

Николай Кирилов

Институт за литература, Българска академия на науките

niki\_kirilov@hotmail.com

## **Ариадна и Лабиринта. Хипотези около женското начало в двете „салонни пиеси“ на Димитър Димов**

Nikolay Kirilov

Institute for Literature, Bulgarian Academy of Sciences

**Ariadne and the Labyrinth. Hypotheses about female rudiment in the *small-talk plays* of Dimitar Dimov**

### **Abstract**

The article discusses two of the plays of the classical Bulgarian writer Dimitar Dimov: „Women with a Past” (1959) and „The Guilty One” (1961). The *female rudiment* is seen as a basis for the structure and style of the dialog, also for ‘de-heroization’ of male characters. In the sense of Balzac’s allegory of marriage as a Labyrinth, the relations of the characters are understood. In the context of socialist society, during which the plays were written, the *small-talk* in the plays is interpreted as a mask for the dangerous topics. In the two plays of Dimov a parallel, along with the paradox-style of O. Wilde plays, but and with A. Chekhov’s poetics is found. Dimov’s works are understood as conquered by the image of the Femininity, as a strong and at the same time weak and charming rudiment.

**Keywords:** Bulgarian dramaturgy; well-made-play; conversation; ethics, Femininity

Но мила госпожо, ако ми направите честта да си спомните, че от всички рогати животни Минотавърът е онова, което митологията сочи като най-опасно, вие не ще споделите грешката на добрия господин Шомпре, който вижда в лабиринта само английски парк; и ще откриете в тази хи-

троумна басня тънка алегория, или, по-добре казано, вярна и ужасяваща картина на опасностите в брака.

Балзак, *Физиология на брака*

В едно не особено известно есе на Оскар Уайлд срещаме малко изненадващо от днешна гледна точка изречение: „Това, което трябва да постигнем чрез Социализма, е Индивидуализма.“ (Уайлд 1984 : 242). Това изречение не е някое от остроумията на Уайлд, а действително изразява утопичното, либертарно възприятие на автора за обществото, при което изгубването на идеала за личността – всъщност идеала *Христос*, според Уайлд – се корени в наличието на частна собственост, на *притежание*, а социализмът е видян като възможна реализация на творческите заложби на индивида, възможност за освобождаването му от деспотичните и фалшиви обществени норми, а и от труда просто за оцеляване. Есето, занимаващо се с проблематика, твърде различна от очакваната от един „денди“, в много отношения е програмно, да не кажем – манифестно, за естетизма и, което е по-важно, за *индивидуализма* на Уайлд. Всъщност, обратно на общоприетата идея, текстът заявява, че социализъм не е равносилно на крайното обезличаване, онагледено по-късно от антиутопичната литература, а възлага надеждите за отприщването на градивната енергия на личността в едно обществено преустройство. Дали поетичната душевност на автора се е заблудила, или не може да се преценява от глобалната промяна в Европа и света, започнала около двадесет и пет години след написването на есето.

Героите на Димитър Димов от двете му *салонни пиеси* – „Жени с минало“ (1959) и „Виновният“ (1961)<sup>1</sup> всъщност в на места многословния диалог са заети с проблематиката, която е вълнувала и знаменития ирландец. Те са залутани в парадоксите, произхождащи от сблъсъка на индивидуалната свобода и справедливостта, чувството и морала, личността и обществени-

---

<sup>1</sup> Жанровото „фиксиране“ на двете пиеси на Димов като *салонни комедии* датира от средата на 70-те години (Тенев 1974 : 197). Това класифициране несъмнено поражда някои критически съпротиви, но подлежи на обяснение като „жанр маска“, до голяма степен наложен от самия автор чрез понятието *сатира*, (вж. Рускова 2003). Все пак към *салонната комедия* като отправна точка преобладаващо критиката се придържа и до момента: (Григорова 1993 : 144–155), (Иванова-Гиригинова 2002).

те критерии за *дълг, правилно, достойно, етично, благо, добродетел, вина* и пр. Това са и философските въпросите, в които, в идейно-политологически аспект, се корени противопоставянето през втората половина на XIX в. между комунистическата идея на Маркс и Енгелс и анархистките концепции на Прудон, Бакунин и Кропоткин.

И двете пиеси на Димов са жанрово многоизмерни – освен „салонни“, те приемат в себе си аспекти от *драмата на Съпротивата*, от *драмата на ежедневието* (в близост например с Драгомир Асенов и Кольо Георгиев), а дори и от пиесата съдебен процес<sup>2</sup>. Може да се каже, че двете творби стоят някак необичайно „изтънчено“, някак „твърде европейски“ за мястото и епохата, някак твърде куртоазно. „Пролетариатът“, този толкова необходим деятел за едно истинско произведение на соцреализма, е напълно без значение за драматическия наратив, напълно е игнориран – нито един от героите в пиесите не е работник, а всички са представители на творческата и научната интелигенция или държавната администрация. Конфигурацията на главните действащи лица е камерна – в „Жени с минало“ три жени и двама мъже, във „Виновният“ – три жени и трима мъже, и отсъства каквато и да било „епичност“, каквото и да било представяне на „народните маси“, разбира се също препоръчително за една творба, изградена според предписанията на официозната поетика. Без съмнение, без да е от първостепенна важност, за особената „европеидност“ на пиесите е от значение и фабулирането на триъгълни романи – в „Жени с минало“ *Мери-Петров-Нина* и в друг вариант *Кръстанов-Нина-Петров*, във „Виновният“ *Теодоси-Глафира-Велизар*, *Глафира-Теодоси-Ана* и несинхрон-

---

<sup>2</sup> Така условно може да се нарече една относително стабилна драматическа жанрова формация, която често се прелива с *пиесата-следствие* и *документалната пиеса*. В този тип драма етиката, деонтичната логика и юридическото са с особен акцент. В немскоезичната литература тя намира проява в творчеството на Петер Вайс, Хайнар Кипхард, Ролф Хоххут. В българската драматургия следи от нея могат да се открият в „Комунисти“ на Г. Марков, в „Процесът против богомилите“ на Ст. Цанев, в „Процес за изчезване на тялото на Иисус Назарянина, наречен Христос“ на Ст. Гечев. В тази връзка вероятно не е без значение, че, според спомените на Лили Димова, при първоначалния замисъл на „Виновният“ е имало и още един персонаж – *адвокатът* Спиридон, а част от репликите му са преминали в устата на хирурга Петрински (Бояджиева 1972 : 189).

ния *Глафира-Петрински-Мария*. Драматическата геометрия на триъгълника сигнализира за *кризисност* в отношенията, за нестабилност, за *упадъчност* в социалната уредба, сигнализира, че „не всичко е наред“ в обществото, сигнализира промяна. Това внушение на драматическата структура е несъвместимо с бодрия оптимизъм, който се очаква от социалистическия човек. То е някак „буржоазно“, някак твърде много проблематизира личното и интимното на фона на „значимите“ въпроси на времето. Всъщност двете творби на Димов, както и романите му, се занимават основно с фината материя на отношенията между мъжкото и женското начало, с приближаванията и раздалечаванията, с разминаванията и невъзможността. Както и във втория вариант на „Тютюн“, очакваното от Идеологемата представяне на героичното битие на социалистическия човек е апликирано по такъв начин, че се забелязва неговата второстепенност за художествените внушения. Ако използваме едно определение за писателя Кръстанов, „паркетния лъв“ от „Жени с минало“, по отношение на самия автор: пиесите на Димов са произведения на писател по идеи от „новите“, но по начин на писане – от „старите“. В самата си дълбинна проблематика те са напълно в духа на „Поручик Бенц“, „Осъдени души“ и първата редакция на „Тютюн“. Така, макар и лишени от желязната воля и крайната обсебеност от една идея, ярки характеристики за мъжките герои от романите (маркирани при загиналия любим на Катя от „Жени с минало“ водач на партизанския отряд), в характеристиките на част от мъжките персонажи от пиесите – Кръстанов от „Жени с минало“ и Петрински от „Виновният“, все пак се вписват някои от чертите на Ередиа и Морев – духовната и интелектуална надменност спрямо женското като порив, като спонтанност и интуиция, умът като водеща сила, емоционалната хладина и отчужденост. Що се отнася до Теодоси и Велизар, двете страни около Глафира в основния триъгълен романс във „Виновният“, двата персонажа до голяма степен просто са окичени с лаврите на миналото като „активни борци“ и остават образи-силуети, без особена индивидуализираща детайлност – те трябва да обслужват съграждането на женския персонаж, който остава, типично за Димов, основен обект на интерес.

Героините от пиесите на Димов също носят очертания от Елена, Фани и Ирина от романите. Мери и Нина от „Жени с

минало“ и Глафира от „Виновният“ са обагрени от дълбинната чувствителност, еманципираната емоционалност, изтънченост и елегантност, известната безскрупулност – у Мери, ирационална непоследователност, независимост от морални корективи и, разбира се, особено обаяние. Това в общи линии е и литературния архетип *femme fatale*, който може да бъде онагледен вероятно най-ярко чрез образа на Уайлдовата Саломе, естествено в различни нюанси и интензивност у трите героини. Мери несъмнено е най-близо до типичната *maneater*, и, отнесена към Уайлд, е сходна по-скоро на мисис Чивли от „Идеалният мъж“ – особено с подхода на шантажа, отколкото на мисис Ърлин от „Ветрилото на лейди Уиндърмиър“. И трите героини са „жени с минало“ – един типично уайлдовски израз, носят бремето на разкрепостеното си поведение в миналото, балансирайки на границата на *почтеността*, като отново съществуват нюанси. Мери и Нина в целостта на текста на „Жени с минало“ са в допълваща се опозиция – сходните истории в миналото, любовта/флирт с американски офицери, имат различно развитие. Докато Мери си остава крайно независима от обществените, в случая даже – обществено-социалистически, координати за благовъзпитано, етично и морално, Нина опитва да неутрализира поведението в младостта си, опитва да се задържи в очертания на това, което се влага в понятието благоприличие. Мери носи типичния модернистичен краен *индивидуализъм*, тя е именно *вамп-иристична*, с цялата скрита заплаха за обществената хармония, която носи една такава фигура. Нина, снабдена с дивидентите на това да е творец – тя е актриса, професия, носеща обаче двойствен смисъл като *изкуство* и същевременно вдъхваща известно подозрение по отношение на морала, – се заявява като по-склонна към посвещаване на някакво обществено благо, на някаква висша, надлична идея. Това сдвоение на димовското женско начало в пиесата, освен психологическия си аналитичен смисъл, проблематизира философски хода на времето, смяната на епохите и разполагането на личността с различните ѝ поведенчески модели. Може да се каже, че пиесата, във вариативното разиграване на женското начало, включващо и Катя, проблематизира идеята, че от определен момент (1944 г.), едва ли не почти веднага, *революционно*, и обществото, и личността следва да станат различни, това се очаква от тях, всъщност пропагандаторския мит (или по-скоро

стремеж) на новата власт. Тази опростена като всеки мит идея, която очевидно се е прокрадвала във времето на написването на пиесата, се разполага във внушенията на творбата като изопачаваща и опасна за личностната автономия. Затова като същински женски протагонист, някакъв компромис между *някога* и *сега*, същевременно компромис между житейската правда и необходимата пропаганда, пиесата задава образа на по-бързо и успешно мимикриращата Нина, а не монолитните и статични образи на Мери и Катя. Нина от „Жени с минало“ е всъщност в най-точния смисъл „драматична“, поради подвластието ѝ на промяната, което, както е най-близо до „пълнокръвието на живота“, така и се вписва в най-старите предписания за изграждане на драматически герой.

Глафира от „Виновният“, подобно на Мери, е също безразлична спрямо обществените изисквания към нравствеността, но движещата я сила не е собственото оцеляване, както е при Мери, а свръхмотивацията на любовта, идеята, че свободното осъществяване на любовния порив е изконно право на личността и че това осъществяване е съвсем естествено, въпреки ограниченията, налагани от брачната институция. Образът на художничката Глафира е алюзорно свързан с хуманистичния ренесансов идеал, амнистиращ индивидуалните стремления за сметка на колективното благо, верността и дълга. Впрочем въпросът за дълга е един от най-обсъжданите и в двете творби като, може да се каже, в художествената проблематика някак своеволно се преплитат представите за дълга към брачния партньор и дълга към обществото, разбира се, съвсем тенденциозно приравняван с този към Партията. Във въпроса за дълга съвсем естествено се влита и въпросът за вината – също основен и за двете творби, което пък, дори на места експлицирано в текста, задава отпратките към („другарски“) съдебен процес. Всъщност етически и морално разкрепостеното поведение на Мери и Глафира дават тласък на драматическото действие съответно в двете творби, както и диалоговото, салонно проблематизиране на брака, развода, любовта и отношенията между мъжа и жената.

Особена е позицията, която заемат в „Жени с минало“ и „Виновният“ съответно образите на Катя и Ана. Подобно на Лиля от втората редакция на „Тютюн“, те трябва да изпълнят един идеологизиран облик на жената, изчистен от недостатъците

на освободеното, отхвърлящото колективни предписания женско начало у Мери и Глафира. Невъзможно е да не се забележи неубедителното „емайлиране“, внимателното отстраняване на следите от праха на времето върху тези два образа, пронизани от Идеологемата, която сякаш е тяхна арматура, но съответно отнема тяхната накърнимост, женственост и, разбира се, художествена плътност. Според модела на *драмата на Съпротивата* (вж. Попилиев 2013) те би следвало да са *акционери*, но в драматическата фабула са в голяма степен задвижени от чужди воля, избор и действие. И това не може да бъде иначе – същността на идеологемното, въпреки рестриктивния ресурс, който притежава, е принципно скована и не би могла да породи убедителна драматическа завръзка в камерна формация. Инициативата е във всеки случай лична, а Идеологемата е невъзможно да бъде лична.

Характерна е позицията на Мария от „Виновният“. Без да носи яркия партийно-идеологически маркер – от едната или от другата страна на партийната „бариера“, тя е в потиснато положение спрямо съпруга си професора-медик Петрински, който, сякаш привърженик на сексизма и подозрителността спрямо нравствеността на жената, които се долавят във „Физиология на брака“ на Балзак, до крайност опитва да властва върху свободните изяви на жена си. В семейния кризис на двамата герои, ако се обърнем към едно именно Балзаково разграничение, ключово понятие е *почтеността* (*l'honnêteté*) и тънката ѝ граница с *добродетелността* (*vertu*) (Балзак 1986 : 32–52). Приятелството на Мария с Глафира във визията на героя е подриване на почтеността, а от там и заплахата за добродетелността; това приятелство застрашава да внедри в строгата устойчивост на брака Минотавъра, според характерната алегория, използвана от Балзак, да разруши обществено осветения идеал на вярността. На фона на двата основни триъгълни романа при двойките Глафира-Велизар и Ана-Теодоси, семейната двойка Мария-Петрински насочва към друга проблематика, в много отношения съзвучна с активизиращите се в епохата европейски еманципация и феминизъм. Подобно на Мери от „Жени с минало“, макар мотивацията на Мария да е някакво травестирано „службогонство“ (Иванова-Гиргинова 2002 : 176), съдбите и на двете героини е трудно да се определят в сферата на комичното. Социалния аспект на

позициите и на двете е този на *жертва*, нещо, което, особено по отношение на Мери, всъщност не просто авантюристка, а принудена от новите обществени обстоятелства да се адаптира, остава напълно незабелязано в интерпретациите върху пиесата.

Двете пиеси на Димов до голяма степен абстрактизират женското начало и то в точно определена посока. Съвсем не е без значение отсъствието на деца и в двете творби, като по този начин противостоенето на половете остава ясно наблюдаемо, нещо, което смислово „безполовото“ дете би накърнило, дори да е поставено в диететичното пространство или време, да не е изведено „на сцената“. Двата текста следват неотклонно модела в останалото творчество на Димов, където жената не е жена-майка, поради което в голяма степен остава нещо помежду жена-хетера и жена-дете.<sup>3</sup> Едно подобно наблюдение несъмнено съдържа психоаналитичен потенциал, но по-важното е, че то дава възможност за конкретизации върху художествените внушения. У учения-анатом Димов, любовта не е целяща продължение на рода, не е биологичен норматив, а остава изцяло в сферата на душевно/духовното изживяване, почти винаги трагично, неосъществимо. Вероятно дори чисто статистически може да се докаже, че например сцените на щастлива любовна среща почти отсъстват в творчеството на Димов. Трагизмът на любовта, който изпълва белетристиката на Димов, а присъства и в третата му пиеса „Почивка в Арко Ирис“, в двете салонни пиеси е изтласкан от скепсиса, но същността на философското възприятие върху феномена остава същата. Същевременно

---

<sup>3</sup> Единствената *жена-майка* в пиесите е Деспина от „Жени с минало“, майката на Петров. Абсолютната второстепенност и несходимост на образа обаче в цялостта на творбата са съвсем осезаеми и героинята действително, както отбелязва един критик, е „монтирана сякаш от „Криворазбраната цивилизация““ (Минков 2003 : 117). Изглежда тази героиня е трябвало да изрази традиционното, „чорбаджийско“, еснафско гледище, за което може да се съди от това, че тя отдава предпочитанията си на Мери пред Нина. В определен смисъл обаче, това е нелогично, тъй като ако тя цели социален престиж за сина си, не би следвало да предпочита белязания „аутсайдер“ Мери, пред разполагащата с обществената симпатия актриса Нина. Обяснение може да се търси също и в теорията за „маскиращия жанр“ – образът трябва да внесе „комедийност“, „сатиричност“, но една такава авторова хитрост изглежда доста несръчна поради прекомерно дълбоката стилово-езикова пропаст, която разтваря.

несъмнено съществено е наблюдението на Любомир Тенев и че любовта в пиесите на Димов е „интелектуализирана“ (Тенев 1981 : 404–405), бива обвързана с качества на личността, някак, можем да кажем, дефинирана. Но това е само в едната посока: героините на Димов сякаш се влюбват в определени качества на личността, а не в цялостта ѝ. При поручик Бенц спрямо Елена например поривът остава до голяма степен ирационален, неподатлив на анализ, цялостната личност на обекта завладява героя.

В двете пиеси на Димов обаче въпросната „интелектуализация“ има и друго измерение, което е очертано от критиката, дори и в негативните ѝ варианти по време на написването на пиесите, и това е прекомерното „жонглиране“ със словото, някак самодостатъчната речовитост на героите, изместването на действията *драматически диалог* по посока *разговора*. Ако се абстрахираме обаче от паралелите със западноевропейската драма, наложили се в критиката, вероятно можем да съзрем близост с Чеховата поетика, още повече, че, както е известно, в случая с „Чайка“ срещаме сходна „странност“ с обявяването на жанра – тя е комедия. Подобно съпоставяне изглежда по-допустимо, имайки предвид, че драматургът Уайлд в много по-голяма степен и майсторски борави със ситуацията – пример може да бъде, да кажем, последното действие на „Ветрилото на лейди Уиндърмиър“, което наистина демонстрира една чисто комедийна, виртуозно съградена от действието ситуация, изникнала просто заради едно ветрило, и развързката ѝ. Това е една добре скроена пиеса. Подобна драматическа функционалност нямат нито снимката, с която Мери шантажира Нина, нито писмата между Теодоси и Глафира, които Мария предава между двамата. Ситуационността, която е изключително важна в драматическата техника на Уайлд, у Димов остава недоразвита. По този начин акцентът в по-голяма степен остава върху твърде игровия, недействен изказ на героите.

Игровото слово, светският разговор, стиливият регистър на парадокса, афорзма, максимата, остроумието, присъщ на част от героите на Димов – Кръстанов и Мери от „Жени с минало“ и Петрински от „Виновният“, който на места превзема и останалите персонажи, може да бъде разбран по няколко начина. Доколкото той представлява *bon ton*, от една страна оголва обществената конвенционалност на езика, от друга, спомага маскирането на

същинските проблеми, налагайки определени, задължителни, „светски“ тематични гнезда, в които може да се развива речевото общуване. Този диалогичен код не допуска прекомерна откровеност, себеизразяване, себеразкриване (каквото е например изказът на Глафира, особено в края на „Виновният“) и по този начин съхранява някаква колективна, но привидна защитеност. Характерното е, че той включва именно темите за любовта и брака, които в случая с пиесите на Димов, поне привидно, са „безопасни“ сред общия, налаган политико-идеологически език, като по този начин могат да минат за „безобидно философстване“. Самият „светски език“ всъщност е женски образ на словото – неговата игровост предполага наличието на свободно време (или по чеховски – *скука*), на свободна психическа енергия, „закачливост“ и безгрижие – това е, което Мери формулира: „Парадоксите правят живота по-забавен, другарю Кръстанов.“; мъжкият образ на словото включва някаква цел, той е делови, действен, „смислен“, той може да езикът на католическата догма, на крупните финансови сделки, на един партиен деец или човек с висока управленческа позиция. Показателно е, че „конверсацията“ (вж. Минков 2003), освен от Мери, се активира от Кръстанов и Петрински, двамата застаряващи донжуани, гъвкаво прокрадващи се през бариерата между епохите, успявайки да не се прикрепят нито от едната, нито от другата страна на идеологемната граница, също както са некатегорични и непостоянни в чувствата спрямо обявения обект на любовта си. Словесните „престрелки“, които инициират тези двама герои на Димов в речевото си поведение, най-малкото са основно полето на сражение при жените – от мъжа се очаква да може да атакува и посреща и „с юмруци“. Това доминиране на женския образ на словото е в съдействие с цялостната *дегероизация* в пиесите на Димов – ако Кръстанов и Петрински могат да се сражават единствено в полето на думите, то не по-малко дегероизирани са както Петров от „Жени с минало“, който някак странно съчетава в биографията си каране на ски в австрийските Алпи сред хайлайфа с участието си в Съпротивата, така и Теодоси и Велизар, единият нелепо влюбен след отрезвяването си от вълненията на „борбата за нов свят“, другият – превърнал се в жертва на разкрепостеното възприятие на жена си за любовта.

*Светският език* и *дегероизацията* са два основни белега на

разливането на *женствеността* върху цялата тъкан и смисъл на пиесите на Димов. Така, за да продължим митологичния паралел, използвана от Балзак, ако Минотавърът е формата на многоликата заплаха, ако той е чудовището, застрашаващо щастливата, защитена институционално, нравствено осветена моногамия, то Лабиринтът е всъщност също образ на женското начало. Дори да е привидно английски парк.

## Литература

- Балзак 1986: Балзак, Оноре дьо, Физиология на брака. // В: Балзак, Оноре дьо, Избрани творби в 10 тома, т. 10. София : Народна култура, 1986. [Balzak, Onore dio, Fiziologiya na braka. //V: Balzak, Onore dio, Izbrani tvorbi v 10 toma, t. 10. Sofia : Narodna kultura, 1986.]
- Бояджиева 1972: Бояджиева, Ваня, Образът на комуниста в драмите на Димитър Димов. // В: Каранфилов, Е. (съст.), Жечев, Т. (съст.), Образът на комуниста в съвременната българска литература. София : Изд. на БАН, 1972. [Boyadzhieva, Vanya, Obrazat na komunista v dramite na Dimitar Dimov. // V: Karanfilov, E. (sast.), Zhechev, T. (sast.), Obrazat na komunista v savremennata balgarska literatura. Sofia : Izd. na BAN, 1972.]
- Григорова 1993: Григорова, Людмила, Драма на парадокса. София : 1993. [Grigorova, Lyudmila, Drama na paradoksa. Sofia : 1993.]
- Димов 1981: Димов, Димитър, Съчинения в 5 тома, т. 4. София : Български писател, 1981. [Dimov, Dimitar, Sachineniya v 5 toma, t. 4. Sofia : Balgarski pisatel, 1981.]
- Иванова-Гиргинова 2002: Иванова-Гиргинова, Мариета, Иронииите на съдбата. Салонните пиеси на Димитър Димов. // В: Иванова-Гиргинова, Мариета, Лабиринтът на драмата : Трансформации на Аза в българската драматургия през XX в. София : Сдр. „Словото“, 2002, с. 161–176. [Ivanova-Girginova, Marieta, Ironiite na sadbata. Salonnite piesi na Dimitar Dimov. // V: Ivanova-Girginova, Marieta, Labirintat na dramata : Transformatsii na Aza v balgarskata dramaturgiya prez XX v. Sofia : Sdr. Slovoto, 2002, s. 161–176.]
- Минков 2003: Минков, Борис, Режимът на конферсация в „Жени с минало“. // В: Константинова, Е. (ред.), Иванова-Гиргинова, М. (ред.), Случаят Димитър Димов : Литературни разследвания. София : ИЦ „Боян Пенев“, 2003, с. 114–119. [Minkov, Boris, Rezhimat na konversatsiya v „Zheni s minalo“. // V: Konstantinova,

Е. (red.), Ivanova-Girginova, M. (red.), Sluchayat Dimitar Dimov : Literaturni razsledvaniya. Sofia : Izdatelski Tsentar "Boyan Penev", 2003, s. 114–119.]

Попилиев 2013: Попилиев, Ромео, Съпротивата на драмата в драмата на съпротивата. София : АИ „Проф. Марин Дринов“, 2013. [Popiliev, Romeo, Saprotivata na dramata v dramata na saprotivata. Sofia : AI "Prof. Marin Drinov", 2013.]

Рускова 2003: Рускова, Елизария, Случаят „Виновният“ или какво се крие под маската на жанра. // В: Константинова, Е. (ред.), Иванова-Гиргинова, М. (ред.), Случаят Димитър Димов : Литературни разследвания. София : ИЦ „Боян Пенев“, 2003, с. 120–132. [Ruskova, Elizariya, Sluchayat "Vinovniyat" ili kakvo se krie pod maskata na zhanra. // V: Konstantinova, E. (red.), Ivanova-Girginova, M. (red.), Sluchayat Dimitar Dimov : Literaturni razsledvaniya. Sofia : Izdatelski Tsentar "Boyan Penev", 2003, s. 120–132.]

Тенев 1974: Тенев, Любомир, Драматургът Димитър Димов. // Септември, 1974, кн. 11. [Tenev, Lyubomir, Dramaturgat Dimitar Dimov. // *Septemvri*, 1974, kn. 11.]

Тенев 1981: Тенев, Любомир, Драматургът Димитър Димов. // В: Димов, Димитър, Съчинения в 5 тома, т. 4. София : Български писател, 1981. [Tenev, Lyubomir, Dramaturgat Dimitar Dimov. // V: Dimitar Dimov, Sachineniya v 5 toma, t. 4. Sofia : Balgarski pisatel, 1981.]

Уайлд 1984: Уайлд, Оскар, Избрани творби в три тома, т. 3. София : Народна култура, 1984. [Uaild, Oskar, Izbrani tvorbi v tri toma, t. 3. Sofia : Narodna kultura, 1984.]