

РЕЦЕНЗИЯ
от проф. д-р Пламен Антов
за
дисертационния труд
„СЛОВО И ОБРАЗ – СИНХРОНИИ“
от
проф. д-р **Светлана Стойчева Андерсон**
за
присъждане на научната степен „доктор на филологическите науки“

1. *Общо представяне*

Познавам отдавна публикациите на Светлана Стойчева, или поне една голяма част от тях. Мога да обособя няколко основни „изследователски полета“ в тях: литература за деца, Николай Райнов, български модернизъм. Към тях, с особено място – и Боян Магът. Макар отделни части да сочат в различни посоки, като цяло те не са взаимно разбягващи се, по-скоро обратното: центростремително се фокусират около едрата проблематика на модернизма и модерното в българската литература и култура.

Специално подчертавам „култура“ по две причини. Първата е самата същност на модернизма и модерното като цялостна дискурсивизация на света. Втората причина е подходът на самата авторка в конкретния случай. (Сам по себе си показателен за широкия контекст е дори фактът, че дисертацията, филологическа в претенциите си, се предлага от името на академия за театрално и филмово изкуство, факултет Екранни изкуства, катедра Световна култура.)

Изтъквайки тоталния характер на модернизма, би трябвало да добавя, че като дисциплинарно-оперативен подход партикулациите са неизбежни. Въпросът обаче е в това, че намерението на авторката, осъзнато и твърдо афиширано, е тъкмо в обратната посока: не изследване на границите между изкуствата, а процепите в тях, продуктивните взаимодействия. – Усилия, които, разбира се, не бива да се героизират прекалено, защото тъкмо това е актуалният подход (за да не кажем – актуалният, нов конвенционализъм).

Дисертацията се самополага в едно работно поле, което отдавна е предмет на теоретични изследвания – поне от „Лаокоон“ насетне, родоначално, класическо заглавие, което трасира работния периметър. Не липсват и български приноси – най-малкото изследвания на Димитър Аврамов, Мирослав Дачев, Ангел В. Ангелов, ако посочим само най-цялостните, пренебрегвайки отделни статии с по-частен обхват, чийто брой е необозрим. (Впрочем значителна част от тях са отбелязани в дисертацията, а някои – и щателно шудирани.)

Особеност на дисертацията е, че не теоретичните спекулации са в центъра на внимание, а конкретни творчески практики, абрeвиации на теоретичния въпрос за „смесването“ на изкуствата.

Синестезия и интердисциплинарност са двете понятия, които характеризират този труд – първото в съдържателен, второто в методологически план. Но вътре в рамките на очертаното работно поле са използвани различни методологични подходи: психологически, биографичен, собствено „езиков“, библиографски, сравнителен, литературноисторически...

Вторичното оцелостяване на изследването (ако приемем, че първично е поповодното създаване на отделните глави/статии с оглед на различни конферентни контексти) е направено във Въведението, където авторката пояснява личните си, емоционални и теоретични изкушения от темата и предлага теоретична обосновка на

избора ѝ. Заявена е амбиция да се преодолее едностранното, тясно специализирано четене на отделни творци само като поети или само като художници, като се приложи в действие интегрален подход. А чрез това: „По-общата ми цел е откриване на нови перспективи и възможно задълбочаване на разбирането за взаимодействията между различните изкуства при отчитане на спецификата на техните културни кодове“. И по-нататък – да се покаже „колко вдъхновяващ и увличащ може да бъде интердисциплинарният интегрален подход, включващ семиотика, естетика, философия, история на изкуствата и т. н.“ (към това „и т. н.“ вече добавихме плодотворното смесване и на други подходи).

Отнасяме се с респект към тези заявени намерения, и още повече към тяхната реализация в процеса на работа. Освен чисто академичната, изследователска продуктивност на този интегрален подход, наистина е разкрита и неговата „увличаща“ страна: колко интересен – не само за изследователя, но и за читателя – може да е той, предлагайки неочаквани връзки между явления, които обикновено се мислят отделно, паралелно. Обратната страна на тази увличаща сила е рискът от стигане до някои крайни, не съвсем убедителни твърдения (ще отбележа такива).

Прекият предмет на дисертацията е да се изследва в близък план творчеството на отделни творци, които служат на повече от една муза, или казано с думите на авторката – „двуезичните автори“, т. е. владеещи езиковия код на повече от едно изкуства. В конкретния случай това са литературата и изобразителното изкуство.

Културноисторическият контекст, в който е ситуирано усилието, обхваща два периода, има два върха. Първият обхваща средата и втората половина на първото десетилетие на века – разцветът на българската Belle époque и на българския сецесион в езика на изкуствата – словесни и пластични. Вторият период е междувоенният, с акцент върху 20-те години, когато предвоенните процеси едновременно отзвучават и прещракват в срещуположното.

Всеки от тези периоди в едрия сюжет на дисертацията е фокусиран около едно издание – съотв. сп. „Художник“ (1905–07; 1909) и сп. „Златорог“ (1920–1943), и едно художествено обединение – съотв. сдружението „Съвременно изкуство“ (създадено 1903), сецесионно по духа си, и междувоенното движение „Родно изкуство“ (създадено в нач. на 20-те).

Специален, паралелен подсюжет е изтъкване ролята на двете периодични издания в двете фази на българския модернизъм в смисъла, свързан с темата на изследването: сп. „Художник“ (К. Величков, С. Скитник, Й. Йовков, Ем. п. Димитров) и сп. „Златорог“ (С. Скитник, Б. Пенев): първото по-скоро практически, във вид на цялостен, органичен Gesamtkunstwerk; второто – като теоретическа трибуна. (Тук можем да запитаем: а защо не и други издания, като „Везни“, „Слънчоглед“ или „Хиперион“; Гео Милев изобщо е големият отсъстващ в дисертацията. – Въпросът, разбира се, е риторичен: всяко изследване самò определя обхвата си; всяка тема, колкото и да е всеобхватна, винаги пуска мрежа от разклонения в различни посоки, които е невъзможно да бъдат проследени.)

Вниманието все пак е насочено повече към първия („практическият“) период и още повече – към първото издание. В този смисъл дисертацията на Св. Стойчева е поредното изследване през последните години, което се присъединява към усилията на автори като Валентин Ангелов, Антония Велкова-Гайдаржиева, Цветан Раковски, Катя Зографова, Цветана Георгиева, Бисера Дакова и др., открояващи изключителната роля, която има сп. „Художник“ за езиковия синтез на двете изкуства под знамето на сецесиона.

Така през проблема за езиковата синестезия се обглеждат двата върхови етапа на българския модернизъм – предвоенният, и по-специално зрелият подпериод на вече

изработения език – неговата тривиализация и упадък, и (по-ограничено) – междувоенният, и по-специално ранният подпериод, когато е налице едновременно отзвучаване на предвоенния модернизъм и трансформацията му в напълно друг, противоположен тип естетика вътре в рамките на модерния разказ на света.

2. Следване на структурата

Изследването има несложна структура: осем глави, без допълнителни вътрешни разделения, рамкирани от задължителните за дисертационния жанр Въведение и Заключение, симетрично оглеждащи се едно в друго.

Но при навлизане в текста лесно се забелязва скрито вътрешно подразделение (изтъкнато и от самата авторка): първите две глави имат определено теоретичен характер (най-малко доколкото не се отнасят до „българска“ проблематика), а последната – частично и предпоследната – някак стърчат от общия корпус (въпреки „българската“ си проблематика); останалата, същинската част представлява поредица от глави/статии, посветени на български творци, работещи по своему – всеки по собствен начин – „в двоен код“, т. е. в общото поле на/между/или литературата и изобразителното изкуство („на/между/или“ – това са трите модуса на такава принадлежност).

Подобна композиция предполага нетелеологичен ход на работата – не последователно-линейно разгръщане на изследователския сюжет, а аргументирането му в ширина, паралелно-вариативно.

Тръгвайки по структурата на дисертацията, ще се опитам да реконструирам авторските идеи и усилията по тяхната защита и доказване.

Първите две глави изпълняват теоретична функция. Правят го по различен начин. Заглавието на първата – „За синхроните между словесния текст и визуалния образ“ – ясно разкрива предмета ѝ. Предлага се философско-естетическа дискусия за отношението и първенството между визуалния образ и словесния акт в човешкия опит да се познае действителността и това познание да се артикулира във вид на художествено произведение, което едновременно я „отразява“ и умножава. Такава дискусия, разбира се, може да бъде само частична и ограничена в рамките на най-необходимото, без да се наруши както общото композиционно-структурно равновесие на работата, така и хомогенността на собствения ѝ език. Авторката изобщо не се впуска в големи теоретични дълбочини, по-скоро маркира проблема – сам по себе си огромен, предмет на самостоятелни изследвания – в минимално необходим с оглед на целите ѝ начин. Общо взето, върви се по два пътя – единият отвън/отгоре, другият отвътре и отдолу: от една страна – мнения от теоретичните сфери на знанието: философия и психология на изкуството, естетика и т. н.; от друга – свидетелства на самите творци, поети и художници. Те са засрещнати, за да очертаят едно поле, където работят основни въпроси за механизма на пораждање и осъществяване на творческия акт – въпроси, които не подлежат на еднозначен отговор (включително и заради уникалността на всеки отделен случай). Без да злоупотребява с налагането на отговори, авторката в крайна сметка сякаш избира да се присъедини към про-вербалната хипотеза: словесният образ/акт като доминиращ над визуалния. (Това си има своите еволюционни и психо-физиологични основания: тъкмо езикът е диференциално присъщ на човека и „човешкото“, докато гледането е общосподелимо биологическо качество.)

Втората глава – „Бяло върху бялото: имагинерното като текст и изображение“ – се фокусира върху един частен теоретичен проблем, който можем да определим като проблем за нулевия език или за границите на езика. Изходен пункт-метафора е един епизод от „Тил Уленшпигел“ на Шарл де Костер и негова постмодерна версия в роман на Даниел Келман – за празната („бяла“; или *blanc* по Барт) картина. В другия край на

сюжета е художественият опит на радикалния авангард: знаменитото платно на Малевич, заумната поезия на Хлебников. В бележка под линия е привлечена и невидима скулптура на един италиански авангардист – Салваторе Гарау. (Крещящо в този ред е отсъствието на Джон Кейдж, класик на западната анти-музика.)

И тук, както и в първата теоретична глава, са отбелязани типологични паралели с източния, предимно китайския „образ на свят“. – Доколкото това е проблем, с който сам съм се занимавал, бих си позволил малка забележка. А именно, че авторката сякаш абдикира точно в момента, в който е на прага на основното. Остава на повърхностното равнище на констатацията на близост, без да се разбере, че тази близост е същностна. Че това е въпрос, който изисква специално навлизане. Питам се доколко необходимо е изобщо да се засяга тази „източна връзка“ в един изцяло западен сюжет, ако тя не се разгърне по същество?

Следващите седем или осем глави, съставляващи основния корпус на дисертацията, можем да определим като „портретни“. Те разглеждат неколцина български творци, които по някакъв начин осъществяват творчески синтез на художествени езици. Обикновено тези езици са два – на литературата и изобразителното изкуство. Но понякога те са съпътствани от вторични, мета-езици на критическата рефлексия.

Първи в тази портретна галерия е Константин Величков. Чрез него се осъществява рязко и двойно прещракване от универсално-теоретичното в конкретното, нашенски-емпиричното. Макар Величков да „е останал“ в българската култура повече като писател и почти никак като художник, подходът на авторката е по-скоро „и-и“, отколкото „или-или“. Той може да бъде определен като двойнонасрещна конюнкция: разбиране на литературното му творчество през/чрез живописното и обратно. От една страна – на базата на разчитане семиотиката на интериора около портретните му платна – ни се заявява тезата, че художникът Величков „създава жанровите си картини като застинали в "стоп-кадър" цели разкази или драми“ (Автореферата, с. 10). Това несъмнено е интересна и продуктивна теза (частично основана на изкуствоведските занимания на Ангел В. Ангелов). От друга страна, в реципрочен ракурс, ни се предлага също така находчива аналогия с „портретните“ заглавия на редица от белетристичните му творби: „Митре“, „Зои“, „Найда“, „Златан“, „Дядо Димитър“.

Отчитайки несъмнената свежест и продуктивност на тази връзка, аз все пак бих се усъмнил доколко това е достатъчен аргумент. Голяма част от ранната българска белетристика стои на този „портретен“ принцип. Точно такива, „портретни“, са насловите на част от главите в повестта „Чичовци“, да не говорим за емблематични разкази като „Хаджи Ахил“ или „Дядо Нистор“. Силна фреквентност на подобен тип заглавия, а и на цялостно изграждане на „статични“ разкази-портрети, характеризира прозата на автори като Влайков, Михалаки Георгиев, преди това на Каравелов, без те да имат изкушения на живописци. Бих казал, че това е общ, стадиално-типологичен белег на ранната художествена проза в процеса на отделянето ѝ от фактическата натура, от „виденото и чутото“. Свидетелство за спонтанния зародиш на художествената фикция чрез еманципиране от документално-очерковото начало – „рисуването“ от натура, по живи прототипи (герои и случки). В същата плоскост лежи и казусът с разказа „Тема“, на който е обърнато внимание: вземане на тема наготово от вестника (или от самия живот, както е във Вазовия „Кардашев на лов“), вместо да се измисля...

Разбира се, казаното от мен по-скоро допълва, а не отменя тезата на Св. Стойчева, чиято свежа оригиналност бих искал още веднъж да приветствам.

Намирам също така уместен специално поставеният акцент върху мястото на К. Величков в сп. „Художник“ – като художник, поет и белетрист, есеист и художествен критик, автор на портретни очерци за европейски художници.

Ако К. Величков е най-силната фигура от първото следосвобожденско – но все още възрожденско! – поколение, който се явява абрeвиация на синтеза на изкуствата – синтез под знака на *реализма* и на художествения *академизъм*, то Сирак Скитник е първата такава фигура под знака на модернизма.

Място на срещата отново е сп. „Художник“; но този път – за разлика от Величков – срещата е пълна: именно в естетическото „вътрешно пространство“ на списанието поетът С. С. и художникът, авторът на винетки С. С. се срещат по абсолютен, вътрешно уместен начин. – Впоследствие „двамата“ ще се разделят: поетът ще умре, ще оцелее единствено художникът, макар че една от най-силните форми на това „оцеляване“ ще е именно като илюстратор, предимно на поезия. – Но преди това да стане, се състои личният „синтез на езици“, плътното сцeпление на рисунка и текст. Перфектните, абсолютни проявления на това двупосочно сцeпление са пронизателно забелязани от изследователката: от една страна, в едната посока – „Увехна тя“ в „Художник“; от друга страна, в противоположната посока – фрагментарният цикъл „Зимни акварели“, своеобразни словесни пейзажи, напомнящи повече словесни „зарисовки“ за живописни платна, както са определени.

Подобен двупосочен обмен е част от вътрешните движения на българския модернизъм; той е важен *сам по себе си*, извън и независимо от *собствените* качества на тази поезия. На едно място в дисертацията се прави мимоходом разграничение между естетиката на търсеция смисъл и естетиката на намерения смисъл (преформулирано в понятията на Н. Георгиев). Естетиката на модернизма е естетиката на търсеция смисъл. А това означава, че априори не бива да очакваме там абсолютни, автономни естетически стойности.

С това се опитвам да отговоря на собствените си съмнения доколко – и дали изобщо – стихосбирката „Изповеди“ (1910) има място в една дисертация като *автономен* обект?

И поне още едно важно нещо, което трябва да се отбележи: след войните Сирак Скитник ще се наложи като един най-влиятелните теоретици на изобразителното изкуство, основно с публикации в сп. „Златорог“. Така той се явява двойно медиална фигура – не само между двата периода на българския модернизъм, между двата доминантни езика – символистичния и експресионистичния, но и между самия „вътрешен“, първичен език на изкуството и вторичния, мета-език на естетическата теория, чиято най-авторитетна трибуна в междувоенния период е „Златорог“.

Следващият герой – Николай Райнов – е отдавнашен, специален обект на изследване от страна на авторката. Но не затова – или не само за това – ролята му в дисертацията е централна, а защото тъкмо той без съмнение е най-комплексното въплъщение/реализация на идеята за синтез на изкуствата в зрелия български модернизъм като художник, поет, белетрист и теоретик/историк на изкуството, оставил силни, незаобиколими следи във всички сфери. Самата Св. Стойчева, направила немалко за обхващането на този труднообхватен автор в други свои изследвания, тук се е ограничила в един конкретен ракурс – *пейзажът като декоративна стилизация на природата* в живописата и белетристиката на Райнов: възприемането на природата като езотеричен текст. Направено е с оглед на теософските увлечения на автора, като в научна употреба е вкаран негов наскоро разчетен ръкопис върху окултното знахарство и билкарство – текст, използван като езотеричен код към част от живописното му

творчество, доминирано от флорална образност. Към аргументацията са привлечени и теоретични възгледи на Райнов. Самият той не крие специалното си отношение към пейзажа като „най-свободния“ жанр – специфичен *портрет на природата*, създаван по подобие на човешкия; т. е. възприемане ѝ като живо същество. Тезата е силно аргументирана чрез серията живописни „портрети“ на цветя (растения).

Синтезът на езици у Райнов е изследван и аргументиран чрез близки паралели между живописното и литературното му творчество (кн. „Богомилски легенди“, „Самодивско царство“ и др.), като ключ за тези съпоставки са автоиллюстрациите на твореца, някои от които впоследствие „прераснали“ в самостоятелни живописни платна. Телеологичният хоризонт на изследването е декоративизиращият маниер на писателя и художника Райнов („вкостенената“ природа).

Тази глава – не само по обема си и не само заради специалните пристрастия на изследователката към този автор – се явява център на книгата, едновременно композиционен и смислов, но също и в линейно-историческото разгръщане на изследователския сюжет.

Следващата глава е посветена на Емануил п. Димитров, въведен чрез три творчески роли: към поета-символист и художника е включен и детският автор, при което – и това е собствената теза на изследователката (водещата интуиция, по собствените ѝ думи) – ролята му на символист се оказва средишна, свързваща останалите. А фокус на изследването е *езикът на цветовете* в палитрата на поета – характерният „речников фонд“ на поезията му, изключително богат на цветове във всевъзможни оттенъци (сложносъставни „колореми“ по термина на Мирослав Дачев, използван и от Стойчева).

За пръв път, струва ми се, се обръща специално внимание на Ем. п. Димитров като автор и на художествени винетки в сп. „Художник“ – най-често автоиллюстрации, обогатяващи и доизясняващи внушенията на поетическите творби („Градът на слънцето“). И така той се явява една от най-чистите реализации на сецесионния езиков синтез в българския модернизъм.

Друг акцент е пейзажната лирика на поета – жанр, в който той е сред „най-значимите“ (Св. Игов) автори.

Интересно е хрумването отделните езикови линии (поетът пейзажист и художник, поетът символист и „детският“ поет) да се завържат в общ сюжет посредством биографичния субстрат на собственото детство в село Груинци, превърнато в литературен топос. Споделям категорично основанията на такива биографични кодове.

Не е отмината, разбира се, и знаменитата поредица от женски портрети, емблематична за поезията на Ем. п. Димитров и за българския символизъм изобщо, създадена сякаш в специална услуга на подобно сравнително изследване.

Малко по-особена е главата за Й. Йовков, доколкото употребата на „втория“ език тук е чисто метафорична – чрез един идиом-клише: писателят като „художник“. В този смисъл включването му в обхвата на изследването е по-скоро спекулативно. (Оправдания чрез „изключителната образност“ на прозата му са съвсем условни, доколкото биха могли да се приложат към мнозина белетристи.)

Но от друга страна, чрез метафората „писател-художник“ теоретичният въпрос за синестезията се пренася в различна плоскост – изцяло *вътре* в рамките на другия, втория език, който поглъща, инкорпорира първия.

Все пак авторката сама, изглежда, е усетила недостатъчната убедителност на този подход, затова е решила да прибегне до една патерица – ранната сецесионна поезия на бъдещия писател в сп. „Художник“, използвайки я като ключ за разкриване на

сецесионно-образен/образен слой в прозата му, предимно ранната. Целта: да се разкрие как „сецесионната школовка“ е съхранена като похват „в езика на сравненията, в гледната точка, в неепичната рамка, в които разгръща историите си“.

Тук не ще спестя принципното си усъмняване в релевантността на подхода. Лично аз не останах докрай убеден в аргументите за „хербаризация“ на „сецесионния“ период на Йовков в по-късното му творчество (Автореферата, с. 25). – И проблемът най-малко е в очевидното надценяване на Йовковата поезия, дори ако тя не се чете самостоятелно, а само инструментално – като спомагателен „ключ“ към зрялото, същинско творчество на писателя. Тезата ми се струва малко предзададена, а аргументацията ѝ – изкуствено усложнена (все едно да стигнеш от Русе до Варна през София). Смятам, че въпросът има своето далеч по-просто, естествено обяснение: това просто е *колективният език на епохата*, който не успява да избегне и младият Йовков, преди да намери *собствената си*, зряла поетика, отърсвайки се постепенно от него. (Позволявам си това същностно уточнение, защото с проблема за колективния език съм се занимавал специално в свои изследвания, особено на сецесионния език.)

Естетическият (езиков) сецесион и наивният сантиментализъм в ранното творчество на автора са в състояние на *естествено* слятие, за да представлява особена изследователска загадка.

По-пряк и по-ефективен е друг подход, частично използван от Стойчева по-нататък, а именно пътят на флоралните мотиви от ранните (сецесионни) стихотворения в „Художник“ към отзвучаването им в ранната, все още нееманципирана се достатъчно проза на писателя: разкази като „Бели рози“, „Последна радост“, „Овчарова жалба“ (и нататък, откъдето би започнал евентуално един друг и по-сложен изследователски сюжет).

Последната глава в дисертацията, както изтъкнах, има принципно различен статут, представя проблема в същностно различна перспектива. Не просто защото към езиците на изобразителното и словесното изкуство е включен и музикалният, а и защото музиката тук присъства не толкова субстанциално, като „езиков код“, колкото външно, тематично, като предмет, първо, на езика на поезията (Славейковата поема „Fis dur / Cis moll“) и второ – в метаезика на есето („Бетховен“ на Б. Пенев). Но под, *вътре* в тематичния сюжет музикалното работи и на структурно равнище: „Лунната соната“ като обща, пресечна точка в двете разножанрови творби. От друга страна, триадата „Славейков–Бетовен–Пенев“, освен в общ план, като троен сплит на езици, работи и поотделно, включително и Бетовен (приведени са авторитетни свидетелства за наличието на изначална връзка на неговата музика с поезията). В този смисъл това е най-сложно структурираната глава в дисертацията, предлагаща тройна оптика към проблема. А гностичният код (разчетен в епиграфите към различни редакции на Славейковата поема) дискретно я свързва с предишни глави.

Тази финална поява на Боян Пенев укрепва една от паралелно разгръщаните тези в изследването – за ролята на кръга около сп. „Златорог“ като общност, където се изковава зрялата идейна платформа на синтетизма в изкуствата през 20-те години.

Заключението изпълнява прилежно функцията си на ретроспективен преговор-синтез на направеното в отделните глави. Въпреки всичко сторено, дисертацията завършва с отворен финал във вид на анонс към евентуално продължение на темата по-нататък в българската култура с творци, служещи на повече от една муза – от „нови класици“ като Ивайло Петров, Ив. Давидков, А. Германов, а по своему и Радичков, до по-млади и съвсем млади автори като Роман Кисьов, Иво Рафаилов, Александър Байтошев, а ако заменим рисуването с друго визуално изкуство – фотографията – и

Владислав Христов (списъкът е мой, той не ангажира авторката). Отделен предмет би могла да е гилдията на театралите и кинаджиите, сред които през последните десетилетия мнозина се изявиха като автори на стихосбирки. (Аз бих открил тук Руси Чанев, който, заедно с художника-сценограф Младен Младенов, е автор на един изключително интересен, важен романов принос към литературата на 1990-те.)

И с това преминавам към собственото си заключение.

3. Заключение

Въпреки че изглежда сякаш съчленена от отделни статии, писани по различни (конферентни) поводи (обичайна практика), дисертацията представлява не само цялостно, но и първото по-обхватно, специално насочено (макар и не докрай изчерпващо предмета си) изследване върху синтеза на езици в българското словесно и изобразително изкуства, с акцент върху модернизма и върху неговите най-силни персонални реализации.

Изследването е снабдено с множество репродукции, което е закономерно с оглед на темата.

Рефератът не просто „отразява вярно“ стореното в дисертацията, както административното клише изисква да кажем; не само систематизира и окрупнява намеренията и тяхната реализация. Бих искал специално да изтъкна нещо, което ми се струва специфично за тази работа: рефератът, а и самата дисертация са написани на прост и ясен език; идеите на изследването са представени ясно, без псевдоакадемични усложнявания. За мен това е едно от най-силните достойнства.

Т. нар. приноси в Реферата обаче ми се струват прекалено „на дребно“ поднесени, а така се губят същинските достойнства на изследването. (Отделен е въпросът за смислеността изобщо на това административно изискване.)

Сред посочените в Автореферата „приноси“ бих открил нещо, което включва в себе си, обобщава всичко останало. А именно: за пръв път сме свидетели на последователно и цялостно фокусиране чрез интердисциплинарен подход върху творчеството на неколцина изтъкнати автори – класици на българския модернизъм, – „които си служат едновременно с изобразителния и словесния код“ (т. 2), но заедно с това и отстояване на тезата за словото като „универсална среда на художественото изразяване“, като универсалния модус всеки творчески импулс (т. 3).

С оглед на всичко казано дотук предлагам на авторката Светлана Стойчева да бъде присъдена научната степен „доктор на филологическите науки“ и гласувам за това.

03.06.2025 г.

проф. **Пламен Анто**в, д. ф. н.