

**СИМВОЛИЗЪМ – ПОСТСИМВОЛИЗЪМ – ЕКСПРЕСИОНИЗЪМ
В ЧЕШКИ КОНТЕКСТ.
ТОПОЛОГИЧНИ АСПЕКТИ НА ГРАДА**

Елица Маринова
Пловдивски университет „Паусий Хилендарски“

**SYMBOLISM – POSTSYMBOLISM – EXPRESSIONISM IN THE
CZECH CONTEXT. TOPOLOGICAL ASPECTS OF THE CITY**

Elitsa Marinova
Paisii Hilendarski University of Plovdiv

In this paper we aim to trace how the motif of the city is present and transformed in Czech literature of the end of the nineteenth century through to the beginning of the twentieth century. We shall look into specific Czech prose-fiction texts translated into Bulgarian: *King Kofetua* (1893) by Julius Zayer, *The Beautiful Nemesis* (1903-1906) by Ladislav Klima, *The Fortress of Death* (1912) by Jakub Demel and *The Witcher City* (1919) by Richard Weiner.

Key words: *symbolism, post-symbolism, expressionism, city*

Краят на XIX век се явява катализатор на серия безпокойства, породени от загубата на религиозната вяра, бързото развитие на големите градове, нарастването на политическите вълнения в Европа, апокалиптичните прогнози за бъдещето, откритията на еволюционизма и скоростното развитие на науката. Чувството на социална и екзистенциална несигурност се засилва от разколебаното доверие както в разумността на обществения порядък, така и в справедливостта на социалните институции.

Тези явления предизвикват силна реакция от страна на творческата личност, която обръща поглед към отвъдното, подменя науката с духовна мистерия, издига страданието в култ и намира възможност за убежище единствено в собствения вътрешен свят. Това е не само бунт срещу безсилието на разума, но и отказ от действителността, в която човекът се чувства застрашен, сам и безпомощен.

През този период се създава нова художествена представа за света – свят, чието равновесие е нарушено, свят, в който позитивистичната философия и законите на науката не успяват да дадат отговор на тревожните духовни въпроси на времето, свят, разтърсен от обществените противоречия на новата градска действителност.

Този нов модел за света се превръща в художествена революция и бележи начало, от което по-късно ще се родят редица авангардни концепции. Поставя се основата на едно модерно изкуство, което ще предизвика развитието на многопосочни и често противоречиви процеси, отразяващи новото лице на града и заедно с това формирането на една нова субективност. Първата най-мощна художествена концепция, която дава израз на естетическата революция на модернизма, е тази на символизма, който открива в символа образния потенциал да съчетава психологическата насоченост към вътрешния свят на човека с философската трансцендентност и абстрактната понятийност, да обединява света на индивидуалното и материално конкретното със света на абстрактната мистика и интелектуалното проникване в тайнствата на света – индивидуален и същевременно универсален.

В началото на своето развитие чешкият модернизъм също признава поетиката на декаданса и символизма като художествена система, която отваря нови образни пространства на метафизичния тип интересубективност: „смърт, сън, болезнена любов и еротика, сатанизъм, окултизъм, екзотика, самотност влизат като елементи на сродни течения: импресионизъм, символизъм, сецесия. Проблемът за нищото, за небитието, за смъртта, за преходността на живота, за успокоението в нирвана, сублимацията на чувствата, коекзистенцията на любов и смърт, на самотност и естетизация на самотата, комбинация от натуралистични и символистични художествени средства характеризират този първи период на чешкия модернизъм“ (Ликова 1984: 515). Фокусирайки се върху образа на града, ще направим опит въз основа на репрезентативни произведения на чешкия модернизъм да проследим неговата идейна и художествена еволюция – от началната му поява в декадентската проза до постсимволистичната и експресионистичната му проекция. По-конкретно нашите наблюдения ще бъдат съсредоточени върху „Крал Кофетуа“ (1893) от Юлиус Зейер, „Прекрасната Немезида“ (1903 – 1906) от Ладислав Клима, „Крепостта на смъртта“ (1912) от Якуб Демъл и „Урочасаният град“ (1919) от Рихард Вайнер, които изграждат естетически съизмерим художествен свят и проектират в своите персонажи сходна философия на живота. Това е позицията на човека, за когото пребиваването в света е мъчително, клаустро-

фобично, а конкретиката на делничната действителност поражда дълбока психологическа драма. Някои от тях търсят изход от мъртвия живот и сивотата на всекидневието в света на непознатото, далечното и тайнственото („Крал Кофетуа“, „Прекрасната Немезида“, „Крепостта на смъртта“) или се чувстват като заложници на едно непредотвратимо пленничество, вградени в студената геометрия на градската реалност („Урочасаният град“).

Юлиус Зейер – поет, прозаик и драматург, който заедно с Ярослав Врхлицки е ключова фигура в литературната група „Лумир“, участва в процеса на преориентация на чешката литература в посока към актуалните по онова време модернистични тенденции. Неговите естетически търсения го свързват с развитието на новоромантизма от края на века, който представлява една от съществените доминанти на ранния модернизъм в западнославянския контекст. Новоромантизмът отразява приемствеността на символизма и декаданса спрямо философско-рефлексивния тип романтизъм, чиято емблематична фигура в чешката литература през 30-те години на XIX в. е К. Х. Маха. По силата на тази приемственост в края на века зазвучават отново екзистенциалните мотиви за самотата и смъртта. В този смисъл и Ю. Зейер се явява първият чешки декадент, който пресъздава най-вече в своята проза духовния дисонанс между човека и житейската реалност, лишена от красота и висш смисъл.

Разказът „Крал Кофетуа“¹ е публикуван за първи път на страниците на списание „Лумир“ през 1893 г. В него ясно е изразен афинитетът на новоромантиците към тайнствените пространства на съня, посредством който е изградена дуалистичната представа за символистичния град.

Разказът представлява един „сън от Равена“ (Зейер 2003: 21), който ни пренася в света на древната английска балада, разказваща за краля, оженил се за просякиня. Художественият текст на Зейер приема формата на съновидение, което няма нищо общо с реалността. Фактът, че този сън е под въздействието на картината „Крал Кофетуа“ (King Cophetua and the Beggar Maid, 1884) на английския художник Едуард Бърн Джоунс, сигнализира за характерната за Ю. Зейер пристрастеност към изкуството, което за него е най-стойностната страна на човешкото битие. В този смисъл разказът представлява интересен изследователски обект, който би могъл да се осмисли и от интертекстуална, и от компаративистична гледна точка.

¹ Българският превод на разказа е на Гинка Бакърджиева и е включен в сборника с избрани разкази на Ю. Зейер „Легенди за любовта“ (София, 2003).

Чрез описанието на своя „сън“ Зейер ни показва странстванията на човешката душа, пътя, който изминава в желанието си да се изви-си, нейното падение и вечния ѝ стремеж към недостижимото. Съновидението прекрачва границите на действителността и се докосва до дълбоката, скрита същност на нещата, до която будното въображение не може да достигне. Така вътрешният свят се конструира чрез свободната взаимовръзка и игра между ирационалната страна на съзнанието и реалното въздействие на картината на Едуард Бърн Джоунс, която от своя страна представлява художествена интерпретация на една приказна история. В този смисъл и двете взаимодействащи си страни са проявления на човешката духовност, разбирана като единство от ирационалност и художествена фикция.

Кофетуа прекарва младостта си в своя замък далече от суетата и греховността на ежедневието, обсебен от едно привидение, приело образа на девойка, което всъщност „е неговата душа“ (Зейер 2003: 31). Измъчван от своя копнеж, той решава да тръгне по света, за да я търси. След дълго странстване, малко преди надеждата му да угасне, той стига до портите на един невидан град, който се слива с образа на девойката. Тук този град символизира недостижимото, мечтаното, извънвремето съвършенство и би могъл да бъде прочетен като пространство на мечтанието, мястото, в което бляновете оживяват. Градът е „изграден от прозрачен синкав мрамор, пропит от лунна светлина“, улиците му са празни и безлюдни, но на площада му „пет фонтана плискаха сапфирените си води“, а покрай широкото стълбище, спускащо се от централната порта, „ромоляха бистри поточета, търсещи покой в лоното на езерото, а върху самото стълбище падаше като сноп магическият отблясък на лунната светлина“ (Зейер 2003: 29). С присъствието на езерото, светлината на луната и звуковата картина, създадена от ромоленето на водата, този мраморен град се явява *locus amoenus*, но в неговия антибуколически модел, тъй като е лишен от растителните природни елементи.

В същия разказ на Зейер присъства и един друг град, който е пълна противоположност на града, над който ваят „мечти и звезди“ (Зейер 2003: 29). Този втори образ на града представлява огромно и бездушно вместилище на човешката скръб и убиец на мечтите. Това е „мъртвият град с огромни базилики и пусти палати, разцъфнали градини и гробове, съхраняващи вечната памет“, с безлюдни улици и храм, в който „сред искрящото злато на гръцките мозайки се нижеха бели шестивия от апостоли и пророци като видения от апокалиптични откровения“ (Зейер 2003: 33). Там именно се състои венчавката меж-

ду крал Кофетуа и неговата странстваща просякиня. След като приказната девойка, за която героят копнее през целия си живот, става негова съпруга, крал Кофетуа всъщност остава без своя блян, защото осъществяването на мечтата всъщност я унищожавя. Там душата бива впримчена да върви с крачките на тялото, а то не би могло да я отведе „в далечината, в безкрайността, в мечтаното, в загадъчното“ (Зейер 2003: 36).

От замъка, в който живее крал Кофетуа, започва неговото странстване – това е началото и краят на неговия път. Мотивът за пътуването на душата е ключов за художествения свят на Зейер², а траекторията на това пътуване следва винаги определена закономерност – от илюзия към дезилюзия.

Ако замъкът е символ на неутралното пространство, то мраморният и мъртвият град се явяват символните пространства на извисяването и падението на човешката душа. Приказно-фантазното начало, което е изключително характерно за прозата на Ю. Зейер, е разгърнато в светлината на символистико-декадентската раздвоеност между съня мечта и живота кошмар. Удвоеният образ на града се явява специализиран образ на вътрешния свят на героя, овладян от красивия блян и от неговата разруха – но разруха, предизвикана не от неговата непостижимост, а напротив – от неговата осъщественост. В този смисъл разказът на Ю. Зейер илюстрира чрез образа на града типичния за декаданса ценностен срыв, липсата на истински и устойчиви духовни цели, които да осмислят човешкия живот.

Мотивът за съня, така характерен за Романтизма и новоромантизма, продължава да вълнува и следващото поколение писатели модернисти. Поради наличието на естетическа приемственост спрямо предходния символистико-декадентски етап голяма част от писателите, които творят на границата между късния символизъм и ранния експресионизъм – т.е. в първото десетилетие на XX век, биват определяни като постсимволисти. Основната функция на въображението в творчеството на постсимволистите става „не бягството от реалността в друга действителност, а деформация на действителността, преобразяване на самата представа за действителността“ (Ликова 1984: 221). Такива писатели в чешката литература са Якуб Демъл и Ладислав Клима.

Един от върховете в творчеството на Клима е новелата „Прекрасната Немезида“. Това е сложно построена повествователна структура, в която реалистичното пространство и пространството на съня непре-

² По този въпрос вж. Ворел 2009.

къснато се пресичат и препокриват. В тази новела образът на алпийското градче Кортон се слива с този на богинята Немезида, въплътен в Ореа, жената фантом, от която главният герой е обсебен. Думите на старата Барбора поставят знак за равенство между състоянията на будност и сън: „И сънуваш, и полудяваш, млади господине, а в същото време си буден, и умът ти е на място! У всеки човек го има всичкото“ (Клима 2002: 54). Характерното за постсимволизма размиване на границата между сън и реалност води до удвояване на пространството – едни и същи събития се оказват свързани с различни места, а това проблематизира въобще границата между абстрактно и конкретно, между сън и реалност, между материалния и нематериалния свят.

В образа на малкото пусто и скучно градче Кортон би могло да се разчете бремето на реалността, от което Сидер е едновременно пленен и ужасен. Слънцето подчертава „грозотата на този край“, всичко е „мъртво“, планините пазят „спомени за мъртъв живот“. Тази убийствена мъртва всъщност подчертава колко преходно и нетрайно е материалното съществуване. Но в границите на тази „мъртва“ реалност се вмества и нереалният, незримият свят, непрекъснато напомняйки за себе си: градът е наречен „омагьосан“, в него се усеща „свръхестественото“ и „призрачното“ (Клима 2002: 38).

Оформят се два центъра, създаващи вертикална опозиция – „Еленова глава – върхът, стърчащ непосредствено над градчето“ и „прастарата, почти черна ниска къща в края на уличката, завършваща в тясна урва“ (Клима 2002: 38, 39). Ако черната ниска къща се явява образен знак на ужасната страна на битието, то пътят към върха и пропастта, към която води върхът, символизира постигането на абсолютата и пренасянето в света на непознатото, далечното, на съвършената свобода, която настъпва с физическата смърт. Актът на изкачването на върха, от друга страна, отново, както при Зейер, онагледява мотива за издигането на човешката душа, което се оказва невъзможно без своето отрицание – падението, но падение не в нравствен смисъл, а в екзистенциален, чиято кулминация е тоталният крах на всякакви надежди и илюзии. За разлика обаче от Зейер пътят на душата за Клима не е илюзорен, не е сънотворен, а е реално осъществен в житейския опит на неговия герой. При това финалът на този път е изведен в своя екстремум като край на неговия земен живот, който обаче се явява жадуван изход от екзистенциалния лабиринт и спасение от страданието, което е толкова непосилно, че размива границите между реалност и иреалност.

Неслучайно върхът, който символно означава стремежа на Сидер към духовно извисяване, е наречен Еленова глава – еленът е соларен символ, посредник между небето и земята, символ на изгряващото слънце, издигащо се към своя зенит. От самото начало Сидер е привлечен от върха, намиращ се близо до курортното градче. Той е обречен непрекъснато да се завръща към него:

Сидер обиколи света. Живя по върховете на Алтай и Кордилерите, скита се из пустините в сърцето на Австралия, прекоси Африка. Не само за да избяга от преследвачите си: много повече за да избяга от кошмарната си любов. Първото той постигна съвсем лесно, но второто? – не, съвсем не!

(Клима 2002: 69).

След като старата къща бива разрушена от падналата, надвиснала над нея скала, единият от полюсите в дуалистичния свят на Сидер също изчезва и тогава той няма друг избор, освен да се откаже от живота и да предпочете вечността: „Ако нямам Вечността, не искам нищо друго“ (Клима 2002: 83). Намира я в пропастта, до която достига от връх Еленова глава. След като се хвърля в нея, Сидер бива дарен с милостта „да придобие свръхзнание“ (Клима 2002: 87).

От постсимволистичното поколение на Л. Клима е и Якуб Демъл – поетът свещеник, който, без да се придържа към религиозния канон, създава поезия и проза в търсене и анализиране на дълбокото човешко недоумение пред тайните на битието. Подобно на Клима Демъл също стига до тревожното усещане за липса на граница между сън и реалност. В своите поетични съновидения той представя смъртта не като християнско изкупление, а като унищожителка, водеща до гибел и опустошение. Поетичната проза „Крепостта на смъртта“ (1912), разглеждана обикновено заедно с цикъла „Танцът на смъртта“ (1914), представя материализираната в един своеобразен апокалиптичен реализъм екзистенциална криза на човека, поета и свещеника.

„Крепостта на смъртта“ (1912) представлява мистификация – текстът е представен като ръкопис, намерен на тайно място, с липсваща номерация на страниците и на места нечетлив, в който се смесват гласовете на Демъл, на мъртвия и непознат автор, на издателя и не на последно място – на персонажите.

Допълнителното размиване на границите между художествената реалност и пространството на съновидението води до равнопоставяне на явленията от отвъдния свят и явленията от този свят, тъй като според Демъл „светът е един и същ“ (Демъл 2002: 9). Градското прост-

ранство тук е представено като мъртво, то е царство на душата, „очертано с белите камъни на Смъртта“ (пак там: 14) и силно се доближава до това на Юлиус Зейер в „Крал Кофетуа“. Открояват се образите на два града, до които може да се стигне след преминаването на „многоетажен лабиринт с безброй коридори, отправящи се във всички посоки от общ „възел“, един-единствен от които „води към избавление, всички останали – към сигурна смърт“ (пак там: 20). Лабиринтът обикновено крие нещо скъпоценно или свещено. В случая лабиринтът символизира света на потъналия в себе си аз, който се стреми към вътрешното си светилище, в което е скрита най-загадъчната страна на човешката същност. Този лабиринт има формата на „черупка на охлюв“ (пак там: 21), която всъщност представлява отворена спирала, а спиралата е символ и на пътуването на душата след смъртта по дългите непознати за нея пътища, но водещи я, въпреки следващите една след друга криволици, към централното огнище на вечното битие.

Единият град, символ на мрака, е представен като „черен, изсъхнал, мрачен, сякаш изкопан от руините след библейския потоп, вече в овъглено състояние, днес застинал стъписан посред безкрайни гори, в които на клади се приготвят дървени въглища. [...] Водата в коритата на реките беше в най-напреднала степен на разпад, от градския фонтан бликаше гной, проникваше във всички сгради и най-вече през стените на манастира“ (Демъл 2002: 17). Визията на този град е апокалиптична – това е светът на тоталното поражение и духовна разруха. Вторият град, разположен там, където на запад кръгзорът докосва облаците, е „град с хиляди кули, издялани чисто, сякаш от небесни скали, озарени със силна, всеобгръщаща светлина“ (Демъл 2002: 18). Достатъчно е „човек само да умре, за да встъпи в този град, където всички неща имат друг смисъл“ (Демъл 2002: 18). Този град напомня на небесния град, описан в глава 21 от Откровението на Йоан, но тази аналогия е не толкова на текстуално, колкото на идейно ниво. Библейските реминисценции са естествен израз на религиозно-мистичното мислене на Демъл и по специфичен начин кореспондират на характерната и за символистико-декадентската, и за постсимволистичната поетика на града, която се отличава със своята имагинерност. Градът не е мислен като социално пространство, а като пространство на духа с ясно маркирани два полюсни топоса – на мрака и на светлината, на разрухата и на абсолютно съвършенство, на духовната нищета и на духовното просветление. Именно тази антиномична структура на метафизичния образ на града се очертава като обща типологическа характеристика на чешката модернистична проза от края на XIX и началото на XX век.

За разлика от декадентското визионерство на Зейер, което ни отвежда до въображаеми градове, разположени из безграничните пространства на съня, и от постсимволистичната неделимост на реално и имагинерно при Демъл и Клима, най-характерният представител на чешкия експресионизъм – Рихард Вайнер, захвърля човека в суровото пространство на един бездуховен свят. В разказа „Урочасаният град“ от сборника „Гримаса“ (1919) травматичният образен регистър, присъщ на експресионизма, се съчетава с принципите на кубистична геометризация на пространството. Действието се развива в малък провинциален град, чиито обитатели са впримчени в капана на скуката. Монотонността на ежедневието им е нарушена от пристигането на чужденец, настанен в местния хотел, който се превръща в обект на интерес за града до момента, в който си отива.

Материалността на света, към който принадлежи урочасаният град, е силно и ясно изразена чрез точното разграничение и максималната отдалеченост между обектите – елипсовидният облак, който виси над площада, е непреодолимо отдалечен от „сините сводове небесни“, „облакът принадлежеше на града; но не и лазурът“ (Вайнер 2002: 98), „всички улици на околийския град – четири на брой – се втурваха в четирите посоки на света“ (пак там: 97). Първоначално зададената представа за широко и отворено пространство, в което се разбягват улиците, променя своя фокус и вниманието се насочва към центъра, застинал първо от жегата, после от безлюдието, предизвикващо „смазващ вакуум“ (пак там: 98). Освен че е лишен от човешко присъствие, градът е изолиран както от небето като пряко проявление на трансцендентното, така и от зеленчуковите градини и гората. Това капсулирано пространство сякаш е изолирано от света – и от човешкия, и от природния. Човекът е превърнат в някакъв андроидаподобен механизъм, който вместо човешки черти притежава по-скоро елементи, присъщи за индустриалните технологии. В началото на разказа обитателите на града са представени като „едва мъкнещи се фигури“, които, докато разговарят, просто размахват ръцете си „първо настрани, а после наобратно“ (пак там: 98). Поведението им сякаш се влияе от някакви неведоми сили, жестовете им напомнят на кукли или роботи, лишени от всякаква жизненост. Обитателите сякаш представляват неизменна част от градското пространство, малки елементи, превръщащи го в жив организъм, който „дишаше като спящ дебелан, а когато някъде отвътре зад стените прокълтяваха съдове или удари на часовник, нищо не се променяше: спящият ни най-малко не се смущаваше, нито сепваше“ (пак там: 98). Обезличаването и опредметяването на обитателите на града е експлицитно изра-

зено чрез преки квалифициращи характеристики, като „безлюдие“, „обезлюденост“, „празнота“.

Въпреки непрекъснато появяващите се човешки фигури (или части от човешки фигури), действащите лица са само три – чужденецът, появилият се по-късно студент и градът, който реагира на тяхното поведение: „И влезе чужденецът в съзнанието на града, и стана смущаващ, но неотстраним фактор“ (Вайнер 2002: 101).

Чужденецът разполага със свободата на човек, който без цел и без мотивация идва в този странен град и се скита из него, а както правилно отбелязва немският философ и социолог на града Георг Зимел, актът на броденето е „освободеност от всяка дадена точка в пространството“ (Зимел 2014: 144). Неговата противоположност представлява пространствената фиксираност, която е довела до обезличаването и опредметяването на местните хора. Изключение прави единствено отчуждилият се от тях студент. Тази негова различност от анонимната бездуховна маса го сближава с чужденеца, причина за което е именно тяхната несъвместимост с манталитета на другите – и двамата започват „да разговарят като хора, които отдавна се познават“ (Вайнер 2002: 106), без да се интересуват нито откъде идват, нито къде възнамеряват да отидат.

Опитите на града (в лицето на неговите граждани) да категоризира, систематизира и приведе към каквато и да е материална принадлежност личността на чужденеца (по-рано – и тази на студента), за да го превърне в част от своя организъм, се оказват напразни. Защото той е глух за „красотата на света и човешките радости, за пътуването без завръщане [...], за земята, за хората, за техните разочарования, труд, стремления, за търпеливото ожидание на големия наш ден, когато всичко ще ни бъде казано, без да сме питали“ (Вайнер 2002: 106). Отчуждението на човека като основен екзистенциален проблем на философията на експресионизма определя и образа на града като топос на бездуховността.

Разгледаните художествени произведения ясно очертават параметрите на една твърде сходна образна структура на града, която и при четиримата чешки писатели се явява алегория на духовната криза – проблем, към който особена чувствителност проявяват няколко поколения модернисти – декаденти, постсимволисти, експресионисти. При всички тях градът е изграден не като социално, а като метафизично пространство, но ако за символизма и постсимволизма той е видян и като идеализирано, и като демонизирано пространство на духа, експресионизмът ще открие в него само грозното лице на един враждебен свят, който обрича човека на самота и на вечно скиталчество.

ЛИТЕРАТУРА

- Вайнер 2002:** Вайнер, Рихард. Урочасаният град. [Weiner, Richard. Urochasaníyat grad.] // *Панорама*, 2002, бр. 1 (Десет чешки прозаици на XX век между реалността и визията), 97 – 107.
- Ворел 2009:** Vorel, Jan. „Cesty“ Julia Zeeyera do „jiných světů“. // *Julius Zeeyer, lumírovský básník v duchovním dění Evropy*. Jiří Kudrnáč, Luisa Nováková, eds. Brno Host, 2009, 110 – 123.
- Демъл 2002:** Демъл, Якуб. Крепостта на смъртта. [Deml, Jakub. Krepóstta na smárta.] // *Панорама*, 2002, бр. 1 (Десет чешки прозаици на XX век между реалността и визията), 8 – 23.
- Зейер 2003:** Зейер, Юлиус. *Легенди за любовта*. [Zeeyer, Julius. Legendi za lyubovta.] София: Херон Прес, 2003.
- Зимел 2014:** Зимел, Георг. *Фрагментарният характер на живота*. [Zimel, Georg. Fragmentarniyat harakter na zhivota.] София: Критика и хуманизъм, 2014.
- Клима 2002:** Клима, Ладислав. Прекрасната Немезида. [Klíma, Ladislav. Prekrasnata Nemezida.] // *Панорама*, 2002, бр. 1 (Десет чешки прозаици на XX век между реалността и визията), 37 – 91.
- Курциус 1953:** Curtius, Ernst Robert. *European Literature and the Latin Middle Ages*. New York: Bollingen Foundation Inc., 1953.
- Ликова 1984:** Ликова, Розалия. *Проблеми на европейския символизъм*. [Likova, Rozalia. Problemi na evropeyskiya simvolizam.] София: Наука и изкуство, 1984.
- Национална галерия в Прага 1994:** Národní galerie v Praze. *Expresionismus a české umění 1905 – 1927*. Praha: Národní galerie, 1994.
- Папушек 2007:** Papoušek, Vladimír. *Gravitace avantgard*. Praha: Akropolis, 2007.
- Шевалие, Геербрант 2000:** Шевалие, Жан; Геербрант, Ален. *Речник на символите. Митове, сънища, обичаи, ритуали, форми, фигури, цветове, числа и др.* Т. 1. [Chevalier, Jean; Gheerbrant, Alain. Rechnik na simvolite. Mitove, sanishta, obichai, rituali, formi, figuri, cvetove, chisla i dr. Tom 1.] София: ИК „Петриков“, 2000.