

Александра Антонова

СУБЕКТНОТО ПРОСТРАНСТВО В „Марионетки“*

(Изграждане на образност в художественото пространство на „Марионетки“)

Струва ми се, че в основата на авангардния художествен образ на Чавдар Мутафов застава авторефлексията. Обърнат към себе си в аналитичен импулс, авторът разколебава както своята собствена идентичност, така и идентичността на видимото. Субект и обект се оглеждат и сливат един в друг, изразяват се взаимно в своята търсеща идентификация. Мисълта и интуицията напрегат художествената материя в творческо противоречие, за да създадат образи, излъчени от разпадащи се идеи, и идеи, излъчени от разпадащи се образи.

Мутафов създава своето уникално художествено пространство посредством концепцията и стилистиката на търсещия образ, на образа, който се разлага на похвати за изграждане на образ, конституира се непрестанно между автор и читател. Динамичен и деформантен, художественият образ на Мутафов се създава във *възможностите* на субективното възприятие. Структуриран от закономерността на субективната, ирационално генерирана видимост на автора, той се доизгражда в контакт със субективната, ирационално генерирана интерпретация на читателя и в този контакт на су-

бективни пространства образът се споделя, непрестанно отваря и затваря, конституира и разпада, търси се в изразни средства, в стилистични похвати. Несподелим, образът на Чавдар Мутафов е все пак споделен, на ново ниво – надиндивидуално субективното, за да изобрази теорията и стилистиката на търсещия образ.

Художественият свят на Мутафовите „Марионетки“ е създаден стилистически от „копнежа по постигането на самостоятелност и независимост на субекта“ (1). Субективното и художественото пространство се идентифицират взаимно, нещо повече, те се сливат. Обектното присъствие е изцяло асимилирано и наситено със субектни съдържания, характерът на експресията „не е себе-изразяване, а изразяване на света чрез себе си, пропускане на неговата субектност през своята“ (2). Така „Азът от субект на съдържанията се превръща в обект на съдържанието“ (3), за да идентифицира себе си чрез многобройните възможности на своето отражение в „обектния“ свят. Взаимното изразяване между субект и обект деформира идентичността на образите, деперсонализира ги и ги стилизира в гротеската на търсещия Аз. Посредством обектно-субектната деформантна стилизация образите търсят да създадат,

* Текстът е част от дисертационен труд на тема „Чавдар Мутафов – в търсене на образа на художественото“.

да изразят енигматичното авангардно пространство, наречено „мирова душа“, което реставрира надиндивидуално субектния универсум. В този смисъл художественото пространство на Чавдар-Мутафовия текст се създава посредством експресионистична стилизация на философско пространство и изобразява сложната, синтетична душа на изкуството.

Активната обмяна на изразни средства между обект и субект създава двойно измерение на образа: едновременно неуловим като идентичност и зримо, сетивно-физиологично осезаем. Ако еднообразната и все пак неуловима „същност“ на образите е на единия полюс на търсещата идентификация, то пластическата, сякаш копнееща осезаемост и видимост, застава на другия полюс. Обектното изразяване като аспект на образа създава едно вторично субективно стилизиране на видимото, което развива явленията на предметната, **пластическа стилизация**, целенасочено конкретизираща, за да отрече конкретната индивидуалност. Този аспект на стилизиране е изразен в „Марионетки“ посредством специфични явления на пластичната визуализация. Денди наблюдава малката приятелка, която спи, ръцете ѝ, устните ѝ, които се очертават болезнено пластично в светлината на нощната лампа с бледозелен абажур. Лицето ѝ се осветява „*сред неясната и пухкава прозрачност на възглавниците*“, „*а обкръжени в бледата позлата на косата, устата ѝ изглеждаха тъмни и строги в синкавия полумрак*... Денди разглеждаше деликатните контури на ръцете ѝ, извиващи се съвсем бледи върху покривката“. Застанал пред огледалото, Денди изучава себе си: „*Върху току-що обръс-*

натата кожа, под носа и на страните, се топят съвсем нежни виолетови сенки, а устата му изглеждат като една смела червена роза върху бледото лице... Неговата фигура е още толкова тънка и силна, че жакетът стои като униформа, а двете ясни гънки на панталоните придават идеална правилност на краката му“. Подчертаната пластична стилизация става израз на невъзможното докосване и разпознаване на същината, което ексцесира в акцентиране на формите и създаване на идентичност от друг порядък, с друг – овъншностен – характер. В своята свръхвизуализация идентичността е развита като пародираща възможността за идентификация въобще, става израз на повърхностното идентифициране на субекта като единствено възможно разпознаване.

В естетиката на двойствената субектно-обектна стилизация Мутафов създава своите художествени деформации. В текста на „Марионетки“ се развива още едно особено естетическо явление на себеизразяването, в което пластическо и анимирано, абстрактно и конкретно обменят своите изразни парадигми като израз на основния авангарден подход на динамично сливане и деформиране на обект и субект. Действително, характерно явление е застиването на разказа в картина (Дарин Тенев), но то развива художествени съдържания именно в симбиоза с **обратния стилистически похват: анимирането на предметния контур**. Пластичната стилизация е постигната посредством активната обмяна на изразни средства между абстрактната и предметна парадигма на стилизиране на видимото, за да създаде измерението на субективната видимост, в която

предмети и усещания се докосват, оживяват и застиват естетически. Усещанията на Денди в пролетната утрин са изградени с особен импресионистичен рисунък, едновременно пластични и абстрактни: „Денди се усмихваше опиянен от светлина, сякаш от вино. Върху бледите ум пръсти се разсипваше тънък бисерен прах от лъчисти отражения и ръцете му изглеждаха прозрачни, сякаш изваяни от въздух и сенки; а пръстенът на показалеца му гореше в тежък непрозрачен пламък“. В този откъс абстрактно и предметно сливат своя изразен контур, за да създадат художествено пространство, кореспондирайки. Едновременно стилизирани в абстрактна и конкретна парадигма, чувствата са опредметени в образи, като същевременно образът на чувствата се развива изключително на ниво абстрактно-неуловими усещания. Абстрактната стилизация може да се постигне посредством цвят. В цитирания откъс имаме пример за двустранна стилизация – посредством контур и посредством цвят: „Денди преживяваше още веднаж мечтата си за жена и в избелелите спомени блесваше понякога внезапно позлатата на щастията и избухваше глухо розовият полумрак на желанието“ (чувството се развива само в цвят). „В душата му се спираха спокойни и уморени часовете на преминалата нежност...“ (чувството се развива в неясен, импресионистичен и все пак осезаем, контур). Усещанията се реализират в парадигмата на пластичното, придобиват конкретиката на отделни субекти: „Денди се пробуждаше тихо сред сънищата си и ги преживяваше отново в нежната им и безнадеждна хармония“. Едновременно пластични,

сънищата са неуловимо-ефирни, лишени от контур: „Денди мечтаеше сред сънищата си, и във въздуха на стаята бе разтворен тънкият парфюм на спомените. А в ъглите се събираха безучастни, невъзвратими и безнадеждно мили сенките на миналото“. Денди изживява чувствата си сякаш ги изобразява. Пластична и абстрактна парадигма на изобразения преплитат изразните си средства в поетически картини с неповторима художественост: „В душата му проникваше странна и чиста радост, окъпана в светещи съзвучия“. Или: „... в душата му безшумно се творяха лъчисти хармонии“. Двойното стилизиране постига декоративната идентичност на героите, пресъздава декоративно дори феномена на двойствената (амбивалентна) „същност“ на героите.

Предметните и абстрактните стилизации на видимото развиват своя изразен потенциал и поотделно. В текста се любуваме и на подчертано вплътнени, предметни изображения на видимото: „Тогава небето се отваря с една-единствена бледа ивица на два сини диска, направени от кадифе, върху които звездите са заковани като сребърни гвоздеи“. Плътният предметен контур на визията напомня предметния похват на Далчев, удачно проследен като паралел между двамата автори от Катя Зографова в книгата ѝ за Чавдар Мутафов (4). Пластичната стилизация на абстрактни явления е обикнат образ на създаване на субективната видимост у Мутафов: „потокът от хиляди кресливи лъчи се разсипваше внезапно в насветлен хаос, във вихър от светливи трели, в дъжд от искри – и влизаше на хиляди малки смехчета в носа, в очите, в

гърлото". Денди изобразява своите усещания, сякаш овъншностен от тях: *"в душата му пощурели тичат златни весели нишки"*. Себеизразяването е осъществено посредством себеизобразяване. Декоративно опредметени, чувствата на Денди пристъпват, спират се, замислят се. Абстрактното придобива материални контури и, така декоративно естетизирано и пародизирано, оживява и се конкретизира: *"... тези нощи, в които щастие то се спираше замислено и кротко на прага на стаята, и когато в нейните устни бяха трепвали тъжно загадката и безсилието..."* Денди мечтае кротко сред сънищата си, *"а в ъглите се събираха безучастни, невъзвратими и безнадеждно минали, сенките на миналото"*. Обмяната на изразни средства между абстрактната и конкретната парадигма на изображение създава и художественото явление на **анимирането**. Анимирането на пластическото изображение се превръща в характерен похват на изграждане на субектното пространство на видимото. В „Гротеска“, в очите на влюбения Дилетант *"небето пада, дърветата седат с подгънати колелета и реката се люлее уморено в сребърни обръчи"*. Анимирането на изображението е съпътствано от паралелния процес: на *"застиване на разказа в картина"*. Дилетантът съживява света с дълбочината на своята субективна перспектива, за да го скулптира пластически: *"небето изглеждаше прозрачно чисто, сякаш направено от синьо стъкло, и в спокойната му далечина светваха остри и тънки точки от злато"*.

Властта на образа, характеризираща художественото пространство като субектно, е разгърната особено

интензивно в **пластическата стилизация на образа на жената**. Образът на жената заема централно място в белетристичното пространство на Чавдар Мутафов. Тя вълнува едновременно поета и художника Мутафов и се превръща в могъщо естетическо предизвикателство. *"Войната между половете"*, за която пише Катя Зографова (5), е богато смислово средоточие в Мутафовото белетристично наследство. Образът на жената е подчертано амбивалиран у Мутафов, той е превърнат в двояк символ – на ангел и на демон, едновременно пластичен и въздушен. *"Аз съм Жената и тайната на моята любов е тъмно и сложно изкуство"*. Образът на Жената вибрира между абстрактната и предметната парадигма на изобразяване. Жената е изваяна от *"въздух, светлина и линии"*, тя е *"небесният профил"*, наричан върху японска ваза само с черен и златен молив, който постепенно добива плътта на *"бледно и деликатно тяло"* и изгаря с желанието в целувката на *"малките и силни уста"*. Златните уста на небесния профил стават *"тежки и корави, сякаш направени от сладко дърво"*, за да оставят, целувайки, *"виолетови следи от изгорено, подобно гръм"*. Импресионистичният контур преминава постепенно в експресионистичен, абстрактната визия се конкретизира и вплътнява, за да изобрази смисловите трансформации на образа. Малката приятелка, която спи с *"нежния и неспокоен сън на тъжно дете"*, се превръща във фаталната изкусителка от фарфоровата ваза, съвършена в изкуството да прелъстява. Вътрешна светлина на светица – мъченица огрява фарфорната осанка на малката приятелка: *"И в скръбно вдигнатите вежди се рису-*

ваше кроткото страдание на безсилието". За да я пресъздаде омагьосваща „в мъката за красота“, „през чезнещата нежност на желанията“. Мистична в своята двойственост, жената е едновременно „горда и слаба“, загадъчна и уморена: усмихваща се „безкрайно печално, с тихата светост на мъченица“, а в „полуотворените й уста се зараждаше едно чудно изражение на болка, безпомощност и умора“. Тя познава „светлината на нежността“ през „огъня на страстта“, „в тъмния и мистичен език на бляна“ учи „устните си да шъпнат молитви“, за да целуват с „целувката на живота и сътворяването“. Разработена художествено в многообразие от естетически и смислови възможности, неуловима и конкретна, жената е превърната в символ на търсещото своята идентичност субектно пространство.

Забележително естетическо постижение в изграждането на образа е създаването му посредством пластическия фрагмент. Жената е „небесен профил“, изваян върху фарфоровата ваза със златен и черен резец, нейното обаяние е изразено в „малкия къдрец, който сякаш бе гравирен върху нежната позлата на фарфоровото ухо“. Образът е изразен в пластичния контур на „малките и силни уста“, на „бледо и деликатно тяло“, на „малката емайлова точка на триъгълното око“. Паралелно с осезаемия, предметен фрагмент, образът на жената се вае в абстрактната парадигма на изображение: „Аз те сътворих в душата си и там те изрязах с черен и златен резец“. Обмяната на изразност между абстрактната и предметна художествена видимост я създава като пространство на субектните съдържа-

ния, които непрестанно губят и добиват идентичност.

Пластическата стилизация посредством **геометрични фигури** е специфична черта на Мутафовото естетическо пространство. Характерен похват на декоративната стилизация, геометричният елемент, като и всички явления, създадени от пластическата стилизация на художествената видимост, носят смисъла на видимостта като осмислена в субективното измерение. Така геометричният елемент развива няколко съдържания: визуално-пластическо, философско, а редом до тях се разгръща и културологичният контекст на значещите фигури. В „Гротеска“ геометричният елемент се развива като визуална стилизация: „реката уморено се люлее в сребърни обръчи“, за да затвори няколко реда по-надолу текста за рационалното възприятие и да го отвори на ново ниво – алюзивно – ирационалното, оживяло във визията на въздуха, в който „бъгат червени квадрати и сребърни триъгълници“. Във визията на тичащите червени квадрати и сребърни триъгълници Мутафов развива и функцията на геометрическият орнамент като самостоен пластически акцент, не метафоричен (6), стилизиран характерно словесното пространство. В „Денди сънува“ Мутафов развива нов акцент в художествената функция на геометричния елемент като пластично стилизиращ художествен похват, а именно: културната символика. Цялостният художествен замисъл е стилизиран посредством пребогатия културен символ на триъгълника. Ерудитско предизвикателство е да се отброят всички културни смисли на триъгълника. Само ще посочим, че в текста той е стилизиран като египетски орнамент

– изграден в основния си смисъл – на символ на живота, от който гледа око-то на Бога. Културната интерпретация на Мутафов се състои във враждането на образа на жената в този на живота – една привидно нетрадиционна интерпретация, доколкото триъгълникът е мъжки символ според повечето митологии и според християнската визия. В Чавдар-Мутафовия текст триъгълникът преплита мъжкото и женското начало, както това прави и сюжетът на самия текст. Триъгълникът символизира двойствената човешка същина, която можем да открием и отвъд сексуалната биномия.

В двойствено стилизирания образ на жената се твори и характерната стилистика в образа на любовта. Любовта е превърната в средоточие на художествените търсения на текста, „цялата книга „Марионетки“ се занимава само и единствено с любовта“ (7). Двойствената ѝ телесно-духовна природа извежда и авангардното ѝ естетическо деформиране в двойствена парадигма. Любовта е възпята и пародирана, пресъздадена поетично-сакрално и делнично-банално, пластически и анимирано. В душата на Денди се творят „лъчисти хармонии“, в които *„Денди чувстваше отново сладката и дълбока нежност на любовта“*. Възвишено-ликуваща, любовта пронизва тялото на Денди, за да го накара да я усеща *„с веселото и ярко опиянение на млад и силен юноша, и в кръвта му се разтваряше в цветни вихри дълбоката въздишка на пробуждащото се желание“*. Любовта докосва тялото и душата във висш синтез от смисъл, за да се снизи до баналната, клиширана любовна изповед, емблематизирана посредством феномена на лишена-та от изразност словесност. Словата

на любовното писмо носят концепцията за нищо-не-казващото слово, подобно на пародирания любовен диалог. Всевиждащото през времето око на триъгълника върху фарфоровата ваза въздъхва отегчено в разгара на целувката, *„в малката емайлова точка на триъгълното око блеснаха искрите на иронията и умората – и небесният профил, видимо разочарован, каза: „Ах, остави – така целуват всички мъже“*. Красотата на любовта е пародирана, възвишеният ѝ промисъл е осмислен в карикатурата. „Любовта в нейното най-дълбоко откровение представлява клише“, твърди Видински (8). Най-интензивният фактор в изграждането на субектното пространство, най-цялостно трансформиращият субектното импулс – любовта – е пародирана по силата на своята двойственост и по силата на проблематизиращия я субект.

Субективното пространство на „Марионетки“, изградено убедително посредством трансформирането в динамично променящи се привидности, се реализира посредством още един типичен поетичен похват: **вариацията на рефрена**. Мутафов вражда периодично в материята на текста вариации върху една и съща визия или върху елементи от нея, за да стилизира прозаическия текст поетично, в дълбочината на субективната перспектива (защото, както е казано в пролога: „И макар пиесата да е вечно същата, нищо също няма“). Ето я визията в първоначалната ѝ поява:

*„Върху бледозелените тапети
лъчите се разсипваха в златни и червени
вихри и дълго трептяха върху
края на мраморната маса в бели и сини точки“*.

Малко по-надолу само „точките“

като елемент, изваден от цялостната визия, се появяват като „*остри и тънки точки от злато*“. Постепенно, с акумулирането на емоционални съдържания, визията се развива и обогатява:

„Върху бледозелените тапети се разсипваха във вихър златни и медни къла от светлина – и дълго трептяха в края на мраморната маса в големи неподвижни бели и сини искри“.

Завръщането на визията, трансформирана пластически, създава особения ефект на субективната интерпретация, която живее и се развива във времето. Субектът съживява предметната видимост, за да я пресъздаде във възможности за видимост, своеобразни „градивни единици“ на субектното (художественото) пространство.

Техниката на **фрагментното изграждане** на образа е превърната в характерен поетичен израз на субективната интерпретация, асимилираща видимото в субективно видяното. Влюбеният Дилетант вижда света като приказно пано, акцентирано от естетически фрагменти: *„Цветята и малките кукли със златни коси играят на спяна баба и дивите зверове ядат захарни пити. А Сатурн, излязъл от своето леговище, подковава копитото си“* („Гротеска“). Художественото платно е създадено посредством изразността на акцента, който носи субектното присъствие. Фрагментното акцентиране в художествената картина вгражда субекта посредством творческия механизъм на алюзията, който наслагва поанта след поанта във възприятието на читателя.

Безспорен художествен принос в изграждането на субектното пространство има и характерният **екзистенци-**

ален размисъл, превърнат в стилистичен похват на деформиране на художественото пространство. Въпросът деформира художественото пространство, насища го с текст от друг стилов порядък, едновременно нюансира белетристичния изказ, но и му се противопоставя, минира сюжета, за да го разруши в размисъл. Размисълът се развива едновременно рационален и поетично ирационален. Вдъхновен от светлата красота на любовта, той се развива в тъмния сън на душата: *„Що беше животът в своето безразлично и вечно пресътворяване и какво значеше спяната му сила пред трагичния и тъмен сън на душата? Защо копнежът се превръща в безцелна и невъзможна загадка, отделяйки се от тялото, и каква е все пак тая жестока и вечна всесъщност, която ни носи страдание, щастие и красота, чрез отрицанието на нашето собствено битие?“* Копнежът да надникне отвъд видимото, в тъмните тайни на душата в търсене на някаква извънempiрична, онтологична действителност, може би скрита именно в този „тъмен“ свят, властно води Мутафов през творческия му път. Екзистенциалният размисъл е превърнат и в израз на характерното за авангарда времево и пространствено деформиране, в което субектът живее между съня и реалността, в проблемната идентичност на реалното, в напрежението между видимо и „видимо“. *„Ти даже спиш с монокл, а така никога не може да се сънува, защото едното око е будно“*, казва малката приятелка.

Сънят е превърнат в особена територия на субектното, в която властва ирационалната му конституция. Мутафов характерно изгражда съня в традицията на развиващата се психоана-

лиза и дава основание на изследователи „с особен поглед“ като Таня Гечева да откриват множество паралели между художественото пространство на съня и субективната структура на възприемане на видимото, вярвана от психоанализата (9). Образите на съня властват в проза, издържана във властта на образа.

В съня за истина Денди открива истината на красотата. Но спасителен отговор ли е тя? Философският размисъл като творещ художественото пространство се развива в напрежението между красотата и истината, в развиването на нееднозначни отношения помежду им. Според Дарин Тенев „истината побеждава в момента на привидния си неуспех и нейната победа е единственото, което може да спаси красотата“ (10). Взаимната зависимост в идентифицирането на красотата и истината, несамостоятелното им съществуване като екзистенциални абсолюти, предполага тяхното гротескно стилизиране, превърнато в художествено реализирано философско послание.

Субективното пространство е пресъздадено особено въздействащо и посредством необичайното **усещане за време и пространство**. Усещането за време е в някакъв смисъл също пластически стилизирано, застинало на късове. **Времето и пространството в текста взаимно се деформират** и усвояват взаимно своите измерения: така времето става пространствено, пластически изразимо, а пространството се разпилява в непрестанно движещи се контури. Авангардно деформирано, времето пресъздава субектното пространство посредством „изпадане от времето“ (11), посредством едно „нечовешко“ (Б. Пенчев)

усещане за време. Действието, декоративно и недействително, анулира представата за време и отваря художественото пространство за парадоксални и неочаквани успоредявания на присъствия на субекта във времето. Накъсването на времето на субективно генерирани плоскости противоречи на „непосредствения ни опит за времето“ (12) и пресъздава субектното пространство в същината му на отворено към парадоксални съпоставяния и трансформации. Субектното пространство е идентифицирано посредством същностно принадлежащото му свойство да разпада своята идентичност и да преобразува причинно-следствения поток на времето в замръзнали, накъсани и калейдоскопично съпоставени късове. В този смисъл „тъкмо разпадащото се в несвързани застинали мигове време е заплахата за целостта на Аза“ (13). Денди съществува сякаш отвъд времето, в едно свърхсубективно пространство, в което времето застива, за да скулптира материята на текста. Денят се сменя с нощта, героите съществуват и през деня, наблюдават света и през нощта, но в онтологичния ден и онтологичната нощ, отвъд деня и нощта на човека, където „*в пространството се събарят планини и техният грохот разтриса зъбите*“. Внезапната смяна на перспективата от обектната визия към субектното възприятие деформират усещането за време, за реалност, за случване, което конкретизира и индивидуализира субекта. Поставен в пряка зависимост от идентифициращата функция на времето, Денди го усеща едновременно като придаващ и отнемащ неговата идентичност. Импулсът към спъване на времевия поток може да бъде тълкуван обаче и като бягство от

идентификацията, и като безпомощен опит за себеидентифициране на субекта, осъществен в застинал къс „реалност“.

Къс от един уникален художествен свод, „Марионетки“ идентифицира художественото пространство със субективното. Нещо повече, по стъпките на изграждането на художествената визия ние проследяваме начините на възприятие и интерпретация на видимото от субекта, насищането на „обективното“ със субектни съдържания. Субектното пространство е изградено посредством търсенето, посредством пресъздаването на възможности за себеидентифициране, изразени във феномена на търсеция художествен образ. Художественото пространство на „Марионетки“ се създава в проблематизираните изразни възможности на словото, посредством деформиращото взаимно стилизиране на пластична и анимирана образност, на взаимната деформация между пространство и време, философско и художествено пространство. В търсене на образа на художественото.

Бележки

- (1) Стоянова, Надежда, „Отвъд марионетките“, Литературен вестник, бр. 28, стр. 4.
- (2) Люцканов, Йордан, Експресия, ритъм, синестезия в „Технически разкази“ от Чавдар Мутафов. – Във: Класика и литературна история, Сборник в памет на проф. Любомир Стаматов, съст. и ред. Цветан Ракъовски – Благоевград: УИ „Неофит Рилски“. 2005г., стр. 320.
- (3) Стоянова, Надежда, „Отвъд марионетките“, Литературен вестник, бр. 28, стр.4.
- (4) Зографова, Катя, „Чавдар Мутафов – възкресението на Дилетанта“, 2001г., стр. 129.
- (5) Пак там.
- (6) Видински, Васил, „Денди срещу Дилетант“, сп. „Следва“, НБУ, бр. 7, дек. 2003г., стр. 11, където пише: „... метафорите в текста на Мутафов са „буквални“, не метафорични... когато се казва, че „във въздуха бягат червени квадрати и сребърни триъгълници“, това означава, че бягат червени квадрати и сребърни триъгълници“.
- (7) Видински, Васил, „Денди срещу Дилетант“, сп. „Следва“, НБУ, бр. 7, дек. 2003г., стр. 11.
- (8) Видински, Васил, „Денди срещу Дилетант“, сп. „Следва“, НБУ, бр. 7, дек. 2003г., стр. 11.
- (9) Таня Гечева, Теорията на Фройд за сънищата и „Смъртен сън“ на Чавдар Мутафов, сп. Пламък, 3–4, 1995г.
- (10) Тенев, Дарин, Красота срещу истина, сп. „Следва“, НБУ, бр. 7, дек. 2003г., стр. 29.
- (11) Тенев, Дарин, Красота срещу истина, сп. „Следва“, НБУ, бр. 7, дек. 2003г., стр. 27.
- (12) Пенчев, Бойко, Българският модернизъм: моделирането на Аза, С., 2003г., стр. 197.
- (13) Пак там.

