

Софийски университет „Св. Климент Охридски“
Международна научна конференция
на Факултета по славянски филологии – 2017
„Надмощие и приспособяване“

ЩЕШЕ ЛИ ДА ИМА „МИСЪЛ“
БЕЗ ЗНАМЕНИТАТА ФОТОГРАФИЯ
ОТ 1905 Г.?

Пламен Шуликов
Шуменски университет „Епископ Константин Преславски“

WOULD THERE HAVE BEEN A LITERARY CIRCLE MISAL
WITHOUT THE FAMOUS PHOTOGRAPH OF 1905?

Plamen Shulikov
University of Shumen Konstantin Preslavski

Abstract. The article puts forward at least three hypotheses. The first hypotheses is whether the great attention of literary criticism to the work of the Misal (Thought) circle would have had the same magnitude if it had not been for the famous photograph and its myth-generating power? The second concerns the fundamental re-relationship between verbal and visual, since the ideological significance of the Misal magazine as a sacred verbal medium is somewhat blasphemously sought in the meaning potential of a single image. The third hypothesis focuses on the contribution of photography with its inherent "graphic sadism" (W. Benjamin) to the understanding of realism in our country at the turn of the last century, and even later. The interest in these issues is provoked by similar photographs of literary circles from the first decades of the twentieth century, which provoke tempting doubts that they are deliberately reminiscent of G. Woltz' iconic photograph and the already well-known, rather unambiguous and already discussed photo-arguments of our time.

Key words: literature, photography, realism, myth-generating potential, four, reminiscence

Този въпрос бе зададен неотдавна от Никола Георгиев¹. Разбираема е неизбежната му актуалност след 2014 г., когато в твърде къс период и доста изненадващо няколко текста² наново се концентрираха върху хипотетичните

¹ В личен разговор с Яни Милчаков, на когото благодаря, че бе любезен да сподели това с мен.

² Вж. напр. Неделчев 2014; Калинова, ВБВ, Спасова, Касабов, Юнуз, Божков 2015; Николчина 2015; ВБВ 2015; Неделчев 2016: 85-87.

фотографски опори на реалния литературоведски култ към кръга „Мисъл“. Вече бяхме преживели и като че даже позабравили едно шокиращо идентификационно фотопредизвикателство от 1995 г. След 20-годишна пауза, през която по неволя, в режим на постоянно закъснение и в повечето случаи неуспешно се адаптирахме към разнокалибрени постмодернистки жестове, разпознаваемият иконографски образ на четворката от „Мисъл“ осъмна с нови лица, при това – с повече от четири. Разбира се, става дума за манифеста на „п“³. Там, изписани още в самото начало, годините 1905, 1995 и 2015 като че ли чертаеха, така да се каже, рождественската и воскресна хронология на колективния фотообраз. С един предговарящ текст [„Фотографии на четворки в миналото“ (ВБВ 2015)] авторите на манифеста за пръв път ясно изговориха иначе витаещото, красиво и в някаква степен пожелателно (само заради липсата на аргументирани изследвания върху публичния живот на знаменития портрет от началото на века) допускане, че авторитетът на „Мисъл“ има своите визуални опори, без които той не би постигнал дълголетна устойчивост и които са формирали траен, континуален и едва ли не повсеместен стремеж към възпроизводство чрез отъждествяване с изходната иконографска норма от 1905 г. Същевременно, разбира се, не без помощта на дълголетно витаещи предчувствия за това, поредните млади от „п“ на висок глас реабилитираха поизбледнелия потенциал на визуалния образ като равноценен конструктор на публично легитимната норма за литературна ценност, наред със специфично литературни обстоятелства. Те твърдо настояваха, че подобна, почти каузална зависимост не подлежи на съмнение поне заради интегративността на обществения живот. Не на последно място, те внесоха своята лепта в ескалацията на климакса („знаменита, велика, звездна“), неизменно атрибутиращ литературоведския прочит на иначе естествено, според алгебрата, число четири.

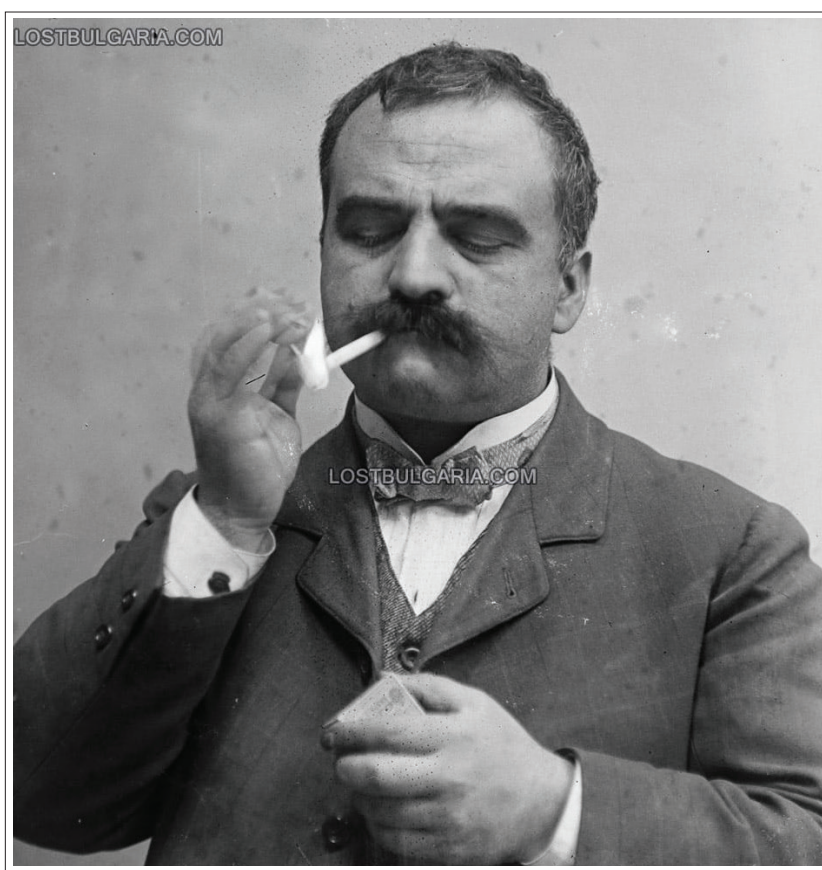
Дори въпросът в заглавието на настоящия текст да е леко модифициран, във всеки случай несъмнените хипотези, очертани от него, са поне три. Първата от тях се интересува дали изобщо христоматийното литературоведско внимание към кръга „Мисъл“ би добило своя характер на почти поклоннически култ без знаменитата му фотографска опора и нейния митогенен ресурс? Втората тълкува фундаменталните отношения между реч и образ, доколкото идеологическата значимост на сп. „Мисъл“ като сакрализирано медийно поле на словото е някак светотатствено търсена в смислоторния потенциал на едно единствено изображение. Третата (признавам, малко по-индиректно засягаща обединението на първия ни литературен модерн) кръжи около приноса на фотографията с присъщия ѝ „графичен садизъм“ (В. Бенямин) изобщо към схващането за реализъм у нас около междувековната граница, а със сигурност и по-късно. Основателността на тези въпроси потвърждава както такива фотографии на литературни кръгове от първите десетилетия на XX век, които про-

³ Калинова, ВБВ, Спасова, Касабов, Юнуз, Божков 2015.

вокират изкусителни съмнения, че са преднамерено реминисцентни спрямо създадената от Волц фотоикона, така и споменатите вече общоизвестни, доста недвусмислени и коментирани вече в критиката фотоаргументи от нашето текущо съвремие.

Фотографиите или „фотографският сериал“⁴

Безспорното начало на фотопоредицата, повече от столетие индоктринараща българското литературознание, заема, разбира се, творбата на френскоговорящия „немски“ грък, български поданик и придворен фотограф Георг Волц, който, твърде вероятно, дори не е подозирал митогенния потенциал на своето студионо вдъхновение.



*Георг Волц (Georg Woltz), придворен фотограф.
Автопортрет, заснет в студиото му в София (около 1907 г.)*

⁴ Николчина 2015.

През 1905 г.⁵ в своето първо фотостудио на ул. „Лега“ той изработва няколко групови фотографии на участниците в кръга „Мисъл“, една от които се радва на особено широка популярност и като че ли най-плътно е предпоставила визуалния образ за четворката, отложен в колективната ни памет.



Фотография: Георг Волц, 1905 г. (П. П. Славейков, П. К. Яворов, П. Ю. Тодоров, д-р К. Кръстев)

Ако предприемаме разсъждения върху едва ли не каузалната зависимост между визуализирания от Волц наглед на кръга „Мисъл“ и последващия литературоведски култ към обединението, би следвало в изпреварващ порядък да си дадем сметка, че засега все още липсва литературно-социологическо изследване, специално посветено на разпространението на фотоиконата, на нейния автономен публичен живот като митогенен факт, на съпътстващите я оценки сред самата четворка, както и всякакви допълнителни обстоятелства, направляващи сценичния ѝ живот, и пр. По този повод е разбираемо да съжаляваме, че сме пропуснали да се допитаме до Офелия Кръстева-Шивачева. Дори самият ѝ внук, литературоведът Румен Шивачев, няма спомени за

⁵ По повод на годината има известни разноречия сред изследователите, някои от които твърдят, че знаменитата фотография е направена през 1906 г. Тъй като все пак става дума за снимка, се позовавам на истории на фотографията у нас. Вж. Боев 1983: 204; Галибов 2013: 17.

автентична фамилна информация, която би хвърлила известна светлина върху коментирания въпрос. Засега като че ли разполагаме единствено с текста на М. Неделчев „Ритуална снимка на кръга Мисъл“ (Неделчев 2016: 85-87), буквално провокиран от дарствен жест на доктор-Кръстевата дъщеря Офелия Шивачева към съвсем младия тогава (23.IV.1968 г.) литератор, както впрочем гласи и самият дарствен надпис. Предмет на дарствения жест със стойност на ритуално посвещение в литературата е именно една от фотографиите на знаменитата четворка. Фактически удостоверената яснота на това макар и красноречиво обстоятелство обаче като че ли остава в обхвата на персоналната просопография. Същевременно то прекрасно илюстрира и посоката на една все още ненаписана, но, надявам се, осъществима социология на, така да се каже, „литературната“ фотография у нас.



Войната на Българския Парнасъ.

Редакторите на сп. „Мисъл“ срещу Кирил Христов

Елин Пелин. Самоеди
(Ал. Божинев. Минали дни,
София, 1958, с. 126)

Доколко създадената от Г. Волц визуална представа за сп. „Мисъл“ като за мисловна, светогледна, доктринално неразчленима група се комплектова трайно с вярата, че значимите успехи на литературното поприще са неизбежно предпоставени от екипното обединение, личи дори от една не твърде добронамерена карикатура на Елин Пелин. Независимо обаче от очевидната инвектива на своята изобразителна тенденция (понятие впрочем наложено от д-р Кръстев предимно като че за да се самопортретува), рисунката на така и неосъществения байловски художник дори не дръзва да оспори наложената вече визуална представа за барикадното единство на „Мисъл“. Унизително тушираният от четворката К. Христов е красноречив аргумент към поразителната мощ на съединистката кауза, дори тя да е само литературна.

Две години след иконографския шедевър на Г. Волц студентското литературно микросъдружие на Йордан Сливополски-Пилигрим и Крум Кърджиев (по повод на когото тук е мястото да се каже, че тъкмо на проф. Никола Георгиев принадлежи заслугата той да бъде открит като сензационен феномен за българското литературознание) закликателно предговаря в Лемберг (Лвов) своите нескрити младежки амбиции в словесното изкуство не с писмена реч, а именно с фотография.



*Йордан Сливополски-Пилигрим и Крум Кърджиев, Лемберг,
1907 г. (ДА - Шумен, фонд 813К, оп. 1, а.е. №68)*

Подозренията, че тя е постановъчно реминисцентна спрямо фотографията на Г. Волц, са твърде изкусителни, поне за мен. Систематизирах ги в една своя отдавнашна работа от 2009 г. (Шуликов 2009: 119-144.), но, в интерес на истината, трябва да призная, че обстоятелства, обосноваващи безспорна реминисцентност, липсват. За сметка на това обаче интертекстуалните адреси, целящи като че ли демонстративна разпознаваемост особено в лирическото творчество на К. Кърджиев, очертават подозрително изчерпателно почти пълната парадигма на литературните фобии и филии на кръга „Мисъл“. Както в неговите непубликувани стихотворения, така и в единствената му лирическа книга „Творческа тъга. Песни“ (Шумен, печ. И. Аргоети, 1923), са пиететно усвоени канонизирани вече емблематични конструкции и на Х. Ботев, и на П. П. Славейков, и разбира се, на П. Яворов. В реминисцентното предразположение на Кърджиев недолюбваният от „Мисъл“ К. Христов е обгърнат от пълна, така да се каже, интертекстуална тишина, за разлика от „стария“ Вазов. Както се полага на народен поет, той е почетен с отделен обструктивистки текст, красноречиво обозначен „Апостроф“⁶, като че за да не остане нито капка съмнение в лоялността на автора към аксиологичните директиви на младите от „Мисъл“.

Интересен аргумент към предубеждението ни, че четворката от „Мисъл“ добавя недоказуем, но същевременно и неоспорим, така да се каже, аксиоматичен литературен дивидент към иначе твърде обикновеното числително бройно „четири“, дава едно недатирано колективно писмо в стихове от периода между 1909 – 1912 г. Разполагаме с него благодарение на Г. Константинов, който доста по-късно го публикува в книгата си „Едно необикновено приятелство“. Написано е от основателите на бъдещия кръг „Звено“, който, както е известно, през 1914 г. успява да легитимира претенциите си за литературен суверенитет и в няколкото единствени броя на едноименно списание, като преди това е дал убедителна заявка за своите законодателни намерения в литературния живот и чрез антологична селекция. Наречено от своите автори „Резолюция-протест“, писмото в стихове ударно залага в началото си на очевидно важното уточнение на техния брой [„Днес, на втори февруари,/ ние, тримата (курс. мой – П. Ш.) другари,/ ваши достове сè стари – /Димчо, Коста и Димитър,/ кат’ мечтахме по за литър...“ (Константинов 1967: 95)]. Тук неизвестни около имената на героите почти няма. За разлика от безспорните като Димчо (Дебелянов) и Димитър (Подвързачов), от известно персонално уточнение се нуждае май само името Коста. По-надолу обаче текстът сам щедро предоставя нужното указание, като нарича Коста „шваба“: „Тук за него ще престанем/ и за Коста ще захванем./ Тая шваба продължава/ да си смуче като крава,/ нивга трезвен не остава./ Пие, а пък нам не дава...“ (Константинов 1967: 97). Очевидно става дума не за втория Коста (К. Константинов-Душечка), който по време на Ни-

⁶ Людокос, год. I, бр. 14 от 26.01.1914 г.

колай-Лилиевия престой в Париж (1909 – 1912) също пребивава там за около половин година, когато всъщност се и запознава с Лилиев, за да бъде впоследствие въведен от него в кръга, а за Коста Кнауер. Поредното литературно обединение комплектова своя изходен четиричленен състав чрез фигурата на адресата, „счетоводителя Михайлов“ или „Михайлов-Лилиев“⁷, който по време на Балканската война е мобилизиран в родната си Стара Загора. Така писмото в стихове („Резолюция-протест“) се оказва своего рода фотографски портрет на поредната четворка в стихове, не особено прилични на места, и всъщност може да бъде полаган, разбира се – с известно предубеждение заради липсата на контактологични основания, в така или иначе съществуващата традиция, положена в поемата „Hiawatha's Photographing“ (1857 г.) на Л. Карол, фотографското изображение да бъде подменяно чрез речеви екфразис. В поемата си Карол, така да се каже, „преразказва“ нехаресаните от клиентите фотографии на Хаявата. В тази традиция на *écriture automatique* успешно се вписват, например, както разказът на Чудомир „Фотографът“ (1935 г.), така и шеговито-ироничното есе на К. Чапек „Човекът и фотоапаратът“ (1930 г.). За тях ще стане дума малко по-късно. Тук обаче имам предвид преди всичко шокиращия хипотипозен потенциал на фотоизображението, който към средата на XIX в. взривява рецептивния медиен стереотип, като подлага на съмнения и неизбежно преосмисляне съзерцателния миметизъм на традиционната пикторалистка конвенция. У нас тези промени в структурата на нормативния социален рефлекс спрямо шокиращия „графичен садизъм“ (В. Бенямин) на фотоизображението, разбира се, закъсняват и странно съвпадат с първото масовизиране на интереса към фотографията на границата между вековете, отчасти провокирано от популярния и евтин „Кодак брауни“ на Джордж Ийстман. В контекста на остра репрезентативна конкуренция речевият екфразис също мобилизира своя хипотипозен ресурс. Как обаче протича у нас около междувековната граница този сблъсък между традиционно „уседнали“ в художествената практика сътрудници като реч и рисувано изображение, от една страна, и фотоизображение в ролята на пореден медиен варварин – от друга, е отделен въпрос, заслужаващ специално внимание. Тук само ще схематизирам няколко опорни пункта на възможните разсъждения върху него.

Дори да изглежда странно на пръв поглед, именно със „стария“ Вазов като че ли е свързано началото на това осъзнато взаимодействие у нас. Прелюбопитни обстоятелства около илюстрациите на първото самостоятелно издание на романа „Под игото“ от 1894 г. разказва Асен Василиев (Василиев 1976). По спомени на Иван Попов (в ролята на Боримечката), привлечен заедно с други актьори от тогавашната трупа на „Сълза и смях“ за работа върху илюстрациите, първо били инсценирани някои от най-емблематичните епи-

⁷ Според формулата на Г. Михайлов от едно талантливо негово писмо в стихове до Лилиев от юли 1914 г. Вж. Константинов 1967: 176.

зоди. След това „живите картини“ били заснемани от придворния фотограф Иван Карастоянов. Неговите пък фотографии, „дообработвани“ най-накрая от И. Мърквичка къде с гваш, къде с туш, се превръщали в убедително рисувани илюстрации. Така „графичният садизъм“ на изходното изображение като автентичен белег за неговия фотопроизход се оказвал смекчаван, даже заличаван чрез ценностния престиж на традиционни пикторалистски способности. Тези илюстрации впрочем и до днес най-често съпровождат илюстрираните издания на романа, за да конструират стабилна и единна визуална представа за най-концептуалните според Вазов романови сцени. Въпросът е какво е заставило Вазов да се опре на фотографията като посредник (тъкмо медия) между текста и неговата частична визуализация, прицелена във фундамента на колективната памет. Очевидно е, че елитната художническа група (А. Митов, А. Пиотровски, Й. Обербауер, И. Мърквичка), привлечена от Вазов, свидетелства за все още наличния през 90-те години на XIX век аргументативен приоритет на рисуваното изображение. Макар и някак задкулисно допусната в проекта от 1894 г. обаче, фотографията в лицето на единствения си застъпник И. Карастоянов сред иначе многочисления екип от актьори и художници като че сигнализира за колебания в публичния рефлекс спрямо нормата за репрезентативна достоверност и нейните конвенционални агенти. Макар под надеждно пикторалистско прикритие, почти палимпсестно заличена, с половин уста, фотографията от страниците на „Под игото“ открива изобщо разговора у нас върху най-острия и болезнен медиен дебат от ново време (*scriptura vs. pictura*).

Впрочем, не е изключено изборът на Вазов да призове фотографията като неопровержим аргумент за достоверност да е повлиян от достатъчно разпространената по това време в Европа практика художници да използват фотографии за своите предварителни ескизи. Един от немногото художници обаче, така да се каже, с двойно (пикторалистско и фотографско) изповедание е А. Муха, на когото се позовавам главно защото той се радва на особено радушен прием у П. Генадиев, С. Радев и А. Балабанов в сп. „Художник“, а впоследствие по повод на мащабния си проект „Славянска епопея“ даже посещава България. Негови подготвителни фотографии с български сюжети могат да се видят и днес сред богатата сбирка на фондация „Алфонс Муха“. В началото на 90-те чешкият художник споделя в Париж общо ателие с Пол Гоген. Частта от ателието, обитавана от Муха, е всъщност фотостудио, където той снима прототипите на своите рисувани изображения. Участ на фотографски фиксиран прототип има дори образът на самия Гоген. Че фотографията в художническата практика на Муха не изпълнява единствено слугинска роля на модерна, но все още не твърде достойна за дефилета из елитния артсалон Пепеляшка, ни убеждават изкуствоведски изследвания⁸, посветени на фотографските пристрастия на чешкия художник. Общ аргументативен метод в тези изследвания

⁸ Вж. напр.: Ovenden 1974.

е паралелната демонстрация на фотографирани прототипи, някои от които разчертани с мрежа за копиране, и техните окончателни рисувани преображения. Очевидността на дългата поредица от лесно разпознаваеми, дори буквални съответствия между тях е впечатляваща.

У нас към края на XIX век подобна продуктивност на съдействието между фотография и конвенционален изобразителен подход е само откъслечно документирана. П. Боев, например, споменава за писмо на С. Доспевски до негови родственици, в което той се оплаква от трудности по работата си в началото на 1876 г. върху портрета на починалата съпруга на Захари Зограф Екатерина заради лошото качество на фотографията, която е ползвал като фактографска опора (Боев 1983: 64). Дали не е симптоматично обстоятелството, че в средата на първото десетилетие на XX век в сп. „Художник“ се промъква странното и описателно жанрово уточнение „по фотография“, приложено към живописни произведения? В цялото течение на списанието успях да го констатирам два пъти⁹, но дори тази честота далеч да не гарантира употребителна системност, все пак двукратната употреба като че ли фиксира поне тенденции към понятийно фразеологизиране. Допълнителен аргумент към това допускане е коментираната вече традиция при изработката на възрожденски календари (Йонков 1989) или на литографски портрети да бъдат използвани фотографии. Такава е, например, практиката на Георги Данчов-Зографина (Галибов 2013: 13). Доста по-късно и В. Димитров-Майстора използва фотографии в работата си като портретист, но по-скоро заради трудно постижимото съгласие на жени мюсюлманки да му позират като модели. По време на бомбардировките на София подобна практика предприема и Ц. Лавренов¹⁰ във връзка със серията си урбанистични пейзажи оттогава, но и той използва фотографиите като своего рода мобилна памет от страх пред ежедневно изменящия се пейзаж на разрухата, отколкото по силата на авангардно предчувствие за предстоящата неизбежност на тѐх-ическото (пое-етическото) сътрудничество между фотографско и рисувано изображение.

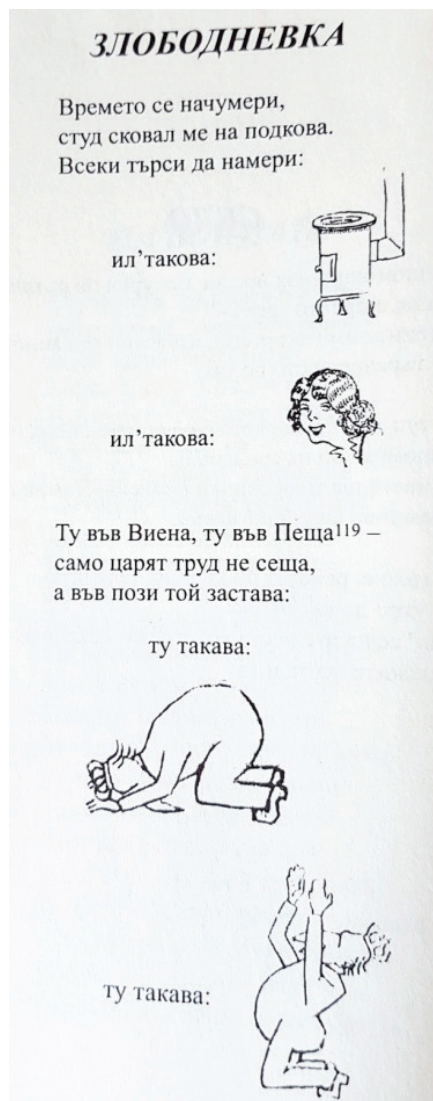
Функционално обособяване между фотографско и рисувано изображение представя и „юбилейният“ „Литературен сборник на българановците“ от 1906 г. Там покрай всички графични шаржови портрети, с които А. Божинов удостоява живите членове на веселата компания, има и един фотопортрет. С него е представен починалият една година по-рано Киряк Савов-Faustulus¹¹.

⁹ Веднъж, спрямо неатрибутирана картина „Към обетованата земя“ (Художник, бр. 12 от 1.03.1906, с. 1) и, втори път, също спрямо неатрибутирана картина „А. Бенар в своето ателие“ (Художник, бр. 7-8 от 03-04. 1907, с. 38).

¹⁰ На 29.03. 2006 г. в НХГ Иво Хаджимишев и внукът на Ц. Лавренов Лаврен Петков организираха любопитна паралелна изложба на Цанко-Лавреновите урбанистични пейзажи от бомбардирана София и разпознаваемите фотоизображения на художника, с които той е гарантирал достоверността на своите рисувани „производни“.

¹¹ Литературен сборник на българановците 1906: 154.

Очевидно е, че далеч не липсата на изобразителен ресурс е възпряла шаржовата стихия на Божинов. Причината по-скоро следва да се търси във все още неизживения от късното Възраждане „висок *modus vivendi* на фотографското изображение“ (Спасов 2001: 172), което доста по-адекватно от шаржа би визуализирало дължимото почитание към мъртвите.



Докъм войните като че ли е все още твърде колебливо очертана употребителна специализация на фотоизображението като медиен аргумент за достоверност. У Чудомир през 1913 г., например, оптималният речев дейксис, изключително съсредоточен в показателните местоимения, се оказва аргументативно усилен с рисунка (Чудомир. Злободневка. – В: Барабан, бр. 215 от 10.11.1913. Цит. по: Чудомир 2013: 120).

Дори доста по-късно, през 30-те, когато Чудомир вече е приобщен към изкуството на Манчо Вагарджиев¹², той именно чрез рисунка, а не чрез фотография, визуализира тъкмо фигурата на фотографа от едноименния си разказ.

Не е изключено зад упорството на Чудомировия аргументативен стереотип да личат неизживени остатъци от медийния рецептивен рефлекс през 20-те. За него е все още характерна известна толерантност към свободата при аргументативната употреба на фотографско и рисувано изображение, допустима е дори тяхната подмяна. Макар и обичайна вече през това десетилетие, журналистическата практика словото да бъде подлагано на фотографска верификация все още допуска отклонения главно по технологични причини (липса на достатъчно бърз транспорт, недостатъчна съоръженост на фотографите, липса на способности за тран-

¹² Фотографът-мошеник от комедията на Ст. Л. Костов „Вражалец“ (1933 г.). В музея „Чудомир“ в Казанлък е съхранена немската фотокамера на писателя оттогава, а през 1963 г. той е един от учредителите на местния фотоклуб. В учредителния протокол подписът на Чудомир заема трета почетна позиция.



слация на изображенията). Заради тях събитията все още изпреварват своето медийно отразяване, като приемливата норма за журналистическо закъснение на фотоаргумента е около два дни (Спасов 2001). В случаите, когато пък е невъзможно достоверността на разказа да бъде укрепена чрез допълнително приложена фотовизуализация, нейните аргументативни функции се поемат без каквато и да е рецептивна съпротива от фикционално изображение, стремящо се към свидетелска обективност. Този статут на публичния комуникативен „договор“ регламентира и обичайната тогава медийна кадрова практика щатове на фотограф и художник да бъдат заемани от един и същи сътрудник (Спасов 2001: 174) в името на оптималната медийна оперативност.

Макар и само схематично очертан, а вероятно и твърде непълно, статутът на фотографското изображение в медийния контекст от началото на XX век позволява литературният „фотосериал“ да бъде уместно допълнен с един колективен портрет на В. Василев и П. Яворов от 1912 г., въведен впрочем в контекста на настоящата тема и от Е. Белчева, и от група „п“.



Фотография: Иван Карастоянов (Владимир Василев и Пейо Яворов, 1912 г.).
Евелина Белчева. Владимир Василев – самотен в своето време, В: „Век 21“
(<http://vek21press.com/index.php/2015/12/27/vladimir-vasilev/>)

Направена от класика на българския фотопортрет Иван Карастоянов, тази фотография е интересна за нашия предмет не толкова със същинското изображение, което е издържано в неписаната постановъчна конвенция, предпоставена от традиционния и някак конфекционен реквизит на сецесионното фотоателие. По-важна е тя с предизвикания от нея текст на една пощенска карта, изпратена от В. Василев до Яворов: „Пейо, от дома ми писаха, че си взел и моите портрети. Прати ми, моля ти се, и трите, *за да си видя мутрата* (курс. – П. Ш.), та да мога да кажа от кои и колко да направят. Изпрати да видя и другия (двамата). *Во очакване от ден на ден съм зарязал всяка работа* (курс. – П. Ш.). Много здраве. Твой Влад“ (Белчева 2015).

Днес, когато всекидневно се произвеждат, че и предоставят за публичен достъп повече от 40 милиона фотоизображения, тръпната припряност на В. Василев (дори тя да е преднамерено шеговита и самоиронична) да види собствения си образ отстрани изглежда като трудно обяснимо инфантилно откровение¹³. Същевременно обаче тази реакция на нетърпеливо, рецептивно неприучено и, така да се каже, естествено-наивно любопитство към визуалната „истина“ за личния образ има и по-съществена стойност. Има стойност на автентично свидетелство за все още поразяващото въздействие у нас в началото на XX век на вцепняващия със своята графична острота фотографски образ като най-сетивен агент изобщо на реалистичната репрезентация.

На това самопознавателно изкушение, докрай усилено от чувствената острота на фотографското въздействие, очевидно не устоява и четворката от „Мисъл“, съзнателно поела към ателието на Г. Волц. Дали обаче тази преднамереност на посещението при фотографа е същевременно и преднамерен митостроителен акт? Вероятно отговорът би бил положителен, ако отнесем изключително към „Мисъл“ констатацията на Г. Тиханов, според когото „не е случайно, че за обществената прозрачност (както и за обществената енигматика) на кръга решаващ характер добиват образите на (авто)биографичните светове и телесните нагледы, които другите изработват за участниците в него или които те сами произвеждат за себе си“ (Тиханов 1998: 60). Тиханов разбираемо се позовава на А. Щютц, който смята културата на всекидневието априорно основана върху „отелесената, въплътена в живо човешко присъствие интерсубективност“ (Тиханов 1998). С други думи, в случая с думите на Х. Гарфинкъл културата на всекидневието добива ценностна значимост, когато „всекидневните сцени стават забележими“ (Гарфинкел 2007: 47-49) или когато всекидневието се конституира в социална

¹³ Впрочем, в своя „Дневник“ Чудомир свидетелства, че интересът на В. Василев към собствения му фотообраз съвсем не е мимолетен: „Суетен беше, напоследък често се фотографираше. Дойде у дома, извади из джеба си снимка и ме пита: „Хубаво ли съм излязъл...“ (Чудомир 2013, Т. 5: запис от 20.09.1964).

действителност, достъпна в непосредствени преживявания (А. Шютц), или пък, най-накрая, когато непосредствените преживявания добият културна или културоподобна „тактилна ценност“ (Б. Беренсън). Разбира се, всичко това едва ли би предизвикало несъгласия, дори ако дръзнем да предговорим антологичните теоретици на всекидневието с понятието на немския психиатър К. Л. Калбаум от 70-те години на XIX век „чувствена конфабулация“. С него създателят му обяснява клиничната склонност празници в паметта да бъдат запълвани с измислени обстоятелства (Фрейзер 2014), провокирани по чувствен път, нещо като ганглийна фикционалност. Колебанията ми, свързани с митостроителната (в това число и фотографска) активност на четиримата от „Мисъл“, по-скоро засягат именно демонстративната им склонност да конструират подобни обстоятелства, които, дори неизмислени, все пак целенасочено водят колективната памет за техния публичен образ в бленувани, значи тенденциозно отстоявани посоки. Не бих бил толкова колеблив по повод публичните жестове на „Българан“, чийто тотален ироничен код така и остава неразбираем дори за образован изкуствовед като А. Протич, според когото „забавителният лист“ има комай единствената заслуга да бъде изпълнен само с „дреболии, повърхностни закачки и шеги“ (Протич 1905: 136). Нямам колебания и по повод всекидневния задкулисен живот на литературните групи около „Звено“, „Барабан“, „Смях и закачки“ на „Зора“ и „Щурец“, чийто безотговорно несломим българановски дух светотатствено посяга на високата литературна поза, за да възмезди по достойнство всекидневния литературен бит като достоен източник и предмет на творческо вдъхновение в присъщи жанрови форми като ценностно самодостатъчни писма в стихове, автографи, епиграми, посвещения, епитафии, светски остроумия, паремийни експромпти и пр.

Опияняващото изкушение от контакта с болезнено-сладостната чувственост на фотоизображението очевидно провокира и други литературни четворки да издигнат фотографски „паметник неръкотворен“¹⁴ (ахейропойетой по Базен 1972) на своите, понякога едва предстоящи и дори непотвърдени впоследствие екипни претенции. Такава е поне следващата фотография на приятелския кръг на Петър Нейков, Елин Пелин, Димитър Бояджиев и Любомир Давидов от 1907 г.

¹⁴ Пушкиновата конструкция от 1836 г. впрочем изглежда твърде съзвучна с представата на У. Х. Ф. Талбът от 1844 г. за дефинитивните доминанти на фотографията. Пушкиновото лирическо клише предхожда патента на Л. Дагер с три години, но с известно предубеждение, колкото и немотивирано да изглежда то, днешният интерпретатор би могъл да намери в него подкрепа за холистичните си илюзии.



Петър Нейков, Елин Пелин, Димитър Бояджиев и Любомир Давидов, София, 1907 г.

По-късният и недатиран (1921-24 г.) групов портрет на четворката от „Развигор”, привлечен през 2015 г. от група „п” като едно от фотооснованията на нейния манифест, заема малко по-особена позиция във „фотографската серия” литературни четворки.



Литературен кръг „Развигор” – Тодор Боров, Елин Пелин, Александър Балабанов, Димитър Б. Митов (приблизително между 1921 г. и 1924 г.)

За разлика от фотографията на П. Нейков, Е. Пелин, Д. Бояджиев и Л. Давидов, този групов портрет звучи като своего рода рекапитулация или даже фотоотчет на реално осъществена издателска дейност (в-к „Развигор“). Тук очевидно няма и следа от очевидния сецесионен пикторализъм, толкова характерен за предходните фотографии на литературни четворки. Знаковата липса на разпознаваеми визуални цитатни функтори като че ли рязко скъсва със сладостния сантимент по и без друго твърде краткия роден бел епок. Например, традиционният и разточително резбован борд на сецесионната масичка, около която са разположени четиримата от „Мисъл“, тук все едно е подложен на ригористична редакция, проведена през спартанския стилев филтър на „Баухаус“. Стилото овладеният ателиерен мизансцен от близкото минало вече проявява видимо равнодушие към пикторалистката хармония на фона, стилото разцепен от дискантото на два очевидно предназначени за ширпотреба пейзажа, единият от които – безотговорно килнат. Пренебрегната е дори знаковата манифестация на легендарния Пенчов бастон като свръхразпознаваем аксесоар от костюма на първия сред първите четирима. Накратко, тази фотография от началото на 20-те е позиционирана далеч извън онзи предполагаем контекст на демонстративно визуално митостроителство, който ние, обременени с хипертрофични, свръхинтерпретативни и най-вече предпоставени очаквания, четем или се опитваме да разчитаме в непременно съгласие с днешните си представи за съвършена вътрешна системност и хармония на преднамерено конструираната литературна поза от началото на XX век с неизбежната сценичност на присъщото ѝ всекидневие.



*Литературен кръг „Хиперион“ (неатрибутирана фотография, 1.01.1928 г.):
Иван Радославов, Вичо Иванов, Моис Бенароя, Мирослав Минев, Теодор Траянов
(ДА „Архиви“)*

Дори автоапологетичната obsesia на „Хиперион“, която оправдано очакваме да произведе и съзвучни митостроителни фотопотвърждения, някак примирено се съобразява с ателиерната визуална норма от края на 20-те. Без да е манифестно прогласявана, разбира се, тази норма (по-скоро споделена неписана представа за функционалното предназначение на фотопортрета) е значително повлияна както от оперативния фотодокументализъм на журналистическия репортаж през войните, така и от ескалиращата след тях мирно-временна медийна оперативност на фотографията. Опосреден чрез достъпна и портативна камера, фотографският акт е загубил своята празничност, за да я впише в безкрайния регистър на делничните стереотипи. Както се вижда от груповия портрет на хиперионци, широкообхватните и твърде недефинитивни метафорични пориви на символизма са някак визуално сведени до почти нулевата степен на иконографския емпазис, а бленуваният от Траянов богочовек като че окончателно се е примирил със своето неизбежно портретно vyplъщане в простосмъртен.

В този смисъл след войните, особено след средата на 20-те, докъм началото на 40-те, е малко вероятно¹⁵ да попаднем на групови фотографски портрети на литературни обединения, преднамерено конструиращи собствения си визуален образ чрез целенасочена сценография, включително чрез постановъчност, реминисцентна спрямо знаменитата фотография на „Мисъл“ от 1905 г. Доколкото това все пак е част от основните въпроси, поставени в началото на настоящия текст, следва да се добави, че ако изобщо фотографията на Г. Волц провокира безспорна серийна идентификация на литературни обединения чрез преднамерено търсена, провокирана и провокативна реминисцентност на техни групови портрети, това става далеч по-късно в соцреалисткия контекст на дългогодишна доктринерска враждебност, тегнеща върху, така да се каже, първото българско „западничество“, предприето от „Мисъл“. Тематичната рестрикция върху делото на четворката, разбира се, отложи появата на системни изследвания върху него, но същевременно, подобно на всяко ограничение, неимоверно усили аксиологичната стойност на табуирания феномен и насърчи стремежа към ценностно, даже визуално отъждествяване с него като с висока икона на автентичната литературоведска етика.

През 60-те, разбира се, подобни задкулисни отъждествявания с очевиден протестен характер разбираемо странят от официалната медийна сцена. Макар да е трудно да повярваме, че познавачи като З. Петров, Т. Жечев, К.

¹⁵ Въвеждам хипотезата за вероятност, тъй като имажинерният национален фотографски фонд едва ли може да претендира за пълнота. Текущо предоставяните в него частни сбирки очакват своята обработка, като същевременно методиката за фототечно систематизирано описание на артефактите не притежава яснотата и ефективността на изпитания в практиката библиотечен каталог (Вж. повече по тези въпроси: Пискова 2003: 276-287).

Куюмджиев и Цв. Стоянов са останали далеч от съблазнителната перспектива да се видят през обектива на Г. Волц, все пак тяхната четворка (с променлив четвърти член – В. Джерекаров, Й. Василев) остава в историята не като звездна, дори не като велика, а се примирява с шеговития евфемизъм „четворка по бридж“. Дори да съществува цялостен фотообраз на тази четворка, на мен не ми е попадал. В състояние съм да го реконструирам единствено по контаминативен път.



Цветан Стоянов, Тончо Жечев и Кръстьо Куюмджиев (1969 г.)



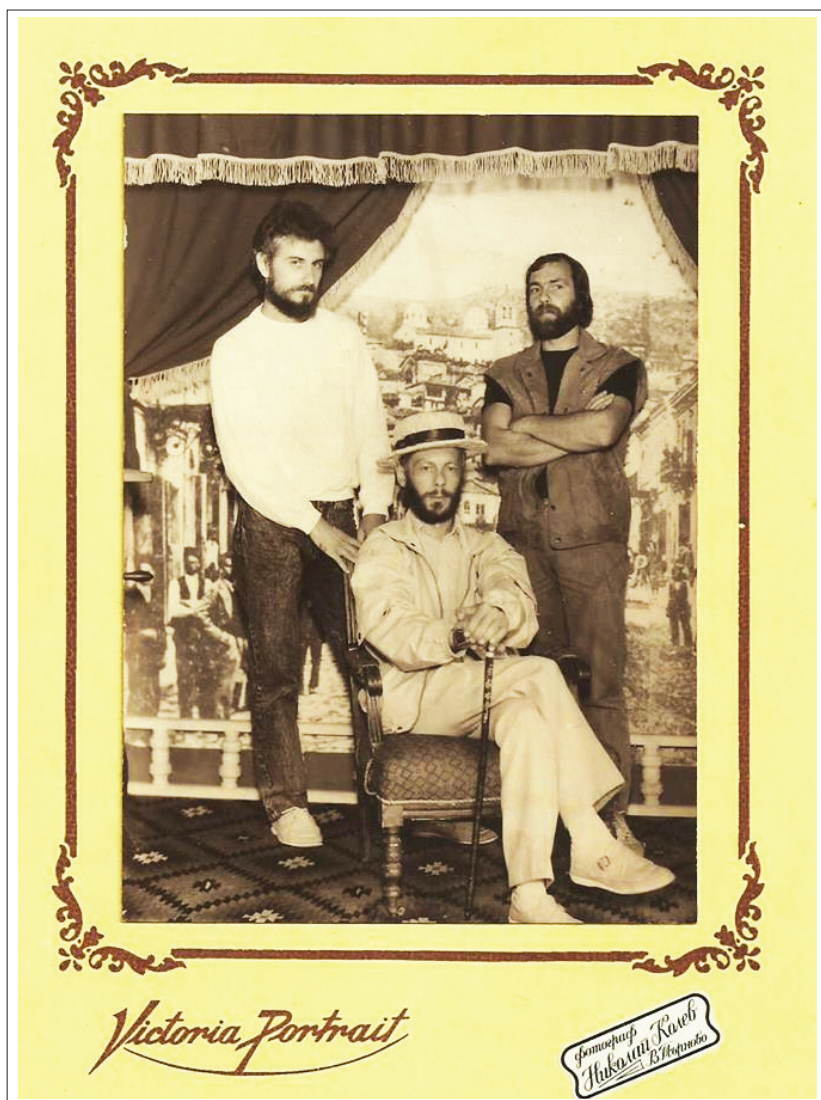
Кръстьо Куюмджиев, Здравко Петров и Тончо Жечев (недатирана)

Подобно артистично отношение към систематиката на собствения си фотографски архив е свойствено и за доста по-късния кръг „Синтез“, поне доколкото за това може да се съди по отбраните фотографии, чрез които неговият визуален образ, особено образът на постоянната му четворка „Фортинбрас“ (А. Кьосев, И. Дичев, В. Тодоров и И. Кръстев), е представен в брой 8 (2013/2014 г.) на сп. „Пирон“, посветен на академичния ъндърграунд от 80-те. Това обстоятелство само по себе си дава достатъчно красноречив отговор на иначе изкусителното очакване, че обединение с толкова силен мисловен отзвук сред тогавашната хуманитарна публика едва ли е подминало хипотезата да се отъждестви със знаменитата четворка от „Мисъл“ дори само въз основа на численото съвпадение. Даже в името на кръга – „Синтез“ – няма и следа от подобна идентификационна хипотеза, макар в названията на някои академични обединения оттогава като „Платонов семинар“ и „Магнаурска школа“ твърде ясно да личи стремежът им (дори той да е игрови, какъвто е във втория случай) да се приобщят към високи културни образци с несъмнена (или по-скоро идеологически неатакуема) ценностна конвертируемост. И тук, в самото навечерие на прелома от 90-те, като че ли се изчерпва редът на литературните обединения (някои от които дори четворки), за които се предполага, че вероятно преднамерено демонстративно усвояват мощния символен дивидент на „Мисъл“, но за чиято артистична склонност същевременно липсват необорими фактически аргументи.

Впрочем, има едно любопитно изключение. Все още през 80-те, макар и към самия край на десетилетието, във Велико Търново е манифестиран жест, който най-накрая добива безспорна недвусмисленост, като че за да оправдае уместността на настоящата тема или поне да изкупи евентуалния ѝ Прокрустов грях. След всички колебания, съмнения и условности, съпровождащи реминисцентния вектор на вече назовани и вероятно доста неназовани предтечи в литературния театър на маските, Войчех Галонзка, Иван Станков и Димитър Михайлов предприемат умишлено разпознаваема мистификация с реминисцентен адрес „Мисъл“. И като че за да предотвратят каквото и да било съмнение в разпознаваемостта на превъплъщението, тримата (заради отсъствието сред тях на четвъртия – „идеолога“ Н. Даскалов, който по това време е в Шефилд¹⁶) се самоназовават не как да е, а именно „Смисъл“.

Паралелно с това, както се вижда от фотографията, те залагат на различни конфекционни атракции – както на сценичния реквизит на студиото, включващ задължителна гарсонетка и бастон в съзвучие с носталгичната архитектурна концепция на „Самоводската чаршия“ в стария Търнов, така и на подложка-паспарту, стилизирана във визуалната норма на сецесионния фото-портрет.

¹⁶Вж. Войчех Галонзка на 70! – Литературен вестник, бр. 15 от 26.04-2.04. 2017.



*Кръгът „Смисъл“: Иван Станков, Войчех Галонзка, Димитър Михайлов.
Велико Търново („Самоводска чаршия“), 7.09. 1988 г. Фотография: Николай Колев.
Фотографията е публикувана за пръв път в Литературен вестник,
бр. 15 от 26.04 – 2.05.2017*

По свидетелството на Д. Михайлов, шеговитият жест е целял публичност единствено сред тесен академичен приятелски кръг. Вероятно именно защото по замисъла си не е бил обвързан с последваща изследователска програма, този игрови пърформанс е можел да си позволи сценичната рязкост и яснота на преображението, които в противен случай вероятно биха срещнали

институционален отпор. Както е известно, от 1944 г. до 1987 г. единственият автор, сдобил се с благоволение да публикува монографичен текст върху д-р Кръстев, е Л. Георгиев (през 1968 г.). Едва през 1987 г. стигмата върху д-р Кръстев и „Мисъл“ като че избледнява и изведнъж се появяват цели две монографии (на Л. Стаматов и Г. Цанков), посветени на идеолога на четворката. Дори само със своята шеговита безпоследственост обаче жестът на тримата от „Смисъл“ някак прогностично предговаря далеч не само все още предстоящите цялостни изследвания върху делото на кръга от Цв. Атанасова (1991 г.), Г. Тиханов (1998 г.) и М. Кортенска (2008 г.), но и цялата последваща поредица концептуални идентификации с образа на четворката от 90-те до днес.

Тези, тогава все още предстоящи, ролеви преображения днес са вече добре познати. За да не преекспонирам тяхната и без друго достатъчна известност, бих добавил само две пояснения. Първо, те са единствените безспорно преднамерени ролеви превъплъщения в груповия образ на „Мисъл“. Второ, именно тяхната късно манифестирана реминисцентна яснота е единственият, но и необорим засега аргумент, който оспорва иначе съблазнителното допускане, че в родния ни културен контекст от 1905 г. насам естественото число 4, или по-скоро тъй наречената четворка, е непрекъснато извеждана от присъщия ѝ алгебричен ред, за да бъде системно, хипертрофично и съзнателно литературоведски конотирана. Както впрочем постъпва навремето и Ботев в превода си на известната Числителница на П. Михайлов¹⁷. Там, както се знае, първите четири аритметически правила рязко скъсват с Евклидовото алгебрично равнодушие към земната суета, за да се „революционизират“ неузнаваемо в приложението със задачи¹⁸.

Точно по същия начин и първата ясно разпознаваема концептуална фотоидентификация с кръга „Мисъл“, обобществена от Б. Пенчев, Г. Господинов, Й. Ефтимов и П. Дойнов 90 години след груповия портрет на Г. Волц, прави своего рода литературоведски превод на остатъците от здрав алгебрически смисъл в числото четири. То неудържимо бленува преображение във велика четворка, видимо и от Пенчовия бастон, на който е подпрян Бойко (на всичко отгоре наистина Пенчев!), и от Яворовите последни очила, зад които като че ли обещава да провидят очите на все още неродената тогава Вайша, и от странно повдигнатите Данчови ревери, все едно заели се да ни убедят изобщо в историческата самотност на Петко-Тодоровата литературна фигура, и, най-накрая, от видимо стабилната позиция на П. Дойнов в ролята на д-р Кръстев, без каквато устойчивост ни „Мисъл“, ни „Литературен вестник“ биха се радвали на своето дълголетие.

¹⁷ Уроци за първите четири аритметически правила и за счетовете, от Михайлов (превод от руски), Букурещ, Изд. Х. Г. Данов, 1863.

¹⁸ Вж. Стоянов 1976: 163; Пенков, Чобанов 1958: 61-67; Унджиев, Унджиева 1975: 632-634.



Фотография: Георги Богданов, 1995 г. Бойко Пенчев (като П. П. Славейков), Георги Господинов (като П. К. Яворов), Йордан Ефтимов (като П. Ю. Тодоров) и Пламен Дойнов (като д-р К. Кръстев)

Нещо повече, тази първа по своя манифестен замисъл литературна, че и литературоведска фотоконцептуализация на четворката (и като естественото число) стига още по-далеч в преосмислянето му. Тук заслугата не е на най-младите тогава четирима, а на М. Новков, чието име като че тъкмо по силата на съдбата стовари върху младите и историческата длъжност непременно да бъдат и нови. В работата си „Увисналите челюсти на литературата“ (1999 г.) Новков очерта тази новост дори като криминално (пардон, криминалистко) бъдеще, тържествено разгърнато пред „бандата на четиримата“. След като във визионерската си представа той видя всекиго от нея като велик литературен детектив (Б. Пенчев – Шерлок Холмс, Г. Господинов – отец Браун, Й. Ефтимов – Арсен Люпен, П. Дойнов – Филип Марлоу), подхвърли дори хипотезата за „мускетарска четворка“. Само някак пропусна да спомене за „велика четворка“, както впрочем гласи заглавието на един именно детективски роман на Агата Кристи от края на 20-те. Както се вижда обаче от портрета на новата четворка, а и от смелите хипотези на Новков за невиджани дотогава хоризонти на възможните ѝ ролеви преображения, те все пак останаха в 90-годишната иконографска числова конвенция.

Превърнаха я в обект на светотатствено посегателство двадесет години по-късно, през 2015 г., едва следващите млади от „п“, които релативизираха

митогенния статут на литературно-литературоведското число четири – и позиционно, и числено, и полово.



*п, отляво надясно: ВБВ, Мария Калинова, Камелия Спасова, д-р Огнян Касабов
Снимка: Яна Лозева (2015 г.)*



*п, отляво надясно: Огнян Касабов, Юнуз М. Юнуз, ВБВ, Камелия Спасова
Снимка: Яна Лозева (2015 г.)*



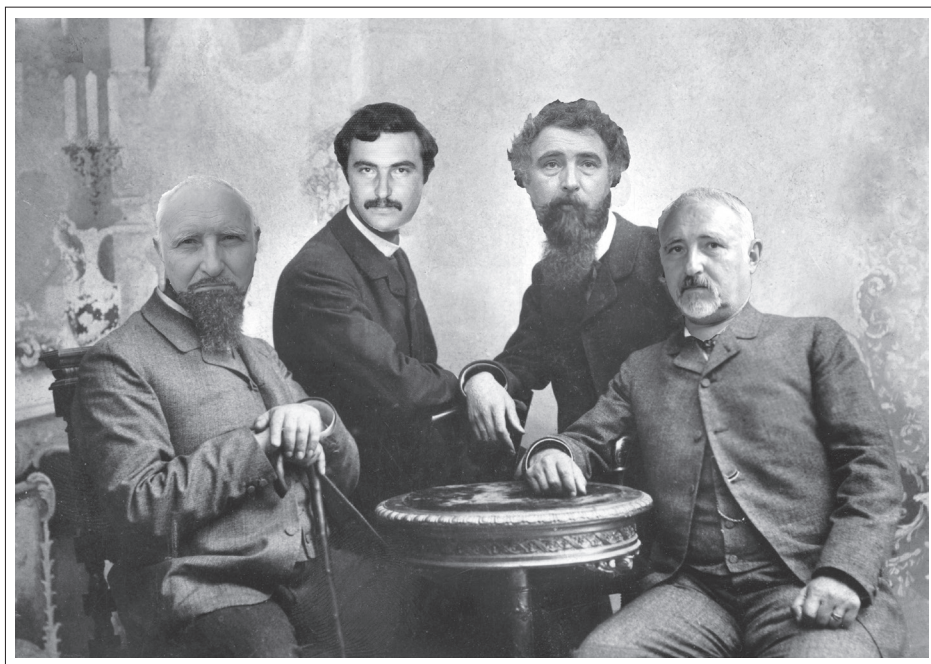
*п, отляво надясно: Мария Калинова,
Димитър Божков, Юнуз М. Юнуз, Огнян Касабов, ВБВ.
Снимка: Яна Лозева (2015 г.)*



*п, отляво надясно: ВБВ, Мария Калинова,
Димитър Божков, Камелия Спасова, Юнуз М. Юнуз, Огнян Касабов, ВБВ
Снимка: Яна Лозева (2015 г.)*

Литературният кръг „ π “ изчисли лицето си така, както се изчислява лицето на всеки кръг – с помощта на ирационалното число π . Неговата стойност, приблизително равна на четири, се оказа според поредните млади, че може да бъде приблизително равна дори на петица, че и на шестица ($\pi \approx 6$). Те всъщност заложиха на антиевклидовото твърдение, че естествено число може да бъде същевременно и ирационално. Същински неолиберален ХАОС. Една степен обаче на съвършената свобода в това ирационално преосмисляне на литературно-литературоведската числова конвенция все пак им убягна. Дали заради досаден пропуск или пък заради екипна лоялност, не стана ясно, но, така да се каже, „нарциситичната“ единица остана извън обсега на техните предизвикателни уравнения.

Пропускът начаса и с провокативна готовност бе запълнен от Светлозар Игов, който и без друго не твърде увлечен по екипни проекти, сам пое непосилния дотогава товар и на четирите артистични преображения едновременно и еднолично.



Фотошарж: Нова „Мисъл“. Колажът е дело на Стефан Галибов, използвани са кадри и на Зафер Галибов (Литературен вестник от 23 – 29.09.2015 г.)

Току-що предявено, настояването, че метаморфозите на канона са неизчислими и в този смисъл безкрайни, осъмна в поредно превращение с шеговити претенции за окончателност. Така ирационалната (почти) четворка на π бе свърната наново в реда на естествените числа, но в позиция, доста по-предходна спрямо изходната. Освен новото числово равенство ($4 \approx 1$), фотокола-

жът с мултиплицирания образ на С. Игов постанови и още една, мисля, вече съвсем не шеговита съизмеримост. На избрани не от него визуален език той категорично заяви, че млади, т.е. радикално нови, могат да бъдат и старите. Остроумната алгебрична спекула на π се оказа в член сблъсък с аргумент из областта на литературната аксиология. Този аргумент се усъмнява изобщо в продуктивността на противопоставянето между „млади и стари“ като фундаментална контроверзия, повече от сто години успешно захранваща националния литературен дебат. Така и приключи литературният фотосериал. Засега.

В заключение може би следва да бъде предложен поне опит за отговор на въпроса, поставен в заглавието на настоящия текст. Дали такъв отговор поне отчасти не се съдържа в текст на Н. Георгиев, до чиито думи прибягнахме при самата формулировка на изходния въпрос? В работата си „Закващият диалог“ той вижда симптоматиката на почти поклонническият литературоведски култ към Бахтин в колективните литературоведски усилия той да бъде превърнат в образ, даже в литературен образ (Георгиев 1999: 5-28). Надявам се, няма кой да оспори тази негова констатация. Ако същевременно обаче се запитахме колцина от нас биха визуализирали ясно представата си за образа на Бахтин, допускам, че ще провокираме масова неловкост, а в резултат – спонтанен колективен натиск към фонда с изображения на световната енциклопедия. Но как така образна представа без фотография? Нима това днес не е поне толкова абсурдно, колкото фотография на безплатна идея? Днес, вероятно – да. Днес подобно допускане наистина би изглеждало абсурдно, поне толкова, колкото ФБ профил без автентичен портрет на притежателя му. Именно днес обаче, когато фотоизображенията агресивно отнемат в своя полза все повече и повече територии от съвкупната публична комуникация и когато тя видимо и необратимо се визуализира, за пореден път е подет и разговорът по поставения в заглавието въпрос. Потопени без остатък в регламента на публичното общуване, изглежда сме позабравили трепетното любопитство на В. Василев през 1912 г. „да види мутрата си“ не само, но и „во очакване от ден на ден да зареже всяка (включително и литературна) работа“. Склонни сме зад неприучената спонтанност на този, меко казано, наивен сенсуалистки рефлекс да търсим концептуалност, свойствена за епохи на далеч по-развита визуална комуникация. Даже сме склонни в полза на предубежденията си да конструираме и малко вероятни аргументи. Ето един.

През 1902 г. немският физик Паул Рудолф създава модификацията „Tessar“ от известната линия обективи „Zeiss“. Обективът получава името си (Tessar, от гр. Τέσσερα – четири) заради своята конструкция, изградена от четири оптически елемента. Не много по-късно, в края на 20-те, именно с помощта на този обектив Дзига Вертов (известен също и като Давид Кауфман) снима авангардния си филм „Человек с киноапаратом“, толкова харесал на З. Кракауер. Едва ли има причини да се съмняваме, че щом Кауфман в Съветска

Русия се е сдобил с немското „ястребово око“, както още е наричан обективът, придворният фотограф с фамилия Woltz не е успял да направи това в царска България. Представете си колко вдъхновяващо би било съвпадението между литературоведския култ към числото четири и модификацията на обектива „Tessar“ с тъкмо четирите му оптически елемента, през които именно четворката от „Мисъл“ нахлува стабилно в света на безспорната визуална сетивност. Ще усиля хипотезата. Представете си само каква макротежест би имал такъв микроисторически аргумент! Звучи като неизбежно съдбовно предзнаменование. Красиво, нали? Именно в красотата е и изкушението.

Библиография

- Ovenden 1974:** G. Ovenden. Alphonse Mucha Photographs. London: Academy Editions, New York: St. Martin's Press, 1974.
- Базен 1972:** Базен, А. Онтология на фотографския образ. В: А. Базен. Что такое кино? Сборник статей. Москва: „Искусство“, 1972.
- Белчева 2015:** Белчева, Е. Владимир Василев – самотен в своето време. – Век 21 <http://vek21press.com/index.php/2015/12/27/vladimir-vasilev/>.
- Боев 1983:** Боев, П. Фотографското изкуство в България (1856-1944). София: „Септември“, 1983.
- ВБВ 2015:** ВБВ. Фотографии на четворки в миналото (13.09.2015), В: <http://314etc.com/blog/2015/09/13/series/>
- Василиев 1976:** Василиев, А. Първите илюстрации на „Под игото“. – Литературен фронт, бр. 20 от 13.05.1976.
- Войчех Галонзка на 70!** В: Литературен вестник, бр. 15 от 26.04. – 2.04. 2017.
- Галибов 2013:** Галибов, З. Зараждането на българската фотография от Освобождението до средата на 30-те години на XX век. Автореферат на дисертация за присъждане на образователната и научна степен доктор. София, Институт за изследване на изкуствата, 2013.
- Гарфинкел 2007:** Г. Гарфинкел. Исследования по этнометодологии. Спб., Питер, 2007.
- Георгиев 1999:** Н. Георгиев. Закващият диалог. – Литературна мисъл, 1999, № 2.
- Йонков 1989:** Йонков, Х. Български четници с революционен стаж при Васил Левски. – Българско фото, 1989, № 7.
- Калинова, ВБВ, Спасова, Касабов, Юнуз, Божков 2015:** Калинова, М., ВБВ, Спасова, К., Касабов, О., Юнуз, Ю., Божков, Д., ХАОС (редакторски манифест). – Литературен вестник, бр. 27 от 15 – 21.07.2015.
- Константинов 1967:** Г. Константинов. Едно необикновено приятелство. Литературен очерк. По случай петдесет години от смъртта на Димчо Дебелянов. София: Народна култура, 1967.
- Литературен сборник на българановците.** София: Олчево издание, 1906.
- Неделчев 2014:** Неделчев, М. Награди, конфликти, постмодернизъм. – Култура, бр. 24 (2773) от 27.06.2014 г.
- Неделчев 2016:** Неделчев, М. Кръгът „Мисъл“ в годината на големите литературни юбилеи, София – Созопол, 2016.

- Николчина 2015:** Николчина, М. Четворката на Пи или литературният манифест като фотографско изкуство. – Култура, бр. 30 (2822) от 11.09.2015 г.
- Пенков, Чобанов 1958:** Пенков, Б., Чобанов, И. Ботевите „уроци за първите четири аритметически правила. – Физико-математическо списание, 1958, Т. I, кн. 1-2.
- Пискова 2003:** М. Пискова. Български държавен фотоархив. – В: Известия на Катедра Българска история и археология и Катедра Обща история. ЮЗУ „Неофит Рилски“, Благоевград, 2003/1.
- Протич 1905:** Протич, А. Българан. – В: Мисъл, 1905.
- Спасов 2001:** Спасов, О. Фотографията в медиите: исторически реконструкции. (От Възраждането до късния социализъм). – Социологически проблеми, 2001, № 3-4.
- Стоянов 1976:** Стоянов, З. Христо Ботйов. Опит за биография, София: Изд. на БЗНС, 1976.
- Тиханов 1998:** Тиханов, Г. Жанровото съзнание на кръга „Мисъл“. Към културната биография на българския модернизъм. София: „Академия“, 1998.
- Унджиев, Унджиева 1975:** Унджиев, И., Унджиева, Цв. Христо Ботев – живот и дело. София: „Наука и изкуство“, 1975, с. 632-634.
- Фрейзер 2014:** Фрейзер, Х. Язык прикосновения в викторианском дискурсе об искусстве. – Новое Литературное Обозрение, 2014, № 1 (125).
- Чудомир.** Събрани съчинения в шест тома, Велико Търново: „Абагар“ и фондация „Чудомир“ – Казанлък, 2013.
- Шуликов 2009:** Шуликов, П. Крум Кърджиев – дълголетieto на Беровия комплекс. Опит за реконструкция по архивни материали. – Литературна мисъл, 2009, кн. 2.