

ЗЛАТЮ БОЯДЖИЕВ И РЕЦЕПТИВНОТО ПОЛЕ ПРЕЗ СОЦИАЛИЗМА

**Милена Кацарска, ПУ „Паисий Хилендарски“
Суман Гупта, Отворен университет, Лондон**

Милена Кацарска, Суман Гупта. Златю Бояджиев и рецептивное поле в области искусства в период социализма

Сегодня в истории искусств часто применяется уже сложившееся дихотомическое разделение на официальное/неофициальное искусство, которое возникло и закрепилось в диалогической (зеркальной) конструкции между «двумя лагерями» по обе стороны Железного занавеса. Этот процесс приводит (а) к пренебрежению большой частью искусства, которое приветствовалось и получало официальное одобрение в коммунистический период, и (б) к упрощению как сложности рецептивного поля во время коммунизма, так и той роли, которую исполняло и исполняет официально поддерживаемое искусство. Этот текст применяет другой подход. Он останавливается на частном случае и тщательно рассматривает рецепцию Златю Бояджиева на протяжении нескольких десятилетий.

Ключевые слова: официальное/неофициальное искусство, Златю Бояджиев, искусство в период национального государственного социализма, санкционированное и одобренное государством искусство, рецептивное поле

Milena Katsarska, Suman Gupta. The Receptive Field during Socialism through the Case of Zlatyu Boyadzhiev

Art history today often applies the already established dichotomy official/unofficial art, which emerged and got consolidated in the dialogic (self)construction between the “two camps” at both sides of the Iron curtain. This process leads to (a) neglecting a large body of art which was celebrated and received official approval within the communist period and (b) simplifying both the complexity of the receptive field during communism and the role which officially endorsed art plays. This text adopts a different approach. It is anchored in the particular and examines closely the reception of Zlatyu Boyadzhiev within a period of several decades.

Key words: official/unofficial art, Zlatyu Boyadzhiev, art in national state socialism, state sanctioned and endorsed art, receptive field

Дихотомията официално/неофициално изкуство и рамкиране на полето

Историята на изкуството към днешна дата често борави с утвърдената вече дихотомия официално/неофициално изкуство, наложила се в диалогичното (себе)конструиране на „двета лагера“ от двете страни на Желязната завеса. В този процес нерядко се пренебрегва значително по обем творчество, което се е радвало на положителна рецепция и официално признание в Източния блок, и се опростява както комплексността на рецептивното поле в периода на социализма, така и ролята, която получилото положителни официални санкции изкуство играе.

Разграничаването между официално и неофициално изкуство е изяснено в книгата на Игор Голомщок и Александър Глезер, която съпътства изложбата „Неофициално изкуство от СССР“, открита през 1977 година в Лондон. От 80-те години нататък това ограничаване се „утвърдява“ в известен смисъл, особено що се отнася до поставянето на официалното изкуство под „шапката“ на концептуалния модел за тоталитарна естетика, който често синонимно се припълзва към социалистическия реализъм (широко дефиниран), т.е. деконтекстуализиран от спецификата на ждановизма и сталинизма и прикачван към всичко, което се радва на официална положителна санкция в периода между 1945 и 1989¹ година. Изследванията на Голомщок, както и тези на Владислав Тодоров² задават параметрите на този подход, характерен за „Запада“, като дори по-нюансираният изследвания на Борис Гројс³ са „придърпани“ към тази плоскост. Повечето изложби на централно- и източноевропейско изкуство оттам насетне преповтарят този модел⁴,

¹ Тази тенденция е силно изразена в доминиращата англоезична изкуствоведска история, взаимно/огледално конструирана и утвърдена особено в първото десетилетие след падането на Берлинската стена.

² Имаме предвид следните публикации: Igor Golomstok, *Totalitarian Art: In the Soviet Union, Third Reich, Fascist Italy and the People's Republic of China*. London: Collins-Harvill, 1990, и Vladislav Todorov, *Red Square Black Square: Organon for Revolutionary Imagination*. Albany: SUNY, 1995.

³ По-комплексна картина се предлага например в изследването на Борис Гројс *The Total Art of Stalinism: Avant-Garde, Aesthetic Dictatorship, and Beyond*, trans. Charles Rougle. Princeton NJ: Princeton University Press, 1992.

⁴ Тук може да споменем изложбата „Art as Activist: Revolutionary Posters from Central and Eastern Europe“ (1992) в Лондон и Вашингтон, изложбата „Signs of the Times: Posters from Central Europe 1945 – 1995“ (2000) в Imperial War Museum в Лондон и в Manchester Metropolitan University, изложбата „Samizdat: Alternative Culture in Central and Eastern Europe from the 1960s to the 1980s“, която гостува в Берлин, Прага и Брюксел, както и други експозиции в Европа и по света след 2000 г.

макар да има такива, които си опитват да го оспорят⁵. Като цяло тези формулировки за тоталитарна естетика и разделение на официално и неофициално изкуство се оказват удобни и на „Изток“, и на „Запад“ и определят фокусите на интерес в изкуствоведската критика и историография до ден днешен. Подобно състояние на нещата повдига очевидните въпроси: Доколко е възможно получилото официално одобрение⁶ изкуство от периода да показва разнообразие и различен естетически афект? Възможно ли е творци да битуват и в двете полета, или да се движат между тях? Дали тези полета си влияят, припълзват и „споразумяват“? Кои са, къде и как се случват „сивите зони“?

За да се насочи към тези въпроси, вместо да се опира на дадените рамки, настоящият текст избира по-различен подход. Той се занимава с конкретното и изследва в детайли рецепцията на творчеството на Златю Бояджиев (1903 – 1976) в продължение на няколко десетилетия и в определен контекст – България от края на 40-те. На фона на променящата се държавна политика в областта на изкуството и културата от 50-те години на миналия век насам тези конкретни текстови проявления на изкуствоведската критика в България представляват интерес с оглед на една по-сложна динамика на естетически и идеологически нагласи, очаквания и „споразумения“, разкриващи се в полето на рецепцията, и предлагат потенциално продуктивна отправна точка за преосмисляне на тотализиращи дискурси в изкуствознанието. С други думи, приемането на отправната точка на конкретното служи като демонстрация, че официалното одобрение не изчерпва темата за спектъра на емоционално/естетическо въздействие и идеологически заключения, които са възможни в периода. Или че официалната плоскост на отношение и маркери на одобрение или отхвърляне не може да капсулира изкуството в границите си.

Да си припомним накратко двете фактологически линии, които са от значение за изложението оттук насетне. Биографично Златю Бояджиев е роден през 1903 г. в Брезово и прекарва по-голямата част от своя живот в Пловдив до смъртта си през 1976 година. Учи в Търговската гимназия

⁵ Например „Artists of Central and Eastern Europe, Pittsburgh’s Mattress Factory“ (1995); „Europa, Europa: das Jahrhundert der Avantgarde in Mittel- und Osteuropa“; „Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland“ (Бон, май – октомври 1994 г.); „After the Wall: Art and Culture in Post-Communist Europe“ (Стокхолм, Moderna Museet, октомври 1999 – януари 2000 г.); изложбите на „Manifesta: European Biennial of Contemporary Art“ от 1996 насам.

⁶ Употребата е в смисъл на „получилото официална санкция“, което има изражение на официално одобрение, утвърждаване, поставяне на „щемпел за качество“.

(1919), свързан е с художниците Васил Бараков и Давид Перец⁷ в годините, когато се формира като творец, и работи като фирмописец в София, където завършва Художествената академия през 1931 година. През 1951 г. вследствие на апоплектичен удар се парализира дясната му ръка, след което той се учи да рисува с лявата и всичките му зрели и по-известни платна се появяват оттам насетне. Повечето ключови колекции на изобразително изкуство в България притежават негови платна. Около 75 се намират в постоянната експозиция в Галерия „Златю Бояджиев“ в Стария град в Пловдив. Допълнителни биографични подробности ще се появяват в процеса на по-нататъшната дискусия. Мнозина биха казали, че Бояджиев е неподходящ пример, защото става дума за творец с недъг и към него вероятно е имало специално отношение дори в един комунистически режим, т.е. че хуманността би могла да измести идеологическите съображения. Това е без значение за аргумента тук, защото фокусът е върху „полето на рецепция“ и „актовете на рамкиране“ и дори подробните около признаването на необичайното му положение в това поле разкриват детайли от идеологическите и социалните параметри на полето. Освен това скоро ще стане ясно, че не физическото му състояние, а творческата му визия е тази, която занимава съвременниците му.

Втората линия на фактологическо „припомняне“ е свързана с ключови моменти от развитието и промените в държавната политика по отношение на тогавашното изкуство, които тук само ще маркираме⁸. Визията, очертана от Георги Димитров през 1945 г. – за въвеждането на нов режим на Отечествения фронт и изкореняването на старите наследени структури, се осъществява на практика до края на 1947 г. с привеждането на всички средства за разпространение на културата под държавен контрол. В периода на създаване на първоначални структури и консолидиране на сталинистката политика по отношение на изкуството и културата се основава Комитетът по изкуство, наука и култура (1948) с мрежа от подкомитети, чиято цел е създаването на структури от местно до централно ниво в отделните области, както и професионални организации, като СБП, СБХ и др. Наред с тях се въвежда и общодържавна, публично оповестена схема за заплащане в изкуството и културата, упомената от Константин Попов в направления от него през 1981 г. преглед на държавните политики в областта на изкуството. По същото време се предлагат и нивата на професионални отличия и награди, като най-високата от тях –

⁷ Известни като „Тримата Бараки“.

⁸ Тази част е разработена по-подробно в Gupta, Suman and Katsarska, Milena *The Official Record and the Receptive Field: Zlatyu Boyadzhiev in Communist Times*. Konsthistorisk Tidskrift/Journal of Art History, 2010, 79: 1, 1 – 17.

Димитровската награда, е учредена през 1949 г. Първото удостояване с Димитровски награди се осъществява през 1950 г. и механизът съществува до 1990 г. Ревизията ѝ през 1960 г. с Указ на Президиума на Народното събрание⁹ учредява постоянна Комисия за литература и изкуство, съставена от 38 членове, и очертава механизма на присъжданията: а) централизиран; б) професионално определян чрез номинации от съответните професионални звена и съюзи; в) обществено достъпен и ревизиран чрез процеса на обнародване на номинациите до 4 месеца преди присъждането, включващ публични обсъждания в пресата, на събрания и конференции. Този указ определя наред с дипломата, значката и титлата „лауреат“ паричните измерения за наградата, които в областта на литературата, изкуството, музиката, театъра и киното към 1960 г. са в размер на 40 000 лева¹⁰. През този ранен период се изясняват и характеристиките на творческата продукция, които да се настърчават „от горе надолу“¹¹.

След 1956 г. се съчетават реформите на десталинизация и желанието най-после да се разреши така нареченият „проблем на изкуството“ за адекватно отразяване на социалистическите идеи и за възпитаване в социалистически дух. Отраженията на Априлския пленум на БКП в областта на изкуството предизвикват смесени чувства и реакции около промените, за които в подробности говори книгата на Димитър Аврамов *Летопис на едно драматично десетилетие* (1994). Събитието от значение за изложението тук, натоварено с „отговорността“ да изълчи „отговора на изкуството“ и да разреши „проблема на изкуството“, е Общата художествена изложба в София от 1959 г., която съвпада с петнадесетата годишнина от създаването на социалистическата държава. Отзовите за това събитие, публикувани във в. „Народна култура“, брой 52 от 26 декември 1959 г., дават представа за дебата около „новия дух на времето“ и степента, в която художествената изложба го отразява. За Мара Цончева изложбата показва „напредък по отношение на едно по-страстно, по-искрено, по-емоционално виждане на действителността...“. „Тя е вече оцветена, по-жизнерадостна“ и все пак за Цончева все още личи „страх у нашите творци да се изкажат на висок глас, [...] за да не ги обвинят

⁹ „Как ще става удостояването с Димитровски награди“, публикувано в сп. „Изкуство“, книжка 7 – 8, 1960, 78 – 79.

¹⁰ След деноминацията през 1962 г. в размер на 4000 лева. Според *Статистическия годишник на Народна република България* (1964: 80) средната годишна брутна заплата за страната през 1962 г. е 1020 лева във всички сфери, а за сферата на образоването, културата и изкуството – 964 лева. През 1963 г. цифрите съответно са 1051 и 973 лева.

¹¹ В общ план те са в съответствие с изброените от Мейнард Соломон черти на социалистическия реализъм в частта „Ждановизъм“ в *Marxism and Art* под редакцията на Мейнард Соломон.

отново, че са формалисти“ (цит. по Аврамов 1994: 235). Главният секретар на СБХ – Стоян Сотиров, е по-скептичен и смята, че на творците им пречи „инерцията на погрешното възпитание“ и все още „не може да се каже, че в изложбата има ясно очертани, ясно разграничени индивидуалности“ (пак там: 235 – 236).

Именно от „драматизма“ на събитията, маркирани тук, започва следващата значима фаза в държавната политика по отношение на изкуството, особено що се отнася до новото поколение художници, чиято изложба през 1962 г. според Мария Василева е „не само първата сериозна заявка на тази генерация, но и събужда драматични спорове за смисъла на изкуството“¹². Представители на това поколение са Светлин Русев, Иван Кирков, Йоан Левиев, Димитър Киров, Енчо Пиронков, Димитър Арнаудов, Георги Божилов, Генко Генков, Георги Баев и др. Напълно възможно е новите фази в държавната политика в областта на изкуството да бъдат мислени и като отговор на „появата“ на това ново поколение, за да го подкрепят, но и контролират. Факт е, че от Първия конгрес на Комитета по изкуство и култура през 1967 г. до третия през 1977 г. се изтъква по-гъста административна структура на централизиран държавен контрол, в който периферните организации на местно ниво са в пряка зависимост от центъра (Комитета по култура и съответните съвети). Людмила Живкова, която се издига през 1975 г. от редиците на Комитета за негов президент, ясно очертава в изказането си от октомври 1974 г. на IV пленум на Комитета параметрите на новата държавна политика по отношение на изкуството и културата именно в този смисъл. Прегледът на държавните политики от периода, направен от К. Попов през 1981 г., обяснява за международна аудитория¹³ нормативната амбиция на начинанието по следния начин:

Националните черти, които никога не са били подценявани, определят особеностите на избраната система и приноса на прогресивните народни традиции към нея... Основна цел на новата система е да се създадат тесни връзки с народната традиция, със съвременните тенденции в обществото и с промените, които настъпват за индивида в морално и културно отношение.

(Попов 1981: 30)¹⁴

Доколко успешно е действал нововъведеният механизъм за контрол на изкуството през 60-те и 70-те, е въпрос, който тепърва трябва да се

¹² На страницата на СГХГ

<<http://sghg.bg/newsite/index.php?module=pages&lg=bg&page=collection>> (30.03.2010)

¹³ Публикацията е на английски език.

¹⁴ Преводът от английски в настоящия текст е на М. Кацарска.

обсъжда, но е широко прието да се смята, че през 80-те очевидно той се провалил.

Паралелно с въвеждането на системата за централизиран контрол, от края на 70-те Комитетът по култура също така приема стъпки и изгражда стратегии за създаване на международен профил на българското изкуство. През 1977 г. Попов отбелязва, че „за последните три години български художници участват в над 80 международни изложби и имат над сто самостоятелни изяви в чужбина. През същия период те получават 60 международни награди. Само през 1975 г. български художници участват в 40 изложби в чужбина“ (Попов 1977: 73 – 74). През 1978 г. юнска-та изложба в Париж и декемврийската във Вашингтон са най-мащабните събития в международен план. Amerope-Hemus Art Corporation представя в САЩ седем български художници: Георги Баев, Ванко Урумов, Майя Горова, Василка Монева, Иван Димов, Владимир Мански и Димитър Казаков. Каталогът от експозицията отбелязва „тяхната независимост от академични доктрини“ и се възхищава на „подкрепата, която държавата и обществените организации дават на младите художници“ (Amerope-Hemus Art Corporation 1978: 1 – 2). Към онзи момент Златю Бояджиев е покойник от две години и вече е минало.

Оценки и критически прочити на Златю Бояджиев в периода на социализма

Що се отнася до официалното поле на рецепция – публично циркулиращите отзиви от комунистическия период, картините на Златю Бояджиев се носят като коркова тапа по вода и придобиват все по-голяма репутация и съответните маркери за успех. Зрелите му творби от 1951 година нататък се появяват в публичното пространство в момента, в който започват процесите на десталинизация. Някои от първите са експонирани през късната есен на 1957 година в Пловдив, след което са представени в значимата Обща изложба през 1959 г. в София – поне *Към кланицата* със сигурност е представена там.



Зл. Бояджиев, *Към кланицата*, 1959, м.б. 195 x 100 см (Аврамов 1994: 238)

През 1958 година влиятелният съвременник на Златю Бояджиев – Цанко Лавренов, публикува книга, изследваща творчеството му, която в голяма степен определя критическия поглед върху творбите му по онова време. Лавренов предава хронологията на развитието на художника, прави прочит на картините му към онзи момент и предлага няколко начина за тяхното класифициране, категоризация и периодизация¹⁵. Той авторитетно ги поставя в полето на творби, които кохерентно се сътнасят едновременно и към националния/регионалния етос, и към социалистическите принципи. В заключението си той отбелязва:

Образът на човека заема средишно място в творчеството на художника. И Златю Бояджиев с проникновение надзърта в душевните вълнения, в труда и умората на човека и ни разказва за всичко това някъде просто, а другаде с въодушевление. Това хуманистично чувство, тази любов към трудовия народ от селото, мините или строителните обекти е ръководното начало – същината, която е така въздействуващо изразена в многостраничното му творчество.

(Лавренов 1958: 41)

През октомври 1961 година на ул. „Раковска“ № 125 в София е представена самостоятелна изложба на Златю Бояджиев, която се увенчава с успех. Младият тогава критик Атанас Пацев – част от „новото“ поколение художници, пише хвалебствена рецензия:

От таблата блика напрежение, обич, сила, с всички цветове на дъгата. Тази изложба не е обикновено събитие в нашия художествен живот. Това е една епопея на волята, на въображението, на живописта в мащабите на Захари Зограф и Майстора.

(Пацев 1961: 4)

А винаги лоялният Лавренов по подобен начин е „потресен от силното въздействие на творбите“ и тяхната „експресивна красота“ (Лавренов 1961: 14 – 15). Също през 1961 г. излиза кратък документален филм *Художникът Златю Бояджиев* на режисьора Иван Попов. Този филм участва в програмата на късометражното кино на фестивала в Кан. Рецензията на филма от Мария Георгиева, озаглавена *С любов и майсторство*, обобщава съдържанието му като празник на триумфа на волята на Златю Бояджиев в побеждаването на фаталния удар от 1951 г.

¹⁵ Тук се предлага „биографично“ рамкиране на творчеството на Бояджиев в два периода с оглед на преживения инсулт – на „преди“ и „след“, „заболяването му“. Тази периодизация е преповтаряна и закостеняло преобладава до ден днешен с изключение на изложението на Енчо Мутафов в мемоарната глава *Златю Бояджиев. Ново битие в картината* в книгата му *Художници* (Мутафов 1989: 156 – 172).

и представя портрет на художник с бедни селско-труженически корени и произход (Георгиева 1961: 3). След изложбата през 1961 г. има още две самостоятелни изложби на Златю Бояджиев – през 1968 г. в София и през 1974 г. в Пловдив. Художникът участва и в колективни изложби – в Пловдив с Групата на южнобългарските художници, както и в София. Счита се, че картини на Златю Бояджиев са били представяни и в чужбина, в Делхи и Берлин например, и са били обект на интерес от страна на колекционери в Лондон (съществуват данни за кореспонденция и срещи между колекционера Ерик Есторик и ръководителите на СБХ между 1963 и 1965 г.). Титли и награди се трупат през 60-те и 70-те. Сред тях са: „народен художник“ (1962), „герой на социалистическия труд“ (1967), ордени като „Червено знаме на труда“ (1967) и „Кирил и Методий“ – първа степен (1963), както и Димитровска награда¹⁶ (1963) и Наградата за изкуство на името на Владимир Димитров – Майстора, присъждана от СБХ (1974). В официалното съобщение за присъждането на званието „герой на социалистический труд“ през 1967 година Златю Бояджиев е описан като създател на „стотици картини, които ще останат завинаги като едни от най-красивите платна в нашето съвременно социалистическо изкуство“¹⁷. На пръв поглед репутацията на Бояджиев изглежда недокосната от промените в културната политика от края на 60-те нататък. В този дух има и две статии за него, публикувани в съветски списания от средата на 70-те години¹⁸. Хвалебствени изявления от влиятелни съвременници като Светлин Русев и Атанас Кръстев също се появяват в този период. Някои от тях са събрани в книгата, която Невена Стефанова пише за художника през 1981 година.

И все пак под тази униформено блъскава повърхност на официалния архив за един увенчан с успех художник от комунистическо време съществува по-сложна картина, която може да бъде видяна с малко усилие и разгадана от разпръснати на доста места следи. Не става дума за неофициални или ъндърграунд (самиздат) източници, а по-скоро за лични, незаписани, ретроспективно припомнени, внимателно нюансирани, красноречиво премълчани или бързо забравени такива. Трудно е да се каже дали подобни, да ги наречем подмолни, течения биха били налице и в силно централизирани комунистически (или други идеоло-

¹⁶ С Решение № 93 на Министерския съвет от 16 юли 1962 г., споменато в Колева, Аврамова (1996: 145), за разлика от годината в *Енциклопедия на изобразителните изкуства в България – 1963* (1980: 109 – 110).

¹⁷ Откъси от *Характеристика на народния художник Златю Бояджиев – лауреат на Димитровска награда от Атанас Кръстев* вж. в книгата на Невена Стефанова *Книга за Златю Бояджиев* (1981: 195 – 196).

¹⁸ Вж. Каменски 1975: 14 – 17 и Аврамов 1974: 45 – 49.

гически) диспенсации, нито дали те не са типични изключително за българския контекст по онова време. Ние смятаме, че първото е повороятно. По важното обаче е, че подобни пластове и движения под повърхността е трудно да се удостоверят ретроспективно – те по дефиниция не са архивирани или публично текстуализирани и репродуцирани многократно. И когато съществуват лесно приложими (и действително често приложими) твърди формулировки за тоталитарна естетика или разделения от типа на официално/неофициално изкуство, много малко се инвестира в търсениято на подобни следи от пластове под повърхността, такива, които не пасват на доминиращи исторически перспективи. Именно това допринася за по-нататъшното разпръзване на подобни следи.

В нашия случай се оказва, че в различна степен свързани с официалния дискурс за Златю Бояджиев съществуват поне четири ясно отличими потока, които остават под повърхността. Те в голяма степен усложняват представата за полето на рецепцията на изкуството по онова време в България. Първият аспект има нещо общо с личната кореспонденция. Вторият – с ретроспективни разкази, които извеждат на преден план лични спомени или неофициализирани обсъждания. Третият аспект подсказва за един вид „приглушаване“ в публичния дискурс, а четвъртият ни връща към забравени, но обществено достъпни и публични текстове около едно определено събитие. Вярно, при прочита на тези четири аспекта сме на ръба на хипотетичното, но събрани заедно, тези четири аспекта крият значителен потенциал.

Първо, ролята на Лавренов като възхваляващ критик и благодетел на Златю Бояджиев добива изненадващ нюанс от едно негово лично писмо, датирано на 3 март 1962 г., до братовчедка в Пловдив. В него той отбелязва, че „в София не всички одобряват моите възхвали за Златовото изкуство“ (Колева, Аврамова, съст. 1996: 149) и че усилията му в тази насока са въпреки някакъв недоизказан личен конфликт между Лавренов и Златю Бояджиев. По-важното обаче е, че в писмото се съдържат интересни пасажи, които говорят за резервите и дори за недоволството, което Лавренов храни към зрелите творби (от 50-те) на художника:

Наистина не всичко ми харесва у Златю. У него има нещо много странно, болезнено и понякога нелогични изяви в съдържанието и формата. Така например виждаме и грубоватости в рисунката, гротески фигури, небрежности и пр. В картината му *Война и мир* в дясната страна (страната на мира) необяснимо защо е нарисувал толкова джамии. Какво иска да каже с това? Когато една бивша учителка запитала Ангелушев за мнението му за Златовото изкуство, той направо отговорил: „Изкуство на болен човек“. Но

аз поддържам становището, че той още при първите награждавания трябваше да бъде обявен за лауреат на Димитровска награда, защото има цяла серия картини от първия период, които са наистина шедьоври, неповторими творби. Сегашното му творческо изявяване е чудновато.

(Колева, Аврамова, съст. 1996: 150)

Това, което четем тук, е оценка на картините на Златю Бояджиев от късния период, направена от Лавренов, без тя да бъде облечена в реториката на публичния дискурс, която налага оценката да възхвалява добродетелите на обрисуването на обикновени и трудови хора, творческото упорство, което преодолява съкрушителната болест, националното или локалното светоусещане. Очевидно в момента, в който тези „дадени рамки“ са махнати, Лавренов вижда в платната отклонения от естетически и идеологически норми, които не одобрява. Конотациите на думите, употребени тук, са многозначими. „Грубоватости“ и „небрежности“ са термини, означаващи (на руски) стилистични „проблеми“. „Много странно“ не предизвиква удивление или почуда в положителен смисъл, „нелогични изяви“ говори за проява на ирационалното и т.н. Очевидното идеологическо възражение е свързано с православния национализъм. Цитираната „присъда“, че това е изкуство на „болен човек“, носи отрицателен, а не съчувствен заряд и е по-скоро метафора за отклонение (по стил и съдържание) от нормалността, отколкото просто описание на физическото състояние на художника.

Вторият аспект от значение за аргумента ни се намира в книгата на Димитър Аврамов *Летопис на едно драматично десетилетие* (1994), която дава интересни лични погледи към изкуството от периода. Що се отнася до изкуството на Златю Бояджиев, в нея се очертава картина, която е доста по-различна от тази, с която започнахме. Наред със записаните лични спомени и размисли на Аврамов (ценни сами по себе си) книгата загатва, че общественият дискурс е заглушил и загладил редица съмнения и конфликти. На редица места съществуват препратки, в чието междуредие отекват противоречията, които картините на Златю Бояджиев са пораждали. Отбелязано е, че още през 1946 г. изложба на платна на Златю Бояджиев в София води до заклеймяване на опасностите, които неговият стил крие. Според Аврамов излагането на картина *Към кланицата* в общата изложба през 1959 г. е катастрофа. Предложеният коментар – и като документ за съществуващите нагласи по онова време, и като запис на личните му впечатления – говори много:

Още по-условен и неприемлив за стандартния вкус бе Златю Бояджиев. Неговата голяма композиция *Към кланицата* изглежда ужаси не само ши-

роката публика. Нито един критик не я похвали дори с най-скромни думи. Никъде не бе репродуцирана. Допускането ѝ до изложбата следва да се обясни само със снизходителността на журито към поразения от болестта художник. И все пак тя беше тук и разкриваше един нов свят, ако не пред зрителя, то поне пред нашето изкуство – тези къщи, тази стръмна улица с втурнали се надолу свине, свинарката, която им прегражда пътя – те не са от Стария Пловдив, Асеновград или Брезово, както би могло да се помисли. Те идат направо от подсъзнанието на художника и носят следите на своята утроба – напрегнати, настърънали, кошмарни. Тук няма правила и закони. В този свят всичко е възможно – всякаакви алогични приуимици, всякаакъв каприз на фантазията; връзките в него не са каузални, а афективни, следователно непредвидени, вън от всеки рационален контрол. Ето защо картината не можеше да не смущава ония, които се опитваха да я разчетат според възприетите учебни указания. Тя бе мълчаливо оспорена от критиката и престоя близо две десетилетия в ателието на художника. Днес тя краси партийната резиденция край Русе!

(Аврамов 1994: 260)

Резонансът между тази оценка и писмото на Лавренов по-горе е разителен. Също толкова интересно е, че в този контекст платното не предполага нито локален колорит, нито национален етос, нито възвеличаване на обикновения труженик, а сюрреалистична фантазия. Споменът на Аврамов, че платното не е „по учебник“, си струва да се отбележи – картина предизвиква конвенциите на изкуствоведската критика по онова време. Любопитно е и брожението, което е приписано на „публиката“. Въщност редица цитати от представители на широката общественост относно изложбата през 1959 г. са отпечатани във вестник „Народна култура“. Две от тези мнения в поредицата *Думата имат граждани* се отнасят за картина на Златю Бояджиев:

К. И-в (полковник): Аз недоумявам, че на тая изложба се появяват някои произведения, които не мога да възприема като произведение на социалистическия реализъм. И не само че са намерили място в изложбата, но и под тях виждам и надписи за откупуването им от Държавната покупателна комисия. Такива картини като *Кооперативен пазар* на Борис Коцев, *Към кланицата* от Златю Бояджиев с разните му свине, *Плевене на лавандула* от Александър Петров и още някои такива произведения са в известна степен отстъпления. Тези картини не могат да възпитават и да изпълняват предназначението си на изкуство.

Г. Г-в (работник): В изложбата е застъпена разнообразна тематика. Но е пропусната спортната тема. Никой от нашите художници не е отразил голямото спортно строителство, бурния спортен живот, жизнерадостта на нашата прекрасна младеж. Спирам се на картината *Към кланицата* на Зла-

тио Бояджиев. Художникът очевидно е имал някаква мисъл, обаче не можа да разбера на една кланица да се води майка с 12 прасенца. Прасенцата не се изпращат за клане.¹⁹

Линията, поддържана от държавно-идеологическия апарат, тук е предимно в подбора, направен измежду членовете на широката общественост, цитирани във вестника. Това, че картините на Златю Бояджиев не отговарят на очакванията и желанието за социалистически реализъм и прогресивно изкуство на обикновения човек – стандартно представени/излъчени чрез гласове на войници и работници, е равносилно на унищожителна критика. Стъпките към десталинизация по онова време може и да допускат известна гъвкавост в изкуството, но то все още е изцяло рамкирано в служба на комунизма.

Според Аврамов една изложба на Златю Бояджиев – тази от октомври 1961 година в София, спасява творчеството му от заклеймяване и пълна забрава. И пак споменът на Аврамов за собствените му впечатления от нея хвърля интересна светлина по въпроса:

Това не беше изложба, а цял космос, един нов свят – любопитен и приказен, странен, загадъчен, дори абсурден за делничното възприятие. Свят на нескончаемо напрегнато движение, където човекът се катери и слиза по урви и чукари, обкръжен и почти неотделим от дълги стада настърхнали говеда. Свят, където старото и новото, миналото и настоящето, отмиращото и зараждащото се, преходното и непреходното, комичното и трагично-то, разумът и безумието, нормалното и уродливото, редът и хаосът непрестанно се разминават и сблъскват, отказвайки да се подчинят на известните физически закономерности, на всекидневните стереотипи и навици, на битовата и формална логика. Остро усещане за нещо първично, диво, атавистично, сякаш изтръгнато от глъбините на племенната ни душевност – неизвестното в тази форма за българската живопис, за цялото ни ново изкуство и литература.

(Аврамов 1994: 329)

Тук термините на критически прочит не са много по-различни от по-ранната оценка на Аврамов за *Към кланицата*. В този случай също картините на Бояджиев отправят сериозно предизвикателство към конвенционалните норми на времето. Това, което представлява интерес обаче, е, че вместо да анализира или идеологически да отрече, или да одобри платната, Аврамов фино насочва оценката към националната

¹⁹ „Думата имат гражданите“ в „Народна култура“, цитирано също в Аврамов 1994: 242.

рамка – той оценява експозицията като „принос към българското изкуство“ и израз на „племенната *ни* душевност“. Пасажите, които следват нататък в книгата му, повтарят тази стратегия на описание на стилистичните предизвикателства чрез критическо обръщане към „изкуството“, отклонявайки тълкуванието на тези предизвикателства към полето на националния или локализирания етос. Аврамов недвусмислено документира в книгата си, че ефектът от изложбата е бил толкова поразителен, че секция „Живопис“ към СБХ организира обсъждане в залата сред самите картини. На тази кръгла маса присъстват и Атанас Пацев, и Цанко Лавренов, както и Илия Петров, Кирил Кръстев, Александър Стаменов, Георги Бакърджиев, Стоян Венев. Възгледите на Пацев и Лавренов са в унисон с цитираните вече отзиви, които те правят за изложбата. Според Аврамов други също са взели думата и те „единодушно изразяват възхищението си от моралния подвиг на възродения художник, анализрайки отделни страни на неговото творчество“ (Аврамов 1994: 337). Изглежда, предизвикателството на зрелите творби на Бояджиев предизвиква изненада и немалко стъпяване, дори тревожност (поне достатъчно, за да се свика тази среща), но цялостната насока на дискусията внимателно е изместена в удобната зона на националния дух. Може би това е било плод на влиятелни приятели и на колеги художници, които покриват или прикриват „отклонилия се“ колега, откривайки така начин не само да опазят Бояджиев, но и да озапят тези аспекти, които ги стъпват и които тревожат тях самите.

В третия и далеч по-трудно удостоверим аспект, свързан с подмолните течения и пластове, които могат да бъдат намерени под публикуваната и архивирана плоскост, става дума не за това, което се е случило, а за това, което не се е случило. Както знаем, към края на 60-те и през 70-те се предприемат редица стъпки към затягане на държавния контрол върху изкуството и културата и към по-голямо инвестиране в създаването на международен профил на българското изкуство. Това е изключително продуктивен период за Златю Бояджиев. За художник, който вече е канонизиран към онзи момент, поне в национален план, и публично е почитан, работите му са подложени на любопитно „потискане“. Не става дума за липса на обсъждания или излагане на творбите му – и двете се случват в границите на България и в доминантната рамка на СССР. Творчеството на Бояджиев не е пренебрегвано до степен на забвение, а е по-скоро е „ограничавано“. То например получава пре-небрежимо малко внимание в периода на международно профилиране на българското изкуство. Това може да се прецени от публикациите за българско изкуство и култура на английски език, предназначени най-

вече за консумация на Запад. През 1964 година излиза книгата на Атанас Божков *Bulgarian Art*, издание на Foreign Language Press. В нея има две пренебрежителни изречения за Бояджиев, повече в смисъл на любовта му към изкуството, отколкото за творбите му. Някои списания на английски език, като *Obzor* („Обзор“) и *Contacts* („Контакти“) от 1967 – 1968 г., публикуват ценни материали за развитието на българското изкуство в онзи период. Повечето от тях дискутират изкуството през Възраждането, но някои обръщат внимание и на създаването на международен профил на българското изкуство от XX век, както и на съвсем съвременното към онзи момент. Картините на Владимир Димитров – Майстора са широко представени. През 1968 г. излиза статия на Величко Коларски за Българската национална галерия, която отделя голямо внимание на работите на Лавренов и упоменава Иван Милев, Пенчо Георгиев, Майстора, Васил Стоилов, Стоян Венев, Ненко Балкански, Стоян Сотиров, Илия Петров, но пропуска да спомене Златю Бояджиев. Не успяхме да намерим документи за каквато и да било изложба извън България от средата на 60-те нататък, в която да са представени картини на Златю Бояджиев. Всъщност в *Енциклопедията на изобразителните изкуства в България* статията за Лавренов изброява 11 държави, в които той е имал изложби и самостоятелни такива в редица градове, а в статията за Бояджиев няма упомената нито една. В прегледа на Попов през 1977 г. на държавните политики, свързани с изкуството и културата, в секцията за живописта лаконично е отбелязано: „Изложби на по-чиналиите Златю Бояджиев и Майстора се състояха в Париж през 1973 г.“, ала почти няма доказателства в подкрепа на това твърдение за Бояджиев. Към момента на смъртта му през 1976 г. репутацията на Бояджиев е ограничена в националната зона, ала е пренебрежително ниво в международен план. Дори в национален мащаб тя е сравнително „приглушена“. Смъртта му не поражда никакви непосредствени усилия да се представи неговото творчество сред енергичните стратегии и политики за представяне на българското изкуство в чужбина от 1978 година нататък.

Във всичко казано дотук се забелязва една тенденция. Както вече споменахме, Аврамов и мнозина други се „справят“ с отклоненията на Бояджиев от общоприетите норми на времето, като полагат творчество то му в националната рамка, а впоследствие, изглежда, той е бил локализиран в тази национална рамка, но не и считан за неин представител²⁰. Съществуват аргументи, че темите и мотивите в творбите на Боя-

²⁰ Постоянната експозиция на Националната художествена галерия например и досега включва единствено негови ранни творби.

джиев, които често са „извлечени“ от спомени или от непосредственото му обръжение, се поддават на такава локализация (като пловдивски художник или фолк художник). За нас това е много спорен момент. Повечето художници могат да бъдат мислени като локални поради черпенето на теми и образи от обръжението им, а в голяма степен от рецептивното поле зависи дали техните творби ще придобият значение отвъд сферите на произхода и референциите им. Напълно е възможно в случая на Бояджиев емфатичното локализиране, наложено на творбите му, първоначално да е било критическа стратегия от страна на приятели в един рестриктивен режим, а впоследствие да е резултат от конструирането на националното наследство и в крайна сметка (към днешна дата) – плод на туристическата индустрия на националното наследство. При всички случаи в периода от 1969 до 1986 година реконструкцията на Стария град в Пловдив включва материализирането на заявката на града като българска „столица“ на изкуството и културата, съпътствано от центриране на Бояджиевото творчество в сърцето на Стария град. В последните години чрез туристическата индустрия за културно наследство Пловдив се брандира като център на изкуствата по най-различни начини, видими на повърхността на града, и капсула Бояджиев в това упражнение по брандинг. А първоначалните отзиви и тълкувания на творбите му са били далеч по-обещаващи.

Последният, четвърти аспект се отнася към едно конкретно събитие – самостоятелната изложба на Златю Бояджиев в София през 1968 г. (последната приживе в столицата) и три непосредствени критически отзива за нея от Атанас Божков, Невена Стефанова и Моис Басан. Това е изложба, към която не препраща нито един критически прочит оттогава насам (нито в книгата на Невена Стефанова, нито в тази на Аврамов тя се упоменава), нито пък критическите прочити от онзи момент са били репродуцирани или тълкувани оттогава²¹. И все пак за нас те разкриват момент на ясно доловимо напрежение и възможност за разклащане на официалния дискурс такъв, какъвто вече е бил фиксиран към онзи момент и какъвто битува и до днес.

Първият от тези отзиви е от Атанас Божков (всъщност това е речта му при откриването на изложбата, публикувана в „Народна култура“). Той говори за картините като представящи нещо „лично“: „сега ние

²¹ Всъщност дори и най-новото издание във връзка с Юбилейната изложба, посветена на 110-годишнината от рождението на Златю Бояджиев – *Златю Бояджиев и Бараците*, съпътстващо едноименната изложба, не упоменава изложбата от 1968 г. в София в иначе изключително подробната животопис на художника (Филева и др. 2013). Но отзивите за нея са включени в избраната библиография (2013: 93 – 95).

виждаме не поредица от творби, предназначени за изложба, а изложба на едно голямо творчество, въплъщащо ярко и убедително неговата лична съдба“ (Божков 1968: 8). Този личен аспект е ретуширан допълнително чрез приписването на детски черти на художника, който, изглежда, си играе на зрял художник и не трябва да се възприема твърде сериозно: „Златю Бояджиев изживява този разнолик и единен свят без предразсъдъци с доверчивостта и трогателната искреност на дете и го пресъздава върху платната си със сериозността и убедителността на зрял и мъдър творец“. Що се отнася до контекстуализирането на Бояджиевото творчество в българската традиция на изкуството, Божков е доста предпазлив – в дискусията за българско изкуство оттук насетне, отбелязва той, „мястото на Златю Бояджиев ще се уточнява не само с неговите нови творби“. Това приканване към критическо ангажиране е съпътствано от внимателно дистанциране от страна на автора (Божков), който се въздържа да даде категорична критическа оценка за платната на тази изложба. Неговата предпазливост е видима и в привидния комлимент към публиката, върху чиито „плещи“ се поставя отговорността за оценка: „Нашият зрител е достатъчно подгответен, за да определи сам къде са най-големите постижения на тази изложба“ (пак там).

Поне една от маневрите, които се забелязват в този отзив, е подета от втория критик на тази изложба – Невена Стефанова, в нейното есе, публикувано в списание „Изкуство“.

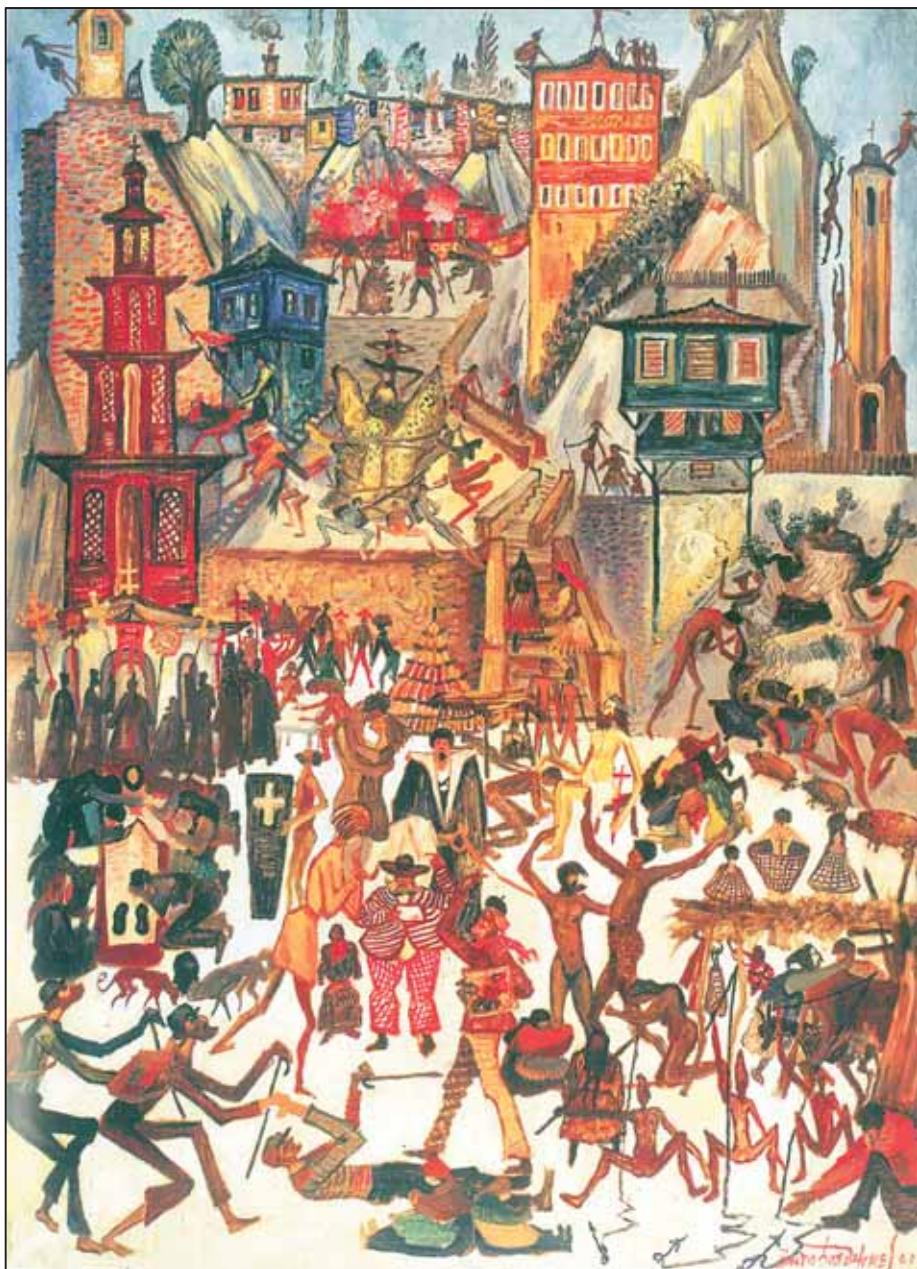
Дете или мъдрец – питам се винаги пред картините му. Питам се и днес сред тая феерична изложба, защото творецът се е превъплътил още веднъж като жив дявол! – А може би едновременно е и дете, и мъдрец!

(Стефанова 1968: 13)

Тук има явна причина за употребата на „дете“ – картина на Златю Бояджиев *Детство* е от тази изложба и е отпечатана с есето на Стефанова. Това платно (измежду другите 35 от изложбата) е възприето от Стефанова като автопортрет и служи за отправна точка в нейната собствена интерпретация на изложбата.

Когато опитоми лявата ръка да държи четката, добродетелният описател на старината, грижливият стилизатор на природата откри в себе си един неподозиран дар – да проницава в психиката, да разкрива човешката сложна и противоречива природа, човешкия характер... Не скептицизъм, не и диаболичност – състояния чужди на хуманната му природа – той започна да разкрива пороците и суетата без ожесточение, с детска откровеност на добродушна и предупреждаваща гротеска.

(Стефанова 1968: 12)



Зл. Бояджиев, *Апокалипсис*, 1969, м.б. 133 x 94 см (Бояджиев, съст. 2003: 35)

Съдейки по този цитат и като имаме предвид изобилието от два противопоставени един на друг набора от нормативни термини – „скептичен“, „диаболичен“, „жив дявол“, „греховен“, противопоставени на „добродетелен“, „детски“, „откровен“, „добродушен“ и така нататък, с основание може да твърдим, че по границите на текста витае никакъв спор. Стефанова, изглежда, прави препратка към диспут около тази изложба, който има нещо общо с морални казуси – както с моралния ефект от картините на Бояджиев, така и с моралната позиция на самия художник такава, каквато може да бъде видяна чрез картините му.

Третият отзив за тази изложба – дългото есе на Моис Басан в „Проблеми на изкуството“ – споменава мимоходом, но многозначително за диспата, който според нас е бил предизвикан от изложбата. Басан си спомня, че „на излизане един от посетителите ми каза за хубавата *Вечеря* – тя е чудесна и не е от онези негативни платна“ (Басан 1968: 12), преди да представи собствените си възгледи по начин, който се стреми да се справи със съмненията относно негативизма при Бояджиев. Картината *Вечеря* всъщност е и единствената репродукция, консесусно отпечатана в „Народна култура“ редом с отзива на Божков. Басан признава, че „между основните 30 – 35 картини на изложбата близо 15 са белязани със знаци на злочастие и надмогнато страдание. Има и такива, от които направо се подава козият крак на ужасното“ (пак там). Неговият пространен и щателен анализ на изложбата от 1968 г. е посветен най-вече на преценката дали художникът (а не отделни картини) може да бъде считан за утвърждаващ „злото“ и „грозното“, или не. За целта той възприема две стратегии. Първо, Басан използва „съзнанието на художника“ като медиращ фактор, който свързва това, което е изобразено (на всички нива), първо с личното, с психологичното, с автобиографичното и чак след това – с общностното или историческото. Второ, той прави настойчива подредба на платната от тази изложба, според която – твърди той – те трябва да бъдат гледани в последователност, въпреки че картините нямат „общоприетата за други самостоятелни изложби номерация“, както става ясно от изложението на Божков. Този наложен ред позволява на Басан да представи линеарен аргумент за творбите и намеренията на художника като цяло: той вижда в картините поредица, в която някои са „изображения на злото“ и страданието, последвани от такива, които представлят преодоляването на страданието в личен план, последвани от някои, които в крайна сметка изобразяват постигане на общностно спокойствие и мир. Басан заключава настойчиво (всъщност твърде настойчиво), че неговият прочит на изложбата от 1968 година е не „само ход от методиката на нашето из-

ложение, то е същност на самата авторова позиция“ (Басан 1968: 17), която разкрива „едно съзнание насочено *към* света и неразколебано в себе си“ (подчертаното е от оригинала).

Трите отзиви за самостоятелната изложба на Златю Бояджиев през 1968 г., които скицираме тук, явно се борят по различен и все пак свързан начин с известно притеснение, несигурност и противоречие. Божков изглежда по-загрижен за мястото, което ще се отреди на Златю Бояджиев в нашето изкуство, отколкото за тази изложба. Неговото предпазливо дистанциране намира отглас и в необичайната бележка под черта, съпътстваща есето на Басан в „Проблеми на изкуството“, а именно: „Б. Р.²² Големият и многообразен художествен принос на Златю Бояджиев буди много въпроси. Редакцията е готова да даде място и на други тълкувания върху творчеството му“ („Проблеми на изкуството“ 1968: 11). Изложението на Басан прилича на старателно изработена стратегия за предпазване на художника и творбите му от каквото и да било приписване на негативност или nihilизъм. Изтькването от страна и на Божков, и на Стефанова на „детските“ измерения на творбите на Бояджиев може да бъде прочетено като подобна стратегия за умиротворяване на критиците му и за защитаване на твореца. Едно дете – сякаш казват те – не трябва да бъде съдено твърде строго. Иронията в случая е, че детската метафора върви ръка за ръка не само с умиление, но и с упражняване на родителски контрол.

В заключение

Нашето изследване се съсредоточи върху регистриране на комплексните връзки в полето на рецепцията през соалистическия период в България около един конкретен художник – Златю Бояджиев. За нас то повдига множество въпроси около повсеместната приложимост на утвърдени рамки за отграничаване на изкуството от Източния блок чрез дихотомията официално/неофициално изкуство, от една страна. От друга страна, подхождът, който избира „текстовата“ конкретика на проявленията на изкуствоведска критика, крие за нас продуктивен потенциал за опознаване на зоните на контрол, влияние и припълзване в идеологическите и социалните параметри на рецептивното поле през периода на соализма в областта на изкуството. Ако не друго, такъв подход поне би могъл да обогати (или усложни) ретроспективно тотализиращите рамки, прилагани в историографията на изкуството към днешна дата.

²² Б. Р. – Бележка на редактора.

ЛИТЕРАТУРА

- Аврамов 1974:** Аврамов, Д. Златю Бояджиев: классик болгарского искусства. [Avramov, D. Zlatyu Boyadzhiev: klassik bolgarskogo iskusstva.] // Искусство СССР, № 9, 1974, 45 – 49.
- Аврамов 1994:** Аврамов, Д. *Летопис на едно драматично десетилетие: Българското изкуство между 1955 – 1965.* [Avramov, D. Letopis na edno dramatichno desetiletie.] София: Наука и изчество, 1994.
- Амероп-Хемус 1978:** Amerope-Hemus Art Corporation. “*Introduction*” *Seven Bulgarian Painters (Catalogue).* Washington, DC: Amerope-Hemus Art Corporation, 1978.
- Басан 1968:** Басан, М. Художественото съзнание на Златю Бояджиев. [Basan, M. Hudozhestvenoto saznanie na Zlatyu Boyadzhiev.] // *Проблеми на изкуството*, брой 3, година 1, 1968, 11 – 31.
- Бел 1986:** Bell, John D. *The Bulgarian Communist Party from Blagoev to Zhivkov.* Stanford: Hoover Institution Press, 1986.
- Божков 1964:** Bozhkov, A. *Bulgarian Art*, trans. Grigor Pavlov. Sofia: Foreign Languages Press, 1964.
- Божков 1968:** Божков, А. Светът на Златю Бояджиев. [Bozhkov, A. Svetat na Zlatyu Boyadzhiev.] // *Народна култура*, год. XII, брой 8 (579), 24.02.1968, 8.
- Бояджиев, съст. 2003:** Златю Бояджиев. Албум по случай 100-годишния юбилей на художника. Съст. Георги Бояджиев. [Zlatyu Boyadzhiev. Album po sluchay 100-godishniya yubiley na hudozhnika. Sast. Georgi Boyadzhiev.] Пловдив: ИК „Жанет 45“, 2003.
- Георгиева 1961:** Георгиева, М. С любов и майсторство. [Georgieva, M. S lyubov i maystorstvo.] // *Народна култура*, год. V, брой 35, 2.09.1961, 3.
- Голомщок, Глезер 1977:** Golomshtok, I., Al. Glezer. *Unofficial Art from the Soviet Union.* London: Secker & Warburg, 1977.
- Енциклопедия 1980:** Енциклопедия на изобразителните изкуства в България. [Entsiklopediya na izobrazitelnite izkustva v Balgaria.] Том 1 А – Л. София: БАН, 1980.
- Знеполски 2008:** Знеполски, Ив. *Българският комунизъм: социокултурни черти и властова траектория.* [Znepolski, I. Balgarskiyat komunizam: sotsiokulturalni cherti i vlastova traektoriya.] София: Институт за изследване на близкото минало, Институт „Отворено общество“, Сиела, 2008.
- Каменски 1975:** Каменский, А. Златю Бояджиев. [Kamenskiy, A. Zlatyu Boyadzhiev.] // *Творчество СССР*, N 7, 1975, 14 – 17.

- Коларски 1968:** Kolarski, V. The Bulgarian National Art Gallery. // *Obzor*, No. 3, 1968, 33 – 39.
- Колева, Аврамова, съст. 1996:** Колева, Р., А. Аврамова (съст.). *Един живот не стига. 132 непубликувани писма на Цанко Лавренов*. [Koleva, R. and Avramova, A. eds. *Edin zhivot ne stiga. 132 nepublikuvani pisma na Tsanko Lavrenov.*] Пловдив: Полиграфия, 1996.
- Лавренов 1958:** Лавренов, Ц. *Златю Бояджиев*. [Lavrenov, Ts. Zlatyu Boyadzhiev.] София: Бълг. художник, 1958.
- Лавренов 1961:** Лавренов, Ц. *Изложбата на Златю Бояджиев в София*. [Lavrenov, Ts. Izlozhbata na Zlatyu Boyadzhiev v Sofia.] // *Изкуство, книги 9 – 10*, 1961, 14 – 19.
- Мутафов 1989:** Мутафов, Е. *Художници*. [Mutafov, E. Hudozhnitsi.] София: Български художник, 1989.
- Пацев 1961:** Пацев, Ат. *Изкуство – съдба*. [Patsev, A. Izkustvo – sadba.] // *Народна култура*, брой 40, 7.10.1961, с. 4.
- Попов 1977:** Popov, K. *The Democratic Development of Modern Bulgarian Culture*. Sofia: Sofia Press, 1977.
- Попов 1981:** Popov, K. *Cultural Policy in Bulgaria*. Paris: Unesco Press, 1981.
- Соломон 1979:** Solomon, M. ed. *Marxism and Art*. Brighton: Harvester, 1979.
- Статистически 1964:** *Статистически годишник на Народна република България*. [Statisticheski godishnik na Narodna republika Bulgaria.] София: Централен статистически институт към Министерския съвет, 1964.
- Стефанова 1968:** Стефанова, Н. *Златю Бояджиев*. [Stefanova, N. Zlatyu Boyadzhiev.] // *Изкуство*, XVIII, брой 4, 1968, 12 – 17.
- Стефанова 1981:** Стефанова, Н. *Книга за Златю Бояджиев*. [Stefanova, N. Kniga za Zlatyu Boyadzhiev.] Пловдив: Хр. Г. Данов, 1981.
- Филева и др., съст. 2013:** Филева, А., М. Василева, Ст. Николова, Кр. Линков, Б. Тончев, А. Кънчев, Цв. Четъшки (съст.). *Златю Бояджиев и „Бараците“*. *Изложба, посветена на 110-годишнината от рождението на Златю Бояджиев*. [Fileva, A., M. Vasileva, St. Nikolova, Kr. Linkov, B. Tonchev, A. Kanchev, Tsv. Chetashki (eds.). *Zlatyu Boyadzhiev i "Baratsite". Izlozhba, posvetena na 110-godishninaata ot rozhdenieto na Zlatyu Boyadzhiev.*] София: СГХГ и ГХГ – Пловдив, 2013.