

ИНСТИТУТ ЗА ИЗСЛЕДВАНЕ НА ИЗКУСТВОТА



ЗАФЕР ИСМАИЛ ГАЛИБОВ,
задочен докторант към сектор *Изобразителни изкуства*

ЗАРАЖДАНЕТО НА БЪЛГАРСКАТА ФОТОГРАФИЯ ОТ ОСВОБОЖДЕНИЕТО ДО СРЕДАТА НА 30-ТЕ ГОДИНИ НА XX ВЕК

АВТОРЕФЕРАТ

НА ДИСЕРТАЦИЯ ЗА ПРИСЪЖДАНЕ НА
ОБРАЗОВАТЕЛНАТА И НАУЧНА СТЕПЕН *ДОКТОР*

София
2013

ИНСТИТУТ ЗА ИЗСЛЕДВАНЕ НА ИЗКУСТВОТА



ЗАФЕР ИСМАИЛ ГАЛИБОВ,

задочен докторант към сектор *Изобразителни изкуства*

ЗАРАЖДАНЕТО НА БЪЛГАРСКАТА ФОТОГРАФИЯ ОТ ОСВОБОЖДЕНИЕТО ДО СРЕДАТА НА 30-ТЕ ГОДИНИ НА XX ВЕК

АВТОРЕФЕРАТ

НА ДИСЕРТАЦИЯ ЗА ПРИСЪЖДАНЕ НА
ОБРАЗОВАТЕЛНАТА И НАУЧНА СТЕПЕН *ДОКТОР*

Научен ръководител доц. д-р Виолета Василчина

Рецензенти

проф. д.изк. Анна Топалджикова

доц. д-р Георги Лозанов

София, 2013

Дисертационният труд е обсъден и насочен за защита на разширено заседание на ИГ Ново българско изкуство, проведено на 10.10.2013 г.

Дисертацията е в обем 213 страници, съдържа 60 илюстрации, библиография от 66 заглавия на кирилица и 14 заглавия в латиница, 77 статии, ползвани десетки архивни фондове и интернет източници.

Защитата ще се проведе на 25.02.2014 г. от 11:00 часа в зала 19 на Етнографския музей, ул. *Московска* № 6А на открито заседание на научно жури в състав: проф. д.изк. Анна Топалджикова, НАТФИЗ “Кр. Сарафов”; доц. д-р Виолета Василчина; доц. д-р Георги Лозанов, СУ “Св. Климент Охридски”; доц. д-р Даниела Колева, СУ “Св. Климент Охридски”; проф. д-р Ирина Генова, ИИИЗк; доц. д-р Йоана Спасова-Дикова, ИИИЗк, резервен член; проф. д-р Ивайло Дичев, СУ “Св. Климент Охридски”, резервен член

Материалите по защитата са на разположение на интересуващите се в библиотеката на Института за изследване на изкуствата, ул. *Кракра* № 21.

Дисертацията „Зараждането на българската фотография от Освобождението до средата на 30-те години на XX век” представлява опит за обобщение на събития и допълнително осветляване на важни за българската история личности, които съдействат и участват в процеси свързани с появата и развитието на фотографията.

Като културен феномен фотографията първоначално е възприемана твърде емоционално и с твърде големи очаквания в по-сетнешните години. Мотивите ми да избира този въпрос за теза на дисертационния труд са свързани най-вече с интерес към аспектите, които преносът на една културна практика върху друга разкрива при условията на сложна промяна на историческите обстоятелства.

Настоящото изследване представя позиция, която отстоява актуалността и ценността на фотографските архиви, обогатяващи националния разказ за духовните представители на образното творчество и за взаимовръзките между събития, които очертават пътя на фотографията до нашите земи.

Цел на този труд е да се изгради основа за анализиране на ранното фотографско творчество в България и да се спомогне за остойностяване на неговите художествени приноси, което от своя страна разкрива същностни ниши на тяхното вписване в същинската художествена проблематика.

Втората основна цел е да се въведат в обращение някои нови архиви и архивни фондове, отстояващи актуалността и ценността на фотографските архиви, които без преувеличение могат да се назоват „галерия на образното творчество” и които допълват взаимовръзките между отделни събития. Защото оцелялото фотографско наследство е част от образната документация и архивите на съвременна България.

Трета цел, която си поставих, бе да се систематизира поне част от разпръснатите материали, за да се очертаят основните художествени и прагматични процеси, различните лица на фотографите, които не се изчерпват само с артистичните, но обрисуват и прагматичните аспекти на фотографията.

Поставените цели наложиха известно връщане назад – и към възрожденските фотографии. Усвояването на фотографската практика, което в български вариант датира след 1843 год., ми даде основания да разширя периода на изследването, за да постигна по-солидна основа и завършеност на тезата. Тази предистория е важна за формирането на личностните характеристики на фотографите възрожденци, защото техните имена са влезли като имена на герои в нашата история. Макар годините след посочения период (30-те години на ХХ век) да не са разглеждани в детайли, са упоменати важни събития и участници сред наследниците на разглежданите основни фотографски личности, защото това ми позволи по-цялостното извеждане на фамилната следа.

Дисертацията е изградена от пет глави, въведение и заключителна глава. В първа глава маркирам основни моменти от появата на фотографията, датиращи от 19 август 1839 год. след откритието на двамата учени експериментатори Ниепс и Дагер, за което именитият френски физик Франсоа Араго докладва пред Френската академия. След шестгодишни опити Жозеф-Нисефор Ниепс успява да направи през 1826 год. първата снимка от прозореца на кабинета си в село Сен-Лу Варен, известна като „Поглед през прозореца”, с експозиция 8 часа.

Другият основен изобретател е Луис Жак Манде Дагер, който се възползва от експериментите, започнати заедно с Жозеф Нисефор Ниепс. Негово е откритието на дагеротипията, което е регистрирано като първия фотографски процес.

Другият основен изобретател – Уилям Хенри Фокс Талбот получава трайни изображения с камера обскура. Работи твърде дълго върху процеса по създаване на фотогенични рисунки, посредством получаване на хартиени негативи и позитиви. Така се ражда процесът калотипия наречен още талботипия от 8 февруари 1841 год. По-късно Талбот въвежда като фиксаж открития от неговия приятел, британския астроном Джон Хершел, натриев хипосулфит

/натриев тиосулфат/. Хершел остава в историята и с това, че пръв „изковава” термина *фотография*.

Пионерите във фотоизкуството са художникът от Единбург Дейвид Октавиус и химикът Роберт Адамсон, които работят между 1843 и 1848 год. като създават над 1500 художествени фотопортрета. Така се ражда известната Викторианска колекция, съхранявана в музея на Албърт и Виктория в Лондон.

Следва да споменем Иполит Байяр за открития от него нов метод за получаване на изображение. Може да се признае, че хартиеният негатив на Иполит Байяр от 24 октомври 1839 год има първенство и неправомерно се пренебрегва.

В текста на тази глава се отделя известно внимание на въпроса да се изтъкне ролята на първоткривателите и се представят възможностите на тяхното откритие. При класическия фотографски процес се изобразяват предмети и явления, които съществуват физически по време на снимането, във видимия и невидим лъчист спектър. Този процес дава възможност да се изследват и открити вълновия и квантов строеж на светлината при нейното пренасяне.

Като изобразителен способ, фотографията притежава рядката привилегия да обедини и съхрани в нагледно единство двете основни форми на съществуване в природата – времето и пространството, в траен материален изказ. Не след дълго тя минава от етапа на механичното копиране на природата до следващите етапи и продължава в артистичното развитие на визуалните процеси в киното, телевизията, мобилните и комуникационни технологии. Тези постижения социализираха и демократизираха фотографията, извеждайки я на лично място в културния и техническия напредък на технологичните общества през ХХ век.

От значение бе споменаването на първия етап свързан с литографията, родена в началото на 19 век, която обезпечава техническото възпроизводство на рисунката и графиката, направени по фотографски прототипи. Само след няколко десетилетия тя е „превзета” от фотографията. „Ако в

литографията се е криел като възможност илюстрираният вестник, то във фотографията се е таял звуковият филм,” уточнява Валтер Бенямин.

В същата глава се разглежда и българското присъствие, първи се докосват до новите културни придобивки нашите книжовници. В средата на века, в борбата за национално Възраждане, се появява независим български печат и книгоиздаване – в Цариград, Букурещ и Белград. През 1835 година в Самоков се открива първата печатница на Никола Карастоянов. Контантин Фотинов започва да издава първото българско списание „Любословие” през 1844 год. Непременно трябва да споменем и първата фотографска книжнина, която изостря любопитството на посветените.

Първият учен енциклопедист, който има отношение към откритието на фотографията е Петър Берон (Хаджиберович) Атанасов. За късмет на българската фотографска гилдия, само четири години след откритието на фотографията Петър Берон се установява в Париж, където остава близо трийсет години от живота си. Освен издадените 20 тома разноезична литература, той издава и 7-тома „Панепистемия” (Всеобща наука, написана и отпечатана на френски език между 1861 и 67г.) Във втория том на „Панепистемията” (photostatique), се разглеждат въпроси, свързани с оптиката, фотохимията, фотографията и науката за цветовете. Особено интересни са неговите разсъждения за фотографията и какво отражение ще даде нейното присъствие върху живописата: „Преди откриването на фотографията, всички смятаха, че художниците търсят само да копират обектите в пространството в естественото им състояние.” И действително фотографията дава свобода на художниците, защото доказва, че смисълът на тяхното изкуство не е да копира природата. В исторически смисъл творчеството на П. Берон се явява свързващо звено към модерната европейска наука. Една кратка оценка на трудовете на Петър Берон, дадена от съвременника му, д-р Иван Георгиев Селимински гласи: "Този наш съотечественик, днес се числи в реда на

най-учените мъже на нашето столетие. Каква похвала на целия наш народ.”

През 1869 год. излиза едновременно в три града – Пловдив, Русчук и Велес, книгата „Опитна физика” предназначена за ученици от средните класове от А. Гано, превод и редакция на Йоаким Груев и под издателството на Христо Г. Данов. В книгата статиите, свързани с фотографията, се съпровождат с ръководства за работа по теми в главата „Оптически уреди за разтуха”, за които не се изискват специални познания по математика. Описани са явления и открития като „Магическия фенер”, „Полиорама и изчезващи образи”, „Фото-електрически микроскоп”, „Тъмна стаица (камера обскура)” и др. Езикът, на който се обясняват явленията, е достъпен.

Все още разглеждайки началата на българската фотография, в текста се обрисуват двата пътя за навлизането на пътуващите фотографи – през Дунава от Австрия, Чехия, Сърбия и Румъния, и от Цариград през Пловдив. Въпреки трудното и късно възприемане на фотографията причините за това трябва да се търсят в ниското стъпало на материално и духовно развитие.

Виена е мястото, където по-заможните българи отиват за да се фотографират със своите семейства. Най-старата фотография на която са изобразени известни българи е на Тодор Николов Минков и майка му от Русе. Направена върху платно, тя е датирана към 1843 год. Тодор Минков е виден български възрожденски обществен деец, създател на Южнославянския пансион в Русия; заедно с майка си са позирали дълго пред камерата в австрийската столица.

В годините около Освобождението в България навлизат пътуващи фотографи – чужденци. Много от тях откриват фотографски ателиета в крайдунавските градове и в повечето оживени центрове. Повечето от тях като Онорий Марколеско, Саркис Хаджолян, Йосиф Буреш, Стефан Балаш, Рихард Либих, Франц Бауер и др. остават завинаги в България.

Най-ранната снимка у нас, според известните ни сведения, е направена през 1851 год. в Шумен. На нея е

заснет първият български оркестър, основан от *Михай Шафран*, емигрант от Унгария, който идва заедно с Лайош Кошут след революцията от 1848 год. и намира топъл прием в България.

За един от първите шуменски фотографи се смята Христо Златаров, родом от Трявна. В началото на 60-те години на 19 век напуска Шумен и емигрира в Румъния, където дружи с Раковски и Каравелов. Фотографията изучава във фотоателиетата в Гюргево и Букурещ и от време на време се връща в Шумен. След Освобождението, става първият българин фотограф в града.

До Освобождението Пловдив има най-голямо по брой българско население след Цариград. Общи снимки на града са правени още в 1861 г. от руския фотограф *Ермаков*, други, в 1878 год. – от фотокореспондента на руската дунавска армия Иван Иванов. На тези снимки, които се пазят в музея на Възраждането, се виждат еднообразни къщи, много джамии, Сахат тепе с кулата и погребя „Барутника”, големият Бунарджик.

Гостите на Русе са имали какво да видят и на какво да се удивляват. Архитектура и заведения във виенски стил, улици с тротоари и улични фенери доставени от Виена, европейски търговци и стоки. В салоните на Исляххане, проф. Вайс провежда курсове по чужди езици и съвременни танци.

По това време, 70-80 те години на 19 век, в града има и оживена дейност на фотографи, пристигащи от разни краища на континента и техните ателиета. Преди Освобождението известни фотографи в Русе са Рехниц (фамилно име по едноименния град в Бургеланд-Австрия) и Франц Бауер (Франсуа Боайе) Бауер – немец, който още до Освобождението има голямо фотографско ателие с клон в Шумен.

Във втората глава се проследява животът и творчеството на фотографските фамилии и на отделни фотографи, като се акцентира върху факти и събития, които са се случили за първи път или са дали началата в историята

на нашите фотографски практики. Много от тях са все още с датировка отпреди Освобождението, но това е неизбежно поради трудното лично формиране на фотографите и сложностите на историческия контекст. В текста последователно са изследвани животът и творчеството на фотографите живели през този все още ранен период. Обърнато е внимание върху проблема за фотографията като поминък и формирането на фотографските родове. Често фотографията става занимание и професия на членовете на цели семейства. Фотографските фамилии във времето си предават опита в занаята и продължават родовата традиция. Има случаи, когато при съвместна работа се губи точното авторство между братя, между съпрузи, между баща и деца, но това не омаловажава постиженията на дадена фотографска фамилия.

В историята на старата българска фотография има една снимка-символ. Това е снимката на Иван Стоянов Зографовски (Папазов) и жена му Цвета (Иванчовица) Зографска, застанали от двете страни на стара „фотографическа машина”, сложена като равностоеен член на фамилията върху трикрака маса с карирано-тъкана покривка. Двамата от снимката са със строги лица, излъчващи вяност и отдаденост, все още облечени с типично възрожденски одежди. Иван Зографски е близък приятел с Георги Бенковски и е член и участник в подготовката на Априлското въстание от създаването на Революционния комитет (1870) в града. Изработва 12-те бойни знамена за отделните въстанически чети. В спомените си за Априлското въстание жена му, Цвета, споделя: ”Иван беше приготвил дузина знамена с изписани лъвчета по тях. Бенковски тогава много се радва и заръча да направим още.” След въстанието Иван Зографски и жена му са арестувани и откарани в Пазарджик, а след това и в Пловдив, но са освободени със застъпничеството на княз А. Н. Церетелев.

Устойчивостта и професионализмът на първите български фотографи е в това, че активността им ги извежда на преден план, в героична позиция, като поставя имената им

наравно с имената на революционери и апостоли. Защото патриотичните им подбуди са истинни, а участието си в борбата за национална независимост те възприемат като своя кауза и съдба. В историята остават имената на едни от първите български възрожденски фотографи – Анастас Карастоянов, Тома Хитров, Никифор Минков, Георги Данчов и други.

Зографите от Самоковската школа творят стенописи и икони по образците от традиционното светогорско образосписване. Още преди появата на фотографията, в Самоков твори един от първите майстори на гравюри и щампи – Никола Карастоянов. Най-големият син на Никола е един от най-добрите гравьори на Самоковската художествена школа. *Анастас Карастоянов* – Първият български фоторепортер, от малък учи правенето на щампи от баща си.

Когато през 1862 год. Анастас Карастоянов не успява в Белград да купи букви и материали за печатницата, защото в града се водят военни действия между турския гарнизон и християнското население, случайността го среща с един друг българин със сродни интереси, който вече е усвоил правенето на фотографии за получаване на образи при изработването на гравюри – Анастас Йованович. Като художник и управител на княжевския дворец (казвали му още „*маршала на двореца*”), той прави литографски портрети на сръбския княз Михаил Обренович. Анастас Карастоянов с готовност се заема да учи от него светлописта. Препоръчан е за придворен фотограф. Карастоянов премахва представката „Кара” от фамилното си име и става един от най-ранните ателиерни фотографи в Сърбия – придворен фотограф на сръбския княз и княжеския елит с името Анастас Стоянович. Съвместните занимания на Йованович и Стоянович в периода 1863-1868 год. затрудняват историците в прецизирането на авторството на част от снимките.

Анастас Стоянович снима не само известни хора, но и селяни, студенти, а ателието му се превръща в място, където се споделят идеи, водят се спорове. Българската емиграция, воеводи и участници в четите са сред постоянните

посетители там. С всекидневни творчески задачи Стоянович разширява възможностите на ателиерния портрет, където търси близък план и по-едро изображение.

В репортажно-реалистичен стил са и снимките, подписани от Стоянович, които слагат началото на първата официална *репортажна фотография*, направени по време на честванията на 50-годишнината от Въстанието за автономност на Сърбия през 1865 год. Правенето на събитийни снимки по мокрия колодиев процес е било истински подвиг като се имат предвид техническите трудности на процеса. Емулсията е трябвало да се полее на място и докато е мокра да се експонира и прояви. Стоянович прави репортажни снимки и от други важни събития. С тези си „фоторепортажи“ той е определен от изследователите на сръбската фотография като първия сръбски фоторепортер. Със снимките си в репортажен стил не само за сръбския княз, но и направените за българската емиграция, той се явява и *първия български фоторепортер*. Според В. Златарски „след убийството на княз Михаил Обренович през 1868 год. А. Йованович е уволнен веднага, докато А. Стоянович остава като придворен фотограф до началото на Руско-турската война през 1877 год. Синовецете на Анастас – Иван и Димитър също навлизат във фотографията и оставят сериозно наследство. Споделяйки европейския опит на първоучителя Анастас Йованович те завещават забележителна колекция от портрети в наситения със събития период от Освобождението до 20-те години на ХХ век.

В Цариград в средата на ХІХ век живее и Никифор Минков – друг български възрожденски фотограф. Изучава основите на занаята при известния румънски фотограф Козма, попада в Цариград през 1858 год. и към 1860 год., вече има свое ателие. Като активен участник в Сливенското поборническо сдружение, през лятото на 1901 година, по случай 25 години от Априлското въстание, организира екип от 40 души, с които прави *възстановки* в Сливенския балкан на сцени и събития от близкото революционно минало. Успява да събере всичките бивши революционери-заточеници

от Стоил-войводовата чета, „оковава“ ги във вериги и „назначава“ специално дегизирана турска охрана. За военен консултант използва войводата Панайот Хитов.

Ще изтъкнем подема, който става отличителна черта на новоизградената гилдия, и който засилва усещането за собствено достойнство и формира един нов тип професия фотограф. С тази професия много от тях ще се включат в процеса за съхраняване на националния подем и участие в освободителното движение. Предполага се, че професионалната фотография в България се появява в периода 1860-65 год.

Друга интересна фотографска фамилия е на Станчо Хитров и Иванка Нейкова, които имат седем деца. Трима от тях, Тома Хитров, Никола Хитров и Станю Хитров, се занимават с фотография и са членове на Българския революционен комитет. *Тома Хитров* е фотографът на българската емиграция в Букурещ. Той усвоява фотографското майсторство в ателието на споменатия по-горе Анастас Карастоянов още докато е в Белград през 1863 год. и служи в Белградската жандармерия. Заедно с брат си Никола Хитрови заминава за Плоещ и отново в Букурещ, където фотографират прокудената българска емиграция и остават в историята с портретите на Христо Ботев, Захари Стоянов, Никола Славков, Иван Драсов, Хаджи Димитър, Панайот Хитов и още много обаятелни синове на България.

Георги Данчов – Зографина за литографските си портрети често използва фотографии. Такива са литографските портрети създадени по снимки на други фотографи - на Христо Ботев, Захари Стоянов, Васил Левски и др. В някои от портретите, като този на Захари Стоянов, той дорисува атрибути с цел да засили въздействието на личността.

Ценността на едно художествено произведение е зависима от времето, в което се създава и времето, в което се интерпретира. Фотографският акт възпроизвежда битовото поведение, паметта, ритуала, жестовете, отразява емоционалното състояние на човека и средата му. Той ни

представя явления от художествения свят, които се стремят да станат изкуство или са породени от изкуството. Когато една снимка е много силна по своето въздействие, тя става исторически документ, защото играе съществена роля във възвеличаването на образ или новина чрез тиражирането и разпространението си.

Георги Данчов е един от първите, който преснима чужди фотографии с цел да ги разпространява. Тук се сблъскваме с една нова характеристика на фотографското творчество. В случаите, при които снимката е излязла от ръцете на автора си и други негови колеги я репродуцират с цел да тиражират значимостта на личността или дадено събитие, можем да говорим за *преавторизирана снимка*. Такъв е значимият портрет на Васил Левски, направен в Букурещ през 1870 год. от неизвестен фотограф. Георги Данчов го репродуцира и залепва на отпечатаните с неговото име фотографски картони, създавайки една от първите *преавторизирани снимки*. Във втора глава се разглеждат подробно различни случаи на преавторизиране и съдържателно прекодиране в *преактуализираните* фотографии. В посочените случаи, нуждата да се задоволи интереса към настъпилите промени с образите от снимките, новото разчитане от обществото или социалната среда към случилото се довежда до преактуализиране на снимките. Може да се добави, че всяка преавторизирана снимка е и преактуализирана.

От тези примери се вижда, че когато една снимка достига нивото на *динамичен образ* (повишено емоционално присъствие, придобито вследствие актуално събитие), тя придобива стойност на символ и служи като визуален език за обмен на информация.

Когато разглеждаме източниците, при чиято интерпретация образът се динамизира, възможно е по аналогия с *интертекстуалността* в литературата да се въведе едно обобщаващо понятие, което условно нарекох *интеробразност*. То би помогнало да се открие социалната, критическата и историческата промяна на образа, неговата полифоничност и разнолики метаморфози. Това би

способствало да се даде възможност *визуалният образ* да се впише в досегашното натрупване на тълкувания в образната даденост, едно „отваряне” на образа към различните социални и исторически науки. Така културната памет се запазва в стари, нови и бъдещи интерпретации, защитавайки устойчивостта и полемичността на *образния посланик*.

Втора глава завършва с разглеждането на фотографски фамилии на границата между две епохи. От особен интерес са изявите на фотографската фамилия Никола и Димитър Кавра. Димитър Кавра прави панорамни снимки в 1870 г. и ги издава в отделен албум „Панорама дъо Филиполи”, втори снимки му поръчва да направи в 1882 г. кметът Гешов, от Сахат тепе и Бунарджика към града. „На тези места на тепетата са фиксирани циментови плочки, защото Градският съвет взел тогава решение на всеки двадесет и пет години да се правят снимки от същите места, та да се проследява нарастването и промените в града”.

Някъде около 1900-та година в едно пловдивско село, Розовец, неочаквано се появяват в „неподозирано изобилие” снимки от най-известните за времето си фотографи от страната. Сред авторите на снимките от Розовец са Г. Данчов, Д. Кавра, В. Велебни, които имат ателиета в Пловдив. Намерени са още снимки на Х. Хершкович, Т. Факиров и дори на В. Стрибърни. Повечето са от гореизброените автори и сред техните снимки има и снимки направени в селото от пловдивските фотографи Георги и Стоян Кацарови. Те са от 80-те години на 19 век и с надпис на лицевата страна с името на Стоян Кацаров. Името Стоян Кацаров срещаме като пътуващ фотограф във вестника, издаван по повод на Първото българско изложение в Пловдив през 1892 год., когато той и брат му участват в изложението и са наградени за фотографска дейност със златен медал.

За кратко време след Освобождението фотографията добива широка основа за развитие и подкрепа. В алманаха от 1909 год. „Международен търговско-индустриален алманах на Царство България” от К. Д. Списаревски и Рачо П. Косев се разкрива следната картина с фотографските ателиета: 85

регистрирани фотографски фирми, в това число са регистрирани и първите дамски ателиета като С. Манчева от Бургас, Елена Йотова и Райна Карастоянова в София, Пена Славчева от Габрово, Гизела Тод от Русе и госпожици Петрови от Сливен. По брой най-много регистрирани ателиета има в София – 12, във Варна – 8, в Пловдив – 7 и т.н. От имената се вижда, че ако се съди по произхода им, 60% от тях са български. От останалите народности с фотографска професия се занимават гърци, арменци, евреи, румънци, сърби, руси, немци или австрийци. За отбелязване, според Кр. Дянков, е че сред регистрираните няма нито един с турско име, било местен или пришълец.

В третата глава, се разглеждат условията, при които се разширява полето на фотографските прояви. В частност, тя отразява ролята на фотографските заснемания през време на балканските войни и приноса на фотографията във военното дело и авиацията по време на военните действия.

По време на събитията през 1912-13 год. сто и десет военни кореспонденти са допуснати да следват бойния път на българската армия. Още по онова време универсален журналист се смята този, който си служи еднакво добре с перото и с камерата. В списъка на акредитираните към щаба на действащата армия са регистрирани чуждестранни фотокореспонденти като Хорст Грант („Дейли мирър“), В. Гор („Дейли скеч“), Морис Бранже („Екселиор“), Джеймс Хеър („Колиерс уикли“-Ню Йорк и „Свер“-Лондон). Чуждестранните илюстрирани издания приемат с интерес изпратените от фронта снимки и публикуват големи фоторепортажи както от тях, така и от български фотолюбители. За събитията в България по време на Руско-турската война пишат по-влиятелните европейски и американски вестници - „The Illustrated London News“, „Vasárnapi Ujság“ от Будапеща, „KVETŮ“ от Прага, „Die Donau“ за Виена и Лайпциг и др. Разглеждам ролята на румънските фотографи в началото на фотожурналистическите търсения по време на войните. Родоначалник на военния фоторепортаж е *Карол Поп де Сатмари* (Carol Pop de

Szathmary), участник в Кримската война и още преди Роджър Фентън да стъпи на Кримския полуостров, Сатмари вече е предал своя фотоалбум с 200 снимки заснети през войната. По време на Руско-турската война от 1877-1878 г., като военен кореспондент на чужди вестници, Карол Поп де Сатмари прави скици, рисунки и снимки на военните действия. Изключително ценни за нас са неговите рисунки и снимки, изобразяващи боевете при Плевен. Снимките му „Бомбардирането на Плевен” и „При Плевен” документират едно от най-тежките сражения по време на Руско-турската война. Ролята на румънските фотографии в Освободителната война е значима.

Независимо, че до Освобождението, вече са изградени няколко династии фотографи няма значим български фотограф, който да се включи като част от екипите на руската войска при отразяване на военните действия. Известният столичен фотограф *Георг Волц* пристига като фотограф от Гърция. Около 1900 година Георг Волц идва в София и открива фотоателие на ул. ”Леге”. Става близък със семействата на П. Р. Славейков, Стефан Самболов, Петко Каравелов, с писателя Михаил Кремен и особено с литературната четворка около списание ”Мисъл” – Пенчо Славейков, Пейо Яворов, Петко Тодоров и д-р Кръстю Кръстев. Негова е известната фотография на литературната четворка, направена през 1905 год. Независимо от напредналата си възраст, Волц се включва като военен фотограф в Балканската война. Чрез снимките си той показва напрегнатия живот на пехотинците, заели позиции на одринския фронт и дейността на българския щаб. Участва при заснемането на първите бойни полети над Свиленград. Направените по време на войната снимки са отпечатвани в европейските издания на „Илюстрацион” и „Илюстрирте Цайтунг”. Голяма част от неговия военен архив днес се намира в Националния военно-исторически музей.

Илинденско-Преображенското въстание е израз на горестта и негодуванието от несправедливото разделение на българските земи и е особено важно за териториите, които

остават под султанска власт. Европейското обществено мнение е тъй силно заинтересувано от македонския въпрос и от неговото развитие, че почти всички агенции и главни вестници в Европа и Америка изпращат свои специални кореспонденти да следят отблизо събитията в Македония и Одринско. Интересни са съдбите на двама фотографа, родени в с. Авдела, македонско влашко село, братята Янаки и Милтон Манаки, които стават известни с продължителния си интерес към кинематографа и документалната фотография. В 1897 год. големият брат Янаки завършва румънски лицей в Битоля и на следващата година започва да преподава чертане и калиграфия в гимназията в Янина, Епир. Заедно с брат си Милтон отварят фотоателие. През 1905 година те местят ателието в Битоля на главната улица „Широк сокак”. Заснемат местни фолклорни празници и обичаи, както и филми за известни държавници като Султан Мехмед V, сръбския крал Петър I и сръбския принц Александър (1913), гръцкия крал Константинос I и принц Павлос I (1918). През 1921 година отварят първото кино с името на братя Манаки в сръбска Битоля. Това кино просъществува до 1939 год. Те са автори на повече от 18000 фотографии и около 40 хроникално-документални филма.

Документалността на фотографията и нейното възприемане разглеждам например през погледа на фотографите, които снимат моменти от Илинденско-Преображенското въстание. Интересна е образната хроника на тези събития. Многото чети и войводи са особено пристрастни към увековечаването на подвига на македоно-одринци.

В първите десетилетия на XX век различни фотографи пътуват и снимат в Родопите. Връщат се многократно, заплени от природата и от хората. Авторите на много от старите снимки остават неизвестни. Още с пристигането на първите фотографи край Беломорието и в родопските краища, както и в село Райково, фотографията е добре възприета.

От фамилията Карастоянови Димитър заминава като военен кореспондент по фронтовете за отразяване на

Балканската и следващите войни. Той успява да си набави снимачна техника от Германия, като ръчен (леснопреносим) фотоапарат, допълнително оборудван с телеобектив. На 16 октомври 1912 год. е извършен първият в света боен полет от пилотите Радул Милков и Продан Таракчиев (наблюдател). Всичко в този необичаен подвиг е заснето от Димитър Карастоянов.

В края на 1915 год. поручик *Георги Ст. Георгиев*, за който става дума в последната глава, е повикан на аеродрума на Божурище за да участва в организирането на Първото аеропланно училище у нас. Той създава и програма, с която да може чрез 6-месечни курсове да се обучат авиатори-летци и авиатори-наблюдатели. Тук той преподава теория на летенето, история на авиацията, въздухоплавателна метеорология и аерофотография. През 1917 год., като помощник-началник на училището за летци, издава първия учебник по аерофотография и фотограмметрия.

Първият началник на фотографското отделение, което се открива към новосъздадената Държавна печатница, поместена в днешния Археологически музей, след 1898 год. е *Йосиф Буреш*. До смъртта си през 1921 год. той създава първия фотоархив от стотици снимки и стъкла негативи. Още от началото на своята научноизследователска дейност, академик Иван Буреш, син на патриота Буреш, снима сам обектите на своята научна работа.

След появата на фотоцинкографското клише в нашия печат все по-често започват да се появяват материали свързани с научно-техническите постижения на фотографията.

В разглеждания период се ражда и журналистическата фотография. През юли 1924 година, по идея на Димитър Кацев е изработен уставът, утвърдено и регистрирано е дружеството на фотожурналистите в София. Основатели на дружеството са: Димитър Кацев, Данаил Кацев-Бурски, Александър Иванов, Антон Антонов, братята Иван, Любен и Васил Христови, Юскеселиеви, Туше Андонов, Виктор Кнауер и А. Спилков.

Към фотожурналистическото снимане има голям интерес, защото той в известен смисъл дублира основните жанрове наследени от живописца - портрет, пейзаж, натюрморт и жанровете, които са пряко свързани с фотожурналистиката: фоторазказ, фотоочерк, фотесе, фоторепортаж.

Последната, пета глава, е посветена на зараждането на течения във фотографските кръгове и навлизането на различни стилови похвати във фотографското изкуство. Започвам с творчеството на третото поколение Карастоянови – Бончо и Божидар. Призванието на фамилната професия е пробудено. Творчеството на Бончо в областта на портретния жанр, заедно с това на Марк Маркарян, Пенчо Балкански и др., е сравнимо с някои образци от развитите западно-европейски школи. В ателието на ул. ”11 август” Бончо Карастоянов подготвя и своето „Ръководство по фотография”, което издава със съдействието на фирмата „Български Люмиер” през 1937 год.

През 30-те години приливът на нови стилове и сюжети провокира фотографите да се обърнат и към актовата фотография. Най-добър в тази област е Бончо Карастоянов, който е отворен да сподели опита си и дори ателието си. В него са поканени модели за актови снимки. Снимат и други фотографии – Васил Савов, Пано Попандов, Антони Левиев, Никола Божинов, проф. Бешевлиев, разбира се под зоркия поглед на собствените съпруги. Установена е практиката да се заплаща на модела, както при художниците, за всеки сеанс. През 1940 год. Бончо Карастоянов излага първата си самостоятелна изложба в галерията на ул. ”Аксаков” № 18.

На фона на останалите европейски фотографи работещи в стила на пиктореализма и символизма, колекцията (около 30 снимки за периода 1916-1934) на Г. Ст. Георгиев е богата с идеи и сюжетно разнообразие. В тази колекция е и наградената със сребърен медал през 1924 год. фотография от конкурса на списание „Фото е синема” – „Бурно море”, изпълнена в процес „хромирана гума”. Георгиев или както го наричат приятелите му Джорджо, не престава да

експериментира, става едно от най-значимите имена в националната история на това младо изкуство. Пикторализмът, който има връзка с естетиката на символизма, магическия реализъм като част от новата вещественост, при Г. Ст. Георгиев е навлизане навътре в образа, идеализиране чрез изрязване на ненужните подробности и променено кадриране. Георги Ст. Георгиев заедно с Бончо Карастоянов и Пенчо Балкански са основни представители на модерните фотографски стилове през 30-те години на XX век. Към тези имена могат в по-късен етап да се добавят и имената на Борис Маждраков, Борис Генчев и Борис Блъсков.

Проследявам фотографски фамилии наследили няколко поколения. *Стоян Георгиев Екимов* е сред първите теоретици на фотографията и пионер в прилагането ѝ. Георги Стоянов Георгиев и Стоян Георгиев Георгиев, съответно негови син и внук, дават съществени приноси към теорията и артистичните постижения в българската фотография. В продължение на повече от век членовете на тази фамилия са символ на високопрофесионална, фотографска, организаторска и просветителска дейност. Стоян Георгиев Екимов се извява като инициатор за организирането на фотолюбителското движение в България още през 1895 год. Той и синът му Георги, който върви по неговия път, създават кръжок за изучаване на фотографските процеси. Успяват да увлекат много млади хора и през 1897 год. в София основават първото фотографско дружество под името „Любителско фотографско дружество в България“.

Стоян Георгиев Екимов е и автор на първите ръководства по фотография (1898). Като продължение на първото ръководство Стоян Екимов издава през 1904 год. втора книга: „Курс по фотография“, допълнена с опита от най-новите открития за времето си в областта на фотоизкуството. През 1899 год. Стоян Екимов е в Париж и представен в списание „La photographie française“. Публикуват се негови снимки от различни краища на България. През януари 1901 година редакцията го излъчва като свой

постоянен сътрудник и му издава редакционна карта. През 1904 год. получава награда и сребърен медал на конкурс за фотографски картини в Париж

Творческата фотография в България, в първите десетилетия на XX век, е под влиянието на австрийската фотолюбителска школа с ръководители Хайнрих Кюн, Хюго Хенеберг, Ханс Вацек и др. Те разработват до съвършенство позитивните копирни процеси: „гуми друк“ или „хромирана гума“, „пигмент“, „карбро“ и „озобромия“ с приложението на различни химически смеси. Посочените процеси дават възможност за ръчно вмешателство във фотографската творба. Тези влияния и контакти се осъществяват главно чрез създадения през 1920 год. Български фотоклуб. На фона на разрастващото се фотолюбителско движение по Европа и света, фотолюбителите в България успяват да се обединят в по-скоро софийски отколкото национален клуб. Независимо, че това е клуб на аматьори, в него се създават условия за реализиране на фотографски кадри, които във времето ще се докажат като професионалисти.

Негов пръв председател и активен фотограф е Георги Ст. Георгиев. Георги Ст. Георгиев участва в множество международни фотографски изложби и конкурси в Милано, Берлин, Загреб и Виена. Само в Париж за периода 1924-1934 год. печели 5 сребърни и бронзови медала за художествена фотография и кино. Единият от тях, от 1933 год., е за филма му „Пролетта в живота и пролетта в природата“ и е единствен за любителското ни кино от това време. На Световния фестивал за любителски филми през 1933 год. в Париж сред 720-те участници той получава голям бронзов медал и почетен диплом.

Първото Българско професионално сдружение на фотографи е създадено от софийски фотографи на 1 декември 1919 год. В началото на 1920 година е основана първата потребителна фотографска кооперация на фотографите професионалисти. Неин председател става Иван Ан. Карастоянов, а подпредседател - Борис Ив. Маждраков. Кооперацията де факто се ръководи от секретарите на

кооперацията Д. Сотиров и Т. Факиров. Съществуващите вътрешни несъгласия и недостатъчните финанси довеждат кооперацията до фалит.

Десет години по-късно други предприемчиви и енергични фотографи създават нова кооперация – „Централна фотографска занаятчийска кооперация”. Тогава в ателието на Ст. Ценев се събират нужните според закона 7 души, които образуват управителен съвет. Със задружни усилия заварените ателиери (професионалисти) получават майсторски свидетелства. Кооперацията освен снабдителска провежда и културно-просветна дейност.

През 1935 год. започналото да излиза месечно фотоиздание „Бюлетин” на кооперацията публикува известия за пристигналите специализирани стоки и техните цени, сведения от организационния живот, статии по художествено-творчески и технически въпроси, исторически данни за развитието на световната и българската фотография и др.

Появяват се периодично и първите фотографски издания. След Първата Световна война започват да излизат обществено–политически издания като „Илюстрирана седмица” и „Политика”. Особено привлекателна е „Илюстрирана седмица”; отличава се с много добро качество на илюстрациите и фоторепродукциите на картини, отпечатани на дълбок меден печат. Поради големия интерес, в края на 20-те години към списанието се открива рубрика „Любителска фотография”. В началото на 20-те години започва да излиза списание „Фотоизкуство” за любители на фотографското изкуство с идеята да стане водещо за количествена и качествена любителска литература, както обещава редакционният екип в първия си брой. Интересна е статията в брой №4 от неизвестен автор на тема: „Фотолюбители и фотопрофесионалисти”. Приложната фотография все още изглежда видимата страна на фотографското майсторство. Навлизането на фотографски произведения на пиктореализма все още се считат като етюдни упражнения. През 1930 год. започва да излиза

месечно списание за любители на фотографията „Фотоизкуство” под редакцията на Страшимир Рашев. През март 1934 год. се слага началото на списание „Фотопреглед” – месечно издание за фотография и репродукционна техника.

Регистрираната през 1930 год. Българска централна занаятчийска кооперация започва да издава през ноември 1935 год. „Бюлетин” – списание за техническа и художествена фотография. През 30-те години излиза и списание „Известия на Държавната печатница” с много добре технически изпълнени фоторепродукции.

Споровете около новите стилови похвати продължават. Постигнатите резултати на наши известни фотографи в тази област не бива да се осъждат, защото те са част от историята на фотографските търсения в рамките на националните ни постижения.

Това ще позволи много по-късно на художника Дечко Узунов да каже в разговор с Петър Боев: „Различието във виждането започва от момента на претворяването и то не се изчерпва с различните средства на изобразяване. Не са само средствата, които определят спецификата на различните изкуства, а начинът на виждане и претворяване. Тук вече играят важна роля качествата на художника: мироглед, темперамент, оценка на явленията и др.”

Усещането за собствено достойнство формира един нов тип професия фотограф. Ако в последните две десетилетия на XIX век фотографията е белег на родови и национални достойнства, тя в първите десетилетия на XX век се откроява като индивидуализирана изява, силна с жанровото и стилово разнообразие.

През цялата първа половина на XX век споровете около въпроса „Възможно ли е фотографията да се счита изкуство?” не спират. Позицията на графичната школа е много добре защитена от Васил Захариев; „Аз приемам всички разновидности на фотографията, в това число и фотографиката, но при спазване на нейната специфика, а това е преди всичко документалният ѝ характер... Що се касае до изящната графика, въпреки някои външни сходства с

фотографиката, те се различават по същина: различни са законите за изграждане на художествения образ, начините, по които се постига обобщението, подходът и средствата за реализация на замисъла.”

Тези мисли могат да се допълнят с разсъждения от гледна точка на фотографията. Докато художникът вижда отвъд преходното, пресъздавайки типичното за своето мислене и време в трайни образи, фотографът анализира видимото, поставя го в определени светлинни условия и пресъздава моментното като типизация на всеобщото.

В заключителната част се прави равностойна на условията за нормалното присъствие на фотографията в науката и културата, както и за присъствието на фотографията в семейството на визуалните изкуства. Но следва да се каже, че независимо от многостранните ѝ приложения, фотографията все още няма онази тежест в обществото, която би я извела на равностойна позиция като фотоизкуство наравно с другите изобразителни изкуства. „Фотографията в България, макар и добре битуваша в последния век, реагира художникът Димитър Грозданов, винаги е била поставяна под съмнение, когато доближи идентификация с изкуството. Колкото и да е абсурдно, в кръгозора на много от естетизиращите критици тя още попада трудно. Нещо повече – една част от самите фотографи, определяйки се в школи като последователи на свои учители и примери, или като принципи на отражение, сами се абстрахират от изкуството – особено тези, които се занимават с реклама и мода, и които най-често наричат себе си творци.”

И днес звучат актуално думите на Йоаким Груев от 1869 год.: „Няма да мине много време и един музей на българската фотография ще бъде истинска необходимост за родната историческа наука и култура. В научния архив на този музей, трябва да бъде събрано всичко, което е писано (обнародвано и необнародвано) върху развитието и историята на българската фотография преди и след Освобождението на България от турско робство. Този архив ще бъде изключителна потребност с оглед на съставянето и

написването историята на българската фотография. До създаването на музей на българската фотография, необходимо е целия архивен фонд на родната фотография да бъде издирен, регистриран, грижливо проучен и запазен. Това е дълг към националната ни култура и нейната история.”

Публикацията завършва със самооценка на дисертационния труд, библиография и ползвани архивни материали, фондове и сайтове.

Самооценка за приносите на дисертационния труд

1. Чрез прилагане на някои интердисциплинарни подходи, са изследвани взаимоотношенията между фотографията и историята на българската култура, като е акцентирано върху типологичното в областта на фотографията.
2. Формулирано е понятието *фотографски документ*, което позволява той да се приема като носител на типологическа информация и да се осмисля като исторически документ в хода на цивилизационното натрупване.
3. За първи път се поставя въпросът за терминологичното уточняване и практическото ползване на термините *преавторизирана* и *преактуализирана снимка*, разгледани като социална потребност от героизиране и разпространение на определени „тиражирани“ образи след като вече са излезли от ръцете на автора си.
4. Направен е опит за въвеждане на обобщаващото понятие „*интеробразност*“ като средство за открояване на социалното, критическото и историческото развитие на образа в неговата полифоничност и разнолики метаморфози, които ги вписват в разнообразни дадености. Така културната памет се запазва в стари, нови и бъдещи интерпретации, защитавайки устойчивостта и полемичността на образния посланик (носител).
5. Направен е опит за систематизиране на личности и фотографски фамилии от следосвобожденския период до средата на 30-те години. Осветлена е историята на формирането на големите фотографски родове и фамилии, най-вече за фамилиите Маркарян и Георгиеви.
6. Авторската позиция отстоява актуалността и ценността на фотографските архиви, които обогатяват разказа за духовните представители на образното творчество и за взаимовръзките

между отделни събития, очертаващи пътя на фотографията. Което допринася за уточняване на историческите факти и за натрупване на положителен опит за българската наука.

7. Специално внимание е отделено на творчеството на Анастас Карастоянов (известен още като Анастас Стоянович) и по-специално на репортажния метод, по който той работи. Въпреки ограниченията на тогавашните фотографски техники той може да бъде определен като *първи български фоторепортер*, с неговия фоторепортаж от 1867 година за упражненията на артилерийска част край Белград, както и с портретите на войводи и емигранти (Левски, Хитов, Кънчев), направени в същия стил като първа репортажна фотография.

Публикации свързани с дисертационния труд

1. Галибов, З. Щрихи към зараждането на фотографията в България и приносите на две фотографски фамилии. Изкуствоведски четения 2011, С. ИИИЗ, 2012, с.464-472
2. Галибов, З. За възрожденските фотографии и техните светлописи. Изкуствоведски четения 2012, С. ИИИЗ, 2013
3. Галибов, З. Първият български фоторепортер. – Биограф, 2012, №14, с. 178-181
4. Галибов, З. Фотографът на Христо Ботев. Биограф, 2013, № 19, с.30-32
5. Галибов, З. Информационният комфорт при представяне на плоски изображения, – сборник Моделиране и управление на информационни процеси, С. 2010, с. 186-198
6. Galibov, Z. Photographies et photographes pendant les annes 1960-80, La photographie, mythe global et usage local, Paris, 2012, L'Harmattan, p. 101-115

Авторски фотоизложби

1. „В ателието”, С. май 2010 г. Национална художествена галерия, пл. „Александър I” № 1
2. Фотоизложба „Афро-американско изкуство”, Оригинални фотографии на джазови изпълнители в галерията на фондация „Кредо Бонум”, ул. „Славянска” 2 от 20.02. до 17.03.2012 год., София
3. „Възторг и крах на любовта” съвместно с Ст. Галибов С. ноември, 2013, Дом на киното