

НАЦИОНАЛНА АКАДЕМИЯ ЗА  
ТЕАТРАЛНО И ФИЛМОВО ИЗКУСТВО

Факултет Екранни изкуства

Категра Световна култура

Светлана Стойчева Ангерсон

## **АВТОРЕФЕРАТ**

на дисертационния труд

## **СЛОВО И ОБРАЗ – СИНХРОНИИ**

за присъждане на научната степен

„доктор на филологическите науки“

2025

# СЪДЪРЖАНИЕ НА ТРУДА

ВЪВЕДЕНИЕ (3)

ЗА СИНХРОНИИТЕ МЕЖДУ СЛОВЕСНИЯ ТЕКСТ И  
ВИЗУАЛНИЯ ОБРАЗ (7)

БЯЛО ВЪРХУ БЯЛО: ИМАГИНЕРНОТО КАТО ТЕКСТ И  
ИЗОБРАЖЕНИЕ (ОТ ТИЛ УЛЕНШПИГЕЛ ДО „БЯЛО ВЪРХУ  
БЯЛО“ И ИЗТОЧНОТО ИЗКУСТВО) (34)

ПИСАТЕЛЯТ ХУДОЖНИК ИЛИ ХУДОЖНИКЪТ ПИСАТЕЛ  
КОНСТАНТИН ВЕЛИЧКОВ (46)

СИРАК СКИТНИК КАТО ФИГУРА НА КУЛТУРНИЯ СИНТЕЗ  
МЕЖДУ ДВЕТЕ СВЕТОВНИ ВОЙНИ (73)

МЕТАФИЗИЧНО-ЕЗОТЕРИЧНИЯТ ПЕЙЗАЖ (СЛОВЕСЕН И  
ВИЗУАЛЕН) (99)

НА НИКОЛАЙ РАЙНОВ ПРЕСИЧАНЕ НА ЕЗИЦИТЕ НА  
СИМВОЛИСТА, НА ПОЕТА ЗА ДЕЦА И НА ХУДОЖНИКА  
ЕМАНУИЛ ПОПДИМИТРОВ (150)

СЕЦЕСИОННО-ИЗОБРАЗИТЕЛНИ ЖЕСТОВЕ В ПРОЗАТА  
НА ЙОРДАН ЙОВКОВ (182)

ДИАЛОГЪТ “БЕТОВЕН”: ПЕНЧО СЛАВЕЙКОВ И БОЯН  
ПЕНЕВ (ЗА ЧЕТЕНЕТО НА МУЗИКАТА ПРЕЗ ПОЕЗИЯТА)  
(194)

ЗАКЛЮЧЕНИЕ (209)

БИБЛИОГРАФИЯ (214)

СПИСЪК С ИЛЮСТРАЦИИ (228)

Идеята на този труд възникна от желанието да разгадая феномена на „комплексния творец“ – онзи, който може да твори в различни сфери на изкуството и съответно да си служи с различни художествени езици. Този феномен поражда редица въпроси около границите между отделните изкуства, за вътрешната мотивация на твореца при избора на изразна форма и за нагледяването най-често на една от тях при изграждането на неговата творческа идентичност. Интересът ми към културната биография на такива творци естествено се разгръща и към културния контекст, който позволява и стимулира подобна интердисциплинарност. Особено ме занимават възможностите на интегралния аналитичен подход, базиран на интердисциплинарна методология, при изследването на подобни случаи. Впрочем, в метаезиците на критиката, есеистиката и дори дневниковите записки подобен подход отдавна се практикува – включително стихийно, неосъзнато или дори клиширано. Това е особено видно при автори с поливалентна естетическа нагласа. Показателен е примерът с Бодлер, който, опитвайки се да предаде изразителната способност на контура и багрите на любимеца си Дьолакроа, лесно прибегва до сравнения, привличащи групи изкуства: той (Дьолакроа) изразил „невидимото, съвършеното, мечтата, нервното възбуждение, гушата...съвършено като завършен художник, прецизно като тънък литератор, красноречиво като пламенен композитор“<sup>1</sup> Подобна реторика интуитивно предава многопластовия творчески импулс, какъвто очевидно притежава не само обектът на възхищение, но и нейният субект. Такъв рефлекс подсказва необходимостта от език, способен да мисли отвъд границите на една-единствена естетическа

---

1 Бодлер, Шарл. Творчеството и животът на Йожен Дьолакроа. В: Дневникът на Йожен Дьолакроа (1822 – 1863). София: Български художник, 1980, с. 13.

система и който съчетава различни медии и дисциплини в едно цялостно възприятие.

Обикновено творчеството на българските автори, които си служат едновременно с двете кода – изобразителния и словесния – се изучава поотделно, без изкуствоведите да навлизат в полето на литературното творчество на даден художник, и обратно – без литературоведите да включват в подхода си към писателя и изявите му на художник (традиционно се изключва и творчеството им за деца, ако има такова). Подобна дисциплинарна и жанрова редукция е далеч от адекватно представяне на цялостния естетически профил на тези автори. Вместо това в настоящия труд е избран интермедиялният подход, който разглежда словесното и изобразителното като взаимосвързани и взаимовъздействащи си художествени модалности.

Това са основанията ми в този труд да опитам да пресека в творчеството на конкретни автори езика на словото с езика на другите изкуства (преди всичко пластичните); да упражня тяхната „преводимост“, да оглася „мълчаливите диалози“ (Н. Георгиев) и „възможните полилози“ (М. Дачев) между тях; да покажа как могат да се допълват взаимно, да се предизвикват или преосмислят. По-общата ми цел е откриване на нови перспективи и възможно задълбочаване на разбирането за взаимовъздействията между различните изкуства при отчитане на спецификата на техните културни кодове. Най-сетне искам да покажа колко вдъхновяващ и увличащ може да бъде интердисциплинарният интегрален подход, включващ семиотика, естетика, философия, история на изкуствата и т.н.

Особено ценно се оказва изследването на метаезиците на „двуезичните“ автори (владеещите езиковия код на две изкуства), а също и на „повече-езичните“ творци. Според критериите на Бергсон такива творци трябва да са изключения, тъй като по

неговите гуми, артистът обикновено е отгaden на изкуството чрез едно сетиво и „само чрез него“<sup>2</sup> – но практиката показва, че „многосетивните“ творци се оказват значително по-многобройни.

В българския контекст периодът между двете световни войни се откроява с най-висока концентрация на творци, активно присъстващи в повече от една художествена област. Движението „Родно изкуство“ формира тази благоприятна интермедиална среда, стимулираща появата на редица комплексни автори. Неговият импулс към синтез безспорно отглася и естетиката на сецесиона, която считам за първата интегрална художествена парадигма в културата на Третото българско царство. Към този период имам отгавнашен литературоведски интерес, а и историческото ми литературно мислене ме е тласкало винаги към завръщане в миналото. По-късните и съвременните метаморфози на разглежданата проблематика са по-малко интересни за мен, но те ще бъдат включени в следващи изследвания.

Защо се насочвам именно към терена на българската литература и българското изобразително изкуство след двете въвеждащи глави? Отгговорът е едновременно методологически и личен. Смятам, че изследователят, култивиран в собствената си културна среда (какъвто е моят случай), има възможността да извлече по-гълбоко и ново познание относно синергията между различните изкуства, именно чрез контекста, който познава отвътре.

\*

---

2 Така той обяснява изначалното разнообразие на изкуствата и различната предразположеност към тях: Бергсон, Анри. Интуиция и интелект. София: Лук, 1994, с. 162.

Първата глава – „За синхронизацията между словесния текст и визуалния образ“ – е замислена като теоретична, в търсене на единната основа на различните изразни системи. В нея, за съжаление, е обработена едва една трета от събрания вторичен материал.

Отправна гледна точка е усещането за недостатъчност, изпитвано дори от най-големите майстори на словото, на пластичните изкуства или на музиката спрямо езика, който иначе би следвало да владееят до виртуозност, и допускането, че тъкмо тази неудовлетвореност е причината да търсят (или поне да мечтаят за) алтернативно изразно средство. Тъй като става дума за дълбоко преживяване на границите на всяка отделна форма на изразяване, изглежда необходимо да се обърнем към рефлексивните полета на знанието, като философия на изкуството, естетиката и рефлексията на самите творци.

Тази част на дисертационния труд цели да синхронизира и обвърже най-общо два различни дискурса: философско-естетическият, който предлага принципни основания за генетичното и функционалното взаимодействие между словесното и визуалното (Фридрих Шелинг, Анри Бергсон, Ернст Гомбрих, Маргарита Серафимова), и авторефлексивния – творчески свидетелства, които показват как тази необходимост се преживява и реализира от самите писатели и художници (Бодлер, Итало Калвино, Орхан Памук, Васил Стоилов). Китайският теоретик и художник Шътао представлява особен пример, тъй като поизточному съчетава философска рефлексия и художествена практика. От друга страна, той самият възплъщава идеята за органично взаимодействие между визуалното и словесното. Всеки от избраните автори въвежда концептуални препратки към други автори (съответно към други теоретични и художествени полета), разширявайки аналитичната

перспектива на изследваното явление.<sup>3</sup>

В общи линии се открояват две взаимосвързани тези: първата се отнася до разбирането за въображението като универсален генератор на художественото изразяване, независимо от медията (творбата се ражда преди нейното оформяне/отлагане в конкретна художествена форма); втората изразява антилесинговското съмнение в строгите граници между словесното и визуалното. Въпросът дали в началото е словото или образът, повтаря класическата дилема „кокошката или яйцето“. За Шелинг всичко започва от произнесената дума – от божественото Слово; за даоисткия художник – от единната черта, която въплъщава Абсолюта; за Бергсон – от едно и също вътрешно движение (интуицията), провокирано от въображението; за Калвино – от взаимното пораждане на думи и образи, въпреки че неговата лична творческа интуиция тръгва от образа; за Маргарита Серафимова, позоваваща се на теорията за двойното кодиране на Алън Паувио – от сдвоеността на показване и разказване в човешкото въображение; същото долавя и Орхан Памук, опирайки се на собствения си опит едновременно като писател и художник. В крайна сметка надделява тезата, че словото остава средата, в която изкуството се разпознава – дори когато първо се е явило като образ. Мисълта е първичната движеща сила, която поражда изобразителния жест. Не е случайно, че именно в погледа на художника (тук привеждам мисли на Васил Стоилов, Илия Бешков, Паул Клее) тя се утвърждава още по-категорично, докато за литератора тя е подразбираща се, тя е неговата „природа“.

---

3 На този етап искрено съжалявам за пропуската да включа „Дневникът на Йожен Дьолакроа (1822 – 1863)“, съдържащ изключително ценен материал върху взаимодействието между изобразителното изкуство, музиката и литературата, отразено през призмата на едно комплексно творческо съзнание.

\*

В главата „Бяло върху бяло: имагинерното като текст и изображение (от Тил Уленшпигел до „бяло върху бяло“ и източното изкуство“ се правят интригуващи критически „проби“ на самата граница на езиците до тяхното „отгръпване“ и „скриване“ до край: до бялото платно, белият лист, бялото петолине. Всъщност „скриването“ не означава „изчезване“ – примерите с ненарисуваната картина на Тил Уленшпигел в интерпретациите на Шарл дьо Костер и Даниел Келман, както и с „Бяло върху бяло“ на Казимир Малевич, геометричния семиозис на Велемир Хлебников и празнотата в китайската живопис показват, че те могат да провокират възприемателя и да значат, също както запълнената картина, изписаният лист и нотираната музика – защото въображението не е престанало да продуцира образи дори и върху празното, нито пък умът се съгласява с „нищото“.

Същинската част на труда е посветена на български творци, които работят в хетеропространството на различни изкуства – предимно литературата и изобразителното изкуство – и съчетават различни кодове, функциониращи както като генериращи, така и като интерпретативни. (Тук понятието „хетеропространство“ не използвам изцяло в смисъла, зададен от Фуко, а по-скоро като зона на взаимодействие между различни художествени езици.)

\*

Четенето на Константин Величков „в образи“ (главата „Писателят художник или художникът писател Кохстантин Величков“) очертава много по-интересен профил на автора, отколкото ако се чете „в идеи“.

Неговото политическо „изгнаничество“ културно се определява не само по отношение на самия него, като развива рисувателния си талант и дори за известно време се издържа от продажба на картините си, но и в контекста на българската култура: в „Писма от Рим“ се съдържат живописни описания от типа на хипотипозата и екфразиса, които можем да определим като компенсаторно усвояване на елементи от античната и ренесансова култура, останали извън интересите и вкусовете на Българското възраждане. През неговите платна, вдъхновени и създадени във Флоренция и Цариград, виждаме образи на „чуждото“ – но не през погледа на българина, затворен в границите на „родното“, а през погледа на българина, пребиваващ и общуващ в световни кръстопътища на различни култури (без културата на Ориента да е натоварена с робски конотации); където светогледът неминуемо се разширява. Вдъхновена от реконструкцията на контекста около създаването на картината „Негърчето“ (по-точно „Негър“), направена от изкуствоведа Ангел В. Ангелов, се опитвам да обоснова няколко критически сюжета, свързани с емблематични творби на Величков. Сред тях са същата „Негър“, във връзка с която продължавам да изследвам проявите на интереса му към европейската колониална експанзия, „Флорентинец“, „Малкият кибритопродавач“, „Баба и внуче“, „Ханъма“. Във всичките му платна портретът заема централно място, вписан в едва загатната история. Нейният ключ би могъл да бъде възможното съотнасяне на изображението към някоя от литературните му творби. Четенето на картините на художника Величков изглежда заложено още при създаването им – ако това е вярно, можем да кажем, че той създава жанровете си картини като застинали в “стоп-кадър” цели разкази или грами.

Потърсено е влиянието на италианския веризъм върху живописните и литературните творби на

Константин Величков. Особено показателна е една негова характерна наративна конструкция: имаме една опияняваща природна картина, в която грастично се вклинява социален детайл, който прекъсва завинаги романтичното съзерцание. Интересно е, че напълно същата конструкция използва и Вазов в разказа си „Пејзаж“.

Величков се завръща в България с идеи за културно строителство (безспорно най-голямата е създаването на българското Държавно рисувално училище през 1896 г.). Когато изоставя „художеството“ и се посвещава на литературата и обществената дейност, погледът му на художник ни най-малко не угасва – именно затова образното мислене в литературното му творчество заслужава специално внимание и анализ. Интерес представлява начинът, по който „академичният“ Величков се вписва в сецесионисткия контекст на списание „Художник“. Тук се проявява неговият есеистичен и критически език, опериращ с аргументи ту от литературния, ту от художествения дискурс. Освен това показва ясно съзнание за историческата динамика на изкуствата и техните граници.

В отделен параграф се разглежда съгласуването на мярата на художника и мярата на писателя в разказите на Величков. Между тях могат да се открият текстове, в които визията на художника взема връх над наратора, с други думи, които не изглежда да са издържани в поетиката на „случката“, а по-скоро в поетиката на „картината“. Разказвачът най-често е очевиден и напомня художник, рисуващ от натура – в неговото „зорко“ око се „случва“ целият разказ-картина. Струва ми се, че Величков проблематизира типологията „визуален“ – „вербален“ автор. Ако той е „визуален“ автор в смисъла на Орхан Памук, теоретично погледнато, би трябвало да няма затруднение с написването на дългоочаквания роман в българската литература.

Вместо него обаче тази роля поема приятелят му Вазов, който е не по-малко „визуален“ (при него логиката на Памук, така да се каже, проработва). Очевидно за Величков определението „визуален“ писател не е достатъчно – у него писателската и художествената практика се съчетават, което основно го отличава от Вазов. В разказите си обикновено „рисува“ една картина (както в „Ханчето“ с подзаглавие „жанрова картинка“) и... готам – словесният образ остава сам да „разкаже“ онова, което носи; следващата „картина“ ще „заговори“ в груг разказ. Неслучайно най-доброто му постижение в повествователните жанрове принадлежи към мемоаристиката – “В темница. Спомени от 1876 г.” (1899). Причината отново е превесът на “видяното” и “преживяното” пред “чутото” или “измисленото”. Нека вметна, че в търсене на взаимоотношението на слово и образ в разказа „Тема“ се появи един особено любопитен метасюжет, сякаш предчувствие за идеята на Йовковата „Албена“ (без намерение да усложнявам критическите дебати около далеч по-късното произведение).

Към изследването е добавена и поезията на Величков, в която се долавят импресионистични набеи и наченки на интериоризиране на пластическото виждане. Анализът на „Цариградски сонети“ като точка на пресичане между художника и поета Величков отсъства, но това би могло да бъде развито в една разширена версия на настоящото изследване.

Обобщено казано, Константин Величков не е от художниците, които нямат груг избор, освен да бъдат художници (той не би казал като Ван Гог: „Нямам груг избор освен да бъда добър или лош живописец.“<sup>4</sup>), нито от писателите, които нямат груг избор, освен да бъдат писатели. Фактът, че е едновременно и художник, и

---

4 Ван Гог, Винсент. Из писмата до брат му Тео. Т. 2. София: Български художник, 1967, с. 164.

писател, предопределя появата на дифузна, вербално-иконична гледна точка в творчеството му. Често може да се случи да мисли като писател, рисувайки, и да вижда като художник, пишейки. Това предопределя и синтеза на двете изкуства при него, както и на жанровете му “миксове”: картина в разказ, пътни бележки в поетична форма, разказ в портрет (струва ми се, че на портретите си гледа като на компресирани разкази), очерково есе и т.н.

\*

Докато Величков остава гонякъде „скритият“ художник в българската културна памет, Сирак Скитник е „скритият“ поет. В главата „Сирак Скитник като фигура на културния синтез между двете световни войни“ се дебатира въпросът как и защо при него надделява художникът, критикът, есеистът? Може ли да ревизираме мнението на Владимир Василев за поетическата сбирка на Сирака – „Изповеди“? След края на Първата световна война не преминават ли авангардните идеи през границите на българската култура по-лесно чрез изобразителното изкуство – и то в култура, която се смята за литературоцентрична? Защо илюстрациите на Сирак Скитник предлагат различен интерпретативен ключ към модерния Чавдар Мутафов? Това са част от въпросите, които ме вълнуват около феномена Сирак Скитник, без да търся еднозначни отговори.

Започнал като културтрегер на модерните естетически тенденции, проникващи от Европа и филтрирани през руския модерн, след Голямата война Сирак Скитник се утвърждава като една от ключовите фигури, които провиждат естетическите и етическите посоки в българското изкуство (разбира се, голяма роля изиграва съредакторството и авторството му в списание

„Златороз). Вплъщава една от най-характерните идеи на движението „Родно изкуство“ между двете световни войни – идеята за синтеза на изкуствата. Наричат го културен феномен заради силните му изяви в областта на изобразителното изкуство, литературата, театъра, критиката.

Защо двете му творчески „амплоа“ (на сецесионен художник и поет) са най-балансираны в списание „Художник“? Очевидният отговор се крие в самия синтетичен характер на направлението сецесион, който определя и стилистичния облик на списанието. Във всеки случай именно там се изработват клишетата на символистичното съзнание заедно с набора от символистичните художествени знаци. От тях всеки участник ще пренесе в следващото си творчество онези от тях, които най-дълбоко са засегнали в творческата му памет – така се случва със самия Сирак Скитник, с Емануил Пондимитров, с Йордан Йовков. Впечатляващо е графичното сцепление между рисунка и стихотворение в текста му „Увехна тя“ („Художник“, 1905-1906 г.), напомнящо източна миниатюра, в която словесният текст рамкира изображението, създавайки цялостна завършена картина. Тази композиция не цели да „разкаже“ авторската рефлексия, а по-скоро да насочи съзерцанието в определена естетическа насока. Дори единствената му стихосбирка – „Изповеди“ (1910) – да изглежда като усвояване на словесните клишета на българския модернизъм, в нея личи отложен почеркът на декоративния художник.

След Първата световна война импресионистичният код ще бъде заменен от експресионистичния – преход, който преминават мнозина български творци, включително и Сирак Скитник. Показателно е, че най-активните му популяризатори са също писатели и художници – Гео Милев и Николай Райнов. Въпреки промяната в естетическата парадигма, основните

колоремни редове от ранните стихове на Сирака (потвърдени от Мирослав-Дачевите честотни таблици<sup>5</sup>) остават като мост между поезията и изобразителното му творчество. Стихосбирката му „Изповеди“ се разглежда като предчувствие за художника от 20-те и 30-те години, който обръща „поражението на поета“ (Св. Игов) в триумф на живописеца.

Връзката между текст и изображение от ранното му творчество се развива в илюстрациите му към литературни произведения на писатели, с които очевидно идейно се родее: Теодор Траянов, Христо Ясенов, Чавдар Мутафов, Едгар Алън По и др. Дори и замислени като диалог, забелязва се тенденцията да се превръщат, бидейки „паралелна видимост на вътрешно преживяване“ (по Ч. Мутафов), в самостоятелни творби със силен авторски почерк, способни да предизвикат истински критически дебати (случаят с „Марионетки“). През 30-те години на ХХ в. Сирак Скитник се отказва от илюстрациите (прави само корици на книги), като очевидно избледняват интересите му към текста като синтез между художника и писателя. Той все повече се потапя в ирационалните дълбини на изображението. Затова може би е признат като художник на собствените си търсачески светове.

Метахудожественият дискурс, който Сирак Скитник разработва в множество критически статии и рецензии върху изкуството (над 400!), поместени в „Златороз“, се оказва начин за осмисляне и изкристализиране на новите естетически търсения в българското изкуство – когато започва да излиза списанието, това е концепцията на движението „Родно изкуство“, но през 30-те и 40-те години идват новите явления, които той също следи. Така че опитът да се

---

5 Дачев, Мирослав. Семиотика на цвета в поетическия текст. София: Издателски център на Народното събрание, 1997, с. 350-376.

очертаят неговите естетически възгледи, категории и стил изглежда напълно оправдан, доколкото подобен аналитичен преглед не е правен. Анализът тук (и като тенденция в цялата дисертация) се базира изключително на текстовете на автора – оттук и обилието от цитати, които не само потвърждават и аргументират изводите, но и очертават „по-живо“ изкуствоведската проблематика и изкуствоведския тезаурус от периода. Разгледани са категориите, които най-често обговаря критикът: „съвременност“, „модерност“, „интуитивизъм“ и „иррационализъм“, „човешка гуша“, „творчески гух/гуша/сърце“, „примитив“. Изведени са основни концепти, свързани с методологическия му подход: „замисълът на художника“, „образът на предмета“, „измъчеността на творческия акт“, „синтезът в изкуството“...

Още първите критически статии на Сирака показват сецесионно-импресионистична стилистика, нехарактерна за българската критика от това време. Интровертният му стил прераства в екстравертно манифестен в статиите му след войните, но стилистиката му продължава да клони към художествената есеистика. По-важно е, че много от въпросите, които поставя, са обърнати към „утрешното изкуство“ и имат съвременен потенциал.

Ако за ХХI век творците на „Родно изкуство“ отдавна са канонизирани и влезли в учебници и истории, за съвременника им Сирак Скитник между двете световни войни те са още като деца в творческите си опити и все още са само „надежди“. „Трагедията на търсенето“ е най-благословената трагедия за твореца според художника-критик, защото е най-благодатната. Неслучайно една от перифразите, които най-много прилягат на самия него, в унисон с псевдонима му, е „търсещият творец“.

\*

Следващата глава – „Метафизично-езотеричният пейзаж (словесен и визуален) на Николай Райнов“ – се изгражда върху тезата, че Николай Райнов притежава един от малкото наистина мултидисциплинарни профили в българската културна история. Той е автор, който владее двата кода – вербалния и иконичния – и е еднакво признат както като художник, така и като писател. Макар изследователите често да отбелязват тази двойственост в творческата му природа, тя рядко е предмет на по-задълбочен интердисциплинарен анализ.

Едва ли някой ще отрече, че авторът е труден за изследване. За да може изследвателят да каже нещо за него и то да прозвучи истинно, трябва „подготвително“ да тръгне по стъпките на мултидисциплинарния му синтез – да събира и интегрира идеи от различни области като митология, религия, фолклор, литература, наука, философия, теософия... Връзката с теософския синтез не е случайна, тъй като теософската доктрина е не само позната и популяризирана от автора, но представлява идейната основа на творчеството му.

Никаква изложба или говорене за българския мистичен символизъм, сецесион, декоративизъм, движение Родно изкуство или експресионизъм не биха могли да се случат без неговите словесни и изобразителни текстове. Да се прочете обаче Историята „Николай Райнов“ през диалозите на неговите разнородни текстове е задача, изискваща далеч по-обемна работа от настоящия, тъй като изследвателят винаги ще пропусне, ако не явните, множество неявни асоциативни връзки, цели произведения, ракурси – с други думи, само ще се приближава до Николай-Райновите синтези.

Райновите „съответствия“ се проявяват на много равнища, но настоящото изследване се фокусира върху темата за пейзажа на Николай Райнов, тъй като тя присъства еднакво осезаемо и в изобразителното, и в литературното му творчество, като има и в двете един

и същ – метафизично-езотеричен – характер. Изборът на фокус не означава, че няма да остави изследователя в същата гора от ризомни връзки, в която се озовава при каквато и да е тема, отнасяща се до творчеството му. Дори само извличането на концепциите му за пейзажа от собствените му метатекстове крие реална опасност да наруши пропорциите на частите на труда, но, разбира се, провокацията е приета. Това изследователско поле обаче остава от съществено значение, особено ако в него се търсят, фигуративно казано, интерпретативните ключове, предоставени от самия автор.

Въпреки че методологията на метафизиката и езотериката е напълно различна, и двете са насочени към онова, което лежи отвъд видимото и материалното. На метафизичните пейзажи на Райнов се гледа не само като на стилизирано изображение (ако и стилизацията да е първостепенното художествено средство и в изобразителното, и в литературното му творчество), но и като на съграден чрез тях езотеричен текст. Отделно се поставя въпросът какво означава да се гледа на природата като на „езотеричен текст“, или какво означава концептът „тайните на природата“ от гледна точка на теософията и окултните практики. Особена тежест в разглежданата тема получава ръкописът на Райнов „За потайната сила на билките. Окултно билкарство и знахарство“, разчетен и публикуван за първи път през 2015 г. в каталога към изложбата по повод 125 години от рождението на художника<sup>6</sup>, но и до днес останал без обстоен анализ. Става дума за компилативен труд в мащаб „Райнов“, посветен на езотериката и окултната прагматика на растенията с прецизно посочена литература от областта на философията, алхимията, кабалата, астрологията, спиритуализма, теософията,

---

6 Каталог към изложбата „Николай Райнов 1889-1954: Символически пейзажи. София, 2015, с. 11-62.

антропософията, гревните мистерии и окултни практики, митовете от цял свят, разбира се, Библията, а към всички тях е включена и българската магия. Още в коментарите към ръкописа е допусната вероятността живописната серия полски цветя и гървета на Райнов да е създадена с цел да илюстрира един ген публикацията на ръкописа. В главата се анализират връзките с тези и други, включително литературни, произведения на автора. Установява се функционална динамика между самостоятелни картини и фрагменти от литературни произведения на автора: живописна картина може да се трансформира в автоилюстрация на литературен текст, а автоилюстрацията – да се еманципира като самостоятелно художествено произведение.

Персоналното отношение на Райнов към природата и концепцията му за превръщането в пейзаж се извеждат от една късна анкета на Спиридон Казанджиев от 1947 г., останала в ръкопис, очевидно недовършена и непубликувана приживе. Част от подготвените отговори се появяват за първи път в албума с репродукции на картини на Райнов от 2009 г.

Основното внимание в тази глава е насочено към гванадесеттомната „История на пластичните изкуства“ (1931-1939). Нейната стойност не се изчерпва само със своята енциклопедична информативност (количеството представени творци и събраните изкуствоведски факти е наистина впечатляващо), но още повече с онези субективни „пробиви“, чрез които се проявяват личните естетически възгледи на автора (към момента на издаването вече претърпели развитие). Те определят както избора на акцентите, така и характера на критическите оценки. Освен това разполагаме с мнението на творец, работил в не една изобразителна живописна и графична техника<sup>7</sup>, така че може да се

---

7 акварел, гваш, темпера, туш, лак върху станиол, гърворезба,

търсят отгласи и от собствен творчески опит. Не по-малко съществено е, че чрез „История на пластичните изкуства“ можем да „разучим“ самия изкуствоведски език на Райнов, функциониращ като метаезик не само за чуждото, но и за собственото му изобразително творчество. Тук неговият стил се разглежда като възплъщение на „унаследения изобразителен речник“ (подказано от идеята на Гомбрих за монография на пейзажиста Джон Констабъл (1776–1837), в която да се анализират „елементите, заимствани от художниците, които той е изучавал и от които се е възхищавал“<sup>8</sup>). Може да се каже, че с подобна задача Райнов сам се е справил. За изследователя оставаше прочитът на този мегатекст (осъществен в известни граници) в опит за диахронен срез на отношението на пластичните изкуства към природата и проследяване на възможните влияния върху пейзажиста Райнов. Съзнателно се търсят, така да се каже, общите места на изкуствоведа и на художника, а някъде и на писателя Райнов.

Извеждането на връзката между теософията и антропософията с изкуството продължава на основата и на други метатекстове на Райнов, като статията му „Една особност на новото изкуство“, публикувана още в началото на 20-те години на XX век в окултното списание „Анхира“.

Връзката между изобразителното, литературното и теоретичното му творчество е толкова тясна, че всяко от тях може да се разглежда като транскрипция на другото. Щом се отнася до изобразителното му творчество, автоилюстрациите към книгите му можем да видим като развити в напълно самостоятелни произведения, а картините му, представляващи основно пейзажи, могат

---

линорезба, илюстрация, винетки, книжно оформление.

8 Гомбрих, Ернст. Изкуство и илюзия. София: Български художник, 1988, с. 437.

да изиграят ролята и на „автоилюстрации“ към негови словесни произведения. С други думи, отново стигаме до засилените интертекстуални връзки в творчеството на Райнов, които подobaва да се разглеждат в разчупените граници на словото и образа (примерът с картината „Гора“, създадена като автоилюстрация към повестта „Княз и чума“; картината „Стилизирана природа“, годна да послужи за илюстрация на Райновото Самогивско царство от едноименната притча.

\*

В главата „Пресичане на езиците на символиста, на поета за деца и на художника Емануил Попдимитров“ продължава разглеждането на творчеството на даден автор в неговата цялостна художествена „палитра“. Целта е да се изследват пресечните точки на трите художествени езика, чрез които се изразява Емануил Попдимитров: езика на поета символист, на поета за деца и на художника пейзажист и портретист. Към тях трябва да се добави и езикът на есеиста-философ, който в някои от връзките показва посредническа функция. Друга важна задача е да установим как умението на Попдимитров да си служи с всеки от тези езици поотделно рефлектира върху творчеството му в останалите области – те не само не се изключват, а напротив – взаимно се проникват и усилват.

Що се отнася до литературно-историческото признание на постиженията му, в контекста на българския символизъм Попдимитров е ключова фигура и разговорът за това литературно направление не може да се състои без него; като класик в поезията за деца понякога остава на по-заден план (в сянката на Асен Разцветников например), а рисунките и платната му са може би най-слабо познатите и „броени“ от историците на изобразителното изкуство (малко от

литературоведите изобщо знаят за художническия му талант). Търсенето на връзки между различните изразни езици на Емануил Попдимитров позволява открояването на неговия художествен идиолект като цялостен и разпознаваем във всичките му проявления.

Хипотезата за вътрешното родство между ранната символистична поезия, литературата за деца и живописата на автора се основава на доминацията на изобразителния код и на споделената лирико-образна памет, проявяваща се и в трите сфери. Два са основните източника на тази памет при автора: споменът за местата на детството от родното Груинци (Западни български покрайнини) и т.нар. „сецесионна“ памет, формирана в контекста на списание „Художник“, където става един от активните сътрудници. В своите литературни „Спомени“ (датирани от 1915 г.) Емануил Попдимитров показва своята изключителна сетивна поетическа памет за детството си, както и отражението на съзерцателната си натура. Възможно е образите на родното в поезията си за деца да черпи и от тях – един вид повторно пресътворяване на веднъж вече визуализирани във въображението и фиксирани „на книга“ картини, предназначени някога за друг читател. Същото пространство, което очертава лириката му за деца, преди това като че ли е „обитавано“ в дневниковите му записки (в частта „Детство“).

Мястото на срещата е пейзажът – и в живописните му платна, и в лириката му за възрастни и за деца. Не може да се твърди, че в творчеството на Попдимитров образите на родния пейзаж са напълно изместени от сецесионните, въпреки че още в ранния му творчески период последните вече присъстват с почти речникова изчерпателност и са вписани в културния код на времето. В поезията му за възрастни обаче върху запааметените родни картини е наложена сецесионно-декоративна бленда, оцветена с колоремите

на символизма (чиято систематизация дължим отново на таксономията на Дачев). В поезията за деца на Емануил Попдимитров образите на родния пейзаж са силно стилизирани през призмата на народната песен – именно чрез тази стилистика Попдимитров се вписва в движението за български модернизъм „Родно изкуство“. В тези стихотворения питащият субект най-често е детето, очертаващ чрез въпросите си един специфично детски поетичен свят, органично свързан с кръговрата на природата и оттам с кръговрата на трудовия цикъл на фолклорния човек. Но не толкова трудовият и обредният цикъл са в основата на пресъздаването му – а една пасторална, естетизирана, позлатена и посребрена детска Belle Époque. На нивото на поетиката им и в специфичната естетизацията на образите се долавя утаена сецесионно-символистичната опитност на Попдимитров. На тази основа се правят отделни сравнения между стиховете на Попдимитров за деца и стиховете му за възрастни с буквално едни и същи тематични заглавия.

Проявите на Емануил Попдимитров в изобразителното изкуство – многобройни рисунки с молив и перо, живописни пейзажи, автопортрети, женски портрети, изображения на най-близките му, множество винетки в стил ар нуво/сецесион, ескизи, безброй непретенциозни скици (част от които – върху ръкописни листчета, изпълнени със стихове), миниатюрни хартиени изрезки и проекти за корици – все още не са основно проучени. В рамките на настоящото изложение това също не може да се случи, но се прави опит за интегрирането им към словесното му творчество чрез вече познатата идея за тяхното взаимно интерфериране. Не е случайно, че първият автопортрет на Попдимитров съвпада с появата на първите му стихове (1904). И в двата случая имаме акт на авторорефлексия, материализирана чрез две различни изразни средства – на словото и на образа.

Особено показателни за взаимодействието между визуален и словесен код са още най-ранните публикации на Емануил Понгимитров в „Художник“, където може да се наблюдава пряката визуална „прегръдка“ между текст и автоилюстрация – един ракурс, останал досега извън вниманието на неговите изследователи. Най-интересни в това отношение са стихотворението „Град на Слънцето. Египет“ (1909) и разказът „Бащата на блудния син“ (1909). И в двата случая винетките функционират като автоилюстрация, иконографски допълваща и разгръщаща смисловото пространство на текста.

Разбира се, от гледна точка на връзката между словесното и визуалното творчество на Понгимитров не по-малък интерес предизвикват портретите, които можем да причислим към неговата женска поетическа галерия („Ема“, „Ирен“, „Лаура“, „Лисхен“ ...) – особено акварелния портрет на Дора (неговата съпруга), напомнящ деликатния рисунък на Борис Георгиев.

За прочита на неговите пейзажи и портрети са въведени и собствените му възгледи за изкуството, макар и фрагментарно изложени в кратки текстове. От тях оставаме с впечатлението за взаиморазкриване/взаимоприникване на две индивидуалности: на природата и на онзи, който я наблюдава с намерението на художник. Срещата на „видяното“ и „намисленото“ от художника след „дълго и интимно“ общуване с природата е това, което се предлага на зрителя художествено да съзерцава. Някои от неговите концепции биха могли да намерят място и в по-широки изкуствоведски дебати за естетическите възможности на пейзажа като жанр.

\*

Йордан Йовков е следващият „визуален“ автор в българската литература. (Доколко може да бъде разглеждан и като „аудио“ автор, е отделен въпрос –

един аспект, който остава за бъдещо изследване.) Макар да няма сведения, че се е занимавал с изобразително изкуство, разказите му оставят усещане за изключителна образност, сравнима с тази на майстор художник. Изследовател на Бодлер отбелязва, че дори и рисунките му да бяха изгубени, пак бихме разпознали особеността му усет към визуалното. Идеята ми е, че ако един автор, макар и да не е художник, притежава изразено художническо виждане, доловимо в писането му, можем спокойно да допуснем, че рисунките му просто не са запазили – така че нека си представим, че и рисунките на Йовков просто не са достигнали до нас.

Всеки историк на българската литература знае, че Йордан Йовков, подобно и на грузия майстор на разказа, Елин Пелин, започва с поезия, като най-естетските му публикации несъмнено са в трите годишници на сп. „Художник“. Участието му в това издание се оказва „билетът“ на модерниста Йовков – билет, който, образно казано, никога не изхвърля. Напротив: дори го „хербаризира“ в по-късното си прозаическо творчество.

В главата „Сецесионно-изобразителни жестове в прозата на Йордан Йовков“ целта ми е да покажа как и защо това ранно поетическо наследство не е само интересен „пролог“ към прозаика Йовков, а е в основата на едно стилистично изграждане, което оказва влияние и върху „зрелия“ му стил. Неговите сецесионни словесни жестове, както можем да ги наречем, са тъкмо онези изобразителни знаци в прозата му, които ретроспективно препращат към едни от първите му поетически опити в сп. „Художник“. Преди да се опитам да разплета Йовковата плетеница от символистично-декагентски образи, разглеждам стихотворението, което открива първия брой на „Художник“, заедно с неговата декоративна сецесионна рамка. Автор на това стихотворение е Иван Вазов. Оказва се, че дори и изтласкваният към лагера на традиционалистите писател (от идеолозите на кръга

„Мисъл“) може да придобие модернистичен ореол, когато е представен в сецесионна рамка. Йовковите стихове също вървят в съпровод със „сецесионната опаковка“ – рисунката, орнаменталния и изобразителен мотив, винетката и канцовката изясняват недвусмислено стратегията за прочит на тези текстове.

Тезата, която защитавам тук, е че естетическата категория „красиво“ в Йовковата проза е пряко обвързана със сецесионната памет на твореца (знае се, че паметта е основното Йовково средство за пречупване на действителността). Нейните следи могат да бъдат разпознати в открояващите се декоративни знаци (декоративна словесна образност, дори декоративни словесни канцовки) в разказите му – най-отчетливо в ранните, често наричани „военни“, но присъстващи и в по-късните му творби. Сецесионната школовка се пази в езика на сравненията, в гледната точка, в неепичната рамка, в която Йовков разгръща историите си. С други думи, той сякаш продължава да разлиства „Художник“ и след 1909 г., когато спира да излиза.

Българските семиотици отдавна разработват знаковия свят на Йовков. Но дали природата на знаците му е една и съща? Йовков употребява „знаци“ и „знаци“. Един тип знак е развързаната кърпа на Нонкината майка („По жицата“), а друг тип знак е цъфналата слива, под която точно е седнал дядо Гуди („Индже“), или шипката, под която седят, покрай която минават и до която умират земляците („Земляци“), или белият и черният кон във „Вълкадин говори с бога“, или почервенелият прозорец (в същия разказ), или най-сетне черната луничка на бузата на Цветана („Последна радост“). Единият е предметен знак, другият е декоративен. Образният символизъм в творчеството на Йовков понякога може да се изрази точно чрез една словесна винетка в пейзажа. Тези „декоративни“ знаци, устойчиви фигурални мотиви, са наречените декоративни „сецесионни“ жестове у Йовков

и те действително могат да се открият в изобилие в разказите му.

Обръщането към най-ранните поетически творчески изяви на Йовков се оказва възможност да се насочим към изобразителния потенциал на прозата му и да разкрием двойствената знакова природа на творчеството му. Става дума за художническа нагласа на един писател, при която гледането, така да се каже, е „и обект, и метод“.

\*

Последната глава със заглавие „Диалогът „Бетовен“: Пенчо Славеиков и Боян Пенеv (за четенето на музиката през поезията)“ представя един критически опит да се говори за музиката през поезията – става дума за първата монография за Бетовен, написана от българин, и то не от музиколог, а от известния литературен историк и критик Боян Пенеv. Самият той е един от примерите за мултидисциплинарен критик с литературна закваска (такива в поколението му не са малко). Това вече предвещава обещаващ изследователски сюжет. Оформя се една интересна триада в български контекст: Пенчо Славеиков – Бетовен – Боян Пенеv. Бетовен е формалното свързващо звено, но Боян Пенеv, еднакво завладян и от гения на Славеиков, и от гения на Бетовен, е същинският медуум във връзката. Най-кратко този „сюжет“ може да се опише по следния начин: Боян Пенеv се идентифицира с Бетовен, но много често през идентификацията със Славеиков, който на свой ред също скрито се идентифицира с композитора. За да ословеси музиката на Бетовен, Боян Пенеv опитва с подобие на „музикален екфразис“, при който „четенето“ на творбите на композитора на места се припокрива с „четенето“ на неговия кумир Славеиков.

Ключът към отношението на Пенчо Славеиков

към творчеството и личността на Бетовен се намира, разбира се, в поемата му „Cis moll“, така че първо към нея са насочени интерпретаторските усилия. Те обхващат вникване в историята на творбата на композитора, смисъла на промененото заглавие, херменевтиката на тоналността, гностическия код; Славейковия избор на тоналност за поетическо заглавие, паратекста, придружаващ всичките публикации на поемата му преди включването в „Епически песни“ – за да се стигне до заключението за прякото композиционно, а и стилистично влияние на Бетовеновата музика с нейните хармонични въведения и поантни завършеци, вътрешни контрасти, сериозен и трагичен характер върху поетиката на поемата, а и върху поетиката на „Епически песни“.

Идейното привличане на Славейков към Бетовен е изключително силно и се за дълбочава от паралелите в личните им съдби, които пораждат темата за страданието и вътрешното прераждане. Именно в споменатата поема Славейков разкрива процеса на раждането на културния герой, както и на себе си в тази роля. Връзката Бетовен – Славейков се оказва изключително важна, доколкото откриваме персонализирани идеи и проблеми на българския модернизъм от неговия първи етап.

Следващата теза, която се защитава в тази глава, се отнася до задочния диалог, който Боян Пенев води с „Жреца и война“ (по Дебелянов) на българския модернизъм в текстовете си за Бетовен от 20-те години на ХХ век. Близостта до „Жреца“ и скритото му цитиране се засилват особено когато Пенев стига до интерпретиране и философизиране на музикалното творчество на композитора след разделната за него 1802 г. Тогава призмата на любимия Славейков идва сякаш от само себе си. Например словесната интерпретация на „Лунната соната“ удивително напомня лирическият пейзаж, с който започва „Cis moll“. Религията на страданието на Бетовен

е видяна в аналогия не само с тази поема на Славейков, но и със стихотворението „Болният монах“ от „На острова на блажените“. Посочени са и други перифрази на любимия поет, а интерпретирането на „Шеста симфония“ е като припомнен разбор на стихосбирката на Славейков “Сън за щастие”. Тук отново Боян Пенев влита любимата си метафизична тема за жаждащата своята прародина душа, до която единствено природата би я отвела (друг път замества природата с музиката, основавайки се на нейната метафизична същност). Проблемът при Бетовен според него е, че той не успява да се освободи напълно от външното възприемане на природата, за да стигне до висша мистична одухотвореност. За него той все пак остава в плен на кошмарите от действителността<sup>9</sup>.

Невъзможно е да не се попитаме – не е ли това уещане подказано от същата идея, която Пенев развива за българския поет в прословутата си статия “Основни чърти на българската литература”. Тя също излиза в “Златорог”, само няколко броя преди статията за Бетовен. И в това той прокарва негласно пунктир между Славейков и Бетовен. Разбира се, не е учудващо, че в цялата монография за Бетовен се проявяват както общите естетически възгледи, които има авторът със Славейков, така и неговите собствени, проектирани върху творбите на Бетовен. Ако отчетем и общата литература, която четат и която вдъхновява и дватама – дори само биографиите и писмата на Бетовен, книгите на Ницше, Шопенхауер и Бергсон, задачата за откриване на призмите на слушане/четене на Бетовен става изключително сложна, тъй като те с положителност се припокриват.

В предговора си към последното издание на книгата на Боян Пенев “Бетховен” Иван Хлебаров не

---

9 Пенев, Боян. Трагичните симфонии на Бетховена. – Златорог, II, бр. 8, 1921, с. 31.

спестява раздразнението си от нейната „екзегетска“ част. Тя е причината да подчертае „литературщината“ в подхода на автора, очевидно противопоставяйки я на „изкуствоведщината“. Особено го предизвиква „светотатственото“ Пеневово невъзприемане на песенния финал на Девета симфония (хора по Шилеровата “Ода на радостта”): „Струва ми се, че само един немумикант би могъл да изрече: “Защо този хор?”<sup>10</sup>. Хлебаров забравя, че в този случай именно човекът на словото (а не на музиката) настоява на качествено разграничение на езиците на поезията и на музиката, като се аргументира в духа на естетиката на Романтизма: „Нима поезията, дори най-мощната, може да бъде завършек на музиката? С божественото си начало музиката е над поезията и философията, над всички изкуства и религии. [...] Безпределното не може да се тълкува със смисъла на ограниченото слово...“<sup>11</sup>. Дебатът е принципен и е продължен и от други автори (тук съм включила гласове на композитори и теоретици).

Интересно е включването на изобразителното изкуство в критическия дискурс за композитора: „В него има твърде много от патоса и вакханалиите на Рубенс, от лунната лирика на Ван Дајк, от мистично осветените гълбини на Рембранд“<sup>12</sup>. Това не е единственият пример в изложението за „заемане“ на езика на едно изкуство за характеризиране на явления от друго. А когато говорим за идентификацията на един творец с друг, независимо в коя сфера твори, не стигаме ли отново до същностния въпрос за универсалността на творческото изразяване?

Независимо дали един творец работи със звук,

---

10 Хлебаров, Иван. Предговор към: Пенев, Б. Бетховен. София: Издателски център “Боян Пенев”, 2002, с. 11.

11 Пенев, Боян. Бетховен. София: Издателски център “Боян Пенев”, 2002, с. 81.

12 Пак там, с. 18.

образ, слово или движение, той може да разпознае в „различния“ собствените си творчески интуиции и въпроси. Такава вътрешна родственост категорично надхвърля жанровете и формите, водеща към идеята за една метавселена на изкуството – отвъд конкретния медиум – пространство, където границите между изразните средства се размиват, а творците могат да „говорят“ един с друг чрез творбите си.

\*

Някак в самия край на този текст се оказва гениалният Бетовен с изгубения слух. Какво по-голямо последно доказателство, че всичко започва и завършва от творящата идея или креативната мисъл-език на въображението, които в един момент дори не се нуждаят от средство за изразяване.

# Научни приноси на труда

1. Задълбочено изследване на феномена „комплексен творец“, което поставя редица съществени въпроси, свързани с границите между изкуствата, творческата идентичност, вътрешната мотивация при избора на изразна форма. Очертава нови посоки за размишление и перспективи за бъдещи изследвания.
2. Разработва възможностите на интердисциплинарния и интермедиалния аналитичен подход при анализ на творчеството на автори, които си служат едновременно с изобразителния и словесния код.
3. Аргументира тезата за словото като универсална среда на художественото изразяване – независимо дали творческият импулс започва от образ или звук, словото остава средата, в която изкуството се артикулира и разпознава.
4. Интерпретира понятието „празнота“ като значещо пространство. През примери като „Бяло върху бяло“ (Малевич), китайската живопис и ненарисуваната картина на Тил Уленшпигел, авторката защитава идеята, че „отгърпването“ на образа и словото също може да създаде смисъл.
5. Реинтегрира цялостния художествен профил на български творци чрез т.нар. интермедиално четене, без дисциплинарна и жанрова редукция.

6. Открива нови интерпретативни ракурси към творчеството на Константин Величков, Сирак Скитник, Николай Райнов, Емануил Попдимитров и Йордан Йовков чрез анализ на взаимодействието между словесния и визуалния код. Някои от тях са:
- влиянието на италианския Веризъм върху живописните и литературните творби на Константин Величков;
  - вписването на „академичния“ Величков в сецесионисткия контекст на списание „Художник“;
  - анализ на наративната структура на един от разказите на Константин Величков през визуалната перспектива на художника;
  - проследяване на устойчивото присъствие на естетиката на сецесиона, усвоена в ранните творчески етапи на Сирак Скитник, Емануил Попдимитров и Йордан Йовков, в тяхното зряло творчество;
  - извеждане на фигурата на Николай Райнов като мултидисциплинарен творец *par excellence* чрез анализ, който обединява художественото, литературното и теоретичното му наследство. Акцент върху метафизичните и езотерични пластове в интерпретацията на неговия пейзаж, както и върху влиянието на теософията и символизма върху творчеството му;

– изясняване на окултния концепт „тайните на природата“ през ръкописа на Николай Райнов „За потайната сила на билките. Окултно билкарство и знахарство“, разчетен и публикуван за първи път през 2015 г., но и до днес останал без задълбочен критически анализ;

– прочит на дванадесеттомната „История на пластичните изкуства“ (1931-1939) с фокус не върху енциклопедичната информативност, а към субективните „пробиви“, чрез които се проявяват личните естетически възгледи и вкусове на автора;

– изследване на вътрешното родство между ранната символистична поезия, поезията му за деца и изобразителното творчество на Емануил Попдимитров, основано на доминацията на изобразителния код и споделената лирико-образна памет;

– открояване на малко познатия/непознатия факт, че Емануил Попдимитров е автор на винетките към свои ранни публикации в списание „Художник“ (1909), където текстът и автоилюстрацията влизат в пряко взаимодействие;

– анализ на изключителната визуална образност в прозата на Йордан Йовков, съизмерима с пластичното мислене на художник, въпреки липсата на данни за негово пряко занимание с изобразително изкуство;

– разкриване на двойствената знакова природа в творчеството на Йордан Йовков – предметна

и декоративна. Анализ на устойчиви фигурални мотиви и словесни „винетки“ в пейзажа като израз на образен символизъм и сецесионни жестове в прозата му.

7. Анализ на изследователския сюжет „Пенчо Славейков – Бетовен – Боян Пенев“: Боян Пенев се идентифицира с Бетовен, но много често през идентификацията със Славейков, който на свой ред също скрито се идентифицира с композитора.