

ПИСАТЕЛЯТ КАТО ХУДОЖНИК.
КАРТИНИ ОТ БЪЛГАРСКАТА ЛИТЕРАТУРА

Маргарита Серафимова

THE WRITER AS AN ARTIST. PICTURES FROM BULGARIAN
LITERATURE

Margarita Serafimova¹, Institute of Balkan Studies & Centre of
Tracology, BAS, Bulgaria

Abstract: *According to a long-standing attitude of trust in the pictorial power of words, writing has always been regarded as painting with words. But is this a mere metaphor or something more than that and what is the contribution of fine arts to the visual impression of the literary work? How does the pictorial paradigm enrich writing and, in their turn, how do verbal pictures enrich reading? In general, can a text make us “see“ and what do we “see“ when we read?*

It will be interesting to trace the role of the pictorial motif in the Bulgarian literary imagination. And even though there are no works in Bulgarian literature such as The Unknown Masterpiece by Balzac, or The Oval Portrait by E. Poe, or The Portrait of Dorian Gray by O. Wilde, there is no lack of artistic writing and one can easily detect a number of cases in artistic practice where the two arts intertwine.

Key words: *art, pictorial paradigm, verbal pictures, Bulgarian literature, painting as a motif*

Изкуството рисува с думи, звуци, цветове, с линии и форми.
Балзак

Според една дълголетна нагласа на доверие към изобразителната сила на словото писането винаги се е схващало като рисуване с думи. Прочутият стих на Хораций, *ut pictura poesis*, както и приписваният на Симонид и цитиран от Плутарх израз, който гласи, че „живописта е мълчалива поезия, а поезията – говореща живопис“, са се превърнали в едни от най-вдъхновяващите, и заедно с това, едни от най-оспорваните твърдения в културната история. В литературната практика пресечната

¹ Margarita Serafimova (Institute of Balkan Studies & Center for Thracology), Doctor of History and Theory of Culture, is the author of books on epistolary art, on the role of places in the construction of meaning, about Orhan Pamuk's novel *My Name is Red*, as well as numerous articles on literary and cultural history. Member of the Academic Circle of Comparative Literature (Sofia), of the Bulgarian Society for the Study of the Eighteenth Century and of the Centre de recherches sur les littératures et la sociopoétique, Clermont Ferrand, France. Email: margarita_serafim@yahoo.fr)

точка между двете изкуства се търси преди всичко в описанията, съхранили най-добре амбицията на писането да обрисова и, подобно на живописата, да ни накара да видим. Художественият текст често представлява тържество на писането-рисуване, на показване и разказване, понеже те са веднъж завинаги сдвоени в човешкото въображение.

Дали става дума за обикновена метафора или за нещо повече от това, и какъв е приносът на изящните изкуства за изобразителното внушение на литературната творба? С какво живописното обогатява писането (като особена форма на интертекстуалност, като въвеждане на един друг език в езика на литературата) и на свой ред с какво словесните картини обогатяват четенето? Изобщо, способен ли е текстът да ни накара „да видим“ и какво виждаме, когато четем?

Така за Итало Калвино една от основните човешки дарби е „дарбата да различаваме гледки със затворени очи, да виждаме как цветовете и форми избликват от черните букви, нанизани по бялата страница, да разсъждаваме в образи“, и – пред опасността да я загубим – предлага да се създаде нещо като „педагогика на фантазията, която да приучва към овладяване на вътрешното зрение“ (Calvino, 2012, p. 150). Проследявайки културния развой, лесно може да се убедим, че човечеството несъмнено е изгубило нещо от своето визионерство от времето на отсъствие на писменост, когато сетивата са били в много по-голяма степен въввлечени в акта на възприемане², или пък от античното изкуство на паметта, което се е състояло именно в изграждането на образна памет³. Веднъж изгубили този природен ресурс в ерата на книгопечатането, хората са започнали да извикват на помощ илюстрациите и картините, чиято захранваща способност лесно откриваме у децата, които преди да се научат да четат, а и след това, не спират да разглеждат картинки и да си фантазират разкази по тях. Нещо, което обуславя и успеха на комиксите.

По всичко личи, че думите и визиите са разположени в двата края на една и съща нишка, която бива подръпвана ту от единия, ту от другия край, в зависимост от случая или от конкретните предпочитания. Именно това кара Алън Пейвио да заговори за „двойното кодиране“ – образно и вербално – в когнитивния процес (Paivio, 1986). На този фон словото в литературата се проявява като посредник (нещо като телекомуникационен

² Така например по повод на оралната култура, на живото слово, един африкански етнолог отбелязва, че приказките „описват спектакъл, на който разказвачът се смята за прорицател (visionnaire)“. И допълва: Трябва само да слушаш, за да видиш“ (Diagne, 2005, p. 148).

³ Съгласно принципите на *ars memoriae* древните трансформирали елементите на речта в образи и мислено ги разполагали на определени места (дворци, храмове, колонади...) в точно определен ред. Когато ораторът произнасял речта си, той просто трябвало да възстанови своя маршрут из сградата, нанизвайки образите, „оставени“ там. За да бъде ефикасна, тази техника се опирала върху ментални образи със силно психологическо въздействие, *imago agens*: запомнянето е било подчинено на произвеждания от образите ефект, откъдето идвала и нуждата от шокиращи образи. Cf. Serafimova, 2018, p. 119.

канал за връзка) между въображението на писателя и въображението на читателя. Така за нобелиста Орхан Памук „писането на роман означава да рисуваш с думи, а четенето на роман означава визуализиране на образи посредством думите на някой друг“ (Pamuk, 2012, p. 80). Писателят често възприема сам себе си като художник на словото, а темата за живописиста не спира да завоюва все нови територии⁴.

И така, не е невъзможно един литературен текст направо да сложи нещата пред очите ни. Такова впрочем е било намерението и на реториката, благодарение на която в словесното изкуство са се инфилтрирали различни *фигури*, т.е. словесни преводи или еквиваленти на визуалното. Тайната на успеха се крие в това, че писателят композира своя текст като картина, опитвайки се да овладее целия ресурс на художника, който лежи – ако се позовем на Леонардо – върху „десетте свойства на гледането“, а именно: „мрак и светлина, материя и цвят, форма и позиция, далечина и близост, движение и покой“ (Leonardo, 2005, p. 23).

Въпросът е, от една страна, може ли словото да предаде адекватно визуалния образ, а от друга, може ли самото то да породи визуални образи? Проблемът има двойно основание: антропологично (начина, по който функционира съзнанието) и лингвистично (способността на текста да отключи въображението). Четенето мобилизира опита – сетивен и интелектуален. Разбира се, едва ли бихме могли да говорим за визия, породена от четенето в смисъла на изобразителното изкуство. И все пак, литературата провокира комплексен механизъм, който активира представите, натрупани от сетивата, изградени от съзнанието. Тези проблясващи и изчезващи картини, които въображението ни рисува, докато четем – нито съвсем ясни, че да конкурират действителните изображения, нито толкова безплътни, че да бъдат пренебрегвани – провокират изследователското внимание.

Интересуватни две от възможните отношения между семиотичните системи: а) на хомология и б) на интерпретативност (Benveniste, 1974). Ето защо е любопитно да проследим, от една страна, различните проявления на подобие между пиктуралното и вербалното (интуитивно или смислово, съдържателно или структурно, концептуално или поетическо), а от друга – способността на двете системи да се интерпретират взаимно.

В релацията литература – живопис съществуването на друг език в езика е начин на извличане на значения посредством системата от знаци, които принадлежат на една друга област. Особеният афинитет

⁴ Достатъчно е да споменем дори само някои заглавия, напр. „Крадци на лебеди“ на Е. Костова, „Името ми е Червен“ на О. Памук, „Портретът“ на П. Асулин, „Момичето в хиацинтово-синьо“ на С. Вриланд, „Салът на Медуза“ на Ф. Вейерганс, „Черните лилии“ на М. Бюси, трилъра „Конспирацията Караваджо“ на У. Елис, любовния роман „Последна любов“ на У. Уортън, еротичния „Адът на Гейбриъл“ на С. Рейнард, криминалната мистерия „Фламандският майстор“ на А. Перес-Реверте, мрачното фентъзи на С. Кинг „Роуз Мадър“ и пр.

между визуалното и словесното допринася за сближаването на двете системи. Разбира се, визуализирането в литературата си остава само условно, една мечта. Но тъкмо тази тяга към „онагледяване“ е в основата на литературния порив към живописца, към фигуративните изкуства и пространствени образи. Словесните „картини“ просто са друг жанр – те не заместват картините, те поражда картини, извикват картини, това са стимули и симулации. Те са от различен порядък, доставят друг опит.

Но нека се опитаме да проследим по-конкретно каква роля играе пиктуралният мотив в българското литературно въображение. И макар в българската литература да няма творби като „Неизвестният шедьовър“ на Балзак, нито като „Овалният портрет“ на Е. По или като „Портретът на Дориан Грей“ на О. Уайлд, примери за художническо писане не липсват, и лесно могат да се открият редица места в художествената практика, където двете изкуства се преплитат.

Едно от големите предизвикателства пред психолингвистиката е да опише менталните образи, които възникват в процеса на четене. Учените са обединяват най-общо около схващането за текста като конструиране на ситуационни представи: комбинация на основата на пространствените репери, заложи в текста (предлози, наречия за място, глаголи за движение), изграждане на ситуационен модел в процеса на четене и автоматично активиране в паметта на познания и стереотипи с цел да се изгради представа не за текста, а за това, за което той говори (Bestgen, 2007). В същото време начинът, по който пространствената информация е представена в текста, е привличал вниманието много по-малко, отколкото това как многоизмерността на пространството може да бъде реконструирано от читателя на базата на линейността на текста. Ето защо не е излишно да се взем в елементите на текста, които допринасят за това, както и да се замислим за визионерството на думите.

Според един изследовател (Намон, 2008, р. 55) упоритият образ на виждането в литературата свежда отношенията между визуалното и скриптуралното до четири възможни връзки:

- ✓ на еквивалентност (*ut pictura poesis*);
- ✓ на допълване и сътрудничество (от символа на ребуса и калиграмата през транспозицията на изкуствата до илюстрираната книга);
- ✓ на съперничество и конкуренция (за което убедително говори В. Юго в емблематичната глава „Това ще убие онова“ от романа „Парижката Света Богородица“, където книгата е представена в противоборство с триизмерните образи на архитектурата),
- ✓ на радикална антиномия („Лаокоон“ на Лесинг).

Но какво вижда човек, когато чете?

Визуални алюзии – визуални илюзии

Задължително ли има ментални образи при четене или само при някои типове текст? Какво виждаме, когато самият текст тематизира гледането? Дали виждането заедно с персонажа е от същия характер, както когато наблюдаваме „директно“?

Ако визуалното се гарантира от реторичните фигури, то какво виждаме, когато четем едно сравнение, една метафора, аналогия, метонимия или синекдоха? Да вземем умишлено един поетичен пример – заради непосредствеността на въздействието или заради ефекта на единство и интензивност, който упражняват – ако се доверим на Е. По и неговата Философия на композицията – само произведенията, които могат да се прочетат на един дъх. И така, какво вижда например читателят на Смирненски, четейки „Жълтата гостенка“? Ето някои възможни отговори:

- ✓ вижда действителността, материалните, видимите неща от външния свят, вербализирани и представени от текста. Но, ако е така, дали вижда само конкретните неща („избичката мрачна“, „лампата“, „прозорчето“, „стария будилник“), без абстрактни понятия като „орис“, „горест“, без някои категории („зловещо“, „печално“) или оценки („минават бездушни тълпи“). Дали човек вижда познати неща – доколкото виждането е спомен, разпознаване на нещо преживяно, потвърждение на дадено предварително знание – („бедна стаичка“, „дървен креват“, „трескав поглед“, „разпилени коси“), или вижда тези познати неща от нов ракурс, като следствие от поетичното пренаписване на света (виждам нещата, които мислех, че познавам, по нов начин), което го кара да преосмисли своето познание за света, да го префигурира, да види неща, които са оставали извън полезрението му, да си изгради нов образ (Изкуството не „възпроизвежда“ видимото, казва П. Клее, то „прави видимо“);
- ✓ вижда отсъствието и тона няколко нива. Първо, на макротекстуално ниво оглежда езика, този нематериален семиотичен феномен (без смисъл, без референт) с всичките му комбинаторни възможности и способност да образува фигури. После – идеологията като система от стойности, присъщи на едно общество в дадена епоха, присъстващи под формата на клишета, формули, оценки. Като цяло много текстуални „фигури“ имат за цел да поставят на сцената отсъствието – да не бъде казана една дума, да не се представи директно нещо (прибягването до алюзия, ирония, перифраза, евфемизъм и пр.). Да напомним известната мисъл на Блез Паскал „Фигурата носи присъствие и отсъствие, удоволствие и неудоволствие“. Тогава реторичната фигура кара да видим тъкмо отсъстващите думи – болестта и смъртта в стихотворението на Смирненски;

- ✓ не вижда всички неща по еднакъв начин; фикционалният свят има известен релеф, известна текстуална перспектива; не всички елементи са равностойно представени, има преден и заден план;
- ✓ вижда стила – нещо нематериално, но съвсем „реално“, какъвто е индивидуалният почерк. В случая, освен Люлин, мрачните улици на града, или бедната стаичка, виждаме също един вечерен пейзаж на Смирненски, белязан от трагична образност, от съпричастие със съдбата на невинните жертви на бедността, на тютюневите фабрики и на туберкозата. Може дори да кажем, че виждаме съдбата на самия поет по силата на някакъв изкустителен социопоетичен изоморфизъм. И този нощен пейзаж на града, на несправедливостта и на човешката орис, който е част от поетичния поглед в лириката на Смирненски, става призма, през която самите ние започваме да виждаме света;
- ✓ вижда накрая, чрез посредничеството на конкретния поетичен образ, други образи на нощта, безнадеждността и скръбта, чрез алюзиите, които провокира текстът в един интертекстуален екскурс, напомнящ на *разлистване* на образи⁵, и т.н.

Или да вземем разказа „Албена“ на Й. Йовков, чиято цялостна композиция лежи върху погледа, цялата интрига се явява в картини. Гледането тук е и обект, и метод. Тук и герои, и зрители, всички сме в плен на визията. Това е истински спектакъл на наблюдаването. От съзерцанието до разследването. Първо, защото Албена, подобно на Омировата Елена, е описана чрез въздействието, което упражнява върху гледащите я очи: „Нямаше човек, който да не познаваше Албена, но като я видяха пак отблизо, всички затаиха дъх.“

Второ, защото узнаването на истината в интригата се движи по посока на преодоляване на измамната очевидност, довела до затварянето на невинен човек, и така, чак до снемането на заблудата: „И сякаш сега се отвориха очите на всички и видяха, че и Нягул беше рус и хубавеляк, че калпакът му е бутнат назад, и перчанът му разбъркан.“

И трето, защото наблюдението е метод, организиращ като цяло пространството на разказа. Тук има особено фокусиране и игра с дистанцията, любопитна сценография на погледа. Така в началото имаме един панорамен поглед, който откроява къщата на Албена, сякаш белязана отвън. Постепенно се приближаваме на разстояние, което позволява да чуем мълвата, предисторията, догадките. Следва близкият план на сцената, която заема централно място в разказа и която внася неочакван обрат в действието. Тук времето от сумарно става разчленимо, протичащо в момента, а читателят се смесва със зрителите, които

⁵ Следваме методологията, предложена от Ph. Hamon в *Hypotypose : que voit-on ?*, p. 56.

наблюдават сцената. После постепенно се отдалечаваме и се откъсваме от групата на наблюдаващите, които на свой ред стават наблюдавани. Но това отдалечаване ни коства звука, ние не различаваме вече разговорите, само наблюдаваме отдалече епилога. Виждаме как идва Нягулица, но вече не чуваме репликите. Виждаме как отначало тя слуша, без да разбира, туй, което ѝ разправят, виждаме я след това как се втурва след каруцата, но после се спира, как се тръшва на земята и заплаква.

Примерите могат да се множат до безкрай, убеждавайки ни как удоволствието от *разказването* отстъпва на изкушението от *показването*, а писането доброволно се проектира в рисуването.

Помощта и съпротивата на езика

Между погледа и света лежи екранът на езика. Така Алеко Константинов при посещението на Вашингтон пише: „Ходихме и в Съкровището (Treasury), но без английски език *не можахме да видим* почти нищо“ (Konstantinov, 2004. – Курсив мой, М. С.). Трудното превращение на „виждам“ в „казвам“, го кара също, застанал пред Ниагарския водопад, да възкликне: „Който може, нека опише тази картина; който може, нека я фотографира, нека я нарисува!... Аз не мога“. Разбира се, тази литературна поза не е попречила на именития ни пътешественик още в следващите редове да пристъпи към това „невъзможно“ описание. По всичко личи, че езикът притежава подчертано живописно измерение, а от своя страна образът също дължи много на езика, за да може да функционира. В това отношение една забележителна фигура, наречена хипотипоза, прави словесното описание толкова ефикасно, че сякаш буквално го слага пред очите ни, кара го да оживее. Ето един пример, пак от А. Константинов:

Ако се наемате, опитайте се да нарисувате с нежни думи картината, която се представи пред хиляди очи след спирането на трена. [...] Петстотин души мъже, жени и деца се стремят да слязат от вагоните, други хилядо и петстотин се силят да се покачат. Във всякой вагон, приспособен да вози осем говеда, са натъпкани по тридесет души хора, от които едни са си купили билети за II клас, други за III, а някои без никакви билети. [...] Когато ще се качат или ще слизат говеда от тия вагони, подлага им се наклонен мост от дъски; а когато се качиха и слизаха хора, нямаше никакъв мост. От вратицата на вагона до платформата има около метър и половина височина. Представете си сега деца и жени, стегнати в корсети, в тесни сукмани, налегнати от тия, които се стремят да скокнат, притиснати от тия, които се силят да се качат, представете си ги с един крак на прага на вагона и с другия устремен да стигне почвата на един метър и половина... (Konstantinov, 1974)

Словото е способно да извиква представи в читателското въображение – аморфни или конкретни, фрагментарни или детайлно ръзгърнати – посредством описания, разточително и многословно – чрез натрупване, изброяване и създаване на изобилие и пълнота. Съществува обаче и друг начин – по-сдържан, по-дискретен, по-пестелив:

не обрисуване, а *извикване* на образи, които – латентни – вече дремят в съзнанието на читателя под формата на спомен, познание или архетип. Достатъчна е една дума, която да ги събуди – фино и деликатно, – и да изгради с помощта на паметта, културата и читателското въображение, цялостната картина на ставащото.

Показателно е, че думата „картина“ често присъства в терминологията на писателя, който има ясно съзнание за живописния ефект на своя текст, например:

Обърнеш ли се назад и погледнеш ли към тесния хоризонт, който ти оставят грамадните стени, тебе ти се представя, като в една своенравна рамка, картината на Стремската долина, хубава, прекрасна, възхитителна в своята далечина (Vazov, 1986, p. 258).

И над цялата тая печална картина, потънала във влажен и мъглив въздух, пропит с тънка миризма на восък и тамян, се носи неразбран и суетен шум⁶ (Elin Pelin, 1972).

Всичко това *красноречиво* потвърждава думите на един автор от XVII век, изразяващи схващането, че знакът е рисунка, а словото е платно:

Щом думите са знаци, които представят нещата, които протичат в съзнанието ни, може да се каже, че те са като картина на нашите мисли, че езикът е четка, която рисува и че думите са цветовете. Така, както художниците полагат своите тонове едва след като имат в ума си образа на това, което искат да изобразят върху платното, трябва преди да заговорим, да оформим в себе си подреден образ на нещата, които мислим и които искаме да обрисуваме с думи (Lamy, 2007).

Рисуването на словесни картини е било школувано през вековете. Класически пример за картини в литературния дискурс е, разбира се, фигурата на екфразиса. В Античността екфразисът (*εκφραζειν*) се схваща, подобно на хипотипозата, като детайлно и прецизно описание, което извиква пред очите на публиката описвания обект (Webb, 2009, p. 14). Понятието е засвидетелствано за първи път през I век от н.е. Писателят Елий Теон го определя като „описателна реч, която живо представя пред очите своя предмет. Съществуват екфразиси на лица, места и моменти“ (Aelius Theon, 1997, p. 7). Екфразисът, преди да се редуцира до вербално описание на визуален образ (прословутия щит на Ахил от Омировата *Илиада*), се определя от Античността като „дискурс, който ни кара да обиколим от всички страни (*periegematikos*) това, което показва (*to deloumenon*), като ясно го слага пред очите ни (*enargos*)“. С времето той свива обхвата си до едно от възможните си лица и днес означава текстуалното описание на произведение на изкуството: реално или въображаемо. Така се утвърждават двата важни съставни елементи на екфразиса: евиденцията и пиктуралната парадигма.

⁶ Курсив мой – М. С.

Екфразисът като автономен жанр дължи много на „Картините“, сборник от текстове, черпещи вдъхновение в платната на прочути художници, съставен от Филострат от Лемнос и допълнен по-късно от неговия внук Филострат Млади (II – III в.). Тези *Картини* отговарят на предизвикателството да се създаде илюзия за присъствие на отсъстващата – дори несъществуващата – живопис. Дълго време се е вярвало, че тези текстове описват изгубени картини и това подбужда художниците от Ренесанса да пристъпят към тяхното „реконструиране“, което издава по-скоро неразбиране на ораторското начинание. Филострат има амбицията да покаже дескриптивното и херменевтично призвание на екфразиса, връзката му с реториката. Екфразисът е късче виртуозност, реторично предизвикателство. Филострат пуска в действие словото, което е способно да изобразява, и то рисува вече не само съществуващото изкуство, но и самия живот, движението, природата. Илюзията за присъствие е толкова силна, дори по-добра от тази, която създават и най-добрите художници. Целта е едновременно да се създаде жива сцена и да се интерпретира конкретен митологичен сюжет. В този случай думите е трябвало да бъдат толкова прецизни и емоционално наситени, колкото и картината, която описват. „В този затворен свят, в който господства реториката, по повод на един обект, изцяло създаден от словото, езикът чества сам себе си, легитимирайки отсъствието на произведението на изкуството“ (Rouvet, 1988).

Картини в текста

Картините като генеративен импулс

Самото съзерцаване на картини е фактор, способен да вдъхнови писателя и да му позволи да открие своя сюжет. Писателят може да ги използва като претекст за пораждаване на дискурса – генеративната роля на екфразиса, засвидетелствана още в Античността, независимо дали става дума за действителни или въображаеми картини⁷, днес също се оказва продуктивна⁸. Текстът изпълнява функция на илюстратор с намерението да създаде контекст на живописната творба. Или функция на реставратор, способен да възкреси обстоятелствата около създаването на картината. Идеята за „мълчанието“ на живописиста я обгръща с енигматичност и така създава един красив мит, в който словото осъзнава себе си като неин говорител. Изкушението е голямо да я накара да проговори. Да я дешифрира. Това покровителствено отношение на словото спрямо картините, макар и основано на недоразумение (двете изкуства са

⁷ Показателно е, че античният роман изрично набляга на картината като задвижващ наративен механизъм, като отключващ нарацията претекст. Така в пасторалите на Лонг описанието ни най-малко не се задоволява с някаква подчинена роля, понеже текстът е поставен поначало под знака на пиктуралното изобразяване. В романа си „Дафнис и Хлоя“ Лонг представя своя разказ като описание на сцени, рисувани в една пещера на нимфи, които го очароват. Именно картините го подтихват да си въобрази разказа.

⁸ Вж. като потвърждение напр. Serafimova, 2020.

автономни и в еднаква степен енигматични), се е превърнало в упорит (и очарователен) креативен мотив в историята на литературата.

Тази генеративна сила на визуалния образ по отношение на текста, в българската литература най-добре може да бъде илюстрирана с произведенията, свързани с фреските в Боянската църква. Не само, че са прекрасни сами по себе си, тези стародавни изображения, които поразяват с живостта на лицата в една епоха на канонична живопис, заедно с чудото, че са се опазили през вековете в разрушителната стихия по нашите земи, навяват също и много тъга в културата на българите, и носталгия по един несбъднат ренесанс⁹. Това обяснява порива да бъдат отгатнати условията, които са породили тези образи, да бъде въобразена тяхната история, да бъдат вплетени в някакъв сюжет – така, както правят два романа: „Боянският майстор“ на Фани Попова-Мутафова (Popova-Mutafova, 1987) и „Празник в Бояна“ на Стоян Загорчинов (Zagorchinov, 1966). В тях историята и фикцията се преплитат, опитвайки се да открият в ретроспектива творческата съдба на забележителните стенописи. Майстор Добрил в едната книга, или Майстор Илия, в другата, възплътяват догадките на днешния посетител на Боянската църква за чувствата, виденията, стремленията, страховете, но най-вече за любовта, която единствена би могла да подхрани магията на прочутите и така изразителни образи, необикновената им поява в тези далечни времена.

Картините като цитат

Позоваването на картини функционира като средство да бъде събудена художествената култура на читателя, да бъдат активирани усилията му по реконструиране на образи от неговия „въображаем музей“, от виртуалната му художествена галерия. Като особена форма на интертекстуалност, живописната референция носи важна „добавена стойност“ за внушението на литературната творба, като събужда сетивния опит и уплътнява, оцветява, обогатява скриптуралния образ, подлагайки го също и на едно пиктурално четене:

Колата препуска по правия като жица път към белите развалини на Аргос. Внезапна вихрушка превива крайпътните трънаци. Вляво светлината намалява, стъмнява се изведнъж, като че гъста сянка слиза от небето – докато вдясно блясъкът на деня е все така ослепителен. Спираме за миг, изумени от тоя настръхнал *рембрандовски пейзаж* (Konstantinov, 1980. Курсив мой – М. С.).

Понякога текстът си служи със специфичен метаезик, като използва имена на картини или художници в качеството на градивни елементи в композирането на словесната картина. Така е постъпил Йордан Радичков в един своеобразен пачуърк от живописни фрагменти:

⁹ Темата, която не оставя безразличен нито един българин, се оглежда също в сатиричното платно на С. Стратиев, като тъжна емблема на националната участ: „Винаги у нас Възраждането ще започва преди цяла Европа и ще свършва след Африка“ (Stratiev, 1991).

Равно плато с лозя, под платото полегат склон, яки дъбове стоят потънали до колене в земята, сякаш рисувани от Веселин Стайков и турени тук за украса. Подир дъбовете започва гъста гора, изглежда, че Златю Бояджиев си е играл да я нашари, после малко ливади са се разпръснали, зад ливадите стои смълчана липова гора. Зелено жито наднича любопитно над черни угари, в ниското се вие коларски път, мястото е спокойно и равно. Две рошави кончета теглят каруца със сено по пътя, върху сеното седи човек, дими с цигара; в безветрието пушекът дълго се точи зад него. Приглушено кънтят дзиловете на колелетата, кончетата пръхтят и теглят товара към нисък навес. Струва ми се, че Стоян Венев е нарисувал тези кончета, каруцата със сеното и човека, дето дими с цигарата. Само някаква внезапна шега липсва, за да бъде всичко като у Стоян Венев (Radichkov, 1980).

Литературният език е способен също умело да използва „ефекта на картина“ с оценъчна функция. Да вземем едно от екзотичните описания на Димитър Димов, които съпътстват действието на романа „Тютюн“ на остров Тасос, при което извикването на представата за картина е експлицитно и добавя специфично пиктурално значение на образа:

Експертът вървеше бавно, уморен от жегата, и поглеждаше разсеяно от време на време едно малко червенокосо момиченце, което припикаше пред него и водеше със себе си козичка. Момиченцето бързаше и теглеше нетърпеливо козичката, сякаш стъпките на чужденеца, който вървеше след него, го плашеха. Но козичката се спираше, блееше и дърпаше назад. Най-после Костов се изравни с тях и щеше да продължи равнодушно, ако детето не го беше погледнало с ярките си, сини като сапфир очи.

Представеното именно като картина описание с подчертана естетизация на сцената използва изкуството като умишлена медиатизация, като средство за отдалечаване от действителността и придаване на нереалност на случващото се и служи на автора при обрисването на неговия нечувствителен към човешкото страдание герой:

Това бяха печални, измъчени от глад очи [...]. Всеки ден в Кавала Костов минаваше равнодушно покрай десетки, стотици такива деца. Експертът щеше да отmine безразлично и сега, но в това дете имаше нещо особено, което го накара да се спре [...]. Той усети вълнение, примесено с приятно и безполезно чувство, *сякаш виждаше пред себе си не самата действителност, а само пасторална картина, изобразяваща момиченце и козичка*. Грозотата на човешкото страдание, което у децата в Кавала събуждаше морален ужас, тук бе забулено от дивата прелест на острова. В гладкото лице на детето прозираше някаква древна, останала от хилядолетия красота, косата му имаше ръждив цвят, а в очите му се преливаше особена, бистра и течна синевина (Dimov, 2007. Курсив мой – М. С.).

Тук екфразисът е не просто „редондантен израз на латентната пиктуралност, която дреме в реалността“ (Barthes, 1970, p. 61): в случая пиктуралната парадигма изпълнява своеобразна рамкираща функция. Авторът сякаш поставя ситуацията в кадър, с етикет, обозначаващ нейната

емблематичност (или баналност), и създава усещане за нереалност, отдалечавайки двойно – чрез разказа и чрез картината – от всякакво чувство за „действителност“. Картината, която застава между зрителя и природата, превръща естествения пейзаж във фикция.

Картината като херменевтичен ключ

Има случаи обаче, когато живописните платна – действителни или въображаеми – се намесват пряко в романната интрига. Така отново при Димитър Димов, в началото на романа „Осъдени души“, дон Луис и Фани Хорн се срещат не къде да е, а в музея Прадо сред платната на Веласкес, които героят посещава всяка сутрин, за да усети „истинското достойнство на народа си“. Впоследствие Фани наема вилата на маестро Фигероа, „художник, потънал в забвение“. По този начин навлизането в интригата – или в картината – на романа е подпомогнато от съвсем ефективното присъствие на художник и платно. Описано в началото на романното действие, то представлява всъщност първата среща на читателя с *осъдените души* в тази история. Всичко, което ще последва оттук нататък, само ще илюстрира внушението, само ще разкаже *видяното* в картината, напомняйки ни за античния екфразис:

Като влезе в студиото, погледът на Фани падна върху една от картините на маестро Фигероа, която вчера бе пожелала да купи и която маестро в пристъп на испанско великодушие ѝ бе подарил. Картината бе доста зловеща и упражняваше въздействие дори върху американците. За да не я гледа, когато пиеха чай, Клара седна с гръб към нея. Сюжетът бе чисто иберийски. Смъртта, някакъв ужасен полускелет-полумумия, водеше към ада мъртвешко хоро, съставено от един император, един папа, един рицар и една куртизанка. Платното беше от младите години на художника и представляваше, очевидно, студия върху някой от класиците.

Картината притежава мрачната сила на предзнаменование. Първо се срещаме с ефекта на тази „зловеща“ картина, чиято въздействаща алегоричност не остава накърнена, а парадоксално бива подсилвана от несъвършенствата на художественото ѝ изпълнение:

Фани почна да се грее на огъня и докато правеше това, гледеше втренчено картината. Сюжетът бе съвсем обикновен, а от техническо гледище таблото не издържаше никаква критика. Фигурите приличаха на дървени кукли, движенията им дразнеха окото с недопустими грешки. Дори хроматичният ефект, оригиналността и славата на маестро, тук бе изтърван в явно подражание на Греко: студени сивосини тонове и фосфорна светлина, която идеше от невидим източник. Ала в тая небрежност, ако не на гений, поне на истински талант, Фани долови трагичното усилие на маестро, който бе забравил анатомията и критиците, за да изрази мисията си на философ. И той я бе изразил удивително. Докато смъртта се кискаше зловещо и долната половина от лицата на осъдените участвуваше в това принудително хоро с тъпо, цинично хилене, погледът им бе смразен от уплаха.

Постепенно в този екфразис, в който преобладава всъщност не описателното, а тълкувателното начало, читателят открива своеобразен ключ към романа. Идеята най-първо се оказва изобразена, видяна непосредствено, именно видяна, а не разказана. Пряката връзка на това изображение със заглавието на романа дублира неговото послание, предугажда го, внушава у читателя все още малко неясно, но осезателно предчувствие, настройва го, разстройва го:

Това бяха съзнателни грешници, които не се разкайваха, които сякаш искаха да измамят дори смъртта и тръгваха след нея с угодническа усмивка, но с таен ужас в очите си. Никакви ангели, никаква надземна любов, тъй присъщи у набожните класици, не утешаваха омото. Хоризонтът, към който водеше смъртта, тънеше в мрак и безнадеждност. О, идеята на това платно бе тъй съвременна!... И по тялото на Фани пропълзяха студени тръпки, защото в картината видя отразено нещо от собствения си живот. Внезапно тя почувствува нужда да види жив човек, да се изтръгне от въздействието на тази ужасна картина (Dimov 1986).

Картина, подсказана от самото заглавие, рисува и друг български роман: „Нощем с белите коне“ на Павел Вежинов. Винтригата му се оглежда драмата на съвременния интелектуалец – ангажиран с проблемите на другите, но неписан в конвенциите на обществото, образован, но с липса на умение да живее. Сблъсъкът между сетивност и интелект отгатваме също и в символиката на четирилистната детелина (която героят-учен намира, и тогава радостта на живота започва да изпълва битието му, но която твърде скоро изгубва и светът отново помръква за него), и най-вече в образа на синята нощ и белите коне – най-първият му спомен като дете: толкова ранен, че оборва всяко научно, всяко разумно обяснение, затова пък толкова силен и въздействащ, че сякаш тези бели коне го превеждат през света и стават символ на живота. На неговия живот.

Конете, които препускат през времето и отнасят в своя бяг кратколетните мигове, отредени на човека в неговото ефимерно съществуване, са част от техния литературен образ: да си спомним например за „Капризните коне“ на Висоцки или за „Телега жизни“ на Пушкин. Към богатата символика – архетипална, универсална – свързана с представите за коня¹⁰, нощта добавя усещане за съдбовност, за фаталност. В нощния галоп се крие неудържима тяга към неизвестното, но и предчувствие за неконтролирания преход от живота към смъртта; раздвоение между дързостта на човека да проникне в тайните на битието, между порива да се впусне напред в дълбините на мистерията и усещането за край: ужаса, световъртежа пред бездната, откъдето „няма път назад“.

¹⁰ Вж. напр. https://fr.wikipedia.org/wiki/Symbolique_du_cheval; <http://www.sgd1-auteurs.org/maria-franchini/index.php/post/Le-cheval-signifiant2>; <http://www.centrostudilaruna.it/symbolisme-du-cheval.html>

Самият живот на героя на П. Вежинов прилича на сън, изтъкан от очаквания и илюзии, вплетен в една картина на спомена, ярко изрисувана в съзнанието на героя: „сините бели коне, в нощ, каквато не е възможна – гъста като кръв, студена като стъкло. Изящните ноздри, отворени като очи, стремително опънатата шия“. Най-първият спомен на героя като дете, първото нещо, което зърват смаяните му детски очи:

Светът се бе отворил пред него, както се отваря театрална завеса. И тогава той бе видял синята нощ и белите коне, които отчетливо чаткаха с железните си копита. Висок кабриолет с корави седалища и дъсчени облегалки, който подскачаше по неравния път. Спускаха се по някаква глуха планинска клисура, конете тичаха в равен тръс, отначало той виждаше само гърбовете им и остриите им уши. Спускаха се тъй цяла вечност, сякаш пътуваха за някакъв друг, тъмен и подземен свят. И макар да бе нощ, той виждаше всичко с поразителна яснота. Седеше до майка си, тя го бе прегърнала и завила с мокрия си шал. До нея бе седнал баща му. Той не виждаше и не помнеше лицата им. ... Нищо освен конете – белите коне.

След това в романа този спомен бива дублиран от „истинска“ картина, творба, понеже човешкият живот е изтъкан по-скоро от представи и образи, отколкото от „реални“ неща. Героите на романа интуитивно чувстват, че „истинският свят не може да бъде така красив като измисления“ (Vezhinov, 1987, p. 314). Картината е това възплъщение на измамния, но красив човешки свят, светът на културата, в която сме потопени:

Плътна синьолилава нощ, два бели коня, които почти се сливаха с нея. Единият от конете, по-едрият, бе вдигнал изящната си муцуна към смръщеното небе. Другият бе обърнал малко назад малката си главичка, извивката на шията му беше нещо, което не бе виждал никога досега (Vezhinov, 1987, p. 128).

В края на романа картината – спомен и творба – неусетно се превръща в „реалност“ в мига на смъртта:

И изведнъж погледът му потъна в синевата на картината. Сега като че ли беше в самата картина, в самата нощ, край конете, които го бяха превели през целия му живот. [...] И сега бягаха като насън, не се чуваше нито тропот на копита, ни звън, както в оная призрачна нощ. Не се чуваше дори глухият звън на железните шини. И беше съвсем сам в тая страшна кола, около него нямаше никой. Не усещаше дори майка си, сякаш се бе разтворила в хладината на нощта. Струваше му се, че цяла вечност се спуска по тая безкрайна стръмнина. Не знаеше вече накъде пътува, може би към нищото. [...] И с последните останки на своето гаснещо съзнание той разбра, че всичко, което се бе случило от оная късна вечер досега, е било безкрайно разтегнат миг на самоизмама и надежди (Vezhinov, 1987, pp. 387-388).

Текстът като картина

Ut pictura narratio

Разбира се, литературната творба не се нуждае непременно от образа на картина, за да упражнява живописно въздействие. Понякога самият „вход“ към действието напомня за картина, преди да се „раздвижи“, да оживее и да се превърне в разказ. Така пейзажът, който рисува Е. Пелин с думите „Падна чудна лятна нощ...“, въвежда по един почти еротичен начин света на героите в „Косачи“, докато началната сцена от „Под игото“, която започва с познатото „Тази вечер чорбаджи Марко гологлав, по халат, вечеряше с челядта си на двора“, до голяма степен напомня на семейно платно, характерно за битовата живопис. Така картинният ефект може да бъде постигнат много по-дискретно, по-флуидно, да бъде инфилтриран в самата тъкан на текста и само някои разпръснати живописни елементи да говорят за „художническо мислене“ (Kolarov, 2016, p. 102).

Визуалното въздействие дължи много дори само на въвеждането на лексика с висок живописен коефициент. Такива са, разбира се, всички термини, свързани с живописиста: художник, палитра, четка, платно. Но и всички понятия, които рамкират картината (прозорец, врата), които извикват образи и отражения, като огледалото. Ето някои примери от Йовков:

Като повдигна случайно очи, видя през отворения прозорец на една от стаите [...] непозната млада жена, която стоеше пред огледалото и правеше тоалета си. Тя беше още необлечена, с открити плещи и голи до раменете ръце и тъй като гъстите салкъми отвън пълнеха стаята със сянка, стройното ѝ и гъвкаво тяло *се рисуваше* още по-ясно.

В тая същата минута вратата, към която толкова пъти бяха поглеждали, една зелено боядисана *врата* се отвори – и на прага, също *като хубава картина в рамка*, застана жена, която Палазов веднага позна (Yovkov, 1976a. Курсив мой – М. С.).

Към лексиката, която отключва живописното, трябва да се добавят и всички думи за цвят, например:

Всички бяха си турили чисти ризи с широки бели ръкави, спираха се и гледаха насам, гледаха нататък. И как няма да гледат? Трева е поникнало и на камък. Такава зеленина е навън, че и в кръчмата като си седи човек, пред очите му *игрят зелени кръгове* (Yovkov, 1976b. Курсив мой – М. С.).

Цветът е може би по-първичен, по-примитивен, по-директен начин на въздействие върху читателя или зрителя. Да не забравяме горещите спорове в историята на изкуството за това кое е по-важно в една картина: рисункът или цветът. Цветът се е смятал за по-повърхностен, интерпретирал се е като съблазън. Затова пък толкова е по-интересен за нас със своята поетическа и дори херменевтична стойност. Той влиза във взаимодействие със сетивата, но не разчита само на тях. Вибриращата

светлина между субекта и обекта се оказва подложена на „четене“: първо оптически (от окото), после ментално (в мозъка). Един цвят не съществува следователно обективно, а дотолкова, доколкото е възприет и интерпретиран от съзнанието¹¹. Тук се добавя и твърде личният визуален опит по отношение на цвета, невъзможен за споделяне; всеки има своето понятие за даден цвят – той е впримчен в индивидуалната и колективна нагласа, култура, история.

Когато четем у някой автор изречените цветове, се убеждаваме в изключително емоционалната, сугестивна, наситена с трептения сила на думите за цвят. Да вземем например Смирненски:

Над сънния Люлин, прибулен
с воала на здрач тъмносин.

или

Синкави, жълти и алени
снопчета пламък трептят.

Тук е мястото да се запитаме дали не става дума за два вида цветове: едните наблюдавани, другите – четени, едните визуални, другите – лингвистични, или пък за нещо средно, *in between*. Може да се позовем на Жил Делюз, който казва:

Проблемът с писането е неразделен от проблема с виждането или чуването: в действителност, когато един друг език се създава в езика, цялата реч се стреми към някаква „несинтактична, неграматична“ граница или пък общува с това, което е извън него. Границата не е вън от езика, тя е това вън: тя е съставена от неезиково виждане и чуване, което обаче само езикът прави възможно. Има ли живопис и музика, свойствени за писането, подобно на ефекта на цветовете и звуците, които се издигат над думите? Именно посредством думите, между думите, човек вижда и чува. [...] За всеки писател трябва да се каже: той е виждащ и чуващ, той е колорист и музикант (Deleuze, 1993, p. 9).

Смело може да говорим за нюанси, родени от думите, а самото извикване на цвета може да стане отключващ елемент в литературната образност. Термините за цвят влизат в резонанс с вътрешния свят на даден автор.

Подобно твърдение изразява и Мони Алмалех, според когото цветовата знакова система функционира посредством естествения език, а не чрез прякото зрително възприятие на цветовете (Almaleh, 2001, p. 107). Излиза, че цветът е неразделен от думата за него. Ако поставим проблема върху по-широка плоскост с помощта на Бенвенист, езикът изобщо е елемент от представния механизъм – зрително-словесен или по-общо, сетивно семантичен, око и съзнание, който сложно и комплексно формира визуалния образ.

¹¹ Cf. Voir et dire les couleurs: https://fr.wikiversity.org/wiki/Recherche:Voir_et_dire_les_couleurs

Характерно за цвета е привързването му към някаква материя, за да се закотви по-добре в представите. Самият той неопределен, по което прилича на ароматите, цветът се свързва обикновено с тъканите, облеклото, декорите. Други пазители на цветовете са сезоните: бялото на зимата, зеленото на пролетта, ярко жълтото и светлосиньо на лятото, червеникавите, ръждивокафяви тонове на есента. В това отношение подходящо е да припомним познатото на всички ни начало на романа Тютюн, където отиващият си ден, есенните цветове и руините на отминали епохи създават една обща тоналност на меланхолия, съблазън и обреченост. Виждаме:

жълтите пръчки на лозите
кехлибареножълтия болгар
градинския чай и къпини, пожълтели от есента, и шипките с оранжеви плодове
многоцветната и умираща растителност
кожата ѝ, леко обгорена от слънцето, с бакърен оттенък
вълнообразната червеникава равнина
остатъците на един древен римски път от времето на император Траян.

Това съжителство на разпръснати елементи става значещо в цялото на картината, като значението се проявява не линейно (т.е. причинно), а симултанно, комбинирайки сетивното и интелектуалното, „визуалното“ и семиотичното. Този алгоритъм на *действие* и *въздействие* ни кара да мислим именно за заимстване от инструментариума, присъщ на визуалните изкуства. Разбира се, тук се наслаждава и оценъчната характеристика, свойствена за вербалния език: едно скриптурално описание рядко остава само в плен на усещанията.

Това опиянение от слънце, любов и сладък плод щеше да трае само няколко дни.

Само плашилата, с изтърбушени сламени туловища и фантастични шапки, висяха самотно на коловете си и тъжно поклясаха от ветреца дрипите си.

От имортелите и жълтурчетата край пътя се излъчваше някакво примирение, което тишината и мекото слънце насищаха със сладостна печал.

Тази есенна картина е извикана да навява тъга. Любопитно е, че началото на романа позволява да се анализира в съответствие с троичния ритъм на римската живопис, която редува три типа сцени: идилично описателни, наративни и буколически. В случая става дума за идилично описание (гроздобер), наративна сцена (срещата между двамата герои) и буколическо-лирическа сцена (героите разбират, че се обичат). Тази архетипална основа на романа, обвеейна обаче не с чувство на радост, а на тъга и носталгия, изгражда декор на тревожност, който подготвя събитията, които предстои да се разиграят. Ето как сценографията на разказа става активен елемент в наративния механизъм, чиято изразяваща сила съперничи на изобразяващата. Както напомня Р. Барт, „не бива да

оценяваме декора и костюмите единствено в плана на хармонията и атмосферата, но също и в този на драматическата им ефикасност“ (Barthes, 2002, p. 544).

В литературния текст цветовете обичайно са част от характеристиката на героите или техни заместители, основавайки се на метонимичната свързаност между цветовете и нещата. Индиректното назоваване на цвета ражда запомнящи се цветови метафори (Да си пропомним Яворовата „Калиопа“: „А косите – грейно злато... / Бузи али – рози / устни захар, шия млечна“). Любопитна форма, под която цветовете се проявяват, е антитезата. Бинарни опозиции, които всички познаваме, са например черното и бялото в „По жицата“ на Й. Йовков или в „Зимни вечери“ на Х. Смирненски. Ето и един пример от „Железният светилник“.

В романа Ния системно се явява, придружена от някаква цветова аура, издържана в червено или жълто¹²:

Чуха се наблизу бързи леки стъпки, шумолене на фустан и в стаята влезе Ния с широк поднос в ръцете си, цяла облечена в жълта коприна, гологлава, а в косата ѝ беше затъкнато жълто цвете. В широката мрачна стая лумна жълт пламък, затрептя пред очите на Лазара, заслепи го... (Talev, 1969, p. 196).

[Ния] беше облякла розов копринен малакоф, затъкнала бе в черните си коси ален трендафил и се показа в двора като розово облаче сутрин, по изгрев слънце, по светнало небе.

Срещу цветовете на Ния се явяват цветовете на Божана, обикновено в синьо: сините очи на Божана (Talev, 1969, pp. 171, 182), „цяла в бледосиня коприна“, с „разкошна тежка корона от златисти коси“, „красиво видение от небесна синева и слънчеви лъчи“ (Talev, 1969, p. 278). Имаме и закачливия въпрос на Катерина към брат ѝ: „Кое ще си избереш: синьото или червеното“ (Talev, 1969, p. 182) – който съвсем експлицитно представя антитезата на цветовете-момичета. Ако си послужим със символиката, която цветът (дори пряко волята на автора) активира, в образа на Божана има нещо чисто и безплътено, направо неземно, като видение: синьото е цветът на Богородица. Цветовете на Ния са несравнимо по-настъпателни, по-земни, по-действени: това са цветовете на огъня, на кръвта, на топлината, на живота. Българската литература е срамежлива, но цветът казва винаги повече от останалата лексика: той е бърлив. Тук се долавя недвусмислено цветът на желанието.

Несъмнено може да продължим да добавяме живописни фрагменти от българската литература, прибъгвайки също до общите за двете изкуства жанрове: портрети, пейзажи, карикатури или идилии (което буквално означава „малки картини“). И все пак, да накараш читателя да види

¹² Върху цветовете характеристики на Ния се спира и Мони Алмалех, безспорния авторитет в българската семиотика и приложна лингвистика по въпросите за цвета. Ето защо, се опитвам да се демаркирам от него и да обърна внимание върху други елементи на явлението.

посредством думите не е нищо повече от клопка, референциална илюзия, в плен на възможностите на словото. Комплексът на литературата, че не може да постигне симултанността на изобразителното изкуство, изглежда непреодолим. Живописца си остава съблазън, непостижим идеал, вдъхновение, закотвено в думите.

Не може да се отрече обаче, че тези иконични референции взимат активно участие в наративния инструментариум – в качеството на аналог, екземплум, илюстрация или коментар. Въвлечени в наратива, в последователността на събитията и линейността на разказа, или отложени в сгъстеното време на дескрипцията, те далеч не са само орнамент, част от декора или естетизираща съставка на разказа, а представляват начин да бъде организирана интригата около различни фигури и образи, форми на представяне или представление.

Всичко това подсилва въздействието на наративния текст, който, след като ни е пренесъл в някакъв друг свят, различен от действителния, се опитва всячески да го изгради пред нашите очи или направо да ни постави вътре в него, така да се каже, да го обзаведе, да го накара да ни въздейства цялостно. „Ефектът на картина“ се дължи на умението на писателя да заимства техники от изящните изкуства и, описвайки в детайли или само загатвайки, да внушава визуални образи и да отключва – посредством въображението – компресираните в словото живописни представи. Независимо дали постига своите внушения чрез детайлно натрупване и изброяване или чрез пестеливо извикване и загатване, това обрисувание или само шрихиране никога не е самоцелно. То неизбежно съдържа оценъчно отношение и не само дискретно или по-явно предава авторовата позиция, но и представлява своеобразен ключ за прочитане на дадена творба – сред пейзажите, предметите и обстановката могат да бъдат разпръснати важни знаци за характера на героя, за скритите пружини на действието или за цялостната организация на разказа. То е и незаменим фактор за създаване на атмосфера – лека и оптимистична или напрегната и безнадеждна – която интуитивно, сетивно и непосредствено направлява възприемането. Така линейната структура на текста, обогатена семантично, метафорично и символично с представите, заимствани от пространствените изкуства, създава самата тя пред „очите на ума ни“ пространствени усещания, обемни изображения, многоизмерни възприятия. Доближавайки се до границите на езика, до това, което изглежда неназовимо, художественият текст разкрива способността си да постига посредством думите (а как иначе?) това, което първоначално изглежда невъзможно.

References

- Aelius Théon (1997). *Progymnasmata*, les exercices de rhétorique. Paris: Les Belles Lettres.
- Almaleh, M. (2001). *Tsviat i slovo*. Sofia, AI "Prof. Marin Drinov" [Алмалех, М. *Цвят и слово*. София: АИ „Проф. Марин Дринов“, 2001.]
- Barthes, R. (1970). *S/Z*. Paris: Seuil.
- Barthes, R. (2002). *Cinq peintres de théâtre*, Œuvres complètes: 1942-1961. V. 1. Paris: Seuil.
- Benveniste, E. (1974). *Problèmes de la linguistique générale*, v. 2. Paris: Gallimard.
- Bestgen, Y. (2007). Représentation de l'espace et du temps dans le modèle situationnel construit par un lecteur, *Discours*, (1). <http://discours.revues.org/100>
- Calvino, I. (2012). *Amerikanski lektsii*. Sofia: Kolibri [Калвино, И. *Нагледност. Американски лекции*. София: Колибри, 2012.]
- Deleuze, G. (1993). *Critique et clinique*. Paris: Minuit.
- Diagne, M. (2005). *Critique de la raison orale. Les pratiques discursives en Afrique noire*. Paris: Karthala.
- Dimov, D. (1986). *Osadeni duchi*. Sofia: Bulgarski pisatel [Димов, Д. *Осъдени души*. София: Български писател, 1986, Втора част, I.] <https://chitanka.info/text/2386/4#textstart>
- Dimov, D. (2007). *Tyutyun*. Sofia: Trud. [Димов, Д. *Тютюн*. Втора част, VII. София: Труд, 2007.] <https://chitanka.info/text/5799/23#textstart>
- Elin Pelin (1972). *Zaduchnitsa*. Sachinenia, T. I. Sofia: Bulgarski pisatel. [Елин Пелин. *Задушница*. Съчинения, том 1, София: Български писател, 1972.] <https://chitanka.info/text/5304>
- Hamon, Ph. (2008). Hypotypose: que voit-on ?, *Studia romanica tartuensis VII*, Université de Tartu.
- Kolarov, R. (2016). *Elin-Pelin*. Sofia: Prosveta [Коларов, Р. *Елин-Пелин*. София: Просвета, 2016.]
- Konstantinov A. (2004). *Do Chicago i nazad*. Varna: LiterNet [Константинов, А. *До Чикаго и назад, II част*. Варна: LiterNet, 2004.] http://litenet.bg/publish11/akonstantinov/do_chikago/index.html
- Konstantinov, A. (1974). *Do Zhelyusha s govezhdi vagoni*. Izbrani tvorbi. Sofia: Bulgarski pisatel [Константинов, А. *До Желюша с говежди вагони*. *Избрани творби*. София: Български писател, 1974.] <https://www.slovo.bg/showwork.php3?AuID=169&WorkID=4967&Level=1>
- Konstantinov, K. (1980). *Razkazi i patepisi*. Sofia: Bulgarski pisatel [Константинов, К. *Микени, Разкази и пътеписи*. София: Български писател, 1980.] <https://chitanka.info/book/403-izbrani-razkazi-i-pyterpisi>
- Lamy, B. (2007). *La rhétorique ou l'art de parler*, 1675, Livre I, ch.II. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k84319t.image>

Leonardo da Vinci (2005). *Belezhnitsi*. Sofia: Bard [*Бележниците на Леонардо*, София: Бард, 2005].

Paivio, A. (1986). *Mental representations: A dual-coding approach*. New York: Oxford University Press.

Pamuk, O. (2012). *Naivniyat i santimentalniyat pisatel*. Sofia: Ednorig. [Памук, О. *Наивният и сантименталният писател*. София: Еднориг, 2012.]

Popova-Mutafova, F. (1987). *Boyanskiyat maystor*. Sofia: Bulgarski pisatel. [Попова-Мутаfoва, Ф. *Последният Асеновец (Боянският майстор)*. София: Български писател, 1987.]

Radichkov, Y. (1980). *Pedya zemya*. Sofia: Profizdat. [Радичков, Й. *Педея земя*. София: Профиздат, 1980.]

Rouveret, A. (1988). Critique d'art (antiquité gréco-romaine). In: *Encyclopædia Universalis*. Paris: PUF.

Serafimova, M. (2018). *Prostranstvoto v literaturata*. Veliko Tarnovo: Faber. [Серафимова, М. *Пространството в литературата*. Велико Търново: Фабер, 2018.]

Serafimova, M. (2020). *O. Pamuk i Imeto mi e Cherven. Ot osmanskata miniatyura do postmoderniya roman*. Veliko Tarnovo: Faber. [Серафимова, М. *Орхан Памук и Името ми е Червен. От османската миниатюра до постмодерния роман*. Велико Търново: Фабер, 2020.]

Stratiev, S. (1991). *Bulgarskata uchast*. [Стратиев, С. *Българската участ*, 1991] <https://chitanka.info/text/7436-bulgarskata-uchast>

Talev, D. (1969). *Zhelezniat svetilnik*. Sofia: Bulgarski pisatel. [Талев, Д. *Железният светилник*. София: Български писател, 1969.]

Vazov, I. (1986). *Patepisi i dramii*. Sachinenia v chetiri toma, T. IV. Sofia: Bulgarski pisatel [Вазов, И. *Пътеписи и драми*. Съчинения в четири тома, т. IV. София: Български писател, 1986.]

Vezhinov, P. (1987). *Noshtem s belite kone*. Sofia: Bulgarski pisatel. [Вежинов, П. *Нощем с белите коне*. София: Български писател, 1987.]

Webb, R. (2009). *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*. Farnham/Burlington: Ashgate.

Yovkov, Y. (1976a). *Chastniyat uchitel*. Sabrani sachinenia, T. II. Sofia: Bulgarski pisatel [Йовков, Й. *Частният учител*. Събрани съчинения в шест тома, Том II. София: Български писател, 1976.] <https://chitanka.info/text/7872-chastnijat-uchitel>

Yovkov, Y. (1976b). *Drugoselets*. Sabrani sachinenia, T. II. Sofia: Bulgarski pisatel. [Йовков, Й. *Другоселец*. Събрани съчинения в шест тома, Том II. София: Български писател, 1976.] <https://chitanka.info/text/7885>

Zagorchinov, S. (1966). *Praznik v Boyana*. Sofia: Narodna kultura. [Загорчинов, С. *Празник в Бояна*. София: Народна култура, 1966.]