

Tsvetana Georgieva

(Bulgaria, Sofia, University of Library Studies and Information Technologies)

Yordan Yovkov: Artistic Ekphrases

Abstract: As a “translation” of symbolic signs and codes from one language into another, ekphrasis is a popular strategy used in European art, especially in the *Fin de siècle period*. *Yordan Yovkov's early short stories resemble ekphrases of specific artistic works printed in the Artist magazine (1905–1909). His novel The Reaper draws a number of parallels with Oscar Wilde's novel The Picture of Dorian Gray. Remaining within the context of the secession-decorative themes and language, with his skilful artistic ekphrases, Yovkov emerged as one of the brightest examples of intellectualism and aestheticism in Bulgarian Belle Époque.*

Цветана Георгиева

(България, София, Университет по библиотекознание и информационни технологии)

Йордан Йовков: живописни екфрази

По думите на Хансен-Льове екфразата представлява прекодировка на езиците на различни изкуства в структурата на даден текст; метод на интерпретация, семиотичен превод; такива текстови включвания, които носят информация за другите видове изкуства (Hansen-Love 1983).

Исторически екфразата, израз на сенсуалността на античното светоусещане, представлява превод от езика на изображението – на езика на словото¹. А в съвременното разбиране, екфраза е всяко авторско описание (сюжет) на произведение на изкуството (текст), вписан в друг жанр. В съвременното литературознание тази стратегия се назовава с термина интермедиялност. Някои изследователи на Сребърния век (А. Блок, Вяч. Иванов и др.) смятат, че в руската литература екфразата е резултат от влиянието на английските художници прерафаелити (Данте Габриел Росети, Джон Евърет Миле и др.) (Титаренко/Titarenko 2010; 2011; 2015; Цимборска-Лебода/Tsimborska-Leboda 2002).

В епохата на *Fin de siècle* (краят на 19. – началото на 20. век) екфразата е често срещан похват. Няколко примера демонстрират вкуса на Йордан Йовков към сецесионно-декоративната поетика още като сътрудник на „Художник“ (1905-1909 г.). В списание „Художник“ Йовков публикува двадесетина *кратки лирически текста* в подобен стил. Например стихотворенията: „Килим вълшебен...“ (1906/12-14), „Обкичена с под-

¹ Терминът се появява в епохата на късната риторическа наука (Дионисий Халикарнаски) и означава „тип описателна реч“ по отношение на предметите на изкуствата – храмове, картини, дворци, чаши, щитове (щитът на Ахил), статуи, тъкани и др. Изучаването на темата започва едва през 1912 г., когато е публикуван първият очерк върху античен екфрастичен материал (Friedländer P. Johannes von Caza, and Paulus Silentiarius. Kunstbeschreibungen Justinianischer Zeit. Leipzig-Berlin, 1912), а вписването на Ekphrasis-а в енциклопедиите по антично и византийско изкуство датира едва от средата на 20. век (Downey G. Ekphrasis. – Reallexicon für Antike und Christentum, 1959, Bd. IV. 921 и сл.). Екфразата може да бъде също жанр: през 2. век книгата „Картини“ на Никострат Македонски; образец са „Картини“ на Филострат (Брагинска/Braginska 1977).

ранили цветя...“ (1907/6), „На безоблачната сутрин...“ (1907/9-10), „Ноемврийски вечери I, II“ (1909/4), „Пред сфинксове“ (1909/5-6), „Когато пролет дойде“, „Погинал блян“ и „Requiem“ (1909/8-9), петте миниатюри в книжка 10-11 (1906) на списанието и др.

Проблематиката в тези лирически творби обхваща любовни терзания, блян и други романтични чувства, изпълващи душата на поета; модусът им е сантиментално-драматичен. А стилистичните средства, с които са реализирани, са от палитрата на сецесионно-декоративното: слънчеви лъчи, озарена радост, рой мечти, ръце, усмивки, очи, сълзи, криле, обсипано със звезди небе, кървава луна, сън, брези, есенни листа, незнайни стъпки, лебеди и др. под. Емблематичен за сецесионната образност е стихът на Йовков от „Аз видях есента...“ (Художник/Hudozhnik 1906: 12-14):

Килим вълшебен – цъфнаха цветята
посред смарагдени тревы
припадне здрач – ей грейнат в небесата
елмазени звезди.

А в стихотворението „В безоблачната сутрин...“ съдбовната любов е свързана с рози („червени рози“ и „розови храсти“) – метафора, която по-нататък в творчеството на Йовков ще се разгърне в живописния образ от „военния“ разказ „Белите рози“. Погледнато общо в лирическите творби на Йовков са поетизирани мотивите `блян`, `страдания на душата`, `сън` – характерни за българския символизъм. Тези мотиви обаче са изразени посредством декоративни картини, например „пустиня, сфинксове, оазис“ („Пред сфинксове“). Картините миражи, назоваването на зеления цвят като скъпоценно „смарагдово“, се срещат по-нататък в прозата на Йовков, например в „След пролетта“, в „Жетварят“ и др.

Когато публикува своята ранна проза, между 1910-1912 г., в списанията „Просвета“, „Наш живот“, „Наблюдател“, „Педагогически преглед“, Йордан Йовков следва сецесионно-декоративния стил на списване в списание „Художник“. В разказите си употребява сравнения и метафори, съдържащи ефекта на скъпоценни камъни и метали, както и характерните за сецесиона тъкани. Например „елмазите на росата“, „виолетови облачета загоряха в пурпур и злато“, „златната дреха на степта“, описанието на делийската носия в разказа „Облог“; черните очи на Калуда блещат „като диаманти в златните класове“ („Баща“); „ято бели гълъби блеснаха като сребърните стрели на слънчевите лъчи“ (разказът „Сините минзухари“). Съответстващи на декоративното изображение също са цветовата палитра и флорообразите: Яна е „като ален мак сред златни класове“ („Облог“); нивите – „като широко златно море се люлееха“, полето, „изпъстрено с аленни макове“; Калуда е закичена с „алени макове в черните си коси“ („Баща“); сините есенни минзухари – наподобяват очите на русокосата Русана („Сините минзухари“); слънцето праща „последната си лилава усмивка“ („Звездна вечер“).

Младата жена, девойката, момичето, са основните персонажи на разказите. Тяхната външност е предадена с детайли, характерни за декоративното: черни очи, „пълни с лъчи“, в косата ѝ – китка от ален мак (Яна от „Облог“), черните коси на циганката Калуда са „сякаш крила на черна птица“, лицето ѝ – „изваяно сякаш“, т.е. подобно на майсторски изработена статуя на скулптор („Баща“). Добавен е обонятелният код на природата: ароматите на хиляди билки („Облог“); „дъх, изпълнен с упоителната миризма на мащерка и пелин“ („Баща“). Йовков употребява също и предпочитани в литературата на сецесиона и Belle Époque сравнения и метафори, като: селото – „кошер работни пчели“ („Облог“); дърветата „протягат към небето черни мокри клони“, подобно на ръце („Сините минзухари“); „тънките вейки на тополите трептяха като молеци ръце, протегнати към небето“ („Един есенен ден“). Използва линията, като живописен инстру-

мент: „до самия хоризонт се виждаше бяла светла линия: първият поглед на зората. Нивите блестяха като безкрайно златно море.“ („Баща“).

В разказа „Елка“ похватите на сецесионно-декоративното, които посочих, са в особена концентрация; те постигат специално търсения ефект на разкош и пищност по отношение природата и на визията на момичето, като постоянно се опират на полисемията `младост-пролет-аромати-скъпоценно-светлина-цвете`. Ето част от тях: „Полъхна гъста свежа миризма от белите акации, натегнали от тежки гроздове цвят, весело забръмчаха около тях златни пчели“ (олфакторен). „Долетя весел звънлив смях и подобно на сладката миризма на белите акации разля се и изпълни въздуха...“, „сребърните звукове на звънците трептяха“ (синестезия). Русите коси на Елка „като златни вълни се спущаха към земята“ (образите „вълни“, „коси“). Безкрайното равно поле е „блестящо и свежо, като зелено кадифе“ (тъкани); на самия хоризонт „като черна трептяща линия тъмнееше синорът на нивите“ (геометрия). Елка е сравнена с изображение „от старинна еклога: сякаш малка русалка подмамена от сладката песен на кавала беше излязла пред овчарите и играеше пред тях“ (екфразата; русалка). Елка плете венец, „огненочервени макове, до тях бистрите очи на синчеца, смеещи се бели лайкучки“ (характерен образ на жената и флоралното); „като тънки водни струи разхвърчаваха се малки синички пеперуди“ (иконографския образ пеперуда). От двете страни на пътя „като кенарите на платно пъстрееха цветя“ (тъкан, цветя).

Още в ранната белетристика на Йовков екфразата се откроява като често използван похват на живописното изображение във вербален текст; обикновено това е картина, която се появява пред очите на повествователя или на персонажите. Добър пример в това отношение представлява разказът *Русалска нощ* (Йовков/Ювков 1983, 6: 333-342). В този текст на 10 страници се редуват повече от 10 различни като вид вербални живописни изображения. Разказът започва с картина-мираж: гората, „обвита в синкав здрач, с неясни очертания, приличаше на далечен мираж в зеленото море на нивите“. В следващия абзац болният Видул вижда картина-спомен: гората, „потънала в черни, гъсти сенки, тъмните ѝ върхове се поклащаха като ръце и бели, сребърни мъгли, като разгънати платна, плуваха над тъмните поляни“. Следва картина-надежда, в която момъкът си представя как цъфналата вълшебна билка росен, „ситно алено цвете“, събирано от русалките в Русалската нощ, ще бъде в такова голямо количество, че „зелените поляни“, ще изглеждат червени. Веднага пред очите на героя се очертава следваща картина-легенда: болните хора, дошли в последния ден на Русалската неделя, са налягали из червените поляни на росена и всеки е прострял до себе си разгъната бяла кърпа. А в тъмната нощ русалките, берящи росен, оставят върху кърпите билки, които могат да излекуват всяка болест.

Във връзка с тази живописна образителност, Йовков с голяма честота употребява семантиката на *очите* и *погледа*. В „Русалска нощ“ картините са въведени с „виждаше“ и „гледаше конструкции“; в изреченията активно се артикулира оптична семантика: „впи очи“, „загледаха се“, „отнеха погледа си от гората“, „взряха се в очите на болния“, „в хубавите му очи“. Сред персонажите най-вече Видул „гледа“ и „вижда“ – в сегашно, минало или бъдеще време. Самото име „Видул“ носи семантиката на виждането и може би на провиденческото мистично виждане, което е в унисон с темата на творбата – необходимостта от вяра, за да стане чудото на излекуването през Русалската нощ, дори ако не си видял русалките.

Самият Видул мисли понякога в „странни невиждани картини“. Тези картини периодично се появяват до края на текста в „Русалска нощ“. Видул вижда тъмен облак и *виденията* на далечни гори, като „смътен примамлив мираж“. В следващия абзац гледа *картината* на полето, където „бели облаци, като дълъг ред белокрили лодки, бавно

плуваха ниско над хоризонта“. Той „се загледа“, той „обичаше да гледа“ „тия хубави бели облаци“, които „заплували тихо...“. (Писателят създава прозаични ритмични структури – периоди, в които повтаря лексеми от едно и също семантично ядро. Например бялото: Белите облаци може би „ще пренощуват над гората“ и върховете на гората „не сияят ли от белите крила на хиляди малки ангели“.) Привечер героят отново отправя погледа си към далечната гора – „зеленият свод на върховете ù гореше в розовия блясък на последните слънчеви лъчи“. През нощта картината, която се явява на болния, наподобява *черно-бяла графика*: Евда, „облечена в бяло“ се появява „на тъмния фон на гората“ с линиите на своята „чудно стройна и тънка снага“. *Картината сън* от нощта, в която малките русалки берат росен и оставят върху белите кърпи на болните своите лековити билки, донякъде повтаря картината на надеждата от началото на разказа. В края на съня на Видул бялата дреха на русалката/Евда, отрупаните с бял цвят вейки, белия блясък на месеца и светлото око на голямата звезда се преплитат в *картина видение* с мисълта за усмивката и целувката на жената вълшебница.

В заключението на разказа в кратък епизод, наподобяващ *застинала картина*, авторът няколкократно съсредоточава вниманието върху значението „гледане и виждане“:

Видул гледаше след Евда. (...) За минута очите му бяха срещнали погледа ù – странния загадъчен поглед на тая нощ. Той ясно вижда пак: Евда, загледана в него си отива, черните вейки се люлеят след нея и през тях, като голямо светло око, поглежда сребърна звезда. (Йовков/Ювков 1983, 6: 333-342)

В разказа *След пролетта* природните картини, такива, каквито повествователят ги фиксира с окото си на художник, се появяват под формата на *видения*: под сноп от „ярки светли лъчи“ героят вижда „зелените полета и пътеките в гората“ и там – възлюбената му Бяла, сияеща с „чистотата на пролетните кокичета“; „той я виждаше береща цветя, обкичена с венец“; виждаше край нея „живи пеперуди, белите крила на които пълнят с блясък сините ù хубави очи“ (Йовков 1983, 6: 322-332). Също екфразната картина-мечта: Лазаров гледа морето и си спомня за какво е бленувал през зимните си вечери: „Тиха нощ, задрямалите води на залива под звездното небе, ударите на веслата... Те [влюбените] плават към тъмни, гористи брегове“. В разказа „След пролетта“ е използван новаторски похват: пътуването на героя е предадено *кинематографично* в последователни абзаци; повествователят дори посочва, че гората и брястовете с преплетени клони се „редят сякаш картини на вълшебен кинематограф“.

Вече коментираната картина в бяло, на фона на черната нощ (в разказа „Русалска нощ“), разкрива начина, по който Йовков си служи със сецесионно-декоративната цветова гама в своята проза. Многократното повторение на *белия* цвят в разкази „След пролетта“ – името на девойката „Бяла“; цъфтящите бели кокичета (живописен образ, на който са отделени няколко пасажа в различни места на текста); белите козички, които пасат кокичета; белите пеперуди, представляват често срещани сецесионно-декоративни детайли. Белият цвят в сюжета на „След пролетта“ на Йовков е в унисон с младостта и детската чистота на Бяла – и така бялото се проявява и в символното си значение.

Декоративни също са флоралните и вегетативните образи в „След пролетта“ и „Русалска нощ“. В разказа „След пролетта“ цветята като че ли приобщават Лазаров и Бяла към една тънка и светла нишка на любовното чувство. През есента Лазаров бере сини минзухари, като израз на тъга по красотата и по момичето, което е срещнал. Пролетта настъпва като „царство на цветята“: белите кокичета съответстват на любовта, която „разцъфва“ в душата на героя. Кокичетата имат „нежни венчелистчета“, сякаш „устни, търсеци целувка“. Бяла прилича на птичка, а златните ù коси „биваха често обкичвани с теменуги. От тях лъхаше аромат“. Тук, в изображението на невинното моми-

че, Йовков използва декоративен трафарет, щампа на сецесиона. Образът „златни коси, обкичвани с теменуги“ е плод на въображението на автора; той е неправдоподобен, доколкото стъблото на теменугата е крехко и воднисто и самата теменуга увяхва почти мигновено, след като бъде откъсната. Именно такъв вид неправдоподобност е критикувана и от Николай Райнов в студията му за Йовков, в книгата „Вечното в нашата литература“ (Райнов/Раунов 1941), макар че там Райнов говори за военната проза на писателя. Райнов, който също е декоративист в поезията и прозата си, но си служи с орнаментални декоративни похвати, а не с живописни, и все пак е повлиян от френската култура, не може да възприеме самобитната селска живописна декорация, към която е склонен Йовков, създаващ своите женски образи.

Разгледаните декоративни живописни портрети-екфрази – в „След пролетта“ и „Русалска нощ“ на Йовков, е възможно да са внушени от живописните изображения, публикувани щедро в книжките на списание „Художник“ през трите години, в които то излиза: девойката Бяла от разказа „След пролетта“ наподобява младите жени с венчетата, букети и венци, нарисувани в картината „Шествие на пролетта“ от Алоис Ханс Шрам² (1907: 7-8). На образа „коси, обкичени с теменуги“ съответства момичето с венче от цветя в косите, от картината „Дует“ на Конрад Кийзел. Момиченце с венче от полски цветя, седящо на поляна, на пръстчето на което е кацнала пеперуда, е изобразено в картината „Какво ли е това“ на художника Хуго Хавенит³. В картината на австрийския живописец от унгарски произход Йозеф Коппай „Горско цвете“, публикуваната в кн. 1. год. I на „Художник“, съвсем млада девойка, на фона на цветя, прегръща козичка. Сравнението на Бяла с птичка напомня птичките от картината „Пролетна фея“ (1909: 1-2) на С.А. Леноар⁴; в центъра на изображението е девойка с разголена гръд, седяща на колене сред горската поляна, а наоколо по храстите са накацали птички.

Що се отнася до *белия* цвят, още първата годишнина на „Художник“, бр. 3 – започва да публикува картини на Джеймс Уистлър (един от представителите на естетизма, заслужил възхищението на Уайлд), който е вдъхновяван от художниците прерафаелити Росети и Алберт Мур. Там е поместена и картината на Уистлър „Бялата симфония“. На нея е изобразена девойка в дълга бяла рокля, държаща в ръката си японско ветрило; нейният профил се отразява в огледало; картината е декорирана с японска ваза и стръкове цветя.

В разказа „Русалска нощ“ ключов момент във виденията на персонажа е *целувката* от „алените устни“ на русалката/Евда. Целувката – популярен за сецесионно-декоративното образ, е сред малкото еротични похвати, с които си служи Йовков. Целувката е представена в сп. „Художник“: в книжка 8-9 на год. I е поместено изображение на скулптура от Огюст Роден, която е наречена „Вечна Пролет“ и представлява тела в натура на девойка и младеж в поза на изразителна целувка. Ето описанието на скулптурата, поместено в края на книжката, в рубриката „Нашите картини“, коментирана от Александър Балабанов:

(...) младостно хубави и нежни са тук всички форми; колко дивна е тук линията на това женско тяло, което сякаш полита към своя мил, като на лък опнато назад, и с какъв жар се навежда хубавеят от своята скала и целува цъфналата ѝ уста, що му се поднася! (Балабанов/Balabanov 1906, 8-9: 31)

² Алоис Ханс Шрам (Австрия, 1864-1919), член на кооператива Künstlerhaus, рисува прекрасни женски фигури с декорации от цветя.

³ Хуго Хавенит е английски художник, който живее в Мюнхен; известен с жанрови картини на теми от детския живот.

⁴ Чарлз-Амайл Леноар (Франция, 1860-1926) е ученик на Уилям Бугоро. Той е художник декоративист и рисува женски фигури с декорации от цветя.

Както е известно подобна скулптура „Целувката“ (1886) (изобразяваща отново тела в натура на девойка и младеж, които се целуват, но в друга поза) е сред най-емблематичните за творчеството на Роден, представител на френския и белгийски стил Art Nouveau в скулптурата. Именно тази творба – „Целувката“, откриваме в следващата, 10-11 книжка на същото списание.

Цветята, както вече коментирах, са сред най-често срещаните декоративни елементи в текстовете на Йовков: например сини минзухари (в „Сините минзухари“), розен (в „Русалска нощ“), бели рози (в „Белите рози“). Героините на Йовков обичат цветята и често обликът им или сюжетът на разказа съответстват на изяществото, аромата и недълговечността на флоралното. Например Бяла (от разказа „След пролетта“) – се олицетворява с ранните нежни бели кокичета, а очите на Бяла са сравнени с цвета на теменугите. „Цветя и цветове“ е наречена картината на В. Менцлер⁵ (публикувана в „Художник“ 1909/7), на която усмихната девойка с кошница цветя, седи на каменна пейка, на фона на цъфнало дърво. Апотеоз на цветята и цветовете е разбира се разказът на Йовков *Последна радост*. Около цветята, цветаря Люцкан, изтънчената и интелигентна Цветана, тълкуванието на цветята и символичния език на техните багри, се завъртява калейдоскопът на живота в градското пространство от началото на 20. век. „Последна радост“ е градски текст от Belle Époque, който разгръща истинска феноменология на цветята (бяла хризантема, маргаритки, теменуги, рози), като израз на поезията и любовта към живота: цветя на различни места и в различна декорации, изразяващи жизнелюбие на фона на война. В българската литература няма друга такава прозаична художествена творба, включително сред сецесионно-декоративните (у Емануил Попдимитров текстовете с цветя са лирически), и този факт насочва към сравнението с Метерлинк например, посветил есета на цветята, с Д'Анунцио и Юусманс, чиито романи са изпълнени с цветя, вази, аромати, букети и градини.

В „Белите рози“, кратък разказ от осем страници, образът „бели рози“ се повтаря в различни варианти, като се променя в зависимост от преживяното чувство – среща и любов, разлъка и смърт.

[Каменната стена] е застлана до средата с цъфнали бели рози. И колко цвят! Нейде на купища, на купища, нейде увиснали тежки кичури. Окъпани от дъжда, чисти, бели рози. От тях още капеха капки, а долу от опадалия цвят земята беше побеляла, като да беше валяло сняг (Йовков/Юовков 1982, 1: 343).

Следват: „купчина от бели рози“ като „бяла пряспа“; „голяма китка бели рози“, „разпилени бели рози“ и „разпилени десетина полуувехнали бели рози“. Ако разгледаме образа „бели рози“ като екфраза, внушена от изображенията в „Художник“, ще установим, че в кн. 4, г. III, 1909 г. на списанието е поместена картината на Е.А. Хорнел⁶ „Сред рози“, на която сред розови храсти са изобразени три момичета, които правят букет. Картината в „Художник“ на М. Ноненбрух⁷ „Вълшебството на розата“ (1909/7) представя млада жена, изправена пред ваза с рози, при което се постига ефектът на аналогия в извивката на силуетите и в рисуњка на цветята и вазата. А картината на Леон Фредерик⁸

⁵ Вилхелм Менцлер Казел (1846-1926) рисува обикновено млади жени с цветя по веранди, градини, на пейки.

⁶ Едуард Аткинсон Хорнел (Шотландия, 1864-1933). Работи с Джорж Хенри; двамата влизат в художествената група „Глазго Бойс“. Хорнел рисува малки момичета сред цветя и на цветни поляни. Увелича се от декоративното изкуство и японизма.

⁷ Макс Ноненбрух (1857-1922). Немски художник от Мюнхенската школа. Рисува жени и митологични сюжети.

⁸ Леон Фредерик (Белгия, 1856-1940). Художник декоратор, ориенталист. Картини с цветя и охлофобия от голи тела на жени и деца.

„Човече-ството ще види един ден слънцето“ (1909: 8-9) е декорирана с многобройни разцъфнали розови цветове. Тя представя на фона на градина от рози пет момичета в хоровод, с венци на главите, погледите на които са отправени към слънцето.

Погледнато обобщено, живописната екфраза у Йовков не е заемка или подражание, не е и самоцел; писателят „мисли“ чрез живописни картини и проявява усет към изобразителните техники. Това се отнася и за романа *Жетварят* на Йовков, сравняван с „Портретът на Дориан Грей“ на Оскар Уайлд.

Изглежда ми продуктивно (от гл. т. на компаративистиката) в творчеството на българските писатели, включително на Йордан Йовков, да се откриват интенции и художествени похвати, инспирирани от творбите на Оскар Уайлд. През епохата *Fin de siècle* в Европа Оскар Уайлд е сред законодателите на естетизма (*Style Modern*) в литературата. Тук не говоря, разбира се, за преки заемки или влияния върху българските писатели, тъй като Уайлд и Йовков наследяват различни културни традиции, всеки от тях има свой, различен житейски път и модус на художествено изразяване. И така, връзката между романа „Жетварят“ на Йовков и „Портретът на Дориан Грей“ на Оскар Уайлд е идеята. Тя е осъществена чрез паралели в няколко посоки.

Първо, Уайлд организира сюжетно цялото на текста около живописния портрет на Дориан и формира структурата на творбата, съобразно него, като излага разбиранията си за естетизма. Йовков организира повествованието около две противоположни по съдържание картини с един и същ автор – иконописецът Недко. На първата, която е на стената в кръчмата, е изобразен млад мъж, в компанията на разголени девойки, а втората представлява живописно платно – икона, чийто сюжет може да бъде назован „Иисус сред нивите“. Доминира второто изображение. Сюжетът на „Иисус сред нивите“ е инкорпориран във външния сюжет на романа „Жетварят“ и наложен върху развитието на действието (метаморфозите) от цялата втора част на творбата. Екфразата икона на Иисус е събиращият център, духовната сила, която закрепва и останалите мотиви в творбата; такива като: трудът е благото и доброто за човека, а не пианството и грехът; любовта и смирението между хората дават сили на съществуването, а не гневът и отмъщението; именно създанието е опиянение за духа, а не пианството и безделието в кръчмите, които погубват личността.

Второ, и в двете творби водещо в промяната на персонажите е взаимодействието им с нарисуваното на платното. В края на романа Дориан Грей символично убива своя портрет и възстановява равновесието между живота и произведението на изкуството, между младостта и старостта. Гроздан, който съзнателно отива и краде златния венец, увенчаващ Иисус на иконата, изпитва въздействието на кроткия поглед на Божия Син, пробудил у него съзнанието за Всевишния и за вярата. Иисус от иконата картина не само оживява пред Гроздан, той остава постоянно сред живите; кроткият му поглед от иконата съпътства Гроздан по всяко време. Частица от Иисус от платното вече живее в душата на младия мъж.

Трето – метаморфозата. „Портретът на Дориан Грей“ на Уайлд е подчинен на правилата на английския естетизъм, според които самият живот трябва да наподобява изкуство. Дориан си пожелава (и го получава) да съхрани духа на изкуството в собствената си персона, да остане, подобно на древногръцките статуи вечно красив и изящен, да запечата най-красивия момент от живота си – младостта. По този начин той прекрачва идеята за човешкото съществуване – път във времето и път нагоре в духовното усъвършенстване – като преживяване на този живот в прехода към Царството Божие. Обратното – метаморфозата на героя у Йовков се извършва подобно на християнското чудо. Гроздан, тръгнал по лоши пътища, попаднал в компанията на престъпника Тачката, утоляващ жаждата си с алкохол, готов на отмъщение и кражба, т.е. стигнал до нравст-

веното дъно – изведнъж, с чудо – съприкосновението с живата сила на Исус – се преобразява. И тръгва по правия път към Бога, съзиданието, труда и красотата. Преобразява се душата му, в която е попаднала частицата от Исус, Божията искра. Тази душа се събужда за нов живот. Това преобръща и поведението на личността. Освен на философията на толстоизма, в която красивото се изразява в упражняването на земеделския труд, „Жетварят“ на Йовков се подчинява също на елинската представа за доброто, което е красиво, може да се разглежда и в светлината на разбирането на Платон за красотата.

Четвърто, подобно на творбата на Оскар Уайлд, лайтмотивът – повторението на живописната икона екфраза в „Жетварят“ – изпълнява функцията на емоционална доминанта. Повече от тридесеткратното повторение (във втората част на романа) на екфразата „Исус сред нивите“ е реализирано в различна пълнота – от детайлно описание на иконата в кулминацията на сюжета, през видения в съзнанието на определени, свързани с нея персонажи, до изразяване на гледни точки от тях или до частично споменаване на изобразеното на иконата.

„Жетварят“ на Йовков има твърде статично повествование⁹; описва топосите (кръчмата, църквата, детайли от общия вид на селото и нивята), но има за цел противопоставянето на идеи: за доброто и злото, за етически красивото и грозното. В романа са поставени социалните проблеми на селото (разговорите в кръчмата за експлоатацията и недоверието към чорбаджиите), но не бих казала, че тази творба е в духа на реализма, тъй като тук акцентът не е върху социалната неправда и противоборството, до която тя води. (Трябва да се има предвид и фактът, че произведението е писано през 1920 г., но след това е доработвано и поправяно до 1930 г. и следователно езикът и някои от идеите от първата редакция вече не са били така актуални.) Романът загатва и за народопсихологически проблеми (неутолимата селска вражда между родовете – на Гроздан и Вълчан Дуков, ниҳилизмът, завистта, отмъстителността на българина) – актуални в началото на 20. век, във връзка с трудовете на Вилхелм Вунд („Психология на народите“), повлияли на редица български литератори, философи, и върху развитието на българската етнопсихологическа научна мисъл. Текстът на Йовков поставя също етносоциални проблеми, от типа на `стари – млади`, `стар ред – нов ред`, `патриархално – индустриално общество` и т.н. Творбата поставя въпроси на етичното, повлияни в по-малка степен от народничеството и в по-голяма степен от учението на Лев Толстой (срещу пианството, кръчмите и укрепителната за морала и възвръщането към жизненото начало и ролята на земеделския труд), спори с отхвърляното от руския писател и мислител поклонение и почитание на православната икона. „Жетварят“ поставя и религиозни въпроси (за вярата в християнския Бог Исус Христос, за готовността да се почита светостта му и да се очаква Царството Небесно), като се има предвид състоянието на схизма по онова време за Българската църква и поддържането на религиозната православна принадлежност единствено на местно ниво, на нивото на селската църковност.

Като поетика обаче „Жетварят“ изразява принципите на сецесионно-декоративното от началото на века. То е експлицирано върху българския селски бит, каквато експликация не е характерна за Европа, доколкото там в сецесион се създават предимно творби с градска проблематика (Артур Шницлер например). Българската култура от този момент не разполага с богата градска традиция и Йовков, подобно на художника Иван Милев (примерите са многобройни: „Жътварка“, „Танец (Гъдулар)“, „Змейова сватба“, „Нашите майки все в черно ходят“, „Мъглижки манастир“ и др.), създава сеце-

⁹ За тези особености на „Жетварят“ Йовков говори в свое Писмо от 21.08.1930 г. (Йовков/Yovkov 1982, 6: 347).

сионно-декоративните си образи въз основата на фолклора и селския бит. Освен екфразата, като елемент на живописния декоративен стил, в „Жетварят“ Йовков си служи още с музикалната и пластичната (танцовата) екфраза. Той не е разказвач от типа на реалистите, като Тодор Влайков и Михалаки Георгиев. В топоса на добруджанското село, успява да впише и проблематиката от времето на *Fin de siècle*, например отношението към жената – патриархално в кръга на собствения патриархален космос, но и поетично, с възторг по отношение на женската красота и личността на жената. Характерен за епохата в Европа също така е проблемът за метаморфозата, за духовното прераждане и усъвършенстване, каквото преображение се осъществява с Гроздан от „Жетварят“.

В същото време самата поетика на романа предлага, освен живописните портрети екфрази на участниците в събитията, редица орнаментални вставки от типа на описание на Добруджа на „ниви килим“ или на „земята, зелено или пъстроцветно море“. Интересен в това отношение е един пасаж, типичен за сецесионно-декоративното, писан след войните през 1920 г. (преработен от Йовков изцяло за второто издание на романа):

Той се беше качил на самия връх на могилата. Необятната окръжност на хоризонта затваряше една безкрайна равнина, открита, равна, с едно също тъй просторно и високо небе над нея. Това бяха едни ниви само, изкласили, но зелени още, буйни, гъсти – зелено и безбрежно море, което се люлееше и вълнуваше на светли талази. Окоето не се уморяваше да гледа, душата не се насищаше да се радва. Донякъде все още можеха да се различават черните линии на синорите и затворените в тях по-ясни и по-тъмни квадрати на отделните ниви. По-нататък всичко се сливаше в една само зеленина, сочна и светла. Вдъхновена и щедра ръка беше посипала върху нея разкошни и пъстри бои, на грамадни петна горяха червените цветове на мака, като сърмени и златни шевици блестяха потоците на жълтия синап, нежно се синееше метличината. Полето разкриваше всичката си красота. (...) земята, отрупана с плод и класове, щедра, благодатна (...). Той я гледа, той се радва и благоговее (...), едничкият поглед само, който хвърля, е милувка, песен и молитва. (Стр. 125, ред 17, до с. 126, ред 7. Йовков/Yovkov 1983, 4: 414)

Цитатът представлява типична концептуална екфраза, в която се описва съществуваща в съзнанието на автора живописна картина. И тази екфраза е наситена със сецесионни детайли – геометрични фигури и цветове, вегетативни образи и тъкани (окръжност на хоризонта, равнина, зелени, светли, черни линии, тъмни квадрати, зеленина, пъстри бои, петна, червени цветове на мака, сърмени и златни шевици, жълт синап, синее метличина), милувка, песен, молитва. Усещането в екфразата се подсилва от повторението на лексеми, които насочват към семантиката на виждането. В началото на абзаца наблюдаването се подразбира, тъй като героят е на могилата, откъдето се открива гледката, но следва семантиката на погледа (окоето не се уморяваше да гледа; можеха да се различат; всичко се сливаше; разкриваше; едничкият поглед само).

По отношение на цветовата гама, с която работи Йовков в картините от „Жетварят“, е интересно да се отбележи, че природните изображения писателят „рисува“ предимно с четири цвята – зелено, бяло, червено и жълто – цветове, които равномерно се повтарят (със средна честота 25 пъти). А именно:

зелено – тежки, зелени и ярки бои; зеленееха, зелен хитон, зеленина, възхитително зелено; зеленина в два пояса, два прелива; друга зеленина, тъмна, плътна; зеленикава; по-светло зелени, наситенозелен;

бялото – белееше се сребърна; избелени, избелели, бели, бялна се, млечно бяла мъгла; бяла роза; по-бяла, бяла риза, бяла кърпа;

червеното – червени, червендалест, огненочервено, лъщяха червени блясъци, червено желязо, червени покриви, по-червен, червено боядисана, червено и мокро, червенината на зората, червенееше се цъфнал мак, червени и тежки като злато;

жълто – пожълтял, жълти петна, жълтеникаво, жълта равнина, жълта площ, жълти ниви, жълтееха се, жълти вълни, жълт синап, жълти очи, жълти капчици.

Черното писателят използва за части от облеклото, лицето (очи, мустаци) ивици и очертания, както и метафорично (черен труд, черна мъка). Синьото (10 пъти) е използвано по-слабо, но затова пък често към някакво изображение се употребява епитетът `бледо` (27 пъти); цветовете на сецесионно-декоративното често са приглушени и бледи. Липсват например някои преходни тонове (лилаво), други, като нежнорозово, смарагдово, сиво, кафяво са употребени по веднъж. Авторът използва фолклорното „пъстри“ (изпъстрени, пъстрееха), когато иска да съобщи многообразието на багрите. Вместо багри (6 пъти), по-често използва разговорното „бои“ (12 пъти). Липсата на цялата цветова палитра се допълва обаче от многократното повторение на семантиката на *златното* (36 пъти) – позлата, златолюспести, златна струя, златиста лъскавина, злато, златно море, златен варак, златисти лъчи, златен венец, златният лист, позлатено. И по-малко на среброто (7 пъти) – сребърна обеща, сребърни пчели, сребърна слана. Златното и сребърното са отличителни илюминативни ефекти на ценните метали, характерни за сецесионната живопис. Трябва да бъдат отбелязани също лексемите светлинни ефекти в „Жетварят“ – които по принцип са важен елемент на живописиста. Семантиката „светлина“ се наблюдава с честота 90 пъти (светят, светли, светкавица, светлина, светилник, осветява, светеше); звезди, звезден – 9 пъти; слънце, слънчева светлина – 27 пъти. Контурите на рисунката са фиксирани от лексемите: линия (3); окръжност (1); черта, очертание (15); силует (2); равнина (3), повърхност (3); безкраен (5).

Лексическата статистика ни дава ключ също към изключително голямата роля, която визуалната семантика играе в текстовете на Йовков. Наблюдава се следната употреба: очите (98 пъти), видя (74), вижда (125), око (6), корена -глед- (погледна, гледа) съдържат 284 думи. Също визуални са лексемите „поглеждаше, изглеждаше, оглеждаше“ (честота 68). Писателят употребява лексемата `картина` 9 пъти, а действието `рисува` – 15, иконописец – 28кратно. И разбира се в центъра на повествованието и със засилена употреба са лексемите „икона“ (115) и „Исус“ (34).

Епизодите с иконата „Исус сред нивите“ започват в глава VIII, след което, както споменах, постепенно тази картина-икона се превръща в лийтмотив до края на повествованието, повторен повече от 30 пъти.

Влизайки в килера на църковния двор, след дълго отсъствие и боледуване, свеще-никът за пръв път се натъква на иконата:

Каква икона беше тя! (...) Тъй както беше изписана, тя беше пълно отклонение от всички правила и образци на църковната живопис. Исус не седеше на трон в това царствено величие, както ще седи в деня на славата си. Не беше и тъй, както го представят други – обкръжен от облаци, или пък сред тежкия и безжизнен пейзаж на Юдейската пустиня. (...) Два главни тона преобладаваха тука, две големи петна преди всичко: едно синьо и едно жълто. Виждаше се най-напред високо и пространно небе, което се снишаваше в мътна, белезникава и прашина омара на горещ летен ден. И после – една безкрайна жълта равнина под това небе, равнина от узрели, готови за жътва ниви. Из тия ниви вървеше Исус. Около него се разстила и го окръжава златно море, губи се и се топи в мъглявите далечини на хоризонта. Но самата фигура на Исуса е голяма и близо. Ясно се виждат преплетените стъбла и класове, които закриват донякъде нозете му. Из жита-

та блестят алени макове и синя метличина. Исус остава все пак високо над повърхността на нивите. Дрехите му имат типичните си бои – червено и синьо (...) Дрехите са без блясък, без драпировка, потъмнели и прашни, лицето е слабо, загоряло от слънцето, загрижено и скръбно, очите гледат замислено и кротко. И докато десницата е издигната и благославя, другата ръка се простира над нивите в едно движение, пълно с любов и състрадание. Исус благославяше обилния плод на земята, благославяше и края на тежкия човешки труд. (Йовков/Ювков 1983, 4: 91-92)

Отгук нататък иконата непрекъснато е обсъждана в селото. От дядо Недко и поп Стефан – дали е изписана по учебника (Ерминията), от учителя Радулов и учителката от съседното село – дали е икона, или пък картина. В мислите на Гроздан – това не е икона, а Живият Исус сред узрелите и неожънати ниви. На иконата се кланят и поднасят дарове, особено когато виждат капките кръв по челото на Исус след кражбата на златния венец (най-важния видим детайл, близък до Уайлд; портретът на Дориан Грей оживява, променя се в хода на сюжетното действие). Иконата се превръща в символ на честния земеделски труд, благословен от Бога, тя носи благодат на самото село. „Господи, колко е хубава!“, възкликва свещеникът; тя осветява работилницата на иконописеца, сравнена е със слънцето: „изглеждаше още по-хубава, по-светла и по-нова, родена сякаш из околния хаос също тъй, както слънцето се ражда из мрачините на нощта“. Исус сякаш „излиза из рамките на дъската“ и застава пред вярващите „като безплатно и светло видение.“ Иконописецът неведнъж си припомня за светлината, която изпълнила цялата стая, сред която се появил Исус.

С оглед и на сецесионно-декоративното, тук е необходимо да припомним един детайл, който вече съм коментирала в предишна своя статия (Георгиева/Georgieva 2018). Сюжетът 'Исус сред нивите' не е каноничен и не се среща в свещените книги на Библията. Той се появява в културния контекст на секуларизацията от края на 19. и началото на 20. век. Изображения „Исус сред нивите“ съществуват като стенописи в отделни манастири (например в манастир в Израел, както и в Свято-Вознесенския манастир в с. Чумалево, Задкарпатието).

Сюжетът се среща като живописно платно с маслени бои, като изображение върху пощенски картички, като изработка под формата на гоблени и мозаечни пана. Т.е., типично в стила на Art Nouveau и сецесиона, Йовков включва в романа си екфразата от индустриален или ръчно изработен предмет-картина. Самият писател споделя, че за повестта „Жетварят“ е използвал идеята от „цветна илюстрирана картичка от третостепенен руски живописец“, представяща Спасителя, подарена му от писателя Николай Райнов¹⁰.

Да се върнем към сюжета на „Жетварят“. Централна роля повествователят отглежда на иконописеца дядо Недко; той е типът на художника. Иконописецът в романа е автор и на редица икони в църквата – на св. Николай Чудотворец, на Три светители пред образите на архангелите Гавраил и Михаил. Йовков представя екфразата на иконата на св. Йоан Кръстител (изписана от „рука Недкова“), пред която се спират иконописецът и свещеник Стефан:

¹⁰ Повечето от прототипите на героите на Йовков са разкрити от Георги Вълчев, Ловчо Стоянов или Васил К. Сираков в спомените им, събрани от Димо Минев в книгата му „Йордан Йовков. Документи и свидетелства за живота и творчеството му“. Любопитното е, че такава икона на Исус Христос не е имало – писателят Николай Райнов свидетелства следното: „Йовков имаше цветна илюстрирана картичка от третостепенен руски живописец, представляваща Спасителя тъкмо тъй, както е описан в „Жетварят“, аз му я бях пратил, за да му благодаря за негова книга, що ми беше подарил“ (Минев/Minev 1947: 51).

Пустинникът имаше бледо и мършаво лице, изсушено от пост и бдение, набраздено с дълбоки бръчки от мисъл и страдание. Той беше облечен, както беше описано това и в евангелието, с камилска кожа, чреслата му бяха опасани с ремък. С едната си ръка благославяше, в другата – държеше блюдо, в което беше положена собствената му глава, отсечена – символ на неговото мъченичество. На един разгънат свитък се четеше: „Покайте се!“ (...) Грижлива и тънка работа личеше и в тая икона. Образът и ръцете, дрехите и фонът – всичко до най-малките подробности беше изпълнено точно и внимателно. И какви пресни и хубави бои! Зелен хитон беше наметнат върху плещите на светеца, хиляди и хиляди гънки бяха най-причудливо надиплени, вярно беше предадена и сложната игра на светлината и сенките по тях, и златистата лъскавина на коприната. (Йовков/Yovkov 1983, 4: 65)

Глава VI разказва за участието на Недко като творец иконописец и приложник. Когато намалява търсенето на икони, той става занаятчия –

наместо икони рисуваше сега фирми, завеси за селски театри, боядисваше къщи, украсяваше с патриотични картини дъната на новите каруци, неща на мода тогава (Йовков/Yovkov 1983, 4: 41).

Той рисува за кръчмата рекламна табела:

В средата на табелата една ръка държеше шише вино и пълнеше чаши, наредени на поднос, държан от друга, също тъй отсечена до лакътя ръка. В тоя надпис кръчмата на Къня неочаквано беше наречена кръчма „Успокоение“ (Йовков/Yovkov 1983, 4: 41).

Цитираните откъси също представляват кратки екфрази. В тях е загатнат проблемът, че в утилитарното време – време на потреблението, каквото е започнало да става началото на 20. век, високото изкуство изостава на заден план, в сравнение с изкуството за бита. Съответно на това художникът, особено иконописецът, вече не притежава някакъв специален ореол, а започва да се препитава, произвеждайки красиви предмети за бита и ежедневието. Това явление характеризира цялата Belle Époque в Европа. Дядо Недко украсява и вътрешността на кръчмата:

пребоядиса стените, нарисува по тях плетеници от лозови листа и гроздове, също такива каквито беше рисувал по черковните фризи. (...) В средата на всяка стена нарисува по една саксия с цветя, много хубави, много живи, украси и тезгяха (Йовков/Yovkov 1983, 4: 42).

Нещо повече – вместо икона, Недко изписва там картина на пиршество:

Цялата насрещна стена (...) беше изписана с голяма картина! (...) Под голямото дърво, на сянка, седи някакъв юнак в селски дрехи, охранен, червендалест, със засукани мустаци. Три жени, като три самодиви, идат към него и носят коя вино, коя ядене. С ръка на единия си мустак, юнакът се усмихва, загледан не в яденето, а в самите жени, всички полуголи, развилнели от похот и безсрамие. (Йовков/Yovkov 1983, 4: 43)

Поредната екфраза в романа представя вакхически сюжет, картина на удоволствията и угощението; тя трябва да предразположи посетителите на кръчмата към консумация и удовлетворяване на страстите; тя е своеобразна реклама на кръчмата. От гледна точка на поетиката на романа, тази картина не е чужда на вакхическото на сецесиона и югенстила. Писателят използва всеки малък епизод, дори репликите на своите персонажи, за да впише в него предмет на изкуството. Самият художник Недко, по думите на по-

вество-вателя, заради интереса му към нарисуваното, се бил превърнал „в нещо като ентърпре-нър¹¹ на панорамата“.

Творческият процес у иконописеца е свързан с цветовата палитра на природата. Засилената употребата на цветове в повествованието, семантизира изобразяваното като наглед, като визуална представа, подобна на живописна картина от времената на *Fin de siècle*. През ранната пролет:

Всички овошки бяха цъфнали. Цели в бяло, като невести бяха сливите, в нежно-розово – прасковите и зарзалите. Върбите весело се зеленееха и тънките им вейки падаха надолу като разплетени коси. Едно старо и изкорубено дърво стърчеше (...) клоните му бяха сухи и черни като въглен. (...) Въздухът беше бистър и кристалнопрозрачен. Нямаше сенки, нямаше още тежка зеленина и ярки бои. Но имаше много слънце (...) просторно и синьо небе, (...) нежна и светла като коприна беше тая синина (Йовков/Ювков 1983, 4: 60-61).

Старият живописец гледа продължително нагоре и си мисли:

Колко синьо и хубаво е небето! (...) такава чудна боя той не беше слагал дори на най-хубавата си икона (Йовков/Ювков 1983, 4: 60).

Именно оттам Недко взема синьото, когато рисува иконата на Исус сред нивите.

Романът в една съществена част от съдържанието си разгръща в различни варианти темата за изкуствата и я превръща в лийтмотив (по Вагнер) на повествованието. Йовков вписва в повествованието разнообразни екфрази: вече споменатите живопис и иконопис, пеене и музикално изпълнение (песента на Йордан ковача, свирнята на кавалджията), танц („транкалоята“ на Монката и Гроздан; мъжкото чорбаджийското хоро на седянката след посрещането на вършачката). Семантиката „песен“ и „запя“ е използвана в романа 21 пъти, а „свири“ и „засвири“ – 25. Танцът – транкалоята, която наподобява според повествователя „румънски танец“, който селяните, пришълци от блатата и езерата на Дунава, където са били смесени с румънци, немци и казаци, били донесли, се изпълнява от мъже, които се надиграват. Семантиката „игра, заигра“ в романа се засича 40 пъти. Именно на изкуството, песента и танците се дължи голямата употреба на значението „веселие“: „весел, веселба, веселие“ – 62 пъти, радост – 31; смях, засмяха – 15. (За сравнение с другите емоции в повествованието: насмешливо – 8 пъти, завист – 1, злоба – 1, гняв – 5.)

Концептуална екфраза представлява сецесионно-декоративното изображение на нивата в гл. VII. Тук е поместено разгърнатото сравнение-картина – „древна гравюра в рамка“ (което навежда на мисълта за разкошните рамки, с които сецесионистите и декораторите на Jugend обрамчват рисуваните от тях сюжети):

Преобладаваше все пак околната зеленина, тържествуваща и необхватна. Селото приличаше на старинна някоя гравюра в средата на огромен смарагдов щит. Тая зеленина имаше два пояса, два прелива. Пасбището беше по-светло и слабо жълтеникаво от безбройните купчини на млечока. А веднага след него започваше друга зеленина, тъмна, плътна, с равни, като че ли изрязани с нож краища. Светли талази бягаха по повърхността ѝ, цялата маса се клатушкаше и преливаше, като че някое море биеше там в бреговете си. Това бяха нивите, изкласили вече, високи и буйни. (Йовков/Ювков 1983, 4: 82)

Изображението на избуялите нивя е лийтмотив, който се влита периодично във втората част на романа. Също лийтмотив е темата за красотата и доброто; за красотата, която

¹¹ Импресарио

облагородява и за доброто, което е красиво. В действителност Йовков употребява не старобългарското „красота, украшение, красавица“ (Български етимологичен речник/ *Balgarski etimologičen rečnik* 2007-2010), а „хубав“, чието използване в новобългарския език е от 17. век¹², т.е. в семантиката на тази дума влизат значенията и красота, и добродетел, и изкусен в занаятите. В „Жетварят“ лексемата `красота` не се среща, но лексеми с корена `хубав` се наброяват над 100 пъти; аналогично с `добър` – 150 пъти (срещу например 3-4 пъти „умен“). Така чрез епитета „хубав“, Йовков многократно активира в повествованието и трите значения: „красота, добродетел и изкусен в занаятите“, допълвайки с епитета „добър“. Може да се добави, че това е израз на Йовковата философия за човека.

Платон (в учението си за красотата, изложено в диалозите му „Федър“ и „Филеб“) си представя Красотата като резултат на възприятието на чувствата, поради което тя предизвиква удоволствие, дори стремеж към любов. В същото време Красотата по Платон е неотделима от доброто, справедливостта и истината. Калокагатия (*καλοκαγαθία*) – термин от античната етика (приблизителен превод „нравствена красота“), се състои от две прилагателни: *καλός* (прекрасен) и *ἀγαθός* (добър), т.е. „прекрасен и добропорядъчен“, „красив и добър“. Й. Йовков възприема платоническата идея за красотата и доброто през философските идеи на Лев Толстой. Самият Толстой смята¹³, че изкуството от края на 19. и началото на 20. век възприема буквално мисълта на древните за припокриването на красотата с доброто и превръща в закон положението, че щом нещо е красиво, непременно е добро. Така се стига до мисълта, че красотата трябва да бъде висш идеал за човечеството – идея пред която се прекланя английският естетизъм. Но понятието калокагатия, което носи определен смисъл за древните гърци, няма смисъл за християнина. Толстой не приема естетизма от края на 19. век, целенасочената апология на красотата, за сметка на морала и доброто. Именно Толстой настоява, че доброто е и красиво. А доброто, според него, е висшият религиозен порядък (Франк/Frank 2000: 544–555, 549, 554). Според С. Франк тук е пресечната точка между Толстой с етиката на Платон, с разбирането за добродетелта като самовъзпитание в дух на „умеренност“ и „справедливост“.

В заключение бих подчертала отново, че екфразата, предаването на един образ или сюжет (каквото е живописното изображение) чрез друг (като литературния текст), този „превод“ на символни знаци и кодове от един на друг език – е разпространена стратегия в европейското изкуство, особено в периода на *Fin de siècle*. За идея и матрица служи най-вече романът „Портретът на Дориан Грей“ от Оскар Уайлд. С творбата си „Жетварят“ най-вече, оставайки в контекста на сецесионно-декоративните теми и език, Йовков е един от ярките примери за интелектуализъм и естетизъм през българската Belle Époque.

ЛИТЕРАТУРА

- Балабанов 1906: Балабанов, А. Нашите картини. – Художник, год. I/8-9. 31 (Balabanov 1906: *Balabanov, A. Nashite kartini*. – *Hudozhnik, god. I/8-9, 31*).
- Брагинская 1977: Брагинская Н.В. Экфрасис как тип текста (к проблеме структурной классификации). – Славянское и балканское языкознание. Карпато восточносла-

¹² Произходът на думата е от новоперс. خوب /xub/ `хубав` (< иран. *hu-arah- `добродетелен`, срв. авест. huiaṛah-, согд. (ман.) хвр `добър`, ст.-инд. svāras- `изкусен, работещ добре`).

¹³ Възгледите си за изкуството Л.Н. Толстой излага в трактата „Что такое искусство?“ и в редица статии, като „О Шекспире и о драме“, „Об искусстве“, „О Гоголе“.

- вянские параллели. Структура Балканского текста. М: Наука (Braginskaya 1977: *Braginskaya N.V. Ekfrasis kak tip teksta (k probleme strukturnoy klassifikatsii)*). – Slavyanskoeye i balkanskoeye yazykoznanieye. Karpato vostochnoslavyanskiye paralleli. Struktura Balkanskogo teksta. M: Nauka).
- Български етимологичен речник 2007–2010: *Български етимологичен речник*. Институт за български език, БАН. София: АИ Проф. Марин Дринов. – <https://ibl.bas.bg/ber/> (Balgarski etimologichen rechnik 2007-2010. *Balgarski etimologichen rechnik*. Institut za balgarski ezik, BAN. Sofia: AI Prof. Marin Drinov. – <https://ibl.bas.bg/ber/>).
- Георгиева 2018: *Георгиева, Цветана*. „Иисус сред нивите“ – модерен прочит на евангелски притчи в българската литература. – Компаративни дослідження слов'янських мов і літератур. Збірник наукових праць. Вип. 34. Київ, Освіта України, 106-119 (Georgieva 2018: *Georgieva, Tsvetana*. „Iisus sred nivite“ – moderen prochit na yevangelski pritchi v b'lgarskata literatura. – Komparativni doslidzhennya slov'yans'kikh mov i literatur. Zbirnik naukovikh prats'. Vip. 34. Kiiv, Osvita Ukraïni, 106-119).
- Йовков 1982: *Йовков, Й*. Белите рози. – Йордан Йовков. Събрани съч. в шест тома. Т. I. София: Български писател, 343-351 (Yovkov 1982: *Yovkov, Y*. Belite rozi. – Yordan Yovkov. Sabrani sach. v shest toma. T. I. Sofia: Balgarski pisatel, 343-351).
- Йовков 1983: *Йовков, Й*. Жетварят. – Йордан Йовков. Събрани съчинения в шест тома. Т. IV. София: Български писател. 5-171 (Yovkov 1983: *Yovkov, Y*. Zhetvaryat. – Yordan Yovkov. Sabrani sachinenia v shest toma. T. IV. Sofia: Balgarski pisatel, 5-171).
- Йовков 1983: *Йовков, Й*. Русалска нощ. – Йордан Йовков. Събрани съч. в шест тома. Том VI. Български писател: София, 333-342 (Yovkov 1983: *Yovkov, Y*. Rusalska nosht. – Yordan Yovkov. Sabrani sach. v shest toma. Tom VI. Sofia: Balgarski pisatel, 333-342).
- Минев 1947: *Минев, Д*. Йордан Йовков. Документи и свидетелства за живота и творчеството му. София, БАН (Minev 1947: *Minev, D*. Yordan Yovkov. Dokumenti i svidetelstva za zhivota i tvorchestvoto mu. Sofia, BAN).
- Титаренко 2011: *Титаренко, С. Д.* А. Блок и прерафаэлиты (О некоторых визуальных источниках и природе трансформаций архетипического образа Вечной Женственности. – Александр Блок: Исследования и материалы. – СПб.: Пушкинский Дом. 113-142 (Titarenko 2011: *Titarenko, S.D.* A. Blok i prerafaelity (O nekotoryh vizual'nyh istochnikah i priode transformatsiy arhetipicheskogo obraza Vechnoy Zhenstvennosti. – Aleksandr Blok: Issledovania i materialy. – SPb.: Pushkinskiy Dom. 113-142).
- Титаренко 2010: *Титаренко, С. Д.* Проблема интермедиальности и традиции „Эмблемат“ у Павла Флоренского и Вячеслава Иванова. – Mistrzowi i Przyjacielowi: Pamici Profesora Zbigniewa Baranskiego/Red. Anna Paszkiewicz- Wroclaw. 411-422 (Titarenko 2010: *Titarenko, S. D.* Problema intermedial'nosti i traditsii NEmblemat“ u Pavla Florenskogo i Vyacheslava Ivanova. – Mistrzowi i Przyjacielowi: Pamici Profesora Zbigniewa Baranskiego/Red. Anna Paszkiewicz- Wroclaw, 411-422).
- Титаренко 2015: *Титаренко, С. Д.* Русский символизм и традиции английских прерафаэлитов: Проблемы интермедиальности. – Культура и текст №5, (23) (Titarenko 2015: *Titarenko, S. D.* Russkiy simvolizm i traditsii angliyskih prerafaelitov: Problemy intermedial'nosti. – Kul'tura i tekst №5, (23)).
- Франк 2000: *Франк, С. Л.* Памяти Льва Толстого. – Л. Н. Толстой: pro et contra: Личность и творчество Льва Толстого в оценке русских мыслителей и исследователей: Антология. СПб.: изд-во Рус. христиан. гуманист. ун-та. 544-555 (Frank 2000:

Frank, S. L. Pamyati L'va Tolstogo. – L. N. Tolstoy: pro et contra: Lichnost' i tvorchestvo L'va Tolstogo v otsenke russkih mysliteley i issledovateley: Antologia. SPb.: izd-vo Rus. hristian. gumanit. un-ta. 544-555).

Цимборска-Лебода 2002: *Цимборска-Лебода, М.* Экфрасис в творчестве Вяч. Иванова. – Экфрасис в русской литературе: Труды Лозаннского симпозиума. М., Изд-во МИК, 53-70 (Tsimborska-Leboda 2002: *Tsimborska-Leboda, M.* Ekfrasis v tvorchestve Vyach. Ivanova. – Ekfrasis v russkoy literature: Trudy Lozannskogo simpoziuma. M., Izd-vo MIK. 53-70).

Hansen-Love 1983: *Hansen-Love, A.* Intermedialitat und Intertextualitat Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst - Am Beispiel der russischen Moderne. – Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualitat / Hg. von W. Schmid und W. D. Stempel (Wiener Slawist. Almanach, Sonderb. 11). Wien, 291-360.