

ПОЕТИТЕ – ЗАВЛАДЕНИ ЖАНРОВИ ТЕРИТОРИИ

КИНОСЦЕНАРИИТЕ И ПОЕЗИЯТА НА КОНСТАНТИН ПАВЛОВ В ТЪРСЕНЕ НА „ИСТИНСКАТА ИСТИНА“

Мария Панова, Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“

Научен ръководител: проф. д.ф.н. Л. Липчева-Пранджева

Българското кино и българската литература си взаимодействат непрекъснато в своите развойни процеси. Неслучайно голяма част от българските сценаристи първоначално се изявяват в сферата на литературата. От средата на 50-те години на XX век в областта на киното разгръщат творческото си дарование както редица белетристи, така и представители на различни поетически поколения като Валери Петров, Богомил Райнов, Блага Димитрова, Радой Ралин, Веселин Ханчев, Константин Павлов, Любомир Левчев, Стефан Цанев, Атанас Славов, Борис Христов, Миряна Башева и други, което оказва силно влияние върху филмопроизводствения процес.

В периода между 1944 и 1989 година, когато еднопартийното комунистическо управление изменя социалнополитическата ситуация и облика на културния живот, естетическата доктрина на социалистическия реализъм е наложена във всички сфери на изкуството. В тази ситуация творческият процес следва да бъде съобразен с официализираните идейно-естетически принципи. Някои културни дейци откликват на подобен натиск, други привидно се съгласяват с него, трети за дълго време се оттеглят от сферата на изкуството, а четвърти отстояват възможността за свободна творческа изява. Съвременните литературноисторически изследвания предлагат различни, но сходни модели на мислене за противоречивите авторски присъствия¹. Проучванията за развитието на българското игрално кино между 1944 – 1989 г. също поставят акцент върху напреженията между властовия дискурс на времето и съпротивата срещу него². Документалното кино също представя задълбочено както спецификата на социалистическия реализъм – „Кратка история на социалистическия реализъм“ (2012, реж. Иван Георгиев-Гец, сц. Иван Георгиев-Гец), така и отношенията между комунистическата власт и демократично настроените кинодейци в периода 1957 – 1989 г. – „Киното срещу властта“ (2017, реж. Олег Ковачев, сц. Иван Георгиев-Гец).

Фигурата и творчеството на Константин Павлов дават особена видимост към тези процеси и в поезията, и в киното. След издаването на втората стихосбирка на поета „Стихове“ (1965) неговият талант за дълго се обвързва с кинематографията³.

¹ Вж. Соцреалистически канон/ Алтернативен канон. Официално и неофициално в българската култура и литература между 1944 и 1989 г. (2009); Двете култури и техните поети (Неделчев 2012); Поетика на съгласието и несъгласието: Българската литература от 50-те до 90-те години на XX век и идеологията (Ефтимов 2013).

² Вж. Българско игрално кино. От „Калин Орелът“ до „Мисия „Лондон““ (Братоева-Даракчиева: 2013); Киното в България. Част II (1956 – 1969) (Грозев 2015); Българско кино. По следите на личния опит“ (Найденова 2013); Поетика на българското кино (Крумов 2013).

³ Книгата „Стихове“ (1965) свидетелства за недвусмисления отказ на поета да следва външно налаганите идейно-естетически принципи и е посрещната с множество отрицателни рецензии. Сблъсъкът със социалистическата критика приключва с отстраняването на Константин Павлов от

Внимателният поглед към поезията и киносценариите на твореца открива особеното посредничество между тях. Те си взаимодействат и се допълват взаимно, а комуникацията с тях провокира въображението на зрителя и читателя.

Във време на изопачени ценности и идеи, рушащи житейските принципи, поезията на Константин Павлов разобличава наложилите се в обществото начин на мислене, говорене и поведение, който заменя търсенето на истината с релативизирането на ценностите. Лирическият герой в книгите на поета от 60-те години на XX век се оказва жертва и съучастник в собственото си обезличаване, но и категорично заявява своята собствена позиция. Ярък израз на тази автономност откриваме в стихотворението „Декларация” от стихосбирката „Стихове”. Гордо заявявайки *Пламъкът на всяка дребна истина/ не ме привлича* (Павлов 1965: 6), Азът обозначава своя път извън общоприетото. Естествено идва отказът от колективните форми, които нахлуват в пространството на човека и направляват неговото битие. Нещо повече човекът и в поезията, и в киносценариите на Константин Павлов търси своята идентичност и се стреми да познае и разбере своята същност, света около себе си, живота и смъртта. А в този смисъл думите на поета: *Истинската истина за мен е самото пътуване към истината* (Павлов 2000: 76) подсказват, че именно търсенето и съмнението в готовите истини осмислят съществуването на индивида във време, в което относителността на моралните категории е способна да размие границите между реалното и нереалното.

Първият игрален филм, реализиран по сценарий на Константин Павлов, „Спомен за близначката” (1976, реж. Любомир Шарланджиев) задава липсата на еднозначност в разгърнатата философска тема за борбата между доброто и злото. Невероятната Невена Коканова изпълнява ролята на близначката Невена, чийто образ възплащава идеята за двойствеността на човешката личност. Болната от рак героиня първоначално отказва да приеме поверието за това, че всеки носи в себе си нероден близък, който се отказва от живота в името на другия, за да върши той добрини и да живее правилно. Когато човек се отклони към греховната си природа, близъкът започва да расте и да изземва правото си на живот в стремежа да изпълни отреденото на другия. Постепенно обаче в разгръщането на сюжета на филма тя приема естествата и на лошата Невена, и на добрата Катерина, които в своето единство формират нейната същност. Моралната амбивалентност, изразена в разбирането на героинята за двойния аспект на битието – нито доброто, нито злото са надделели в живота ѝ, поставя въпроса за индивида и неговата самоличност. Всъщност историята за Невена зрителят научава от Виктор, който в паметта си възстановява времето, прекарано на село малко преди 9 септември 1944 година. В спомените си той далеч не търси пътя към настъпващите социални промени в обществото, а истината за забравената лична драма на тази красива жена. Организацията на спомените във филма се концентрира около близкостта, в която се закодира представата за човека като носител на две естества с антагонистични функции.

Философската тема за борбата между доброто и злото, за двойствената човешка природа намира развитие и се допълва с нови смисли във филма „Бяла магия” (1982, реж. Иван Андонов), където една от основните сюжетни линии проследява пътуването на малкото момиченце Сребринка към истината за човешката душа, населявана едновременно от Бога и дявола. А магията на детските сънища се осъществява чрез разказа на баба Неда (Кунка Баева). Нейната мъдрост се разкрива в разбирането, че в душата си всеки има свой собствен бог и свой собствен дявол, които са в постоянна борба един с друг. Дуализмът на героинята отрежда равностойно място

литературното поле и близо двадесетгодишната забрана за издаване на негови поетически книги. Творческата му дейност е пренасочена в областта на киното, вероятно с очакването, че поетът ще промени езиковото си поведение – очакване, което така и не се оправдава.

на доброто и злото, като задачата на човека е да не позволява нито едното, нито другото да надделява. Единното начало на двете категории в душата съвсем естествено напомня за романа „Братя Карамазови“ на Достоевски и разгърнатата в него представа за душата като сцена, на която се борят дявола и Бога. Не по-малко важна в случая е и ролята на съня за разкриването на тази представа. Всъщност връзката с творбата на Достоевски е подготвена още в „Спомен за близначката“ чрез образа на младия Виктор, който чете именно този роман. Явни или скрити, своеобразните диалози с произведенията на Достоевски не са спорадична проява в творчеството на Константин Павлов. Разглеждайки интертекстуалните сенки в стихотворението „Алхимици“, Биляна Курташева поставя акцент върху полемиката на текста с „Престъпление и наказание“ (вж. Курташева 2018: 124 – 133). Междувременно във филма „Илюзия“ (1980, реж. Людмил Стайков) авторите директно заявяват в края на кинопроизведението, че скандалният жест на главния герой Кирил, който ухапва един оратор по ухото, е подсказан от „Бесове“ на Достоевски. Препратката към класическия руски роман сякаш цели да покаже как единствената възможна ответна реакция на словото, което изменя изкуството, може да бъде безсловесна. Разбира се, верен на творческия си натюрел, Константин Павлов осъществява това с особена иронична нагласа.

Притчовият сюжет на филма „Бяла магия“ разкрива общочовешки истини повече, отколкото да обговаря някаква историческа предопределеност и поставя в центъра на своите внушения двузначността на две принципно противоборстващи категории. Според Вера Найденова „тук Павлов дава най-голяма свобода на поетическото си въображение, на изострената метафоричност, на фолклорната образност“ (Найденова 2013: 91). Размиването на тънката граница между езическата ритуалност, проникваща в различни пластове на изображението, и християнството, между живота и смъртта, между доброто и злото се разкрива посредством принципа на подмяната на едното с другото. А това се оказва лесно постижимо благодарение на изключителната режисура на Иван Андонов по пътя към предаването на мощния поетичен и философски заряд на сценария.

Двойствеността на личността и търсенето на истинската идентичност се разкрива и във филма „Чуй петела“ (1978, реж. Стефан Димитров). Подобно на „Спомен за близначката“ и тук спомените са организиращ център на изображението. Дядо Тоше (Николай Бинев) се взира в историята на своя жизнен път, след като разбира за младежката изневяра на своята съпруга баба Петрунка (Невена Коканова). В момента на самото признание се поставя акцент върху пропукващото се огледало, в което се вглежда дядо Тоше. Отгук насетне той се опитва да събере парченцата на своя образ в съзнанието си. Достоверността на спомените се проблематизира от непрекъснатото редуване на случките от живота на героя такива каквито той ги е разказвал и такива каквито са били в действителност. Пътуването из паметта подсказва, че животът е непрекъсната игра-преображение, в която човекът никога не е само добър или само лош, а е непрекъснато подложен на стремежа сам себе си да изгради.

Процесът на себепостигане на индивида е разпознаем в редица ранни и късни поетически творби на Константин Павлов, в които се оказва и неизменно обвързан с темата за смъртта. Но филмът „Чуй петела“ със своята премиера през 1978 г. сякаш предизвестява внушенията на произведения като „Безкрайна поема“ (Павлов 1983: 53 – 55) от книгата „Стари неща“ (1983) и „В романтичен план“ (Павлов 1989: 10) от стихосбирката „Появяване“ (1989). Властното усещане, че дядо Тоше знае края, който му предстои и тъкмо затова извиква спомените си като своеобразна подготовка за смъртта по особен начин кореспондира с двата откъса на „Безкрайна поема“, където лирическият герой е попаднал в капана на един безкраен цикъл от смърт и

възкресяване. Всяко възкресяване е свързано с мъчителното усилие за себеизграждане и припомняне:

*Сам на себе си да бъдеш инженер
да сглобиш от атоми и хромозоми
нещото,
което ще наподобява,
уродливо и комично,
бившото ти «аз»*

*Ровя в поразената си памет.
Докато...
Докато събудя мисълта,
докато си спомня думите,
докато разсвиря гласните си струни. (Павлов 1983: 53 – 54).*

А докато във втория откъс на поемата смъртта е възжелан край за прекъсване на този цикъл, Азът отрежда:

*Когато дойде утрешният ден,
аз завеждавам като клетва:
не ми къпете тялото!*

*И:
никакви дисекции –
направих си ги сам:
„Смъртта е неестествена!“ (Павлов 1983: 71).*

„В романтичен план“ лирическият герой кани спомените си – *барони на частици от душата* (Павлов 1989: 10), на пиршество, за да се сбогува с тях, сам унищожавайки паметта за своята душа. Именно сред въртопа от спомените идва и прозрението на дядо Тоше за смешното и страшното в това, че животът му е бил изтъкан от доизмислянето на собственото му Аз, а самоиронията във финала, когато намисля да остави бележката за измития си труп, отвежда към поетическите произведения на Константин Павлов, в които смисълът постоянно се изплъзва, а ироничният скепсис надделява над всичко.

Сблъсъкът между истината и лъжата, между достоверността и поетичната условност на спомена, както и самото търсене на същността сякаш се провокира от огледалото, традиционно възприемано като знак за самонаблюдение. А пропукването му води не само до многократно умножаване на перспективата, но и до съмнението. Интензивната авторефлексия и стремежът към познание, неизменно обвързани с огледалото, можем да открием като мотив не само в „Чуй петела“, но и в „Спомен за

близначката“ и „Памет“ (1985, реж. Дочо Боджаков). Дебют за режисьора Дочо Боджаков и шести филм, създаден по сценарий на Константин Павлов, „Памет“ отхвърля пропагандите рефлексии за пренаписване на историята и концентрира своята проблематика около разобличаването на митотворческите практики на властта. Критическият заряд изкрystalизира в сблъсъка между индивидуалната и обществената памет. Действието на кинотворбата отвежда към първите години след 9 септември 1944 година. Младо момче на име Кирил е загинало в борбата с фашистите, а представителите на народната власт решават да издигнат негов паметник, за да го почетат като герой на революцията. Майка му Елена обаче е убедена, че той е бил предаден от свой другар. Тази нейна увереност идва от стиховете на Кирил, които тя често препрочита. А поетическите рецитали извеждат на преден план няколко творби от първите две стихосбирки на Константин Павлов „Сатири“ и „Стихове“. С гласа на Катя Паскалева, която изпълнява главната роля, прозвучават „На един предател“ (Павлов 1960: 12 – 13), „Славеите пет“ (Павлов 1960: 14 – 15), „Крах на митологията“ (Павлов 1965: 40 – 41) и „Второ капричио за Гойя“ (Павлов 1965: 42 – 43). Поетическите цитати имат важна роля за развитието на темите за предателството и паметта. Те в известна степен са двигател на действието, защото от тях се поражда проблематизирането на всяка поднесена наготово истина.

Личност с ярка индивидуалност, Елена се съмнява в абсолютизираните представи. Убедеността в предателството и непримиримото желание справедливостта да възтържествува извират от дълбините на нейното подсъзнание. Според майката доказателства за измяната са стиховете на Кирил, съхнещото дърво в двора ѝ, непрекъснато появяващия се в огледалото смътен образ на непознат мъж и завладелите я чувства на страх и подозрение. Те обуславят и стремежа на героинята да се научи да рисува, за да пресъздаде точно образа на предателя. „Колкото и да изглежда странно за рационалния сух ум, тя избира изкуството, за да постигне истината. Избира го несъзнателно и се добира накрая до смисъла и значението на художествения тип познание“ (Кулезич 1985: 9).

Независимо от категоричния отказ на майката, паметникът на Кирил е тържествено открит. В последвалите епизоди настъпва кулминацията на напрежението във филма, което кипи между неудържимата енергия на героинята, която се опитва да сглоби портрета на „онзи“, и изплуващите в съзнанието ѝ стихове. Връзката слово – изображение се постига чрез преплитането на художественото и документалното. Кадрите със заснетите човешки трупове и гласът, който рецитира:

възторжен славеи пее...

Млъкнете, славеи!

Проклети славеи!

Дано в настъпилата тишина

един-единствен гарван се обади,

за да ми каже истината.

Страшната! (Павлов 1960: 14 – 15),

демаскират възторжените жестове, с които се гради патетичният облик на настоящето и бъдещето. Именно фалшивият патос на сегашното и забравата, носена от сладкогласното пеене, се отхвърлят в името на това да се знае и помни дори недостойното, за да бъде то превъзможнато.

В комуникацията на героинята с другия в огледалото е важно да се открие един съществен момент, за който научаваме от рубриката „Снима се“ във вестник „Филмови новини“. В своята статия за подготовката на „Памет“ Соня Александрова обръща внимание на сложното „общуване“ между отражението на заподозрения в предателството и Елена: „И става нещо странно – между нея, самозабравилата се в мъстта си майка, и него, непознатия от огледалото, се заражда неясно чувство на интимност, на взаимно привличане. От „мръсник“ той става „красавец“ (Александрова 1985: 18). Причините за изключването на този акцент не са известни, но той свидетелства за възможността режещата парадоксалност на стиховете на Константин Павлов да бъде пренесена на екрана като своеобразна интерпретация на гротесковите отношения между насилника и жертвата. Вероятно директната заявка за промяната на чувствата остава нереализирана, защото замяната на омразата към врага с влечението към него изглежда твърде немислима в контекста на тоталитарното време.

След споменатите моменти на свръхнапрежение настъпва обрат и образът на видението се изяснява. Неуморният стремеж на Елена да стигне до истината я води към вярното пресъздаване на лицето на предателя и откриването на неговата самоличност. Догадката за предателството обаче не се превръща в доказателство, защото момчето е починало. Филмът така и не дава отговор по отношение на въпроса за измяната. Авторите изследват подбудите за действията на героите, а не резултатите от тях, за да предават внушението за силата и значението на паметта като морално призвание на отделния индивид.

Измъчващият съзнанието на героинята от „Памет“ образ, отразен в огледалото, се свързва с пътя от желанието за разкриване на истината за смъртта до познание за собствената личност, която избира изкуството и започва да преработва действителността художествено. И ако двойникът е една от хипостазите на огледалната метафора (вж. Протохристова 2004: 33, 178 – 183), то тогава развитието на мотива за двойника в поезията на Константин Павлов от 90-те години на ХХ век не предизвиква изненада. Бихме могли да мислим филмите „Спомен за близначката“, „Бяла магия“ и „Чуй петела“ като начало на тази проблематика и това свидетелства за сложното взаимодействие между киносценариите и поезията на твореца. В стихосбирката „Появяване“ откриваме разбирането за двойника именно като *огледално размножен един и същи образ* (Павлов 1989: 4) и *трагично огледало* (Появяване 1989: 12). В тълпата от себеподобни човекът се оказва сам и недостовоерен, непрекъснатото приспособяващ се към живота чрез слагането на различни маски като опит за придобиване на подходяща социалност. Бързите хамелеонски превъплъщения в „Двойник на мнозина“ (Павлов 1989: 12) категорично водят до отмяна на собственото лице и динамичните метаморфози пораждат усещането, че индивидът не е реален и само присвоява чуждите съдби.

Когато модусите на тревогата и негативните емоции завладеят Аза, когато се осъществи срещата с абсурдността на собственото съществуване, тогава той би могъл да се отрече от себе си, да полудее и да стане някой друг. В този момент на уязвимост оригиналният аз се среща с другата част от себе си, защото двойникът изначално се възприема като нереализирана или изключена част от образа на Аза. Следователно възможността за подобна промяна е вътрешно заложена в самата човешка природа. В тази перспектива обаче лирическият герой съхранява надеждата, че ще успее да се защити чрез самоубийствения акт. Така например в „Изход винаги съществува“ (Павлов 1989: 23) смъртта идва като единствен начин за индивида да съхрани това, което е желал да бъде и е бил.

Подобно на лирическият герой от стиховете на поета от 90-те години на ХХ век, героите от толкова различни филми като „Чуй петела“ и „Без драскотина“ (1989, реж.

Зако Хеския) се сблъскват със своята другост. Разбирайки, че вписването им в социума е съпроводено с не един компромис и създаването на илюзорна представа за себе си, те сякаш доброволно избират смъртта. Тя се оказва единственият възможен изход, защото нито възрастният Тоше от „Чуй петела“, нито младият и силен Фери от „Без драскотина“ откриват собствената си същност. И двамата герои са на границата между доброто и злото, между истината и лъжата, между реалното и измислицата, които непрекъснато сменят местата си и бягат от крайно означение. Сложният жизнен път на Фери Железния (Георги Стайков) като борец и полицейски бияч е съпроводен от смъртта на всичките му близки. Независимо че героят е изпълнен с усещане за свободна воля и различие от другите „близнаци“, населяващи малката му, но многолика и пъстра общност, той все пак постепенно се превръща в омразен „някой друг“, а в случая „другият“ наподобява бащата на Фери. Липсата на позиция, на категоричност в морално отношение, опасва личността и припомня естествено присъщия парадокс на двойника – той е едновременно външен и вътрешен, тук и там, противоположен и допълващ. Героят изпитва страх от разрухата в себе си, която го води до безсмислена жестокост, но защитната реакция не закъснява – Фери Железния умира без драскотина. А причината за неговия край остава в сферата на невидимото.

Врѝх на абсурдистките метаморфози на индивида откриваме във филма „Нещо във въздуха“ (1993, реж. Петър Попзлатев). Това произведение вплита в себе си мотиви, познати както от ранните, така и от късните книги на поета. Представите за страха и ужаса като катализатори за обезличаването на човека в лириката от 60-те години, стават водещи в този филм. Сменилият своя характер ужас от „Капричио за Гойя“ (Павлов 1965: 24 – 25) се превръща в задвижващата сила на действието. Макар това стихотворение да прозвучава в сравнително късен етап, създадената още в самото начало атмосфера на тайнственост, постепенно усилва усещанията за тревожност и безсилие пред изменената до неузнаваемост реалност.

Характерният за книгите на поета от края на 80-те и 90-те години мотив за двойника актуализира представата за отчуждението на индивида в обществото, което се обезличава. Абсурдното взаимно преследване на двама мъже, които се превръщат в двойници един на друг, утвърждава идеята за саморазрушението на човека. Нещо повече човекът тук е подобен на другия, но едновременно с това се превръща в марионетка, управлявана от невидими сили. Важен акцент в предаването на внушенията е фактът, че ролите на безименните герои от сценария на Константин Павлов, където те са назовани Първи и Втори, се изпълняват от Валентин Ганев и Ивайло Христов. Така двойничеството се изгражда на емоционално-психологическо ниво, а силното впечатление за себеподобие поражда у героите едновременно страстен интерес и ужас. В тази ситуация се оказва невъзможно да се достигне до лицето под маските и да се разкрие идентичността. Традиционно мислен като възплъщение на злото, образът на двойника и в стиховете, и във филма с лекота се възприема и като проекция на фигурата на предателя, предизвикващ инстинкта за себесъхранение. Водени от крайните емоционални реакции на привличане-отблъскване, „двойниците“ от „Нещо във въздуха“ правят несполучлив опит да се унищожат един друг, който накрая преминава в странно сприятеляване. Така кинотворбата едновременно припомня, но и продължава характерното за поезията неспирно потъване в абсурдното и парадоксалното.

Разгледаните произведения свидетелстват за любопитното преминаване на теми и мотиви от поезията в киното и обратното. В този смисъл не е случайно преобладаващото мнение на кинокритиците за трудната преводимост на сценариите на Константин Павлов на езика на визуалното. А според Невелина Попова „Всеки негов филм, всеки негов образ звучи с максималната си сила именно в общия контекст на поетичната изповед“ (Попова 2008: 196). Голяма част от героите на кинотворбите,

подобно на лирическият герой от стиховете на поета, разбират себе си и света иначе, съмняват се в ултимативните истини, релативизират категории като добро и зло, не се вписват лесно в социума и остават неразбрани, подвластни на страха и ужаса. И поезията, и киносценариите на Константин Павлов трайно се вглеждат в самото пътуване към себепознанието като една от вечните и трудни задачи на човека, изправен пред смисъла на собственото си битие.

Цитирана литература:

Александрова 1985: Александрова, С. Зла памет. // Филмови новини, 1985, № 3, с. 18.

Братоева-Даракчиева 2013: Братоева-Даракчиева, И. Българското игрално кино: от „Калин Орелът“ до „Мисия „Лондон““. София, 2013.

Грозев 2015: Грозев, Ал. Киното в България. Част II (1956 – 1969). Велико Търново, 2015.

Дойнов 2009: Дойнов, Пл. (съст.) Соцреалистически канон/ Алтернативен канон. Официално и неофициално в българската култура и литература между 1944 и 1989 г. София, 2009.

Ефтимов 2013: Ефтимов, Й. Поетика на съгласието и несъгласието : Българската литература от 50-те до 90-те години на ХХ век и идеологията. София, 2013.

Крумов 2013: Крумов, Кр. Поетика на българското кино. София, 2013.

Кулезич 1985: Кулезич, Л. Трудността на прозрението. // Пулс, № 42, 15.10.1985, с. 9.

Курташева 2018: Курташева, Б. По ръба на сравнението. Яворов и „Роулинг Стоунс“ и други не/възможни интертекстове. Пловдив, 2018.

Найденова 2013: Найденова, В. Българско кино. По следите на личния опит. София, 2013.

Неделчев 2012: Неделчев, М. Двете култури и техните поети. София, 2012.

Павлов 1960: Павлов, К. Сатири. София, 1960.

Павлов 1965: Павлов, К. Стихове. София, 1965.

Павлов 1983: Павлов, К. Стари неща. Избрани стихове и киносценарии. София, 1983.

Павлов 1989: Павлов, К. Появяване. София, 1989.

Павлов 2000: Павлов, К. Записки. 1970 – 1993. Пловдив, 2000.

Попова 2008: Попова, Н. Киноразказите на Константин Павлов: разтваряне на пътеки за поезията в българското кино. // Константин Павлов в българската литература и култура. Изследвания, статии, есета. Съст. Дойнов, Пламен. София, 2008, с. 194 – 204.

Протохристова 2004: Протохристова, Кл. Огледалото. Литературни, метадискурсивни и културносъпоставителни траектории. Пловдив, 2004.

Цитирани филми:

Без дракотина (1989, реж. Зако Хеския, сц. Константин Павлов), *Бяла магия* (1982, реж. Иван Андонов, сц. Константин Павлов), *Илюзия* (1980, реж. Людмил Стайков, сц. Константин Павлов), *Киното срещу властта* (2017, реж. Олег Ковачев, сц. Иван Георгиев-Гец), *Кратка история на социалистическия реализъм* (2012, реж. Иван Георгиев-Гец, сц. Иван Георгиев-Гец), *Нещо във въздуха* (1993, реж. Петър Попзлатев, сц. Константин Павлов), *Памет* (1985, реж. Дочо Боджаков, сц. Константин Павлов), *Спомен за близначката* (1976, реж. Любомир Шарланджиев, сц. Константин Павлов), *Чуй петела* (1978, реж. Стефан Димитров, сц. Константин Павлов)