



За книгата:

Богдана Паскалева. *Обличане на голотата. Трансформации на образа в сюжета за Нарцис и Ехо.* София, УИ „Св. Климент Охридски“, 2022, 286 с. [Bogdana Paskaleva. *The Garment of Nudity: Transformations of the Image in the Story of Narcissus and Echo.* Sofia, St. Kliment Ohridski University Press, 2022]

Ангел Валентинов Ангелов / Angel Valentinov Angelov
Институт за литература при БАН / Institute for Literature,
Bulgarian Academy of Sciences

Теоретичен труд за визуалния образ
A theoretical work on visual image

В първата част резюмирам съдържанието на монографията, като поставям акцента върху подхода и основните понятия, които авторката използва. Във втората част обсъждам уместността на няколко понятия и предлагам уточняване или други понятия по отношение на обсъждания материал, вместо използваните в монографията. Монографията се състои от въведение, четири глави, заключение, приложение, библиография на шест езика, показалци на имената и на понятията, резюмета на български и на английски.

Основната цел на Паскалева е да създаде ново и теоретично обосновано понятие за образ. Началото на нейното размишление е върху това какво е хипер-икона. Хипер-иконата, смята Паскалева, е обобщаващо понятие, което включва възможните видове образи, пораждани от различни източници. Макар усилието ѝ да е към теоретично разбиране, което да обхваща всеки образ, авторката посочва иманентната заплаха при поставянето на подобна цел. „когато образът бъде схващан толкова широко, единството на понятието му е на път да се разпадне ... да се превърне в история на самото себе си, дори като вече разпаднало се и разпиляло се в различни дисциплини, между които не може да съществува общност на методологията, нито дори на понятийната схема, на която би се наложило да съвместява несъвместими параметри“ (с. 22). По тази или поради друга причина, понятието хипер-икона не се появява по-нататък в книгата.

За Паскалева въпросът „какво е образ“ е свързан с друг, еднакво важен въпрос: кои научни дисциплини могат да изследват така поставения проблем за образа? Визуалните изследвания, смята тя, са научна област, а не научна дисциплина. „Както ще видим, тази (не)дисциплина може да се появява под различни наименования, да бъде част от различни теоретични проекти, чийто общ знаменател е тъкмо *отвореността на мисловната парадигма за извън- и трансдисциплинарни елементи*“ (курсив Б. П., с. 19). Накратко – става дума за експериментиране и за тип приключенска нагласа, присъща на научната дейност. Дали обаче взаимодействието между научна дисциплина и изследователска нагласа, при което предметът да бъде свободно определян, така че предмет и подход да се преобразуват в хода на изследването, не е по-скоро желание и дори копнеж, а не реална практика? Научните дисциплини съществуват в институции, които най-често се стремят да регламентират познанието, чрез което да го управляват. Отношението „институция – познание“ не е безпроблемно.

Във въведението Б. Паскалева прави преглед на парадигми и на изследователски концепции за образа от края на XIX до второто десетилетие на XXI в. Заявява привързаността си към концепцията на Варбург¹. Тук обаче тя се отказва от собствена обобщаваща концепция за образа. Този различен подход е исторически; да се изследват и съпоставят произведения и концепции от различни епохи смятам за познавателно перспективна нагласа, макар тя да не съответства на заявеното първоначално намерение на Паскалева да създаде нова теория за образа. „И тъй, в контекста на тази сложна мрежа от методологични преплитания, ние ще

¹ Паскалева е преводачка на: Аби Варбург, Мнемозина. Въведение, *Пирон. Академично електронно списание за изкуства и култура*, 11, 2015, „Изкуства и памет“ [Aby Warburg, Mneozina. Vavedenie, *Piron. Akademichno elektronno spisanie za izkustva i kultura*, 11, 2015, „Izkustva i pamet“]: <http://piron.culturecenter-su.org/wp-content/uploads/2015/11/2015-11-aby-warburg-vuvedenie-kum-atlas-mnemozina-varianti-A-B-C-D-E.pdf> [18.03.2023].

подходим локално, единично, под формата на описания на отделни казуси, в които да търсим образа като специфичен оператор на производството на смисъл. (...) образът като оператор в процеса на производство на смисъл (...) ще се откъсне от материалността си, за да покаже необходимостта от качеството междинност, ще се превърне в чиста повърхност и ще трябва да докаже функционалността си в процесите на пораждаване на смисъл именно като чиста повърхност, която може да се нарече още прозрачно, или пък да се опише с метафората на дрехата, драперията и воала“ (с. 25). Обръщам внимание на съчетаването на аналитичен език с метафори като „дреха, драперия, воал“, което е характерно за цялата книга. Б. Паскалева съзнава това и се старее да даде понятиен статут на тези метафори, чрез които определя образа. Книгата наистина е съставена от „описания на отделни казуси“, но в хода на описанието Паскалева се стреми и достига до обобщения, които надхвърлят единичността на отделните произведения и концепции, така че като резултат наистина тя формулира собствена концепция, или ако предпочетем една по-умерена формулировка – Б. Паскалева достига до ясно и вътрешно съгласувано собствено разбиране за образа. То би могло да се изпробва и прилага, с неизбежната промяна, и върху други произведения и епохи, не само върху анализирания в монографията материал, макар в края на изследването Паскалева да заявява, че „не предявява претенцията, че изгражда цялостна или систематична методология, която може да бъде приложима в други ситуации, или пък универсално приложима“ (с. 243). По-традиционната, както и критическата иконология като изследователски направления биха били полезни за разбиране на образа, което се основава на съотношението между визуално и словесно. Паскалева споменава и за двете направления, но вниманието ѝ е насочено към автори като Жил Делюз и Юбер Дамиш. Поради това предпочитание тя навярно не обсъжда и херменевтичната концепция на Готфрид Бьом.

Материалът в монографията е от I. в. пр. Хр. до началото на XX в., но предпочитанията ѝ са отчетливо към епохи преди модерността (Овидий, Николай Кузански, за чието творчество е докторската ѝ дисертация), поради което областта на менталните образи и на когнитивистиката, както и медийните образи не са част от изследването ѝ. Току-що казаното не е изискване, защото анализираният в книгата материал е достатъчно обширен. Характерно за изследователския почерк на Богдана Паскалева в тази и в предишни нейни публикации е способността да организира значителен материал, да създаде връзки между частите на този материал, които ѝ позволяват да го изследва със собствен поглед. Също така тя успява с яснота да представи значителна по обем критическа литература, чрез анализа на която да развие и да подкрепи собственото си разбиране. От критическата литература Паскалева избира съчинения, които тя не желае да критикува или само мимоходом споменава за едно или друго положение,

с което не е съгласна. Тя не утвърждава своето разбиране чрез полемика, а чрез надграждане; не води битки, а сговаря и открива прилики в чуждите постановки: рядко качество!

Определението „оператор в производството на смисъл“ поставя акцента върху опосредстващите функции на образа, които авторката нарича медиалност. „В случая под оператор разбираме инструмент или технология за производство, на които би могла да припише функцията на агент, на действаща причина, без обаче да бъде отнасяна с необходимост към някаква съответстваща ѝ целева причина“ (с. 28). За тази формулировка, както и за целия проведен в монографията подход, Паскалева твърди, че е задължена на „Логика на смисъла“, 1969, от Жил Делюз.

В гл. I Б. Паскалева обсъжда мястото на разказа за Нарцис и Ехо в композицията на „Метаморфози“ на Овидий, както и въпросът за липсата на източници на този разказ преди Овидий. Целта ѝ обаче не е историографска, а реконструиране на теоретичния пейзаж във фона на разказа, както тя метафорично се изразява (с. 43). Едно от усвояванията на разказа за Нарцис е в „Роман за розата“, XIII в., което Паскалева само споменава във връзка с обсъждането на това усвояване от италиански философ (с. 37). Не тълкува близостта и различието между двата разказа, тъй като изследователското ѝ внимание е към теоретични съчинения, а спрямо художествените текстове целта ѝ е да реконструира теоретичните им нагласи (с. 242), а не напр. да съпостави тяхната художественост, от която теоретичната нагласа или саморефлексия да е само част. „Метаморфози“ съдържа ... една цялостна система от теоретични нагласи спрямо образа“ (с. 38). В съответствие с така поставената цел, Б. Паскалева анализира рефлексията върху Нарцис и Ехо при мислители от няколко епохи, а не усвояването на двата образа в различните изкуства. Изследователският ѝ интерес е теоретичен и по логиката на този интерес тя се стреми към собствено разбиране, а не само към история на разнообразната рефлексия върху образа.

Ще отбележа задълбочения анализ на „Трактат за живописиста“, 1435, както и на по-ранния трактат на Алберти – „Елементи на живописиста“. В начина, по който Леон Батиста Алберти тълкува мита за Нарцис, Паскалева намира потвърждение за своята теза, че образът, визуален или словесен, е ръб, гранична повърхност. Изводът ѝ е: „линията, очертаваща границите на повърхността ... е конститутивна – ограничаването е задаването на параметри, т.е. изобщо даването на повърхност“ (с. 54). И така, образът е определен като ръб и гранична повърхност, което я довежда до друго основно твърдение – за „разцепването“ на субекта. „В епизода с Ехо това ерогенно разцепване е паралелизирано от разцепването на речта. Така ключово за конституирането на образа – бил той визуален или словесен (звук) – се оказва наличието на този специфичен ръб в смисъла на гранична повърхност“ (с. 44). Ако разбирам смисъла на

определенията, които дава Б. Паскалева, то образът е деятел. Привидната неавтентичност на Ехо прави възможно изговарянето на желанието (с. 226). Проблемът за желанието, чиято актуалност през последните три десетилетия не намалява, се явява на няколко места, но повече като загатване, а в разказа за Нарцис и за Ехо би могъл да бъде основен. Б. Паскалева е мислила върху възможното включване на „желанието“ в концепцията си, после обаче е решила друго: „Желанието стоеше в сянката на всички смислови воали, които разгръща настоящият анализ. Но темата за неговия характер, условия, функции и прояви е тема за следващи изследвания“ (с. 246).

За Паскалева е важно, че при Алберти повърхността е самото покритие, което съвпада с повърхността. „За теоретизиращия поглед на Алберти голотата и обличането на повърхността явно съвпадат. Покритието е самата голота на повърхността.“ Картината (*pictura*) на свой ред ще се окаже композиция от повърхности. Въпросът ми тук е: дали картина е равнозначна на изображение?

„Художникът обаче може да си позволи само една-единствена повърхност (*unica seu tabulae seu parietis superficies*), която да *репрезентира* среза на пирамидата“ (с. 59). Тълкувайки Алберти, Паскалева привилегирова погледа, акта на гледане, което е друг начин да се говори за могъществото на субекта, господстващ над действителността. „Това изместване на илюзорния ефект на живописца от предмета върху самия акт на зрение – живописца е не симулиран предмет, а симулиран поглед – е епитомизирано в идеята за плоскостта, представляваща *срез* на зрителната пирамида. Срезът е напречен и всъщност предполага представата, че всяко зрение е такъв срез, само че естествен“ (с. 59). Дали ще поставим ударението върху погледа или върху предмета, е въпрос на избор и на обосноваване, но и в двата случая е необходимо техническо умение, чрез което материалното изображение да бъде създадено върху плоскостта. Паскалева препраща към изследването на Елена Филипи, „която интерпретира връзката между фигурата на Нарцис и изобретяването на живописца като практика на линеалната перспектива у Алберти на базата на въпроса за позицията на централния лъч (убежната точка). Така според нея погледът на Нарцис пред огледалото е този, който закрепя точката на поглед за зрителя (Filippi 2020)“ (с. 65). Това изследване подкрепя извода на Паскалева.

Проблематиката на гл. II „Назад към Лукреций: Материя на образа“ е по-богата, отколкото посочва заглавието. Тя започва с подробно и проникателно тълкуване на разказа за Нарцис и за Ехо; след това Паскалева посочва връзката му с други разкази в „Метаморфози“. Тълкуването на фигури и образи, които функционално и съвпадат, и се различават: езерото, водата, погледа и др. създават среда от значения, които предоставят възможност логично да се премине към анализ на Лукреций, „Природата на нещата“. Анализът на материалността на

образа тук е обобщен чрез воала, за който Паскалева подчертава, че е пропусклива граница; откъдето и заключението, че образът има медиална природа. Чрез анализ на химери, облаци, съновидения в няколко изображения от средата и края на XV в., както и в трактатите на Антонио Аверлино и на Леонардо до Винчи, Паскалева разширява изследователския контекст. Новите източници и понятия, които въвежда, обогатяват основната цел – създаването на собствено разбиране за образа. В хода на изследването Паскалева добавя нови и нови източници – изобразителни и текстови, без да изгубва фокуса върху основния проблем на изследователското си внимание. Дори появата на едни и същи понятия, произведения и автори не се превръща в ненужно повторение, а в задълбочаване и обогатяване на постигнатото, защото Паскалева успява да създаде връзки между вече анализирания и новия материал. Едно значително отклонение от логическата линия на аргументиране е въвеждащата част от гл. III. Предполагам, че от вътрешната гледна точка на авторката този част ѝ е била нужна, за да разкаже предисторията на своя подход към темата за Сосюр (с. 125–160).

Същинският анализ в гл. III започва с частта за материалността на звука (с. 160) и най-вече с анализа на семиотиката и на семантиката на образа. Опирайки се на анализи на Емил Бенвенист и на Дарин Тенев, Паскалева достига до следния извод: сосюрианската семиотика още с първоначалните си предпоставки отхвърля необходимостта от опозиция между семиотично и семантично. За нея логиката на функциониране на езика предполага, че семиозисът не е субститутивна или репрезентативна процедура, а представлява тъкмо процесът по диференциране, по разпределение и преразпределение на означаващите единици (стойностите) и по организация на техните възможни констелации (175–176). Обсъждането и прегледът на много критически изследвания върху „Курс по обща лингвистика“, както и върху езиковедската методология на Сосюр са стъпки към общата цел на изследването – да обоснове преплитането на образ и слово. Значителна част от гл. III проследява как възниква и се развива разбирането на Сосюр за анаграмата². За Паскалева разбирането на Сосюр, както и по-късното му усвояване и преобразуване във Франция от 1960-те натам, са теоретично привлекателни, защото ѝ помагат да доразвие своето разбиране за образа.

Последната глава „Разпръснато ехо, раздвоен образ. Кратък поглед в огледалото. Творбата образ“ потвърждава, но по-красноречиво, способността на Б. Паскалева да чете внимателно латинския текст на Овидий, да открива морфофонетични и синтактични

² За анаграмата при Сосюр и за въздействието ѝ върху съчинения на български литературоведи вж.: Красимир Христакиев. В: Святост и грация, сериозност и игра в метафоничното поле [Krasimir Hristakiev. V: Svyatost i gratsiya, serioznost i igra v metafonichnoto pole] – *LiterNet*, 13.02.2019, № 2 (231) – https://litenet.bg/publish19/k_hristakiev/sviatost.htm [18.03.2023.]

особености, от които да изтегля заключения, които да подкрепят основната ѝ теза за образа: „епизодът с любовта и смъртта на Нарцис се развива на две равнища: първото е фонетично – в повторението на звукосъчетанието oга, което е обвързано с ръба, лицето, устата, но и с ехо-отзвучаването на атог, любовта; второто е равнището на повествованието и на стилистиката му – благодарение на фигурата на повърхността“ (с. 240). В същата глава Паскалева анализира други тълкувания на разказа за Нарцис и Ехо и успява да види в собствената посока на тези изследвания елементи и дори проблеми, които самите автори не са забелязали³. Четвърта глава е написана с вдъхновение, което само по себе си носи внушение за щастливия край на разказа за Ехо и за Нарцис. Нарцис и Ехо, смята Паскалева, съществуват само заедно, но не като двете страни на една обща система, а като взаимна преплетеност и разпръснатост. „Тази медиална структура описваме чрез фигурите на дрехата и на ръба. Тъкмо нейната медиалност е това, което прави възможно общуването.“ За разлика от много други тълкувания, Паскалева обосновава тълкуване, което още във встъпителните думи определя като „история с щастлив край“ (с. 12).

Сред приносите на изследването е приложението „Овидий в тетрадките на Сосюр“ (с. 247–253). То е набрано с дребен шрифт, сякаш е нещо второстепенно, каквото то не е. Нито тематиката, нито начинът на представяне е по-малко важен от изследването до този момент. Отбелязвам и двата показалеца, те изискват време, за да бъдат направени, а при понятията на всеки автор се налага да направи подбор. Може да се случи така, че понятие или термин, които на някой читател са му важни, да не са в списъка, както е с „картина“. Макар понятието да има само 46 употреби, то все пак е съществено за начина, по който Богдана Паскалева определя образа.

Богдана Паскалева заявява своята критична свързаност с изследователската среда в България. Не само с нея, но и с нея. Изследването ѝ спокойно може да е част от международен научен обмен, но не като имитативен глобалистки американизъм, а като постижение на определена научна среда, която усвоява въздействия извън себе си, създавайки собствени концепции.

Основно понятие, чрез което Б. Паскалева, в съгласие с Леон Б. Алберти, определя образа е – повърхност. „Защото какво друго означава да живописваш, ако не да прегърнеш чрез

³ Камелия Спасова представя в резюме някои от подходите към проблематиката, свързана с образите на Нарцис и на Ехо. С основание тя пише: „Нарцис и Ехо са литературни фигури, които могат да служат като критически прагове, като точки за (само)рефлексия в литературоведските траектории след 1989 г.“ (с. 231). Изследванията са изненадващо много. Спасова си е направила труда да ги посочи, но дали са всички. Смятам, в съгласие с нея, че ценности и подходи в българското литературознание могат да бъдат изследвани чрез тълкуванията, подновявани десетилетия наред, на тази тема.

изкуството повърхността на извора? *Quid est enim alium pingere quam arte superficiem illam fontis amplecti?*“ (Alberti, *De pict.*, II.26; 54). На други места в трактата Алберти пише за *tabula planities* (или *planitia*).

Изворът на Нарцис е природна повърхност. С повърхност (което и обозначава *superficies*) обозначаваме както част от природата, така и част от направена от човека вещ. В случая вниманието ми е не към оригиналния текст, а към българския език. Можем да кажем: „земната повърхност“, но дали със същото основание можем да кажем „земната плоскост“? Повърхността на земята, планинска или равнинна, може да има и равни плоскости, но тя често е и нагъната, с разлика във височина и дълбочина, прорязана; водната повърхност, особено морска и океанска, също не е само гладка.

Плоскост обозначава нещо различно от повърхност; върху изравнена и гладка плоскост се извършва рисуването – нанасяне на очертания, на обеми и цветове по времето, когато Алберти пише двата си трактата за живописата. Полагането на изображението миниатюра върху пергамента, от който е изработена страницата на ръкописа, върху стената или върху дървената табла предполага повърхност, която е превърната в гладка плоскост. Не смятам, че понятието за повърхност е излишно в разбирането на Паскалева; въпросът ми е: дали понятието за плоскост може да се въведе като съответстващо за определен тип образи?

По времето на Алберти бива открита дърворезбата – в дървената плоскост, върху която се нанася изображението, се правят срезове, врязвания, отпечатъкът обаче е върху гладката плоскост на листа. Медалите, изработвани по времето на Алберти, разбира се, не са гладки, а релефни. Но релефът, висок или нисък, предполага плоскост, спрямо която се откроява лицето, аксесоарите, фигурите. Превръщането на повърхностите в плоскости е началният стадий от процеса, чрез който се създава изображението. Същото се отнася и за релефите върху плочи по фасадите на представителни сгради. Не само практиката на създаване на изображения, но и самият текст на Алберти дава основание да се питаме за разликата между повърхност и плоскост, защото той различава четири вида повърхности: гладка, сферична, вдлъбната и изпъкнала, а също различава равнина (*planities*) и *tabula* (дървена табла)⁴. Всички те са човешки изработени, те не са природна даденост.

⁴ “Iterum ad superficiem redeamus. Docuimus quo pacto una per fimbriam qualitas superficiei inhaereat. Sequitur ut altera superficierum qualitas referatur, quae est, ut ita loquar, tamquam cutis per totum superficiei dorsum distenta. Ea in tres divisa est, nam alia uniformis et plana, alia tuberosa et sphaerica, alia incurva et concava dicitur. Quarto loco his addendae sunt superficies quae ex duabus harum superficierum compositae sunt. De his postea. Nunc de primis: plana superficies ea est quam in quavis parte sui recta superducta regula aequae contingat. Huic persimilis erit superficies purissimae aquae. Sphaerica superficies dorsum sphaerae imitatur.

Sphaeram diffiniunt corpus rotundum in omnes partes volubile cuius in medio punctus inest a quo extremae omnes illius corporis partes aequae distant. Concava superficies ea est quae interius extremum sub ultima, ut ita dixerim, cute sphaerae subiacet, ut sunt in textis ovorum intimae superficies. Composita vero superficies ea est quae una dimensione planitiem,

Под плоскост и гладка повърхност имам пред вид определяща техническа черта, еднаква за различните материали, върху които бива рисувано, а не характера на възприемането, на гледането или на самото изображение. Разбираемо е, че Б. Паскалева обсъжда понятия от Алберти, които са най-полезни за нейното разбиране; това, което се опитвам да направя, е да мисля от своя страна дали разбирането ѝ може да се допълни с други понятия от трактатите на Алберти. Как стои напр. въпросът с повърхността в трактата му за скулптурата? Богдана Паскалева е преводачка на двата трактата на Алберти⁵; ето защо смятам, че причината да не обсъжда трактата за скулптурата в своя труд не е въпрос за познаване, и то детайлно познаване, на текста.

В „Трактат за живописца“ на Алберти има още едно понятие, което би могло да бъде включено в концепцията на Б. Паскалева, то е „светлина“. Алберти я обсъжда заедно с цвета в трета част „Rescriptio luminum“ на втора книга. Не само трактатът на Алберти ме подтиква да мисля в тази посока, а самата художествена практика. От 1420-те и до края на XV в. (за да остава във времевите рамки само на тази епоха) светлината става основна съставка в изобразяването на взаимодействието между тяло, пространство и дълбочина. Телата, обгърнати от естествената светлина, започват „да притежават“ сенки зад или встрани от себе си, докато преди 1420-те светлината има друг, извънестествен източник. Сцената може да е от Светото писание, но обстановката, вкл. сенките от телата, внушава представа за действителност. Паскалева цитира места от Алберти, в които става дума за светлината, но за нейното тълкуване тя изглежда не е била важна.

Картина или изображение

„Така pictura е първоначално дейността по рисуването, а след това – самото нарисувано. Тя е първо „живопис“, а после и „картина“. Така ако живописца е „цветът на изкуствата“, този цвят е вече и живописан цвят, цветето на изкуствата е картина. Самият Нарцис е картина или Нарцис е първата картина“ (с. 49). В цитата отбелязвам превода на pictura с картина. Този превод Паскалева избира, когато тълкува Алберти; когато превежда обаче, тя превежда pictura с живопис. “consuevi inter familiares dicere picturae inventorem fuisse, poetarum sententia, Narcissum illum qui sit in florem versus, nam cum sit omnium artium flos pictura, tum de Narcisso omnis fabula pulchre ad rem ipsam perapta erit. Quid est enim alium pingere quam arte superficiem

altera aut concavam aut sphaericam superficiem imitetur, quales sunt interiores fistularum et exteriores columnarum superficies.” (Alberti, De pictura, I. 4).

⁵ Леон Батиста Алберти. *За живописца. За скулптурата*. Превод Б. Паскалева. София, Изток-Запад, 2017 [Leon Battista Alberti. *Za zhivopista. Za skulpturata*. Prevod B. Paskaleva. Sofia, Iztok-Zapad, 2017].

illam fontis amplecti?” „в съгласие с мнението на поетите, обичайно казвам на приятелите си, че изобретателят на *живописиста* бил онзи Нарцис, който се превърнал в цвете – от една страна, тъй като живописиста е цветът на всички изкуства, а от друга, тъй като цялата история за Нарцис особено добре подхожда на предмета. Защото какво друго означава *да живописваш*, ако не да прегърнеш чрез изкуството повърхността на извора?“ (Alberti, De pict., II.26; 54).

Паскалева обобщено определя нарисуваното като картина. Ако мислим исторически, то през първата половина на XV в., както и преди това, резултатът от живописването не може да бъде определен като „картина“. Модерността е създала колективна и неточна представа, че художник е този, който рисува картини, а не да кажем, този, който изработва керамични изделия, които са уникати или са в малък тираж; или текстилни уникати или напр. мозайки, да не говорим за т. нар. „инсталации“. В края на XVIII и особено през XIX в. пазарът на преносими изображения, които можеш да поставиш в личното си пространство (семеини и индивидуални портрети, пейзажи, картини, изобразяващи исторически събития, графики) свежда, за улеснение, разнообразието от образи до обобщеното название „картина“. Отличителната черта „подвижност“ включва не само медиумът „картина“, но и изобретяването на нови бои, както и възможността художникът да носи със себе си боите, които е закупил, защото не му се налага вече да ги приготвя сам. Ето защо, когато Паскалева определя „самото нарисувано“ като „картина“, тя използва модерен термин, за да обозначи изображения, които не са върху платно, а върху дървена, хартиена, пергаментна или стенна плоскост. Смятам, че понятието „изображение“ повече съответства на това, което има пред вид Б. Паскалева. Предлагам термин, който не е външен на концепцията ѝ, защото тя самата го използва неведнъж в монографията си.

„За разлика от по-ранни трактати по технология и техника на живописиста, съчинението на Алберти претендира не само за техническа, но и за известна философска стойност, доколкото самият Алберти вижда себе си и художника изобщо не просто като τεχνίτης, като занаятчия и майстор, а като интелектуалец и учен. За XV в. това означава – като философ. В този смисъл „Трактат за живописиста“ е един от крайъгълните камъни в трансформацията на представата за художника“ (с. 45). Това е вярно, но то още дълго време няма да е социална реалност или елемент на колективното съзнание на владетелските дворове, на първенците на църквата и на богатите граждани. Наистина художниците ще се стремят към това през целия XV в. и някои от тях ще успеят да бъдат признати за повече от занаятчии. Споровете за първенството на едно или друго изкуство през XV и XVI в. са не само рефлексия върху същината на изкуствата, те са и скрити спорове за постигане на социален престиж.

Усилието на Богдана Паскалева е да определи структурните характеристики на образа, независимо от какъв вид е той. В частта „Улавяне на образа на Спасителя“ тя обаче се обръща към комуникативната сила, която е характеристика на въздействието, а не толкова на структурата, на визуалния образ. В подглавата „Улавяне на образа на Спасителя“ Паскалева тръгва от анализ на Х. Бредекамп, в който анализ той прави връзка с трактата за живописата на Алберти. Бредекамп анализира олтарното табло „Св. Вероника“⁶. Коментирайки анализа на Бредекамп, Паскалева задава въпроса за разликата между образ и образен акт: „кое точно е образът и кое – образният акт, т.е. да дефинираме с точност параметрите на единицата, която изследваме, когато говорим за образния акт. ... За нас образният акт зависи от комуникативната ситуация, в която се намираме ние спрямо картината на Кампен, а не спрямо изобразената като съдържание на тази картина комуникативна ситуация. Това обаче не зависи единствено от изобразеното на картината, а от ситуацията, в която ние общуваме с нея (с. 71). Изводът ѝ е: „Образът е нещо от съвсем различен порядък спрямо полето, в което се явява. Дори когато е отпечатък от тяло, той не е тяло“ (с. 72).

На няколко места в книгата авторката задава въпроса защо е нужно още едно тълкуване на този толкова много тълкуван разказ от „Метаморфози“. Отговорът е, че разказът на Овидий, както и други разкази в „Метаморфози“ предлагат скрита рефлексия върху проблема за образа, словесен и визуален. „Овидиевите „Метаморфози“ могат да бъдат тълкувани като серия от възможности за реконструкция на една цяла поетична теория на поезията“ (с. 242–243).

Бих искал да добавя и друг очевиден, струва ми се, отговор: заниманията ни с европейската античност, от който и да е неин период и географско пространство, с която и да е от нейните жизнени форми, потвърждава нашата принадлежност към една въображаема родина, нашето участие в нейното познаване и преобразуване. Защото обновяваната ѝ актуалност, в което е нейната устойчивост, зависи и от нас⁷. Но може би „устойчивост“ не е термин-метафора, която Богдана Паскалева би използвала в изследователски план, защото основен неин термин „разпръскване“ е състояние, различно и може би дори противоположно на устойчивост. Както се случва обаче, намерение и резултат могат да не съвпадат. Въпреки

⁶ „Св. Вероника“, 151,8 x 61,0 см, ок. 1428–1430, см. техн., дъб, ателие Робер Кампен, т. нар. Майстор от Флемал (или може би Рогир ван дер Вайден. Музей „Städel“, Франкфурт/Майн. - <https://sammlung.staedelmuseum.de/de/werk/heilige-veronika> [18.03.2023].

⁷ Какво е усвояване и актуализиране по отношение на Овидий предлага Кристоф Рансмайр в: „Последният свят. Роман с овидиевски репертоар“. Превод Ана Димова. София, 1993 [Christoph Ransmaur in: „Posledniyat svyat. Roman s ovidievski repertoar“. Prevod Ana Dimova. Sofia, 1993]. Действието преобладаващо се развива в нашия регион. Част от първа глава, прочетена по запомнящ се начин – <https://www.youtube.com/watch?v=bulNW3NUke4> [18.03.2023].

привързаността на Паскалева към „разпръскването“, нейната книга повече събира и сговаря, отколкото да разпръсква.