Фотографско изкуство в България

Петър Боев



ФОТОГРАФСКО ИЗКУСТВО
В БЪЛГАРИЯ
/1856–1944/

Честита Коледа!

На Митко с пожелание
за големи успехи в
изкуството!

Силвия

25.12.94г.

ФОТОГРАФСКО ИЗКУСТВО В БЪЛГАРИЯ
/1856 – 1944/

Автор Петър Боев
Рецензент Кръстан Дянков
Редактор Емилия Владимирова
Худ. оформление Мира Антонова

© Петър Боев, 1983
c/o Jusautor, Sofia

ПЕТЪР БОЕВ

Фотографско изкуство в България

ДЪРЖАВНО ИЗДАТЕЛСТВО „СЕПТЕМВРИ“ СОФИЯ, 1983



ФОТОГРАФСКО ИЗКУСТВО
В БЪЛГАРИЯ /1856 – 1944/

На корицата:
Георги Ст. Георгиев. Портрет. София, 1924 г.

На първа разделна страница:
Автор неизвестен. Възрожденецът Тодор Минков с майка си. Виена, 1842 – 1843 г.

На втора разделна страница
Иван Карастоянов. Първият полет с балон в България на Пловдивското изложение. Октомври 1892 г.

На трета разделна страница:
Автор неизвестен. Първият велосипед в България. София, 1883 г.



СТОЙКО С. ПОПОВИЧ И РУСКА МАМАРЧЕВА — РОДИТЕЛИ НА РАКОВСКИ И СЕСТРА МУ НАНКА СТОЙКОВА

Фотографирани в Цариград към 1842 г.

1

1. Неизв. Стойко С. Попович и Руска Мамарчева, родители на Г. С. Раковски, с дъщеря си Нанка Стойкова. Цариград, към 1842 г. /според последни данни – 1848 г./

УВОД

Да запазим нашето културно наследство, което представлява неизмеримо богатство, даващо смисъл и тежест на националното ни съществуване, е един от най-важните въпроси на съвременната ни култура. 1300-годишнината от основаването на българската държава е повод за дълбоко преосмисляне на миналото, на основните процеси и движещи сили, на идеалите, стремежите и насоките на духовно развитие на българския народ, на разкриване приемствеността между непрекъснатия цикъл: минало – настояще – бъдеще.

Подемът, който настъпи в областта на историческите изследвания, засегна и фотографията. Още през 1973 г. сп. „Българско фото“, бр. 1, в уводната си статия стана изразител на осъзнатата необходимост от написването и издаването на история на фотографията в България. И това е обяснимо, защото нито едно изкуство не може да осъзнае истински себе си, своето място в живота на нацията, своята роля в духовната щафета на поколенията без приемствеността и традициите, на които се опира. Историята на едно изкуство е част от историята на народа, траен влог в неговата културна съкровищница.

Що се отнася до фотографията, тук се прибавя и една от нейните основни характеристики: стойността ѝ на образно свидетелство. Или ако се позовем на Стефан Цвайг, „едно историческо дело е станало не когато се извърши, но едва тогава, когато бъде описано и предадено на поколенията “

При фотографията не е необходимо фотоизображението да има непременно стойността на художественото произведение, за да си извоюва дълголетие. Дори когато една снимка не е произведение на изкуството, тя може да има историческа стойност, която с течение на времето расте. И нищо друго не може да ни накара да се вживеем така непосредствено в дадена епоха както фотографията, която ни дава автентичен образ на лица, места и събития и най-добре запазва миналото за настоящето и настоящето за бъдещето. Историята на фотографията е отражение на поновата история на народа ни, нейна неразделна част.

В общи линии историята на фотографията у нас следва възприетата периодизация на историята на България, като държи сметка за етапите от развитието на самата фотография: не само техническите новости в областта на фотооптиката и фотохимията, но и идейно-естическите насоки и влияния, особено в развитието на основните ѝ жанрове. Развитието на фотографията в България след 9 септември 1944 г. е твърде различно от дотогавашното и поради това е предмет на отделно разглеждане.

Книгата „Фотографско изкуство в България“ /1856–1944/ е първият опит за по-цялостен поглед върху развитието на фотографията у нас и не претендира за изчерпващата пълнота не само поради ограничения обем на изданието, но и за това, че историята на фотографията в България не е приключен проблем. Ето защо книгата идва не само да запълни една празнота в нашата историческа книжнина, но си и поставя за цел да стимулира към нови изследвания, които да доразвият и обогатят основните заложени теми, проблеми и идеи. Тя трябва да послужи като основа, даваща тласък за активни и колективни усилия към едно още по-широко, по-пълно и по-точно осветляване историческия път на фотографията в България.

Част I

ФОТОГРАФИЯТА ПРЕЗ ВЪЗРАЖДАНЕТО И НАЦИОНАЛНО-ОСВОБОДИТЕЛНИТЕ БОРБИ

НАЧАЛНИ ГОДИНИ

Когато се появява като мислещо същество, човекът ознаменува това с великолепните по своя лаконизъм и експресивност рисунки на коне и глигани в пещерата Алтамира, с мечките от Ла Коломбер и с елените от Ласко, рисува себе си и околния свят по каменните стени на Тасили Аджер и Магурата. Това са неговите първи съзнателни изяви, първите страници от човешката история, започнала да се пише като цивилизация на образите далеч преди да се появи писмеността. Затова говорим, че изкуството е старо колкото човека.

В 1839 г. е официално оповестен нов способ за възпроизвеждане на действителността в зрителна форма – т. нар. дагеротипия, чието техническо усъвършенстване довежда до възникването на фотографията. В твърде кратък период от техническо откритие тя се превръща в един от символите на съвременната цивилизация и култура. Фотографията като образен документ стана основен източник на познание и масова информация, мощно средство не само за научното, но и за естетическото усвояване на действителността.

С откритието на Ниепс, Дагер и Талбот започва нова епоха, изцяло подвластна на фотообраза, който става най-демократичното изобразително средство и заляга в основата по-късно на киното и телевизията. Фотографията се разпространява неимоверно бързо по целия свят.

Обществено-икономическите условия се оказват от решаващо значение за развитието ѝ. Разпространението на фотографията в Югоизточна Европа се свързва и с политическата обстановка по това време в тези земи.

В сравнение с останалите балкански народи под турска власт България е в най-неблагоприятно положение. Като вътрешна провинция на Османската империя тя е близо до столицата и гъсто колонизирана с големи турски маси. Поради това тя влиза по-късно от другите балкански страни в културни и търговски връзки с напредналите европейски народи. По същите причини и фотографията тук се появява по-късно.

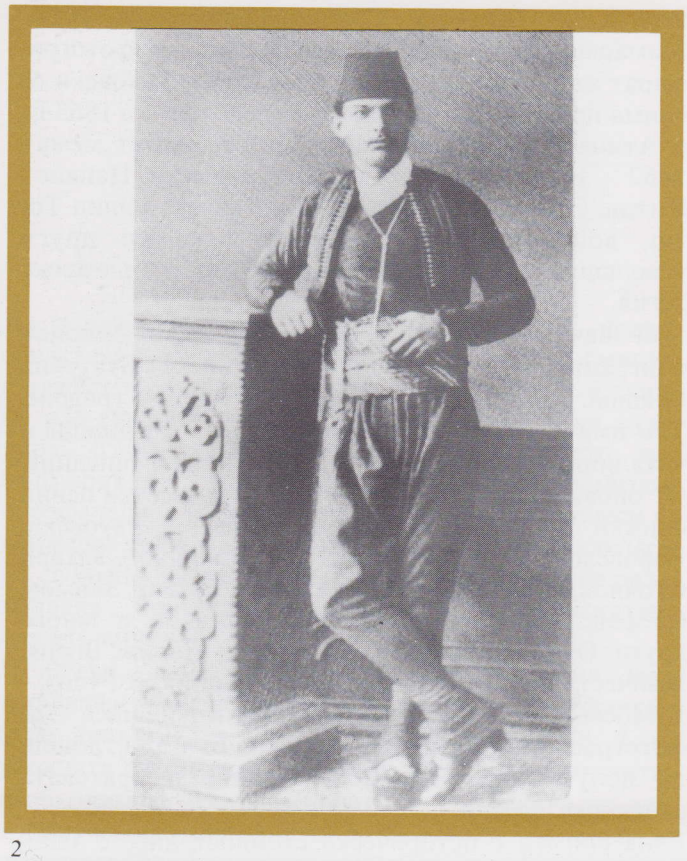
Първоначално българинът от Възраждането се снима в чужбина.[1] Там се намира най-будната част от българската интелигенция – ученици, студенти, духовници, търговци, просветители и революционери-емигранти /в съседните свободни страни/. Най-старата и единствена открита досега дагеротипна снимка, у нас, направена към 1842 – 1843 г. във Виена, представлява видният възрожденец Тодор Н. Минков с майка си. Родителите на Раковски Стойко Попович и Руска Мамарчева с дъщеря си Нанка също се фотографират към 1848 г. в Цариград. Самият Раковски се снима през 1861 г. в Белград, а след това – в 1863 г., в Атина и Букурещ. В Белград се снимат между 1862 – 1867 г. Любен Каравелов, Левски, Панайот Хитов, Стефан Караджа, Ангел Кънчев, Филип Тотю, войводата Илю Марков и много други революционери и участници във Втората българска легия.

Най-значителна част от нашата революционна емиграция се намира в Румъния: в Букурещ, Брашов, Гюргево, Плоещ, Оршова и други градове. Там има български колонии, създават се училища и читалища, издават се около 50 вестника и списания. От онова време до нас са достигнали десетки ценни снимки с образите на Ботев, Левски, Раковски, Каравелов, Ангел Кънчев, Добри Войников, Захари Стоянов, поп Харитон Халачев, Стоян Заимов, Стефан Стамболов, Никола Обретенов и много други. Отделни българи се снимат в Париж, Виена, Манчестър, в Германия, Италия, Гърция. В Русия – в Москва, Петербург, Киев, Одеса и Кишинев – се фотографират предимно младите българи, дошли да получат по-високо образование в братската славянска страна.

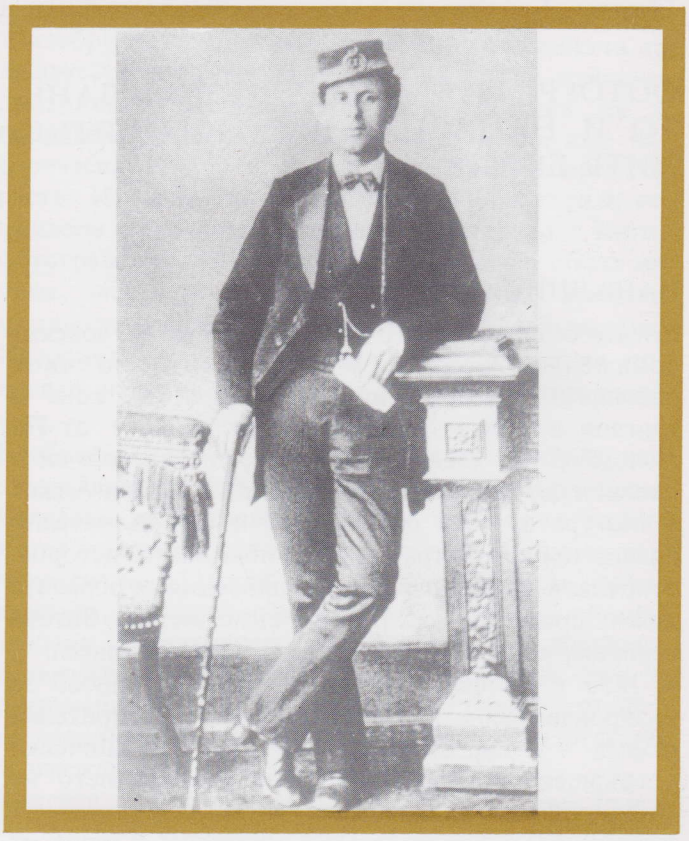
Една снимка с историческа стойност днес е запазила образа на Сава Филаретов, главния учител на първото светско училище в София, дошъл в Москва, за да празнува с българчетата, които учат там, деня на славянските просветители Кирил и Методий на 11 май 1861 г. Между присъствуващите, описани от Нешо Бончев, личат: Любен и Петко Каравелови от Копривщица, Марин Дринов и Нешо Бончев от Панагюрище, Константин Станишев от Кукуш, Андрей Стоянов от Воден, Райко Жинзифов от Велес, Димитър Фингов от Калофер, Коста Везенков от Крушево, архим. Софроний от Пирот, Васил Попович от Сопот и др. В Киев през 1863 г. се фотографира група български студенти. През 1865 г. в Одеса се фотографира Христо Ботев с българи-ученици. Това е първата, най-малко известна негова снимка/по това време той е гимназист/. Единственият портрет на Панайот Волов е снимката му като ученик в Николаевската гимназия 1868 г.

Едно от най-важните средища, където се фотографира българинът от Възраждането, е столицата на Османската империя Цариград. Тук след Кримската война/1853 – 1856 г./ вследствие на създадените благоприятни условия за чужденците възникват фотографски ателиета/на французи, гърци, арменци и немци/ като това на Папазян Себах, братя Абдула, Деметри Михаилидес, Базиле Каргопуло, Фрухтерман и други. При тях се фотографират князете Стефан и Алеко Богороди, Георги Бенковски, Тодор Каблешков и редица дейци от национално-освободителната борба.

Когато проследяваме значението на демографския фактор за разпространението на фотографията, стигаме до извода, че в Цариград тогава живее най-компактното българско градско население. Това



2



3



4

2. Паскал Себах. Георги Бенковски. Цариград, 1868 г.

3. Паскал Себах. Тодор Каблешков. Цариград

4. Неизв. Първият български народен събор в Цариград в 1871 г. по повод провъзгласяването на независима българска църква



5



6

5. Неизв. Първият български оркестър под диригентството на Шафран и с участието на Добри Войников като флейтист. Шумен 1851 г.

6. Гиом Лежан. Търново, старата българска столица. Гравюра-прерисовка между 1857 – 1867 г.



7



8



9

7. Паскал Себах. Войводата Цеко Петков от Лом. Цариград, 186. . г.

8. Неизв. Княз Стефан Богориди. Цариград

9. Радецки. Български студенти в Москва. Май, 1861 г.

състояние се запазва и дълго след Освобождението. В легалния период на нашето освободително движение Цариград е негова „столица", както по-късно Букурещ става „столица" на революционното движение.[2]

Изследователят на нашето Възраждане Никола Начов приема, че българското население в Цариград брои около 40 000 души и че около Цариград има цели български села, заселени най-вече през периода 1825 – 1830 г. с преселници, които разчитат на относително по-голямата сигурност близо до столицата.[3]

В Цариград се фотографират не само българите, живеещи там, но и онези, които населяват земите от Тулча до Охрид, земи, които по-късно влизат в пределите на Санстефанска България.

Всеки що-годе замо́жен българин, като посещава Цариград, счита едва ли не за задължително там да се фотографира /най-често с жена си/. Даже войводата Цеко Петков от Лом паланка се фотографира при цариградския фотограф Паскал Себах, и то в пълна бойна униформа. В стигналите до нас снимки на цариградски българи по начало липсват жени. Причината е, че в по-голямата си част българското население там е мъжко /ергенско/ и малцина се решават да доведат семействата си и прекарват голяма част от живота си като гурбетчии. „Калоферци, пише Н. Начов, оставяха млада невеста и отиваха в Цариград. Имаше ергени, които прекарваха в Цариград пълен гурбетчилък, който според абаджийския кодекс обхващаше 30 години."

Попаднали в такъв голям град като столицата на Османската империя, българите там живеят скромно и пестеливо, със силно развито колективно чувство, със спомени за родните села, с копнеж по жена и домашно огнище. Поради това те рядко се снимат сами, а най-често с приятел или съдружник. Персонални портрети срещаме при по-заможните търговци и преуспели еснафи, при духовниците и обществените деятели като Иларион Макариополски, Драган Цанков, Петко Славейков, д-р Хр. Стамболски, д-р Стоян Чомаков, Антим I, Паисий Пловдивски, Авксентий Велешки, екзарх Йосиф, Тодор Бурмов, Александър Екзарх, Гаврил Кръстевич, Тодор Икономов и др. Една групова снимка обединява цариградските възрожденски дейци - това е историческата снимка на участниците в Първия български национален църковен събор в Цариград през 1871 г. който можем да приемем като първо българско народно събрание, пет години преди Великото народно събрание в Оборище.[4]

Старите снимки от Цариград обогатяват нашите твърде книжни представи от оная величава епоха. Те ни дават образите на дейци и места от национална значимост, доближават ни зримо до неспокойната епоха, когато българщината е надежда и упование срещу чуждите асимилаторски тежнения, когато учители и духовници, занаятчии и селяни, целият народ е обхванат от родолюбие и с готовност се отдава на народното дело.

Димитър Благоев пръв определи борбата на цариградските българи като „национално-политическа борба не само по това, че имаше за цел признаването на българската националност в Турция, но и по това, че в нея беше въвлечена цялата нация, цялата българска народност"[5].

Снимките от оная епоха, един от върховите моменти в 13-вековната история на България, не са просто жалони на нашата носталгия по миналото, а част от духовните корени, чрез които поддържаме жива връзката си с него.

ПЪТУВАЩИ ФОТОГРАФИ

Първите фотографи, появили се на Балканите, са пътуващи фотографи-чужденци: французи, италианци и най-вече немци и австрийци. Те отсядат в по-големите градове по за 10 – 15 дни, като оповестяват чрез пресата или с други средства своето пристигане. Ателиета не са имали. Снимки правят пред някоя стена с опъната на нея бяло платно, пред хотела, хана или в двора на къщата, където отсядат.

Първият пътуващ фотограф-дагеротипист – *Йосиф Капилиери,* идва в Белград през август 1844 г. До първата половина на 60-те години в Белград, а и в цяла Сърбия, не е имало постоянни фотографи, а срещаме имената на няколко пътуващи.[6] У нас поради липса на вестници нямаме съобщения за появата на пътуващи фотографи, но такива идват по-късно от съседните страни. Най-ранната снимка от пътуващ фотограф, открита досега у нас, е направена през 1851 г. в Шумен. Тя представлява първият български оркестър, основан от Михай Шафран, един от емигрантите, дошли с Лайош Кошут след революцията в Унгария през 1848 г. и намерили братски прием в България. Сред участниците – 11 шуменски младежи, е и Добри Войников, който свирел на флейта. По-късно, след заминаването на Шафран за Одрин, неговото място заема Добри Войников, който се изявява не само като диригент, композитор и музикален педагог, но и като писател и създател на българския национален театър и драма.

След 1862 г. в Пловдив срещаме името на пътуващия фотограф *Елиас Армин* от Будапеща. От него е запазена най-ранната снимка на Йоаким Груев с неговите ученици. Пътуващи фотографи има и след като се откриват постоянни фотоателиета. Около средата на 19-и век съществува практика европейски фотографи да откриват временно ателиета в градове в чужди страни. Така например Найден Геров като млад се снима в Одеса във временно откритото ателие на Т. Б. Ротмайер и Камп от Мюнхен. *Франсоа Бауер* има ателиета в Румъния /Турну Мъгуреле/ и в Русе, а по-късно и в Шумен. Виенският фотограф *Самуел Гелч* работи едновременно в Русе и Шумен. Парижкият фотограф *Папазян* премества ателието си в Цариград, а във Варна открива филиал.

Някои от първите фотографи като Бауер, Гелч, Камерман, Кавра и др., след като позабогатяват, заминават в чужбина, като преостъпват

ателиетатата си на своите съдружници или помощници-българи. Откриването на нови ателиета след Освобождението бързо насища нуждата от фотографски услуги, печалбите намаляват, конкуренцията се засилва. Това принуждава някои фотографи да станат пътуващи. Така например варненските фотографи братя *Хаджолян* откриват за по 2–3 месеца временни ателиета в Балчик, Провадия, Добрич /Толбухин/ и Силистра. Казанлъшкият фотограф *Хрисант Рашович* обикаля околните села, а и по-далечни градове. *Иван Заграфов* /иконописец/ и *Стоян Каралеев* /учител/ от Панагюрище правят снимки и в Копривщица, Пирдоп, Златица, а също и по околните села. Братя *Черневи* имат фотоателие във Враца, но обикалят и като „пятующи" фотографи. Една от първите жени фотографи – Елена Йотова от Бяла Слатина, през зимните месеци се занимава с шивачество и бродерия, а през останалото време обикаля като пътуващ фотограф селата в окръга. По времето на Ал. Батенберг по крайдунавските градове се появява като „фотограф-амбулант" *А. Еделщайн*. Най-често пътуващи фотографи можело да се срещнат по време на пролетните и есенните панаири и на манастирските събори и празници.

Някои занаятчии /обущари, терзии, часовникари и зографи/ се занимават и с фотография като страничен занаят, а някои фотографи, наред с основната си професия, упражняват и друга професия. Димо Казасов разказва: „В Трявна идваше фотограф от Габрово. Казваше се Стефан Койчев, по професия книговезец." *Ксенофонт Смрикаров* – френктерзия от Самоков, се занимава и с фотография.

Често явление е книжари да упражняват като занаят и фотография. А в Шумен срещаме комбинацията дърводелец и фотограф – на гърба на снимката на Вела и Димитър Благоеви с учениците им има фирмен надпис „Иван Йовчев – модерна мебелна работилница ".

ПЪТЕШЕСТВЕНИЦИ ПРЕЗ БЪЛГАРСКИТЕ ЗЕМИ, ЗАНИМАВАЩИ СЕ С ФОТОГРАФИЯ

Едни от първите снимки в България – изгледи, носии, хора и обичаи, са правени от пътешественици – чужденци: историци, етнографи и географи, които с научна цел или с дипломатическа мисия обикалят Европейска Турция през втората половина на 19-и век.

Малко се знае у нас за известния френски географ и етнограф *Гийом Лежан* /1828-1871/. Неговият най-важен труд „Етнография на Европейска Турция", издаден през 1861 г., често се цитира, когато става дума за определяне границите на българската народност през 19-и век. Лежан посещава българските земи два пъти: през 1857 – 1858 г. и през 1867 – 1869 г., втория път вече като френски вицеконсул, за да изработи за френското правителство етнографска карта на Европейска Турция. През 1870 г. излиза на немски, а след това на френски и полски език, пътеписът му „Пътуване из България".

Лежан описва природните красоти на българските земи и обичаите на народа. Пътеписът му е богато илюстриран с гравюри, правени по негови снимки, на българските градове София, Пловдив, В. Търново и др., манастири, развалините на римския град Никополис ад Иструм, крепостни кули и характерни типове български селяни и народни носии.

Бележитият унгарски етнограф, археолог и географ *Феликс Каниц* /1829 – 1904/, наречен „Колумб на Балканите", посещава с научноизследователска цел Балканския полуостров. Четиридесет и четири години от живота си той посвещава на изучаване и описание на балканските и преди всичко на българските земи. 18 пъти той прекосява Стара планина. Плод на неговите пътувания е тритомното му съчинение „Дунавска България и Балкана", издадено от 1875 до 1879 г. Каниц е не само голям учен, но и художник и фотограф. В неговия архив в БАН са запазени множество цветни акварели, графики, рисунки с туш и молив, както и ценни снимки на градове, манастири, паметници на културата и най-вече и мъжки женски типове и носии.

Освен снимките, които прави, Каниц събира снимки от различни фотографи. Благодарение на него са запазени снимките, които Анастас Карастоянов е правил в Белград на Левски, на Каравелов, Караджата, Илю войвода и на други революционери и участници в българската легия. Карастоянов му е подарил с автограф една историческа снимка, представляваща Панайот Хитов с двама от неговите четници, правена през август 1867 г. след пристигането на четата на Панайот Хитов от Балкана в Сърбия. Каниц запазва портретите на Ангел Кънчев от Карол поп де Сатмари, на екзарх Антим I от Каргопуло, на българските възрожденски „светлописци" Тома и Никола Хитрови, Никифор Минков, Иван Доспевски и други. В архива на Каниц се намира историческата снимка на учителския събор в Пловдив през 1870 г.

Особено ценна е сбирката изгледи от градовете София, Бургас, Плевен, Пловдив, Свищов, Кюстендил и др. Каниц си извоюва име на един от най-добрите познавачи на българския въпрос в Европа. В съчиненията си той съобщава на цял свят, че българският народ е не само най-трудолюбивият земеделски, но и „бъдещи индустриален народ на Балканите".

Каниц открива България за Европа. Неговото съчинение и етнографската карта на България изиграват не само научна, но и обществено-политическа роля особено при определяне границите на освободена България, с оглед в тях да влязат земите, населени с българи. Дошъл в свободна вече България, Каниц със сълзи на очи казва: „Аз доживях освобождението на България, на която посветих моите скромни сили. Всичко се сбъдва напълно".



10

10. Елиас Армин от Будапеща. Йоаким Груев с учениците си. Пловдив, към 1863 г.



11



12

11. Гиом Лежан. Селянки от околностите на Самоков. Гравюра-прерисовка

12. Гиом Лежан. Селяни от Самоковско. Гравюра-прерисовка. Между 1857 – 1867 г.

ФОТОГРАФИ-ВЪЗРОЖДЕНЦИ

Времето, когато фотографията в Европа прави своите първи стъпки, съвпада с най-значителните прояви на българския народ в културното пробуждане и в борбата за национално освобождение. Този период, известен като Българско възраждане, обхваща времето от 1762 до 1878 г. В тази епоха лежат корените на новия национален живот, формира се българската нация, създава се съвременният български литературен език, разцъфтяват българската национална култура и изкуство. В тази епоха възниква и се развива ранната българска фотография.

По дълбоките си обществени, стопански и културни изменения, по своя революционен подем, по дръзновения копнеж за свобода, по масовото участие на народа, по величието на подвига на дейците-революционери Възраждането е една от най-светлите епохи в историята на България.

Възникнало значително по-късно от европейското, Българското възраждане се различава съществено от него. Докато западноевропейското Възраждане се характеризира с разкрепостяване на личността, Българското възраждане се характеризира с откриването на нацията и не индивидуализмът е негова присъща черта, а народността. Националното самосъзнание е, което търси да се утвърди. Издига се в култ всичко народно: бит, език, творчество, минало. Патриотизмът се превръща в убеждение и подвиг.

Всичко в тази епоха служи на двете основни цели: борба за духовно освобождение и независима църква и борба за политическа независимост – за самостоятелна и свободна държава. Служейки на тези цели, и изкуството се превръща в мощно средство за издигане националното съзнание на българския народ, за укрепване волята на народните маси да излезнат на историческата сцена като отделна нация. Ранната фотография в България се поставя до голяма степен в служба на същите цели. Поради това първите български фотографи подобно на средновековните художници, книжовници и на възрожденските творци се стремят както чрез своето изкуство, така и чрез своята обществена дейност да помогнат на народа в неговата борба за свободен политически и духовен живот. Те не са професионалисти-фотографи в тесния смъсъл на думата, а революционери и просветители: художници и книжовници, учители и духовници, които впрягат и фотографията в помощ на националноосвободителната борба.

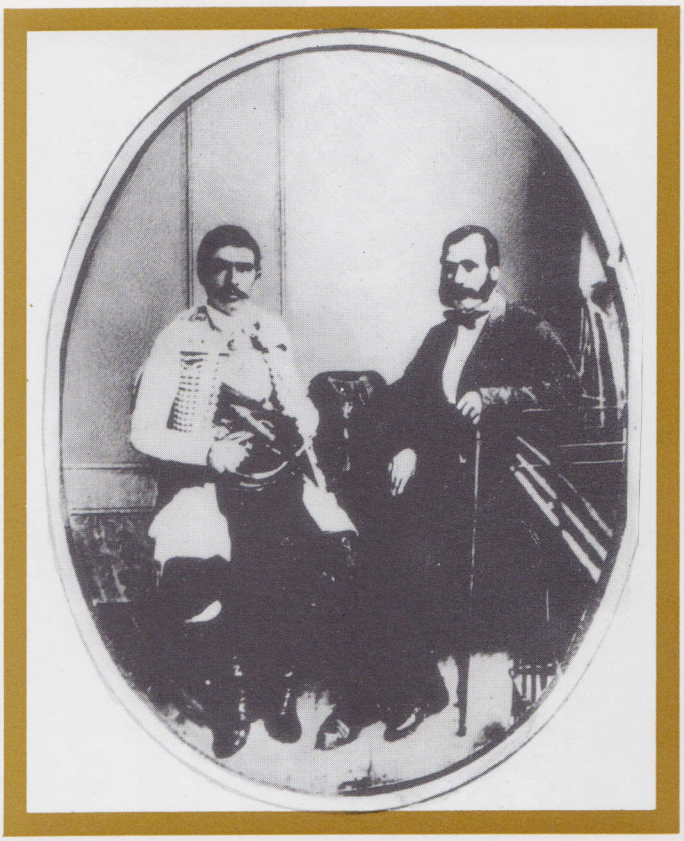
Първите български фотографи са едни от най-будните и просветени умове на времето. Те имат широк поглед за живота и напълно демократично схващане за мисията на човека на изкуството като обществен деятел. *Анастас Карастоянов,* един от най-значителните фотографи-възрожденци, е художник-график, книгоиздател, сратник на Левски и Каравелов и на дейците от българската легия в Белград. *Георги Данчов – Зографина* е художник-зограф, живописец и график, член на Чирпанския революционен комитет, предан другар

на Левски и активен деец на Съединението на Източна Румелия с България. *Тома Хитров* от Троян е „придворният" фотограф на Българския революционен централен комитет в Букурещ, сратник на Ботев, опълченец, сражавал се на Шипка. Революционер и фотограф е и брат му *Никола Хитров,* и братовчед му *Петър Тодоров Факиров.* *Иван Зографов* е художник-иконописец и фотограф, член на революционния комитет в Панагюрище, близък приятел на Бенковски, взел активно участие с жена си Цвета в подготовката на Априлското въстание. Почти едновременно с Ив. Зографов работи като фотограф, иконописец и учител *Стоян Каралеев,* всестранно надарен и като художник, цигулар, математик, читалищен, театрален и революционен деец. В Трявна е познат като фотограф, живописец и музикант *Симеон Ц. Симеонов,* братовчед на Ангел Кънчев, знаменосец на чета в Тревненското въстание, сражавал се като опълченец при Шипка и Стара Загора. *Никифор Минков* от Сливен е не само изтъкнат фотограф, но и революционер, участник в четата на Панайот Хитов, в Сръбско-турската война и като опълченец в Освободителната война. Неговият съгражданин *Димитър Топалов* е емигрант-революционер в Румъния, изучил фотографията при Тома Хитров. *Хаджи Мина Попов,* подобно на братовчед си Никифор Минков, също се занимава с фотографска и революционна дейност. Към възрожденските фотографи принадлежи и *Тодор Запрянов,* следвал в Москва, учител и книжовник, участник в революционната емиграция в Румъния, а също и в Освободителната война. *Иван Доспевски,* брат на Станислав Доспевски, е живописец и фотограф в Самоков, член на революционния комитет и пръв кмет на родния си град след Освобождението.

Като пламенни патриоти и революционери и в своята фотографска дейност те са се ръководели от онова естетическо кредо, което Ботев формулира, и което и до днес запазва своята валидност: „И науката, и литературата, и поезията, и журналистиката, с една дума, сичката духовна деятелност на водителите на народа би трябвало да вземат характер на политическа пропаганда, т.е. да се съобразят с живота, със стремленията и потребностите на народа ".

Без съмнение и за фотографите като възрожденски дейци съдбата на народа винаги е била тяхна съдба, борбата на народа – тяхна борба, въжделенията на народа – техни въжделения. Те използуват фотографията било пряко, било за създаване на графични творби напр. гравюри-прерисовки, разпространявани като литографии от самите фотографи /Анастас Йованович, Анастас Карастоянов, Георги Данчов, НикифорМинков и др./ или от други лица – книжари, издатели/. Ботев също разпространява образа на Левски като байрактар на четата на Панайот Хитов като гравюра-прерисовка в своя календар за 1876 г.

Първите наши фотографи не държат за авторското право и ползуват и разпространяват както свои,



13



14

13. Неизв. Георги С. Раковски с черногорския войвода Джура Матанович. Белград, към 1860 – 1861 г.

14. Анастас Йованович. Из стара Виена. Към 1841 г.



15

15. Анастас Йованович. Автопортрет с обектив. Колодиум. Белград, след 1854 г.

така и чужди снимки за издаването на портрети, календари, исторически табла, възпоменателни листове, пощенски картички и други тогавашни издания и средства за масова информация и патриотична пропаганда. Те възпроизвеждат по фотопът, най-често в най-разпространения тогава формат – визитна картичка, не само свои творби, но и исторически картини на Николай Павлович, Хенрих Дембицки и др. Фотографски копия от картини и графики срещаме до края на века: това са предимно събития и лица от Освободителната война, Съединението на България и от Сръбско-българската война.

След неспокойния за балканските народи 18-и век, през който изтощената от чести войни Османска империя е в непрекъснат упадък, през новия, 19-и век са налице по-благоприятни условия за създаване и поддържане на по-надеждни икономически, политически и културни връзки между балканските народи и най-вече между българи и сърби. Рожба на тази епоха е и *Анастас Йованович* /1817 – 1899/.

През първото десетилетие на този век, един предприемчив търговец от Враца на име Иван /бащиното му име не е известно/ започва да изнася аби и шаяци в Сърбия, а оттам донася други стоки: коси, лен, железария. През 1826 г., когато първородният му син Анастас навършва деветгодишна възраст, Иван го завежда при вуйчо му, който е добър и заможен терзия и работи при княз Милош. Малкият Анастас, който във Враца е учил четмо и писмо, продължава ученето си в Белград. След смъртта на бащата на Анастас през 1830 г., майката му, заедно с дъщеря си Катерина и с другия си син Михаил, се преселва да живее в Белград при брат си.

Макар че учи терзийство при вуйчо си, Анастас Йованович, както вече започнал да се нарича малкият Анастас, проявява по-голям интерес към един нов тогава занаят –типографията. През 1832 г. княз Милош открива в Белград първата сръбска типография. Анастас е приет за обучение с още 31 младежи. Любознателният и старателен Анастас не само усвоява букволеярството, но започва да прерисува типографски орнаменти и отделни букви. Настанен добре с близките си в Белград, оттук нататък той свързва съдбата си със сръбския народ. Сърбия става за него второ отечество, в което добива известност като художник-литограф на исторически сюжети, акварелист и фотограф, като един от най-изтъкнатите културни деятели в Сърбия през 19-и век, с високо обществено положение, каквото не би могъл да получи в поробеното си отечество.

В 1839 г. Йованович е изпратен като стипендиант на княз Милош Обренович да учи във Виена гравюра на метал. Тук през август същата година Дагер изпраща две дагеротипни снимки: едната, изглед от Париж с Нотр дам, е предназначена за император Ферденанд I, а другата - един натюрморт – за княз Метерних.[7] Двете снимки са изложени в една от залите на художествената академия и Анастас проявява към новото откритие изключителен интерес.

По това време Виена, наред с Париж, става световен център на фотографията, която тук получава епохално усъвършенстване на научна основа. В 1840 г. оптическата фирма Фойхтлендер конструира фотографски обектив според изчисленията на математика проф. Пецвал. Анастас Йованович е един от първите, който се снабдява с такава камера / Voigtländer Dagnerreotup mashine Typ (№ 3) още в 1841 г. и с нея прави едни от първите снимки на Виена. Докато камерата на Дагер има обектив Chevalier със светлосила 1:16, новият обектив, конструиран от Пецвал, еу с 1:3, 6 и експозицията трае десетина пъти по-малко.

През 1842 г. династията на Обреновичите е свалена и стипендията на Йованович спира. Тогава той започва да се издържа, като се занимава с литография. Съвременник на Талбот, Йованович усвоява неговия способ и около 1844 г. започва да прави талботипни снимки на видни личности, от които после създава литографни портрети. По-късно, в 1854 г., Йованович започва да се занимава и със стереофотография и с тази техника прави едни от първите стереоскопски снимки от Виена. Тук Анастас Йованович се оженва за австрийка. Неговият син Константин, роден в 1849 г., по-късно ще се изяви като един от видните виенски архитекти. След Освобождението на България, в 1879 г., Константин Йованович идва в София да работи като архитект. По негов проект се построява сградата на Народното събрание, на Книжовното дружество /по-късно Академия на науките/, Първа софийска мъжка гимназия, Ломската гимназия и друга сгради.

През 1852 г. във Виена пристига 17-годишният *Николай Павлович,* за да постъпи в художествената академия. Докато чака да започнат занятията, Павлович е приет от Анастас Йованович, при когото в продължение на 3 – 4 месеца получава първата си подготовка по рисуване и литография. Общуването на Николай Павлович със съотечественика му Анастас Йованович му повлиява да се оформи по-късно като виден български възрожденски живописец и литограф, възпроизвеждащ в своите творби вълнуващи моменти от българската история. В 1860 г. Николай Павлович отива в Белград да литографира поредицата „Райна българска княгиня". За целта отново се среща със своя учител Анастас Йованович, на чието съдействие разчита. Въз основа на една снимка на Йованович Николай Павлович прави литографски портрет на княз Михаил Обренович.

В 1858 г. в Белград е извършен преврат и династията Обренович отново заема сръбския престол. Тогава Йованович, след 20-годишен престой във Виена, се връща в Белград, поканен от новия княз Михаил за управител /хофмайстер/на двореца.Като висок сановник Йованович изоставя литографската дейност, но през свободното си време продължава да се занимава с фотография само за лично

удоволствие: снима свои приятели познати и видни личности. След убийството на княз Михаил в 1868 г. Йованович се оттегля от обществения живот и живее скромно в Белград до 1899 г. когато умира. В своята „История на световната фотография" Йозеф Мария Едер[8] отбелязва, че Йованович се запознава с дагеротипията още през 1840 г. и е първият, който въвежда фотографията в Югоизточна Европа. До нас са достигнали около 800 негови фотографии, изпълнени в техника талботипия и колодиум. Първоначално работи с камера „Фойхтлендер" № 3, формат 14,5x10, а по-късно си набавя една от най-съвършените камери на времето „Фойхтлендер" № 19, формат 16,5x21,5 см.[9]
Литографните портрети на Йованович са на европейско равнище. Но много по-ценни са неговите фотографски портрети, едни от най-добрите на времето. За него като художник е писано не малко, но все още липсва цялостно изследване на неговото фотографско творчество и той все още не е заел онова място, което заслужава в историята на европейската фотография.

Едно от най-популярните имена от възрожденската ни фотография е на *Анастас Карастоянов* /1822 – 1880/. Преди да се посвети на фотографията, той е „книговезател" печатар и график-гравьор. Гравюрата на дърво или метал, известна под името „щампа", придобива характер на истинско народно изкуство, което буди националното съзнание и верското чувство на българина срещу пристъпите на завоевателя и денационализаторските стремежи на елинизма.
За разцвета на създадената в Самоков гравьорска школа решаваща роля изиграва откритата в 1828 г. първа българска печатница на самоковския учител, книжовник и типограф Никола Карастоянов. Неговият първороден син Анастас се научава да гравира и да отпечатва щампи. Той завещава на нашето художествено наследство графични творби с високи достойнства: „Богородица с младенеца", „Св. Георги Нови", „Пътеводител за Рилския манастир" и редица други.
Роден график, илюстратор и художествен оформител на български книги, Анастас Карастоянов се налага като най-значителния майстор в тази област през миналото столетие. Той постига голямо изящество и оригиналност в рисунката. Тези негови качества карат баща му да го обяви официално за съдружник. Върху печатаното през 1856 г. „Начално учение" е отбелязана фирмата на печатницата: „Типография А. Карастояновича и сына его Анастасия в Самоков".
Анастас не само учи каноните на самоковските зографи, но и сам съставя ръководство „Ермения" – „книга коя содержава сичките изкуства у зографията", книга, „от която секой млад ученик да научи и без майстора иконописание, тоест зографията".
Печатницата се намира в зимника на Карастояновата къща, където печатат тайно щампи, икони и книги, които Н. Карастоянов разпространява не само в България, но и в Сърбия. За да избегне преследването на властите, поставя на кориците като място на издаване „Будим" /Будапеща/, Виена или Венеция.
През 1862 г. Анастас Карастоянов заминава за Белград, където закупува граждански шрифтове, за да могат да се печатат и книги със светско съдържание, чието търсене непрекъснато нараства. Когато всичко е опаковано, на 3 юни в сръбската столица избухват бунт срещу турския горнизон в крепостта. Турците бомбардират града, а сърбите, подкрепени от българската легия на Раковски, щурмуват крепостта. В сраженията Левски и Ст. Караджа проявяват изключителна смелост. При уличните боеве тълпата разграбва и разхвърля закупените от Анастас материали. Настъпилите събития не му позволяват да се завърне веднага в родината си. Останал без средства в Белград, Анастас Карастоянов се задоволява да реже печати от пиринч. Известно време се препитава така, докато един ден случайно се запознава с българина Анастас Йованович от Враца, тогава управител на двореца на княз Михаил Обренович. Карастоянов разказва какво нещастие го е сполетяло. Трогнат, влиятелният българин се заема да му помогне. Заговаря му за един нов изобразителен способ – фотографията, и това събужда жив интерес у него.
А. Йованович урежда в една от стаите на княжеския дворец фотоателие, където Карастоянов започва опитите си. Благодарение на голямата си изобразителна култура и на художническите си дарби скоро постига успехи и става придворен фотограф. Анастас премахва от презимето си представката „Кара", подсещаща за сръбската династия на Карагеоргиевичите, с която Обреновичите водят династическа борба. И от 1863 г. през целия си престой в Сърбия в продължение на 18 години се подписва Стоянович. А на гърба на снимките поставя фирмен надпис: „Анастас Н. Стоянович, дворски фотограф Н. Светлости княза Сръбског у Београду".
През 1867 г. отношенията между Сърбия и Турция се влошават и Белград отново /след Първата легия в 1862 г./ става притегателен център за българските революционни емигранти. По време на подготовката на Сърбия за война в Белград се формира Втора българска легия като школа за подготовка на военни ръководители за предстоящото въстание в България.
В Белград освен старите хайдути сега е и известният организатор на въстанията в Северозападна България през 1850 г. Иван Кулин. През февруари 1867 г. от Москва тук пристига като кореспондент на в. „Голос" и на други руски вестници Любен Каравелов, възлагащ големи надежди на очакваната война между Сърбия и Турция.
В началото на юни 1867 г. в хотел „Српска круна" – център на революционната ни емиграция в Белград, се възобновява българският комитет под председателството на Каравелов. Веднага след това с оглед



16

16. Анастас Карастоянов. Автопортрет. Белград, 1863 г.



17

17. Фирмен надпис на Анастас Карастоянов

на по-голяма конспиративност седалището на комитета се премества в къщата на фотографа-революционер Анастас Карастоянов /пристройки от която съществуват и досега до Съборната църква в Белград/. В тази къща се извършва и рекрутирането на голямата доброволческа чета, която трябва да премине границата при Зайчар под водителството на Иван Кулин и с военен комендат Еремия Петров – българин-подофицер на сръбска служба, готов при първия призив на комитета да изостави и войсковата си част в Източносръбските планини.По късно той пеша отива до Белград, за да се включи в четата.

В гостоприемния дом на Карастоянов живее и един странен монах / известен като Мартирие/ от Берковица, който по поръка на комитета кръстосва Северна България с агитаторска и разузнавателна цел. Пак тук пристигат и се срещат пратеници на чети от различни краища на България. Живеят кратко време на квартира Левски, Ангел Кънчев, Панайот Хитов и дядо Илю.

На 4 август 1867 г. в Белград пристига четата на Панайот Хитов от България. Същия месец Карастоянов прави портрет на Левски като знаменосец на четата в хайдушко облекло. През декември същата година Левски отново се фотографира в ателието на Карастоянов заедно с по-малкия си брат Христо и с Христо Иванов Големия. Когато Левски постъпва във Втората българска легия, Карастоянов му прави снимка заедно с група негови другари от легията /декември 1867 или януари 1868/.

В Белград Любен Каравелов скоро става център на вниманието на сръбската прогресивна младеж, групирана около дружество „Омладина". Каравелов застава начело на революционната българска емиграция и на образувания скоро след това таен български революционен комитет.

Карастоянов, който е член на комитета, прави снимка на своя приятел Каравелов, облечен в униформата на офицер от Казакалая на Михаил Чайковски /Садък паша/ или с някаква подобна турска униформа.

През 1867 г., по време на Втората българска легия, Ангел Кънчев постъпва в Сръбската артилерийска школа, за да се подготви за български офицер. Тук се запознава с апостола Левски и с фотографа Карастоянов, който му прави един от най-хубавите негови портрети.

В периода между двете легии Анастас Карастоянов снима Стефан Караджа с Иван Пеев Дългия, знаменосец на четата му. След разгрома на четата Пеев е заточен в Сен-Жан д' Акр, където умира, а раненият Караджа полумъртъв е обесен в Русе. Тази снимка, която се приема за най-ранния портрет на Стефан Караджа, се пази в архива на Феликс Каниц в БАН.

Още по-хубав портрет на Караджата – в арнаутско облекло, заедно с войводата Видул Странски, Карастоянов прави в Белград през 1865 г. На тази почти неизвестна снимка Караджата е необикновено красив, одухотворен и мъжествен. По-късно, през 1867 г., белградският фотограф

Панта Ристич ще се опита да повтори снимката на Карастоянов.

В живописно хайдушко облекло през 1868 г. застава пред обектива на Анастас Карастоянов и легендарният войвода дядо Илю Марков, участник в Първата българска легия, Сръбско-турската и Освободителната война. Бележитият сливенски войвода Панайот Хитов също неведнъж се снима при Карастоянов – и през 1867, и през 1868 г. Пак благодарение на Каниц до нас са достигнали два от най-хубавите му портрета.

Анастас Карастоянов слага началото и на репортажната фотография в Сърбия. На тържеството в 1865 г. по случай 50-годишнината от въстанието за освобождението на Сърбия Карастоянов прави четири снимки. Снимането на събития по това време е изключително трудна задача: фотографът трябвало да разпъне наблизо до снимането палатка, която да му служи като тъмна стая. След като налее тънък слой от колодиума върху стъклена плоча, трябвало да я постави в апарата и да снима, до като е още мокра. След това да се върне и да я прояви, докато е влажна. При това експозицията е траела няколко секунди.

При подготовката на Сръбско-турската война в 1876 г. Анастас снима учение на курсанти от Белградската артилерийска школа. Между участниците е и синът му Иван. Карастоянов е автор на едни от първите изгледи от Белград. Това са най-вече панорами с изключителна документална стойност.

След смъртта на княз Михаил през 1868 г. Карастоянов не е вече придворен фотограф, но в ателието му се снима младия княз Милан в кадетска униформа. Тези снимки, преработени като литографни портрети, се разпространяват в популярния тогава формат „визит-карта“/6,5x10,5 см/

По време на активната фотографска дейност на Анастас Карастоянов господствува мокрият колодиев процес, по който той работи до края на живота си /1880/, когато в същност започва и разпространението на сухия броможелатинов способ. Първоначално Анастас работи с камерата „Фойгтлендер“ № 19, предоставена му от Йованович. Според Бранобор Дебелкович[10] вероятно Йованович обзавежда цялото ателие и го ползуват и двамата – нещо, което личи в множество техни снимки. Освен това Анастас Карастоянов размножава литографиите на Йованович: потрети на видни личности и исторически сцени. От белградските фотографи най-много изгледи от града има Карастоянов и те са разпространявани във формат „визиткарта“.

Като син на възрожденец, закърмен с идеалите на борците за духовна и политическа свобода, Анастас Карастоянов, изпълнен с „горящая любов“ към „милой майци Болгаріи, моимі Іединородинымі братіамъ болгаръмъ“, поддържа жива връзка със своите съотечественици и всестранно ги подпомага. А когато се обявява Освободителната война, още в първите дни Карастоянов, въпреки завидното си положение на най-добър фотограф, напуска Белград



18

18. Анастас Карастоянов. Войводата Илю Марков. Белград, 1868 г.



19

19. Анастас Карастоянов. Иван Кършовски, Панайот Хитов и Иван Зерделийски. Белград, август 1867 г.

и се озовава със сина си Иван в Свищов, за да помогне на своя народ. Той вече е в по-напреднала възраст /55 г./, за да участвува като боец, но пише на Марин Дринов, тогава на служба при Руската главна квартира, че желае да замине за бойното поле и да работи като военен фотограф заедно със сина си. Готов е да снима Плевенските укрепления и други обекти, снабден е с „добри апарати", а синът му „добър фотограф, е учил школа в Белград и е бил в Австрия, разговаря добре немски и доволно французски".

През пролетта на 1878 г., след падането на Плевен, Анастас Карастоянов идва в София със семейството си, установява се на постоянно местожителство и открива голямо фотографско ателие. Две години след това, в 1880 г., той умира на 58-годишна възраст. Неговите синове Иван и Димитър продължават работата в ателието под фирмата „Братя Карастоянови", но впоследствие откриват самостоятелни фотоателиета и се изявяват в началото на века като едни от най-изтъкнатите български фотографи. Синовете на Димитър Карастоянов – Бончо и Божидар, също се посвещават на фотографията. Бончо Карастоянов е последният и, смятам, най-талантливият от трите поколения фотографи Карастоянови.

Първият период от Българското възраждане /1762-1856/ се характеризира с пробуждане на националното чувство и с широко движение за просвета. По това време манастирите са еднички огнища на светлина и знание. В т.нар. килийни училища будни личности /монаси, занаятчии/ учат децата да четат и пишат.

Някои от тези народни будители са едни от първите, които се запознават с фотографията. Най-ученолюбивите от тях посещават Русия и там, в свободната братска славянска страна, получават духовно образование. Такъв е монах *Хрисант Рашович* от Казанлък, който завършва семинария в Русия и там усвоява и фотография. Като се завръща у нас, той става игумен на Мъглижкия манастир, занимава се и с фотография, а по-късно открива ателие в Казанлък, но посещава и съседните градове и села и прави снимки.

Феликс Каниц, посетил Розовата долина, пише, че тогавашният игумен Хрисант бил високо интелигентен човек – алхимик, който между другото знаел да фотографира.[11] В едно писмо до Найден Геров, тогавашен руски консул в Пловдив, Захари Княжески, основателят на библиотеката на манастира, се оплаква, че игуменът поради своеволия докарал светата обител до „големия борчове" и като разбрал, че „няма да я бъде", отишъл в Казанлък да прави „портрети фотографически".

Освен че владее в тънкости фотографското изкуство /„светлопис"/, отец Хрисант е и много добър учител по фотография, посвещава в нейните тайни неколцина свои съграждани, между които и своя роднина казанлъчанина Христо Рашоолу, когото приема за свой съдружник.

Отец Хрисант е прочут с фотографското си изкуство не само всред многобройните посетители на манастира, но и в Казанлък. Той прави снимки в с. Шипка и в други градове и села в Старозагорско. Към 1867 г. посещава с „фотографическата си машина" и Чирпан, където запознава със своето изкуство Георги Данчов – Зографина, който купува от Хрисант „Фотографически апарат", кани го да му гостува и си записва указанията му. В писмото си от 15.II.1875 г. от Диарбекир, където е заточен, Георги Данчов пише до брат си Никола в Чирпан: „да ми препишеш на тънка книга и чистичко и ясно правилата на фотографията, които съм изписал сам си от Хрисанта фотографа казанлъчки".

Според изследователя на фотографията в Средногорието Ив. Топузов в Панагюрище работят няколко фотографи. Значение за историята на българската фотография има само дейността на двама от тях: Иван Стоянов Папазов и Стоян Каралеев[12].

Иван Стоянов Папазов–Зографов е роден около 1835 г. в. с. Мирково, Пирдопско. Занимава се с живопис, която усъвършенствува в Зографския манастир в Света гора, поради което се именува Иван Зографов. След завръщането си от манастира се преселва в с. Баня и се сдружава с поп Грую и с учителя Стоян Каралеев, активни членове на революционния комитет в селото.

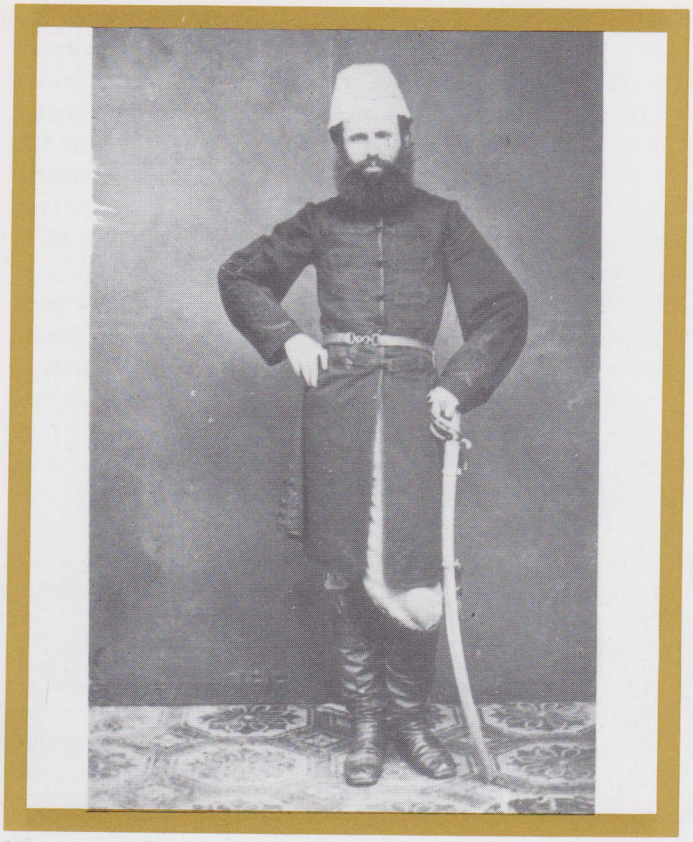
През 1860 г. се преселва в Панагюрище, където се занимава с иконопис и фотография и художествена украса на къщи. Рисува икони и прави снимки не само в Панагюрище и околните села, но и в Пловдивско, Пазарджишко, Софийско, Сливенско и другаде.

Близък приятел на Г. Бенковски, Иван Зографов е деен комитетски деец и взема активно участие заедно с жена си Цвета в подготовката на Априлското въстание. По свой почин той изработва с нея 12 бойни знамена за въстаническите чети, много мушамени калъфи за пушки и чанти за въстаниците, пекат пексимет, изливат куршуми и изпълняват куриерски задачи.

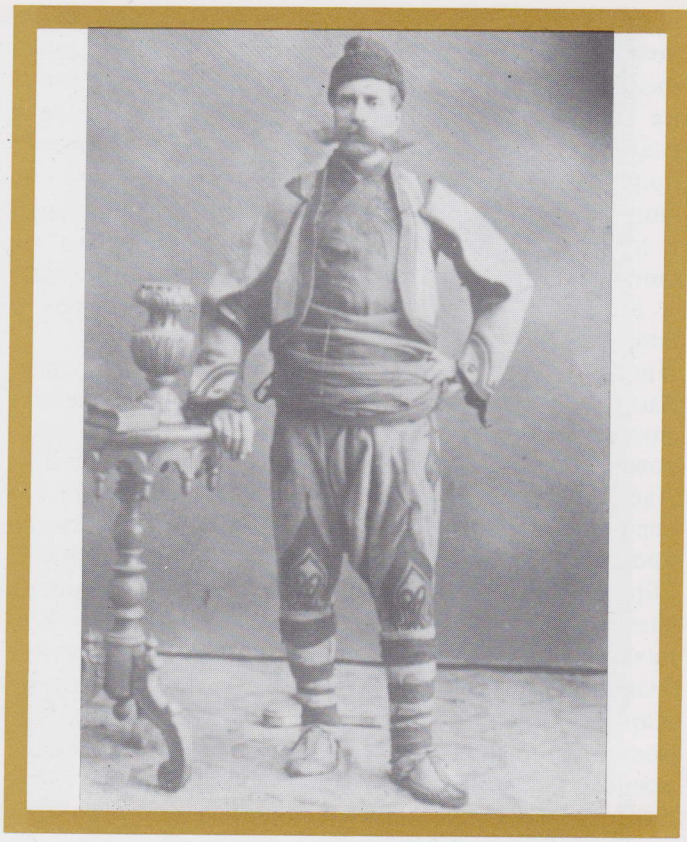
След разгрома на Априлското въстание Иван Зографов и жена му са осъдени на смърт, но благодарение на застъпничеството на чуждите консули са откарани в затворите на Пазарджик и Пловдив. Окован във вериги, Зографов е подложен на тежки мъчения, а домът му ограбен и опожарен. Унищожена е и фотолабораторията му, много снимки, картини и фотоапарата му /„машина фотографи"/, който му струва 3000 гроша турски пари.

Единствено албум със ценни, непубликувани снимки, принадлежал някога на Иванчо Зографина, се пази сега у негови наследници в Панагюрище. Особено ценна е една неизвестна доскоро снимка на поп Неделю Иванов, член на революционния комитет, носил кръста пред Хвърковатата чета на Бенковски, както и снимката на Васил Чолаков – един от първите български етнографи.

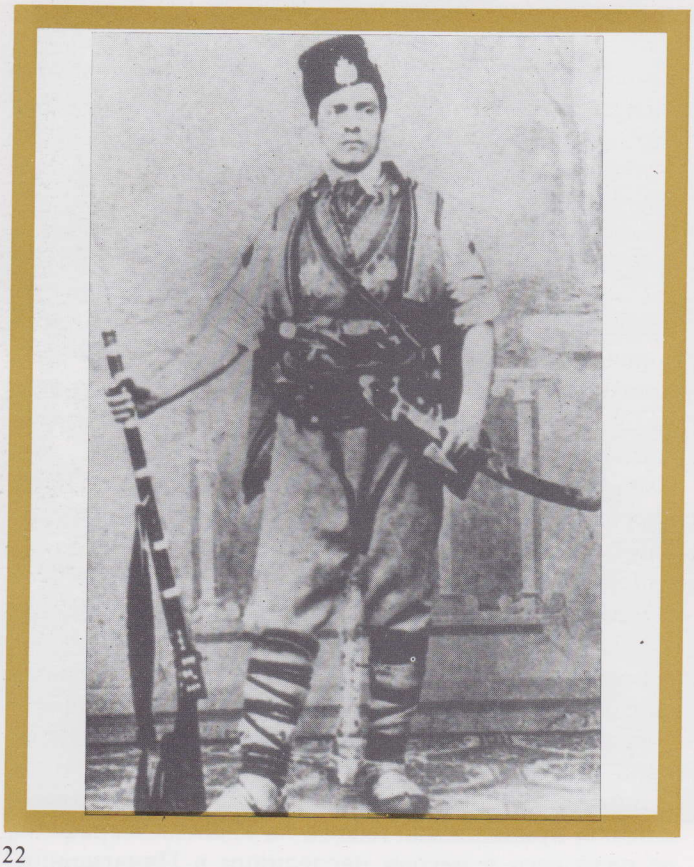
Иван Зографов е буден и интелигентен български патриот, близък приятел на Нешо Бончев, Марин



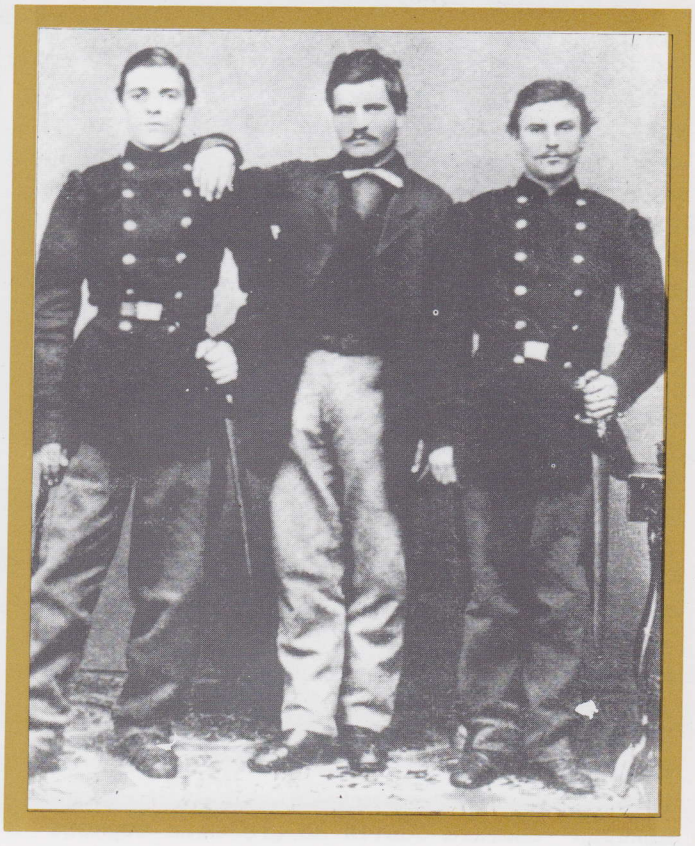
20



21



22



23

20. Анастас Карастоянов. Любен Каравелов. Белград, 1876 г.

21. Тома Хитров. Войводата Панайот Хитов. Букурещ

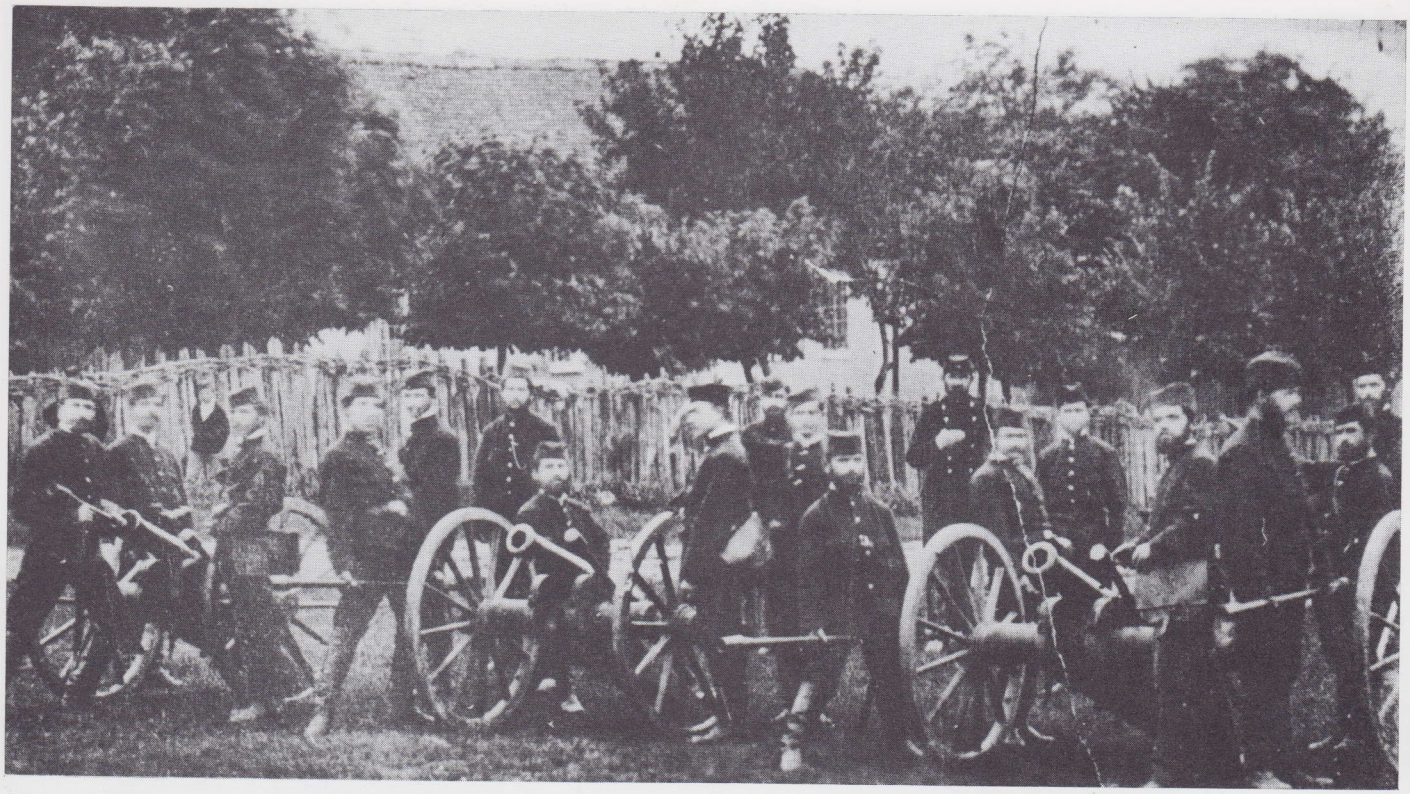
22. Анастас Карастоянов. Левски като знаменосец на четата на Панайот Хитов. Белград, август 1867 г.

23. Анастас Карастоянов. Васил Левски, брат му Христо и Христо Иванов Големия. Белград, края на 1867 г.



24

24. Анастас Карастоянов, Стефан Караджа и Видул Странски. Белград 1867 - 1868 г.



25



26

25. Анастас Карастоянов. Белградската артилерийска школа на учение /четвъртият от дясно на ляво е Иван Карастоянов/, 1876 г.

26. Анастас Карастоянов. Васил Левски /седналият трети от ляво на дясно/ с другари от Втора българска легия. Белград, края на 1867 г.

Дринов, П. Бобеков и с други видни панагюрци. Умира през 1900 г. в Панагюрище.

Почти едновременно с Иван Зографов в Панагюрище работи като иконописец и фотограф *Стоян Каралеев* родом от с. Баня, Панагюрско. Той завършва художественото училище в Киев и става учител в родното си село. Усвоява иконопис от Иван Зографов, а фотографското изкуство в Русия, откъдето си донася и фотографски апарат. Двамата – Каралеев и Зографов, развиват успешно фотографска дейност преди и след Освобождението в Панагюрище, Копривщица и Златица и дори в Етрополе и Орхание /сега Ботевград/.

Стоян Каралеев е всестранно надарен – художник, цигулар и математик, деен читалищен и театрален деятел. Той взима живо участие в подготовката на Априлското въстание, пренася тайната поща и изработва проекта за знамето с „левъ-тъ и полумесецъ-тъ".

Едно от първите селища, които Бенковски посещава след пристигането си в Панагюрище, е с. Баня. Тук, на 8.II.1876 г., се среща със Стоян Каралеев и поп Грую и заедно с други банчани образуват местния революционен комитет.

По време на самото въстание Каралеев участвува в Банската чета на поп Грую. Попада в турските затвори, където дочаква Освобождението. Избран е за кмет на родното си село, след това пак става учител и същевременно е фотограф. Снима въстаниците след завръщането им от заточение. В дома на Каралеев постепенно се събират цели сандъци с фотографски стъкла и портрети, но след неговата смърт през 1893 г. стъклата са изпочупени и портретите разпилени. Запазен е обаче дневникът с описанието „Едно пътуване до Русия" и с интересни сведения за работата му като фотограф: кои лица е снимал, какви фотографски материали е купувал и т.н.

Един от фотографите-възрожденци, работил в Габрово, е *Панайот Иванов* от Калофер. „Ателието" му в същност е един кундурджийски дюкян, пред който опъва платно и прави снимки. Първата снимка, направена от него и достигнала до нас, е от 14 февруари 1864 г. Тя представлява заможна габровска челяд. Тази овехтяла фотографска „реликва" има етнографска стойност, но е ценна и с това, че на нея като момченце с фес е Светослав Миларов /по-късно журналист и писател и поради протестите си против династията на Кобургите обесен на 15 юли 1892 г./.

През 1865 г. пътуващият фотограф Панайот Иванов отсяда в Трявна и открива първото фотографско ателие. По-късно, през 1869 г., Иванов идва за втори път в Трявна, но сега не му провървява и скоро се връща в Габрово, където работи до смъртта си – 1884 г.

По време на втория си престой в Трявна той се сприятелява с 19-годишния *Христо Попдимитров,*син на един от тревненските иконописци – поп Димитър. Срещу скромна плата – четвърт хляб, парче сланина и буца сирене на ден – Христо започва да се учи на „светлопис". Липсват данни дали е упражнявал фотографски занаят в Трявна, но по време на Априлското въстание влиза в четата на Христо Патрев, сражава се с турците при Нова махала /Априлово/ край Габрово, участвува в епичната битка в Дряновския манастир, в четата на поп Харитон и Бачо Киро.

Веднага след Освобождението се премества във Велико Търново, оженва се и открива фотоателие. Отначало използува колодиума, но по-късно установява връзки с Христо Ников от Лясковец /в Сърбия/, от когото получава първите стъкла, покрити с бромосребърен емулсионен слой. Живее до 1905 г.[13]

След Панайот Иванов в Трявна се установява като фотограф *Симеон Ц. Симеонов /1853 – 1881/, син* на виден тревненски „зограф-цветорезец" /резбар/ и революционер. Подобно на баща си и той се занимава с живопис, но през 1870 г., изучил вече фотографското изкуство, открива ателие. Нему се дължат портретите на мнозина хора от Трявна. Свири на цигулка и флейта, рисува портрети и светски картини.

Свободолюбив по дух и под въздействието на братовчед си Ангел Кънчев, той се увлича в революционното движение. Рисува знамената на въстаниците в Търновско и взима участие във въстанието в Тревненско като знаменосец на четата, водена от Хр. Патрев и Ц. Захариев. След разгрома на четата преминава във Влашко. През 1877 г. в редовете на българското опълчение минава Дунава, сражава си на Шипка и при Стара Загора и получава Георгиевски кръст за храброст. След войната работи като образописец в София.

Рисува по снимки портретите на Александър II, на княз Дондуков и Ал. Батенберг.

Една снимка, която изследователят на българското възрожденско изкуство проф. Асен Василиев преди години открива у един стар фотограф, представлява репродукция на рисунката „Смъртъ-та и последнія часъ на Василъ Левский /диаконь/", правена от Симеонов. Това е първият опит да се изобрази трагичното събитие на 19.II.1873 г. и художникът по патриотични съображения я издава и разпространява по фотопът. Фигурата на Левски е рисувана документално точно по фотографията му в униформата на Първа българска легия.

Симеон Ц. Симеонов подготвя декорите за представлението на „Многострадална Геновева" в читалището в Лясковец през 1831 г., а когато тази пиеса е поставена в Трявна, той играе ролята на Волф /1875/. Симеонов умира в София през 1881 г.

град Карнобат дава двама фотографи преди Освобождението: Никифор Минков и Хаджи Мина Попов.[14]

Никифор Ненчев Минков /1838 – 1928/ още 18-годишен заминава за Румъния. Учи фотография при браилския фотограф Козма, упражнява еднадве години професията си и се насочва към Цариград, където в 1860 г. открива свое ателие с фирма „Никифор Константинопол". Често пътува до Румъния, Сърбия и Виена за набавяне на фотоматериали и за специализация.

През 1872 г. Никифор Минков се връща отново в Румъния и се включва дейно в революционния живот на емиграцията. Бие се храбро в Сръбско-турска война и в четата на Панайот Хитов през 1876 г. В Освободителната война участвува като опълченец.

След Освобождението Никифор Н. Минков първоначално е пътуващ фотограф „ателиерь в Българіа", а по-късно се установява в Сливен и фирменият му надпис вече е „ателіеръ в Сливенъ". Тук той работи повече от 40 години и оставя огромно документално богатство: портрети, изгледи, архитектурни снимки, събития не само от Сливенския край, но и от съседните окръзи. Особено ценни са портретите на участниците в църковно-националната борба, на революционери, опълченци и на други видни личности от значение не само за историята на Сливенския край. Нему се приписва портретът на Иванка Ботева, майка на Христо Ботев, правен по време, когато Кирил Ботев е командир на III пехотна дивизия в Сливен.

През 1885 г. Никифор Минков прави снимка на ученички от Девическата гимназия в Стара Загора с учителката си Анастасия Тошева, първата българска класна учителка в Ст. Загора /1857/ и в Габрово /1869/, най-изтъкнатата деятелка на девическото образование през Възраждането, продължила да учителствува и след Освобождението.

Пламенен родолюбец, закърмен с революционни идеи още като емигрант в Румъния, Минков използува фотографията за патриотична пропаганда. През 1900 г. по случай 25-годишнината на Априлското въстание той прави 19 снимки, възстановки на моменти от героичното минало на Сливенския край. При възпроизвеждане на тези сцени участвуват въстаници от четата на Стоил войвода, съвременници на събитията, както и самият Панайот Хитов. Някои от тези снимки, отпечатани като пощенски картички, са разпространявани от книжарницата на Иван С. Топалов в Сливен.

В Цариград Никифор Минков посвещава във фотографията своя братовчед *Хаджи Мина Попов* /1843-1910/, който вече към 1870 г. работи самостоятелно в Белград, но към 1873 – 1874 г. се завръща в Карнобат и продължава да се занимава с фотография. Както той, така и жена му Стана участвуват активно в подготовката на Априлското въстание. За революционна дейност Хаджи Мина попада в Сливенския затвор, откъдето излиза с идването на руските войски. От тоя период е снимката му на членове на революционния комитет в Карнобат /1876/. След Освобождението е административен служител и общественик.

Един от първите сливенски фотографи преди Освобождението е *Димитър Панайотов Топалов*. Още като младеж той е във връзка с четата на Панайот Хитов и Гунчо войвода /през 1867 г./, а през 1869 г. е в Румъния, където учи фотография при Тома Хитров. Завърнал се в Сливен, той става фотограф. На 9 ноември 1872 г. той бил посетен от Левски /по спомените на Михаил Греков/, с когото се познавал от Румъния. От него той получил устава на БРЦК и указания за дейността на Сливенския революционен комитет. По-късно Топалов преминава в Румъния, а през 1876 г., в навечерието на Априлското въстание, пристига в Сливен като пратеник на Централния революционен комитет с поръчение да не се вдига въстание, докато не пристигне чета.

Най-ранната снимка, правена от Топалов, е от 1870 г. Снимал е близките си на двора с опънато платно за фон.

Към фотографите, работили преди Освобождението, отнасяме и *Тодор /Божидар/ К. Запрянов* /1836 – 1879/, роден в с. Куручешме /дн. Горски извор/, Хасковско. В 1856 г. той заминава да следва в Москва, където учи 4 години, но не завършва университетско образование поради заболяване и се завръща у нас. Установява се в Хасково, където учителствува от 1860 до 1864 г, а след това заминава за Гюргево.

През 1868 г. Запрянов е във Виена, където учи „фотографическо" изкуство и на следната година сам открива фотоателие в Браила /от това време е запазен негов портрет, правен от Юлиус Удварди – фотограф в Браила/. Тук престоява три години и се оженва за Александрина Радионова, актриса в театъра на Добри Войников през времето 1868 – 1870 г. Първоначално Запрянов се занимава с фотография, но през 1872 г. отново се отдава на учителска и книжовна дейност. Издава списание „Читалище" /по-късно преименувано на „Пътник"/. Сътрудничи във вестник „Народност" и в други издания. Взима участие в обществено-политическата дейност на българската емиграция в Румъния, а също и в Освободителната война.

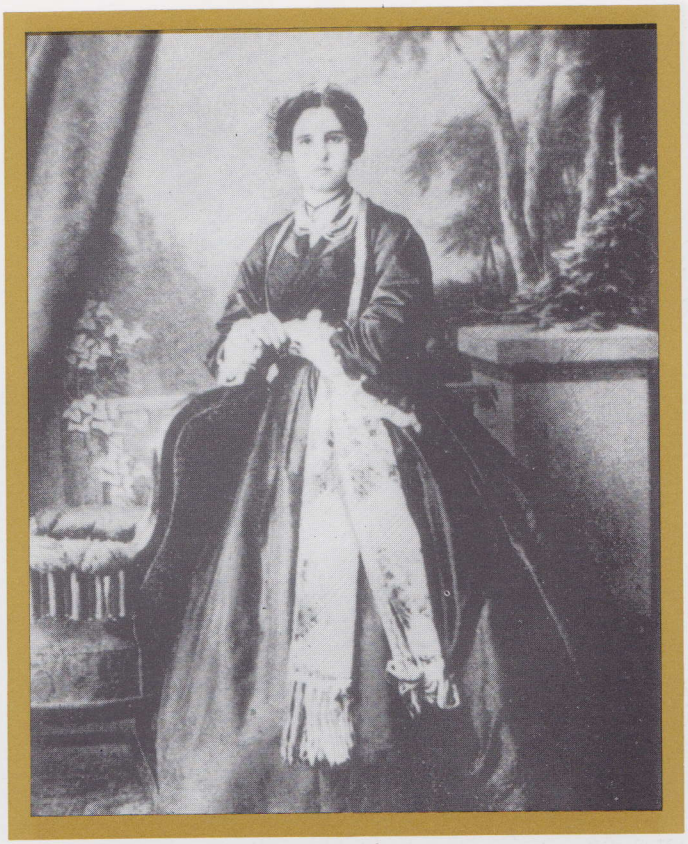
Българските фотографи-възрожденци са съмишленици и съратници на ония, които те фотографират: на Левски и Ботев, на Каравелов и Бенковски, на Волов и Каблешков, на Хаджи Димитър и Караджата, на П. Хитов, на въстаниците от кървавия и свят Април 1876 – поп Грую Бански, Кочо Честименски, Иван Арабаджията, Петър Бонев, поп Харитон и десетки други.

Един от тези фотографи е *Тома Хитров* /1840 – 1906/[15]. Той е от ония „шепа решителни млади момци", които по думите на Ботев „с живо свидетелство показаха какви съкровища се крият в душата на българина".

Родословното дърво на Тома Хитров трябва да търсим някъде в троянските махали. Разказват, че баща му Станьо слязъл от тях в село Троян /Троян е град от 1868 г./. При едно сблъскване с даалиите той накървавил ножа си и бил принуден да избяга. Заселил се в едно закътано място в Троянския балкан. Няколко пъти турците му устройвали засади, но понеже той ловко и хитро се измъкнал, нарекли го Станчо Хитрото, а колибите, които той основал, и днес се наричат Хитрови. Оженил се за една вдовица с две деца, която се



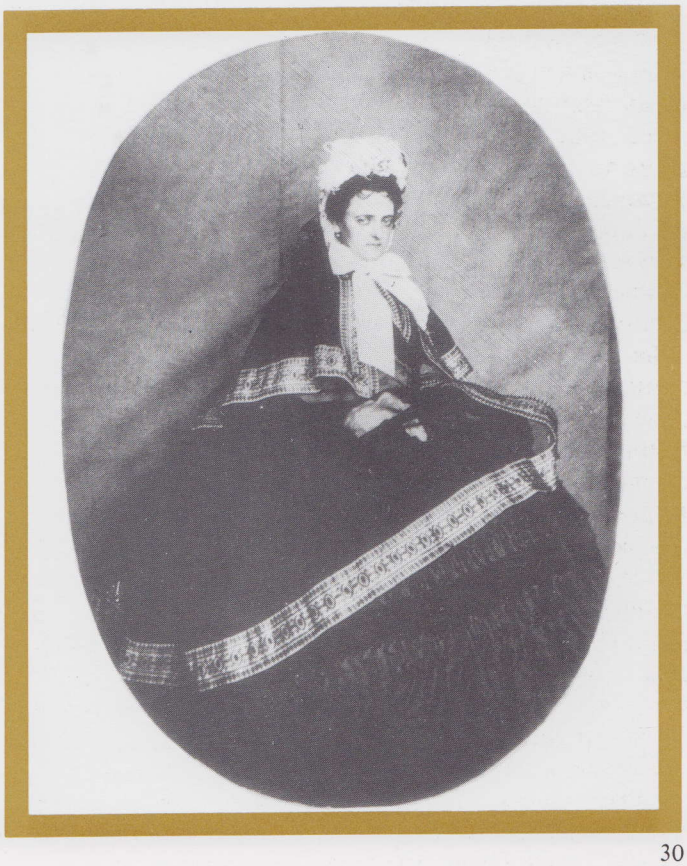
27



28



29



30

27. Анастас Карастоянов. Гражданка. Колодиум. Белград, 1865 г.

28. Анастас Карастоянов. Гражданка. Колодиум. Белград, към 1865 г.

29. Анастас Йованович. Полексия Тодорович. Колодиум. Белград, към 1865 г.

30. Анастас Йованович. Княгиня Юлия. Колодиум. Белград, към 1865 г.



31

31. Иван Зографов с жена си Цвета. Панагюрище, 1875 г.



32

32. Хрисант Рашович. Портрет на Стефан Касъров. Казънлък

съгласила да споделя самотата му. Наскоро обаче тя починала и Станчо се преместил в Ловеч. Тук той се оженил за Иванка Нейкова, която била разведена. Баща ѝ, дядо Нейко, виден и горд човек, я развел, понеже мъжът ѝ я накарал да почерпи със сладко и кафе гостите му турци! Иванка и Станчо Хитрото имали седем деца.

Първото от тях – Тома Хитров, се ражда в 1840 г. Учи в Ловчанското училище. Когато Раковски изпраща възвание към българските младежи да се включат в борбата, Тома Хитров и Иванчо Колев се запътват към Белград и там се записват в легията. Според ръкописните спомени на дъщерята на Колев – Райна Балева, „там Тома Хитров усвоил фотографията, която упражнява до края на живота си." От Белград отива във Влашко, където живее като емигрант до Освобождението.

Когато българският народ започва да се готви за въстание, БРЦК изпраща за войводи в Троянско революционерите Тома Станчов Хитров и неговия братовчед Петър Тодоров Факиров, и двамата фотографи в Букурещ, където работят под фирмата „Теодорович и Хитров". В тяхното ателие се снимат поп Харитон Станчев Халачев /героя от Дряновската епопея/, Сидер К. Грънчаров, Никола Обретенов, Георги Апостолов Минчев, Прокопий Алексов и други революционери.

Докато чакат от Търново да се даде сигнал за въстание, в Троян идва Христо Иванов Книговезеца и съобщава, че въстанието се отлага за пролетта на 1876 г. Тогава Хитров и Факиров се завръщат в Румъния.

В букурещкото ателие на Хитров работи и брат му Никола, а Тома ходи през зимата в Белград, Галац и Браила да събира четници. През пролетта на 1876 Тома Хитров изпраща част от момчетата от различни селища край Дунава да се присъединят към Ботевата чета. Между тях е и брат му Станьо, който загива в сражението на Милин камък на 18 май 1876 г.

С останалите момчета Хитров заминава за Сърбия, където се присъединява към четата на Филип Тотю, за да навлязат през Зайчар в България. Хитров е помощник на войводата и действува в сраженията като офицер. Но през есента на 1876 г. Сръбско-турската война се прекратява и Хитров с българските доброволци се завръща в Румъния.

Настъпва съдбоносната пролет на 1877 г. Руско-турската война е обявена. В Плоещ на 12 май Хитров се записва в Българското опълчение, в трета дружина, където остава 19 месеца. Взема участие в боевете при Стара Загора, Шипка и Шейново и се сражава „как подобает храброму войну", както е писано в атестата му.

След Освобождението Хитров се установява като фотограф в София. Нему дължим интересни снимки от града в първите години след Освобождението. През 1885 г. Тома Хитров взема участие в Сръбско-българската война в отряда на капитан Паница и се сражава при град Пирот през ноември 1885 г. В София Хитров се сближава с фотографа Йосиф Буреш, чех по народност, и през 1880 г. двамата отварят ателие „Славянска светлописница" /по-късно „Славянска фотография"/ „срещу Александровската градина" /днешната Градска градина/. След няколко години Тома Хитров се отделя и открива свое ателие на бул. „Фердинанд" /сега „Толбухин"/, „при паметникът Васил Левски". Тук работи до края на живота си /1906/, като в последните години често е заместван от жена си Елена, която също посвещава във фотографията.

Творчеството на Тома Хитров като фотограф обхваща четири десетилетия. Фотографската му дейност започва в Румъния, където той е всепризнатият „придворен" фотограф на революционната емиграция. В писмата си Ботев споменава за Тома Хитров и неговата фотография. Така на Иван Драсов, който през 1875 г. е заедно с Хр. Ботев член на новоизбрания БРЦК, той пише: „. . . ще дойде време, Драсов, когато деятелността на всекиго ще има важност за нашата история. P.S. Тома е вече тукъ съ фотографията си.

Букурещъ, 12 априлий 1875

Христо Ботйовъ".

След два месеца, в писмото си до Драсов от 26 юни 1875 г. Ботев отново напомня за Тома Хитров: „Хитровъ и Колйовъ живеятъ: Strada Nouva № 1, Photographie."[16] В писмото си Ботев му изпраща портрета си, правен през май 1875 г. от Хитров, с думите: „приеми портрета ми за спомен на късия ни живот заедно, а на дългото ни братство и приятелство разделени един от други". Левски също е познавал Тома Хитров като фотограф. В писмото си от 14 май 1871 г. до Данаил Попов той пише: „Пътникът е Никола фотографът, брат на Тома - фотографът в Плоещ."

По това време Хитров създава прекрасни портрети на Ботев, на Захари Стоянов, Хаджи Димитър, Иван Драсов, Панайот Хитов, Нено /Никола/ Тодоров – Странджата и десетки други /Странджата е прототипът на Вазовия герой Странджата от повестта „Немили-недраги"/. До нас достигат само четири фотографии на Ботев. Едната е направена през 1865 г., следващите две – през 1875 г., а последната – 1876 г. От тях най-ценна реликва от времето на неговата творческа зрелост и най-активна обществено-политическа дейност е портретът, правен в Букурещ през пролетта на 1875 г. Като фотографска реализация портретът съчетава дълбоката вътрешна правда с художествената изразителност и революционния патос. От тази снимка са запазени няколко оригинални копия, надписани от Ботев, които той подарява на Величко Попов, на отец Герасим Рилски, на Васил Маринов, на Михаил Паничерски, на Иван Драсов и на Иван Андонов.

Българинът живее с образа на Хр. Ботев „от люлката до гроба" като с нещо родно, скъпо и близко. Този образ се превръща в символ на героизъм и беззаветна всеотдайност към революционните традиции на народа ни. Към този образ се устремяват вдъхновено много български художници, графици и скулптори. Всеки от тях се опитва, както се изразява Захари Стоянов, „да характеризира Бо-



33

33. Хрисант Рашович. Художникът Николай Павлович. Казанлък



34

34. Неизв. Стоян Каралеев. Панагюрище

това с най-ярки и гъсти краски". В основата на почти всички опити е образът на Ботев, така както го е фотографирал Тома Хитров. Този портрет се претворява вече цяло столетие. Той плътно съвпада и с литературните описания. Достатъчно е да прочетем една от най-ранните Ботеви биографии – тази на Захари Стоянов, която Стоян Заимов, личен приятел на Ботев, коригира и допълва.

„Трябва да ви кажа, че Христо е бил образец на храбростта, в пълна смисла на тая дума. Ръст – класически, очи големи и черни като на гарван, вежди – пиявици, чело изпъкнало и широко, което красяло кадравата глава като венец, нос римски, брада и мустаци черни, гърди и плещи широки, да му се ненагледаш" – пише Захари Стоянов през 1888 г., когато споменът за поета е още жив в съзнанието на съвременниците му.[17]

Така както Захари Стоянов рисува образа на Ботев той до голяма степен е повлиян от портрета му, ако се съгласим със Стоян Заимов, който твърди, че Захари Стоянов не е бил щастлив да познава лично Ботев.

Тома Хитров е бил щастлив да познава не само Ботев, но и Захари Стоянов, на когото прави един великолепен портрет, с одухотворен образ. Може би затова, оценявайки високите качества на фотопортретите на Ботев и З. Стоянов, фотографът-художник Георги Данчов ги използвува, за да направи от тях литографни портрети.

И ако възрожденските творци рисуват образите на изтъкнатите революционери, за да вдъхнат сила и вяра на народа в близката свобода, то след Освобождението Г. Данчов изобразява Ботев, Зах. Стоянов и други революционери и патриоти с ясното съзнание, че народът не бива да забравя тяхното родолюбиво дело.

Възможно е след като Хитров снима Ботев през пролетта на 1875 г., той да е автор и на снимката от септември същата година, която представлява Христо Ботев с Никола Славков и Иван Драсов. От тази снимка са запазени няколко оригинални екземпляра. Вероятно е размножавана с патриотична цел след гибелта на Ботев.

Хитров е необикновено продуктивен фотограф. От достигналите до нас портрети „със свой свят" в израза на очите се открояват образите на едни от най-обаятелните синове на България. Те са от тези трудолюбиви и упорите труженици и безстрашни воини, поети и просветители, проповедници и бунтовници, фанатични родолюбци и непостижими апостоли на свободата и революцията, които изграждат нейната сила и слава.

Още в ранните портрети на Тома Хитров се чувствува простотата и непосредствеността на израза, която е характерна за всяко реалистично изкуство. Снимките му са изразителни, отчетливи и ясни, позата е свободна и непринудена. Тоналната разработка се отличава с характерните за онова време меки преходи в полутонове с плавни линии, с добре разработени детайли както в осветените, така и в по-тъмните места. Тогавашната фототехника има ограничени възможности за субективно пресъздаване: експозицията трае няколко секунди и изключва възможността за предаване на движение, фотослоевете не са очувствени към червените и зелените лъчи на спектъра, няма избор на обективи, камерите са големи и мъчно подвижни.

Първоначално Хитров работи по мокрия колодиев способ, а по-късно /към 1890 г./ снима вече на сухи броможелатинови плаки. Големият формат на тогавашните плаки позволява да се постига голяма разработка на детайлите. Пластичността на портретните изображения се дължи не само на добрата тонална разработка, но и на големия формат на плакатите, от които се получават копията.

Хитров е и един от първите наши фотографи-пейзажисти. Въпреки тежките за носене апаратура и фотоматериали Хитров след Освобождението на България посещава Врачанския балкан и прави снимки /формат 18x24/ на местностите, свързани със сраженията на Ботевата чета. В пейзажите си Хитров не си поставя художествени задачи. Поради липсата на филтри небето излиза еднообразно светло. Снима общи планове, които много добре документират местностите.

В началото на века фотографията встъпва в нов път. Хитров следи новостите, но вече е завършен като фотограф, има определен почерк. С новите насоки във фотографията се запознават двете му дъщери Иванка и Бойка, които учат фотография, първата в Дрезден, а втората в Берлин.

Никола Хитров [18] е по-малкият брат на Тома Хитров и заедно с другите си двама братя Денчо и Станьо отрано се включва в борбата за освобождение на поробеното отечество. Денчо се сражава на Шипка, но вследствие на силна простуда умира, а Станьо загива като четник на Ботев в боя на Милин камък.

Сведенията за живота и делото на Никола Хитров са твърде оскъдни. Неговото име най-напред се споменава по време на първото идване на Левски в Ловеч на 3 август 1869 г., когато основава революционния комитет. По препоръка на Атанас Хинов Левски се свързва с младите патриоти от Ловеч в лицето на Иван Драсов, Марин П. Луканов и Никола Хитров, а образуването на комитета става в дома на Иван Драсов, чиято усамотена къща се намира до Осъма, във Вароша.

В началото на 1870 г. Н. Хитров отива в Румъния, където усвоява фотографията при брат си Тома, а около 1871 - 1872 г. открива ателие в Букурещ на ул. „Риурену" /до хотел „Нойбаер"/ в съдружие с Катарина Стефановичи. Това съдружие не трае дълго и Никола Хитров се връща да помага на брат си, който е твърде зает с комитетските работи. Така през зимата на 1875 и пролетта на 1876 г. Никола остава да работи в ателието, а Тома пътува до Белград, Галац и Браила да събира момчета за четата на Христо Ботев, в която записва и брат си Станьо.

В навечерието на Освободителната война Никола Хитров е за кратко време в Тулча, откъдето заминава за Плоещ, присъединява се към руските

войски, а след това се установява като фотограф в Свищов. Тук работи около три или четири години. Свищов по това време е цветущ град в икономическо и културно отношение. Заможните семейства в града си доставят от чужбина облекло, мебели и други потребности. Александър Божинов разказваше: „Богатите свищовлии ходеха на опера във Виена и Будапеща. Там правеха и фамилните си портрети". Местните фотографи като Никола Хитров, д-р Марк и Карл А. Осипов /който има ателие в Плевен/ снимат обикновено по-дребните търговци, занаятчиите и най-вече в пазарен ден – селска клиентела. Много рядко заможните свищовлии се снимат при местните фотографи.

Неизвестно по какви причини към 1881 г. Никола Хитров прекъсва фотографската си дейност и става монах. Виждаме го на портрет като йеромонах в Драгалевския манастир, а по-късно – като игумен на Боянския под името Климент.

От периода в Румъния са достинали до нас малко снимки, като се има пред вид, че известно време Никола Хитров работи в ателието на брат си. Неизвестно е кога е снимал майката на Левски Гина Иванова Кунчева заедно с нейния внук Начо Андреев Начов. Това вероятно става между 1876 – 1877 г. /малко преди тя да почине/, когато Хитров е фотограф в Карлово и прави снимки и в съседни градове.

Не е изяснено кой е авторът на двете снимки, направени на Левски с дата 15 август 1870 г., както и на последната му снимка от 1872 г.[19]Според Васил Караиванов, братовчед на Левски, тези снимки са правени в Копривщица от Никола Хитров и Васил Българянски, а според други те са правени в Румъния.[20]Един портрет на Тодор Каблешков в ученическа униформа от султански лицей в Цариград с автограф от 1872 г. носи фирмен знак на Н. С. Хитров. Други личности, снимани от него, са фотографът Никифор Минков /1869/, П. Р. Славейков, Киро Тулешков с жена си в Болград, Тодор Икономов от Шумен, Колчо Слепеца /прототип на едноименния герой на Вазов и др./. Една репортажна снимка от 1872 г. представлява Антим I при посрещането му в Свищов, на път от Видин за Цариград след избора му за пръв български екзарх.

Пет века българският народ живее в робство, без да загуби своя език, своята вяра и надежда за свободен живот.

Изпълнена с това съзнание и окрилена от висок и чист революционен идеал, още през първата половина на XIX век младата българска интелигенция чувствува върху плещите си товара на историческата си мисия и непоколебимо поема пътя на борбата. Родолюбието става смисъл и цел на живота ѝ. На отечеството си посвещава всичко, което има и което може. Настояще и бъдеще, реалност и мечта, живот и смърт – всичко се подчинява и слива във великата идея за освобождението на родината.

Такъв е жизненият път и на *Георги Данчов* /1846 – 1908/[21] – революционер, художник и фотограф. Още като дете той е пленен от изображенията в дебелия псалтир и изписва рисунки по него. Съзерцава продължително иконите в църквата, която за него става „Чирпанската художествена галерия". Едва 15-годишен, той учи трудния зографски занаят при майстор Алекси от Станимака /дн. Асеновград/. 17-годишен, вече утвърден художник, изписва олтара на Араповия манастир.

За да си набави бои и четки, Г. Данчов често ходи до Пловдив, където тъкмо тогава се води разпалена борба между българи и гърци по църковния въпрос. Скоро у него се пробужда родолюбиво чувство, което пламва по-силно дори от страстта му към живописта. Затова и иконописните му творби са плод повече на патриотични, отколкото на религиозни подбуди. В църквите и манастирите Данчов вижда твърдини на българския дух, огнища на просвета, съхранили книжнината и изкуството и с тях – националното съзнание на българина.

Революционните тежнения на епохата увличат Данчов и той посвещава изкуството си на надигащата се буря на революцията. И Данчов, подобно на своя съвременник Николай Павлович, разбира, че за народното осъзнаване е необходимо освободителните идеи да се популяризират чрез образи, лесноразбираеми и достъпни за всеки българин, затова през 1865 г. отива в Цариград, където в ателието на арменеца Исарион усвоява най-напред литографията /„каменопиство"/ и след това фотографията /„светлопис"/. Това са двете тогавашни средства за масова информация и пропаганда, като фотографията най-често служела за направа за литографски портрети.

На следната година двадесетгодишният Данчов се връща в родния си Чирпан, набавил си вече „фотографическа машина", и отваря първото фотоателие в Чирпан. В своята книга „Миналото" Стоян Заимов описва „фотографчийницата" така: „Това е бащиният дукян на Зографина. Наред с дукяна се кипри една нова стая, отвън и отвътре изографисана с разни цветя и фигури: лъвове, гълъби, херувими и серафими. Стаята служи на Зографина и като салон за политически разговори, и като салон за иконописство, и като салон за фотографиране. Край стената е протегнат миндерлък. На него са наредени сламени възглавници в басмени калъфи, които имат същия шар и бръчки, каквито шалвари носи оная чирпанска хубавица, която е заинтригувала художническото сърце на Зографина. . . "

През 1867 г. пристига в Чирпан пътуващия фотограф Хрисант от Казанлък, натоварил на кон „фотографическата си машина." Георги Данчов се сприятелява с отец Хрисант, който има по-богат опит като фотограф и гостува 1 – 2 дни в дома на Данчов, за да го учи на фотографчилък!

Освен „фотографическа машина" от Цариград Данчов си донася и материал за литографиите, които ще разпространява всред народа. Фотографията той използува двояко: за снимки, по които



35

35. Теодорович и Хитров. Воеводата поп Харитон Халачев. Букурещ.



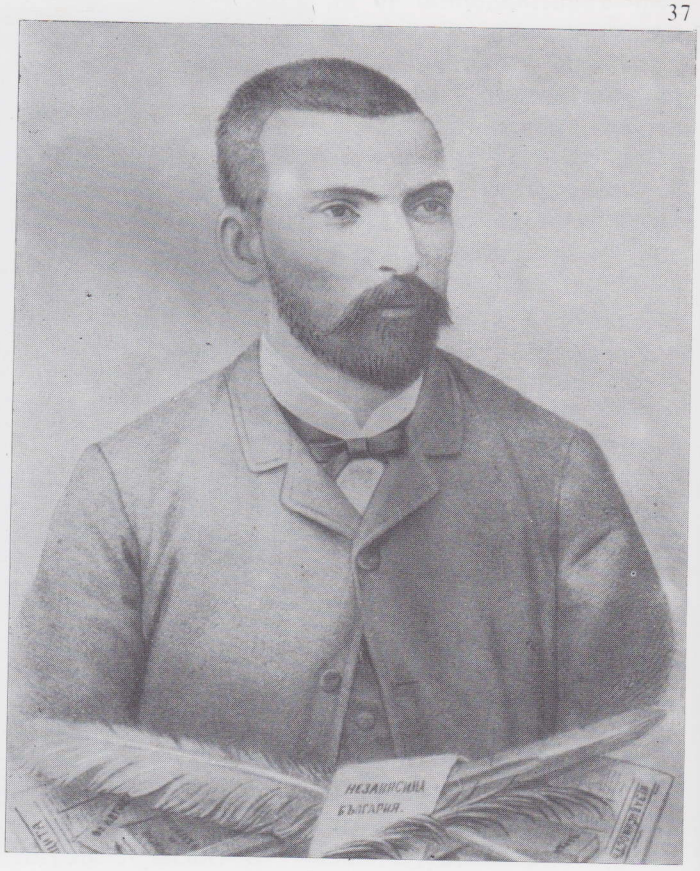
36



37



38



39

36. Георги Данчов. Христо Ботев. Литография

37. Тома Хитров. Христо Ботев. Букурещ, 1875 г.

38. „Славянска фотография“ на Тома Хитров, София.

39. Георги Данчов. Захари Стоянов. Литография. 1889 г.

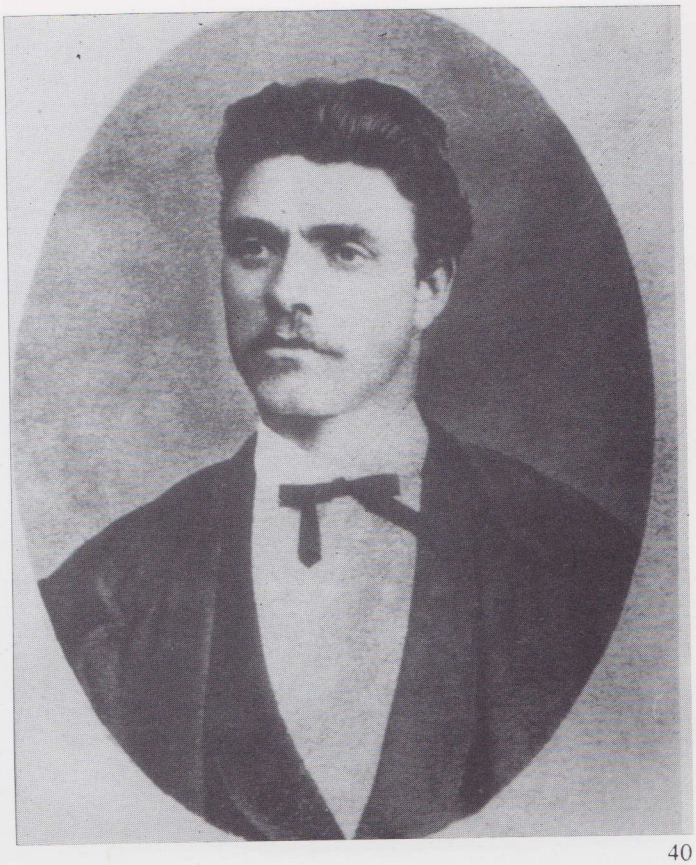
рисува литографни портрети, и като самостоятелни фототворби. Освен портрети в ателието си в Чирпан, Г. Данчов прави снимки и в Ст. Загора, Хасково и други места преди и след Освобождението. Подобно на отец Матей Преображенски, който продава книги и върши народни работи, за Данчов „Фотографическата машина" и иконописството е чудесен предлог да обикаля селата из Южна България, да събира сведения и да вдъхва вяра у хората. Движейки се между народа, той черпи сюжети от живота и освен портрети прави снимки на битови сцени и народни обичаи. До нас не са достигнали подобни снимки, но се знае, че през 1867 г. Московският университет урежда голяма етнографска изложба и иска чрез тогавашния руски консул в Пловдив Найден Геров да бъдат изпратени носии, фотографии и рисунки от бита на българите.

С тази задача се залавя Г. Данчов. Той предава на Найден Геров деветнадесет картини на народни носии и обичаи от Карнобатско, Сливенско, Старозагорско, Пловдивско, Софийско, Ихтиманско и тридесет и три фотоснимки на български лица.

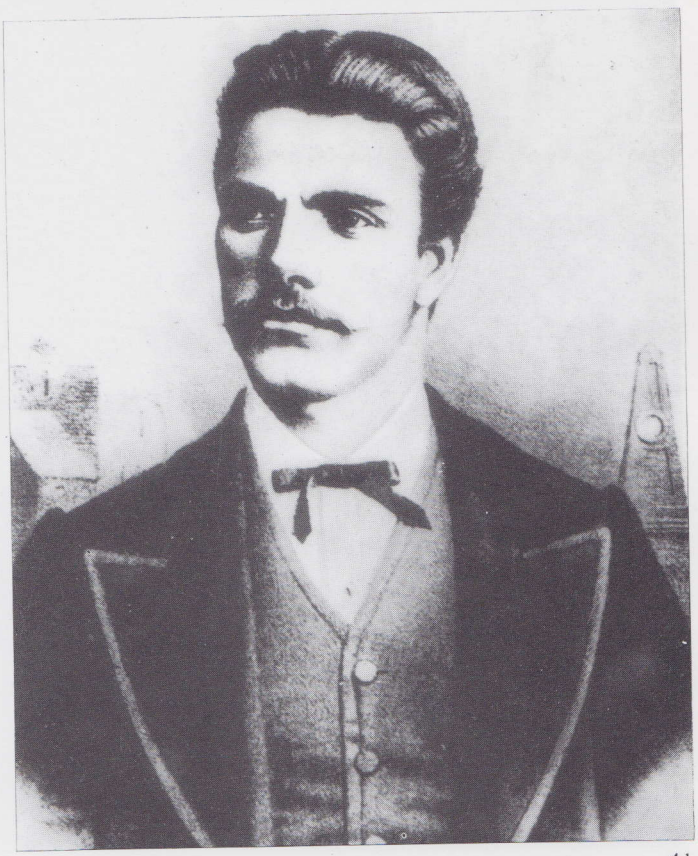
През 1869 г. настъпва съдбоносен момент в живота на Данчов. В едно свое писмо [22] той изповядва: „Къде края на март през годината 1869 беше първото дохождане на Левски в Чирпан и моята първа среща с него. . . В. Левски, облечен в сиво шаечно палто, под което се криеше защитата на свободата – камата и револвера, внимателно ме изгледа от глава до петите. Моя поглед се срещна с неговий; очно се разбрахме за всичко минало, и моментално се сдружихме за в бъдеще. . . започнахме да разискваме какво трябва да се работи за бъдеще, за да се освободи отечеството. Най-после дойдохме до предложението на Левски: да се устроят комитети от верни и предани лица на светото дело. . . "

С подготовката на хора за членове на революционния комитет се заема Данчов. Недълго след това Левски идва наново в Чирпан. Тук, в ателието на Зографина, през юни 1869 г. се създава Чирпанският революционен комитет. Салонът по фотография освен в място за срещи и събрания се превръща и в „таскерджийница", където Данчов върши опасни работи: подправя печатите на турските паспорти и издава фалшиви „тескерета" на комитетски хора, което неведнъж ги спасява от опасни положения.

Прегърнал от сърце идеите на Левски, Данчов оставя на заден план художническите си занимания. В течение на близо четири години той често придружава Апостола при неговите обиколки из Южна България. Последната им среща е на 12 декември 1872 г. Няколко дни след това, на 27 декември 1872 г., Левски е заловен на Къкрина. Вестта за залавянето на Левски смущава дълбоко революционните дейци. Г. Данчов е между ония, у които тя отеква най-мъчително. Първата му мисъл е какво да се предприеме, за да се спаси на всяка цена Апостолът. След като обсъжда със своите другари



40



41

40. Неизв. Васил Левски /към 1870-1871/. Портретът, притежаван от турската полиция

41. Георги Данчов. Васил Левски. Литография, 1895



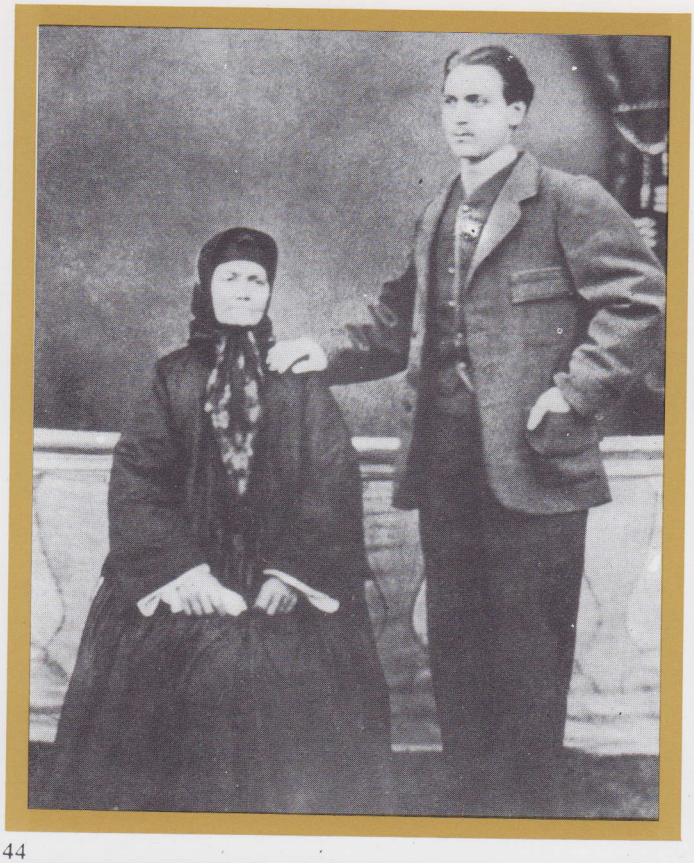
42

42. Тома Хитров. Автопортрет, София



43

43. Георги Данчов. Автопортрет, Пловдив



44



45

44. Никола Хитров. Майката на Левски Гина Ив. Кунчева и внук ѝ Начо Андреев Начов, към 1876 – 1877 г.

45. Никола Хитров и Васил Българянски /?/. Васил Левски. Копривщица/?/, 1870 г.

положението, те изпращат Дончо Йовков за наблюдетел на процеса, който своевременно да уведоми комитета какво ще се случи с Левски. Чирпанци се надяват, че Апостолът ще бъде откаран в Цариград, защото се говорело, че султанът искал лично да види тоя неуловим Дервишоглу, демон на империята. И затова решават: три засади от въоръжени съзаклятници да повредят линията, да спрат и нападнат влака в Хаджи Ейлес /Първомай/ и да освободят водача на българската революция.

Но тези приготовления отиват напразно. На 6 /19/ февруари 1873 г. Левски увисва на бесилката. Свободата изгубва своя Апостол, революцията – своя ненадминат организатор, народът – своя вожд. Заместник на Апостола става Атанас Узунов, но скоро и той попада в ръцете на властта. Данчов се отправя към Хасково с цел да организира спасяването му, но също е заловен с още няколко комитетски дейци. Обсъждат ги на заточение до живот. Окован в тежки вериги, Данчов е изпратен в Диарбекир, главният вилаетски град на Кюрдистан, прочут със своята крепост-затвор.

В подземията Данчов не прекарва много дни. Скоро след неговото идване на заточениците се разрешава да се движат из крепостта без вериги, ако се хванат на работа и да бъдат отчислени от таин /дневна дажба за храна/. Данчов намира начин и да излиза от крепостта: под предлог, че ще рисува орнаменти от украсата на корана, той добива достъп до вилаетската литография и право да работи „било живописство, било фотография, било накамчилък /бояджийство/". На „15-ий Сечко" /февруари/ 1874 г. той пише на брат си: „Аз тука ще работя фотография. С г-н Христо Илич[23]се сдружихме. Намерих фотографическа машина тук у един благороден човек, който я взел за него си. Той ни я даде да работим с нея безплатно". За да опресни познанията си по фотография, Данчов моли брат си да му изпрати „правилата по фотографията", които по-рано е записал от Хрисант, фотографа от Казанлък, и да пише на Христо С. Златаров /баща на проф. Асен Златаров/ в Хасково „да ми изпроводи двете си фотографически французки книги, които той има, защото са ми много потребни".

Част от писмата на Г. Данчов от Диарбекир са загубени. Запазени са само пет[24], но те представляват интерес не само за историята на фотографията. През август 1874 г. Данчов пише до брат си, зографина Никола, негов най-близък другар и съратник: „Писах ви в първите си писма и сега ще ти пиша, че купих фотографическа машина с всичките ѝ орудия и езви за 27 лири турски. Имах пътни и къщни разноски 16 лири турски, за фотографията нужни украшения /мобили/ за вадане, като например платна, пердета, маса, столове, мушама и други такива за 5 лири турски, всичко 48 т. лири. . .

Изпращам ти няколко портрета, които аз вадих. . . Също ти провождам и един откъсляк от вътрешната крепост, който вадих от къщата, както се гледа. В тази крепост е прочутата Диарбекирска терсхана

/затвор/, високата някога звонаря на църквата, сега преобърната на викалница, се гледа на края до една кула. По-после ще извадя целия град и ще ви пратя един портрет, също и неколко от формите /носиите - бел. авт./ на тукашното население кюрдско и арменско.

С фотографията съм доста сполучил. Имам извадени много хубави портрети и тия, които ви провождам, които са отпечатани на лекелия Албум /копирани на специална хартия с петна – бел. авт./. Но виж каква живост имат и оцени какво работя. Надея се в една година, откакто извадя всичките си разноски и като платя машината, да ти проводя и няколко лирки, защото аз съм сам в целия град, друг няма освен мене."

Надеждите на Г. Данчов да спечели пари от фотографията не се сбъдват, тъй като се явяват конкуренти с по-съвременна техника от неговата. Своята загриженост той споделя с брат си.

„Единоутробний ми брате!

Аз взех на почек една стара машина с намерение да работя, но тя като стара направа, огнището /фокусът на апарата – бел. авт./ ѝ слабо, т.е. малко оптически стъкла, недостатъчни за работа. Например за да снеме човек негатив /отрицателно изображение/ връз стъкло, в голяма светлина нужни му са 4 - 5 минути. Разбира се никой не може да търпи толкоз без да мръдне. Най-после се видех принуден да я върна на притежателя ѝ.Забележи, че в същото време, когато почнах да работя, дойдоха двама фотографи с добри машини и в продължение на 4 месеца взеха 8000 гроша освен разноските си; с тая работа се прехранва човек, но где пари да се сдобия с машина **каквато искам**. Сега съм вече наскоро приел /прейскурант/ фактури за разни фотографически машини заедно с всички нужни работи. . . /21 септ. 1874/."

Г. Данчов има нужда от средства не само да си набави фотографическа машина, но и бои и четки „да съчиня некой исторически портрет – едно съчинение историческо, произведено от киста /четка – бел. авт./ на заточения, струва много за българина. . . "

В Дирабекир този самоук живописец съставя едно ръководство – „Кратка теоретическа и практическа перспектива", първото в тази област на български език и го изпраща в Чирпан за ползуване от български художници.

Три години изминават в Диарбекир. Настъпва пролетта на 1876 г. В България пламва пожара на Април. Вестта за въстанието достига до заточениците. Мнозина от тях не се сдържат – те мислят как да избягат от крепостта и да се хвърлят отново в борбата. Между тях пръв е и Георги Данчов – тъкмо сега родината има най-много нужда от него. До Данчов достига и друга вест: брат му Никола е заловен, осъден и изпратен също на вечно заточение в Ангора.

По това време той се запознава с млада англичанка, чийто мъж пътува из Анадола да закупува вълна за голяма английска фирма. Научила, че Данчов е художник, англичанката издействува разрешение да



46



47

46. Никифор Минков. Иванка Ботева Петкова, Сливен

47. Тома Хитров. Христо Карагьозов, София



48



49

48. Никола С. Хитров. Автопортрет. Букурещ, 1869 г.
49. Иван Доспевски. Автопортрет. Самоков, към 1876 г.

я рисува. Тя щедро го авансира с пари, за да закупи платно и бои, и той започва портрета ѝ. Но на 23 юни 1876 г. тайно от всички и от англичанката, чийто портрет остава недовършен, Данчов избягва от крепостта.

Пътят към руската граница отстои на 700 километра. След едномесечно странствуване, преоблечен като арменец, изтощеният от глад и безсъние беглец достига до руските погранични постове. Той сияе от радост, че стъпва на братска руска земя. Но . . . тук го очаква ново изпитание: руските граничари го вземат за турски шпионин и под силна стража го изпращат в Тифлис. Цял месец Данчов лежи в тифлиската тюрма сред черкези и чеченци – крадци и убийци. Самият генерал-губернатор на Кавказ граф Лорис Меликов вика Данчов три пъти на личен разпит и все не иска да повярва, че пред него стои не турски шпионин, а български патриот.

За щастие в един от тифлиските полкове служи като военен лекар един българин. С негова помощ се установява истината. Няколко часа след това Данчов е поканен в двореца на генерал-губернатора, който се извинява на „диарбекирския братушка" за причинените му страдания. По заповед на губернатора Данчов е пременен в нови дрехи и богато нахранен /за първи път!/ след тригодишно гладуване из турските зандани.

По желание на генерал-губернатора е уредена вечеринка в полза на пострадалите от Априлското въстание, като през цялото време Данчов стои до домакина, докато адютантът и българинът – военен лекар, разказват на публиката одисеята на Зографина.

От Тифлис Данчов потегля за Одеса. Тук идва вестта за обявяването на Руско-турската война/12 април 1877 г.ст.ст./. Данчов веднага заминава за Кишинев, взема участие в сформирането на Българското опълчение и минава през военното обучение. По пътя от Плоещ за Букурещ обаче той заболява и лежи три месеца в руска военна болница. След оздравяването си остава в Свищов преводач при руските окупационни власти. Тук той се запознава с Николай Павлович, който е напуснал Стара Загора и се е прибрал в родния си град. Запознава се и с Ив. Вазов. Тук се оженва за Зина Хаджидекова, учителка, братовчедка на Н. Павлович.

В Свищов Данчов среща братя Прошекови, които преди Освобождението участвуват в строежа на ж.п. линия Одрин – Пловдив. Братята предлагат заедно да открият фотоателие. Изписват фотоапарати от Прага и работата тръгва добре. Но братя Прошекови мечтаят за по-големи печалби и заминават за София да строят фабрика за бира. На Данчов оставят апаратите и инвентара.

През пролетта на 1879 г. Данчов напуска Свищов и се установява в Пловдив. Тук той се отдава на усилена творческа дейност. През този дълъг период той работи иконопис, портретна живопис, литография и най-вече фотография. Във в. „Марица", бр. 182 от 1879 г., публикува следното съобщение.

„Фотографница. Известявам на почитаемата публика, че от 1 май отворих фотографница в Кутуджийската улица, близо до „Гаваз хан“ с цел да удовлетворявам желанието на любителите, като им снема изящни ликове.

С почитание: Г. Данчов“.

След две години Данчов, снабден с нов фотоапарат, изписан от Виена, помества ново известие във в. „Марица“ от 8 май 1881 година.

„Фотографията ми е снабдена със скороработещи апарати, от най-усъвършенствуваните до днес, снима ликове мигновенно от разна големина и сбирка /т.е. групови портрети – бел. авт./. Спазва точност в чертите на ликовете и придава прелестен вид. . . “

За времето от 1879 г. до 1906 г. Данчов прави стотици снимки не само на пловдивчани, но и на участници в национално-освободителната борба и в Съединението. За образите на тези, на които не е правил снимки, използува портретите, правени от други фотографи, репродуцира ги и ги разпространява, а от някои прави портрети с маслени бои или литографски. Данчов започва да събира оцелели стари снимки: рови се из стари архиви, пише писма на приятели и до Стоян Заимов, тогава окръжен управител на Шумен, посещава Чирпан, Хасково, Стара Загора, Сливен, Карлово, Калофер, Панагюрище, среща се с близки на Каравелов, Левски, Ботев, Бенковски, Петлешков.

Колекцията му от снимки става все по-богата и той проектира да изработи не само литографните портрети на дейците-поборници, но и сцени от най-важните моменти на Априлското въстание.

Първите портрети са на Раковски, Ботев и Левски. Той ги отпечатва в собствената си литография – задната част на фотографското си ателие. Още в Свищов Данчов изписва по снимки портретите на Александър II, княз Батенберг и Иван Вазов. В Пловдив между 1895 – 1899 г. по фотографии прави литографни портрети на Захари Стоянов, Алеко Константинов, Любен Каравелов, капитан Райчо Николов, Стефан Стамболов, Виктор Юго и др.

Данчов е първият, занимавал се със съдебна фотография в България. През 1897 г. селяни случайно откриват в Марица трупа на младата шансонетка – унгарката Ана Симон. Данчов заминава със съдебните власти на оглед на мястото и прави снимки.

Данчов е един от инициаторите и организаторите на първото българско „земеделческо-промишлено изложение“ в Пловдив в 1892 г. когато е помощник-кмет. Той е и уредник на първата изложба на изкуствата: живопис, фотография и литография. Това е всъщност първата фотоизложба в България. Данчов взема участие в изготвянето на инструкциите до всички окръжни управители за **заснемане** на национални костюми, природни забележителности, национална архитектура, както и за използуване на фотографията при художественото оформление на павилионите.

Данчов е **експанзивна**, неспокойна личност, трескаво заета с творческа и обществена дейност.



50



51

50. Тома Хитров. Хаджи Димитър. Букурещ, 1867 г.
51. Тома Хитров. Панайот Хитов



52



53



54



55

52,53,54,55. Фирмени надписи. Георги Данчов



56



57

56. Георги Данчов. Чирпанският революционен комитет 1869 – 1870 г.

57. Георги Данчов. Домът на Георги Данчов в Чирпан



58



59

58. Неизв. Диарбекирската крепост. От турските архиви

59. Неизв. Диарбекир – главен вилаетски град на Кюрдистан



60

60. Георги Данчов. Дамски портрет. Пловдив. 1880 г.



61

61. Димитър Германски. Отец Генадий Ихтимански, 1884 г.



62

62. Ксенофонт Смрикаров. Във френктерзийницата си. Самоков.



63

63. Франц Душек. Никола Войводов. Букурещ



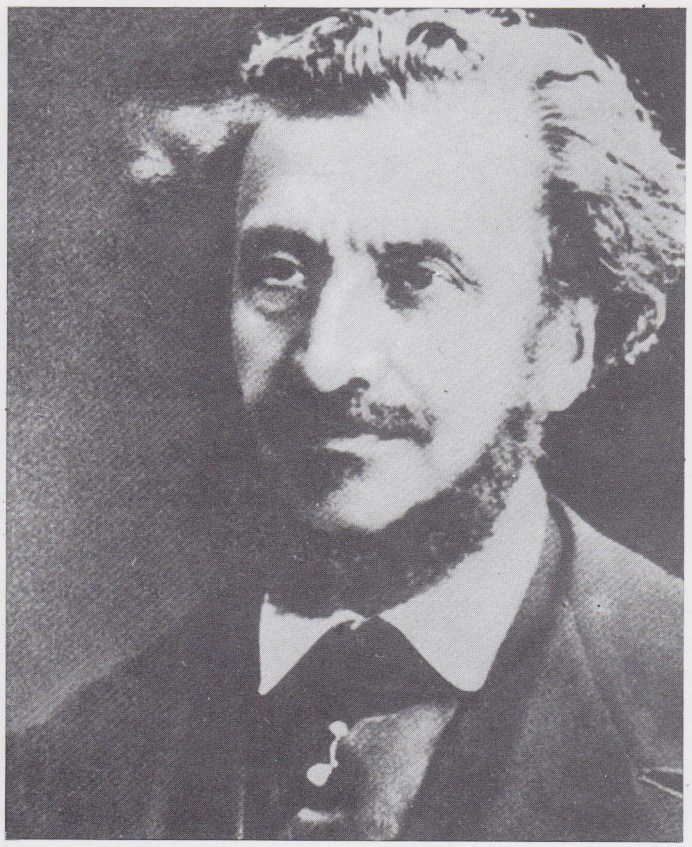
64



65

64. А. Д. Иванов от Харков. Руски офицери в български дом. Златица, 1877 г.

65. А. Д. Иванов. Пред една българска къща, 1877 г.



66



67

66. Карол поп де Сатмари. Автопортрет. Букурещ
67. Йосиф Буреш. Автопортрет, 1878 г.

Посветил всичко на отечеството, той се залавя с изкуството не само да припечелва хляба, но преди всичко да служи на своя народ. Фотографията и литографията и особено алегоричните му картини „Свободна България" /1879/, „Шуми Марица окървавена" /1878/, „Разделена България" и „Съединена България", както и цялото му творчество, са реализация на най-възвишените му патриотични пориви. Той илюстрира и учебниците, които Христо Г. Данов издава за българските училища.

Но Данчов изостявя изкуството винаги, когато трябва да е полезен на народа си с оръжие в ръка. През лятото 1885 г. в Пловдив се създава таен революционен комитет със задача да подготви и осъществи Съединението. Данчов е един от главните дейци на комитета. Начело със Захари Стоянов, през нощта срещу 6 септември 1885 г., дейци на Съединението влизат в Пловдивския конак, за да съобщат на губернатора Гаврил Кръстевич, че е свален и арестуван. А във временното правителство Данчов влиза като член-секретар.

В началото на 1890 г. Данчов се впуска в друга дейност – започва издаването в Пловдив на седмичника „Таласъм", сатиричен и хумористичен вестник. През 1892 г. Данчов е избран за народен представител на IV велико народно събрание, а през 1904 г. за народен представител от Пловдив. Рядко плодотворната творческа и обществена дейност на Георги Данчов го поставя в първите редове на нашите възрожденци. Той оставя дълбока следа в историята на възрожденското ни изкуство – по-точно на българската фотография и още по-дълбока в изграждането на нашия свободен живот.

САМОКОВСКИ СВЕТЛОПИСЦИ

Самоков е един от цветущите културни и икономически центрове през Възраждането. Оживената занаятчийска, промишлена и търговска дейност довежда до повишаване благосъстоянието и културата на хората. Развиват се абаджийството, кожухарството, бакърджийството, грънчарството. Процъфтяват художествените занаяти: златарският, часовникарският, килимарският, резбарският.

Материалният възход се допълва от културното влияние на намиращото си в съседство огнище на българското народно съзнание – Рилския манастир. Тук учи самоковецът Николай Карастоянов и същевременно с увлечение следи работата в манастирската щампарница за икони. Така стига до идеята да въведе печатарството в България и открива в Самоков първата българска печатница: в нея от 1828 г. печата на ръчна преса щампи. В 1836 г. се снабдява с черковнославянски букви и печата книги с тях.

В града се отбива и Отец Паисий, роден в Самоковска епархия, в която влизат Горна Джумая /Благоевград/, Дупница /Станке Димитров/, Ихтиман, Разлог и Банско. В Самоков е направен вторият препис от Паисиевата история. А пламенният родолюбец Константин Фотинов,

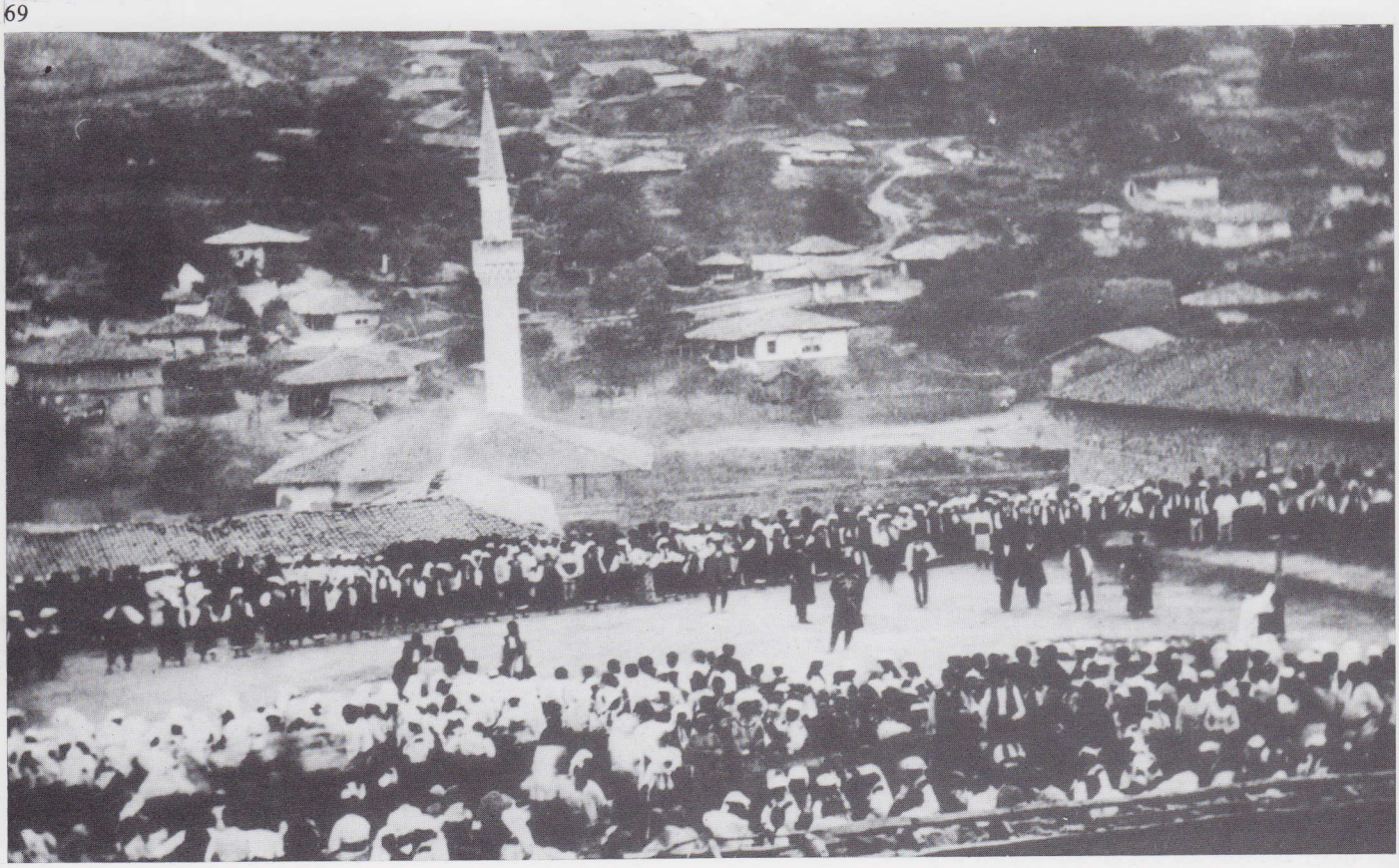


68

68. Карол поп де Сатмари. Васил Левски. Букурещ, към 1868 г.



69



70

69. Франц Душек. Селяни от с. Горна Студена, Плевенско. 1877 г.

70. Франц Душек. Хоро в гр. Бяла по случай падането на Плевен. 1877 г.





71

71. А. Д. Иванов. Ген. Скобелев с конно-планинска батарея в Балкана,1877 г. Гравюра-прерисовка от горната снимка

Извѣстіе.

За Фотографическо снимание.

Долоподписанный имамъ честь да извѣстя на почитаемятѣ Българскѣ публикѣ, че днесь тръгвамъ отъ Бѣлградъ за въ отечеството си Самаковъ за виждание съ сродницытѣ и пріятелитѣ си; а защото ще ся бавя тамъ нѣколко мѣсяцы, то като съмъ изучилъ добрѣ Фотографіятѣ, за това извѣстявамъ, който бы желалъ да научи за кратко врѣме фотографіята, трѣбва да ся споразумѣе съ мене лично или писменно. Азъ ся обѣщавамъ за най-кратко врѣме — за 15 20 дни — а и съ твърдѣ умѣреннѣ цѣнѣ да научѣ всѣкого, който бы пожелалъ да изучи това искуство, за което Европейцытѣ много пары смѣкватъ отъ насъ. Освѣнъ това могѣ да снабдя всѣкого, който изучи фотографіята при мене, и съ всичкытѣ фотографическы орѫдія (апарати-хадяти) и то такожде съ твърдѣ умѣреннѣ цѣнѣ и съ пристойнѣтѣ стойность. — Надѣя ся, че нашитѣ младежи, а особенно оніа, които имятъ желаніе за това твърдѣ красно художество, ще ми ся отзовятъ както трѣбва.

Молѣ всичкытѣ Българскы Уредницы да прѣпечататъ това ми извѣстіе, което пущамъ въ свѣтъ не само за свой личенъ интересъ; но цѣлта ми е да научѫтъ това искуство мнозина отъ сотечественницытѣ ми изъ цѣла Българія, тъй щото да ся избавимъ единъ пѫть отъ чужденцытѣ, които за всѣко нѣщо ни празднѫтъ джебоветѣ.

Бѣлградъ, 13 Юніи 1872.

Іованчо А. Карастояновъ Фотографъ.

П. З. Писмата да ми ся адресиратъ направо за въ Самоковъ. Сѫщійтъ.

72

72. Известие за фотографско снимане, поместено във в. „Право“. Цариград, 13 юни 1872 г.

родом от Самоков, в 1844 г. поставя началото на българския периодичен печат.

През 19-и век възниква и Самоковската резбарска школа. Градът се слави като най-значителен център на възрожденското изкуство. Христо Димитров, наречен от Неофит Рилски „совершенний святогорский живописец“, учил и във Виена, е родоначалник на Самоковската живописна школа. Тайните на своето „живописно художество“ предава на своите синове Захари и Димитър. Захари Зограф приемаме като основоположник на българската светска живопис.

Синовете на Димитър Зафир, Иван, Николаки и Захари работят като иконописци под името Доспевски. От тях Иван става първият самоковски фотограф. А синът на печатаря даскал Николай Карастоянов е един от най-значителните фотографи-възрожденци, родоначалник на цяла „династия“ от три поколения български фотографи.

Иван Доспевски /1840 – 1889/ е шестото дете на иконописеца Димитър Зограф. Първоначално учи при баща си, но още млад попада под влияние на брат си Зафир, учил в Москва и Киев, завършил Петербугската художествена академия, преименувал се там на Станислав Доспевски.

Иван Доспевски рисува икони и стенописи в Самоковско, Кюстендилско, Софийско и на други места и същевременно се занимава с фотография. Ателието му в Самоков, наричано „работница на Иван Д. Доспевский“, му служи и за фотоателие. Достигналите до нас, малко на брой, снимки носят фирмен надпис: „Фотографіа Ивана Д. Доспевский живописец – Самоковъ“ или „Йованчо Димитри Доспески – фотографъ“ По сведения, дадени ми от самоковеца проф. Васил Захариев, Доспевски се снабдил с фотоапарати и фотоматериали от Виена със съдействието на поляка д-р Антон Унтерберг /1811 – 1875/, роден в Лвов, учил медицина във Виена, оженил се в Пловдив, но се заселил в Самоков, където става турски военен и домашен лекар /хекимин/ на Хюсреф паша.

Иван Доспевски поддържа приятелски връзки с литературния критик Нешо Бончев, чрез когото получава руско ръководство по фотография. Ако се съди по първите появили се снимки от Иван Доспевски, той усвоява фотографията непосредствено след 1860 г. Запазени са един негов автопортрет, който ни го представя сравнително млад, снимка на самоковски ученици от 1863 г. и една групова снимка на семейството на Захари Зограф: жена му Екатерина, четиримата му синове и други сродници.

Първоначално фотографията е странично занятие на Иван Доспевски, но към 80-те години заема значителен дял от дейността му. Иконописството вече не се търси, постепенно изостава, а след Освобождението почти спира. Новите условия на живот в свободна България чувствително се отразяват върху иконописния занаят. Евтини литографни щампи наводняват пазара и изместват рисуваните икони. Рутинираните иконописци



73

73. Тома Хитров. Манастирът „Св. Иван Рилски“ във Врачанския балкан, 1880 г.



74

74. Николай Павлович. Портрет на Петър Берон /рис./

FLUIDE DE LUMIÈRE

RAMENÉ

COMME LES GAZ, AUX CALCULS STŒCHIOMÉTRIQUES
ET AUX LOIS AÉROSTATIQUES.

PHOTOSTATIQUE,

OPTIQUE, PHOTOCHIMIE,

CHROMATOCHIMIE, PHOTOGRAPHIE, CHROMATOGRAPHIE.

PAR

PIERRE BÉRON.

PARIS.

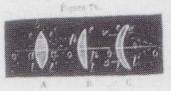
MALLET-BACHELIER, GENDRE ET SUCCESSEUR DE BACHELIER,
IMPRIMEUR-LIBRAIRE DU BUREAU DES LONGITUDES ET DE L'ÉCOLE IMPÉRIALE POLYTECHNIQUE.
15, quai des Augustins, 15.

1862

602 CHAP. I. — APPAREILS ET INSTRUMENTS OPTIQUES.

du côté opposé; 2° B est la lentille *plan-convexe*, dont une surface est plane et l'autre convexe; le centre *o* de celle-ci est du côté opposé; 3° C est le *ménisque convergent* qui a une surface concave et l'autre convexe; le rayon *a'a* de la surface concave est plus grand que celui *ao* de la surface convexe, de manière que l'épaisseur du milieu est toujours plus grande que le bord qui est tranchant.

Figure 78.



A B C

II. *Lentilles divergentes.* Elles sont également de trois espèces (fig. 79) : 1° D est la *lentille bi-concave*; elle a les centres *c*, *c'* du côté de la surface qui leur correspond; 2° E est la lentille *plan-concave* qui a le centre *c* du côté de la surface qui lui correspond; 3° F est le *ménisque divergent*; il a le rayon *n'c'* de la surface concave moindre que celui *nc* de la surface convexe : de cette manière la lentille est plus mince au milieu *n'n* que sur les bords *e*, *e'*.

Figure 79.

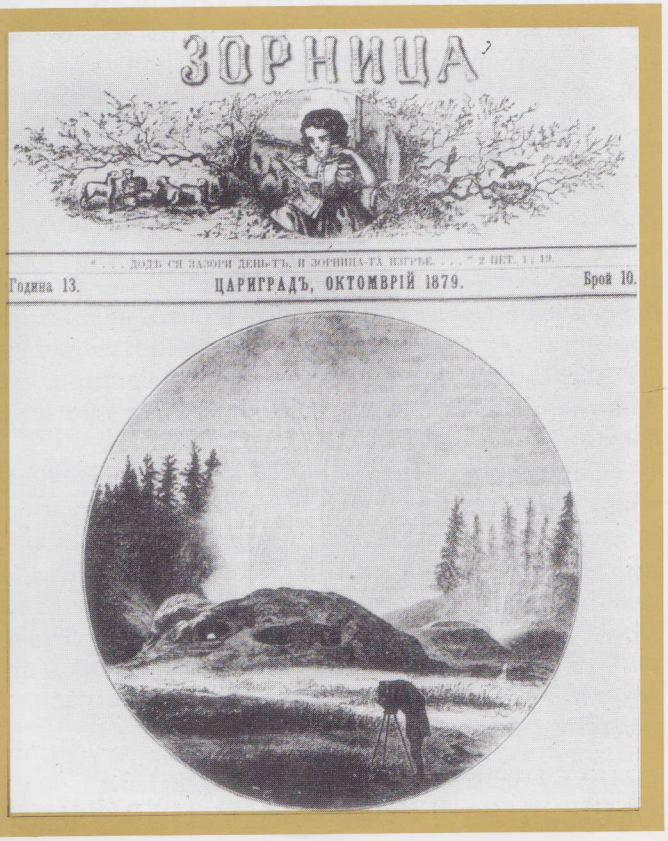


D E F

Propriétés des lentilles. Ces six espèces de lentilles sont un assemblage de prismes très-nombreux : 1° Les lentilles A, B, C (fig. 78) sont un assemblage de prismes dont la base commune *aa'* est dans l'axe de la lentille; ensuite se succèdent les troncs de prismes annulaires, et les prismes du dernier anneau ont le sommet dans la périphérie de la lentille. En admettant les points *e*, *e'* de la lentille sur les tangentes *be*, *be'*, ces points doivent faire partie du prisme qui a *b* pour angle, et ses côtés sont les tangentes *be*, *be'*. Ainsi le rayon incident *pe'* émergera du point *e* pour aller couper en *i* l'axe *ao'*, sans dévier du plan de l'incidence *pe'b*.

Dans les cas où les lentilles sont minces au milieu et ont leur bord renflé, elles sont également un assemblage d'une

75

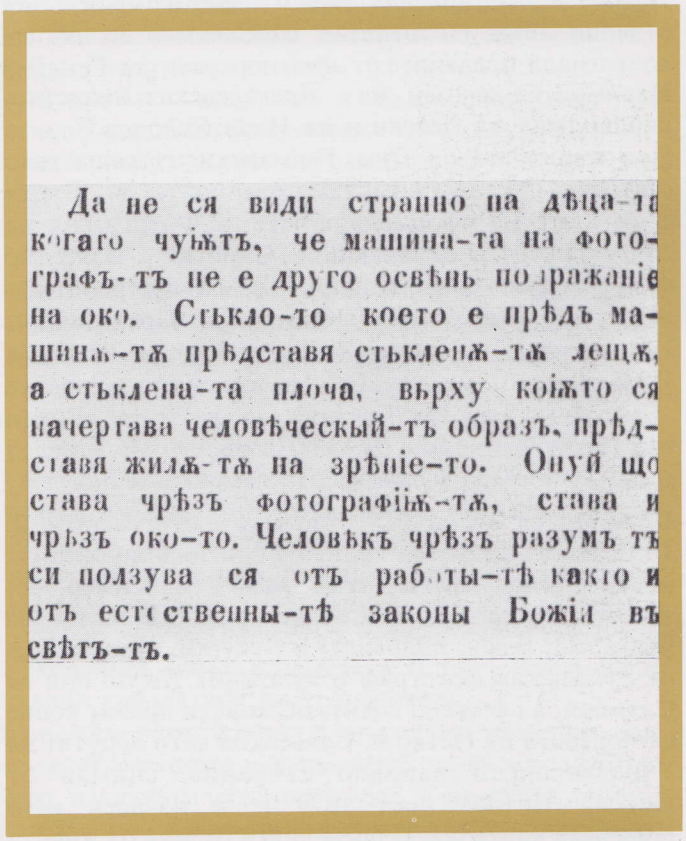


ЗОРНИЦА

„ . . . ДОДЪ СЯ ЗАЗОРИ ДЕНЬ-ТЪ, И ЗОРНИЦА-ТА ИЗГРѢЕ . . . " 2 ПЕТ. 1: 19.

Година 13. ЦАРИГРАДЪ, ОКТОМВРІЙ 1879. Брой 10.

76



Да не ся види странно на дѣца-та
когато чуѣтъ, че машина-та на фото-
графъ-тъ не е друго освѣнь подражаніе
на око. Стькло-то което е прѣдъ ма-
шинѣ-тѫ прѣдставя стькленѫ-тѫ лещѫ,
а стьклена-та плоча, върху коіѭто ся
начергава человѣческый-тъ образъ, прѣд-
ставя жилѫ-тѫ на зрѣніе-то. Онуй що
става чрѣзъ фотографіѭ-тѫ, става и
чрѣзъ око-то. Человѣкъ чрѣзъ разумъ тъ
си ползува ся отъ работы-тѣ както и
отъ естественны-тѣ законы Божіи въ
свѣтъ-тъ.

77

75. Заглавие на том II от „Панепистемията" на Петър Берон, издадена в Париж, 1862 г., и страница от книгата

76. Начална страница на в. „Зорница", Цариград, октомври 1879 г.

77. Факсимиле от в. „Зорница", бр, 6, юни 1869 г.

започват да търсят препитание в чиновнически служби и в други професии.

Иван Доспевски като един от най-просветените и изтъкнати граждани е избран на 17 февруари 1879 г. за кмет на първата след Освобождението Самоковска община. А след него кмет става дотогавашният секретар – братовчед му Христо З. Зографски, син на Захари Зограф. Иван Доспевски е и депутат в Учредителното народно събрание, но продължава да се занимава с фотография. Един негов портрет от това време представя видния възрожденски деец, участник в църковно-националната борба, митрополит Симеон Варненски и Преславски, който е председател на Учредителното народно събрание. Преди Освобождението Иван Доспевски е член на революционния комитет в Самоков по времето на Левски. Навярно той е автор на снимката на група от 6 души самоковски учители, някои от които са членове на комитета /Иван Соколов, Георги Капанов/, а също и на снимката на Самоковския учителски събор от 1874 г. През октомври 1872 г. членовете на Врачанския революционен комитет свикват тайно събрание в Рилския манастир. На връщане от манастира Ив. Доспевски им прави снимки в Дупница /Станке Димитров/ на 15.X.1872 г.

Около 1875 г. се появява името на фотографа *Димитър Германски*. Освен фотографии на отделни лица и семейства от Самоков до нас са достигнали правените от него портрети на Генадий Ихтимански, игумен на Драгалевския манастир, сподвиджик на Левски и на Иван Соколов.[25]

При женитбата си Дим. Германски изпраща като сватбена покана снимка с годеницата си. Върху фирмените му оформления четем: „Фотографіа на Димитрия М. Германский – Самоков". Известно време, около 80-те години, Германски работи с Атанас П. Белковски в Кюстендил. През 1892 г. Германски получава бронзов медал на Пловдивското изложение. На следната година в „Български алманах" се появява фирмата „Димитър Германски и с-ие Ноев – Самоков". Малко след това /до 1900 г. / работи пак самостоятелно.

Подобно на някои възрожденски фотографи и Д. Германски изработва копия от оригинални снимки, направени от други фотографи – например фотографията на Левски в т.нар. униформа на Първа българска легия, направена в Букурещ през 1868 г. от румънския фотограф и художник Карол поп де Сатмари, а по-късно с Ант. Белковски правят копие от портрета на Петко Р. Славейков като депутат на Учредителното народно събрание, сниман от Никола Хитров през 1879 г. и издаден като пощенска картичка. В последната година от живота си Д. Германски е кмет на родния си град Самоков.

В годините около Освобождението срещаме имената на двама фотографи от Самоков, които не работят в родния си град. *Йованчо Захариев* работи в Трявна в съдружие: „Фотографія х. Христа П. Димитрова из Трявна и Иванча Захариева из Самоковъ". Техни снимки се срещат най-често в периода 1887 – 1889 г. Вероятно Иванчо Захариев работи и в Горна Оряховица, тъй като това име на фотограф и там се среща към 1886 – 1888 г.

Във Видин непосредствено след Освобождението работи *Христо Иванов* под фирмата „Фотография Христо Іованов, самоковецъ, България". По-късно това си име /с което е познат и в Сърбия/ заменя с Христо Иванов – Видин – България. През 1889 г. Хр. Иванов прави снимки на Димитър Благоев като учител в гимназията във Видин.

Един от пионерите на фотографията в Самоков е *Ксенофонт Смрикаров*/1849 – 1894/, по професия „френктерзия" /създал модерно за времето си шивашко ателие, изработващо само европейски мъжки дрехи/. Една от сестрите на Смрикаров е омъжена за Анастас Н. Карастоянов и неговите синове Иван и Димитър при гостуванията си в Самоков запознават вуйчо си Смрикаров с фотографията. През 1871 г. те му донасят от Белград хубав фотоапарат, материали и съоръжения за обзавеждане на фотолаборатория. Смрикаров открива в Самоков фотоателие, като едновременно упражнява и двете „художества": шивачество и фотография.[26]

В работата си като фотограф Смрикаров ползува едно печатно ръководство. Освен това Карастоянови съставят специално за него ръкописен труд с практически съвети по фотография /част от който е запазен/. Смрикаров работи като фотограф от 1871 до 1879 г. – само 8 години, но от него остава ценен фотоархив от снимки на лица, събития, архитектура, бит, изгледи от Самоков и Самоковско.

По това време самоковските художници понякога рисуват портрети и по запазена фотография. *Никола Ив. Образописов* се рисува по снимка /като млад, облечен в своята „наполеоновска" униформа/. В друг портрет /пази се в Самоковския музей/ той отново използува фотографията и слага надпис под портрета: „Аз,Никола Ив. Образописец и сопругата ми Александра, изобразих нас, родом болгари, сме християни по православно от светлопис /фотографирани – бел. авт./ на 1873 г."

В един групов портрет от 1897 г. /в музейната сбирка в Стрелча/ също използува фотоснимка, представляваща дъщеря му и мъжът ѝ. В левия ъгъл има надпис: „За спомен на любезните ми чеда, че сам бил образописец". В едно писмо Станислав Доспевски пише, че трудно е изработил портрета на жената на Захари Зограф Екатерина „според фотографията, която получих, понеже беше малка и недостатъчно ясна".

ОБЩЕСТВЕН ОТЗВУК И ФАКТОРИ ЗА РАЗПРОСТРАНЕНИЕТО НА ФОТОГРАФИЯТА

Всяко откритие е резултат на натрупан опит, знания и наблюдения. И фотографията е синтез на многовековен опит в областта на химията и физиката. При все това нейната поява е посрещната с необикновен интерес във всички обществени среди. За обикновените хора тя е истинско чудо, магия, будещо у един възхищение, у други учудване, любопитство и дори страх.

Възприемането на фотографията и отношението към нея от различните обществени слоеве е в зависимост от народностния /демографски/ и от социалния състав на населението – от неговата заможност, религиозна принадлежност, степен на грамотност и т.н. От взаимодействието между тези фактори /националния, социалния, икономическия, образователния и религиозния/ зависи и степента на разпространение на фотографията в европейската част на османската империя и поточно в земите, населявани от българи.

Социалният състав на населението и икономическото му състояние са от значение за разпространението на фотографията. По-малко от 1/5 от населението живее в градовете / В 1887 г. градското население е 18,8 %, а селското 81,2%. Едва в 1971 г. градското население вече преобладава: 54,7% срещу 45,3% селско/. Първоначално завоевателите изтласкват българското население не само от градовете, но и от селата с по-плодородни земи. Непокътнато остава българското население в планинските и полупланинските райони – главно на север и на юг от Балкана. Докато в някои от тия селища не само че няма турци, но дори турчин не смее да пренощува, в други /предимно градове/ като Пловдив, Станимака /Асеновград/ и по Черноморието освен турци се заселват и голям брой гърци.

Развитието на капитализма на Запад и положението на Турция след Кримската война /1853 – 1856/ предизвикват големи икономически и социални промени особено в европейските ѝ владения. Въпреки затрудненията в турския пазар българите постепенно вземат в ръцете си основните занаяти и значителен дял от търговията.

Разширяването на връзките, които занаятчиите и търговците си създават с големите стопански центрове на империята и с пазарите на големите европейски държави, откъдето те не само печелят пари, но придобиват знания и култура, засилва тяхното икономическо влияние и обществено положение и те започват да играят роля в обществените борби през епохата на Българското възраждане.

Промените в икономическия живот дават отражение и в съзнанието на хората. Преди всичко самочувствието на народа пораства. Той не гледа вече на себе си като на безправна рая, а усеща превъзходството си над поробителя не само в икономическата, но и в културната област. Така се формират негласно силите, които повеждат борбата срещу политическото и духовното робство. Постепенно представителите на новата занаятчийско-търговска класа взимат връх над старото чорбаджийство.

Първите фотографи се появяват в градовете найнапред като пътуващи. След Кримската война в по-големите градове край Дунава проникват фотографи-австрийци, главно от Виена, която по онова време, по думите на историка И. М. Едер, е „Мека за фотографията за Средна и Югоизточна Европа". А в градовете по Черноморието – Варна и Бургас, както и в Пловдив и Шумен, идват предимно гърци и арменци. Българските фотографи се появяват в малките цветущи занаятчийски центрове като Самоков, Копривщица, Панагюрище, Трявна, Казанлък, Чирпан и др., а в чужбина – в средищата на революционната емиграция – Букурещ и Браила / в Румъния/ и Белград /Сърбия/. През 60-те и 70-те години фотографията рядко стига до селското население, което съставлява огромното мнозинство от българския народ. Почти цялата плодородна земя принадлежи на турските чифликчии, на които селяните работят като наемници /ратаи или аргати/, подложени на жестока експлоатация от турския феодален и национален гнет. Лишените от земи селяни се намират в крепостна или полукрепостна зависимост. Естествено, фотографията не е достъпна за тези бедни, безимотни и полуимотни селяни, чието икономическо положение се влошава още повече след Кримската война.

Първите снимки на българските селяни са правени от пътешественици-чужденци, които впоследствие ги публикуват като гравюри-прерисовки. Особено правдива представа за тежкото положение на българското селячество дават снимките и рисунките на унгарския пътешественик Ф. Каниц. Руските и румънските военни фотокореспонденти през Освободителната война също ни оставят картини от българския селски бит.

Фотографията прониква в българското село поактивно след Освобождението, когато художниците и фотографите търсят битови сюжети и характерни селски „Национални" типове. Що се касае до нуждата на самите селяни да се фотографират, това е рядко събитие – веднъж или дваж в живота им. В селата по начало няма фотографи и селяните или отиват в града да се снимат, или това правят пътуващите фотографи. Но най-често селяните се снимат на големите манастирски празници, народни събори и панаири, когато дошлите отдалече фотографи шумно рекламират занаята си. Пред импровизираното „ателие" – палатка или дъсчена барака, фотографът опъва бяло платно или чаршаф и започва да свещенодействува. Селянинът застава смирено и сковано пред апарата в очакване на „кадросването". Но понякога той проявява необикновено любопитство да види какво тайнство се извършва вътре в камерата /Стоян Венев ни е оставил карикатура по този повод/.

Икономическият фактор е от голямо значение за разпространението и развитието на фотографията. Като изключим годините след Кримската война, когато за чужденците-фотографи се откриват благоприятни условия за дейност, както и десетилетието след Освободителната война, общо взето фотографията у нас не е много доходен занаят. Първоначално фотографията е скъпа и достъпна само за заможните граждани, но и те рядко се снимат. Поради това първите фотографи са пътуващи. Когато фотографията става по-достъпна и за средния, и даже за бедния гражданин, тогава



78

78. Неизв. Гюргевският революционен комитет: прави: Стефан Стамболов и Стоян Заимов; седнали: Захари Стоянов и Никола Обретенов



79

79. Никола Хитров и Васил Българянски /?/ Васил Левски. Копривщица /?/



80



81



82

80. Иван Карастоянов. Участнички в Априлското въстание през 1876 г. от с. Церово, 1900 г.
81. Иван Карастоянов. Въстаници от с. Стрелча. 1900 г.
82. Иван Карастоянов. Копривщенски въстаници. 1900 г.

бързото откриване на нови ателиета предизвиква остра конкуренция, която стеснява дейността на фотографите и причинява снижаване на цените на фотографските услуги. Любопитно е да знаем колко струва една снимка в ранния период на фотографията.

Първият тип фотография – дагеротипията, просъществувала около едно десетилетие, е уникална: образът не може да се размножава. Един дагеротипен портрет струвал от 60 до 120 франка. Такъв лукс е достъпен само до твърде състоятелни хора. Ние нямаме данни да са правени дагеротипни портрети по нашите земи, но в съседните освободени страни, например в Сърбия, първите дагеротописти се появяват като пътуващи фотографи след 1844 г. От тях снимки не са открити. В своята автобиография Анастас Йованович споменава, че в края на 1841 г. е направил дагеротипен портрет на княз Михаил, но несполучлив! Снимането трае от 20 до 40 секунди. За една снимка първият дагеротипист, дошъл в Белград, взема 5 сребърни форинта, а за повече лица – по 8 форинта. Заплащането става и в грошове /1 форинт =12 гроша/, и в натура. Вестник „Српске новине" от 30.XI.1844 г. дава представа за цената на една снимка, съпоставена с някои стоки: един дагеротипен портрет струва колкото 100 оки /120 кг/ брашно или 15 оки /18 кг/ мас, 60 оки /72 кг/ бял хляб или две овце.

В Белград в 1860 г. няма нито едно постоянно ателие. Но в началото на 70-те години, когато там освен Анастас Карастоянов работят още четирима фотографи, цените спадат на 4 гроша /12 броя формат „визиткарти" за 48 гроша/. По-късно друг фотограф, за да конкурира останалите, съобщава, че намалява цената на 3 гроша. Но освен по-ниските цени клиенти се привличат и с други предимства – например „приятно отоплен салон". По това време знаем, че в някои английски ателиета се предлага фотографски портрет за 6 пенса с цигара или чашка кафе в добавка.

Нашите възрожденски фотографи не си служат с такива примамки, нито са стимулирани от стремеж за печалба. Фотографията не е достатъчно доходен източник за съществуване и затова те я упражняват заедно с друга професия /зограф, учител, книжар и др./. По това време например само с учителстване не може да се изкарва прехраната. То е второстепенно занаятие. „Ако учителят е бил светско лице, най-често се е занимавал с абаджийство и друго някое занаятие, което практикувал даже в училище, докато учениците четели гласно Часослова и заучавали нови пасажи."[27] Бащата на фотографа Анастас Карастоянов също е учител /даскал/, но се залавя и за печатарство: „Тіпографията имах като секо художество" /т.е. художествен занаят – бел. авт./.

В дневника на фотографа-даскал Стоян Каралеев, който се пази в къщата-музей „Райна княгиня" в Панагюрище, има една сметка „от фотографията що вземам пари" от 1 февруари 1879 г. Става ясно, че за 6 броя снимки е взимал от различни лица от 30 до 35 гроша или общо от фотографиране в Панагюрище е взел 800 гроша.

Сведения за икономическия ефект от фотографията намираме и в писмата на Г. Данчов от Диарбекир. След Освобождението се създават по-благоприятни условия за фотографска дейност.

За развитието на ранната фотография в България от значение са не само народностният и социалният състав на населението, но и неговата религиозна принадлежност. В началните години от откритието на фотографията немалко хора смятат, че снимането на хора е едва ли не богохулство. Още в 1839 г. немският вестник „Лайпцигер Анцайгер" пише: „Желанието да се фиксират бягащите мигове от живота граничи със светотатство. Бог е създал човека по свое подобие, а това, което е сътворил, не може да бъде уловено от никакъв измислен от човека апарат. Изобретението, което някакъв французин от Париж се старае да лансира, е дяволско дело".

В оная епоха съвсем естествено е, че и у нас се намират хора, които се обявяват срещу фотографията. Така католическият епископ на Филибе /Пловдив/ нарежда на своите енориаши да не се „типосват" като нещо противно на светото писание. Всяко нарушение щяло да се наказва с анатемосване от църквата. Някои православни свещеници също отричат фотографията: „Само ръката на зографа може да типосва на платно богоугоден образ. Другото, създадено не от човешка ръка, е работа на лукаваго /дявола/." [28]

От амвоните понякога се чува предупреждението: „Всеки, който се типосва на кадро, скоро ще умре и душата му ще вампиряса. Само Бог и светиите могат да имат вечни образи". Тези закани въздействуват върху някои суеверни хора. Любопитен е например случаят с големия майстор-строител Уста Колю Фичето, починал в 1883 г., който не ни е оставил нито една снимка. Като силно вярващ, той не позволил да бъде сниман и единствената негова снимка е от погребението му пред построената от него църква „Св. Константин и Елена" в Търново. По същите съображения едва на смъртния одър е фотографиран и габровският фабрикант Ив. Конкилев.[29]

Обикновено срещу снимането се обявяват някои невежи селски свещеници. За да не се откъсне от своето паство, селският свещеник е принуден повече да се съобразява с езическото суеверие, отколкото с догмите на вселенските събори. През Възраждането борбата срещу суеверията се подема не толкова в защита на християнската догматика, а като израз на проникващата просвета и светска култура, под чието влияние започват постепенно да отпадат суеверията от мирогледа на възрожденското общество.

Родопският историк и краевед Константин Канев[30] пише, че в Родопите разпространението на фотографията среща трудности, защото за едни е „лукс и разкош", а за други – „грях и дяволщина". Тия, които се решават „да се щампират на кадро", отиват в Чепеларе при фотографа Крум Савов и „со страхом" се кадросват. Когато се връщат по



83



84

83. Стоян Венев. „Любопитство“

84. Архив Феликс Каниц. Стара София. Военното училище срещу църквата „Света София“



85



Ф. Каницъ. — Пѫтеш. въ България.

86



87

85. Архив Феликс Каниц. Софийски шоп

86. Феликс Каниц. Гравюра

87. Архив Феликс Каниц. Покритият дървен мост при Враждебна /Дондуковият мост на р. Искър/, 1879 г.

родните си места, цялата махала се извървява да гледа това чудо.

Още от турско време до Балканската война /1912/ се запазва обичаят всяка година на 27 юли на поляните под връх Рожен в Родопите да става голям събор. На него се стича цялото родопско население от двете страни на границата. Тоя ден е ден и за снимки. Идва фотограф и снима общите хора и веселби, фотографира не толкова отделните хора, а цели семейства и родове.

Не само фотографията, но и художниците-възрожденци срещат огромни трудности, когато трябва да рисуват портрет на „жив" човек. Така например Станислав Доспевски трудно може да убеди някого да му позира. Дори представители на интелигенцията често отклоняват предложенията му. А у по-необразованите все още живее суеверната представа, че изображението в портрета „взема" сянката на човека. . . По този повод Владимир Димитров – Майстора разказва: „Някои родители вярваха, че като нарисувам дъщеря им, „ще я вградя" и тя ще умре. Страшно нещо беше суеверието".[31] Художникът проф. Ив. Мърквичка през 1895 г. в Боженци избира за модел Рада Колева, но мъжът и и забранява да позира: „Не давам да се типосваш. Иначе ще умреш. На кого ще оставиш децата?"[32]

Докато при българите този страх е продиктуван от суеверие, мюсюлманската религия обаче категорично забранява възпроизвеждането на човешките образи. Тя се явява реална пречка за проникването на фотографията всред турското население и българо-мохамеданите. А техният брой през Възраждането е значителен. В европейската част на Османската империя живеят около 1 200 000 – 1 500 000 турци, голяма част от които населяват българските земи. Към тях като неподатлив и недоброжелателно настроен елемент спрямо фотографията трябва да прибавим арнаутите, татарите и черкезите, на брой общо около 100 000 души, преселени в България след Кримската война. Дори след Освобождението в пределите на княжество България остават да живеят 610 000 турци, които постепенно започват да се изселват.

Поради невежество и религиозен фанатизъм турците изпитват истински страх от фотографията, а жените изпадат в ужас. Летописецът на Пловдив Никола Алваджиев в своята книга „Пловдивска хроника" предава следния любопитен случай. В края на миналия век един германски пътешественик, минавайки през Пловдив, „щракнал" две туркини пред една врата. Направили му впечатление ферджетата и яшмаците, каквити не бил виждал дотогава. Те надали писъци, започнали да се вайкат и да проклинат, като че ли ги е сполетяло голямо нещастие. От къщата изскочили трима турци, нахвърлили се срещу нищо неподозиращия любител на ориенталски сюжети и започнали да дърпат апарата от ръцете му. Притичал стражар и завел всички в консулството. Там работата се изяснила: не знаел германецът, че мохамеданската религия забранява „кадросването" на кадъни и дори на мъже. Туристът предал негатива, който бил унищожен пред очите на турците. Едва тогава те се успокоили и инцидентът приключил.

В България турци фотографи не е имало.

Една от същностните черти на българското Възраждане е стремежът към просвета и култура. В един невероятно кратък срок от историческа гледна точка страната се покрива с десетки училища и читалища, изграждани и поддържани от самото население, не само без подкрепа на държавата, но до голяма степен с противодействие от властите и особено от фанариотското духовенство.

Новото време поставя нови задачи, които килийното училище не е в състояние да реши. Замогналите се икономически български занаятчии и търговци са заинтересовани синовете им да получат светски знания. Самите те посещават много страни, устройват свои кантори, завързват кореспонденция с чуждестранни фирми и съдействуват за създаване на един нов тип училища със светско образование. Откриването на фотографията съвпада с основаването на първите светски училища в България. До 1877 година страната вече и покрита с мрежа от този нов тип училища, които изиграват голяма роля за просвещението на българския народ през миналия век – косвено и за разпространението на фотографията през 60-те и 70-те години.

Известно е, че възприемането на фотообразите е възможно при определен културноисторически праг. Според Ярослав Ивашкевич личността благодарение на културата осъзнава своето значение в колектива, който се нарича народ, а народът, благодарение на културата, осъзнава своето място в света. Ето защо масовата културно-просветна дейност на училищата, читалищата, театъра и периодичния печат през Възраждането неимоверно улеснява приобщаването на българина към фотографията. По същите причини турското население остава съвършено чуждо и неподатливо към цивилизацията на образите, неспособно да преодолее „психологическата бариера" пред обектива.

Фотографията навлиза в бита и в културата на българския народ. Независимо от всички ограничения, които робството налага, тя бързо се усвоява, и то като културна придобивка. За да приобщиш човека към културата не е достатъчно да го огрaмотиш. Необходимо е да му разкриеш и света на образите. Векове наред българинът създава и съзерцава художествените образи във великолепните стенописи и икони в Боянската, Земенската и в десетки други църкви и манастири, които играят своеобразната роля на картинни галерии. Повече естетически, отколкото религиозно се възпитава чрез разкошните възрожденски иконостаси и дърворезбени тавани, задоволява своя стремеж към възвишеното и прекрасното чрез орнаментите и обковките на евангелията, както и чрез шедьоврите на народното творчество.

Но през Възраждането стремежът на българина да твори неусетно придобива светски характер.

Религиозните щампи са заменени с образите от литографията и фотографията. Иконописството замира и немалко зографи усвояват и започват да практикуват фотографията. А художниците-графици изработват и разпространяват литографни портрети или гравюри-прерисовки на снимки, правени от тях или от други фотографи.

Съзнанието на просветния възрожденски българин е широко отворено за новото. Той не само заменя аршина с метъра и оката с килограма, но вече има друга мярка за духовни стойности, която надхвърля домашната и се доближава до това, което вижда на Запад или научава в Русия. Образите, които много от снимките на ранната българска фотография съхраняват, говорят чрез облеклото, позите, аксесоара и т.н. за ясно изразен стремеж към усвояване на доста белези на европейската култура. И тъкмо затова всички тези фотографии се превръщат в ценен образен материал за националната ни история и култура.

Ако фотографията в България първоначално е възприета като техническа новост, твърде скоро нейното разпространение се превръща в културна необходимост. Историята на културата ни убеждава, че техническите новости сами по себе си не решават нищо, че тяхното използуване се обуславя от съответни обществени, икономически и културни потребности – утилитарни, просветителски, възпитателни или чисто естетически.

Фотообразите са незаменими свидетелства за характера и равнището на всяка съвременна култура. Не по-маловажен белег за нашата съвременна култура е отношението ни към фотографския фонд, към неговото издирване, проучване и запазване като дял от нашето художествено наследство.

ВЪЗРОЖДЕНСКИЯТ ПЕЧАТ ЗА ФОТОГРАФИЯТА

Периодичният печат е верен изразител на всестранните прояви на даден народ. Чрез него може да се проследи развитието на всеки обществен въпрос, на всяка обществена борба. За нас българският предосвобожденски периодичен печат е от голямо значение, защото ни разкрива важни прояви и събития от близкото минало и ни дава възможност да ги проучим.

Откриването на фотографията /1839/ почти съвпада със зараждането на българския периодичен печат: през 1842 г. в Смирна излиза първото българско списание „Любословие“ на К. Фотинов, а четири години след него Ив. Богоров издава в Лайпциг първия български вестник „Български орел“. Въпреки неблагоприятните условия и трудностите през 60-те и 70-те години на миналия век българите по броя на периодичните издания надминават повечето от съседите си. Главни центрове на периодичните издания са:

Цариград – 31 издания, за емигрантския печат – Румъния – 46 издания от общо 86 периодични Наред с информацията по просветни, обществени и политически въпроси вестниците информират и за важни научни открития и технически новости, като отделят място и за фотографията.

„Цариградски вестник“ под редакцията на Ив. Богоров и Ал. Екзарх още в бр. 1 от 18 септември 1850 г. под заглавие „Чудесно изобретеніе“ съобщава, че „Дагер претворява слънцето на своето перо“. Седмичният в. „Зорница“, бр. 41 от октомври 1876 г., запознава читателите си с възникването на фотографията: „Доколкото се знае, Девис у Англия знаел още в 1802 г. да вади изображения на хартия чрез действието на светлината, но неговите изображения наскоро изчезнували, защото той не знаел какви средства да употреби, за да се предпазват изображенията от действието на светлината. По после Ниепс и Дагер, двама френци, и Талбот, един англичанин, обърнали вниманието си върху този любопитен предмет. За неколко време те работили отделно един от друг и държали изкуството си тайно от народът“. В „Съветник“, излизащ в Цариград под редакцията на Н. Михайловски и Тод. Бурмов, в бр. 25 от 19 септември 1864 г. в раздела „Разни новини и дела“ предава следното съобщение: „Говори ся, че военното министерство ще принесе на Н. И. В. Султанът един албум от 300 фотографіи, от които сѣка представлявала по неколко войници от всички степени и тела на войската. Тази важна работа е поръчана на г-нъ Паскали Себахъ“. Сп. „Зорница“, „евангелско периодіческо списание“, ред. Алберт Лонг, излизащо в Цариград, в бр. 6, г. V, от юни 1869 г., прави сравнение между устройството на човешкото око и фотоапарата и стига до заключението, че „машината на фотографията не е друго освен подражание на око. Стъкло-то, което е предъ машина-та, представлява стъклена-та леща, а стъклена-та плоча, върху коіато ся начертава человеческій образ представлява жила-та на зренѣето. Онова, що става чрез фотографията, става и чрезъ окото. Само че докато Всемудрій и Всеблагыій нашъ създатель е снабдилъ человекъ съ око, за да гледа чисто външните предмети, машината на фотографията е създадена от човекъ, който „чрезъ разумъ-тъ ся ползува от работът-те както и от естественітэ законы Божій въ светъ-тъ“.

Сп. „Знание“, издание за наука и литература, редактирано от Любен Каравелов, в бр. 14 от 15.VIII.1875 г. критикува картините на историческа тема на Николай Павлович и се застъпва за един реалистичен подход в творчеството: „Ние имаме пълно право да искаме от живописците, от литографете и фотографете щото ония човечески тела, които са изнесени на техните картини, да изображават сичките форми на човеческото тело така, щото то да прилича на свойат оригинал. В противен случай ние няма да обърнем внимание на техните произведения“. Като предявява изискването, че човекът трябва да се изобразява такъв, какъвто е в природата, авторът счита, че художникът Н. Павлович е „отстъпил от естествените правила“, защото в картините му цар Симеон прилича на св. Харалампий, Райна Княгиня

на „убиено и болно създание“, а двете нейни другарки имат голямо сходство с египетските циганки! Накрая авторът отново повтаря, че от всяко художествено произведение се изисква строго подражание на действителността и искрена душевна топлота“. През следващия месец вестникът, като помества рецензия за книга по астрономия, заключва: „Ние сме принудени да изучаваме даже и ония природни явления, които на пръв поглед ни се чинат второстепенни и ненужни. Така напр. ако хората не били изучале физическите явления, то не би се появила фотографията, ни телеграфът, ни много потребни за човечеството облегчения.“

Сп. „Читалище“, едно „повременно“ /периодично – бел. авт./ списание, редактирано последователно от М. Балабанов, Лазар Йовчев /по-късно Екзарх Йосиф/, Т. Икономов и П. Р. Славейков, помества в кн.9/ 1871 /обширна статия „Напредъкът на 19-и век“, в която изразява мисълта, че „в предишните времена изобретателят е бил един частен человек, совершенно уединен от другите“, но напредъкът на настоящия век е дело на всички народи и че всяко изобретение е дело на сътрудничеството между много изобретатели. И като най-характерен пример в тая насока сочи изнамирането на фотографията: „Кому дълженствувамы чудесата на фотографиъта? На Дагйеръ /Daguerre/ ли, или на Ніесъ-де-Сенъ-Викторъ/ Niepse de Saint Victor /или на Талбо Talbot /или на Леръбуръ /Lerebowis/? На Годенъ /Gaudin /ли, или на Фізо/ Fizeu /или на Шъвалие /Chevalier/, или на Фоколь / Focaul /? . . . “

И авторът продължава: „Нека даже да предположим, че наградата за изобретението на фотографията ся разделя справедливо между вси тия мъже, няма ли да остане нищо и за отецът им във физиката Батист Порта, изобретателят на тъй нарицаемата черна стая /chambre noir/? Не ще ли бъде добро да запишем близу до тях и двадесетина химисти, без които физиците не биха могли никога да справят бегливий /fugifif/ образ?“

Списанието за деца „Пчелица“, което П. Р. Славейков започва за издава в Цариград през 1871 г., в кн. 4 запознава малките си читатели с най-големите „открития и напредвания“: параходите, железните пътища, пародвижните машини, електричеството, телеграфа, литографията и „фотографіътъ“. Цариградският „вестник за народни, политически и книжовни новини“ „Право“ /продължение на Славейковия „Гайда“/ в броя си от 10 юли 1872 г. публикува „Известіе за фотографіческо сниманіе“, с което белградският фотограф Ив. Карастоянов открива в Самоков курс по фотография.

В 1863 г. в Цариград се поставя въпросът да се правят снимки на криминални престъпници. По тоя повод в. „Съветник“ в броя си от 15.VII съобщава: „По предложение на Атта бея, решено е щото тъмниците на заптието да ся снабдят с една фотографическа машина, за да ся изваждат портретите на най-опасните злодейци, в случай на побегване тези портрети да послужат за разпознаване на беглеците.“

През 1872 г. издателството на Хр. Г. Данов освен книги, учебници и училищни помагала пуска в масов тираж и „образи, ликове и портрети и всякакъв вид изображения за украса на салони, стаи и пр. „като снимцы“ от различни европейски градове и романтични предели /изгледи – бел. авт./, потрети на по-знаменитьі-ти царіе и дипломатьі“. В сп. „Летоструй или домашний календар“ издателството съобщава, че всички тия изображения и снимки „могат да ся добият и в златни кръжила от различен размер “.

След 1870 г. във възрожденския периодичен печат все по-често започват да се поместват и по-обширни статии върху чудесата на фотографията. Така например солидното сп. „Читалище“ в брой 17 от 1.IX.1874 г. изтъква голямото значение на фотографията да прави достъпни за хиляди хора „най-великолепните произведения на изкуството“ от всички родове. Същевременно фотографията дава представа за различните места от земното кълбо, които човек не може да посети, а също и „от тези предмети от обширната природа, каквито са напр. величествените сцени на грамадните Алпи“.

Като се позовава на колосалните успехи на фотографията, авторът ѝ предрича голямо бъдеще: „Според своите произведения тя, може да се каже, приближава да стане толкоз всемирна, както и светлината, главньій нейн фактор /причинитель/. Фотографията призовава на ново поприще толкоз работници, тъй като фотографите по главните градове се броят със стотици. Тъй напр. в днешно време само в Париж има повече от 600-700 фотографи.“ Списанието информира своите читатели, че фотографите показват не само единичните си творби, но правят и международни изложби: „Фотографията почена да има свои изложения, както имат скулптори и живописта: най-забележителните от тях са в Амстердам в 1855 г. и в Париж на 1857 г. Трябва да кажа още, че фотографията е предизвикала цяла обширна литература и особито нови вестници на по-главните европейски езици, изключително посветени на нея.“

Не само цариградският печат, но и букурещките издания на революционната емиграция, въпреки че дават предимство на политическите въпроси, отделят достатъчно място и проследяват развитието на фотографията. Особено Каравеловото „Знание“[33]. В своята първа годишнина, бр.22 от 30.XI.1975 г., в раздела „Различни известия“, съобщава: „Фотографията малко по-малко ще да достигне до своето съвършенство. У Валета в Париж се продават вече за 150 франка такива фотографически апарати, с които може да се работи на открито място, без никакви темни стаи. В продължение на 5 минути, с помощта на тия апарати е възможно да се добие съвршен фотографически негатив.“

Периодичният преодосвобожденски печат отделя значително място на научните открития, проповядвайки разбирането, че истинската наука е единст-

веното средство за народното благополучие. Според Каравелов печатът трябва да дава място само на разумното и полезното знание, т.е. на това, което дават положителните науки. „Ако искате да се уверите как стои в умствено отношение един народ, то погледнете книжнината на тоя народ. Книгите, вестниците и периодичните списания са най-главните учители на народите." Това разбиране той прокарва в двуседмичното списание „Знание", издавано в Букурещ през 1875 – 1876 г.

Прави впечатление, че по онова време, особено в десетилетието между 1865 – 1875 г., периодичният печат дава повече информация за фотографията, отколкото за другите открития, макар те да са по-нови и съвсем актуални. Обяснението на тоя факт е, че фотографията по това време става вече достъпна и за средния, и даже за бедния гражданин, докато другите открития са достъпни за малцина. И още нещо: подчертава се не само полезността, но и разумността на фотографията като средство за духовен напредък и художествено възпитание, докато други открития нямат такава обществена стойност. За нашия възрожденски човек знанието е неделимо от възпитанието и науката от морала. Преценявайки от такава позиция всички „открития и изнамервания", периодичният печат поставя един актуален и тогава, и днес обществен проблем: спомагат ли научните успехи за нравствения напредък?

Уместен въпрос, защото и тогава, наред с откритията за благото и прогреса на човечеството, германският оръжеен магнат Круп произвежда първия бронирай топ, с помощта на науката се създава „телескопическа торпеда" за взривяване на неприятелски кораби и други средства за унищожение на хората.

Предосвобожденският печат е писал за фотографията, но не е могъл да помества снимки, тъй като цинкографският способ за възпроизвеждане на изображения започва да се прилага към 80-те години. Освен рисунки вестниците, и най-вече списанията, поместват гравюри-прерисовки на снимки. Интересен е и фактът, че възрожденският печат често пише за художествата, т.е. за занаятите, а към „високите художества" отнася производството на метални изделия; фотографията я споменава като изкуство: „Дума-та фотографія ще каже писание съ светлина и ся употребява да определява изкуството за ваденіе изображеня чрезъ хымическото действіе на сълнечна-та светлина."[34]

ВЪЗРОЖДЕНСКАТА КНИЖНИНА И ФОТОГРАФИЯТА

Както периодичният печат, така и възрожденската книжнина имат за основна задача да просвещават българския народ и да му дават полезни знания из областта на положителните науки. Те отделят значително място и за фотографията, първоначално като едно от „чудесата" на 19-и век, а по-късно като откритие, което е важно за „умствений прогрес". Но ако възрожденският печат дава повече общи и популярни знания, то книжнината /ръководства, учебници и др./ има възможността по-подробно да даде научна информация от полза и за практическата дейност на занимаващите се с фотография. Разбира се, книги, посветени на фотографията, през възрожденската епоха не са издавани и първите наши възрожденци, занимаващи се с фотография, като например Христо Златаров от Хасково, Иван Доспевски от Самоков, Анастас Карастоянов и Иван Карастоянов, използуват книги на френски, немски и руски език, като по тях съставят за свои нужди или за близки хора ръкописни записки, така както иконописците създават или превеждат „Ерминиите" – ръководства за основните правила в зографията.

В областта на фотографията намираме научни познания в книгата „Опитна физика" от А. Гано, преведена от френски от Йоаким Груев и издадена в 1869 г. от Христо Г. Данов като „Ръководство за опитна физика за ученици в средни училища и изобщо за хора, на които се иска и без да разбират от математика да добият познания от занимателната наука за явленията".[35]

В глава VIII от книгата под общото заглавие „Оптически уреди за разтуха" се дава и информация за дагеротипията и фотографията. Според автора „с имя фотография /писане със светлината/ днес наричат особено изкуство, с което се изкарват изображения на хартия. . . сиреч, тука слънцето става чертител; от тогава това най-ново изкуство нарекоха хелиография /чъртане със слънце/: но ако и да не иде толкова сгодно, предпочете се испосле думата дагерреотипия, от името на едного от изобретателите". Даден е разрез „дагеротип" и подробно е описано устройството му и начинът на работа с него, за да се получи най-напред „отрицателно изображеніе /да се получи негатив – бел. авт./, на което шаровети са преобърнати, сиреч светлите части са черни и наопаки. После с помощта на това първо изображение, на което шаровети биват отново преобърнати, и следователно си дохождат пак в естествений ред; това се казва положително изображение".

Предимството на фотографията, нейното „драгоценно преимущество е, че еднаж като си искара отрицателно изображение, то може да служи безкрайно за да ся отпечатват от него колкото щем положителни изображения".

Към необнародваните записки на възрожденските ни фотографи спадат и „правилата за фотографията", които Г. Данчов е „изписал" от отец Хрисант Рашович и за които споменава в едно от писмата си от Диарбекир, както и правилата „Кратка теоретическа и практическа перспектива", които Данчов съставя там. Непубликувани са и правилата и указанията за фотографиране, съставени от Ив. Карастоянов и дадени за ползуване от френктерзията и фотографа Ксенофонт Смрикаров от Самоков, част от които са запазени.

Дълго време обаче преди да излезе на български език преводна книга, в която се разглеждат въпроси, свързани с фотографията, един българин е автор на оригинален труд, написан на френски език

и издаден в Париж. В него се засягат и въпроси, отнасящи се до фотографията: Този българин е *Петър Берон*[36], уникална личност на българското Възраждане, наречен от някои автори „българският Ломоносов". Името на д-р Петър Берон е свързано в съзнанието на всеки българин преди всичко с неговия „Рибен буквар". Но делото на този възрожденец е огромно и все още недостатъчно проучено и оценено. Той е не само реформатор на учебното дело и книжовник, който дава тласък на развитието на българския език и литература. Философските му възгледи, научните му трудове и неговите постижения го правят ученен-циклопедист от европейски мащаб.

Следвал философия в Хайделберг, завършил медицина в Мюнхен /1831/, всестранно образован, владеещ 9 езика, той изнася научни доклади от академичните катедри в Париж, Лондон, Виена, Прага и Атина и изпреварва своето време в много области на знанието.

Само четири години след откриването на фотографията Берон се установява в Париж /1843/. Тук прекарва близо 30 години от живота си и издава над 20 тома научни трудове на латински, френски, немски, английски и гръцки език. Тук излиза и величавата 7-томна „Панепистемия" /Всезнание или Всеобща наука/ на френски език през 1861 – 1867 г. В нея той се стреми да обясни вселената като единно цяло, да покаже общността на произхода на всички природни явления и факти.

Берон живее в Париж през трите решаващи десетилетия от втората половина на 19-и век /1843 – 1873/, време, което издига в култ позитивизма, време, когато бившият семинарист Е. Ренан пише: „Винаги съм вярвал в могъществото на науката и сега смятам, че само в нея можем да намерим безсмъртието." /1848/[37]

Знаменитото съчинение на Огюст Конт „Философия на позитивизма" /1842/ става истинска библия на рационализма, облегнал се изцяло върху опита. Позитивното познание, тази „религия на фактите" и изследванията във всички сфери на материалния и духовния живот, рожба на комбинираното действие на наблюдението и опита, измества богословието и метафизиката.

В том II от „Панепистемията" Берон разглежда някои въпроси из областта на оптиката, фотохимията, хроматографията. Този том обема 836 страници, изпълнен с много формули и с 110 чертежа. Той разглежда теорията на светлината и цветовете, законите на перспективата и оптиката, пречупването на светлината през призми и лещи, латерна магика, тъмната стая и др.

Макар да засяга въпроси изключително от областта на физиката и химията, Берон съвсем проницателно накратко определя мястото и ролята на фотографията спрямо другите изкуства. Може би защото тъкмо тогава, когато фотографията прави първите си стъпки, възникват оживени спорове, какво отражение ще даде това епохално откритие върху развитието на изобразителните изкуства и по-специално върху живописта.

Тъкмо тогава натурализмът като система от художествени възгледи се оформя върху теоретичната основа на буржоазната философия на позитивизма, според който познанието трябва да се извлича от опита. В главата „За произхода на изящните изкуства" Берон пише: „Преди откриването на фотографията всички смятахме, че художниците търсят само да копират обектите в пространството и естественото им състояние. Затова всеки предричаше, че живописта е стереоскопия." Мнозина от художниците виждат в появата на фотографията един опасен конкурент, една заплаха за живописта. А художникът Деларош в записка до Академията на науките, като изтъква последицата от появата на фотографията, заключава: „От този ден живописта е мъртва!"

Берон, който се отличава с критичен и прозорлив ум, се придържа към противоположното мнение: „Фотографията, това голямо откритие, постигна през последните 20 години значителни усъвършенствувания. И все пак живописта и скулптурата се развиват както по-рано, без да са загубили нещо от своята стойност."

Тогавашната фотография, в сравнение с живописта, се счита за по-несъвършено изкуство, най-вече затова, че не може да предава цветовете. Но тъкмо това несъвършенство, според Берон, кара фотографите да съсредоточават своите усилия в предаване на черно-бялата тоналност и там да изявят своето майсторство. Той пише: „Някои фотографи, без да бъдат големи художници, допринесоха за преодоляване несъвършенството в предаването на цветовете и постигнаха брилянтни портрети "

Има нещо знаменателно във факта, че точно 100 години след появата на Паисиевата история, в Париж излиза на изискан френски език едно от най-крупните научни съчинения, чийто автор е българин. В исторически смисъл Берон се явява свързващо звено между младата възраждаща се българска култура и европейската наука, култура и философия.

ВЪЗРОЖДЕНСКИТЕ КАЛЕНДАРИ И ФОТОГРАФИЯТА

Досега не е обръщано достатъчно внимание на календарите като вид възрожденска литература. А те имат немалка заслуга за културното издигане, за пробуждането и поддържането на националното самочувствие на народа ни. В някои от тях има и илюстрации.

Преди Освобождението са издадени 13 „вечни" и 107 обикновени или редовни календара. Първият български „Календар или месецослов вечний" на панагюреца Цвятко Хаджигеоргиев е издаден през 1818 г. в Будапеща и има чисто църковен характер. След 22 години в Букурещ излиза втори „вечен" календар, „украсен със много назначения, потребни всекиму человеку". Той е дело на самоковеца Христодул Сичан-Николов и подобно на почти всички възрожденски календари е оформен като книга.

От 120-те възрожденски календара само пет са стенни. Два от тях /за 1875 и 1876 г./ са Ботеви

издания, а третият – за 1877 г., с образа на поета-войвода е издаден само няколко месеца след героичната му гибел.

Календарите пробуждат патриотичните чувства на народа, като наред с другите светци в тях се споменават и имената на светци-българи.

В Ботевия календар за 1875 г. също са включени български светци – 35 на брой, начало със св. Кирил и Методий и учениците им – Климент, епископ и просветител български /24 юни/, св. Наум, Ангеларий и др. Но целия календар той посвещава на Хаджи Димитър[38].

Героичният подвиг на Хаджи Димитър и на другарите му през 1868 г. дълбоко вълнуват Ботев. На тези „мъченици на свободата" той посвещава силната си творба „Петрушан" и дивната си балада „Хаджи Димитър". И никак не е чудно, че именно на Хаджи Димитър посвещава своя календар за 1875 г. Централно място в календара заема портрета на Хаджи Димитър в хайдушко облекло, с калпак, на който има лъв, с лявата ръка е облегнат на пушка, а с дясната държи кама в пояса. Портретът е графичен превод по снимка, правена в Букурещ в ателието на Карол поп де Сатмари.

Успехът, който имал календарът за 1875 г., подтиква Ботев да издаде и календар за 1876 г. с лика на В. Левски. Под портрета е отпечатано последното Ботево стихотворение „Обесването на Левски". Този портрет / графична прерисовка от Райс/ е правен в Белград от фотографа Анастас Карастоянов през 1867 г. и представлява Левски като знаменосец на четата на Панайот Хитов.

След героичната гибел на Ботев интересът към неговата личност и подвига му нараства, затова стенният календар за 1877 г. е посветен на Ботев. Календарът, пълно подражание на Ботевите календари, е издаден от Танас Киров от Болград, отпечатан в Печатницата на Централното училище в Болград и разпратен по „градищата" Галац, Браила, Букурещ, Олтеница, Гюргево, Александрия, Турну Мъгуреле и Измаил. И в този календар централно място заема образът на Ботев, графична рисунка от неизвестен художник, направена от последните снимки на Ботев /със своите братя Стефан, Кирил и Боян, снети през април или началото на май 1876 г./. Този портрет е прекрасна характеристика на физическото и душевното състояние на Ботев. В него е отразено цялото напрежение през последните месеци от живота му: той е отслабнал, с леко хлътнали очи. Това състояние най-вярно разкрива Иван Вазов в спомените си. „През цялата първа половина на май Ботев беше зает с четата си. От много напрегане, трудове, вълнения по това велико дело беше се измахнал и изменил в лицето. Бузите му бяха доволно слепени... Той не сядаше, недояждаше в тия дни. Той се беше преобърнал в мисъл. Смелата заветна идея, която отдавна мъчеше духът му като таен демон, сега беше се въплътила в него."

Запазен е оригинален екземпляр от тази снимка с посвещение от Хр. Ботев на Петко Киряков/капитан Петко войвода/, но написано от Кирил Ботев. Снимката е направена вероятно в ателието на Теодорович /Факиров/ и Тома Хитров.[39] Фотографите са направили и детайл от груповата снимка, с образа само на Ботев. Тази снимка е широко разпространена, особено в Румъния, а е издавана и като пощенска картичка.

На календара „Ксилографически потрет на героя" Ботев е в униформа на тогавашните румънски офицери. В дясната си ръка държи сабя. В календара за 1877 г. са запазени имената на всички други народни дейци, така както Ботев ги помества в календарите си. Сега към тях е добавено и името на поета-войвода. Срещу 10 юни е записано „Великомъченик Христо Ботйов".

ФОТОГРАФИЯТА ПРЕЗ ОСВОБОДИТЕЛНАТА ВОЙНА. ФОТОГРАФИЯТА И РАЗУЗНАВАНЕТО

През 70-те години на 19-и век фотографията започва да се използува за разузнавателни цели. Когато руските освободителни войски превземат през юни 1877 г. Свищов и Русе /Русчук/, в изоставените при паниката османски тайни канцеларии са намерени преписки и документи, придружени със снимки, които ясно говорят за какво служи на турското разузнаване фотографията. Установено било, че някой си Махмуд бей, който завеждал тайната канцелария, разполагал във Влашко /Румъния/ с широка мрежа от съгледвачи, които следели българската революционна организация, нейната дейност, връзките и с революционните комитети в българските земи, състава и подготовката на въстаническите чети, организирани да преминат в България. Някои от тези съгледвачи използували за своите цели и фотографията.

Показателна в това отношение е случката с парахода „Германия". Известно е, че когато Ботев стъпва на парахода „Радецки", капитанът Енглендер е принуден да му отстъпи поста си до Козлодуй под заплахата на Ботев, че ще употреби насилие и ще отмъсти за едно позорно събитие на парахода „Германия", собственост на същата австрийска фирма, която притежава и „Радецки".

За кое позорно събитие намеква Ботев?

На 8 август 1867 година българският революционер Никола Войводов заедно със сподвижника си Цвятко Павлович пътували по р. Дунав с парахода „Германия". Войводов трябвало да отиде спешно в сръбското градче Радуевац, за да оглави там четата от емигранти и да се прехвърли в България. Но преди да тръгне от Галац, той и Павлович имали неблагоразумието да се снимат във въстаническа униформа. Фотографът, който се оказал шпионин, предал снимката на турското разузнаване. Пак по шпионски донос Мидхат паша телеграфически бил уведомен за датата на заминаването на Войводов с парахода „Германия". Според разписанието корабът трябвало да се отбие в Русе. На пристанището имало множество войска и заптии. Щом свързали парахода със скелите, един юзбашия /стотник/, придружен от десетина заптии, се качил на

палубата и заоглеждал пасажерите. Никола Войводов и Цвятко Павлович с помощта на снимката, която полицията имала на ръка, били разпознати и поканени да слязат.Те отказали. Опитали се да ги арестуват, но капитанът на кораба прострял австрийското знаме на мостика с думите: „Който смее да прегази австрийското знаме, да заповяда.“ Турските власти обаче намерили изход от положението: валията Мидхат паша лично се свързал с австрийския консул в Русе Мартенс /по народност грък от Триест/ и той, представителят на Австро-Унгарската империя, разрешил заптиите да стъпят на „неприкосновена австрийска територия“. Пътниците слезли и войската нахлула на палубата. Войводов и Павлович се барикадирали в една от каютите и след 3-часова престрелка били убити. Така геройски загинали едни от малко известните, но с богата революционна биография борци за свободата на България.

Случаят с „Германия“ предизвикал дипломатически въпрос. Понеже Цвятко Павлович бил сръбски поданик, сръбското правителство с нота от 6.IX.1867 г. поискало обяснение от турското правителство. В отговора си великият везир се позовава на фотошпионажа: „едно доказателство, че Цвяткович не е имал никакъв срам за следване на неговата злодейска помисъл е, че той се е фотографирал в голям брой екземпляри с оръжие и форма, като носел особен белег /лъвче на калпака/, който носят по главите си хванатите преди месец влъхви в Балкана. Опасний образ на Цвятко бил забележен от властта в Русчук, когато тя се научила, че той се бил качил на парахода „Германия.“.

Русенският вилает притежавал портретите на Ангел Кънчев, Каблешков, Ст. Заимов, Ст. Стамболов и на други революционери. Пет години след инцидента с парахода „Германия“ при залавянето на Ангел Кънчев в Русе пак е използуван албумът със снимки на „опасните“ комити. На 5 март 1872 г. Ангел Кънчев се качва на параходчето „Сиера“, което тръгва от Русе за Гюргево. Началникът на паспортното отделение /под негово разпореждане са и шпионите/ в Русе Али ефенди проверява тескеретата на пътниците. Усъмнил се в редовността на паспорта на Ангел Кънчев, той го поканва до канцеларията на паспортното отделение. Тук Али ефенди „преобръщал някакъв си албум“, след това вън дава знак на заптиите да арестуват пътника. При опит да го заловят той слага край на живота си. „Да живее България“ – са последните му думи. По време на процеса срещу Васил Левски председателят на съда Саид паша се приближава до него и един по един му показва портретите на главните български бунтовници Г. Раковски, Л. Каравелов, Панайот Хитов, Хаджи Димитър и Стефан Караджа, Ангел Кънчев. Левски видял и своя портрет, както и портрета на Димитър Общи в „харамийска фустанела“. „От казаните господиновци кого лично познавате?“ – попитал Саид паша. „Всичките и никого“ – отговорил Левски. Според Стоян Заимов турската полиция намерила портрета на Левски едва след обира на пощата от Димитър Общи, при последвалите арести и обиски в Ловеч, Тетевен, Орхание и Плевен. Махзар паша заповядал да се префотографират около хиляда портрета и да се изпратят до всички полицейски агенти от двете страни на Балкана. По-късно, по заповед на Саид паша, портретът на Левски бил изложен на публично разглеждане в градовете и селата. По-първите търговци, еснафите, поповете, конашките чорбаджии и владишките наместници били викани в управлението един по един, показвали им портрета и ги питали: „Не сте ли виждали някога и негде негова милост?“[40]

Султанският комисар Кючук Саид паша обещал 50 000 гроша възнаграждение на оня, който хване или пък обади на властта Дякон Левски наричан „дервиш Оглу Аслан, Кешиш Първан и Васил Иванов Карловеца“.

В София по онова време не е имало фотограф и Найден Геров съобщава на граф Игнатиев, че един е доведен от Самоков да направи портрети на всички задържани по процеса, които да изпратят в Цариград. Що се касае до портретите на „главните български бунтовници“, които Саид паша показал на Левски, твърде вероятно е с тях да се е снабдила русчушката полиция чрез своите съгледвачи във Влашко, където са се фотографирали почти всички революционери-емигранти. Така например Раковски се снима в ателието на М. Байер в Букурещ, Левски и Ангел Кънчев – при придворния художник и фотограф Карол поп де Сатмари, Любен Каравелов – при Франсоа Бауер, който, преди да открие ателие в Русе, е фотограф в Гюргево. Легендарният поп Харитон – героят от епопеята в Дряновския манастир, се снима във въстаническа униформа, с пушка и сабя в ръка, във фото „Теодорович и Тома Хитров“ в Букурещ. В същата униформа и вероятно в същото ателие се снимат и Сидер Грънчаров, войводата на четата, както и Панайот Хитов. Други български патриоти се снимат в букурещките ателиета на „Бабет Енгел“, във фото „Урлаки“ и при Франц Душек, при Стефан Брату в Оршова, във фото „Ригопуло“ – Браила, и другаде.

ФОТОГРАФИЯТА КАТО ВОЕННА ЛЕТОПИС

Първите военни снимки се появяват през Кримската война като дело на румънския фотограф Карол поп де Сатмари и англичанина Роджер Фентън.[41]Изглежда, че руското военно командуване, което тогава не използува още фотографията, оценява нейното значение и в Освободителната война вече я използува като стратегическо оръжие. Няколко години преди войната руски топографи, предрешени като монаси, търговци и др., започват подготовка за направата на подробна карта на земите на юг от Дунава и най-вече – на България, а на турските крепости с по-солидна укрепителна система са направени и фотоснимки. Всичко това е тайна до момента на обявяването на войната. И затова читателите на виенския вестник „Политише

кореспонденц" са твърде изненадани, когато на 14 април 1877 г. прочитат следната сензационна вест: „Военноначалникът на Южната войска в Кишинев раздал на всички коменданти фотографирани изображения на крепостите и други стратегически места в България и на турския бряг на Дунава. Тези изображения, приготвени отдавна, намерват се във военния стан в сандъци и сандъците са големи и пълни. . . "[42]

РУСКИ ФОТОГРАФИ

Снимките, правени по време на войната от 1877 – 1878 г., са в същност първите военни и журналистически снимки, правени в България. Руските илюстровани списания „Нива", „Всемирная иллюстрация", „Иллюстрованная газета", „Живописное обозрение" и др. поместват множество рисунки от художници и най-вече гравюри-прерисовки от снимки. Всяко от тези списания има по 5 – 6 фоторепортьори, а „Всемирная иллюстрация" – 8 души.[43] Бойните действия предоставят на тези фотографи богат материал от теми и сюжети.

Войната от освобождението на България се посреща във всички европейски страни с необикновен интерес. Големите вестници и списания изпращат свои кореспонденти, художници и фотографи. Преобладават графичните копия от снимки, изработвани от художници-гравьори, които посредством дървени или метални гравюри правят точно копие от снимката или понякога допълват съдържанието, като прибавят хора, превозни средства, животни или бойна техника в движение, в действие. Това се налага, тъй като е невъзможно да се снимат подвижни обекти поради дългото експонационно време.

При този начин на прерисовка авторите на илюстрацията стават двама: фотографът и гравьорът-художник. Този метод господствува повече от 30 години, тъй като техниката на възпроизвеждане на полутонова илюстрация е усвоена от полиграфията едва след 1880 г. Методът на прерисовките отстъпва място на фотоцинкографския метод /автотипия/, открит от Георг Майзенбах.

По време на Освободителната война /1877 – 1878/ руските списания и вестници си служат масово с гравюрите-прерисовки. Поради това оригиналните снимки, правени през войната, излизат след завършването ѝ най-вече като полиграфически албуми със снимки. Но това става, след като фотоцинкографският метод изтласква гравюрата като средство за създаване на образна актуална информация.

По същото време бавният мокро-колодиев процес се заменя със сухите броможелатинови плаки. Продължителната експонация от 10 – 20 секунди не дава възможност да се покаже войната в нейната динамика. Снимани са неподвижни обекти – укрепления, батареи на позиция, военни складове, болници, лазарети и превързочни пунктове, кораби на котва, както и позиращи човешки фигури, предимно групови снимки.

Войната се води на два фронта – Кавказки и Балкански, който е и решаващ. На Кавказкия фронт снимат фотографите С. Савицки, В. Барканов и най-вече Дмитрий Никитин. На Балканския фронт /в България/ най-изтъкнат фотограф е А. Д. Иванов от Харков. Той снима руските войски в поход /отдалече/ или на почивка, преди и след сражение, разбити турски укрепления, военно-телеграфни станции, превързочни пунктове, пленени турски войници и офицери. Най-често снима позиращи групи руски офицери /военни щабове/, както и единични снимки на изтъкнати военачалници.

Иванов не се ограничава с чисто военни снимки, а разширява своя тематичен обхват, като предава редица сцени от живота на българите. И тъкмо тук той се проявява като фоторепортер с голямо майсторство. Докато строго военните снимки на Иванов носят или парадно-протоколен характер /генерали и групи офицери, които позират/, или пък предават мрачния образ на войната /разрушени укрепления, разбити батареи, ранени войници в лазарет, жалки фигури на пленници/, снимките на българите са истински ценни не само като документация, а преди всичко като естествено уловени живи и неподправени сцени.

С особена правдивост, искреност и хуманност се отличават снимките „В България на квартира", „Руски офицери на гости в българска къща", „Казак донася на кон малко момиче-българче от изоставен турски обоз", „Пролет в Балкана", „Балканът под сняг", „Българи от Етрополе", „Руски офицери събират сведения", „Българска чета в Балкана" и др.

След войната А. Д. Иванов издава печатан албум „Забалканский поход 1877 – 1878 г.", който съдържа около 176 снимки от най-добрите, направени от него по време на войната.

Наред с професионалните репортьори през Руско-турската война като фотографи се проявяват и някои руски офицери. Макар да работят при изключително трудни условия /тежки походни апарати с големи размери/, те правят сполучливи снимки. Така например на Балканския фронт успешно се изявява като фоторепортьор М. Равенски. Той също издава албум от около 60 оригинални снимки от войната, озаглавен „Паметници на войната 1877 – 1878 г."[44]

Равенски работи с подчертано репортажен замах. И днес правят впечатление снимките „Конен патрул в обиколка", „Обсаден 8-дюймов мортир, потопил турски кораб", „Натоварване на руски войски в Мраморно море, за да бъдат изпратени в родината". Между работите му се срещат снимки на групи българи и сцени от българския бит. От тази поредица най-характерна е снимката „Болгарский танец".

Във фотоархива на Ермитажа в Ленинград е запазен албум със 178 оригинални фотографии от Освободителната война, правени от Франц Душек /Franz Duschek/, придворен фотограф на румънския крал Карол I. Албумът е подарен от фотографа на руската императрица.

Единични снимки от други руски фотографи се срещат в някои юбилейни издания, посветени на войната за освобождение на България.

Напоследък бяха открити нови документални снимки, съхранени във фотоархива на „Ермитажа" в Ленинград. Те показват подвига на руските богатири по пътищата на нашата свобода: щурмовия десант край Свищов, преминаването под арката /древната порта/ в Русе, „белия генерал" Скобелев, гостуването на руски войници и офицери на български семейства, княз Черказки, граф Игнатиев, къщата на император Александър II в с. Горна Студена. Особена документална стойност имат снимките на българските села, сцени от българския селски бит, улици в Свищов и др.

РУМЪНСКИ ФОТОГРАФИ

Участие в Руско-турската война от 1877 – 1878 г. вземат и румънски фотографи. Те се появяват на бойното поле като фотокореспонденти към фотослужбата на Военния медицински корпус под командуването на ген. Д. Ц. Давила. Направените от тях снимки са показани след войната в изложбата „Румънско изкуство и индустрия" в Букурещ и за тях Военният медицински корпус е награден в 1880 г. със златен медал.[45]

Войната за освобождение на България привлича най-изтъкнатия румънски фотограф по това време Карол поп де Сатмари /1812 – 1887/, придворен фотограф на княз Куза и впоследствие на Карол I и същевременно отличен художник, създал множество снимки и картини от Освободителната война. Още по време на Кримската война, преди още Роджер Фентън да е стъпил в Балаклава, Сатмари прави един фотоалбум с около 200 снимки от войната. Този албум добива международна известност и е показан на Парижкото изложение.

Сатмари е приятелски настроен към българските революционери и те често се снимат в неговото ателие в Букурещ. Той е автор на известния портрет на Левски в униформа на Първа българска легия. Левски е в бяла униформа – куртка тип венгерка, с ширити, с тесни панталони, прав, в цял ръст, със сабя, шапката е поставена на шкафчето, на което е подпряна една пушка. Вероятно това е униформа, взета от ателието на Сатмари, а не на Първа българска легия. Още повече, че снимката е правена не в Белград по време на легията /1862/, а в Букурещ след 1867 г. В ателието на Сатмари се снимат Ангел Кънчев, Хаджи Димитър, Бранислав Велешки – телохранителят на Раковски, и други български революционери.

Войната за Освобождението на България, която е и война за утвърждаване независимостта на Румъния, привлича не само ветерана Сатмари, който тогава е вече 65-годишен, но и други румънски фотографи като *Франц Душек, А. Д. Райзер, Пилц* и други фотокореспонденти, придадени към фотослужбата на Медицинския корпус.

Те снимат обявяването на войната, първите влакове с войски, румънски батареи на позиция на дунавския бряг, преминаването на войските по понтонния мост, бойния поход на пехотата /доробанците/, кавалерията в поход, конната артилерия, заемаща позиция, ранени войници в битката при Гривица, оказване медицинска помощ на румънски, руски и турски войници в румънския санитарен корпус и др.

Една снимка, правена от Франц Душек като придворен фотограф, показва тогавашния румънски крал Карол I и руския император Александър II с техните щабове по време на военен преглед на бойното поле.

Както всички снимки от онова време, публикуването им става чрез т.нар. гравьорски прерисовки. Значително по-късно, след като фотоцинкографията вече измества гравюрата като средство за образна информация, оригиналните снимки на румънските фотографи са издадени в албума „Спомени от войната 1877 – 1878 г."[46]

За съжаление много малко от снимките на румънските фотографи са публикувани в български издания. Някои от тях публикуваме за първи път у нас. Тяхното пълно издирване ще обогати нашите представи за Освободителната война.

БЪЛГАРСКИ ФОТОГРАФИ

В героичния поход на руските воини-освободители вземат дейно участие много българи и между тях – фотографи.

Още в първите дни на войната *Анастас Карастоянов* изоставя своето завидно положение на най-изтъкнат белградски фотограф и със сина си Иван се озовава в Свищов – единственото работещо пристанище, използувано от руската армия. По този повод Вазов пише: „През Свищов минуваха руските полкове, които отиваха да се стопят под рева на урата в епическите битки при Плевен. Свищов преобърнат във военен център, главен интендантски склад на Плевенската и Гурковата армии, глава на друма между Дунава и бойните полета."

От Свищов Анастас Карастоянов пише на Марин Дринов, тогава на служба в руската Главна квартира, че желае да замине за бойните полета и да работи като военен фотограф заедно със сина си. Според Бончо Карастоянов снимките, които правел Анастас Карастоянов, били необходими на руското военно командуване и затова не са публикувани.

Другите българи-фотографи /преди войната емигранти-революционери/ Т. Хитров, Н. Хитров, П. Факиров, Г. Данчов решават да се бият с оръжие в ръка за свободата на поробеното си отечество. Те откликват на „Възвание към Българския народ" на Българския централен комитет в Букурещ.

В състава на Опълчението Тома Хитров на 4 юли 1877 преминава Дунава. Той е включен в състава на Предния отряд, който под командата на ген. Гурко трябва да освободи старата българска столица Търново, да овладее старопланинските проходи и да настъпи в Южна България. Хитров взема живо участие в боевете при Стара Загора, Шипка и

Шейново, сражава се „как подобает храброму воину", както е писано в атестата за награждаването му с орден за храброст.

В Опълчението взима участие и неговият по-малък брат *Деньо Хитров*.

В Освободителната война участвува и *Георги Данчов*, художник и фотограф, неразделен другар на Левски при обиколките му из Южна България. След две и половина годишно заточение в Диарбекир Георги Данчов успява да избягва от тъмницата, изминава /предимно нощем/ над 700 км и през Анадола, Армения, Грузия и Кавказ достига изтощен руската граница.

Вестта за обявяването на войната го заварва в Одеса на път за Румъния. Той се отправя за Плоещ и взема дейно участие в сформирането на българското Опълчение. Преминал през военно обучение, Данчов потегля с първите части на Опълчението към България, но по пътя заболява тежко и прекарва 3 месеца в руска военна болница. След оздравяването си получава назначение като преводач в Свищов, а по-късно като преводач към щаба на 8-а кавалерийска дивизия.

Участник в Освободителната война като фотограф е и *Йосиф Буреш* . Той е професионален фотограф от Прага. Но още при първата вест за обявяване на войната отива в Плоещ и постъпва като доброволец – военен фотограф към щаба на ген. Гурко. През юни 1877 г. Буреш преминава Дунава заедно с първите руски войски и по-късно прави снимки при обсадата на Плевен. С отреда на Гурко влиза с войските-освободители в София:

Още в Плоещ на Буреш дават една волска кола с голям сандък, приспособен като тъмна стаичка, облепена отвътре с черна хартия и осветявана от червена газова лампа. „От този сандък – разказва синът на Буреш, акад. Иван Буреш, – когато бях ученик в I мъжка гимназия в София, си направих химическа лаборатория." Буреш пътува с волската кола – подвижна фотолаборатория в обоза на ген. Гурко с двама помощници.

След войната Буреш остава завинаги в България като фотограф в София, а в 1880 г. заедно с Тома Хитров откриват фотоателие „Славянска светлописница". По онова време идеята за славянска солидарност е особено силна и някои от фотоателиетата се наричат „славянски". Синът на Буреш, акад Ив. Буреш, разказва: „Баща ми беше пламенен славянофил. Той беше убеден, че Русия след като освободи България ще освободи и чехите от Австро-унгарската империя. През 1885 г. баща ми купи от своя сънародник Велебни ателието му, в което работи до 1898 г., когато фотоателието изгоря при пожар.

Тогава баща ми постъпи като фотограф в Археологическия музей. Иречек създаде този музей, а първият директор беше чехът Добруски. В музея баща ми създаде стотици снимки и негативи. Тогава се снимаше на стъкла, фотографически материали идваха главно от Виена и се продаваха в аптеката на Странски. Всяка година представители на виенски фирми идваха с каталози и моят баща си поръчваше материали и картони за снимки. Когато купи ателието на Велебни, заработи по сухия способ. Беше запознат добре с химията и всичко необходимо си приготовляваше сам, включително и т.нар. „златна баня", която придаваше на снимките приятен кафяв тон. Обикаляше цялата страна и освен археологически обекти снимаше пейзажи, битови сцени и стари манастири. Често на излети отиваше с художника Обербауер, тогава техник към столичната община. Правеше снимки на стара София: турския конак, по-късно превърнат в княжески дворец, пазарни сцени, улици и др."

Буреш е автор на историческата снимка на първия масов излет до Черни връх на 27 август 1895 г., когато се слага началото на организирания туризъм в България. Буреш дружи с Алеко Константинов и го обича, защото е искрен славянофил, убеден демократ и възторжен поклонник на българската природа. Само така можем да си обясним, че 60-годишният „дядо Буреш" приема поканата на Алеко да участвува в организирания от него излет до Черни връх. Излетът започва през нощта срещу неделя и рано сутринта, „невероятно, но факт", 300 души посрещат изгрева на слънцето на върха. Двама момци помагат на Буреш да изкачи фотоапарата и триножника. В посветената на Алеко книга „Щастливецът" от Д. Мантов срещаме следното описание на излета:

„Мелодичният глас на манастирската камбана преля в бълбукането на водата, която течеше през дървения чучур. Калинков /по-късно кмет на София/, Филарет Иванович и други нахлуха в магерницата, оживени и развеселени. Сред тях с триножник на фотографическия си апарат пристъпваше и фотографът Буреш – тих човек с хубава светла брада.

– Е, щом и дядо Буреш е решил да се изкачи на Черни връх, вече всичко е наред – гърлено се засмя Червениванов. На Алеко му стана мило като видя дядо Буреш. . .

– Хайде да се наредиме на снимка, господа – весело подканяше Червениванов. И Алеко тръгна да кани хората за обща снимка. . ."

НАЦИОНАЛНОТО В БЪЛГАРСКАТА ВЪЗРОЖДЕНСКА ФОТОГРАФИЯ

Нашата възрожденска фотография наред с познавателната си стойност като образен документ на епохата е носител и на национални особености. Тя е национална не защото се твори в географските или по-точно в демографските граници на българския народ, а затова, че и във фотографията националното е отражение на особеностите в цялостния обществен, политически, икономически и културен живот. То е онзи разделителен елемент, който отличава една национална фотография от друга, и по него се правят сравнения във виждане, усещане и претворяване, въпреки обективността на обектива.

Независимо от това, какво е изобразено на снимката и с какви художествени средства е пос-

тигнато, основният критерий за националното си остава все пак степента, до която авторът е могъл да предаде общите свойства на националния характер, ярките национални особености, изразени не само във външното /във формата/, а в отношенията на твореца към пресъздадената действителност.[47] Който фотографира, не изтъква само същността на обектите и явленията, той присъствува, той се самоизтъква, изразява своето отношение към онова, което е избрал. Това не означава, че във всяка снимка могат да се разчетат особеностите на времето – идеи, представи, естетически вкус и т.н..но показва, че все пак фотографията е образ на епохата. Това личи не само в портретните снимки на хората от онова време, но даже и в пейзажа и в изгледите на „мъртвата" природа. „Защо пита Богомил Райнов, някои от традиционните пейзажни снимки твърде често ни изглеждат старомодни? Обяснението е съвършено просто: една снимка, ако не е резултат на случайно любителско щракане, е нещо повече от механично отражение. Тя носи в себе си един възглед. Пейзажът, скрепен върху снимката, може да е останал същият, но погледът на днешния човек, преценяващ естетически пейзажа е вече друг."[48]

Възрожденската фотография е нещо повече от обикновен образен документ. Тя може да бъде разглеждана като човешко съдържание, поглед и отношение и в немалко случаи като възглед, светоусещане и средство за патриотично въздействие. Това с особена сила важи за снимките на първите български фотографи, творили в обстановка на повишена политическа активност от страна на целия народ, във време, когато националното чувство и съзнание стига до невиждани дотогава върхове. Нашите фотографи-възрожденци, които не само произхождат от народа, но са едни от най-будните му синове, оставят имената си не толкова с увлечението си по „светлописта", колкото с участието си в националноосвободителната борба и с гражданското си чувство.

По повод 25-годишнината от Априлското въстание фотографът Иван Карастоянов прави снимки на останалите живи участници във въстанието. В около 200 снимки, предимно групови, той ни дава образите на „поборници и съзаклятници", една великолепна галерия от национални типове от оная епоха: свещеници, учители, занаятчии, селяни и между тях и жени. Това са снимки, по които може да се проучва психологията на българския народ. Това е една невероятно пъстра галерия от живи образи, които правят зримо понятието народ. Тези обикновени хора са именно народът, големият герой на въстанието, защото „апостолите не чинеха нищо без народа", ще каже по-късно Захари Стоянов.

Те застават пред обектива някак стеснително, не като заслужили герои, а като скромни хора, изпълнили своя дълг. От портретите ни гледат измъчени лица, преживели ужаса на разгрома, на изпепелените села, изтезанията в затворите, кошмарния път на заточението в Андола. И тук фотографията разкрива български черти в характера им. Те на са хора, които търсят признание за подвига си. Те не са именитите, а неизвестните, ония „безкрайно число мъченици, герои-българи, наши братя" /Захари Стоянов/, които не претендират имената им да влязат в историята, в безсмъртието.

На това са способни само духом извисени хора, изпълнени със страстна обич към народа и свободата и с омраза срещу всяка тирания. Родени в епохата, те се сливат с нея. Те не са странични наблюдатели и пасивни регистратори, а нейни творци: те участвуват в създаването ѝ.

Една снимка в навечерието на Априлското въстание струва три гроша, или една ока сирене. Но снимките имат друга стойност, неизразима в парични знаци. Те са нещо свидно, ценни реликви, поставяни в иконостаси и в дървени рамки или в тежки семейни албуми, облечени с кадифе и с метални обковки по крайщата. Те стоят в стаята за гости върху масата или на специална етажерка, защото съхраняват родовата памет.

Подаряването на снимки е знак на изключителна обич, почит, внимание или рядка дружба. И това личи в посвещенията, с които са били подарявани. Спомнете си например посвещенията, с които Ботев подарява портретите си. А Тодор Каблешков подарява портрета си на момичета, което обича, заедно с едни ножички: „Давам ти лика си да ти напомня по-често за мене, а ножичките ще ти дотрябват, ако се наложи да шиеш знаме и да отрежеш вените си, ако попаднеш някога беззащитна в турски ръце."

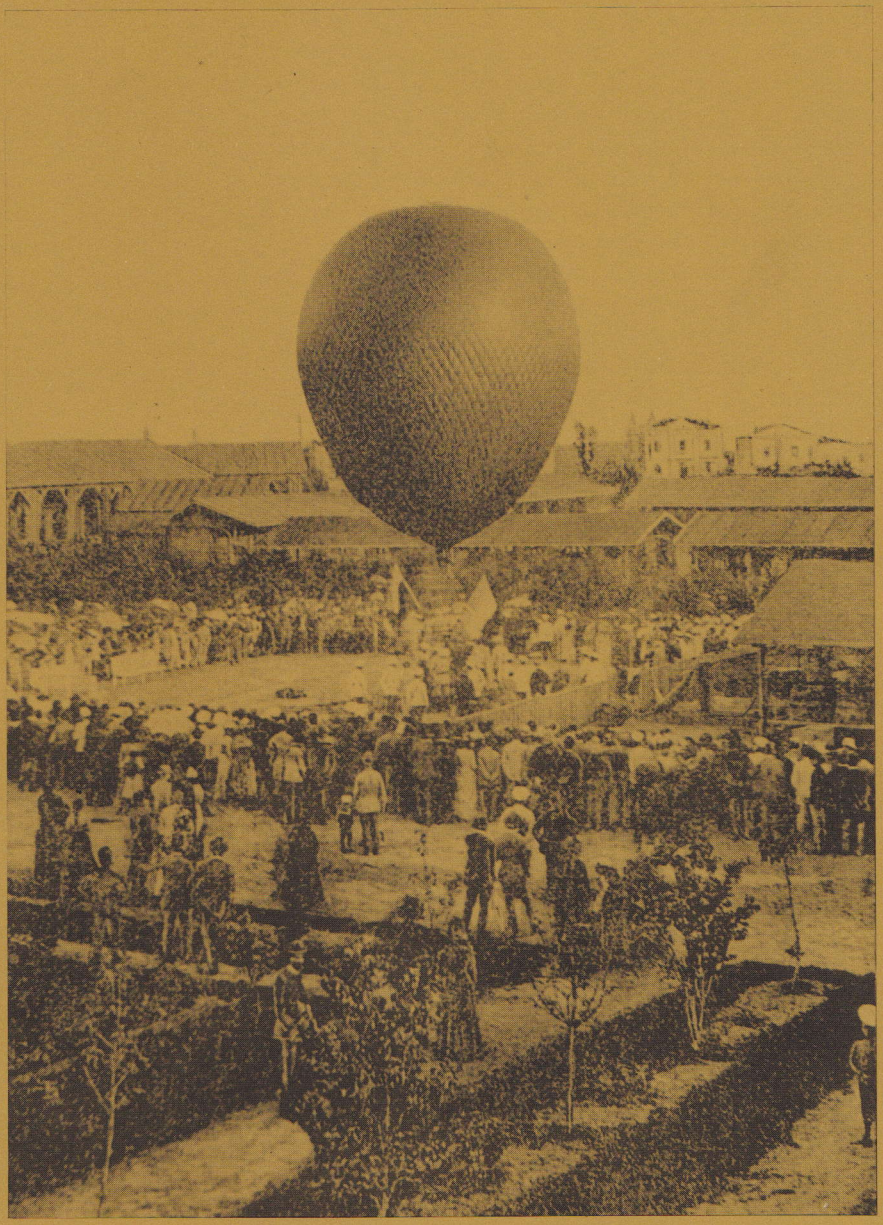
Известно отстъпление от националните позиции във фотографията настъпва по времето, когато общо за Европа в ателиерната фотография навлизат шаблоните, задължителните модни пози, рисуваните фонове и реквизити, допълнителната обработка и разхубавяването чрез ретуш. Тази мода във фотографията на Запад трае почти до Първата световна война. Фотографите снимат женски фигури на фона на пищни декорации, девойки в антични туники, красавици с разпилени дълги коси и в пози, изразяващи „мечтание", „съзерцание", „елегия", „меланхолия" или в облеклото на митологични героини и богини, като например „Диана, стреляща с лък", „Клеопатра със змия на гърдите", и т.н. В годините на упадък на буржоазното изкуството в руските художествени списания се появяват пошли фотографии на жени с арфи и с букети на фона на декори на южни морета и римски руини. Печатат се дори такива „етюди" и композиции: бебе, излюпило се от яйце, деца като амурчета, седящи на цъфнали клонки. В Германия се увличат по снимки на фона на романтични пейзажи или сладникаво-сантиментални идилични битови сцени.

След Освобождението фотографията у нас започва да губи своя национален характер и се превръща в имитация на европейската салонна фотография без да стига до нейните крайности. Ателиетата, откривани предимно с търговски цели, възприемат

практиката да се угоди на клиента и да се задоволи неговият вкус. Пред обективите все по-често застават безлични физиономии с европейски одеяния. От очите много често изчезва онова, което подсказва българина у снимания, за да бъде заменено с модната поза, на която липсва и психологическото проникновение, и всякаква индивидуалност, най-малко национална. „Пред рисуваните балюстради вече не седят брадати и силяхлии българи с огън в очите, а уж чрезмерно щастливи и грижливо ретуширани лица на еснафи. И все пак понякога българското успява да пробие внушената отвън глазура и да оцветява плаките с особения си нюанс“.[49]

След Освобождението социалното разслоение се очертава отчетливо. Всичко това намира отражение във фотографията, където принадлежността на портретираните също се изявява, въпреки че фотографската мода нивелира социалните различия, давайки хората не такива, каквито са, а каквито искат да изглеждат. Един критичен поглед може да види зад повърхностната лакировка и стремежа към репрезентативност истинския образ на хората и епохата.

След Първата световна война националното в нашата фотография до голяма степен се свежда до показ на битовото и залитане по етнографски сюжети.Порочното в битовизма не е толкова в това, че авторът възпроизвежда в своите творби етнографски елементи, а в това, че изчерпва своите художествени интереси с тях.[50]



Част II

РАЗВИТИЕ НА ФОТОГРАФИЯТА СЛЕД ОСВОБОЖДЕНИЕТО ПЕРИОДЪТ 1878 – 1919

ОБЩЕСТВЕНО-ПОЛИТИЧЕСКИ УСЛОВИЯ

След Освобождението българският народ започва да живее при съвсем нови условия. Настъпилите промени предизвикват, по думите на Благоев, „голям социален преврат", в резултат на който в страната взимат надмощие първоначално дребната буржоазия и демократичните тенденции и настроения в обществения живот. Освобождението изиграва ролята на буржоазнодемократична революция с подчертано прогресивен характер. В новото свободно българско общество възникват остри борби и социални стълкновения между обособилите се две политически партии – консерватори и либерали. В началото на 90-те години на историческата сцена у нас се появява и работническа класа, организирана в своя революционна партия.

Възрожденските фотографи, както вече видяхме, принадлежат изцяло към революционната народна интелигенция. След Освобождението те продължават да бъдат верни на своите възрожденски идеали, а някои от тях заемат отговорни обществени длъжности.

В Учредителното събрание в Търново, свикано на 10 февруари 1878 г., благодарение на либералите приетата конституция на княжество България е една от най-демократичните в тогавашна Европа. В нея е въплътена съкровената мечта на революционната емиграция за едно народовластно управление, при което и българската държава ще се управлява от конституция, изработена от законодателно тяло, избрано от народа, и по закони, съобразно с нуждите на народа.

Поставянето на Народното събрание над монарха не се харесва нито на самия княз, нито на консерваторите. Извършеният на 27 април 1881 г. държавен преврат суспендира конституцията и дава в продължение на 7 години неограничена власт на княза. Оттук нататък всички правителства – както на консерваторите, така по-късно и това на либералите, начело със Стефан Стамболов, ще използуват властта за потъпкване на извоюваните с толкова кръв и страдания народни свободи.

В защита на тези свободи се обявяват и фотографите-демократи. Димитър Карастоянов, син на възрожденския фотограф Анастас Карастоянов, застава срещу диктаторския режим на Стефан Стамболов, срещу неговата противонародна политика. Преследван, Карастоянов напуска София и се установява в Пловдив, откъдето се връща след падането на Стамболов през 1894 г. Въпреки родствените връзки с някои приближени до двореца, Димитър Карастоянов открито негодува срещу личния режим на Фердинанд. За да го спечели, Фердинанд му предлага да го направи личен фотограф, а жена му – придворна дама. Тъй като отказва да приеме височайшето благоволение, Д. Карастоянов е временно въдворен в Бачковския манастир „за обида на величеството".

В защита на народните правдини още по-енергично се обявява Георги Данчов. С присъщата си гражданска доблест той разкрива задкулисните интриги на довчерашния си приятел и съратник Стамболов, забравил революционното „не щеме ний богатство, не щеме ний пари, а искаме свобода, човешки правдини". Коментирайки оставките на двама министри от кабинета на Стамболов, Данчов пише: „Техна милост се отдалечават от държавното кормило, но не и от държавното кърмило".

Макар и депутат от управляващата Либерална партия, Данчов не споделя политическите идеи на Стамболов. Непримирим е преди всичко към ориентацията му към Австро-Унгария и към сблъсъка му с Русия. На 1 май 1893 г. Г. Данчов, дълбоко проникнат от демократични идеи, на три пъти взима думата в Народното събрание, за да изрази несъгласието си с правителственото предложение за ограничаване участието на народа при изработване и одобряване на законите.

Някои от фотографите са не само демократично настроени, но и споделят социалистическите идеи, които проповядва партията на Благоев. Във фотографската професия навлизат и много случайни хора, за които тя е само средство за прехрана или печалба.

Ако в обществено-политическото развитие на България Освобождението представлява преломен момент, то в развоя на българското изобразително изкуство то е условна граница. Периодът след Освобождението не предизвиква радикални промени и във фотографията.

Онова което се явява като пряка последица от Освобождението, е преди всичко количественото разрастване на фотографията, нейното широко разпространение. Фотографите-емигранти Карастоянов, Хитров, Факиров, Данчов и др. се завръщат и откриват ателиета. Появяват се нови имена, засилва се и притокът на чужденци-фотографи. Малките, някога цветущи, подбалкански градчета икономически западат и фотографията се насочва към големите градски търговско-промишлени центрове като Русе, Шумен, Пловдив, Варна, Сливен.

ТЕРИТОРИАЛНО РАЗПРОСТРАНЕНИЕ НА ФОТОГРАФИЯТА

Малко са фотографите, които трайно се установяват на едно постоянно място. Повечето от тях се местят от град на град през няколко години и е трудно да се проследи това „преселение". Макар и не пълни /а и не съвсем точни/, писмени данни за разпространението на фотографията по градове намираме в изданието „Български алманах" от 1893, 1896, 1900 и 1911 г. Като ориентация, кои фотографи по кое време и къде работят, служат и фирмените надписи на гърба на снимките и датите на посвещенията при подаряването им.



88



89

88. Неизв. Първият учителски събор в Пловдив, април 1870 г.

89. Неизв. Класът на Йоаким Груев. Пловдив, 1867 г.

ПЛОВДИВСКИ ФОТОГРАФИ

След Освобождението Пловдив е не само столица на Източна Румелия, но и общобългарски културен център. Тук се събират най-известните културни дейци и писатели от това време като Ив. Вазов, К. Величков, Зах. Стоянов, Найден Геров. В Пловдив развиват оживена дейност двете най-значителни книгоиздателства – на Христо Г. Данов /със своите клонове и книжарници още преди Освобождението в Русе и Велес/ и на Д. В. Манчов /в Свищов и Солун/. В Пловдив живеят и работят учени, публицисти, професори и учители/151/; актьори и музиканти/167/ ; адвокати и лекари/107/; живописци, инженери, архитекти и фотографи – 42 души. В 1885 г. в Пловдив има 12 периодични издания, 3 библиотеки, един музей и един театър. Като привежда тия и други данни, списание „Зора", кн. 3 от 1885 г., не без известна гордост прави извода, че Пловдив „по умствено и културно движение държи първенство почти над всичките други градове на българското отечество". Ненапразно в 1884 г. Луи Леже го нарича „българската Атина"

В Пловдив на изложението в 1882 г. се открива първата българска обща художествена изложба с участието и на чужденци, първата общобългарска фотоизложба и първият у нас „фотоконкурс", спечелен от Ив. Карастоянов.

За да усетим необикновената духовна атмосфера на Пловдив от 90-те години, добре е да се върнем във времето, когато там се появява ранната фотография, времето, когато зад притихналите зидове, в ниските тремове на църквите и старите училища бушуват първите схватки на започващата се духовна и просветна борба. След Цариград Пловдив е най-ожесточеното полесражение за утвърждаване на националното ни съзнание. Старите снимки от града са не само документи за събитията, вкусовете, страстите и личностите от оная епоха, дават не само представа и информация, но събуждат чувства и вълнения.

Пловдив е един от първите градове, в който се появява и утвърждава фотографията в началото на втората половина на миналия век. Нейните най-ранни представители са *Атанас Сахатчи*[1] и хаджи *Никола Кавра* и синът му *Димитър Кавра*, който след Освобождението става един от най-известните по онова време фотографи. В 1898 г. Кавра се изселва в Гърция, а неговото ателие поема *Вацлав Велебни*. След Освобождението братя Стоян и Георги Кацарови работят в Пловдив, а по-късно – в Стара Загора и Хасково. От 1879 г. в Пловдив работи близо три десетилетия възрожденецът *Георги Данчов* като фотограф, живописец, журналист и обществен деятел. Към края на миналия и най-вече в началото на нашия век изтъкнати пловдивски фотографи са Андрей Ил. Андреев, Димитър В. Жилков /дошъл след 1893 г. от Казанлък/, Примикиадес, Т. Карагьозян/ преместил се от Сливен след 1893 г./, Хенрих Хершкович, загинал по време на Септемврийското въстание 1923 г. и др.

Авторът на „Пловдивска хроника" Н. Алваджиев, като рисува галерията от колоритни градски фигури от миналото, не пропуска и пловдивските фотографи:

„Срещу южния вход на градината, на десния ъгъл на ул. „Св. Кирил и Методий", имаше „Фотографчийница на братя Кацарови". В четвъртък, когато ставаше пазарът, много селяни идваха да се „кадросат"/фотографират/. Фотографите бяха сладкодумни, умееха да гъделичкат самолюбието на наивните хорица. Позата бе все една и съща – седнали на столове, вирнати глави, ръце, сложени отгоре на коленете, втрещени. Докато чакаха да си вземат портретите, селяните седяха на плочника, изваждаха нещо от торбите за ядене, приказваха си високо, а очите им все във вратата на „фотографчийницата". Като вземеха картичките, гледаха ги някое време, после устата почваше да се разтяга в широка усмивка и не откъсваха очи от образите, па отведнъж се стреснеха, изваждаха от платнената торбичка гологаните и се разплащаха. Имаше с какво да се гордеят на село.

Още четирима фотографи се ползуваха с известност в града: придворният – Кавра, чието ателие бе на ул. „Н. Геров", Марин Цачев – срещу хотел „Париж", Андрея Андреев – срещу църквата „Св. Марина". Когато Кавра се изсели в Гърция в 1902 г[2]., ателието му откупи Велебни, който бе дошъл от София. Не след дълго той си направи къща срещу цирка /на ул „Гурко", дето е ГНС/ и започна там да работи. Интересен бе Андреев . Учил фотография в Русия, пееше много хубаво, бе член на Певческото дружество.[3]"

Изгледи на Пловдив са правени още в 1861 г. от руския фотограф Ермаков, други – през януари 1878 г. от руския военен фотограф Д. Иванов. Изключителна документална стойност имат снимките, правени с голямоформатна камера в 1870 г. от Д. Кавра и издадени в отделен албум „Панорама дьо Филипополи". Втори панорамни снимки кметът Гешов му поръчва да направи в 1882 г. от Сахат тепе и Бунарджика към града. На тези места на тепетата се фиксират циментови плочи, защото градският съвет взема решение всеки 25 години да се правят снимки от същите места, та да се проследяват промените в града.

Старите снимки са не само извор на знания и образна документация за Пловдив, но и ценни свидетелства от национална значимост за епохата и нейните дейци. Изключителна историческа стойност има снимката на първия учителски събор, свикан в Пловдив през пролетта на 1870 г. /непосредствено след издаването на фермана за учредяване на Българска екзархия/, на който се решава коренното преустройство на учебното дело и създаването на единна, стройна система на общообразователното училище.

Пловдивският учителски събор от 1870 г. е забележителен и с това, че в него участвуват не само учители от Пловдив, но от почти цяла



90

90. Стоян Кацаров. Яворов като малък



91

91. Папазян /фотограф от Константинопол и Варна/. Автопортрет

България /дори от Битоля/. Сред учителите на снимката личат изтъкнатите възрожденски дейци Йоаким Груев, Хр. Г. Данов, Добри Чинтулов и героите-революционери, загинали през Априлското въстание/1876/: Петър Бонев – от Перущица, Найден П. Стоянов от Копривщица, Христо и Йоаким Труфчеви от Клисура. Между делегатите е Димитър Фингов от Калофер – руски възпитаник, учител на Хр. Ботев, до него Богдан Горанов – приятел на Ботев, учителят Янко Т. Кочов – член на Чирпанския революционен комитет, диарбекирски заточеник, и Юрдан Ненов – участник в Априлското въстание.

Проучвайки историческите снимки, ние стигаме до убеждението, че мнозинството от българските възрожденски учители са не само просветители, но и революционери, борци за освобождение на България. Прави впечатление, че именно голяма част от възрожденската фотография, и то най-ранната – са снимки на учители и ученици. Това от своя страна подчертава решаващата роля на училището като фактор за пробуждане на българския народ. В една дописка във вестник „Македония“ четем: „Умственото, моралното и материалното състояние на българите зависи, ако не единствено, но на секой начин най-много от учителите“.

Ценни документи са снимката на Йоаким Груев с неговите ученици, правена след 1862 г., и снимката на ученици от Централното българско училище в Пловдив, между които откриваме и Тодор Каблешков, фотографирани с учителите си Йоаким Груев и Богдан Горанов през 1864 г.

Пловдивският фотограф Д. Кавра прави снимки в Батак непосредствено след разгрома на Априлското въстание. На него дължим образа на майката на Бенковски – Нона Хлътева и на Найден Геров. През 1873 г. Кавра снима членовете на револююционния комитет в Перущица Георги Тилев и Васил Соколски – лекар на четата на Бенковски, обесен в Пловдив през 1876 г. Кавра ни дава не само образите на губернаторите на Източна Румелия Алеко Богориди /1870/ и Гаврил Кръстевич, но и на дейците на Съединението Захари Стоянов, Димитър Ризов, Коста Паница, Данаил Николаев и други видни общественици.

Към 1890 г. той е придворен фотограф на княз Фердинанд I, а в 1892 г. получава златен медал на Пловдивското изложение. Кавра снима изгледи на градове, исторически местности, манастири и природни изгледи, част от които помества в илюстрованото списание „Светлина“.

Един от пионерите на българската фотография е *Вацслав Велебни*, чех по народност, роден в Крайова и учил фотография при бележития румънски художник и фотограф Карол поп де Сатмари. Макар да работи 50 години като фотограф в България /от 1879 г./, неговото творчество е пръснато, защото освен в Пловдив работи в Русе при Фр. Бауер, в Търново при Онорий Марколеско, в София при Ив. Карастоянов, в Стара Загора. Друг пловдивски фотограф – А. Андреев,



92



93

92. Франсоа Бауер. Баба Тонка Обретенова. Русе
93. Фирмен надпис към снимката с посвещение на Ст. Стамболов



94



95



96



97

94. Анастас Карастоянов. Ангел Кънчев като курсант в Артилерийската школа. Белград, 1867 г.

95. Франсоа Бауер. Любен Каравелов. Букурещ /?/. 1878 г.

96. Тома Хитров. Нено Тодоров – Странджата, прототип на Странджата от „Немили – недраги" от Вазов

97. Фирмен надпис на Артюн Хаджолян от Варна



98

98. Неизв. Кочо Честименски / в средата/ с другари. Пловдив



99

99. Братя Хаджолян, Варна



100

100. Саркис Хаджолян. Портрет. Варна

документира не само певческите прояви в града, но и социалистическите кръжоци през 1894 – 1897 г., в един от които участвува и Яворов /1894 /. В Пловдив е направена снимка на първия полет в родно небе с балон, излетял от „космическата“ площадка на Първото международно изложение в Пловдив през 1892 г.

През 1977 г. в Пловдив се откри Дом на фотодейците с музейна сбирка – начало на бъдещия Музей на фотографията в България. Но в Пловдив старите фотоснимки са не само музейни експонати. Те възпитават. Днес фотографията е живо продължение на възрожденските традиции, обогатени от едно талантливо поколение фотолюбители, чиито новаторски стремежи израстват от реалистичната, демократична и хуманна основа на културното наследство, съчетани със съвременните насоки във фотоизкуството.

РУСЕНСКИ ФОТОГРАФИ

Особена роля за проникване на фотографията у нас играе град Русе, оживено пристанище на Дунав. Реката през всички времена е свързвала Западна с Югоизточна Европа. Първият писмен паметник с името на града „ Сексагинта приста“ /пристанище на 60-те кораба / е стар римски надпис. Пет имена на града, пет епохи в неговата дълга история. Приста – Червен – Руси – Русчук – Русе. Като става вилаетски център, Русчук се разраства, добива черти на европейски град. Няколко десетилетия след това Русе вече дава тон на търговската, промишлената, архитектурната, културната и стопанската дейност на цяла Северна България. Славата на Русчук, пише Богоров, „гърмеше по цяло Турско“.

Русе е и революционен център.Оттук едни отиват в емиграция, други поемат апостолската мисия в страната. По старата река все по-често нощем лодки пренасят „бойлии пушки и чифте пищови“. С този град са свързани имената на Раковски и Каравелов, Караджата и Ангел Кънчев, Захари Стоянов и Панайот Хитов, баба Тонка и синовете ѝ. По това време /60 – 70-те години на XIX век/ в Русе започва да прониква и фотографията. В България и преди това се правят снимки пред опънат чаршаф или варосани стени, но в Русе Фр. Бауер построява първото у нас модерно фотоателие по типа на виенските. В близост до хотел „Централ“ е ателието на дошлия от Виена фотограф Самуел Гелч, който, подобно на Фр. Бауер, по-късно открива ателие и в Шумен.

Освен тях в края на века и в първото десетилетие на новия век изпъкват имената A. Kamermann „Photographe parisienne“, Карл Курциус, Рудолф Либих, Стефан Балаш, Христо Дашков, Агоп Капамджиян, Гизела Тодт, Хабшид, Т. Константинов и други.

Не само фотографи идват от Виена. Целият Русе е една малка Виена: улиците, площадите, архитектурата, заведенията – всичко е виенски стил. „Гостите на града не пропускали случай да влезат в английския магазин на виенския търговец Цилер, да надникнат в салоните на „Исляххане“, където проф. Вайс водел курсове по чужди езици и модерни танци, болните да се прегледат в хотел „Лондон“ при знаменития д-р Фишер и да се фотографират при големия фотограф Рихлиц. . . .“[4]

Най-ранният чужденец-фотограф, установил се в Русе, е *Франсоа Бауер*. Преди Освобождението той има ателие в Букурещ с филиал в Гюргево, а след Освобождението се премества в Русе и открива ателие в Шумен. На Бауер дължим най-хубавия портрет на Любен Каравелов, правен в Букурещ към 1870 г., когато Каравелов работи за укрепването на българското национално-освободително движение. Това е един одухотворен портрет, който дава вярна психологическа характеристика на големия българин, образ, изпълнен с благородство и духовна сила.

Франсоа Бауер снима и брата на Любен Каравелов – Петко Каравелов, като вицегубернатор на Видин. По-късно един от идеолозите и водачите на Либералната партия, Петко Каравелов става няколко пъти министър и министър-председател. Пред обектива на Бауер застава и майката-героиня, „българската светица“ баба Тонка. Бауер снима също Никола Обретенов, един от основателите на Русенския революционен комитет и участник в Ботевата чета, след завръщането му от заточение.

Заедно с руските войски през 1877 – 1878 г. идва в България и 29-годишният виенски фотограф Рудолф Либих със своя сънародник Вейднер. Първоначално двамата изкарват прехраната си като музиканти в Търново, после практикуват фотография. В 1880 г. Либих открива фотоателие в Русе, където в продължение на три десетилетия се изявява като един от най-добрите фотографи. Наред с ателиерската си работа Либих снима изгледи от Русе, пейзажи край Дунава, исторически местности и народни носии и обичаи. С тоя род снимки той взима участие в художественото оформление на русенската палата на Изложението в Пловдив /1892/ и е награден със сребърен медал, а „фотографната картина „Гроздобер“ е ангажирана от княза. Към 1890 г. Либих рекламира дейността си освен с портретната фотография, и с „Große Auswall von Landschaften und Nationaltrachten“ /„Голям избор от снимки на пейзажи и носии“/. С фотография и музика се занимава цялата фамилия Либих – жена му е негов пръв помощник, а синът му Емил и по-късно неговият внук Ото Либих /изтъкнат пианист/ продължават фотографската традиция.[5]

Като един от най-значителните фотографи в Русе в началото на века се изявява *Стефан Балаш*. Роден в 1885 г. в Нови Сад, той още малък рисува с увлечение, участвува успешно в художествените изложби и получава диплом. Но и фотографията се оказва за него едно поприще с прекрасни за изява възможности. През 1898 г. той изучава фотография при Стефан Олдал в Петроград, после постъпва като оператор и ретушор в Загреб и в Марбург на Драва. Тук случайно се запознава с Карл Курциус, фотограф от Русе, който му предлага добри условия за работа. Балаш приема и идва в България в 1907 г.



101

101. Саркис Хаджолян. Интериор. Варна

Курциус му преостъпва ателието си, а сам той отива във Варна, където поема работата на остарелия си сродник Онорий Марколеско. Курциус е известен не само като отличен портретист, особено на дамски портрети, но и като събитиен фотограф. В 1903 г. той снима Димитър Благоев сред делегатите на XI конгрес на БРСДП /т.с./, състоял се в Русе.

Стефан Балаш се утвърждава като фотограф и като общественик. Той е инициатор за основаването на съдружието на фотографите в Русе и години наред е негов представител. Активен участник в конференциите на фотографите от цялата страна, Балаш е един от авторите на резолюцията на Националната конференция на фотографите през април 1949 г., която изразява становището на фотографите за мястото и ролята на фотографията в условията на социализма. Конференцията излъчва делегация, която поднася на министър-председателя Георги Димитров негов портрет, изработен от Балаш.

СВИЩОВСКИ ФОТОГРАФИ

С историята на българската фотография е свързан и град Свищов.

Старите-кореняци-свищовлии дълго не могат да се примирят с факта, че понятието „Свищовски окръг" не съществува. И как да се помирят, като знаят, че в техния град през 1815 г. Емануил Васкидович основава първото светско училище, а след това и първото българско читалище. През 1856 г. свищовци основават първия революционен комитет с 400 души членове. А през 1868 г. завърналият се в града учител Янко Мустаков, с диплома от Букурещката консерватория, образува първия български хор /хорът пее при посрещането на русите/. През 1879 г. княз Дондуков-Корсаков кани хора да му гостува в Търново. Запазена е снимката, направена по време на гостуването на хора.

След Освобождението в Свищов се установяват като фотографи Никола С. Хитров – „светлописец", за кратко време и Георги Данчов, а към края на века д-р Марк, Карл Осипов, Хр. Проданов и С-ие/1893/, а от по-ново време срещаме „Фото Рембранд" – на Илия Даскалов.

ШУМЕНСКИ ФОТОГРАФИ

Трайна следа оставят и шуменските фотографи. В първия у нас „Документален фонд 1300" в Шумен са вече комплектувани 59 лични фонда на известни шуменски обществени и културни дейци от епохата на Българското възраждане до наши дни. Снимковите материали предстои да бъдат проучени. Те представляват ценен източник на информация не само за богатото културно наследство на Шумен. Най-старата открита досега снимка у нас, правена от пътуващ фотограф, е от Шумен, 1851 г. /първият оркестър у нас/. Запазени са портретите на ревностните радетели на науката и просветата, свързани с Шумен, Сава Филаретов, Сава Доброплодни, Тодор Икономов, Илия Р. Блъсков. През 1886 г. учител в Педагогическото училище е Димитър Благоев. Сред учениците му изпъква с будния си ум шуменецът Васил Коларов. Ценен документ е снимката, представляваща Вела и Димитър Благоеви всред учениците си /оригиналът е в музея „Благоев" в София /.

Малко преди Освобождението и след него в Шумен работи „Светлописалница Х. Златаров – Болгаріа". Преди това вероятно Златаров работи в Румъния. Върху една снимка на възрожденския фотограф Тома Хитров от 1867 г. във военна /румънска или унгарска/ униформа има фирмен надпис на Х. Златаров. Също и върху снимката на дружина от българското опълчение в Плоещ. По-късно, когато се установява в Шумен, той сменя „светлописница" с „фотография". Върху един групов портрет /архив на Ф. Каниц в БАН/ срещаме надписа „Фотографіа Златаров, Шумен, срещу Сарая в своя дом" и пояснението: „Стъкло от всяко фотографированіе ся пази 5,10 и повече години "

Първите фотографи-чужденци идват в Шумен през Русе – например Фр. Бауер и Самуел Гелч от Виена. Към края на века от Цариград пристигат гъркът Цикорас и най-вече арменци. Повечето от тях в последствие се прехвърлят във Варна. В Шумен остава фотографската фамилия Маркарян, която вече 90 години заема челно място всред шуменските фотографи. Нейният днешен представител – Марк Маркарян, навърши 50 години дейност като фотограф-художник. Завършил Мюнхенското фотоучилище и специализирал в портретното студио при известния виенски фотограф Вили Полак през 1932 г., Маркарян е един от най-подготвените наши фотографи-художници.

След 9.IX.1944 г. става пръв директор на Окръжното предприятие „Българска фотография", инструктор по художествена фотография за Северна България, а след това основава и Клуба на кинолюбителите в града.

Когато проучваме Шуменската възрожденска фотография прави впечатление, че наред с просветните и културни дейци значителен брой портрети са на видни търговци и заможни граждани, на обществени дейци и благодетели. Те поддържат оживени политически, културни и стопански връзки с Влашко, Русия, Цариград, някои са ходили във Франция и Австрия. В това ни убеждава големия брой фотографии, правени не в Шумен, а в Букурещ, в Белград, в Тулча, Плоещ, Одеса, Виена и най-много – при цариградските фотографи Михайлидес, братя Абдула, Паскал Себах и Nikifor /Никифор Минков/. И ако чорбаджиите носят дънести потури, пояси, лисичи кожуси и фесове, то синовете им са облечени алафранга, а дъщерите им по европейска мода.

ВАРНЕНСКИ ФОТОГРАФИ

Освен по Дунава част от фотографиите в България идват от Цариград. Това са гърци и предимно арменци, които след погромите в Турция намират в България своята втора родина. Тук, по

Черноморието, те отварят ателиета или клонове от цариградските си ателиета. В навечерието на Освобождението на България във Варна идва от Цариград парижкият фотограф *Папазян* и открива в 1874 г. клон от цариградското си ателие. При него постъпва като ученик *Саркис Хаджолян*. В 1884 г. Папазян продава ателието си на Епаминди Ксантопулос от Гърция, а Саркис Хаджолян и брат му Ованес започват да работят като фотографи, престоявайки по около 2 години в градовете Силистра, Добрич /Толбухин/, Балчик и Провадия. В 1892 година те се установяват във Варна и откриват собствено ателие срещу Градската градина.

Е. Ксантопулос към 1890 г. преостъпва ателието си на Карло Албрехт. Със славата си на виенски майстор Албрех се утвърждава като предпочитан фотограф. При него се снимат повечето чужденци и елитът на града. След 5–6 години Албрехт преотстъпват ателието си на братя Хаджолян и в него остава да работи най-малкият брат Артюн под фирмата „Фото Аполон". След смъртта на Саркис Хаджолян през 1923 г. синът му Хаик поема ателието на баща си и чичо си. Най-малкият син на Саркис, Арам Хаджолян поема ателието на Жеко Русев /син на фотографа Кръстю Русев/ – Фото „Скала", тъй като Русев заминава за Испания като интербригадист. След 9 септември 1944 г. Арам Хаджолян става директор на ДП „Българска фотография" в София и се изявява като един от основоположниците и най-изтъкнатите дейци на българското социалистическо фотоизкуство. Той е първият фотограф, удостоен със званието „Заслужил деятел на културата".

След Освобождението Варна бързо процъфтява като икономически и културен център и тук започват да приижат фотографи от по-близки и далечни градове. В града се установява от 1902 г. до края на живота си един от най-изявените чужденци-фотографи в България – Онорий Марколеско /1844 – 1917/. Той е роден в Румъния и работи в Тулча.

Непосредствено след Освобождението пристига в Габрово, занаятчийски, търговски и културен център в България, но скоро се премества в Търново. Над 20 години Марколеско работи тук и това е най-продуктивният период от неговото творчество /1878 – 1902/. Пред камерата му застават известни личности на епохата като Стефан Стамболов, Драган Цанков, Петко Каравелов, Райна Княгиня, Стоян Михайловски, Петьо Мустаков – редакторът на първия социалистически вестник в България „Росица", Тодор Икономов, министрите от кабинета на д-р В. Радославов /1886/, полк. Николаев, д-р К. Стоилов, Г. Живков и Гр. Начович. Първата снимка на Фердинанд като „княз на българите" е от Марколеско. Архивните фондове в Габровски, Велико Търновски и Ловешки окръг разполагат с извънредно ценни образи на мнозина от участниците в Априлското въстание, в Руско-турската освободителна война, в църковно-националната борба. Снимковият фонд на Марколеско обхваща галерия от образи на учители, обществеици, народни представители, министри, офицери, духовни лица и др.

Марколеско снима и важни събития – откриването на първото Народно събрание в Търново, посрещането на чуждестранни делегации и др. Ценен извор за етнографски проучвания са снимките му на хора от различни краища на страната с характерните им носии, накити, представители на различни слоеве от тогавашното общество и др.

При Марколеско във Варна през 1907 г. идва от Русе зет му К. Курциус. От Бургас се преселва във Варна А. Н. Ксантопулос. Неговият съсед книжарят Аврам Славов „от гледане" при него през свободното си време научава занаята и открива ателие. От Сливен се преселва във Варна Захари Жейнов. От Румъния идва Йосиф Йосифов и открива „фото" под претенциозната фирма „Д'Арт". След Първата световна война като бежанец от Тракия идва Коста Терзистоев. От Шумен се заселват в града Аршак Бояджиян /Фото „Светлина"/ и Торком Бояджиян. След време Торком заминава за Дрезден, където следва във фотографското училище. От Шумен идват и Магардич Такворян /Фото „Елит"/ и Арменак Мазлъмян. След Първата световна война Т. Столаров открива фотоателие „Венера", в което оставя брат си Михаил, а той заминава за САЩ. От Москва идва известният фотограф Виктор Рембранд, който дълги години работи във Варна, а в последните години от живота си в София. В 1929 г. във Варна, а в последните години от живота си в София. В 1929 г. във Варна се основава фотографско сдружение, в което първоначално влизат 8 души фотографи. Варненските фотографи взимат участие в съпротивителното антифашистко движение през 1923 – 1944 г. Такива са Жеко Русев – интербригадист, Васил Николов /Фото „Уфа"/ – партизанин в отряд „В. Левски", Арам Хаджолян – политзатворник, и др.

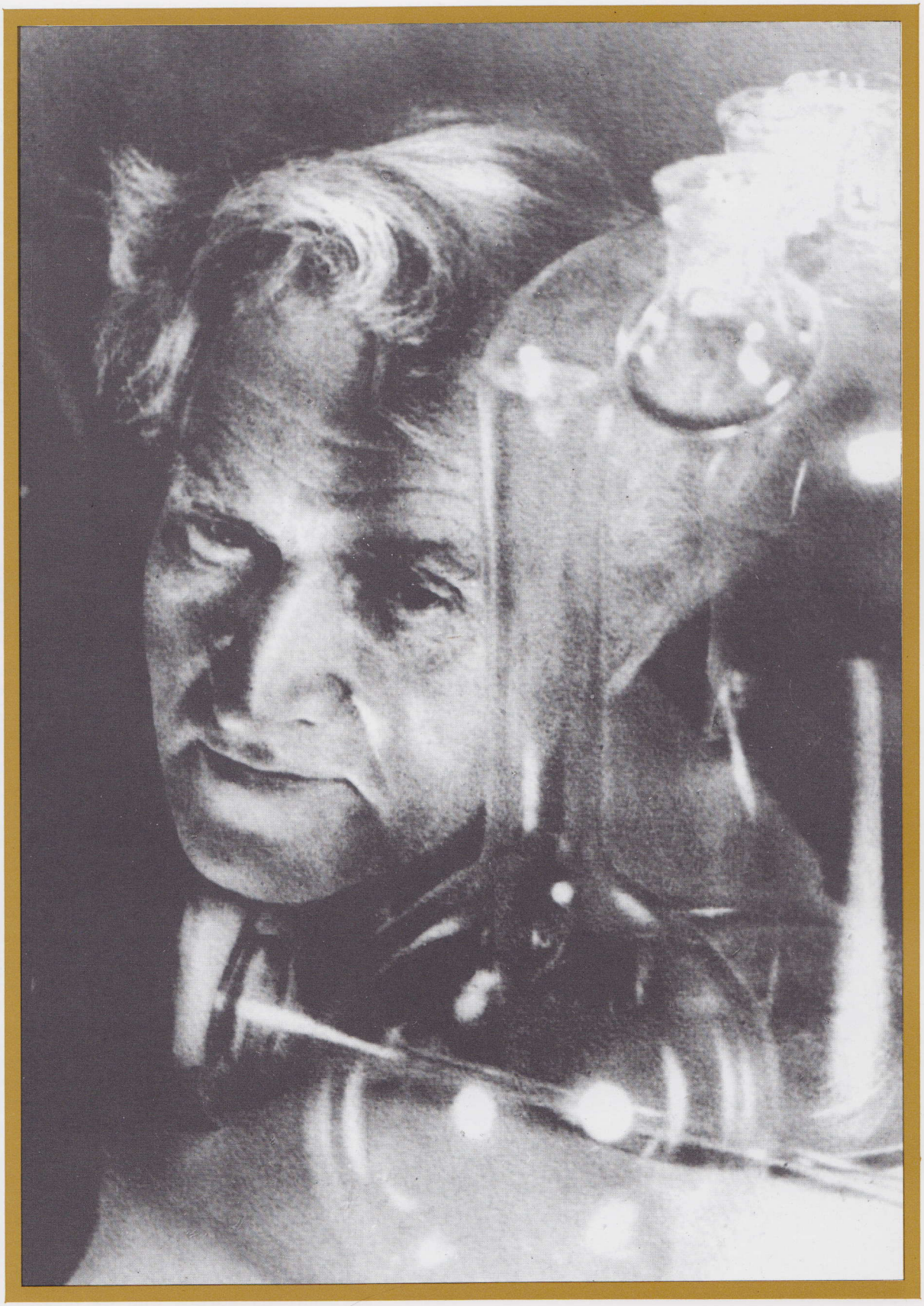
СОФИЙСКИ ФОТОГРАФИ

Освобождението на България заварва София като изоставен и неблагоустроен град. Най-пълна и вярна картина за тогавашното му състояние ни дават снимките. Някогашната „едноетажна" София е с тесни, криви и кални улици, „център на облаци от прах", купища улична смет и непроходима кал при дъждове. Старите снимки възкресяват не само обстановката, но и атмосферата на града преди 100 години: през плетеницата от криви и тесни улици лениво се движат файтони, волски коли и магарета на шопите от близките села. По пазарищата гъмжи от пъстра тълпа селянки, докарали продукти, и от амбулантни търговци и занаятчии, наредени зад сергиите си. По улицата и площадите се движи шареното софийско общество – смесица от ориенталски бит и европейска мода: млади мъже в полуселско-полуградско обкелекло, поевропейчени чиновници с гарсонетки и тънки бастунчета, обществеици във виенски рединготи и нашенски



102

102. Марк Маркарян. Дамски портрет. Бромомасло. Виена, 1932 г.



103

103. Марк Маркарян. Химикът. Бромомасло. Виена, 1932 г.



104



105

104. Онорий Марколеско. Райна Попгеоргиева /Райна Княгиня/ като учителка в Търново след Освобождението

105. Онорий Марколеско. Бона Ганева /Бяла Бона/. Търново

чепици, напети офицери със засукани мустаци, капризни госпожици с кокетни чадърчета, македонски харамии с ками и револвери в пояса, социалисти с бради и пенснета.

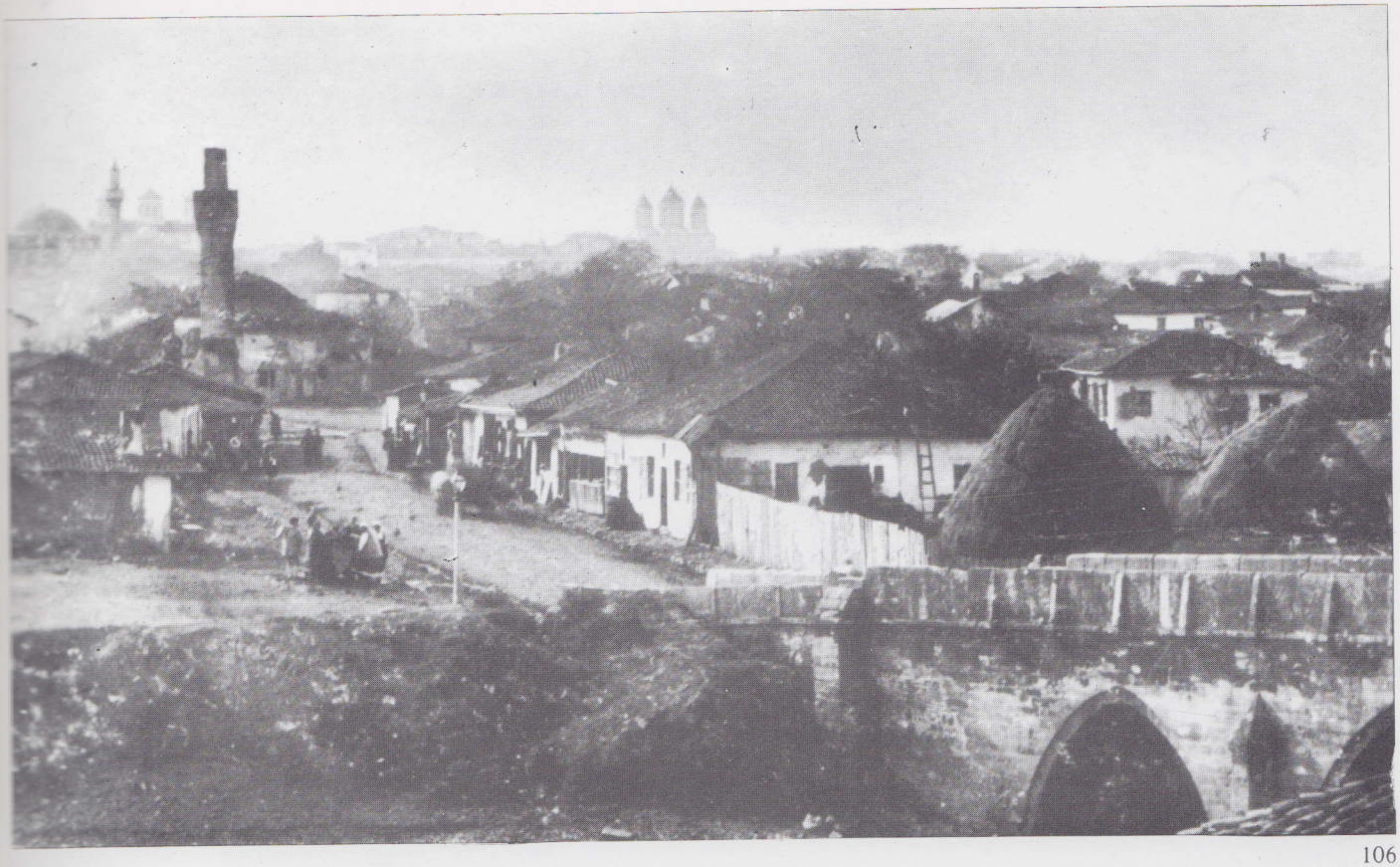
Единствените по-големи постройки са болницата на Цариградския път, отредена за военно училище, и конакът на бейлербея /днешна Художествена галерия/, преустроен за жилище на княз Ал. Батенберг.

Снимките от началото на века са запазили ускорения пулс на капиталистическото развитие – появяват се електрическото осветление /1900/, първият трамвай /1901/, частните банки. Протяга пипала и чуждият капитал: никнат акционерни и застрахователни дружества, започват строежи на предприятия, фабрики, жп. линии. . .[6]

Първите фотографи в София са завърналите се Анастас Карастоянов от Белград, Тома Хитров от Букурещ, който в съдружие с Йосиф Буреш отваря „Славянска светлописница", и Тодор Хр. Факиров /съдружник на Тома Хитров от Букурещ/. Те, заедно с някои руски военни фотокореспонденти, са автори на първите снимки на стара София. След тях откриват ателиета Коста Н. Размов, Андрей Д. Райзер /руснак/, Филип Марков, Илия Черкезов, Ефрем Божков, О. Месроб, Антон Барбие, Иван Димитров, Борис Голдщайн и др. В началото на века, особено в първото десетилетие, ателиетата се множат: Тома Апостолов /след 1900 г. идва от Сливен/, Иван Баждаров, Борис Маждраков, Борис Блъсков /зет на Тома Хитров/, Георги Трайчев, Георг Волц, Фердинанд Грабнер, Димитър Рашев /баща на Емил и Страшимир Рашеви/, Георги и Димитър Крепиеви, Анастас Белковски, Александър Владиков, Боян Дацов, Иван Плачков, Стоян Ценев, Тодор Константинов /дошъл от Русе/ и др.

Иван Карастоянов /1853 – 1922/[7] получава първите си познания по фотография при баща си Анастас Карастоянов в Белград, а специализира във Виена. Отлично подготвен, макар и 18-годишен, при едно от посещенията си в родния Самоков дава обява, че открива курс по фотография. Готви се и за участие в българската народна войска. Иска да се присъедини към ония „избрани и окървавени в бой мъже", които като малък черпи с кафе в ателието на баща си.

През юли 1872 г. Иван Карастоянов / с брат си и сестра си/ отива на гости при свои роднини в Самоков, където остава цяла година. По това време Димитър Общи с малка чета напада и обира хазната при Арабаконашкия проход. След направените разкрития турските власти арестуват и предават на военен съд 64 революционни дейци. Тогавашният софийски мютесариф Махзар паша заповядва на самоковския каймакамин да изпрати в София фотограф, който да фотографира заловените въстаници преди да бъдат изпратени в Диарбекир и в други азиатски крепости. Изпратен е Иван Карастоянов, който по-късно, след 4.I.1873 г., когато е доведен и Левски, го фотографира и снимките са изпратени в Цариград.[8]



106



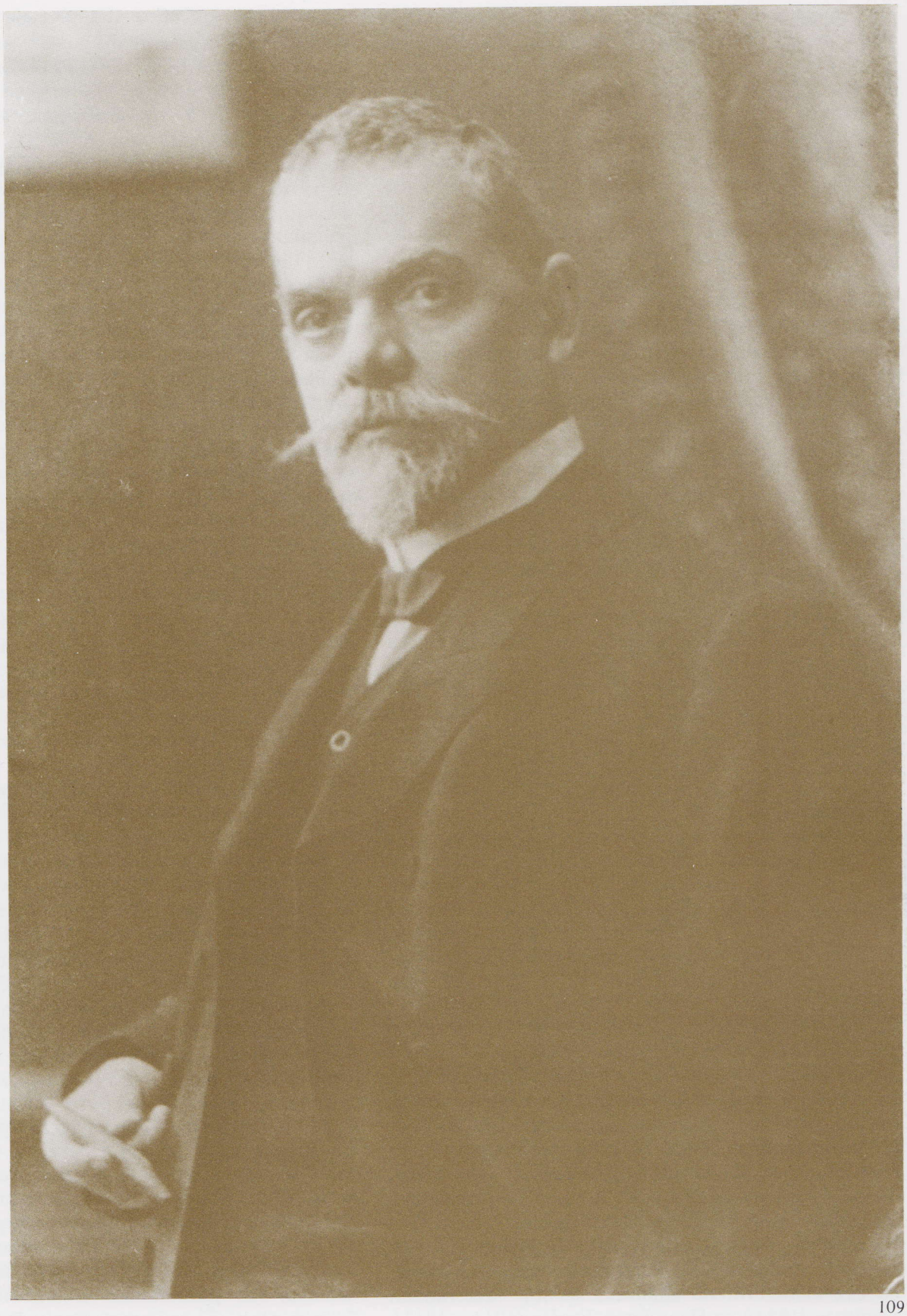
107

106. Неизв. Стара София. Шареният мост. 1878 г.
107. Иван Карастоянов. Стара София, Житни пазар



108

108. Иван Карастоянов. Семейство, София



109

109. Иван Карастоянов. Автопортрет, София

За изпращане на фотограф от Самоков споменава и софийската учителка Йорданка Филаретова, укривателка на Левски и на комитетските архиви, в писмо до Найден Геров, тогава руски вицеконсул в Пловдив: „От завчера доведоха от Самоков фотографино да извади портретите на всички запрени по тази работа, който незабавно захвана да работи. Слушам, че тези портрети бързат да се изкарат и с неколко пощи да ся проводят в Цариград."[9]Това съобщение Найден Геров протелеграфира на руския посланик в Цариград граф Игнатиев.

През 1876 г. Ив. Карастоянов минава военно обучение в Белградската артилерийска школа. Виждаме го на снимка от онова време с курсантите между оръдията. Това е една от първите български репортажни снимки, правени от баща му. През 1876 г. Ив. Карастоянов и още 20-тина студенти-българи се записват доброволци в сръбската войска за войната срещу Турция, но докато да стигнат в Княжевац, сърбите са разбити и те трябва да се върнат в Белград. Още при първата вест за войната между Русия и Турция /1877/ той напуска с баща си Белград и двамата се поставят на разположение на руското командуване. То ги използува като военни фотографи.

През пролетта на 1878 г. след падането на Плевен Анастас Карастоянов открива голямо фотоателие в София. При него работят и синовете му Иван и Димитър под фирмата „Братя Карастоянови". По-късно Ив. Карастоянов открива самостоятелно ателие на ул. „Самоковска" /сега „Граф Игнатиев", до кино „Култура"/. На това място в 1896 г. построява нова сграда с фотоателие, обзаведено с най-модерни съоръжения.

През ателието на Ив. Карастоянов в продължение на три десетилетия преминават всички тогавашни политически и обществени дейци. Нему дължим образите на почти всички личности, които Симеон Радев описва в „Строители на съвременна България": княз Дондуков-Корсаков, граф Игнатиев, ген. Паренсов, Петко Каравелов, Драган Цанков, Тодор Бурмов, Ст. Стамболов, Иван Евстатиев Гешов, Захари Стоянов, княз Александър Батенберг, Екзарх Йосиф и десетки други държавници, генерали, духовници. Особено ценни са образите на културните дейци от онова време: Марин Дринов, Христо Г. Данов, проф. Ив. Шишманов, Боян Пенев, Константин Иречек, Стоян Михайловски, Михалаки Георгиев, П. Р. Славейков, Пенчо Славейков, Яворов, Алеко Константинов, поетесата Мара Белчева, Иван Вазов.

Карастоянов рядко практикува студийния групов портрет – обикновено снима членовете на министерски кабинети: на кабинета на д-р Константин Стоилов /1884/, на Иван Евст. Гешов /1911 – 1913/, сватбени снимки на видни столичани. Често оставя в ателието своите помощници: Фердинанд Грабнер, главен оператор и ретушор, Мориц Курц и Иван Плачков, а той прави снимки на „живописна България" за списанията с илюстрации „Светлина" и „Художник". Освен пейзажи прави изгледи на градове.

Иван Карастоянов е и събитиен фотограф: той снима тържественото откриване на Пловдивското изложение през 1892 г., тържествата в Плевен и маневрите на Шипка по случай 25 години от Освобождението на България, откриването на Великото народно събрание в Търново /1911/, посещения на държавни глави и др.

Бързото разрастване на София като европейска столица започва с усилен строеж на обществени и жилищни сгради. Карастоянов има щастливата идея да документира изчезваща стара София и изграждането на нова. На 7.VII.1892 г. Столичният градски общински съвет „реши да се купят от фотографа Ив. Карастоянов 37 дузини филми /т.е. снимки – бел.авт./ от развалените в града стари здания и улици", а на 22.IX.1898 г. при кметуването на Д. Яблански общинският съвет решава да се купят 14 големи фотографии на дотогавашните кметове и да се поставят в заседателната зала. За това време ми разказваше Ал. Божинов: „В някогашна София нямаше клубове на културните дейци. Софиянци си правеха срещи в някои от кафенетата и ресторантите, в някои от които имаше специални кътове за инженерите и архитектите, за предприемачите и търговците, за ловците и т.н. Преди да се открие кафе-сладкарница „Цар Освободител" на ъгъла на бул. „Руски" и „Г. С. Раковски" /сега там е градина/ като средище на софийските интелектуалци, ателието на Иван Карастоянов и брат му Димитър бяха място за чести срещи на писателите, художниците и музикантите."

Приятел на много столични интелектуалци, Иван Карастоянов ги приема не само в ателието си, но често ги придружава при излет в околностите на София – на Витоша, по Искърския пролом и по-далече. Запазена е една снимка на Алеко с приятели на излет до „каменната река" /Златните мостове – бел. авт/ на Витоша. Друга снимка, правена на 23 април 1888 г., на Гергьовден, представлява Алеко Константинов, Иван Евст. Гешов, геолога проф. Георги Златарски, Ив. Грозев, Васил Стоянов и фотографа Ив. Карастоянов, събрани на другарски обед с традиционното гергьовско агне, което готвачът на Урвичкия /сега Кокалянски/ манастир им поднася на шиш на открита поляна. Освен Алеко Константинов Иван Карастоянов придружава Иван Вазов при някои негови излети, но често обикаля и сам България. Той е почти единственият фотограф, който се осмелява да броди из Рила, която тогава /до 1912 г./ е гранична планина с Турция и откъдето често преминават и разбойнически чети: Вазов пише: „В тази планинска покрайнина никое лето не минава без разбойници и без потера. Това е българската Калабрия." Във „Великата рилска пустиня" той описва следната занимателна случка: „Ето, минуваме край една ливадка в полите на южна урва, цяла покрита с гора. Бих я нарекъл весела, ако да не беше зловеща: при нея на 1889 г. разбойниците беха пленили г. Ив. Карастоянов, придворния фотограф, и отвели нагоре из гъстите гори на Рила, в която са го развеждали 16 деня.

Завидна орисия, която той ми разказва в навечерието на моето тръгване, защото, трябва да си го кажа, под впечатлението на слуха за разбойници в Рила, неотделимо любопитство ме застави да узная що-годе за личността на тия горски пилета, с които съдбата можеше да ме срещне. . . " Някои пейзажни и битови снимки Ив. Карастоянов прави за пощенски картички, но основното в неговата полувековна дейност си остава портретът.

В края на века фотографията служи и за направата на илюстрации към първото издание на „Под игото" от Иван Вазов, издадено през 1894 г. По този повод Героят на социалистическия труд н.д.к. проф. Асен Василиев предава следния разказ на н.а. Иван Попов: „Вазов потърсил художник, който да илюстрира романа, и се свързал с Ив. Мърквичка и Антон Митов, учители по това време. Тъй като Вазов се придържал строго към текстовете на романа, зародила се идеята да използуват за модели артисти от театралната трупа „Сълза и смях", в която един от главните артисти бил Иван Попов. Артистите от трупата трябвало да възпроизведат различни образи и сцени от романа. Поканен да направи снимките бил Иван Карастоянов, по това време най-изявен фотограф. Снимките започнали най-напред с Иван Попов: „Аз бях Боримечката. Иван Вазов и Иван Мърквичка ме дирижираха облечен като въстаник. От различните пози, които заемах, бе одобрена една. Артистката Екатерина Златарева бе в ролята на Рада Госпожина. Други артисти бяха Антон Попов, Васил Кирков, Георги Златарев и др. Мърквичка нареждаше групите, а Вазов най-внимателно наблюдаваше снимането."[11]

Така по фотографски път освен образите на главните герои са създадени и сцените „Туркия ке падне", „Мунчо с попа", „Калчо с Рада", „Боримечката на позиция с черешовото топче" и др. Направените снимки са впоследствие „дообработени" от художниците, които нанасят светлинни ефекти върху копията с гваш, прибавят на преден план камъни и скали, рисуват на заден план планински хребети, оживяват облеклата и фигурите, като подсилват тъмните места с туш. Този начин на илюстриране по време, когато илюстрацията у нас е още в своите пелени, е ценна документация от ранната история на книгооформлението в България.

Дейността на втория син на Анастас Карастоянов *Димитър Карастоянов* /1856 – 1919/[12]е най-активна в края на миналия и началото на нашия век. Той принадлежи не само към елитните фотографи на своето време, но и към тази част на обществото, която днес наричаме художественотворческа интелигенция. С по-големия си брат Иван наследяват ателието на баща си срещу съборната църква „Св. Неделя" и от 1880 г. 16 години те работят под общата фирма „Братя Карастоянови". След 1896 г. Димитър Карастоянов открива на ул. „Цариградска" /днешния бул. „Руски", където е Музеят на революционното движение/ „Фотографско художествено заведение" /Photographischische Kunstanstalt"/.

По време на режима на Стамболов /1887 – 1894/ Димитър Карастоянов, за да се спаси от преследване, е принуден да живее в Пловдив, където работи като фотограф от 1891 до май 1894 г. През ноември 1892 г. той прави снимка на Вела Благоева, учителка в Пловдив, първата жена-марксистка, преследвана, премествана и уволнявана заради социалистическите си убеждения и дейност.

В Пловдив Димитър Карастоянов става неволно причина за една интересна случка, която разкрива влиянието на фотографията върху живописта. В своите спомени „Минали дни"[13] бащата на българската карикатура Ал. Божинов предава тази занимателна случка, станала между двама именити професори по повод на една фотография: „Това стана през април 1897 г., когато членовете на тогавашното „Дружество за поддържане на изкуството в България" уредиха една изложба в помещенията на тогавашното Рисувално училище, по-късно Художествената академия.

Между изпратените картини за изложбата пристигат и творбите на професорите от Рисувалното училище Антон Митов и Иван Ангелов. Но картините и на двамата имат съвсем еднакъв сюжет: цигани и турци, наклякали край една стена на припек. Колкото турци и цигани на едната картина, толкова и на другата. И лицата им едни и същи. Явно картините са били правени по фотография. Това още нищо, но когато идват авторите, виждат своите еднакви произведения. И става спор, коя от двете картини да бъде изложена и коя отхвърлена. Решава се да се оттеглят и двете работи, за да има мир. Това не беше добър пример за младите ученици – казва Божинов, – да се учат да рисуват по фотографии, но . . . такова творчество и сега се практикува.

Ето и обяснението на занимателната случка: Димитър Карастоянов, известен столичен фотограф, при правене снимки в Пловдив попада на група цигани и турци край една стена и ги снима. Сюжет тъкмо за художници! От тая снимка една подарява на проф. Ангелов, а друга на проф. Митов за спомен и ползуване. И двамата професори използуват снимката с усърдие и благодарност."

Както в София, така и в Пловдив Д. Карастоянов дружи с най-изтъкнатите представители на тогавашната интелигенция. В ателието си той прави портрети на Иван Вазов, Тодор Г. Влайков, Стоян Михайловски, Алеко Константинов, Стилян Чилингиров, д-р Кръстев, Константин Иречек, Константин Величков, на професорите Любомир Милетич, Иван Шишманов, Беньо Цонев, Димитър Агура /в шопска носия/, Антон Митов, Иван Ангелов и др. Политически дейци по-често срещаме в ателието на Ив. Карастоянов, но и Димитър Карастоянов прави портрети на не малко общественици като Петко Каравелов, Христо Белчев, Васил Радославов /депутат и едновременно студент в Хайделберг/, Димитър Греков, Иван Евстатиев Гешов, княз Александър Батенберг, кап. Коста Паница и др.



110

110. Иван Карастоянов. Девойка от Самоков, София, 1900 г.



111

111. Иван Карастоянов. Петко Р. Славейков, София



112

112. Иван Карастоянов. Мина Тодорова, София



113

113. Иван Карастоянов. Мара Белчева, София, 1901 г.

Димитър Карастоянов е един от първите военни кореспонденти. През Балканската война /1912/ той си набавя от Германия специален ръчен /леснопреносим/ апарат и въпреки че е сравнително възрастен /56 г./, отива на фронта да снима през зимата на бойните позиции. Към апарата си има телеобектив, тогава голяма рядкост, с помощта на който прави ценни снимки. Част от тях публикува в европейските периодични списания „Илюстрасион", „Дейли Мирър" и най-вече в „Илюстрейтед лъндън нюз".

Годините след Освобождението /до Първата световна война/ са богати на личности и имена. В този период някои фотографи също стават доста известни. Добри майстори работят в Сливен, Стара Загора, Казанлък и др. Така например в СЛИВЕН работят Г. Т. Авджиев – „Славянска светлописница – Тракия, Сливно"; Стойно Г. Папанчев, Иван Р. Сливков в Ст. Загора; Хейл Е. Холанд, Ана Русейска, Карагьозян, Тома Г. Апостолов /след 1900 г. в София/, Георги Й. Абаджиев, С.Я. Коган, Петко Клисуров и Леполд Хайл.

В КАЗАНЛЪК работят Борис Шнее, Георги Пенков, Петър Арнаудов, Иван Хлебаров, Никифор Салоников, Александър Д. Попов, Стефан Ив. Апостолов, Владимир Лечев, Димитър Жилков.

ТРОЯНСКИТЕ СВЕТЛОПИСЦИ оставят свое име в историята на българската фотография. Скътан в пазвите на Балкана, Троян няма блестящи фотографи като русенските, дошли по Дунава от Виена и донесли заедно с чудото на фотографията и атмосферата на Средна Европа. Но Троян, макар до 1868 г. да се брои за село, дава фотографи-пионери като Тома Хитров и Петър Факиров, „окадени с дима на хъшовските сборища във Влашко".

През 1894 г. Петър Факиров се завръща във вече освободеното отечество и взема със себе си сестриното си момче Тодор Стаевски, за да го учи на „модерния" занаят – фотографията. Стаевски работи в началото на века в Троян и в творбите му виждаме отразени социалните промени, настъпили с новата политическа обстановка: идиличните семейни сцени и празници, сватби, кръщения, хора, събори, панаири са отстъпили място на първомайски манифестации, митинги, протестни демонстрации, „червени" вечеринки и др.

Петър Факиров учи на занаят и братовия си син Тодор Факиров /роден 1867 г./ който не остава за дълго фотограф в Троян, а се премества в София и отваря ателие на ул. „Алабин", а по-късно и музикален магазин.

Неизвестно по какъв каприз на съдбата в изгорения от башибузуците Троян /август 1877 г./ е попаднала фирмата „Френдзука фотография на Густав Летцер – Троян". В запазените до нас троянски снимки преобладават еснафски семейни сцени, селски първенци и читалищни дейци, даскали и бивши комити.

В Троян работят и Цочо Генев Генковски, печатар и фотограф, Павли Пеновски /1879 – 1919/и една жена – Парашкева Кадийска / 1882 – 1968/, която въвежда в занаята и мъжа си и откриват „Модерна фотография на Хр. Хр. Кадийски."[14]

Неусетно фотографски ателиета се откриват почти във всяко населено място. В БУРГАС работят А. Н. Ксантопулос, братя Андрониядис, Янко Кокенов, Пожаров, Христо Наков, Стефан Манчев и Ст. Манчева, Иван Ковачев; във ВЕЛИКО ТЪРНОВО – Адолф Бронфен, А. Волфрам, Никола Нанков, Рудолф Либих, Посталов, Петър Габровски, Георги Тимов, Димитър Василев, Иван Недев, Димитър Петков; в ЯМБОЛ – Адолф и Сами Цимбал /критски евреи, дошли в 1902 г. от Франция/, Благовест и Недялка Качулеви, Димитър Попов, Иван Манчев, Петър Дограмаджиев; във ВРАЦА – братя Ангел и Павел Черневи, Иван Кръстеняков, Тодор Д. Йоцов; във ВИДИН – Макс Кеслер /и в Плевен/, Христо Йованов – Самоковецо, Л. Рудолф, Любанович, Анастас Белковски, Петър Т. Бръснаров, Л. Абаджиев, Христо Дашков /Видин и Лом/; в ПЛЕВЕН – Карл Осипов, Макс Кеслер във Видин и клон в Рахово /Оряхово/, Игнат Чаръкчиев, Георги Лефтеров, К. Хабшиид; в ПАЗАРДЖИК – Константин Тачев, Илия Тачев /син на Константин, специализирал фотография в Париж/, Васил Цветков, Ар. Кожухаров, И. Голденфан; в РАЗГРАД – Стефан Дойч, Евстатий Сампуров, Христо Рашев /баща на Емил и Страшимир Рашеви; после в София/.

РОДОПСКИТЕ ФОТОГРАФИ са малко на брой, тъй като работят в област, където религиозната принадлежност на населението не допринася за разпространението на фотографията. Не само българо-мохамеданите, но и християните рядко се снимат, най-често на събора на Рожен, по време на панаири или на манастирски празници. Фотографи идват и от по-далечни краища: от Пловдив, Пазарджик и даже от Шумен. В статията си „Първите фотографи в Родопите" Константин Канев[15] дели местните фотографи на три групи в зависимост от мястото на появата им: Устовско-Чепеларска, Горно-Дерекьойска и Райковска група. Две поколения фотографи оставят „душа и сърце", следа в културния живот на Родопския край. Техните снимки са огледало на материалната и духовната култура на този край. В техните снимки се срещаме с едно отминало време, с един изчезнал свят. Те документират минали овчарски времена, свирни на гайди и кавали, съзвучие на чанове и тюмбелеци, овцете по зимните кошли в Беломорието и летните мандри. Те също отразяват сътвореното от златните ръце на родопските майстори: къщи и конаци с еркери, резбовани тавани, мостове, църкви и чешми.

УСТОВО дава първият родопски фотограф *Анастас Белковски* /по-късно работи с Д. М. Германски в Кюстендил/. От 1900 г. в Устово „се свъртел" един грък от Ксанти – Тимолеон Метаксас. Най-изтъкнат родопски фотограф е *Крум Савов*, роден в Устово през 1882 г. През 1900 г. отбил военната си служба в Картографския институт в София и изучил и фотографско изкуство.



114



115

114. Тодор Факиров. Излет до Черни връх в края на века

115. Иван Карастоянов. Алеко Константинов на излет с приятели до Урвичкия /Кокалянския/ манастир. Гергьовден, 23 април 1888 г.

През 1902 г. в Чепеларе открива първото родопско ателие и успешно представя българското фотографско изкуство в международната изложба по художествена фотография през 1905 г. в Лиеж и през 1907 г. в Париж.

В останалите градове работят единични фотографи, малко на брой и нетвърде продължително. Трудно е да се установи пълният списък на фотографите в България, но все пак техният брой в периода 1878 – 1900 г. е към 60 – 70, а след това до Първата световна война нараства към 220, без да се броят амбулантните фотографи, както и някои временно просъществували.

ПЪРВИТЕ ЖЕНИ–ФОТОГРАФИ

Първите жени-фотографи в България срещаме сравнително рано.[16] Първоначално това са чужденките *Гизела Тодт* и *Хабшийд*, дошли в края на века в Русе и работили там кратко време. Една от малкото достигнали до нас снимки на Хабшийд представлява Венета Спиридонова, майката на Вела Благоева. Първите българки-фотографи обикновено усвояват тази професия от мъжете си, на които помагат, а впоследствие работят и самостоятелно. Консервативните разбирания на епохата не допускат жената да бъде фотограф. Дори и в Европа по това време рядко срещаме жени-фотографи. Джулия Маргарет Камерон е все пак рядък случай.

След Освобождението жената, която дотогава е най-често учителка, започва да навлиза в някои нови за нея професии. Към 90-те години срещаме като фотограф името на *Райна Керемидчиева* от Русе, получила златен медал на Пловдивското изложение в 1892 г. Русенският фотограф Рудолф Либих през 1881 г. се оженва за *Елена Кюсколд* от Виена, която става негова най-близка помощничка в ателието му. Неговият най-голем син Емил помага на баща си като оператор и лаборант, а майката се занимава с ретуш. По-късно Емил заминава за Будапеща да специализира.

Румънският фотограф Онорий Марколеско е близък с някои от българските емигранти в Букурещ /познава Ботев и Венета/. По внушение на Стамболов през 1878 г. се установява в Търново със семейството си: двама сина и три дъщери. Наема къща до Венета Ботева и открива ателие. Тук се сближава с Димитър Благоев. В 1902 г. Марколеско се преселва във Варна. Дъщерите му *Лучия* и *Шарлота* усвояват бащината професия. Едната от тях работи с баща си, а в 1907 г. ателието поема съпругът ѝ Курциус. Самостоятелно в София през 1904 г. те откриват ателие „Рембранд" на ул. „Цар-Освободител" /днес бул. „Руски"/, където Лучия е портретист-оператор, а Шарлота – лаборант-ретушор. Посетители на ателието са най-често хора на прогресивната мисъл и между тях твърде често тук „пият кафето си" Дядо Благоев, Георги и Тина Киркови, Койка Тинева, Никола Габровски, артисти, художници, скулптори.

Най-хубавите снимки на Дядото и на Кирков, семейна снимка на Тина и Георги Киркови, груповата фотография на Ана Стефанова /първата жена партиен секретар в България/ и Койка Тинева /първата политемигрантка в СССР/ са правени от Лучия Марколеско в ателие „Рембранд". Изработени прецизно, подлепени на картон, те са съвършено запазени и до днес.

През 1912 г. Лучия заминава за Гренобъл и защищава титлата „лисансие по френска литература". По това време тя разменя писма с Г. Кирков /предадени в музея „Г. Кирков"/.

През последните години от живота си възрожденският фотограф Тома Хитров, вече с разклатено здраве, запознава жена си *Елена Хитрова* с фотография /към 1901 – 1902 г./. Тя не само му помага, но го и замества, особено когато острият ревматизъм, придобит от хъшовските години, често го сковава на легло. Когато Хитров умира /април 1906 г./, тя продължава под негово име да работи и сама издържа многобройната си челяд: 6 момичета и едно момче. Тя е подпомагана от Йосиф Буреш, който известно време бил в съдружие с Хитров. Когато най-голямата дъщеря Иванка навършва 17 години, майка ѝ я изпраща в Дрезден, където завършва фотография. През 1921 г. Иванка се омъжва за фотографа Борис Маждраков и по-късно заминават в Австрия, където работят като фотографи. Втората дъщеря, Бойка, завършва фотография в Берлин и работи като фотограф-портретист до 1932 г., когато заминава за чужбина. В Сан Франциско тя отваря фотографско ателие и става един от най-добрите портретисти в този град.

Една от рано изявилите се жени-фотографи е и *Недялка В. Качулева*. Тя е родена в Ямбол на 19.IX.1890 г. в семейство на банков чиновник. През 1905 г. Недялка завършва IV-класното училище в Ямбол и започва да работи при брат си Благовест Качулев – фотограф. Тя не само му помага в лабораторната работа, но работи и като оператор. През 1907 г. в Ямбол идва столичният фотограф Иван Карастоянов, за да направи снимки на офицери от кавалерийския полк. Наема ателието на Качулеви, които и от него усвояват много новости във фотографската техника. Карастоянов ги поканва на работа при себе си в София. Благовест заминава, но Недялка остава. Според тогавашните нрави не е допустимо едно момиче да отиде да учи в чужд град занаят, и то при мъже. Недялка продължава да работи като фотограф в Ямбол, като за помощник в лабораторната работа се включва по-малкият и брат Георги Качулев. През Балканската и Междусъюзническата война Благовест е мобилизиран, а през Европейската и Георги постъпва във войската. Недялка Качулева остава сама: оператор, лаборант и ретушор. Тежките условия на работа и лишенията на военните години изтощават нежния и организъм. След една силна простуда тя заболява и умира на 26-годишна възраст.

През юни 1896 г. ученичките, които завършват Софийската девическа гимназия, отиват при видния столичен фотограф Димитър Карастоянов да си направят абитуриентска снимка. Между тях е и

Райна Балджиева от Пирдоп. Бащата, голям търговец на гайтани, довежда многобройното си семейство от 13 деца и се заселва в София. Фотографът Карастоянов харесва момичето не само като модел, а прави предложение и за женитба. Тя е на 18, а той на 42 години, когато се оженват. Жилището им е на бул. „Цар Освободител". След три години се ражда първото им дете Бончо Карастоянов. Това е бъдещият наш голям фотограф-художник и кинооператор. Почти през две години следват още три деца. Райна Карастоянова е не само красива, но и умна жена. У нея се таят артистични дарби. За да се изявят, Димитър взема, жена,която да гледа децата, а на жена си учител по рисуване и по пеене. И в двете области Райна се очертава като рядък талант. Тя школува пеене при Христина Морфова и участвува в редица концерти в страна и в чужбина. През 1908 – 1909 г. работата в ателието се разраства. Макар Карастоянов да има помощен персонал, налага се участието на доверено лице, което пълноценно да го замества. Тогава Райна усвоява операторското майсторство и поради голямата си изобразителна култура постига завидно съвършенство в портрета. Докато Димитър прави снимки на мъже, групови снимки и изгледи вън от ателието, Райна се специализира в женските портрети. Когато в 1912 г. се обявява Балканската война, Димитър, макър и немлад /56 години/, отива като военен фотограф на фронта. Райна Карастоянова поема изцяло работата в ателието и напълно го замества. По това време е завършен и строежът на вилата в Павлово, където малко по-късно се построява специална сграда за лятно фотоателие. Тук идват да се снимат дамите от столичния хайлайф не само в ателието, но и на открито, в паркова обстановка, в обширната градина с естествен извор и водопад, езеро с лебеди, с цели алеи от рози, карамфили и други цветя, една твърде романтична обстановка за сантиментално настроени натури. В това ателие работи Райна, а Димитър след завръщането си от фронта работи в студиото на „Цар-Освободител". Последните години от живота си /1916 – 1919/ той е с разклатено здраве и твърде често цялата работа се поема от Райна. В 1921 г. тя ликвидира ателието в София и остава да работи в лятното ателие в Павлово, където снима и рисува. Синовете и Бончо и Божидар са вече израснали и се утвърждават като фотографи. Тя вече може да си почине и преустановява фотографската си дейност към 1936 г.

Към пионерите на фотографското дело в България следва да отнесем и *Елена Йотова*/1892 – 1969/. Родена в с. Търнак, Врачански окръг, тя още от малка се преселва в Бяла Слатина и тук прекарва целия си живот. На младини Елена Йотова се увлича от художествените занаяти и през 1912 г. е изпратена в София на курс по бродерия. По време на курса идват фотографи да правят снимки на български шевици. Любознателната Елена се заинтересувала от фотографията. След завършването на курса по бродерия тя остава в София и няколко месеца изучава фотография при столичните фотографи Иван Карастоянов и Димитър Сотиров. В София тя си купува и фотоапарат „Ика-Дрезден", формат 9 х 12, със сгъваем мех и обектив „Палма" /дубъл анастигмат 1,6, фок. 1:355 мм/. Същата година тя се завръща в родния си край и с апарат в ръка обикаля селата на Белослатинска и Оряховска околия. Жените я посрещат с присмех: „Я, къде се е чуло и видело жена-фотограф!" Но Елена Йотова продължава да упражнява своята любима професия:" Обикалях селата и снимах хора от народа и всичко, което ми се виждеше интересно. Пролет и лято фотографирах, а зиме се занимавах с бродерия." По-късно Йотова отваря ателие в Бяла Слатина, но продължава да обикаля из родния си край и така до 1955 г., когато преустановява работата, защото вече не вижда.

Значителна част от снимките и негативите, представляващи интерес за отделни селища, тя предава на комисията за написване история на родния край, а други – в историческата сбирка към музея в Бяла Слатина.

РАННОТО ФОТОЛЮБИТЕЛСТВО В БЪЛГАРИЯ

Първите фотографи-българи в същност са фотолюбители.[17] Някои от тях впоследствие стават професионалисти,като или изцяло се посвещават на фотографията, или /както често се среща/ наред с основното си занятие – художник /зограф/, книжар, аптекар, терзия /шивач/, часовникар /сахатчия/, се занимават и с фотография.

Първите фотолюбители усвояват фотографията в чужбина: в Русия или в свободните съседни балкански страни: Румъния и Сърбия и по-рядко в Австрия и Франция. Малцина от тях остават „чисти" фотолюбители, без да превърнат впоследствие фотографията в основен или страничен занаят. Причината е, че заниманията с фотография в чисто любителски план е скъпа и трудна работа, особено по време на мокрия колодиев процес, достъпен за малцина.

Първите фотолюбители не използуват фирмен знак, нито поставят някъде името си и това затруднява извънредно много днешното изследване. Дори когато в печата започват да се публикуват техни снимки, най-често те се дават с означението „по любителска фотография" и твърде рядко се споменава авторът на снимката.

През Възраждането наред с грижите за училищното и читалищното дело се явяват почини и за усвояване на изкуството. Така през ноември 1864 г. художникът Николай Павлович публикува в цариградския български печат обширна програма за създаване школа за живопис, която да обучава даровити български младежи.

В област га на фотографията подобно предложение публикува фотографът Иван Карастоянов, син на българския фотограф в Белград Анастас Карастоянов. Изучил основно фотографията при баща си, а по-късно специализирал във Виена, младият Иван Карастоянов е обладан от желанието да научи на



116

116. Димитър Карастоянов. Автопортрет. София, 1890 г.



117

117. Димитър Карастоянов. Петко Тодоров. София



118

118. Димитър Карастоянов. Иван Вазов. София



119

119. Димитър Карастоянов. Капитан Коста Паница. София

фотография всеки, който иска да усвои това „красно художество", и особено младежите. Неговото предложение представлява в същност опит за пръв път в България да се организира курс по фотолюбителство, и то предимно за младежи-фотолюбители. За целта той помества в цариградския български вестник „Право" през юли 1872 г. рекламно съобщение:

ИЗВЕСТИЕ
за фотографическо снимане

Долуподписаний имам чест да известя на почитаемата българска публика, че днес тръгвам от Белград за в отечеството си Самоков за виждане със сродниците и приятелите си; а защото ще ся бавя там няколко месеца, то като съм изучил добре фотографията, за това известявам, който би желал да научи за кратко време фотографията, трябва са дя споразумее с мене лично или писменно.
Аз ся обещавам за най-кратко време за 15–20 дни, а и с твърде умерени цени, да науча всекой, който би пожелал да научи това изкуство, за което европейците много пари смъкват от нас. Освен това мога да снабдя всекиго, който изучи фотографията при мене, и с всички фотографически оръдия /апарати-халати/ и такожде с твърде умерения цени и с пристойната стойност.
Надея ся, че нашите младежи, а особено ония, които имат желание за това твърде красно художество, ще ми ся отзоват както трябва.
Моля всичките български уредници да препечатат това ми известие, което пущам в свет не само за мой личен интерес; но целта ми е да научат това изкуство мнозина от съотечествениците ми из цяла България, тъй като да ся избавим един път от чужденците, които за всяко нещо ни празнят джобовете.

Белград, 13 юния 1872
Йованчо А. Карастоянов, фотограф

Един от първите известни фотолюбители е Христо С. Златаров от Хасково, баща на проф. Асен Златаров. Будният българин усилено се самообразова, а към 1869 г. отива да следва аптекарство в Италия, където под влияние на национално-революционното движение на Гарибалди дооформя своя прогресивен мироглед. Живее известно време и във Франция, където получава основни познания по фотография. Купува си фотоапарат и ръководство по фотография.
В спомените си за него жена му Теофана Хаджиминчева пише, че той често пътувал до Букурещ, където се срещал с Раковски, и бил близък приятел на Левски. Хасковският революционен комитет е заседавал в дома му. Вероятно във връзка с революционното дело с него се запознава Георги Данчов, който по време на заточението си в Диарбекир в писмо до брат си Никола заръчва: „Пиши в Хасково до г-н Христо С. Златаров и го помоли да ми проводи неговите две фотографически книги ".

Благоприятни условия за развитие на фотолюбителството се създават в края на века, когато от мокрия колодиев процес се преминава към сухите броможелатинови плаки. У нас към 1890 г. вече работят няколко фотолюбители. Тяхното число постепенно се увеличава. Наред с професионалните фотографи Иван и Димитър Карастоянови, Кавра и други, след 1891 г. започват да се появяват в печата снимки и от фотолюбители из средата на новата българска интелигенция: учители, лекари, инженери и офицери. Публикуваните снимки са най-често пейзажи от „живописна България", изгледи от градове и понякога събитийно-протоколни снимки из живота на княза.
Фотоапаратът става постоянен спътник на мнозина от туристите и ловците и развитието на туристическото движение върви паралелно с популяризирането на фотолюбителството. Наред с българите като фотолюбители се изявяват и някои чужденци, дошли в България като преподаватели, инженери, печатари и други специалисти, като например руснакът проф. Порфирий Бахметиев, чехите Визнер, Ян Колар и др. С фотография се занимават и някои дипломатически чиновници. Може би най-ранните снимки на пристанищата Бургас, Несебър и Созопол дължим на фотолюбителя Аделбург, австрийски консул в Бургас.
Един от първите фотолюбители в България е художникът Антон Митов /1862–1930/[18] . След опожаряването на родния му град Стара Загора през Освободителната война Митов се озовава като бежанец в Свищов. Тук през лятото на 1877 г. се запознава с фотографа Иван Карастоянов, дошъл с баща си от Белград. По време на оформянето на Първото българско изложение в Пловдив през 1892 г. Митов отново се среща с Иван Карастоянов, на когото е възложено изпълнението на фотографските задачи. Със съдействието на Карастоянов Митов се снабдява с фотоапарат и създава първите си любителски творби. Като учител в Пловдив заради демократичните си убеждения и като противник на Стамболовия режим е преместен в Сливен, но подава оставка и се премества във Варна. Тук изкарва прехраната си, като прави увеличения от фотографски портрети. Тогава във в. „Пловдив" и варненския „Черно море" се появява следната реклама:
„Художник, свършивши Флорентинската академия на изящните изкуства, учителствувал 7 години като първостепенен учител по рисуването в Държавните гимназии, награден с три сребърни академически медали и получивший златна медал на Пловдивското изложение, приема да прави увеличени от фотография, до естествена големина портрети с черна креда /туш/ по много намалени цени.
За един портрет само глава и малка част от раменатa и гърдите... 25 лева. За един портрет глава с цели гърди, особено офицерски с еполети, ордени и пр. 35 лв.

Живописец Антон Митов – Варна



120

120. Табло с гравюри-прерисовки от фотографски портрети



121

121. Д. Карастоянов. Димитър и Райна Карастоянови. Венеция, 1910 г.



122

122. Димитър Карастоянов. Лора Каравелова, София



123

123. Недялка Качулева. Автопортрет. Ямбол



124

124. Димитър Карастоянов. Райна Карастоянова. София



125

125. Димитър Карастоянов. Стефан Македонски в ролята на Каварадоси от операта „Тоска“. София



126

126. Елена Хитрова



127



128

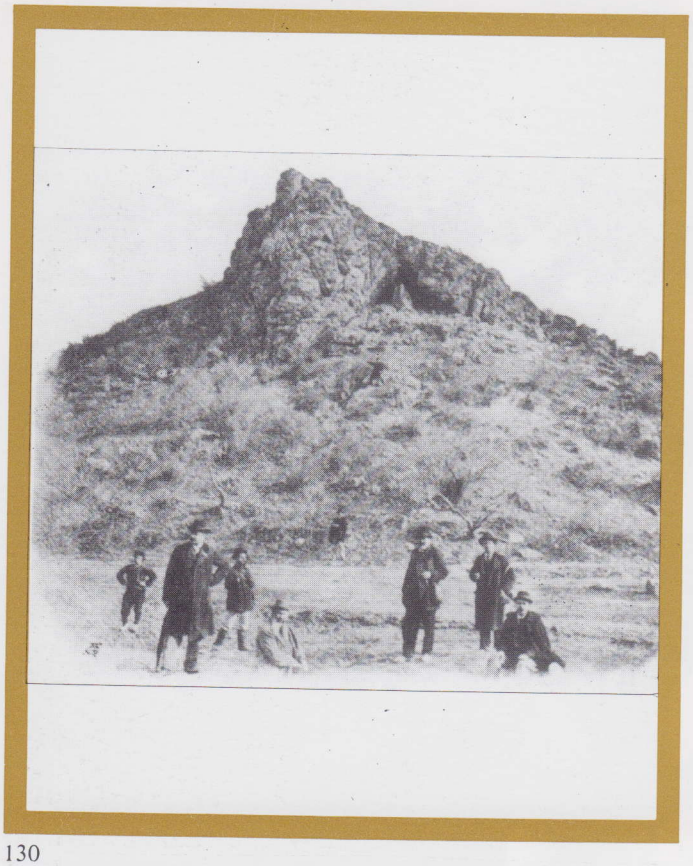
127. Елена Йотова. Автопортрет. Бяла Слатина

128. Неизв. Проф. Порфирий Бахметиев. София

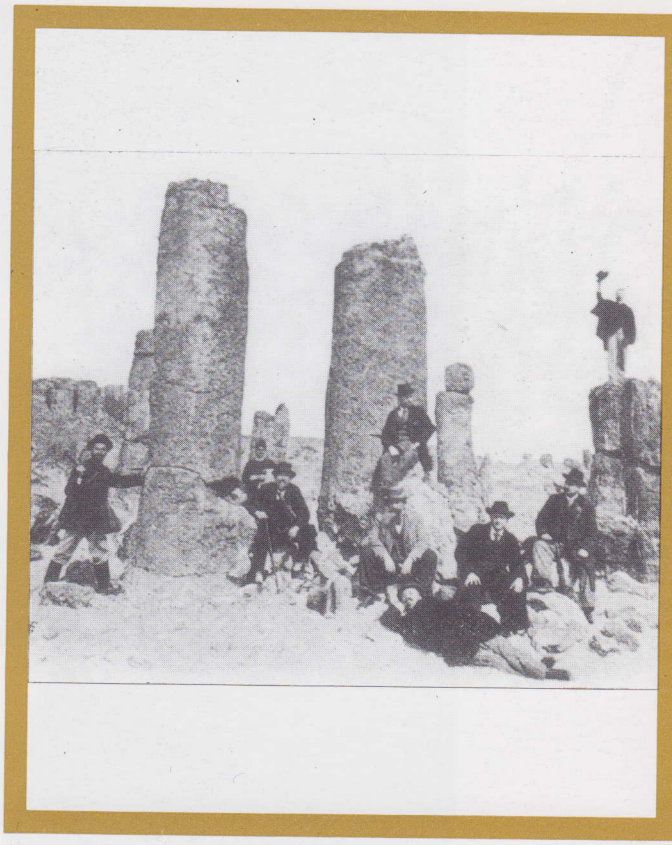


129

129. Стоян Георгиев . Автопортрет



130



13



132

130, 131, 132, 133, 134, 135. Илюстрации и заглавна страница от „Курс по фотография“ на Стоян Георгиев. София, 1904 г.



133



134

Стоянъ Георгиевъ

Редакторъ-сътрудникъ на списанието „La Photographie Française" въ Парижъ.
Касиеръ на Любителското Фотографско Дружество въ София.
Награденъ съ медалъ за изкуство въ конкурса на фотографски картини въ Парижъ.

КУРСЪ

ПО

ФОТОГРАФИЯТА

СПОРЕДЪ СЪВРЕМЕННИТЪ ИЗИСКВАНИЯ
НА ХУДОЖЕСТВОТО.

Съ 112 илюстрации.



СОФИЯ

135

ПРАКТИЧЕСКО РЪКОВОДСТВО

ПО

ФОТОГРАФИЯТА

С КРАТКИ ОБЯСНЕНИЯ ПОЧТИ ПО ВСИЧКИ
КОПИРНИ ПРОЦЕСИ И ТИЯ НА

ПЛАТИНОТИПИЯТА, ГУМИДРУКА, ПИГМЕНТА
И БРОМЕЛДРУКА

С

ОКОЛО 200 РАЗНИ РЕЦЕПТИ

ОТ

Т. К. АПОСТОЛОВ
фотограф

СОФИЯ
Печатница „Факел", бул. „Хр. Ботев" № 200
1923.

136

136. Заглавна страница на „Практическо ръководство по фотографията" от Тома Апостолов.

ФОТОГРАФЪ

Органъ на Съюза на фотографскитѣ занаятчийски сдружения

въ България

PHOTOGRAPH

Organ des Verbandes der Berufsphotographen-Vereinigungen

IN BULGARIEN

Год. II—1929 г.

БРОЙ 7

Декемврий

Редактира комитетъ

Излиза всѣки месецъ

Адресъ — Adresse

София, Бул. „Мария Луиза" № 30

Абонаментъ

за год. 120 лв.

Хр. Рашевъ

ДВА ЮБИЛЕЯ

1879 — 1929 и 1919 — 1929 години.

137



Една екскурзия въ Родопитѣ.

138

137. Начална страница на сп. „Фотограф" от 1929 г.
138. Илюстрация от „Курс по фотография" от Стоян Георгиев, 1904 г.



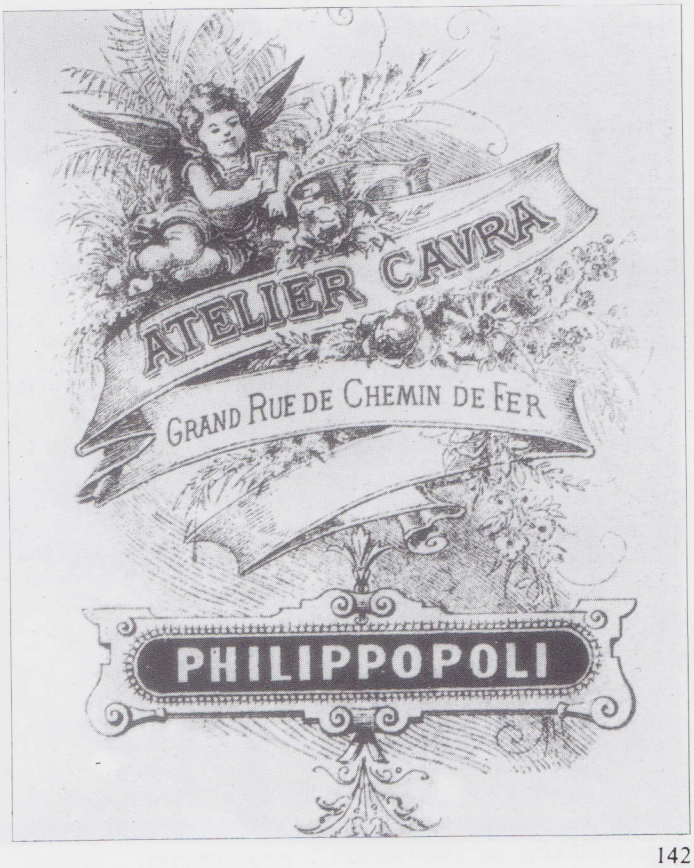
139



140



141

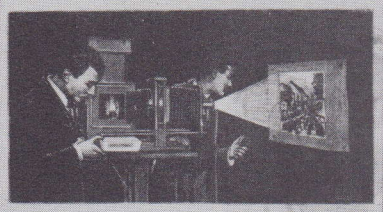


142

139, 140, 141, 142. Фирмени надписи

Наредена потрѣбната ясность на картината, отнема се бѣлата книга, и на мѣстото ѝ поставя единъ листъ книга «au gélatino-bromure» и се позира нуждното врѣме.

Врѣмето на позата зависи споредъ прозрачността на негатива или величината на изображението. Понеже тази желатино-бромурна книга е малко скжпа, то, за да не се хаби цѣлата, може да се отрѣже късче отъ нея и да се испита, като веднага се провѣри и, щомъ се узнае, каква поза изисква, да се позира.



Фиг. 85.

Тази книга се проявява както плакитѣ. Най-препоржчване да се проявява съ оксалатъ, макаръ и да може да се проявѣ съ хидрохинонъ. Его формулата:

A	Кипяща вода	1000 грама
	Oxalate neutre de potasse	300 »
	Bromure de potassium	1 »
B	Кипяща вода	1000 грама
	Sulfate de fer pur	300 »
	Acide citrique	10 »

Всѣко добрѣ разтворено, като испие, филтрира се и съхранява въ 2 отдѣлни флакона.



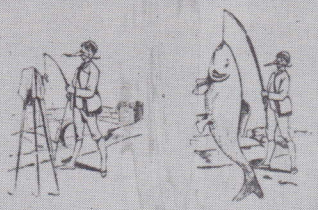


Отдавна не се бяли виждали!

Обикновена вода	1000	грамма
Soude caustique	6	»
Chlorhydrate d'hydroxylamine	4	»
Bromure de patassium	1	»

Проявяванье съ амидолъ.

Дистилирана вода	1000	грамма
Sulfite de soude neutre	100	»
Amidol	10	»



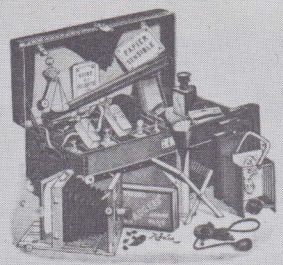
Рибата прѣди и слѣдъ фотографиранѣто.

РЪКОВОДСТВО
по
ФОТОГРАФИЯТА

Споредъ най-новитѣ методи.

Съ 100 илюстрации.

Съставилъ
СТОЯНЪ ГЕОРГИЕВЪ.



Друга формула за бързи снимки.

Обикновена вода	1000	грамма
Sulfite de soude	200	»
Carbonate de soude	100	»
Paramidophénol	12	»



Угощаватъ го съ собствената му глава!



Домашна лаборатория.





Фотографиранье съ магнезиево осѣтление.

143

143. Страници от „Ръководство по фотографията“ от Стоян Георгиев от 1898 г.

За съжаление тази дейност не донася очакваните резултати, въпреки че тогава са на мода увеличенията в естествена големина,затова когато през 1894 г. Стамболов пада от власт, Митов се връща в София, за да заеме своето място в българското изобразително изкуство като живописец, художествен критик, изкуствовед, един от основателите на Държавното рисувално училище /сега ВИИ „Н. Павлович"/. Творчеството на А. Митов обхваща различни жанрове, но най-популярни са неговите битови картини.

Вместо ескизен бележник Антон Митов използува камерата и създава своите живописни композиции по снимки, правени преди всичко от него като фотолюбител. Някои свои портрети създава по снимки на Ив. Карастоянов, което изрично отбелязва пред подписа си и за което често търпи упреци. Любопитно е, че и неговият син, засл. художник Борис Митов /1891–1963/ създаде един от най-хубавите портрети на Георги Димитров по известната снимка на фотожурналиста Ганчо Стоянов.

Като художник на илюстрованото списание „Светлина" Антон Митов е един от първите, които поместват като рисунки портретите на Левски, Ботев и други революционери, правени по снимки.

През 1913 г. в западния печат се появяват публикувани от Пиер Лоти снимки на мними жестокости на български войници. От колоните на в. „Мир" от 26.I.1913 г. Антон Митов доказва, че това са фотомонтажи, които не отговарят на действителността.

В края на века списанията „Светлина" /1891/ и по-късно „Български турист" /1904/, „Картинна галерия" и „Художник" /1908/ започват да поместват снимки от фотолюбители, най-често без да споменават авторите им, но почти винаги снимките са придружени с обяснение в познавателно и в художествено отношение. Тези анотации сега ни изглеждат наивни, но те дават известна представа за тогавашния естетически критерий, за това, какво тогава се е смятало за художествена снимка. Като „фотокоментатор" на сп. „Художник" се изявява често професорът по класическа филология Ал. Балабанов, един от редакторите на списанието.

Първите фотоапарати се внасят от чужбина, но някои находчиви фотолюбители сами си конструират такива. Така през 1876 г. Стоян Георгиев прочита едно кратко описание на фотографския процес във френски труд по физика. Тогава му хрумва идеята сам да си построи фотоапарат. Като използува леща от примитивен далекоглед и метални кутия с кръгла форма, той построява фотокамера, с която снима върху плаки, приготвени от него по мокрия колодиев процес.

В София в края на века започват да се внасят редовно сухи броможелатинови плаки „Люмиер" и любителски фотоапарати. Фотографски материали – хартия, химикали, готови проявители, обективи и фотоапарати – в София се продават в придворната аптека на Н.И. Странски, а в Пловдив – в магазина за фотографски материали на И.И. Голденфан.

Освен това по думите на акад. Иван Буреш /син на фотографа Йосиф Буреш/ в София често идват представители на фотографски фирми, които носят „мостри и прейскуранти" /каталози – бел. авт./, по които желаещите си изписват фотоапарати и фотоматериали от чужбина, главно от Виена. По-късно чуждите фирми откриват в София, Пловдив и Русе свои представителства.

НАЧАЛО НА ОРГАНИЗИРАНОТО ФОТОЛЮБИТЕЛСТВО

Увеличаването на броя на фотолюбителите поражда и нужда от тяхното организиране. Първото любителско фотографско дружество се основава в София в 1897 г., само 17 години след освобождението ни от османско иго. Инициатор за създаване на организирано фотолюбителско движение в България е *Стоян Георгиев*. Още в 1876 г. му попада кратко описание на фотографския процес във френски труд по физика. С направения от него фотоапарат успява да направи сравнително сполучливи снимки от семеен характер и от живота на руската военна част, където бил причислен като телеграфист. Към 1881 г. си купува от руски чиновник ръчен фотоапарт, руско производство /вероятно туристическия апарат на Езучевски/.

Въвеждането на сухите броможелатинови плаки у нас довежда до опростяване на фотографската техника и допринася за развитието на фотолюбителското движение след 1890 г. През 1895 г. около Стоян Георгиев и неговия син Георги, който също ревностно се залавя с изучаване на фотографията, се образува малък кръжок, който се стреми към научно и задълбочено изучаване на фотографските процеси, като за целта ползува руски, немски и френски източници. Със своята дейност те увличат нови привърженици и в 1897 г. е образувано първото у нас Любителско фотографско дружество с устав и ръководство: председател Васил Златарски – професор по история, подпредседател - проф. Порфирий Бахметиев - физик, секретар Стоян Георгиев и членове Карл Маркграф - оптик, Георги Ст. Георгиев, художниците Борис Михайлов, Петко Клисурски и Иван Ангелов, инж. Георги Бръчков - поддиректор на БДЖ, Георги Нестуц, Христо Генев, Стефан Влахов, Васил Скалак и др.

Дружеството си създава своя библиотека и се абонира за списанията „Фото Ревю", „Ла фотографи франсез", „Фото газет", „Фотографише централблат унд митайлунген", които дават възможност да се следи световното развитие на фотографията. Дружеството организира публични сказки със съдействието на дружество „Славянска беседа", придружени с прожекция на диапозитиви. Високата култура и любознателност на първите фотолюбители допринасят за утвърждаването на художествената фотография.Оживената дейност на фотолюбителското дружество се изразява в теоретически и практически занимания. Теоретическите се водят всеки вторник в някогашната сладкарница „Роза", а практическите - в курс по

фотография за членовете на дружеството и за всички, които се интересуват от фотография. Лектор и ръководител на курса е Стоян Георгиев, в чиято фотолаборатория се правят опити. Освен това членовете на клуба редовно устройват излети, за да снимат на открито.

Натрупаните знания и практически опит позволяват на Стоян Георгиев да напише и издаде през 1898 г. първото „Ръководство по фотография", а през 1904 г. „Курс по фотография", в който вече са застъпени и художествените проблеми на фотографията. През 1899 г. Стоян Георгиев е избран за редовен сътрудник на френското списание „Ла фотографи франсез", което помества няколко негови снимки, както и снимки от различни кътове на България. През 1904 г. Стоян Георгиев е награден със сребърен медал за изкуство в Париж.

Интересна личност е подпредседателят на дружеството проф. Порфирий Бахметиев /1860-1913/, забележителен руски учен-физик. През 1880 г. изобретява телефотограф, предшественик на съвременния телевизор. През 1885 г. в руското списание „Електричество" публикува подробни данни за изобретения телефотограф, „който би могъл да служи на нашето око така, както телефонът на ухото ни". През 1896 г. заедно с руския лекар Павлов прави първата в България рентгенова снимка на човешко тяло. Така Бахметиев се явява основоположник на научно-техническата фотография у нас.

Обикнал България, проф. Бахметиев приема през 1892 г. българско поданство и остава завинаги свързан с нашата страна: „Аз нося в сърцето си три отечества: Русия - моята родина, Швейцария - където получих образованието си, и България - която ми даде гостоприемство в разцвета на моята творческа дейност".

След няколкогодишен живот дейността на фотолюбителското дружество постепенно заглъхва /1904 / , а периодът на войните /1912-1918/ съвсем не благоприятствува развитието на организирано фотолюбителство. Но след Първата световна война, в 1920 г., по инициатива на Георги Ст. Георгиев група ентусиазирани фотолюбители създават „Български фотоклуб", който продължава традицията на първото фотолюбителско дружество, но вече на много по-широка обществена основа и като обединява най-талантливите фотолюбители.

ФОТОГРАФИЯТА В ПЕРИОДИЧНИЯ ПЕЧАТ

Възрожденският печат дава сведения за фотографията като техническо изобретение, но не е в състояние да помества снимки. Нуждата от образна информация се задаволява от литографията, а фотографията сравнително късно попада в масовото производство на образи. В 1880 г. „Ню Йорк дейли график" публикува първата снимка по фотоцинкографския метод, открит от Стивън Хорган. В 1903 г. в Лондон излиза първият таблоид - масов илюстрован вестник за сензация, а в 1909 г. неговият тираж е вече един милион.

У нас фотоилюстрацията навлиза след въвеждането на фотоцинкографията. След 1890 г. се появяват първите илюстровани списания, в които освен гравюри започват да се печатат и снимки. Така през 1891 г. илюстрованото списание „Светлина" - „журнал за наука, изкуство и индустрия", още в първите си книжки запознава читетелите с тогавашното състояние на фотографията и нейното приложение, помества биографиите на великите изобретатели на това „ново изкуство". Списанието пише: „Никое друго средство не може тъй верно, тъй бързо и тъй подробно да съперничествува с фотографията и никога човеческата ръка не ще може да достигне онова съвършенство и оная скорост, с които отраженията на светлината отпечатват предметите".Списанието дава сведения за първите опити във Франция в областта на моменталната фотография, фотографията с изкуствено осветление /електричество/, астрофотографията. А през 1892 г. запознава читателите с успешните опити в цветната фотография: „Надеждата за възпроизвеждане на естествени краски чрез фотографията е почти осъществена. Както е известно, французский проф. Липман представи непоследък в парижката Академия на науките резултатът от своите изследвания по фотографиране на предметите в естествените им краски." Три години по-късно в бр. 4 и 5 от 1895 г. списанието отново публикува статия върху цветната фотография – „Фотография на краските" от проф. Вайлер, превод от сп. „Revue des deux mondes", и заключава: „Фотографията е едно от чудесата на настоящия век. Никакво съвършенство на рисуването не може да се мери с висшата сила, точност и бързина на фотографията. И няма да бъде далеч денят, в който учените като проф. Липман, Марей и Демени ще ни изненадат с още по-дивното изобретение върху приложението на краските."

Краткото време за експониране, постигнато в края на века, разкрива нови възможности пред фотографията. Едуард Майбридж в САЩ и проф. Жул Етиен Марей в Париж пристъпват към регистриране фазите на движение на човек и полета на птица с помощта на „фотопушка" – камера с бързодействуващ затвор. В 1892 г. Демени снима движенията на ковачи, които удрят с чукове по наковалня. Майбридж предава движението на коне в тръс и галоп.

За да задоволи интереса към тоя род снимки, редакцията на сп. „Светлина" влиза във връзка с проф. Марей, който дава съгласието си да бъдат поместени в списанието някои от неговите опити /бр. 4/1891 г./, а по-късно публикува статията му „Нови опити по хронофотографията"/кн.11/1895г./ Списанието запознава читателите си с всички новости във фотографията: с астрофотографията или „изкуство да се фотографират звездите", с приложението на рентгеновата фотография, а в кн. 3/1898 г. помества статията на проф. L. Gaze „Фотография на мисълта".

Илюстрованото списание „Светлина" излиза



144

144. Софийските фоторепортери Антон Антонов и братя Юскеселиеви /Христови/ по време на снимки. София, 1924 г.

повече от 40 години /1891–1934/ и помества богат изобразителен материал, предимно фотографии: събитийни снимки, битови сцени ,изгледи от градове, красиви кътове от родината и исторически паметници, портрети на видни личности, наши и чужди. Статии за фотографията и снимки поместват списанията: „Художник" /1905–1908/, „Картинна галерия" /1905–1925/, „Българска илюстрация" /1926/, „Български преглед" и др., а сп. „Българска илюстрована сбирка" открива рубрика за фотография и помества снимки от Димитър Карастоянов.

По време на Първата световна война се появяват две нови списания: „Отечество" – издание на Министерството на войната, и „Аз знам всичко" – частно издание. „Отечество" помества снимки из живота и действията на българската войска, но текстът преобладава. Седмичното списание „Аз знам всичко" е изцяло илюстровано и предава събития от цял свят. Поради това прераства в „Панорама из целия свят", сродно по характер издание.

Списанието помества снимки от военните действия по всички фронтове и други важни събития не само от лагера на воюващите страни ,но и от неутралните. Помества и някои любопитни факти /мода, куриози/ и става най-разпространеното списание с голям за времето тираж – 30 000 броя. Илюстративен материал черпи от чуждите списания. Фотоилюстрацията от България заема незначително място, като причината е, че за събитийни снимки от страната списанието разчита изцяло на доброволни сътрудници. За да ги насърчи, то обещава, че „за всяка поместена снимка любителите-фотографи ще получат половин годишен абонамент или една сума от 5 лева". За фотоинформация от столицата списанието отчасти ползува снимки от професионалните фотографи Иван и Димитър Карастоянови, но „търси фотограф постоянен със и без апарат, с месечна заплата".

След Първата световна война започват да излизат като седмични издания с обществено-политически характер „Илюстрована седмица"[20] и „Политика". Първото е едно добре оформено издание, което помества снимки на дълбок меден печат. Около 30-те години започват да излизат няколко илюстровани списания за култура, изкуство и обществен живот, които поместват множество фотографии. От тях сп. „Завети" използува за корици и вътрешна илюстрация художествени снимки от най-изтъкнатите фотомайстори: Бончо Карастоянов, Георги Георгиев, Пенчо Балкански, Никола Божинов и други.

Повишеният интерес към фотографията поражда нуждата от фотографски списания. Започва да излиза /1921–1925/ сп. Фотограф", месечен орган на фотографското сдружение под редакцията на Ф. Грабнер, Тома К. Апостолов и Ал. Стоянов. След прекъсване от три години, през 1928 г. се появява ново списание „Фотограф", орган на Съюза на фотографските сдружения – „списание за фотопросвета и фотоизкуство", първоначално под редакцията на Хр. Рашев, след това на Ал. Гълъбов /1929–1930/, а през 1931–1932 г. редактор е Бончо Карастоянов.

През 1930 г. започва да излиза и „Фотоизкуство" – месечно списание за любители на фотографията под редакцията на Страшимир Рашев, а в 1934 г. „Фотопреглед" – списание за фотография и репродукционна техника. На следната година Българската централна занаятчийска кооперация започва да издава „Бюлетин" – списание за техническа и художествена фотография", който въпреки поместването на някои теоретични статии, запазва характера си на бюлетин.

Фотографските списания поради ограничения тираж, в който излизат /около 400 до 600 броя/, не могат дълго да просъществуват, особено когато се домогват до по-високо полиграфическо равнище. Някои от тях дават като приложения образцови художествени фототворби, печатани в чужбина.

ФОТОГРАФСКА КНИЖНИНА

Към края на века броят на фотолюбителите у нас постоянно се увеличава. Необходимостта от фотографска книжнина не само за начинаещите фотолюбители, но и за професионалистите подтиква Стоян Георгиев, един от основателите и активните членове на любителското фотографско дружество в София, да издаде през 1898 г. първото у нас „Ръководство по фотография". В 108 страници текст и 100 илюстрации към него са разгледани техническите процеси във фотографията: снимане, проявяване, копиране, репродуциране, видове апарати, обективи, лабораторни уреди и принадлежности.

Като продължение на това ръководство, допълнено с „най-новите открития до днес в областта на изкуството", Стоян Георгиев издава през 1904 г. „Курс по фотографията". Книгата обема 136 страници със 112 илюстрации, по-голяма част дадени като отделни от текста приложения на хромова хартия и хубав печат. Наред с техническата информация новата книга съдържа раздел „Художеството във фотографията" според съвременните изисквания. Художественотворческите проблеми на фотографията са предадени в една достъпна форма, като кратки, но целесъобразни упътвания, първи стъпки към систематично и всестранно изучаване на изкуството.

Според Ст. Георгиев фотографията не е нито лека, нито лесна работа, защото е цяла наука и изкуство. Приложението на фотографията в науката изисква буквално точно да се възпроизведе обектът. Обаче в пейзажната фотография от любителя-фотограф се изисква той да бъде „не прост копист на природата, а човек могъщ, който въпреки несъвършенството на чувствителните плаки за възпроизвеждане на всички цветове, да създаде картина /снимка – бел. авт./от природата, такава, каквато желае да я види нашето око в съвършен резултат, а не онова, което само обективът може да даде". Колкото до пор-

третната фотография, тя изисква „знание, вкус и опитност за управляване на светлината, както и за употреблението на отделни специални обективи и камери". Естетическите възгледи, застъпени в книгата, до голяма степен са извлечение от лекциите на Фредерик Дилае /Frederic Dillaye/, четени в Париж под заглавие „Основа и практика на художественото в пейзажната фотография". Като изхожда от възгледа на Бейкън, изразен в латинската дефиниция „Ars est homo additus naturae", т.е. „Изкуството – това е човекът, прибавен към природата", авторът дели хубостта във фотографията на две части: хубост в оптически смисъл /т.е. линиите в снимката/ и поетическа хубост, която се изразява в разпределението на светлосенките.

Тъй като фотографията тогава не е имала възможност правилно да предава цветовете, Стоян Георгиев разглежда преди всичко оптическата хубост, т.е. естетическото въздействие и композиционното значение на линиите – хоризонтални и вертикални, наклонени и пречупени – и тяхното зрително въздействие за характерното в сюжета. Но „оптическата илюзия в картината" /т.е. в снимката – бел. авт./ не зависи само от разпределението на линиите в кадъра. Под оптическа илюзия авторът разбира формите на предмета, които се получават от правилното разположение на светлината и сенките, както и рефлексите на светлината и въздушната атмосфера в пейзажа.

Следвайки Дилае, Стоян Георгиев разделя пейзажните снимки на четири вида: прост пейзаж – обикновен изглед на местност, пейзаж с хора /фигури/, лесови /горски/ изгледи и морски изгледи. Поотделно за всеки дава кратки указания, почерпани и от личен опит, кога и как да се снимат. Дълго време ръководствата на Стоян Георгиев са единствените във фотографската книжнина у нас. След войните неговият син Георги Ст. Георгиев пише редица трудове по фотография, където задълбочено и компетентно разглежда както техническите, така и художественотворческите проблеми на фотоизкуството. През 1903–1904 г. той публикува три малки монографии: „Фотографията и военното дело", „ Приложение на фотографията в археологическите изследвания" и „Съдебното следствие и фотографията".През 1917 г. като помощник-началник на училището за летци той издава учебник по аерофотография и фотограметрия. В годишника на Българския алпийски клуб през 1940 г. публикува монографията „Цветната фотография и планинарството". През 1954 г. е издаден трудът му „Записки по художественотворческите въпроси на прогресивната фотография". За съжаление част от трудовете, написани от Георги Георгиев ,не са издадени /„Планинската фотография" и „Естетически и технически проблеми на съвременната фотография"/. Ранната му смърт попречи да издаде тритомния труд „Основи на реалистичното изкуство". Освен като автор Георги Георгиев преведе от руски и немски няколко труда по кино- и фототехника.

През 1923 г. Тома К. Апостолов издава „Практическо ръководство по фотографията" с кратки обяснения по почти всички копирни процеси, както и тия на платинотипията, гумидрука, пигмента и бромелдрука с около 200 рецепти. По това време със съдействието на търговеца на фотоматериали Бено Фишер започват да излизат „Джебни книжки на практическата фотография", превод от немски. Някои представители на чужди фирми като например братя Елиезер /Русе–София/ издават каталози, които освен реклами на фотоматериали и фотоапарати съдържат и практически съвети и лабораторни рецепти.

През 1936 г. предприятието „Български Люмиер" издава част I от „Наръчник по фотография" от Бончо Карастоянов. Този вещо написан труд в някои отношения може и сега да служи като ръководство. Изложението започва с разглеждане на фотографските камери и обективи и действието на светлината. Най-подробно са разгледани негативният процес и техниката на проявяването. От позитивните процеси авторът отделя най-голямо внимание на ония способи, позволяващи лична намеса, като пигментовия, масления, бромомасления и гумения печат /отпечатък/.

Книгата завършва с бележки върху принципа на цветната фотография, с диапозитивни цветни или аутохромни плочи, употребата на филтри за цветни снимки. По това време цветната фотография у нас прави първите си стъпки. Като предвижда в близко бъдеще важни открития, Бончо Карастоянов изразява убеждението, че цветната фотография няма да замести, нито ще съперничи на живописта: „Фотографията, била тя цветна или не, има едни пътища, а живописта – други", заключава той.

Теоретични въпроси по фотография освен в книги намират място и в периодичния печат, в статии, в сборници, и бюлетини, циклостилни издания на лекции. Георги Георгиев публикува свои изследвания върху „Фотогенни особености на българските планини" и „Пътят на новата фотография", в които разглежда фотографията като изкуство със своя специфика, различна от тая на живописта. Бончо Карастоянов в поредица от статии разглежда художествените проблеми при портрета, пигментовия печат, фоторадирунг и др. Тома Апостолов превежда книгата на д-р Емил Маер „Бромелдрук", лекциите на Ото Прелингер върху проявителите. Фердинанд Грабнер прави публикации върху пигментдрука, ретуша, изкуственото осветление в портретната фотография, фона във фотографията. Статии върху теоретически и практически въпроси публикуват Стефан Балаш, Мориц Курц и Карл Сакал.

Вестник „Илюстрована седмица" през 1927 г. открива рубриката „Любителска фотография" и в серия подлистници разглежда някои основни въпроси като например „За тончувствителните плаки", „Портретни снимки на открито", „Снимки с магнезий", „Проявяване, фиксиране, тониране" и др. През 1926–1927 г. се появяват ръководствата по фотография на „Агфа" /малък формат, на

български език/ от д-р Хайнц Бек и /голям формат, на немски, френски и руски език/ от д-р М. Андерсен.

ФОТОГРАФИЯТА ПРЕЗ ПЕРИОДА НА ВОЙНИТЕ /1912–1918 Г./

Балканската, Междусъюзническата и Първата световна война влияят неблагоприятно върху развитието на фотографията у нас. По-голяма част от фотографите са мобилизирани, а част от тях са придадени към частите като военни фотографи.

В Балканската война участвуват сравнително малък брой фотографи. Те отразяват мобилизацията, на път за фронта: обозните коли, карани от опълченци, и оръдията, теглени от волове[21] . Самите бойни действия са извън обсега на обектива. Снимат се оръдия на позиция, войници в окопите,на пост или в землянките, как четат писма от дома, как се перат или водят „необявена" война с паразитите. Димитър Карастоянов снима и борбата с другия враг – суровата зима, борбата със стихиите, виелиците.

Артилерията е заела позиции пред Одрин. На преден план виждаме командира на батареята пор. Владимир Заимов как наблюдава с бинокъл вражеските позиции. Тогава като че ли не е имало „военни тайни", защото „Илюстрейтед лъндън нюз" помества самолета с пилотите Радул Милков и Продан Таракчиев, извършили на 16.X.1912 г. първия боен полет в света. Показва първите в света снимки на самолетно разузнаване на военни обекти: вижда се районът на гара Мустафа паша /днес Свиленград/, виждат се турски военни влакове, стоварващи войници и боеприпаси.

В ония времена боят все още е могъл да се наблюдава като на шахматна дъска: командирите, с извадени саби, повеждат ротите, които начело със знамето и под звуците на „Шуми Марица" и с мощно „Ура" атакуват „на нож" вражеските позиции. Една снимка от това време показва такъв момент: музиката на 13-и пехотен полк свири за атака...

Не липсват и вълнуващи сцени: Костадин Тачев от Пазарджик снима срещата на две майки от Батак, дошли да видят синовете си на позиция при Булаир. Измежду фотографите „военни протоколисти" с живо репортерско чувство са снимките на Петър Арнаудов от Казанлък.

Картината на разгрома на неприятеля не е дадена така внушително както в „Отстъплението на турците при Люле Бургас" от Ярослав Вешин. Фотографите не са „преследвали" противника. Но те дават безкрайните редици от пленени турски оръдия при Лозенград, цял ескадрон от „пленени" камили и разрушените фортове на Одрин. Уплашеното население посреща българите, които влизат в Одрин, очаквайки може би отмъщение. Но вместо него една фотография показва хуманността на българската армия: български войници делят залъка си с гладни турски деца.

Първата световна война е количествено много по-добре документирана: безброй снимки на военни части и командири, раздаване на храна, войска на бивак, копаене на окопи, учения, паради, походи, лазарети, молебени, клетва, посрещане на височайши особи и ... първите войнишки бунтове – военен съд и ... разстреляни войници.

И още една историческа фотодокументация: побратимяването с руските войници в района на Исакча /на Добруджанския фронт/ през декември 1917 г.

От летище Удово излитат самолети за военно разузнаване главно към Солунския фронт. Една серия от аерофотоснимки показва Солун, снет от 3100 м височина. На връщане пилотът пор. Ив. Маринов прави може би първата въздушна снимка на връх Олимп /18.I.1918 г./.

Войната е дадена и в негативната си страна: избити българи от отстъпващия противник, върволици от бежанци, старци, жени и деца, оставили изпепелени домове...



Част III

ФОТОГРАФИЯТА ПРЕЗ ПЕРИОДА 1919–1944 г.

В развитието на фотографията в България през този период настъпват важни промени: в организацията на фотографската дейност, в техниката, в тематичната и в идейно-естетическата насоченост. Силно отражение дават и обществено-политическите и икономическите промени, настъпили у нас и в света.

Великата октомврийска социалистическа революция и първото в света антифашистко въстание – Септемврийското от 1923 г., изиграват не само политическа роля. Пряк резултат от тях са утвърждаването на прогресивните тенденции в нашето изобразително изкуство, особено през 30-те години. Те намират място в творчеството на някои фотографи, които от публикации на битови сцени и етнографски сюжети преминават към социална тематика.

Върху българската фотография оказват влияние и новите тенденции в европейската и световната фотография. 30-те години са преломен момент в нейното развитие. Те бележат края на класическата, на традиционната фотография, залеза на пикторализма,на живописното влияние във фотографията и възхода на репортажната фотография, която заема доминиращо място.

Периодът след Първата световна война е свързан и с редица технически нововъведения: масово се използуват вече малкоформатните камери и високочувствителните филми, появява се цветната фотография у нас, въвежда се и електрическото осветление в ателиетата. Периодът е важен и в организационно отношение: създава се първото фотографско сдружение в София /1919/, Българският фотоклуб /1920/, фотографската кооперация /1930/, първата държавна фотослужба и фотоархив /1942/, образува се първото фотожурналистическо дружество /1924/.

ТЕХНИЧЕСКО РАЗВИТИЕ НА ФОТОГРАФИЯТА

Фотографската техника, с която се работи в България, е изцяло вносна, европейска. Няколкото саморъчно направени фотоапарати, както и първите опити за създаване на фотохимическа промишленост /производство на фотохартия/ в България не дават основание да смятаме, че имаме национален принос в тази област.

За техническото развитие на европейската и световната фотография по това време има богата литература, но тя не е предмет на нашето изследване. Ние разглеждаме техниката, с която тогава си служат нашите фотографи само дотолкова, доколкото от нея зависят изобразителните им възможности.

Първите етапи от развитието на ранната фотография – дагеротипията и талботипията, не са застъпени в България. Тях ги усвоява и практикува Анастас Йованович във Виена. Първите снимки в България са правени по т.нар. мокър колодиев процес/ оповестен от Фредерик Скот Арчър в 1854 г./, който поради своята десеторно по-висока чувствителност много скоро измества дагеротипията и талботипията и до 1880 г. господствува във фотографията. Съкратеното време за експониране било компенсирано с други неимоверно големи трудности. Един от старите наши фотографи – Стефан Балаш от Русе, описва как се е работело по този способ с т. нар. „мокра плоча“ /плака /.

„Стъклените плаки трябваше да бъдат поливани на място със светлочувствителния колодиев пласт и още в мокро състояние се поставят в касетката, бързо се експонира, проявява и фиксира. За бързото извършване на този процес предварително се наглася апарата и модела, който сяда и изчаква фотографа докато приготви плаката. Особено трудно е правенето на снимки вън от ателието: фотографът трябва да има за целта подвижна лаборатория.“[1]

Когато Роджър Фентън заминава през пролетта на 1855 г. за Крим, неговите съоръжения се състоят от 5 камери с различни формати плаки, химикали и други принадлежности, поместени в 35 големи сандъка. Времето за експониране на плаки формат 40/50 е от 10 до 15 секунди. Най-краткото експониране на снимки, формат 13/18, било 3 секунди.

Едер дава следните експозиционни времена:

1827 г. Хелиография от асфалт – 6 часа

1839 г. Дагеротипия със сребърен йодид – 30 минути

1841 г. Талботипия – 3 минути

1851 г. Мокър колодиев процес – 10 секунди

1864 г. Сребърен бромид-колодиум – 15 секунди

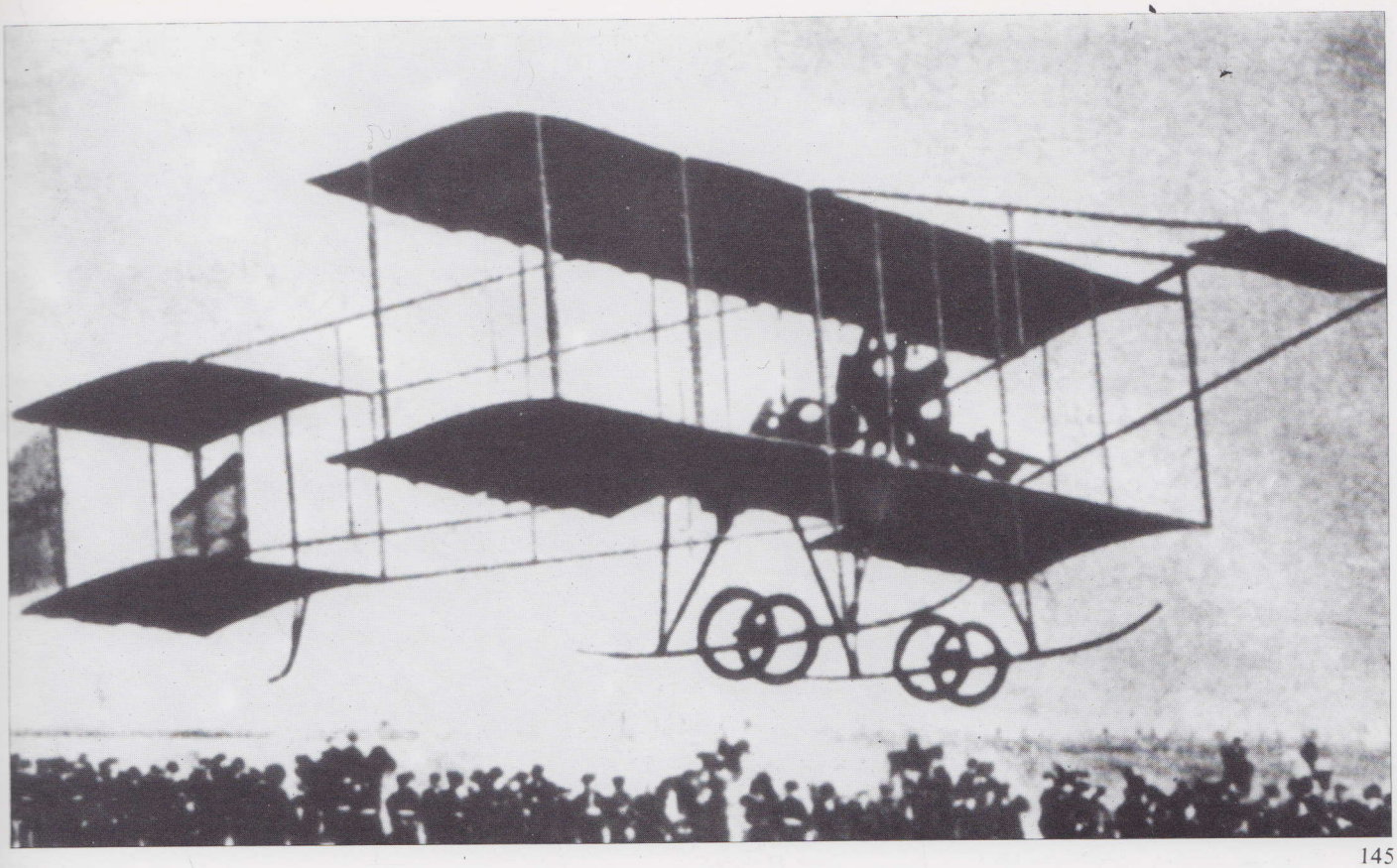
1878 г. Сребърен бромид-желатин – от 1 до 200 секунди

1900 г. Сребърен бромид-желатин – 1/1000 секунда

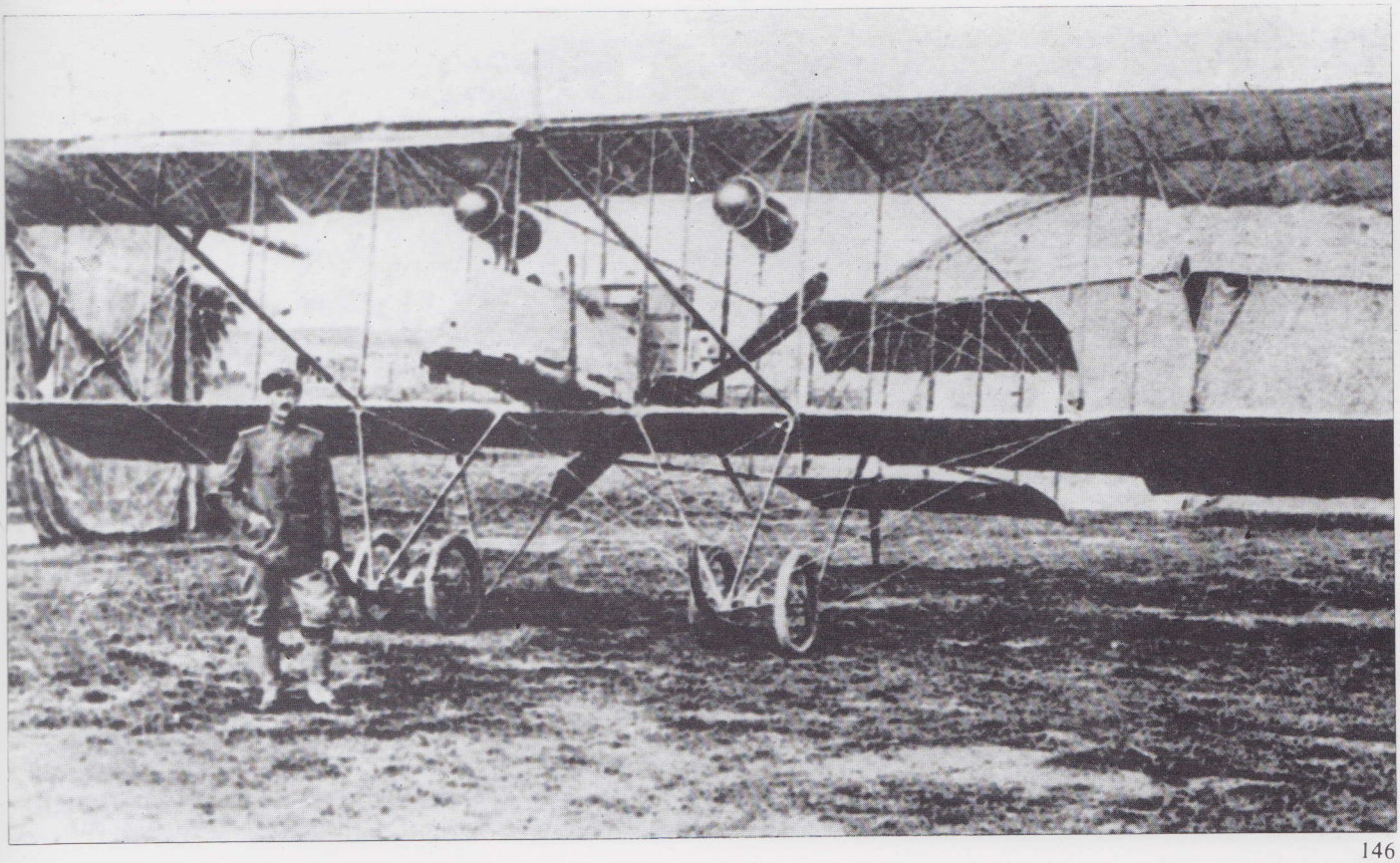
/Данните са публикувани в „Die Fotografie“, бр. 5, 1977 г./

В своето „Практическо ръководство по фотография“ /1923/ Т.К. Апостолов пише: „Дагеротипията и колодиума бяха методи, достъпни само за хора, притежаващи голяма сръчност, солидни познания и безкрайно търпение. През 1871 г. за пръв път се въведоха от английския лекар Ричард Медокс бромосребърните желатинови сухи стъкла /плаки/. По чувствителност те не надминаваха колодиума, но даваха възможност препарираните /подготвените – бел. авт./, стъкла да се запазят дълго време, докато при колодиума трябваше веднага, още в мокро състояние, да се изработят.“

У нас сухите броможелатинови плаки се въвеждат към 1888–1890 г. При това, докато тоя метод бавно си пробива път при професионалните фотографи, фотолюбителите много по-бързо го усвояват и това допринася решително за развитието на любителската фотография у нас. Нещо повече. Според Ст. Балаш „много фотографи-професионалисти трябваше да констатират неприятната истина, че те



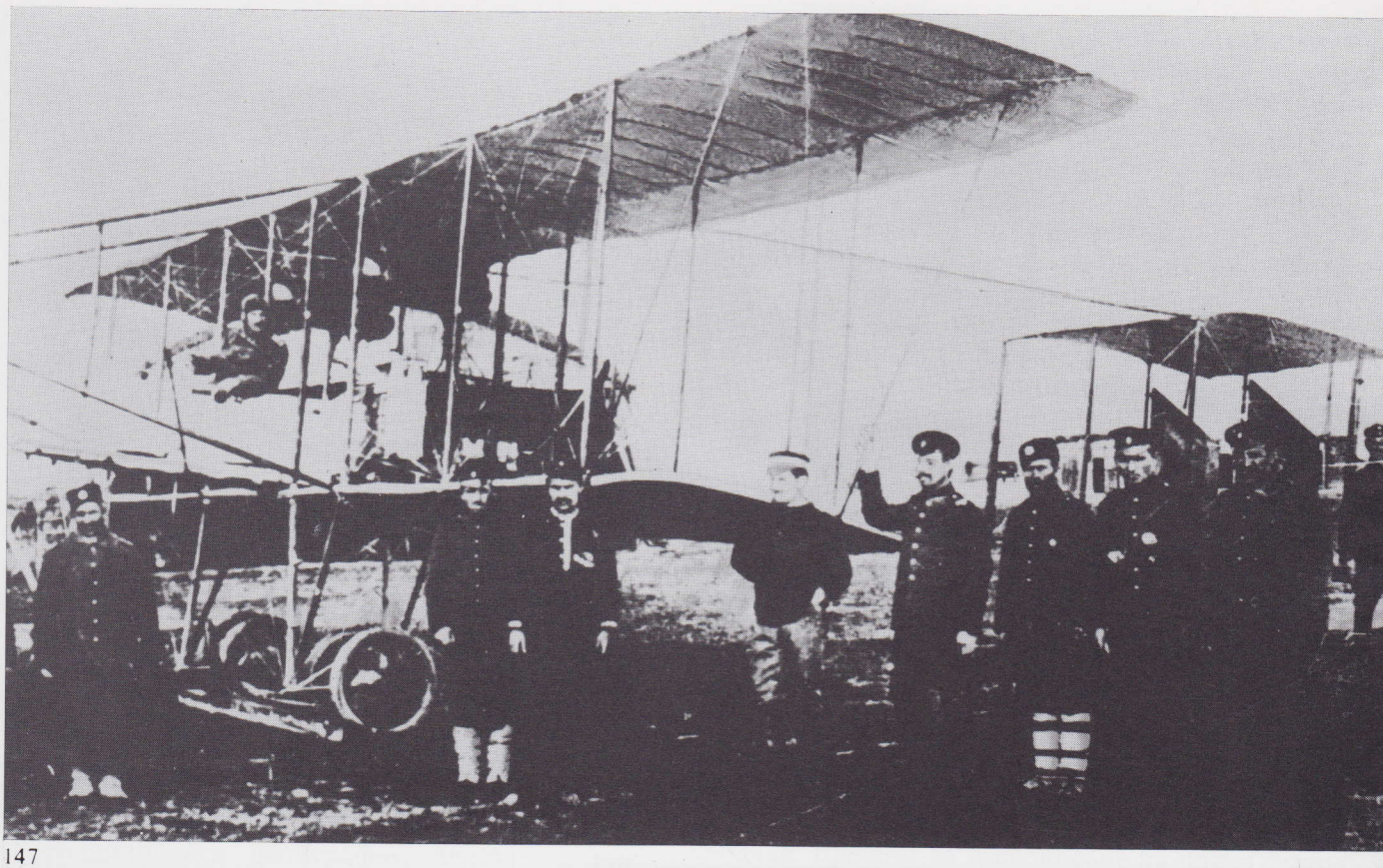
145



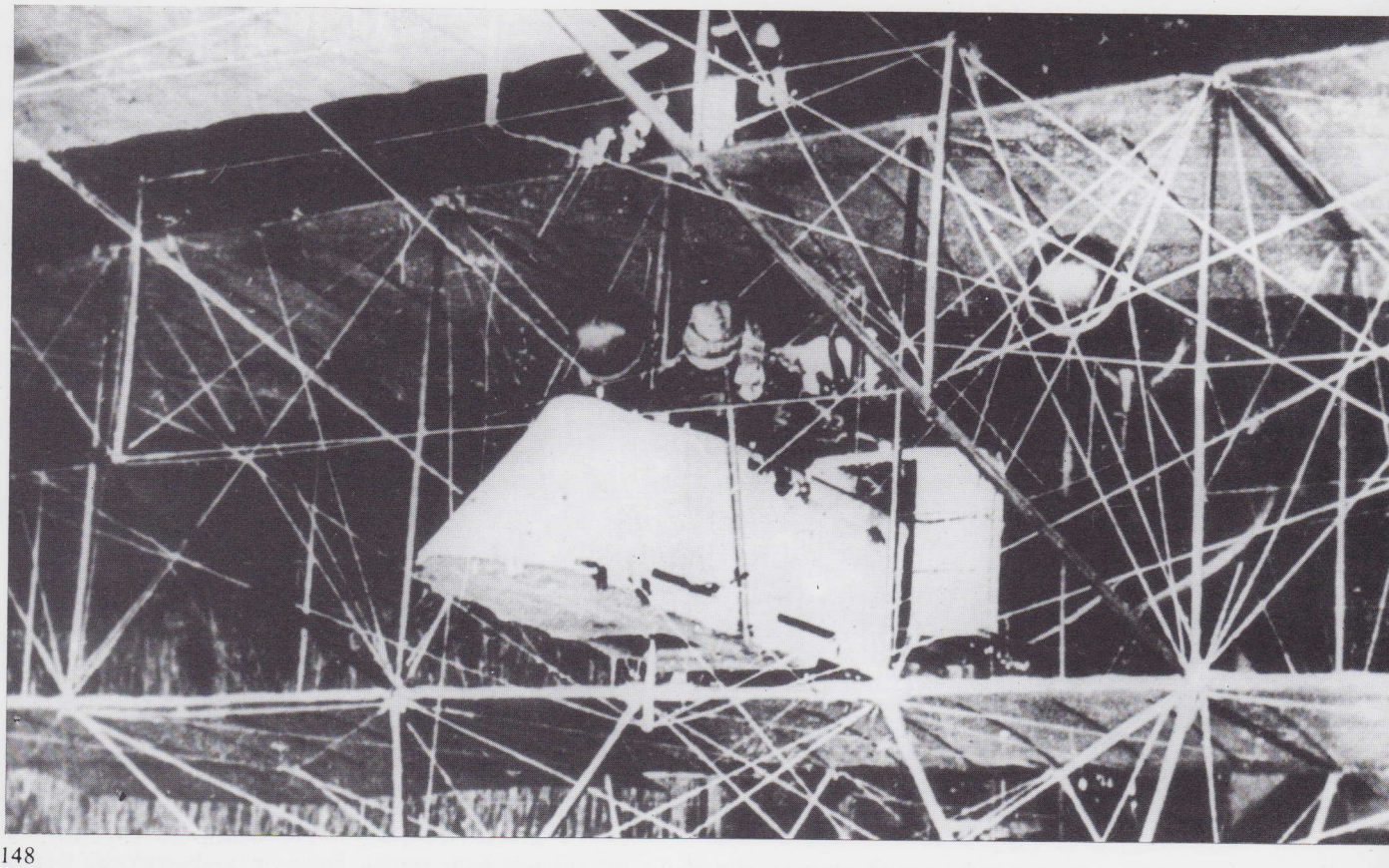
146

145. Неизв. Самолетът, тип „Фарман“, с който руският летец Борис Масленников и българинът Васил Златаров извършват първия полет със самолет в България над София на 15.XI.1910 г.

146. Неизв. Радул Милков със самолет „Албатрос“ на летището край Свиленград, 1912 г.

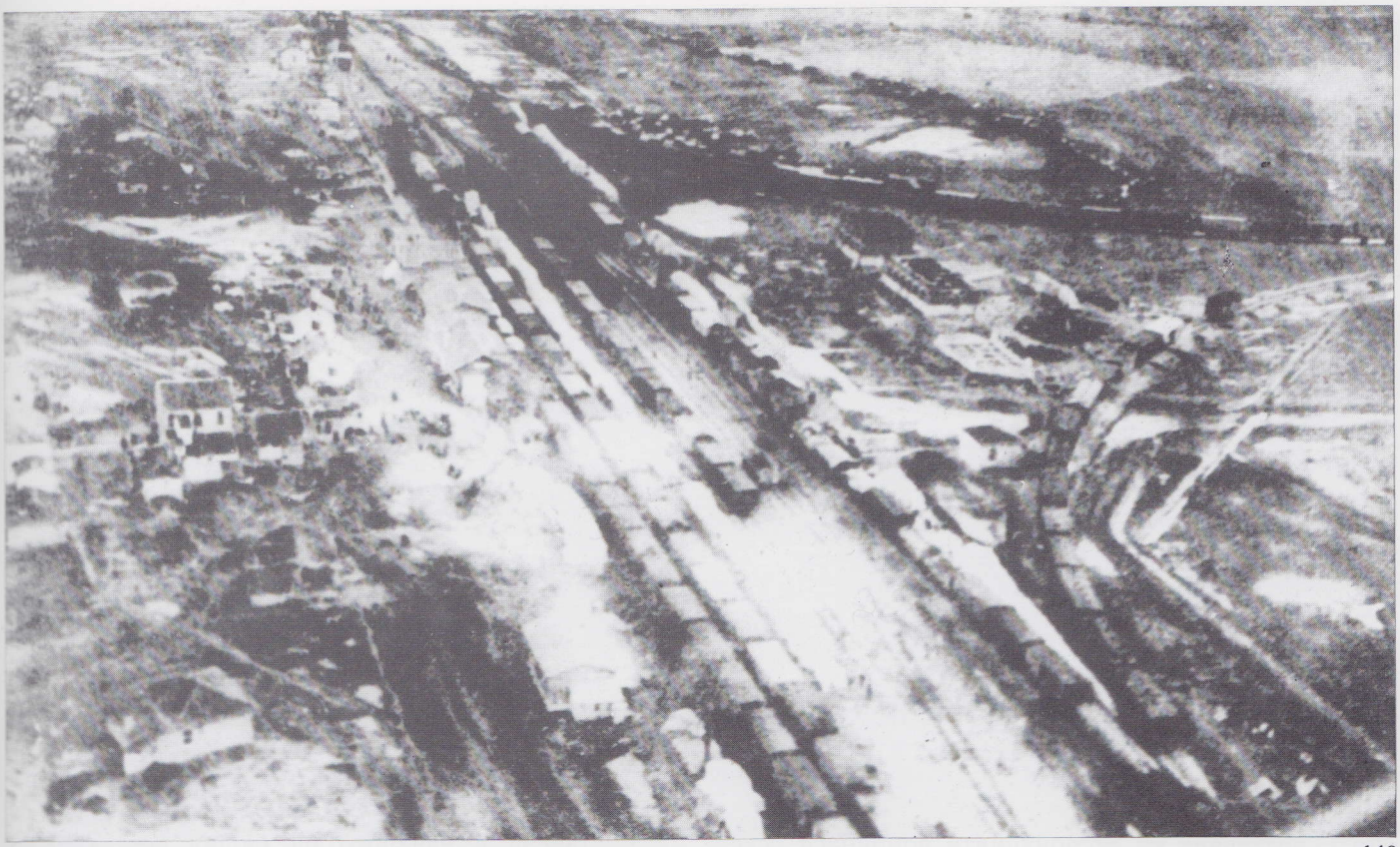


147



148

147, 148. Самолетът „Албатрос“ с който е извършен първият боен полет в света на 16 октомври 1912 г. от пилота Радул Милков и от Продан Таракчиев /наблюдател/



149



150

149. Продан Таракчиев. Въздушна снимка от борда на български военен самолет на гара Мустафа паша по време на Балканската война /1912 г./
150. Неизв. Побратимяване между български и руски войници на Северния фронт, 1917 г.

с тяхното шаблонно правене на визитни снимки, бяха надминати от по-издигнати любители, които правеха по-художествени снимки".

Възможността да се правят художествени снимки се увеличава и със създаването на първата ортохроматична плака в 1873 г. от Херман Вилхелм Фогел. Първите ортохроматични материали са произведени в 1884 г. от Едер във Виена. По-късно се създава и панхроматичната плака, която обхваща всички цветове на спектъра. Преди това негативната повърхност е чувствителна към виолетовия и синия цвят и донякъде сляпа към останалите цветове. Зеленият, жълтият и червеният цвят се предават на снимката черни.

Заменянето на хартиите за дневно копиране с копирен материал за изкуствена светлина /хартията за контактно копиране, газлихтовите хартии/ също допринася за развитието на фотографията. За художествено копиране в началото на века се употребяват специалните материали т. нар. пигмент и гумидрук и съответните методи: бромелдрукът и бромелумдрукът.

Употребата на филтрите след Първата световна война дава възможност да се постигнат художествени резултати в пейзажната и битовата фотография.

За съкратяване на експонацията допринася освен въвеждането на колодиума и портретният обектив, конструиран в 1840 г. от виенския проф. Йозеф Пецвал и изработен от оптика Фойгтлендер. /Анастас Йованович се снабдява един от първите от тези апарати – № 3, още в 1841 г./ Този обектив почти цели 50 години е връхно постижение на техниката, преди всичко по отношение на неговата изключителна светлосила. Той има и някои недостатъци /например изкривяването на образното поле често води до сравнително малък ъгъл на изображение/, но въпреки това обективът на Пецвал със своите качества достигна чак до времето на анастигматите, появили се след 1890 г. За снимки в места, където дневната светлина е недостатъчна или съвсем липсва, се употребява магнезиева светлина.След Първата световна война у нас по магазините се продава магнезий в готов за използуване вид – на патрончета, придружени почти винаги с подробности за начина на употребата му и дори с една таблица за блендата, която трябва да се употреби при снимането.

Първите камери са голямоформатни с размери до 40 х 50, движещи се на колела или релси. Те биват два основни типа – несгъваема или сгъваема /или мехова/ камера. Работи се и на стъклени плаки, които при пукване или строшаване причиняват големи неприятности, особено при пренасяне на голям брой плаки за правене на външни снимки.

Заменянето на стъклените плаки с целулоидна лента в края на века допринася за изключително бързото разпространение на фотографията особено между любителите. Ролфилмовата камера „Кодак" на Георг Истман, създадена в 1888 г., буквално завладява света. Но истинска революция произвежда въвеждането на малкоформатните камери /24 х 36 мм/ и по-специално създадената от Оскар Барнак „Лайка", която се появява на пазара през 1924 г., а четири години по-късно и в България. Лека, сравнително евтина и здрава, тя намира широко разпространение. Към 1935 г. се появяват у нас и малкоформатните „Контакс", чийто модел III е с вграден светломер. През 1940 г. Бончо Карастоянов подготвя фотоизложба с увеличени снимки 30 х 40 и 40 х 50, направени изключително с „Контакс".

По това време техниката за проявяване на малки негативи и увеличения е дотолкова усъвършенствувана, че при увеличения 40 х 50 см от негативи 24 х 36 мм да не се чувствува зърното е нещо обикновено. В миналото фотографите правят само контактни копия от голямоформатни плочи /плаки/. Когато се налага още по-голямо увеличение /по желание на клиента/, фотографите на Запад обикновено възлагат поръчката на специални ателиета, занимаващи се изключително с това.

През 1929 г. започва производството на „двуоката огледално-рефлексна камера „Ролайфлекс" /и „Ролайкорд"/. На следната година членът на Българския фотоклуб Никола Божинов донася от Германия първите два „Ролайфлекса" в България. Макар основата на днешната цветна фотография да е поставена в началото на нашия век, първите съвременни цветни материали се появяват едва през 1935 г. от фирмата „Кодак" и през 1936 г. – от „Агфа" при един нов принцип, опростяващ обработката. А с „Лайка" в 1938 г. Никола Божинов прави първите у нас цветни снимки /диапозитиви/ на „Агфа колор". Почти едновременно започват цветно да снимат Бончо Карастоянов и Георги Георгиев, Васил Савов, Григор Пасков, Димитър Кацев, Михаил Кръшняк и др. Филмите се изпращат в Германия за проявяване.

За художествени резултати, особено в пейзажната и в битовата фотография, най-предпочитана камера у нас е „Ролайфлекс", а след нея „Цайс Икон". Сравнително късно /след 1940 г./ у нас фоголюбителите започват да употребяват сменяемата оптика – фотоапарати с 3 обектива: нормален, късофокусен и дългофокусен.

Въпреки големите постижения в съвременната фототехника ние и днес се учудваме на прекрасните снимки, правени преди сто и повече години. Една от тайните на техния успех в областта на оптиката се крие в силното диафрагмиране на техните обективи, както и на малките ъгли на изображение, с което грешките в средата на образното поле, а още повече в краищата, са силно намалени.

Любопитни са спомените на един от старите наши фотографи – Спас Попов /фотомагазин „Рембранд"/, в които описва начините на работа у нас в миналото:

„Като начало на фотографията у нас е снимката, работена на тенеке /феротипия/, които тенекии се получаваха готово намазани с тънък пласт желатин и преди снимането трябваше да се очувствяват в тъмната стаичка в разтвор, съставен от колодиум



151



152

151. Неизв. Първият пощенски автомобил в България, 1905 г.

152. Ив. Карастоянов /?/ Ателието на Иван Карастоянов на ул. „Самоковска“ /дн. „Граф Игнатиев“/ в София



153

153. Братя Карастоянови. Михалаки Георгиев с жена си. Ателиерна обстановка от края на века



154

154. Георги Ст. Георгиев. Край пътя. Гумидрук, 1922 г.



155

155. Георги Ст. Георгиев. Край „Св. Константин“ /дн. курорт „Дружба“/, 1925 г.



156

156. Петър Боев. Щурмоваци. IX международна изложба по художествена фотография в Загреб, 1942 г. .



157

157. Неизв. Георги Ст. Георгиев. София, 1894 г.



158

158. Георги Ст. Георгиев. Портрет. Бромомасло, София, 1922 г.



159

159. Георги Ст. Георгиев. В очакване. Хромирана гума. 1924 г.



160

160. Георги Ст. Георгиев. Етюд. Бромомасло, 1933 г.



161

161. Георги Ст. Георгиев. Копривщица. Бромомаслен отпечатък, 1924 г.



162

162. Никола Божинов. Слепият гъдулар, 1940 г.



163

163. Никола Божинов. Селянче. 1942 г.



164

164. Никола Божинов. В галерията. 1939 г.

сребро, йод и др. Така очувствената тенекийка се поставяше в касетката и се правеше снимка, чиято експонация траеше най-малко 15 - 20 секунди. Тази снета тенекийка се проявяваше и се получаваше направо готов портрет-позитив, като страните на снетото лице се появяваха обратно – лявата надясно и дясната наляво. След това се появи фотографирането върху стъкло, пак поливано с колодиев разтвор... Голяма неприятност създаваха мокрите плаки, които засъхваха до по-далечно разстояние, така че фотографът беше принуден да му носят и мъртъвци в ателието, за да ги снеме там или най-малко вън, пред ателието.

Грамадните апарати с обективи като артилерийски снаряди бяха много тежки и много редко фотографът се наемаше да ги мести и товари на каруца, за да прави снимки вън от ателието...

Фотографът в миналото представляваше цял магьосник с почернели пръсти и ръце, дори дамгосан по лицето от натриево сребро, но за него беше гордост като човек на едно велико за времето си тайнствено изкуство.

В онези времена изобщо хората се фотографираха само по традиция, от празник на празник, а най-вече на Великден, и тогава каквото можеше да изкара и да удари, ще удари, след което настъпваха 7–8 месеца гладни. То не беше занаят като занаят, а мъчилище,особено за малките градчета и паланки, тъй като в по-големите наши центрове фотографите снимаха по-често.

Болшинството фотографи, дошли в България след Освобождението, екипирани с добри инструменти, си бяха наредили отлично материалното положение: О. Бауер си натрупал хубав капиталец, натъпкал със злато кемерите си, преотстъпил двете си ателиета в Русе и Шумен на С. Гелч и си заминава."[4]

Трудностите в работата по време на мокрия процес се отнасят и до хартията, с която си служат. По този повод Попов пише: „Появи се т. нар. цитратова хартия, прилична на днешната /1940 – бел. авт./ газлихтова хартия. Трудностите при нейното работене бяха страшни. Нито негативният, нито позитивният ретуш можеше да ѝ угоди. А лепенето ѝ на картон беше просто ужас. Налепиш вечерта стотина, двеста портрета, сутринта ги намериш на юфки! Хайде, наново мокри, лепи, ретуш прави и ядове и мъка колко щеш!"

С отмирането на мокрия процес заедно със сухата плака на пазара се появява и фабрично приготвената суха дневна хартия, наречена целоидинова гланцова, а по-късно и матова – нещо, което облекчава работата на фотографа.

ПЪРВИТЕ ФОТОАТЕЛИЕТА

Първите фотографи в малките подбалкански градчета упражняват обикновено фотография с някои друг занаят и за „ателие" използуват дюкяна си. Най-често правят външни снимки, като опъват бяло платно на някоя стена. Панайот Иванов от Калофер се преселва в Габрово и негово ателие става изоставената кундурджийница в къщата на баба Велчовица Хаджидечевата. Иван Доспевски от Самоков използува като фотоателие „работилницата" по иконопис. Стоян Заимов в своите спомени описва как било подредено и украсено предосвобожденското ателие на Георги Данчов–Зографина в Чирпан.[5] Той използувал ателието освен за фотография и иконопис, за игра на табла, за издаване на фалшиви паспорти /тескерета/ и за заседания на революционния комитет.

В същност първите модерни ателиета у нас са на фотографите, дошли от чужбина в Русе, и на първо място – ателието „виенски тип" на Бауер. Един съвременник го описва така: „Ателието на Бауер беше с три отделения: за групи, за единични снимки и за детски. А за да бъде така, причината беше тогавашният начин на работа с мокрите плаки. Някои си бяха построили грамадни ателиета – нещо като селски плевници, каквото беше ателието на колегата Цикурас от Шумен, което, за вас лъжа за мен истина, можеше да побере половин полк войници, а самият апарат беше цяла грамада".

По примера на Бауер пак в Русе по проект на арх. Едуард Винтер е построено ателие за дошлия от Виена Самуел Гелч. Към 1890 г. Рудолф Либих построява в Русе ново ателие /запазени са снимки на старото и новото ателие/. В 1908 г. застрахователно дружество „България" построява модерен „фотосалон", в който започва да работи Стефан Балаш.

В Шумен фотографската фамилия Маркарян си построява къща, горният етаж на която е специално пригоден за фотоателие. Тази сграда е запазена и в нея живее и работи Марк Маркарян. В София първите модерни фотоателиета са специално построени за Иван и Димитър Карастоянови. Старият фотограф Иван Плачков разказва как през 1909 г. постъпва като ученик при Ив. Карастоянов и така описва ателието му: „Намираше се на ул. „Самоковска" /сега „Граф Игнатиев"/, на мястото на старото ателие от 1880 г. беше построено ново през 1896 г. Новото се наричаше „първо", защото беше първо по уредба. Както всички ателиета по това време и това имаше стъклена стена и стъклен покрив /таван/. Четири големи бели пердета на тавана служеха за урегулиране на светлината. На остъклената стена имаше също четири пердета и зад тях втори ред /по-малки/, които се движеха с помощта на шнурове и един дълъг прът.

Камерата беше голяма, формат 30 х 40, и се движеше по релси на четири колелета. Всякакви материали и съоръжения се изписваха от чужбина. В западната част на ателието имаше няколко вида фонове и декори, а за преден план се използуваха рисувани парапети, колонки, имаше специален гардероб с костюми: официални фракове, смокинги, рединготи, бомбета, цилиндри и народни носии – шопски и др.

Ретушът беше една необходимост не само за отстраняване на дефектите при снимането, но и за разхубавяване на лицето. При желание се прак-

тикуваше предварително гримиране на модела.
Ив. Карастоянов снимаше само най-видните личности. Управител на ателието, главен оператор и първи ретушор беше Фердинанд Грабнер, словак, чийто вуйчо бе Велебни. С проявяване на негативите /стъклата/ се занимаваше Константин Деянов. През това ателие получиха солидна подготовка редица фотографи: освен Грабнер, Велебни още Тома Апостолов, Мориц Курц и Минко Балкански. По-късно те откриха свои ателиета..." След смъртта на Ив. Карастоянов /1922/ Мориц Курц наема неговото ателие и става придворен фотограф.
Иван Плачков дава и други любопитни сведения за работата на нашите фотографи в София около 20-те години. „Големите ателиета си изписваха и получаваха фотоматериали направо от чужбина. Първоначално нямаше магазини за продажба на фотоматериали и такива се купуваха от аптеката на Странски на ул . „Московска" срещу Двореца /на ъгъла на днешната ул. „Велико Търново"/ и по-късно от дрогерия „Надежда" на ъгъла на ул. „Търговска" и бул. „Дондуков". Един от първите вносители на фотоапарати бе Стоян Георгиев, който имаше магазин на пасаж „Св. Никола" и беше представител на фирмата „Гьорц". Той издаде и първото ръководство по фотография. През Европейската война братя Елиезер от Русе, откриха магазин за фотоапарати и материали на ул. „Търговска". После се появиха представители на „Агфа" братя Семо, представители на най-търсената камера „Лайка" Г. Моллов и Т. Розен на ул. „Княз Борис" № 7 и др.
Първоначално обективите нямаха голяма светлосила[6] /1:7,7/; 1:6,8; 1:16,3/, филмите бяха също със слаба светлочувствителност. Работехме с 8 шайнера[7] , около Балканската война – 12 шайнера и чак след Европейската война – 21 шайнера. Всеки фотограф си приспособяваше негатива към хартията, като го усилва или отслабва, защото тогава нямаше различни градации хартия. В 1910 г. излезе газлихтовата. След Европейската война и особено към 30-те години у нас имаше изобилие от фотоапарати, филми и голям избор на фотохартии от 4 градации и много повърхности: пастел, шамоа, слонова, филигран и т.н.
Една от най-употребяваните хартии след 30-те години беше „Агфа Бровира", а „Агфа изохром" плаки бяха с висока чувствителност /18° ДИН – шайнера 28/.
У нас електричеството във фотографията пръв въведе Бено Фишер през 1912 г. По-късно го въведоха и другите ателиета. През 1929 г. основахме със Стоян Ценев „Фотокооп" – първата у нас фотографска кооперация. На следната година започнахме да издаваме „Бюлетин на Българската централна фотографско-занаятчийска кооперация", който да има характер и на списание за техническа и художествена фотография. Аз бях първият му редактор и администратор."
Първите фотографи скромно се наричат „светлописци", а ателието – „светлописница" или „светлописалница"; срещаме и „фотографница", и „модерен фотографски салон", и „художествено фотографско заведение". По-късно светлописец и фотограф отстъпват на „ателиер" /atelier photographique', а ателието започва да се нарича и „студио".
Имената на фотоателиетата отразяват тогавашната мода, увлечението по претенциозни чужди имена, за които Вазов пише: „У нас модата е налепила и на най-последните кафенета и на най-мръсните кръчмички разни „Белла Венеция", „Българска корона", „Златен лев", „Градини преславни" и други, които страшно вонят на културтрегерщина. Обикновено названията противоречат със съдържанието, както е случаят и с повечето политически вестници."[8] Такъв е случаят и с названията на ателиетата: Фото „Прогрес", „Идеал", „Елит", „Електрик". Застъпени са и древните богове: Фото „Юпитер", „Венера", „Аполон", „Диана". Срещаме и названия, свързани с изкуството: Фото „Изкуство", Фото „Д' арт", Фото „Художник". Но най-често срещаме Фото „Рембранд" /в София, Свищов, Ловеч, Нова Загора и др./. Някои патриотично настроени фотографи наричат ателиетата си „България", „Балканфото", „Родина", „Левски", а пък гъркът Цикурас от Шумен „директор, фотограф и артист", нарича ателието си „Орел". В София освен „Луна" на Пенчо Балкански се появява още една „Луна" и освен „Кайро" се открива и „Ново Кайро".
Фотографите, за да привличат клиенти, рекламират дейността си и със странични занимания, пряко свързани с фотографията: Така придворният фотограф Ив. Карастоянов извършва „уголемяване черно и с бои, разна големина, видове/ т.е. изгледи – бел. авт./ от София и околността, разни костюми". Либих от Русе предлага „голям избор на пейзажи и национални носии". Търновският фотограф А. Бронфен съобщава, че „фотографирва и уголемява до естествена големина с умерени цени!" и същевременно информира, че при него се намират „художествени снимки на най-прекрасните местности, особено от старата столица В. Търново". Неговите колеги Постолов и Нанков изработват с маслени бои „портрети в естествена величина".На бланката на сливенския фотограф Д.Г. Русейски на български и френски език е написано, че „в ателието се изработват разни портрети и увеличения на копринен плат с разни мазни и цветни бои от последното изкуство". В модерното фотоателие на Фердинанд Грабнер се правят „увеличение с туш, креда и акварели най-художествена работа". В края на века /1884/ Богданов и Жилков освен с фотография разполагат и с „фотолито и фотоцинкография" и правят „фотографически снимки от природната до микроскопическа големини".
Фотографът Хершкович от Пловдив през 1911 г. рекламира своето ателие като „модерно наредено, снабдено с най-усъвършенствувани апарати и обективи за изработване на детски, портретни и групни снимки. Изработва портрети в естествена величина, порцеланови портрети за надгробни



165

165. Георги Ст. Георгиев. Сатир и нимфа. Бромомасло, 1934 г.



166

166. Георги Ст. Георгиев. Демон. 1925 г.



167

167. Емил Рашев. Бончо Карастоянов, София

камъне и емайлови портретчета с брошки и медалиончета. Ателието е наградено със златен медал от Лондонското изложение"[9].

Столичният фотограф Георг Волц рекламира ателието си в началото на века и като „музей на фотографията". По крайдунавските градове се подвизава „photographe ambulant A. Edelstein, peinte artiste en miniatures".

А един французин, след като не могъл да преуспее като капелмайстор в Одеса, открива ателие във Варна като „Парижки фотограф". Макар че виенската фотография не отстъпва на парижката, русенският фотограф А. Камерман се препоръчва, като „photograhe parisienne". Засилената конкуренция между фотографите ги прави много изобретателни при привличане на клиенти. При все това у нас няма данни затова, което предлагат някои европейски ателиета: чаша кафе, приятно отоплен салон, цигара и др.

Особен интерес представляват фирмените надписи и изображения върху гърба на снимките. Те се поръчват в чужбина, главно във Виена, и подражават на модните тогава в Европа рисунки стил сецесион, които срещаме не само върху фотографските картони, но и като претенциозно стилизирана декоративна украса на списанията, плакатите и рекламата. Така в луксозното списание „Художник", излизащо у нас през 1906–1909 г., срещаме почти същите изображения: ангелчета, амурчета със стрели и други сладникаво-сантиментални образи, с каквито са изпъстрени и гърбовете на фотографските картони. В повечето от фирмените оформления виждаме в овал образите на Дагер, Ниепс и Талбот. В ранната фотография се подчертава връзката на фотографията с изкуството. И затова рисунката на фотоапарата е комбинирана с четката и палитрата на художника. Едно от ранните фирмени оформления на Онорий Марколеско представлява музата на изкуството, седнала върху фотоапарат с четка в дясната и с палитра в лявата ръка, а над нея надписа „Artis amica nostrae". Фирменият знак на Фото „Аполон" на А. Хаджолян представлява самият бог на слънцето в огнена колесница, теглена от буйни коне с развети гриви.

Гърбът на снимката е не по-малко интересен от лицето ѝ. Всеки фотограф има възможност да си поръчва собствен надпис, украсен по негов вкус. Преобладават целите имена на фотографа с образите на медалите, които е получил, и с пояснение „дипломиран със златен медал" на еди-кое си изложение. Имената са украсени освен с ангелчета и амурчета, и с гълъби, клонки, цветя.

Върху снимките на видни наши революционери срещаме патриотични текстове и лозунги като например „Сладко е човек да умре за отечеството!" Понякога има и цели поговорки. Така сливенският фотограф Стойно Г. Папанчев ни поднася мъдростите „Ум царува, ум робува, ум патки пасе" или „Помогни си сам, та и бог да ти помогне" и др.

Когато гледаме фирмените надписи на старите фотографи, неволно стигаме до мисълта, че онова, което някога е било знак, символ, стил, мода и вярване на една епоха, днес ни разсмива.

Модата на фирмените надписи постепенно изчезва след Първата световна война, изчезва обаче и обичаят да се поставя името на фотографа, което затруднява днес изследователската работа. Пропускат вече в европейската и в нашата практика да поставят в долната лицева част на снимката върху картона „визиткарт", „кабинет портрет", „карт салон", „принцес портрет", „Виктория портрет", „сецесион портрет" и др.

През 70-те и 80-те години на миналия век в нашите ателиета прониква рисуваният декор, населен с романтични пейзажи: езеро с лебеди, брези с нападали есенни листа около тях, скали, покрити с мъх, отражения във вода на плачещи върби, а понякога гора с елен и дори лъв...

Романтично-сантименталният арсенал от подобни изображения постепенно се обогатява с лунни нощи, коринтски колони, средновековни замъци, нимфи, русалки, всевъзможни пасторални и домашни идилии.

Покрай рисуваните фонове към 20–те години започват да се употребяват т. нар. фолиа – желатинови пластинки, върху които е отпечатан някой пейзажен или салонен мотив. Тези прозрачни фолиа, в които средната част, т.е. мястото, определено за фигурата, е чисто, се копират заедно с негатива и се слагат между него и стъклото в рамката. Фолиите на фирмата „Файхнер" от Мюнхен са били за препоръчване, понеже освен големия избор на сюжети не се различават от снимка, направена при рисуван фон.

В ателието човек може да се снима като кавалерист, в автомобил, в лодка и даже на... аероплан.

Изследването на рисувания декор като част от някогашната обстановка в ателието не е чисто фотографски проблем. Той е свързан с проучванията на нашето старо инситно изкуство.

ОРГАНИЗАЦИЯ НА ФОТОГРАФИЯТА В БЪЛГАРИЯ

Фотографията е универсален оптико-химически способ за възпроизвеждане действителността в трайни двуизмерни образи върху светлочувствителни слоеве. Като изобразителен метод тя предава формата и пространството чрез линейната и тоналната перспектива. Като технически способ фотографията не е изкуство, но чрез нея може да се създава изкуство. Тя може да се използува и като занаят. Всичко зависи от това, какъв е човекът, който си служи с фотографията /артист, художник, занаятчия или обикновен любител/, така както този, който борави с четка и бои, може да бъде художник-живописец или бояджия. Този, който работи с длето и чук, също може да бъде скулптор или каменоделец.

Трябва да се има пред вид, че по време на Възраждането, думите „изкуство" и „занаят" имат значение, различно от сегашното. Занаятчиите – шивачи /терзии/, абаджии, железари и други – са



168

168. Бончо Карастоянов. Портрет, София



169

169. Бончо Карастоянов. Нели



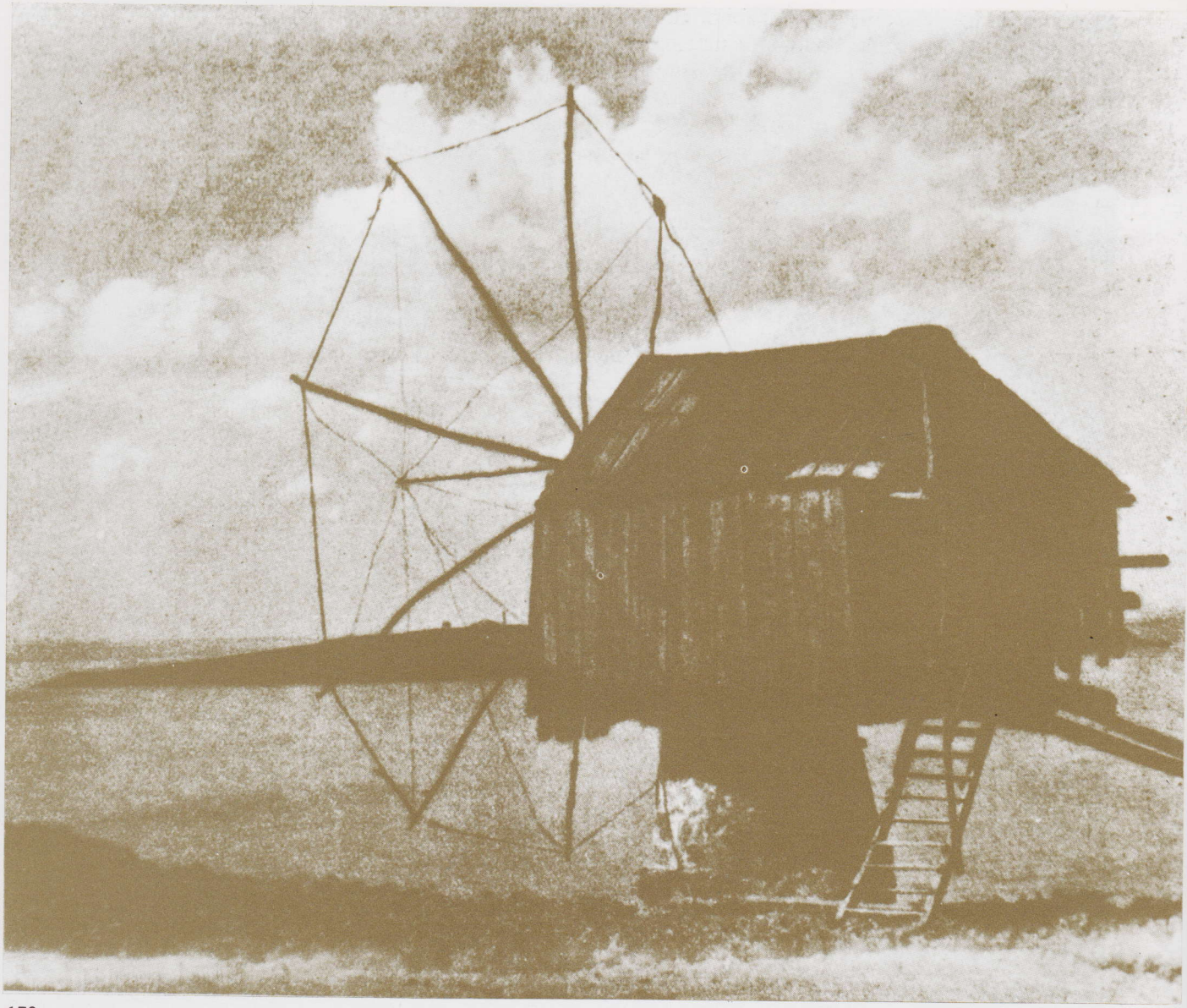
170

170. Бончо Карастоянов. Акт, 1937 г.



171

171. Бончо Карастоянов. Акт



172

172. Бончо Карастоянов. Край Созопол. Гумидрук, 1935 г.

наричани художници, а зографите /иконописци/, живописците, графиците и резбарите са считани за занаятчии. Любен Каравелов слага „живописците, литографите и фотографете“ в една категория и нарича техните произведения картини. Думата „картина“ вместо снимка се употребява и в началото на века. Фотографията, разбирана като занаят, е най-често наричана „художество“ и твърде рядко срещаме определението ѝ като „изкуство за вадене изображения“.

Дълго време фотографията не е регламентирана като професия. Всеки може да открива ателие без никакви изпити и квалификация, стига да се смята способен да снима. Фотографите и художниците имат свое сдружение /еснаф/, тъй като техният занаят се счита за „свободна професия“. Подготовката на нови кадри и усвояването на занаята става по класическата формула: чирак, калфа, майстор. Много живо и лично изстрадано описание на чиракуването ни дава старият фотограф Костадин Тачев от Пазарджик. Едва 14-годишен, останал сирак, подгонен от нищетата, търсейки прехрана, малкият Костадин попада в Пловдив и през 1895 г. постъпва като чирак при тогавашните „фотографи на Южна България“ братя Кацарови: „Пред мен е цялият ми живот. Аз се виждам на 14 години да стоя на стълбата, която води към ателието на моя майстор. Часът е един към полунощ. Сънят налага върху изморените ми очи, но аз напрягам сетни сили, защото трябва да чакам майстора си – да му събуя обувките. Макар и дете, аз мъкнех по височините на „Джумаята“ две тенекии с вода, по-големи и по-тежки от самия мене. В ателието, покрай другата работа, трябваше като някой палячо да залисвам детето на клиента, за да бъде снимано от моя майстор. В оная епоха ние сами трябваше да приготовляваме необходимата фотохартия. След като съм легнал едва към един часа в полунощ, будилникът ме кара да стана в три часа сутринта, за да почна приготовляването на албуминната хартия.“[10]

Първият нормативен акт, отнасящ се до фотографията – това е Законът за данъка върху занаятите. Законът различава пет категории занаяти: служебни, свободни, търговски, индустриални и занаяти /еснафи/. Под последното название „се разумеват такива ръчни занаяти, гдето се обработват стоки по поръчка или за продан“, като например часовникари, ковачи, шивачи, дърводелци, кожухари, бербери, кафеджии и пр. Законът причислява фотографите към „свободните занаяти“ наред с тия на „адвокатите, докторите, инженерите и архитектите, издатели на вестници и журнали и разни книги, прошенописците, живописците, артистите, фелдшерите и свирците /музикантите/ от всякакъв род“.

Ако се съди по размера на данъка, законът не счита фотографията за много доходно занятие. Търговията на едро, банкерството и застрахователното дело се считат за най-доходни и се облагат с най-голям данък. След тях идват адвокатите, лекарите, инженерите и съдържателите на публични домове, които се облагат двойно повече, отколкото фотографите, които се приравняват с акушерките, фелдшерите, вестникарите, живописците и музикантите.

Като професия фотографията не е регламентирана: всеки работи за себе си и конкурира останалите. Особено нелоялна е конкуренцията от хора, които по една случайност са станали фотографи. Като изход от това състояние професионалисти-фотографи решават да се организират. Но докато фотолюбителите още през 1897 г. слагат началото на организация и създават Първото фотолюбителско дружество, професионалните фотографи едва на 1 декември 1919 г. основават „Българско фотографско сдружение“ със седалище София. Основатели са 18 души столични фотографи. За председател е избран Иван Карастоянов. Примерът им се последва и от фотографите от провинцията.

Усилията за регламентиране на професията от страна на организираните фотографи довеждат до издаването на Указ № 17, след който заварените ателиери /професионалисти/ получават направо майсторско свидетелство. Калфите, които работят в ателие, след 4-годишна практика полагат изпит за майстори, а учениците /чираците/ след 2-годишна практика полагат изпит за калфи. Майсторски свидетелства за фотографска правоспособност се издават от Окръжните търговско-индустриални камари в България. Те устройват и изпитите за чираци и калфи.

След създаването на фотографското сдружение фотографите в България, осъзнавайки ползата от кооперирание, създават в 1930 г. „Българска централна фотографска занаятчийска кооперация“. Целта е да се освободят фотографите от опеката на едрите търговци, представители на чуждестранни фирми за фотоапарати и фотоматериали.

БЪЛГАРСКИЯТ ФОТОКЛУБ

Войните от 1912 до 1918 г. прекъсват развитието на фотографията в България, особено на любителската, но след края на Първата световна война фотолюбителите предприемат първите стъпки за организирана дейност. Най-добрите български фотолюбители са планинари. През 1919 г. по инициатива на видния туристически деец Крум Новаков /„Кумата“/ към юношеското туристическо дружество „Витоша“ се създава фотосекция, която организира излети на юношите, притежаващи фотоапарати. Тя не си поставя по-големи творчески задачи, защото няма лице, което да е с по-богати теоретически и практически познания, за да ръководи другарите си.

Първите сериозни и успешни опити за даване организирана насока на развитието на художествената фотография в България са свързани със създаването на Българския фотоклуб.

В края на Първата световна война между авиаторите-навигатори в летище „Божурище“ възниква идеята за образуването на фотоклуб в София. На 30 юни 1920 г. се основава

БЪЛГАРСКИЯТ ФОТОКЛУБ с председател Георги Ст. Георгиев, подпредседател д-р Георги Груев, секретар Дражко Дацов и касиер Изидор Розенблат. Първоначално фотоклубът организира редовни срещи всеки вторник, на които се разискват въпроси из областта на художествената фотография, а всеки неделен и празничен ден – излети с учебна цел до местността Краварника /днешния Киноцентър/. През 1921 до 1925 г. в летния сезон клубни членове /около 12 души/ със семействата си прекарват своята почивка край „Св. Константин" /сега курорта „Дружба"/, където правят снимки край морския бряг.

„Това беше една истинска „фотографска комуна" – спомня си н.а. Михаил Люцканов, – ние групово пътувахме до Варна,там общо купувахме продукти общо готвехме и се хранехме, правехме колективни излети и дори колективно ходехме до Варна на кино..."

През 1922 г. по предложение на Физико-математическия факултет при Софийския университет Българският фотоклуб организира 6-месечен курс по фотография, посещаван от около 150 души, между които и от акад.проф. Георги Наджаков. Освен редовните седмични срещи, на които се изнасят доклади и се обсъждат снимки, клубът решава да вземе участие в международни конкурси и изложби. През 1924 г. в конкурса на френското списание „Фото е синема" Георги Ст. Георгиев печели сребърен медал и диплом, а негови работи, отличени в Берлин,помества немското списание „Фотофройнд" в годишника си за 1925 г. В устройваните в Париж конкурси по художествена фотография той участвува редовно и печели сребърни и бронзови медали. През 1933 г. на световния конкурс по любителска фотография в Париж между 720 участници Георгиев получава бронзов медал и почетен диплом. Снимки на Бончо Карастоянов също имат големи успехи в европейските салони и в най-популярните списания. През 1927 г. клубът установява връзка с френското дружество за фотография в Париж и с изтъкнатия френски деятел в областта на фотоизкуството Пюйо. По покана на д-р Кузен, гл. секретар на френското дружество, през 1928 г. Георги Ст. Георгиев изнася пред секция „Художествена фотография" на дружеството доклада „Един опростен начин за обработка на бромомаслените отпечатъци".

Ентусиазирана група от клубни членове /д-р Георги Кънчев, Никола Божинов, Васил Савов, Пано Попандов, Георги Хрусанов, Антони Левиев, проф. В. Бешевлиев и др./ освен редовните излети в околностите на София наема модели и работи в студиото на клубния член Бончо Карастоянов. „В това студио – спомня си н.а. Михаил Люцканов – направихме и първите актови снимки. Но за да не кажат, че там се вършат неморални работи, канехме и жените си да присъствуват на снимането."

Въпреки липсата на клубно помещение Българският фотоклуб развива организационна и творческа дейност, която продължава и досега.

На 16 юни 1938 г. Българският фотоклуб устройва своята първа художествена изложба в София. Изложени са 158 снимки от 18 автори. Изложбата има голям успех и е посрещната с интерес от българската културна общественост. Цялата преса дава хубави отзиви за нея. Изложбата е добре оформена и показва не само напредъка на българската художествена фотография и възможностите ѝ, но и насоките, в които тя се развива. Много добре се представят клубните членове на международната изложба през 1939 г. в Мюнхен и през 1940 г. в Загреб. Най-голям успех клубът отбелязва на IX международна изложба по художествена фотография в Загреб през 1942 г. Българската национална сбирка от 50 творби се класира на второ място по своите тематични и художествени достойнства, по самобитния начин на фотографско виждане и пресъздаване. В Загребския салон по художествена фотография – един от най-реномираните тогава, през 1940 и 1942 г. наред с изтъкнатите имена на Алперт, Халип и Петрусов от СССР, Ференц Азман и Ерньо Вадаш от Унгария, Виторе Марио от Италия отлично се представят Никола Божинов, Бончо Карастоянов, Георги Георгиев, Владимир Димчев, Петър Боев, Иван Караджов, Крум Попандов и др. Едновременно с изложбата през 1942 г. Георги Ст. Георгиев и Никола Божинов изнасят две сказки с прожекции на цветни диапозитиви, които още повече утвърждават престижа на българската художествена фотография.

Новите цветни фотоматериали „Агфа колор", основани на трислоестия принцип и пуснати в производство от фирмата „Агфа", са въведени за пръв път през 1938 г. у нас от клубния член Никола Божинов. Бончо Карастоянов прави първите цветни снимки на плаки „Люмиер ауто хром", пръв въвежда и цветния филм „Кодак хром". Опитите и разискванията в клуба върху техническите и художествените възможности на цветната фотография водят до извода, че цветната фотография има свои композиционни закони и естетически принципи, различни от тези на черно-бялата.

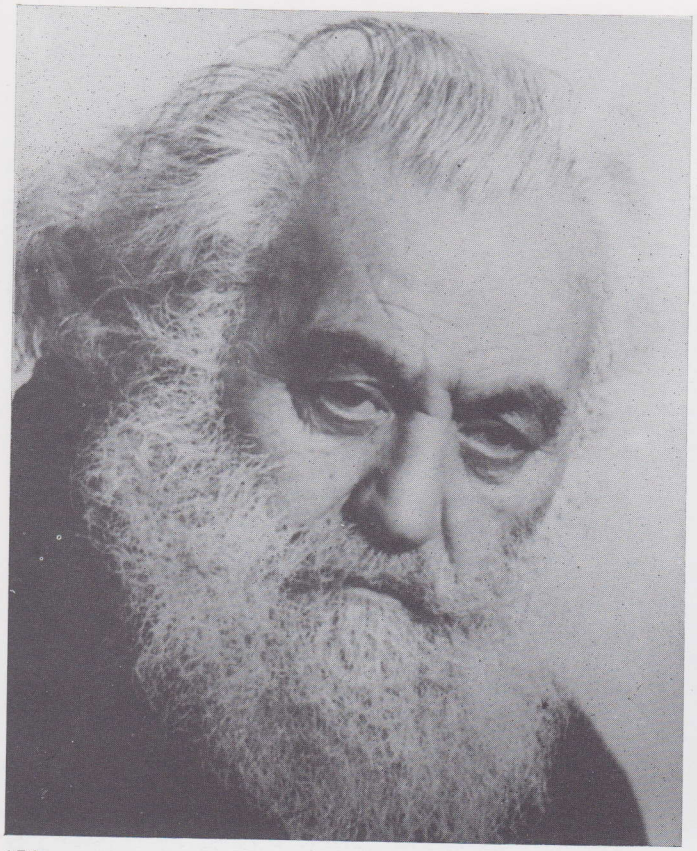
Някои от основните художествено-творчески принципи на цветната фотография все още по това време не са развити в литературата. В 1936 г. излезе „Школа по цветна фотография" от Ханс Виндиш[11], където, макар и бегло, се формулират някои от тях. Два продължават да са валидни и днес. Това са: „Пъстрото не значи цветно" и „Точното предаване на цветовете не означава цветна хармония".

По-късно много по-задълбочено – при дискусии, в статии и доклади на клубни членове – са изяснени различията между черно-бялата и цветната фотография. Тези разисквания имат не само теоретичен характер. Те са свързани с практиката, защото и тогава както и сега мнозина снимат едновременно черно-бяло и цветно, без да отчитат, че цветното снимане изисква друга вътрешна настройка, друга психологическа нагласа, друго виждане. Не се отчита също разликата във виждането на цветовете от човешкото око и тяхното



173

173. Емил Рашев. Автопортрет. София



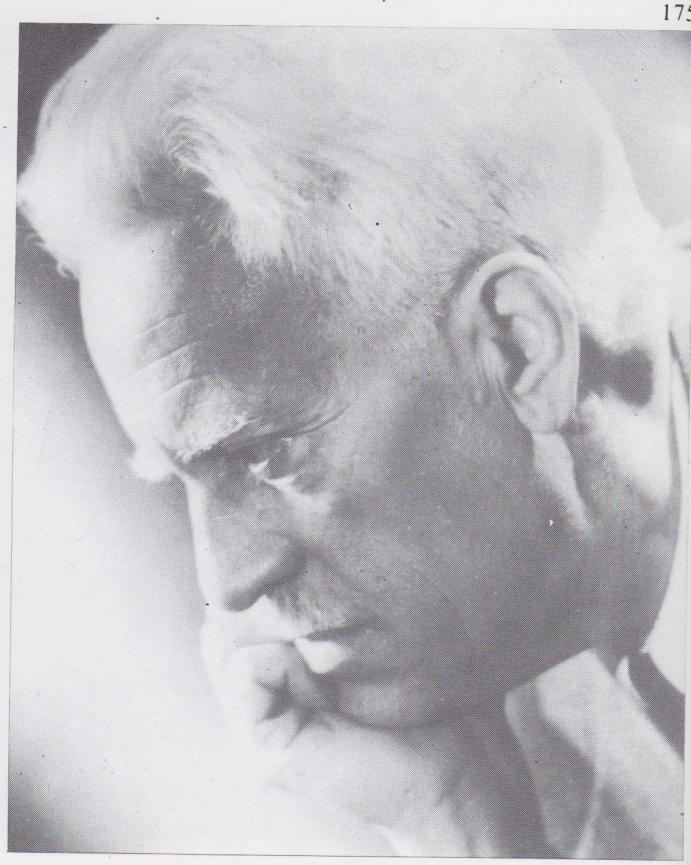
174



175



176



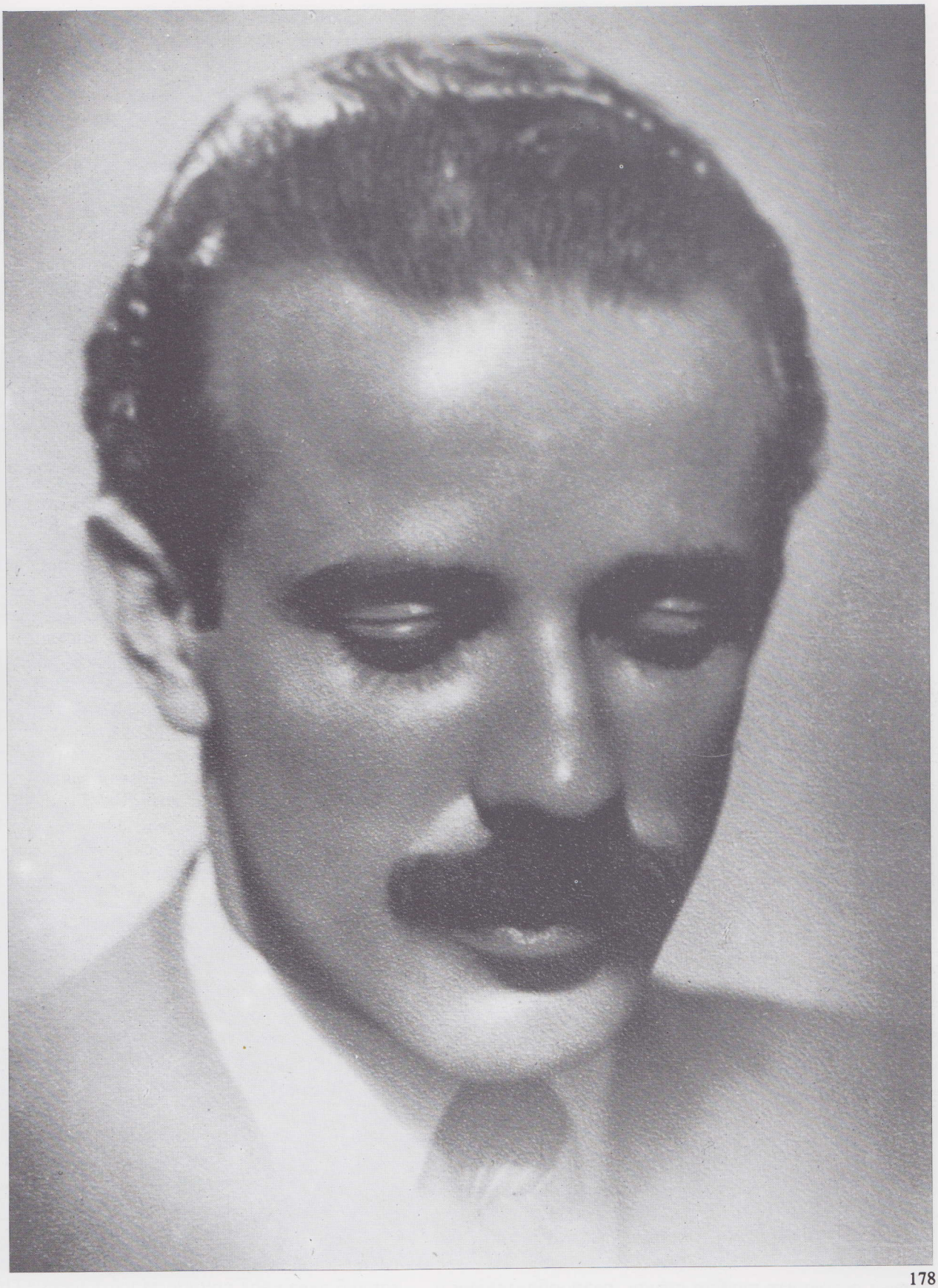
177

174. Емил Рашев. Скулпторът Андрей Николов, София

175. Петър Папакочев. Портрет, София

176. Емил Рашев. Боян Лечев, София

177. Петър Папакочев. Тодор Павлов, София



178

178. Петър Папакочев. Автопортрет, София

възпроизвеждане от цветния филм. При черно-белия образ пластичността се ражда от светлосянката и от нейните съчетания, докато в цветната фотография сенките нямат това значение и даже да липсват, от това не страда образното възприемане на обекта,

При обсъжданията на цветни диапозитиви особено внимание се отделя на т. нар. цветна пъстрота. Тя упражнява мощно въздействие върху нашата сетивност, но затова пък отклонява вниманието ни от идейно-тематичното съдържание, от вътрешносмисловите елементи и го насочва към формално-оптическите свойства на цветните съчетания и техния външен ефект. В този смисъл по това време стигат до извода, че цветната фотография се явява по-лесно достъпен метод от черно-бялата, при която се изисква по-голямо майсторство, умение и вкус.

Културно-просветната дейност на Българския фотоклуб не се ограничава само между клубните членове,а от 1939 г.добива широк обществен характер. Започва серия от публични сказки, придружени с прожекция на цветни диапозитиви в салоните на „Учителска каса", „Алианса" и „Славянска беседа". Същевременно се засилват контактите с чужбина.В началото на 1941 г. в Загреб започва да излиза художественото списание „Съвременна фотография" като орган на Българския фотоклуб и на фотоклубовете в Марибор, Загреб, Дарувар и др. През 1942 г. е уредена изложба на хърватската художествена фотография в София. Настъпилите политически събития преустановяват дейността на фотоклуба до 9.IX.1944 г., след което той възобновява своите творчески срещи и изяви.

След народната победа у нас започва одържавяването на фотографията, провеждано от фондация „Българско дело"[12] .Ръководният и квалифицираният кадър на фондацията се подбират от средите на Българския фотоклуб. Ръководители на фондацията стават Георги Георгиев – член-делегат на държавата, и Страшимир Рашев – директор. Клубните членове Владимир Димчев, Иван Караджов, Георги Захариев, Петър Боев, Карл Сакал, Захари Жандов, Нено Капзамалов и други възглавяват Държавния фотоархив и образуват ядрото на днешното предприятие „Българска фотография". През 1950 г. при формирането на полувисшето Училище за кинематография и фототехника преподавателският състав е подбран също от средите на Българския фотоклуб: Георги Ст. Георгиев – директор, и преподаватели /освен него/ Георги Захариев, Нено Капзамалов, д-р Иван Боров и др.

Извън редовните клубни срещи, разнообразявани с практически занимания, публични беседи и участие в изложби, се провеждат и курсове по реалистично фотоизкуство /през които минават повече от 500 души/. През 1943 г. българският фотоклуб възобновява своите контакти с чужбина. Началото е успешното участие в Лондонския салон по художествена фотография, един от най-реномираните в света, както и в първата международна изложба по художествена фотография в Сплит /Югославия/.

През февруари 1948 г. клубът устройва художествена изложба, която открива проф. Александър Обретенов. През същата година Българският фотоклуб се включва активно в младежкото бригадирско движение, като изпраща на различни обекти 18 души свои членове като бригадири-фоторепортери .Наред с курсовете за напреднали и начинаещи фотолюбители Българският фотоклуб през 1960 г. провежда по случай 40-годишнината от основаването си безплатни консултации за фотолюбители на фотощанда в ЦУМ, които в продължение на 6 месеца имат неочаквано голям успех.

Развитието на науката и техниката в нашата страна поражда нуждата от висококвалифицирани кадри и във фотографията. За да отговори на тези нужди Българският фотоклуб създава през 1953 г. секция „Научно-техническа фотография" която и досега работи за повишаване квалификацията на всички, които се ориентират към тази област. Със свои творби членовете на секцията вземат участие в общите художествени изложби на клуба.

Общата художествена изложба през 1960 г. преминава при изключително внимание от страна на обществеността. Участвуват 43 клубни членове със 190 творби. В изложбения салон почти всеки ден, обикновено вечер, се провеждат прожекции на цветни диапозитиви, придружени с кратки беседи, които допринасят за още по-големия интерес.

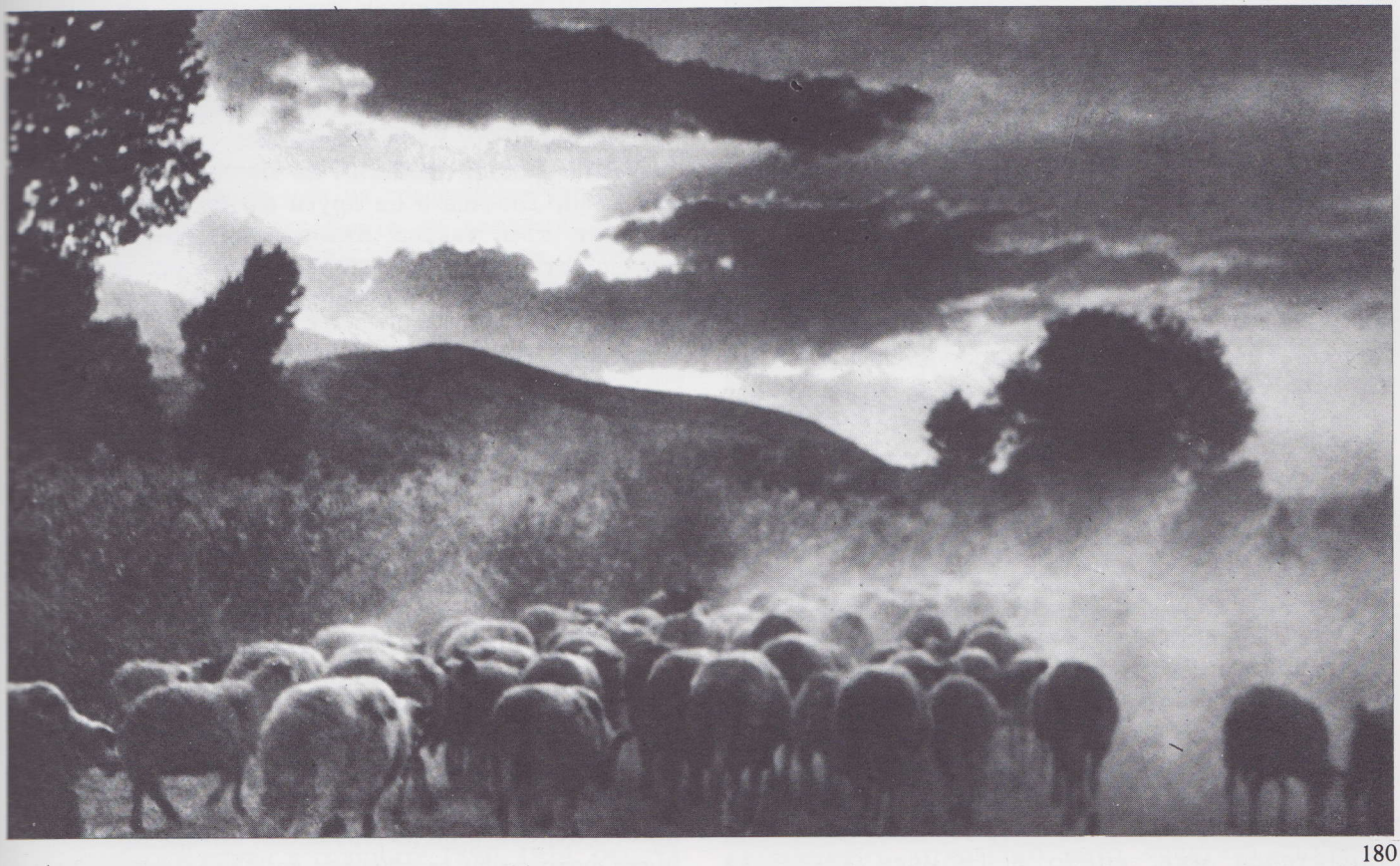
През 1976 г. започват и самостоятелни творчески изложби на клубни членове. Особено добре се представят Петър Абаджиев и Чавдар Найденов. Клубните членове участвуват и във всички големи инициативи на фотолюбителското движение – например „Пирин фото" в Благоевград, IV републикански фестивал, Първи национален преглед на цветната фотография „Троян '74", конкурса на БТС „Казанлък '76", Втори национален преглед на цветната фотография „Троян '76 и др., като получават множество първи и втори награди.

Най-подготвените членове на клуба са привличани като лектори в националната и в окръжните лекторски групи, както и за изнасяне на беседи в читалищни и ведомствени фотоклубове. В началото на 1980 г. фотоклубът отново организира тримесечен курс за фотолюбители с теоретически и практически занимания.

Следвайки повече от 60 години една здрава реалистична и демократична традиция,Българският фотоклуб дава своя принос за изпълнение Програмата за естетическо възпитание на народа и особено на младежта. Той обогати своята идейно-естетическа платформа с разработката на редица художественотворчески проблеми върху основата на марксистко-ленинската естетика и продължава своята многостранна дейност за разцвета на родното фотоизкуство.



179



180

179. Петър Папакочев. Панчо Владигеров, София
180. Петър Папакочев. Залез, 1936 г.

ЧУЖДИ ВЛИЯНИЯ ВЪРХУ БЪЛГАРСКАТА ФОТОГРАФИЯ

Появата на Българския фотоклуб и особено неговата дейност през 30-те години съвпада с две противоречиви тенденции в световната фотография: от една страна, подчертан стремеж към реализъм, към правдиво изобразяване на живота, от друга – формалистичното „бунтарство" – началото на абстракната фотография. Фоторепортажът като по-нов жанр на фотожурналистиката се изявява още преди Първата световна война, за да задоволи нуждата от събитийни снимки за вестниците и списанията. Но репортажният метод заема доминиращо място във фотографията едва през 20-те и 30-те години на нашия век, времето, когато фотоизкуството започна да осъзнава собствената си същност и предимства. В този период се пораждат различни опити да се изгради специфична за фотографията композиция и изразна форма. Киното влияе силно върху фотоизкуството и му помага да търси свой собствен път на развитие, различен от този, когато фотографията е под влияние на живописта, известен като пикторализъм. Дзига Вертов още през 1922–1923 г. формулира принципите на документалността в киното и фотографията: „Аз съм око, киноок, механическо. Но аз ви показвам света такъв, какъвто само аз мога да го видя. От днес завинаги се освобождавам от човешката неподвижност и съм в непрекъснато движение: аз се приближавам и отдалечавам от предметите, аз се вмъквам под тях, аз се покатервам върху тях, аз се движа заедно с бягащия кон, аз се врязвам с пълна сила в тълпата, аз се обръщам на гръб, аз се издигам заедно с аеропланите, аз падам и излитам заедно с падащите и излитащи тела..."

Крупният и свръхкрупният план, перспективната деформация, ракурсите, макар и внушени от фотографията, киното ги доразвива и отново влияе върху тяхното приложение във фотографията. В Съветския съюз фотографията се сродява с журналистиката и се превръща в школа за реалистично фотоизкуство.

Но у нас принципите на Дзига Вертов и на съветската фотография не проникват. Това е особено трудно след Септемврийското въстание през 1923 г.

До нас новите тенденции във фотоизкуството идват обикновено с едно закъснение от 10 и повече години, докато техническите новости се усвояват сравнително по-бързо.

Докато киноизкуството създава произведения, които се развиват във времето, фотоизкуството е принудено да изобразява само един-единствен, характерен миг, който е типичен както за индивидуалното, така и за общото в живота. „Решаващият миг" – този израз на Анри Картие Бресон се превърна в лозунг за фотоизкуството през и след 30-те години. Изоставянето на спокойната, уравновесена, до известна степен фронтална композиция на старата , „класическата" школа във фотоизкуството, привидно нарушаване на равновесието, което се компенсира с динамиката на фотообраза, както и все по-често срещаното асиметрично разполагане на фигурите и предметите в кадъра, които въпреки привидната липса на композиция,все пак образуват едно цяло – всичко това става задължително условие в естетиката на новото течение във фотографията, в основата на което заляга репортажният метод.

Българската фотография през този период обаче продължава да е преобладаващо статична и до известна степен режисирана. За репортажна фотография в съвременен смисъл не може да се говори.

Изброените фотографски прийоми – изоставянето на статичната, създадена по строги правила композиция, създадената от движението нерязкост, както и съзнателно търсените деформации – дълго време се считат за снимачни „грешки".

За разлика от Анри Картие Бресон, за когото снимката за част от секундата трябва да съчетае едновременно информацията за един факт с точната организация на визуалните форми, които го изразяват, част от най-добрите фотографи от Българския фотоклуб считат, че с натискането на бутона е изпълнена половината от работата. Останалата половина – това е лабораторната обработка, но не само като технически акт, а като продължение на творческия процес за засилване на въздействието чрез акцентиране върху определени тонални стойности.

Лабораторната обработка заема съществен дял в творчеството на Георги Георгиев /особено при т. нар. благородни процеси/, на Пенчо Балкански, на Владимир Димчев и на други фотографи. Те не се стремят към такова възпроизвеждане на действителността,което да отговаря на нашите зрителни представи. Външното сходство с модела не е крайна тяхна цел.

Втората насока в модерното фотоизкуство през 30-те и 40-те години е пълна противоположност на реалистичната.Това е техницизмът, играта на форми на Ласло Мохой Над, на фотограмите на Ман Рей – родоначалниците на съвременната абстрактна фотография. Техните идеи остават чужди на нашите фотографи, чието творчество, както и цялото ни изкуство, е реалистично и демократично, без формалистични залитания и уклони.

Нашата фотография след Първата световна война е под влияние на традиционната, на немската класическа школа и достига до творби с безупречна тонална разработка, съвършени като техника, но поостарели като възглед, като виждане. Голямата сила на фотографията – документалността, която лежи в основата на репортажния метод, част от нашите фотографи се стремят да я преодолеят, за да достигнат до художественост. За тая цел прибягват до метода на режисурата или до допълнителната обработка. По онова време художествената фотография включва портрета, пейзажа, битовата /наричана и жанрова/ фотография, натюрморта, но не журналистическата репортажна фотография. Счита се едва ли не, че жанровият белег само по

себе си придава художественост на творбата, а не нейните изобразителни качества. Сравнително късно у нас се достигна до разбирането, че репортажната фотография може да придобие естетическа стойност и да навлезе в територията на изкуството без спазване композиционните правила, без предварително определени гледни точки, без тонална разработка или графичен превод.

ВЛИЯНИЕ НА ПИКТОРАЛИЗМА

Първият период от развитието на световната фотография е стремеж да се доближи фотографията до живописта и да я имитира. Най-напред, защото целият дотогавашен визуално естетически опит на човечеството е свързан с изобразителното изкуство и едни от първите фотографи са и художници. Убеждението, че фотографията е само особен вид живопис, намира теоретично обоснование в книгата на най-видния представител на пикториализма Хенри Робинсон /1830–1901/ „Пикториална фотография" /1869/. Според него, за да стане изкуство, фотоизображението трябва да се опре на живописта и да възприеме нейните принципи и композиция. „Фотографът се подчинява на същите закони, както и художникът, който рисува с бои и молив – пише Давид Октавиус Хил /1802–1870/, шотландски художник, живописец и фотограф[13] . Разликата е само в това, че материалът не е така гъвкав и възможностите му са по-ограничени."

За да имитират живописната структура, тогавашните фотографи подлагат своите снимки на механична обработка, като си служат с четки и стъргалки, за да наподобят мазките и бликовете на маслената живопис или на графичните творби.

По-късно при фотографията са въведени т. нар. благородни процеси или „художествен печат" – бромоил, гумидрук и други, както и осветление „а ла Рембранд". За художествена снимка се смята оная, която прилича на живописна картина. Пикториализмът не се ограничава само с техническите способи за имитация на живописта, а възприема някои от нейните композиционни похвати, както и сюжети, присъщи на античната живопис. Постигат ги с помощта на исторически, сантиментални и битови композиции, рисувани фонове, театрални аксесоари и дегизирани модели с мимики и жестове – резултат на режисура. Днес тези фотографии, противно на замисъла на своите създатели, ни изглеждат изпълнени с неподражаем комизъм.

Рожба на непознаване спецификата на фотографията и спекулирайки с еснафските вкусове на масата-клиент, пикториализмът отклони фотографията от истинския й път и спъна нейното правилно развитие. Живописното влияние, което най-силно се изяви в годините 1890–1914, окончателно изчезна през 30-те години, когато репортажната фотография зае доминиращо място. У нас живописното влияние продължи докъм 1935–1936 г., след което заглъхна.

Възрожденската фотография е чужда на пикториализма, който в същност тогава едва прохожда. Но след Освобождението под влияние на европейската фотография и у нас на масовия потребител се предлагат снимки на фона на швейцарски пейзажи, гръцки урни и колони, люлякови градини и езера с лебеди. „Те поддържат у клиента илюзията, че в този свят на индустриални кризи и свирепа конкуренция има едно кътче, където всичко е красиво и добре подредено."[13]

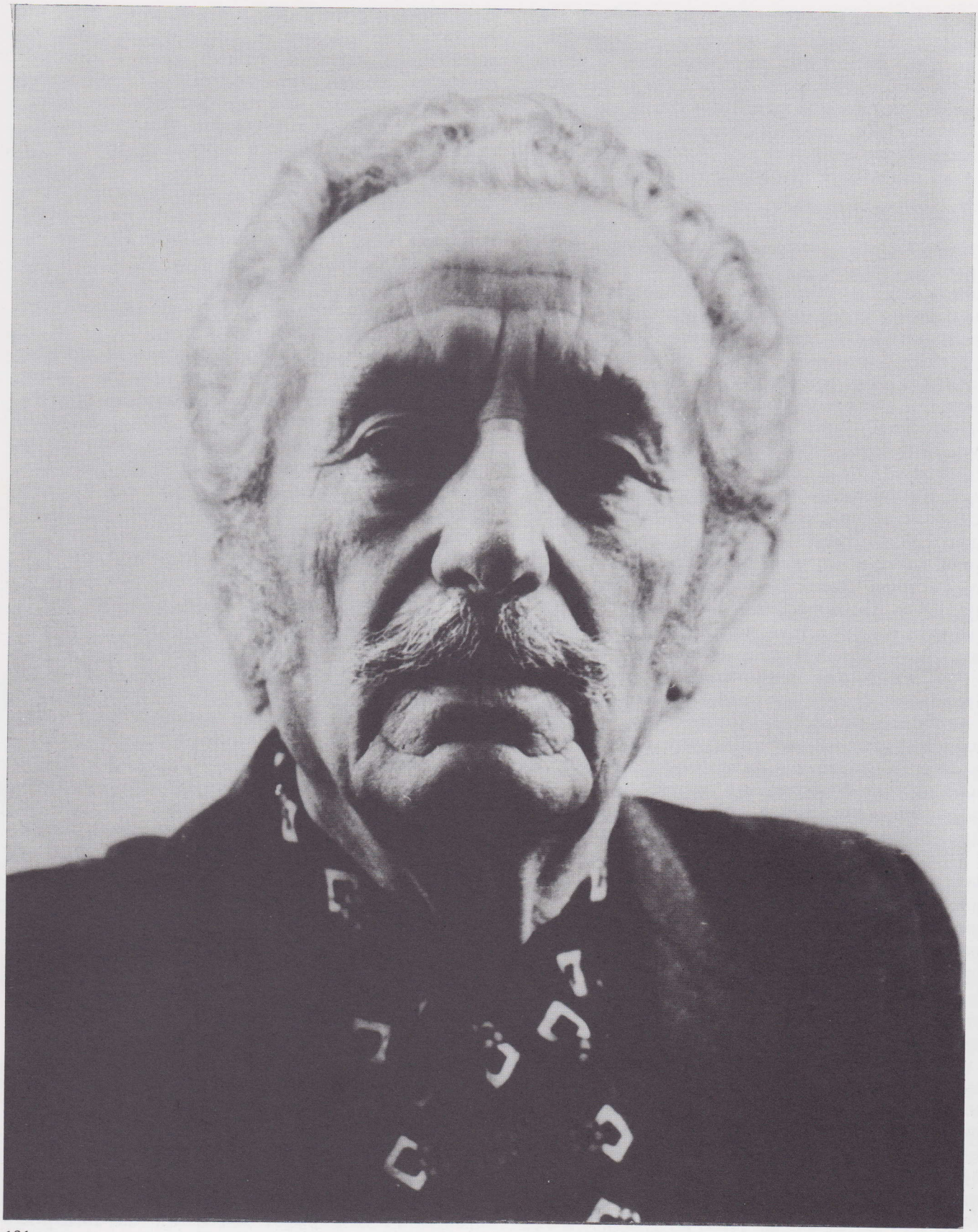
Но пикториализмът не само задоволява еснафския вкус, а достига и до високи художествени резултати в портрета и пейзажа в творчеството на големите майстори Робер Демаши, Шарл Пюйо, Пол Бергон, Леонард Мизон, Хайнрих Кюн и други. При тях пикториализмът е сложна поредица позитивно-технически обработки за субективно художествено пресъздаване на действителността.

У нас живописното влияние се появява най-вече като усвояване на творчеството на тримата фотомайстори от Австро-Унгария, образуващи групата „Трилистник": /Trifolium"/ Ханс Вацек, Хайнрих Кюн и Хуго Хененберг. Те си поставят за цел да преодолеят протоколната точност на фотоапарата, фотографския обективизъм и търсят нов път към по-голям простор на субективния израз, на художествения замисъл. С този „нов стил" на творците от „Трилистника" се запознава Георги Ст. Георгиев, а по време на военната му служба в летище Божурище през Първата световна война немски фотографи му доставят от Виена необходимите съоръжения. Първата му творба е портретът на летеца Симеон Петров /1917/.След това по метода на бромомасления процес създава типичен образ на български селянин /1920/;следват портрети, изпълнени с техниката пигмент /1921/, хромирана гума /1922/, пигментдрук, бромелумдрук и най-често бромомасло. Тематичният диапазон е твърде широк: портрети на мъже, жени и деца, полски и морски пейзажи, старинни градчета, актова фотография. Последните му творби по тия способи приключват към 1934 г. По това време Пенчо Балкански създава серия портрети с подчертано графична интерпретация, при която изходният фотографски образ почти се загубва.

Тома К. Апостолов, един от редакторите на сп. „Фотограф", помества в няколко книжки поред извадки от книгата на д-р Емил Маер върху бромелдрука, а по време на конгреса на фотографите през 1923 г. провежда тридневен курс с практически занимания. Фердинанд Грабнер през същата година публикува в списанието няколко статии върху пигментдрука, а Бончо Карастоянов – върху т. нар. фоторадирунг.

Бончо Карастоянов, д-р Г. Груев и някои други членове на Български фотоклуб по-скоро като експеримент, отколкото като практика, създават единични художествени творби.

Карастоянов познава т. нар. комбиниран гумен печат /отпечатък/, при който резултатът се получава след неколкократно копиране върху едно и също копие. Тези отделни копирания имат за цел да предадат по-точно отделните полутонове от негатива. За светлината се прави един разтвор



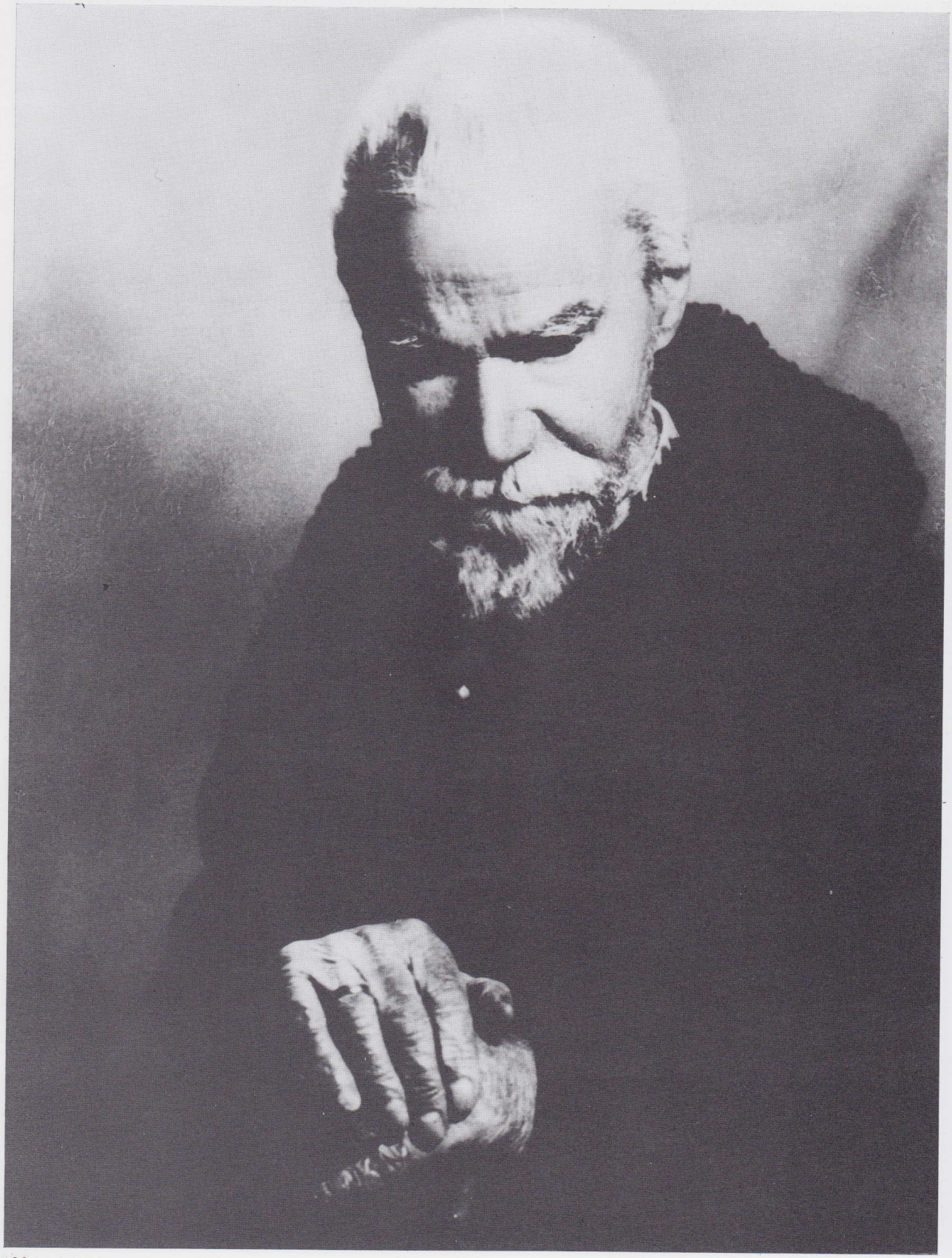
181

181. Любен Антонов. Пенчо Балкански, София



182

182. Пенчо Балкански. Шаляпин в ролята на Мефистофел, 1934 г. София



183

183. Пенчо Балкански. Тодор Влайков, София

/очувствителна баня/, за полутоновете друг и за сенките трети.

Карастоянов публикува в сп. „Фотограф“ през 1929 г. поредица статии върху пигментовия печат /Pigmentdruck/, като „забележителен по художествените си резултати позитивен процес“, а през 1931 г. публикува няколко портрета в техниката бромомаслен отпечатък /Bromöldruck/. През 1932 г. Марк Маркарян постъпва в Баварското фотоучилище в Мюнхен и тук професионално усвоява бромелдрука. Неговата дипломна работа „Зимна нощ“, както и няколко портрета, изпълнени по тази техника в Мюнхен и във Виена, са технически образцови. Тома Апостолов и Ст. Балаш също познават „благородните процеси“, но до нас не са достигнали техни творби.

Пикториализмът във фотографията е само част от влиянието на западноевропейската и по-специално на немската култура и техника върху българската. Макар че нашата свобода бе извоювана с помощта и жертвите на Русия, политическата ориентация на българската държава след Освобождението, особено по времето на Стамболов и Фердинанд, е противоруска и съвпада с интересите на българската търговско-промишлена буржоазия, която клони към Англия, Германия, Австро-Унгария, Българската култура се влияе от западноевропейската не само поради ориентацията на политиците. Значителна част от българските творци се стремят да преодолеят своята „изостаналост“ с обучение в западните университети и академии. Стремежът за изравняване със западноевропейската култура е твърде силен.

И фотогрфията приема стилово-пластичната система на немската класическа фотография.

Нашите фотографи получават почти цялата апаратура и всички фотоматериали от Западна Европа /предимно от Германия и Австрия/ и специализират там.

Въпреки това руското културно влияние след Освобождението играе голяма роля. Почти цялата интелигенция на Възрожденска България се учи в Русия. Първите наши фотографи като Хрисант Рашович, Стоян Каралеев, Тодор Запрянов, Андрея Андреев и др. усвояват фотографията в Русия. В Москва, Петербург и Одеса се създават пансиони за българи, български просветители създават училища или подпомагат български младежи да се учат. Търговци откриват свои кантори в Одеса. Няма образован българин, който да не знае руски език.

Културният, а в голяма степен и политическият живот се ръководят от интелигенция, получила пряко или косвено своето идейно възпитание от руската обществена мисъл, от идеите на руските революционни демократи Добролюбов, Херцен, Чернишевски. След Освобождението фотографите като Георги Данчов–Зографина, Димитър Карастоянов, Костадин Тачев, Димитър М. Германски, Хершкович и др. са носители на демократични идеи и са привърженици на Либералната партия, а покъсно и на зараждащия се социализъм.

Особено силно е влиянието на руската литература и изкуство върху основателите и членовете на първото фотографско дружество в България и на Българския фотоклуб. Те познават много добре руското изобразително изкуство, особено реалистичното направление на художниците „передвижники“ /1870–1923/. В Българския фотоклуб се изнасят доклади с прожекции на диапозитиви за творчеството на големите руски пейзажисти Левитан и Шишкин от члена на фотоклуба Иван Караджов; Георги Георгиев изнася беседи за първите руски фотографи и по-специално за Димитриев и Карелин, като изтъква влиянието върху тях на передвижниците, които застъпват принципите на реализма и народността.

ВЛИЯНИЕ НА СИМВОЛИЗМА

Както всяко чуждо влияние, така и символизмът идва в нашата фотография сравнително късно. При това докато в литературата и традиционните изобразителни изкуства /живописта и графиката/ това влияние е значително, във фотографията то е по-слабо. Символизмът оказва влияние върху западноевропейската и руската фогография чрез застъпване на теми и сюжети в стила на живописния символизъм на Арнолд Бьоклин, Франц Щук, Макс Клингер, Врубел и Кузнецов. Със стихосбирката си „Безсъници“ /1907 г./ Яворов сложи началото на българския символизъм. А с илюстрациите към нея от Христо Станчев символизмът навлезе и в българското изобразително изкуство. След Първата световна война под влияние на обществените промени и революционните събития символизмът у нас заглъхва. Във фотографията той се появява като странично веене, като закъсняла мода, като артистична поза, като експеримент и претенциозна графична стилизация, резултат на индивидуалистични настроения.

Сюжетно тези снимки напомнят сцени на живописния символизъм, заети от митологията на античността. Правят се на открито при практическите занимания на курсистите от Българския фотоклуб, ръководени от Георги Георгиев. Самият той още през 1921 г. прави актови снимки край морето, които твърде много напомнят „Сирена“ от Никола Михайлов, а през 1934 г. с наети модели на Витоша се правят постановъчните снимки „Сатир и нимфа“ – твърде сходни с нимфите на Бьоклин, с фавните на Франц Щук и още по-близки до символичните картини на Н. Михайлов /„Самодивско хоро“ и други/.

Наред със сюжетите, заснети всред природата, изпълнени с усещане за тишина, спокойствие, хармония, радост и безгрижие, с волни движения на млади жени с гъвкави тела, с дълги развяващи се коси и панделки, в арсенала на символистичните мотиви и образи на нашите фотографи трябва да посочим и ония сюжети, в които е застъпена темата за демоничната жена-изкусителка, както и за изразяването на силни душевни състояния като скръб, ревност, страх и др. При ателиерна обс-



184

184. Пенчо Балкански. Залез 1937 г.



185

185. Димитър Кацев. Мелник. 1937 г.



186

186. Димитър Кацев. Търново. 1936 г.



187



188



189



190

187. Димитър Кацев. Оксиженист
188. Димитър Кацев. Девойка от Плевенско. 1936 г.
189. Димитър Кацев. Родопски момичета. 1940 г.
190. Димитър Кацев. Гайдар. 1938 г.

тановка срещаме опити за фотографска реализация на подобни душевни състояния, режисирани в отвлечено-мистичен план. Около 1938–1939 г. Пенчо Балкански подхваща подобни мотиви и създава творби като „Напрежение“, „Голгота“, „Акт“.

За редица символисти е характерен стремежът да внушат на зрителя усещането, че фантастичните образи в техните картини имат свое реално битие и че нимфите, фавните и демоните са живи същества, движещи се в една реална среда. За курсистите от Българския фотоклуб тази среда е брезовата горичка в местността Краварника край Бояна /днешния киноцентър/, а сатирът и нимфата са напълно живи същества, жители на София, наети като модели!

Символизмът в българската фотография, лишен от обществено-културни предпоставки, засяга само няколко фотографи с по-подчертана творческа индивидуалност и чувствителност. Но и при тях той по-скоро е експеримент и модно увлечение и поради това просъществува кратко, без трайни следи.

ИЗЯВЕНИ ТВОРЦИ

В Българския фотоклуб членуват не само любители с подчертан интерес към художествената фотография, но и най-добрите професионалисти-фотографи и художници като Борис Блъсков, завършил художествената академия в Петербург, Пенчо Балкански, Бончо Карастоянов и др. Те предоставят ателиетата си и предават опита си на фотолюбителите, участвуват дейно в творческите изяви на фотоклуба. Така в периода от 1920 до 1944 г. Българският фотоклуб е единственото средище, където теоретически и практически се поставят и решават проблемите на художествената фотография в България.

От имената, ползуващи се с най-голям авторитет сред фотографските среди, е това на *Георги Георгиев* /1881–1956/. Той е инициатор за създаването на фотоклуба и негов дългогодишен действителен и почетен председател. Роден е в Казанлък. Под ръководството на баща си добива задълбочени научни познания по фотография. Твърде рано започва да публикува статии в наши и чужди издания не само върху техническите, но и върху художествено-творческите проблеми на фотографията. Успешно участвува в множество международни изложби – в Париж, Милано, Берлин, Виена, и получава награди и отличия.

В 1912 г. се обявява Балканската война. Като доброволец при обсадата на Одрин идва и руският летец Костин. Г. Георгиев използува случая да направи киноснимки на полетите на руския летец, но от избухнал наблизо турски снаряд е контузен тежко. Едва оздравял, той е мобилизиран при обявяването на Първата световна война и пратен на Южния фронт в авиационната част на летище Удово. Като летец-наблюдател Г. Георгиев прави разузнавателни полети в тила на френската армия на Солунския фронт. Негови са въздушните снимки на самия град Солун. По-късно в Аеропланното училище в Божурище преподава теория на летенето, въздухоплавателна метеорология и аерофотография. В 1917 г. издава учебник по аерофотография. След войната е юрисконсулт на Българска земеделска банка, като успоредно с това се отдава на своите любими занимания по фотография. От основаването на Българския фотоклуб провежда до края на живота си над 30 курса по фотография, изнася у нас и в чужбина множество доклади и беседи, публикува статии и трудове върху техническите и естетическите проблеми на съвременната фотография.

За подготовката на младите кинодейци и фотографи превежда от руски и френски няколко научни труда. По негова инициатива в 1946 г. започва да излиза илюстрованото списание „Кино и фото“, в което помества множество статии. Като директор и лектор в създаденото след 9 септември 1944 г. Държавно полувисше училище за фотография и кинематография издава лекциите си „Художествено-творческите въпроси на прогресивната фотография“ /1954/. Като главен инструктор по художествена фотография при ДП „Българска фотография“ ръководи редица курсове и организира през 1953 г. първата Национална изложба по художествена фотография. През 1956 г. започва своя тритомен труд „Основи на реалистичното фотоизкуство“, който не довършва. В този труд разглежда задълбочено теоретични постановки и лични достижения.

Бончо Карастоянов /1899–1962/ е потомствен фотограф, син на Димитър Карастоянов и внук на възрожденеца-фотограф Анастас Карастоянов. Роден е в София. След завършването на основното си образование постъпва в Роберт колеж в Цариград. В 1920 г. отива в Берлин, следва и завършва фотохимия във висшето техническо училище в Шарлотенбург при професорите Ото Менте, Мите и Шенкер. След това стажува в най-големите фотостудиа в Берлин. През 1925 г. заминава за Париж, където работи като старши оператор в най-реномираното парижко фотостудио „Валери“.

През 1927 г. Бончо Карастоянов се завръща у нас, става член на Българския фотоклуб и участвува с успех в редица международни изложби. Той се утвърждава като един от най-талантливите български фотограф-художници, подготвя много български фотографи и допринася за издигането на българското фотоизкуство на завидна висота и за насочването му по пътя на реализма.

Бончо Карастоянов е един от първите, въвели цветната фотография в България. Автор е на множество статии – оригинални и преводни – по техническите и художественотворческите проблеми на фотографията. Негови снимки се публикуват в най-реномираните европейски издания. През 1937 г. издава „Ръководство по фотография“ – начало на капитален труд, вторият том от който не е отпечатан.

След 9.IX. 1944 г. Бончо Карастоянов посвещава

своите усилия за изграждането и развитието на кинематографията. До края на живота си работи като оператор в „Българска кинематография“ и е удостоен със званието Лауреат на Димитровска награда.

Емил Рашев /1909–1973/ е също потомствен фотограф. Роден е в Разград, където завършва основното си образование. С фотография се занимава от ранна възраст във фотоателието на баща си Христо Рашев, който по-късно се преселва в София. През 1932 г. придобива фотографска правоспособност, открива модерното фотоателие „Изкуство“ и се изявява като един от изтъкнатите столични фотографи. Автор е на най-добрите портрети на видни наши общественици и особено на хора на изкуството : на Елисавета Багряна, Дора Габе, Георги Караславов, Димитър Талев, Димитър Димов, Никола Вапцаров, Андрей Николов, Атанас Михов, Цено Тодоров, артистите Христо Бръмбаров, Асен Найденов, Михаил Попов, Руслан Райчев, Боян Лечев и десетки други.

Емил Рашев е автор на най-добрия портрет на Георги Димитров. След одържавяването на фотографията Емил Рашев постъпва през 1945 г. като оператор в „Българска кинематография“, където работи до края на живота си и снима редица хроникално-документални, научно-популярни и игрални филми, между които : „Каменната гора“ /1948/, „По водите на Сребърна“ /1949/, „Ребро Адамово“ /1955/, „Неспокоен път“ /1954/, „Златният зъб“ /1963/, „Между релсите“ /1964/ и др. Носител е на орден „Кирил и Методий“. През 1966 г. става Лауреат на Димитровска награда за филма „Тревога“ /1951/ и носител на Наградата за мир за филма „Песен за човека“ /1964/. За принос във фотографското изкуство през 1961 г. на фотограф-художника Емил Рашев бе присъдено званието ЕФИАП-екселенц на Международната федерация по фотоизкуство.

Петър Папакочев се изявява като един от най-добрите майстори на ателиерния портрет[14] с рядко съчетание на техническа сръчност и изтънчен художествен вкус. Тъкмо по времето, когато фотографията официално е обявена за занаят /1928/, младият Папакочев доказва, че тя може да бъде изкуство. Неслучайно първата му изложба е открита със слово на проф. Александър Балабанов, който в лицето на Папакочев вижда един многообещаващ талант. Няколко години по-късно при откриването на неговата трета самостоятелна изложба слово произнася Симеон Радев. И оттогава близо половин век пред камерата на Папакочев застават едва ли не всички представители на българската култура и изкуство – художници, писатели, композитори и най-вече артистичният свят на София: диригенти, певци, цигулари, пианисти, актьори, френски артисти и съветски музиканти. Удивително е как при това изобилие от модели Папакочев не затъва в коловозите на шаблона, а търси и постига индивидуална портретна характеристика. Той няма достатъчно време за проучване на модела и сякаш интуитивно долавя оня момент, в който личността разкрива най-добре своята същност. „Да разбереш какво трябва да направиш в даден случай е въпрос на мигновено решение“ – казва Карш. Папакочев развива у себе си най-важното качество на фотографа: да вижда обектите с очите си преди да ги е видял с камерата.

Пенчо Балкански е художник – и в живописта, и в графиката, и във фотографията. Навсякъде – и в маслото, и в монотипията, и в литографията, и във фотографията той се изявява като ярък и самобитен творец, който създава едно изкуство твърде „земно и българско“. Талантът и възможностите на художника най-убедително се изявяват в графиката. Графична е интерпретацията и на голяма част от фотографското му творчество. Преди да се изяви като художник, той е известен като фотограф. Между 1930 и 1940 г. има 6 самостоятелни фотоизложби – във Виена, Белград, Загреб, Любляна и у нас. Приет е в най-реномираните салони за художествена фотография в Лондон, Берлин, Варшава, Копенхаген и др.

Пенчо Балкански е роден през 1908 г. в село Ломец, Троянско. Детството му е изпълнено с лишения и несгоди. С фотографията се запознава при брат си Минко, фотограф в Троян. Преследван политически, брат му избягва от Троян през 1923 г.; идва в София с него и Пенчо. Първоначално учи фотография при известния софийски фотограф Борис Блъсков, възпитаник на Петербургската художествена академия. Още тогава се запознава с творчеството на популярните у нас руски художници Репин и Серов. Приет е в Художествената академия. С графика в същност започва да се занимава след 9 септември, а напоследък се насочва към цветната литография.

Постигнал още през 30-те години забележителни успехи в областта на художествения портрет, Пенчо Балкански не се ограничава с работата в своето студио, а обхожда страната. Българското като неподправен бит той открива освен в родния Троянски край, но и в селата Богдан, Столетово и Дъбене, Карловско, където създава галерия от образи на хора от народа,характерни типове на селяни и битови сцени. С изострено не само естетическо, но и социално чувство Пенчо Балкански е един от първите български фотографи,който художествено решава трудовата тема в социален аспект. Той разкрива образите на бедните селски труженици, на строители и фабрични работници, на отрудени и онеправдани хора. Тая социална фотография той създава тогава, когато Караславов навлиза в литературата с „Уличници“ – сборник разкази за съдбата на децата, когато Хр. Смирненски пише „Зимни вечери“ и „Децата на града“. Някои от образите на бедните деца, създадени от Балкански с толкова състрадание и човешка топлота, са сякаш правени за илюстрация на творбите на Смирненски:

„А спрели за миг до фенеря,
чувалчета снели от гръб,
стоят две деца и треперят
и дреме в очите им скръб“.

Из „Зимни вечери“



191

191. Пенчо Балкански. Селянин от Карловско. 1932 г.



192

192. Георги Ст. Георгиев. Селянин. Бромомасло, 1920 г.



193

193. Васил Савов. Циганска мадóна. 1937 г.



194

194. Васил Савов. На чешмата. Якоруда, 1938 г.

Детето, заспало край уличната стена, така много ни напомня героя на Караславов, малкия Ночко премръзнал в зимната нощ. „Зидари“ и „Пред фабричната стена“ не са режисирани сцени от Балкански, а взети направо от живота, от суровата правда на действителността. Едни от най-добрите създадени от него образи на хора на литературата и изкуството са портретите на Владимир Димитров–Майстора, на Тодор Павлов, Илия Бешков, Тодор Влайков, Антон Страшимиров, Борис Христов, Михаил Попов, Ирина Тасева, Мими Балканска, проф. Торчанов и др. Снимките на Шаляпин като Мефистофел или в ролята на Борис Годунов възпроизвеждат едни от най-вълнуващите мигове от гостуването на Шаляпин в България през 1934 г.

НАЧАЛО НА ФОТОЖУРНАЛИСТИКАТА В БЪЛГАРИЯ

За ранни прояви на фотожурналистиката може да се говори едва след Освобождението, и то при наличието на организирано цинкографско дело. Първата цинкография у нас е създадена от унгареца Зигмунд Балаш /1895/. Един от първите отпечатъци на тоново /автотипно/ клише на снимка е направен у нас върху корицата на списание „Светлина“ през 1897 г. Но това е единичен случай, тъй като фотоцинкографията се използува за целите на печата през първото десетилетие на XX век главно за фотоилюстрация на вестниците „Дневник“ и „Утро“. Първото автотипно клише на снимка във вестник „Дневник“ се появява в брой 12 от 20 май 1902 г. Постепенно количеството фотоилюстрация нараства и навлиза и във вътрешните страници на вестника.

Първите журналистически снимки имат обществено-политически характер: тържества, празници, юбилеи, официални посещения, откриване на жп. линии и други събития. Съвсем друг характер носи фотоилюстрацията в работническия печат. „Работнически вестник“, който излиза от 1897 г. , използува снимките според задачите на социалистическия печат. Първите обнародвани снимки се портрети и моменти от трудовия и организационния живот на работниците. Ранният период на историята на българската фотожурналистика завършва до Първата световна война. Но и след този период можем да говорим отново по-скоро за фотоилюстрация, отколкото за фотожурналистика. Понятието „фотожурналист“ е непознато у нас до 30-те години. Не съществува такава професия в списъка на занаятите, който води Търговско-индустриалната камара. Та самата фотография едва в 1928 г. е официално призната за занаят, а за фотожурналистика е все още рано.

Единствен фотограф, който е на щат по онова време, е Ал. Иванов /Танко/ във вестник „Утро“. Другите 4-5 фотографи, които поместват снимки във вестниците, работят „на парче“ срещу скромен хонорар. Вторият щатен фотограф – Любен Антонов, е назначен през 1937 г., след като „съединените печатници“, които издават ежедневниците „Утро“, „Заря“, „Дневник“, „Последна поща“, провеждат първия у нас конкурс за такава длъжност. Неговият чичо Антон Антонов изпълнява службата „фоторедактор“ на вестник „Илюстрована седмица“.

Фотографът *Димитър Кацев* през 1921–1923 г. прави първите стъпки като сътрудник на „Политика“, „Илюстрована седмица“, „Кооперативна просвета“ и др. Той пръв пише на визитната си картичка „фотокореспондент“, и то не толкова „за вътрешна консумация“, а да се представи под тая фирма като сътрудник на някои чужди /предимно немски/ издания, на които са необходими снимки от България. През 1924 г. Д. Кацев подема идеята да се основе „Дружество на фотожурналистите в България“, когато всичко на всичко имаше към 7 души фотожурналисти, и то всички от София. Кацев и брат му Кацев–Бурски изработват устав на дружеството и през юни то е регистрирано, но членовете му не са приети в дружеството на столичните журналисти, защото на ръководството на дружеството не е ясно какво общо имат фотографите с журналистите. Благосклонно се отнасят към дружеството на фотожурналистите тогавашният директор на железниците инж. Любен Божков, който дава на членовете карти за пътуване с 50 % намаление. И така към 30-те години сътрудници на пресата са членовете на фотожурналистическото дружество Александър Иванов, Димитър Кацев, Антон Антонов, братя Иван, Любен и Васил Юскеселиеви /Христови/ , Виктор Кнауер, Туше Андонов, по-късно Тодор Славчев, Никола Коларов и Борис Натов /„Фото Централ“/, Божидар Карастоянов /„Фото Балкан“/, Любен Антонов и Симеон Ненов. Своята първа фотоизложба Дружеството на фотожурналистите урежда през 1933 г. в галерията на ул. „Аксаков“[15] . Докато фотожурналистите снимат повече обществено-политически събития, Д. Кацев постепенно се ориентира към художествени снимки на „красива България“, главно за пропаганда на България в чужбина и за реклама на единствения тогава морски курорт – Варна. Освен пейзажи Кацев снима с голямо професионално майсторство битови сцени, паметници на културата, строежи и репортажни портрети на хора от народа. Неговият богат снимков фонд дава доста пълна представа за тогавашна България.

Трудовата тема е застъпена главно в снимки из областта на селското стопанство и леката промишленост. Поради това образът на селянина и сцени от неговия бит заемат значително място в образната информация на периодичния печат.

Антон Антонов, Любен Антонов, Пенчо Балкански и Туше Андонов са между малцината фотографи, които отразяват живота на селянина не само в етнографски аспект. Макар и ограничено, те показват суровата правда на живота в българското село, неволята на трудовите хора, социалните про-

тиворечия в градското общество. Естествено, тоя род снимки трудно намират място в ежедневния печат. Социалната критика чрез фототворби се появява, макар и рядко, във фотоизложбите и по страниците на списанията, и то когато снимката притежава известна художествена стойност.

Измежду фотожурналистите с подчертана гражданска и прогресивна насоченост след 1931 г. се изявява Туше Андонов. Той снима протестните акции и митинги на студентите и ремсистите, сблъсквания с конната полиция из софийските улици и площади. 9 септември 1944 г. го заварва в Асеновград. Там той прави една от най-добрите снимки от посрещането на партизаните.

ФОТОГРАФИЯТА КАТО СОЦИАЛЕН ДОКУМЕНТ

Фотографията е социален документ на епохата, историческа памет на народа, незаменим образен летописец и „колкото повече минава времето – пише Константин Симонов, – толкова по-ценни стават историческите фотосвидетелства, толкова с по-голямо вълнение разглеждаме старите фотографии, в които се чувствува историческият въздух на отминалата епоха". И добавя: „Човек, който гледа на живота чрез окото на фотоапарата, всякога в крайна сметка гледа чрез него в историята".

Още преди репортажната фотография да заеме доминиращо място, още преди фотожурналистиката да се утвърди като водеща, снимката се приема като неопровержим и незаменим документ на епохата. „Историята на изкуството от 100 години насам – пише френският писател Андре Малро – е история на това, което е могло да бъде фотографирано."

Как е живял българският народ? Какви са градовете и селата, жилището му, облеклото и обичаите, цялата му материална култура и бит? – За всичко това вярна представа ни дава още възрожденската фотография. Тя показва не само физическия образ на хората, но по нея съдим и за душевността на българина от Възраждането, за промените в начина на живот, на мислене и виждане, както и за идеите, които движат общественото развитие.

През 1911 г. Тодор Стаевски „запазва за историята" първомайската манифестация в Троян. Между множеството виждаме и жени. За един еснафски градец по това време такова участие е равно на бунт. Седем години по-късно Харалампи Ковачев, селски подковач, който като войник се научил да прави и снимки, снима бунта на жените в с. Борован през април 1918 г. След три години, когато жените се бунтуват срещу глада и скъпотията, той ни показва вършитбен ден в Борован, при който зърното е за гладуващите в Поволжието. От 1903 до 1923 г. Ковачев насочва своята фотокамера към многоликия живот – към всекидневния бит, към празниците и към социалните борби в селото. Показва ни и първомайската манифестация във Враца /1920/. Тук за разлика от Троян жените не само участвуват, но са начело на манифестацията. За едно десетилетие много неща се променят – не само облеклото на манифестантите, но и лозунгите и идеите. Снимките от началото на века показват, че се е свършила патриархалната идилия в селото и града, че участвуват в митингите и манифестациите не само мъже, но и жени, че майстори, калфи и чираци демострират ново класово съзнание. Няма го вече занаятчията, снимащ се пред дюкяна си, „пред своя малък свят на сигурност и обезпеченост"[16], и на сцената излиза работникът.

Манифестацията в Троян се провежда под лозунга „Сторете път на пролетариата!" Но понеже никой не дава „зелена улица" на пролетариата, той започва сам да си пробива път. В началото на века, както личи от снимките, той е малоброен, но за едно десетилетие неимоверно нараства. Минали са вече времената на прочутата първомайска манифестация на „Шестте манифестанти и седемте музиканти", за които ни напомня картината „Първите" на Боян Петров. В 1918 г. жените, които се бунтуват в Борован, са над сто. В по-големите работнически центрове като Сливен, Варна, Перник и др. манифестантите са още през 1905 г. по 200–300 души. През 1906 г. фотоапаратът е обхванал само част от стачкуващите миньори в Перник, но те не са по-малко от 300–400 души и между тях виждаме и малолетни. През 1920 г. участниците в голямата транспортна стачка, застанали пред фотографа в Горна Оряховица, са вече хиляди. Причината е, че през периода 1919–1923 г. митингите, стачките и демонстрациите изцяло минават под лозунгите на Октомврийската революция. Нейното влияние се усеща не само в градовете, но и в селата: на първомайска манифестация в с. Долна Бешовица, Врачанско, виждаме на снимката, че начело на манифестацията носят голям плакат с образа на Ленин...

Достигналите до нас снимки ни дават представа и за условията на труда. В една фотография от 1892 г. освен уредбата на фабриката виждаме, че част от застаналите пред машините работнички са малолетни. И на други снимки от по-ново време личи, че е бил използуван детският труд.

Нито едно описание на стара София не може да се сравни с представата, която ни дава снимката, направена през 1878 г. от „Шарения" мост с поглед към Витоша. Само от снимките можем да съдим най-добре как неузнаваемо се е променил и Родопският край. Техническият напредък в България е документиран от фотографията. Ето, първият парен локомотив, току-що пристигнал от Англия, прави първия си рейс по линията Русе–Варна /1866/. Изпращат го със зурли, тъпани и гайди. Мидхат паша подава боязливо главата си от купето. Има от какво да се бои: пътническите влакове развиват огромна скорост – 38 км в час! Подобно чувство изпитва и Иван Вазов, когато се качва на първия трамвай в София /1900/. Той се движи със скорост отоколо 15 км в час, но Вазов пише: „Трамвая лети..." Снимка от 1896 г. ни показва първия автомобил в



195

195. Братя Карастоянови. Семейство. София, ателиерна обстановка от края на XIX век



196

196. Братя Карастоянови. Семейство от Желява, Софийско



197

197. Димитър Карастоянов. Абитуриентки. София, 1896 г.



198



199

198. Димитър Карастоянов. Групов портрет. Пловдив, 1893 г.

199. Димитър Карастоянов. Сватба в София. 1905 г.

България, марка „Дион Бутон“, с парен двигател, с големи дървени колела и високо купе, шофиран от чеха Август Шедиви. Този „самоходен файтон“, едва стигал от гарата до днешния пл. „Ленин“, вече е разтревожил тогавашните файтонджии, изплашени от конкуренцията на „дяволската кола“. През 1902 г. вече по софийските улици се движи първият автомобил с бензинов двигател, собственост на Министерството на войната.

Снимките на Иван Карастоянов от 1892 г. показват първия полет на българин с балон, осъществен на първото международно изложение в Пловдив. През 1912 г. Димитър Карастоянов снима първия самолет, извършил боен полет в света, с пилотите Радул Милков и Продан Таракчиев. Запазена е снимката и на първия велосипед, внесен в България през 1883 г.: едно грамадно предно колело, почти човешки ръст, и едно съвсем малко задно. Но още по-интересна е снимката, която Харалампи Ковачев прави в 1903 г. на Варненската гара: Ганьо Стоянов от с. Долно Оряхово показва пред ген. Вл. Вазов изработения саморъчно от него дървен велосипед, на който само веригата е желязна!

Най-ценни са образите на хората, които фотографията запазва за бъдещите поколения. Това са възрожденците: просветители и революционери, учители и духовници, занаятчии и чорбаджии. След Освобождението социалните и политическите промени довеждат на сцената нови социални групи, нов тип хора. Димитър Благоев през 90-те години доказва, че България неотвратимо е тръгнала по пътя на капиталистическото развитие, което създава и съответните социални типове, начело с „новите рицари, усетили в кесиите си силата на капиталеца“. Фотографията ни дава и образите на „хората с малки глави и големи алчни тела“, които управляват младата българска държава. Според Бешков те са прототипи на Бай Ганьо, „който кръстосваше с алчни очи цялата страна, с чепат бастун и астраганен калпак, с полицейска куртка, с редингот и министерски цилиндър, с редакторско перо и берданова пушка – заплашващ всекиго и от всекиго заплашван“[17] .

Фотографията е запазила моменти от бурното развитие на нашите национални идеи през Възраждането. За една от неговите най-светли страници – стремежа към просвета, жаждата за знания, фотографията ни дава доказателства. Една снимка на Калофер от 1865 г. представлява изглед на града: над ниските покриви на къщите се издига бялата сграда на училището, където даскал е бил Ботю Петков.

На друга една снимка /на пловдивския фотограф Кавра/ виждаме оцелелите батачани от 1876 г. пред опожарената, но при все това внушителна двуетажна сграда на училището. Когато гледал училището в Батак и други оцелели училища през Априлското въстание, Макгахан в дописката си от 2 август 1876 г. пише: „Аз бях учуден, че почти няма българско село без училище. Тези училища, там, където не се изгорени от турците, са в цъфтящо състояние. Образованието, което се дава в тях, е безплатно. Всички, и бедни и богати, еднакво се ползуват от него. Няма българско дете, което да не знае да чете и да пише. И накрая, процентът на неграмотните в България е толкова, колкото в Англия и Франция.“

Запазените фотографии не само на училищните сгради през Възраждането, но и на цели класове ученици и учители, са един ценен документ за равнището на учебното дело през оная епоха.

БИТОВИЯТ ЖАНР В БЪЛГАРСКАТА ФОТОГРАФИЯ

Още през Възраждането битовите снимки са едни от първите, правени по нашите земи, както от пътешественици-чужденци /Гийом Лежан, Ф. Каниц/, така и от пътуващи фотографи. Георги Данчов е пък първият наш фотограф и художник-битописец. За Всеросийската етнографска изложба, организирана от Дружеството на любителите на естествознанието при Московския университет, състояла се през 1867 г., Георги Данчов изпраща чрез Найден Геров 18 рисунки на български костюми /носии/ и 33 снимки на български лица /характерни типове/. Значителна част от фотографиите, правени от руските военни кореспонденти по време на Освободителната война, са битови снимки. Особено ценни са снимките на харковския фотограф А. Иванов, на офицера М. Равенски и на одеския фотограф Х. Раул, представляващи народни типове и изгледи на местности от България. Откритите напоследък в Ермитажа снимки от Освободителната война от румънския фотограф Франц Душек дават представа за българския бит и архитектура от оная епоха.

Битовият жанр, наред с портрета, става водещ в българската фотография след Освобождението. Много от семейно-родовите снимки от онова време можем да причислим към битовия портрет. Битовият жанр се налага като идейно-естетическа линия, поддържана от официалната културна политика на държавата. Още в 1893 г. Иван Шишманов, като организира „Дружество за поддържане на изкуството в България“, поставя задачата за събиране и запазване богатото наследство на нашите праотци. Изучаването на народното изкуство и етнографията е задача, към която привлича и фотографите, наред с живописците, археолозите, архитектите и др. Той предлага една обща експедиция от такива „събирачи и изследователи“ за постигане на целта. Към етнографската документация на народните носии и обичаи са привлечени фотографите Иван и Димитър Карастоянови, Кавра, Марколеско, Крум Савов и други. Поощрява се направата на битови снимки и започва тяхното публикуване в тогавашните издания „Сборник за народни умотворения“, илюстрованото списание „Светлина“, албум „Живописна България“. Започва издаването на битови сюжети в пощенски картички. Фотографите от по-големите градове като Русе, Търново, София,

Пловдив и Сливен обикалят по селата и правят битови снимки, които предлагат на гражданите. Старият русенски фотограф Хр. Дашков ни е оставил един чудесен албум за носиите и обичаите в Русенско от края на века. Той представлява истински безценен извор за етнографите, защото отразява някои изчезнали вече битови празници, обичаи и костюми. По-големите ателиета разполагат с богат гардероб от носии, за да задоволяват тогавашната мода на българската интелигенция да се облича и да се снима в народни костюми.

Силната агитация за изобразяване на народните обичаи повлиява върху облика на следосвобожденската ни фотография. Показването живота на народа, на всекидневния и празничния бит на българина има по това време актуално политическо звучене, то е патриотична проява. Господството на битовия жанр в изобразителното изкуство след 1878 г. се основава на демократичните идеи на освободения народ и особено на традициите у формиращата се интелигенция. Самите фотографи принадлежат към тази прогресивна, демократично настроена интелигенция, която счита, че е назряла необходимостта да бъдат разкрити живота и обичаите на един народ, доскоро в робство, и да бъдат показани на другите народи. Такъв особено подходящ случай е първата фотографска изложба по време на Пловдивското изложение в 1892 г., която в същност представлява една огромна сбирка от битови снимки от всички краища на България предимно с етнографска стойност.

По това време живописците и фотографите се стремят да създават изкуство, в което да се оглежда всекидневният бит на народа, като смятат, че с това подчертават неговия национален характер. „Националното – пише през 1898 г. Антон Митов – е, че всички се стремят да представят именно българския живот, българската природа, българската действителност“[18] . А истината е, че тогава България е преобладаващо селска страна. Самата столица след Освобождението представлява едно голямо село, както личи от рисунките на Обербауер и на Антон Митов /правени по снимки от самия него/. В битовия жанр преобладава етнографската, натуралистично третирана селска тематика, по-скоро израз на професионална сръчност в изобразяването на натурата, отколкото на художественост. Такива творци са Мърквичка и Вешин със своя битоописателен натурализъм, такива са и повечето снимки на фотографите от онова време.

В същност към битовия жанр не се предявяват особени изисквания. Някои направления в западноевропейското изкуство като класицизма, академизма и пр. „гледат отвисоко“ на него и не го считат за пълноценен. А във фотографията битовата снимка по начало няма претенции за художественост, особено ако е направена със скрита камера. Въпреки това някои от битовите снимки на ранната фотография, и особено битовите портрети след Първата световна война, представляват реалистични художествени образи. В живописта и фотографията увлечението по битовия жанр, прераства в идеализация на патриархалния бит. У селянина се търси образът на българина като национален тип, в селските нрави, обичаи и морал – вечните добродетели и нравствените устои на нацията. Битовият жанр във фотографията, възпяващ идиличния, патриархален бит, запазва своите позиции дори тогава, когато този бит вече е разрушен от големите икономически промени и социални сътресения в живота на нацията. Дори в най-ново време срещаме не малко снимки, в които националното е сведено до етнографски показ било на отмиращите форми на селския бит, било като негова имитация или един подправен фолклор. И досега пропагандата за България като страна на международния туризъм изчерпва представата за българския народ с показ на гиздаво пременените фолклорни персонажи.

Разцветът на битовия жанр, преодоляването на етнографската документация настъпват у нас след 20-те години. Може би тъкмо покрусата от националните катастрофи вместо да обезсърчи творците ги подтиква към чистите извори на родното. Движението за родно изкуство намира организиран израз при художниците в образуването на дружество „Родно изкуство“ /13.X.1919 г./, а при фотографите – в основаването на Българския фотоклуб /30.VI.1920 г./. Целта е да се постави родното изкуство на здрави основи, да се даде народностен характер на българското изкуство. Фотоклубът е наречен „български“, а не софийски, не само защото е единствен в България, но затова, че си поставя за цел да даде организирано художествена насока на българската фотография. Клубът не само тематично се насочва към бита на народа, но и към фотоизкуство реалистично и демократично, разбираемо и обикнато от народа. В същност движението за родно изкуство възстановява и поддържа връзката народ-творец, така спонтанно осъществявана по време на Възраждането и прекъсната след Освобождението. От усвоения отвън академизъм, а по-късно модернизъм, сродяването на народа с изкуството е преустановено. Ето защо нашите най-добри творци в десетилетието между 20-те и 30-те години си поставят за цел да възстановят връзката между нашата художествена култура и традиция със съвременността.

В живописта това правят Владимир Димитров–Майстора, Иван Милев, Цанко Лавренов, Златю Бояджиев, в графиката – Васил Захариев, в скулптурата – Иван Лазаров, а във фотографията – Георги Георгиев, Пенчо Балкански, Никола Божинов, Васил Савов, Бончо Карастоянов и Димитър Кацев. Те създават творби, в които битовият жанр надраства етнографската документалност и достига до високи художествени резултати.

Изостената социална атмосфера след 30-те години насочва през следващото десетилетие нашето

изкуство по нови пътища. Най-будните творци са изправени пред необходимостта да заемат ясна гражданска позиция, насочвайки своето творчество към актуалните проблеми на времето. Нашите художници-графици Жендов, Ангелушев, Бешков, Венев и др. стават изразители на новите социални и революционни тенденции и публикуват в легални и нелегални издания творби, в които изразяват своята непримиримост към действителността. Във фотографията това време не намира такава ярка реализация, както в графиката и особено в политическата карикатура. Но социалната тематика навлиза в творчеството на неколцина фотографи – от етнографско-битови образи и сцени те преминават към образите на бедните и отрудени хора.Пенчо Балкански, Антон и Любен Антонови, Туше Андонов, Тодор Славчев и др. заменят сцените на селските идилии /сн. „На кладенеца", „Коледари", „Седянка"/ с реалистични мигове от живота на българина – например селянин след дървеното рало, диканята, т. нар. долапи /за напояване/, сламените покриви, почивка на фабрични работници, строителни работници пред скелята и т.н. Особено честни сюжети са образът на селянката, която кърми на нивата /в живописта – у Хр. Станчев/, детската люлка /„цедилка"/ на полето, селянки, които отиват на работа, заденали в шарени цедилки децата си.

Разбира се, снимки от такъв характер не са целта на фотоилюстрацията в тогавашния печат. Малкото снимки със социално-битова тематика в „Утро" и „Дневник" обикновено се дават с текстове, които преиначават съдържанието на фактите /днес т. нар. интерпретирана информация/. Някои от списанията – напр. „Завети", „Нива" и „Стара планина", поместват битови снимки, които имат и художествени качества. В чуждите списания и особено в изданията на немски език, посветени на България, битовата тематика заема значително място. Българският бит се предава често в неговите най-примитивни и отмиращи форми. Търси се и се показва куриозното: селяни-млекари, яхнали магарета, вехтошари и занаятчии пред схлупени дюкянчета, амбулантни продавачи с ориенталски вид, бозаджии-албанци и продавачи на салеп, хожди и монаси, забулени ханъми и цигани-калайджии или кошничари. В албум от това време /1939/ може да се види интериор от църквата „Ал. Невски", сцена от циганското кабаре с певачката Кева, ученички от Търновската гимназия и стадо биволи, блажено почиващи в тинята през горещ летен ден – все търсени сюжети от чужденците-фотографи.

С цел да противодействува на такъв „показ" на България, към Дирекция на печата се създава служба, която събира най-доброто от българските фотографи, дава го на чуждите кореспонденти в София и изпраща снимки за издания в чужбина. Основния снимков материал и особено българската природа, бита и паметниците на културата осигурява Димитър Кацев. Неговите снимки, поместени в най-изисканите чужди издания, променят представата за България. В тази насока съществен принос има и създадената през 1942 г. фотослужба към фондация „Българско дело", която полага основите на първия у нас Държавен фотоархив /1942/.

РАЗВИТИЕ НА ПЕЙЗАЖНАТА ФОТОГРАФИЯ

Уйлям Фокс Талбот, очарован от красивата гледка край езерото Комо. възкликва: „Колко хубаво би било, ако природата може да се изобразява и да остане завинаги фиксирана върху хартията." Тази мечта скоро се сбъдва. Книгата си „Природно рисуване" /„The Pensil of Nature", 1846/ той илюстрира с 24 оригинални снимки, залепени върху нея. По-късно Иполит Байар избира калотипията като подходяща за пейзажи и натюрморти, а дагеротипията – за портрети.

При мокрия колодиев процес съоръженията за снимки на открито тежели около 50–60 кг и повече и е трябвало да се пренесат с кола или носач. За първите снимки на Монблан през юли 1861 г. са необходими 25 носачи за изкачване на съоръженията. А Самуел Бурн при снимките в Кашмир и Хималаите е придружен от 60 носачи на съоръженията. Да се носи храна за толкова хора е невъзможно и затова групата се запасява с „живи" провизии – стадо овце и кози. Ясно е, че при тия условия фотографите от колоидния период /1851–1880/ могат да правят едва 3 до 4 снимки на ден и затова дълго търсят извор с прясна вода, за да опънат палатките си. В нашето изобразително изкуство пейзажът се явява сравнително късно. През епохата на Възраждането между светските жанрове портретът се ползува с предимство.

След Освобождението бързо и успешно се развиват битовата картина и след нея пейзажът. Това жанрово обогатяване засяга и фотографията, но при нея пейзажът /като жанр/ се утвърждава сравнително късно поради техническите трудности на ранната пейзажна фотография. При нея природата не е самостоятелен обект на изобразяване. Обикновено тя се дава като заден план, като фон при изгледите на градове, като околна обстановка при снимки на крепости и манастири. Първите достигнали до нас снимки „на открито" /извънателиерна обстановка/ са в същност градски пейзажи /изгледи/ - общи планове, панорами на градовете Пловдив, В. Търново, Сливен, Плевен, Русе, Варна и др. от пътешествениците-чужденци Ермаков, Лежан, Каниц, Иванов, правени след 1861 г. и около Освобождението, но най-вече в периода между 70-те и 80-те години на XIX в. Част от тях са намерени в личния албум на Константин Иречек, който ги е събирал по време на престоя си в България като главен секретар и министър на народното просвещение.

Все по това време, към 80-те години, са и първите снимки на манастирите в България /Рилски, Бачковски, Троянски, Черепишки, Преображенски и др./, които можем да приемам като пейзажни, тъй



200

200. Фердинанд Грабнер. Лора и Яворов. София, 1913 г.



201



202

201. Любителска. Саша Лазарова и Лора Каравелова. София, 1905 г.

202. Георг Волц. Литературната четворка около сп. „Мисъл“: Пенчо Славейков, П. К. Яворов, П. Ю. Тодоров и д-р Кръстев. София, 1905 г.



203

203. Георг Волц. Яворов. София, 1905 г.

като значителен дял от кадъра представлява околната природа. Първите пейзажни снимки на самата природа, са местности, забележителни преди всичко като исторически места,отколкото като природни красоти: Оборище, Шипка, Околчица, Агликина поляна.

Едва към края на века фотографи като например братя Карастоянови, Буреш, Кавра, Волц започват да снимат красиви изгледи на самата природа без хора или човешките фигури са дадени съвсем дребни и служат само като мащаб за подчертаване грандиозността на земните форми и величието на природата /Белоградчишките скали, Дикилиташ, Искърския пролом, Ждрелото на Ерма, Вратцата и др./.

Що се касае до фотолюбителите, първите, които тръгват сред природата с фотоапарат, са туристи и ловци, които снимат не толкова красотата на планината, а себе си: ловците се фотографират с ловните си кучета и убития дивеч, а туристите правят снимки за спомен. Вазов основателно протестира срещу такива снимки „в лоното на природата", когато от самата нея нищо не се вижда, тъй като излетниците „увековечават" себе си. Но и той, и приятелите му плащат дан на същата човешка суета, когато се снимат при излет из Мусаленския дял на Рила или всред туристическа компания при водопада в Костенец.

Така се снимат и Алеко, и всички тогавашни поклонници и любители на природата, почти винаги изпълнили предния план на кадъра. На 27 август 1895 г. Алеко завежда 300 души на Черни връх /между тях и Вазов/ и с това слага началото на организирания туризъм в България. Фотографът Йосиф Буреш прави снимки на този исторически излет.

За насочването на фотографите към снимки на самата природа /през 90-те години/ допринася илюстрованото списание „Светлина", което още с първите си броеве оповестява, че като илюстрация ще помества снимки на красиви кътове от живописна България. А в началото на века списанията „Художник" и „Картинна галерия" също започват да публикуват пейзажи – красиви кътове от родината, придружени почти винаги с обяснителни бележки с емоционален характер, които целят да засилят въздействието от снимката. Фотографите наистина снимат „красиви" местности, но снимките от днешно гледище нямат художествени качества и затова коментарът допълва с възторжени думи това, което тогавашната фотография не може достатъчно добре да изрази. Ето например какви мисли развива коментаторът на сп. „Художник" професорът по класическа филология Ал. Балабанов по повод на поместената /на цяла страница/ снимка, представляваща пейзаж „Из Чамкория – река Царска Бистрица" от Иван Карастоянов: „Бог е надарил отечеството ни с всичко пребогато, ала най-много с природни хубости. Вечно младият горд Балкан със своите високи и тучни поляни и бистри като сълза бързеи, величествената, издигнала зъбери до небеси Рила със своите чисти, неразмътени като момински очи безброй езерца, навсякъде хубост!

Но кой е извидял всичко? Ето защо ние, за да дадем възможност на тия, които не са могли сами да видят поне едно понятие за хубостите на отечеството ни, и на ония, които са видели, да будим постоянно спомените, ще поместваме всеки път в „Художник" по някоя фотография или картини на по-живописните кътове на България и Македония. За този брой фотографът доста сполучливо е избрал един от най-хубавите отрези от Царска Бистрица и Чамкория.

Високите, винаги зелени борове, изправени от страни, без издих сякаш упоени, слушат юнашката приказка на потока.Да, който иска да се упои, да забрави всички грижи и ядове земни, да се пренесе във вечното, небесното, нека седне самичък край някой от нашите планински потоци, като Царска Бистрица в полунощна доба. На преследвания от жестока съдба борец, на обидения и унизения от хорската неправда, дори на коравия престъпник – на всички нещастието и болките ще бъдат заглушени от тайнственото безспирно бучене."[19]

В началото на века пейзажната фотография навлиза не само по страниците на илюстрованите списания, но и като украса в гостните стаи на много семейства, разкрасявани дотогава със сладникаво романтични изгледи от Швейцарските Алпи или пейзажи, рисувани по фантазия.

Градският, а впоследствие и природният пейзаж са двата дяла на сюжетната насоченост на пейзажната фотография след Освобождението. Обособяването на фотопейзажа като жанр изпреварва пейзажа в българската живопис. През 80-те години на XIX век пейзажът заема значителен дял от творчеството на българските фотографи, докато в живописта пейзажът се утвърждава в началото на XX век,по-точно в края на първото десетилетие. Наистина пейзажи срещаме и в картините на Иван Мърквичка, Ярослав Вешин, Иван Ангелов и Антон Митов, но пейзажът като жанр не стои в техните сюжетни интереси. При тях пейзажът е включен като фон, върху който се развива сюжетният разказ на битовите картини. Поколението живописци след тях обособява пейзажа като самостоятелен жанр и му дава съвременна насока. Те изоставят изживените традиционни форми на академичния метод и етнографския натурализъм не само тематично, но и като виждане, като възглед за света.

Във фотографията подобно развитие не се забелязва. Тя продължава да търси красотата в самия изглед. Но живописната местност и красивият изглед не правят снимката художествена и поради това приемаме, че ранната пейзажна фотография има повече географско-познавателен характер. Според тогавашния естетически критерий повечето снимки, особено поместените в списанията и албумите, са художествени.

Техническото състояние на ранната фотография не дава възможност за субективно пресъздаване на природата. Кои са причините за това?



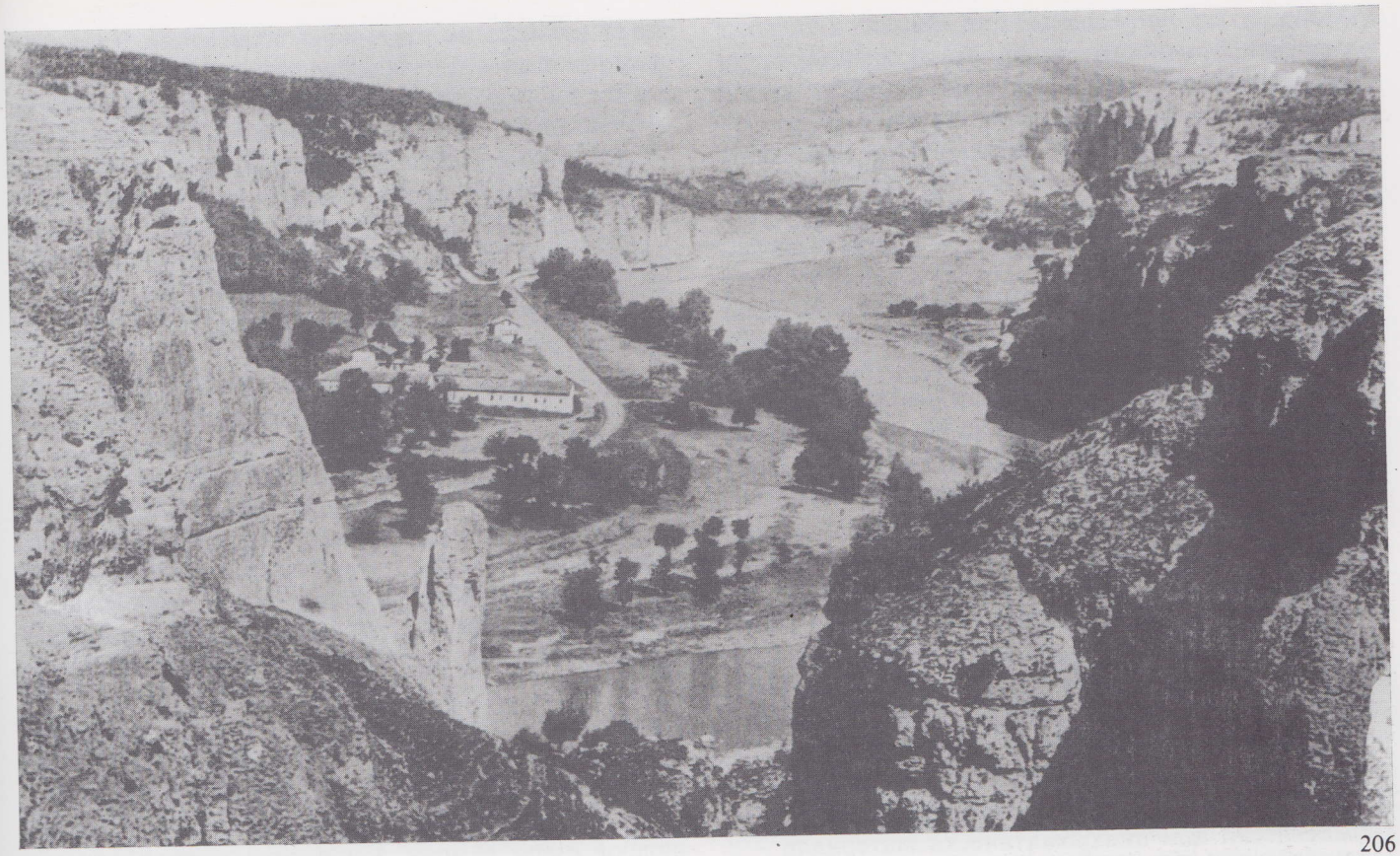
204

204. Димитър Карастоянов. Софиянка от началото на века

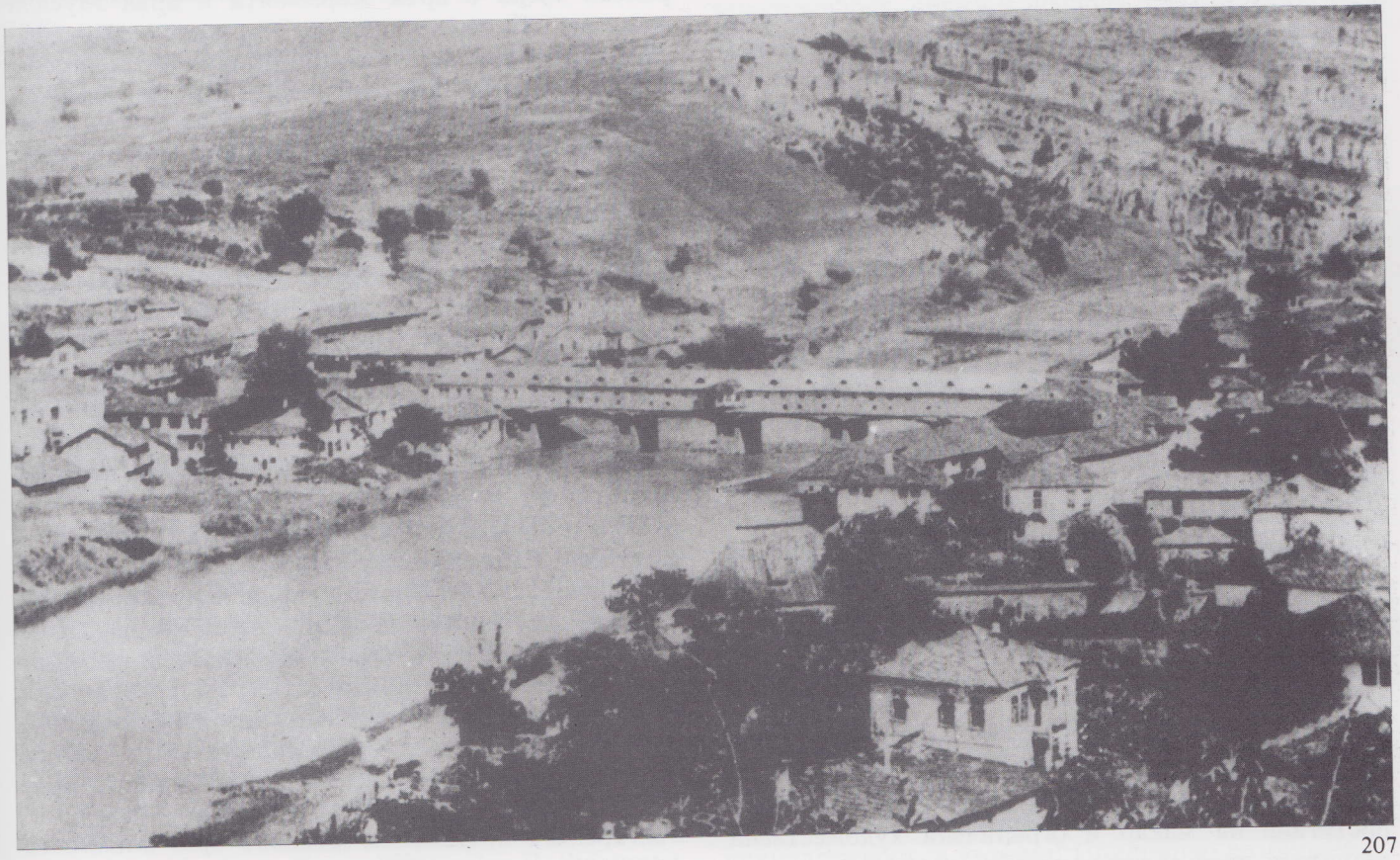


205

205. Неизв. Артистката Елена Снежина



206



207

206. Георг Волц. Искърският пролом при Черепиш. 1901 г.
207. Неизв. Ловеч с моста на Колю Фичето. Края на 80-те години на XIX век

1. Мокрият колодиев процес бил свързан с толкова технически трудности, че за размищления върху изобразителното майсторство не оставало много време. Но и след заменянето му със сухите броможелатинови плаки статичността в пейзажа не е напълно преодоляна.

2. Дълго време фотографията страда от един съществен недостатък – цветната слепота на материалите. Зеленият, жълтият и червеният цвят излизат на снимката черни. Това прави особено неприемливо фотографското изображение при пейзажа. Недостатъчните ортохроматични свойства на материалите предават цветовете в твърде ограничен диапазон. До появата на панхроматичните материали не се и мисли за вярно тонално предаване на небето и особено за пластична разработка на облаците, което по-късно става възможно с употребата на филтрите, особено на жълтия и оранжевия.

В 1873 г. Фогел открива възможността за очувствяване на материалите и към останалите зони на спектъра чрез прилагането на т. нар. оптически сенсибилизатори. В края на века чувствителността на фотоматериалите се повишава и качеството на фотографското изображение се подобрява. У нас в началото на века се използуват вече т.нар. изохроматически или панхроматически материали – т. е. такива, които задържат действието на ясно сините и виолетовите лъчи и са чувствителни към жълтите, зелените и червените. „Пейзажите, които имат зеленина в първите си планове, снимани с панхроматични плаки, са превъзходни, защото само върху тях могат да се получат всички краски на природата“ – пише Стоян Георгиев в своя „Курс по фотография“, 1904 г.

3. Снимките се правят с голямоформатни камери на стъклени плаки 13 х 18 и на по-големи размери. Освобождаването от тежката и неудобна стъклена плака и заменянето ѝ с гъвкавата целулоидна подложка /1889/ прави пейзажната фотография достъпна и за фотолюбителите.

4. Обективите, с които си служат в края на века, дават възможност точността на линиите и формите и четливостта на обекта да бъдат доведени до съвършенство. Стремейки се към подробна разработка на всички части на кадъра – на предния, средния и задния план – тогавашните фотографи не допускат, че след време тъкмо тази изумителна точност ще стане нежелан елемент в художествената фотография.

Тъй като светочувствителните свойства на фотоматериалите не дават възможност за добра тонална разработка, фотографите се стремят към постигане на макар и ограничени художествени резултати чрез сюжетен подбор и композиционно решение. Предпочитат сюжети, където небето заема незначително място в кадъра, тъй като излиза еднообразно светло.

Ранните пейзажи са почти винаги общи планове и дори – грандиозни панорами. От това произтича и фронталното решение на композицията, липсата на ракурси, на насрещно осветление /контражур/, а често и липса на странично осветление. Задължително се смята постигането на рязкост във всички планове и мекорисуващите обективи почти не се употребяват. Рядко в пейзажите от онова време срещаме композиционни акценти, които да открояят предния план: човешка фигура едро, скала, дърво, част от покрив, кладенец и др. Ранната пейзажна фотография не познава „дежурното“ клонче от дърво в горния край на кадъра, така характерно за баналния пейзаж у нас след 30-те години, па и в по-ново време.

Макар сюжетният подбор да се насочва към такива пейзажи, където самият обект представлява красива местност, тематичната насоченост е една: снимат се най-красивите кътове от България, но не такива с „универсална“, а със самобитна красота, такива живописни места, които са характерни за българската природа като Белоградчишките скали, Искърския пролом при Черепиш, Ритлите при Лютибород, Ждрелото на р. Ерма при Погановския манастир, Вратцата, Дикилиташ /Побитите камъни/ край Девня, Водопада при Костенец, Златна Панега. Високата планина, която ще стане център на вниманието на фотографите след 30-те години, почти липсва в ранната пейзажна фотография с изключение на сн. Еди гьол – Седемте рилски езера с връх Харамията и връх Мусала отдалече . Липсва и морето. От реките се фотографират само речните проломи. Дунав почти липсва, рядко срещаме снимки на долното течение на Марица и полски пейзажи.

След 1890 г. в нашата пейзажна фотография, повлияна до известна степен от творчеството на живописците /Вешин, Мърквичка, Ангелов/, започват да се прокрадват битови елементи, най-вече сцени, свързани с труда на селянина: сенокос, жътва, овце на паша, оран. Ранната фотография е фотография на яркото слънце,на летния светъл ден. Пролетта рядко се среща, а зимният пейзаж по начало липсва. Есента е застъпена съвсем незначително, и то в творчеството на някои фотолюбители, които се опитват да предадат природата не само като състояние, но и като настроение, да намерят и да изразят умиращия живот в природата – есенните самотни дървета, запустелите алеи на парка. Подобни мотиви срещаме по същото време /края на първото десетилетие на века/ и в нашата пейзажна живопис и особено в творбите на нейния най-ярък представител тогава Никола Петров. Тук се чувствува влиянието на импресионизма, който, макар и с голямо закъснение, прониква у нас, усвоен не толкова като естетическа програма, колкото като общи веения.

Българските пейзажисти минават през влиянието на импресионизма и до известна степен през символизма и сецесиона, но българските фотографи са чужди на подобни идейни увлечения не само поради технически трудности, но и поради мирогледни причини.

Тогавашната критика е против пейзажи, „лишени от реализъм и пълна верност“ /Симеон Радев/. Но и в родината на импресионизма основоположниците

му подигравателно са наричани„импресионисти“ по картината на Моне „Импресия“. Те не са допускани в Салона в Париж и излагат своите платна през 1874 г. в ателието на фотографа Надар на бул. „Капусин“ № 35. Във фотографията влиянието на импресионизма започва, след като преминава неговият апогей и приключва класическият му период. Така импресионистично влияние срещаме в творбите на Едуард Стайкен, в пейзажните му снимки от 1899 до 1909 г., изпълнени в техниките гумидрук и пигментдрук. Това влияние срещаме и в творбите на пикториалистите /1890–1914/ Пюйо и Демаши и най-вече у ненадминатия майстор на лиричния пейзаж белгиеца Леонар Мисон, чието кредо е „Светлината е всичко, а сюжетът нищо“. Войните през периода 1912–1918 г. затрудняват развитието на българската фотография. Поради това влиянието на импресионизма е не само слабо, но и идва с голямо закъснение, усвоено чрез творчеството на членовете на „Трилистника“, на Винер-камера клуб, а отчасти и под влияние на виенския фотограф Рудолф Копиц[20] . Някои наши фотографи, овладели т. нар. „благородни процеси“, внасят субективен елемент в пейзажа, преодоляват достоверното имитиране на натурата, изразяват отношението и настроението на човека към природата, внасят емоционална атмосфера в пейзажа.

Техническото изпълнение с помощта на маслените и пигментните способи за обработка на позитива дават възможност за създаване на лирични пейзажи, за преодоляване на стария илюстративен подход чрез интимното сродяване с природата. Сюжетът не играе вече съществена роля, настроението е важно. Акцентът минава от сюжетната страна към емоционалните моменти, външната характеристика на природния изглед отстъпва пред стремежа за насищане на пространството с атмосфера. Използуването на специалните техники, на мекорисуващите обективи, омекотяването на задния план чрез т. нар. „флу“, което отговаря на живописното „сфумато“, служенето с назърнеността като изразно средство води до едно дематериализиране на обемите, до потопяването им в една въздушна среда. Естествено, скъсването с академизма и натурализма, както и самоцелното увлечение по играта на светлини и сенки не винаги водят до художествено осмисляне на творбата.

Пейзажът е един от най-трудните жанрове на фотографията, но често е подценяван, а и сега мнозина го смятат за лесна работа. А тъкмо той предполага не само по-добра професионална подготовка, но и по-голяма изобразителна култура. Но у нас, както и в Европа, повечето професионални фотографи тогава са занаятчии. Още в 1896 г. Дж. П. Робинсън отбелязва, че 9/10 от фотографите нямат понятие за елементарните закони на изкуството.

И в Европа, и у нас пейзажът е дело преди всичко на просветени фотолюбители. Но когато говорим за художествен пейзаж, трябва да изхождаме не само от съвременното значение на това понятие, а и от естетическия критерий на епохата, когато е създавана творбата. Отдавна в историята на изкуството е приет принципът, че всяка епоха трябва да бъде оценявана и с нейната собствена мярка. Само ако го приложим, можем да оценим по достойнство ролята, значението и приноса на пионерите, да проследим темповете на растеж и връзката между традиция и новаторство.

Членовете на Българския фотоклуб допринасят много за преодоляване на познавателния характер на фотографията и насочването ѝ към художествени резултати. Сравнително късно фотографхудожниците избягват унило сивото и монотонно скучно изображение на небето, тежките, тъмни и еднообразни петна на зеленината, плоския неразработен преден план. И ако за усвояването на новостите във фототехниката не се изисква много време, то промяната на виждането, на мирогледа, на естетическия критерий е един значително по-продължителен процес. Някои от фотографите, които допринасят за преодоляване протоколната точност на ранната пейзажна фотография и я утвърждават като самостоятелен и дори водещ жанр след 20-те години, остават на своите естетически позиции дълго след 9 септември 1944 г. и проявяват консерватизъм спрямо новите тенденции в пейзажната фотография. Така традицията вместо основа за новаторски търсения се превръща в закостенялост, догма и шаблон, т.е. във възпиращ фактор. И въпреки това благодарение на творци като Бончо Карастоянов, Владимир Димчев, инж. Анастас Ташев, Петър Божков, арх. Николай Попов, а и в по-ново време Алла Костова, инж. Петър Абаджиев, Чавдар Найденов, Живко Арабов и други консерватизмът на старите членове на Българския фотоклуб е преодолян и пейзажната фотография получава едно съвременно звучене, което навлиза в творбите на някои от новите пловдивски и варненски фотографи /творческа група „Прибой“/.

Какъв беше обаче естетическият критерий на българската фотография през четвъртвековното ѝ развитие в периода от 1920 до 1944 година?

Като изключим ограниченото влияние на членовете на „Трилистника“, на Винер-камера клуб, на Полак и Копиц, българската художествена фотография е под силното влияние на немската класическа фотография: и като техника, и като тематична насоченост, и като художественотворчески принципи, и като естетически критерии. Тази фотография, независимо че може да изобразява движението на водата /вълните, водопадите/ или на облаците и вятъра, като концепция е статична, пасивно съзерцателна. Стативът, с който снимат пейзажи някои наши фотографи, е не само фотографска принадлежност, а възглед! Принципно разбиране е, че пейзаж трябва да се снима винаги от статив. Фотографи като Иван Караджов с часове стоят и изчакват подходящо осветление, появата на облак. Пейзажните снимки от това време се отличават с изключителна прецизност, блестяща тонална разработка, каквато днес трудно можем да постигнем. Преобладава планинският пейзаж. А едни

от най-добрите пейзажни фотографи /Н. Божинов, Михаил Кръшняк, Никола Миронски, Загоров, д-р Пенев и др./ са членове на Българския алпийски клуб. И ако в ранната фотография образец за планинска фотография са снимките на Виторио Села, то еталон за фотографско майсторство в пейзажната фотография през 30-те и 40-те години стават творбите на Ернст Бауман и Луис Тренкер. Небето, което ранните пейзажисти отбягват, стават съществен елемент от снимката дотолкова, че често изпълва по-голямата част от кадъра. Зимната снимка, която липсва в старата фотография, добива превес в пейзажната фотография. Изгревите и залезите стават основна част от т. нар. „снимки с настроение" /Stimmungsbilder/. Това са ефектни състояния, които придават на снимката ослепителен блясък, ярко великолепие на формите и багрите. За художествени зимни снимки се считат най-вече тия, в които блестящите ефекти и рефлекси на светлината върху снега или леда са ярко пластично изявени, за разлика от съвременната фотография, когато за много по-художествени се приемат т.нар. зимни снимки без слънце. Дъждът и мъглата, стопеният сняг по улиците и локвите кал в коловозите преди години се отбягваха като развалящи „художествеността" на пейзажа.

Към естетическите достойнства на пейзажната фотография спадаха мекият рисунък, постепенният тонален преход, преливанията на полутоновете,плавните закръглени линии. Засиленият контраст между черно и бяло, начупената линия и силуетът се появяват едва към края на периода. Общият изглед, панорамата доминират. Разработеният в подробности пейзаж, детайлът от една скала, клонче или цвете са рядкост и изключение. Човекът в пейзажа заема значително място, но понякога човешката фигура на преден план е статична, с твърде декоративен ефект. Този ефект често се подсилва със забития пикел и омотаното на него алпийско въже – неизбежен атрибут при високопланинската снимка. Независимо от тези слабости и особености пейзажната фотография, особено през периода 1936–1940 г., постигна значителни художествени резултати, които дори от днешна гледна точка представляват постижения. Тя е в центъра на обсъжданията, беседите и лекциите не само в средите на Българския фотоклуб, но и в просветната и пропагандната дейност на печатните издания /годишници/ на туристическите дружества и на Българския алпийски клуб. Поместват се най-добрите снимки и се разглеждат художественотворческите проблеми на българския пейзаж. Ценен принос като разработка в тази насока представлява темата, публикувана през 1937 г., „Фотогенни особености на високите български планини" от Георги Георгиев. Най-добрите пейзажни творби у нас през периода 1937–1944 г. се публикуват в изключително добре отпечатваните и от днешна полиграфическа гледна точка издания /календари/ на Държавната печатница.

Цветната фотография, която у нас за пръв път се появява в 1938 г., по тематична насоченост е почти изцяло в служба на родния пейзаж и само една незначителна част – на битовоетнографската тема /народни обичаи и най-вече носии/. И както черно-бялата, така и цветната фотография /диапозитиви лайка формат „Агфа колор"/ намират добро признание на международните изложби. Цветът обогати нашата пейзажна фотография, но само в творбите на малцина фотомайстори. От момента, когато цветната фотография стана достъпна за широк кръг фотографи, често я виждаме превърнала се в сладникава атракция, водеща към цветен натурализъм.

ПОРТРЕТЪТ В БЪЛГАРСКАТА ФОТОГРАФИЯ

Първият жанр, в който светлописта се изявява като изкуство, е портретът. Първите дагеротипни портрети са твърде несъвършени: слабата светочувствителност и примитивната оптика, продължителната експонация затрудняват получаването на качествен образ. Едва в 1841 г. Пецвал създава портретен обектив с достатъчна светлосила. А детски и групови портрети се появяват в периода на колодиума, когато експонацията е вече кратка.

Дагеротипният портрет е уникат – единствен екземпляр. И ако е трябвало от някой портрет да има два или повече екземпляра, правели се една след друга снимки. Първоначално негативният ретуш не е бил познат и всяко позитивно копие е трябвало отделно да бъде ретуширано. Всичко това изисквало продължително време и затруднявало размножаването на портретите. Една от причините творбите на ранната фотография да бъдат пресъздавани като литографни портрети е тъкмо трудността да бъдат размножавани по фотопът. У нас Георги Данчов може да се смята за първият график-портретист, който издига литографния портрет като пълноценен жанр на графиката. Но ако съпоставим дори най-добрите му литографни портрети – например на Христо Ботев, Захари Стоянов, Алеко Константинов и други – с фотографските оригинали, ще видим, че в литографните липсва онзи жив, непосредствен израз, заменен с един обработен и схематично загладен образ.

За историята на българската фотография са от значение не само високохудожествените снимки, но и цялата продукция от документални образи на видни исторически личности наред с портретите и на обикновените хора – типични представители на епохата.Снимката като материализиран спомен докосва нашите мисли и чувства и ни помага да се вживеем в атмосферата на отминалата епоха. Една обикновена снимка може да ни говори за човешката душа, за мъката, за човешката драма, стига да сме способни да я разберем.

Снимките дават особено богат материал за народопсихоложки анализи. Типажите, позите, изразите на лицата разкриват много нещо не само от физическите черти, но и от душевността на сниманите. През Възраждането нито отделният човек, нито семейството живее самостойно, откъснато от духовната общност на рода. Кафеникавите снимки



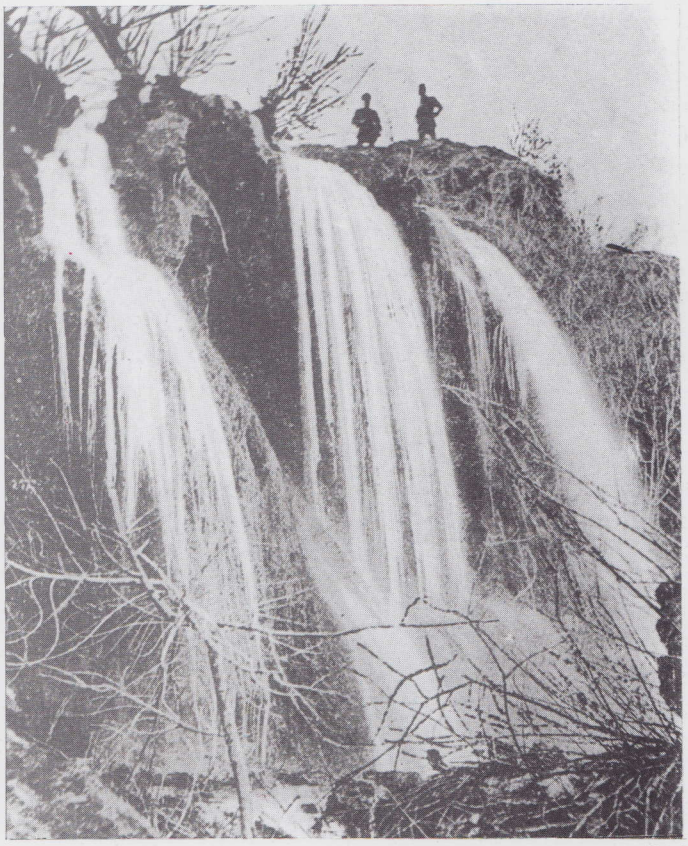
208



209



210



211

208. Е. Поптошев, фотолюбител. Есен. 1908 г.

209. Крум Савов. Родопски овчар. 1901 г.

210. Васил Савов. Амбарица. 1932 г.

211. Фотолюбителска снимка. Водопадът при Търговище. 1891 г.

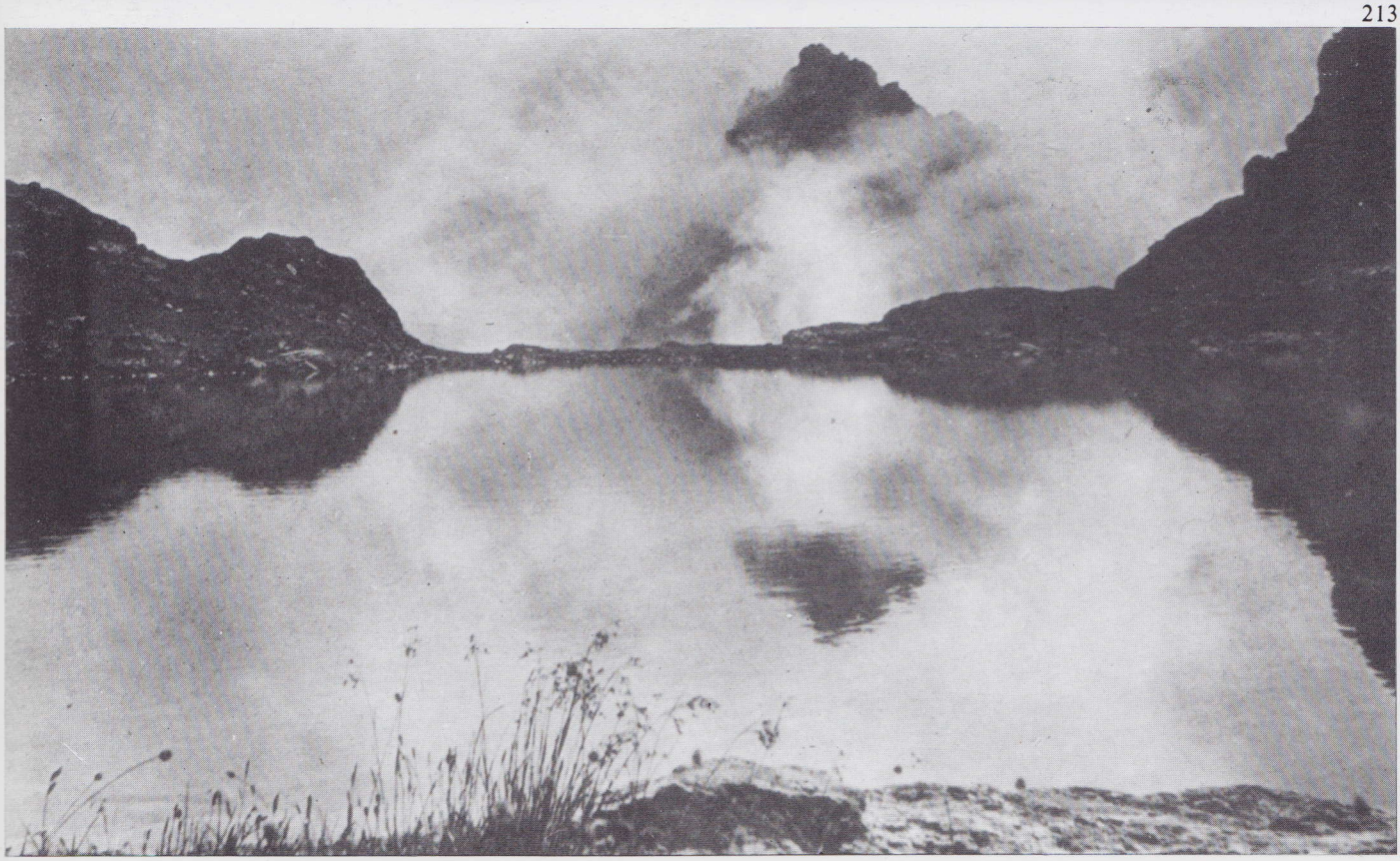


212

212. Васил Савов. Из Родопите. 1936 г.



213



214

213. Майор Чешанков. Пирин. 1937 г.

214. Михаил Кръшняк. Езерата се събуждат. Рила, 1939 г.



215

215. Михаил Кръшняк. Рила, Орловец. 1937 г.



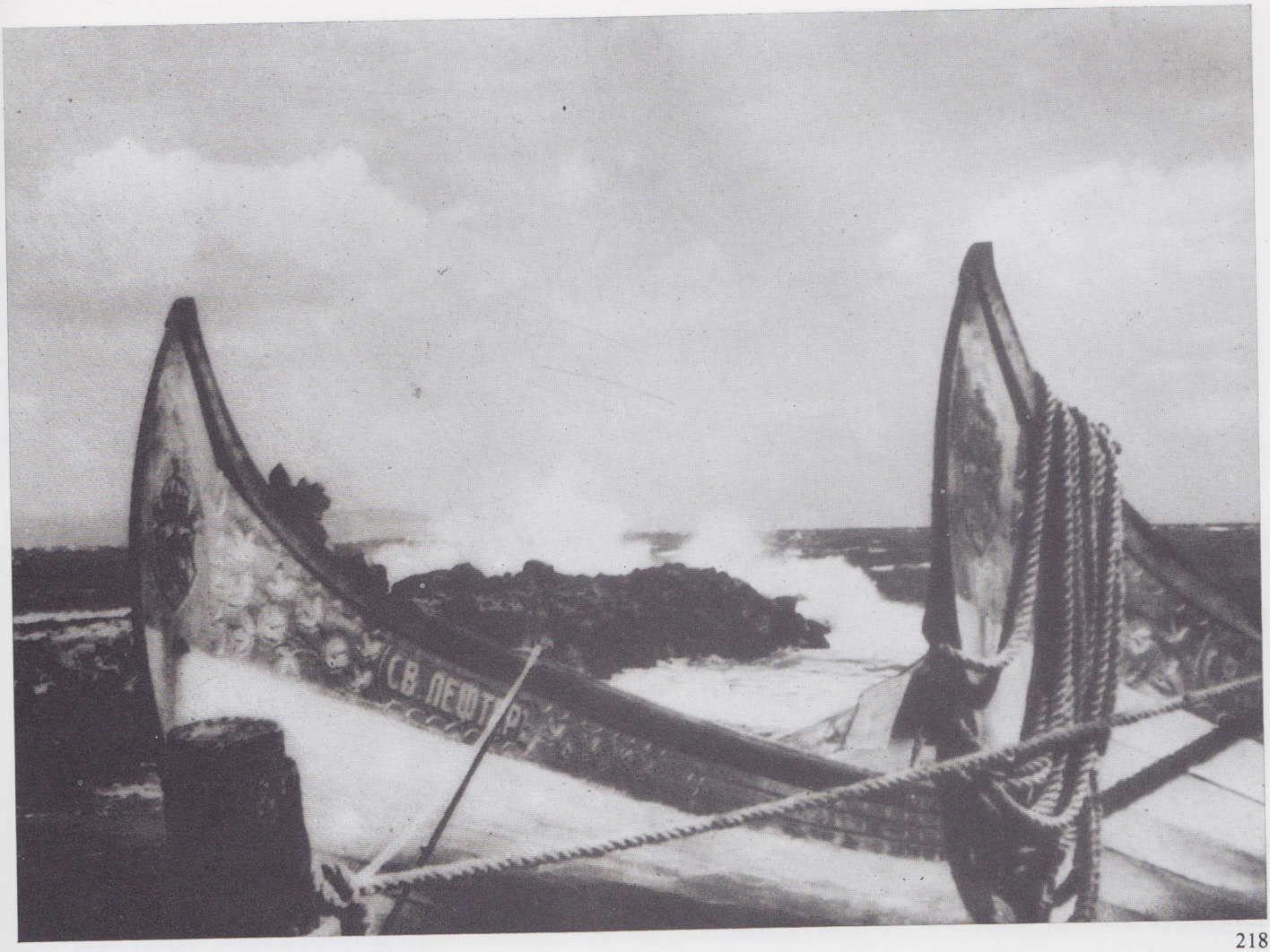
216

216. Никола Миронски. Рила, връх Двуглав. 1936 г.



217

217. Михаил Кръшняк. Рибари. 1936 г.



218

218. Никола Божинов. Край Несебър. 1939 г.



219

219. Майор Чешанков. Пирин. Въздушна снимка. 1937 г.



220

220. Майор Чешанков. Пиринските първенци. Въздушна снимка, 1937 г.

на многолюдни семейства, подредили се чинно около строгия баща, запазват родовата памет, а родовата памет на едно семейство, дори само на един човек, е „живо зрънце в хамбара на народната памет". А паметта – това е преди всичко историята, приемствеността на поколенията, онова, което никой не може да ни отнеме. А има ли по-жива памет от тая, която е зафиксирана във фотообраза?

Съприкосновението с една възрожденска снимка може да бъде цяло откритие на един отминал свят. „Ненаситно се вглеждам в старите снимки – изповядва Венцеслав Начев в своите „Тревненски записки", – защото те не са мъртви хартийки, а прозорчета, през които проглеждаме в самите себе си." Снимането тогава е цял ритуал. Фамилията се гласи за тоя тържествен миг часове преди да застане пред „страховитото" чернило на фотографа. Той, стопанинът и домовладиката, е седнал на стол. Ръцете му са турени на коленете – нека се виждат тия ръце, от които иде хлябът. Лицето е сериозно,леко застинало, мускул не трепва по него. Потомството трябва да го запомни като родоначалник! Родът започва от него. Той е човекът, който слага в темела на българското първия камък. Другите – ще надзидат. Домочадието е край него. Невястата държи в ръце изтърсачето, още пет-шест хлапета гледат стреснато пред себе си. Една стара снимка ако рече да проговори...

Човек е силен, когато е на корена си: „Търсейки сенките на дедите, ние себе си търсим", защото е пусто и страшно комай да се живее без усещането за корен, без усещането, че идем от дълбочините на времето, че се продължаваме във времето чрез децата си. „Запознаването със старите снимки - според Константин Константинов – е като неочаквано пътуване в миналото, при което човек прави внезапни открития на неща, които не подозира, че обича. Когато застане пред потъмняла снимка от фамилен албум, на която позират нашите родители или дядовци, дето той е в редингот с чупната яка, с едната ръка върху масичката, другата – зад гърба, а тя е с опънати назад коси, с тънко кръстче и корсет, с бухнали ръкави и плисирани рокли от дамаска на широки ивици...

Ония трогателни снимки, в които познаваме себе си, преди още да сме родени, и които продължават да живеят в паметта ни и когато съвсем потъмнеят. Така, както от къс счупена колона, от някой фриз или от една тухла, изровена след хилядолетия, се раждат погребани царства, хора и легенди продължават съществуването си през вековете." Според Н. Хайтов освен характера на времето „всяка снимка разкрива малко или много характера на този, който се е фотографирал. Всяка снимка е не само снимка на една човешка фигура, но тя във всички случаи е снимка на един характер, на една душа или по-право на душевност. Дори тогава, когато фотографираният се е „вдървил" или се е изправил пред апарата като бастун, той не успява да скрие своята природа. Всеки най-малък жест издава човека в най-дълбоката му същност.

Фотографският апарат е едно голямо безмилостно огледало. Човекът се изправя, тъй да се каже, пред бъдещето, пред вечността, пред очите на поколенията и без сам да ще, тръпката на суетата го „строява" по особен начин, изражението на лицето идва само – престорено строго или усмихнато, то винаги изразява същината на човека дори и тогава /и най-добре тогава/, когато фотографираният иска да мине за по-различен от какъвто е – т.е. иска да заеме друга поза. Снимката е не само образ на времето, на човешкия характер. Тя е снимка на един малък свят, на един микросвят, защото във всяка снимка имаме и облеклото, и събитието. Снимката понякога е снимка на една човешка трагедия или драма"[21] .

Пудрата и гримът могат да скрият бръчките, а ретушът може и съвсем да ги премахне, но изразът на човека, неговата душевност не могат да бъдат премахнати. И затова в портрета можем да дешифрираме не само индивидуалните черти на лицето, но и характера на човека, неговата душевност. Показателен в това отношение е случаят с Васил Левски, описан от Стоян Заимов: Левски, придружен от Георги Данчов и от своя верен съратник Иван Арабаджията, трябвало да се срещне в с. Черпелия, Пловдивско, с местния свещеник поп Михал. Попът не бил у дома си и попадията ги поканила да го почакат. Левски седнал на столче и внимателно заоглеждал стаята. Наблюдателното му око се спряло и на портрета на попа, окачен на стената:

– Бай Иване – викнал Левски на Арабаджията, – стягай конете и да вървим.

– Чакай, бай Василе, сега ще дойде светиня му – рекъл изненадан Арабаджията.

– Не се майте, а по-бързо – повторил Левски. – Попът, който ми препоръча, не е добър човек, познах го по портрета му – казал Левски и се метнал на коня си.

Портретът като жанр се утвърждава още през Възраждането, особено по времето, когато се разраства националноосвободителното движение на българския народ. Българинът добива не само самочувствието на човек, но и съзнанието за национална принадлежност и достойнство. Обособяването на българската нация, на литературния български език, на самостоятелна църква, създаването на широка мрежа от български училища и читалища – всичко това не само заличава всяко чувство за малоценност, не само вдъхва увереност в собствените сили, но и гради чувството на превъзходство над поробителя. Дори и след Освобождението фотографският портрет намира широко приложение и запазва своя приоритет, докато в живописта надмощие взима битовият жанр.

Без да си поставяме за задача да изясним цялостно връзката между фотографията и конкретната социална среда, ще очертаем в общи линии основните обекти на портретната фотография. Достигналите до нас снимки ни дават пределно ясна представа не само за образите на пор-



221



222

221. Стоян Каралеев /?/ Съзаклятниците от въстанието в с. Поибрене полагат клетва в 1876 г. Възстановка през 1878 г. Вместо загиналият Георги Бенковски – Иван Цонин

222. Неизв. Христо Македонски, Панайот Хитов, Никола Корчев – знаменосец на Самарското знаме, Филип Тотю и неразпознат поборник при откриването на Паметника на свободата в Русе. 1909 г.



223

223. Стоян Каралеев /?/. Четата на поп Грую Бански. Възстановка в 1878 г. /вместо починалият в заточение Ат. Калоянов, синът му Никола Калоянов/



224

224. Неизв. Заточеници. Възстановка / в средата Ив. Арабаджията/. 1878 г.

третираните хора, но и за промените в социалния състав на българското общество.

Фотографията, която у нас се заражда непосредствено след Кримската война, намира добър прием в средите на забогатяващите търговци и занаятчии. И едни от първите образи в нашата ранна фотография са тези на българските чорбаджии: копривщенски, панагюрски, калоферски, еленски, самоковски и на ония, които често пребивават в Цариград било по търговия, било като участници в църковната борба.

Това са представителите на оная класа, която става водителка по това време на българската народност – например делегатите на църковно-народния събор в Цариград, които виждаме на груповата снимка, направена през 1871 г. Техните образи срещаме и в едни от първите персонални портрети от тази епоха.

През периода на ранната българска фотография твърде често пред фотоапарата застава забогателият занаятчия. Той започва като чирак, става калфа, после майстор, отваря дюкян, завърта търговия, натрупва капитал и влиза в съсловието на заможните. Безспорно занаятчията, който благодарение на личните си качества прави такъв успешен скок в живота, изпитва гордост. Повишеното му самочувствие и съзнанието за сила прераства в стремеж за признание: „Той изпраща – пише Иван Хаджийски– на близки и далечни роднини своя портрет, който го представя в най-добрия му вид: с празнични дрехи, включително чадър, галоши, шапка, златен ланец през корема и пр., с надпис: вижте как от нищо станах нещо! Защото наистина нашите еснафи бяха хора без предистория.

Всички те бяха нови хора. Прадедите на прочутите копривщенски родове Чалъковци, Догановци и др. бяха прости овчари. Първият български фабрикант Добри Желязков е започнал като прост занаятчия. А зад голямото, помпозно име княз Стефан Богориди, който десетилетия стои в самото подножие на султанския престол, се крие котленчето Стойко Стойков, внук на поп Стойко Владиславов, знаменития после Софроний Врачански.“[22] А д-р Петър Берон, прочутия учен с европейска известност, е най-малкият син на абаджията хаджи Беро от Котел.

Преуспелият еснаф променя своя бит и душевност. Това намира израз и във фотографията. Портретът трябва да го покаже на върха на силата и славата му и да го предаде такъв на поколенията.По-късно, за да възвеличи себе си, взима на заем официален костюм, часовник и дори неща, които никога не носи: бомбе, цилиндър. Полуграмотният бакалин Йордан Шишков от Берковица /прототип на Вазовия герой Митрофан/, за да увековечи образа си като интелектуалец, се фотографира подпрян с ръка на дебели книги. Човешката суета,отразена в портрета, приема най-различни модификации. Тя е присъща не само на парвенютата, на забогателия еснаф, на новоизпечените богаташи, на бюрократизиралата се чиновническа интелигенция, а е характерна черта и на градския човек след Освобождението, който не само в портрета, но и в живота иска да прикрие своя най-често селски произход и да се представи не такъв, какъвто е, а какъвто иска да изглежда в очите на хората.

За разлика от градския човек селянинът се снима такъв, какъвто е. Изключение правят някои битови снимки от края на века, които представят тогавашния българин единствено в празничния селски костюм с твърде много етнографски подробности. Селянинът рядко прекрачва прага на фотоателието. Той се снима от амбулантни фотографи на големи празници и събори и почти винаги групово: със семейството, в рода и задругата или със съселяни. Фотографът занаятчия кара селянина да седне и да гледа в апарата. Така се снимат и героите на Елин Пелин: Андрешко, Боне Крайненеца и др. Според Йовков, който отлично познава селянина, „най-удобно сяда селянинът на земята. На стол той седи изправен като подсъдим или като че ще го бръснат. Когато стои прав, стои здраво на двата си крака“[23]. Селянинът предпочита да се снима в цял ръст. Снимките „Глава на селянин“, изпълнени като графична имитация или с остро рисуваща оптика, при която ярко изпъкват бръчките и порите на лицето, са опити на художниците-фотографи след Първата световна война да дадат художествен портрет на българския селянин, като обобщен образ и национален тип. Такива са портретите на селяни в крупен и свръх крупен план, заснети от Георги Георгиев, Никола Божинов, Пенчо Балкански, Петър Папакочев, Димитър Кацев и др.

Едни от първите групови портрети в периода между 60-те и 70-те години са снимките на български селяни на Гийом Лежан и Феликс Каниц. От нашите фотографи Георги Данчов освен рисунки от натура прави и снимки на български селяни за голямата етнографска изложба в Москва през 1867 г. И след него чак до Първата световна война фотографите снимат селянина предимно за етнографски цели. Изолирани случаи са портретите на селяни, с които някои наши фотографи участвуват в международни изложби в Лондон и Париж.

Българската революционна емиграция също е обхваната от модата да се фотографира. В Румъния това става във фотоателиетата на Карол поп до Сатмари, Франц Душек, Бабет Енгел, „Фото Урлаки“ в Букурещ, Г. А. Пилц в Турну Мъгуреле, Фр. Бауер – Гюргево, Ригопуло - Браила, Стефан Брату - Оршова, Онорий Марколеско - Тулча и др; след 60-те години на XIX век в неофициалните фотоателиета в Букурещ на Тома и Никола Хитрови, Петър Факиров, а в Белград - в ателието на Анастас Карастоянов, Мина Попов и Панта Христич.

Всеки четник, революционер или възрожденски деец има горещото желание „да се щампоса на кадро“ и да остави на историята и поколенията своя портрет обикновено в цял ръст, в хайдушко или въстаническо облекло, понякога в румънска или

унгарска военна униформа, каквито има в ателиетата за избор на клиента.

Захари Стоянов отбелязва, че „патриотите по мода пееха „Стани, стани, юнак балкански“ и ходеха нарочно в Румъния да се фотографират с гол нож в устата“.[24] Позата е юнашка и за по-голяма внушителност – с извадена сабя и пищов. Благодарение на тая патриотична „епидемия“ отпреди повече от сто години ние днес разполагаме с автентичните портрети на почти всички възрожденски революционери и просветители. И то не само на „патриотите по мода“, а на истинските патриоти. По-късно и чорбаджийски синове като Тодор Каблешков, Тодор Левтеров и Иларион Драгостинов зарязват търговските кантори на бащите си и се включват или застават начело на бунта.

Вместо снизходителна усмивка тези портрети предизвикват умиление и дълбока почит, защото, както отбелязва Христо Йонков, мнозина от тези млади българи, някои с едва наболи мустаци и брада, без колебание сложиха главите си за освобождението на България[25] . Мнозина от тях се фотографират в последния момент преди да стъпят и целунат поробената българска земя. Тези фотографии, според Жечко Попов, преди всичко изразяват националното самочувствие и готовността за саможертва пред олтара на поробеното отечество. Снимките на нашите поборници в юнашки пози не са самохвална изява., „Всички те, които заставаха с готовност пред обектива, умееха и да мрат без колебание за мечтаната свобода!“[26]

Васил Левски позира с явното съзнание за величието на делото, на което се е посветил. Дълбоко осъзнат дълг, чистота и доблест лъхат от байрактарския му портрет, правен през август 1867 г. Това е времето, когато той пише: „Ние, дейците, сме си посветили живота на Отечеството и да работим за толкова милиона народ.“ Изправен с непоколебимо чувство, че е застанал пред погледа на бъдещето, той носи у себе си и целия героичен романтизъм на своята младост. Такъв ще го видим още веднъж на следната година, този път в Букурещ, в ателието на Карол поп де Сатмари.

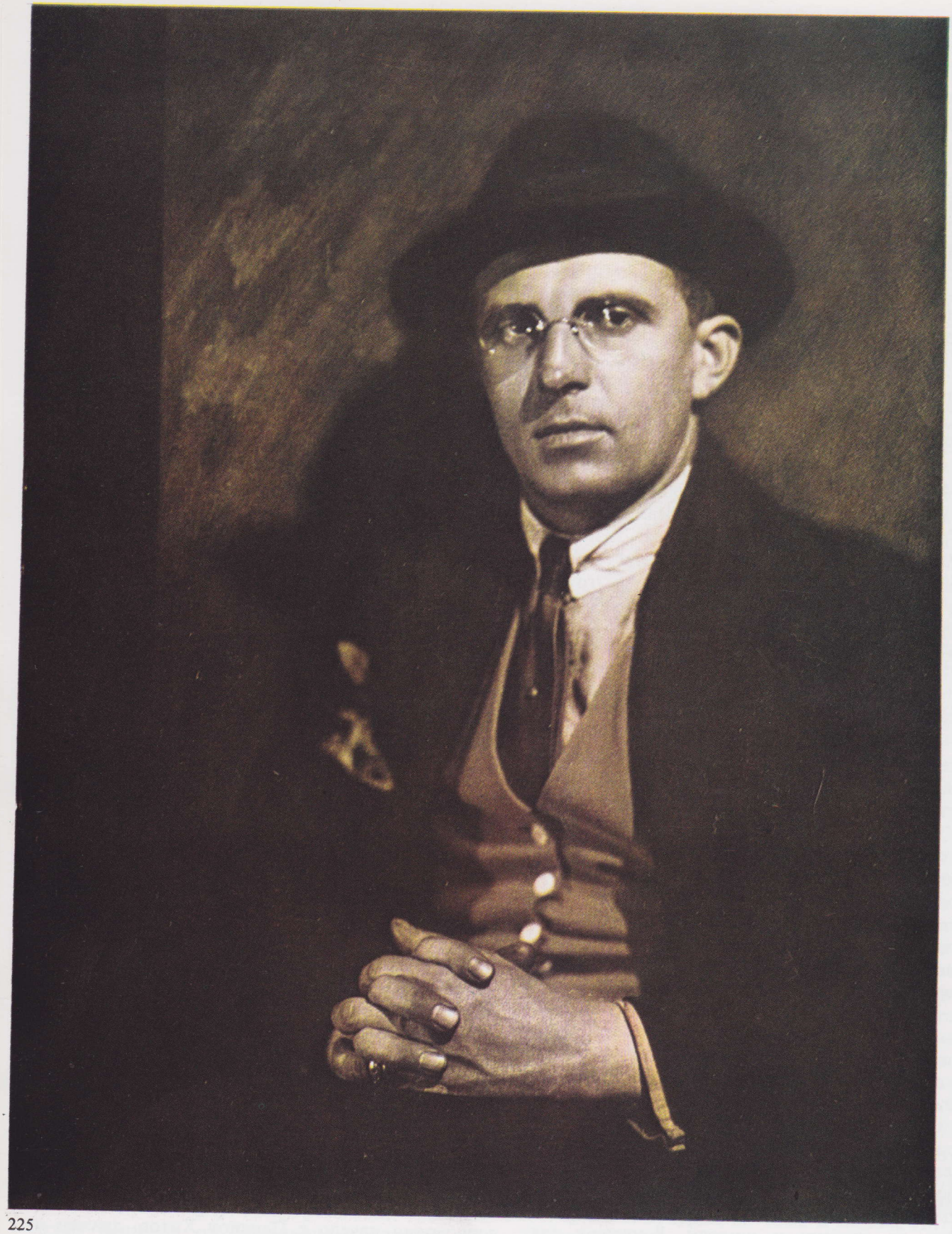
Хр. Ботев, Н. Славков и Ив. Драсов се снимат зад кръгла масичка, върху която са поставени сабя, револвер и череп. Това символично изразява клетвата за вярност до смърт в подетата борба за освобождението на родината. А войводата Филип Тотю се фотографира в дрехата на златишкия каймаканин, водил в Балкана османлиите-преследвачи, разбити от четата. Хайдутите Панайот Хитов, дядо Илю Марков и Цеко Петков се снимат със засукани мустаци, с пояс, натежал до скъсване от ятагани и пищови. Всичко у тях подчертава героизма. Оръжието им вдъхва самочувствие, прави ги уверени. Героичната поза се повтаря.

Когато разглеждаме тези стари снимки, стигаме до убеждението, изразено от Николай Хайтов, „че всяко време, както си има своите думи, своя особен езиков израз, така си има и своите жестове – за приятелство и за любов, за омраза и привързаност, за скромност и фукня с безподобна яснота по един визуален начин“.[27] Оттук и задачата: да дешифрираме чрез израза на лицето „времето“ в човека, неговия собствен свят.

Знаем какво значение отдават нашите революционери на документа, на знака, на символа, на името и на всичко, което ще оставят на поколенията. А за отношението към снимките говорят и трогателните посвещения, с които са ги давали. „Историята няма да запише нашите заслуги другиму“ – пише Левски. А Ботев в писмото си до Ив. Драсов от 12 август 1875 г., към което има и портрет, напомня: „Ще дойде време, Драсов, когато деятелността на всекиго ще има важност за нашата история.“

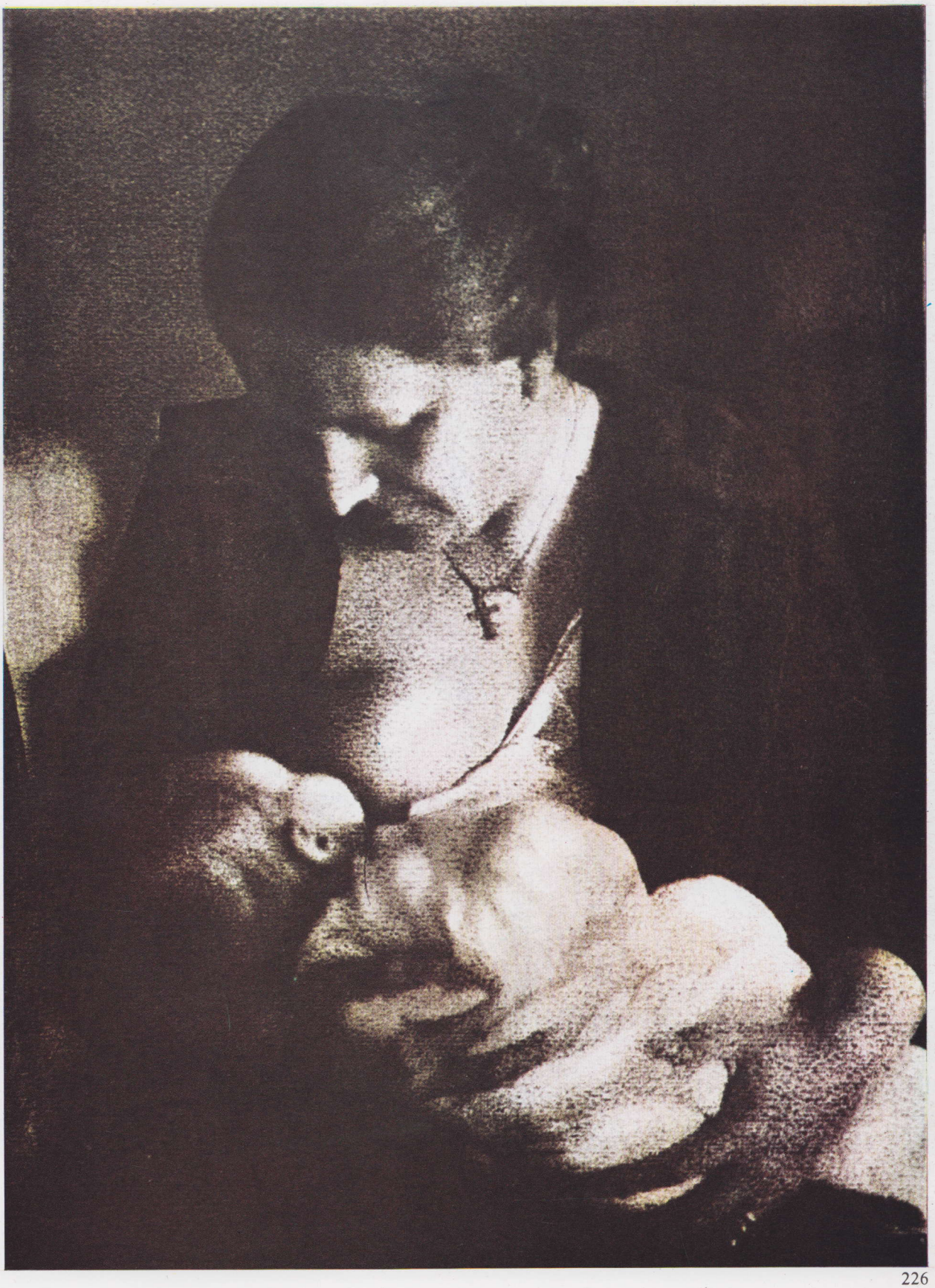
В писмата си като заточеник в Диарбекир фотографът Георги Данчов прозорливо твърди колко ценна ще бъде за българина всяка следа, останала от хора, борили се за отечествена свобода. Трябва да обясним и една друга особеност на нашата ранна фотография: тя е не само постановъчна, но и възстановъчна.

След Освободителната война оцелелите поборници възпроизвеждат важни моменти от техния живот. Така въстаниците от с. Баня, Панагюрско, след завръщането си от заточение в Мала Азия на 13 април 1878 г. правят снимка, пресъздаваща момент от престоя им във вериги в Пазарджишкия затвор, охранявани от две заптиета. Тук са поп Грую, даскал Н. Барбалов, Тодор Даскала и Петко Белоконски, а вместо Ат. Калоянов, починал в Коня, пред фотоапарата застава синът му Н. Калоянов. Същата група прави втора снимка, символизираща робството. Петимата борци от Банската чета имат вид на унили и сломени хора, а зад тях двама селяни от Баня, преоблечени в турски дрехи, ги пазят. Друга снимка-възстановка представлява откарването в Одрин на окованите във вериги членове на Сливенския революционен комитет на 26 май 1876 г. Още по-любопитна е снимката, която възпроизвежда как въстаниците от с. Поибрене през 1876 г. полагат клетва в присъствието на Георги Бенковски. Снимката е правена след Освобождението на България. Вместо загиналия Георги Бенковски позира неизвестно лице. През 1901 г. по случай 25-годишнината от Априлското въстание живите въстаници правят множество снимки, между които и сцени, възпроизвеждащи позициите на въстаниците с черешовото топче. Райна Попгеоргиева /Райна Княгиня/ се снима пред знамето със сабя и пищов. Възрожденецът-фотограф Никифор Минков, участник в Освободителната война и в чета от доброволци начело с Панайот Хитов, движен от патриотични подбуди, възпроизвежда с участието на самия Хитов и на останалите живи революционери сраженията на четата на Стоил войвода. 19 от тези снимки са отпечатани като пощенски картички в голям тираж и разпространявани из цялата страна, за да напомнят за подвига на борците за народна свобода.



225

225. Георги Ст. Георгиев. Портрет. Пигментирана гума. 1922 г.



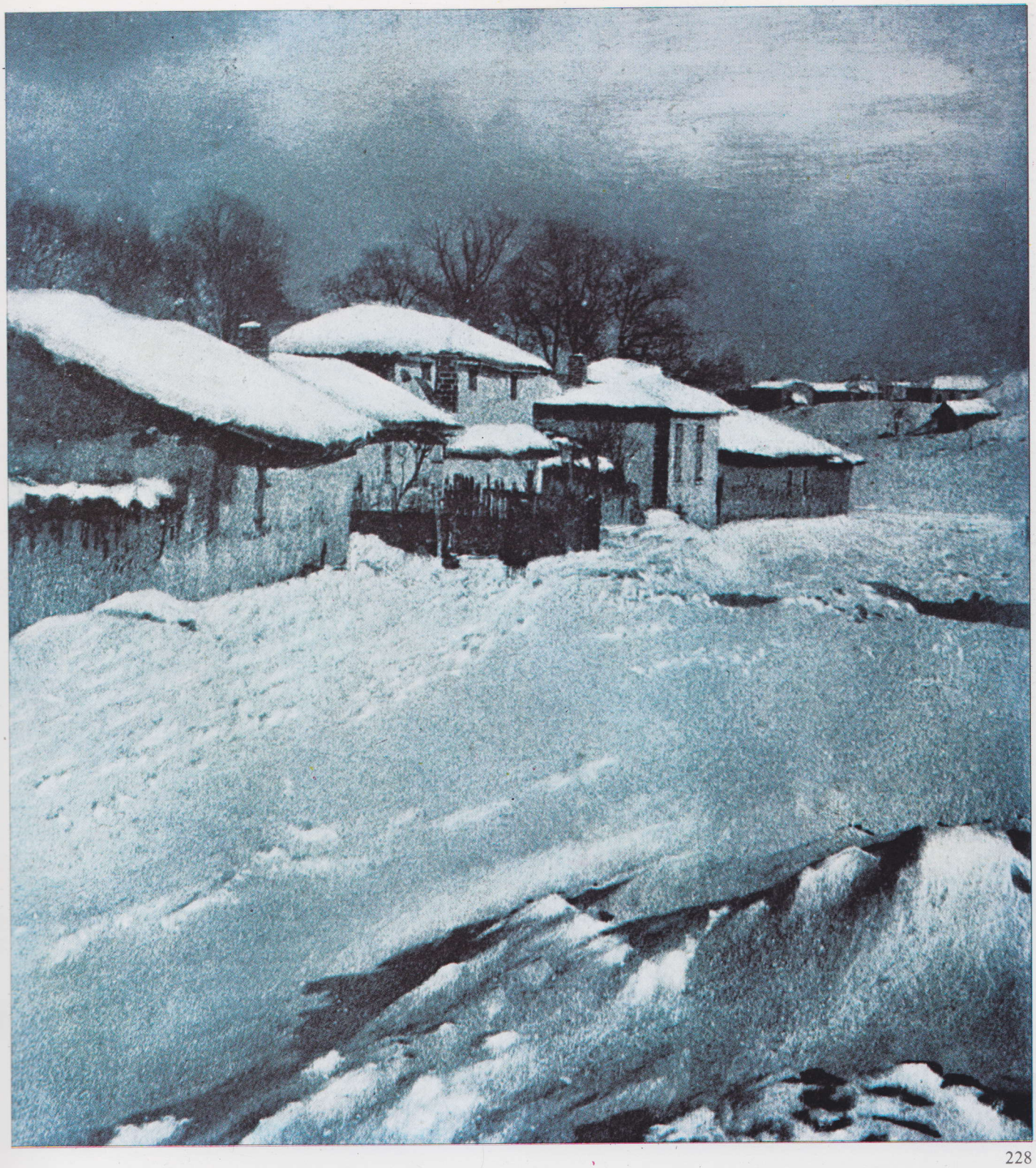
226

226. Георги Ст. Георгиев. Майка. Хромирана гума, 1924 г.



227

227. Георги Ст. Георгиев. Зима. 1922 г.



228

228. Георги Ст. Георгиев. Зимен ден. 1924 г.



229

229. Георги Ст. Георгиев. Край морето. Хромирана гума, 1922 г.



230

230. Георги Ст. Георгиев. Летецът Симеон Петров. 1916 г.



231

231. Георги Ст. Георгиев. Танцьорка. Бромомаслен отпечатък. 1924 г.



232

232. Георги Ст. Георгиев. Портрет „а ла Рембранд“. Пигмент. 1922 г.

От възрожденеца-фотограф Тома Хитров е запазена една снимка, която пресъздава момент от боя на Шипка.

В тези възстановъчни фотографии има твърде много наивност в режисурата, но няма фалш, защото премного страшна истина е възкресена. За днешните български поколения е необяснимо защо е трябвало да бъдат правени тези снимки, както е необяснимо защо с такава благородна ярост Захари Стоянов защищава героите на националната ни революция. Причината е една – да не бъдат забравени най-светлите синове на народа, да не изчезва ореолът около саможертвата народна.

Участниците в тези постановъчни и възстановъчни снимки не са статисти. Това са останалите живи участници. В тези фотографии една вътрешна подбуда отговаря на историческата повеля и в тях днес ние търсим историческите основания и етичните измерения на възрожденската епоха.

Портретната фотография след Освобождението запазва реалистичния характер на възрожденската и не си поставя особени художествени задачи. Предаването на сходството с модела си остава основно изискване, въпреки че в отделни случаи наред с характерните външни черти портретът разкрива характера и душевното състояние на портретирания.

Но както изтъкнахме, с умножаването на фотоателиетата и с навлизането в професията на случайни лица, движени от търговски съображения, фотографията, преди да се утвърди като изкуство, се превръща в занаят. Професионалната портретна фотография и в Европа, и у нас става твърде комерческа. Господствуват занаятчийският шаблон и стандартните пози, стремеж да се задоволи вкусът на клиента. Портретът вече трябва да притежава обща яснота, добра тонална разработка и да показва приятна външност. Разхубавяването на образа е задължително. То започва още от облеклото, което е празнично, официално или парадно, често заето от гардероба на ателието или назаем. С оглед на това най-разпространената поза е „цяла фигура". Особено при женските портрети, където разкошното облекло придава елегантност на фигурата. Това са ония стари портрети на красавици, за които Теофил Готие казва:

„Обичам да ви виждам в старите портрети
на хубавици, придобили жълт оттенък лек,
със малко избледнели рози във ръцете,
тъй както подобава на цветя от минал век!"

Ако облеклото допринасяло за разхубавяването на модела, то ретушът служел за разхубавяване на лицето. Според тогавашния вкус у нас сенките в портрета се възприемат като „зацапващи лицето петна". Ето защо фотографията най-напред чрез осветлението, а впоследствие и чрез ретуша прави лицата светли и гладки като порцеланови маски. Писателят Михаил Кремен описва какво представлява портретната галерия в едно от най-реномираните столични ателиета, където в началото на века се снимат артистите и цялото младо поколение: „Докато чака, Лора разглежда портретите: някакви безизразно ретуширани физиономии с оная замръзналост в очите, устата, в чертите на цялото лице, което бе характерно за фотоизкуството на онова време и което отнемаше жизнената правда на фотографираните. От снимките на тия загладени, без никаква бръчка „разхубавени" лица ви гледат образите на уж познати хора, а в същност техни далечни подобия. Тук беше цяла София – и в тази галерия от парадни, тържествени физиономии се чувствува атмосферата на непоносимия софийски свят от парвенюта."[28]

Портретът в „цяла фигура" дава възможност да се проследи модата на епохата, особено при жените. Тя започва от главата. Дамите не само носят големи шапки, но някои от тях представляват цяла ботаническа градина и даже с птици по тях. Фотографията бележи най-добри успехи в женския портрет. Самата тогавашна техника с меката тонална разработка и преливането на полутоновете допринасят за придаването на нежност, мекост и грациозност при женския портрет. Тази техника не е особено подходяща за портрети на мъже и особено на енергични, волеви натури, каквито са били някои от тогавашните политически дейци. Всички портрети на Стамболов го представят с гладък като черупка на яйце образ, с кротко изражение на лицето.Нищо не загатва даже за деспотичната натура на диктатора. Според Протич почти половината от портретите на политическите дейци са работени не по натура, а по снимки. Тогавашната критика намира, че портретите на мъже, особено официалните портрети, не са задоволителни от художестена гледна точка. Причината е, че художниците като лица, стоящи далеч от политиката, нямат възможност да проучат и схванат основно портретираната личност. Дори когато рисуват не по фотография, а от натура, резултатът не е задоволителен, защото „известно е, политическите дейци са нервозни, неспособни на продължителни сеанси."[29]

Проблемите на портрета изобщо са предмет на разискване от тогавашната художествена критика, особено в началото на века. Според Протич художественият проблем при портрета е „предаване не на някаква прилика, а характерът и индивидуалността в нейните най-характерни черти"[30] – т.е. да се схване и предаде портретираната личност с нейния самобитен душевен живот, с нейната индивидуалност. Според тогавашното разбиране фотографията е в състояние да предаде напълно индивидуалните черти на дадената личност, но наред със съществените, предава и несъществени, случайни черти. Освен това „фотографията предава портретираната личност в един момент, а не в пълен, свободен живот"[31] . Предаването на подробности в лицето се е смятало, че убива съществените негови черти.

Ателиерният портрет у нас достигна до най-високо развитие след 30-те години в творчеството на Бончо Карастоянов, Пенчо Балкански, Емил Рашев, Петър Папакочев, Тодор Кемилев и др. В единични

творби, главно на хора от артистичния свят, те постигат забележителни художествени резултати, правдива социална характеристика и дълбочина на психологическото проникновение. Но и най-добрите ателиери, съобразявайки се с вкуса на клиента, не се освобождават от влиянието на старата фотографска школа, склонна към украшателство, показност и сладникава сантименталност. Занаятчиите-фотографи обаче и до ден днешен не се отказват от изпитаните и доходни начини на работа.

С появата на средноформатните камери /Ролайфлекс, Цайс Икон, Супер Иконта/ след 30-те години и особено с разпространението след 1935 г. на малкоформатните „Лайка" и „Контакс" репортажният портрет налезе във фотографията предимно като битов портрет /на селянина/:на овчаря, подпрян на гегата, на орача и сеяча, на жътварката, която връзва сноп, на бабата с хурката и вретеното или на чекръка, на рибаря с мрежата, на розоберачката и гроздоберачката, на килимарката. Едни от най-хубавите репортажни портрети са на майсторите на художествените занаяти – на грънчарите и на медникарите. Българката като национален тип /селската мадона/ я срещаме не само в творбите на Вл. Димитров–Майстора, Васил Стоилов и Иван Табаков, но и в репортажните портрети на Бончо Карастоянов, Никола Божинов, Васил Савов, Димитър Кацев. Техните женски типове са взети направо от народа, а не както по-късно често се практикува, да се снимат манекени, облечени в носии или участнички от ансамблите за художествена самодейност.

През 30–40-те години работникът не е обект на портретната фотография. Тук-таме се прокрадва снимка на ковач или железничар, зидар или миньор. Един от редките репортажни портрети на работник е на Вапцаров като машинист и огняр във фабриката в Кочериново. Това е в същност най-хубавият портрет на поета-революционер, най-естественият, най-правдивият. Групови портрети на работници с подчертана гражданска насоченост и със социална значимост прави Пенчо Балкански през 1938–1939 г. Това са „Зидари" и „Пред фабричната стена". Хубав единичен портрет на работник е „Закуска" – 1934 г.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Развитието на фотографията в България след 9 септември 1944 г е доста различно както по мащаби и организация, така и по идейно-творческа, обществено-политическа и тематична насоченост от състоянието на фотографията в предишните стотина години. То е предмет на отделно изследване, където цялостно и задълбочено трябва да се разгледат и проследят развитието, насоките, проблемите и перспективите на съвременното българско фотоизкуство.

Дълбоките исторически промени, които настъпиха след Девети септември, засегнаха и фотографията. Народната власт, оценявайки нейното място на културния фронт, я привлече към активно сътрудничество в строителството на социализма. По указание на Георги Димитров, който високо ценеше ролята на фотографията, бе създадено първото творческо ядро – Държавният фотоархив, със задача „да регистрира и запази всички по-важни събития на нашия обществен, политически и стопански живот, като се създадат модерни и технически добре съоръжени лаборатории".

В него един малък отряд от фотодейци ,предимно от средите на Българския фотоклуб, постави началото на нашата социалистическа фотолетопис, на фотожурналистиката. От Държавния фотоархив впоследствие възникнаха и се обособиха Прес-фото към БТА, фотослужбите към редакциите на всекидневниците и към някои институти и агенции. Постепенно фотожурналистиката доби „свое, самобитно място и като силно, непосредствено въздействуващо идеологическо оръжие, и като исторически документ. В продължение на три десетилетия българската фотожурналистика отразяваше най-значителните събития в живота на годината не като страничен наблюдател, не с равнодушна камера, а живо, с партийна заинтересованост и страст даваше своя принос в борбата на нашия народ за изграждането на социализма"[32]

През 1951 г. с „Правилник за идейно-политическо и художествено ръководство на фотографското дело" се създаде ДП „Българска фотография". Дейците, които положиха нейните основи, бяха утвърдени творци и те вложиха своите знания и опит в този труден период на организационно укрепване и идейно преориентиране.

В своите творчески търсения нашето фотоизкуство се ориентира към позициите на социалистическия реализъм. Този творчески процес получи правилна идейнотворческа насока след Априлския пленум, който даде качествено ново осветляване на обществените процеси, даде нов ориентир за художественост и идейност. „Българска фотография" прерасна в обединение и ръководен център, обхващащ в сферата си всички проблеми и задачи на фотографията. Под ръководството на Комитета за култура тя се оформя като важно звено на културния и идеологическия фронт. Наред с останалите средства за масова информация и пропаганда фотографията решава първостепенни обществено-политически задачи.

Българското фотоизкуство завоюва значителен престиж със своите творчески изяви както у нас, така и в чужбина. „Българска фотогрфия" е активен член на международната федерация за фотоизкуство /ФИАП/. Същевременно поддържа пряк контакт и сътрудничество със сродните съюзи и организации, особено с тези от социалистическите страни. Особена популярност получи през последните години фотолюбителското движение. То не само организационно се разрасна, но завоюва значителни успехи в областта на художествената фотография. Във фотоклубовете не само в София, но и в страната израснаха талантливи фотолюбители, които създадоха творби с високи идейно-художествени и технически достойнства.

Списание „Българско фото" се утвърди като едно от най-добрите в полиграфическо и идейно-художествено отношение списание на тази тема. С богатия си снимков и текстов материал то се превърна в незаменим помощник на българските фотодейци и фотолюбители, активен пропагандатор на фотоизкуството и на завоеванията на социализма.

Настъпи прелом в използуването на фотографията за реклама и монументална украса,в развитието на цветната фотография. Съвременната българска фотография спомага за правдивото отражение на нашата социалистическа действителност. Тя е средство за класово-партийно и естетическо възпитание на нашия народ.

Българската фотография, спечелила широко обществено признание, придобива още по-голяма идейна насоченост, социална значимост и естетическа ценност и достойно заема своето заслужено място в челните редици на идеологическия и културния фронт.

ЛИТЕРАТУРА

Алваджиев, Никола. Пловдивска хроника. Пловдив, 1971
Андонов, Иван. Из спомените ми от турско време. Пловдив, 1927
Апостолов, Тома. Практическо ръководство по фотография. С., 1923
Благоев, Димитър. Съчинения, С., 1957
Благоев, Димитър. Принос към историята на социализма в България. С., 1906
Сп. „Българско фото", годишнини 1967–1981 г.
Василиев, Асен. Български възрожденски майстори. С., 1975 г.
Георгиев, Стоян. Практическо ръководство по фотографията. С., 1923
Георгиев, Стоян. Курс по фотографията. С., 1904
Жечев, Тончо. Българският Великден или страстите български. С., 1976
Заимов, Стоян. Васил Левски Дяконът. С., 1895
Карастоянов, Бончо. Наръчник по фотография. С., 1936
Кацев, Васил. Увод във фотожурналистиката. С., 1964
Начов, Никола. Калофер в миналото. С., 1927
Сборник. Из историята на българското изобразително изкуство. С., 1976
Стоянов, Захари. Христо Ботйов. Опит за биография. Русе, 1888
Унджиев, Иван. Васил Левски. С., 1967
Хаджийски Иван. Бит и душевност на българския народ. С., 1945
Beron Pierre. "Photostatique", Paris 1862
Windisch Hans. "Schule der Farbenfotografie. In Heering Verlag in Harzburg, 1941
Debeljkovic Branibor. "Stara Srpska fotografia, Beograd, 1977
Eder Josef Maria. "Geschichte der Photographie", Haale a.d. Saale, 1932
Kanitz Felix. "Donau Bulgarien und Balkan. Leipßig, 1875-1879
Savulescu Constantin "Romania" - History of Photography an International Quarterly, London, 1977
Scopez Rudolf."Seltene Documente aus der Anfängen der Photographie в сборник "Interkamera, Prag, 1969
Porter A."Pictoralisme" /1870-1914/. Camera № 12,
Bern , 1970

БЕЛЕЖКИ КЪМ ЧАСТ ПЪРВА

1. Христо Йонков. „Къде се е снимал българинът през Възраждането?", сп. „Българско фото", бр. 4, 5 и 6/1978
2. Тончо Жечев. „Българският Великден или страстите български". С., 1976, стр.7
3. Никола Начов. „Калофер в миналото". С., 1927, стр. 53
4. Петър Боев. „Някога в Цариград", сп. „Българско фото", бр. 2/1980
5. Димитър Благоев. Съчинения. С., 1957, т. 10, с. 261–262
6. Branibor Debeljkovič. „Stara Srpska fotografia", Beograd, 1977, s. 8-10
7. R. Skopez. „Seltene Documente aus der Anfängen der Phothgraphie" в сборник „Interkamera", Prag, 1969
8. Josef Maria Eder. „Geschichte der Photographie", Halle a.d.S., 1932, s. 453
9. Branibor Debeljkovič. „Stara Srpska fotografia", Beograd, 1977, s. 14
10. Пак там, стр. 19
11. Сборник „Казанлък в миналото". С., 1923, т. II, стр. 58
12. Иван Топузов. „Из историята на фотографията в Средногорието", сп. „Българско фото", бр. 5/1972
13. Марин Маринов. „Неизвестни пионери от Габрово, Трявна и Велико Търново, сп. „Българско фото", бр. 5/1970
14. Иван Герасимов. „Двама български фотографи отпреди Освобождението", сп. „Българско фото", бр. 9-10/1978
15. Петър Боев. „Тома Хитров", сп. „Българско фото", бр. 7/1968
16. Христо Ботев. Съчинения, под редакцията на Ал. Бурмов. С., 1940, стр. 622-623
17. Захари Стоянов. „Христо Ботйовъ. Опит за биография". Русе, 1885, стр. 5;
18. Петър Боев. „Никола Хитров – възрожденски светлописец", сп. „Българско фото", бр. 3/1977
19. Христо Йонков. „Фотографските портрети на Васил Левски", сп. „Векове", бр. 1/1973
20. Жечко Попов. „Васил Левски в българското изобразително изкуство", С., 1976, стр. 8
21. Петър Боев. „Георги Данчов–Зографина", сп. „Българско фото", бр. 3/1968
22. В. „Литературен фронт", 8.II.1973
23. Христо Илич, търговец от Пловдив и член на революционния комитет там, сподвижник на Левски и Ат. Узунов. Заточен в Диарбекир след Хасковското покушение.
24. Писмата са публикувани в няколко книги: „Български възрожденски майстори" от проф. Асен Василиев „Георги Данчов" от Петър Стъпов и др.
25. Участник във Втората българска легия в Белград, учител в Кюстендил и Самоков /1871–1875/. Априлското въстание го сварва в Панагюрище, където става военен комендант на града. В Освободителната война Соколов участвува като опълченец и за проявена храброст е произведен офицер. Като такъв го е снимал Д. Германски през 1880 г.
26. Иван Топузов. „Един неизвестен пионер на фотографията в България", сп. „Българско фото", бр. 9–10/1972
27. Петър Атанасов. „Начало на българското книгопечатане". С., 1959, стр. 164, 212
28. Александър Воронов. „Кога българинът се снима на „кадро?", в. „Поглед", 27.VII.1970
29. Марин Маринов. „Неизвестни пионери на фотографията", сп. „Българско фото", бр. 5/1970
30. Константин Канев. „Родопски фотографи", сп. „Българско фото", бр. 6/1971
31. Сп. „Отечество", 26.I.1980
32. Сп. „Отечество", 24.IX.1979
33. Публикува статии из областта на земеделието, хигиената, възпитанието, ботаниката, физиката и пр., повечето написани от Каравелов или преведени от него.
34. Седмичен вестник „Зорница", 8.X.1876
35. Иван Топузов „Възрожденската книжнина и фотографията" , сп. „Българско фото", бр. 9/1974
36. Петър Боев. „Петър Берон", сп. „Българско фото", бр. 10/1980
37. Никола Станев. „Надар или триумфът на измерението", сп. „Българско фото" бр. 8/1978
38. На път за Русия Ботев пристига в Румъния през есента на 1867 г. и още в Гюргево се запознава с Хаджи Димитър и с други прочути войводи и хайдути.
39. Сега се намира в архива на Тракийския научен институт – София
40. Стоян Заимов. „Васил Левски Дяконът". С., 1895, стр. 195
41. Constantin Savulescu. „The first photographic reportage" journal of Photography", Vol. 16, March 1973, p. 13, London
42. В. „Напредък", бр. 127/1877, Цариград
43. Сергей Морозов. „Русская художественная фотография". М. 1955, с. 83
44. Екземпляр от този албум се пази в Държавната библиотека „В. И. Ленин" в Москва
45. Constantin Savulescu. „Romania" - „History of photography an International Quarterly. Januar 1977, London
46. Взети са предимно от документалния фонд на Института по история „Н. Йорга"
47. Кръстан Дянков. „Националното в българската фотография", сп. „Българско фото", бр. 5/1972
48. Богомил Райнов. „Триумф на изображението", сп. „Българско фото", бр. 5/1972
49. Кръстан Дянков. „Националното в българската фотография", сп. „Българско фото", бр. 5/1972
50. По-подробно проблемът за националното се разглежда в раздела за развитието на битовия жанр в българската фотография.

БЕЛЕЖКИ КЪМ ЧАСТ ВТОРА

1. Жеко Бенадов в дописка от Пловдив, публикувана във в. „Работническо дело", 8.II.1981 г., пише, че към 1845 г. в града е работил майсторът-самоук Атанас Сахатчи, който наред със

саморъчно изработени часовникови, тъкачни и пре дачни механизми, автоматична пушка и други, изобретява фотографска камера и с нея снима видни личности и свои съграждани.

2. Според Петър Боев – в 1898 г.

3. Никола Алваджиев. „Пловдивска хроника", изд. „Хр. Г. Данов", Пловдив, 1971, стр. 175

4. Васил Дойков. „Русенските фотографи в края на миналия век", сп. „Българско фото", бр. 6/1973

5. Иван Герасимов. „Още за фотографската фамилия Либих", сп. „Българско фото", бр. 1/1978

6. Петър Боев. „Софияпреди100 години", сп. „Българско фото", бр. 6/1979

7. Петър Боев. „Иван Карастоянов", сп. „Българско фото", бр. 8/1980

8. Сп. „Фотограф" , бр.4–5 от 5.VII.1922 г., стр. 5

9. Архив Найден Геров, част II, стр. 72, писмо 7

10. Иван Вазов. Събрани съчинения. С., 1977, т. XI, стр. 12

11. Асен Василиев. „Първите илюстрации на „Под игото", в. „Литературен фронт", 13.III.1976

12. Петър Боев. „Димитър Карастоянов", сп. „Българско фото", бр. 7/1973

13. Александър Божинов. „Минали дни", С., 1958, стр. 34

14. Ганко Цанов. „Троянски светлописци", сп. „Българско фото", бр. 4–5/1975

15. Константин Канев. „Първите фотографи в Родопите", сп. „Българско фото", бр. 6/1971

16. Петър Боев. „Първите жени-фотографи в България", сп. „Българско фото", бр. 1/1971

17. Петър Боев. „Ранното фотолюбителство в България", сп. „Българско фото", бр. 10/1979

18. Иван Печев. „Антон Митов и фотографията", сп. „Българско фото", бр. 2/1974

19. Стоян Г. Георгиев. „70 години организирано фотолюбителско движение в България", ,сп. „Българско фото", бр. 6/1967

20. В. „Илюстрована седмица" започва да излиза през 1922 г. Той има фотоотдел с фоторедактор Антон Антонов. За да отразява по-пълно обществения и културния живот в страната, редакцията привлича доброволни фотосътрудници, местни фотографи от различни градове, като обещава, че техните снимки ще се ползуват с предпочитение.

21. Скулпторът Иван Лазаров ги обезсмърти в композицията „Те победиха"

БЕЛЕЖКИ КЪМ ЧАСТ ТРЕТА

1. Стефан Балаш. „Исторически бележки за развитието на фотографията". Доклад, изнесен на 22.VII.1948 г. в Русе.

2. Осветление с магнезий се въвежда в 1887 г. от д-р Адолф Миите и Йоханес Гедике

3. Сега малкоформатната камера 24 х 36 мм намира огромно приложение. А напоследък стана много разпространен миниатюрният фотоапарат с формат 13 х 17 мм.

4. Бюлетин на фотографската кооперация , бр. 7/1940, стр. 76–77

5. Сградата е реставрирана и запазена

6. Фотокамерите на средна цена към 1914 г. са имали светлосила 1:6,3, към 1924 г. – 1:4,5, в 1934 г. достига до 1:3,5, а някои камери имат до 1:2,8, 1:2 и дори 1:1,8 /към 1940 г./

7. На светлочувствителност 18 шайнера отговарят 8° DIN , а на 21 шайнера – 10° DIN / Deutsche Industrie Normen/

Филми с 10–15° DIN са нискочувствителни, от 16–20° DIN – средночувствителни и от 26–32° DIN свръхчувствителни.

8. Иван Вазов. Събрани съчинения. С., 1977, т. XII, стр. 236–237

9. Из „Български алманах за 1911 година", стр. 428

10. Бюлетин на фотографското сдружение, ч. I, бр. 11 от 6 май 1939 г.

11. Hans Windisch. „Schule der Farbenfotografie", Heering Verlag in Harzburg, 1941 /III издание/

12. След 1944 г. прераства в „Българска кинематография"

13. Никола Станев „Пикториализъм", сп.„Българско фото", бр. 2/1972

14. Кръстан Дянков. „Петър Папакочев", сп. „Българско фото", бр. 4/1976

15. Първата изложбена галерия в София – Тръпковата /1910 г./ – по името на Тръпко Василев, неин собственик, бояджия-декоратор и живописец

16. Ганко Цанов „Троянски светлописци", сп. „Българско фото", бр. 4/1975

17. „Словото на Бешков", сборник. С., 1965, стр. 52

18. Стефан Митов. „Антон Митов". С., 1957, стр. 74

19. Сп. „Художник", 1905–1906, год. I, кн. 1

20. Константин Константинов. „Път през годините", С., 1962, ч. II, стр. 10

21. Интервю с Николай Хайтов. В. „Народна култура", 6.VII.1968

22. Иван Хайджийски. „Бит и душевност на българския народ". С., 1945, т. II, стр. 114–115

23. Йордан Йовков. Събрани съчинения. С., 1973, стр. 221–222

24. Захари Стоянов. „Записки по българските въстания", С., 1975, стр. 280, заб. 1

25. Христо Йонков. „Фотографските портрети на Априлци", сп. „Българско фото", бр. 2/1976

26. Жечко Попов. „Левски в изобразителното изкуство". С., 1976, стр. 10

27. Н. Хайтов. В. „Народна култура", 6.VII.1968 г.

28. Михаил Кремен. „Романът на Яворов". С., 1976, стр. 611

29. Сп. „Художник", г. I, 1905, кн. 1

30. Пак там

31. Пак там

32. Тодор Живков, 13.III.1975 г. Отзив в книгата за впечатления на юбилейната изложба на Ганчо Стоянов

СЪДЪРЖАНИЕ

УВОД 8

I. ФОТОГРАФИЯТА ПРЕЗ ВЪЗРАЖДАНЕТО И НАЦИОНАЛНО-ОСВОБОДИТЕЛНИТЕ БОРБИ

НАЧАЛНИ ГОДИНИ 9

ПЪТУВАЩИ ФОТОГРАФИ 13

ПЪТЕШЕСТВЕНИЦИ ПРЕЗ БЪЛГАРСКИТЕ ЗЕМИ, ЗАНИМАВАЩИ СЕ С ФОТОГРАФИЯ: 14

Гиом Лежан,
Феликс Каниц

ФОТОГРАФИ-ВЪЗРОЖДЕНЦИ 16

Анастас Йованович, Анастас Карастоянов, Хрисант Рашович, Иван Папазов Зографски, Стоян Каралеев, Панайот Иванов, Христо Поп-димитров, Симеон Ц. Симеонов, Никифор Минков, Мина Попов, Димитър Топалов, Тодор Запрянов, Тома Хитров, Никола Хитров, Георги Данчов – Зографина

САМОКОВСКИ СВЕТЛОПИСЦИ: 56

Иван Доспевски, Димитър Германски, Йоанчо Захариев, Христо Иванов Самоковеца, Ксенофонт Смрикаров

ОБЩЕСТВЕН ОТЗВУК И ФАКТОРИ ЗА РАЗПРОСТРАНЕНИЕТО НА ФОТОГРАФИЯТА 64

ВЪЗРОЖДЕНСКИЯТ ПЕЧАТ ЗА ФОТОГРАФИЯТА 73

ВЪЗРОЖДЕНСКАТА КНИЖНИНА И ФОТОГРАФИЯТА 75

ВЪЗРОЖДЕНСКИТЕ КАЛЕНДАРИ И ФОТОГРАФИЯТА 76

ФОТОГРАФИЯТА ПРЕЗ ОСВОБОДИТЕЛНАТА ВОЙНА 77

ФОТОГРАФИЯТА И РАЗУЗНАВАНЕТО 77

ФОТОГРАФИЯТА КАТО ВОЕННА ЛЕТОПИС 78

РУСКИ ФОТОГРАФИ 79

РУМЪНСКИ ФОТОГРАФИ 80

БЪЛГАРСКИ ФОТОГРАФИ 80

НАЦИОНАЛНОТО В БЪЛГАРСКАТА ВЪЗРОЖДЕНСКА ФОТОГРАФИЯ 81

II. РАЗВИТИЕ НА ФОТОГРАФИЯТА СЛЕД ОСВОБОЖДЕНИЕТО. ПЕРИОДЪТ 1878 – 1919

ОБЩЕСТВЕНО-ПОЛИТИЧЕСКИ УСЛОВИЯ 86

ТЕРИТОРИАЛНО РАЗПРОСТРАНЕНИЕ НА ФОТОГРАФИЯТА 86

ПЛОВДИВСКИ ФОТОГРАФИ 88

Атанас Сахатчи, Никола и Димитър Кавра, братя Кацарови, Вацслав Велебни, Марин Цачев, Андрея Андреев, Д.В. Жилков

РУСЕНСКИ ФОТОГРАФИ 96

Франсоа Бауер, Рудолф Либих и Вейднер, Стефан Балаш, Самуел Гелч, Камерман

СВИЩОВСКИ ФОТОГРАФИ 98

Никола Хитров, доктор Марк , Карл Осипов, Христо Проданов

ШУМЕНСКИ ФОТОГРАФИ 98

Христо Златаров, Фр. Бауер, С. Гелч, Цикорас, Марк Маркарян

ВАРНЕНСКИ ФОТОГРАФИ 98

Братя Папазян, братя Хаджолян, Карло Албрехт, Карл Курциус, Онорий Марколеско, А. Н. Ксантопулос

СОФИЙСКИ ФОТОГРАФИ 99

Иван Карастоянов, Димитър Карастоянов, П. Факиров, Тома Хитров, Йосиф Буреш, Тома Апостолов

ФОТОГРАФИ В СЛИВЕН, КАЗАНЛЪК, ТРОЯН, БУРГАС, В. ТЪРНОВО,

ЯМБОЛ, ВРАЦА, ВИДИН, ПЛЕВЕН, ПАЗАРДЖИК, РАЗГРАД, 112
РОДОПСКИ ФОТОГРАФИ 112
Анастас Белковски, Крум Савов
ПЪРВИТЕ ЖЕНИ-ФОТОГРАФИ 114
Гизела Тодт, Мадам Хабшийд, Райна Керемидчиева, Лучия Марколеско, Елена Хитрова, Иванка и Бойка Хитрови, Недялка Качулева, Райна Карастоянова, Елена Йотова
РАННОТО ЛЮБИТЕЛСТВО В БЪЛГАРИЯ 115
Хр. Златаров, Ив. Карастоянов, Антон Митов
НАЧАЛО НА ОРГАНИЗИРАНОТО ФОТОЛЮБИТЕЛСТВО 135
ФОТОГРАФИЯТА В ПЕРИОДИЧНИЯ ПЕЧАТ 136
ФОТОГРАФСКА КНИЖНИНА 138
ФОТОГРАФИЯТА ПРЕЗ ПЕРИОДА НА ВОЙНИТЕ 1912 – 1918 г. 140

III. ФОТОГРАФИЯТА ПРЕЗ ПЕРИОДА 1919 – 1944 г.

ТЕХНИЧЕСКО РАЗВИТИЕ НА ФОТОГРАФИЯТА 142
ПЪРВИТЕ ФОТОАТЕЛИЕТА 160
ОРГАНИЗАЦИЯ НА ФОТОГРАФИЯТА В БЪЛГАРИЯ 165
БЪЛГАРСКИЯТ ФОТОКЛУБ 171
ЧУЖДИ ВЛИЯНИЯ 178
ВЛИЯНИЕ НА ПИКТОРАЛИЗМА 179
ВЛИЯНИЕ НА СИМВОЛИЗМА 183
ИЗЯВЕНИ ТВОРЦИ: 188
Георги Ст. Георгиев, Бончо Карастоянов, Емил Рашев, Петър Папакочев, Пенчо Балкански
НАЧАЛО НА ФОТОЖУРНАЛИСТИКАТА В БЪЛГАРИЯ 194
Димитър Кацев, Антон Антонов, Любен Антонов, Александър Иванов, братя Юскеселиеви, /Христови/, Туше Андонов, Борис Натов, Никола Коларов, Божидар Карастоянов, Тодор Славчев
ФОТОГРАФИЯТА КАТО СОЦИАЛЕН ДОКУМЕНТ 195
БИТОВИЯТ ЖАНР В БЪЛГАРСКАТА ФОТОГРАФИЯ 200
РАЗВИТИЕ НА ПЕЙЗАЖНАТА ФОТОГРАФИЯ 202
ПОРТРЕТЪТ В БЪЛГАРСКАТА ФОТОГРАФИЯ 212
ЗАКЛЮЧЕНИЕ 238
ЛИТЕРАТУРА 239
БЕЛЕЖКИ 240
СЪДЪРЖАНИЕ 242

ФОТОГРАФСКО ИЗКУСТВО В БЪЛГАРИЯ
/1856 – 1944/

Автор-съставител Петър Боев
Рецензент Кръстан Дянков
Редактор Емилия Владимирова
Худ. оформление Мира Антонова
Худ. редактор Мира Антонова
Техн. редактор Спас Спасов
Коректор Екатерина Рогачева

Българска, научно-популярна, първо издание
Код 10 95 388
7160-1-82
Печатни коли 30,5, издателски коли 28,46
Дадена за печат на 26.X.1981 г.
Подписана за печат на 30.III.1982 г.
Излязла от печат на 30.XII.1983г.
Формат 8/60/84 Тираж 3100
Цена 11,58 лв.

ДЪРЖАВНО ИЗДАТЕЛСТВО „СЕПТЕМВРИ".
ул. „Вл. Поптомов" 56

София, 1983

Цена 11,58 лева.