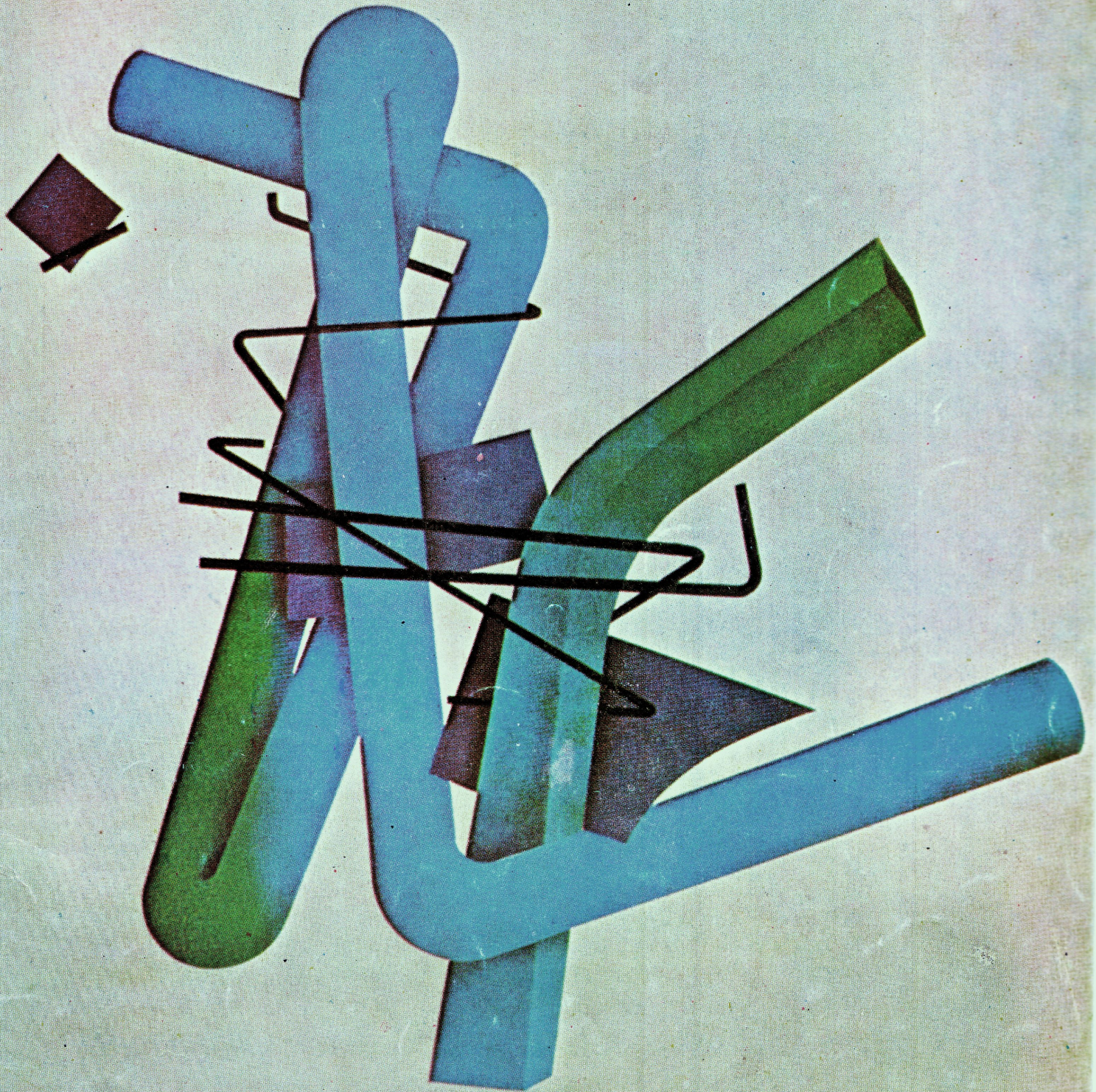


изкуство

1989/

10



на концептуалното изкуство, а също така и чрез творбите на представителите на групата „5+1“ Сержиу Помбу, Тереза Магаялеш и Гириерме Паренти — защитници на нар. екологично изкуство.

През 80-те години, следвайки логиката на своето вътрешно развитие, а също така и паралелните закономерности на западноевропейския художествен процес, португалското графично изкуство попада под силното влияние на постмодернизма, особено популярен в средите на младите автори, чиито търсения се характеризират със субективизъм, самогълбяване, индивидуално преосмисляне на историята и художествените форми, повишен интерес към вътрешните стремления на човешкия дух. Така хронологичният завършек на изложбата се оформя от творбите на Кабе, Давед Алмейда, Мария Беатриш, Катарина Кашел-Бранку, Роша Пинту, които все още носят в себе си провокацията към съвременните зрители и критици, към техните конкретни човешки представи: някои от отпечатъците — чрез предизвикателността на сюжета или експлозивната линия; други — чрез нетрадиционното съчетание на различен вид графични техники; трети — чрез форми и образни метафори, трансформирани в абстракция на чувство и светоусещане, смайващо лаконични и експресивни.

Показаните в изложбата творби, обхващащи последните четиридесет години от развитието на португалското графично изкуство, успяват да изградят един сравнително пълнокръвен образ на съвременните художествени тенденции в Португалия, да ни запознаят по-отблизо с проблематиката, мислите, търсенията, експериментите и постиженията на няколко поколения творци, свързали имената си с авангардната португалска култура. Въпреки плурализма на стиловете течения и техническата им реализация, въпреки утвърдения личен почерк и силно индивидуалната изразност на всеки от представените автори, в общия контекст на изложбата творбите им се обединяват от едно модерно, синтезирано възприемане на действителността, ст един общ исторически и реален свят с неговите закономерности и парадокси.

Ирина Генова

За „нашето“ и „чуждото“ в графиката на Васил Захариев



Пътят на нашата художествена култура е белязан от сложност, която се разкрива пред изследователя и на миналото, и на съвременността. Духовната ни територия не е от онези средоточия, които в определен момент пораждаят ориенти на художествените движения и умонастроения. Тя е по-скоро от преработващите и претопяващи формирания, върху които ориентирите рефлектират толкова по-опосредствано, колкото повече се отдалечаваме от мястото и времето на тяхното възникване. Затова и толкова по-сложно е описването и анализването на процесите в нея; на деликатното равновесие, в което се намират вътрешните и отразените стимули за особена. За да се доближим до особеностите на „нашия път“ — изминат и предстоящ, — ни е нужно не механично определяне на дозите „наше“ и

*Маринчо Бимбелов — Страшния. 1935
Marincho Bimbelov, the Terrible. 1935*

„вносно“, „традиция“ и „чуждо ново“, а проникване в логиката на превръщането на определени стимули, идващи отвън, в плодотворни за нашето развитие. Важен е въпросът как в творческите си проявления една художествена култура като нашата асимилира импулси отвън.

През последните десетилетия от подобна гледна точка се анализира много по-често и по-резултатно старото ни изкуство. Сякаш колкото по-близки във времето са художествените факти, а и колкото по-акцентирани е авторското начало, толкова по-трудно е да се открият факторите в художественото формиране, творческите импулси, без да се стигне до схематизиране, до проста, едномерна причинност.

Въпросът за „нашето“ и „чуждото“ е съществен спрямо формирането на всяка творческа личност и подобна гледна точка може да бъде полезна, да ни освободи от баналната и изпразнена от смисъл квалификация „собствен почерк“.

Един от художниците в нашето изкуство, чието зряло творчество въплъщава идеите на своето време за национално и съвременно, е Васил Захариев¹. През 20-те и 30-те години, когато въпросът за



Надгробни стели на Бимбеловия род
ЦДИА, архив на Васил Захариев
Tomb stones of the Bimbelov clan
CDIA, Vasil Zakhariiev archive

родната традиция и модерното чуждо се обсъжда активно и полемично², Васил Захариев е сочен единодушно като пример за едно негово сполучливо, творческо разрешаване.

Още по повод представянето му в изпитната изложба при завършване на Художественото индустриално училище, в обширен отзив в списание „Слънце“ се казва: „На пръв поглед зрителят помисля, че Захариев е само една издънка от старото коренище на нашите рисувачи. Но взре ли се по-внимателно — вижда, че Захариев стои настрана от шаблона и няма намерение нито да се връща назад, нито да угажда на господствующия филистерски вкус. Той се стреми към нови хоризонти. . .“³ Впечатлен от първите му

работи, показани пред публика, Чавдар Мутафов ще си спомни по-късно, че „още като студент той бе дал няколко рисунки с перо, които изненадаха с точността на шриха и с новотата на техниката, а един малък поргрет на покойния Владикин бе работен с такъв култивиран маниер на шриха, че правеше впечатление на небългарски. . .“ Тук „небългарското“, разбираемо като съпоставимост със съвременното европейско изкуство, е мярка за качественост. В други критически оценки от същото време, в различен контекст, то може да означава и липса на творческо начало, механично повтаряне и шаблонизиране на чужди образци. В случая е съществено, че „небългарското“ — като висока оценка — се отнася до „култивирания маниер на шриха“, прецизността на работа, „новотата на техниката“.

Първите работи на Васил Захариев след студентския период, голямата част от които са показани на самостоятелната му изложба през 1920 г.⁴, издават разностранност на интересите и стиловите ориентации. Това са рисунки, пейзажи с масло и гваш, декоративни проекти, малкоформатни гравюри на дърво. Работи като „Горският цар“, „Вечерен покой“, „Минало“ и др. напомнят с ограничените с равен контур цветни петна търсенията на Библин на руски декоративен стил⁵ и са сходни по маниер с някои реализации на Николай Райнов от същото време. Различното в повечето работи на Захариев от този род е сюжетната обвързаност — интересът към следите на историята, носени от старата архитектура, която по-късно става органична част от зрелия му графичен език. Друга част от представените работи, най-вече серията с библейски сюжети, издават влиянието на символизма.

С какво тези ранни творби правят впечатление, какво ги откроява в общата картина на художествения живот в този момент? В повечето оценки се отбелязва една „чиста и вярна“ стилизация, изхождаща в пейзажа „направо от природата“, без да търси в „традиционния шаблон“ български декоративен стил (каквото упрек, понякога не без основание, се отправя към учителите му Харалампи Тачев и Стефан Баджов)⁶. Рисунките и графични-

те работи на Захариев не са и в духа на сецесиона, толкова разпространен и банализиран в този момент. Чрез оформлението на списания и книги, реклами, плакати и т. н. сецесионната естетика, у нас в някакви хибридни варианти, е активен компонент на визуалната среда, но младият художник я възприема като „отживяла и несъвременна“⁷, макар още да няма разгърнатата представа за съвременното европейско изкуство, нито изградено лично разбиране за съвременност в собственото си творчество.

В края на 1922 г. Захариев заминава на специализация в Германия. Когато след две години се завръща, някои от новите му работи дават основание да се заговори за възприетото „чуждо“. Какво е различното в тях? От пръв поглед прави впечатление добре усвоената техника на гравюрата на дърво, която, заедно с гравюрата на линолеум, е свързана с по-нататъшното му развитие. Съществени за този творчески период на художника гравюри на дърво са „Замък в Тюрингия“ (1922), „Из стария Лайпциг“ (1923), „Вечерня“ (1924) — правени в Лайпциг, „Мъртвешки танц“ (1925), „Къщата на Дюрер“ (1927) и др. „Замък в Тюрингия“ и „Из стария Лайпциг“ са характеризират с остри контрасти на черно и бяло, активизиращи плоскостта на листа и напомнящи проявите на експресионизма в графигата. Но в тези работи се търси внушението на някаква мрачност, тайнственост, на настроения, отвеждащи ни към опита на символизма. В „Мъртвешки танц“ са изобразени лица, божествени нимбове, череп, символизиращ присъствието на смъртта и толкова характерен за иконографията на символизма. Наименованието на творбата подсказва и връзката с едноименната драма на Август Стриндберг, поставена от Гео Милев на сцената на Народния театър през 1919 г. И в тази работа преобладават извитите, нервни, нахъсани линии и шрихи, чиято цялостна организация утвърждава плоскостта на листа. Васил Захариев попада в Германия в сложния следвоенен период, през който в художествения живот настъпват значителни промени. Художникът се озовава в различна среда от идеи, в различна визуална среда — рекла-



Църквата в с. Белчин
Гравюра на дърво
The Church at Belchin Village
Woodcut

Църквата в с. Белчин
Архив на Васил Захариев
The Church at Belchin Will. ge
Vasil Zakh riev archive

Поклонник Михаил — стенопис от
параклиса „Св. Архангели“ в Рилския
манастир
Pilgrim Mikhail — Fresco from The
Archangels Chapel, Rila Monastery



во на Захариев не е още създадена и проникателният критик не може да интерпретира цялостната реализация на художествения му възглед.

След завръщането си от специализация Васил Захариев вече има своя богат „музей от образи“: към придобитото в чужбина трябва да добавим и образните измерения на нашата възрожденска култура — стенописи, икони, дърворезба, щампи, книжна украса и т. н., които Захариев усвоява от своето детство, а по-късно — като художник и учен. Този „музей“ му дава критерии за „правенето“ на изкуство, разбирано не тясно и ограничено, като боравене с материала, с формата, а като творческо и принципно отношение към вече създаденото, което опосредява контактите с видимостта. При Васил Захариев това разбиране за „правенето“ се реализира най-

пълно в графичните му творби от края на 20-те и 30-те години, проявява се непрекъснато и в работата му над оформлението на книги, проекти за подвързии и т. н. Големите гравюри на дърво „Рилски овчари“, „Маринчо Бимбелов — Страшния“, „Иван Николов Образописец — баща“, „Рилският манастир“, „Из стария Самоков“, „Сбродчище“ днес са неотменно свързани с името на Васил Захариев. Всички те са създадени през 30-те години и представляват най-плодотворният период на художника. Тук вече разбирането за „правене“ се разгръща във всички аспекти — и в рационалната идея за творбата, и в образното ѝ осъществяване. Характерно в това разбиране е наличието на опосредяващо визуално звено. Художникът вече не контактува пряко с видимостта. Между него и

Иван Николов Образописец, 1936

осезаемата реалност винаги има низ от изображения с различен характер — фотографии на места с културноисторическа биография, архитектурни обекти, възрожденски стенописи, щампи, книжна украса. Рисунката — докосване до сегивната действителност, отпада като необходимост от творческия процес. Художникът не синтезира впечатленията от натурата, а борави с образи — носители на културноисторически смисъл. В пейзажите от времето преди специализацията първоначалният материал, който организира по едни или други принципи, е плод на преки впечатления от заобикалящата видимост. Сега тези впечатления са опосредствени от рационалния избор на смислово натоварени звена, интегрирани в една образност „на втора степен“. В гравюрата „Иван Николов Об-

Ivan Nikolov, the Obrazopissets, 1936



ми, плакати, книжна графика, изложбен живот и т. н.⁸, които атакуват натрупания от него опит и познания от времето преди войните и от следването му в Художественото индустриално училище. Наистина някаква представа за най-новите „художествени течения на Запад“ той е получил, както сам споделя, най-вече от Гео-Милевите „Везни“. За спасението Захариев отбелязва, че значително е разширило хоризонта на тогавашните млади творци и е допринесло „за създаване на една нова естетика“, а Гео Милев определя като „популяризатор на експресионизма у нас“⁹. Художникът често и не без гордост споменава, че именно в авангардното списание „Везни“ е цветно репродуцирана една от първите му гравюри на дърво „Голгота“. Но едва в Германия той има шанса реално да разшири творческите си възгледи.

Споменатите работи, както и понататъшното развитие на Васил Захариев, свидетелстват, че той не се повлиява от експресионизма като мирогледна художествена позиция. От неговия опит в графиката той усвоява стремежа към цялостна организация на контрастно изградената графична композиция, редуцирането на предметно-пространствената среда, активизирането на плоскостта на листа, отношението към материала, вкуса към примитивизъм и известно огрубяване на линията, силуета — като опозиция на сецесионната естетика. Но авторът остава чужд в собственото си творчество на духовното напрежение, на социалната ангажираност, характерни за немската графика след войната. Най-силно импонираят на собствените му търсения изискванията за изразителност на материала, които се превръщат в своеобразен императив в експресионистката графика, а също и съзвръщането към готическите майстори, към японската цветна гравюра, към непосредствеността на примитива. Творческите прозрения на художника спрямо опита на възрожденската шампа, реализирани в някои от по-късните му работи, едва ли биха били възможни без запознаването със съвременната европейска графика.

Фактът, че възприетото „чуждо“ от младия автор е предимно в областта на техническото майстор-

ство, се коментира разностранно от критиците Сирак Скитник и Чавдар Мутафов¹⁰. Те поздравяват в негово лице един висококултурен наш художник, чиито гравюри са технически безукорно изпълнени. „... Той е преди всичко културен художник, който отначало е трябвало да усети тънкостите на модерната графика.“ „... Той замина в чужбина — и тъкмо там той усвои сръчността на модерната гравюра, главно на дървената гравюра“ — пише Чавдар Мутафов.¹¹ „Последните две години Захариев усърдно е проучвал модерната графическа техника“ — констатира Сирак Скитник. Гравюрите му „разкъсват една баналност — но не носят още творческа дързост“¹². Те „имат известна отвличеност, известна студенина“, живеят в едно „безразлично битие“. В графиката му „липсва движение, тя не е напрегната в жизненост“¹³. И Сирак Скитник, и Чавдар Мутафов изразяват неудовлетвореност от прекалено хладната разсъдъчност на художника, която е несбичайна за нашите географски ширини. Но в същото време Сирак Скитник пророкува: „Преодолял веднъж насладата от техниката, художникът ще ни даде работи, наситени с повече чувство, раздвижени от по-сложен вътрешен живот. . . Тепърва ще се разгърне дарованието на Захариев, за да ни даде магията на своя творчески мир и да ни сближи с нашата гравюра на дърво — следите на която черквите ни още пазят“¹⁴. А Чавдар Мутафов, обобщавайки съжденията си върху творчеството на Васил Захариев, заключава: „Сигурно нашият художник тепърва ще има да проникне в тайните на техническата култура, докато пречисти окото и ръката си за тайните на родната ни култура“¹⁵, от което се подразбира, че авторът възприема „техническата култура“ като онова „чуждо“, необходимо за развитието на нашето изкуство. По време на специализацията си в Германия Васил Захариев не се ограничава със съвременната немска графика. В лаконичния си доклад до министъра на народното просвещение за времето на своята специализация¹⁶ той излага накратко характера на обучението си в Лайпцигската академия, изброява галериите, изложбите, произведенията, с кои-



то е имал възможност да се запознае. Този отчет дава, макар и бегла, представа за огромния и неограничен от предварителни предразсъдъци обхват на неговите интереси, стимулирани не от утилитарна насоченост (какво би могъл да използва в своята работа), а от стремежа за придобие висока култура, да се ориентира сам в родословието и характера на художествените явления. С тази нагласа той изучава и „прекрасните сбирки от областта на приложните изкуства, богатите етнографски колекции, събирани от всички краища на света. . .“, проследява „развоя на книгопечатането до наши дни, представено в една граматна колекция от редки печатни произведения и гравюри из Европа, Япония и Китай. . .“ в Музея на книгопечатането¹⁷.

Новият естетически опит преминава постепенно в едно ново разбиране за „правенето“ на изкуство, което се проявява отначало само в някои работи и е възможно да се оцени единствено по отношение на цялостната му творческа дейност. Всъщност и двамата цитирани по-горе критици съзнават, че новото в графиката на Захариев не е само техническото умение. „Той се върна у нас с явно разширен възглед върху целите и средствата на изобразителното изкуство“ — пише Сирак Скитник¹⁸. „В своите търсения този художник ни открива възможностите за едно пресъздаване, за едно осъществяване на родното и тъкмо тъй неговото изкуство става едновременно старо и ново: с едно постоянно възвръщане към основата на нашето и на всяко изкуство“ — отбелязва Чавдар Мутафов¹⁹. Но годината е 1929 — голямата част от зрялото творчест-



Къщата на Албрехт Дюрер. 1927
Пощенска картичка
Albrecht Dürer's House. 1927 Postcard



Къщата на Албрехт Дюрер
Гравюра на дърво
Albrecht Dürer's House Woodcut

разописец — баша“ (1936 г.) портретният сбраз на зографа силно напомня ктиторския портрет на поклонник Михаил от параклиса „Св. Архангели“ при Рилския манастир. Художникът няма визуална представа за физическия облик на Иван Образописец и търси духовното родство в достолепното излъчване на ктитора. Във фона той „цитира“ сцената „Отиване при врачката“ от преддверието на централната църква в Рилския манастир, изписана от сина му — Никола Образописов, представяйки така сбразописеца чрез неговото дело. Иконографията на „Маринчо Бимбелов — Страшния“ отвежда към надгробната плоча от село Факия — ридното място на легендарната личност. Гравюрата на Рилския манастир представя архитектурата в характерната за възрожденските щампи наивистична перспектива. В „Рилски овчари“ и „Малинарки“ човешките фигури са застинали фронтално, пред нисък хоризонт и извикват в съзнанието тържествеността на светци от житейни икони или щампи.

Композиционното изграждане във всички тези случаи не се свежда до елементарното „повтаряне на шаблона“. Художникът борави свободно с сбразната цялост на творения на възрожденското ни изкуство, като интегрира в своите композиции един или друг неин аспект — иконография, третиране на формата, отношение към материала (начин на гравирание, ръч-

но колорирание на гравюрите). Това толкова последователно и задълбочено обръщане на твореца към културата на нашето Възраждане е възможно благодарение изследванията на учения, изложени в десетки публикации, доклади пред Археологическия институт и Народоучното дружество, които най-често са синхронни на графичните му творби, отнасящи се до съответния обект на интерес²⁰. Така личността на Васил Захариев съвместява по уникален за художествената ни култура начин учения и художника. Вътрешната мотивация на неговата творческа дейност се основава на просветителски патос и самосъзнание за културната мисия, разбирана като приемственост, осъществена от позицията на съвременна образованост „на европейско ниво“.

Широкото и директно нахлуване на вече създаденото в художественото мислене на отделния творец става възможно в развитите страни едва през втората половина на миналия век, в епохата на масовизиране на фотографията. Тогава художникът се озсвава в нова ситуация, пред неизбежната необходимост от избор на „родословие“. У нас тази промяна настъпва постепенно и по-късно, главно вследствие на достъпа до чужди списания и книги с висококачествени репродукции.

Имената на първите наши фотографии възрожденци са свързани с родния на Васил Захариев Само-

ков²¹. Творецът проявява интерес и е добре информиран за тяхната дейност, за първоначалното проникване и влияние на тези нови изображения в нашата култура от втората половина на миналия век²². Но запознаването с възможностите на фотографската репродукция на произведения на изкуството е придобивка на Захариев от Лайпцигската академия, която освен графици, илюстратори, шрифтописци, гравьори, литографи, книговеци подготвя и специалисти за художествена репродукция и печат. В богатите библиотеки той има възможност да оцени значението на качествените репродукции. В архива на художника, наред с оригинални отпечатъци, можем да видим и множество репродукции (голямата част от чужди списания от 20-те и 30-те години), някои от които са грижливо поставени в паспарту. Освен с печатни репродукции Захариев попълва художествената си документация и със снимки — собствена изработка. Архивът му съдържа негативи, фотоси и диапозитиви на архитектурни обекти, стенописи, възрожденска дърворезба, на селяни в носии от различни етнографски области, на различни типаж и т. н., най-ранните от които са правени в края на 20-те години. Научните доклади на Захариев също се придружават „с светливи проекции, снимките за които са правени от докладчика“²³. Васил Захариев е убеден в необходимостта от включването и в научно, и в художествено отношение на нашето наследство. Това негово разбиране се изразява и в идеята му да се създаде в Художествената академия „една цялостна сбирка от фотографии и диапозитиви, по възможност в цветовете, представящи паметници на старото българско изкуство...“²⁴.

В това отношение, както и с призивите си да се модернизира нашата полиграфия, оформлението на списания и книги, да се подобри качеството на репродукциите в тях, Захариев също се стреми към усвояване на европейските постижения от нашата културна среда, но не като лесно заемстване на творчески реализации, а като осъвременяване на самите механизми на развитие на художествената ни култура.

Следвайки пътя на изразяване посредством съществуващи, смислово натоварени образи, цити-

ране на произведения с културно-историческо значение, в някои по-късни свои работи Васил Захариев достига до неговото изчерпване в самоидентификацията си с цитата. В гравюрата по случай хилядогодишнината от рождението на свети Иван Рилски художникът се идентифицира с възрожденски майстор-щампар. Портретът на Софроний Врачански (1951 г.) е само превод на масления му портрет от 1812 г. в гравюра на линолеум. Това изчерпване на избрания път се дължи на различни фактори, но най-съществените от тях са съзнателното самоограничаване на художника в ретроспекцията на възрожденската ни култура, отхвърлянето на стимулите от осезаемата реалност, изолитането от новите умонастроения на нашата интелигенция през 30-те години.



Горски цар. 1919
King of the Woods. 1919

Днес, познавайки по-късното развитие на нашата графика, си задаваме въпроса в какво се състоят различията и общото между художественото мислене на Васил Захариев и онези графичи, които през 60-те години също се сръбщаха към наследството на нашето средновековие и Възраждане. И в двата случая решаващо в композицията е използването на цитата, но докато при Захариев той е избран и изведен с неговия културноисторически смисъл, по-късно мотивите за това най-често се крият в широките възможности за работа над графичната техника (текстура, цвят, линейна организация). Тя изпълва полето на смисъла в композицията и се стреми към синхронност с актуалното във водещите художествени центрове. Взаимодействието между „наше“ и „чуждо“ отново е налице, но диалогът сякаш е по-повърхно-

стен. Чуждото е разбираемо главно като техническа сложност, а не като сложност и съвременност на художественото мислене, като „разширен възглед върху целите и средствата“ на изкуството. Усвояването на някои аспекти на нашето наследство получава смисъл не толкова като лично творчески избор, а предимно като естетическо търсене и признаване на естетическите му достойнства от няколко поколения художници, работещи през десетилетието. През 60-те години взаимодействието между „чуждото“ ново и нашето наследство не засяга така фундаментално възгледите за „правене“ на изкуство, което се потвърждава и от по-нататъшното развитие, под въздействието вече на други стимули, на същите автори. Показателно е също така, че графичите, заявили интерес към наследеното от средновековието и Възраждането не възприемат делото на Васил Захариев или на други творци, участвали в движението за родно изкуство, като предшестваци и родствено на техните опити. И тук отново достигахме до решаващия за „преработващите системи“ въпрос за отношението между вътрешни и отразени стимули за промяна, за механизмите на културната приемственост.

Б Е Л Е Ж К И

1 За Васил Захариев вж Е Т о м о в Васил Захариев. С, 1954, В С в и н т и л а. Васил Захариев С, 1972; 2 Вж. Т Д и м и т р о в а. Проблемът за „родно изкуство“ в българската художествена критика през 20-те години на нашия век — Изкуство, 1986, бр 3; 3 Л В л а д и к и н. Две нови сили в нашето изкуство. Сп. „Слънце“, год. 1—1919, кн. 3, с 84; 4 Първа художествена изложба на Донка Константинова и Васил Захариев — 2—22 май 1920 г.; Постоянна художествена галерия „Аксаков“ 16 Каталог, ЦДИА, фонд 1510, оп 1, а е 497. 5 Васил За х а р и е в сам споменава за интереса си към творчеството на Билибин „Първоначално, още през време на следването ми в София, под влиянието на инспирираните от руското народно творчество илюстрации на руски приказки от И. Билибин, се увлякох в търсения за един личен израз, близък до българското народно творчество“ (ЦДИА, ф. 1510, оп 1, а е 4). 6 Вж Г е о М и л е в Юбилейна изложба Сп. „Везни“, год II — 1921, М е ч (Йордан М е ч к а р о в) Двама млади художници. В. „Дневник“, 11 май 1920 г, в „Зора“, 21 май 1920 г — неподписан отзив за самостоятелната му изложба (от Хр. К а з а н д ж и е в) и др. 7 П о к ъ с н о Васил За х а р и е в си спомня за времето, непосредствено след вой-



Васил Захариев. Маски. 1925
Vasil Zahariev. Masks. 1925

ните: „Почти навсякъде се повтаряха отживелите вече схеми на Мюнхенския и Виенския сецесион“ (ЦДИА, ф. 1510, оп. 1, а. е. 253); 8. Експресионисткото направление, както пише Фридрих Хюбнер, се налага и разпространява сред широката публика след войната: „Дори в плакатното изкуство тържествуват новите форми на възприятие“. Картичната на експресионизма в Германия се допълва от облика на пресата и най-вече на двете берлински списания „Шурм“ и „Аксон“ (Фр. Г ю б н е р. Експресионизм в Германия. В: Введение в современное искусство. Лейпциг, 1920, с. 62); 9. ЦДИА, ф. 1510, оп. 1, а. е. 253; 10. Вж. С и р а к С к и т н и к. Сп. „Златорог“, год. VI — 1925, кн. 4; Ч. М у т а ф о в. Графичката на Васил Захариев. В. „Литературни новини“, 3 март 1929 г.; 11. Ч М у т а ф о в. Цит. съч.; 12. С и р а к С к и т н и к. Цит. съч.; 13. Ч. М у т а ф о в. Цит. съч.; 14. С и р а к С к и т н и к. Цит. съч.; 15. Ч. М у т а ф о в. Цит. съч.; 16. ЦДИА, ф. 1510, оп. 1, а. е. 305; 17. П а к т а м; 18. С и р а к С к и т н и к. Цит. съч.; 19. Ч. М у т а ф о в. Цит. съч.; 20. Вж В. З а х а р и е в. Никола Иванов Образописов. Сп. „Художествена култура“, год. VII — 1929—1939, кн. 7—8; Украса на българската книга. В. „Литературен глас“, 1929, бр. 33, Печатарският музей при Държавната печатница. В. „Литературен глас“, 1933, бр. 200, Изображения на Иван Рилски в Света гора. В. „Зора“, 1941, бр. 6713 и т. н.; 12/ Анастас Карастоянов, Иван Доспевски, Ксенофонт Смирнов и др.; 22. В обширното си изследване „Фотографско изкуство в България (1856—1944)“. С., 1983 Петър Б о е в цитира сведения, получени от Васил Захариев (с. 60); 23. Вж. съобщения за доклади на Васил Захариев във в. „Зора“, 24 юни 1937 г.; в. „Зора“, 6 юни 1939 г.; в. „Зора“, 20 април 1940 г, в. „Дневник“, 20 април 1940 г. и в. „Зора“, 26 март 1943 г.; 24. ЦДИА, фонд 1510, оп. 1, а е 357, л. 106.