда храма в различна среда: в полиса, в извънградските светилища и в дивата природа.

Логично следва исторически анализ на мястото и ролята на статуята в храма. Това е един от най-дискусионните въпроси в археологията и изкуствознанието на античността. Дали тя е вместилище на бога или само му дава зрим образ за вярващите? Ранните статуи с едва набелязани антропоморфни черти се оказват скъпоценни реликви, от една страна, защото имат божествен произход (паднали от небето, донесени от морските вълни и т.н.), а от друга, защото са свидетелства за историческа дълбочина на появата на съответния полис. Оттук и стремежът за присвояване на знаменити в епоса ксоанони (напр. паладия на Троя) или за одревняване на притежаваната статуя (139). Тънкото наблюдение, че от местно дърво се правят статуите в храмовете, а от „вносно“ – вотивите (142) подсилва ролята на „своето“ в това съперничество между полисите.

От особен интерес са анализите на автора за „живите статуи“. От една страна, основният им признак е тяхната мобилност, от друга – самостоятелността им, от трета – включването им в ритуално обличане, украсяване, хранене. Самата статуя може да погуби с поглед като

Медуза. Към примера с Адмет може да се присъедини и статуята на Протесилай – и двете са в ролята на субститути. Към тези ритуални процедури може да се прибави и връзването / оковаването на статуи, за да не напускат храма и полиса. Епичните образи на „оживели“ статуи (като на тази на Протесилай) влизат в същия компендиум.

Анализ на разположението на статуите в храма и разсъждения относно техните размери. Имат ли те отношение към „височината“ на бога? Гледат на изток, може би не за да се огряват от слънцето, а защото там е изгревът, началото (145).

От тези анализи следва логичният извод, че древните статуи фактически са реликви. Нали и сред римските Пенати, които Еней изнесъл от горящата Троя, и които станали кълнове на римския род, бил и Паладиумът, притежанието на който осигурявало защита на града.

Разделът 3.5 разглежда обредната роля на знаменитата статуя на Фидий Атина Партенос в полиския празник. Трябва да посоча, че литературата по въпроса е огромна и достойнство на дисертацията е, че авторът не потъва в нея, а критично я използва, което свидетелства за опитен и завършен изследовател. Няма да се спирам на тези вдъхновени страници, само ще подчертая умението на Рабаджиев да анализира изобразителната програма на главния храм на Акропола. Стойностно е наблюдението, че йонийският фриз на Партенона е разположен на нивото на погледа на статуята в храма: пред очите на богинята се развива ритуалната процесия на Панатинеите. А възможно – в него е възплътена цялата атинска празнична система, както предполага Винценц Бринкман. От друга страна, допустимо е самосравнението на Фидий с делото на митичните скулптори Хефест или Прометей. Нали извайването на Пандора е извършено от Хефест. Дали Фидий, който включва този сюжет в изобразителната програма на статуята си, тук не се е съпоставил с него?

Разделът „Гласът на бога“ всъщност въвежда ролята на акустическия код (прорицанието) в гръцката религия. Разбира се, и в тази област материалът и тълкуванията са необхватни. Но за труда този аспект на божественото присъствие и общуване с хората е не по-малко важен, отколкото визуалният образ. Знаменията и поличбите са семиотична система, която може да разчете само специалист в това поле: прорицател-поет, магьосник и т.н.

Последният раздел „Мистериалният празник: богове и хора заедно“ е посветен на срещата с тайното познание, давано в процеса на легомена и дромена на мистериите (в случая case

study са Елевзинските мистерии). Акцентирано е върху визуалните аспекти на нощните тайнства – бликването на ярка светлина, аналог на полученото знание.

Рабаджиев вярно отбелязва, че в Елевзина Персефона реално не е protagonist. Това се дължи на обстоятелството, че като всяка невеста, тя е пасивен, инертен „обект“: нея я обличат, украсяват, отвличат, водят я за ръка и т.н. Тъй че тя е допълнителна фигура обозначаваща майчинството на Деметра и съпружеството си с Хадес. Нейната роля е в маркирането на преход, затова слиза и се качва от подземното царство. Това е и същността на мистерията: блажен е, който е видял този „път“ – той вече знае смисъла на прехода. Тук може да бъде привлечен и тронът от гробницата на Персефона с нарисуваната върху облегалката сцена на завръщането на богинята върху колесница с Хадес. В тази пасивна позиция на елевзинската богиня е разликата с орфическата представа, където тя е царица на подземния свят и тя приема мистите в него.

Бележки. Естествено в изследването на една толкова сложна исторически, идеологически и естетически материя да съществуват и различни интерпретации. Предлагащите бележки в никакъв случай не целят и не могат да омаловажат приносите на автора, а напротив, да разширят интерпретативното поле с друга оптика.

1. Не съм сигурен, че обичаите по обличане, украсяване и хранене на статуите са възникнали само под влияние на хети или египтяни. По-скоро това е една култова универсалия, чрез която се отбелязва актът „обновяване“. Най-често обличането е свързано с процесуално „изнасяне“ и „обиколка“ на статуята. Тези обичаи ги има на много места, които не могат да се свържат с Изтока. Украшенията са най-важният статусен знак: когато слизала в подземното царство, Ищар на всяка врата оставяла нещо от тоалета си, на последната врата свалила и украшенията и умряла. Показателно е използването на кехлибара за украшения особено през архаиката: по бреговете на реката Еридан, възплъщаваща границата на крайния север, събирали кехлибар, появил се от сълзите на дъщерите на Хелиос, които оплаквали смъртта на Фаетон. Т.е. кехлибарът е материал от отвъдното, от утопичната блажена страна и това обуславя предпочитанията като материал за накити.

А в обреди от типа на Пеперуда или пък в маскарадните игри също има обличане – травестия. Точно тези ритуални действия доказват отношение към статуята като „жива“, като двойник на бога тук, в човешкото пространство.

2. Божеството едва ли може да бъде „пасивен репициент“ на даровете: пеплоса, накитите и др. Всъщност, то ги изисква, както ги приема, така може и да ги откаже.
3. Бих засилил ролята на огнището в оформянето и действеността на сакралното пространство. Хестия е неподвижният център, през който минава оста, свързваща трите свята, откъдето се раждат законните деца (тя е куротрофос) и законната власт: затова и през ранната епоха край него се събира елитът – Хестия осигурява законната наследственост, което е важно за генеалогията. На богинята се принасят първият залък и първата капка вино, т.е. тя подрежда празника.
4. Не мога да се съглася със сравнението на ксоанона със съвременния експонат и че това трябва да бъде едва ли не основната отправна точка при изследването (157). Ценността е не в естетическата или материалната стойност на статуята, а в нейния чудесен произход – белег на особено внимание на боговете, на избраност, на консекация (ср. падналите сред огън предмети в скитския етногоничен мит).

Интересен въпрос са съкровищниците в големите светилища (напр. в Делфи). Там са пазени даровете за боговете на тези светилища. Как следва те да се разположат в семантичното поле на сакралното време и пространство?

5. Едва ли след отвличането на Кора Деметра въстава срещу мъжкия свят (219). По-скоро в нейното поведение се сменя познатата фолклорна парадигма на сватбата като смърт, а и самата девойка оплаква раздялата с майката като отиване в другия свят. Сватбеният път от дома на бащата до дома на младоженеца винаги се изминава на кола, тъй като е „дълъг“, като пътя до другия свят. Деметра не се опитва да промени съществуващия социален порядък – тя постъпва според логиката на миторитуалната практика при раздялата на майката с дъщерята, която след сватбата си престава да бъде „нейна“, едва на определен ден след сватбата дъщерята ще посети отново майка си.

6. Когато наред с визуалната се разглежда и акустическата комуникация, не бива да се пропускат и сонорните знаци, които подават боговете (напр. по лая на кучетата се усеща присъствието на Хеката, при внезапна тишина преминава Хермес, гръмотевицата на Зевс и т.н.).

Приноси на труда. Накрая ще се опитам да сумирам основните приноси на дисертацията.

1. Постоянно разглежда религиозната представа в историческа динамика и това е едно от най-важните достойнства на труда с оглед на задачата.
2. Основният материал, върху който се гради изследването, са писмените извори, археологическите находки, паметниците на изкуството.
3. Процесът на религиозното / култовото използване на статуите върви от двореца с огнище – храм (още в микенско време) към храм със статуя в него и олтар, около който се извършват всички култови действия. Това отговаря на постепенния процес на демократизация на полиса.
4. Одревняването на статуите е израз на съперничество между градовете (ср. с претенциите за притежаване на „истинския“ Паладион). Древността е знак за началното време, *illo tempore*, т.е. за пряка божествена намеса, за божествена оценка на даден етнос / полис.
5. От местно дърво се правят статуите в храмовете, а от „вносно“ – вотивите.
6. Статуята и олтарът принадлежат на различни обредни практики – разкрива го в историческа динамика.
7. Мобилността на статуята е важен момент в ритуалната роля на образа на бога. Изнасянето и връщането на статуята (за измиване или в друг храм) съответства на обредното ѝ откриване – покриване.
8. Обличането и накичването на статуите е знак на пряко общуване с бога, което се доказва от съвпадението на този обред с обредната трапеза на божеството.

Смисълът е „даряване“, което става обикновено на пир. Това е израз на вярата в „живи статуи“.

9. Божественият произход на статуите е признак за тяхната извънземна същност. Също така – връзването / затварянето на статуи (Елена, Хера, Аполон, Дионис и т.н.). Много статуи сами се придвижват или крият. Самата статуя може да погуби с поглед като Медуза. Това означава вяра в собствения живот на статуите – идоли. Към примера с Адмет може да се прибави и статуята на Протесилай – субститути.
10. Хефест прави живи, или поне, мобилни, статуи, Прометей лепи хората от глина. Художниците само подражават на божествените майстори. В този смисъл те са като поетите, които получават дара си от Музите или като пророците, дарени с тази способност от боговете. Отделен и важен пример е, разбира се, Дедал.
11. Специално внимание е обърнато на атрибутите на божествата, които разкриват допълнително тяхната функционална специфика.
12. Разглеждането на статуите като реликви, като свещени неща – *ta hierá*, е изключително важен и ценен акцент в предложената работа. Защото той определя и функционирането на божествения образ в човешкото пространство. Напомням, че и в Месопотамия, и у хетите (особено) след превземането на града се унищожават статуите в неговите храмове, а често притежателите им ги заравяли при опасност.
13. Правилно интерпретира повтарянето на сюжетите от архитектурната скулптура на Партенона върху декора на статуята на Атина в целата като признак за ролята на покровителката на града във войните.
14. Много точно функционално сравнение на йонийския фриз с вотивните релефи: и в двата типа се предвижда общуване на смъртни с божества в ритуален контекст.
15. Видимостта на фриза е важно условие за неговия прочит. Той обаче е поставен на височината на погледа на статуята вътре. Това, което богинята „вижда“, е в митичното време, т.е. в прецедента (с. 179). От друга страна, процесията повтаря известния обреден модел „опасване / обхождане на храма“. И според мен, това е

най-вероятното обяснение на нейното място и нейната функция – при всеки поглед се повтаря това прецедентно ритуално действие.

16. Естествено е в това изследване да се анализират не само идеологическите и религиозните аспекти на отношението изкуство – религия, но и социологическата страна, т.е. социалното функциониране на божествения образ. Този анализ е силен момент в работата. Всеки град си има свой божествен покровител. Съперничеството между полисите се пренася и в съперничество между боговете, т.е. в променящо се място в йерархията на пантеона на отделния бог. Пример е полисът Атина, където с политически цели постепенно се възвисява епонимната богиня, като дъщеря на Зевс, в панелинския пантеон.

Строителството и украсата на храмове на божеството е начин да се маркира неговото величие, а оттук – да се повиши политическият престиж на полиса. Същото е с героите: тук интересен момент е пренасянето на костите (напр. на Тезей) в града като знак на неговата закрила и придаване на авторитет чрез епоса.

Тъй като обредът е фокусиран върху древната статуя, то е напълно естествено той да е запазил „аристократическа“ същност, т.е. култът е останал консервативен (с. 194-5).

За среща с боговете извънградската, природната среда е най-подходяща – като пространство на дивото тя се разглежда като принадлежаща на божественото. Затова и скалните светилища са малко докоснати от човешката ръка, така е и с камъка, на който седяла Деметра. Съгласен съм, че издигането на светилищата в извънградска, природна среда отговаря на представата за присъствието на бога в „девствена“ територия. Самите статуи не участват в ритуални манипулации, защото общуването с бога не е визуално, а акустично.

17. Правилно вижда в „рационалността“ на класиката все още едно твърде повърхностно явление – за тънък интелектуален слой. Дори примерът със Сократ, обвинен в богохулство, показва до каква степен демосът бил далеч от тази рационалност, за да бъде лесно манипулиран чрез религията.

18. Използвана е (критично) огромна литература на няколко езика.
19. Приемам автореферата като напълно отразяващ, даже в резюме, структурата и съдържанието на дисертацията.
20. Справката за приносите е направена по-скромно, отколкото аз оценявам реалния принос на този труд.

В заключение ясно изразявам своето *становище*: представеният дисертационен труд е задълбочена самостоятелна разработка на една важна тема, около която се развива древногръцката култура. Той е принос не само в нашата, но и в световната наука за древността, по-специално археологията, историята на религията и изкуствознанието. Позволявам си да препоръчам на уважаваното жури да присъди единодушно на проф. д-р Костадин Рабаджиев научната степен „доктор на историческите науки“.

14 януари 2020

София

С уважение:



(проф. Иван Маразов, д.н.)

OPPONENT'S REVIEW

By: Prof. Ivan Marazov, D.Sc.

For the dissertation thesis: "*The Gods in Human Space: Archaeology of the Greek Concepts*" by Prof. Kostadin Rabadjiev, PhD, for acquiring the scientific degree of *Doctor of Science* in History and Archaeology (2.2).

The choice of topic for the doctoral thesis is ambitious. Our archaeological and art historiography lacks studies concerning such voluminous issues of Hellenic culture. In this work, for the first time, we encounter an attempt to research deep into the problematic, not only of Greek art, but also of the underlying religious beliefs. It is in this sense that the work is innovative, not only as a topic, but also as proposed solutions.

In order to elaborate on such a broad theme, it is necessary for the author to be well acquainted with the monuments of Greek art, religion and history of the Greeks. I must say right away that Prof. Rabadjiev is fully prepared for the accomplishment of such a complex task. But the rich erudition alone is not enough – a proper methodology is needed to truly 'place' the gods in human space. Rabadjiev uses the method of historical reconstruction, which allows him to analyse the processes in the changing religious and aesthetic consciousness of the ancient Greeks and, accordingly, the changing relationship between a conception and an image.

The proposed work is much logically arranged. It includes five parts, each gradually building up the theme. Starting with the characteristic of the Greek gods, the author analyses the specificity of the sacral space until he finds in it the place for the gods. In each of the paragraphs he looks at the different aspects, which provides clarity of the presentation. The part on the peripheral spaces is of particular interest as it can also serve as a methodological basis for analysing Thracian realities.

The second part, "The Divine Appearance among the Mortals," describes the ways in which people communicate with God. A historical retrospective reveals the essence of the divine and how it manifests in the world of mortals. It is only natural in Homer, the gods, which are generally human in appearance, to appear in another form: as a beautiful boy or girl, or as a bird. The beauty (as well as size) of the divine figure is of great importance – this is the hallmark. Hence the increasing

importance of the aesthetic criterion in art. The “beautiful” is not only an aesthetic category, but above all a sign of divinity. From Phidias on the gods are “beautiful.”

As Rabadjiev's goal is to reveal the divine image, he naturally turns to Greek drama. While the divine intervention in tragedy was *deus ex machina*, deities and heroes in comedy have a grotesque appearance and behaviour. They can be compared to the complete degeneration of the divine in the so-called Cabirian Vases.

The third part is entitled “Ritual Presence (in the Urban cult)”. This is a key section in the work because it affects the ritual system in which humans and gods communicate. Aniconism, as a divine manifestation, is especially concerned with the author. The stone, as an image or repository of God, seems to raise a dilemma. But *litho* mythology is characterized by anthropomorphizing or zoomorphizing natural phenomena, especially stones. And in the myths we find frequent petrifying of man, that is, *litho* mythology implies the conversion in a statue, and as we will see later, the statue can come to life. An example in this direction can be the suffering Nioba who was turned into a rock – she is like the grieving Demeter who does not eat, drink, talk, laugh, sits on the ground.

Statues often have their own mobility. Therefore, in many mystery *dromena* we find the ritual search especially for brides – an example in this direction is the search for the statue of Hera, the archetypal bride in the Greek pantheon.

The altar properly is regarded as a table, where the gods are invisibly present. In the Greek sacrifice, since the time of Prometheus, the share of humans and the share of gods has been strictly distinguished. The share of the gods is the smoke/ the aroma of sacrifice, and the meat for men. Therefore, the distribution of the meat among tribes means a symbolic reconstruction of society at sacrifice done in every feast. And in this action the deity is actively involved, who also receives his share from the sacrifice. Therefore, the purpose of *agon* on festivals is to hierarchize the society.

The following is a convincing revelation of the place and role of the temple in the Greek cult tradition as the “abode” of God. In keeping with contemporary archaeological research, Prof. Rabadjiev examines the temple in a different environment: in the polis, in the suburban shrines and in the wild.

The historical analysis of the place and role of the statue in temple follows logically. This is one of the most debated issues in archaeology and in the art of antiquity. Is it the repository of God or does it merely give a visible image of him for the believers? Early statues with barely identified anthropomorphic features turn out to be precious relics, on the one hand, because they are of divine origin (fallen from heaven, brought by the waves of the sea, etc.), and by the other – because they testify to the historical depth of appearance of the corresponding *polis*. Hence the pursuit in epic of appropriating the famous *xoana* (Trojan *Palladion*, for example) or making the one in possession more ancient (139). The subtle observation that statues in temples are made from local wood, and from “imported” – the votives (142), reinforces the role of ‘own’ in this rivalry between the *poleis*.

Of particular interest are the author’s analysis of the “living statues.” On the one hand, their main feature is their mobility, on the other – their independence, and on the third – their involvement in ritual dressing, decorating, nutrition. The statue itself can ruin with a look like Medusa. The example of Admetus can be joined with the example of Protesilaus – both statues are in the role of substitutes. These ritual procedures may also be accompanied by the tying / enchaining of statues so that they could not leave the temple and the *polis*. The epic images of “animated” statues (such as this of Protesilaus) fit into the same compendium.

Analysis of the location of the statues in temple and the reflections on their size. Are they relevant to the “height” of God? They look to the east, perhaps not to be ‘warmed’ by the sun, but because in this direction is the sunrise, the beginning (145).

From all these analyses, the logical conclusion is that ancient statues are in fact relics. In such way among the Roman Penates, which Aeneas had taken out of the burning Troy, and which became the sprouts of the Roman lineage, was the Palladium, the possession of which secured the city.

Section 3.5 discusses the ceremonial role of the famous Athena *Parthenos* statue of Phidias in the urban festival. I must point out that the literature on the subject is enormous and the merit of the thesis is that the author does not ‘sank’ into it but uses it critically, which testifies to an experienced and accomplished researcher. I will not dwell on these inspired pages, I will only emphasize Rabadjiev's ability to analyse the pictorial program of the main temple on the Acropolis. It is noteworthy to observe that the Ionic frieze of Parthenon is located at the level of the statue’s gaze

in the temple: the ritual procession of the *Panathenaea* unfolds before the goddess' eyes. And possibly – it embodies the entire Athenian festivity system, as Vinzenz Brinkmann suggests. On the other hand, it is permissible for Phidias to compare himself with the creations of the mythical sculptors like Hephaestus or Prometheus. Since the 'making' of Pandora was done by Hephaestus. Did Phidias, who included this storyline within his statue's art program, compared here to him?

The Voice of God section actually introduces the role of the acoustic code (divination) in the Greek religion. Of course the material and the interpretations are immense in this area. But this aspect of the divine presence and communication with people is no less important for the study, than the visual image. Signs and omens are a semiotic system that can only be read by a specialist in this field: a prophet-poet, a sorcerer, etc.

The last section – “The Mystery Festival: Gods and Men Together” is dedicated to the encounter with the secret knowledge, the one given in the process of *legomena* and *dromena* in the mysteries (the Eleusinian mystery as a case study). Emphasis is placed on the visual aspects of the nocturnal mystery – the flashing of bright light, an analogue of the acquired knowledge.

Rabadjiev rightly points out that Persephone is not really a protagonist in Eleusis. This is due to the fact that like any bride, she is a passive, inert “object”: she is dressed, adorned, abducted, taken by hand, etc. Because she is an additional figure denoting Demeter's motherhood and her marriage to Hades. Her role is in marking the transition, so she descends and ascends from the underworld. This is also the essence of the mystery: blessed is the one who has seen this “path” – he already knows the meaning of the passage. The throne from the tomb of Persephone with the scene of the goddess' return on the chariot with Hades may also be enlisted here. The Eleusinian goddess in this passive position is different from the Orphic idea, where she is the queen of the underworld and she accepts the mysts in it.

Notes. Of course, there is a rich variety of interpretations in the study of such complex historical, ideological and aesthetic matter. The proposed notes are by no means intended and cannot diminish the author's contribution, but on the contrary, extend the interpretive field with other possibilities.

1. I am not sure that the customs of dressing, decorating and feeding the statues arose only under the influence of Hittites or Egyptians. It is rather a universal cult practice that celebrates the act of renewal. Dressing most often is associated with the processional

“removal” and the “tour” of the statue. These customs are found in many places that cannot be connected with the East. Adornments are the most important status sign: when Ishtar went down to the underworld, she left something out of her dressing gown at every door, and at the end she removed the last of ornaments and died. Remarkable is the use of amber for ornaments, especially during the archaic: along the banks of the Eridanus River, embodying the border of the far north, they collected amber, which emerged from the tears of Helios’ daughters, who mourned the death of Phaeton. I.e. amber is a material from the beyond, from the utopian blissful side, and this determines the preferences as a material for jewellery.

And in Butterfly-type rituals, or in masquerade games, there are also dress-ups – travesties. It is these ritual actions that prove the attitude of the statue as “alive”, as a double to the god here in human space.

2. The deity can hardly be a “passive recipient” of gifts: the *peplos*, ornaments, etc. In fact, it requires them, as he/she accepts them, so he/she may refuse them.
3. I would strengthen the role of the hearth in the formation and functioning of the sacral space. Hestia is a fixed centre through which the axis connecting the three worlds leads, where the legitimate children are born (she is *kourothrophos*) and the legal power as well; that is why during the early times the elite gathers there – Hestia provides the legal inheritance, which is important for genealogy. To the goddess the first bite of food and the first drops of wine are offered, i.e. it is she who arranges the festival.
4. I cannot agree with the comparison of *xoanon* with the modern exhibit and that this should be perhaps the main starting point in the study (157). The value is not in the aesthetic or material value of the statue, but in its marvellous origin – a sign of special attention to the gods, of choice, of consecration (cf. objects dropped by fire in the Scythian genealogical myth).

An interesting issue are the treasuries in the great sanctuaries (e.g. Delphi). There the gifts are kept for the gods of these shrines. How should they be positioned in the semantic field of sacred time and space?

5. Hardly after the abduction of Kore Demeter rebelled against the male world (219). Rather, her behaviour reveals the familiar folklore paradigm of marriage as death, and the girl herself complains of separation from her mother as a journey to the other world. The wedding journey from the father's home to the bridegroom's home is always on a car, as it is a "long" one, like the way to the other world. Demeter does not try to change the existing social order – she acts according to the logic of the mythical practice of separating the mother from her daughter, who after her marriage ceases to be "her", only on a certain day after the wedding the daughter will visit her mother again.
6. When acoustic communication is considered along with visual one, sonar signs that convey the gods should not be missed (e.g. the presence of Hecate is felt in the barking of dogs, Hermes passes in a sudden silence, the thunder of Zeus, etc.).

Contributions of the text. Finally, I will try to summarize the main contributions of the thesis.

1. It constantly considers the religious notion in historical dynamics and this is one of the most important merits of this work in view of its task.
2. The main material on which the study is based are the written sources, the archaeological findings, and the monuments of art.
3. The process of religious/ cultic use of statues goes from the palace with a hearth – a temple (since Mycenaean times) to a temple with a statue in it, and an altar, around which all religious activities are performed. This is in line with the gradual process of democratization of the *polis*.
4. The remotest past of statues is an expression of rivalry between the cities (cf. the claims of possessing the "true" *Palladion*). Antiquity is a sign of the beginning time, *illo tempore*, i.e. for direct divine intervention, for divine evaluation of an *ethnos/ polis*.
5. From a local wood are made the statues in temples, and from the "imported" – the votives.
6. The statue and the altar belong to different ritual practices – it is revealed in historical dynamics.

7. The mobility of the statue is an important point in the ritual role of the God's image. The removal and return of the statue (for washing or to another temple) corresponds to its ceremonial opening – covering.
8. The dressing and decoration of statues is a sign of direct communion with the god, as evidenced by the coincidence of this rite with the ritual meal of the deity. The meaning is “donation”, which usually happens at a feast. This is an expression of faith in “living statues”.
9. The divine origin of statues is a sign of their unearthly nature. Also – the tying/ confined statues (Helen, Hera, Apollo, Dionysus, etc.). Many statues move or hide themselves. The statue itself can ruin with a look like Medusa. It means faith in the statues' own life – idols. To the example of Admetus can be added the statue of Protesilaus – substitutes.
10. Hephaestus makes alive, or at least, mobile, statues, Prometheus works beautiful people out of clay. Artists only imitate the divine masters. In this sense, they are like poets who receive their gift from the Muses, or as prophets given this ability by the gods. A separate and important example is, of course, Daedalus.
11. Particular attention is paid to the attributes of deities which reveal further their functional specificity.
12. Considering statues as relics, as sacred things – *ta hierá*, is an extremely important and valuable emphasis in the work proposed. Because it also determines the functioning of the divine image in the human space. I recall that in Mesopotamia and in the Hittites (especially), after the conquest of the city, the statues in its temples were destroyed, and often their owners buried them in danger.
13. Correctly interprets the repetition of the themes of the Parthenon architectural sculpture on the decoration of Athena statue inside the *cella*, as an indication of her role as a protector of the city in wars.
14. A very accurate functional comparison of the Ionian frieze with the votive reliefs: both types provide the communication of mortals with deities in a ritual context.

15. The visibility of the frieze is an important condition for its reading. However, it is placed at the height of the statue's gaze inside. What the goddess "sees" is in mythical time, i.e. in precedent (p. 179). On the other hand, the procession repeats the famous ritual pattern of "girdling/ going round the temple". And in my opinion, this is the most likely explanation for her place and her function – at every glance, this precedent ritual action is repeated.

16. It is natural for this study to analyse not only the ideological and religious aspects of the relationship between art and religion, but also the sociological side, i.e. the social functioning of the divine image. This analysis is a powerful moment in the work. Each city has its own divine patron. The rivalry between the *poleis* is also transposed into rivalry between gods, i.e. in a changing place of the individual god in the hierarchy of the Pantheon. An example is the Athenian *polis*, where the eponymous goddess as a daughter of Zeus, was gradually elevated to the Panhellenic Pantheon for political purposes.

The construction and decoration of temples for the deity is a way of marking his majesty and so to enhance the political prestige of the polis. The same is true about the heroes: an interesting moment here is in the transfer of the bones (e.g. Theseus) to the city as a sign of his protection and creating authority through the *epos*.

Since the ritual is focused on the ancient statue, it is only natural that it retains an "aristocratic" entity, i.e. the cult remained conservative (p. 194-5).

For the encounter with the gods the extramural, natural environment is most appropriate – as a space of the wild it is regarded as belonging to the divine. Therefore, the rock sanctuaries are a little touched by the human hand, and so is the stone on which Demeter sat. I agree that the erection of sanctuaries in a suburban, natural environment is consistent with the idea of the presence of God in this "virgin" territory. The statues themselves do not participate in ritual manipulation because the communication with the god is not visual but acoustic.

17. He correctly sees in the "rationality" of the Classics another too superficial phenomenon – a thin intellectual layer. Even the example of Socrates accused of blasphemy shows the

extent to which the *demos* were far from rationality in order to be easily manipulated through religion.

18. A huge amount of literature was used (critically) in several languages.

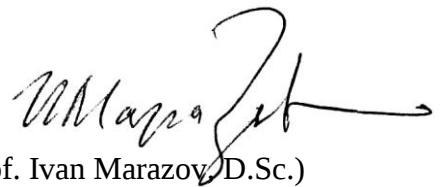
19. I consider the abstract to be fully reflective, even in summary, the structure and content of the dissertation.

20. The information about contributions is done more modestly than I estimate the real contribution of this work.

In conclusion, I make my *statement* clear: the presented dissertation is an in-depth, individual elaboration of an important topic for the development of ancient Greek culture. He is a contributor not only to ours, but also to the world science of antiquity, especially archaeology, the history of religion and art studies. I dare to recommend to the Honourable Jury unanimously to award Prof. Dr. Kostadin Rabadjiev the degree of “Doctor of Science” in History and Archaeology (2.2).

Sofia, 14th of January 2020

Reviewer:


(Prof. Ivan Marazov D.Sc.)