

## СИЛВИЯ КРЪСТЕВА\*

## КОНСТРУИРАНЕ НА ФАНТАСТИЧНИЯ ОБРАЗ. КАНТ И ШЕЛИНГ

**Abstract:** The paper offers a discourse and approach to Kant's and Schelling's vision of imagination and fantasy and attempts to illuminate the construction of the fantastic image. Kant separates fantasy as a spontaneous play of productive imagination, even though he admits its ability to create objects that "are not given in the experience". According to Schelling, the total human activity in art is already a separate research object. This activity unfolds in the universe as a form of the absolute, in which the first images of ideas form the ideal world and determine each specific artistic image. The deduced conditions of the construction of the fantastic image (the pure continuum of intuition and a possible apperception of the image) establish the framework of a new thematic field – the philosophy of the fantastic.

**Keywords:** Kant; Schelling; philosophy of art; imagination; fantasy; internal contemplation; the universe of image making; philosophy of the fantastic.

Във *Философия на изкуството* Шелинг категорично обявява правомощията на философа „да проследи изкуството до тайния му първоизвор и в първата работилница на самото му създаване“ (Шелинг 1980: 40) и така полага новото теоретично поле на философското изследване. Мащабът му е огромен, но в ядрото му стои въпросът: Как е възможно самото създаване на изкуството, на художествената творба? Защо този въпрос е толкова важен и, както се е оказало, трудно проследим? Когато го поставим, предreshаваме отговора на основното питане за конституцията и работата на човешкото съзнание – от страна на художествената дейност то е творческо, „произвежда“, както Кант ще го дефинира (Кант 1980: 193, 197), своя предмет. Тогава трябва да приемем, че и цялата дейност на съзнанието е продуктивна и свободна в произвеждането на всяко едно съдържание, представя, знание.

Точно с такава предпоставка поставяме проблема, на който настоящата статия ще търси да набележи някакво разрешаване – как възниква фантастичният образ, като еманация на творческите сили на човешкото съзнание. Този проблем изниква върху една нова тематична област – философия на фантастичното, която на първо място трябва да изследва „конструктивната работа на съзнанието по нагледността“ и по „продуцирането на самото фантастично“ (Кръстева 2013: 26). Как човешкото съзнание изгражда един фантастичен предмет, как го „вижда“ като образ, какви са изобщо чертите на художествения образ, как се разгръща „тъмната“ дейност по неговото конструиране. Очевидно, това трябва да е мощен механизъм, процедура, която засяга „първоизвора“ на изкуството и на креативните възможности на човешкото съзнание, която привежда в действие „първата работилница“, за да

---

\* Доц. в ЮЗУ „Неофит Рилски“.

Email: [silvia\\_kristeva@mail.orbitel.bg](mailto:silvia_kristeva@mail.orbitel.bg); [silvia\\_kristeva@swu.bg](mailto:silvia_kristeva@swu.bg)

има реализирано произведение на изкуството. В опита да осветлим още по-отблизо този процес, ще използваме термина на Шелинг „конструиране“, тъкмо като очертаване и извличане на общата „схема“, процедура, алгоритъм на творческата работа на съзнанието по художествения образ, като ще стъпим върху резултатите, вече достигнати по пътя на едно такова „изследване на изворите на човешката креативност“ (Кръстева 2013: 26).

В това спускане към първоизворите на творческите сили на съзнанието най-сигурно ръководство предлага Кант с изчерпателното му изследване върху цялата област на човешкото съзнание. В разпределението на способностите на разума върху фундаменталните му активности Кант не вижда друга способност, която да е отговорна за спецификата на художествения процес, освен способността за въображение. Той изрично я дефинира в тази ѝ отговорност като „продуктивна способност“: „Способността за въображение (като продуктивна познавателна способност) е много силна в създаване, така да се каже, на една друга природа от материала, който действителната природа ѝ дава“ (Кант 1980: 206). Следователно, върху нейните форми и основни процедури трябва да произлезе онази фундаментална дейност по конструирането на един фантастичен (художествен) образ. Още повече, че Кант ясно ѝ отдава възможност за истинско създаване: да произведе една „друга природа“, която е извън действителната. Но пък тази спонтанна страна на способността за въображение се изплъзва от давлението и връзката на способността за въображение с понятието и, според Кант, трудно се поддава на изследване. В *Антропология от прагматично гледище* той отделя от същинската способност за въображение нейната динамична и напълно спонтанна страна и я характеризира като *фантазия*: „Способността за въображение, доколкото произвежда неволно също и въображаеми неща, се нарича фантазия“ (Кант 1992: 70). Фантазията според Кант е тъкмо „неволна“, „непреднамерена игра на продуктивната способност за въображение“ (пак там: 83), „необузdana“ (пак там: 85) проява на въображението, но тъкмо тя може да произведе „образи, които не са дадени в опита“ (пак там: 78). Фантазията, според Кант, е онази част от активността на въображението, която е невъзможна за овладяване, но именно тя осъществява продуктивната и оттам художествената работа на въображението. Фантазията също така отваря мащаба на способността за въображение към достъпа до огромното „богатство“ от сегивния и понятиен материал на съзнанието (пак там: 85). За Кант обаче фантазията е ограничена в своята продуктивност, „тя не е творческа“ (пак там: 71), тъй като само използва и съчетава вече придобити от опита представи.

Вече за Шелинг въображението е пълновластният господар на творческата стихия на съзнанието. Шелинг разграничава въображение и фантазия, като въображението е фундаменталната дейност по създаването на художествените произведения: „това, в което произведенията на изкуството се зачеват и формират“, докато фантазията е „това, което ги съзерцава външно, сякаш ги изхвърля от само себе си и дотолкова също така ги изобразя-

ва“, затова Шелинг дефинира фантазията като „интелектуално съзерцание“ (Шелинг 1980: 80). С това разграничение е поставен самият въпрос за получаването на художествения образ. Шелинг го определя като „вътрешно изобразяване“ (пак там: 80), като по този начин фантазията е приравнена до възможността за визуализиране и открояване на вече създадените художествени образи, но така и като една способност за открояване, за добиване на самия образ – в рамките на самото съзнание, върху неговите съдържания: като „рефлекса на човешкото въображение“ (пак там: 78). Това е пътят за изследване на самия процес на получаването на образа – като отделяне и съзерцание на едно изградено съдържание на съзнанието, тогава то става образ. Това насочва към огромните възможности на съзнанието за конструиране и визуализиране, Кант определя и способността за въображение като „способност за изобразение“ (Кант 1980: 125, 176) и това също трябва да е същинска част от нейната работа: събуждането на образа, защото ако нямаме тази негова вътрешна проективност на изобразяването, няма как да изобразим, да реализираме навън образа със средствата на изкуството, няма как и да го съзерцаваме – като самостоятелен художествен обект и едва от тук да го съпреживяваме и да му се наслаждаваме.

Тъкмо тази визуализираща и креативна мощ на въображението и фантазията дават, според Шелинг, една от най-важните и абсолютно необходими характеристики на художествения образ: за този, който го съзерцава, тези образи са „неща сами по себе си“ (Шелинг 1980: 72), те са напълно реални, налични и в тях сме изцяло отдадени на тяхното съзерцание. Само художественият образ, който е така приет, така се съзерцава, а и създава, дава и носи пълните характеристики на предмет, произведение на изкуството. Неговата реалност е „абсолютна реалност“, разбира се, в качеството ѝ на „безкрайна идеалност“, както ще я характеризира Шелинг (пак там: 63). Ето затова възниква въпросът – как се постига тази абсолютна, пълносъзерцателна реалност на художествения образ, онова, което абсолютно основава неговото създаване и го гарантира като чисто художествено, прекрасно и напълно завладяващо произведение на изкуството.

Отговорът на този въпрос трябва да определи с каква процедура разполага способността за въображение като продуктивна способност, това ще рече, като възможност за създаване на една нова представа за един предмет, който е чист продукт на нашето въображение. Кант дава малко следи за описанието на една такава дейност на способността за въображение. На първо място това трябва да е синтетичен акт на способността за въображение, чрез който да се „появява“ и да се „събира“ (Кант 1980: 200) разнороден материал, който трябва да се „съчетае“ до някаква „композиция, изобретение“ (Кант 1992: 78). Дори и това откъслечно описание на един такъв акт вече дава неговото общо изпълнение – трябва да има основа, „работилницата“, в която да съберем представи и съдържания и да започнем да ги сглобяваме. Според Кант тук трябва ръководство спрямо върховната инстанция, която ще придава единство на съгласуването на представите, но и

ще яви възможността това единство да бъде изобразявано. Това е „естетическата идея“, като „представа на способността за въображение, която в свободната употреба на способността за въображение е свързана с такова многообразие от частични представи“ и позволява „да се мислят прибавени много неизразими неща“ (Кант 1980: 209). С естетическата идея към всеки акт на способността за въображение се прибавя „богат откъм съдържание и неразработен материал на разсъдка“ (пак там: 209). За Кант функцията на естетическата идея е да даде насоченост на продуктивността на въображението към понятието, към категориите и понятията и така да го свърже с висшите идеи на мисленето, като същевременно в нейния обхват остава богат нагледен и понятиен материал. Тогава всеки един художествен образ трябва да е свързан по самото си получаване с висшите идеи на разума и да ги представя чрез себе си. Шелинг коментира това решение на Кант, като отдава на схемата като тип синтеза на способността за въображение само ролята на общото „правило“, което ръководи „творческата дейност на художника“ (Шелинг 1980: 92), но не и по-нататъшна функция в цялостното изграждане на художествения образ. Защото според него това създаване представлява много по-дълбок и разгърнат процес и изисква свои дълбинни опорни структури и механизми в цялата работа на човешкото съзнание.

Самият Кант отчита този недостиг в извличането на формите на продуктивната синтеза на способността за въображение. В *Антропология от прагматично гледище* той оформя три типа възможности за „съчиняване“, като ги отдава на сетивната способност, която тук се свързва със способността за въображение и комбинира представите „по пространство (imagination plastica)“, „във времето (imagination associans) и тази на родството въз основа на общия произход на представите едни от други (affinitas)“ (Кант 1992: 78). Третият тип съчиняване – по родство – свързва нееднородни представи от региона на разсъдка и сетивността, с което Кант е принуден да признае, че „способностите на сетивността и разсъдка се побратимяват от само себе си, за да произведат нашето познание, така сякаш едната произхожда от другата или двете от общ корен“ (пак там: 81). Как обаче това невъзможно свързване се осъществява и накъде води този общ корен на двете така различни, даже противоположни в своите характеристики и дейност способности, за Кант проучването е „непостижимо за нас“, той включва бележка към този абзац: „В какъв мрак се изгубва човешкият разум...“ (пак там: 81), когато се обърне към това изследване. „Мрак“, като една нова зона, тъкмо която трябва да осигури произвеждането на определеността на предметите за човешкото съзнание, били те само познавателни или и художествени.

Конструирането трябва да е механизъм, процедура, която работи върху тази новооткриваща се зона. Тя е „под“ сетивността и разсъдка, тя трябва да дава „образа“. Шелинг предлага точни дефиниции на конструирането – като обща дейност „по снемане на противоположностите“ (Шелинг 1980: 42), но тази дейност започва с онова, което дава и разполага противоположностите. А това за Шелинг е единствено и само *абсолютното* – то е цел и

предмет както на философията, така и на изкуството. Затова противоположностите, които основават главния синтез, са върху абсолютното и трябва да се доведат – в конструирането – до „общо единство“, до „едно всеобхватно становище“ (пак там: 42). А тези противоположности са самото „безкрайно утвърждаване“ (пак там: 66) на абсолютното, като общо, и неговото „ограничаване“ до нещо особено (пак там: 78). За Шелинг изкуството се разполага върху истински всеобхватната област на човешкото съзнание и трябва откъм тази област, в цялото ѝ богатство, универсалност и сложност да конструира своите определени произведения.

С абсолютното като основа е оформено първото условие за конструирането на един фантастичен (и художествен) образ. Това е *универсумът*, като всеобщото поле на абсолютното при Шелинг, като всеобщото конструктивно пространство на самото съзнание. Както Шелинг постановява – „отначало“ трябва да се „конструира универсума във формата на изкуство“ (пак там: 54). Това всеобхватно поле е тъкмо „общият корен“, онзи „мрак“, към който отвежда произходът на познавателните способности при Кант. Шелинг го описва като „първият свят на безформени и чудовищни образи“, „абсолютният хаос е нощ, мрак“ (пак там: 79), като „тъмният фон, скритото тъждество“ (пак там: 80), което е творческото лоно на художествените образи. Шелинг взима тези определения от гръцката митология и нейните представи за възникването на света. Според него митологията е същинската основа на изкуството: „Митологията е необходимото условие и първата материя на всяко изкуство“ (пак там: 90), която изпълва началния универсум с едно ново сътворение. В основата на изкуството, на творбата трябва да бъде изработена и да лежи една архетипична, фундаментална преработка и превъплъщение на общото устройство, смисъл, предназначение както на действителността, така и на това, което тепърва ще се изобразява. Можем да обобщим, че всяко изкуство трябва да създава своя митология в осмислянето на света и да я конструира изчерпателно и всеобхватно спрямо своя предмет.

Ако обаче се вгледаме в процеса на възникване на един художествен образ, точно това е първичното условие – този тъмен работен фон, полето, върху което започваме да привличаме материал и да моделираме един художествен образ. То изчиства всичко, което имаме като заварено съдържание, но и може да привлича, като на фокус, всичко онова, което ни трябва като материал, като поле, в което да вложим нашата първоначална идея и да започнем да я развиваме. Неслучайно и съзерцаването на произведенията на изкуството изисква това „тъмно“ поле, този чист, празен фон, върху който трябва да изгрее и остане само реалността на художествения образ. Затова и можем да го обособим като пред-образното, като онази „среда“, „отвъд нагледността“, отвъд образа, „която тепърва го прави възможен“, извеждаме го като „чист нагледен континуум“ (Кръстева 2013: 33). Неговата организация и провеждането на началния материал и хрувания през това конструктивно поле ще позволи да изведем фантастичния художествен образ.

Чистият пред-образен универсум трябва да се „насели“, да се „оживи“ (Шелинг 1980: 78) и да се превърне в чист „етер“ (пак там: 78), в „царство на ограничени и познаваеми образи“ (пак там: 85). Това са самите конституенти на универсума, Шелинг ги назовава с Кантовия термин – *идеи*, идеите според него „се образуват в разума и сякаш от материята на самия разум“ (пак там: 80). Те са абсолютните идеални начала-конституенти на универсума, превеждат висшите понятия на разума в една образна система. Затова и Шелинг ги определя като „първообрази“, които са „образи на божественото“ (пак там: 75). Като същински първообрази той определя боговете от гръцката митология, които са идеални превъплъщения на разумното, на чистите понятия, които именно населяват първичния универсум. С това те са естетически първоначални идеи, своеобразни нагледно-категориални начала, само върху които тепърва би могъл да се обособи конкретен художествен образ. С тях абсолютния универсум „се ограничава“ до свои начала на образното, които да водят и осигуряват композирането на образа. В универсума трябва да имаме обособени, идеални „образци“ на нагледността, на представимото, на изобразимото, които ще определят един конкретен образ и ще го композират и явят.

От страна на чистия нагледен континуум това са конкретни „априорни зони“, които работят в него и които трябва да дадат собствени маркери (Кръстева 2013: 35), „индикатори“ (Чолакова 2013: 147) в изработването на художествения образ. И. Китова въвежда някои такива маркери, като ги определя тъкмо като „идеи“, „трансформиращи се в съзнанието като абстрактни стойности“: „перспективата, триизмерността, възприемането за цвят и форма на обектите, възприемането на движението, улавянето и разпознаването на силата, интензивността и перспективата на звука, различаване на вкусове и аромати и т.н.“ (Китова 2013: 254). Тези маркери в конструирането на образа върху универсума могат да имат различна специализация и редове в зависимост от типа изкуство и целите на твореца.

Изпълненият с идеален първообразен живот универсум трябва да се преобразува до свят, до единна свързана конструкция. Светът е свободна и богата и динамична свързаност на първообразите с всяко едно нещо (или неща), което искаме да вложим в универсума, като му определим „мястото“ в този универсум (Шелинг 2013: 59). Тук вече се открива творческата стихия на въображението: „ние изискваме особен и свободен живот за всяко нещо“ (пак там: 78). Тук според Шелинг се случва самото из-образяване. Когато се развие определеността и динамиката на първообразното с другата, външна предметност, истински се насища и сработва целия универсум – развива се до свят. С изпълването на целия универсум, с достигането на ограничението и въплъщението до художествени предмети на универсума се постига целият универсум и така той се задейства като *огледало*, задейства „рефлексата на въображението“ и „универсумът се изгражда отново като свят на фантазията“ (пак там: 78). Светът на оживения, изпълнен универсум „изобразява“ (пак там: 78), осветява – прави *видим*, видим за вътрешното съзерцание

един художествен предмет. Образът е възможен през така изградения свят, съзercанието се оказва възможно от позицията на обглеждането, от неговата последна граница навътре през света към самия сътворен предмет и неговото *виждане*, отделяне на фона на работното поле, като двоен акт: от началните първообрази към универсума и обратно към особения, отделен предмет върху фона на света, вече явен като образ. Колкото по-оживен, населен, богат и свързан е светът, толкова по-мощно и „само по себе си“ е изобразеното – това за Шелинг е „закона на всяка фантазия“ (пак там: 79). Вътрешното съзercание е *рефлекс* върху чистия нагледен континуум – от неговата изпълнена граничност. Само като се връщаме назад, през цялото съчетание и богатство на пред-образното, ще видим образа, той ще просветне, като „отблясък на истинска безкрайност“ (пак там: 143) в художествено развития свят<sup>1</sup>.

Вече можем и да представим мощния механизъм на формирането на един фантастичен художествен образ. По своето изпълнение той наистина надхвърля възможностите на трансценденталната схема на продуктивната способност за въображение. По размаха си наподобява трансценденталната аперцепция на Кант (Кант 2013: 158–159), която трябва да обедини работата на всичките чисти разсъдъчни категории. Затова ще го наречем *предметна аперцепция* – механизъм, който споява всичко заложено в образа и свързано с неговото проектиране в света до единна цялост. Шелинг точно описва този момент на конструирането: „Защото, тъй като във всеки образ абсолютното е вложено ограничено, тъкмо поради това той предпоставя други образи и косвено или пряко всеки отделен образ предпоставя всички други и всички те предпоставят всеки отделен“ (Шелинг 2013: 84). Предметната аперцепция преминава през всички априорни зони на нагледния континуум, събирайки и споявайки от всяка съдържание или отношение на образа – с изпълването им, вече образът е цялостен, самостоятелен, уплътнява се до своя реалност, придобива, както Шелинг го определя, „независимо съществуване“ (пак там: 84). Защото е развит през своя свят, проектиран изцяло върху този свят, а така и „от всички страни определен“ (пак там: 91). Затова образът не може да има твърда собствена граница, той трябва да препраща и да отразява към другите, към всички останали образи в света. С това самият образ *осветлява* и другите вложени предмети и представи като образи, въвежда целия свят в *изобразяване*. Коего е вече едно художествено повествование, самостоятелна реалност, в която този образ живее и в която всеки съзercаващ света може да потъне напълно и да я съпреживее с цялото си същество.

С оглед на решението, разгърнато тук за конструирането на фантастичния образ, има напълно освободена и изцяло владееща неограничените си възможности и хоризонти способност за „творческо въображение“ – креативността „няма ограничения, всичко е постижимо“ (Китова 2013: 251). Та-

---

<sup>1</sup> За ролята на света в конструирането на фантастично образното, вж. още Кръстева 2013: 36–37, Китова 2013: 257.

зи нова свобода за творчество с огромна инвенционна мощ се проявява върху съвременното поле на визуалните изкуства и на виртуалната реалност. Това са нови области за изследване, те добавят към конструирането на фантастичния образ „кодовете на разбирането“ (Китова 2013: 255). Това *кодиране на образа*, като замислянето и генерирането в него на мрежа от препращания и сложни връзки, е определено от А. Чолакова в нейното разглеждане на един образ от ролевата игра *Последна фантазия*, в три смислови кода: образът на *Генезис Pancodoc* се моделира по личността на японския певец и музикант Гакт Камуи, като в образа се залагат „външно сходство“, „интроспективната“ предистория на образа и литературно-символната му връзка с текста на поемата *Loveless*, която постепенно се разкрива в хода на играта (Чолакова 2013: 147). А. Чолакова проследява и уникалния феномен как в самото творчество на Гакт Камуи се продължава развитието и отращението на неговия виртуален ролеви аватар (Чолакова 2013: 150–157).

Мощното развитие на визуалните изкуства в съвременната източна култура е предмет на изследване от А. Мартонова в нейния анализ на фантастичния филм „Легенда за котката демон“ на китайския режисьор Чън Кайгъ (Мартонова 2019). А. Мартонова извежда сложната и вековна история на един популярен китайски сюжет от VIII век, като определя филма като „двойно кодиран спрямо аудиторията“ (Мартонова 2019: 53), детайлно анализира кодирането на японската и „китайската демонология“ в сюжета на филма, отново с фолклорни фантастични фигури и символи, с преходи и интроспекции в „една изключителна визуална игра между илюзорното и материалното“, на „нестихващо колебание между историчност и фантастичност“ (Мартонова 2019: 54).

Кодовете на разбирането и смисъла на един фантастичен образ се полгат върху тоталното многообразие от заложили интерпретации и препратки – между исторично и фантастично, между виртуалната фантастична реалност и културните феномени от действителния свят, неимоверно разширяват контекста на художественото произведение, което е характерно за изкуството на XXI век. Можем да констатираме, че конструирането на фантастични образи създава изцяло нова визуална култура, разгаря неутолим „глад“ за образи, демонстрира огромната творческа мощ на човешкото въображение и поставя нови предизвикателства – и пред творците, и пред изследователите да откриват и осъществяват творенията на фантастичната – художествена и виртуална – реалност и нейните прекрасни визуализации.

## ЛИТЕРАТУРА

- Кант, И. 2013. *Критика на чистия разум*. София: АИ Проф. М. Дринов.
- Кант, И. 1992. *Антропология от прагматично гледище*. София: УИ Св. Кл. Охридски.
- Кант, И. 1980. *Критика на способността за съждение*. София: Изд. на БАН.



- Китова, И. 2013. Киното – съвременната алтернатива на действителността в полето на фантастичното. // *Философия на фантастичното: Визуализации в изкуството*. (Съст. С. Кръстева, А. Чолакова). Благоевград: УИ Н. Рилски, 247–257.
- Кръстева, И. 2013. Философия на фантастичното – фантастичен, априорен и идеиращ наглед. // *Философия на фантастичното: Визуализации в изкуството*. (Съст. С. Кръстева, А. Чолакова). Благоевград: УИ Н. Рилски, 23–43.
- Мартонова, А. 2019. Относно фантастичното в китайския филм „Легенда за котката демон“. // *Проглас*. Кн. 1, (год. XXVIII), Издание на ВТУ „Св. св. Кирил и Методий“, 47–58.
- Чолакова, А. 2013. Отвѣд *Final Fantasy VII*: Символизъм и конфликт в образа на Genesis Rhapsodos. // *Философия на фантастичното: Визуализации в изкуството*. (Съст. С. Кръстева, А. Чолакова). Благоевград: УИ Н. Рилски, 141–161.
- Шелинг, Фр.В.Й. 1980. *Философия на изкуството*. София: Изд. Наука и изкуство.

#### ТРАНСЛИТЕРИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- Kant, I. 2013. *Kritika na chistiya razoum*. Sofiya: AI Prof. M. Drinov.
- Kant, I. 1992. *Antropologiya ot pragmatichno gledishte*. Sofiya: OUI Sv. Kl. Ohridski.
- Kant, I. 1980. *Kritika na sposobnostta za suzhdenie*. Sofiya: Izd. na BAN.
- Kitova, I. 2013. *Kinoto – suvremennata alternativa na deystvitelnostta v poletoto na fantastichnoto*. // *Filosofiya na fantastichnoto: Vizoualiza-tsii v izkoustvoto*. (Sust. S. Krusteva, A. CHolakova). Blagoevgrad: OUI N. Rilski, 247–257.
- Krusteva, I. 2013. *Filosofiya na fantastichnoto – fantastichen, aprioren i ideirasht nagled*. // *Filosofiya na fantastichnoto: Vizoualizatsii v iz-koustvoto*. (Sust. S. Krusteva, A. CHolakova). Blagoevgrad: OUI N. Rilski, 23–43.
- Martonova, A. 2019. *Otnosno fantastichnoto v kitayskiya film „Legenda za kotkata demon“*. // *Proglas*. Кн. 1, (год. XXVIII), Издание на VTOU „Св. св. Кирил и Методий“, 47–58.
- Cholakova, A. 2013. *Otvud Final Fantasy VII: Simvolizum i konflikt v obra-za na Genesis Rhapsodos*. // *Filosofiya na fantastichnoto: Vizoualizatsii v izkoustvoto*. (Sust. S. Krusteva, A. CHolakova). Blagoevgrad: OUI N. Rilski, 141–161.
- Sheling, Fr.V.Y. 1980. *Filosofiya na izkoustvoto*. Sofiya: Izd. Naouka i izkoustvo.