

## THE PENCIL OF NATURE BY WILLIAM HENRY FOX TALBOT (1844)

PLAMEN SHULIKOV

ASSOCIATE PROFESSOR, PhD  
AT KONSTANTIN PRESLAVSKY – UNIVERSITY OF SHUMEN

BULGARIA

PSHULIKOV@ABV.BG

**ABSTRACT:** IN ADDITION TO BEING THE FIRST SYSTEMATIC MONOGRAPH ON THE THEORY OF PHOTOGRAPHY, THE PENCIL OF NATURE BY W. H. TALBOT WHICH IS RELATIVELY SHORT, WAS THE FIRST BOOK TO PUBLISH PHOTOGRAPHIC IMAGES AND THIS GAVE IT PRIORITY IN THE SUBSEQUENT LONG HISTORY OF THE ALBUM. THE TEXT IS THE FOREWORD OF THE FAMOUS MONOGRAPHIC ESSAY BY TALBOT, WHICH IS PRESENTED FOR THE FIRST TIME IN BULGARIAN.

**KEYWORDS:** THE FIRST SYSTEMATIC MONOGRAPH ON THE THEORY OF PHOTOGRAPHY, THE PENCIL OF NATURE, TALBOT, HISTORY OF THE PHOTOGRAPHIC ALBUM.

Още първото изречение в тази малка, но знаменита книга, с която изобщо дебютира системната теоретическа мисъл за фотографията, вече окончателно комплектова една подхваната още в нейното заглавие опозитивна понятийна двойка. През следващите 170 години, волно-неволю, именно върху този изходен концептуален бином предстои да бъдат полагани всички опити за осмисляне на най-революционното визуално изкуство. Веднага след стъписващата с езотеризма си метафора „моливът на природата”, тържествено изписана върху корицата, Талбът въвежда и неговия метонимичен корелат „моливът на художника”: „Малкият труд, сега представян пред обществеността, е първият опит да бъде публикувана серия от снимки, изцяло изпълнени чрез изкуството на фотогенната графика, без каквато и да е помощ и съвсем независимо от молива на художника.”<sup>1</sup> Така, още само пет години след патентоването на дагеротипния метод, двата молива (на художника и на природата), изострени като за бой на живот и смърт, враждебно се сплитат, за да положат началото на повече от стогодишна методологическа война в полето на визуалните изкуства. Какво е всъщност внезапното светогледно просветление, което, независимо от съпротивата основно на художниците-портретисти, толкова взривно популяризира новото графично изкуство, че само за около 15 години, по думите на тогавашната изкуствоведка Елизабет Йистлейк, фотографията „става всекидневна дума и всекидневно желание; използва се в изкуството и науката, в любовта, бизнеса и правосъдието; можеш да я откриеш в най-разкошен салон и мрачно таванско помещение – в самотата на планинска вила и сред блясъка на лондонски бар (gin-palace)<sup>2</sup>, в джоба на детектива, в килията на осъдения, в каталозите на художници и архитекти, сред книжа и проекти на мелничари и манифактуристи или скътана в

<sup>1</sup> Н. F. Talbot. The Pencil of Nature, London, Longman, Brown, Green and Longmans, 1844, p. 1

<sup>2</sup> Към средата на XIX век лондонските барове вече уверено се превръщат в еталон за комфорт и ергономия на публичната среда, преди всичко защото именно те, подобно на всички обекти с най-общо търговско предназначение по главните улици, са приоритетно включвани към мрежата за снабдяване със светилен газ.

студена гръд на бойното поле”<sup>3</sup> Само за сведение ще припомним, че у нас подобна белетристично нюансирана оценка за мащабите на светогледния натиск, упражняван върху публичната среда от ескалиращи конфекционни изображения (в случая – илюстрираната картичка), Сирак Скитник прави през 1928 г.<sup>4</sup>, а комедията „Вражалец”, където пък Ст. Л. Костов обобщества една от „тайните” криминални хипотези, тържествено разкрити пред фотографията на ХХ век, се появява едва през 1933 г.

Според Хилъри Фрейзър, съвременна изкуствоведка от Бъркбек колидж в Лондон, фотографията се интегрира особено бързо и гъвкаво към духа на викторианското изкуство под натиска на витаещото изострено усещане за „тактилна ценност” (Б. Беренсън). Адаптирайки това понятие към фотографията, Х. Фрейзър го доуточнява като своего рода „чувствена конфабулация”<sup>5</sup>, с която създателят на понятието К. Л. Калбаум обяснява през 70-те години на ХІХ век клиничната склонност празници в паметта да бъдат запълвани с измислени обстоятелства. Независимо че понятиятната екстраполация е основана върху очевидността на заместването, що се отнася до социалния живот на фотографията, като че ли към него е по-уместно да бъде приложено родственото понятие „псевдореминисценция”, което и без друго често е отъждествявано с конфабулацията. Съвсем независимо от коректността на това дефинитивно усилие обаче, далеч по-важно е, че то оголва онзи шокиращ репрезентативен ресурс на фотоизображението, който провокира не толкова естетическо удовлетворение от подобие то между обект и образ, колкото непогасима фетишистка страст и, разбира се, естествен страх от дълбините на чувствената бездна, над която тази страст ни провесва. И от двете страни на камерата, придобила чудовищен образ на барикадна стена в най-болезнения медиен дебат от втората половина на ХІХ век, случайно съхранилият нормална чувствителност човешки слух бива поразяван от неовладени фалцети, долитащи и откъм църковния амвон, и откъм фотографските и художнически ателиета, и откъм литературните салони, и дори откъм странно разбунените крепости на обичайно невъзмутимите частни домове. Необузданата истеричност на реакциите спрямо фотографията може да бъде донякъде осмислена единствено като спонтанен ужас пред озъбената паст на неотвратимо връхлитаща заплаха. В конкретния медиен казус, чийто публичен отзвук би било пресилено да се твърди, че притежава изключително своеобразие поне в сравнение с предстоящите оглушителни медийни взривове през следващия век, почти физиологично усещаният ужас е всъщност ужас, предизвикан от оцетената традиционна неприкосновеност на чувството за... собственост.

Чувство за собственост спрямо какво или спрямо кого? У Русо, както е известно – спрямо „парчето земя”. Той посочва това чувство като най-примитивна, но затова пък най-неотстраняема, най-стабилна, даже аксиоматична опора на гражданското общество<sup>6</sup>. Не че в своята младост фотографията не се изкушава по подобен буквализъм, когато се изправя пред въпроса за собствеността. Фотографската история от ХІХ век помни

<sup>3</sup> E. Eastlake. Photography, In: Quarterly Review, London, John Murray, Albemarle street, Vol.101, №202, January - April 1857 (pp. 442-468), p. 448

<sup>4</sup> Сирак Скитник. Илюстрираната картичка, В: Слово, 03.07.1928

<sup>5</sup> Х. Фрейзър. Язык прикосновения в викторианском дискурсе об искусстве, В: Новое Литературное Обозрение, 2014, №1 (125)

<sup>6</sup> Ж.-Ж. Русо. Разсъждение върху следния въпрос, предложен от Дижонската академия: какъв е произходът на неравенството между хората и основава ли се то на природния закон?, В: Ж.-Ж. Русо. Избрани съчинения, Т. 1, София, Наука и изкуство, 1988, с. 620

подобен правен прецедент. Представен накратко, той изглежда така: ако земята, изобразена върху фотографията, е моя, чие е тогава изображението?<sup>7</sup> Фотографията обаче модифицира до неузнаваемост веществеността „примитивизъм“ на този безсъзнателен човешки порив. Тя хвърля върху „неприличната“ му буквалност полупрозрачен цивилизационен растер, изпод който дискредитираното чувство за собственост израства ценностно, като добива особена светогледна значимост. Фотографският образ, чийто „графичен садизъм“ създава видими предпоставки той да бъде плътно отъждествяван с обекта, се схваща като божествено творение, а самата човешка способност за производство на толкова реалистичен образ – като акт на *Сътворяване*, като конкурентно и светотатствено сатанинско посегателство към изключителните креативни пълномощия на Твореца и единствено на самия Творец. Същевременно, „машинното“ (Е. Ийстлейк) клонинговане на човешки копия под формата на визуални образи възкресява позабравения към средата на XIX век ужас, за който Е. Т. А. Хофман вестра в „Пясъчният часовник“ още през 1814 г. Става дума за шокиращия потрес на човека от перспективата, че е заплашено правото му на собственост върху самия него. Не много по-късно атавистичният страх на Балзак от камерата блестящо ще потвърди догадката на немския разказвач. Накратко, в своите исторически промеждия с чувството за собственост фотографията провокира двоен светогледен ужас наред с обществото: *ужас от притежанието* (на свръхестествен творителен ресурс) и *ужас от отнемането* (на най-близкото на човека – собствения му образ). За внезапната прогресия на рецептивния драматизъм очевиден принос има високата „тактилна ценност“ (Б. Беренсън) на фотографското изображение, създаващо чрез своя „графичен садизъм“ физиологично обоснована илюзия за тъждественост между обект и образ. Впрочем, самата Е. Ийстлейк като непосредствен свидетел на първите публични реакции спрямо фотографията от средата на XIX век ги представя именно като стресиращо реалистично преживяване, провокирано от усиления релеф на бръчките във фотографските портрети. Дали въз основа на визуална безспорност или пък поради липса на други подходящи сравнения в средата на XIX век – не става известно, но изкуствоведката твърди, че фотографията възкресява духа на Рембранд<sup>8</sup>. По силата на традиционно стереотипна изкуствоведска представа портретите на холандския художник обичайно са сочени не толкова като буквални копия на тъй наречената действителност, колкото като късове жизнен автентизъм, многократно надхвърлящ механичната репродуктивност на безпристрастната хроника. Че тази представа още към края на XIX век е превърната сред професионалните фотографи в източник на всеобщо браншово вдъхновение, свидетелствуват многото ателиета<sup>9</sup> или пък брандове фотографски материали, носещи (очевидно, съвсем не случайно) тъкмо името „Рембранд“.

<sup>7</sup> Вж.: Р. Барт. *Camera lucida*. Коментарий к фотографии, Москва, „Art Marginem“, 1997, с. 25

<sup>8</sup> E. Easylake. *Photography*, In: *Quarterly Review*, London, John Murray, Albemarle street, Vol.101, №202, January - April 1857 (pp. 442-468), p. 442

<sup>9</sup> Вж. П. Боев. *Фотографското изкуство в България (1856-1944)*, София, „Септември“, 1983, с. 161

**ЦЕЛЛОИДИНОВАЯ БУМАГА**  
**„REMBRANDT“**  
(ПАТЕНТОВАНА)

единственна фотографическа копирувальна бумага, която дасть хороше отпечатки и съ неудовлетворительныхъ, повидимому совсѣмъ негодныхъ негативовъ, какъ-то: передержанныхъ, тонкихъ и вялыхъ.

Въ особенности она незаменима для начинающихъ заниматься фотографией, равнымъ образомъ во всѣхъ трудныхъ случаяхъ, когда пластинка не можетъ быть усилена и отпечатки на обыкновенныхъ копирувальныхъ бумагахъ получаются некрасивые, сърые—безъ всякихъ контрастовъ.

**Rembrandt № 1** для слишкомъ мягкихъ негативовъ.

**Rembrandt № 2** для тонкихъ и вялыхъ негативовъ.

**Rembrandt № 3** для самыхъ вялыхъ, повидимому, совсѣмъ негодныхъ матрицъ.

„Нормальная Vindobona“ для сильныхъ негативовъ.

„Матовая бумага“ для черныхъ платиновыхъ тоновъ.

„Открытыя письма“, также съ художественными рамками.

„Открытыя письма Rembrandt“ для вялыхъ негативовъ.

Порошокъ для проявленія „барона Гюбля“.

Коллоидъ, коллоидонная вата, фотографич. лаки.

**Фабрика Фердинанда Грдличка.**  
**Fabrik FERDINAND HRDLICZKA.**  
Wien VII/3. Zieglergasse 96.

Рекламна страница от изданието: Проф. Ф. Шмидт. Моментална фотография, С.-Петербург, Изд. Ф. В. Щепанского, 1903

Е. Ийстлейк едва ли е подозирала в средата на по-миналия век, че видяната от нея „връзка“ между Рембранд и фотографията с течение на времето ще се окаже знамение, още по-малко - че с името на великия холандец едва тепърва предстои да бъде назована специална фотографска схема за изкуствено осветление, усилваща чрез изострения релеф на изобразявания обект почти реално физиологично усещане за високата му „тактилна ценност“ или мощна рецептивна илюзия за „чувствена конфабулация“. Преведено на езика на В. Бенямин, медицинското понятие „тактилна ценност“ предстои да се преобрази в „графичен садизъм“. Локализирано пък върху „нулевата степен“ на емфазиса – просто в реализъм. Ако съдим обаче по реакциите към съвсем скорошната теза „Хокни-Фалко“, дори толкова контра-емфатично понятие, каквото е понятието „реализъм“, все още е в състояние да провокира *нереалистично* висока температура на обществения дебат, щом то бъде приложено към неспокойната област на теориите за фотографията.

Още „Моливът на природата“ на Уилям Хенри Фокс Талбът (1844 г.) подсказва предстоящото и несекващо безпокойство на теоретичния фотографски дискурс, като създава непреодоляно и до днес предубеждение, че усиленият емфазис на дебата върху фотографията е неотчуждаем родилен белег на самия предмет на речта, че дори е пряка функция от езотеричната му същност. Например, мимолетните изображения, проектирани чрез „camera obscura“ върху екрана на познатото от древността

устройство, Талбът нарича „феерични картини”<sup>10</sup>, хипотезата тези вдъхновяващи картини да бъдат трайно съхранени – „очарователна”<sup>11</sup>, а твърдата си, макар и не особено надеждно обоснована през 20-те години на XIX век вярва, че това е постижима цел в близко бъдеще – „философска мечта”<sup>12</sup>. Екстатичният пиетет на Талбът към този инженерен блян придава своего рода шаманска, профетическа мощ на прозренията му за предстоящите значими социални роли на фотографията. Конструирана в унеса на въображението му, речта на Талбът и днес звучи като напрегнато орисническо прорицание, както впрочем е видяна и в един от последните, писани приживе текстове на Алън Секула – именно като „широкообхватни и далновидни медитации (курс. мой – П. Ш.) върху обещанията, дадени от фотографията”<sup>13</sup>.

Оценката на А. Секула има особена стойност на автентично познание „отвътре”. Тя провокира доверие преди всичко заради обстоятелството, че за разлика от легиона визуални критици, трудно различаващи емблематичния фото-бренд „Leica” от кучето Лайка, авторът ѝ е практикуващ фотограф с признати художествени резултати. Предметът на цитираната му работа обаче („Тялото и архивът”), вероятно заради неизбежните тематични ограничения, някак фаворизира перспективата фотографията да изработи все още липсващия през първата половина на XIX век съвкупен и социологически значим визуален архив на времето. Неговите безспорни мнемонически (souvenir) и класификационни функции, разбира се, се радват на обилни потвърждения в последващата история на знанието за фотографията – от Е. Ийстлейк (тогава) до В. Флусер (сега). Една схематична ретроспекция към положеното от Талбът начало би „проявила” удивителната изчерпателност на списъка с клетвени „обещания”, поети от невръстната, но амбициозна „фотографика” (photogenic drawing<sup>14</sup>, буквално – фотогенични рисунки) според нейния първи системен вестител.

„Моливът на природата” още в своята първа специална част (I. Part of Queen`s college, Oxford) заявява нескритите амбиции на фотографията да състави с непостижима за художника достоверност (X. The Haystack) свидетелска *хроника на времето*, схващано далеч не само в неговата историческа, географска, картографска, но дори и синоптична конкретност. Вероятно новоизнамереният „графичен садизъм” на фотоизображението е причина способността му „да поставя пред очите” да бъде преценена от Талбът като най-важна сред всички останали фотографски свойства, следователно – и като най-уместен подстъп към първия системен коментар върху удивителното изобретение. Допълнително свидетелство за силата на рецептивния шок, причинен от *хипотипозния ресурс на фотографията*, представляват трудно съдържаните изкушения на автора да се връща отново и отново към предмета на първата част в още цели четири от общо двадесет и четирите части на малката си книжка (II. View of the boulevards at Paris; XVI. Cloisters of Laccock abbey; XVIII. Gate of Christchurch; XIX. The tower of Laccock abbey). Той ясно очертава и банализираната в наши дни практика вместо недостъпни оригинали на стари произведения на изкуството (XXIII. Nagar in the desert), на редки и ценни документи (IX. Fac-simile on an old printed page), на ограничени по брой литографски отпечатъци (XI. Copy of lithographic print) да бъдат използвани техни достъпни и евтини фотографски копия. Така прогласени,

<sup>10</sup> H. F. Talbot. The Pencil of Nature, London, Longman, Brown, Green and Longmans, 1844, p. 4

<sup>11</sup> Пак там.

<sup>12</sup> H. F. Talbot. The Pencil of Nature, London, Longman, Brown, Green and Longmans, 1844, p. 5

<sup>13</sup> Allan Sekula. The Body and the Archive, In: October, Vol. 39 (Winter, 1986), pp. 3-64. p. 5

<sup>14</sup> H. F. Talbot. The Pencil of Nature, London, Longman, Brown, Green and Longmans, 1844, p. 1

предстоящите приноси на фотографията към *либерализацията на визуалната среда* не подминават и семейното всекидневие (XIV. The ladder), паметта за чиито частни истории докъм средата на XIX век е съхранявана за съвкупната история на общността само чрез скъпи групови или индивидуални рисувани портрети, поръчвани единствено от заможни благороднически фамилии.

Както се вижда, от облекчения достъп до портрета като пазител на фамилната памет до преосмислянето на социалната роля на елитите, даже изобщо на представата за елит, възпроизвеждана чрез демонстративно церемониален *modus vivendi* и присъщите му регалии на престижа, остава само малка крачка. Да бъде направена тя обаче в средата на 40-те години на XIX век продължава да бъде обвързано с технологични препятствия, перспективата за чието все още предстоящо преодоляване също не убягва от предчувствието на Талбът. Сред тях особена прогностична важност за изобретателя на калотипията (или талботипията) имат *запълващото осветление* (V. Bust of Patroclus), широко използвано впоследствие във фотографската практика, особено при работа в условия на огромен яркостен диапазон; *специфичната рефлектираща способност* на цветовете от хроматичния спектър и на различните материали (IV. Articles of glass), осмислянето на която е пряк подстъп към последващото широко приложение както на корекционни светофилтри, така и на революционната зонава теория на А. Адамс при избора на експозиционни параметри; *обратимият процес* (XX. Lace); *виолетовите лъчи* от хроматичния спектър (VIII. A scene in a library), „обещаващи” да направят видими недостъпните за несвършеното човешко зрение обекти, и, най-накрая, разбира се, технологично непреодолимата тогава *протяжност на експонацията* – цели 9-10 минути (XV. Lacock abbey in Wiltshire), превърнала престоя на портретувания пред камерата в себеотрицателно изпитание между драконовските челюсти на обездвижващи стеги.

Любопитна и същевременно особено продуктивна перспектива на „обещанията” за предстоящите социални роли на фотографията (III. Articles of China) Талбът вижда в способността на „фотогеничната рисунка” да бъде мълчаливо доказателство (mute testimony) в съда<sup>15</sup>. В подобно функционално превъплъщение фотографията би се възприела (например, от съдебните заседатели) като събитие или доказателство от нов вид (evidence of a novel kind), тъй като тя, за разлика от речевото описание, би представила множеството изобразени обекти наведнъж, изцяло, в реален контекст и без субективен подбор. На друго място (VIII. A scene in a library), макар и по повод на виолетовата част от хроматичния спектър, Талбът отново с очевидно пристрастие се връща към аргументативния ресурс на фотоизображението, като недвусмислено го нарича свидетелство или направо *свидетелско показание* на камерата. При това аргументативният ресурс на такова „показание” би съдържал в своята визуална памет съхранени завинаги детайли, които, макар нито забелязани, нито дори изобщо подозирани по време на експонацията, биха проявили все някога стойността си на изненадващ аргумент. Доста по-късно латентният потенциал на фотоизображението да изненадва със своята *новооткрита острота* възприемателя, като формира у него непреодолими емотивни предубеждения, ще бъде назован от В. Бенямин и З. Кракауер „искрица случайност” и „неизбежна пикантна подправка”, а от Р. Барт - „punctum”. Днес жанровата същност на тъй наречената след Бресон „candid photography” (откровена, автентична в своята безизкусност и контра-постановъчност фотография)

<sup>15</sup> H. F. Talbot. The Pencil of Nature, London, Longman, Brown, Green and Longmans, 1844, p. 19-20

отстоява идентитета си, тъкмо като отказва да се лиши от неочакваното съдействие на изненадващата острота и дори прогласява своего рода нормативно-поетическа забрана върху всякакво последващо прекадриране по време на светлия процес изобщо като фундаментална аксиологична предпоставка.

Макар в „Моливът на природата” да не личат дори бегли алюзии с Волтеровия „Кандид” (1759 г.), вдъхновената апология на „фотогеничните рисунки” у Талбът като че ли изцяло възпроизвежда просвещенския и ранно-сентименталистки възторг от откровеното и неподправено преживяване като път към автентичното познание за света, както впрочем с широко отворени от удивление очи пристъпва към изучаването на живота съзряващият герой от едноименния роман на френския философ: „...една от прелестите на фотографията се състои в това, че операторът сам, като на изпит, открива изобразени такива неща, за които не е имал каквато и да е представа преди.”<sup>16</sup>

Буквално схващана като краен предел на оптималното съответствие между света и неговите образи, „фотогеничната рисунка” у Талбът има и своя конкретна техническа мяра за реализъм. Открива я в техниката „контактно копиране” (VII. Leaf of a plant), при която съотношението между размерите на обекта и неговия образ е 1:1. Целенасочените разсъждения на Талбът върху опасността от произволни промени в мащаба на това съотношение по време на фотографския процес са обясними единствено ако ги проектираме изобщо върху проблема за достоверността на изображението спрямо неговия обект. Разбира се, това твърде рано, смътно-недефинитивно и останало без особени последствия семиотично предчувствие все още отстои от осмисления интерес на Ч. С. Пърс към природата на фотографския знак на около половин век. През 1895 г. Пърс илюстрира чрез „моменталната фотография” представата си за индекса като знак, физически свързан със своя обект<sup>17</sup>. Предчувствието на Талбът обаче предхожда пряко по-скоро остроумното решение, чрез което почти по същото време – през 1893 г. - криминалистката фотография в лицето на нейните първи теоретици А. Бертийон и Х. Грос решава въпроса за достоверността на изображенията в специалното им качество на необорим юридически аргумент. В своята „Сигналетика”, задаваща и до днес голяма част от метрологичните стандарти в криминалистиката, А. Бертийон разработва система от единни задължителни правила, по силата на които фотоизображението на всеки обект (част от местопрестъпление или предмет на идентификация) задължително трябва да гарантира обективност на референцията. Така, винаги възможна заради различни ракурси, различни фокусни или предметни разстояния, хипотезата за тълкувателски произвол при „четене” на пропорционалните съотношения между обект и образ бива неутрализирана чрез верификация спрямо единен метрически еталон<sup>18</sup>.

Независимо обаче от блестящата позитивистка перспектива, разкрита пред тях през втората половина на XIX век, предписанията на тъй наречения „бертийонаж” в неговата фотографска част биха били съвсем безсилни, ако се окажат призвани да „измерят”... *царския път на обучението по изобразително изкуство* (Талбът). За яснота ще припомним, че тази метафорична употреба на Талбът (XVII. Bust of Patrculus) се фразеологизира едва след 1807 г., когато Уоластон патентова своята

<sup>16</sup> H. F. Talbot. The Pencil of Nature, London, Longman, Brown, Green and Longmans, 1844, p. 40

<sup>17</sup> Ч. С. Пирс. Избранные философские произведения, Москва, Логос, 2000, с. 203-204

<sup>18</sup> Alphonse Bertillon. Identification anthropométrique. Instructions signaletiques, Paris, Melun, 1893, pp. 119-140

модификация на „camera lucida” с добавена леща, улесняваща проекцията на обекта върху платното на художника. В този смисъл „царският път” (съвсем не само в разбирането на Талбът) е „прекият, краткият път” към художественото майсторство, схващано преди всичко като мощна илюзия за достоверност въз основа на съхранени пропорционални съотношения между обектите върху линиите на перспективата. Впрочем, именно усвояването на перспективата е посочено от Талбът като емблематична мяра за трудност в процеса на рисуване. Затова тази най-сложна (според него) изобразителна задача той смята, че някак уравнива „мързеливи аматьори” и „завършени художници” в стремежа им да съкратят дългото време, обичайно необходимо, например, за изработката на уличен пейзаж с многодетайлна готическа архитектура на сградите<sup>19</sup>. Талбът едва ли е могъл да предвиди, че точно 100 години след издаването на неговата първа в света книжка с фотоилустрации дори „магическият” Цанко Лавренов ще „гарантира” достоверността на своите улични пейзажи от бомбардирана София с обилна фотосесия, предварително изпълнена от самия него<sup>20</sup>. Проникновението на английския изобретател обаче със сигурност се потвърждава от днешната теза „Хокни - Фалко”, която за пореден път, но вече доста по-рязко и по-звучно в сравнение с цялата предходна традиция на теориите за фотографията, настоява върху пряката зависимост между художествените стилове на епохата и оперативно активните медийни технологии. В този смисъл критическата конвенция трудно би оспорила своего рода трансцендентното „право” на умаляващото огледало на Ян ван Ейк от 1434 г. да се откачи от стената на Джовани Арнолфини и да се търкулне, за „да се завърне в бъдещето” под формата на нормален „цайсов” обектив, разхождан сред руините на бомбардирана София от средата на XX век. И това антипериодизационно в същността си взаимодействие между художествен стил и технологии се проявява най-осезаемо именно в спонтанната непостановъчност на първите публични реакции спрямо изумителната, стъписваща новост на високотехнологичната медия. Това е основната причина за намерението ни да се опитаме чрез превода на първото системно изложение върху фотографията да приобщим широката родна публика към рецептивния автентизъм на епохата около „законното” (патентно) раждане на новото изкуство.

## REFERENCES:

1. **Bart, R., 1997:** Camera lucida. Komentarii k fotografii. Moskva, Art Marginem, 1997, s.25.
2. **Bertillon, Alph., 1893:** Identification anthropométrique. Instructions signaletiques, Paris, Melun, 1893, pp. 119-140
3. **Boev, P., 1983:** Fotografshkoto izkustvo v Bulgaria (1856-1944), Sofia, Septemvri, 1983, s.161.
4. **Eastlake, E., 1857:** Photography, In: Quarterly Review, London, John Murray, Albemarle street, Vol.101, №202, January - April 1857 (pp. 442-468), p. 448
5. **Freyzer, H., 2014:** Yazik prikosnovenia v viktorsianskom diskurse ob isskustve. – V: Novoe literaturnoe obozrenie, 2014, №1 (125)

<sup>19</sup> H. F. Talbot. The Pencil of Nature, London, Longman, Brown, Green and Longmans, 1844, p. 47-48

<sup>20</sup> Вж. напр.: С. Петкова. Фотографията на Лавренов. (Цанко Лавренов – фотография и живопис – НХГ, 30 март – 10 април 2006), В: Култура, бр. 13 (2408), 7 април 2006 г.



6. **Petkova, S., 2006:** Fotographiata na Lavrenov, (Tz. Lavrenov – fotografia I jivopis, NHG, 30.03.-10.04. 2006) – V: v-k Kultura, 13 (2408), 7.04. 2006.
7. **Pirs, Ch., 2000:** Izbrannie filosofkie proizvedenia, Moskva, Logos, 2000, c. 203-204
8. **Russo, J.J., 1988:** Razsujdenie varhu slednia vapors, predlojen ot Dijonskata academia: kakuv e proizhodat na neravenstvoto mejdu horata I osnovava li se to na prirodnia zakon? – V: J.J.Russo. Izbrani sachinenia, t.1, Sofia, Nauka I izkustvo, 1988, s.620.
9. **Sekula, A., 1986:** The Body and the Archive, In: October, Vol. 39 (Winter, 1986), pp. 3-64. p. 5
10. **Skitnik, S., 1928:** Ilyustrovanata kartichka. –V: v-k Slovo, 03.07.1928.
11. **Talbot, H. F., 1844:** The Pencil of Nature, London, Longman, Brown, Green and Longmans, 1844, p. 1