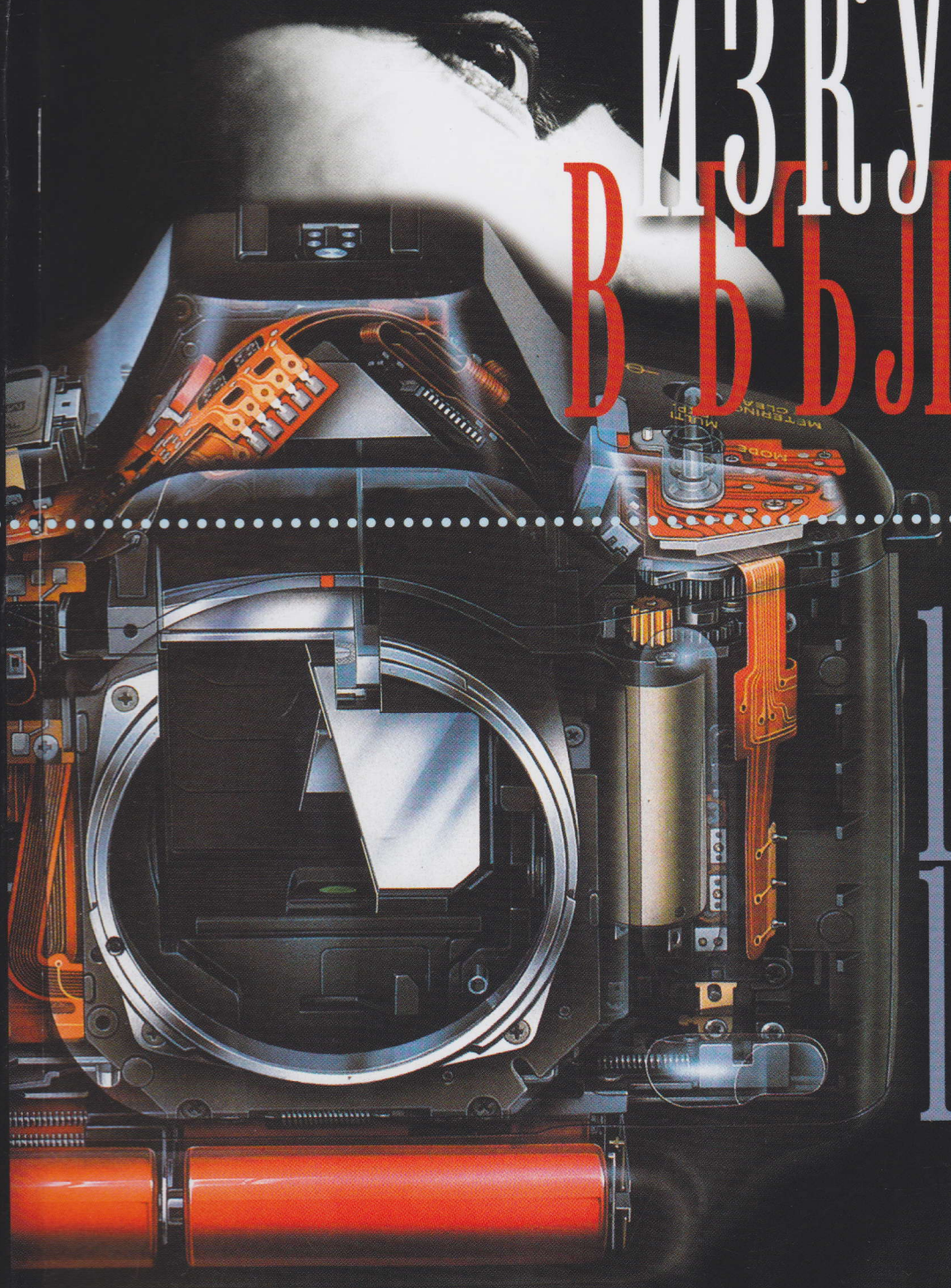
ФОТОГРАФСКОТО ИЗКУСТВО В БЪЛГАРИЯ

ПЕТЪР БОЕВ



1945–1989

БЪЛГАРСКИ ХУДОЖНИК

ПЕТЪР БОЕВ

Фотографското изкуство в България 1945 – 1995

II
ЧАСТ

Петър
Боев

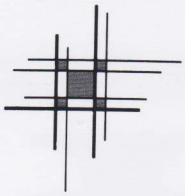
Графското изкуство в България 1945 – 1995

II
част

Български художник
София • 2000

Изданието е осъществено със съдействието на:
This issue was published with the support of:

ЦЕНТЪР ЗА ИЗКУСТВА
„СОРОС" – СОФИЯ



SOROS CENTER FOR
THE ARTS – SOFIA

ФОНДАЦИЯ БЪДЕЩЕ
ЗА БЪЛГАРИЯ



FUTURE FOR BULGARIA
FOUNDATION

© Петър Боев, *автор,* 2000
© Буян Филчев, *художник,* 2000
© Кръстан Дянков, *преводач,* 2000.

Всички права са запазени. Издаване или ползване на която и да било част от настоящото издание може да се осъществи само с писменото съгласие на автора и издателя.

СЪДЪРЖАНИЕ

Предговор 7
Основни начала при написването на книгата 10
Начало на „социалистическата“ фотография 1945-1956 11
Нормативни актове 11
Идейно-художествен инструктаж 13
Състоянието на фотографията през първото десетилетие 14

Глава I
БЪЛГАРСКИЯТ ФОТОКЛУБ 18
Зараждане и развитие 18
Кардиограма на епохата 24
Идейни насоки 27
Създаването на Българския фотоклуб 28
Традиция и новаторство 30
Творчески прояви 31
Държавният фотоархив (ДФА) – национално средище за фотографско творчество 34

Глава II
ФОТОГРАФИЯТА ПРЕЗ ПЕРИОДА 1956-1970 36
Нови насоки 37
Съпротива срещу догматизма 40
Акция срещу модерното изкуство 42
Социалистическият реализъм 43
Творчески прояви 1960-1970 44

Глава III
ФОТОГРАФИЯТА ПРЕЗ ПЕРИОДА 1970-1980 47
Творчески изяви 49

Глава IV
ФОТОГРАФСКОТО ТВОРЧЕСТВО ПРЕЗ ПЕРИОДА 1980-1995 56
Новите поколения 59
Биенале на фотографията – 1989 61
Експериментална фотография 62
Създаване на творчески групи 67
Юбилейни творчески прояви. Панорама на българската фотография 68

Глава V
ФОТОЖУРНАЛИСТИКА 84
Състояние и проблеми след 9 септември 1944 84
Фотожурналистика през 1980-1990 86
Нерешени проблеми 87
Творец – творба – зрител 88

Глава VI
ФОТОГРАФСКАТА ТЕОРИЯ 94
Значение на термините 94
Изкуствоведски подходи 95
Явленията хиперреализъм и фотореализъм 97
Кризисни явления: екзистенциализъм, автотематизъм 98
Реалистичен поглед 102

Глава VII
ФОТОГРАФСКА КРИТИКА 103
Критика на фотокритиката 105
Мисловна и емоционална критика 106

Глава VIII
ЦВЕТНАТА ФОТОГРАФИЯ 108
Насоки и проблеми 108
Символика на цветовете. Емоционално действие на колорита 118
Фотография и музика 118

Глава IX
АКТОВАТА ФОТОГРАФИЯ – ОСПОРВАН И ДИСКУСИОНЕН ПРОБЛЕМ 121
Забраненият жанр 123

Глава X
ПОРТРЕТЪТ ВЪВ ФОТОГРАФИЯТА 130

Глава XI
ПЕЙЗАЖНА ФОТОГРАФИЯ 144

Международно участие на българската фотография. Преодоляване на домашната затвореност 153

Фотоваканция 161
Участие в Арл 178

Глава XII
ИЗЯВЕНИ ТВОРЦИ НА БЪЛГАРСКАТА ФОТОГРАФИЯ 179
Владимир Димчев 182
Арх. Николай Попов 192
Петър Божков 202
Петър Абаджиев 210
Радослав Парушев 216
Атанас Кънчев 222
Димитър Сибирски 230
Лоте Михайлова 236
Деяна Стаматова 242
Панайот Бърнев 248
Иво Хаджимишев 252
Живко Арабов 258
Генчо Петков 266
Валентин Киров 270
Динамир Предов 276
Проф. Румен Георгиев 282
Проф. Николай Йорданов 286
Румяна Бояджиева 292
Кръстан Дянков 298

Новите творци 300
Проблеми пред българската фотография 301
Синтез на изкуствата 302
Противоположни двойки 303
Видеото – мултивизия 304
Съвременни насоки 304
Методологичен кръстопът 305
Модернизмът и границите на експеримента 306
Документално-художественото начало 308
Фотография без граници 308
Уеднаквяването на света 309
Поглед към бъдещето 310
Преоценка на ценностите 311
Техницизъм и изкуство 312
Послеслов 314

Азбучен показалец 315
Резюме на английски език 318

Предговор

Още от времето на палеолита, та чак до началото на 19. век, единственият начин за възпроизвеждане на действителността в зрителна форма е човешката ръка. Когато започва да се изявява като мислещо и разумно същество – homo sapiens, човекът ще отбележи това с великолепните по своята експресивност и лаконизъм скални рисунки на коне и глигани в пещерата Алтамира, на мечките от Ла Коломбер, на бизоните и елените от Ласко, ще нарисува себе си и околния свят по каменните стени на Тасили Аджер в Сахара или рабишката пещера Магурата у нас и другаде.

Това са първите творчески изяви, първите страници от историята на човешката цивилизация, започнала да се пише образно далеч преди да се появи писмеността. Едва през 1839 г. бе изнамерен и официално оповестен един нов способ за образно възпроизвеждане на действителността – ***дагеротипията***, чието техническо усъвършенстване доведе до възникването на фотографията. В един твърде кратък период от техническо откритие ФОТОГРАФИЯТА се превърна в универсален образен език, основен източник на познание и информация, мощно средство не само за научно документиране и изследване, но и за естетическо усвояване на действителността.

С откритието на Дагер, Ниепс и Талбот започна една нова епоха – ***цивилизация на образите***, изцяло подвластна на фотообраза, който залегна в основата на киното, телевизията и видеото, събитие, по значимост равно на създаването на писмеността и на книгопечатането.

Не е пресилено, ако кажем, че „откритието на фотографията е второто сътворение на света", създаване на нов, непознат преди нея свят от образи, една хармония от форми, светлини и сенки, нюанси от всички цветове на дъгата като извор на красота.

Уникалното качество на снимката, според Марвин Кроне, е, че тя запазва завинаги „ограничена част от неограниченото време на Вселената". Фотографията е победа над времето. Тя задържа мига, „решаващия миг", според Анри Картие-Бресон, онова, у което има висока и трайна стойност, за да го задържи и предаде след себе си като частица безсмъртие. Затова фотографът, който създава значими творби, има чувството, че те ще го надживеят и ще останат за бъдещите поколения.

Камерата в ръцете на творчески овладелия я човек се превърна не в инструмент, не в ново сечиво, а в „ново сетиво", а обективът – в трето око, всевиждащо и всепроникващо око, което разкрива същността на живота и тайните на микро- и макрокосмоса, недостъпни преди нейното откритие.

Съвременният човек е пленник в света на образите. Защото фотографията се превърна в нещо повече от „огледалото, което помни". Тя прерасна в творчество, което носи свежи впечатления от света, почти осезаем контакт с реалността, остър акцент на достоверност и автентичност.

Според Едуард Уестън камерата трябва да се използва не просто за регистрация на живота, а за разкриване на „същността на самото нещо, безразлично дали то е лъскава стомана, или пулсираща плът".

• • •

Фотографията съществува вече век и половина, а първият българин, усвоил я само три години след появата ѝ, е Анастас Йованович. България тогава е била под османска власт и българите са се учели на фотография в чужбина, а първите фотографи в България са били чужденци. Но в отечествената историческа книжнина фотографията беше „бяло поле", една осезаема празнота. Едва през 1983 г. се появи книгата „Фото-



графското изкуство в България“ като представително издание към юбилейната програма „1300 години България“.

Книгата разглежда фотографията не от тясно професионално гледище, а като дял от националната образна култура. Това бе повод за преосмисляне на миналото, на основните процеси и движещи сили, на идеалите и стремежите, на насоките за духовно развитие на българския народ, на разкриване и чрез фотообразите на приемствеността между минало, настояще и бъдеще. Защото фотографията най-добре запазва миналото за настоящето и настоящето за бъдещето: „Който контролира миналото, контролира настоящето, а който контролира настоящето, трасира пътя на бъдещето“, твърди Джордж Оруел.

В съкровищницата на нашето културно наследство включихме и фотографията като национално богатство с изключителна документална и художествена стойност. Дори когато една снимка не е произведение на изкуството, тя си извоюва дълголетие и с течение на времето нейната историческа стойност расте. „Колкото повече минава времето, пише Константин Симонов – толкова по-ценни стават историческите фотосвидетелства, толкова с по-голямо вълнение разглеждаме старите фотографии, в които се чувства историческият въздух, атмосферата и обстановката на отминалата епоха. И добавя: „Човек, който гледа на живота с окото на фотоапарата, всякога в крайна сметка гледа чрез него в историята.“

Днес обаче историята носи резки несъответствия, които затрудняват усещането ни за перспектива и историческите ни възприятия. Ние живеем в свят на динамични промени, твърде различен от света в миналото, и докато нашата мисъл се приспособи към новите реалности, светът ще стане още по-различен и драстичен, тъй като променливата траектория на развитието го прави трудноразбираем.

Несъизмеримостта е основна черта в съвременното развитие. Това състояние като че ли Кандински го беше предусетил: „Когато религията, науката и моралът са разколебани, човек обръща поглед към себе си. Литературата и изобразителните изкуства са първите най-чувствителни области, където този проблем се забелязва.“

Търсейки опорна точка за оценка и отправна точка за размисъл, книгата е в известен смисъл ***диагноза*** за състоянието и прогноза за насоките на развитие. Книгата е равносметка за изминалия път на фотографията през 20. в. и опит да предвидим навлизането ни в 21. в., в третото хилядолетие на християнската цивилизация. Ние прескачаме една съдбовна граница с предчувствието, че навлизаме в някакъв друг свят с надеждата, че той ще бъде по-добър от сегашния и че фотографията, която е в процес на преориентация, ще се преустрои успешно.

Фотографията е неопровержим документ.

Връщането към миналото е начин за преосмисляне на настоящето и предусещане на бъдещето. Историята звучи актуално, когато я разглеждаме и осмисляме от позициите на съвременното научно и художествено мислене, когато от нея извличаме образи и образци на непреходни духовни, културни, етични и естетически ценности, кореспондиращи с проблемите, стремежите и вълненията на съвременния човек.

ОТ ДИСТАНЦИЯТА НА ВРЕМЕТО

Втората част от „Фотографското изкуство в България“ разглежда предимно периода от 1945 до 1995 г., който е твърде различен от предишния, както по мащаби и организация, така и по идейно-политическа, художествено-творческа и тематична насоченост. Този период на т. нар. социалистическа фотография съвпада с тоталитарния режим, наложен в България след 9. IX. 1944, когато всичко беше политизирано. Класово-партийният подход беше единственият критерий при оценката на култур-

Всяка класа смята, че историята започва с нея.

Карл Маркс

Времето на Горбачов бе време на гласност и плурализъм. Учебниците по история бяха премахнати през 1985 г. в СССР, а по-късно и у нас. Въведе се „нов прочит на историята“, а т. н. „вариантни“ учебници, по 4-5 по всяка дисциплина, се оказаха ненужни.

Новите поколения няма откъде да научат българската история. Водещият в марксистката историография чл. кор. проф. Илчо Димитров, който беше министър на образованието, през 1992 г. направи признанието: „У нас читателят трябваше да се осланя на добросъвестността на историците, които обаче сами бяха длъжни да се съобразяват с официалната доктрина и откровената манипулация, наречена класово-партиен подход. Имаше една категория учени, които бдяха и громяха всяко отклонение от ортодоксалността... Имаше една схема, при която буржоазията се оказваше фашизирана, а народът, спечелен за Отечествения фронт, с неизменни русофилски и съветски симпатии.“

През 1996 г. проф. д-р Георги Марков, директор на Института по история при БАН, оповести, че най-доброто за нас след 1989 г. е, че цензурата за историческите трудове бе премахната и авторите не бяха длъжни да се съобразяват с партийните постановки и да пришиват тук-там по някой цитат от класик на „марксизма-ленинизма“.

ните прояви. Той се прилагаше във всички области на знанието и на историята – нашата и към всяка друга. Тегнеше като оловен похлупак.

Сега националната памет мъчително се връща към автентичните стойности на националното ни битие и изисква трезв размисъл и оценка за проявите в областта на културата, изкуството и фотоизкуството през изминалия половин век.

Тази втора част от книгата не можеше да се издаде тогава, без да бъде съобразена, приспособена и „пречистена" през деформиращата призма на официалната историография.

Прекомерното политизиране на обществения и духовния ни живот в продължение на близо половин век позволи да се създаде такъв командно-бюрократичен механизъм за насока и оценка на художествените прояви, който даваше възможност на агресивната посредственост и претенциозното невежество да заемат позиция на обществен наставник, критик и съдник, и то като последна инстанция на истината. Свободното изразяване на мненията бе подменено с послушанието и конформизма, убеждението с указанието, принципността със сервилността. Димитър Аврамов споделя: „Участници и свидетели сме на грандиозна оценка на ценностите: опровергават се публично десетилетия втълпявани лъжи, в които впрочем никой умен и честен българин не е вярвал, разсейват се коварни заблуди, рушат се фалшиви митове. **Националната ни история ще се пише по нов начин**. Ориентири и критерии ще бъдат истината, научните и общочовешките ценности, а не класово-партийните." (В. „Литературен фронт", 9. VIII. 1990 г.)

ПРЕОТКРИВАНЕ НА МИНАЛОТО?

Дори Светлин Русев, който като председател на СБХ трябваше да поддържа идеологическата стратегия на партията, изрази своите резерви. На съвещание на софийския градски партиен актив през декември 1977 г. на тема „Изкуството като специфична форма на идеологическо въздействие" той каза: „Грубо ще сбъркаме, ако изравним сложния специфичен характер на естетическото познание с идеологията в нейните директни форми... И нищо по-вредно от утвърждаването на една идеология, от превръщането ѝ в иконографска словесна схема, лишена от онази топлота и съдържание, които носят неповторимото и лично отношение към трайните и непокатими истини на изкуството. Ораторът от трибуната, който преповтаря механично, заучено и шаблонно нашите принципи, художникът и писателят, които нагаждат живота към познатите образци и стереотипи за изкуството и ни убеждават във възможностите на нашия метод (социалистическия реализъм), не могат да ни помогнат... Навсякъде и във всичко можем да открием онази инерция, която превръща и най-чистите принципи, и най-жизнения материал в тяхно пълно отрицание."

Едва след 10 ноември 1989 г., когато започна разграждането на тоталитарните структури, настъпи моментът да се разкрие истината за нашето близко минало, досега премълчавана или извращавана.

Разпадането на Съветския съюз и на световната комунистическа система не води, според Джордж Сорос, автоматично до отворено, свободно и демократично гражданско общество. Предстои да изградим общество с нова ценностна ориентация, с нови критерии, нови принципи, нов подход, нов морал, етика и естетика, нови обществени формации и хора, които не чакат помощ отвън, а вярват и работят в тая насока.

Дейците на културата и изкуствата, в това число и на фотографията, могат да дадат решаващ принос: демократизиране на културните процеси – свобода на словото и творчеството, плурализъм на мненията, толерантен диалог.

Въпреки абсолютния монопол на БКП върху сърцата и душите на целия български народ и съзнателно поддържания „информационен вакуум", истината, поне в областта на изкуството и културата, започна да се прокрадва и някои грубо тенденциозни и натрапчиви предписания можеха да се оспорват в рамките на протоколната необходимост.

Основни начала при написването на книгата

Историята понякога е това, с което човек може лично да се идентифицира.

Неизмеримо трудна е задачата на този, който от позициите на настоящето трябва да преценява миналото, особено когато е пионер и активен участник, а не пасивен наблюдател, и трябва да проправя пътеки, по които бъдещите изследователи да продължат. Защото историята на българската фотография не е приключен проблем. Положени са основите, върху които ще се доизгражда. Изследването предполага продължителна, системна и целенасочена работа, критични оценки, задълбочен анализ и обосновани изводи. Това изисква време, компетентност, висок професионализъм, съчетан със съзнание за дълг и чувство за отговорност.

1. Една книга, за да притежава белезите на сериозно историческо изследване (евристика, херменевтика), подбор и анализ на фактите, трябва да прилага и интердисциплинарен синтез – метод, който си служи с различни клонове на знанието и критиката, за да изгради нови проблемни ситуации около една материя и тема, но без който не може изобщо да има историческо мислене.

2. Фотографията се разглежда не от тясно професионално гледище, сама за себе си, а свързана с останалите изобразителни изкуства, за да открием онова, което е общо между тях, и онова, което я отличава от тях и в което се изразява нейната специфика. Нещо повече: във фотографията е отразена обстановката и атмосферата на епохата с нейните прояви, идеи, насоки, проблеми, възгледи и критерии, част от които тя възприема и на свой ред ѝ влияе, особено чрез образната информация.

3. Изследването засяга преди всичко творческата фотография: художествената (фотоизкуството) и журналистическата (фотопублицистиката) в различните им проявления: ателиерната (постановъчната) и репортажната, черно-бялата и цветната. Извън обсега остават научната, репродукционната и приложната (рекламната).

4. Фотографията се разглежда по периоди, чието деление е условно, защото творческите процеси не са рязко разграничени по време, а се преливат един в друг.

5. Преценява се целокупният национален фонд от фотообрази, а не само грижливо подбрани, отличени и наградени творби. При подбора на илюстративния материал се взема под внимание онова, което през даден период е било считано за стойностно и значимо, било е отличавано, награждавано, отричано или подценявано, за да се добие представа за критериите, по които са били оценявани творбите. Проследяват се идейните и мирогледни позиции на творците, отношението им към актуалните социални и художествено-творчески проблеми, към съвременните насоки на творческата фотография и техния отзвук у нас.

6. Особено внимание се отделя на фотографската теория и критика, на изясняване на критериите и оценките при журирането, конкурсите и изложбите, семинарите и теоретичните конференции. Проследява се отношението на ръководните лица и места, на които бе поверено развитието на фотографското дело в страната.

7. Като активен участник при изграждането на българската фотография, и то още когато се „наливаха основите", авторът се стреми към една **равносметка на времето** с всичките му плюсове и минуси, за да отрази събитията, фактите и проявите такива, каквито са, да изгради своето отношение към тях. В днешните трудни времена ние се нуждаем от вяра в собствените си сили и възможности. Въпреки моята увереност в това, което правя, пиша и говоря, не съм толкова самонадеян, за да смятам, че съм последна инстанция на истината. Затова се стремя „да си сверявам часовника" с хора, които знаят и могат колкото мен и повече от мен.

8. Въпреки че през периода, който разглеждаме, всичко бе тотално политизирано, а в началните години се поставяше „нормативен намордник", сведох политизирането на книгата до възможния предел и направих много съкращения. Защото пиша за фотоизкуството, а не политическа история.

„Немислимо е, изповядва Захари Стоянов, авторът на „най-българската книга „Записките...", да търсят от нас, съвременниците, строга обективност и хладнокръвие." Споделям неговите думи, защото не съществува строга обективност, но съществува и трябва да съществува безкористна субективност. Защото едно е субективност, друго е субективизъм; предпочитание, а не пристрастие; тенденция, а не тенденциозност. Гьоте казва: „Обещавам да бъда честен, но не безпристрастен."

Истината не е „побит камък", дадена веднъж завинаги, непоклатима и неизменна. Търсенето и изясняването на истината чрез творчески и толерантен диалог е процес на непрекъснато анализиране, преосмисляне и преоценка от определени идейни, етични и естетически позиции.

Книгата е проникната от този стремеж.

Начало на социалистическата фотография 1945-1956

Периодите на развитие на българската фотография не са обособени в резултат на естествено протичащи процеси, а до голяма степен зависят от политическата обстановка, от наложените обществени и организационни преустройства и от планираното развитие на икономиката. Държавната намеса обхвана всички сектори на обществения живот, в това и число културата. През 1951 г. фотографията бе одържавена и развитието ѝ бе поставено на „социалистически" основи. Създадено бе Държавно предприятие „Българска фотография" с разпореждане на МС от 25 април 1951 г. С редица нормативни актове тя бе включена в социалистическото преустройство. От фотографията се изискваше да се превърне в „истинско народно, прогресивно, реалистично изкуство, за да служи най-добре като могъщо идейно оръжие на партията за политическото възпитание и нагледно средство за масова агитация и пропаганда".

Организационното преустройство на фотографското дело, започнало през 1951 г., се изрази в идейно преориентиране. Държавата и партията чрез Главна дирекция на Кинематографията, според Правилника от 1951, „активно подпомага и дава насока в идейно-политическо и художествено отношение на агитационно-пропагандната фотография като изкуство в борбата за изкореняване на формализма, космополитизма и преклонението пред упадъчната култура на капиталистическия Запад, както и на други чужди влияния, за да стане то истинско, народно, реалистично изкуство".

Изпълнението на такава трудна задача изискваше хора, средства и време: материално-техническа база, модерно обзаведени ателиета и лаборатории, качествени фотоматериали, квалифицирани и професионално подготвени кадри, компетентно ръководство и ясна програма за развитие. А всичко това липсваше. Тогава задачата бе решена формално-административно с издаване на нормативни актове: наредби, постановления на Министерския съвет, както и директиви на партийните конгреси и пленуми на ЦК на БКП или на Комитета за култура.

Нормативни актове

1. С разпореждане на МС № 2609 от 9. X. 1950 г. на Главната дирекция на Кинематографията се възлага „централното организиране, идейно-политическото ръководство и надзорът над фотографското дело в страната".

2. С разпореждане на МС № 729 от 25 април 1951 г. бе обнародван „Правилник за организацията, идейно-политическото и художественото ръководство на фотографско-

то дело“. Според чл. 9 от правилника фотографското дело се ръководи и контролира от държавата, която го преустройва и организира упражняването му като професия на социалистическа основа и като изкуство-дейност, упражнявана от лица, удостоени със званието **фотограф художник**. То се присъжда от комисия в състав: представител на Главната дирекция на Кинематографията, на Комитета за изкуство и култура и представител на Съюза на художниците. След преценка на целокупното фотографско творчество на кандидата и представени лично изработени от него 10 фототворби, комисията се произнася и на удостоения се издава диплом от председателя на Комитета за изкуство и култура.

3. С постановление на Министерския съвет № 91 от 31. I. 1952 г. към Комитета за кинематография се създава държавно предприятие ДП „Българска фотография“ и към него като отдел постоянен Държавен фотоархив, в който се събират всички заснети негативи, отразяващи политическия, стопанския и културния живот в страната, и който организира на научна основа тяхното запазване като национално богатство.

– организира Централна Пресфото служба с щатни и доброволни сътрудници – фотокореспонденти в столицата и по места, които да заснемат за Държавния фотоархив, за пресата и за периодичния печат всички значими събития от многостранния обществен живот.

С постановлението на Министерския съвет от 31 януари 1952 г. Главната дирекция на Кинематографията към Министерския съвет се превръща в Комитет за кинематография, който от 1. I. 1957 г. става „Управление на кинематографията“ и преминава от Министерския съвет към Министерството на просветата и културата.

ДП „Българска фотография“ остава към него. На 5 юни 1953 г. Бюрото на Комитета за кинематография одобрява Правилник за организацията (устройството), дейността, трудовия (вътрешен) ред на ДП „Българска фотография“ и на отделите ѝ: „Държавен фотоархив“, „Фохар“, отдел „Инструктаж“ по художествена фотография (съществувал до 1956 г.) и фотоклоновете – окръжните предприятия към ДП „Българска фотография“.

– От 1 октомври 1955 г. отдел „Фотоиздания“ към държавното издателство „Наука и изкуство“ преминава като отдел „Фотоиздат“ към ДП „Българска фотография“, а след 1982 г. – към новосъздаденото държавно издателство „Септември“.

– С разпореждане на Министерския съвет № 710 от 27. VI. 1957 г. се отменя Правилникът за фотографията от 1951 и се утвърждава нов правилник, според който Министерството на просветата и културата ръководи фотографията чрез Управлението на кинематографията със съдействието на Съюза на кинодейците. Удостоените със званието „фотограф художник“ бяха приети за членове на съюза, но по-късно преустановиха членството им.

През 1962 г. при липса на Асоциация – творчески съюз на фотографите в България, държавното предприятие

„Българска фотография“ бе прието да представлява страната ни като член на Международната федерация за фотоизкуство – ФИАП, която действаше под патронажа на ЮНЕСКО. Тогава във федерацията членуваха 34 страни от петте континента.

– На 2. X. 1964 г. бе обнародван нов „Правилник за устройството и дейността на Дирекция на фотографията, обединено предприятие на основата на ДП „Българска фотография“ по новата система за планиране и производство на народното стопанство. Съгласно чл. 1:

„Комитетът за култура и изкуство чрез Дирекцията на фотографията насочва и координира целокупната дейност за идейно-естетическото, патриотичното и комунистическото възпитание на българския народ със средствата на фотографията и в духа на прогресивните национални традиции и на основата на социалистическия реализъм.“

Предмет на дейността на Дирекцията на фотографията:

1. Ръководи и контролира фотографското дело в страната.

2. Организира и ръководи „Фотолюбителското движение“ (от 1920 г. до 1963 г. фотолюбителската дейност извършва единствено Българският фотоклуб, първият организиран и успешен опит за даване на художествена насока на фотографията у нас, дотогава упражнявана като занаят).

3. Организира вътрешните и международни фотографски изяви.

4. Издава списания и други издания за популяризиране на фотографското дело.

5. Популяризира нашата страна като обект на международния туризъм.

6. Грижи се за разнообразяване на националната пропаганда.

7. Извършва снимкообмен с чуждестранните фотоагенции.

8. Обслужва министерства, ведомства, институти, предприятия, организации и др. с пропагандни фотоматериали, агитационни и рекламни материали.

9. Извършва фотоиздателска дейност: изработва изгледи, албуми, футляри, репродукции, агитационно-пропагандни материали и рекламни материали.

10. Работи за развитието на художествената фотография на основата на социалистическия реализъм.

От създаването си ДП „Българска фотография“, Комитетът за изкуство и култура и Кинематографията бяха предмет на непрекъснати промени и реорганизации, които продължиха през целия разглеждан период, и вместо преустройство причиняваха разстройство в дейността на просветата, културата и изкуството, поради неизяснена политика, лутане и безпринципност. Това доведе не до ръководене, а по-скоро до администриране на културната дейност.

Идейно-художествен инструктаж

Към края на Първата световна война Георги Георгиев изпадна под живописното влияние на фотографията известно като ***пикторализъм****. През 1917 г. той се увлече по творчеството на тримата фотографи от Wiener Kamera Klub, които образуваха групата „Трилистник“ (Trifolium): Ханс Вацек, Хайнрих Кюн и Хуго Хенеберг. Георгиев широко използваше методите на т. н. „благородни“ процеси: пигмент гумидрук и особено бромомасления процес. Цялото му творчество до 1934 г. всъщност представлява* ***пикторалистични реминисценции*** *на закъснял символизъм, едно отживяло и отречено течение във фотографията, защото я отклоняваше от нейната същност и специфика и я превръщаше в имитация на живописни и графични творби.*

След одържавяването на фотографията за главен инструктор, началник на отдел „Инструктаж“, бе назначен Георги Ст. Георгиев, изтъкнат фотодеец, дългогодишен ръко-

водител в Българския фотоклуб, пенсиониран юрисконсулт на Земеделска банка.

Георги Георгиев беше запознат добре с руската, френската и особено с немската класическа фотография, с естетиката на Стасов и руските „передвижници", но не познаваше руския художествен авангард и новаторството на Александър Родченко, още по-малко марксистко-ленинската естетика и метода на социалистическия реализъм, които се беше заел да внедрява.

Състоянието на фотографията през първото десетилетие

Състоянието на фотографията през десетилетието след 9 септември 1944 г., а и дори по-късно, не само не се подобри, но се влоши: материалната база беше износена, липсваше съвременна апаратура и най-вече фотоматериали, каквито дотогава се внасяха почти изцяло от Германия. Ателиетата на най-изявените столични майстори, като Бончо Карастоянов, Пенчо Балкански, Петър Папакочев, Емил Рашев, Тодор Кемилев бяха сериозно пострадали от въздушните бомбардировки. Вестниците не излизаха редовно, редица фотожурналисти като Димитър Кацев, Божидар Карастоянов, Борис Натов, Иван Коларов и др. се бяха евакуирали в провинцията.

Най-подготвените кадри, почти изключително от средите на Българския фотоклуб, бяха привлечени в устройството на Кинематографията, където им предлагаха по-добри условия за работа и възможности за изява: Георги Ст. Георгиев, Емил и Страшимир Рашеви, Бончо Карастоянов, Владимир Димчев, Карл Сакал, Захари Жандов, по-късно Панайот Бърнев, Лоте Михайлова, Жана Карайорданова, Евгения Вълова, Ирина Пеева.

Главна дирекция на Кинематографията към МС прие фотографията като „доведено дете", като „ненужен апендикс" и единствено се интересуваше доколко носят печалба производствените и финансовите планове. По места фотографските предприятия бяха подчинени на народните (общинските) съвети, които също се интересуваха единствено от стопанските резултати.

Към Комитета за изкуство и култура бе създадено през 1950 г. държавното полувисше училище за кинематография и фототехника, изцяло ръководено от членове на Българския фотоклуб, но само след три години то бе закрито. Едва през април 1968 г. към Полиграфическия техникум „Юлиус Фучик" бе открита и специалност „фотография" за подготовка на средни фотографски кадри, дълги години ръководена от Янка Кюркчиева. Няколко поколения млади хора получиха отлична подготовка. Много от нейните възпитаници по-късно се изявиха като талантливи творци и придобиха заслужено званието фотограф художник. И го защитиха. През 1946 г. бе създадено списание „Кино и фото", но само след две години то се превърна в „Кино и киноизкуство".

Директор на ДП „Българска фотография" през 1956 г. стана Стефан Богданов и се прояви като честен, принципен и делови ръководител.

Като директор на „Българска фотография" той изнесе

един доклад, публикуван почти изцяло в печата (в. „Народна култура“, 6. XII. 1958 г.), в който изрази безпокойството си за състоянието на фотографията и тревогата от бездействието на отговорните фактори. По-късно в същия вестник от 14. V. 1960 г. той писа: „Обстоятелството, че художествената фотография след 9 септември 1944 г. не само не се е развила и напреднала, а е направила крачка назад, е печален факт. Къде са причините за това? Съществува Управление на кинематографията, което уж идейно и методично ръководи фотографията. Некомпетентност, откъснатост от наболелите нужди на фотографията, замразяване на всички въпроси, които чакат бързо разрешение, организационно безсилие, липса на кадри за западащата у нас фотография, с това най-общо може да се характеризира сегашното управленческо ръководство на фотографията у нас. Ръководителите на фотографията в самата нея и, особено тези във фотоклоновете, са предимно хора, които нямат нищо общо с фотографията. Изпълнението на финансовия план е превърнато в самоцел. Художествената фотография е сведена до прости фотоуслуги. Нашата държавна фотография въздигна като основна дейност т. нар. „Външно снимане“ като лесен източник на печалби. Фотопредприятията се насочват с полицейска стръв към преследване на фотолюбителите като бракониери, които уж отнемали хляба на външните снимачи („щракачи“). Липсва грижа за подготовка на кадри. Изпитите за фотографска правоспособност се провеждат от местни комисии, а принизените им изисквания създават „професионалисти“, чиято работа е под нивото на средната фотолюбителска продукция...

Системата на „Външно снимане“ и на фотоуслугите е анахронизъм в нашия живот. В сегашната си форма и идейност одържавената фотография нанася непоправим удар на фотолюбителското движение, което в България е на последно място между страните от социалистическия лагер. Софийският фотоклуб („Българският фотоклуб“), чиито членове са към 200 души, е единственото средище за фотографска култура и просвета. Има и неколкостотин фотолюбители, неорганизирани, пръснати из страната. А са внесени над 10 000 фотоапарата. И веднага се налага едно сравнение: в Унгария има над 1500 клуба с близо 50 000 членове. А у нас само един. Липсва и професионална организация на фотодейците и фоторабо тниците, а само няколко местни занаятчийски сдружения. Има около 60 фотограф художници, които само формално се числят като секция към Съюза на кинодейците. След 1956 г. бе създадена Секция на фотожурналистите към Съюза на журналистите, но там не ги смятаха за равностойни събратя по перо, а минават като „вестникарски фотографи и дори „фотографчии“! С ПРИЛОЖНАТА И НАУЧНАТА ФОТОГРАФИЯ се занимават някои ведомства и предприятия, както и някои институти, без да имат специалисти. Особено изостава ЦВЕТНАТА фотография. Няма нито една уредена цветна лаборатория, а единствената към Държавния фотоархив работи по-скоро експериментално, отколкото да обслужва населението, тъй като условията за работа са

лоши. През последните години у нас бе внесена ценна апаратура за разни ведомства, институти, заводи и пр. Тя обаче не се оползотворява пълноценно. Хората, които работят с нея, не са подготвени и често я повреждат."

Тази разпокъсаност на фотографията и липсата на единно и компетентно ръководство се съпровожда с непрекъснати и необосновани реорганизации, които разстройват всяка дейност, насочена към трайна политика. По-



Жана Карайорданова
Дует
▷
Димитър Кацев
Пролетен дъжд

добна бъркотия съществуваше не само в Кинематографията, но и в Министерството на просветата и културата и покъсно в Комитета за изкуство и култура, които непрекъснато променят не само названието си, но и организационните си структури.

Състоянието на ПРЕСФОТОГРАФИЯТА, ФОТОЖУРНАЛИСТИКАТА ИЛИ ФОТОПУБЛИЦИСТИКАТА не беше по-различно от състоянието на останалите сектори на фотографията.



ГЛАВА I

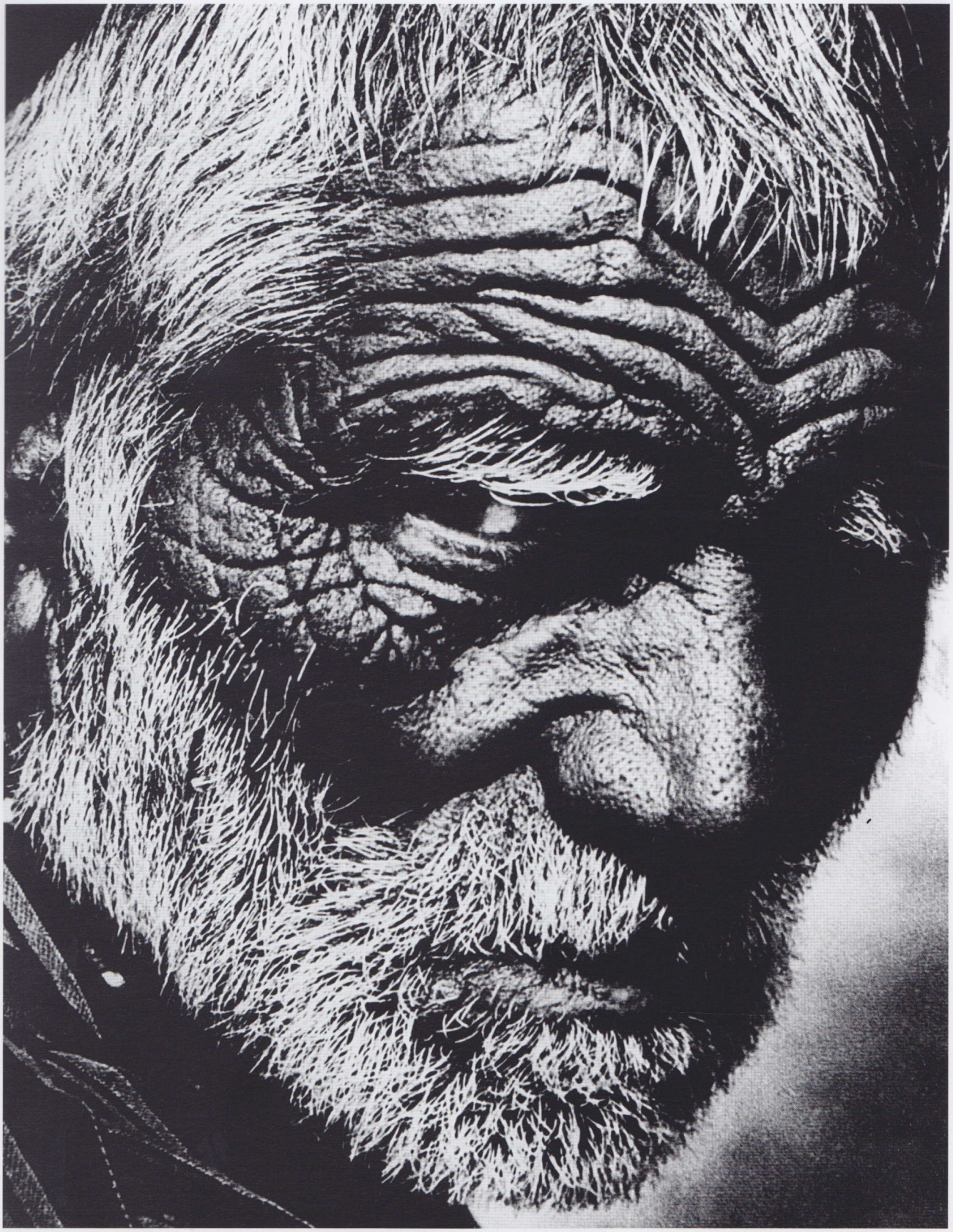
Българският фотоклуб (БФК) – средище на фотографска просвета, творчество и култура

Зараждане и развитие

За да разберем и оценим същността, насоките на развитие на българската фотография през периода, който разглеждаме – 1945-1995 г., необходимо е да го съпоставим с периода до 9. IX. 1944 г., тъй като дейците, които положиха основите на „социалистическата“ фотография и кинематография бяха членове на Българския фотоклуб. А тъкмо те оставиха значима творческа следа през цялото ѝ разви-



Иван Караджов
Артистката Ламбринова – Едит от „Калин Орелът“



Благой Серафимов
Браздите на живота

тие. Целият си съзнателен живот, всичките си творчески усилия те посветиха да превърнат клуба в едно пламтящо огнище, средище на фотографско творчество, знания и просвета, чиято дейност в продължение на 80 години и до днес е принос към националната ни образна култура.

През Българския фотоклуб преминаха няколко поколения фотодейци, които осъществиха творческа приемстве-



Емил Рашев
Райна Кабаиванска

ност. Едни от най-изявените, оставили значима следа в българската фотография, бяха основателите: Георги Ст. Георгиев, Иван Караджов, Никола Божинов, Васил Савов, д-р Георги Кънчев, големите студийни фотомайстори: Бончо Карастоянов, Петър Папакочев, Пенчо Балкански, Емил Рашев. Щафетата между поколенията продължиха Владимир Димчев, Захари Жандов, инж. Георги Захариев, инж. Виктор Бойчев, Любен Пиперков, инж. Анастас Ташев, инж. Константин Кафтанджиев. След тях арх. Николай Попов, Петър Божков, Георги Папакочев, Лоте Ми-





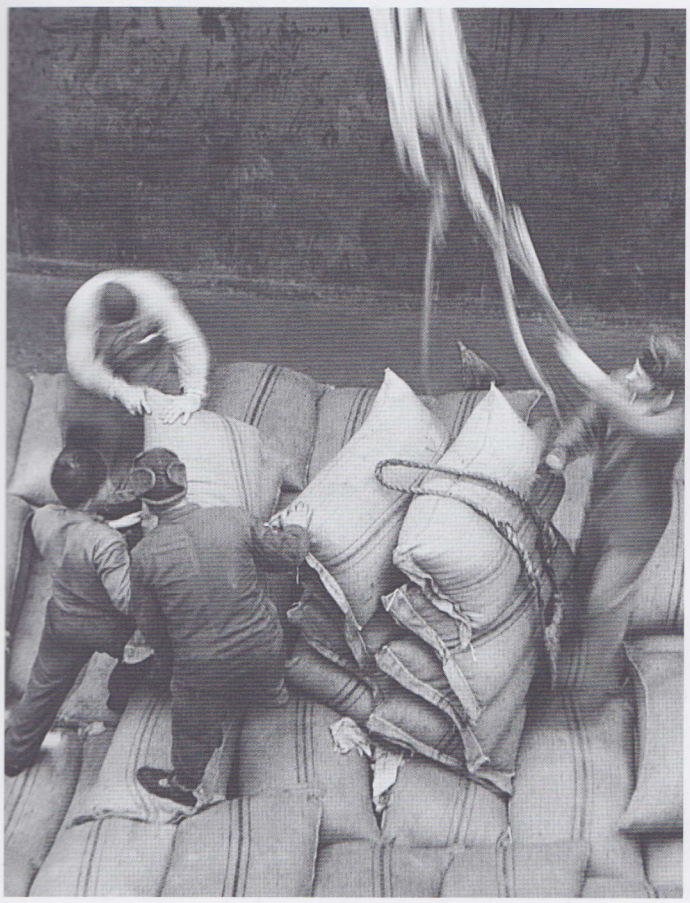
Константин Кафтанджиев
Две минути престой

Инж. Георги Захариев









Георги Папакочев
Семейство

Петър Папакочев
Елена Йовович Ковачевска
в ролята на Бътерфлай

Константин Кафтанджиев
В трюма

◁

Петър Папакочев
Мила Павлова като Жулиета

Този одухотворен портрет възкресява образа на Мила Павлова, възприемана на сцената като нереално същество, достъпно само за молитвено съприкосновение. Чрез гениалните си превъплъщения тя изразяваше такива нюанси на естетическа радост и духовно излъчване, които я издигаха до почти мистично съвършенство.

хайлова, Апостол Райков, Живко Арабов, Петър Абаджиев, Валентин Киров, Благой Серафимов и десетки други.

Но този принос не би могъл да бъде правилно оценен извън контекста на политическата, икономическата, социалната и културната обстановка, при която се развиваше.

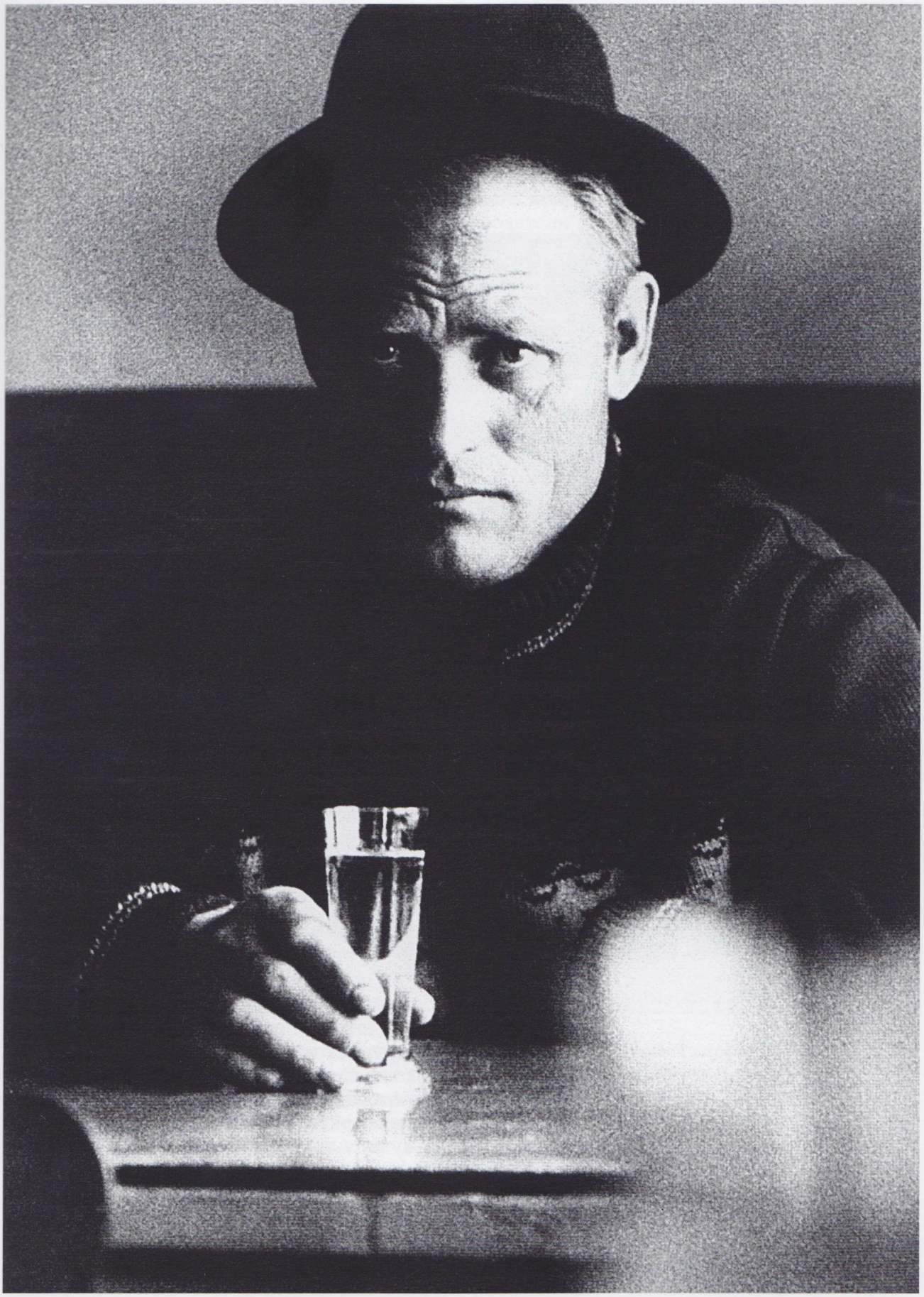
Кардиограма на епохата

Българският фотоклуб бе създаден през 1920 г. в преломно време: последните изстрели на Първата световна война прозвучаха като прощални салюти над гроба, в който бяха легнали надеждите на българския народ за национално обединение. Бяха времена на политически вихри,



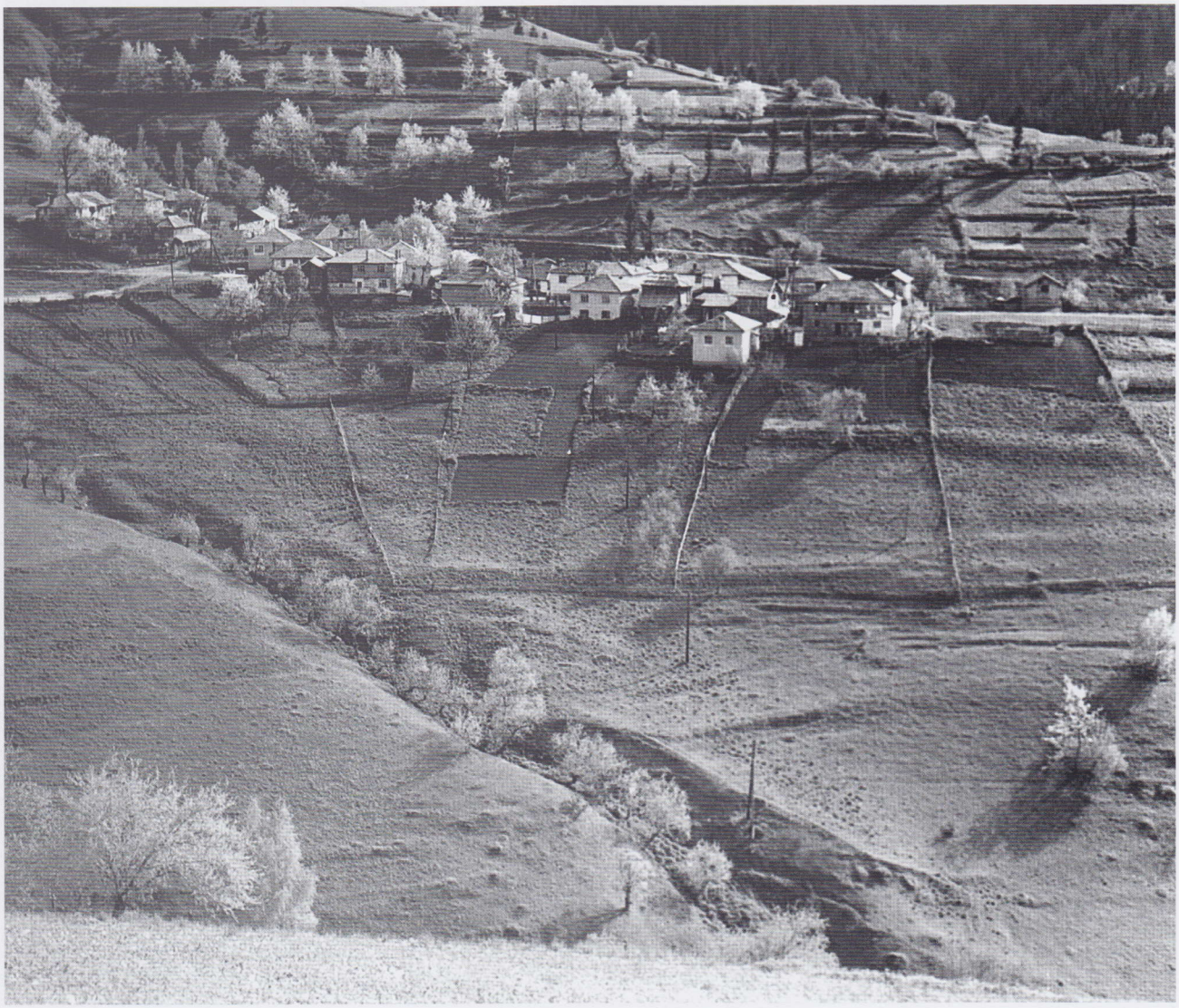
Йордан Йорданов
Моника
▷
В селската кръчма

социални сблъсъци и икономически кризи, които вртяха не само събитията, но и душите ни. Колкото и странно да изглежда, покрусата от националните катастрофи и настъпилият нихилизъм, резигнацията и обезверяването, вместо да обезсърчат българската интелигенция, я насочиха към стремеж за обединение на здравите сили на народа, за да преодолеят трагизма и да постигнат „единомислие и единодействие около националната кауза“. Върху тази идея



през 1927 г. бе създаден Всебългарският съюз „Отец Паисий", който обедини усилията на българската интелигенция около неговата национална програма. По същество тя бе една здрава основа за изграждане на българска национална доктрина.

В областта на духовното творчество, на литературата, културата и изкуството, творците вместо да се обезсърчат, се насочиха към чистите извори на родното. Каква беше атмосферата и обстановката, в която трябваше да действат?



Апостол Райков
Пролет в планината

След Освобождението (1878), от един Ренесанс, осъществен с толкова спонтанна искреност по време на Възраждането, ние се озовахме пред модерното изкуство без опората на утвърдена традиция, без авторитета на минала художествена култура. И в стремежа да догоним Европа и света се насочихме към усвоения отвън академизъм и битово описателен натурализъм на Ярослав Вешин, Иван Мърквичка, Иван Ангелов, Антон Митов и др. Както живописците и писателите, така и фотографите се стремяха да покажат живота на народа, неговия всекидневен и празничен бит, убедени, че с това подчертават

националния характер. „Националното, писа Антон Митов, е, че всички се стремят да представят българския живот, българската природа, българската действителност." И тъй като почти половин век след Освобождението България бе преобладаващо селска страна, увлечението по битовата фотография прерасна в етнографска документация и идеализация на патриархалния бит. В селянина, предимно в софийските шопи, се търсеше образът на българина като национален тип, а в селските нрави, обичаи и морал – вечните и неизменни добродетели и нравствени устои на нацията. Битовата фотография запази своите позиции дори след националните катастрофи (1913-1919), когато битът беше вече разрушен от големите икономически кризи и промени и от социалните сътресения в живота на нацията.

Апостол Райков
(1913-1987)

За него фотографията беше едно добре овладяно средство, за да изрази безпределната си обич към Родината, преклонението пред българската природа, пред българския човек, и особено пред българското минало. Неговата камера надникна от непознати гледни точки към Родопските простори, зад каменните зидове на старинните манастири, зад еркерите и стрехите на възрожденските къщи, за да очертае неравната пътека, по която е възлизал българският дух.



Идейни насоки

През 20-те и 30-те години, а и по-късно, нашият интелектуалец бе истински разпъван между множество идейни, научни, социални, философски и естетически течения на тогавашния „буржоазен плурализъм" и модернизъм. На дневен ред и дори „на мода" бяха множество светогледни теории и естетически течения, като: бергсонизъм, шпенглерианство, фройдизъм, импресионизъм, експресионизъм и др. Младите творци бяха възбудени от агресивното движение на футуризма, от кресливото предизвикателство на дадаизма, от пристъпите на авангардното и абстрактното изкуство. Запленени от студените слънца на модернизма и най-вече на символизма, те се отказваха от националната обвързаност, обладани от стремежа да преодолеят „националната ограниченост" и „балканския провинциализъм" и се насочваха към европеизация. Бацилът на космополитизма бе проникнал в тях и те започнаха да изоставят своите „кули от слонова кост", където се издигаха „над воплите на

Апостол Райков
Капиновският манастир

Дори в най-ново време „националното“ бе сведено до етнографски показ, било на отмиращите форми на селския бит, било като негова имитация, един подправен „фолклор“. А пропагандата на България като страна на международния туризъм след 9. IX. 1944 г. започна да изчерпва представата за типичното, национално самобитното, българското с гиздаво пременените „фолклорни“ ансамбли, певчески и танцови състави и битовите кръчми.

тълпата“, за да се слеят по думите на Гео Милев „с мировата душа“!

Други, напускайки интимния си микрокосмос, бяха запленени от звездата на Октомврийската революция и минаваха демонстративно „върху барикадите на социалния гняв“. Прогресивните поети в своите стихове бяха готови „да щурмуват небето“ и да сринат „вълчия“ капиталистически свят! „Новите художници“, организирани в дружество през 1931 г., възприеха социалистическия реализъм, наричан от тях „нов художествен реализъм“, като своя естетическа програма и пълнеха страниците на „Червен смях“ и други „прогресивни“ издания с образи на крилати конници с петолъчки.

Въпреки стремежа на българското изкуство да се „дебалканизира“, да се европеизира и универсализира, то не можа да се приобщи към „вечните ценности на мировата душа и безсмъртния космос“ (Гео Милев). Но то не можа и да се „пролетаризира“, макар „новите художници“ да замениха националния тип на българина с универсалния тип на „гладния и туберкулозен пролетарий“. Прогресивните поети и художници, бичувайки носителите на обществените язви, вярваха в утопията и живееха с илюзията, че утвърждават един нов идеал за обществено устройство, който на практика се изроди в своята пълна противоположност.

Създаването на Българския фотоклуб

Епохата беше „сложно интерфериращa“ и според критика Кирил Кръстев „ние никога не сме били в крак със световното изкуство, нито със собствен изяснен модел за развитие, значи без един опорен критерий“. И тъкмо в този труден период, изпълнен с разнопосочни и противоречиви търсения, се зароди движението РОДНО ИЗКУСТВО. То си постави за цел да възстанови връзката между нашата национална традиция и съвременността, да възкреси сродяването на народа с изкуството. Движението „Родно изкуство“ намери организиран израз при художниците в създаването на 13. X. 1919 г. на дружество „Родно изкуство“, а при фотографите – в основаването на БЪЛГАРСКИЯ ФОТОКЛУБ на 30. VI. 1920 г. Той бе наречен „български“, макар да бе преобладаващо софийски, защото си постави за цел да даде организирана насока на българската художествена фотография, като я насочи, не само тематично, към едно национално, реалистично и демократично изкуство. Едно изкуство, което възкресява националната традиция не като закостенял консерватизъм, „не като каймак, който плува над действителността“, а като осъществена връзка между творец и народ, когато фотографът изразява българския поглед към света, българската душевност, българското чувство за правда и красота, българския усет за колорит.

Много от забравеното възкръсна не като сълзлива носталгия по миналото, а като жива старина, като възрожденска атмосфера, пресъздадена и чрез фотообрази.

На Българския фотоклуб бе чужда пролетарската тематика на „новите художници“, които въведоха като свои

герои хамалите, стачниците и машинистите, чиито ръце миришат на пот и сгурия. Фотоклубните членове предаваха неповторимата красота на Старото Търново, Пловдив, Трявна, Копривщица и Мелник, вместо калните и криви улици на крайните квартали и бедните мансарди на работниците, образите на гаврошите и вестникопродавците или на слугинчетата и ваксаджиите. Тези образи не бяха типични, наши, а израз на едно „лошо левичарство" по думите на Николай Райнов. Тези пролетарски образи, според изкуствоведа Максимилиян Киров, бяха чужди, привнесени отвън, като примера на Домие за Бешков, примера на Кете Колвиц, Георг Грос или Мазерел за Ангелушев или на съветските графици за Жендов.

В живописта и графиката творци като Владимир Димитров–Майстора, Иван Милев, Златю Бояджиев, Цанко Лавренов и Васил Захариев, а в скулптурата Иван Лазаров, намериха свой път, за да придадат национален характер на изкуството при едно съвременно тълкуване на националната традиция. Дълбокият народностен характер на творчеството им, осъществен с толкова стилна чистота, крие особено обаяние. Всяка тяхна творба е сгрята от българско светоусещане, което никой творец не може да въплъти в творбите си, ако не го носи в кръвта си, в душевността си на българин. Тези творци черпеха не само теми, но сила и вдъхновение от красотата на земята ни и от творчеството на народа ни. Много от забравеното, търсило път през годините, те предават осъвременено, като извличат от художественото наследство това, което с духовното и естетическото си съдържание надраства своето, а понякога и нашето време.

Това, което направиха художниците в живописта и графиката, във фотографията сториха Георги Георгиев, Бончо Карастоянов, Пенчо Балкански, Иван Караджов, Владимир Димчев, Димитър Кацев, арх. Николай Попов, Петър Божков, Лоте Михайлова, а по-късно и Николай Айков и Петра Атанасова.

Те се отказаха от фактологично третиране на националното, като битови сюжети, изпълнени в духа на салонен етнографски натурализъм, внесен в изобразителното изкуство у нас от европейските академии на Прага, Мюнхен, Флоренция или Торино. За фотографите от Българския фотоклуб беше по-трудно да преодолеят подобно третиране, отколкото художниците. Художниците предаваха националното, като се сродяваха с най-хубавото, което беше създал българският народностен гений, вдъхновени от дълбоките вълнения и стремежи към възвишеното и прекрасното, така, както живееше в представите на народа. Художниците се сродяваха с вековните пластични традиции на народните майстори във всичко, което беше създал народният гений.

Нашите деди от епохата на Възраждането не са писали трактати по изкуствознание за структурализма и концептуализма, нито са се затваряли в естетически херметизъм. Народните майстори са изразявали своя художествен вкус и умение с дарохранителниците на чипровските зла-

В Дружеството на Новите художници, основано през 1931 г., членуваха 55 души през 1936 година. В него имаше едно „камерно естетско крило", което ратуваше за модерно изкуство, в което се кръстосваха най-разностранни влияния: Кирил Цонев, Бенчо Обрешков, Вера Недкова, Вера Лукова, Мара Цончева, Васил Бараков, Давид Перец и др.

Второто „прогресивно крило" бе със силно изявена социалноборческа насоченост, която превърна дружеството в левичарско обединение, тъй като в него доминираше комунистическо ядро с подчертана класово-партийна насоченост. В него членуваха Александър Жендов, Стоян Сотиров, Стоян Венев, Иван Фунев, Петър Младенов, Николай Шмиргела. По-късно идват Борис Ангелушев и Марко Марков. Водещи личности обаче бяха Александър Жендов и Стоян Сотиров.

При все това след 9. IX. 1944 г. естетическата платформа на „новите художници" бе обявена за формалистична, а личната съдба на някои, като Александър Жендов, трагична.

Векове наред българинът не само се кланя, пали свещи и съзерцава иконите на светиите, но пресъздава образите им във великолепните стенописи и икони в Боянската, Земенската, Търновската и десетки други църкви и манастири. Те изпълняват ролята на художествени галерии. Защото в тях българинът се възпитава не само религиозно, но и естетически чрез изкуството на възрожденските иконостаси и дърворезбени тавани. Той задоволява своя стремеж към възвишеното и прекрасното чрез обковките на евангелията и орнаменталната украса на техните страници и с филигранната украса на църковните кръстове и съдове. Така изкуството на Българското възраждане осъществява пълноценно и спонтанно връзката народ – творец, прекъсната след Освобождението на България.

тари, с еркерите на брациговските дюлгери, с таваните на тревненските резбари, с иконостасите на дебърските марангози, с иконите на самоковските зографи, с тъканите, халищата и колоритните хармонии на родопската жена, с песните на роженските овчари, с всичките творци, оставили чрез ритъма на формата и баграта топлотата на своите сърца и светлината на своите чисти очи.

Традиция и новаторство

В своя дълъг творчески път (вече 80 години) Българският фотоклуб беше създал свои традиции, своя скала на ценностите, своя естетическа програма. У нас често се смесва традиция с консерватизъм. Традицията се превръща във възпиращ фактор, когато консервира постигнатото и застива в него, като го превръща в догма, шаблон и образец за подражание. Още в началото на периода, който разглеждаме, някои от основателите и първите членове на фотоклуба Георги Ст. Георгиев, Иван Караджов, Никола Божинов, Карл Сакал, Васил Савов, Асен Кемилев, д-р Георги Кънчев бяха навлезли в своята творческа зрелост и бяха „законсервирали“ творческите си възгледи и похвати и неусетно се превърнаха до известна степен в спирачка за развитието на фотоизкуството в съвременна насока. За тях може да се каже това, което Гьоте пише за Хердер и Клопщок:

„Нашата литература нямаше да бъде това, което е сега, без тези могъщи предшественици. Със своето появяване те бяха изпреварили времето си и един вид го увлякоха след себе си. Сега обаче времето бе изпреварило тях и те, които бяха така необходими и от значение, престанаха да бъдат носители на напредък.“ (Екерман, „Разговори с Гьоте“, 9 ноември 1828 г.)

Носители на новите тенденции и насоки във фотографията станаха Владимир Димчев, инж. Георги Захариев, Любен Пиперков, инж. Анастас Ташев, арх. Николай Попов, Петър Божков, Лоте Михайлова и др. Постепенно те изместиха старите членове на БФК и това осезателно се почувства на Втората национална изложба по художествена фотография през 1963 г.

Уроците на основоположниците бяха вече демодирани като художествен възглед, като естетически критерий, като творчески метод и подход. Но създаденото от тях в „силните“ им години беше принос към образната ни култура. Тяхната привързаност към фотографията, тяхната етика и морал, тяхното чувство за дълг и отговорност, за себераздаване и всеотдайност продължаваха да бъдат творчески импулси и вдъхновяващ пример за младите.

Фотографията като знание, като наука, техника и изкуство беше заложена в устава и програмата на Българския фотоклуб, а общата и изобразителната култура беше изискване, което всеки предявяваше към себе си. Фотографията беше усвоявана не като хоби, не и като художествена самодейност, а като стремеж на българина към възвишеното и прекрасното преди всичко като творчество. За членовете на Българския фотоклуб обаче не съществуваше „обективна“ красота вън от човека. В живота, в природата и в изкуството има толкова красота, колкото творецът

е способен да открие и пресъздаде според своя духовен потенциал.

Неписано в устава, но спазвано, беше изискването и разбирането на творчеството, при което „красотата е неделима от истината, а реализмът е по-скоро етично, отколкото естетическо понятие, защото предполага не само способност да видиш истината, но и смелост да я изразиш". (Атанас Далчев)

Творчески прояви

Българският фотоклуб запази своята идейно-естетическа програма, своите традиции и не се преориентира към марксистко-ленинската естетика и метода на социалистическия реализъм. Поради това ръководителите на държавната фотография не гледаха благосклонно на неговата дейност, особено когато фотографското дело беше поверено на Комитета по кинематография. Най-напред Съюзът на кинодейците прекрати членуването в него на фотографите художници, а по-късно след 1972 г. Кинематографията отне творческата база на клуба на ул. „Раковски" 46 и спъна дейността му, особено подготовката на младите членове и привличане на нови. През последните 30 години Клубът е сменял много помещения, най-често на ОФ-клубове, на някои от които е плащал наем, въпреки оскъдните си средства.

Макар и със затихващи функции, клубът с председател инж. Константин Кафтанджиев поддържаше в продължение на две десетилетия културно-просветните си традиции и участваше успешно в т. нар. републикански фестивали на художествената самодейност, за каквото се смяташе фотолюбителството след 1963 г., когато за пръв път бе решено да се организира от Центъра за художествена самодейност към Комитета за култура. Липсваха обаче подготвени кадри и затова фотолюбителството не се ръководеше, а се администрираше от чиновници.

През 1972 г. Комитетът за изкуство и култура отклони предложението да се създаде Съюз на фотодейците в България и вместо него препоръча **Клуб на фотодейците** към ДП „Българска фотография" (КФД). Вместо БФК да заеме своето място като ядро, около което да се присъединят фотодейците, персонално бяха избрани в ръководството на КФД членове на клуба като Владимир Димчев – председател, Петър Боев – секретар, Петър Божков, инж. Константин Кафтанджиев, Лоте Михайлова и други. Скоро обаче ръководството на предприятието превърна КФД в административен придатък към „Българска фотография" и чиновници поеха ръководството му.

Непосредствено след одържавяването на фотографията и кинематографията, провеждано от фондация „Българско дело", от средите на Българския фотоклуб бе подбран ръководният и художественият кадър за киното и фотографията, тъй като по-голямата част от клубните членове имаха висока квалификация. Фондацията съществуваше и преди 9 септември 1944 г. и първата документална фотослужба бе създадена от Петър Боев още през 1941 г. с трима щатни фоторепортери – Стефан Джуров, Атанас Пату-

ров и Владимир Казанджиев. Тя също откупуваше за своя архив снимки от най-добрите наши фотографи. Всичко събрано обаче бе унищожено при голямата въздушна бомбардировка на София на 10 януари 1944 г.

След 9 септември ръководители на фондацията станаха клубните членове: Георги Ст. Георгиев – член-делегат на държавата, и Страшимир Рашев – директор. Към фондацията бе открит „Фотоотдел", който по-късно прерасна в Централна фототека и Държавен фотоархив. В това фотографско звено бяха привлечени най-активните клубни членове: Владимир Димчев, инж. Георги Захариев, Иван Караджов, Захари Жандов, Карл Сакал и Нено Капзамалов. През 1949 г. бе създадено Държавното полувисше училище за кинематография и фотография, като ръководният и преподавателският кадър бе подбран пак от БФК: директор на училището – Георги Ст. Георгиев, а преподаватели – инж. Георги Захариев, д-р Иван Боров и Нено Капзамалов.

Междувременно БФК уреди курсове за фотография и за нечленове, участваше със свои изложби, поддържаше връзка с фотоклубовете в Загреб, Марибор и Дуровар и една година издаваше общо фотосписание. Участваше в международни изложби, като Владимир Димчев бе отличен със златен медал в салона в Лондон през 1948, един от най-престижните.

През 1958 г. бе избран нов управителен съвет с председател Анастас Ташев и членове: д-р Георги Кънчев, Йордан Шалдъров, Любен Пиперков, Апостол Райков и др. Това бяха едни от най-силните години на клуба: фотолабораторията се използваше за творческа и експериментална работа, нарасна библиотечният фонд, активизираха се клубните вечери, уредиха се курсове и изложби, създаде се фототека.

Точно през този период на 3. XII. 1958 г. се създаде към БФК, по инициатива на ст. н. с. инж. Георги Захариев, СЕКЦИЯТА ПО НАУЧНА И ТЕХНИЧЕСКА ФОТОГРАФИЯ, която в продължение на близо 30 години изигра решаваща роля за развитието на науката, техниката и индустрията в нашата страна. Бяха създадени фотослужби към висшите учебни заведения, към редица научни институти, развойни бази към индустриални предприятия и тази секция се превърна в база за по-висока и специална квалификация не само на работещите там фотографи, но и на самите научни работници и специалисти в производството. Особено активна дейност освен ръководителят на секцията инж. Георги Захариев развиха и д-р Димитър Тенчев, Благой Серафимов, Любен Пиперков, Димитър Бъклов, инж. Анастас Ташев, инж. Виктор Бойчев, д-р Стефан Мутафчиев, Здравка Венкова, общо към 126 души активни членове. Лекторската група към секцията проведе неколкократно курсове за професионалисти. Тази група под ръководството на ст. н. с. инж. Георги Захариев състави през 1962 г. „Подготвителен курс по фотография за професионалисти". В 5 тома, общо около 535 страници, този труд бе първият сериозен учебник за подготовка на стотици професионални фотографи. За съжаление той не бе издаден.

По същото време Секцията по научна фотография започна да издава ежемесечен „Бюлетин за новости във фотографската техника".

От 1953 г. под редакцията на Георги Георгиев и Петър Боев започна да излиза като циклостилно издание „Фотовести" в 500-600 екземпляра, а през 1956 г. се превърна във „Фотоизкуство" – бюлетин за фотографска култура. Той бе предшественик на сп. „Българско фото", което започна да излиза през 1967 г. в продължение на 24 години до 1991 г., отначало под ръководството на Страшимир Рашев и зам. гл. редактор Божан Тодоров, но първият му титулярен редактор бе Станчо Лазаров, който даде солидна основа за едно изискано списание. По-късно Алберт Коен, главен редактор, и Кръстан Дянков, заместник-главен редактор, го превърнаха в продължение на 8 години в едно от най-добрите български списания.

ДЪРЖАВНИЯТ ФОТОАРХИВ (ДФА) – национално средище за фотографско творчество



Творчески разговор между Владимир Димчев, арх. Николай Попов и Борис Юскеселиев

През март 1941 г. бе създадена документална служба към фондация „Българско дело“. При въздушните бомбардировки над София целият архив и лабораторията бяха унищожени.

След 9. IX. 1944 г. фондацията бе закрита, а фототеката се възстанови като „Централна фототека“ към ДП „Кинематография“. От 1950 г. се превърна в Главна дирекция към Кинематографията при Министерския съвет, а след това в Комитет за кинематография до 1957 г. След тази дата се трансформира в Управление на кинематографията към Министерството на просветата и културата.

Със създаването на ДП „Българска фотография“ през 1951 г. към нея се обособи отдел ***Държавен фотоархив****. След 1968 г. той се преименува в „Централ фото“ – център за фотоинформация и фотопропаганда. По-късно вече се нарича Национална фотоагенция до 1991 г., когато „Българска фотография“ се закрива и се превръща в търговска фирма. Закрити са Националната фотоагенция, Клубът на фотодейците, Рекламна фотография и списание „Българско фото“.*

Държавният фотоархив просъществува половин век и се утвърди не само като архив, национална фототека, център за фотоинформация и фотопропаганда, национална фотоагенция, но преди всичко като школа за кадри. Най-изявените творци преминаха през тази школа и я утвърдиха. От нея се положиха основите на „Пресфото“ към Българската телеграфна агенция (БТА), фотослужбата към агенция „София прес“, към Търговската палата, към редакции на вестници и списания. Държавният архив обслужваше министерства, организации и институти, Комитета за приятелство и културни връзки с чужбина, Балкантурист, посолствата и културните центрове в чужбина, музеите и панаирите, театрите, спортните организации и др.

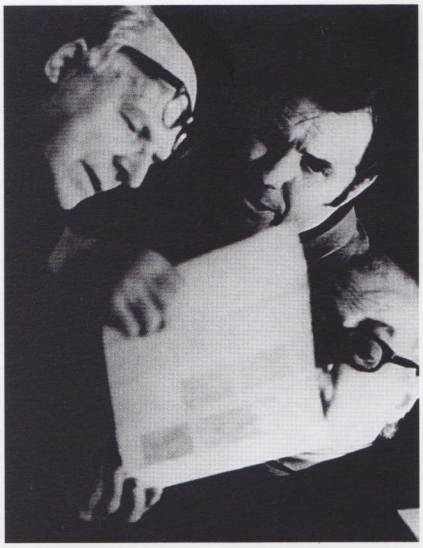
Още в началото на своята дейност ДФА се включи в **Международния снимкообмен**, първоначално с фотоагенциите от социалистическите страни, а после започна снимкообмен с 34 държави. Това бе изключително отговорна задача – да представим в чужбина нашата страна. След като

България бе приета през 1962 г. за член на Международната федерация за фотоизкуство (ФИАП), най-изявените участници в международните изложби и конкурси по художествена фотография бяха фотографите художници към ДФА.

Невероятно трудно бе да се ръководи творческата дейност на ДФА. Защото още от началните години Държавният фотоархив бе затруднен от предназначението му да документира всички значими прояви от политическия, икономическия, културно-просветния, спортния живот, за да се запазят за идните поколения като национално документално богатство.

Постепенно ДФА се насочи към търговска дейност, постави му се като основна задача изпълнението на производствени и финансови планове и освен да се издържа, трябваше да носи и печалби.

Но творческият колектив имаше високото съзнание, че служи на народа и държавата, бе чужд на политически пристрастия и се водеше от мисълта да дава правдива представа за нашата страна и за всичко, което народът изгражда със своя самоотвержен труд.



Обсъжда се фотоилюстрацията на в. „Работническо дело“

Иво Хаджимишев
Петър Боев – разговор с художника акад. Дечко Узунов



ГЛАВА II

Фотографията през периода 1956-1970

Десетилетието след 1956 г. бе обявено за повратен момент не само в живота на партията, но и като решаваща промяна във всички области на живота в резултат от решенията на т. нар. **Априлски пленум**. На него се отчете, че развитието на политическия, социалния и културния живот бе сковано от догматични формули и норми, командно-административни методи и тесногръдие в резултат на издигнатия „култ към личността“ на партийния ръководител.

След като се вдигна голям шум около пленума, нещата постепенно си тръгнаха по старому: догматизмът и едноличното ръководство се пренесоха от личността на партийния водач Вълко Червенков към личността на Тодор Живков, възвеличен като „архитект на Априлската линия“. Идеологическото настъпление на буржоазната идеология и низкопоклонничеството пред капиталистическия Запад според Отчетния доклад на IX партиен конгрес „трябва да се горят с нажежено желязо“. На Комитета за изкуство и култура, в Правилника за задачите и устройството му, гл. II – „Основни задачи“, се предписва: „да организира настъплението срещу буржоазната идеология, да се бори срещу нейното влияние, като отстоява чистотата на комунистическата идеология във всички области на творчеството и културната дейност.“ (Д. в., бр. 43 от 4 юни 1969 г.)

В Единната програма и плана за противодействие бе включена и Дирекцията на фотографията, която „целенасочено и активно да се включи в борбата, като използва най-ефикасно силата и неоспоримата убедителност на фотообраза“. (Бюлетин на КИК, бр. 7, 1968 г.) Към Дирекцията на фотографията бе създадена **културно-пропагандна дирекция** с директор Арам Хаджолян и трима съкратени редактори от Радиото: Елко Ненков, Ангел Аргиров и Петър Моев, а към окръжните клонове бяха прикачени и пропагандни служби. През април 1975 г. секретариатът на ЦК на БКП прие решение за превръщането на ДП „Българска фотография“ в културно-пропаганден институт, „за засилване нейната роля за масово-политическата работа през етапа на изграждане на развито социалистическо общество“. През юни 1977 г. Секретариатът на ЦК на БКП взе отново решение „за засилване ролята на „Българска фотография“ и издигане нагледната агитация на висотата на съвременните изисквания“. През юли 1981 г. Държавното обединение „Българска фотография“ се превърна в ТПО – „Творческо производствено обединение“, а Държавният фотоархив от „Национален център за фотоинформация и фотопропаганда“ се преименува в „Национална фотоагенция“. Всички тези промени не измениха естеството на работа, още повече че кадрите, назначени за пропаганда,

бяха хора, непознаващи добре нито фотографията, нито пропагандата: съкратени редактори от Радиото, провинени служители от киноразпространението и хора от Държавна сигурност.

Нови насоки

Четвъртата изложба на фотографите художници от Държавния фотоархив през 1965 г. доразви новите насоки във фотоизкуството. В какво се изразяват те:

Разчупване на традиционните тематични рамки и разширяване кръга на идейните и художествените проблеми. При пресъздаването на жизнения материал все повече се изоставя външно наподобителното копиране на действителността и се достига до специфичните изразни средства, присъщи на репортажната фотография.

През 1959 г. отделът за идейно-художествен инструктаж се закри. Софийският градски комитет на БКП упражняваше идеологичен контрол върху нагледната агитация.



Сава Бояджиев
Урок по смятане

Истински сблъсък между старото и новото, между традицията, прераснала в консерватизъм, и новаторството се разрази на ВТОРАТА НАЦИОНАЛНА ИЗЛОЖБА ПО ХУДОЖЕСТВЕНА ФОТОГРАФИЯ през 1963 г. Тази внушителна творческа изява се превърна в преломен момент в насоката на българската фотография. Още при приемането на творбите, служебно назначеното жури се опита да

не допусне творби с новаторско изграждане на образа, творби предимно с графична интерпретация, соларизация и изохелия, творби, изградени с техниката „висок ключ“ в светла тоналност, лиричен пейзаж с настроение, лишен от географско-познавателна образност, импресия и т. н. За пръв път на фотоизложба бе представена актова фотография, но снимката „Акт“ на Лоте Михайлова бе отхвърлена като аморална и упадъчна и това взриви участниците. Бунтът завърши с победа на новаторите. Снимката „Акт“ не само бе допусната, но и бе наградена със златен медал.

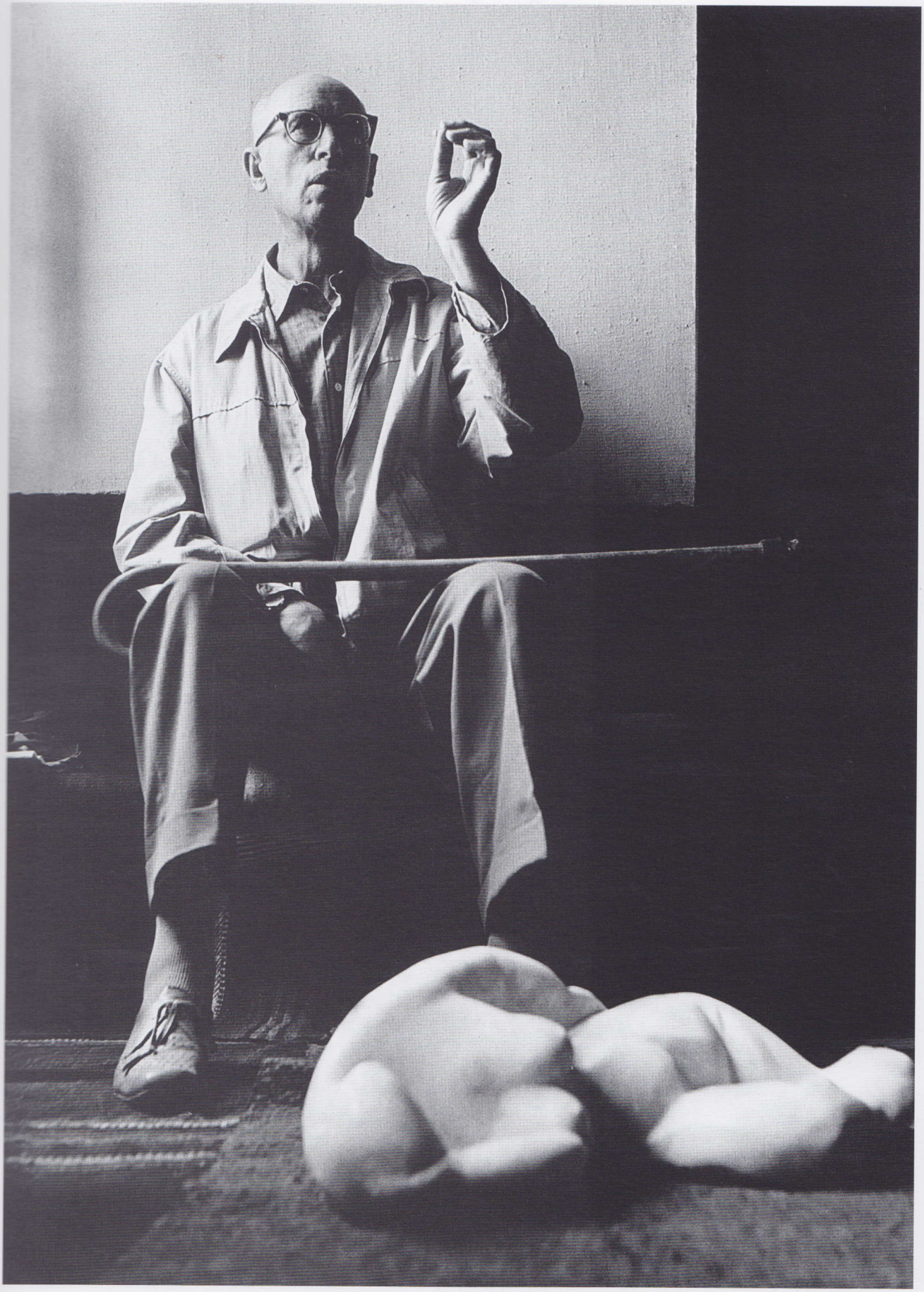


Сава Бояджиев
Борис Христов,
световноизвестният бас

▷

Художникът Златю Бояджиев

„Урок по смятане“ на Сава Бояджиев, „Златен дъжд“ на Любомир Чаръкчиев – репортажни творби, и пейзажът „Лято“ на Петър Божков също получиха високи отличия – златни и сребърни медали. Успешно се представиха Димитър Сибирски, Алла Костова и др. Художествено защитени бяха и т. нар. камерни сюжети с подчертано авторско отношение и изискано естетическо виждане, светогледна нагласа, експресивност и изразителност на детайла, поетика на вещите, показ на по-интимни емоционално обагрени житейски прояви.



В изобразителното изкуство промяна настъпи през втората половина на десетилетието 1956-1965 г., определено от изкуствоведа проф. Димитър Аврамов като „преломно десетилетие“. То се изрази в преодоляване на догмите на социалистическия реализъм и академичния натурализъм, „който изискваше и налагаше на всеки една стилистика, една канонизирана формална система“.

Нейни непоклатими принципи бяха оптически точно наподобяване на натурата, стигащо до механично копиране във фотографията, а в живописта до „етюдна коректност“ на изображението, музеен (тъмен, кафеникав) колорит, светлосенчесто моделиране на обемите, ренесансова, линейна и въздушна перспектива, елементарно балансиране на композицията: симетрично, овално, пирамидално и пр.

Тази наложена канонизирана система унифицира изложбите и въпреки пресиления сюжетен оптимизъм и тематичното разнообразие, те бяха скучни, монотонни, защото похватите бяха едни и същи.

Съпротива срещу догматизма

Няма да съдим със задна дата преживяното, да оплакваме миналите дни и дела, които не могат да бъдат поправени, защото историята не може да се прекроява. Трябва да я приемем и да я предадем такава, каквато е в периодите на мрак и блясък, и да действаме така, че раните, причинени от най-ужасните времена, да зараснат колкото се може по-бързо.

Федерико Майор, генерален секретар на ЮНЕСКО

Още в началото на 50-те години бе възприета и утвърдена Сталинската интерпретация на марксизма и Ждановският нормативизъм в естетиката. Във всички сфери на изкуството и културата се възцари тесногръдието, догматизмът и схоластиката. Замяната на научния с политическия класово-партиен подход наложи задължителното внедряване на метода на социалистическия реализъм. В изкуствознанието естетическият анализ бе заменен с коментар и оценки по директиви и инструкции „отгоре“.

Тезисната предпоставеност бе задължителна в художественото творчество и във фотографията. „Всички бяхме в плен на художествения примитивизъм, признава кинокритикът Яко Молхов, и охотно подменяхме художествения анализ и оценки със социологическия, като плащахме данък на схематизма и голата тезисност.“

И във фотографията се твореше по „инструкции“ шаблони, по които се правеха фотоочерци и фоторепортажи, задължително съдържащи „идейност и партийност“. По тези образци (наричахме ги такъми) фотографите трябваше да снимат десетина „основни теми“, например – как се снима завод, ТКЗС, почивка на трудещите се, очерк за герой на социалистическия труд, рационализатор или знатна телчарка.

▷
Любомир Чаръкчиев
Златен дъжд



И на фотографите бе сложен ***„нормативен намордник“*** – инструкции не само какво и как да се снима, но и какво не бива да се снима. Хайне някога горчиво бе писал: „Кучето, на което са сложили намордник, започва да лае със задника си.“

Догматизмът продължи своя ход, въпреки че Априлският пленум от 1956 г. бе обявен за прелом: възстановяване на ленинските принципи на партийно ръководство, разкрепостяване на мисълта и свобода на творчеството. Само след две години нещата тръгнаха по старому. Писателят Емил Манов изрази скептицизма и разочарованието си:

„Не намерим ли сили да направим онова, което духът на ленинизма и Априлския пленум ни задължава, отново бихме стигнали до „постижения“ от рода на архитектурното оформление на центъра на София до добре патинираната и бездушна скулптура, до пригладения натурализъм в живописта, която пълни нашите галерии, до оглушителните финали на кантати и оратории, които „трогват“ ухото, но не и душата, до „художествените“ книги, които рекламират живота, вместо да го рисуват, и затова не стигат до сърцето на зрителя.“

(В. „Литературен фронт“, 3 май 1956 г.)

Чл. кореспондент Александър Обретенов, директор на Института по изкуствознание към БАН, като неделен гост на в. „Работническо дело“ на 13. X. 1985 г. сподели:

„Голямо нещастие за нашата естетика е присъствието на хора, които не различават цветовете на изкуството, но разсъждават за него, пишат книги, разпъват в тях образа, формата, съдържанието. Догматикът е зазубрил 20-30 формули и с тях борави и мери истината.“

Три десетилетия след Априлския пленум догматизмът продължи да буди тревога. Защото според дисидента в собствената си партия Стефан Продев „догматизмът нанесе най-опасния удар върху българското изкуство. И най-положителните промени след Априлския пленум носят белега на догматизма, който винаги е намирал начини да се запази и да не изчезне. Защото останаха личности, които защищаваха системата, която превърна свободното общуване между творците в строго регламентиран правилник, обявявайки всяко по-нестандартно мислене във формализъм, опортюнизъм и дребнобуржоазен либерализъм“. (В. „Народна култура“, 3. VI. 1988 г.)

И във фотографията, както и във всички сфери на изкуството, администрацията запази своите позиции да се меси в чисто творческите процеси и да „поучава“ авторите.

Акция срещу модерното изкуство

„Насилственото унифициране на културата и изкуството, писа проф. Димитър Аврамов, се беше забило със заплашителна сила в съзнанието като категорична радикална позиция против изкуството на империализма и буржоазната култура, като достигна до тотално обругаване на модерното изкуство, на всички негови направления и представители.“ (В. „Народна култура“, 8 август 1996 г.)

Най-тежкото обвинение срещу модерното изкуство бе, че в световен мащаб то обслужва идеологически бур-

жоазията в нейния „последен загнил империалистически стадий, в нейната деградация“. От тук извеждаха всичките му пороци и грехове, че е упадъчно, реакционно, мракобесническо“ и др.

Догматичното заслепление поддържаше дълбоко вкоренената заблуда, че модерното изкуство е оръжие на буржоазията за идеологическо господство и диверсия. Още през 1969 г. Димитър Аврамов в „Естетика на модерното изкуство“ убедително доказа, че модерното изкуство е антибуржоазно, защото то се ражда от бунта срещу официалното салонно изкуство и е срещу господството на институциите, които го поддържат, че то е дързък протест срещу вековните класически традиции, превърнали се в мъртви условности.

Същевременно Димитър Аврамов убеждава, че са несъстоятелни до голяма степен обвиненията на модерното изкуство във формализъм, като изключим някои крайни течения, тъкмо модерното изкуство превръща формата в автономен носител на експресивни внушения.

И ако модерното изкуство е израз на бунт срещу условностите и стремеж към творческа свобода, то според него нашето „социалистическо“ изкуство като цяло трябва да приемем като потискащо фалшиво, като директива на насилието на духа, умъртвяващото действие на догмата, коварната съблазън на лъжата, тоталното регламентиране на социалните отношения.

Социалистическият реализъм

Един от абсурдите в областта на изкуството и литературата, появил се като последица от идеологическия монополизъм и естетическия нормативизъм, който в продължение на половин век нанесе поражения в духовната сфера, беше внедряването на т. н. социалистически реализъм като единствено правилен метод за творчество. Догматичното тълкуване на този метод, съчетан с класово-партийния критерий, прерасна в „подсладен“ натурализъм и тематичен фетишизъм: тематичните достойнства на творбата и политическата ѝ насоченост подменяха художествените ѝ качества. Изискването за идейност и партийност се свеждаше до една външна лоялност към съвременната тема. Прилагането на метода прерасна в лакиран показ на външните белези на социалистическото строителство.

Определението на социалистическия реализъм е предълно кратко: „правдиво, исторически конкретно изобразяване на действителността в нейното революционно развитие.“ В това определение липсват белезите за метод. В художественото творчество методът е система от принципи, похвати и устойчиви правила и начини за изследване и оценка при подбора и пресъздаването на явленията от действителността. „Революционното развитие“ е тематично изискване към конкретна историческа действителност. То е пропагандно изискване, а не елемент от метода. Според съветския изкуствовед Юрий Борев то е насочено към определено политическо въздействие, към „угодническо украсяване на социалистическата действителност, една розова футурология, която обещава да пренесе небесния рай на земята“.

Акад. Дечко Узунов, като председател на Съюза на българските художници, в своя годишен отчет отбеляза, че художниците постигнаха големи успехи, прилагайки този метод. „Как става това на практика? – го запитах в едно интервю. – Хайде да не говорим за това – рече той, – защото този метод за нас стана нещо като Господ: молим му се, кланяме му се, палим му свещи, кадим му тамян, ама... никой не го е видял..." Богомил Райнов подхвърли с ироничен тон: „Казват, че социалистическият реализъм е нещо като половия орган на комара. Всички знаем, че има такъв, но никой не може да го посочи."

У нас всички говореха за социалистическия реализъм, но никой не посочваше особеностите му като метод, нито приложението му на практика. Сочеше се романът „Майка" на Горки като начало на този метод в литературата, а у нас – творчеството на Смирненски.

Илия Бешков се изказа така: „Говори се за метод. А метод на старославянски значи „козни". Да си методичен, значи да правиш козни, интриги. Аз социалистическият реализъм не го виждам ясно изразен, ако не смятаме темата и съдържанието. Тук поне ние, художниците, сме смутени: изисква се социалистически реализъм, а ние не можем да го разпознаем от реализма въобще."

През април 1961 г. Съюзът на българските художници посвети специална конференция по този проблем, ръководена от идеологическия секретар Александър Обретенов. В изказванията на участниците – Атанас Божков, Цанко Лавренов, Рафаел Михайлов, Димитър Остоич – надделя становището, че при реализма въобще отпадат всякакви канонически изисквания, че социалистическият реализъм не е метод, а тематична насока и не предписва на твореца какво да види, как да го види и да го изрази. Мирогледът на художника определя отношението му към действителността, а изразните средства, композиционните и структурни особености си избира сам.

Творчески прояви 1960-1970

Периодът от 1960 до 1970 г. е десетилетие, наситено с творчески прояви: лични и колективни, национални и международни, технически и творчески промени.

Първоначално се снимаше изключително на черно-бели филми, „Лайка", формат 24 х 36 мм. След 50-те години се появиха средноформатните камери 6х9 см и 6х6 см „Цайс Икон" и най-вече „Ролайфлекс" и „Ролайкорд", а за специални професионални снимки – „Линхоф" 9х12 см на план филми.

Цветната фотография беше занимание на фотографи от Българския фотоклуб, като филмите се изпращаха за проявяване в Германия, а по-късно и в Унгария. След 1953 г. в Държавния фотоархив Михаил Кръшняк въведе цветното снимане по-скоро като експеримент, защото снимането на цветен негатив не даваше добри резултати при копирането му на хартия. Но постепенно технологията се подобри и от 100-тина филми годишно (диапозитив и негатив) към 70-те години броят на диапозитивните филми в Държавния фотоархив достигна до 150, а на цветния негатив – към 4500 филма годишно.

Промяна настъпи в тематичната насоченост. След 1956 г. наред с единичните снимки на обекти бе застъпен фоторепортажът, предимно като събитийни снимки, и фотоочеркът – като разработка на една тема. Разработката на такива теми се извършваше по заявка на Комитета за приятелство и културни връзки с чужбина, както и за списанията, които излизаха на чужди езици. За нуждите на нашите културни центрове в чужбина се разработваха около 10 теми за камерни изложби в различни страни.

Много фотографи твърдят, че социалната поръчка ограничава творческата им реализация и след години деформира мисленето им и до голяма степен ги обезличава. Затова давах възможност на фотографите „да изразят и себе си", и дори да изпълняват поръчения на вестници, списания и институции, които са близки до натюрела им и не накърняват служебните им задължения. Напротив, аз смятам, че социалните поръчки обогатяват творческата практика на фотографите и издигат авторитета им на творци.

Онова, което внесе прелом в снимачната дейност като творческа изява, беше разработката на т. нар. **лични теми**. Наред с изпълнението на текущите служебно възложени задачи, бе давана възможност на фотографите художници и фоторепортерите от ДФА да предлагат по свой избор разработката на тема, по която работеха една-две години, като им се удължаваше служебната командировка, а най-често бяха специално командировани за по месец-два да работят по темата. Нейното изпълнение приключваше с персонална изложба у нас и в чужбина, а в редица случаи с издаването на албум.

Така през 1961 г. арх. Николай Попов завърши темата „Разказ за Несебър", по която работи 2-3 години, подготви изложба, която освен у нас бе показана в Загреб, Букурещ и други градове в чужбина и бе издадена като книга албум. През 1963 г. Попов бе поканен от в. „Революсион" да посети Куба, където разви темата „Впечатления от Куба", завършила с изложба от черно-бели снимки и серия от цветни диапозитиви. Заедно с Владимир Димчев развиха темата „Курортите в България", която Курортната дирекция издаде в луксозен албум.

Със снимки, подбрани от фотографите от ДФА, Богомил Нонев състави представителен албум „България", който бе издаден от издателство „Наука и изкуство". По предложение на австрийското издателство „Щрол" – Виена, Петър Боев извърши съставителството на представителен албум „Bulgarien" с текст от изкуствоведа Кирил Кръстев, който бе издаден в 20 000 тираж през 1966 г.

През 1965 г. арх. Николай Попов завърши темата „Природни феномени в България", а Радослав Парушев – изложбата „Лято във Варна". На следната година фотографите художници Николай Попов, Петър Божков, Радослав Парушев и Торос Хорисян показаха изложба от цветни снимки „Българско Черноморие". От подбрани снимки от Страшимир Рашев и Константин Халачев бе съставена колекция от цветни снимки от Черноморието, издадена в Швейцария като луксозен представителен албум за чужбина.

През 1966 г. в Москва се състоя IX конгрес на ФИАП, в който българските фотографи участваха в Международната изложба. В резултат на продължително снимане през 1968 г. Димитър Сибирски завърши изложбата „Август в Созопол", показана в София и с голям успех в Будапеща. По покана на издателя Габра от Кайро, фотографите художници арх. Николай Попов и Димитър Влаев в продължение на три месеца – юни, юли, август, през 1967 г. правеха цветни снимки в Египет – изгледи, градове и

преди всичко паметниците на древното египетско изкуство: пирамидите, храмовете в Луксор и Карнак, изсечените каменни статуи в Абу Симбел, съкровището на фараона Тутанкамон и други експонати от Каирския археологически музей. Бяха подбрани около 500 цветни диапозитиви, от които бяха отпечатани от „Фотоиздат“ към 2,5 милиона цветни картички, които Габра разпространяваше.

По искане на Арменската патриаршия Торос Хорисян работи няколко месеца за един представителен албум „Армения – паметници на културата и архитектурата“, а след това предприе цялостно заснемане на Търново, завършило с изложба „Легенда за Търново“ и издаването на албум. Отразявайки периодичните прегледи на народното творчество – народните събори в Копривщица, – той състави изложба от цветни снимки „Ритми и багри“. Константин Халачев завърши темата „Дунав“ и „Стария Пловдив“. Владимир Димчев издаде албум „Белоградчишките скали“ и „Дърворезбата в Роженския манастир“ край Мелник, изработени по способа негативна соларизация. Борис Юскеселиев репортажно пресъздаде „Моят квартал“, а Деяна Стаматова – „Пет дни в Будапеща“, показани като изложби в София и Будапеща.

Българските фотографи взеха участие в международната изложба по журналистическа фотография „Интерпрес 66“ в Москва и в изложбата „Фотокина“ в Кьолн, където Румяна Бояджиева бе отличена с наградата „Обелиск на Фотокина“. От 17 до 27 септември 1967 във Варна – „Златни пясъци“, се състоя V Международен младежки фестивал под патронажа на ФИАП. Малко след това във Варна бе организирана за пръв път у нас „Седмица на фотографията“ с международно участие: доклади изнесоха Бертолд Байлер от ГДР, Т. Херманчек от Полша, Тибор Хонти от Унгария и Силвиу Команеско от Румъния.

През 1965, 1967 и 1969 г. се състояха учредените под патронажа на ФИАП международни изложби в Пловдив, а в София – изложбите на творческия колектив на ДФА през 1965, 1969 и 1970 г.

През 1967 г. се състоя Първият конгрес на българската култура, в който представители на фотографията бяха арх. Николай Попов и Димитър Влаев. Краят на периода завърши с международната изложба в Европа и САЩ „Първите 10 европейски фотографи“, между които бе включен и Димитър Сибирски.

Положителна проява бе починът на издателство „Техника“ за издаването на „Библиотека за фотолюбителя“: през 1966 г. излезе от печат книгата „Детски снимки“ от Асен Кемилев, а през 1967 г.: „Как се определя експозицията“ от Георги Захариев, „Вечерни снимки у дома“ от Любен Пиперков, „За фотографския филм“ от Антон Кацев, „С фотоапарат на море“ от Любомир Димов, „Как действат филтрите“ от Анастас Ташев, „Какъв фотоапарат да избера“ от К. Ичев, „Как да си проявяваме филмите“ от Х. Дончев, „Осветлението – основното във фотографията от Любен Пиперков. През 1968 г. излиза от печат: „Зимни снимки“ от Асен Кемилев. Издателството продължава да издава ценни помагала, по-важни от които са:

„Моят фотоапарат“ от Благой Серафимов, учебник „Обща фотография“ в две части от Янка Кюркчиева (1969), който проследява историята на фотографията, техническото развитие на фотографията: фотографска оптика и апаратури, фотографските процеси, подробно лабораторните процеси, негативно-позитивните техники, благородните процеси, стереофотографията и ксерофотографията. Изданието е незаменимо помагало за специалността „фотография“ в полиграфическите техникуми. През 1982 г. излезе книга за портрета от Панайот Бърнев и „Художествена фотография“ от Васил Кацев.

ГЛАВА III

Фотографията през периода 1970-1980

Творческите насоки през този период са естествено продължение на предишния, негово разширяване и обогатяване. Изявените творци като Владимир Димчев, арх. Николай Попов, Петър Божков, Радослав Парушев, Константин Халачев, Николай Щерев, Димитър Сибирски, Лоте Михайлова, Румяна Бояджиева, Сава Бояджиев, Борис Юскеселиев навлязоха в своята творческа зрелост. Пълноценното разгръщане на техните артистични сили превърна българската фотография в значимо общокултурно явление, а най-добрите им творби се очертаха като принос към националната ни образна култура. Те разкриха своите творчески възможности не само у нас, но с успешното си участие и в международните салони и конкурси по художествена фотография. Тя се утвърди като изкуство, не само като разширено и обогатено съвременно виждане на света, но и като специфичен начин за неговото творческо претворяване.

Под тяхното крило в началото на 70-те години започна да израства едно ново поколение от надеждни дарования, което се утвърди и продължи своите изяви и през следващото десетилетие: Деяна Стаматова, Иво Хаджимишев, Петър Абаджиев, Живко Арабов, Валентин Киров, Чавдар Найденов, Йордан Йорданов, Атанас Кънчев, Лиляна Георгиева, Георги Бурмов, Илия Зиновиев, Рафи Марукян, Димо Рогев и др. Тяхното творчество е наситено с интелигентност, с осъзната фотографска специфика, с насочване към идейни и художествени обобщения, към метафоричност на изказа, към разкриване на вътрешната експресия на образите.

През 1972 г. към ДП „Българска фотография“ бе създаден **„Клуб на фотодейците в България“**. Все по това време възникнаха към читалищните и студентските фотоклубове, някои от които, например представителният фотоклуб към Централния студентски дом на културата, ръководен от Живко Арабов, се превърнаха в школа по художествена фотография, в която израснаха творци с многостранни изяви, лични виждания, творчески почерци, търсения и постижения.

Клубът на фотодейците бе създаден, за да подготви организационните и материални предпоставки за превръщането му в Съюз на фотодейците в България, а се превърна в административен придатък към „Българска фотография“ и не можа да обедини дори софийските фотографи в творческа група, нито да окаже съществена методична помощ на провинциалните групи. Но той разполагаше със средства и



Торос Хорисян
Вихрен танц

материално и организационно подпомагаше техните творчески изяви и особено участието им в международни фотографски изложби и конкурси. От неговия художествен съвет и със свои представители администрацията на „Българска фотография“ излъчваше журита за художествените изложби, особено за биеналетата на българската фотография през следващото десетилетие (1979-1989) и служебно определените комисии за промоциите за удостояване със званието „фотограф художник“. Тези „журита“ и „комисии“, председателствани предимно от директор, зам.-директори и администратори, с намесата си в творческата област снижаваха националните изяви – най-вече биеналетата, а масовото производство на „фотограф художници“ обезсмисли, обезцени и девалвира това звание. Художественият съвет към Клуба на

фотодейците, в който участваха и непрофесионалисти, утвърди един „закрепостен“ критерий на оценки.

През 1970 г. Димитър Сибирски се изяви успешно в международната изложба „10-те европейски фотографи“, между които зае място и той. Владимир Димчев за пръв път у нас показа изложба „Цветна графика“ през 1974, Петър Хлебаров от Казанлък се представи с третата си авторска изложба през 1970 г. Торос Хорисян обнови през 1975 г. изложбата „Ритми и багри“. Петър Божков във фотоизложбата „Земя“ през 1973 г. пресъздаде самобитната красота на българската земя в творби като „Угар“, „Стърнище“, „Тъкан“, „Бразди“. Петра Атанасова, фотограф художник от Пазарджик, се насочи към Родопите и с „прочувствено преклонение“ показа самобитната красота на тази земя и образите на хората, които я населяват. Там тя откри запазен в най-чистия си вид характера на националния

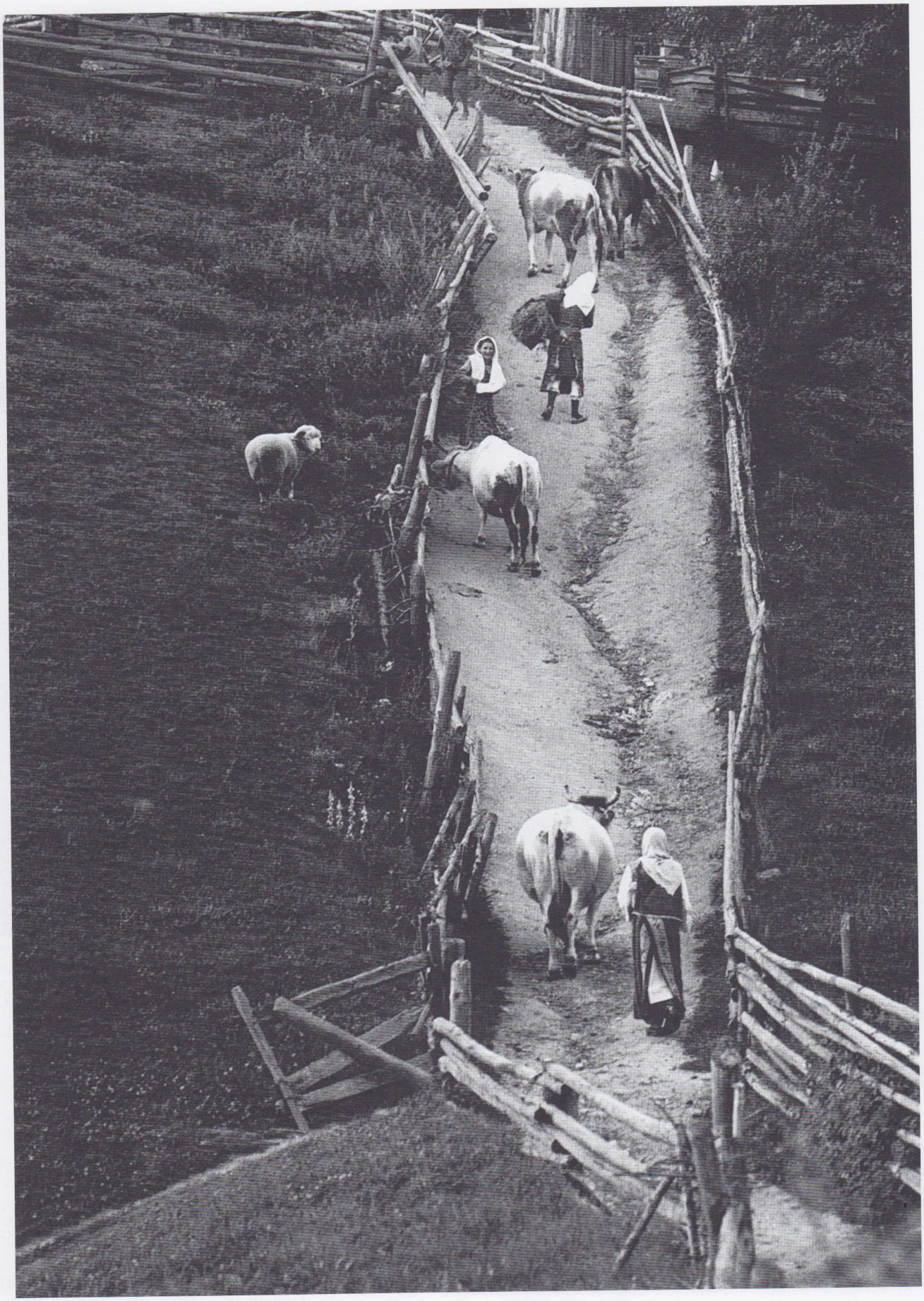
Творчески изяви



Петра Атанасова

Родена е в Пазарджик през 1935 г. Започва като лаборант в „Българска фотография“ през 1960 г., а от 1970 г. е фотограф художник и ръководител на Центъра за фотоинформация и фотопропаганда. Участва в национални изложби и конкурси. Нейното творчество е прочувствено преклонение и стремеж да покаже самобитната красота на българската земя и сложната душевност на българката, и особено на родопчанката.

▷
Петра Атанасова.
Завръщане
▷▷
Родопи I
Родопи II







пейзаж, на старинния бит, обичаи, обреди, архитектура и народно творчество.

Атанасова предаде художествения образ не само на планината и земята, но и на родопската жена. И то не само като типичен регионален образ, но и като обобщен образ на българката, който напомня за Вазовата „Една българка". В сътрудничество с Родопския исторически музей в Смолян бе предприето цялостно заснимане по разработен сценарен план на теми, които прераснаха в цветни албуми – „футляри", като „Родопски къщи", „Родопски багри", „Родопски тъкани", „Родопски мотиви", „Родопски художествени занаяти" през периода 1970-1973 г.

Със съдействието на Търновския археологически музей бяха издадени цветните футляри „Художествена керамика от Търновград", „Античните находки в Долна Мизия", „Търново – център на приложни изкуства". Тази снимачна дейност в Търново завърши с художествен албум от творби на фотографа художник Торос Хорисян и художествена изложба „Легенда за Търново".

Петър Боев оглави редакция „Изкуство и културно наследство" във „Фотоиздат" и освен посочените футляри разгърна широка дейност за популяризирането на нашето културно наследство в цветни албуми футляри, издавани в голям тираж. Той бе автор на цветните албуми „Владимир Димитров-Майстора", издаден в 20 000 тираж през 1974 г., а също и на „Изкуството в българските земи през вековете" (1969), „България – древна и млада". Между 1964-1974 г. бяха издадени цветните албуми футляри „Тракийската гробница край Казанлък", „Тракийските съкровища в България" от проф. Иван Венедиков, „Икони от Рилския манастир" от Любен Прашков, „Несебърски старини" от Жана Чимбуева и „Боянските стенописи" от Йоханна Генова. Всеки футляр съдържа встъпителен текст на 4 езика.

Участието в колективни изложби и конкурси доби превес и широко се разгърна. Традиционната Международна изложба по художествена фотография в Пловдив през 1971 г. продължи с Петата и следващите през две години. Тя бе съпроводена и със „Седмица на фотографията" с теоретичен семинар. В Благоевград се учреди като периодична изява „Пирин Пресфото", провеждано като биенале през 1972, 1974, 1976 г. В Сливен през 1975 г. се състоя Национална младежка изложба, а в Габрово се утвърди международната изложба „Фотосмях", съпроводена от теоретичен семинар, и продължи своето съществуваве до края 80-те години.

В София се състоя международната изложба по журналистическа фотография „Интерпрес фото 72". Проведен бе Национален семинар през 1971 г. за любителска фотография в Берковица. На високо художествено равнище бе конкурсът „Човекът и Черно море" през 1974 г. През 1978 бе организиран Българо-американски семинар и теоретична конференция, съпроводени с изложба, прожекция на серии от диапозитиви и размяна на опит с американски фотографи. През 1979 вместо националните изложби по художествена фотография по почин на сп. „Българско фото" бе положено началото на т. нар. „Биенале на българската фо-

▷
Петра Атанасова
Към върха



тография“ – двегодишни прегледи, които изпълват десетилетието от 1979 до 1990 г. и са най-значимите фотографски изяви през този период.

Така наречените „промоции“ за фотографите художници продължиха след 1964 г. през 1974, 1978 и 1984 г. През 1972 г. по покана на Дома на българо-съветската дружба и Съветския комитет за културни връзки с чужбина Боев представи в Москва изложба „Изкуството на българските фотомайстори“. За пръв път в България, във Варна, Златни пясъци, през 1976 г. се състоя XIV конгрес на ФИАП.

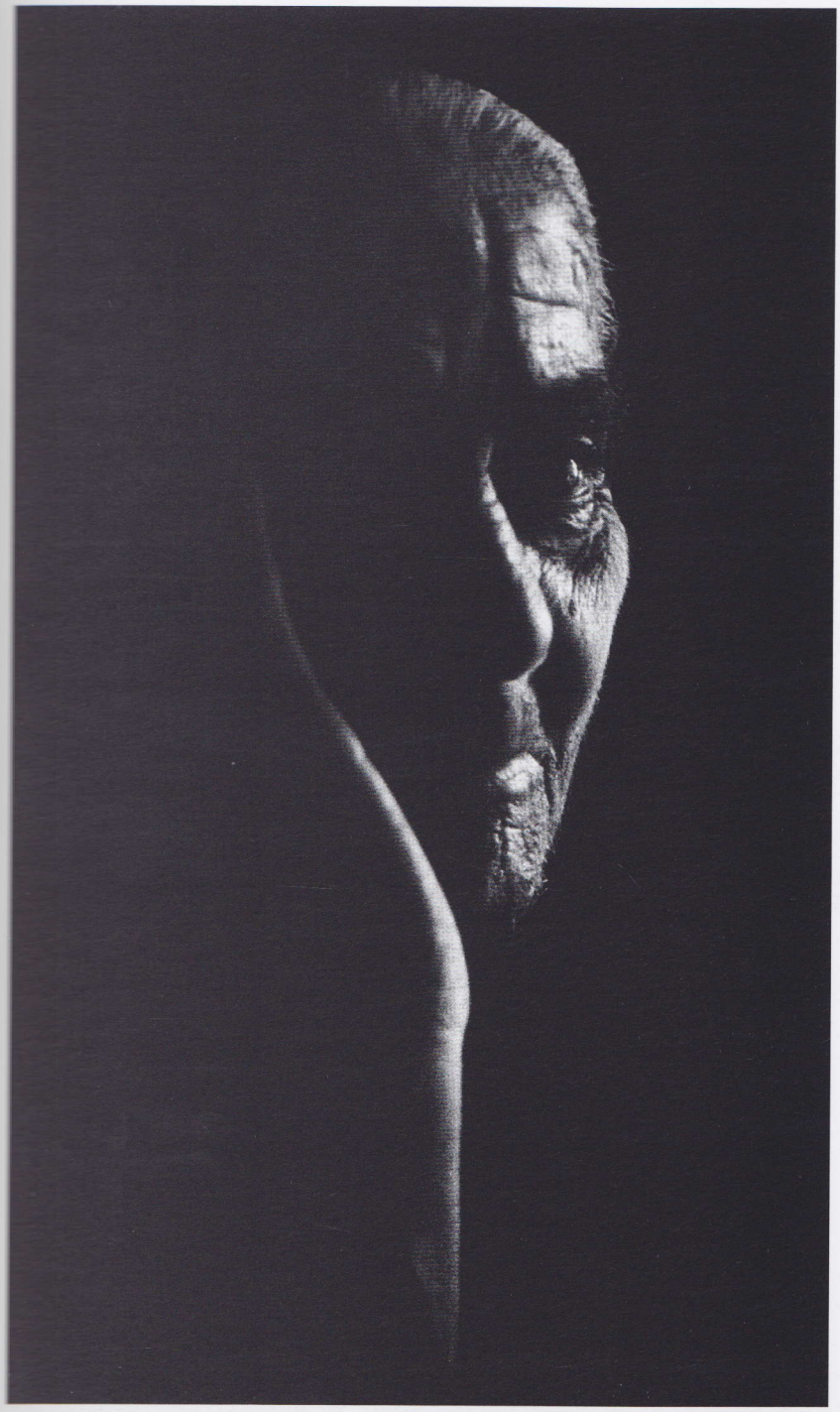
В края на 1967 започна да излиза „Българско фото“, списание за фотоизкуство, фотопублицистика и фототехника. Ръководството му попадна в ръцете на просветени интелектуалци: главен редактор Алберт Коен, зам.-главен редактор Кръстан Дянков, художник Стоян Николов, билдредактор Константин Халачев, редколегия: Любен Пиперков, инж. Анастас Ташев, Божан Тодоров, Петър Божков и един екип от компетентни сътрудници, които го превърнаха в престижно списание като съдържание и полиграфично изпълнение. Списанието застъпи фотографската теория, практика и критика, разшири обхвата на творческите интереси, простиращи се далеч извън тесните рамки на едно отраслово издание. Създаден бе към него „Младежки клуб БФ ’70“, редакционната работа бе поставена в пулсиращия ритъм на фотографския живот, публикуваха се приносни изследвания в областта на фотографската теория и естетика. Списанието учреди периодичен конкурс за „най-добрата снимка на годината“ и редица конкурси на актуални теми. Редакторите и сътрудниците държаха почти четвърт век списанието в талвега на творческия живот на нацията. Редакцията бе приета за член на „Интеркамера“ и като съорганизатор на редица международни конкурси, с които приобщи нашите майстори към световната практика, към новите насоки във фотоизкуството. Тя насърчи творците да оставят след себе си не само образна диря, но и да пропишат, да споделят своя творчески опит и позициите си по художествено-творческите проблеми.

По почин на редакцията бяха организирани няколко теоретични конференции, обсъждания и семинари – „Пресфотографията като социален феномен“ през октомври 1972 г., теоретична конференция по повод 100-годишнината на Ленин през същата година и др.

През 1972 г. бе издаден от редакцията **Алманах на българската фотография** – едно начало, което, за съжаление, не можа да се превърне в традиция.

В края на периода през 1980 г., пак по почина на списанието, се състоя в София Втората изложба „Фотография на балканските страни“ (първата беше в Атина). Първото биенале на българската фотография през 1979 г. като идея и реализация бе изцяло дело на редакцията на сп. „Българско фото“. То представляваше един обобщен преглед на най-доброто, създадено през десетилетието, докато следващите биеналета не можем да приемем за пълноценни изразители на състоянието на българската фотография, каквито бяха националните изложби по художествена фотография.

Научно-техническата фотография бе популяризирана в списанието от инж. Анастас Ташев, Любен Пиперков, Благой Серафимов, д-р Тенчев и най-вече от ст. н. с. Георги Захариев, който ръководеше „Секцията по научно-техническа фотография“ към Българския фотоклуб, която отбеляза 15-годишната си дейност през 1973 г. Към края на



Атанас Кънчев
Портрет

периода бе въведена като постоянна рубрика „Изследвания върху историята на фотографията в България“, което намери израз по почин на редакцията в единствения труд „Фотографското изкуство в България“.

ГЛАВА IV

Фотографското творчество през периода 1980-1995

Желанието на българските фотографи да се организира ежегоден преглед на фотографското творчество в областта на художествената, журналистическата и приложната фотография се осъществи едва през април 1986 г. като дискусия, проведена в Новотел „Европа“. Оценките обаче се разпростряха не само през 1986 г., а и преди нея. Изнесени бяха два доклада – „За развитието на съвременната художествена фотография“ от Георги Лозанов и „Фотожурналистика ’86“ от Божан Тодоров. В съдоклади бяха разгледани „Някои проблеми на приложната фотография“ от Алеш Хръдличка, „Жанрови насоки в развитието на фотографията“ от Ирина Аврамова, „Преглед на фотографските прояви“ от Кръстан Дянков и на фотографската теория от философа Явор Радичев.

Както в докладите, така и в изказванията бяха предложени множество различни, понякога взаимно отричащи се гледни точки, и макар че бе напомнено, че партийната позиция не е задължителна и че е недопустимо зад нея да се прикрива творческата немощ, някои от докладчиците се съобразиха с инструкциите.

Въпреки че се разглеждаха проблеми и творчески постижения през 1986 г., Георги Лозанов се върна 30 години назад, за да обоснове обновлението на Априлската линия от 1956 г., издигната в „мяра за всички сфери на нашия живот“. Защото „на нея се дължи вътрешната свобода на човека, залог за действителни творчески постижения“ и възможност „да вярва и да се посвети на великите идеали на нашето общество“. В доклада си Божан Тодоров също се върна към „онзи преломен момент“ отпреди 30 години, за да черпим „сила и жизненост“, обладан от „априлския дух, от възгледите на марксизма-ленинизма и класово-партийния подход“, който го предпазва да не навлезе в „мътните води на буржоазната идеология“.

Три години след този преглед, по повод на 150-годишнината на фотографията, списание „Българско фото“ поведе разговор „Фотографските образи от десетилетието 1979-1988“ и посвети на тази тема специален брой.

С какво се характеризира периодът 1980-1990? Разшири се териториалният обхват на българската фотография, която се обогати с нови таланти. Разшири се разкрепостяването, започнало от предишните периоди: повече индивидуални открития, личен почерк, повече артистично претворяване. Периодът обаче се отличава с откъсване от традицията, с липса на приемственост между старото и новото. През това десетилетие българската фотография обедня от-

към водещи личности: почина Бончо Карастоянов – 1962, Димитър Сибирски – 1972 г., арх. Николай Попов – 1973, Владимир Димчев – 1974, Емил Рашев – 1976, Пенчо Балкански – 1985, а по-късно – Румяна Бояджиева – 1992, Петър Папакочев – 1996, а останалите бяха навлезли в зрелия период на творчеството си.

След 80-те години във фотографията се вляха нови, млади хора, възпитани в ново, по-различно от традиционното отношение към артистичната фотография. Така наречениият **авангард**, който свенливо се прокрадваше, се насочи към новаторство. Появиха се абстракционистични нюанси, попартови намеци, деструкция на реалистичния фотографски образ. Това новаторство често ни напомня за една чужда интонация, за подражание. Новаторството, което поначало е положително явление, обогати творческата палитра на редица млади фотографи, но за мнозина то стана прикритие на преходна мода и дори на творческа немощ. „Най-често, писа Антони Георгиев, онова, което е малко по-странно и неразбираемо, понякога недостатъчно ясно и на самия автор, по-проблемно и по-рядко срещано, се етикетира като „авангардно".

Авангардни творби срещаме най-вече в последните биеналета. Някои от тях ни напомнят за едно отрицателно явление в нашата фотография: „обезсмислянето на кадъра, пустотата в съдържанието му, прикрита зад предвзети постановки, зад странни съчетания на самоцелни експерименти". (Николай Щерев) Това, според него, се дължи на липса на сериозни изисквания към фотографията, на липса на изграден вкус и познания. И още: на естествената авторска суета, желанието на всеки да блесне, да направи впечатление. Забравиха се думите на Зеделмайер: „Човек престава да прави изкуство, когато не иска да прави нищо друго освен изкуство", или на Деламбер: „Горко на произведение на изкуството, чиято красота е само за художниците!"

С една твърде усложнена риторика Клубът на фотодейците внушаваше, че е създал стабилен критерий за оценка и го предлагаше на своите членове. По списък клубът броеше към 500 членове, но повече от половината бяха инертни, а тесен приятелски кръг около секретаря Игор Чипев създаваше един свят, насочен към собственото „Аз".

Какво представляваше тяхната оценъчна система? Едно ядро – нещо като „дежурна група" от почти едни и същи хора, които влизаха в т. нар. „постоянен художествен съвет", в състава на журита за изложби, проблемни групи, теоретични конференции и прегледи на художественото творчество. И тези хора определяха кой от тях да замине в чужбина за обмяна на „творчески опит", кой да получи безплатно материали и парична помощ за изложба или друга творческа изява. Тяхната оценъчна дейност води „до един унифициран начин на мислене, който, освободен от формални сюжетно-тематични рамки, неусетно се превърна в умишлено закрепостен и неподлежащ на развитие критерий". (Кръстан Дянков)



Според Стоян Николов, художник на сп. „Българско фото“ и изтъкнат познавач на фотоизкуството, „ние все още нямаме една методологически и теоретически изрядна система, базирана върху феномена фотография“. Сп. „Българско фото“ с редакционен съвет, съставен от голям брой непрофесионалисти, не можа през периода след 1980 г. да стане „главният ориентир към истината за състоянието, проблемите и перспективите на нашата фотография“. Длъжността главен редактор бе заета от спортния и футболен деятел Иван Славков, а някои от новите критици и теоретици, увлечени в есеистични интерпретации, вместо да осмислят художествената практика на българските фотографи, увеличиха теоретичната мъглявина. Вместо да изясняват проблемите, те „забулват своята отчужденост с димни завеси от цитати и с една добре овладяна терминология и фразеология“. Фотографът художник Георги Папакочев бе разтревожен от „трескавия стремеж към оригиналност“. А на обикновения непретенциозен зрител се показваше нещо по-различно от недоверие към нереалния и напълно чужд за него свят, изкуствено пресъздаден, от усещането за несъвместимост с елитарната атмосфера на „постмодернистичната линия на респект към изображението“.

Някои от младите чрез експеримента и творческото търсене започнаха да се утвърждават като талантливи, но обновлението им тепърва предстои. Художествената критика не бе в състояние да отрази и обясни задоволително развиващите се процеси. Важен факт бе еманципирането на фотографията от други изкуства чрез по-добро осъзнаване на спецификата и възможностите ѝ. Преодоляно бе външното, емпирично сходство между образа и действителността.

Новите поколения

През периода 1980-1990 г. се появи ново поколение във фотографията. Това особено ясно личи в биеналетата, особено в последните, където преобладават нови хора. Само 5 автори участват във всички биеналета: Живко Арабов, Ники Давидов, Динамир Предов, Станка Цонкова и Георги Радев. 17 автори участват в 4 биеналета. Останалите – в по едно или две. Налице бе едно ограничено участие. Така в Първото биенале участват 149 автори. В следващите броят им намалява съответно на 127, 97, 77, 62, а на последното 27.

Казват, че когато цифрите говорят, боговете мълчат. Не смятам с тази статистика да правя категорични изводи, но и по други показатели стигам до убеждението, че честата смяна на участниците при всяко ново биенале е сериозна причина за т. нар. „детска смъртност на талантите“. Като ракети или бенгалски огньове те блясват ослепително и само след 2-3 години угасват, а местата им се заемат от нови, млади хора.

Друга причина за отлива на автори от биеналетата е постоянният състав на журитата и техните непроменими критерии.

Независимо от тази честа смяна, от множество увлечения и залитания, се появяват не малко талантливи твор-

◁

Георги Радев
Вратата

ци, които придават съвременен и дори модерен облик на българската фотография. В целия този кипеж се чувства дъхът на непрекипяло вино: в творбите на младите има творческа неубедителност, но много искреност и талант, с изгледи да укрепва. Участието на голям брой млади хора, около и даже под 30 години, доведе до многообразие на



Ники Давидов
Планински пейзаж

творческите почерци и виждания, до богатство от сюжетни и естетически находки, до оживени дискусии. Това са мислещи и търсещи творци, но техните разнопосочни, не винаги уверени, а понякога разколебани търсения показват, че те нямат стабилен ориентир, защото у нас на журитата и комисиите за промоции липсват опорни точки за ценностна ориентация.

Според фотографа художник Николай Щерев този

процес бе стимулиран и се превърна в пренебрежение към „фотографията на факта“. Не само изложбите, но и конкурсите, особено за цветни диапозитиви, се реализираха предимно с постановъчни и по-малко с репортажни методи. Но репортажните снимки, макар и малко на брой, доказаха, че „иманентната сила на фотографията е репортажността“. Режисираната фотография не е предназначена да изгражда емпирично верни отражения на действителността, но тя има възможност да създава нови естетически реалии. Постановъчната фотография с режисирани модели отбелязва авторски несполуки, за които носи вина и журито. То дава основание в биеналетата да преобладават „стерилните фотографски упражнения, които журито въздига чрез своята селекция в еталон на художествената фотография“. (Петър Абаджиев) До голяма степен биеналетата носят белега на експеримент, защото са дело почти изцяло на новите и млади фотографи, а отсъстват утвърдени творци като Лоте Михайлова, Петър Божков, Деяна Стаматова, Николай Айков, Росен Донев, Петра Атанасова, Чавдар Найденов и репортажистите Петко Цонков, Георги Панамски и др. Въпреки противоречивите прояви, в общи линии творбите се отличават с „метафоричност на изказа, подчертана индивидуалност и личен почерк, високо техническо изпълнение, особено в цветната фотография“, изкушение да се прилагат съвременни изразни средства и да се експериментира в нова насока. Както и стремеж да се проникне отвъд видимото.

Тук обаче можем да открием, наред с безспорните успехи и наличието на „претенциозни интелектуални визии“, повлияни от чуждестранни източници, нямащи нищо общо с националния ни живот и особено с неговата социална насоченост. Тук даже се появиха по-късно творби, които компрометират социалната тема, когато трябва да покажат „българското“ от някакви социални позиции.

Като „социална фотография“ на Биенале ’87 ни предлагаха и типични сцени от сценарно-ритуализирано общуване – празник на хевиметълите у нас!

Лоте Михайлова прецени, че изложбата не отразява днешното състояние на българското фотоизкуство, а фотографът художник Генчо Петков смята, че Биеналето отразява вижданията само на журито и ако се прегледа купчината от отпадналите фотографии, ще се получи едно не полошо биенале!

Скандал избухна, когато Голямата награда на „Биенале’87“ бе присъдена на члена на журито Йордан (Юри) Йорданов, и то за „Образи от Огражден“ – „образец на брутален натурализъм, чиято стойност се изчерпва с показа на голия факт“ (из книгата за впечатления). Простата регистрация на група цигани от Петрич, позиращи като за „снимка за спомен“, бе представена на страниците на „Българско фото“ като дълбок анализ на актуален остър социален проблем в България.

Циганите бяха обявени за „деца, забравени от Бога“, изправени пред вечния философски въпрос „Защо живеем така, както живеем?“. Творбата бе представена като „естетически завършена“, дело на една пробудена съвест с желание „да провокира действителността“ и да предизвика размисъл за смисъла на живота.

Биенале на фотографията – 1989

Следващото „Биенале ’89“ се проведе при променяща се политическа обстановка. „Идеологическата мараня“ се беше вече вдигнала и през разчистения хоризонт видяхме, че българската социалистическа фотография рядко е била реален, а по-скоро е лакиран образ на българската действителност, на проблемите на българския живот, по-скоро политическа и пропагандна поръчка и субективни виждания, често проява на фотографски автотематизъм, естетически херметизъм и дори артистичен произвол.

В резултат на настъпилите събития през 1989 г. журито нямаше достатъчно време да приспособи към създала-

та се обстановка своите граждански позиции и естетически критерии и не присъди нито Голямата награда, нито първи награди, а само награда за проявена гражданска смелост на фотографа Симон Варсано, но не с камера. А за художествени постижения се задоволи с поощрения. Биеналето се оказа творчески слабо и остаряло, преди да се роди.

В резултат на събитията и промоцията за фотографите художници закъсня, но нови 26 автори бяха удостоени с това звание. Художествената фотография успя да се освободи от опеката на цензурата и от идеологически контрол. Но званието „фотограф художник“ беше вече обезценено, с девалвирана стойност. Някои от „новите“ носители го приеха като „излишна декорация, нещо като татуировка върху ръката си“.

Експериментална фотография

С приемането на България във ФИАП през 1962 г. и две години по-късно на Съветския съюз, с учредяването на периодична изложба по художествена фотография на всеки две години в Пловдив под патронажа на ФИАП настъпи затопляне на фотографския климат и смекчаване на изолацията от Запад. Обмяната на опит с редица страни, членки на ФИАП, породи желание да надраснем домашните мерки и критерии и да се доближим до международните.

След 80-те години стремежът да се насочим към модерното изкуство намери приемлив термин и допустим като изява – експеримент. Той намери и своята практическа реализация, в Ямбол се учреди Салон по експериментална фотография „Стилб“, който се превърна в периодична изява. Но още при втория салон през 1982 г. хаотичното представяне наложи да се изясни проблемът за същността на експеримента и за границите, в които да се изразява. Повод даде рецензията на Борис Юскеселиев за втория салон „Стилб-82“, в която той стигна до извода, че повечето от авторите не постигат експериментиране, а просто го заменят с екстравагантност на формата и някаква художествена „странност“ в реализацията. Това даде повод неизбежно да се изясни и осъзнае понятието „художествен експеримент“. Започна размяна на възгледи. През 1984 г. Георги Лозанов, позовавайки се на наши и чужди автори, разгледа проблема за границите на експеримента в реалистичното и модернистичното изкуство „въобще“ с оценки, напълно валидни и за нашата едва прохождаща експериментална фотография.

Ако се опитаме да обобщим изразените мисли от различните автори, стигаме до следните изводи:

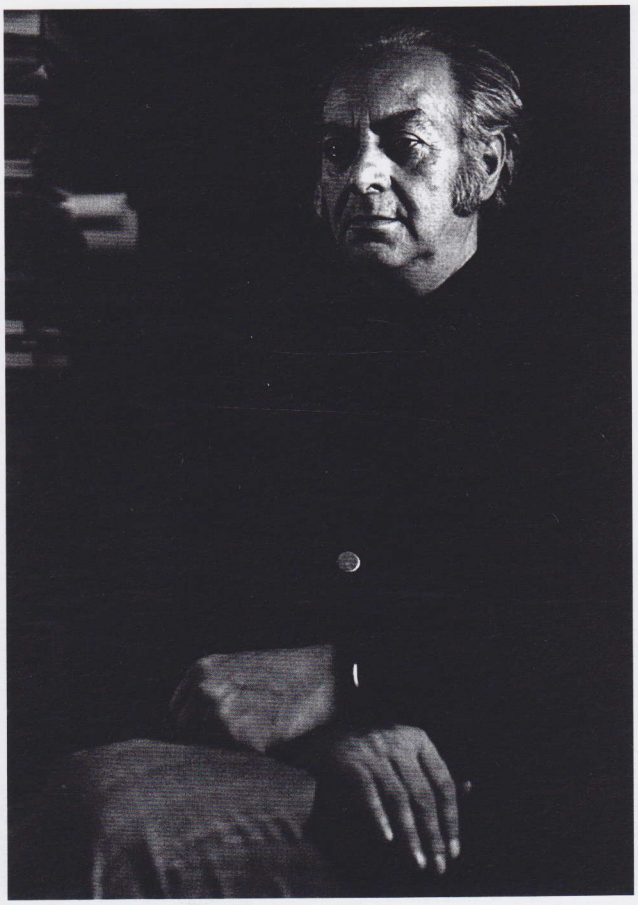
1. Стремежът на модернистите да обогатят формата на изкуството често остава празен, самоцелен експеримент. (Станка Симеонова)

2. Най-значителните модернисти са оставили някаква следа, доколкото не са останали със своето експериментаторство, а са го подчинили на някаква общочовешка, красива или национална идея. (проф. Иван Славов)

3. Глеб Пондопуло разглежда естетическата концеп-



Йордан Йорданов
Образи от Огражден



Виенска мода

Йордан Йорданов
Художникът Стефан Кънчев



ция на Ласло Мохой Над, ръководител на фотографите от Баухаус, и Ман Рей, свързан с естетиката на сюрреализма, един „нов реализъм“, който заменя същността на реализма със свободно „моделиране“ на съществуващото, като реализмът от естетическа категория се превръща в техническа. И това се дължи на неразбирането на тяхната сложна и противоречива взаимовръзка.



Йордан Йорданов
Зима

4. Според Георги Лозанов повод за експериментиране е всяка духовна криза в изкуството (художествено мислене, родено от идеологическата деформация на буржоазната култура) или всяко изпреварване на художествената практика от естетическата теория, както и личната нагласа към автотематичност.

Споровете преминаха от сферата на модерното изкус-



Силвия Иванова
Мечта

Легенда



тво към конкретните прояви в салоните за експериментиране „Стилб“. През 1986 г. Кръстан Дянков категорично постави въпроса: „Какво ще показваме – експеримент на формата или на мисълта?“

Създаване на творчески групи

Едно положително явление през последното десетилетие бе децентрализирането и демократизирането на културата, но не като насока, ръководена от центъра, т. е. от София, а като активност на местна почва, дейност, която се изравнява по резултати и постижения със столичната, и даже я превъзхожда. Това особено отчетливо се изрази в художествената фотография. Българският фотоклуб, който до 1963 г. беше единственото национално огнище за фотографска просвета и култура, след като вгради своите усилия в основите на „Българска фотография“, бе оставен в сянка. Кинематографията не само привлече едни от най-изявените му кадри, но отне неговата творческа база.

През 1972 г. бе създаден **Клубът на фотодейците** към „Българска фотография“ с преобладаващи като учредители членове на БФК, поели и ръководството му. Той не можа да се обособи като творчески и методичен център дори само в столицата. Изключително по местен почин в страната възникнаха, някак спонтанно, творчески фотографски групи и разгърнаха резултатна дейност. Формално организационно те се свързаха с Клуба на фотодейците, който ги подпомагаше материално, но без да влияе върху творческите им изяви. И така те напълно запазиха творческата си самостоятелност и инициативност.

Групите излъчиха талантливи творци със свои фотографски почерци, дори със своя фотографска стилистика. Най-напред се обособи и изяви **Пловдивската група**, която живееше със самочувствието, че Пловдив е фотографската столица на България.

Изявени творци от пловдивската група са: Милан Христев, Тихомир Пенов, Недялко Костов, Иво Бобев, Недко Недев, Любомир Жеков и др. **Варненската група** „Прибой“ възникна през 1973 г. и взе преднина в индивидуалните творчески изяви на фотографи като Радослав Парушев, Росен Донев, Христо Чукачев, Здравко Петков, Саркис Саркисян, Гаро Кешишян, Николай Йорданов, Йордан Кузманов, Васил Плугчиев, Красимир Делчев, Димитър Петров и др.

Със своя творческа физиономия се очерта **Благоевградската група**, където пейзажите на Николай Айков придадоха атмосферата на българската природа, нейната самобитна красота. Димитър Ерменков спечели златния медал на „Биенале ’83“, а и цялото му творчество бе на високо ниво. Сталю Сталев участва успешно в редица конкурси, но цялата група се изяви така, че Благоевград стана център на националната периодическа изява „Пирин Прес фото“. Както за варненските, така и за благоевградските фотографи е характерно, че търсят и намират свой път към човека и живота, израз на лично виждане и светоусещане.

С изключителен успех по-късно се наложиха фотографите от **групата на Казанлък**. Особено талантливо се изявиха Александър Иванов и Желиян Николов, последвани от Бедрос Азинян, Георги Димов и Мариан Димитров. От Великотърновската група се открои Генчо Петков и Динамир Предов от Павликени, а от Пловдив успешно се представи Милан Христев, Тихомир Пенов, Любомир Жеков, у нас и в чужбина, а от Плевен Антоан Божинов.

Софийските фотографи се представяха индивидуално, а не като обособена група. Организационно те се числяха към студентските и читалищните фотоклубове, които развиваха оживена дейност. Особено се отличиха членовете на фотоклуба към читалище „Емил Шекерджийски", ръководен от д-р Стефан Мутафчиев, но изключителен успех завоюва Представителният клуб към Студентския дом на културата, чиито членове освен със стремеж към личен почерк, се домогваха и към школа!

От поколението фотографи, което израсна след 70-те години, оставиха трайна следа: Деяна Стаматова, Лиляна Георгиева, Елена Паскалева, Румяна Чапанова, а след 80-те години ярко се изявиха Надежда Чипева, Станка Цонкова, Палома Илиева, Роза Сотирова, Галина Ушева, Стела Радева, Георги Бурмов, Илия Зиновиев и най-младите Нели Гаврилова и Валентина Стойчева.

Юбилейни творчески прояви. Панорама на българската фотография

Краят на периода съвпадна с честването в световен мащаб на 150-годишнината от откриването на фотографията. Българската фотография, чиято поява почти съвпада с официално оповестената световна, отбеляза юбилея с мащабна проява – изложбата „Панорама на българската фотография", показана в Националния дворец на културата през май-юни 1989 г.

Панорамата проследи историческия път на българската фотография, основните периоди от нейното развитие, тематичната и идейно-естетическата ѝ насоченост, приноса на фотографията в националната ни образна култура. Фотографията бе показана не само от тясно професионално гледище, като техническа и художествена реализация, но и като образ и летопис на епохата, като зрителна памет на нацията, която най-добре запазва миналото за настоящето и настоящето за бъдещето.

Какво представляваше Панорамата?

Според Георги Лозанов: „Едва ли има нещо по-добро от това, по повод 150-годишнината на фотографията да се създаде представителна колекция, показваща развитието ѝ у нас като творческа дейност... Обхватът на изложбата е наистина респектиращ – от първата снимка на българин, правена през 1843 г., почти до наши дни, а излъчването е романтично.

Панорамата осъществява една дългоочаквана среща между поколенията както в нравствен, така и в творчески план. Някой трябваше да събере най-после ценните образци на миналото и да даде възможност на съвременните фотографи да се огледат в тях и да чуят не „кой е най-красив в света", а да разберат, че красотата, истината и талан-

тът имат много лица. Някой трябваше да отвори „бутилката на забравата“ и да пусне духа на историята, за да може да изплуват очертанията на едно национално фотографско пространство.

Няма никого да изненадам, като кажа, че този някой беше Петър Боев, истинският автор на Панорамата. Тя представлява експозиционна версия на книгата му „Фотографското изкуство в България“. Човекът, когото всички почтително титулуват като единствения историк на българската фотография.“ („Българско фото“, бр. 10, 1989)

Панорамата обхващаше около 400 творби от най-значимото, създавано от българските фотографи от възникването на фотографията до наши дни. Една богата колекция, събирана половин век, в резултат на системна, целенасочена изследователска дейност.



Саркис Саркисян
Художникът

Целта беше тя да се запази, като постепенно се допълва и обогатява, за да послужи като основа на НАЦИОНАЛНА ГАЛЕРИЯ ПО ХУДОЖЕСТВЕНА ФОТОГРАФИЯ с постоянна експозиция, която периодически да се сменя, а не като придатък към друга галерия, музей или архивен фонд, където да събира прах в хранилищата.

Клубът на фотодейците подкрепи и подпомогна редица инициативи по повод 150-годишнината на фотографията, като колективни изложби: Биенале на българската фотография – салон за цветни диапозитиви в Плевен, Първо международно биенале „Човекът и мирът“ в Стара Загора, Международен фотоконкурс в Дома на хумора в Габрово. Съвместни групови изложби в София, Самоков, персонални изложби на Петър Абаджиев, Валентин Киров, Динамир Предов, Жеко Василев, Валентина Стойчева, Антоан Божинов, Милан Христев, Николай Лаутлиев, Светлана

Откриване на Панорамата на българската фотография в Националния дворец на културата, 26 май 1989





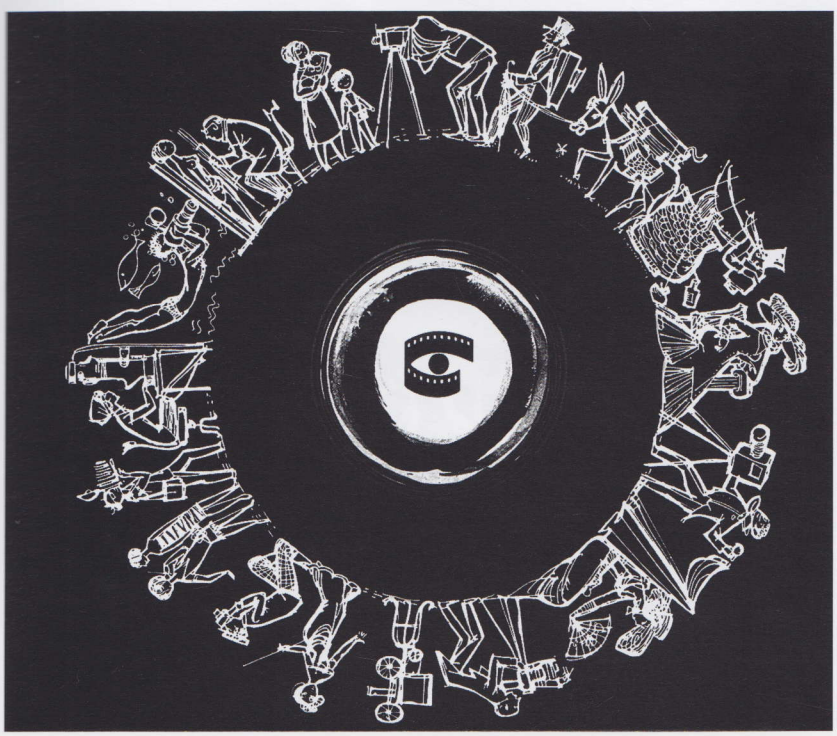
Встъпителен текст

Бахчеванова, Люлин Стаменов, Борислав Николов, Стоян Николов.

През май 1989 г. – международен месец по повод 150-годишнината на фотографията, български фотоизложби бяха открити и в чужбина: в Гърция, в Мексико, в Полша (Краков), в българския културен център в Москва, в гр. Тула, СССР, в които участваха Иво Хаджимишев, Рафаело Казаков, Йордан Йорданов, Желиян Николов, Бедрос Азинян, Кирил Пендев и Димитър Ерменков.



Сборник „Българският поглед към света“, българско издание на руски език, посветено на 150-годишнината на фотографията

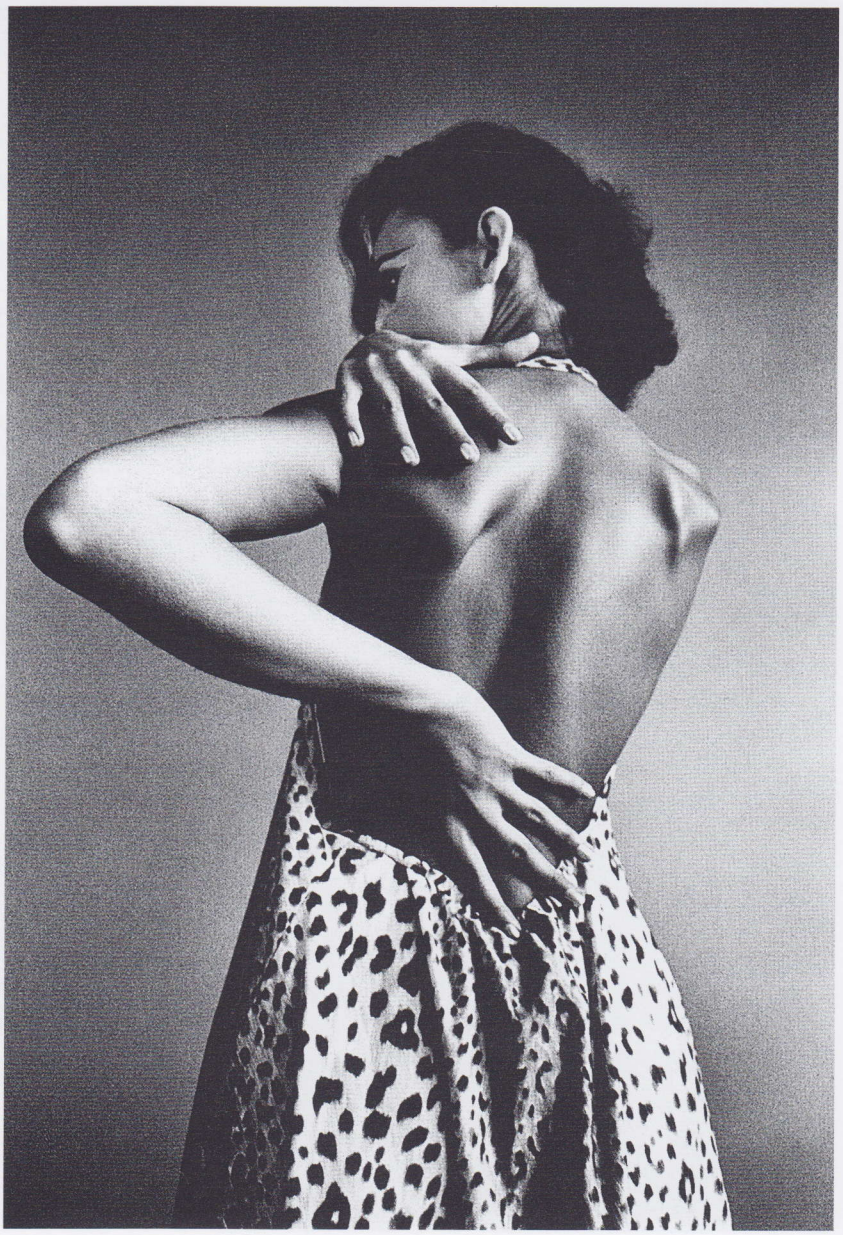


Плакат



Станка Цонкова
Портрет на Гаро

Гаро Кешишян
Жената





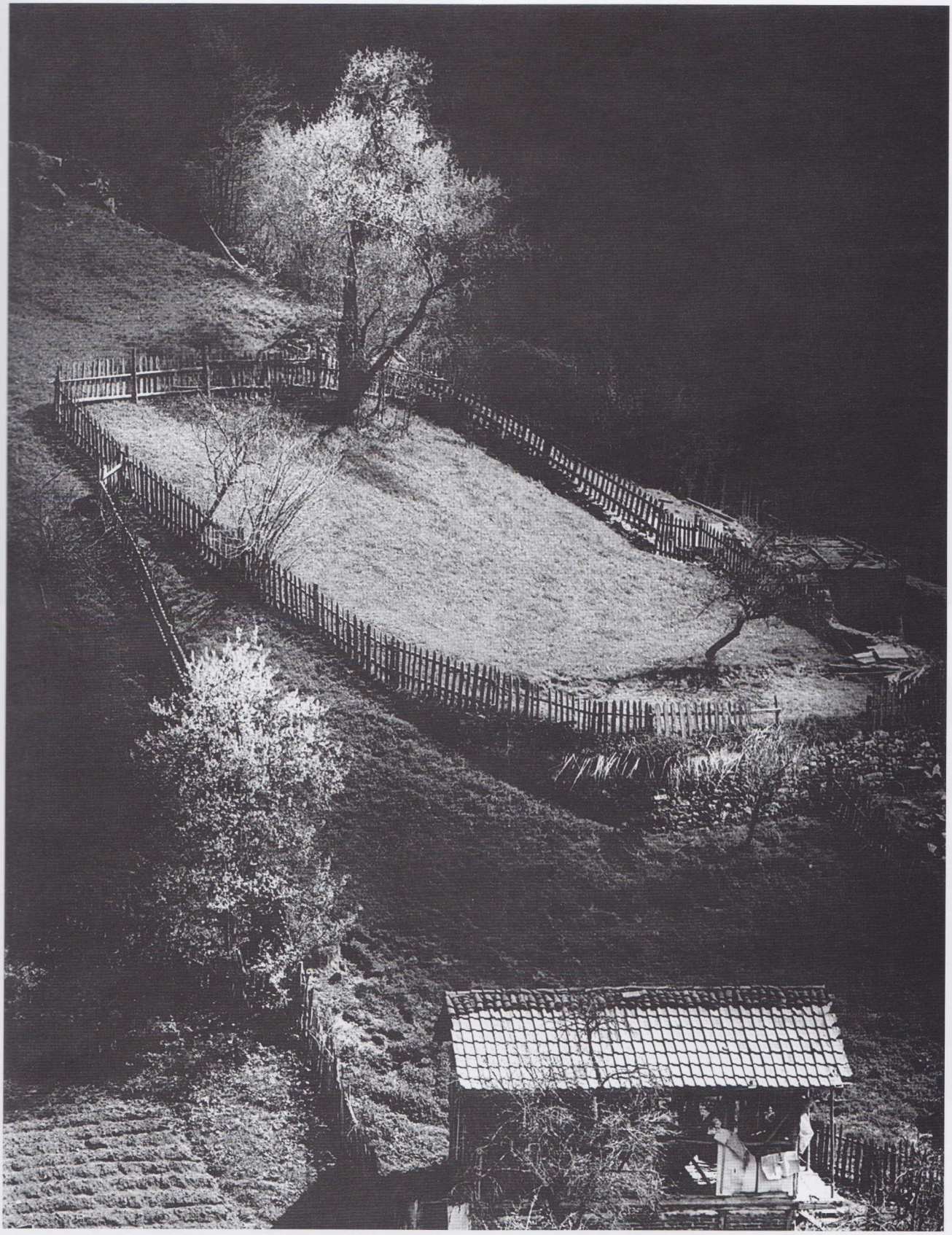
Гаро Кешишян
Портрет в бяло

Николай Айков
Копи сено





Стадо в Родопите



Николай Айков
Селски двор



Сталю Сталев
Спътници

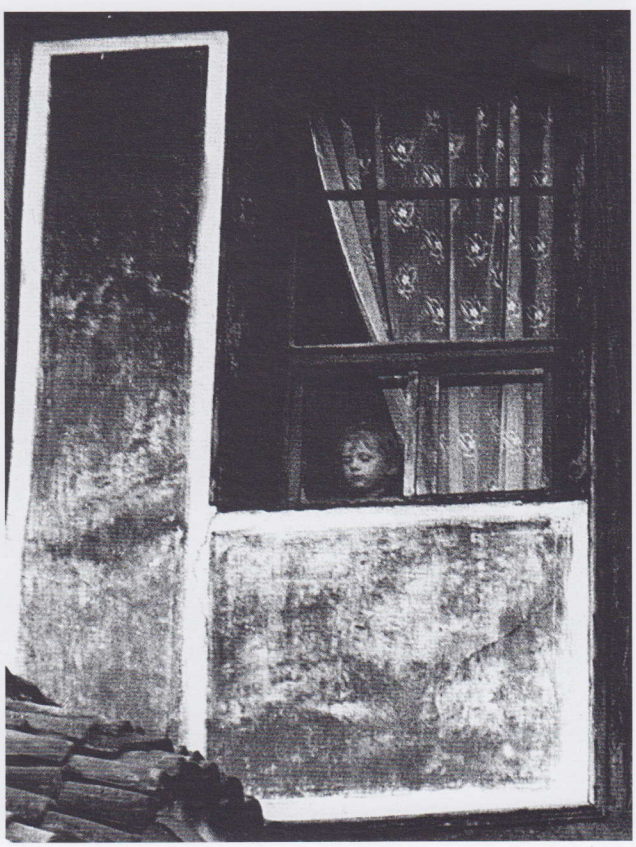
Денят се ражда

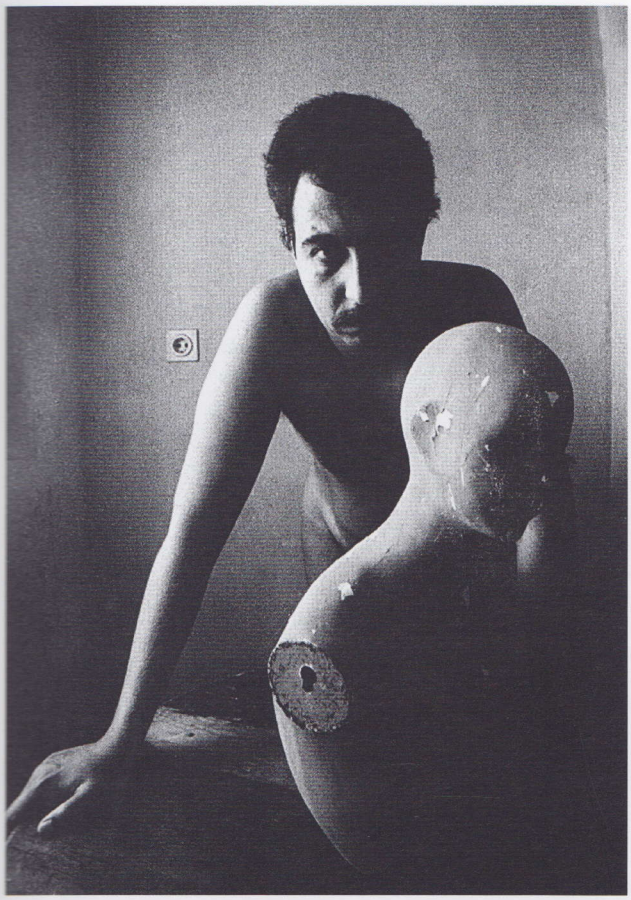




Любопитство

Сам





Антоан Божинов
Автопортрет

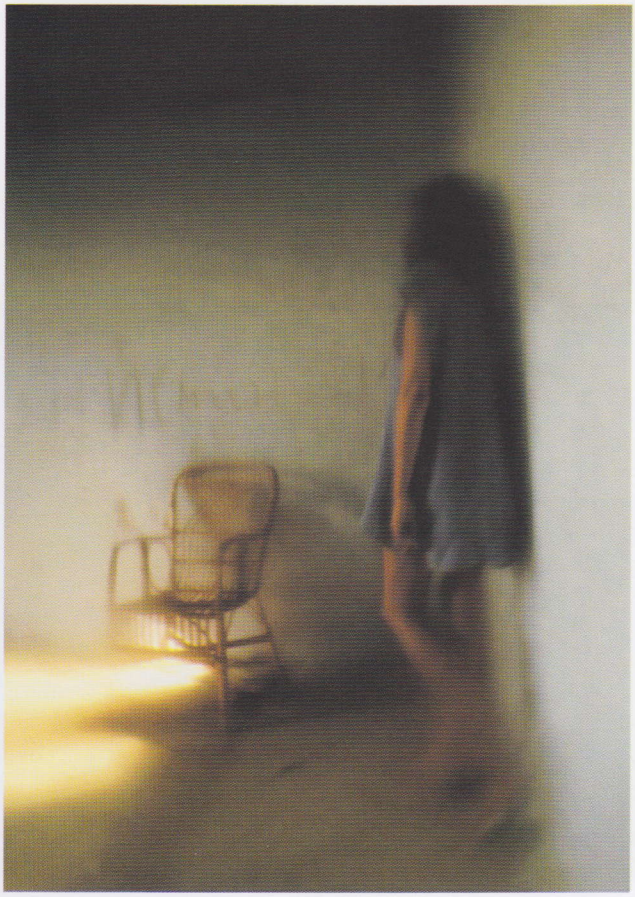
Изоставен

Игра с маски



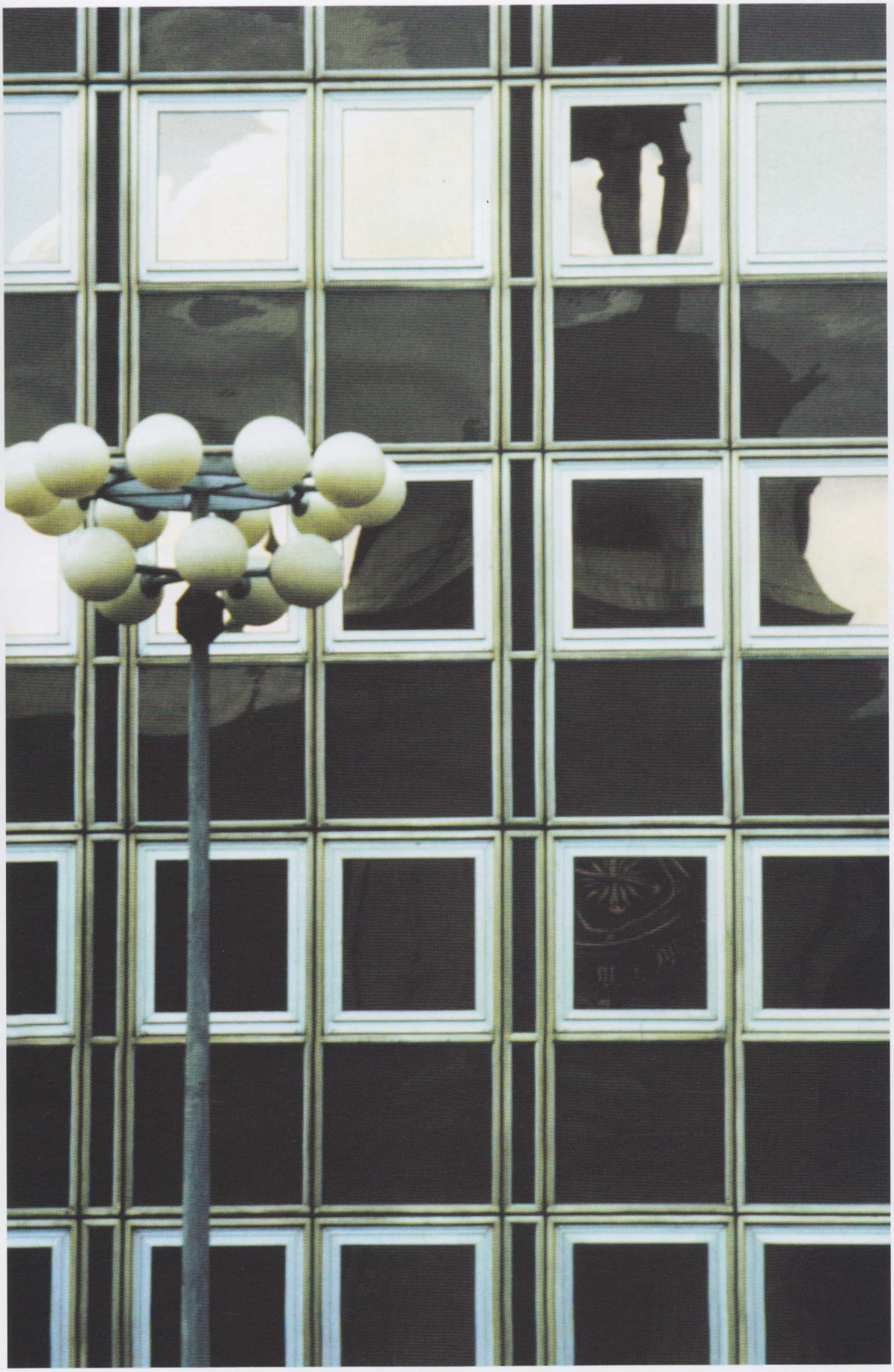


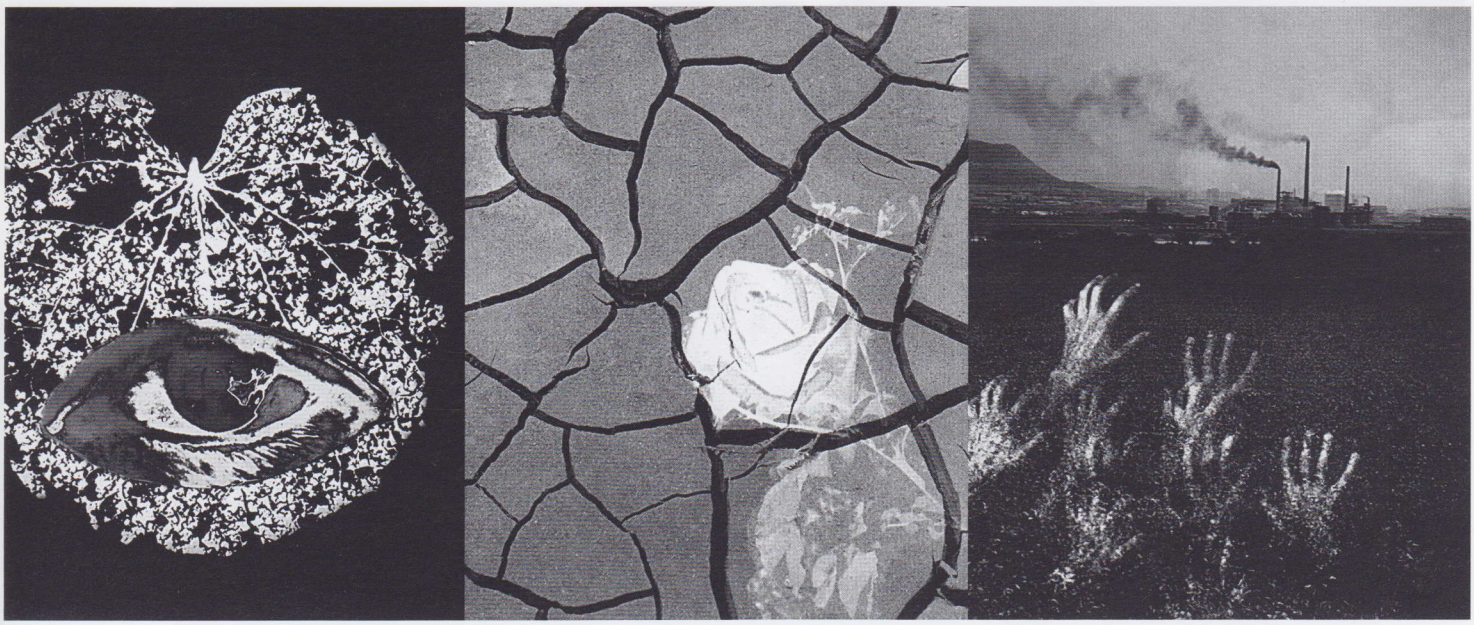
▷
Антоан Божинов













◁
Лиляна Георгиева
XXI век (триптих за земята)

Среща



Златна сватба



◁

Стела Радева
Портрет на Ивайло Р.



Валентина Стойчева
Прозорецът

ГЛАВА V

Фотожурналистика

Състояние и проблеми след 9 септември 1944

След 9 септември 1944 г. състоянието на фотожурналистиката не беше по-добро от състоянието на останалите фотографски дейности.

В новите вестници, появили се след промяната на 9 септември 1944 г.: „Работническо дело“, „Отечествен фронт“, „Вечерни новини“, „Земеделско знаме“, „Народна младеж“, се изявиха „старите“ фотожурналисти: Димитър Кацев, Тодор Славчев, Симеон Ненов, Туше Андонов, Антон Антонов, братя Иван и Васил (Цико) Христови (Юскеселиеви), Любен Антонов, Борис Натов и Иван Коларов, а към тях по-късно се присъединиха като „нов набор“: Никола Стоичков, Ганчо и Рачо Стоянови, Петко Цонков, Георги и Никола Панамски, Георги Викентиев и др.

Наред с тях по време на Отечествената война някои набързо подготвили се като „военни кореспонденти“ преминаха към края ѝ във вестниците и снижиха равнището на фотожурналистиката. По време на войната, за разлика от изявените съветски фотокореспонденти, нашите страняха от бойните действия и снимаха статични моменти: поход, преминаване на река, разузнаване, патрулиране, грижи за ранените, артилерия на позиция и др.

А десетилетието след 9 септември беше богато откъм събития: посрещане на Съветската армия, на партизаните, Отечествената война, посрещане на Първа българска армия, ускорено строителство, кооперирање на земята, национализация на индустрията, избори, обявяване на България за република, прояви на българо-съветската дружба, партийни конгреси, митинги и манифестации, бригадирско движение, миграция от селото към града и т. н.

От фотожурналистите се искаше да отразят „екзалтацията от победата, опиянението от свободата, възторга от трудовите победи, дръзките социални преобразования, ентусиазма на бригадирите, динамичните темпове на строителството“. Но когато отразяването на тези прояви и „въодушевлението“ трябваше да се подкрепи с професионализъм, доц. Божан Тодоров прецени, че „българските фотожурналисти се оказаха недостатъчно зрели за трудните и отговорни задачи, които изискваше фотоилюстрацията в печата. Те трудно се измъкваха от пелените на обективистичния регистративен подход, фактографията и сивия поток. Липсваше лична авторска и категорична гражданска позиция, остър професионализъм и политически поглед към променящата се действителност.“ Единствено Никола Стоичков посвети на промяната на 9 септември 1944 г. фотоизложбата „Ден първи“. (Сп. „Българско фото“, бр. 1-2, 1986 г.)

Богомил Нонев, главен редактор на партийното списание „Наша родина“, споделя: „По това време репортажната фотография у нас се зараждаше и ние страдахме от увлечението по парадните пози, защото ни се струваше, че



Румяна Бояджиева
Най-развълнуваните



Емил Манджаров
Съревнование

ще принизим патоса на нашето героично време." А целият този патос беше резултат на агитационно-пропагандна политическа активност. Затова в печата преобладаваха снимки, предаващи парадно-протоколната страна на събитията: тържествено откриване, президиума с официалните лица, речи, награждаване, полагане на венци и пр.

Още преди създаването на Държавния фотоархив „Централната фототека" към фондация „Българско дело" имаше за цел да отразява всички значими събития от политически, икономически, културен, спортен и друг характер и на първо място текущия политически живот, дейността на партията и строителството на социализма. Владимир Димчев, Мильо Милев, Васил Юскеселиев (Цико), Карл Сакал бяха първите фоторепортери от ДФА, а в пресата към старите фотожурналисти се изявиха новите: Ганчо Стоянов, Рачо Стоянов, Петко Цонков, Георги Панамски, Никола Панамски, а в ДФА се появиха: Стефан Страхинов, Васил Рангелов, Добри Караджанов, Кирил Сврaков и към окръжните центрове в Добрич – Игнат Абаджиев, Хасково – Карекин Карекинян, Шумен – Марк Маркарян, Варна – Радослав Парушев, Кърджали – Георги Гунчев, Пловдив – Гаро Паносян, Цоко Петров, Димитър Йончев, Плевен – Любомир Чаръкчиев. Освен текущия обществено-политически живот постепенно някои се насочиха и към художествената фотография като Торос Хорисян, Радослав Парушев, арх. Николай Попов, Петър Божков. По-късно към БТА се образува „Прес фотослужба", за да обслужва централния столичен печат, но тя постепенно разшири своята дейност и почна да дублира Държавния фотоархив, откъдето произлезе, като пристъпи към търговска и производствена дейност. Там се изявиха Димитър Дейнов (преминал от ДФА), Стефан Тихов и др.

След 80-те години към Агенция „София прес" също се създаде фотослужба, ръководена от Никола Стоичков, която освен преките си задачи да обслужва изданията за чужбина, се занимаваше и със стопанска и производствена дейност.

Фотожурналистика през 1980-1990

Доклад за състоянието ѝ изнесе доц. Божан Тодоров на прегледа на фотографското творчество през 1986 г. Той я разгледа „в светлината на Априлското обновление", настъпило след 1956 г. като „преломен момент във всички сфери на нашия живот", не можа да обясни кои са причините за днешното ѝ незадоволително състояние. Защо след „преломното обновление" фотожурналистиката според него вместо да е в разцвет, в нея цари „тематично и структурно еднообразие". Сюжетният ѝ ъгъл е толкова стеснен, че „във всеки вестник – централен, окръжен или местен, виждаме „снимки близнаци" на вечния работник, който вечно работи на вечната машина" – един досаден шаблон. Една справка ще ни покаже, че не само Божан Тодоров, а още на X конгрес на БКП се говореше за „еднообразието, унификацията и шаблона в средствата за масова информа-

ция“. Естествено, нещата не се променят и проблемите не се решават с решения и констатации на партийни конгреси и пленуми, безразлично дали са Априлски, или Юлски. Затова не се осъществи пожеланието на Божан Тодоров „да постигнем в решенията в духа на XIII конгрес на БКП една разнообразна, силна и изненадваща образна журналистика“.

„По-скоро можем да открием обратното, призна той, потискане на авангардното мислене, липса на фантазия, дръзновение, инертност в отразяването на огромния спектър на всичко онова прогресивно и значимо, което ни заобикаля.“ Успехи напоследък постигнахме, според него, в „салонната фотография“, съпътствани от „незначителни залитания“, типични при едно такова бурно развитие. Те обаче, твърди той, нито са от естество „да създадат облик на нашата художествена фотография, нито да я отклонят от принципите на социалистическия реализъм, или пък да привнесат декадентски ноти“. (сп. „Българско фото“, бр. 9-10, 1986 г.)

Докладът на Божан Тодоров беше оспорен като едностранчив, тъй като разглежда предимно слабостите в редакционната работа и тематичната обвързаност. Не само Божан Тодоров, но почти всички, които се занимаваха с проблемите на журналистическата фотография, ги разглеждаха почти изключително с оглед на пропагандната експлоатация на фактите

В един продължителен период след 9. IX. 1944 г. у нас просъществуваха няколко ПРИМИТИВНИ КРИТЕРИИ клишета, според които социалистическото съдържание на нашето изкуство, и особено на фотоизкуството, се търсеше в грижливо избрани, идеализирани и захаросано предадени откъси от действителността. Като всяка съзнателна дейност и фотоизкуството може да бъде манипулирано и насочвано в зависимост от политическите цели и преобладаващите разбирания. Но у нас това се извършваше чрез повърхностно, елементарно опростителско плъзгане по външноефектните белези на социалистическото строителство и патетичната героика на социалистическия строй.

Администрирането на фотоизкуството и дирижирането на фотожурналистиката доведе до шаблон и формално предаване и опростенческо схващане на „типичните белези на новия живот“: просторни заводски цехове, високи фабрични комини, огромни метални скелета, строителни кулокранове, фаланги от комбайни в житните поля, струпване на строителна техника от трактори, скрепери и булдозери, една неудържима гигантомания изпълваше страниците на вестниците, агиттаблата и изложбите. Работникът се показваше как работи на работното си място, как преизпълнява нормите си, застанал в поза до машината. Така разцъфтя лакираният показ на нашата социалистическа действителност и се наложиха примитивните клишета в нашата фотожурналистика.

По-късно репортажната фотография разшири кръга от явления и прояви, които освен публицистична, могат да

Нерешени проблеми

По проблемите на „Фотожурналистика ’86“ се изказа П. Божков и лаконично изтъкна основните ѝ слабости: „Повече от десетилетие фотожурналистическите материали носят белезите на монотонност, на еднообразие и статичност в интерпретирането на фактите... Голямата разлика между думите и делата, между теорията и практиката е една от причините за слабостите в нашата журналистика.

Бюрократичната йерархия, съюзена с вулгарния социологизъм и криворазбрана партийност превърнаха нашия фотожурналист в чиновник... Способността да се мисли образно и да се действа отговорно изостава от съвременните изисквания...“

Ние приличахме на руската императрица Екатерина II Велика, която пожелала да обиколи поданиците си и да види как се радват на царуването ѝ. За да я заблуди, нейният любимец Потьомкин, наредил по пътя ѝ весели декори на бутафорни села, платили на играчи да танцуват наоколо. Зад тази тънка мрежа, край която я водели, тя не узнала нищо за ония, които я проклинали за нерадостния си живот, докато тя си разменяла галантни писма с Волтер.

придобият и естетическа стойност. Тук възниква един съществен проблем, неправилно поставен, разглеждан и следователно нерешен: отношението творец – творба – зрител.

Творец – творба – зрител

На Прегледа на фотографското творчество, проведен в Новотел „Европа“, Георги Лозанов изнесе официален доклад „Българската фотография и аудиторията“. Докладът беше сбъркан още в заглавието: при фотографията възприемането е зрително, визуално, а не слухово и следователно не може да се говори за „аудитория“, а за зрители или публика.

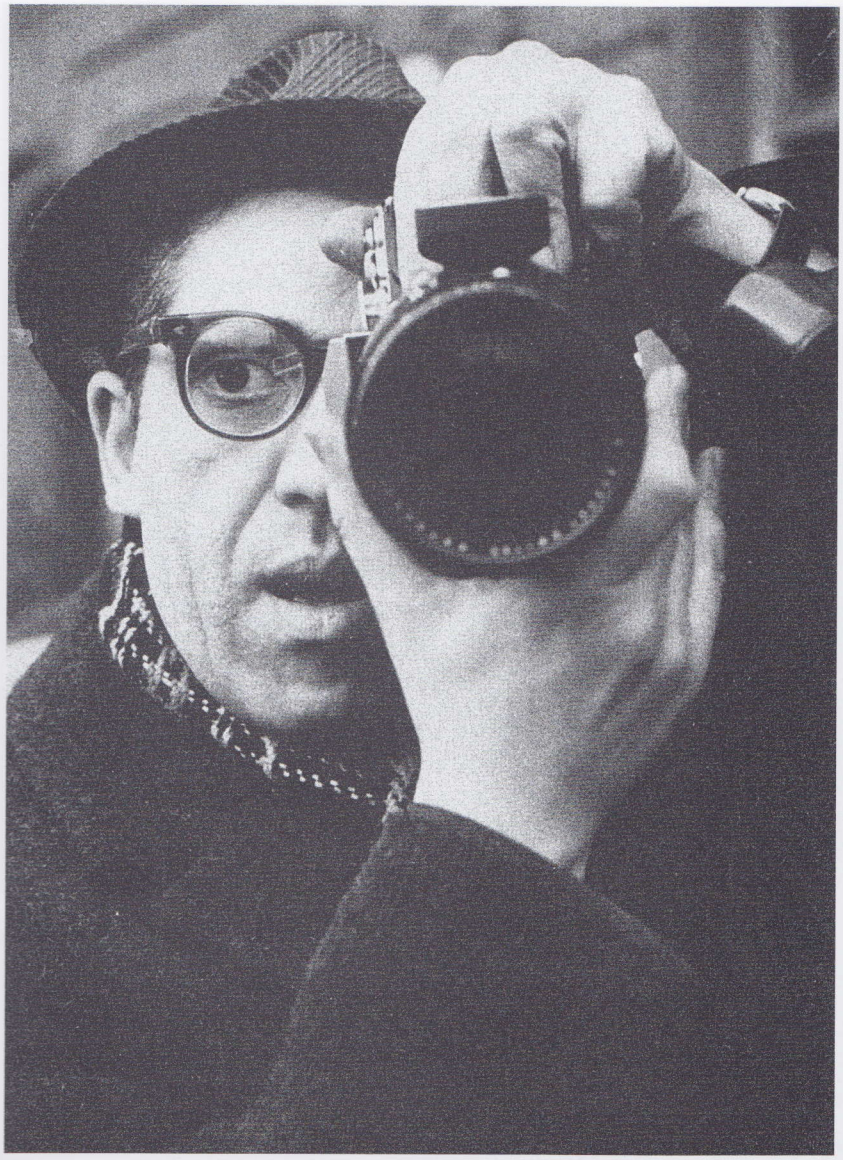
„Публиката“ е твърде широка категория и следователно твърде неясна: „Няма публика изобщо, както няма и изкуство изобщо“, твърди проф. Димитър Аврамов.

Публиката или зрителите, това е една широка маса любители на изкуството и на фотоизкуството, твърде различна по състав и степен на образование, което отчетливо личи в книгите за впечатления на изложбите.

Публиката е различна не само през различните периоди на развитие, но и в едно и също време не е единна категория, а се дели на „етажи“ в зависимост от социалния състав и образованост. Най-долу е така наречената „широка публика“, която е слабо художествено образована и оценките ѝ са чисто субективни: „харесвам или не харесвам“. Тези думи, излезли от множество уста, провалят всичките усилия на художника и още повече логичните и естетическите доводи на критиците. В споровете между зрители и творци най-често срещаният аргумент на твореца е, че „публиката не разбира“, а аргументът на публиката – че „художникът не умее да рисува и прикрива липсата на дарба с претенции за новаторство“.

Затова Бешков изисква: „Хората трябва да знаят повечко за изкуството, за същността и естеството му: художниците да знаят защо и за кого рисуват, а другите – какво гледат.“ Той отбягваше да открива изложби и да става посредник между твореца и зрителите. „Една изложба сама се открива, ако е добра, и сама се закрива, ако е слаба!“ При фотоизложбите най-често спорове възникваха, когато имаше обсъждане на творбите.

В първите десетилетия след 9 септември 1944 г. публиката не беше подготвена за възприемане на фототворбите. Промяна настъпи след Втората изложба по художествена фотография (1963), а в десетилетието между 80-те и 90-те години, според Николай Щерев, публиката в известен смисъл по-вярно оценяваше някои от „биеналетата на българската фотография“, отколкото журито. Българският зрител постепенно преодоля разглеждането на художествената творба с оглед на сюжета и тематичната насоченост. Имаше ценители, макар и в ограничен кръг, които долавяха чистата пластична красота, експресивното действие на линията, багрите, формите, тоналните решения, композицията. „Истинското, голямото изкуство никога не оставя зрителя на нивото на рутинните усещания, а пробужда дълбок отклик в душата му. Поради това пълноценното въз-





Борис Юскеселиев

е от известната фотографска фамилия Юскиселиеви, чиито родоначалници са едни от първите утвърдени фотожурналисти в България. Завършил е право в Софийския университет и още като студент се насочва към фотожурналистиката и допринесе за нейното обществено признание. За безспорни успехи в художествената фотография му е присъдено званието „фотограф художник" – 1968. През същата година получава и международното звание „Артист на ФИАП". Автор е на три самостоятелни фотоизложби – 1959, 1966, 1967 г. Със свои творби участва в много салони на фотоизкуството у нас и в чужбина. Носител е на значителни отличия. Приет е в Съюза на журналистите през 1947 г. Дълги години е бил секретар и председател на Секцията на фотожурналистите. Той се изяви и като редактор в сп. „Българско фото", като участник в художествени съвети и журита и като преподавател в Полиграфическия техникум „Юлиус Фучик". Награден е с орден „Кирил и Методий" I степен – 1981 г. и с юбилеен медал „1300 години България".

Награден е със статуетката на Фотографската академия за изключителен принос в развитието на фотографията в България.

Борис Юскеселиев
Тих бял Дунав







Борис Юскеселиев
Николай Гяуров в ролята
на Борис Годунов

Георги Калоянчев в „Ревизор“

Стената на разстрела,
Освиенцим – Полша



Борис Юскеселиев
Ленинградски академичен театър
за опера и балет –
„Лебедово езеро“



Николай Щерев
Майка

приемане на художествената творба е сложен диалектически процес, при който съзнанието на зрителя се движи от непосредствената сетивна тъкан на творбата към света на въплътената идея.

Все пак, за да се оцени една художествена творба, се иска много. В една от своите философски тетрадки Маркс отбелязва: „Ти трябва да бъдеш художествено образован човек, за да се наслаждаваш на произведенията на изкуството." А още повече, ако ги създаваш.

Между нерешените проблеми на журналистическата фотография е длъжността БИЛДРЕДАКТОР. Това е място за професионалист, който отговаря за фотоилюстрацията на вестника и списанието, каквато у нас не само липсва, но не е осъзната необходимостта от такава. Проведе се широка дискусия в печата, без какъвто и да е отглас в редакциите на вестниците, където дежурните секретари продължаваха да решават съдбата на фотоилюстрацията, мно-

го често служеща за запълване на „дупките“ – празните полета между текста.

По друг начин стои въпросът със списанията, особено по-престижните. Още след 60-те години опитните фотожурналисти Борис Юскеселиев и Никола Стоичков не само изпълняваха ролята на билдредактори, но в списанията, които се издаваха на чужди езици, предназначени за пропаганда в чужбина, разработваха фоторепортажи и фотоочерци и създадоха образцови творби на художественообразното повествование. По-късно в някои от добрите списания фоторедакторът имаше решаващ глас при фотоилюстрацията. Особено успешно се изявиха през 70-те и 80-те години Николай Щерев в сп. „Курорти“ и Валентин Киров в „Наш дом“ с изискания подбор на фотоилюстрацията.



Николай Щерев
Лен

ГЛАВА VI | *Фотографската теория*

Значение на термините

Съществува школа във философията, наречена „картезианска“ – школата на Рене Декарт. Привържениците ѝ не започвали какъвто и да е спор, дискусия и разговор, преди да си изяснят и уеднаквят основните понятия, термини и определения, с които си служат. Защото често противоречията възникват не защото мислим различно, а защото в едни и същи думи, термини и дефиниции влагаме различно съдържание. Основен принцип във всяка наука е „понятийният апарат“, еднозначността на термините, на основните понятия, с които си служим. Ако те не се дефинират точно, ако не се изясни конкретното им съдържание, те остават дълбоко стерилни. Уеднаквяването е еднакво необходимо както в науката, така и в публицистиката, в политиката и във всеки сериозен разговор.

Съвременният човек често изпада в „игра на думи“, излизащи от своята еднозначност. Литературата, по думите на Роланд Барт, е „система от измамни означения“. А в политическия език думи като: демокрация, социализъм и комбинациите между тях – демократически социализъм, народна демокрация, социалдемокрация – се насищат с най-различно, понякога с противоположно съдържание.

Решаването на даден проблем предполага даването на правилна постановка, изясняване на позицията, от която изхождаме, защото той може да бъде разглеждан от различни позиции и различни гледни точки. „В ада дяволът е положителен герой“, мисли Станислав Лем, а от пожарникарско гледище Прометей е вредител! За оптимиста чашата с вода е половината пълна, а за песимиста – наполовина празна. Писателят Боян Болгар твърди, че светът ни изглежда един или друг в зависимост от коя страна на автобуса го наблюдаваме. Маяковски разказва, че като се срещнали кон и камила, конят подхвърлил, че камилата е изроден кон, а камилата отвърнала, че конят е незавършена камила!

Теоретиците и критиците на изкуството често застъпват противоречиви гледища и дават повод за объркване, когато си служат с една добре овладяна терминология, прераснала у някои във фразеология. В „Естетика на модерното изкуство“ Димитър Аврамов сочи, че например художникът и теоретикът на неопластицизма Ван Дусбург предпочита да нарича абстрактното изкуство конкретно. Кандински пък свързва развитието на абстракцията с изкуството на т. нар. от него „голяма реалистика“. Днес определени форми на дадаизма се назовават „нов реализъм“. В съветското изкуствознание абстрактното изкуство се наричаше „модернистично“, при това с отрицателен нюанс. А пикторалистичната насоченост на виенската група Trifolium се лансираше „като нов стил“.

За научната и техническата фотография са създадени планини от литература, но художествено-творческите проблеми представляват една неразорана целина, и то не само

у нас, но в световен план. Тъй като фотографията е свързана с киното, което е „фотография в движение“, най-често кинокритиците, теоретиците и изкуствоведите се занимават и с изясняване същността на фотографията. Роланд Барт, един от представителите на структурализма, пише: „Фотографията и киното са чисти продукти на промишлеността, на научно-техническата революция. Това изключително затруднява анализа: би трябвало да се създаде нова естетика, която едновременно да се нагърби и с киното, и с фотографията, като същевременно ги разграничи и дефинира. Досега обаче съществува само естетика на киното, и то построена върху литературни принципи, а фотографията не може да се похвали даже и с това. Тя е бедната роднина на културата, с която никой не иска да се заеме. Аз поне познавам твърде малко текстове за фотографията, които имат действителна интелектуална стойност.“

След 80-те години постепенно се стигна до убеждението, че теоретичното осмисляне на фотографията до голяма степен изостава спрямо нейното практическо развитие. За да отговори на тази нужда, сп. „Българско фото“ откри рубрика за публикация на материали, изясняващи този проблем: от широкия диапазон на теоретичната разработка до свободната есеистична реакция.

Интересът към теоретичните публикации се повиши по-скоро като информация, отколкото като ориентация, тъй като „провокирането“ на мисленето доведе не толкова до осмисляне, а до объркване поради разнопосочните възгледи, подкрепени с позоваване на чужди автори, някои от които засягаха странично художествено-творческите проблеми, служейки си с „терминологията на -измите“. А при нея, според Ласло Мохой Над, „дори специалистите не могат да следят тая ужасна бъркотия“. (Сп. „Българско фото“, 1-2, 1986, „Образи и думи“.) А и нашите критици и теоретици започнаха да пишат твърде маниерно и предвзето, разводнявайки мисълта си в самоцелен естетизъм.

Изкуствоведски подходи

Докато за фотографията като техника съществува огромна литература, теоретични разработки като изкуство почти липсват. И **художествено-творческите проблеми продължават да бъдат една неразорана целина**. В практически план бурен разцвет доби фотохимическата промишленост, която спечели съревнованието с оптическата промишленост. Съвременното изкуствознание се насочи към изясняване на спецификата и уникалността на фотографския образ, но липсата на неговото задълбочено изследване принуди фототеоретиците и критиците да заимстват принципи, критерии и методи предимно от живописта или от естетиката на изкуството въобще.

С разработката на проблемите на фотографията се занимаваха доктори по философия, професори по естетика, кино, теоретици и критици, изкуствоведи. Големите световни майстори като Анри Картие-Бресон, Юзуф Карш, Ансел Адамс, Едуард Стайкен и др. споделяха творческия си опит, но теоретичните изследвания оставаха извън тяхното полезрение. У нас изкуствоведи като Максимилиян Киров, Дими-

тър Г. Димитров, сравнително добре запознати с фотографията, търсеха повече сходство между живописта и фотоизкуството, отколкото тематични, жанрови и композиционни разграничения. Естествено, те не можеха да обяснят нещата докрай, но създадоха някои правилни постановки, върху които можеше да се водят дискусии. В крайна сметка не само те, но съвременното „фотоизкуствознание", при липса на задълбочено изследване за спецификата на фотографската образност, гравитира към възприемането на начала, принципи и критерии, заимствани от живописта, като в документалността на фотографския образ виждат най-характерното отличие от живописния. Изхождат от разбирането, че всеки фотографски образ има свой прототип. Но модерната, поточно абстрактната фотография, не тръгва от предметната реалност: фотографът се стреми, подобно на художника, да разкрие себе си, своята личност, своето отношение към света, който го заобикаля.

Всъщност разбирането, че документалността не само отличава, но противопоставя фотографския на живописния образ, е сравнително ново. Историците на изкуството убедително доказват, че от античността, та чак до 19. век изкуството е възприемано като **подражание** (мимезис) на действителността, на външната природа.

В трудовете по марксистко-ленинската естетика съветските автори, като Мойсей Каган, Анри Вартанов, Валерий Стигнеев, Юри Екелчик, Глеб Пандопуло, Лидия Дикò, Анатолий Головня, Юрий Борев, се докосваха до проблемите, защото дори в обемистия сборник „Основи на марксистко-ленинската естетика", написан от колектив научни сътрудници при Института по история и философия на изкуството към Академията на изобразителните изкуства на СССР, фотографията не фигурираше във „видовете и жанровете на изкуствата".

По това време и нашите историци на изкуството и художествени критици смятаха, „че фотографията е досадно копие на действителността, чиято стойност се изчерпва с автентичността на факта". „Дълги векове и хилядолетия, обяснява Илия Бешков, изобразителното изкуство раздипляше и изясняваше външния свят и сложната човешка природа до деня, в който науката откри изкуственото око – фотографическия апарат, който даде на човека „точна обективна истина" – фотоснимката."

Ръководството на списанието (Алберт Коен, Кръстан Дянков, Никола Станев, Стоян Николов, Божан Тодоров) в разстояние на едно десетилетие обогати фотографската теория и критика с изследвания, някои от които с приносен характер. До известна степен списанието запълни липсата на висше учебно заведение, което да създаде система от научнообосновани критерии за „интелектуализация" на фотографската дейност, със системно разработени научни дисциплини в различните области на фотографията, като бъде приложен интердисциплинарният синтез, който те изискват.

Фотографията улесни критичното разбиране за изкуството и започна да влияе пряко върху формирането на самото изкуство. Според Пикасо, фотографията освободи

„Каква творческа истина може да даде един безучастен, безчувствен наблюдател и може ли да бъде жив един свят, видян и изявен през едно мъртво око, каквото е един стъклен обектив?" Така пишеше Бешков през 1949 г., когато представите му за фотографията се изчерпваха с „вестникарската фотография", когато той самият се смяташе повече за журналист и публицист, отколкото за художник. Две десетилетия по-късно при едно интервю той се запозна с творби на художествената фотография на наши и световни майстори, като Едуард Стайкен и Юзуф Карш, и коригира мнението си за фотографията. Между 70-те и 80-те години проведох разговори интервюта с художника Дечко Узунов, графика проф. Васил Захариев, със Стоян Венев и Цанко Лавренов, с писателя Николай Хайтов и др., публикувани в сп. „Българско фото", в които на фотографията ѝ беше отредено място в съвременната българска образна култура.

живописта от повествователността, от задължението да описва видимата действителност. А според кинотеоретика Андре Базен тя помогна на западната живопис „да приключи с натрапливия стремеж към реализъм“ и да придобие отново естетическата си автономност.

Нещо повече: дори Роланд Барт, който определи фотографския образ като „гранична зона“ на изкуството, заговори за „промененото светоусещане на човека, предизвикано от появата на фотографията“. На Зимната академия на изкуството „Созопол '86“ Димитър Аврамов подробно описа начините, по които фотографията променя „пластичното мислене на съвременния художник. „За създателя на визуални образи, казва Аврамов, камерата се превръща в ново сечиво.“ И пояснява „И действително, ако човек се постарае да проучи нещата, ще установи, че голям брой художници, при това чието изкуство изглежда пълен антипод на фотографското изображение, прибягват до създадения от фотографията репертоар.“ „Парадоксално е, но като че ли естетическият заряд, който фотографията носи, се реализира не толкова в нейната собствена практика, колкото в постиженията на изобразителното изкуство. Там тя разкрива цялата дълбочина на погледа към света, който предлага.“

Явленията хиперреализъм и фотореализъм

През 60-те години в САЩ се зароди явлението хиперреализъм, което премина в Западна Европа като „нов реализъм“, като „фотореализъм“ или „острофокусен реализъм“, изкуство „по-реално“ от самата реалност. За да постигне максимален ефект на достоверност, художникът възпроизвежда реалните предмети с такава точност и детайли, каквато е по силата само на фотографията.

Фотографията даде отражения и върху сюрреализма, определян от някои като „мистичен реализъм“. Видимата действителност се изобразява при него с пределна илюзионистичност и натуралистично сходство, т. е. „фотографизъм“ – един от основните прийоми за пластична реализация при сюрреалистите. Така че фотографията улесни абстрактното изкуство. „Ако можех да избирам между оригиналността и дълбочината в изкуството, бих избрал несъмнено оригиналността“ – тези думи на американския художник сюрреалист Ман Рей изразяват най-характерното в творческия му облик – влечението към необикновеното. Оригиналността му се проявява със служенето с нови, необичайни средства. През 1918 г. той рисува с аерозолен пистолет за боя, с което поставя началото на „аерографията“. По-късно чрез своите „рейографии“ и „рейограми“, постигнати без апарат, той изобразява причудливо разположени предмети върху чувствителна фотохартия само с пряко въздействие на светлини и сенки. Така Ман Рей приближава фотографията до абстрактната живопис. Подобно на своя приятел Марсел Дюшан и Ман Рей изобразява абсурдни предмети, т. нар. „фабрикации“, readimades, като метронома с прикачено човешко око на маховата стрелка или ютията, на която отдолу стърчат пирони.

Роден е през 1890 г. във Филаделфия. Следва архитектура, но бързо се преориентира към живописта. Заедно с



Иван Попов
Човекът

Марсел Дюшан и Франсис Пикабия става един от основателите на дадаизма, а по-късно участва в първата изложба на сюрреалистите в Париж през 1925 г. Макар и изтъкнат представител на сюрреализма, Ман Рей не достига до равнището на стилистично близки, но с по-голям талант художници, като Рене Магрит, Марсел Дюшан, Джорджо де Кирико или нашумелия Салвадор Дали. Сред изкуствоведите преобладава мнението, че истинските шедьоври на Ман Рей са преди всичко в художествената фотография, неговите „рейографии“ и „соларизирани фотографии“, събрани в албумите „Прелестни поля“ (1922), „Електричество“ (1931) и „Векът на светлината“ (1934). Умира в Париж през 1977 г.

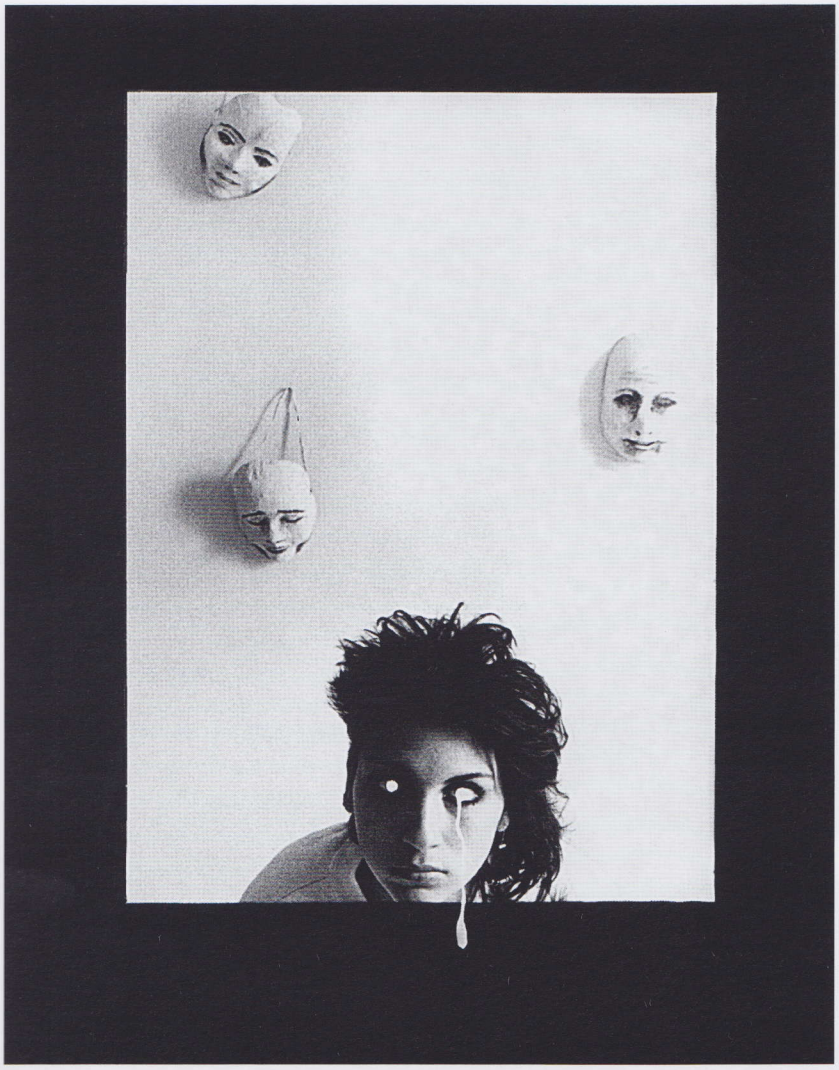
Като творци със сюрреалистична насоченост у нас се проявяват Христо Богданов от Варна, който след 1974 г. създаде няколко десетки творби, и по-подчертано – Динамир Предов, Иван Попов от Плевен, който след 1988 г. представи един цикъл от около десетина творби, с които участва във „Фотоваканция ’88“, а през следващата година показа циклите „Човекът“, „Виновен е!“, „Екомутант“, „Популация 56“, „Стената“ и др. С тях участва в „Промоция 90“. Фотографията за него е средство за общуване. Засяга проблема за истината, за смисъла на живота и теми, които са отклик на обществено-политическия живот. С помощта на монтажа сътворява причудливи изображения, които според него придобиват самостоятелно звучене – нито са графика, нито конвенционална фотография. В тях прозира „непримиримост срещу застоя, манипулирането с човешкото съзнание, натрапването на стандартни ценности“: Защо предпочитам сюрреализма, пита се Попов. „Защото там фантазията намира широко поле за реализация и разликата между реалното и нереалното е заличена.“

Кризисни явления: екзистенциализъм, автотематизъм

Понякога фотографията е една голяма лъжа,
която ни се струва по-вярна, когато
съдържа определена частица истина.
Бертолд Байлер

В десетилетието между 80-те и 90-те години, а и след това, се появиха автори, които се насочиха към модернизма във фотографията, като се откъснаха от реалността и потърсиха „фотографските права на абстракцията. Опитвайки се да ги очертае от позиците на марксистко-ленинската естетика, Георги Лозанов стигна до извода: „Абстрактното изкуство е рожба на модернизма. А той от своя страна е резултат на кризата в буржоазното общество, в която навлиза буржоазният интелектуалец, тъй като той престава да бъде носител на действително значими идеи... Буржоазният художник започва да преживява обкръжаващия го свят като неуправляем хаос или сляпа необходимост. При абстракционизма т. нар. „бягство от действителността“ е отказ от контакта с комуникативната система, а това е израз на мирогледна криза.“

Как да си обясним, че у нас, където социалистическият режим водеше непримирима борба с упадъчното



Светлана Бахчеванова
Самотата II (триптих)

буржоазно влияние, не само се допускаха, но се насърчаваха и дори награждаваха творби, присъщи на буржоазното изкуство, на екзистенциализма, на песимизма, на кризата в човешката личност? Така голямата награда на салона по експериментална фотография „Стилб '85" на Светлана Бахчеванова бе опит чрез един триптих да изрази по фотографски път едно кризисно състояние – самотата, обхванала наши творци, а и авторката. В творчеството на Станка Цонкова, на Такор Кюрдян и на Антони Георгиев, дори на Нели Гаврилова, прозвучават нотките на екзистенциализма, израз на идеята за абсурдността на човешкото битие, когато човекът е осъден да живее в атмосфера на страх, несигурност, отчуждение, грижа, самота.

Георги Лозанов сполучливо определи творбите на Станка Цонкова като създадени „зад гърба на красотата". А изобразителният материал например в колажа „Материализация на чувствата", награден във Франция – Ролен, е така „смлян" и оформен, че всичко от реалността е сведено до знак, въведен в хаотична, несвързана семантична система, позната от творбите на дадаистите и сюрреалистите от 60-те и 70-те години.







◁

Станка Цонкова
Портрет

Композиция



Недялко Костов

е от поколението, което към 50-те години започва като юноша фотолюбител и продължава да израства до степен на преподавател в кинофотоклуб и художествен ръководител в училището за сценични кадри в Пловдив. Участва във всички регионални и национални изложби. През 1979 получава званието фотограф художник, изявява се особено успешно в салоните по художествена фотография. Участието му в десетки международни салони по художествена фотография в около 20 страни, членки на ФИАП и е отличен със званието АФИАП и редица престижни награди.

Недялко Костов
Почивка

На вратата

Реалистичен поглед

Безпокойството на Георги Папакочев е до известна степен оправдано. През май 1998 г. в рамките на традиционните „Международни фотографски срещи“ бе показана колективната изложба „Декомпозиция“ от творби, създадени в края на 80-те и началото на 90-те години. В подбраните творби, не само в серията на Кийт Арнат, а и при други автори, са изобразени предмети от боклукчийските кофи: смачкани капачки от бутилки кока-кола, книжни мухоловки, пластмасови играчки и конфитюрни отпадъци, все елементи, с които се решават „проблемите на композицията“. По това време в други пловдивски галерии участват с нетрадиционни изложби Станка Цонкова, Галина Ушева и посмъртно Такор Кюрдян (1946-1997). Неговите творби предават „персоналната идентичност“ на човешки тела върху свитъци фотохартия. И всичко това се определя като „голямо изкуство“, един „алегоричен архетипен“ свят, някакво човешко състояние преди цивилизацията.

Творчеството на Такор Кюрдян може да бъде прието като фотография само доколкото той използва светлината и химикалите, като маже моделите си с проявител. Няма обектив, няма негатив, няма камера, няма „фотооко“ като естетическо виждане в класическия смисъл на този термин. Неговите творби са „фрагменти“, които се проектират директно върху фотохартията, като отпечатъци на голи човешки тела, увити в хартията. Тези творби, според Лозанов, са „по-скоро грозновати, носят някаква несръчност, измъченост и незавършеност. Тук-там се забелязват очертанията на голи женски тела, които внасят известна доза еротичност в хаоса от усещания.“

В средите на Българския фотоклуб теоретичните проблеми се разглеждаха очистени от всякакви философски спекулации, доктринерство и есеистични реакции. Любен Пиперков разглежда фотографията преди всичко като знание, като синтез между наука, техника и изкуство. Петър Божков решително се противопоставя на онези „превзети естети“, които вместо да изяснят същността и спецификата ѝ, се мъчат да я вкарат в една скована дефиниция, в която динамичната ѝ същност е вкарана като в калъп или матрица.

От научно-техническа гледна точка фотографията се определя като „**универсален оптико-химически способ** (метод) за възпроизвеждане действителността в трайни двуизмерни образи върху светлочувствителни слоеве (фотоматериали) чрез химическото или физическото въздействие върху тях на различни, най-вече светлинни лъчи.“

Като изобразителен способ фотографията предава цвета, формата на предметите, обема и пространствените измерения чрез линейната, въздушната и тоналната перспектива. Тъкмо като технически способ фотографията дава възможност чрез нея действителността да се отразява, документира и фиксира, регистрира не само като оптически точно копие, но и да пресъздава, да претворява действителността в художествени образи, т. е. в изкуство.

Писателят скрепява своите мисли с помощта на пишеща машина, но не тя превръща поезията или прозата в изкуство. Защото с пишещата машина може да се напише стихотворение, разказ или роман, но с нея ресторантьорът може да пише и менюто, листата за ядене. Човекът, който си служи с четка и бои, може да бъде бояджия или живописец, така, както и този, който си служи с длето и чук, може да бъде скулптор или каменоделец.

И при фотографията човекът, който си служи с камерата, може да бъде занаятчия фотограф или артистична личност, фотограф художник. Георги Папакочев, анализирайки фотографското творчество в периода на биеналетата 1979-1989 г., стига до песимистичния извод:

„Трескавият стремеж към оригиналност, неудържимото и нелепо желание да смаем света с гениалното „изстискване на формата“ или довеждането ѝ до абсурд са сигурни признаци за творческа невроза.“ И заключава: „Далеч съм да поставям под съмнение правото на експеримент и творческо търсене, но то не може да се изрази в „интелектуални гърчове“, които потъват в тресавището на западащата посредственост.

През последното десетилетие обаче този род творби застрашително нарастват и посетителите на изложбите изразяват загриженост та си, че „някои от днешните фотографи се стремят да ни представят „един абсурден свят, населен с тревожните призраци на едно шизофренично съзнание, което отреагирва на душевното състояние на авторите си.“ И се съмняват в психическата им устойчивост. Те питат: Това ли е фотографията на утрешния ден, както мислят някои „авангардисти“, които са отишли толкова напред, че като се обърнат, не виждат дали някой ги следва. А нали „авангард“ означава водещ, челен отряд?

ГЛАВА VII

Фотографска критика

Критиката е филтърът, през който ще се прецеди мътният порой, за да останат само най-чистите струи на творчеството.

Владимир Василев

Определено трябва да се каже, че до появата на сп. „Българско фото“ критиката съществуваше в зародиш. Именно в списанието в продължение на четвърт век критиката излезе от ембрионалното си състояние. Критиката предполага знание, компетентност, висок професионализъм, собствена позиция и дълбока принципност.

На практика с критична и оценъчна дейност се занимаваха редакционни и художествени съвети при прегледи на фотографското творчество, на теоретични конференции. Към Клуба на фотодейците към „Българска фотография“ бе създаден Постоянен художествен съвет от почти несменяеми членове. Те регламентираха свой „умишлено закрепостен критерий“, който посрещаше болезнено всяко оспорване на компетентността и правилността на решенията им. От този съвет се излъчваха най-често журитата на изложби и комисиите за удостояване със звание „фотограф художник“.

С критическа дейност се занимаваха най-често теоретици и критици непрофесионалисти: философи, филолози, изкуствоведи. При липса на изградена изкуствоведска методология у нас, „критиката се натоварваше със задачи, които не бяха по силите ѝ. Тя прилага към фотографската образност критерии, заимствани от другите изобразителни изкуства или на изкуството въобще“. (Георги Лозанов)

Твърде често в оценката на творбите художественият критерий се заменя с журналистически. Най-често художествените качества се подменят с тематичните им достойнства: естетическият критерий през тоталитарния период се превръщаше в утилитарно политическо изискване, а партийността и идейността чрез класово-партийния подход разтваряше фотоизкуството в идеология и го превръщаше във фотопропаганда и политическа публицистика.

Според Любен Пиперков незадоволителността на специализираните естетически изследвания на фотографията, върху които трябва да „легне“ художествената критика, води до механично отнасяне на общи понятия от марксистко-ленинската естетика, преработени и пригодени към фотоизкуството и към конкретни творби. Така те звучат пределно общо, валидни за всяко изкуство и при конкретния анализ на творбите не внасят нищо ново. Това създава тавтологичен тон на редица критични материали, като естетическият анализ вместо да помогне да се вникне по-дълбоко в художествената тъкан на творбата, ни отчуждава от нейната специфика. Така критиците, особено амбициозните, които, без да са държали фотоапарат през

живота си, са се заели да „осмислят художествената практика на българските фотографи“ и вместо да избистрят, увеличават мътилката.

Тази критическа несъобразност се дължи на свободното навлизане на естетическите теории от другите изобразителни изкуства. За да се отдели „онова общо“, което важи за всички изкуства, от онова, което е „валидно“ само за фотоизкуството, трябва да се създаде специфична за него концепция, един специализиран изкуствоведски подход към фотографската образност. Но за това е нужна задълбочена професионална подготовка, а не свободни есеистични упражнения, подсилени с цитати от Роланд Барт, Сюзан Зонтаг, Хулио Кортасар, Маршал Маклуън и други нашумели имена.

И така, фотографската критика, разгръщайки субективно изкуствоведски и естетически тези, създава едно хаотично теоретично движение, в което „научното се подменя с интуитивното, художественото с журналистическото, идейното с външното, ценностното с фактологическото“ (Л. Пиперков). Едно движение, у което липсва здрава научна основа, изградена с висок професионализъм, която се заменя с есеистични хрумвания и инвенции на критика и неговия личен вкус.

Фотографията е знание и култура, която изисква не да се приспособяват към нея принципи и критерии от други изкуства, а да се открият нейните собствени критерии, които да позволят да се възприемат фототворбите в техните специфични интелектуални и ценностни измерения.

Човекът, който стои зад фотоапарата, трябва да притежава знания, защото неговата култура, талант и професионална подготовка са решаващи, за да създаде художествена творба. Снимачният процес почва, преди да сме се докоснали до камерата, при наличието на вече изградена ценностна система към обекта, а не, след като е създадена творбата, да се чака критици непрофесионалисти „да осмислят“ художествената практика.

Теоретичното осветляване на художествено-творческите проблеми на българската фотография трябва да е дело и на самите фотографи, които не трябва да разчитат само на оценките на критиката, а са длъжни да насочат усилията си сами към усъвършенстване и самообразование за постигане на висок професионализъм. Перфектното овладяване на фототехниката е необходимо условие, но то трябва да се съпътства от една голяма обща и изобразителна култура. Фотографската теория не е привилегия само на критиците. Тя е основен източник на знания за всеки фотограф. При това не бива да се разчита само на институционните форми на квалификация.

Какви трябва да бъдат пътищата и методите за професионалното усъвършенстване на българските фотографи?

Според Л. Пиперков, налага се изграждане на **единен национален център** за усъвършенстване и специализация с необходимата материално-техническа база и компетентни преподаватели и методисти. Досегашната практика на седмични и двуседмични квалификационни курсове трябва да

бъде заменена със специализация, при това с откъсване от производството и периодично изпращане на фотографи, технолози и лаборанти на специализация в чужбина.

Критика на фотокритиката

Такава правдива самокритика направи Георги Лозанов. Полагайки усилия за един „откровен критичен анализ, той стигна до извода, че „критиката у нас се е заела със задачи, които не са по силите ѝ. В „Отворено писмо до себе си“ (или от „Философа до фотокритика с любов и омерзение“), Лозанов установи, че някои лица, без да са фотографи, си присвояват странното прозвище фотокритик и имат дързостта, а понякога и нахалството, да превръщат собствените си виждания в оценки, от които да съдят чуждите. (Признава, че и той е от тях. Сп. „Българско фото, бр. 6, 1989 г.)

Целият проблем, според него, се свежда до отговор на въпроса: **Как да заменим конюнктурните съображения и личните пристрастия с аналитично вглеждане в конкретните творби и с теоретично обосновани критерии за оценка?** Той долови, че и към фотокритиката се предявяват същите повишени изисквания, както и при всяка сериозна критика: висок професионализъм, теоретична подготовка и практически опит. Прецени, че теоретичната подготовка дава половината от отговора, останалото идва от практиката. А той я нямаше. Въпреки това той стигна до някои задълбочени преценки при анализа на конкретни творби, тънка наблюдателност и дори интуитивно прозрение. Но рядко му се удаваше да обобщи наблюденията си и да стигне до синтез. **Защото силата на цялостното въздействие, което носи образният строй на художествената творба, не е просто сбор от отделните ѝ компоненти.** Това е способността на твореца да постигне синтез от тези компоненти, да изрази идеята, концепцията, замисъла на творбата. Но такава способност за обобщение и проникване отвъд видимото трябва да притежава и фотокритикът, и художествено образованият зрител.

Разчитайки на вродената си интелигентност и на придобитата обща и изобразителна култура, Лозанов със завидна лекота се „преквалифицираше“ от философ във фотокритик и теоретик, в изкуствовед, в журналист и културолог и накрая в медиен специалист. Тази енциклопедичност на знанията дава възможност за широта на погледа, но същевременно крие опасността от изпадане в еклектизъм. И затова някои от генералните му оценки съдържат известни противоречия. Дали защото е внук на философ, завършил в Хайделберг, или защото е философ „по душа“, през 70-те години той се насочи да следва философия. Но тогава у нас не се преподаваше модерна западна философия, а марксизъм-ленинизъм като единствено правилно учение, нещо като универсален ключ за обяснение на всички явления в света. То изключваше всяко „инакомислие“, което бе определяно като ревизионизъм, опортюнизъм или буржоазен либерализъм. По-късно, като заместник-главен редактор на в. „Народна култура“, Лозанов споделя с читателите свои мисли за студентските си години...

„А тогава, през 70-те години, пиехме водка, четяхме Солженицин в емигрантски издания на пилюр и решавахме проблемите на метафизиката на гърба на собственото си съществуване. Така че предпочитахме виденията на некомпетентността и безсистемността на идеологически скопеното ни академическо образование. (В. „Народна култура“, бр. 52, 20. XII. 1990 г.)

Приятен събеседник, Лозанов импонираше с живата си образна реч и често изглеждаше ексцентричен със слабостта си към словесни каламбури, с които нарушаваше „конвенциите на общуването“ и напомняше, че „нищо от това, което казваме или правим, не е равно на себе си“. Но в крайна сметка той се отказа от философията, може би споделяйки мисълта на проф. Исак Паси: „Философията е знание, затворено с сферата на абстрактната мисловност, което не произлиза от живота и не служи на живота.“ Макар и в теоретически план Лозанов не можа да реши проблемите, но той даде на някои от тях правилна постановка. Негова е заслугата, че раздвижи блатния застой в сп. „Българско фото“, което, след като попадна в ръцете на „профани“ главни редактори като Иван Славков или Кольо Колев, загуби своя профил и изпадна в „естетическа всеядност“ и литературност. А Лозанов беше принципен, със собствени възгледи и критерии, които умееше да защитава, докато „профаните“ се колебаеха и суетяха.

Лозанов принадлежеше към младата българска интелигенция, която израсна и се утвърди през тоталитарния период. И сподели нейната съдба. В една статия, публикувана във в. „Век 21“ през декември 1992 г., Иван Младенов от Блумингтън, САЩ, даде една не особено ласкава оценка на тази интелигенция. Той се спря и на Лозанов, като го постави в онази „малка групичка интелектуалци, които имаха последната възможност да не бъдат поредното изгубено поколение, в което се оглежда неуспехът на режима да създаде свой елит – продукция на социализма“.

Мисловна и емоционална критика

Ако обобщим фотокритичната дейност у нас, стигаме до убеждението, че почти всички фотокритици се стремят да преодолеят личните си виждания, пристрастия и вкусове и да достигнат до една обективна критика, макар по своята същност изкуството да е субективно отражение на обективната действителност. Колкото и да се стремим към един „научен и теоретически обоснован критерий за оценка“, той е практически трудно постижим, защото „няма обективна критика, както няма обективно изкуство“. (Димитър Аврамов) Въпреки претенциите, критиката не може да добие строгостта на обективна наука, нито анализът на художествената творба може да се превърне в хладнокръвна разсъдъчна дисекция, нещо като естетическа аутопсия. Ако приемем съвременното схващане за художествен образ, той се разглежда като процес и се проследява създаването на художествената творба от възникване на замисъла до възприемането му от зрителя, образът не е самият предмет: картина, статуя, фотография.

В този смисъл трябва да се разбира мисълта на Жил Роа, че изкуството е най-краткият път от човека до човека. Творбата е щастливо съчетание между мисъл и чувство, между критичния разум и прозрението на интуицията, за да проникнем до скритата съкровеност на нещата и до сърцевината на художествената творба. Затова наред с „разумните“ и теоретично обосновани оценки, необходимо е да прибегнем до „ирационалните пипала“ на съзнанието: усета, интуицията, емоцията, чувството, страстта, порива към възвишеното и прекрасното, прозрението и вдъхновението.

Следователно освен научно обоснования теоретичен критерий необходима е способност за емоционално проникване в света на твореца, за да достигнем до художествената тъкан на творбата, до дълбоките пластове на вътрешната ѝ структура. Особено когато изразните средства: линии, форми, багри имат символно и метафорично значение. Сирак Скитник казваше: „изкуството е преди всичко къс душа, а после конкретна даденост“. То предполага вчувстване и вживяване, а не само една логическа схема. Бюфон твърди: „Стилът, това е човекът!“ Наличието на стил или личен почерк е духовното присъствие на човека, неповторимата индивидуалност, която критикът трябва да разкрие и зрителят да възприеме. Стилът предполага доведени до кристализация духовни естетически ценности. Той е мярка за зрялост. Петър Абаджиев споделя: „За мен фотографията трябва да носи идея, страст, да пресъздава човешки мисли и чувства, мъки и радости, провали и успехи, сливането с природата, вярата, съвремието. Да бъде жива фотография. Но това са мисли на творец, на художник фотограф, а не на теоретик, доктринер. Проф. Николай Йорданов е дълбоко убеден, че „не може да има сполука в нещо, което не лежи в сърцето“.

Пловдивските международни срещи след 80-те години дават добра възможност за запознаване със съвременните тенденции във фотографията. Но те са възможност за информация, но не и за ориентация. А тъкмо от това се нуждаем. Защото в съвременната световна и българска фотография съществуват противоречиви насоки. Тя се намира на методологически кръстопът, без стабилна опора за ценностна ориентация.

ГЛАВА VIII

Цветната фотография

Насоки и проблеми

Димитър Ерменков

е роден през 1956 г. Запознава се с фотографията във фотоклуб в Младежкия дом в Сандански. Същинска фотографска дейност развива като студент в киноинженерния институт в Ленинград. Работи с диапозитиви и диапорами, съчетани със звукова фонограма. Започва работа като инженер, специалност телевизия в радиотелевизионния център в Благоевград.

Тук се включва във фотографската група и участва в редица фотографски прояви: изложби и конкурси от регионален и национален характер. През 1986 г. получава званието „фотограф художник" и показва свои творби в международни изложби и конкурси – получава първа награда на Световния младежки форум в Москва, сребърен медал в Испания – в конкурса „Реус" за спортна фотография; сребърен медал за участие в диапорама в биенале на българската фотография – 1987 г. През 1989 е удостоен със званието „АФИАП" – артист на Международната фотографска асоциация.

Работи в частния бизнес (фотоуслуги, цифрова фотография) и продължава артистичната си дейност.

Основата на цветната фотография бе поставена в началото на века, но първите цветни материали се появиха у нас едва през 1935 г. от фирмата „Кодак" и през 1936 г. от „Агфа" след практическото разрешение за директно получаване на цветни образи. Благодарение на откритието на многослоестите емулсии с различна хроматична чувствителност и на цветната селекция в дълбочина, вместо в плоскост, директното снимане цветно се превърна в опростена и достъпна техника.

Обаче лабораторната обработка (проявяване, инверсия, оцветяване) в началото беше твърде сложна дори за напредналите любители. Затова производителите на емулсии за цветни филми поемаха грижата за обработка в своите добре обзаведени лаборатории, където докъм 40-те години пращахме своите филми, първоначално в Германия, по-късно и в Унгария и след около месец ни ги връщаха.

Снимаше се на размер 24 x 36 мм с малкоформатните апарати: „Лайка", „Контакс", „Ретина", „Екзакта", „Велтикс" и др. Получените цветни диапозитиви показвахме с малки прожекционни апарати при домашни и публични прожекции. У нас първите цветни снимки (диапозитиви) направи през 1938 г. Никола Божинов на „Агфаколор", а Бончо Карастоянов – на плаки „Люмиер аутохром" и въведе цветния филм „Кодакхром". Основните принципи на цветното снимане бяха предмет на оживени разисквания в Българския фотоклуб, като се стигаше до извода, че цветната фотография има свои технически и естетически принципи, различни от принципите на черно-бялата. Цветното снимане изисква не само други материали, но друга вътрешна настройка, друга психологическа нагласа, друго виждане, като се отчита разликата между виждането на цветовете от човешкото око и тяхното възпроизвеждане от цветния филм.

При черно-белия филм пластичността се ражда от светлосянката и нейните съчетания, докато в цветната фотография сенките нямат това значение и дори да липсват, от това не страда образното възприемане на обекта. При обсъждането на цветните диапозитиви особено внимание се обръща на цветната пъстрота: тя упражнява мощно въздействие върху нашите сетива, но затова пък отклонява вниманието ни от тематичното съдържание, от вътрешносмисловите елементи и го насочва към формално оптическите свойства на цветните съчетания и техния външен ефект. В този смисъл стигнахме до извода, че цветната фотография се явява по-лесно достъпен метод от черно-бялата, която изисква по-задълбочено разкриване на замисъла, по-голямо умение и изискан вкус. Изучавахме школата на Ханс Виндиш и особено два от формулираните принципа: „Пъстрото не значи цветно" – Bunt ist nicht farbig и „Точното възпроизвеждане на цветовете не е цветна хармония" – Farbenrichtigkeit ist nicht Farbenharmonie.

Димитър Ерменков
Напред





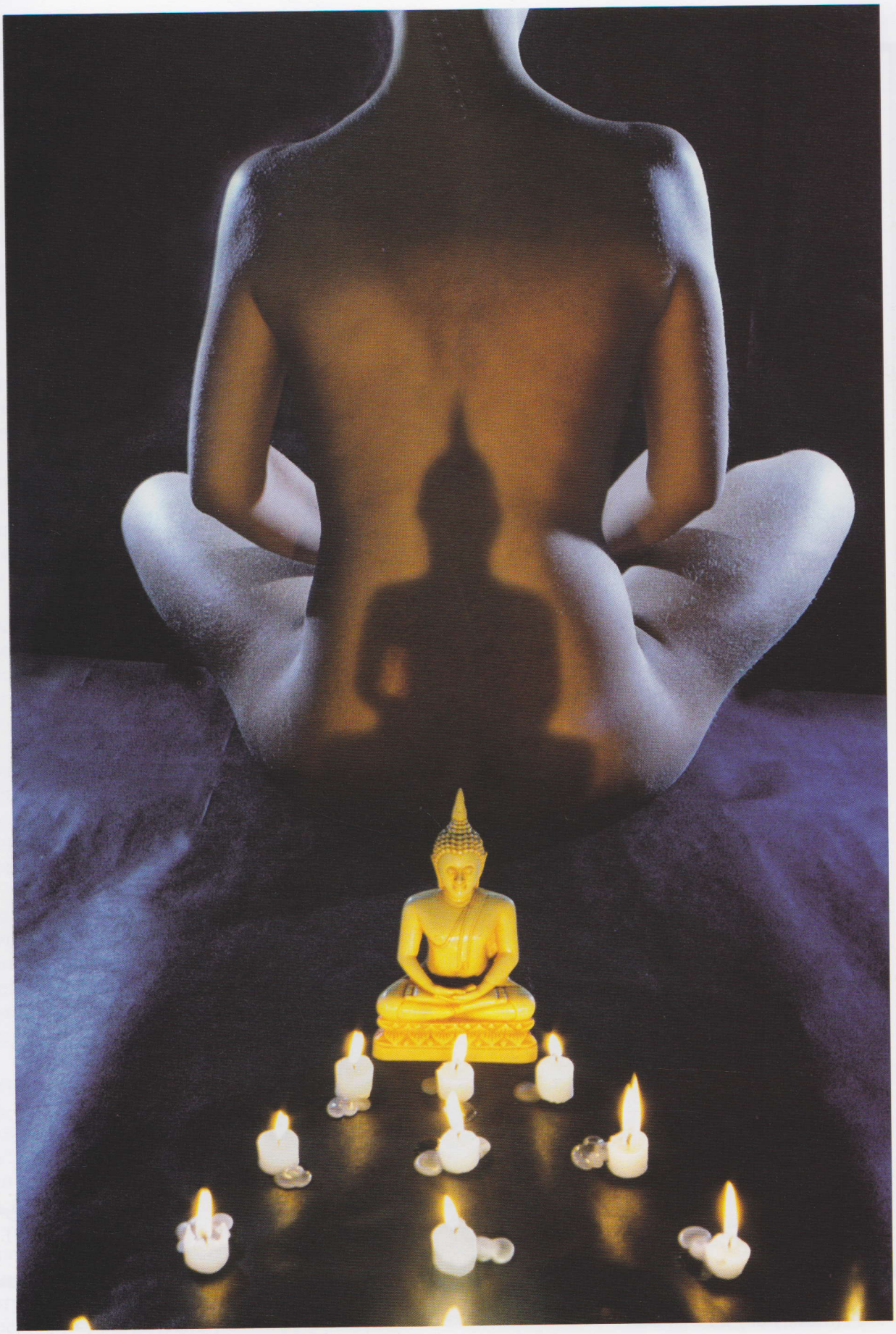
Състезание

По-късно през 1978 г. се запознахме с подобни възгледи, изказани от големия фотограф Ансел Адамс: „Цветната фотография не ме задоволява напълно. Не се получава онова взаимоотношение, което съществува при художника и избраните от него цветове. Субективната намеса, въпреки разширените ѝ възможности, не може да постигне желания ефект. Черно-бялата е значително по-въздействаща смислово, по-емоционална, по-дълбоко изразителна."



Димитър Ерменков
Белите нощи в Ленинград
▷
Александър Нишков
Буда

През 1954 г. в Българския фотоклуб проследихме художествените проблеми и на цветността в киното, стремежа да се реши проблемът за „драматургията и оркестрацията" на цветовете в киното. Насърчителните технически резултати на новите тогава цветни филми показаха, че цветността не може да бъде проста външна украса и натуралистичен придатък, а трябва да е свързана с идейното съдържание, да бъде осмислено емоционалното ѝ въздейс-




Le Mon

твие. Изхождайки от мисълта на Маркс, че „чувството за цвят е най-популярната форма на общото естетическо чувство“, ние разгледахме усещането за цвят от позициите на съвременната наука за цветовете, за да си изясним разликата между физическото виждане на окото и оптическото виждане на цветните фотографски слоеве.

Наричат цветността „зрителна музика“. Според Георги Ст. Георгиев закономерностите при цветния спектър са такива, че той покрива само една цветна гама, но затова пък разполага с по-голямо полутоново богатство дори от симфоничната музика! Но за това според него е потребно голямо майсторство и тънък художествен усет за „дирижиране“ и „оркестрация“ на цветовете. Развитието на цветната фотография в последните години разшири тази възможност, особено при цветната графика (изохелия), за да обогатим изразните възможности на „тази богиня на оптическата достоверност“! Хелга Парис: „Цветната фотография дава много реална представа за действителността, докато в черно-бялата се абстрахираме от някои неща и слагаме ударението върху точно определени факти и идеи. Високо ценя цветната фотография, но предпочитам черно-бялата, защото само пред нея зрителят е склонен и принуден към размисъл, докато цветната приема като картина.“ (Интервю за сп. „Българско фото“, 6, 1990 г.)

Промените, настъпили в изобразителното изкуство през десетилетието между 1956-1965 г., определено като преломно в българската живопис, доведе до съществени промени: най-напред пълното реабилитиране на пейзажа и натюрморта, подценявани и пренебрегвани доскоро, и промени в тематичната композиция: с малки изключения тя се прости с наивно наподобителното, илюстративното и анекдотично мислене, като се насочи към по-сложни и повъздействащи форми, в които пулсира духът на нашата съвременност. Фотографията също се освободи от догматичната естетика, която беше провъзгласила обективистичното подражание като основен и задължителен постулат.

Но промененото отношение към пейзажа във фотографията, по-точното изясняване на философско-естетическото отношение към природата получи своята убедителна мотивация и практическа реализация към 80-те години. Най-значителната промяна през това десетилетие бе „порив към нова цветност“ в живописта със стремеж към „звучно“ нюансиране.

Освободеният от своите описателни функции колорит, от ролята му на натуралистичен придатък към формата, трябваше да се насочи към други, по-творчески възможности: „цветът ставаше самостоятелно изразно средство“, „своеобразна метафора на вътрешни състояния“. Свързан с образа, който моделира или тонира, той можеше да го потопи в една или в друга желана емоционална атмосфера. „В този смисъл, използван с верен усет за психологизъм, колоритът можеше да разкрие по-вярно преживяванията на художника, който се е освободил от локалната багра на предмета.“ (Димитър Аврамов, „Летопис на едно преломно десетилетие“, 1994 г.)

◁

Александър Нишков
Глава на мъж (по Пикасо)



Роза Сотирова
Залез в Кариба, Зимбабве

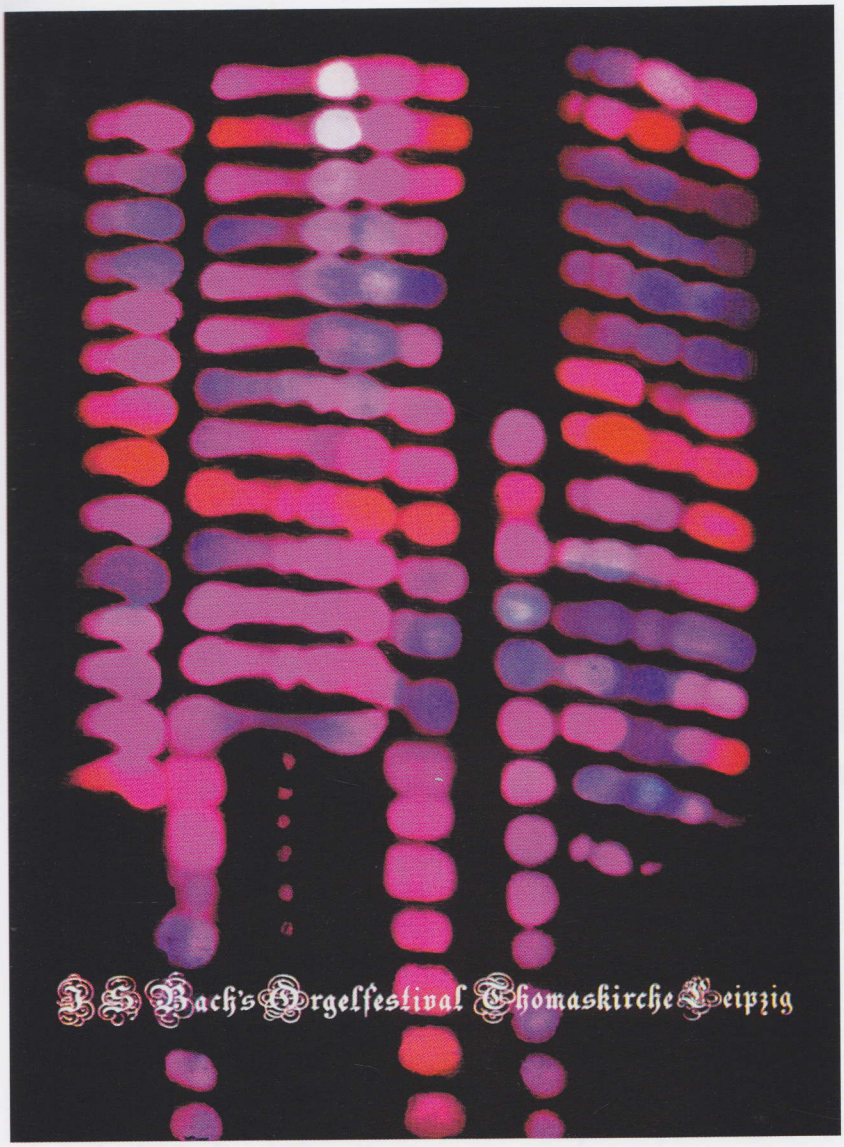
„Исторически погледнато, в порива за нова цветност нямаше нищо непознато: защото бяха известни ретроспективните изложби на Иван Милев, Владимир Димитров–Майстора, Кирил Цонев и др. Все още живи и дейни бяха Златю Бояджиев, Цанко Лавренов, Дечко Узунов, Стоян Венев и др. Но след натуралистичното третиране на колорита през догматичния период след 1956 г. той бе почувстван като нещо ново, като внезапно „проглеждане“ след краткотрайна, но мъчителна слепота. И нищо чудно, че младите художници бяха „екзалтирани“ в преоткриването на автономната багра, изживявайки я едва ли не като собствено откритие.“

Във фотографията проблемът за колорита бе поставен теоретически и решаван практически след 70-те години, особено през 1972 и 1974, а „българският колорит“ като национална изразност беше обоснован от Петър Божков към 80-те години. Цветната фотография в пълен размах не

само като количествен, но и като качествен показател, се изяви през десетилетието 1980-1990.

При все това цветната фотография в България изоставаше от световното развитие, където след 60-те години настъпи истински бум. Така, докато в любителската фотография през 1955 г. цветните снимки в света са 12 % от всички снимки, през 1963 г. те достигат 37 %, а към 80-те години към 90 %. При това качеството на цветните материали се усъвършенства и чувствителността на обратимите и негативните филми достигна до 33 ДИН (1600 ASA), а на черно-белите – 36 ДИН (3200 ASA). Така след време може да се правят спокойно снимки на лунно осветление.

За обработката на цветните фотоматериали в света се въвеждаха напълно автоматизирани високопроизводителни машини и лабораторни съоръжения, област, в която ние закъсняваме, както и с „някои несъответствия в материално-техническата база, в по-високите технологически изисквания и подготовката на кадрите". Некачествено е лабораторното обслужване и снабдяването с фотоапаратура и



В края на миналия век ***плакатът*** *постепенно навлезе във всекидневието на хората и се превърна в изкуство. През 30-те години към изобразителните похвати при плаката се настани и фотографията. Отначало боязливо, с фотомонтажи и апликации, а по-късно – властно, като самостоятелно изразно средство. Тя нахлу неудържимо в ателиетата на художниците плакатисти.*

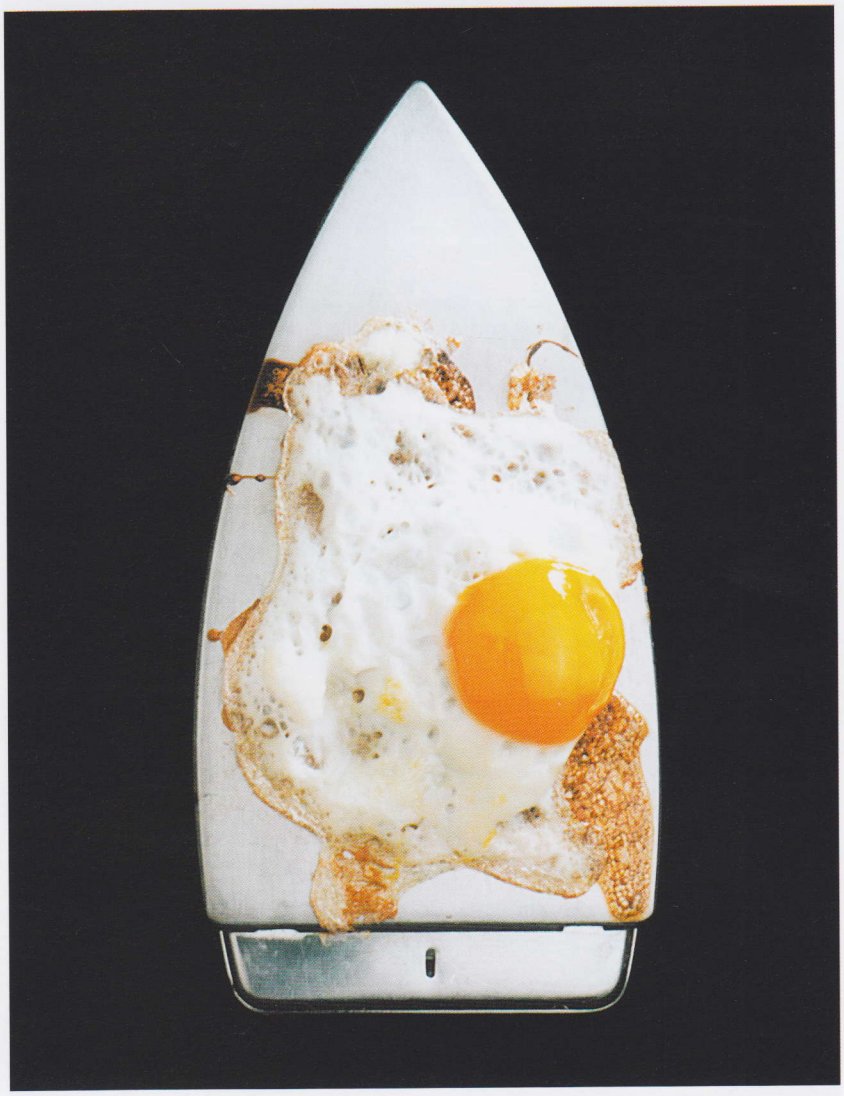
Стремителното развитие на полиграфията обогати и разнообрази изразните му средства. ***Фотографията зае мястото си в приложната графика****. Опитът на майсторите на фотографията принесе безценна полза на плакатиста.*

Първото биенале на плаката във Варшава – 1966 г. донесе първия международен успех на българин – на Ралица Станоева, която изгражда творбата си изцяло със средствата на фотографията. Музиката на органа внушава графични представи чрез цветови нюанси, подобно на стъклопис на готическа катедрала. Технически е използван ефектът на слънчевата светлина, падаща през щори върху стената на затъмнена стая. Полученият резултат е оконтрастен чрез няколко последователни репродукции. Допълнителното оцветяване и шрифтът осмислят фотографския елемент, превръщайки го в завършена творба.

Ралица Станоева
Музикален фотоплакат,
награден на „Бахов органов
фестивал" в Лайпциг – 1964 г.
с бронзов медал
и на Първото биенале
на фотоплаката
във Варшава – 1966 г.

фотоматериали. Не само любителите, но и повечето професионалисти не разполагат със собствени лаборатории. Със създаването на уедрена и централизирана лаборатория може би ще се реши въпросът.

Някои български професионалисти, на първо място ст. н. с. инж. Георги Захариев, сполучливо обработваха обратимите цветни филми на АГФА. В продължение на пет години упорит труд и експерименти той разработи по-опростени методи за обработката на цветните трислоести материали „AGFAcolor", които намериха широко приложение сред българските професионалисти и любители. С тези



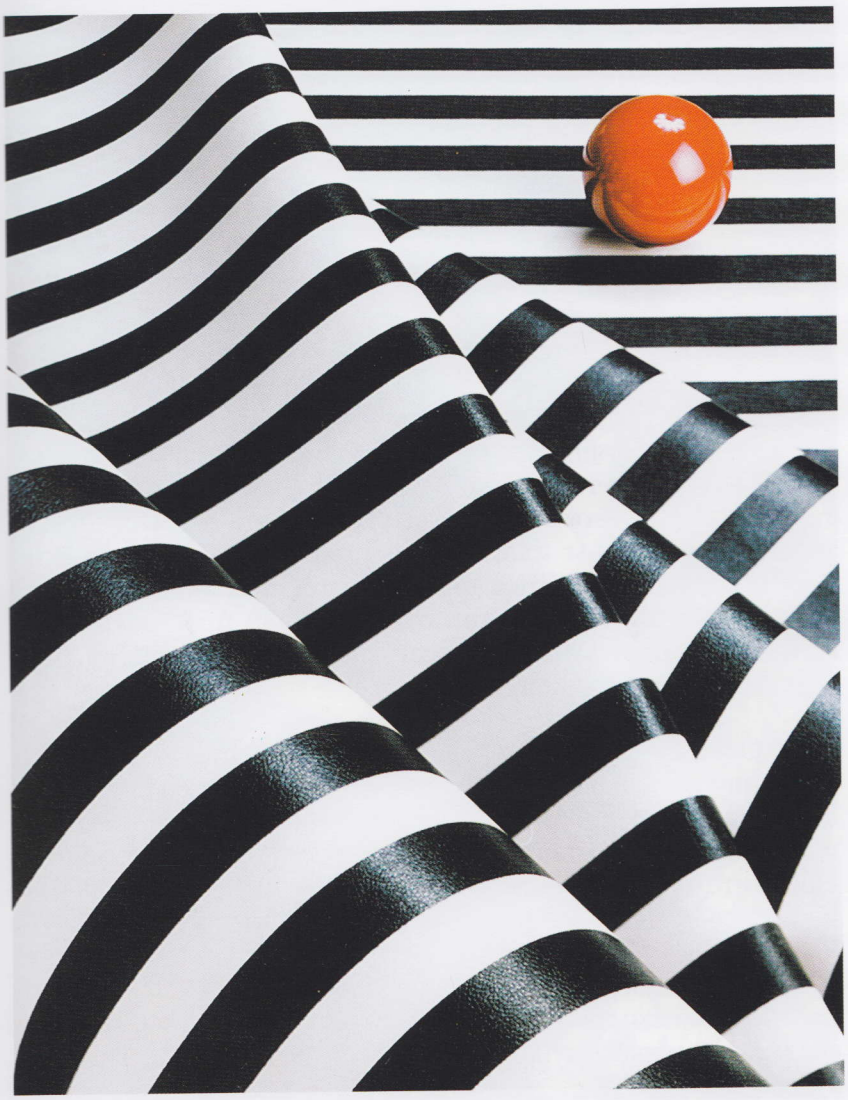
Явор Попов
Яйце на око

разработки секцията „Фотография" при НИИКРА (Научноизследователски институт по кинематография и радио), ръководена от инж. Захариев, изпревари обработката, опростяването и подобряването ѝ, предложена от самите фирми производителки от социалистическите страни. Последваха нови успешни експерименти на Георги Захариев за подобряването на цветопредаването и обработката на цветните фотоматериали.

Любен Пиперков заедно с Иван Викторов прави пър-

вите цветни фотографии с научна цел още през 1955 г., а на следната реализира първия научно-медицински цветен филм и внедрява цветната стереофотография в медицинската документация. Въобще цветната фотография у нас намери пълноценно приложение най-вече в медицинските институти.

У нас Владимир Димчев през 1974 г. направи успешни експерименти да обогати художествената изразност с помощта на някои техники като цветната изохелия. Това постигна предимно при художествения плакат и фоторекламната цветна фотография.



Явор Попов
Бяло, черно и червено

„Инвазията“ на цветната фотография през последните години отбеляза успехи в научно-техническата област, автоматизацията и индустриализацията на снимачния процес и обработката на материалите. Но в областта на художествено-творческите проблеми при цветната фотография не се получи особен напредък.

По пътя на художествено-творческото образно овладяване успех постигна Петър Божков в това, което условно наричаме „български колорит“. Без да теоретизира, той

обоснова един художествен възглед за колорита, който като съвкупност от багри се възприема от определена „българска нагласа“, при която да затрептят „най-нежните и тънки струни на народната ни душевност“.

Българският колорит така, както го възприема Божков, „е онзи вътрешен отглас у нас, който възниква от усещането на неповторимия облик на родната природа, онова дихание на земята, шумоленето на тревите и песента на птиците, на хорския глъч привечер в далечината, на завладяващата сила на родното място, изблика на силни чувства пред бащината порта, под родната стряха, пред лицето на якия българин, на старицата – стълб на рода, на дечицата – ето как са се събирали с години в едно всичко: и просторите, и багрите, и звуците и това за мен е българският колорит, неизчерпаема съкровищница за пресъздаване“.

Но той няма нищо общо със сълзливата носталгия по миналото, не е етнографско-фолклорно зрелище, няма нищо общо със скалъпените битови кътове и механи, нито с „национално“ костюмираните и хореографизирани танцови състави и битови ансамбли. Българският колорит не битува в реставрираните къщи музеи с миндерлъци, оджаци, стомни и бърдучета. В изложбата „Земя“ през 1973 г. Божков осъществи в черно-бели снимки неповторимата красота на орната земя, в която се разгъва епопеята на българския мирен труд, сакралното чувство на българина към земята, така блестящо изразено в творчеството на Йовков.

Но след 80-те години Божков осъществи чрез цветната фотография своя възглед за българската земя, художествения подход към българската природа, към българския човек, към старата българска архитектура и нейната неподправена и първична красота и успя да пресъздаде българския колорит като художествен израз и синтез на българското светоусещане.

Символика на цветовете. Емоционално действие на колорита

Основно изразно средство в модерната живопис се счита ***автономната експресивна*** сила на цвета. Цветовете притежават символика при възприемането им: те могат да изразяват емоционални състояния и естетически реакции. Научните експерименти установиха, че цветът е въздействие на светлинни лъчи с различна честота на трептенията и те действат не само върху ретината на окото оптически, а върху всички сетива, предизвикват не само физиологически, но писхологически и естетически реакции. Въздействат върху цялата душевност на човека, особено ако той е художник.

Цветната фотография също предизвиква такива реакции. Но у нас опитът за сравнителен анализ между фотография и музика, зависимостта между цвета и звука не може да бъде убедителен, макар „някои наши фотографи да изразиха „тоновата гама“ на цветовете, която въздейства и звуково.

Фотография и музика

Още Гьоте в своята теория за светлината (Farbenlehre) посочва, че багрите могат да бъдат елемент на изкуството, като се използват за най-висши сетивни, естети-

чески и нравствени цели. Той дори се опита да състави „речника“ на този нов език на изкуството. След него се появи „теория или закон за съответствията“ (Theorie des correspondanses), изградена върху универсалния символизъм на цветовете, според който всяка вещ може да бъде и символ на нещо духовно, дори сакрално. Но така може да възпри-



Живко Арабов

ема цветовете само онзи, който е надарен със силна интуиция, а това е преди всичко художникът, поетът, човекът на изкуството.

В една статия „Рихард Вагнер и „Танхойзер“ в Париж през януари 1862 г. Шарл Бодлер пише: „Би било странно, ако звукът не може да внуши цвят, а цветовете не могат дадат представа за мелодия, ако звукът и цветът не могат да внушат мисли.“ Като пример за вълшебство „между багра и звук“ Бодлер посочва впечатлението, което изпитал

при изпълнението на увертюрата към операта „Лоенгрин“. Слушайки, той се почувствал „освободен от оковите на тежестта“ и неусетно преминава от слухови към зрителни, тактилни и дори температурни усещания. Преодолял гравитационната сила на материалното, той навлиза в царството на изкуството и тук съзерцава „чудни пейзажи“.

В каталога за юбилейната си изложба през 1935 г. царят на акварела Константин Щъркелов споделя: „Когато работя, бягам от хората. Смущават ме. Нарушават единството между мене и сюжета. Когато рисувам, било пейзаж или цветя, аз чувам музика и си припомням стихове от Лермонтов или Надсон. Когато слушам музика, аз виждам пейзажи.“

„Странна и вълшебна е тази игра между звуци и багри, между светлини и сенки в един лиричен пейзаж на Щъркелов – пише Никола Вапцаров в рецензия за изложбата. – Тя се превръща в едно пантеистично чувство, в едно вълшебство, което кара един сив камък да разказва за своята хилядолетна легенда, една мура свенливо да признава любовната си игра със северния вятър или златните паяжини на слънцето да се люлеят опиянени в простора.“

В пейзажното творчество на някои наши фотографи художници, надарени с поетична чувствителност, музикална впечатлителност и усет към колоритна хармония, откриваме освен „колоритни съчетания“ и „багрени съзвучия“, това, което наричаме „оркестрация на цветовете“. Музикално звучат лиричните пейзажи на Петър Божков и Александър Иванов, родопските серии на Атанас Кънчев, където е постигнат синтез между фотография и лирика, „рухват границите между зрително и умозрително и приижат багри и метафори, свързани помежду си с пъпната връв на общото им родно място – планината Родопа“ – пише през 1995 г. Петър Увалиев в предговора към фотоалбума „От изник слонце до заник“, 1997.

А в поезията например на Николай Лилиев откриваме очарованието, което излъчва лекокрилата грация на музикален етюд. Тя е насителна с изключителна музикалност, тя е лиричен изказ на съкровени чувства и преживявания, проникната от нежност и мелодичност, от изящество на формата и финес на художественото слово.

Музика откриваме не само в поезията, но и в художествената проза, в белетристиката. Йордан Йовков изповядва:

„Аз не мога да си представя съвършено художествено произведение, което да не отзвучава в душата на човека като музика. Дори мисля, че всяко такова произведение се ражда от музика...

Спомням си в Букурещ ходех в едно кафене, където свиреше много добър струнен оркестър и много работи от „Старопланински легенди“ съм композирал под влиянието на тази музика.“

ГЛАВА IX

Актовата фотография – оспорван и дискусионен проблем

Всички резки промени в тематичната насоченост в изобразителното изкуство са „рекушарали“ при изобразяването на голото тяло. Неговият показ, ограниченията и дори забраната на този показ, са отражение на промените в мирогледа, морала, идейните, етичните и естетическите възгледи на епохата. Голото тяло винаги носи частица „провокация“ към традиция, нрави, морал, религия и идеология.

В античността „човекът е мярка за всички неща“, а мярката за красота започва от човешкото тяло. Елините направиха от своята философия, естетика, изкуство и литература една „религия на красотата“, олицетворение на което е земната хубост – човешкото тяло. Актовата скулптура възпроизвежда телесната хубост на атлети и хетери, които подобно на Фрина се защищават пред своите съдници, хелиастите, с показа на своята голота, със земната си красота:

и дишаха божествените форми,
спокойствие и горда красота!
Пенчо Славейков, „Фрина“

И на боговете не са били чужди плътските желания, наслаждата от телесното. Дори в своите гробници елините издигали статуи на Приап, антропоморфизирания фалос, вселенския вдъхновител и продължител на живота.

През средновековието голото тяло се превръща в израз на сатанинското и греховното у човека. Християнството възприе монотеизма, еднобожието, като задължителна догма, въведе аскетизма като идеал, ограничи жизнения порив в живота и в изкуството. Когато човек посети Византийския и Националния археологическия музей в Атина, ще долови най-добре разликата между античността и средновековието.

Във Византийския музей от подредени икони ще видите първообразите на християнството: светци, аскети с мършави лица, чрезмерно удължени фигури със сковани и застинали движения, линейни синтези, потопени в загадъчна кафява или зеленикава боя. А в Археологическия музей – триумфът на древното изкуство: вместо изнемощели от пост и молитви аскети с изпити лица, тук – преливащи от сила и безсрамие статуи на богове. Тук Афродити – изображения на вечната жена, която знае „кое колко струва у нея“, а там – Богородици, образи на вечно страдащата майка, която в „Пиета“ е примирена с изпитанията. Тук

Аполон – безпогрешно сложен атлет с идеално хармонично тяло, а там Христос – разпънат на кръста аскет с изскочили ребра и клюмнала глава, с трескави очи и наранено чело.

Застанал пред тези образи на „триумфа и падението", писателят Боян Болгар патетично се провиква: „Какво направиха от Тебе, Исусе? Какво страхотно Евангелие би дал Ти на хората, ако наистина беше такъв?"

Когато се задълбочим в историята на изкуството, стигаме до извода, че голямото изкуство не е толкова на византийското православие, а на гръцката митология, която открива човешки пороци в самите богове. Само едно богоборческо съзнание, непримиримо с догмата, може да роди „Прикованият Прометей", този бунт срещу самовластния разпоредител с човешките съдби. И да създаде художествени образци, които и днес, след толкова столетия, остават незасегнати от ерозията на времето.

Дори при тоталното господство на католицизма в Италия, титаните на Ренесанса възкресиха античния идеал и техните модели излъчваха не небесна печал, а земна хубост. Леонардо съпостави една до друга „земната и небесната красота", Рафаел, Тициан, Тинторето предадоха неповторимата прелест на своите голи Венери, нимфи, Сузани и Галатеи. Микеланджело насели целия таван (плафон) и стените на Сикстинската капела с голи тела с идеално предадени анатомични форми. Когато папата посетил Капелата, се обърнал към Микеланджело: „Тези рисунки подхождат повече за баня, отколкото за черква."

Бешков споделя: „В Гърция имам съвсем малък спомен. Насочих се право към Акропола. Изкачих порутените Пропилеи. Преживях хубавата скръб на млад художник – всичко обрано, ограбено, задигнато. Тръгнах по следите на крадците – към Лувъра, Ватикана, Британския музей – и там видях тия безброй каменни и живи богове като емигранти, като пленници. **Сега, вече стар, аз прощавам на крадците, които обраха тази мъничка държава, превърнала себе си в слово, мисъл и в съвършена пластична форма.** Тия „пленници" оплодиха европейската цивилизация... Гледам умрели преди хиляди години, но храмовете им стоят... Те никога не са мислили за смъртта. За нея имат чувство само варварите."

В Гърция и Рим са гледали твърде снизходително, когато еротиката е прераствала дори в порнография. „Метаморфозите" на Апулей не са се смятали дори за еротика, въпреки че там е изобразено съвкупление на жена с магаре. Известно е отношението на църквата към еротиката. Великият испански художник Бартоломео Курильо е привикан от Светата инквизиция да обясни защо на една от картините му Мадоната е с оголени пети. Презвитер Козма в „Слово против богомилите" порицава бесовските езически празници, при които хората се отдават на страстите си, вместо да се погрижат за спасението на душите си.

В българското народно творчество виждаме, че създателите му не са чак толкова целомъдрени. Елин Пелин в „Под манастирската лоза" разкрива как у неговите герои

се пробужда първичният нагон, покрит с тънката пелена на лицемерието. При все това, трябва да се съгласим с Йордан Радичков, че „ние, българите, се боим от голото тяло и затова, като останем насаме с него бързаме да духнем лампата!“

Тъкмо затова истински кураж е проявен от ония наши фотографи, които първи, вместо да духнат лампата, са се осмелили да покажат голото тяло при ателиерно осветление: най-напред полузабулено, а след това съвсем разбулено. Към края на миналия век, някъде около 1892-1893 г., Димитър Карастоянов снима в полубюст женско тяло в прозрачен воал, под който подчертано прозира плътският разкош на модела. А в началото на 20-те години неговият син Бончо и фотографите Георги Георгиев и Пенчо Балкански правят едни от първите актови снимки у нас: на открито и в ателиерна обстановка. На мода е „психологическият реализъм“, т. е. изразяването на сложни душевни състояния, в някои от които се чувства закъснялото влияние на символизма, като сцени, режисирани в отвлечено мистичен план: „Голгота“, „Демон“, „Разкаяние“, „Скръб“, „Ужас“ и т. н.

След 30-те години членовете на Българския фотоклуб правят снимки на открито, в брезовите горички в подножието на Витоша, днешния Киноцентър, или в ателието на Бончо Карастоянов. Н. а. Михаил Люцканов, най-добрият Фигаро, си спомня: „Наемахме модели за актови снимки на жени, но за да не кажат, че в ателието се вършат неморални работи, канехме и жените си да присъстват на тия сеанси...“

Като най-добър майстор на ателиерния портрет и на актовата фотография от европейски мащаб се изяви Бончо Карастоянов. След като завършва висшето си фотографско образование в Берлин, той стажува във фотоателиетата там, а след 1925 г. работи като старши оператор в едно от най-реномираните парижки ателиета – фотостудио „Валери“. От този период най-добрите му портрети на жени и актови снимки са публикувани между 1931-1937 г. в големите европейски списания.

Пенчо Балкански също бележи успехи в международните изложби и в портрета, и в голото тяло, интерпретирани предимно графично. Някои фотографи правят актови снимки, като имитират чужди списания, но те нямат естетическа стойност.

Забраненият жанр

След 9 септември 1944 г. настъпи преоценка на всички ценности, отречени като „буржоазни“ и заменянето им с „прогресивни“. Догматичното тълкуване на социалистическия реализъм, който задължително изискваше във всяка творба да има идейност и партийност, обяви за „упадъчна“, безидейна и безсъдържателна не само актовата фотография, но и пейзажа, и натюрморта. Социалистическият морал прави трудно отърсването на българина от векове натрупаната еснафска предубеденост към показа на голото тяло. Дори когато за пръв път у нас се появи на Втората национална изложба по художествена фотография творбата „Акт“ на Лоте Михайлова, въпреки художествените ѝ

достойнства, тя не бе допусната от членовете на журито – правоверни тълкуватели на социалистическия реализъм. От лицемерие или от наивност, те се преструваха на пастори и пуритани, морализатори, които се борят срещу еснафския буржоазен морал, като не даваха да се заговори за сексуалните проблеми и не позволяваха да се покаже на светло онова, което се върши на тъмно!

Пробивът, направен от Лоте Михайлова, бе разширен и задълбочен от Деяна Стаматова, която разработи темите „Акт", „Майчинство" и „Бащинство" и като художествена, и като социална фотография. Тя постигна една съвременна и модерна интерпретация на голото тяло и в своите самостоятелни изложби. Освободи актовата фотография от банализираната академична композиция и отживялата етюдност. Темата „Жената" или „Просто жена" стана основна в нейното творчество. На националната изложба за жената получи II награда в 1974 г. През 1977 г. на „Венера 77" в Полша – Краков, бе удостоена със сребърен медал. Три самостоятелни изложби Стаматова посвети на жената: в София през 1976 г., в Полша – във Вроцлав, Варшава, Гданск и Гдиня, 1977 г. и в Будапеща през 1978 г.

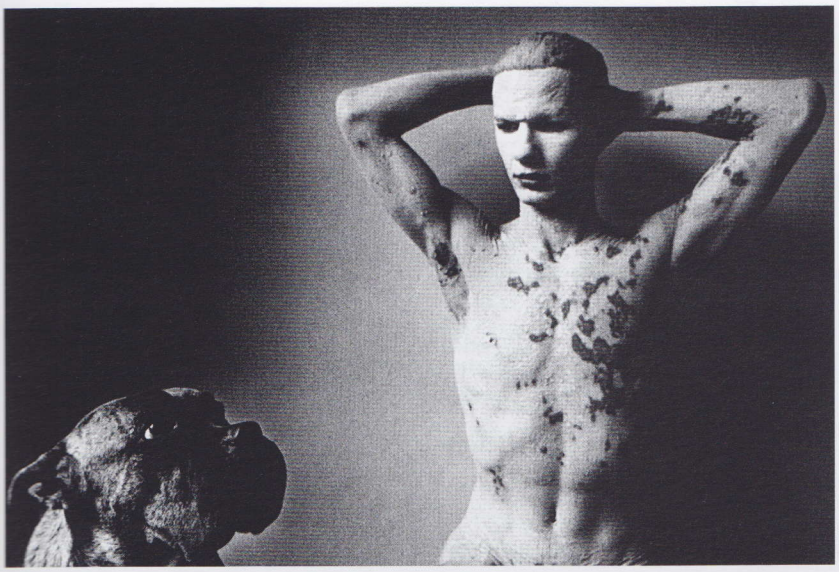
За нея изкуството фотография започва от там, където свършва буквалното отразяване на действителността и настъпва пресъздаването, при което фотографията е 1/4 техника и 3/4 търсене, виждане и претворяване.

Не случайно жените фотографи са водещи в актовата фотография. Не само за това, че жената е източник на живота и осигурява вечността на жизнения кръговрат. За тях разголването е стремеж към красивото, което фотографът превръща в художествена действителност. Изящното тяло, мъжко или женско, освен естетически, е и нравствен акт. И социалната връзка, „която събира мъжа и жената в една равнина". В нея се имплицират различните подстъпи към другия пол, съкровените чувства на близост не само физическа, но и като душевно съпричастие, изява и споделяне на чувството, способността не само за самоотдаване и себераздаване, но и способността на човека да се радва и да дарява другия с радост.

Посланието на фотографския образ и в актовата фотография е израз на обич към хората, призив да изразят емоционалното си отношение, вроденото си чувство за хармония и красота. Тя е социален размисъл, проява на човечност, синтез между възвишеното и прекрасното в изкуството и в живота.

Голото тяло се превърна в предпочитана тема и за Станка Цонкова, щедро показвайки собствената си плът, една приглушена еротика, дори един „преход от свенливост към стриптийз". Един показ „зад гърба на красотата" (Г. Лозанов).

Светлана Бахчеванова се стреми да предаде голото тяло и като атрибут на характера, чийто израз сме свикнали да намираме само в чертите на лицето. Валентина Стойчева се стреми чрез актовата фотография да изрази своите мисли, чувства, надежди, страхове, своето виждане



Нели Гаврилова
Диалог

за света, в който живеем. Но въпреки активизирането на фотографските изяви, тя смята, че актовата фотография остава далеч от зрителите, затворена в кръга на хората, които я създават.

Нели Гаврилова, въпреки оригиналните виждания, израз на по-свободни и съвременни форми на изказ, смята за успех, че се е освободила от идеализацията, разкрасяването на голото тяло, от ония „уморени етюди", от които прозират очите на полуголи красавици. Това е едно бягство от „дефинираното послание" за голотата.

Ние дълго живяхме в период, когато показът на голотата беше държан „на тъмно". Сега, когато табуто е свалено, оценката трябва да е пряко отражение на нашия естетически и морален опит. Николай Трейман мисли, че ние насочваме погледа си към области с трудно отчетливи граници, с безкрайно многообразие на нюанси в една деликатна сфера, каквато е еротиката.



Акт '88

Голямата награда на „ЕОС '86“ по актова фотография

Актът на Ангел Величков носи белезите на определено нова насока, на нов сюжетно-реалистичен подход, за разлика от преобладаващата все още у нас етюдност в решението на темата. Разбира се, „новото“ приемаме „условно“, като навлизане в една област, овладяна от други творци на световното изкуство. Става дума за оня вид актова фотография, вглеждаща се в естествената жизнена среда, в домашния интериор, в художническото ателие и пр... И ето сега Ангел Величков, тръгвайки по този път, се докосва до обикновена човешка история, поднесена някак неореалистично, но със смекчено, опоетизирано звучене; сред уюта на своята таванска стаичка стои момиче, усамотено, меланхолично и в размисъл – тъмнината не е напълно преодоляна от нахлуващата светлина на деня.

Петър Божков

Принос за развитието на актовата фотография в България беше в края на периода създаването на Салон за актова фотография ЕОС в Бургас, който стана периодическа проява. Но без особени постижения, отличена бе на ЕОС '86 творба на Ангел Величков.

Нашите фотографи художници успешно се представят с актови снимки и в международните изложби и конкурси, и в специализираните „Венера“ в Полша и другаде. Множат се успехите на Генчо Петков, който на изложбата на ФИАП в Брюксел през 1989 г. получи златен медал за актовата снимка „Интим“. Успехи отбелязаха Валентин Киров, Бейла Даракчиев, Тихомир Пенов, Милан Христев. „Венера '86“ на В. Киров стана плакат на Фотоваканцията в Приморско „Дюни '87“, „Оазис '88“ и др. Появиха се и сюрреалистични актови снимки на фотоваканциите в Приморско, в които екстравагантното измества естетичното, а



Ангел Величков
Акт



Ангел Величков



куриозното – художественото.

Кръстан Дянков и Любомир Димов, разглеждайки „изтънченото виждане на човешкото тяло и като пластична структура, и като метод за творческа реализация“, споделят:

„След реалистично изобразените голи тела на Стела Радева, перспективните реторсии на Деяна Стаматова, светлотоналните актове на Светлана Бахчеванова, натуралистич-



Стела Радева
Акт

ните експерименти на Станка Цонкова се появи „нов тип изчистване“, не толкова в тонално, колкото в композиционно и най-вече в лично авторско отношение. Стремежът към творческо преосмисляне на изкуството на акта не се изчерпва с аранжировката и режисурата, а с умението да предадеш обикновеното по нов начин, голото тяло не в неговата веществена предметност, а в неговата пластична, дори „символна“ чистота, като израз на прекрасното. И чрез модела да постигнеш от живия обект не натурна регистрация, а художествено обобщение. Резултат не на хрумване, а на внезапно озарение и на утвърден личен стил.“

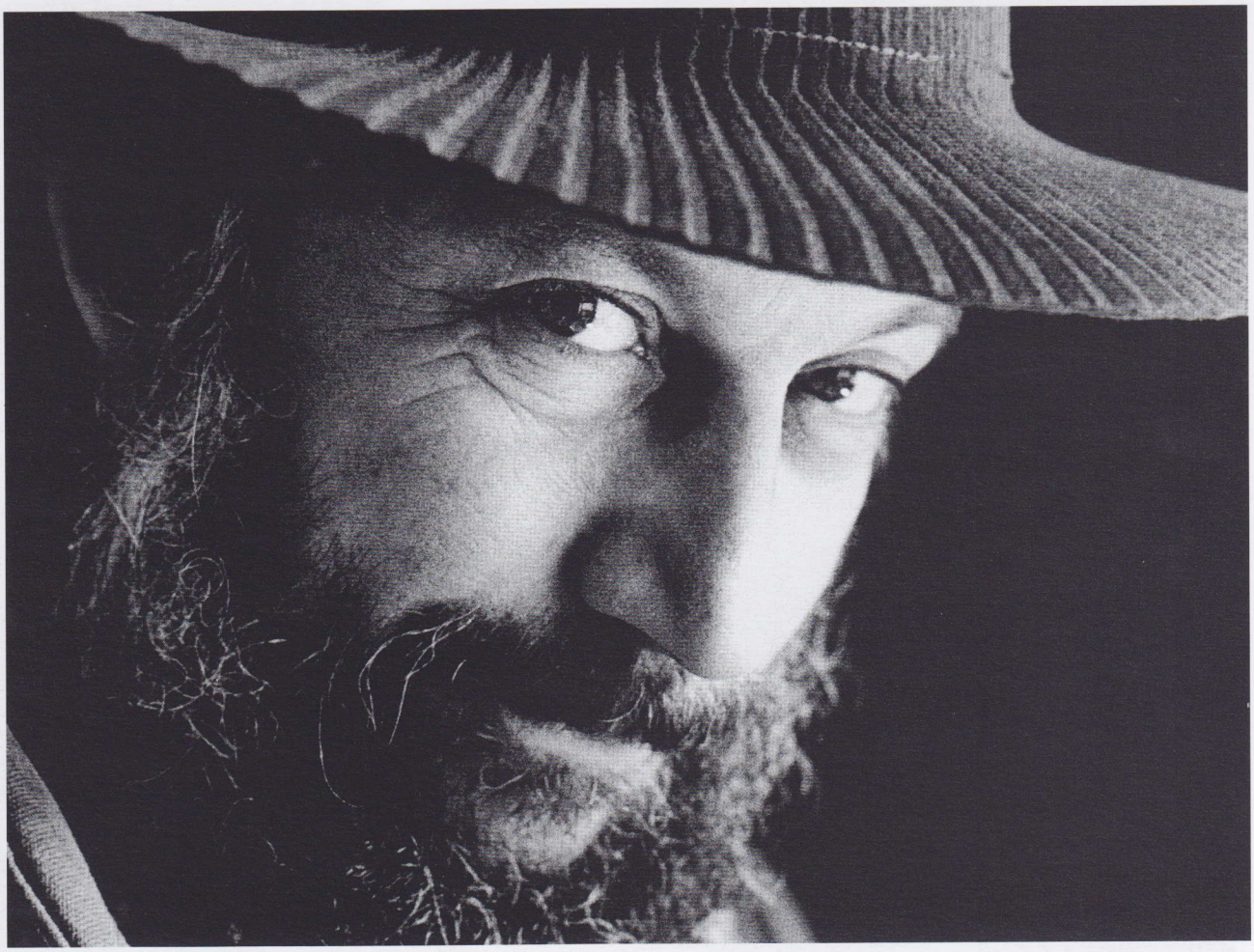
◁
Пламен Енгелс
Expectation I

ГЛАВА X

Портретът във фотографията

Фотографията е огледало с памет.
Оливър Уиндъл Холмс, поет

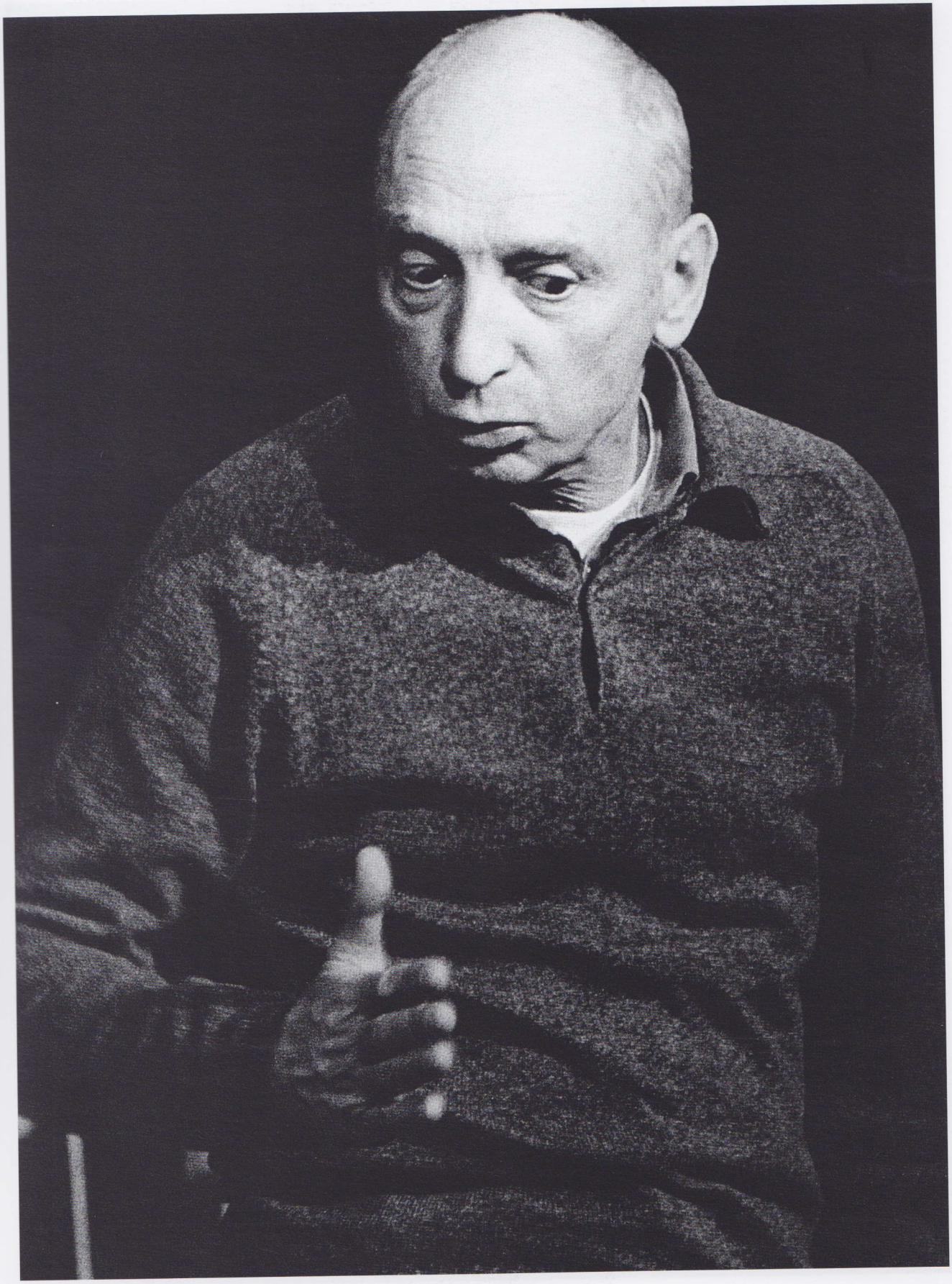
Портретът винаги се е смятал за онзи „непомрачен прозорец", през който надникваме в най-дълбоките гънки на душата на човешката личност. Създаването на портрет е преди всичко духовно общуване между модел и фотограф. Целта на общуването се допълва със стремежа на твореца да вложи нещо свое в отношението си към личностите, ко-

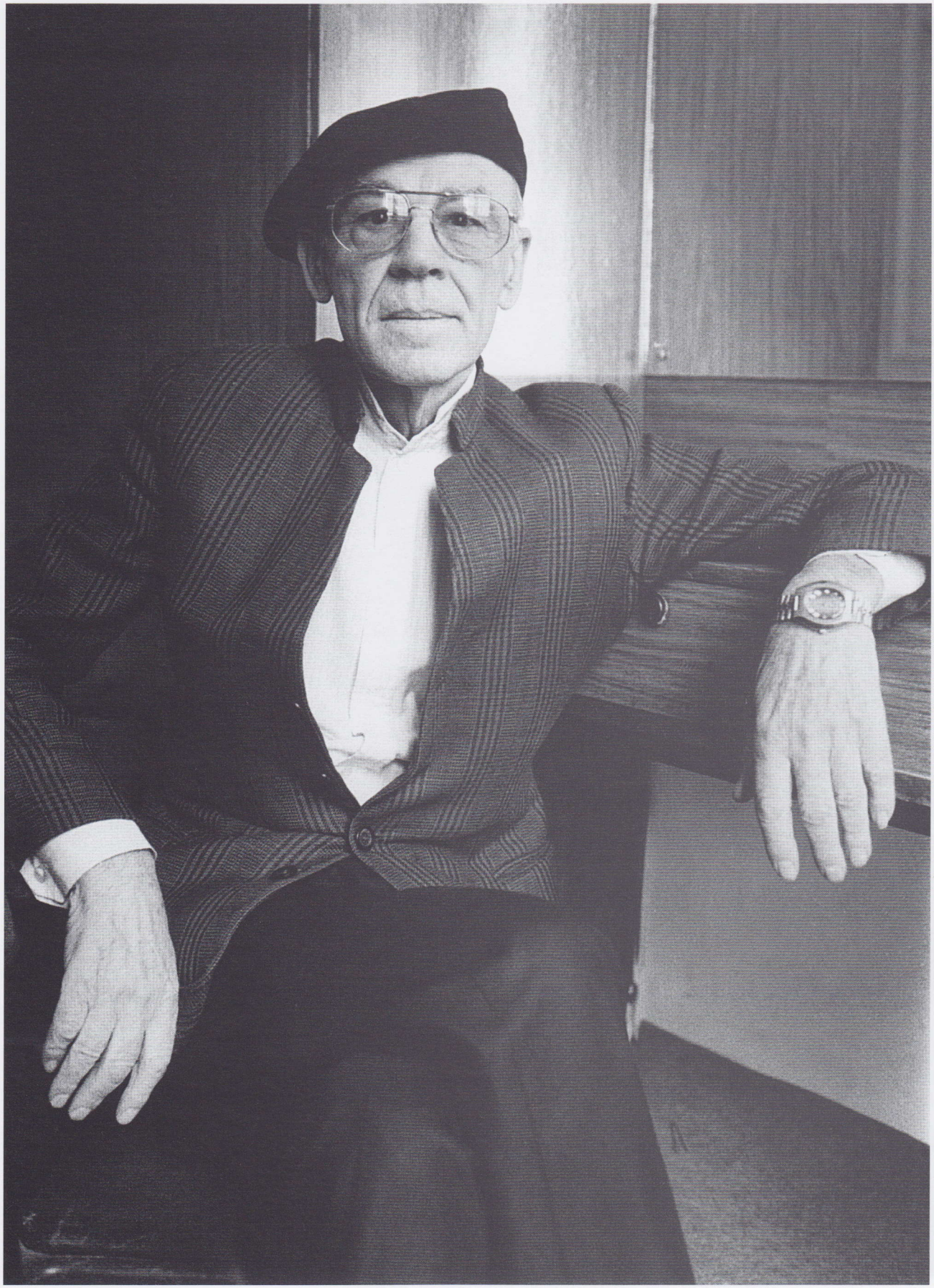


Шаварш Артин
Георги Чапкънов

▷
Гриша Островски

ито снима. Ричард Ейвидън споделя: „Тези портрети са едни от снимките на моята личност, стремеж да изясня отношенията си, да проникна във вътрешния свят на модела, да установя вътрешен контакт с него, да разкрия по свой начин самоличността на човека, когото снимам." Световноизвестният портретист Юзуф Карш казваше: „Струва ми се, че Бърнард Шоу смяташе, че дори геният в 98% от случаите постъпва като обикновен човек. За фотографа остава да открие и предаде останалите два процента!"





Това означава да надмогне физическата даденост, да разкрие индивидуалността, духовното състояние, психологическата дълбочина. „Не ме интересуват красивите или грозните черти на лицето, а човешката му същност. Портретът ще загуби всичко, ако фотографът не знае какво да изрази за човека, когото портретува, заявява Филип Халсман.

В съвременното изкуствознание за естетическа категория се смята не само прекрасното, а и грозното, не само трагичното, но и комичното. Затова портретът на един грозен човек може да бъде художествен, по-добър от портрета на светска красавица. Наред с индивидуалната прилика и психологическото състояние фотографът може да търси и да постига обобщение на образа и типизация като професионален, регионален и дори национален тип. В някои случаи той може да интерпретира значими теми или душевни състояния – радост, скръб, отчаяние, трагизъм, нежност, любов. Това постига например Лоте Михайлова, когато чрез конкретен образ разкрива една идея – майчинство, младост, любов, национална идентичност. При Петра Атанасова, проф. Николай Йорданов, Иво Хаджимишев и др. имаме сполучливи регионални типове – родопчанката (Атанас Кънчев), добруджанката (Петър Божков), типаж от Банско и Разложко (проф. Николай Йорданов), селянин от Карловско и Троянско (Пенчо Балкански и Димитър Кацев).

◁
Шаварш Артин
Вили Цанков



Пънк парти

АВТОПОРТРЕТИ



Георги Папакочев
Автопортрет

Антони Георгиев
Автопортрет





Станка Цонкова
Автопортрет I

Иглена Русева
Автопортрет





Евгения Вълова
Портрет



Елена Паскалева
Портрет





Димо Рогев
Жозефина Бекер

Елена Паскалева
Портрет

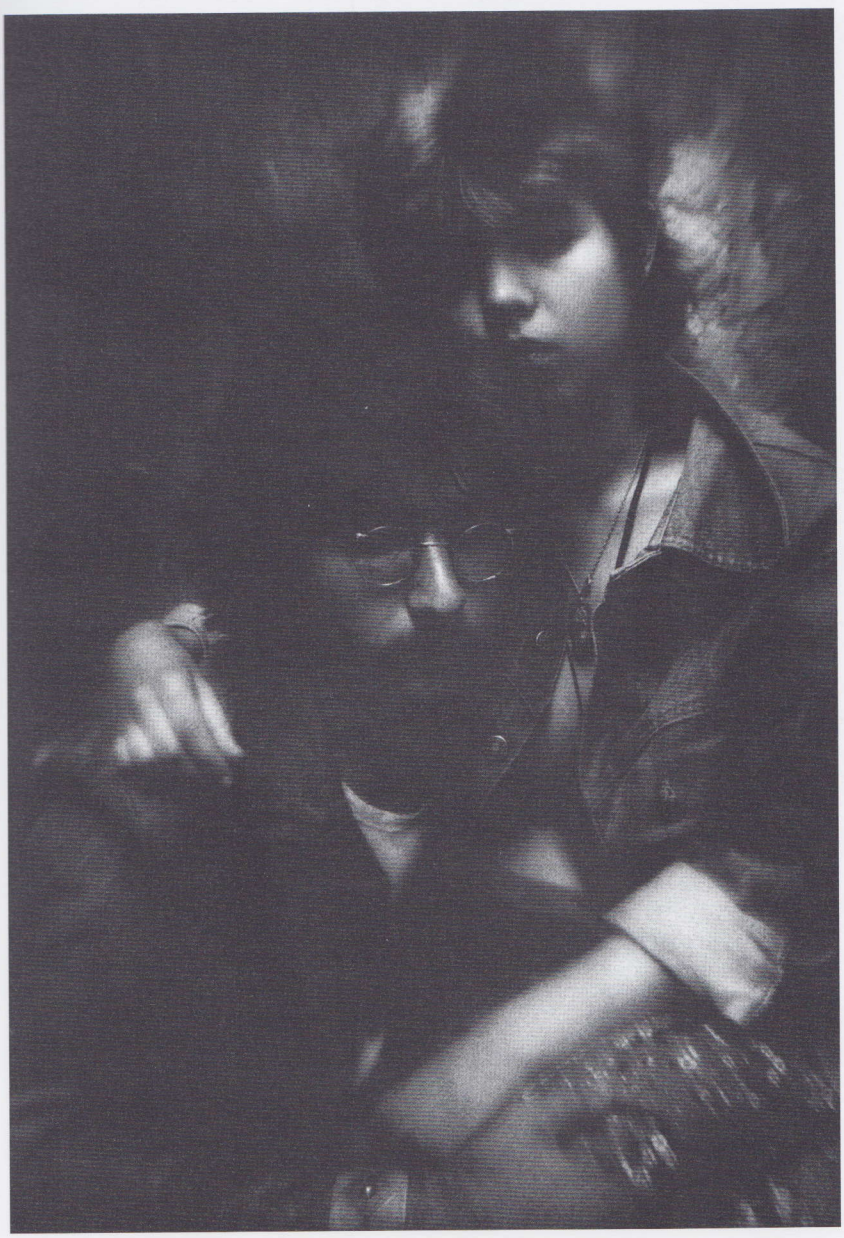
Георги Нейков
Портрет в сиво

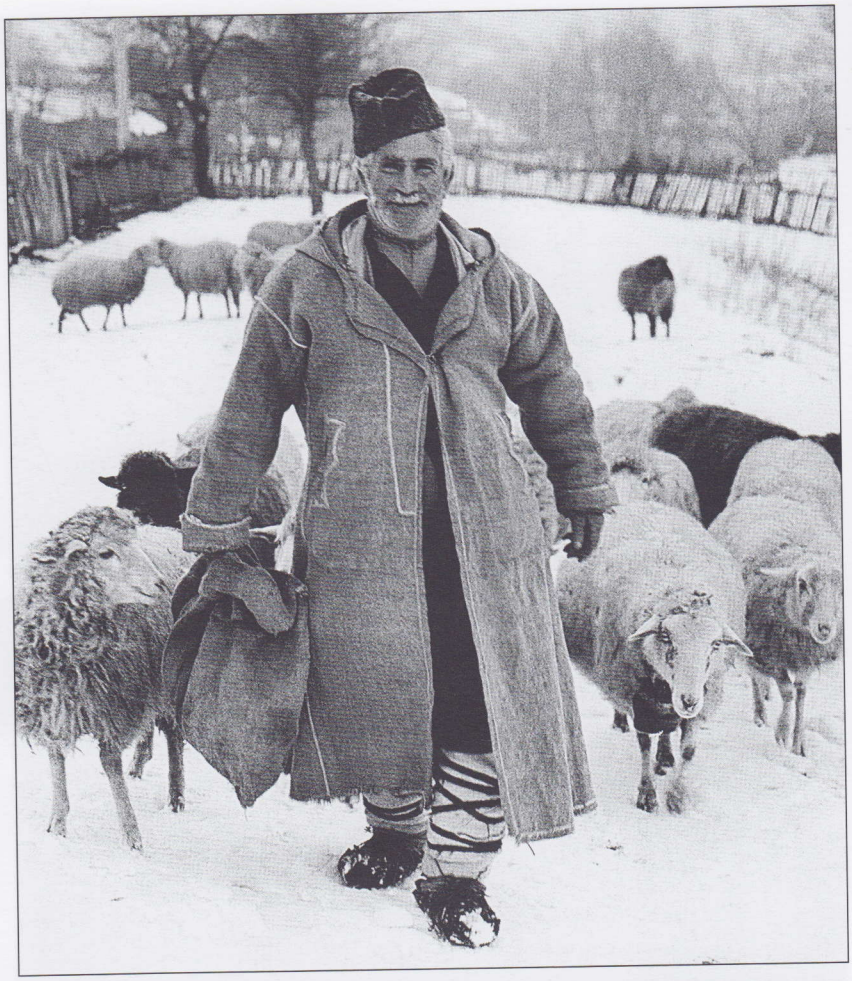




Тихомир Пенов
Цвета

Те





Радослав Парушев
Старецът от Голица

Стела Радева
Поколения





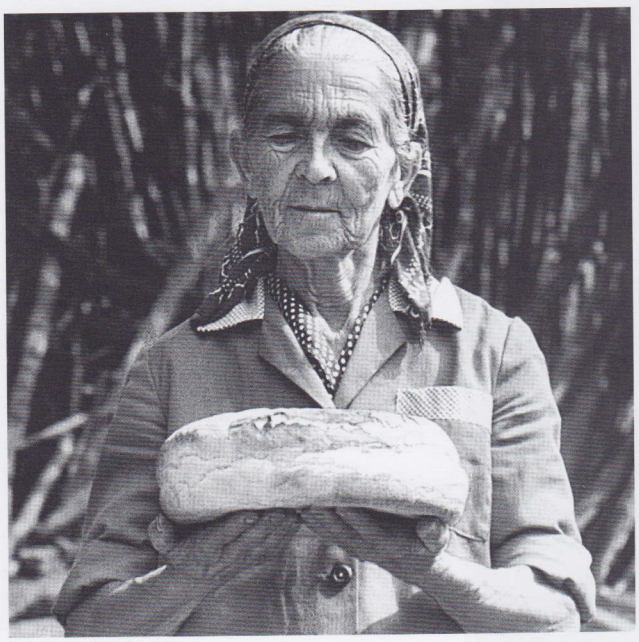
Георги Радев
Овчар



Карекин Карекинян
Спокойна старост

БЪЛГАРКИ

Роза Сотирова
Хляб



Петра Атанасова
Българка





Янко Найденов
Самочувствие



Димитър Кацев
Родопчанки

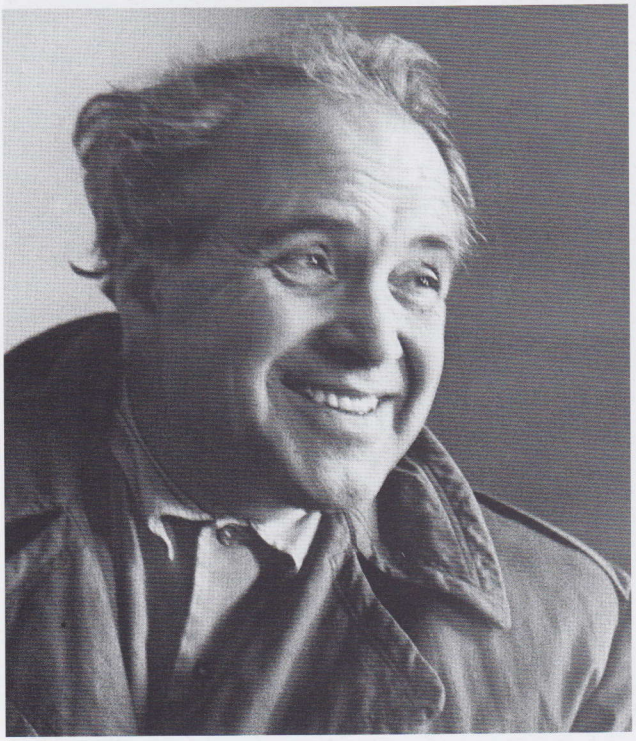


Димитър Кацев
Девойка от Плевенско

ДЕЙЦИ НА КУЛТУРАТА И ИЗКУСТВОТО

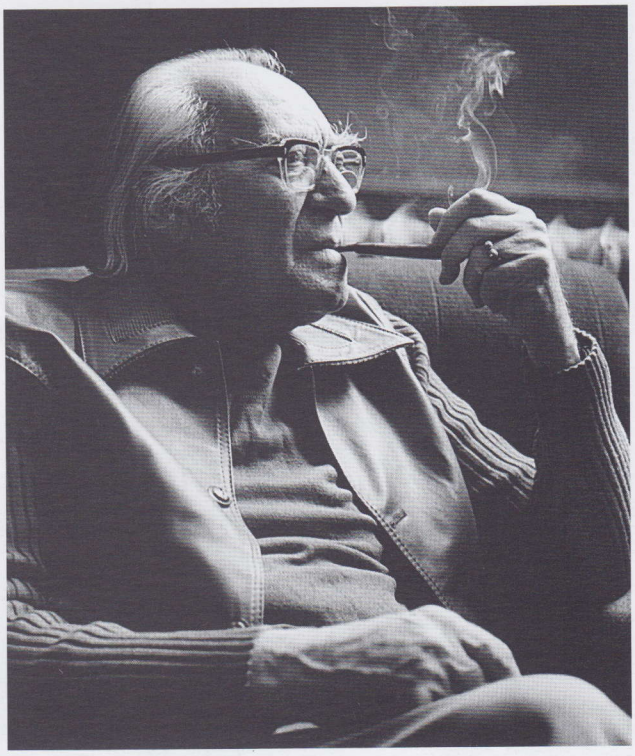
Никола Стоичков
Борис Ангелушев

Иван Андреев
Стоян Венев



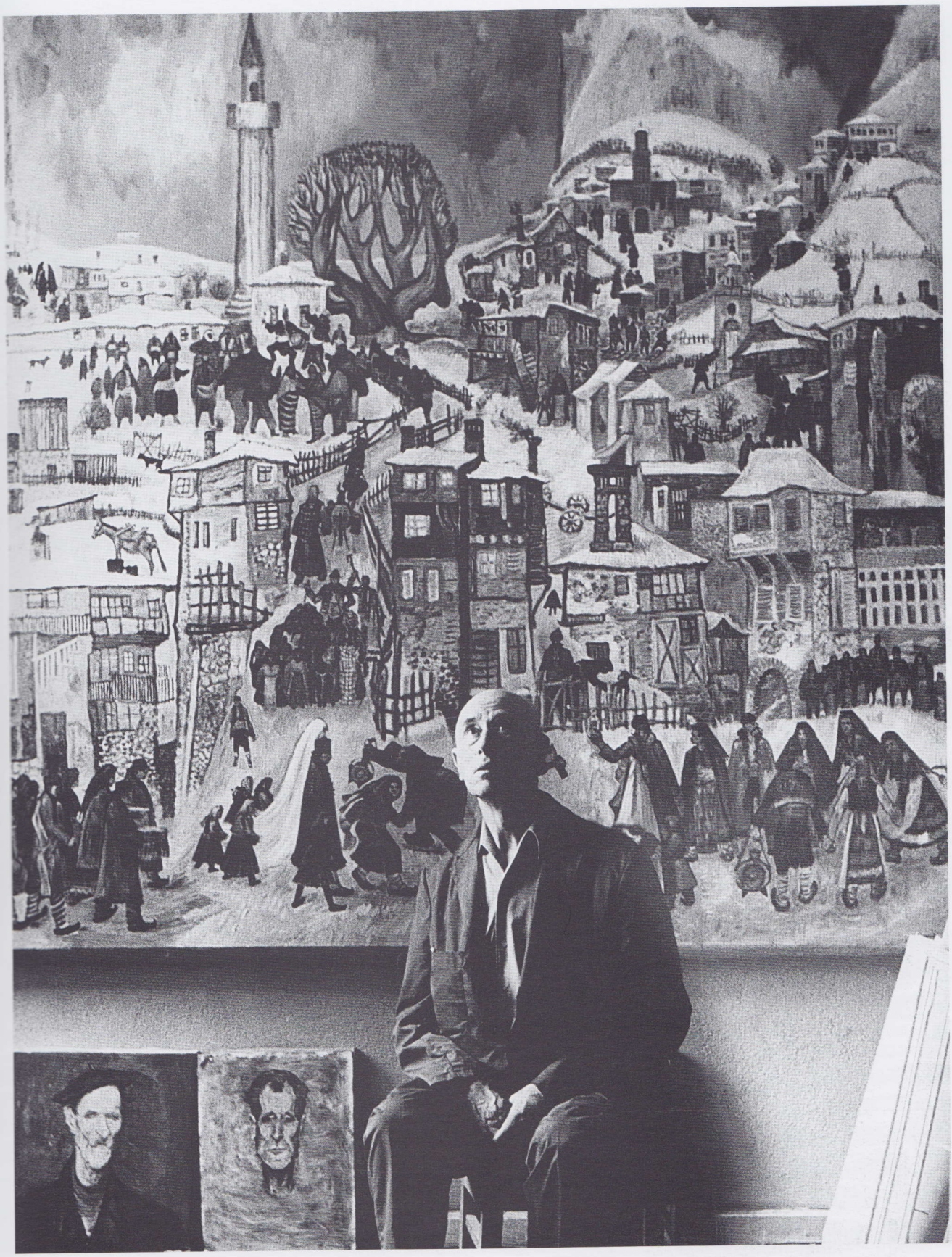






Живко Арабов
Елисавета Багряна – вечната и святата

Румяна Чапанова
Дечко Узунов



Иво Хаджимишев
Златю Бояджиев

ГЛАВА XI *Пейзажна фотография*

Пейзажът дълго време беше подценяван, порицаван и отричан като жанр, наред с натюрморта и актовата фотография. Те бяха обявени за аполитични, антисоциални и дори реакционни, защото не съдържаха двете основни качества на една творба – идейност и партийност, и даже актуалност, съвременност.

Допускаше се, някак снизходително, градският пейзаж, но с нови жилищни строежи, и индустриалният – като показ на социалистическото строителство. Лиричният пейзаж бе обявен за буржоазна естетска сантиментална мечтателност. Едва през 1980 г. сп. „Българско фото“ публикува статия на Петър Божков за „фотопейзажа като философско и естетическо отношение към природата“, което предизвика дискусия, в която взеха участие Петър Абаджиев, инж. Анастас Ташев, Николай Айков, Петра Атанасова, проф. Николай Йорданов, Чавдар Найденов и Людмил Цанков. Призивът за реабилитация на пейзажа намери широк отзвук.

Но в исторически план пейзажът остана неизяснен. Когато се ражда модерното изкуство, малцина са мислели, че негови основоположници са импресионистите. По това време владеещата Ecole des Beaux Art и Салона неокласическа естетика диктаторски предрешава проблема за художествената творба: „Една картина се нарича завършена и проучена, когато подробностите на формата са предадени точно така, както е свойствено на изкуството; подобни картини са красиви изгледи отблизо и отдалеч.“ Бодлер, който дебютираше в художествената критика, бе убеден противник на безличното, механичното, подражателско копиране на природата. Непретворена от въображението, неодухотворена от човешките мисли и чувства, тя си остава сурова материална даденост.

Според Бодлер природният пейзаж е красив не сам по себе си, а „чрез мен, чрез моето откровение, чрез представата или чувството, което влагам в него“, т. е. доколко пейзажистът чрез психологическия закон на „вчувстването и вживяването“ го превръща в проекция на собствената си личност. И в пейзажа, и в портрета не приемам готови определения, а проследявам тяхното възникване и оформяне в процеса на изграждането. У нас подобен подход е нещо много рядко и ние винаги закъсняваме да си го изясним като процес. Но това докосва вечните терзания на българското изкуство: необходимостта да се балансира нейната идентичност с постиженията на световния културен процес. Без тази връзка никоя национална култура не би могла да съществува.

Обективната действителност не ни се разкрива сама, а само чрез човека, чрез твореца. Тя ни дава от себе си толкова, колкото ние сме в състояние да извлечем от нея. А според Анатол Франс най-хубавото от действителността е това, че ни дава представа за нещо, което не се съдържа в самата нея. И като че ли задача на съвременното изкуство е как от обективната даденост да създадем нова действителност.

▷
Здравко Петров
Филигран

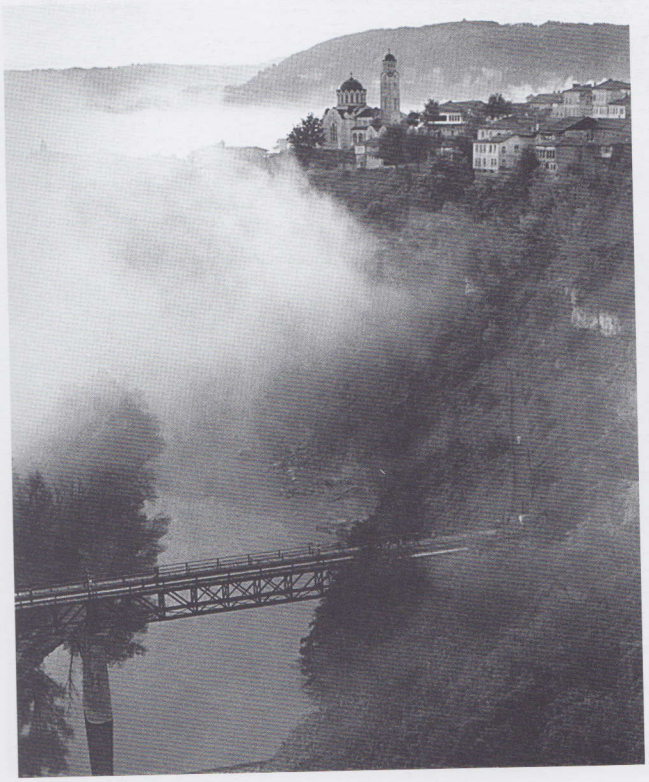




Младен Миланов
Остров

Стойко Кожухаров
Смолянските езера

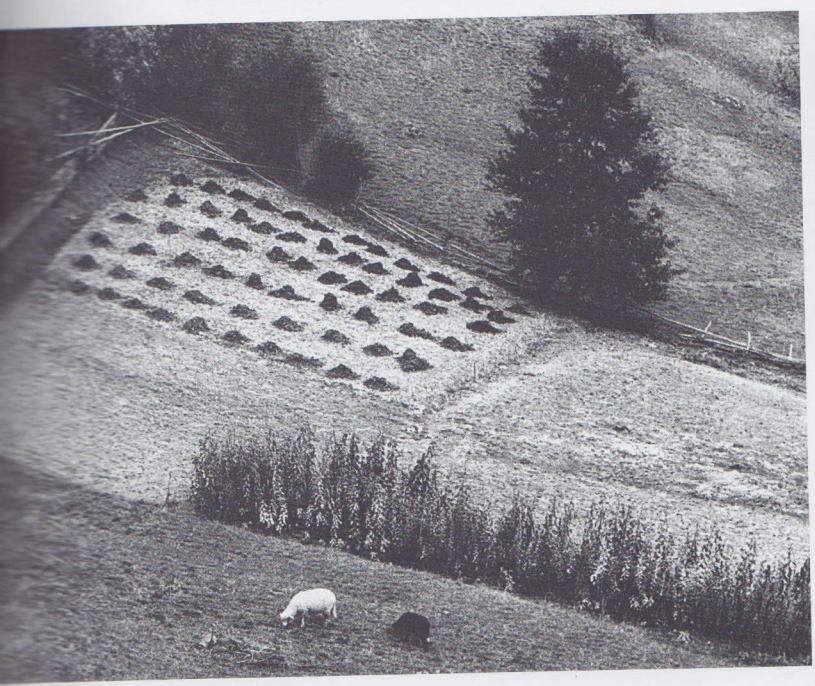




Константин Костов
Велико Търново

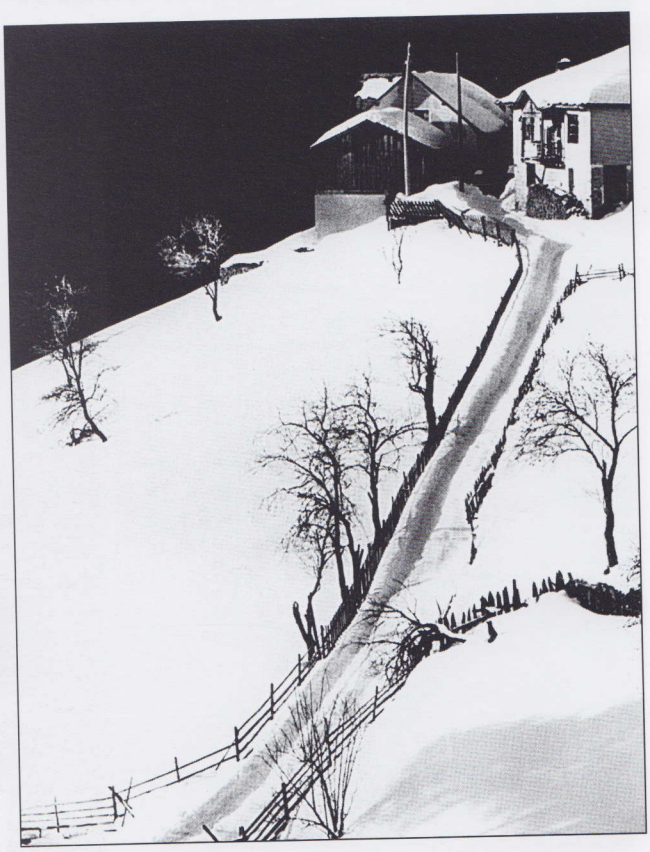
Петър Божков
Балканът





Петър Божков
Родопа

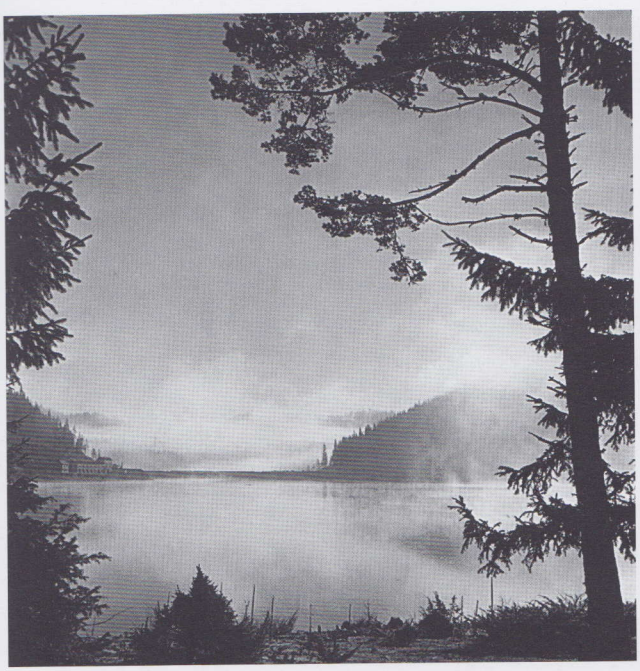
Петър Божков
Родопски мотив





Марк Маркарян
Вратцата



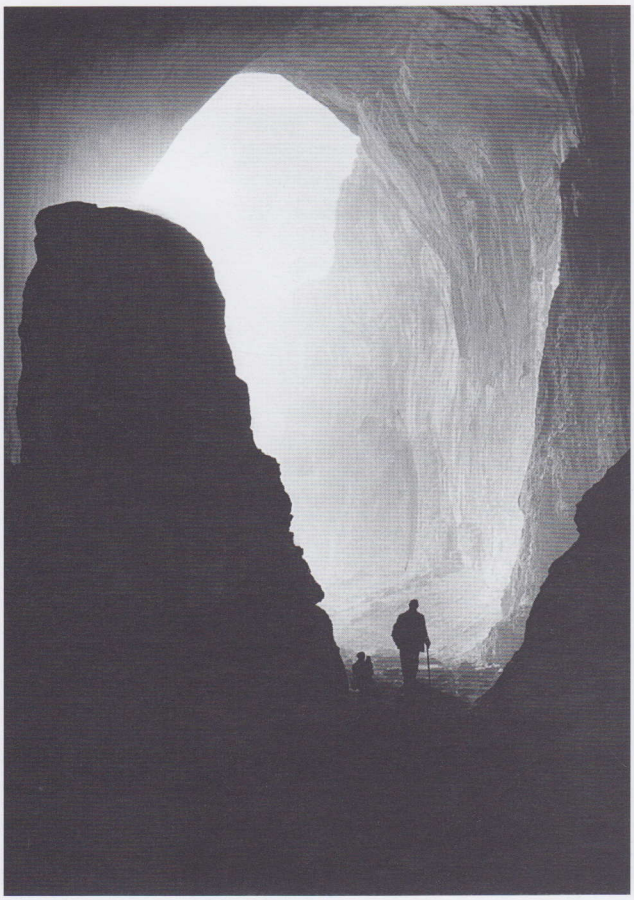


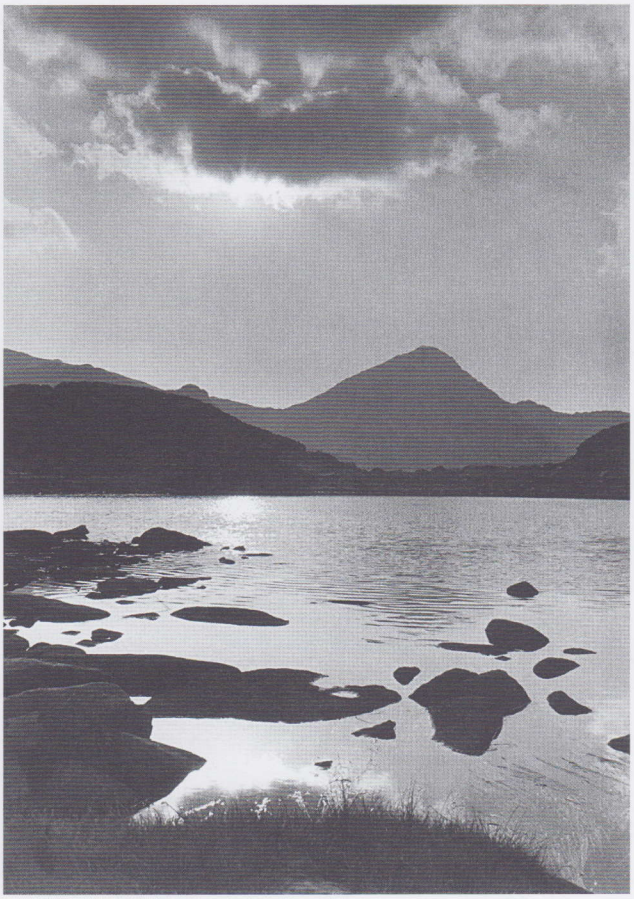


Никола Миронски
Балканът – Ботев връх и Купените

Стойко Кожухаров
Утро в Родопите

Марк Маркарян
Импресия







Георги Дъчев
Пещерата Проходна

Никола Миронски
Пирин – Муратов връх

Стела Радева
Нива

▷

Никола Миронски
Рила – връх Двуглав





Йордан Скрински
Неспасяем удар



Виртуозно
изпълнение на
големия футболист
Георги Аспарухов

Международно участие на българската фотография. Преодоляване на домашната затвореност

През 1962 г. България бе приета в Международната федерация за фотоизкуство – FIAP, в която членуваха около 50 асоциации (творчески фотосъюзи) на държави от шестте континента. Под девиза „Изкуство, знание, светлина“ (Ars, scientia, lumen) ФИАП развиваше своята дейност под патронажа на ЮНЕСКО. Под патронажа на ФИАП и със съдействието на нейния основател и дългогодишен председател – белгиеца Ван де Вайер, бе учредена през 1969 г. международна изложба по художествена фотография в Пловдив, която се провеждаше периодично през всеки две години до 1989 г. Изложбата се утвърди като престижна и в нея участваха между 20 и 30 от страните – членки на ФИАП.

Започна обмяна на опит, участие на нашите фотограф художници в международните салони и конкурси по художествена фотография, участие в младежките изложби и други изяви по повод на конгресите на ФИАП, на някои от които България бе домакин: във Варна се състоя Конгрес на ФИАП, фотофорум на младежката фотография на ФИАП на „Златни пясъци“ с теоретичен семинар. България участва в конгресите на ФИАП във Франция – в Бордо, в Реймс – 1983 г., в Норвегия – Моос, в Италия – Торино и др.

Участвахме и в биеналетата на ФИАП за цветни диапозитиви в Белгия – 1984, в Италия – 1982, Индия – 1980, ФРГ – Пфорцхайм, Италия – Арецо 1984, Андора – 1986, Великобритания – Сметуик, Канада – Онтарио, Белгия – Йепер 1987, Холандия – 1987 и др.

От европейските салони по художествена фотография особено активно и успешно е участието ни в Лондонския салон, Бордо – Франция, Лодз – Полша, Хелзинки – Младежки фотофорум, също и в Дания; Катовице, Краков – салон „Венера“ – Полша; салони за спортна фотография „Реус“ – Испания и в Москва; Триенале „Театърът“ – Нови сад – Югославия; „Хумор фото“ – Кноке Хайст, Белгия; Младежки фотофорум – Швейцария; „Сао Паоло – Бразилия; Печ – Унгария; „Човекът и морето“ – Задар, Югославия; изложба „Асахи Симбун“ – Токио; Студентски фотоконкурс – Прага; „Хумор фото“ – Белгия; „Фото смях“ – Легница, Полша; салон „Найпер“ – Нова Зеландия; Макон, Франция; „Канон“ – Холандия; салон „Ифсак“ – Истанбул, Турция; Триенале във Фрайбург, Швейцария; „Хорвах“ – Индия; Фотофестивал „Детето“ – Андора; Фотосалон „Калкута“ – Индия; в Шри Ланка; „Виртон“ – Белгия; „Евро-Пикамера“ – Йепер, Белгия; Потсдам – ГДР; Биенале в Сабател – Испания; в Рига; Фотофорум – Ружомберок – ЧССР; Световен преглед на фотографията – Мускрон, Белгия; Пекин; „Цайс практика“ – ГДР; Реймс – Франция; Международен салон за експериментални търсения в Роаян, Франция; за Творчески търсения – Сен Клу, Франция; Милтенберг, ФРГ, Международен салон за театрална фотография – Джийнлонг, Австралия; „Фотография и поезия“ – Атезис, Италия; „Аргавре“ – Португалия; Молиер, Сюршез, Франция; „Природа“ Самитай пале – Финландия; Мидланд, Австралия; „Мадона“ Д. К. Кастелано, Италия;

Тъй като в продължение близо на две десетилетия ръководех участието на наши фотографи в международните салони и конкурси по художествена фотография, смятам за необходимо да дам известно пояснение. Българските фотографи разшириха своето участие след приемането на България за член на ФИАП, а това означава участие в около 30-40 салона. Но те не бяха равностойни по значимост и международен престиж. Не повече от 15-20 бяха между челните и водещите. Фотографите бяха обстойно информирани за естетическите критерии и изисквания, за да се съобразят към кой салон да се насочат, за да успеят. Имаше случай, когато творба на фотограф, получила Златен медал в Кипър, в международния салон в Ружомберок в Чехословакия летвата беше вдигната толкова високо, че същата творба не бе допусната.

Димитър Сибирски бе най-добре информираният, знаеше къде да се насочи и постигна изключителни успехи. Бе обявен за един от десетте най-добри европейски фотографи, без да бъде най-добрият в България, защото знаеше по-добре от всеки къде какво се цени.

„Калъмбъс“ – САЩ; „ЕШ“ – Люксембург; Узвара, Латвия; „Златен дъб“ – Модена, Италия; „Сатирикон“ – Легница, Полша и др.

Настоящата информация няма претенция за изчерпателност и не обхваща десетилетията преди 1972 г., когато фотографите участваха чрез Българския фотоклуб, а след това чрез Клуба на фотодейците. Само през десетилетието на т. нар. биеналета 1979-1989 г. за успешно участие в международни салони и конкурси 9 български фотографи художници бяха удостоени със златен медал: Никола Акрабов, Генчо Петков, Валентин Киров, Недялко Костов, Недко Недев, Милан Христев, Иван Георгиев, Тихомир Пенов Пламен Енгелс, някои от тях и със сребърен и други отличия, 17 участници бяха наградени със сребърен медал, между които Деяна Стаматова, Румяна Чапанова, Желиян Николов, Иво Бобев, Лъчезар Караджов и др.



Недко Недев
Лида
▷
Недко Недев
Портрет

В София се състоя „Фотография на Балканските страни“, в Габрово – международен конкурс „Биенале на хумора и сатирата“ периодично, в Смолян и Пловдив – международни пленери, също и в Благоевград.



За успешно участие в международните салони и конкурси освен награди, златни, сребърни и бронзови медали, почетни дипломи, нашите фотографи бяха удостоени със звания на други федерации, но преди всичко с наградите на ФИАП:

АФИАП – „Артист на ФИАП“ – звание, което се присъжда на автори, чиито снимки, техника и артистични качества са познати най-малко с 5-годишно участие в изложби в страната и в чужбина.

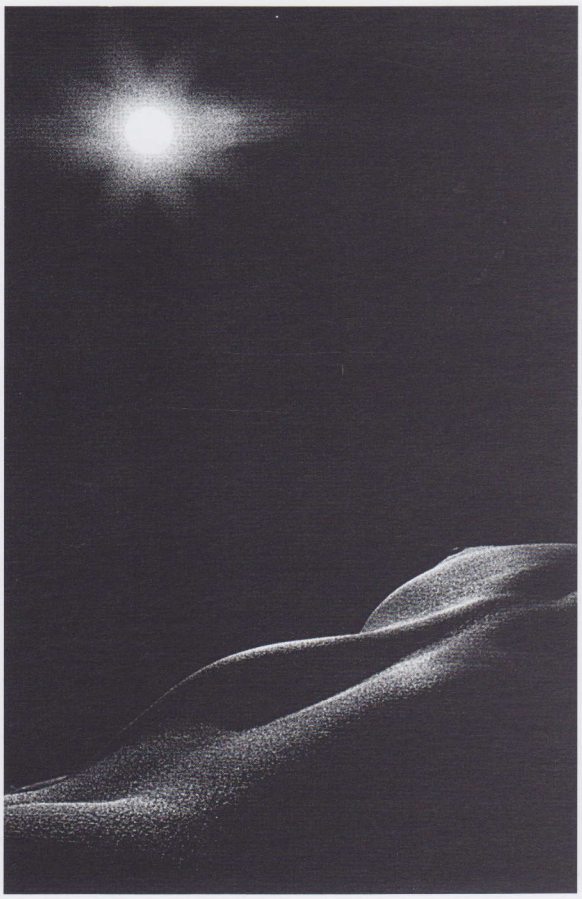


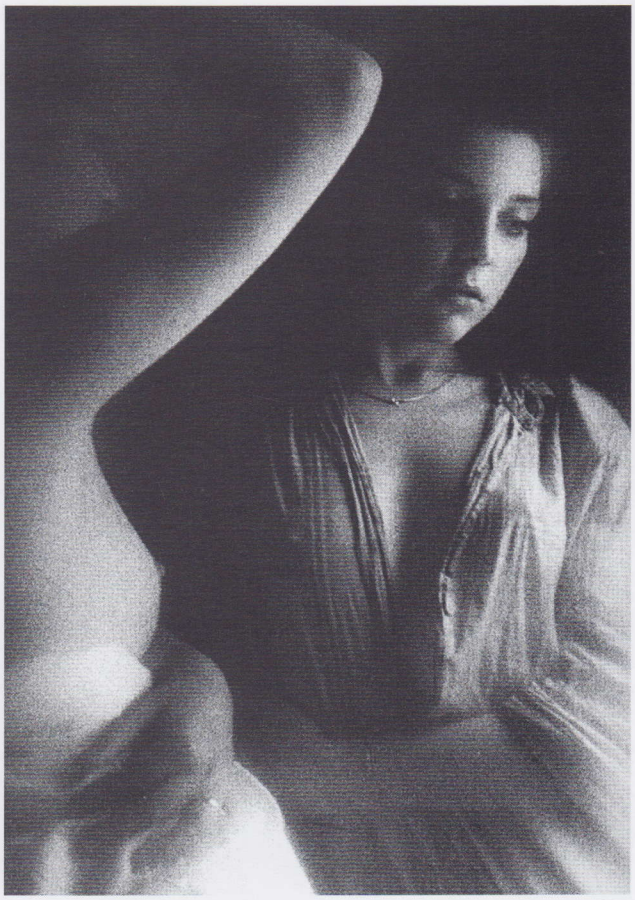
Недко Недев
Старецът и птиците
▷
Милан Христев
Цвета

ЕФИАП – отличие на ФИАП се присъжда на творци, които имат вече званието АФИАП и които при една изключителна техника и богата продукция са добили световна известност в редица международни изложби и конкурси. А за заслуги към фотоизкуството и делото на федерацията се присъжда званието ЕСФИАП, както и почетното звание ХОЕНФИАП.

Със званието ЕФИАП бяха удостоени Владимир Димчев, арх. Николай Попов, Петър Божков (той бе избран и за лектор във ФИАП), Димитър Сибирски, а със званието АФИАП: Пенчо Балкански, Димитър Кацев, Ра-



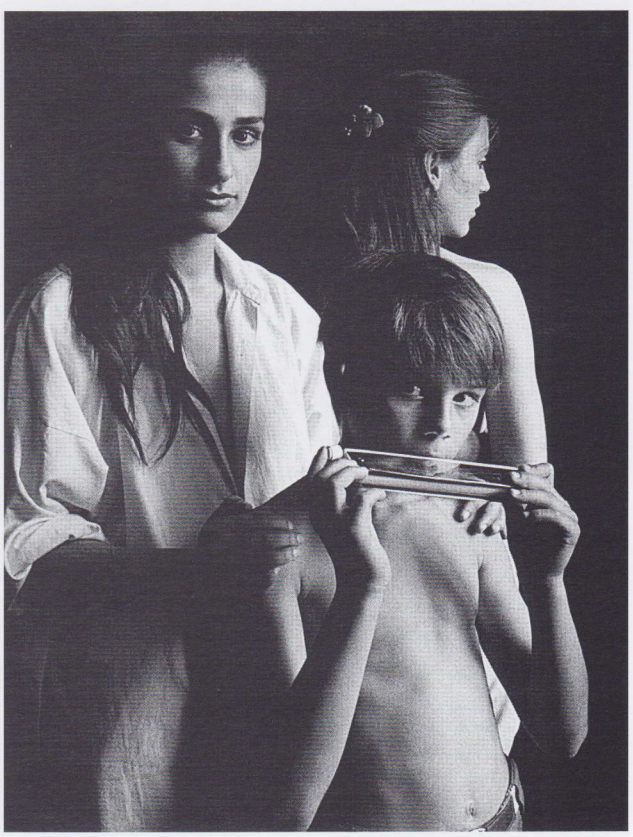




Милан Христев
Пластика

Нежност

Тиха музика



дослав Парушев, Лоте Михайлова, Деяна Стаматова, Борис Юскеселиев, Румяна Бояджиева, Константин Халачев, Йордан Йорданов и др.

Започна обмяна на опит и размяна на представителни колекции и изложби, национални, клубни и персонални, с Австрия, Унгария, Полша, Литва, Югославия, Финландия, Италия, Съветския съюз, особено с балтийските страни, и най-вече с Литва. Освен с общи изложби и представителни колекции, участвахме предимно в Югославия, Полша, Белгия, Австрия, Финландия. През 1972 г. Петър Боев представи изложбата „Изкуството на българските фотомайстори“ в Москва, придружена от творчески срещи със съветски и наши фотографи и с колектива на сп. „Советское фото“.

С авторски изложби у нас гостуваха: Вили Хенгъл от Австрия, Ищван Тот – Унгария, Едвард Хартвиг – Полша, Стоян Керблер – Югославия, Антанас Суткус – Литва, Гунар Бинде – Естония.

Държавният фотоархив се включи в Международния снимкообмен с около 30 фотоагенции по света и разменяше актуална фотоинформация от събитийни снимки. В сътрудничество с Комитета за приятелство и културни връзки с чужбина фотографите художници от Държавния фотоархив развиваха цели теми по сценарен план, предназначени за нашите културни центрове в чужбина.

По случай 50-годишнината на Октомврийската революция всички социалистически страни бяха поканени да представят колекции за изложбата в Москва, показващи отражението на ВОСР в тези страни. Българската фотоизложба „Влиянието на Великата Октомврийска революция в България“ бе отличена като най-добра и редакторът Петър Боев – автор на сценария, на подбора на снимковия материал, на аранжирането, на идейното и художественото оформление, бе награден, а „Българска фотография“ получи благодарствено писмо.

Между списанията започна размяна на материали и публикации: със „Советское фото“, „Фото“ – Унгария, „Фотография“ – Полша, „Чехословашка фотография“, „Ди фотографи“ – ГДР.

Престижните годишници на ФИАП, подбирайки най-доброто, създадено в страните членки, поместиха и снимки на наши фотографи: арх. Николай Попов и Димитър Сибирски. Чуждите списания поместваха снимки от наши фотографи и статии за състоянието, насоките и постиженията на българската фотография. Международният институт по история на фотографията в Рочестър, САЩ, покани Петър Боев да напише частта за България в един престижен сборник „Ранната фотография в Източна Европа“. Частта за България бе издадена в отделен свитък и от едно лондонско издателство.

Към положителните оценки за творчеството на нашите фотографи следва да отбележим и изказването на Генералния секретар на ФИАП – Емил Вандершайд, което направи при посещението си в България през 1987 г.:

„...Докато западноевропейските фотолюбители акцен-

тират върху прецизната композиция и техническото съвършенство, търсят точното място на диагонала и перфектното възпроизвеждане на цветовете, то източноевропейските, и по-специално българските фотографи, насочват вниманието си към човека и неговите всекидневни вълнения и проблеми. Вие правите една по-емоционална фотография на човешкото откровение."

Към думите на Вандершайд добавяме:

Ако западният фотограф познава множеството нюанси на седемте цвята на спектъра, то ние познаваме великолепно двата най-конфликтни цвята – черното и бялото – във всичките им тонални преходи. Ние предпочитаме чер-



Иво Бобев
Село Косово, Смолянско

но-бялата фотография, когато трябва да изразим идея, драматичен сблъсък, по-дълбок замисъл, защото тя въздейства по-силно върху съзнанието ни, отколкото цветната пъстрота върху чувствата.

Голяма част от българските фотографи се стремят да възприемат чуждия опит, без да се нагаждат към преходната фотографска мода, нито епигонски да имитират модернизма, абстракционизма и авангардните насоки. Те са длъжни да са отлично осведомени за съвременните тенденции в развитието на световния о пит, като не забравят, че постиженията в изкуството не са така универсално приложими, както постиженията в електрониката и козметиката.

Фотоваканция



През 1995 г. след 5 години пауза и липса на средства „Фотоваканциите“ бяха възстановени благодарение на „Фомус“ ООД – официален дистрибутор на Кодак за България.

Идеята се зароди към 80-те години някак си спонтанно и се превърна в уникална българска реализация, събитие в нашия фотографски живот с международен отзвук. Никъде другаде не се дава толкова голяма свобода за пълноценна изява както за този, който отскоро държи фотоапарат, така и за този, чиито творби обикалят международните салони. Фотоваканцията е успешен опит не толкова за показ на постижения, а за създаване на творби, за осмисляне на фотографското творчество. Разговорите за фотографията, за насоки, творчески подходи, критерии за оценка, новости във фототехниката и фотолитературата, започват със сутрешното кафе, продължават на плажа на фотобазара, в дискотеката.

Така неусетно фотоваканцията се превърна в инициатор и стимулатор за нови идеи и новаторски почини, и дори своеобразен търг на нови начинания, експерименти и настроения...

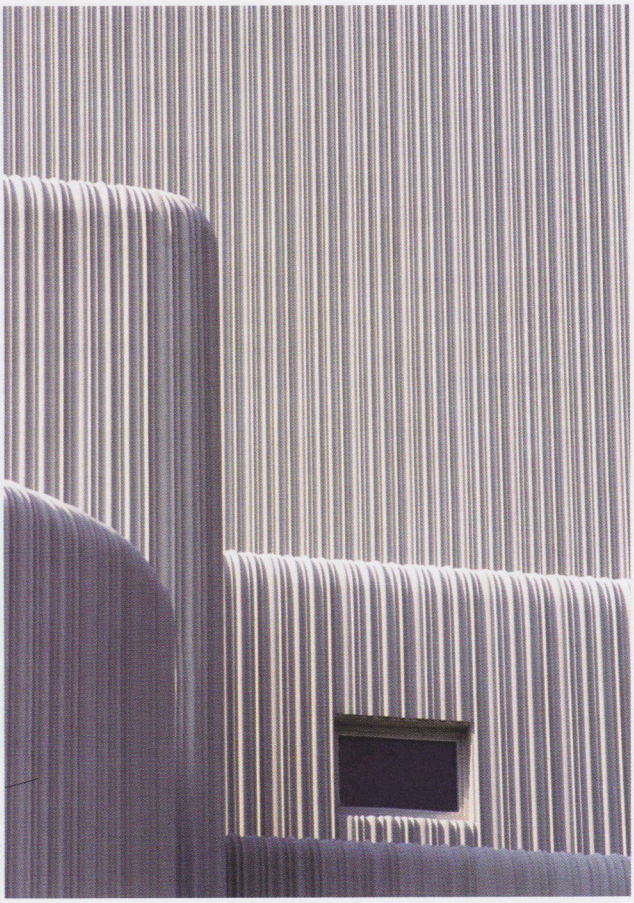
Присъстват и фотографи от чужбина като участници в изявите, докладчици на семинари, в които се повишава квалификацията не само на професионалистите, но преди всичко се обсъжда как трябва да се работи с младежта, за да се получи по-голяма резултатност и заангажираност във фотоизкуството. Разглежда се всичко, свързано с педагогическата, методическата и общокултурната дейност на членовете на фотокръжоци, фотоклубове, начинаещи и напреднали фотолюбители. Те идват на фотоваканцията често със семействата си, с приятелите и дори с кучетата си. На проявите на фотоваканцията присъстват и летовници, художници и други представители на артистичната интелигенция. Тук идват и представители на търговски фирми, някои от които спонсорират проявите на фотоваканцията.

Тя се провежда в началото на септември – 10 дни – на къмпинг „Оазис“ между Китен и Царево. На участниците е дадена възможност да пътуват и да снимат по цялото Южно Черноморие: живописната брегова ивица със своите скали, тихи романтични заливчета и плажни ивици, при липса на урбанизация, дава възможност за пресъздаване на автентичната природа. Осигурени са модели за актови снимки и не е пресилено да се каже, че тъкмо на фотоваканциите актовата фотография получи възможност за пълноценна изява.

Всеки ден се откриват изложби на автори, които показват високия си професионализъм, нови мисловни и емоционални ракурси и творчески подходи. Наред с тях на различни места в къмпинга висят опънати въжета и всеки може да окачи на тях снимките си и да се изложи на „присъдата“ на зрителите. Всекидневно явление са художествените прожекции на цветни диапозитиви и диапорами.

Най-голям интерес предизвиква Блицконкурсът, където журирането е открито, пред участници и публика, и



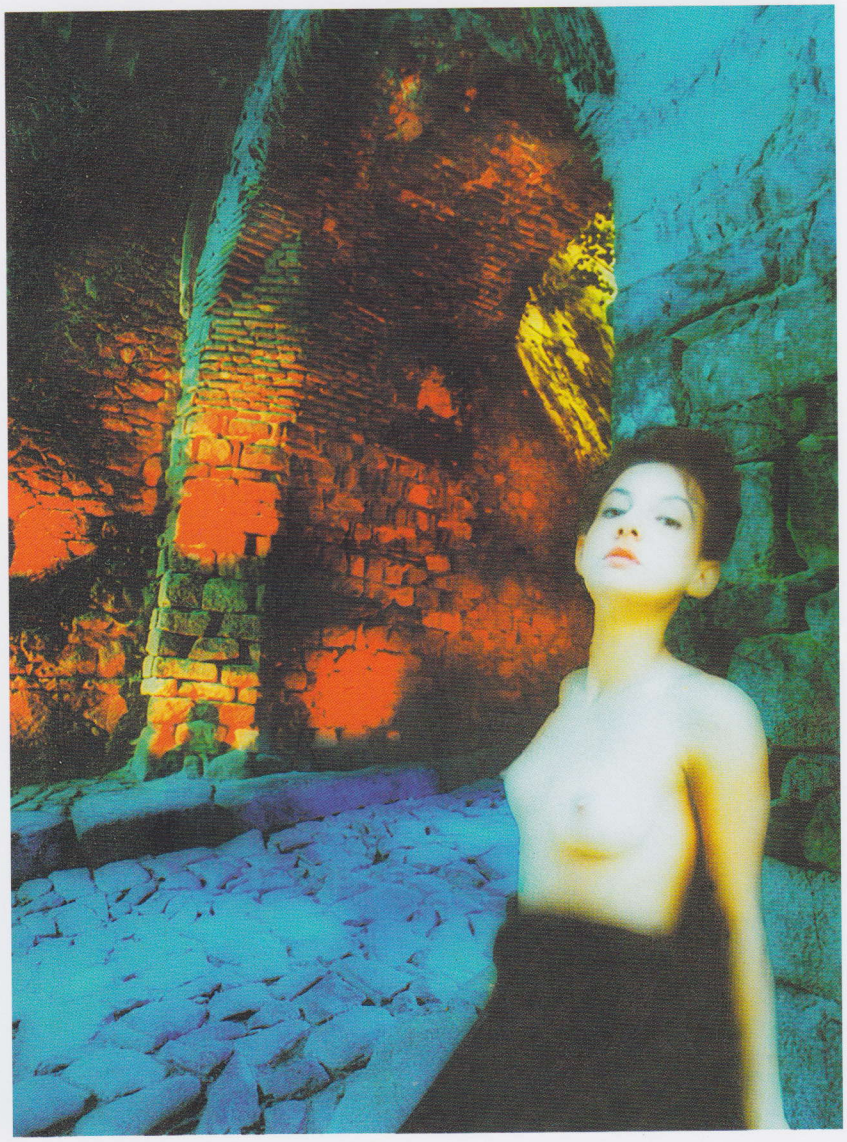






◁◁
Валентин Киров
Червено и синьо
Архитектура
Диана
◁
Венера

се определят и наградите: фотоапарат, фотоматериали или безплатно пребиваване на следващата фотоваканция. А жури определя паричните награди, които напоследък са внушителни и дори разточителни. При това малцина идват заради големите награди. Всеки, който е бил на фотоваканция, урежда отпуски, възможности за почивка така, че на следващата година в началото на септември отново да



Любомир Жеков
Без наименование

бъде някъде на юг от Бургас. Повечето участници не просто прекарват, а изживяват като събитие участието си във фотоваканцията. Това важи и за чужденците, защото тя е единственото в Европа, а може би и в света, уникално фотографско събитие, не само разноцветен и шумен празник, но преди всичко творческо преживяване.

▷
Бедрос Азинян
Дансинг
Пентименто









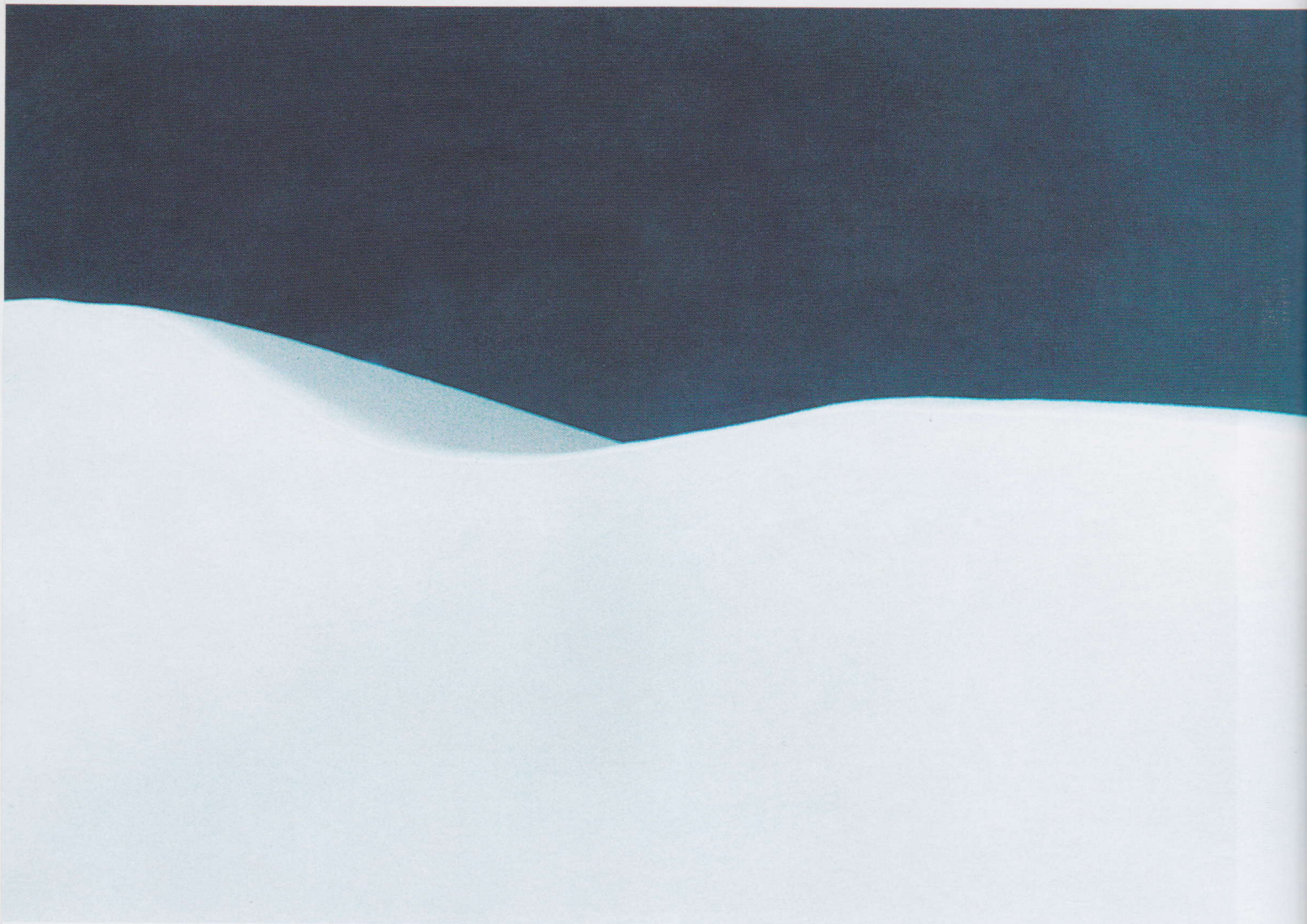


Николай Трейман
серия „Блато“



Николай Трейман
Блато

Надежда Чипева
Елементи



▷
Желиян Николов
Кръчма
По пътя









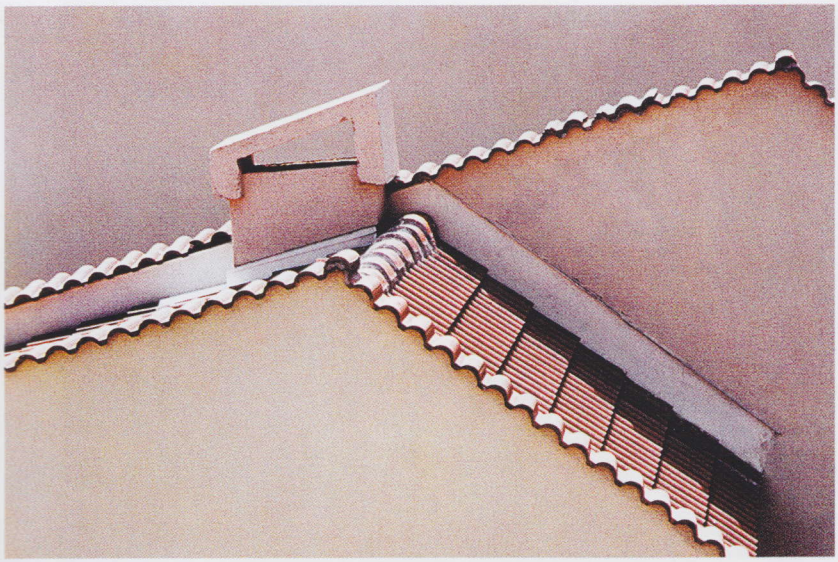
Желиян Николов

е от Казанлъшката творческа група, където редом с Александър Иванов, Бедрос Азинян и Георги Димов издигнаха нейния престиж у нас и в чужбина. През 1986 г. той бе обявен за фотограф на годината, носител е и на златен медал на ФИАП от Международната изложба по художествена фотография в Пловдив и на други отличия.

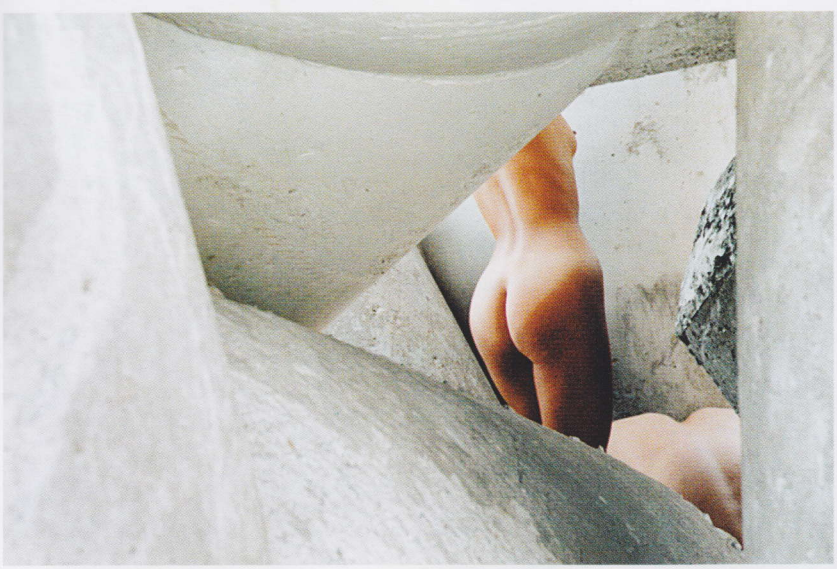
Предпочита цветната фотография, защото притежава цветно виждане, усет за оркестрация на цветовете и чувство за емоционално възприемане на багрите, което надраства тяхното физическо и оптическо действие като спектрално разлагане на слънчевата светлина и изразява тяхното естетическо въздействие.



Желиян Николов
Нагоре
Професия водолаз
Разходка







Александър Иванов
Композиция
Голо тяло
На нивата

Александър Иванов

от Казанлъшката група е личност, чието творчество трябва да се разглежда не като сбор от отделни творби, а цялостно. Имам предвид „монолитността на неговото светоусещане", при което връзката автор – творба е органично осъществена като здрава сплав, като „отливка", изпълнена с чувство за хармония и мярка, с естетически усет.

Той е преди всичко пейзажист. Често срещаните като присъщи на стила му пейзажни ивици са една хармонично съчетана многоцветност. Музикално образовани критици като Петър Божков ги възприемат като „звучни протяжни акорди", при което хоризонтално хармонизираните планове придават усещането за „хиперболизирана безкрайност" и спокойна и внушителна монументалност. В неговите пейзажи доминира една успокояваща линейност, тонално смекчени преходи, съчетание между геометрична линейност и цветна тоналност. Тези творби напомнят за вроден усет към колоритните стойности, органично свързани с образната интерпретация на сюжета.

Освен пейзажи той създава и творби, в които фрагментарният показ на обекта подчертава ролята на детайла, като малкото дава по-убедителна представа от показа на голямото.

Снимката „Акт" се възприема като значително цветово постижение: един температурен контраст между два основни тона: студения синкав тон на камъка (скалата) и топлия тон на женското тяло.





◁
Георги Димов
Отражения





Георги Димов

твърде рано премина в отвъдното, преди да е разкрил творческите си възможности. Но той ще остане млад, защото мъртвите не стареят и защото изкуството, като пресъздава житейските факти и прояви, ги превръща в художествени творби и отменя естествената им смърт. Фотографите с артистични възможности имат привилегията да не остаряват.

Сол
Сянка
Портрет



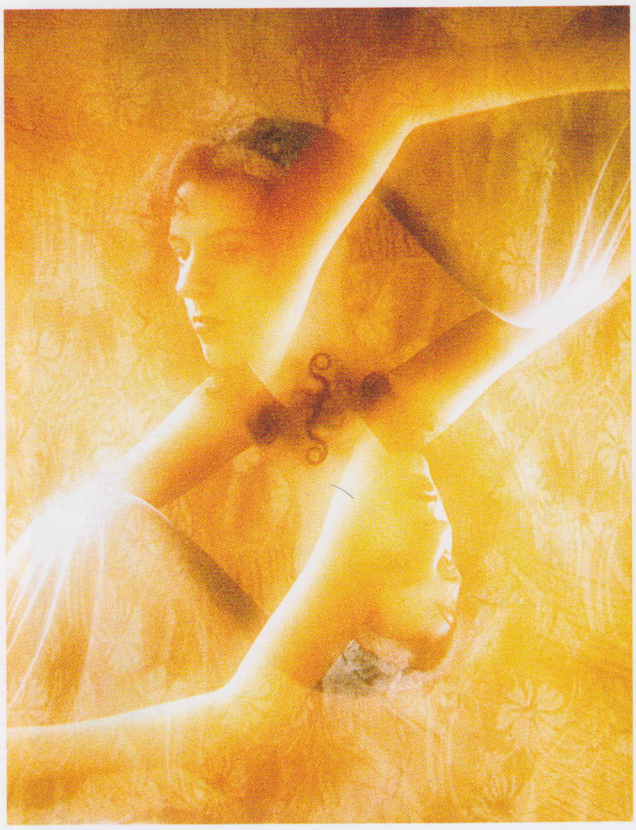
Пламен Енгелс
Отражения

Тодор Янков
Доброто и злото



▷
Никола Акрабов
Мелница

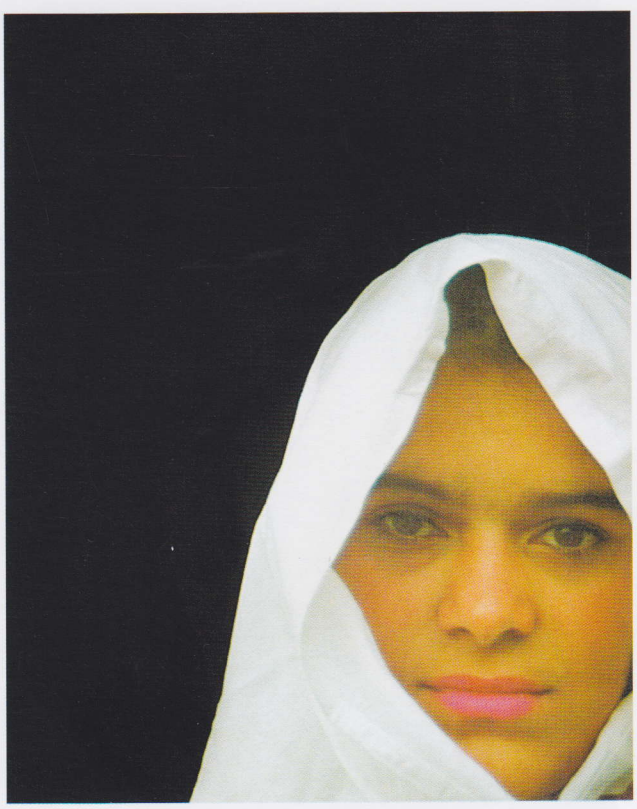






Бейла Даракчиев
Двоен портрет
Акт

Кирил Гоцев
Етюд





Марио Маринов
Градски пейзаж

Участие в Арл

Нашите фотографи често посещаваха един от най-престижните форуми на световната фотография – Арл, а и излагаха свои творби: Лиляна Георгиева, Иво Хаджимишев, Николай Трейман и др. А арх. Попов посмъртно участва със своя изложба, която един от организаторите е видял в Пловдив и пожелава да я покаже в Арл.

След 1970 г. в Арл се организира първата международна среща на асоциацията RIP – Recontres international de la photographie, която включва изложби, прожекции, колоквиуми на различни теми, конкурси, дискусии. Арл се превърна в световна столица на фотографията, след като в неговата организация се включиха Министерството на културата на Франция, Националният център за изкуство и култура „Жорж Помпиду", Националното фотографско училище в Арл, асоциацията „Приятели на Жак-Анри Лартиг" и др.

Българските фотографи участваха в Арл '81, '85, '87 и '95, но от тях трудно можем да проследим неговите прояви и промените, които настъпиха. Но като че ли в Арл '95 най-отчетливо можем да проследим тези промени, още повече че за пръв път Арл '95 излъчи призьори от Източна Европа: България, Чехия, Полша и Литва. В Арл можеше да се види всичко: и което заслужава, и което не. Обща бе констатацията, че фотоизкуството все повече се затваря в себе си. Този процес протича със закъснение, поради дълго изживяваната „сантиментална привързаност" към механичния образ и неговите прототипи. Мостовете на забраната бяха вдигнати и прочитът на снимките усложнен до интелектуална гатанка, до решаване на асоциативни кръстословици.

Но подобен род фотографии се срещат и в други европейските салони и фотосписания, където артистичната вълна е един „псевдосубективизъм", който руши духовната цялост на фотоизкуството и води до противопоставяне между етика и естетика, между куриозното и художественото. Появява се стигащата до пародия „неофилия": стремеж да създаваш „нещо ново", нещо непознато досега, безразлично дали е по-добро от старото. Традиционните навици на сетивата се провокират по най-различен начин... Пресищане с разнородни новаторски търсения (но не постижения!). Липса на ярки запомнящи се значителни творби, които да се открояват над общото ниво. Много изследвания върху големите имена вече се предлагат на компактдискове.

ГЛАВА XII

Изявени творци на българската фотография

Книгата разглежда творбите на утвърдените майстори, повечето от които преминаха в небитието, но оставиха трайни следи: Владимир Димчев, Петър Папакочев, инж. Георги Захариев, арх. Николай Попов, Димитър Сибирски, Сава Бояджиев, Румяна Бояджиева и др. Това не е проява на носталгия или ретромода. Най-добрите от техните творби надживяват авторите си и остават незасегнати от ерозията на времето, като трайно утвърдени ценности.

Ние ги разглеждаме не като образци за подражание, а защото в тях е отразен не само личният талант на автора, но и националното светоусещане, българският поглед към света, онова, по което съдим за творческия градус на епохата. Нещо, което поначало липсва в съвременната фотография, в модерното изкуство, което твърде често предлага един „екзистенциален" поглед, едно вглеждане вътре в себе си. Този автоматизъм минава за модернизъм и авангардизъм, но това е новаторство повече във формата, отколкото на мисълта, и често служи като прикритие на творческа немощ или на преходна мода, защото у нас, дето липсва всякаква традиция, и дори историческа памет, често се приема, че всяко ново име, за да се утвърди, трябва да подменя, да отрича и дори да обезсилва всички предишни. Националният нихилизъм не е изчезнал. Мнозина все още чувстват миналото като бреме, което спъва полета им. Други отричат или подценяват създаденото преди тях, за да изглеждат малките им фигурки по-големи в сравнение с фигурите от миналото.

В съвременното българско фотоизкуство приемствеността е прекъсната и традицията се приема повече като консерватизъм, отколкото като основа за новаторство. А за да създадеш нещо ново, нещо различно от досегашното, да запълниш една неусещана досега празнота, това изисква да кажеш или да създадеш дори нещо познато, но по нов начин, да направиш нова стъпка към разкриване не само на личната, но и на националната душевност и светоусещане. Традицията е необходима като основа, като изходно начало, като трамплин, за да я надмогнеш, да се издигнеш над нея, а не да я имитираш. Бешков твърдеше: „Ако искаш да унищожиш една красота, имитирай я!"

Връщайки се към големите майстори на камерата, ако се вглеждаме внимателно, понякога откриваме неща, които преди не сме забелязали, или критерият, с който сме ги преценявали, вече се е променил. „Ние, твърди Матис, се раждаме със сетивни възприятия, присъщи на нашата епоха, но едва ли можем напълно да се вживеем в идеите

на нашите предшественици. Но това не ни дава право да ги оценяваме според нашите критерии и естетически изисквания, а и според критериите на тяхното време.“ Отдавна в историята на изкуството е приет принципът, че всяка епоха трябва да бъде оценявана и според нейната собствена мярка. Само така можем да оценим по достойнство ролята, значението и приноса на нашите предшественици, да проследим действителния растеж, степента на приемственост, връзката между поколенията, между традиция и новаторство. За значението на една личност се съди не само какво представлява днес, а и какво е дала в сравнение със своите предшественици.

„Vita brevis, ars longa“ („Животът е кратък, изкуството е вечно“), казваха римляните. „Изкуството, претворявайки житейските факти в художествени истини, отменя естествената им смърт“ – твърдеше Илия Бешков. Творците имат привилегията да не умират безвъзвратно. Най-хубавото, създадено от тях, продължава да живее и след тях. Изкуството им не изчезва отвъд сенките на нощта, в която са преминали. Светът от образи, създаден от тях, остава за нас като постоянен пратеник на спомена, а и за тези след нас. „Големите творци, пише Александър Твардовски, са такива не само за нас, техните съвременници. Те са връстници на всички поколения.“

Не е достатъчно да запазим като архив, подобно на хербарий от изсушени цветя, това, което са ни оставили първомайсторите на камерата, а да опознаем най-значимото в тях, да проникнем в съкровеното, в „светая светих“ на тяхното творчество.

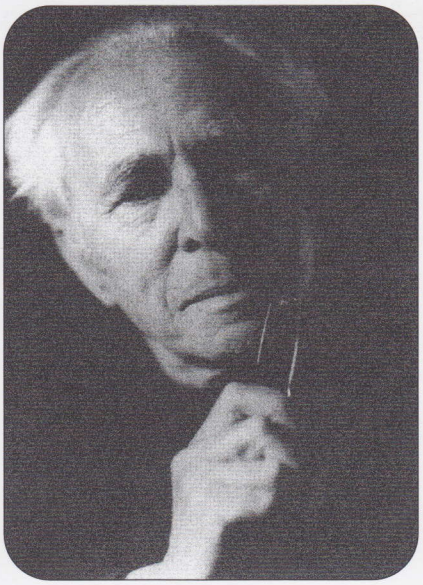
„Изучавайте творчеството на големите фотомайстори, пише Артър Голдсмит в „Попюлър Фотографи“, за да придобиете чувство за традиция и приемственост, да почувствате трептенията на бъдещето, да видите диапазона на това, което камерата може да изрази за човека и вселената. Така понякога ще разберете шаблона и баналността на собственото си виждане.“

Акад. Иван Дуйчев обичаше да казва: „Приемствеността е победа над смъртта!“ А художникът проф. Светлин Русев споделя: „Приемствеността не е кило боб или леща, които слагаме в торбичката си, когато тръгваме на път, а почитта и преклонението, вярата и смелостта, трудът и усилията, победите и преклонението пред онези, които са били преди нас, които са направили своя пътина, за да продължим по нея ние, лутайки се, търсейки, падайки и ставайки, със собствени рани и собствени радости. Тук няма рецепти кой, откъде, кога, докъде и как! Всеки със себе си за постигане на онази малка светлина, която ще се вижда от всички поели път по стръмнините.“ И добавя: „Стойността на всяка култура се измерва не само по това, което създаваме в момента, а и доколко сме способни да преоткриваме и преосмисляме духовните ценности, създадени преди нас. Защото всеки поглед назад, към делото на нашите именити предшественици, е движение напред, обогатено от опита и мъдростта на миналите поколения.“

Една от най-важните основи, върху които се изгражда

културата, е паметта, мисли акад. Дмитрий Лихачов, и всъщност историята на културата е история на човешката памет. Но паметта, ако не е овеществена, е нетрайна. Достатъчно е едно поколение да си отиде, за да започне да се говори за него и сътвореното от него в минало неопределено време и след това всичко заглъхва и потъва в забрава.

Съвсем естествено е много имена и лесни слави и дела да бъдат покрити с пепелта на забравата. Но има имена и дела, без които не можем, без които ще обеднеем. Ситото на историята трябва да отсее житото от плявата, за да засадим в душите на днешните и идващите поколения само ония здрави семена, които дават зелени стръкове в нивата на българската духовност. Нам е нужна цялата йерархия от създадените ценности с непреходна стойност, които обогатяват нашия духовен потенциал. Процесът на обновление и преустройство е немислим без духовното присъствие на нашите именити предходници. Това не е историзъм или архивизъм и носталгия по миналото към „доброто старо време", а способността на изкуството да бъде отглас на реалния свят, в който живеем, като кодира опита на миналото и чрез пресъздаването му от съвременни позиции да преосмисляме настоящето и да предусещаме бъдещето.



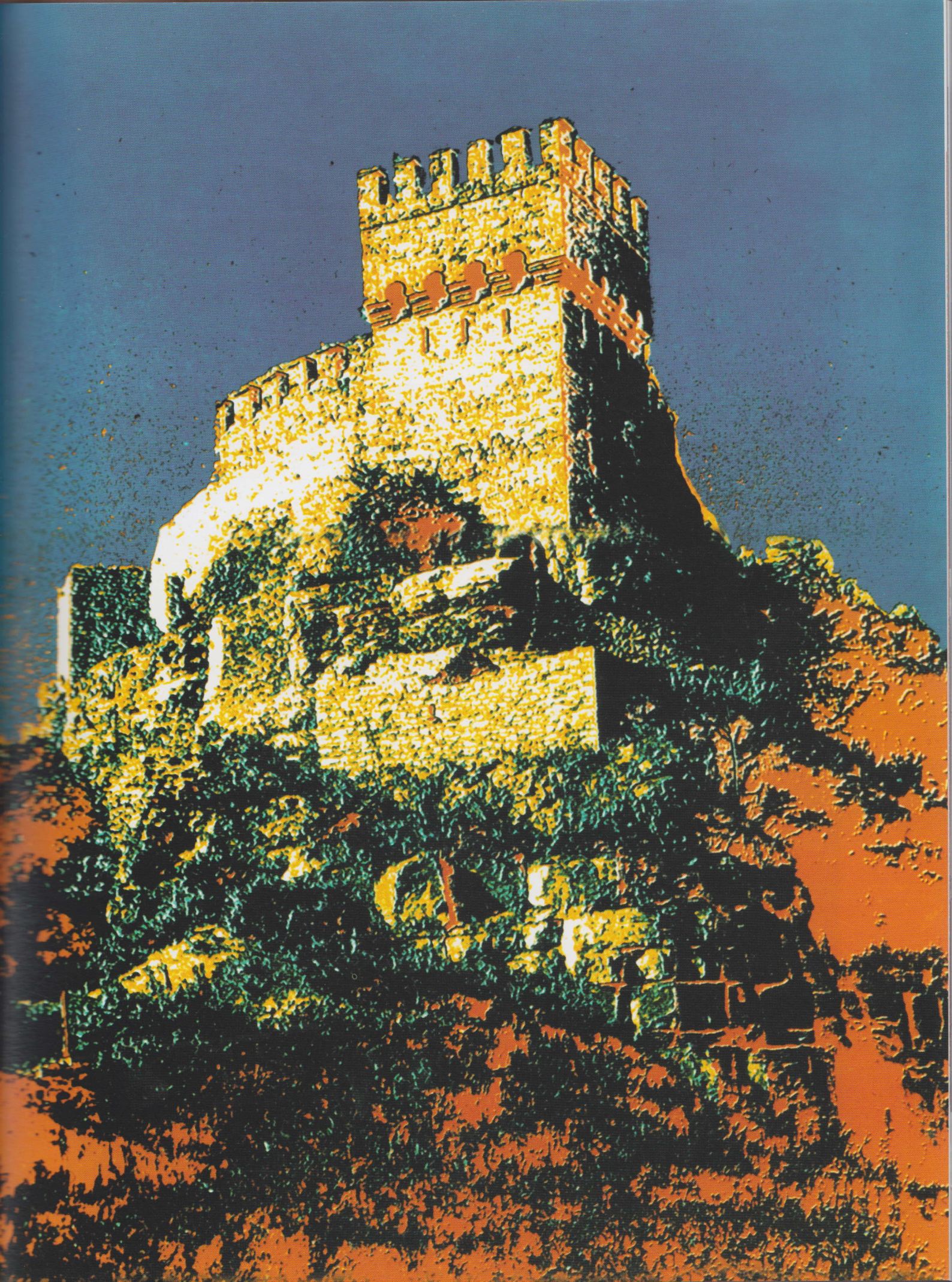
Владимир ДИМЧЕВ

Той бе един от класиците, един от най-изтъкнатите фотографи художници, който допринесе за общественото признание на фотографията в България и издигна престижа на българското фотоизкуство в чужбина. С постъпването си през 1932 г. в Българския фотоклуб Димчев пое щафетата от старите майстори. Той осъществи приемствеността между поколенията, като възприе традицията не като образец на подражание, не като сковаваща догма и възпираща норма, а като основа за новаторски търсения. Новаторството у Димчев се изрази не в копиране на някои модни стилове на Запад, не в следване на образци, в които формата е доминираща и самоцелна. Той прие чуждите влияния, без да се обезличи, и обогати своето творчество с нови виждания. Него го дразнеше претенцията на някои творци, които под формата на „модерно“ и „авангардно“ се опитваха да скрият недостатъчната си професионална зрелост. „Творецът е длъжен да познава законите на изкуството, преди да си позволи да ги нарушава“, казваше той. Но за разлика от Анри Картие-Бресон, за когото снимката за част от секундата трябва да съчетае едно-временно информацията за един факт с точната организация на визуалните форми, които го изразяват, Димчев смяташе, че с натискане на бутона е извършена половината от работата. Останалата половина – това е лабораторната обработка, но не само като технически акт, а като субективна намеса и като продължение на творческия процес, като дообогатяване и доразкриване на замисъла чрез засилване на въздействието, чрез акцентиране върху определени тонални стойности.

Овладял виртуозно нюансираните тонални преходи, Димчев постига пластична изразителност чрез умело подчертаване на главното и съществено, на онова, което е логически, смислов и композиционен акцент в снимката. Упорито търси изразни средства, създава изкуство, в което съчетава творческите си виждания на художник с една съвършена техника. Той осъществява неразривната връзка между артистичност и виртуозно овладяна снимачна и лабораторна техника. Той счита, че композиционното разпределяне на тоналностите и възприемането им от зрителя, преди да бъде технически, е психологически проблем. Той възприе и на практика усъвършенства разработения през 1935 г. от Алфред Персон процес, който почива на следния принцип: човешкото око възприема няколко хиляди тонални стойности между черно и бяло, негативният материал – до 1:1000, а обхватът на фотохартията не надминава 1:30. При този малък обхват трябва да намерим начин да получим детайли в сенките и в светлината за сметка на средните полутонове, загубата на които и без това не

▷

Владимир Димчев
Търново – Балдуиновата кула



се чувства от окото. Творбата „Борци за мир“ е разработена по Персоновия способ.

Изключително майсторство Димчев проявява и в останалите специални процеси: изохелия, соларизация, фотограма и цветен и черно-бял фотомонтаж. Изохелията той използва като способ за плакатно въздействие, като лаконична изразна форма, която повишава четливостта и засилва драматичното въздействие на сюжета. Соларизацията за него е частично превръщане на позитива в негатив и оконтуряване на образа. При фотограмата като основа стои не негатив, а предмети, които се поставят върху фотохартия и се засветява.



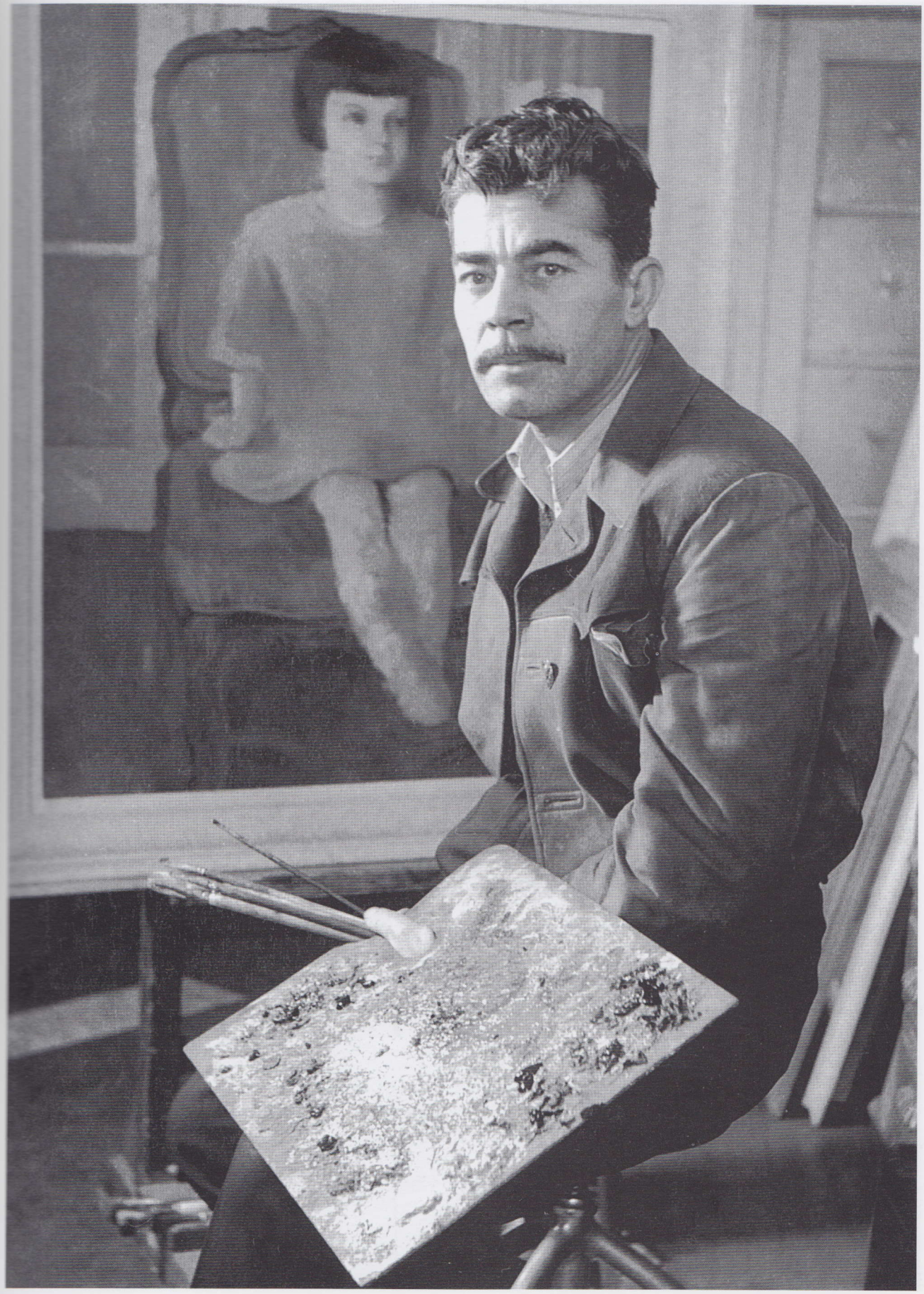
Владимир Димчев
Художникът Иван Пенков

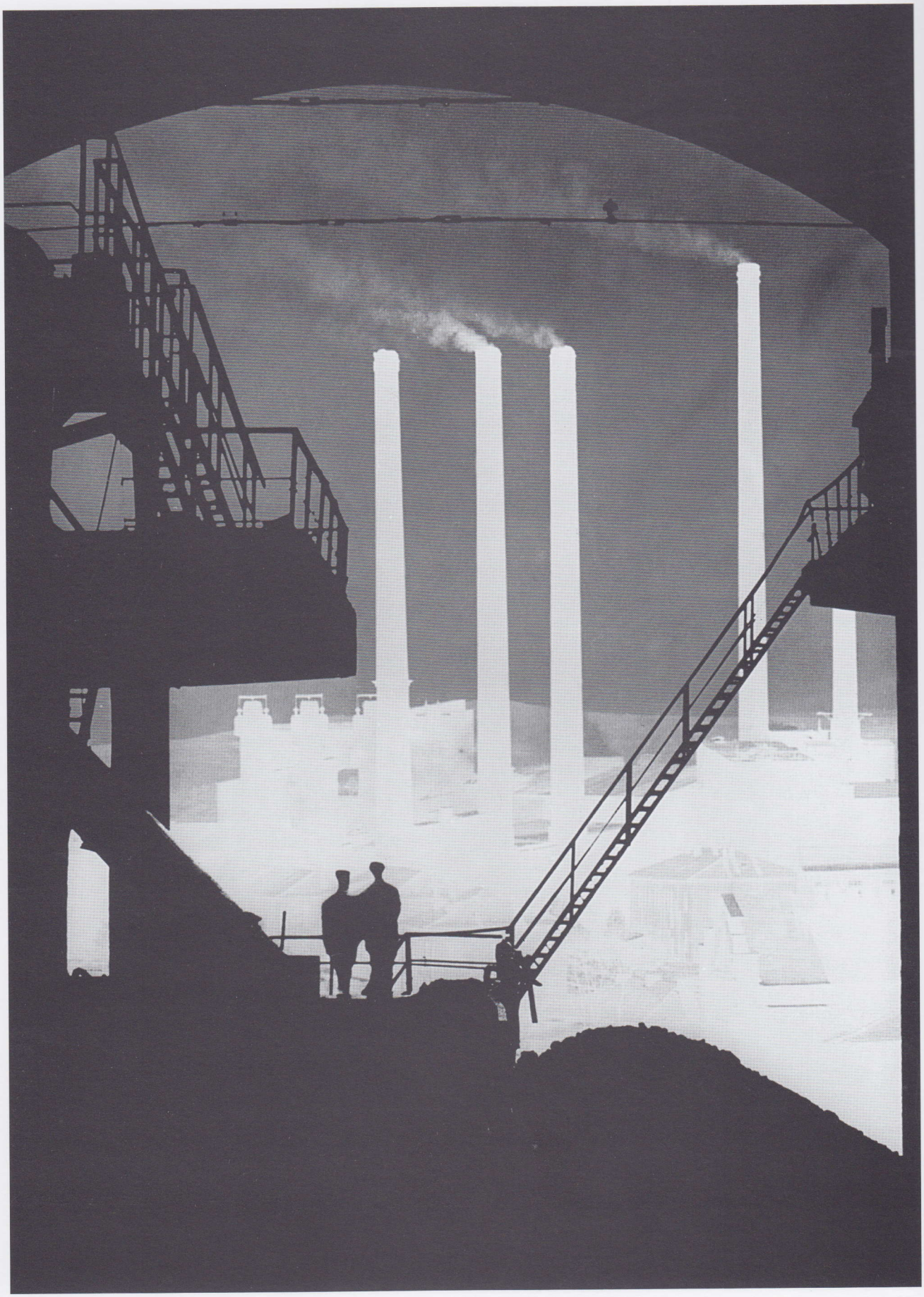
Често Димчев си служи с фотомонтажа като композиционно свързване на отделни елементи в едно цяло с оглед да се получи снимка с плакатно въздействие и голяма идейна наситеност. Отбягва техническия монтаж: изрязване и залепване на елементи от различни снимки и репродуциране на полученото, а широко ползва т. нар.

▷
Художникът Георги Попов

▷▷
Моят завод

▷▷▷
Новият човек







оптически монтаж, който се създава при самото снимане и при копирането с увеличител на елементи от различни негативи.

В тази насока успешна е творбата му „Моят завод", където по монтажен път отрази идеята за индустриализацията на страната. Задният план представлява външен вид на завода за цимент „Вулкан" в Димитровград (даден в негатив, като копира диапозитива), а за да придаде дълбочина на снимката, на преден план монтира снимка на една покрита товарна площадка в ДМЗ „Ленин". Тази творба получи широко международно признание: в Москва и Букурещ – бронзови медали, в Берлин – сребърен, в Теплице, Чехословакия – златен. Последваха и други международни отличия.

Не по-малък успех пожъна друга негова творба „Новият човек", която се превърна в символ на тогавашното бригадирско движение, в обобщен образ на онези млади хора, които положиха основите на новото строителство. Силата на тези творби е в тяхната изчистена простота, в мощното плакатно и агитационно внушение, което ги превърна в класически творби на социалистическата фотография.

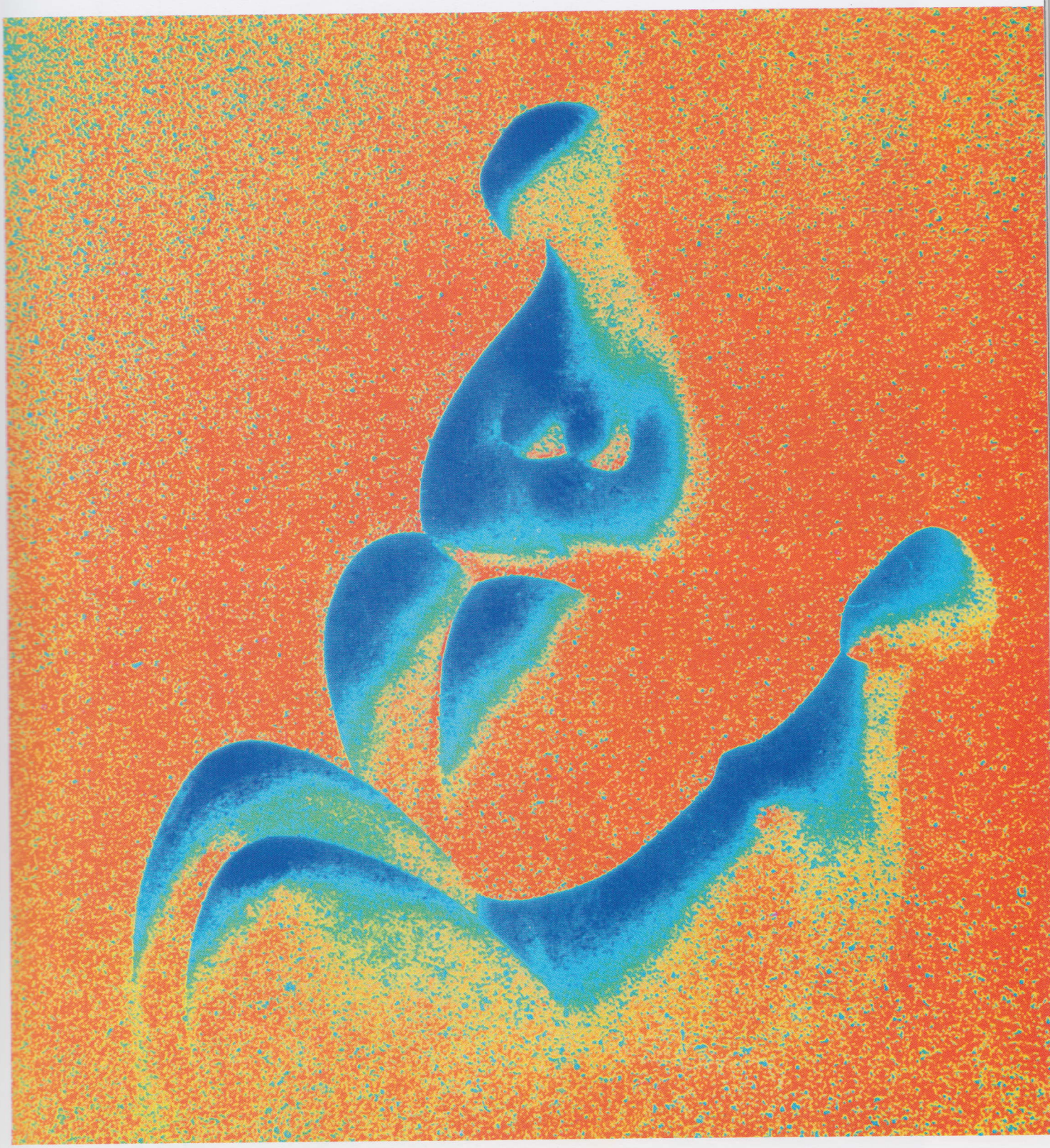
Творбата „Новият човек" е изпълнена по способа „изохелия".

Димчев успешно си служи с богатата гама от връхните светлини до средносивите тонове – характерния белег на снимките със светли тонове, познати като „висок ключ". Ефектът на високия ключ не е само резултат на лабораторни трикове, а и на умело подбиране на подходящ сюжет (портрет на Гинка Станчева).

Повсеместното прилагане на графичните техники у нас често е в противоречие със съдържанието, а понякога представлява механично превръщане на обикновена снимка в графична, за да стане „художествена". Естествено не всеки сюжет се поддава на графична интерпретация. Димчев реализира графично сюжета не заради ефекта. При него фотографиката е резултат на цялостна пластична и идейно-художествена концепция. В нея той търси да постигне обобщение, като чрез повишения контраст елиминира полутоновете. Подробностите се загубват, снимката се изгражда в едри, синтезирани тонални петна.

Лабораторните експерименти, на които Димчев посвети много усилия, му дадоха възможност да разшири своята творческа палитра, особено в областта на цветната фотография.

Димчев не се стреми към възпроизвеждане на действителността, което да отговаря на нашите зрителни представи: не отразяване, а пресъздаване. Реализмът в цветната фотография, пояснява той, не се обуславя от точното възпроизвеждане на цветовете, а от това, до каква степен чрез субективна творческа намеса авторът е в състояние да създаде такава цветна хармония, при която неговият замисъл получава по-ярко въздействие. Това той постигна в първата у нас своя изложба „Цвет-



Владимир Димчев
Импресия

на фотографика“ през 1971 г., в която се утвърди като първомайстор в тази област. Макар да представи изложбата като експериментална, в нея се откроиха отделни творби, които и сега са върхови постижения в тази област. Прецизни творби, някои с плакатна лаконичност, други с умерено дозирана условност, трети с чисто декоративен ефект. Не липсваха и такива, в които цветовете бяха твърде сурови и химически чисти. Но като цяло тя разкри големите възможности на цветната фотографика в рекламната и приложна фотография, и най-вече във фотоплаката.

Естествено никой не създава само шедьоври и дори големият майстор Димчев казваше, че има и слаби творби, но ги оставяше „в кухнята“ и не ги показваше. Важно е да имаш собствен поглед върху това, което създаваш, а не критиците да селекционират и оценяват твоето творчество.

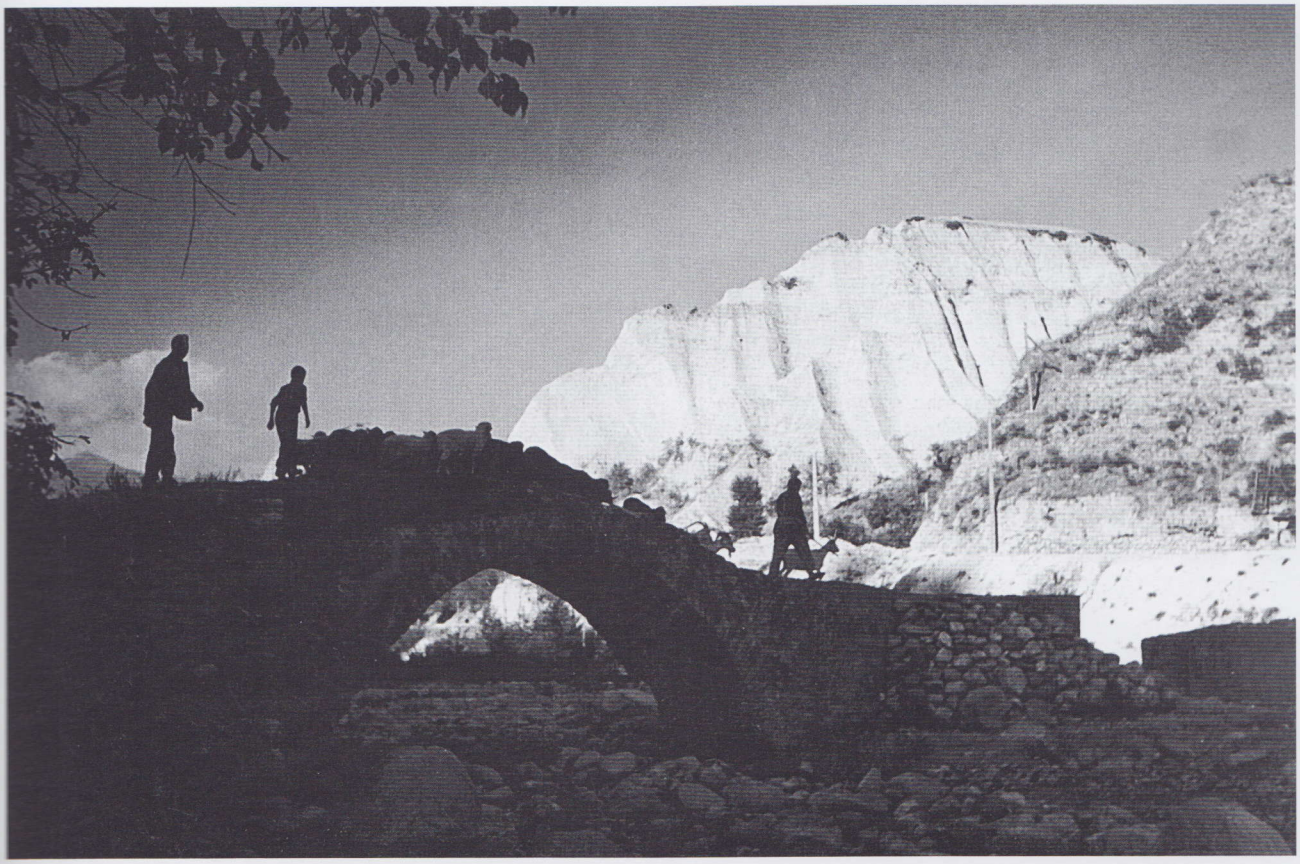
Въпреки безспорните му успехи в специалните техники, Димчев като творец не ангажира изцяло големите си потенциални възможности в лабораторни търсения. Влюбен в светлината „от най-лекия ѝ трепет до твърдото звучене на контражура“, той предаде самобитната красота на българската природа. Особено такива природни феномени като Белоградчишките скали, Мелнишките пирамиди, Искърския пролом, Триградското ждрело и др. Той е автор на няколко художествени фотоалбума „Българско Черноморие“, „Белоградчишки скали“, „Дърворезбите от Рожен“, „Курортите в България“ (в съавторство с арх. Н. Попов), „Димитровград“ и др. Автор е и на четири самостоятелни изложби и участва в множество прояви от национален и международен характер. От 1977 г. е носител на най-високото отличие „Хон ЕФИАП“ на Международната федерация за фотоизкуство. През май 1977 г. бе удостоен със званието заслужил деятел на културата за приноса му в развитието на българското фотоизкуство.

Най-добрите му творби остават като българска фотокласика, като жалони в развитието на родното фотоизкуство не само за това, че са безупречни фотографски реализации, но защото чрез тях той дава определени насоки, поставя и решава идейни и естетически проблеми. Той долавяше водещите тенденции в съвременното фотоизкуство. Изхождаше от разбирането, че изкуството не само трябва да отразява и обяснява света, но и да го променя.

Владимир Димчев

▷

Бялата планина
Врачанският балкан







Николай ПОПОВ

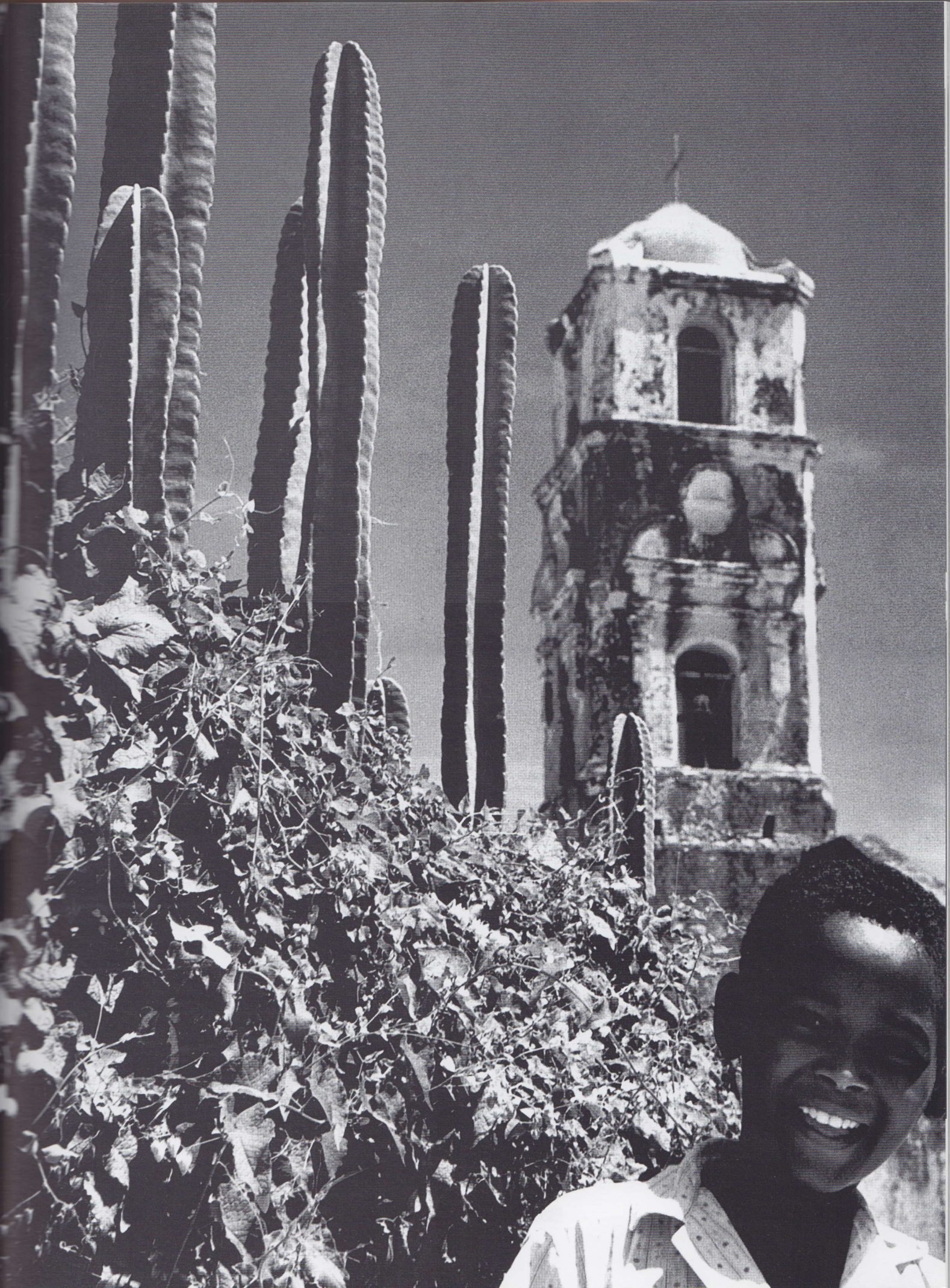
Голямото изкуство може да се обхване и оцени само от известна дистанция на времето.

Арх. Николай Попов е един от първомайсторите на българската художествена фотография, ярък и самобитен талант, един от класиците на българското фотоизкуство. През 1951 г. е един от първите, удостоени със званието „фотограф художник“, а през 1961 г. за показано високо майсторство и съвършена техника е удостоен със званието ЕФИАП – екселенц на Международната федерация за фотоизкуство. В продължение на две десетилетия той се изяви като фотограф художник с голяма обща и изобразителна култура, ярка творческа индивидуалност, с личен почерк и стил, тънък естетически усет, психологическа задълбоченост, поетична чувствителност, способност за идейни и художествени обобщения. Творчеството му, един неповторим образен свят, е ценно не само като художествено наследство от един отминал етап в развитието на българската фотография, но и защото в него откриваме творби с трайна, непреходна стойност, като реализация на принципи, възгледи и идеи, които предстои да доразвием и обогатим.

Във време на преустройство и обновление, на преоценка на всички ценности, на принципите и критериите, творбите на Николай Попов ни връщат доверието в ценностната система на трайните пластически и човешки стойности, където убедителни доказателства за тяхната непреходност може да ни даде само дълбокият и силен талант. Ако в изкуството „стил“ е ярката и неповторима индивидуалност на твореца, то присъствието на Попов усещаме в почти всяка негова творба, без да носи неговия подпис. Духовното излъчване на личността му се чувства дори в „немите“ паметници на културата, които той при снимането одухотворява: в античните театрални маски от Несебър, стелата на Анаксандър от Созопол, керамиката от Царевец, архитектурните детайли от императорския Рим, шедьоврите на Ренесанса във Флоренция, каменните колоси на „застиналата“ египетска цивилизация, възкресените евангелски сцени от възрожденските иконостаси. Дори в натюрмортите „мъртвата“ природа оживява, преминала през „студеното“ стъкло на обектива.

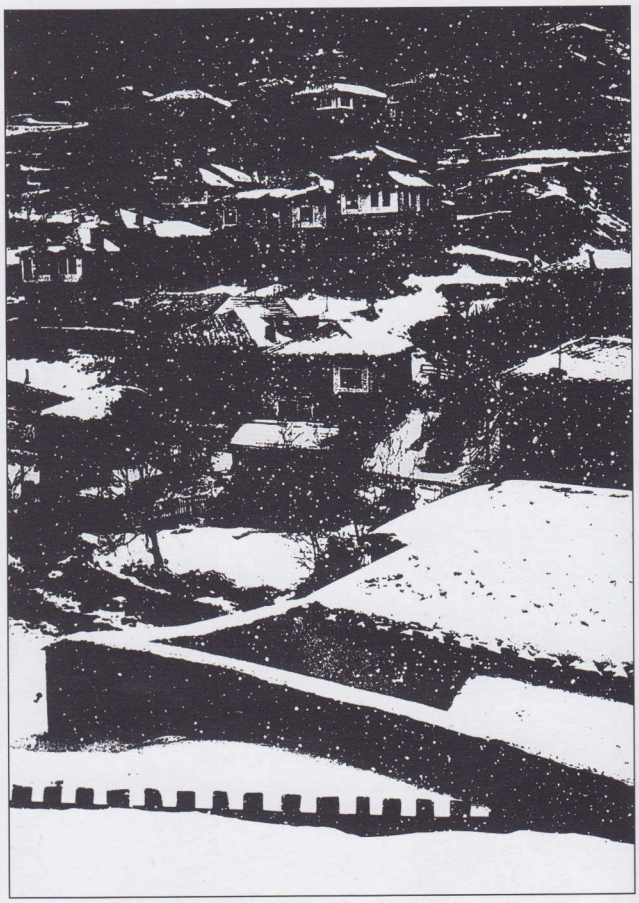
Основавайки се на принципите на един „одухотворен“ реализъм, арх. Попов пресъздава действителността чрез естетическа филтрация, която не идеализира и не разкрасява нещата, а запазва първичната им хубост, придава съкровената им същност, но очистени от делничната им повехналост, от случайното, несъщественото, нетипичното, баналното. Той ни показва неща, които всеки гледа, но не всеки вижда!

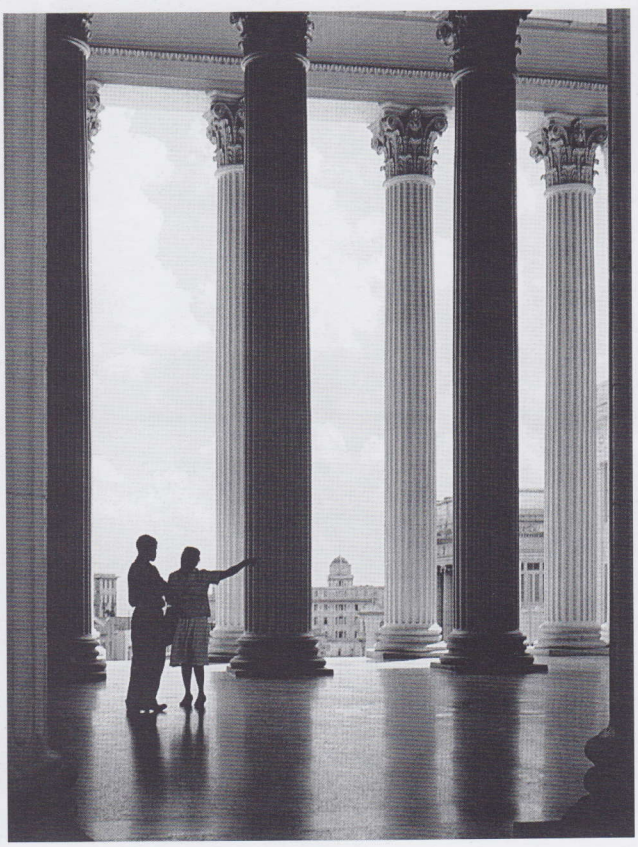
▷ **Николай Попов**
Куба, из стария град Тринидад



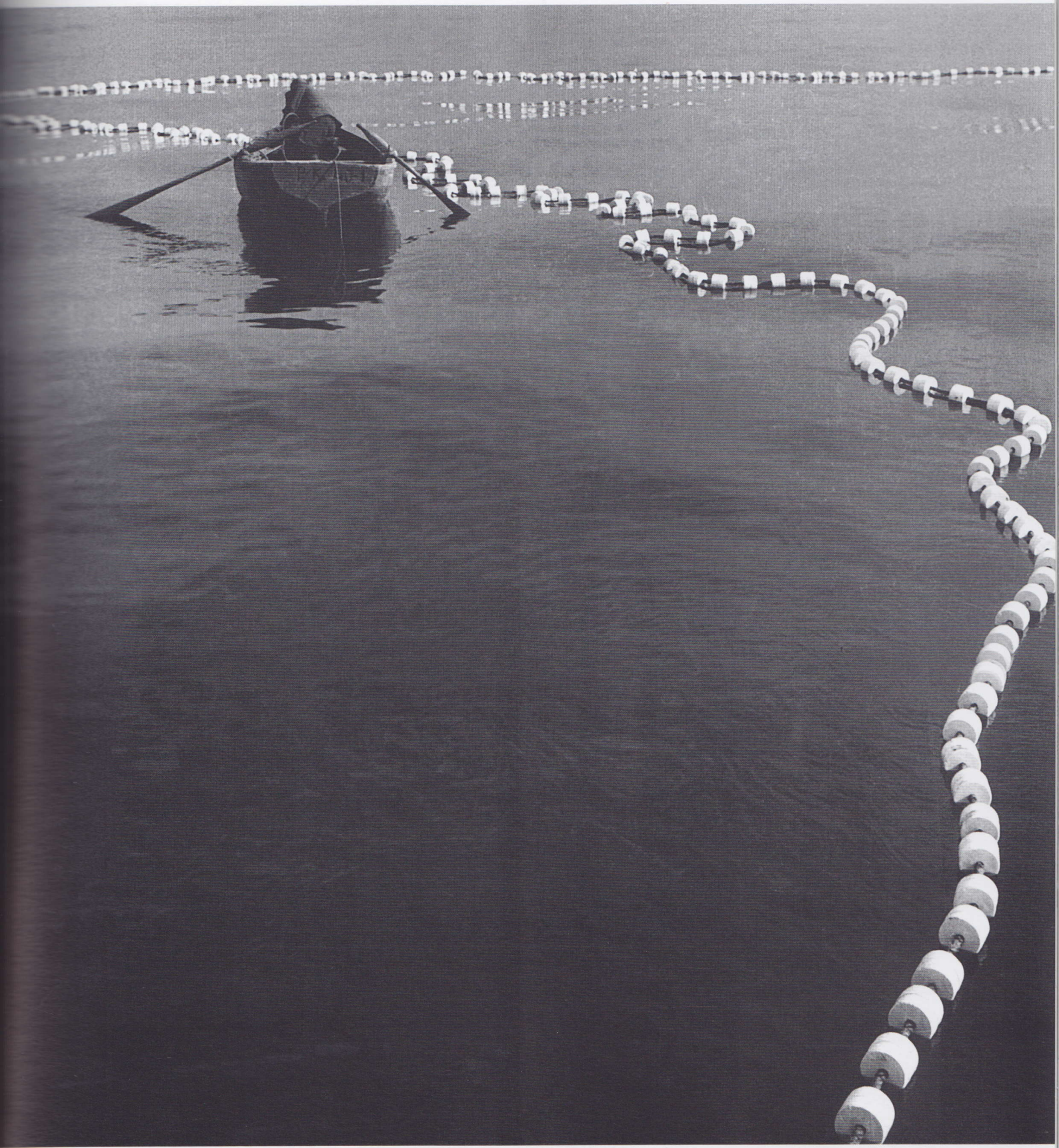
Николай Попов
Почивен ден в галерията
Зимна приказка
Куба – архитектура
Селска улица в Родопите





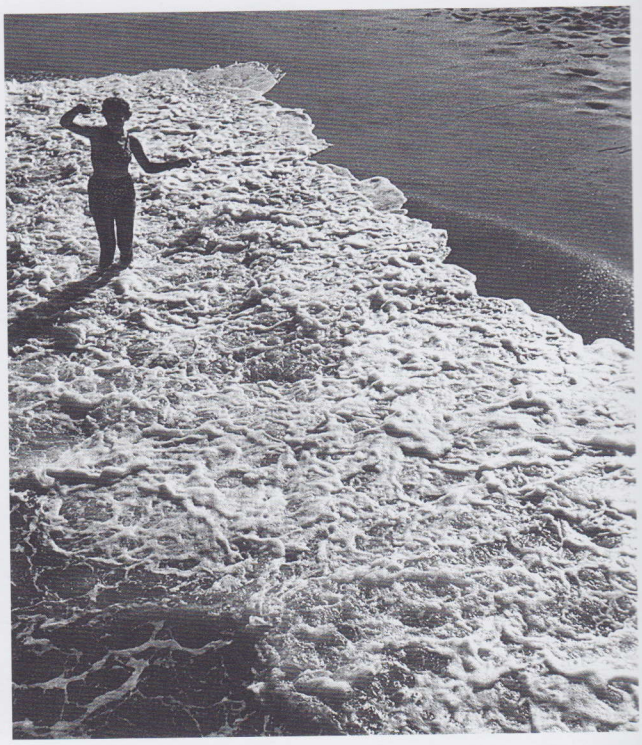




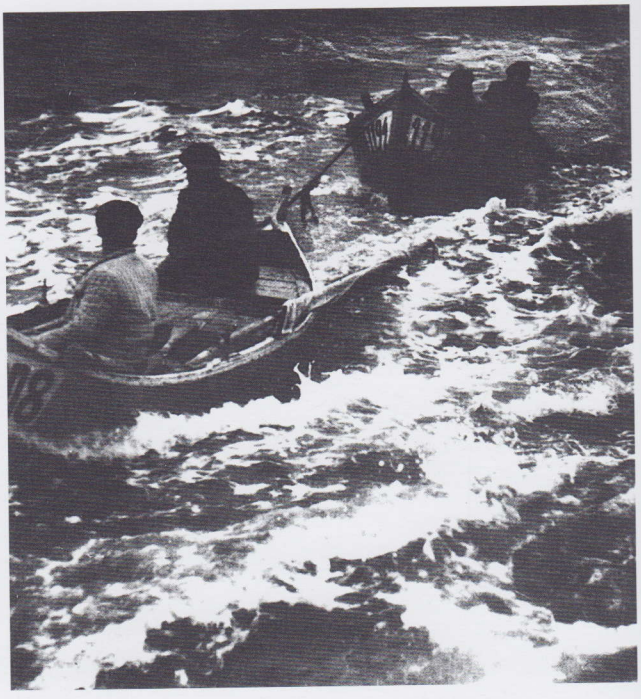


Николай Попов
Рибарска огърлица





Николай Попов
Адам и Ева
Венера се ражда от морската пяна
По вълните



Флобер казва, че огърлицата се образува не от отделните бисери, а от нишката, която ги свързва. Нишката, това е способността на художника да свързва отделните компоненти на една творба в цялостен образ и особено да обобщава отделните творби в една тема, в един цикъл, един синтез, където те добиват ново значение в зависимост от мястото им в цялото.

Първата изложба на Попов „Разказ за Несебър“ (1961) беше блестяща реализация на една идея, на една концепция. Тя беше цялостно обхващане и детайлно разработване на оригинална тема, плод на творческо виждане и режисьорски замисъл. Аранжирането на отделните табла, идейната концепция и цялостното художествено-простран-



Николай Попов
Горещо пладне в Сантяго де Куба

ствено оформление надвишаваше всичко познато дотогава у нас и се превърна в еталон, с който всеки фотограф занапред трябваше да се съобразява. Брилянтни снимки със строга композиция и изискана до съвършенство техника. Между тях можем да открием образцови творби, макар те да са показани не като самостоятелни художествени произведения, а част от цялостна развита тема.

В следващата изложба „Впечатления от Куба“ (1963) замисълът и реализацията бяха твърде различни от основната особеност на творчеството му. Напълно естествено е то да бъде силно повлияно от естетическите и композици-

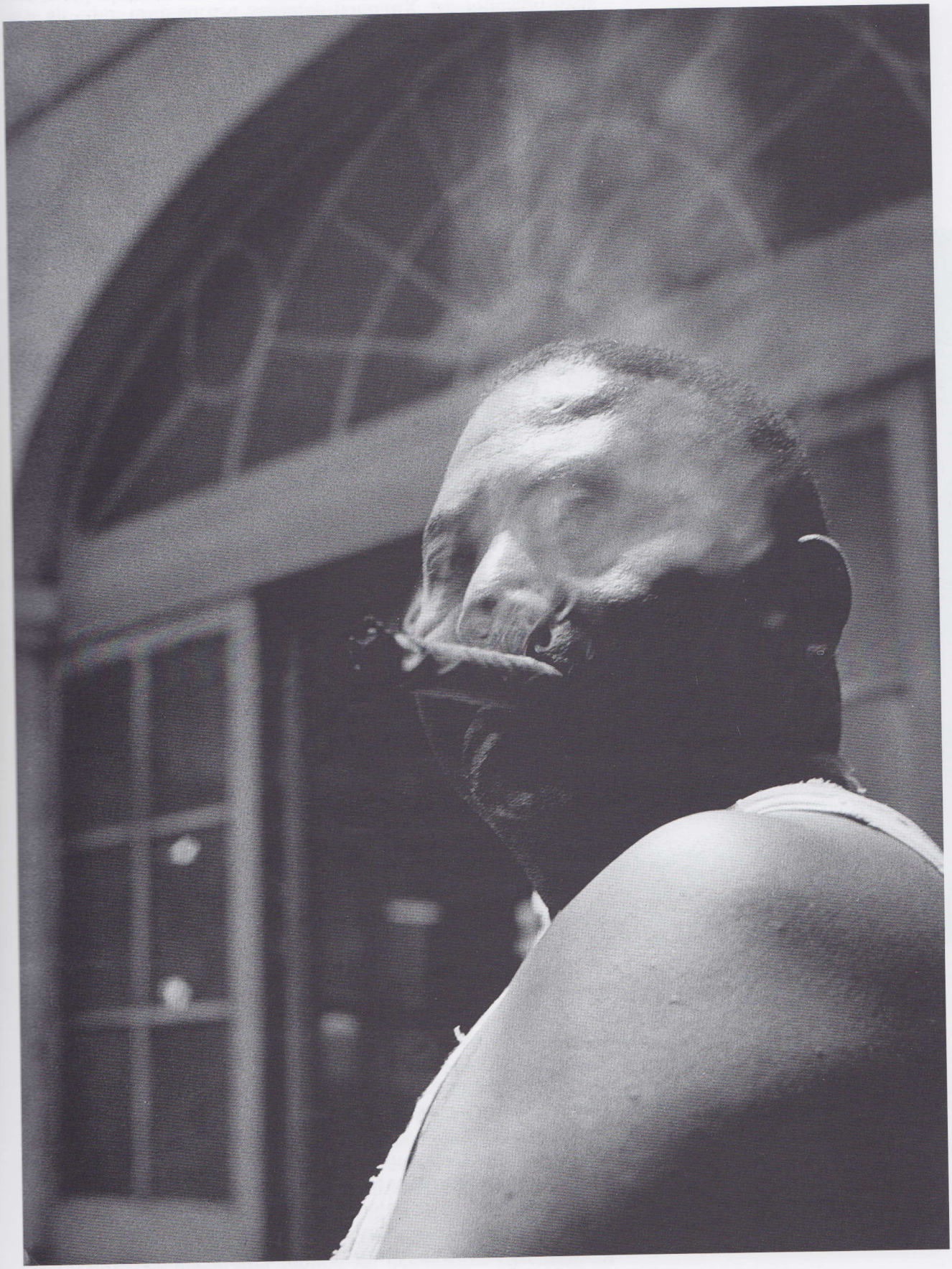
онни принципи на архитектурата. От това следва, че неговите снимки са винаги прецизно обмислени, стройни и уравновесени като композиция, лаконични като израз, облечени във форма, която разкрива същността. Уверен в себе си, Попов кадрира снимката още в рамките на визьора, като очиства кадъра от излишното, за да постигне **най-трудното от всички съвършенства – простотата**. Това прави неговите творби завършени, преди да бъдат окончателно изкопирани. Затова в тях мъчно можем да махнем или прибавим нещо, за да стане творбата „по-хубава".



Николай Попов
Старият Гаучо
▷
Без наименование

Във „Впечатления от Куба" той избира съвършено друг подход, като разкрива една неподозирана дотогава у него жива, динамична „фотография в движение". Тук липсва каквато и да е умозрителност и преднамереност при решаване на изобразителните проблеми, свързани с известен традиционализъм. Попов знае, че това, което се получава от „прима", носи онази спонтанност, непосредственост и човешка искреност, която е незаменима в изкуството, но понякога при позитивната обработка се накърнява за сметка на техническото и композиционното съвършенство на кадъра.

„Впечатления от Куба" не представлява стройно единно цяло, а отделни импресии от многообразния живот в тази далечна страна, красотата на екзотичната ѝ приро-



да, старата ѝ култура, и най-вече хората във всекидневието и празниците. Хвърлен направо в горещата лава на живота, той успя да улови и предаде живи, динамични сцени от всекидневието на една темпераментна нация като кубинската.

В цикъла снимки от Италия Попов отрази не само блестящата архитектура от няколко епохи, дворци и църкви – паметници на изкуството, но и сцени от всекидневието на обикновените хора, показа ни една Италия на социалните контрасти, твърде различна от страната, която



Николай Попов
Архитектура

познаваме от туристическите проспекти. В Египет той успя да „раздвижи“ и одухотвори статичните форми, вкаменената пластика на застиналато и неподвижно от векове египетско изкуство.

В серията „Природните феномени в България“, по която работи продължително много години и през различни сезони, той предаде самобитната красота на българската природа емоционално обагрена. Той ни показа родната природа сърдечно и искрено, не като географско-познавателна даденост, а като отношение и настроение, което усещаме при интимното ни общуване с природата. Емоционалното у Попов е един овладян, сдържан и нежен лиризъм, който отговаря на деликатната му ду-

ховна природа, на неговата изтънчена чувствителност при възприемането на действителността. Изразните средства също отговарят на вътрешната настройка на личността му. Както черно-белите, така и цветните контрасти са по начало успокоени, смекчени, и само тогава интензивни и ярки, когато сюжетът изисква това. Дори в графичните си творби Попов предпочита меката приглушена тоналност пред контраста, изящната заоблена линия пред динамичната крива.

Значимостта на творбите му не е обусловена от важността на самия обект, а от начина на интерпретацията му. И затова най-добрите му архитектурни снимки не са монументалните хотели, църкви и дворци на старата и модерна архитектура, а схлупените къщи в някой тревясал двор в Калофер или Жеравна, там Попов пресъздаде поетичната възрожденска атмосфера на Копривщица, Котел и Трявна.

В пейзажите му рядко срещаме грандиозните панорами и величествени изгледи, където красотата се смята за обективно качество на самата природа, а откриваме тихи кътчета и камерни сюжети, които излъчват изящната хубост на интимното. Най-добрите му портрети, предимно репортажно уловени, не са на видни личности, знаменити мъже и красиви жени, а на най-обикновени рибари, копачки, строители, косачи, дървари, файтонджии и занаятчии – грънчари и резбари, деца от народа и др. Първоначално човекът не доминира в творчеството му. Обикновено го срещаме в архитектурните снимки като композиционен елемент за мащабност. Човекът го завладява истински в битовите снимки. Това са жени от старинните наши градчета на прага на своите къщи, суровите обгорели лица на рибари, лодкари или на жътвари. Социалната характеристика на човека е незабележимо дадена без пози и атрибути на леяра, арматуриста и краниста, без преднамереното показване на онова, което носи несъмнен социалистически етикет: кулокранове, трактори и комбайни.

Въпреки че първоначално е увлечен в създаването на естетически изискана форма, последната не е цел, а средство за постигане на по-голяма изразителност при разкриване на съдържанието. Изкуството на арх. Попов винаги изхожда от действителността, като я пресъздава. Всичко, до което се докосва, е емоционално обагрено, философски осмислено, артистично претворено.

Изкуството на арх. Николай Попов намери изключителен прием в чужбина. Ценителите на неговото творчество на Запад, дори след смъртта му, изискват да покажат творбите му в най-престижните салони. На XVII фотографски фестивал в Арл '80 директорът на фестивала Франсоа Ебел във встъпителните си думи в каталога отбелязва: „В програмата са включени изложбите на „новите класици" – българина арх. Николай Попов и швейцареца Уго Мулас." Колекцията на Николай Попов бе подбрана и оформена от неговия най-близък приятел и колега Петър Божков. Но вместо той да представи Попов на френската публика, за Арл замина един администратор.



Петър БОЖКОВ

Пред нашата фотография продължават да стоят редица нерешени, творчески и организационни проблеми – за мястото ѝ в националната ни култура, за яркостта, убедителността и действеността на фотоизкуството, за неговото издигане на по-високо равнище, за защитата му от принизяване в сив и бездушен репродукционализъм и наподобителен натурализъм, когато то престава да бъде изкуство, за компетентна професионална художествена критика, за израстването и правилното насочване на нови таланти, за сплотяване на фотодейците в един творчески съюз и т. н.

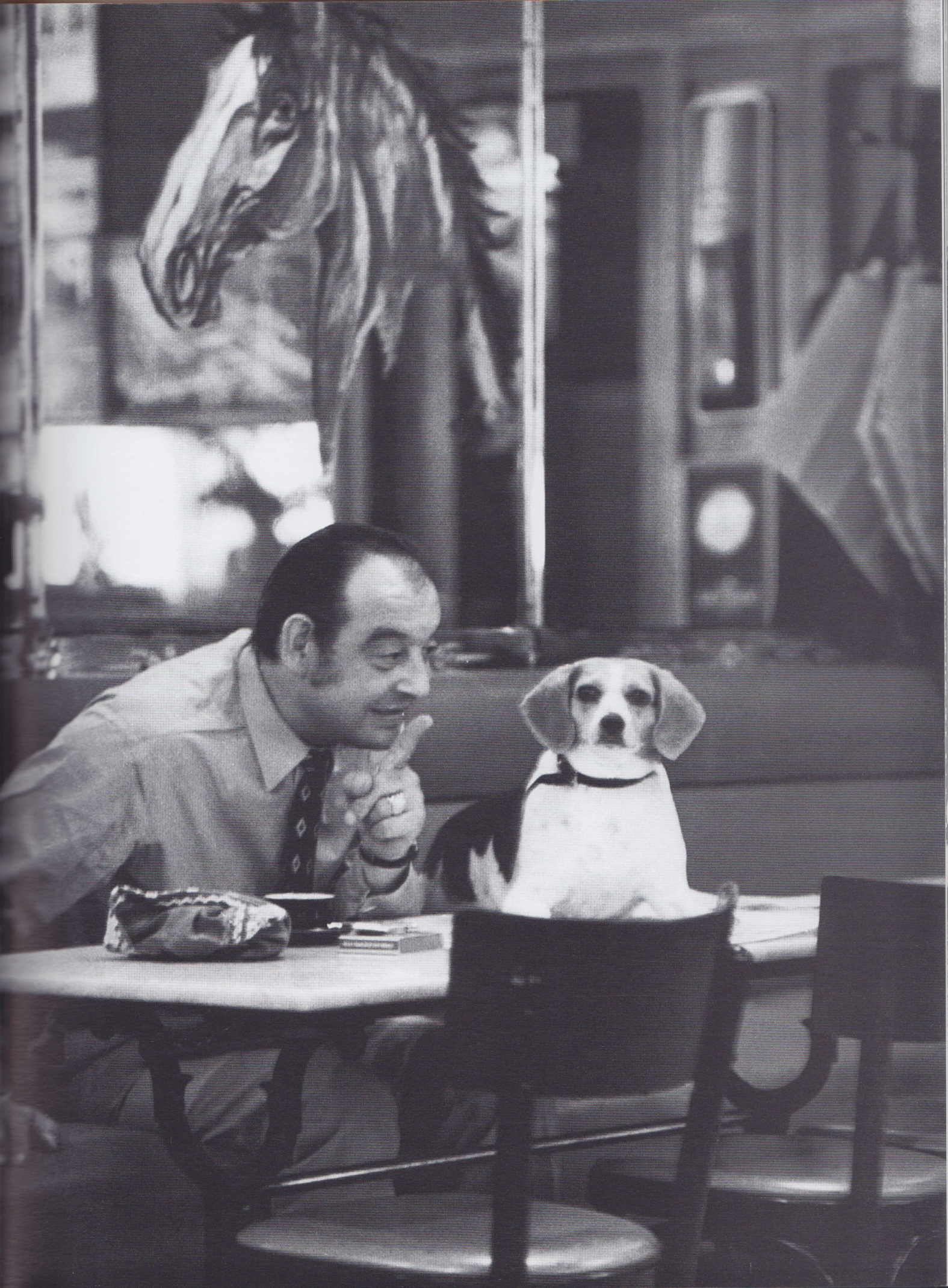
Дейността на Петър Божков като творец, критик, теоретик и практик, член на журита и художествени съвети е неразривно свързана с решаването на тези проблеми. Тъкмо за това при него е трудно да отделим твореца от гражданина, художника от журналиста, теоретика от практика, общественика от публициста, поета от мислителя.

Божков е генетично предразположен към занимания с изкуство и наука.

В откровен и изповеден разговор той споделя:

„За цял живот се сродих с фотографията от ранна възраст. Не я наричам свое „хоби“, нито по-късно своя професия, защото тя стана мое жизнено поприще, мой „втори свят“, моя творческа съдба. Винаги се учудвам на този скрит конфликт между физическото състояние на вещите и тяхната скрита същност, между видимото и това, което то загатва за невидимото, защото целта на изкуството е не да копира видимото, а да проникне в същността на нещата, отвъд формата, отвъд сетивното. Сгушените под дълбок сняг покриви на селските къщи и димът, който се вие над тях, събуждат у мен усещане за топлотата и уюта на роден български дом (цикъл „Боженци“). Без да обръщам внимание на това, че докато получа снимка, събуждаща подобни асоциации, рискувам да хвана ревматизъм. Снимам „Угар“ – пасторалната поетичност на ожънатите ниви, или зиме – стадо, което се връща от водопой. Затънал до колене в сняг, треперя от студ, а кучетата на овчаря се нахвърлят върху ми, без да изразяват каквото и да е съчувствие към моето творчество... Влюбен съм в природата на България, в моята родна земя, на която отдавам труда си, моя възторг, моята любов. На нея, на нейната нежна и сурова, непреходна и неповторима Красота, посветих изложбата „Земя“ през 1973 г. Трудно ми е, изповядва той, да изразя своето дълбоко преклонение пред родната българска земя, пред всичките ѝ видени и невидени красоти и тайнства, да изразя моите синовни чувства към нейното свещено благосклонно майчинство, за неизразимото всичко, което ѝ дължим. В тази изповед влагам своите въжделения и тревоги – да я щадим, за да пребъде.“

▷ **Петър Божков**
Закуската на дресьора



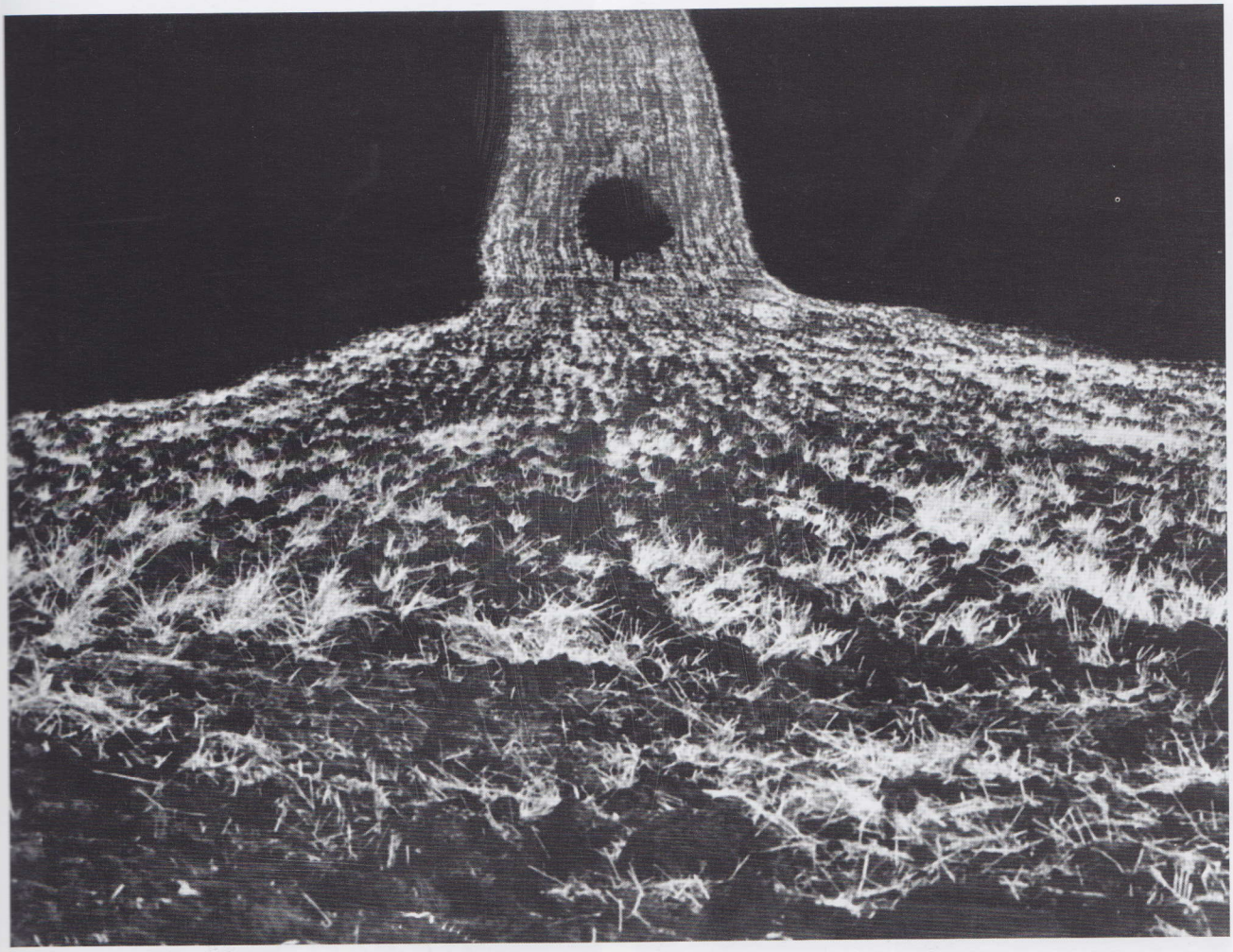




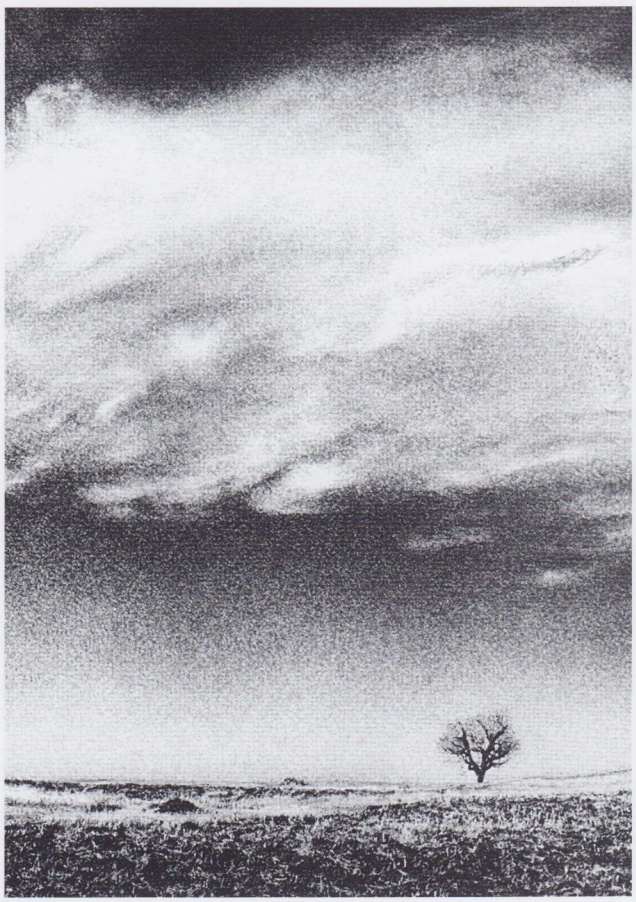
Петър Божков
Земя
Пейзаж

Призивът на Божков за реабилитация на пейзажния жанр намери отзвук в средите на фотографите и с него трябваше да се съобразяват селекционерите на изложби и журита. Този призив бе подкрепен от инж. Анастас Ташев, Петър Абаджиев, Петра Атанасова, Чавдар Найденов, Саркис Саркисян, проф. Николай Йорданов, Николай Айков, Людмил Цанков и се превърна в една дискусия, в която те взеха участие.

Теоретици като Г. Лозанов се опитаха да дадат „една трудна дефиниция" на пейзажа, докато Божков потърси определението „художествен пейзаж" не по умозрителен път, а като емоционално изживяване, като висша форма на философско и естетическо отношение към природните красоти, изхождайки от собственото си отношение към родната земя, към „безумното синьо небе" (Н. Лилиев), към родното място, към родната стряха, уличка, мегдан, възбуждащи силни чувства и размисли, изразени с различни художествени похвати: лирични, епични, безметежно нежни или бурно реалистично, символично, метафорично, но в крайна сметка изказ, означаващ пълно сливане на твореца с творбата. Така човешкото присъствие в пейзажа винаги съществува, дори когато в кадъра няма човешка фигура.

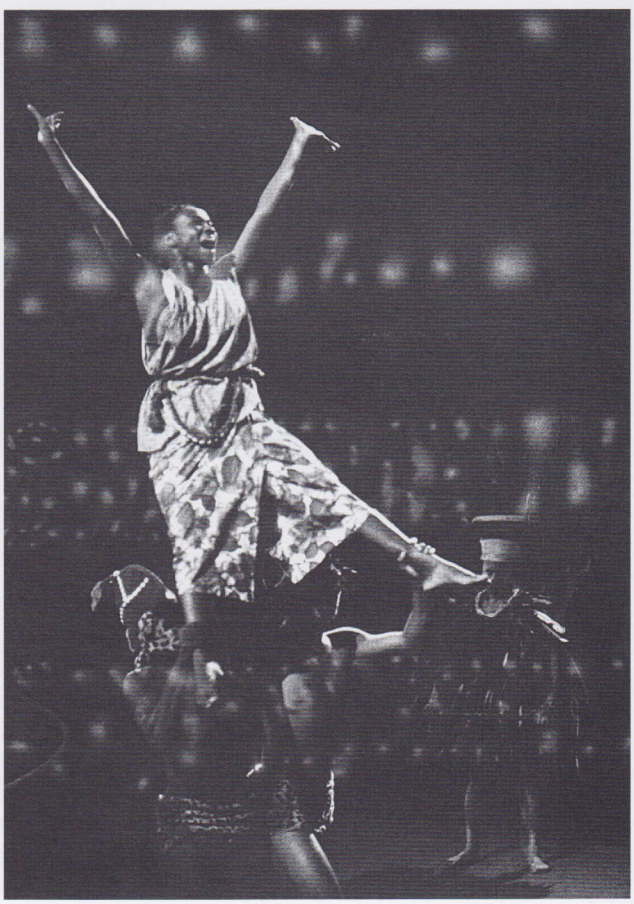


Петър Божков
Стърнище





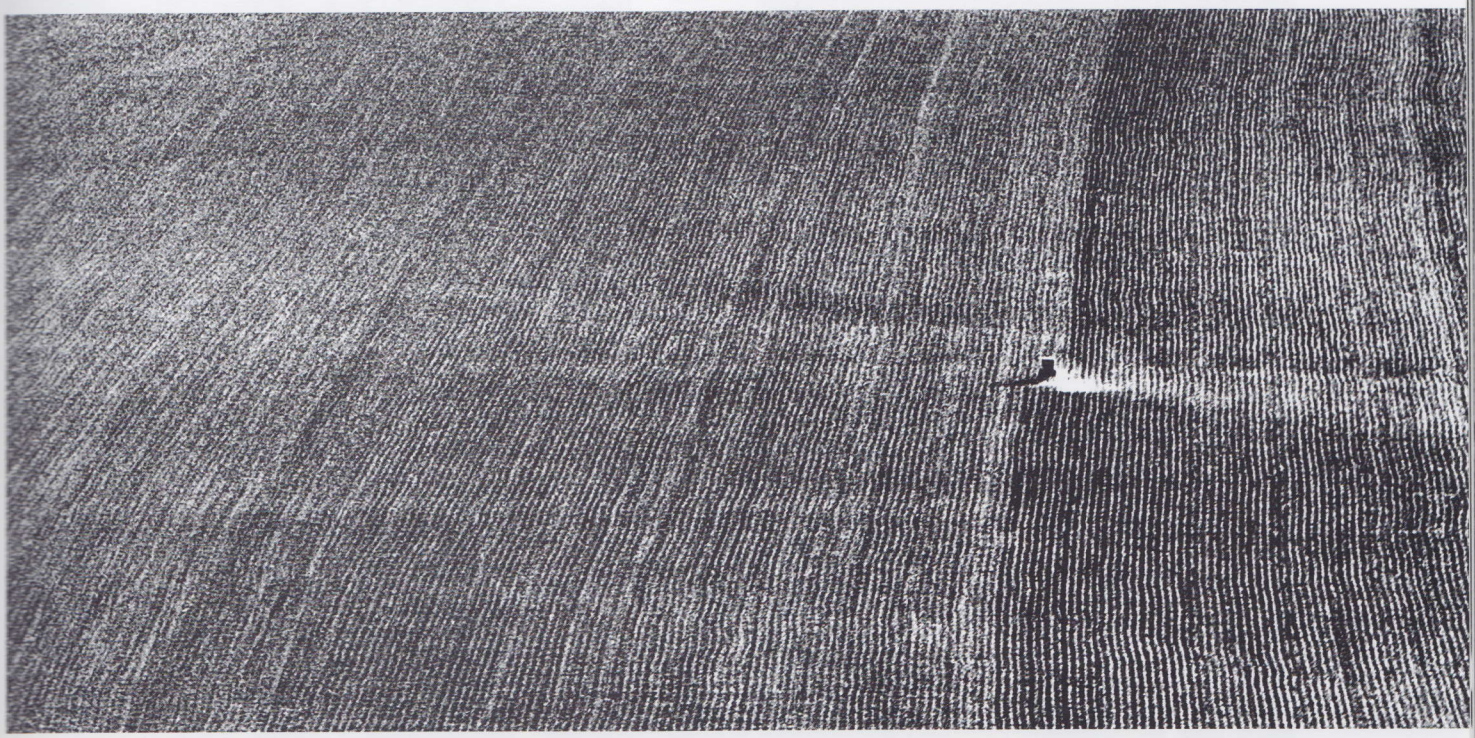




Пак той, за разлика от доктринерите, които често се впускат в многословни анализи и интерпретации на посредствени творби и периферни теми, като отбягват основното, единствен той се зае да изясни „Художествения образ във фотоизкуството“ („Българско фото“, кн. 9-10, 1972) не умозрително, а на разбираем човешки език, изчистен от усложнена риторика, текст, който се чете без напрегнато интелектуално усилие и без помощта на речник за чужди думи.

При разискване на „дребнотемието“ Божков убеждаваше, че значимостта на творбата не зависи от големината или важността на обекта, че по начало няма „дребни теми“, а автори, неспособни да ги защитят. Изяснявайки „ролята на детайла“ с конкретни примери от своята и чуждата практика, той, без да се впуска в строги дефиниции в

◁
Петър Божков
Облак
Поклон, прозорец роден
Архитект
Африкански танц



Тъкан

сковани рамки, които като в желязна ризница вкарват понятията и термините, и без да измерва с микрометър доколко една снимка е детайл или не, доказа, че „голямото е скрито и в най-малкото“. Защото детайлът, сполучливо „изваден“ от цялото, може да „олицетворява цялото и да бъде самостоятелна художествена творба“. И го доказва с примери.

Божков е поетична и музикална натура, която възприема света и природата, която сякаш се потапя в някаква „субстанция на красота“ и я възприема не умозрително, а интуитивно и емоционално, с тънка чувствителност, остър поглед. Той ни приобщава към великото тайнство на природата и предава нейните неуловими сенки, тонове и полутонове, тайнствените ѝ нашепвания, като олицетворява своите блянове в багрени съзвучия, в художествени образи.







Това, което усещаме в творбите на Божков, можем да срещнем и в пейзажите на казанлъшкия фотограф Александър Иванов, в творбите на Николай Айков и Петра Атанасова.

Те ни напомнят за пейзажите на Щъркелов, в които има нещо от очарованието, което излъчва лекокрилата грация на музикален етюд.

Ние възприемаме фотообразите почти осезаемо, подобно при четенето на Йовков и Елин Пелин, когато усещаме мириса на прясно окосено сено, звъна на утрото и капките на росата.

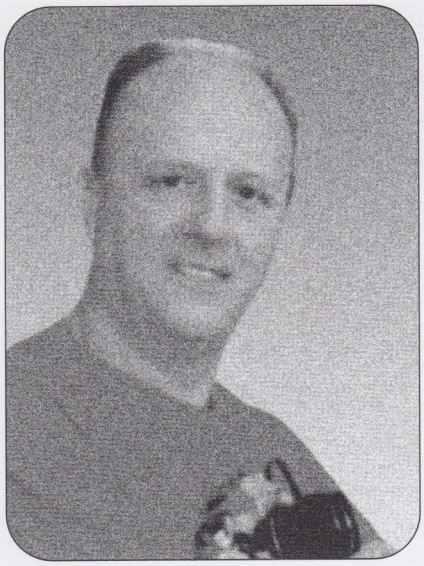
Божков има усещане за българската земя не като сюжет или географско понятие, а като израз на българската душевност. Защото тя има свое звучене, свой колорит, свой образ и всеки неин изглед, всяка багра, всеки звук, небето, всяко дърво, цвете, фигура и хълм е преживяно състояние, което отеква в душата на пейзажиста.

Земята изисква по-голяма и по-сложна чувствителност. Сирак Скитник казваше, че за да се доближиш до тайните сили на нейния живот, трябва да имаш „очите на Бог или на дивак". Тя има свой „вътрешен живот, обусловен не само от различните часове на деня и нощта, но и по закономерностите на онези сили, които я правят неделима част от Космоса".

Божков е емоционална натура и затова в неговите пейзажи се усеща шепотът на младото ухание на пролетта, знойният дъх на лятото, леката елегия на есента или мълчаливата приказка на зимата. А в цветните му пейзажи „звучи" българският колорит, както и в цветните снимки на възрожденските къщи на Копривщица или Трявна.

Фотографията като творчество е начин на самоопределяне на личността в света на художествените ценности, духовно, културно, нравствено и естетическо извисяване. Изкуствата и културата са стъпала за естетическото усвояване на действителността и колкото повече са тези стъпала, толкова по-висока ще бъде стартовата площадка, от която творецът ще започне своите изяви.

◁
Петър Божков



Петър АБАДЖИЕВ

„Мисъл, чувство и професионализъм“ – така лаконично бе определено творчеството на Петър Абаджиев. Роден в София през 1936 г., още като ученик се насочва към фотолюбителството и с твърда и сигурна крачка навлиза във фотографията. През 1956 г. прави първата си изложба, а през 1983 – петата, като участва в международните салони по художествена фотография в редица европейски страни, в Турция и Япония като утвърден майстор на камерата.

Той е убеден, че владеенето на техниката е основна предпоставка за създаване на художествени творби. Дори в някои случаи прилагането на специални техники прави творбите по-въздействащи, стига това да не е самоцелно формотворчество. „За мен, казва той, фотографията трябва да носи идея, страст, да пресъздава и осмисля човешките мисли и чувства, мъки и радости, провали и успехи, сливането с природата, вярата, съвремието: Да бъде жива фотография.“

Фотографът търси истината, правдата и красотата в живота. Този процес е съпроводен с много увлечения и търсения. Абаджиев се насочва към експерименти, чрез които се стреми да решава не само техническите, но творческите и човешките проблеми. Той е убеден, че снимките на един автор са видимият израз на неговите идеи, които понякога по-добре изразява образно, отколкото с думи. Затова творчеството му носи подчертано автобиографичен характер. Различните техники, до които прибягва, като монтаж, колаж, назърненост, не са самоцелни фототрикове, а осмисляне от определени идейни и естетически позиции. Той им придава често философска значимост чрез метафоричност и символичност на изказа, като пресъздава видимото не с откъсване, а само с отдалечаване от действителността.

Предизвикван от конкретния факт, той го пречупва през своята чувствителност към определени внушения:

„Обичам скритата камера, защото се страхувам, че моите живи обекти ще скрият нещо много важно за мен, нещо, което би ми помогнало да ги почувствам и разбера. Обичам да откривам достойнството, радостта, нежността, тъгата: И се надявам, че другите, ако се вгледат, могат да ги открият у мен. Тогава аз ще съм намерил пътя си към хората и ще бъда част от техния живот.“

Макар творчеството на Абаджиев да е насочено към човека, значителна част от творбите му заема природата – пейзажът, но не като обективно красив природен феномен, а като визуално осъществен контакт, като естетическо вживяване и сливане с нея.

▷
Петър Абаджиев
Простор
▷▷
Песен
Диалог
▷▷▷
Без наименование









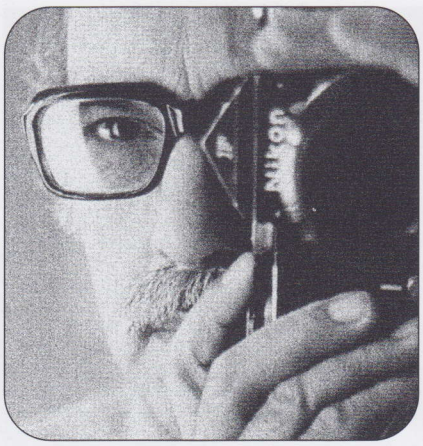




Петър Абаджиев
Без наименование
▷
Портрет







Радослав ПАРУШЕВ

Завършва Варненската търговска академия, но влечението към фотографията надделява и той трайно се посвещава на нея. Голямата обща и изобразителна култура го насочва не към естетски занимания за самолюбуване, а към фотография, която изхожда от живота, пресъздава живота и служи на човека за духовно извисяване.

Универсалните гении като Леонардо да Винчи или Микеланджело бяха възможни през епохата на Възраждането. Те бяха едновременно живописци и скулптори, архитекти и инженери, изобретатели и проектанти, философи и поети. Днес, във века на техническата революция, ние не сме в състояние да овладеем огромния поток от информация от знания и умения без специализацията. Защото човешкият живот не стига, за да усвоим основно и да създадем нещо значимо, дори в една насока, дейност и специалност.

Фотографията, която дълги години беше обща, „универсална“, постепенно се диференцира и специализира. В наше време почти изчезнаха онези фотографи, които можеха да снимат всичко, каквото попадне в полезрението им. Днес фотографите се насочват, ако не изключително, то поне преобладаващо към художествена или журналистическа дейност, към научно-техническа или към приложна и рекламна фотография. Но тясната специализация, която изисква перфектно овладяване на фотографията, има и своите негативни страни: човек загубва поглед към цялото, способността за обобщение и синтез и тази еднопосочност води до едностранчивост, перфекционизъм, понякога може и да изсушава фотоизкуството, жизнените сокове, които го подхранват.

Парушев като че ли е застрахован срещу тези опасности и умело избягва подводните камъни, които се изпречват на пътя му. Без да изпада във „всеядност“, работейки в различните видове и жанрове, той акцентира при художественото претворяване, при това и в общите планове, и в детайлите, особено при тези, при които „голямото е скрито от малкото“. Той успява да надрасне средно доброто равнище и най-силните му творби са художествени постижения.

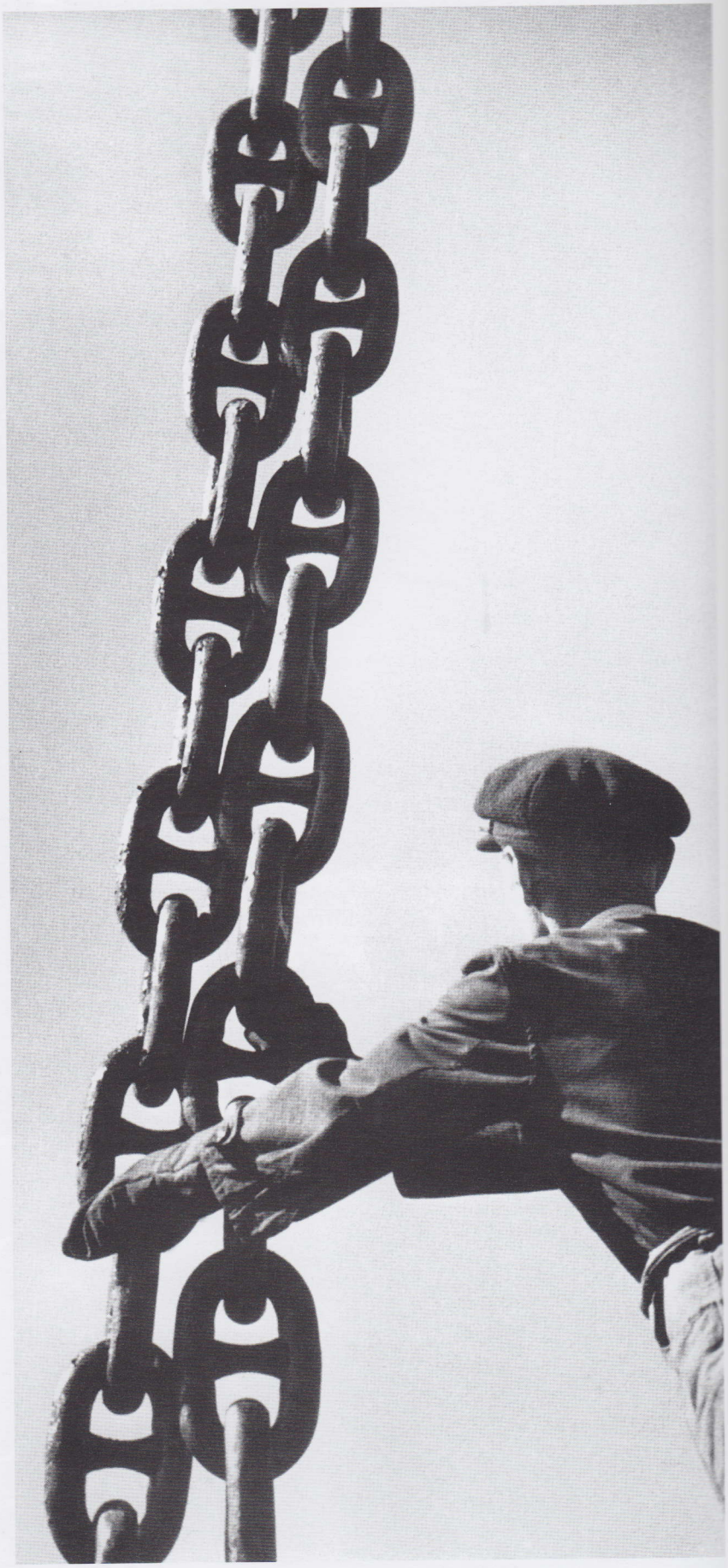
Способността за личен подбор, умението да акцентира върху съществените, прави изключително лаконични творбите му. Той показва „Капелата“ само с три образа, „Веригата“ – с два елемента, „Пейзаж“ само като небе и земя. Така той се стреми към най-трудното в изкуството – пречистената сложност, наречена простота.

С какво да обясним творческия ръст на Парушев? Не само с високия професионализъм, но и с критичната самооценка, която запазва твореца от главозамайване. Той е убеден, че знанията, опитът, професионалната сръчност и техническото умение се придобиват. Необходимо е да притежаваш и дарба, вроден усет, интуиция, особено в репортажа. Талантът може да се култивира, но не се създава. Па-

▷

Радослав Парушев
Утро в Ковачевица





Радослав Парушев
Веригата

рушев е от малцината, които около 70-те години изведоха репортажа като общокултурна проява, а не само като актуална информация.

Парушев има естествено предразположение към морето. Не само защото е роден и живее във Варна. Неговата близост и влечение към морето не е териториална и регионална, а емоционална, една изострена чувствителност



Радослав Парушев
Капела

към морската тема. Плод на неговата обич към морето и хората, свързали живота си с него, беше първата му изложба „Лято във Варна“ – 1965 г., показана с успех освен във Варна и в София, в Белград и Варшава. Той създаде и два художествени фотоалбума „Варна“ и „Златни пясъци“. Той е един от четиримата автори, наред с арх. Николай Попов, Петър Божков и Торос Хорисян, които показаха

първата цветна изложба „Нашето Черноморие“.

В най-добрите си творби Парушев въздейства върху зрителя не само като визуално възприемане на един образ, а като съпреживяване. Във фотосерията „Балчик“ виждаме морето в различните му състояния и настроения, сякаш чуваме в ранната утрин крясъка на чайките, шума на вълните и лекия шепот на морския бриз. Така истинският творец, според крилатия израз на Бешков, трябва „да изпитва трепета на чайката, която е будна дори когато спи върху гребена на вълната“.



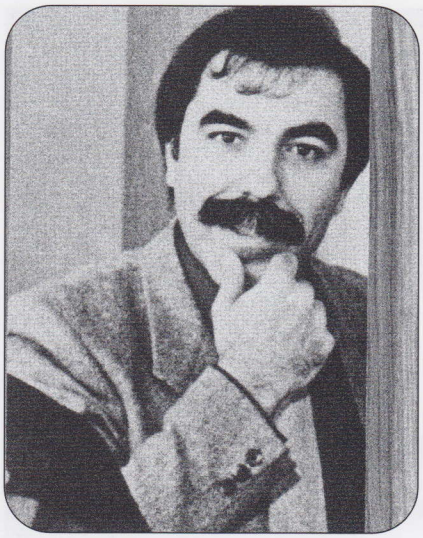
Радослав Парушев
Неравен брак

В репортажния цикъл „Риболов“ наред с обгорелите от слънцето и вятъра лица на рибарите виждаме и пръските на мятащите се в мрежите риби, усещаме соления дъх на морския въздух, напоен с мирис на риба и водорасли.

Някои от снимките на Парушев са вече с историческа стойност. В ранните му творби можем да видим Черноморието преди урбанизацията му от вещата, създаваща, а понякога неразумна ръка на човека, която накърнява и дори разрушава екологичното равновесие в природата.

▷
Йорданка Кузманова – Мина
(по Яворов)





Атанас КЪНЧЕВ

Житейската му биография е скромна, но творческата е богата. Роден е в Стара Загора на 10. XI. 1949 г. Завършва Техникум по вътрешна архитектура в Пловдив. Учи две години актьорско майсторство във ВИТИЗ „Кръстю Сарафов“. Пробуденият интерес към фотографията и киното го насочва към Института по кинематография (ВГИК) – Москва, където следва операторско майсторство.

След дипломирането си работи като кореспондент на Българската телевизия в Москва. В продължение на пет години създава поредица от документални филми: „Северен полюс 22“, „Байкал – чаша вода“, „Афганистан ’80“, „Златото на Якутия“, „Песните на Грузия“, „Находка в Чукотка“.

През 1982 г. печели Голямата награда за фотография на вестник „Правда“.

От 1983 до 1991 г. е кинооператор в Студията за документални телевизионни филми „Екран“. Заснема филмите: „Скок“, „Ловен марш“, „Ах, това Мексико“, „Децата на София“, „Летящи чинии над село Ключ“, „Бардос или Градът на истината“. Създава поредицата „Изкуството на Кипър“ по поръчка на Гръцката телевизия.

За филма „Маската или другото лице“ заедно с режисьора Пламен Сяров получават Специалната награда на Международния фестивал за документални филми във Франция през 1990 г. Творбата е номинирана и за студентски „Оскар“ през май същата година.

Атанас Кънчев е един от операторите на игралния филм „Крилото на мухата“, копродукция на Гърция, България и Кипър.

Кънчев с еднаква любов и увлечение работи едновременно и като кинооператор, и като фотограф. От 1983 г., повече от десетилетие, той е програмен сътрудник на телевизионното предаване „Всяка неделя“. И тъкмо тук се разгъва неговият талант, убедително потвърден и с няколко самостоятелни фотоизложби, между които „Лица от „Всяка неделя“, „Байкал“, „Кукери“, „Връщане напред“.

Докато успехите му в киното получават заслужено признание, като фотограф той е недооценен, при все че творческите му постижения надхвърлят постиженията на редица „канонизирани“ фотограф художници. Потвърждение на това е изложбата му от снимки из живота на българомохамеданите в Родопите, озаглавена „И това е България“. Тя предизвика изключителен интерес и бе показана в Лондон през 1994 г., след което стана притежание на Британския музей. Този престижен институт отваря вратите си само за експонации с респектиращи художествени стойности. А изложбата на Кънчев впечатлява с изискан естетически вкус, с тънка наблюдателност и репортажен усет не само да предаде самобитния живот на родопските българи, но и да проникне в тяхната душевност. Тук той

В някои от портретите на жени Атанас Кънчев успява да пресъздаде образите чрез естетическа филтрация, напомняща ренесансовото сфумато. Тя не отразява толкова обективната красота на модела, а го потапя в атмосфера, от която се излъчва нежност и одухотворена красота.

▷
Атанас Кънчев
Портрет





Атанас Кънчев
Радой Ралин

показва красотата на българската природа, която е запазила в чист вид националния ни пейзаж, както и типичната родопска архитектура и народното творчество. В тези кътчета на България все още могат да се открият неподправените форми и непомръкналите ценности на един залязващ свят на красота, където човекът и природата са органично свързани и векове наред са живели в хармония. В есето си за изложбата „И това е България", което чете по Би Би Си от Лондон, Петър Увалиев казва: „Опустелите планински къщи може и да се рушат, но карнавалната маска се преобразява в триумфална литургия, и образите, претворени от художника, докосват вечността."

От родопската поредица Кънчев състави заедно с поета Борис Христов един албум – „Фотолирика" – книга синтез от багрите с магията на народната песен. От сре-

Тончо Жечев



щата на две изкуства – фотография и лирика, образите „проговарят“ на свой език и изчезват границите между зрително, умозрително и емоционално възприемане. Образи и думи оживяват, свързани с пъпната връв на общото им родно място – планината Родопа. Самият Кънчев изповядва: „Няколкото седмици, прекарани в родопските села, ми върнаха доверието в Светлината, която не се налагаше да търся, защото идваше направо от лицата на хората.“ В сво-

Атанас Кънчев
Камъните на Афродита – Кипър
Село в Родопите





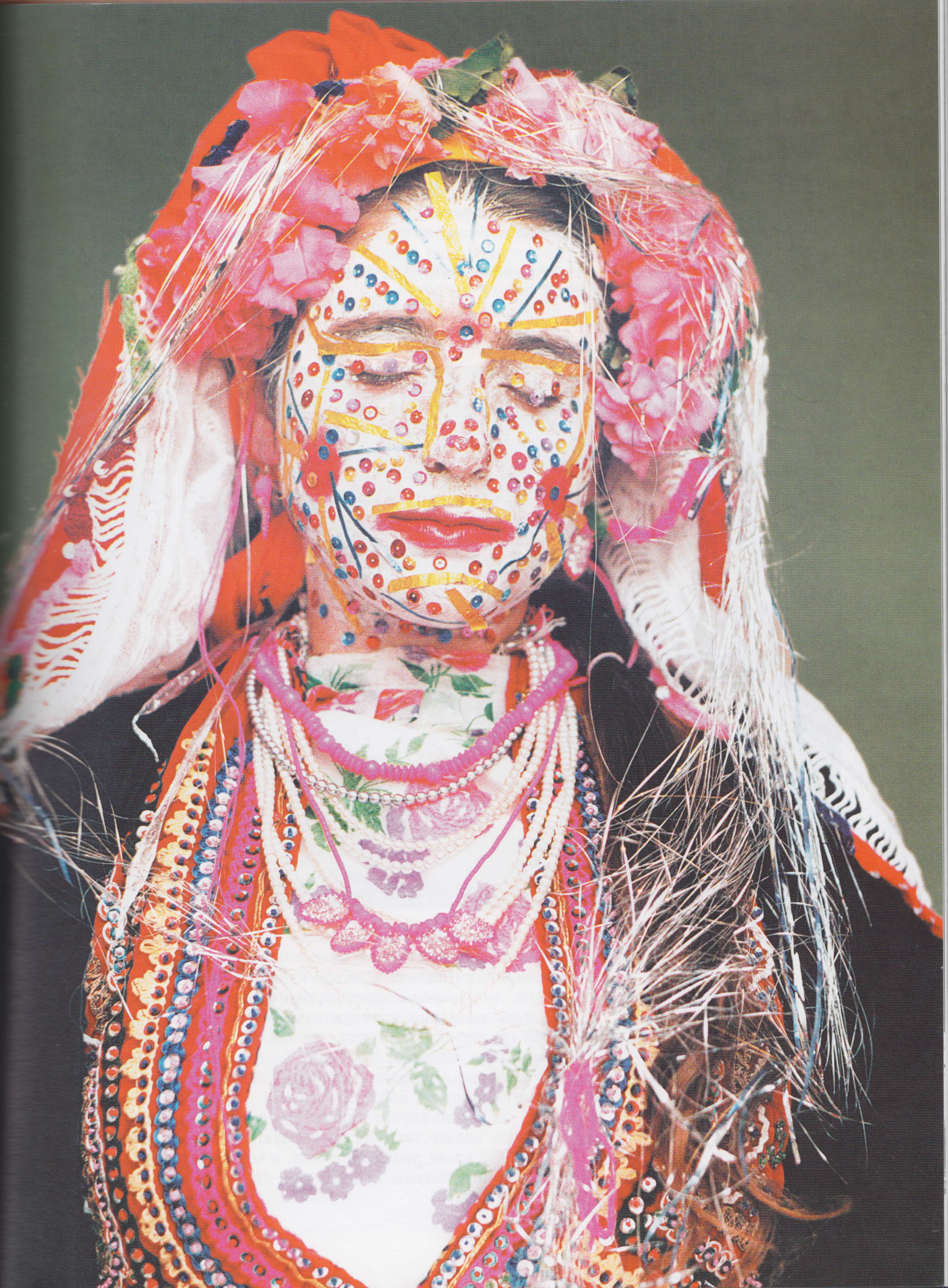
ите багрени симфонии Кънчев използва не само светлината на слънцето, но и светлината, която усеща в душевността на хората и превръща лицата им в одухотворени образи. Сърдечната топлота на родопчани преминава през студеното стъкло на обектива, за да потвърди думите на Бешков: „Багрите не са спектралното разлагане на слънчевата светлина, а сгъстените и разредени състояния на скръбта и радостта.“ В творбите на Кънчев те излъчват възкръсваща радост, но навяват и мъчителна скръб.

▷
Родопски мотив I
Родопски мотив II
Родопски мотив III
▷▷
Невеста





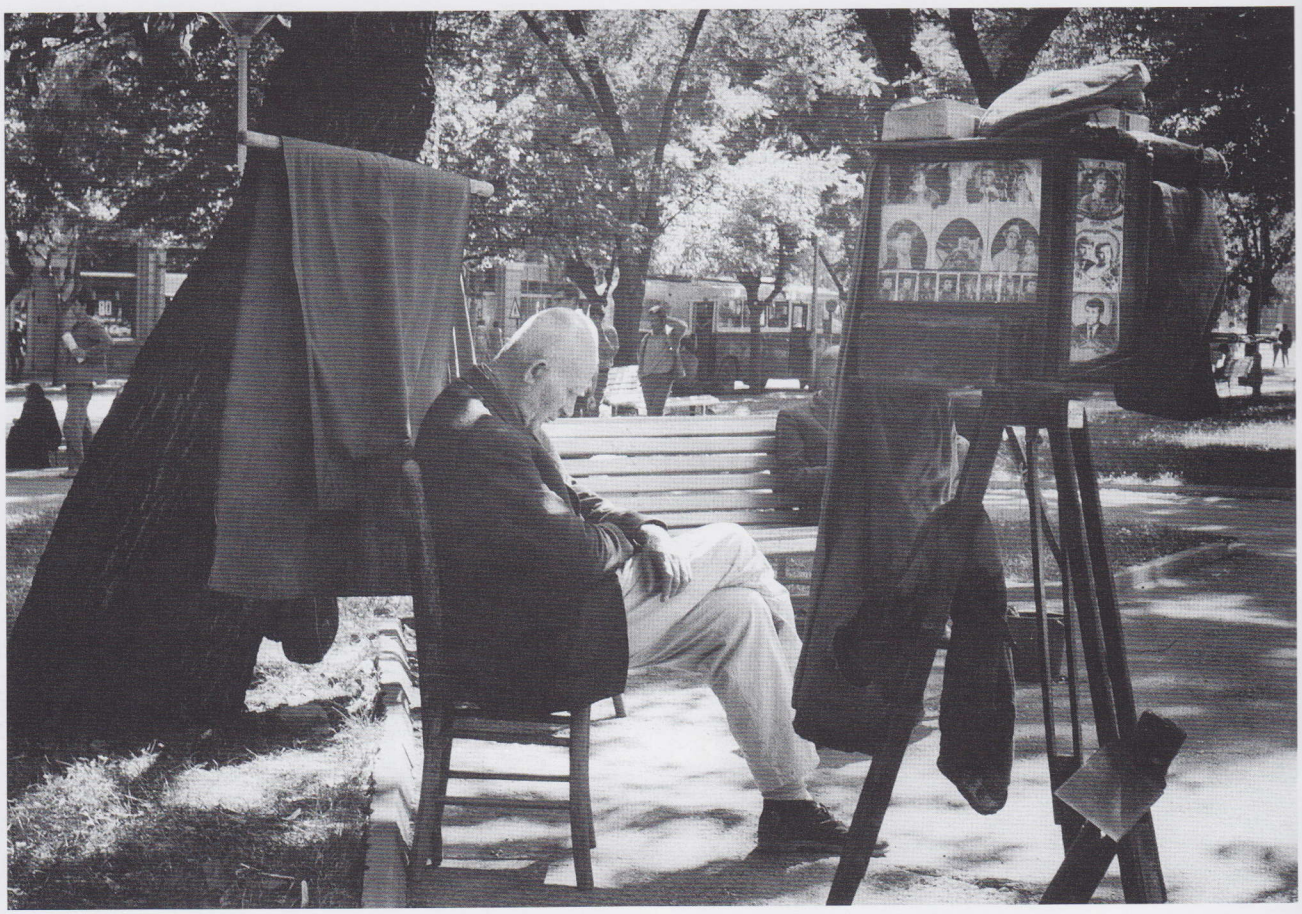




◁ *Не където и да било, а в Британския музей е изложена тези дни една изящно изпипана поредица снимки из помашкия бит от Атанас Кънчев колкото зрително примамливи, толкова и загадъчно красноречиви. Защо да не се опитаме да разгадаем поне една от тях, която едно показва, а май че друго подсказва? Тя е странен портрет на невеста със спуснати клепачи и набелено лице, обсипано с пъстроцветни точки. Затворените очи придават на образа някаква тържествена обредност, която го откъсва от плоското еднообразие на ежедневието. Но затова пък многобагрието на бузите и челото трупне от набуяла жизненост като пролетна поляна, прошарена от рояк наболи цветенца. В това противоречие е може би разковничето на тайната, потулена зад необичайното двуличие на това моминско лице...*

...Да беше жива Багряна, тя първа би усетила, че изключителната снимка на Атанас Кънчев е съвременна и надвременна икона на Вечната и Святата.

Из „Пет минути с Петър Увалиев" BBC, London
4 април 1994 г.



Атанас Кънчев
Реквием

Фотографът остава верен на първоначалния си импулс към репортажа. Към него той има вроден усет, способност да навлезе навътре в човека, да поведе диалог с него, да разкрие характера, като наруши позьорския подход на типичния ателиерен снобизъм. Той се стреми към най-трудното в портрета, така както го формулира Бърнард Шоу, цитиран от Юзуф Карш: „Дори геният в 98 % от случаите е обикновен човек. За фотографа остава да открие останалите 2 %."

И тъкмо когато портретира изтъкнати „събеседници", Кънчев владее подхода на скритата камера и избягва позите. Той улавя решаващия миг, в който се разкрива човечността на момента. Без него, по думите на Едуард Уестън,

е невъзможен „онзи суперреализъм, който единствен би разкрил съкровеното в човека и неспокойната есенция на нещата“.

Много от лицата в онази богата и пъстра галерия образи от „Всяка неделя“ или чудесните репортажни портрети на видни личности като Багряна, Сезар, Евтушенко, Сароян, Радой Ралин, Антон Дончев, Блага Димитрова, Тончо Жечев, Йордан Радичков ще слязат след време от сцената на живота, но снимките на Атанас Кънчев ще останат като ценен документ за хората и времето, когато те са творили. И тук неволно си спомняме онова, което поетът Уилям К. Уилямс писа до големия майстор на скритата камера Алфред Айзенщед: „Господарите на света, силните на деня, милионерите, кинозвездите – всички те ще отминат в гънките на времето. Ще остане само това отвъд нещата, което вие прокарахте през кристалния обектив с изящество и чистота, ясно уловими като звъна на сребърна камбана.“



Атанас Кънчев
Красимир Кюркчийски

През последните години многостранната дейност на доц. Атанас Кънчев се съпровожда и с работата му като фотопедагог – той предава богатия си творчески опит на своите студенти от класа по художествена и приложна фотография в НАТФИЗ „Кръстьо Сарафов“.



Димитър СИБИРСКИ

Следва физика в СУ „Климент Охридски“ и едновременно се занимава с фотография, като сътрудничи на вестници и списания. От 1964 работи като фотограф към „Българска фотография“ – Държавния фотоархив, и трайно се посвети на фотоизкуството. Четири години по-късно той бе удостоен със званието „фотограф художник“ и малко по-късно с ЕФИАП – „екселенц“ на Международната федерация за фотоизкуство. Това звание се присъжда на творци, които имат вече званието АФИАП – „артист“ на федерацията, но се е изявил като творец, който чрез изключителна техника и богата продукция е добил международна известност. В тази насока неговият старт започва през 1961 г. с успешното му участие в Уърлд Прес фото. След това само за едно десетилетие той участва в над 200 международни изложби и конкурси в най-престижните фотосалони в петте континента. Става носител на повече от 60 награди: златни, сребърни и бронзови медали, дипломи и други отличия не само за него, но и за българското фотоизкуство.

Връхна точка на неговите успехи е участието му в изложбата „Първите 10 европейски фотографи“ през 1970 г., открита като съвместна проява на Международната федерация за фотоизкуство – ФИАП, и Американската асоциация за фотография. Изложбата бе показана в редица страни в Европа и Америка. Сибирски бе излъчен като един от най-добрите европейски фотографи, наред с такива изтъкнати творци като Вили Хенгъл – Австрия, Лотар Нойман – Швейцария, Ищван Тот – Унгария, Раймонд Гареис – ФРГ, Едвард Хартвиг – Полша, Едуардо Гагейро – Португалия, Мирослав Стибор – Чехословакия и Владислав Маринович – Югославия.

Въпреки тези успехи Сибирски отклоняваше предложенията да се пише за него: „Рано е, казваше той, истинските творчески изяви тепърва ми предстоят.“ Но той напусна земния си път едва навлязъл в творческата си зрелост, като онзи рано загинал поет, който откри света в мига, когато трябваше да го напусне.

Сибирски често се увличаше в постановъчната фотография. Обикновено той рисуваше предварително композицията на снимката, разположението на фигурите и предметите и обстановката, нещо подобно на мизансцена в театралните постановки. Но повсеместното режисиране и инсценировките не са винаги достатъчно убедителни за постигане на художествената правда, когато надделява схващането, че в съвременната фотография репортажността е иманентната ѝ характеристика и специфика.

Но тези увлечения не засенчват основните му сполу-

▷ **Димитър Сибирски**
Връщане у дома


CALEA VICTORIEI 22

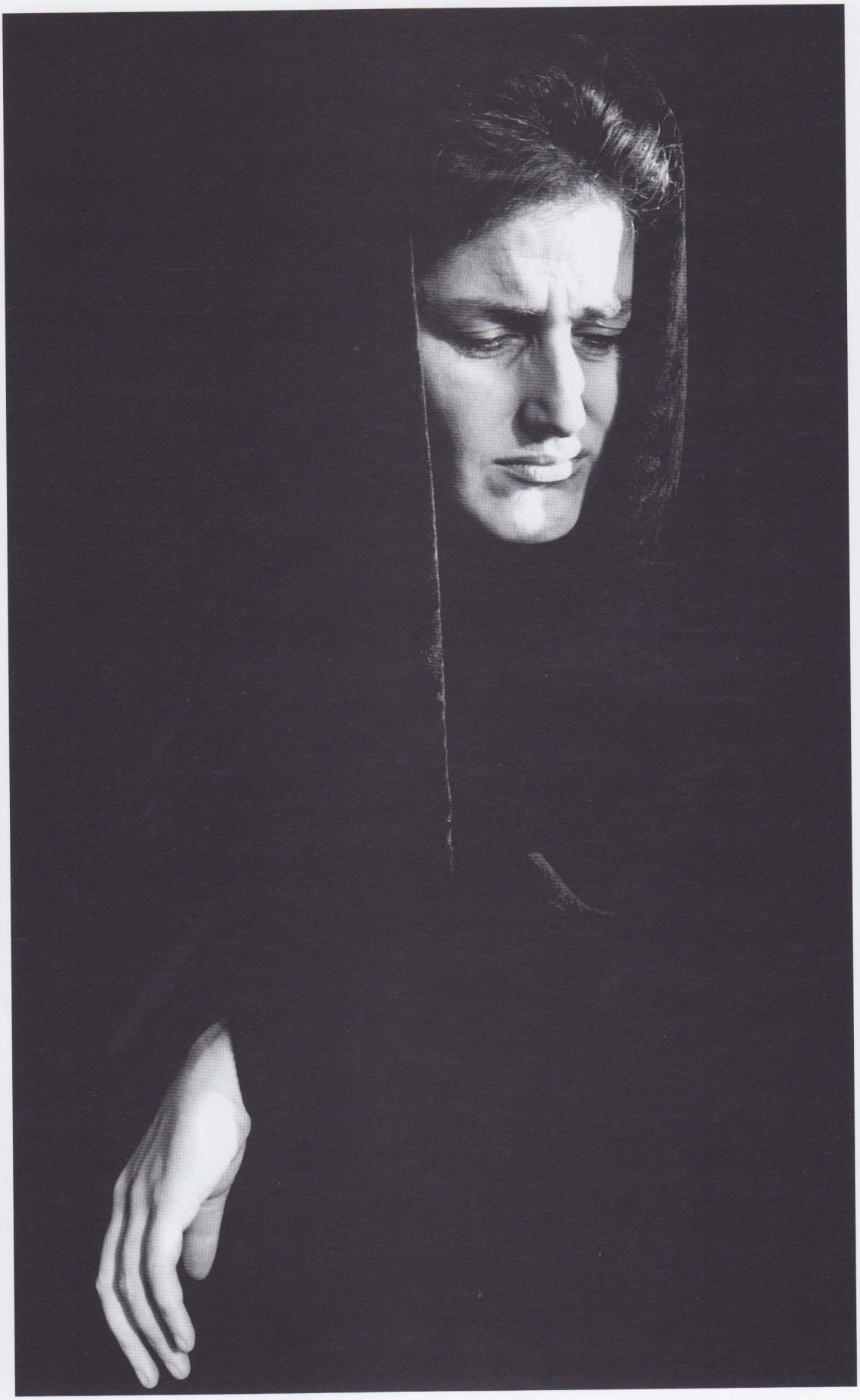
ки, резултат на търсене на типичното, на сполучливи находки, на оригинално мислене и хрумвания, на остра наблюдателност, усет за детайла и способност за обобщение. Естетическата стойност на една творба не е просто сбор от отделните ѝ компоненти – за възприемане на творбите в една изложба от значение е тяхното аранжиране, когато единичната снимка губи или печели в зависимост от мястото ѝ между другите. Затова Сибирски не се ограничава с показа на единични творби, освен при изложби и конкурси, а предпочита да ги показва като серия, обединени като очерково повествование, като визуален разказ на една тема. Такава е изложбата му „Август в Созопол“ (1967) и други.



Димитър Сибирски
Нагоре, момчета – ансамбъл „Пирин“
▷
Квартет
▷▷
Реквием
▷▷▷
Среща в галерията

Представата за Сибирски често се изчерпва с няколкото десетки творби, добили международна известност. „Квартет“ е една от тях, приета в над 70 салона. „Реквием“ участва в над 80 салона, а „Нагоре, момчета“ бележи над 200 участия и стана емблема на българската художествена самодейност. „Хирошима“ е един от най-въздействащите фотоплакати, добил широка популярност по време, когато в периода на „студената война“ над света бе надвиснала опасността от ядрена гибел.

Освен отличията АФИАП и ЕФИАП, Сибирски беше член на Английското кралско дружество в Лондон и на фотографските асоциации на Португалия, Шри Ланка, Индия и на фотографските съюзи в Унгария и Литва.







Лоте МИХАЙЛОВА

Тя смело навлезе в българската фотография: нейният „Акт“ във II национална изложба по художествена фотография през 1963 г. бе повод за сблъсък между новаторите и консервативно настроеното жури. Тази творба бе първият пробив срещу предразсъдъците на морала и догматичния критерий на официалните съднищи. Нейният „Акт“ не само бе допуснат в изложбата, но бе награден със златен медал: С това за пръв път у нас бе дадена зелена улица на актовата фотография като пълноценен жанр. Лоте Михайлова не се увлече по съвременната, твърде интелектуална и „концептуална“ фотография, трудно разбираема, тъй като нейното възприемане разчита на асоциативните способности на съвременния зрител, подпомогнат от изкуствоведческо дешифриране.

Лоте Михайлова не се нуждае от посредници между нея и зрителите. Такива са нейните творби, които се възприемат без теоретичен коментар и есеистичен анализ. Наричат творчеството ѝ „поезия в черно-бяло“, защото се възприема повече емоционално, отколкото разсъдъчно. Тя открива поезия и в прозата на живота и затова творбите ѝ са лирично оцветени, израз на нейната изключителна чувствителност и впечатлителност към онова, което я заобикаля. На нежността на чувството и емоционалната ѝ развълнуваност отговаря финесът на изящната линия и приглушената тоналност, често изразена в техниката „хай-кий“ (висок ключ), едно богатство от нюансирани тонални преходи.

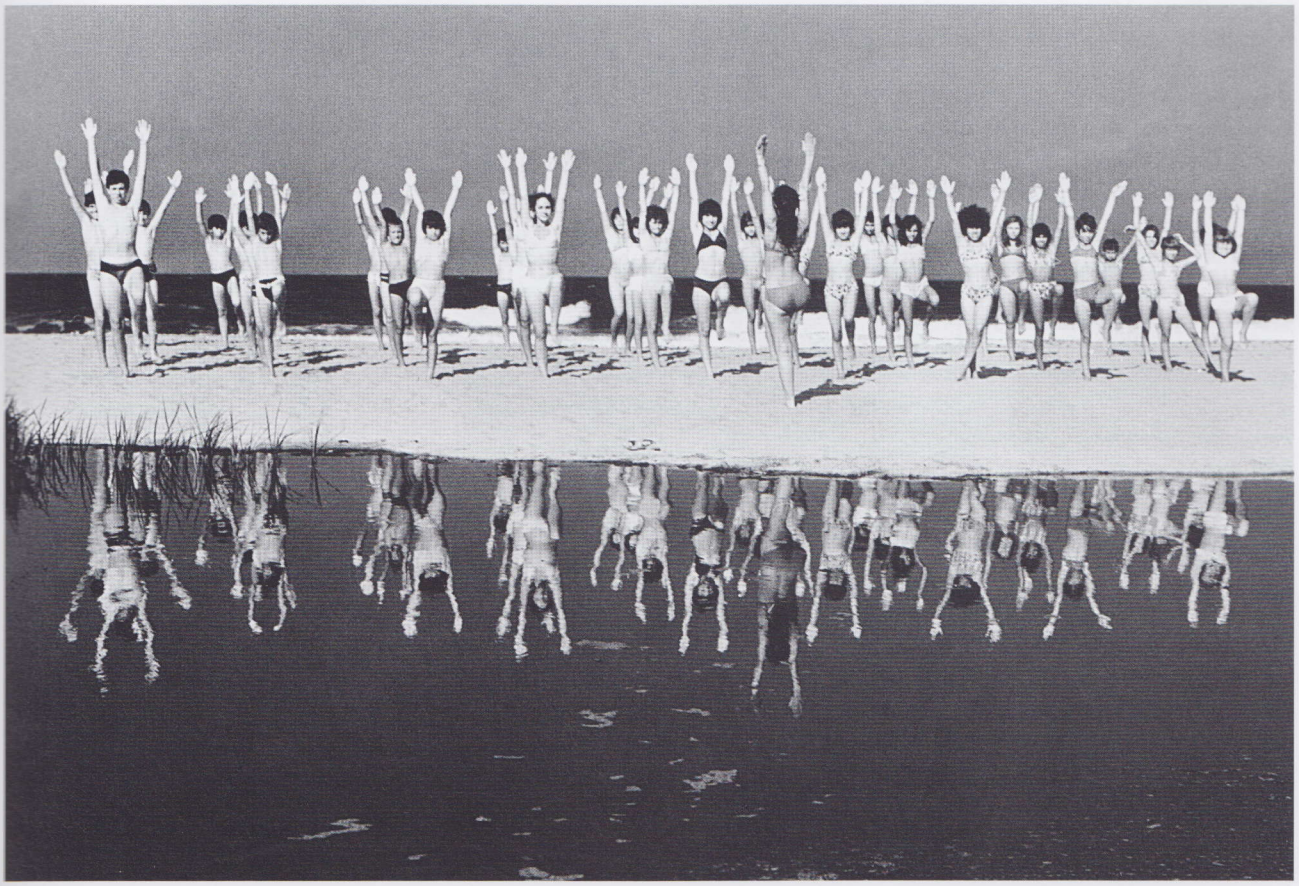
Тя избягва контрастите, рязкото противопоставяне на бялото и черното. В пейзажа предпочита сюжети, където земните форми не са плътни, не тежат със своята материалност, а сякаш се разтапят във въздушната среда... В портрета предпочита образа на жената, на детето. При това от конкретния образ на Майката тя създаде идея за „Майчинството“, от конкретните образи на двама млади – идея за „любовта“. В наглед незначителни сюжети тя влага общочовешка значимост, като засяга в съвременен аспект някои от вечните проблеми на живота: за доброто и злото, за измяната и благородството, за скръбта и радостта, за любовта и омразата, за старостта и младостта.

▷
Лоте Михайлова
Акт





Лоте Михайлова
Настроение
▷
Ведрина
Българска Мадона





Лоте Михайлова преодоля етнографската документация на носията и битовия интериор и създаде одухотворени образи на българки. В тях освен регионални черти можем да открием национална идентичност.

Чрез дълбоко, проникновено, нежно и съчувствено вглеждане тя достигна до художествен синтез, до обобщен образ на българската мадона. Но това се удава на творци, у които генетично и интуитивно е заложено националното светоусещане, българският поглед към света.



Лоте Михайлова
Родопчанка от Широка лъка

Прежди



Лоте Михайлова
▷
Майчинство





Деяна СТАМАТОВА

Родена е в Бургас през 1941 г. Завършва фотография в техникума „Юлиус Фучик“, а по-късно преподава фото- и киноапаратура в Учителския институт в Бургас. По-късно завежда лаборатория за научна документация към Химико-технологичния институт. От 1976 г. е АФИАП на Международната федерация за фотоизкуство. Автор на 9 самостоятелни изложби у нас и в чужбина.

Според нея фотографията е по-малко техника, а повече мислене, търсене и виждане. И затова се насочва към творческата фотография. Работи във всички жанрове, уважава всички стилове и похвати, но когато трябва да създаде изискана творба, използва най-подходящия жанр и този метод и художествен похват, който от всички възможни е най-добрият.

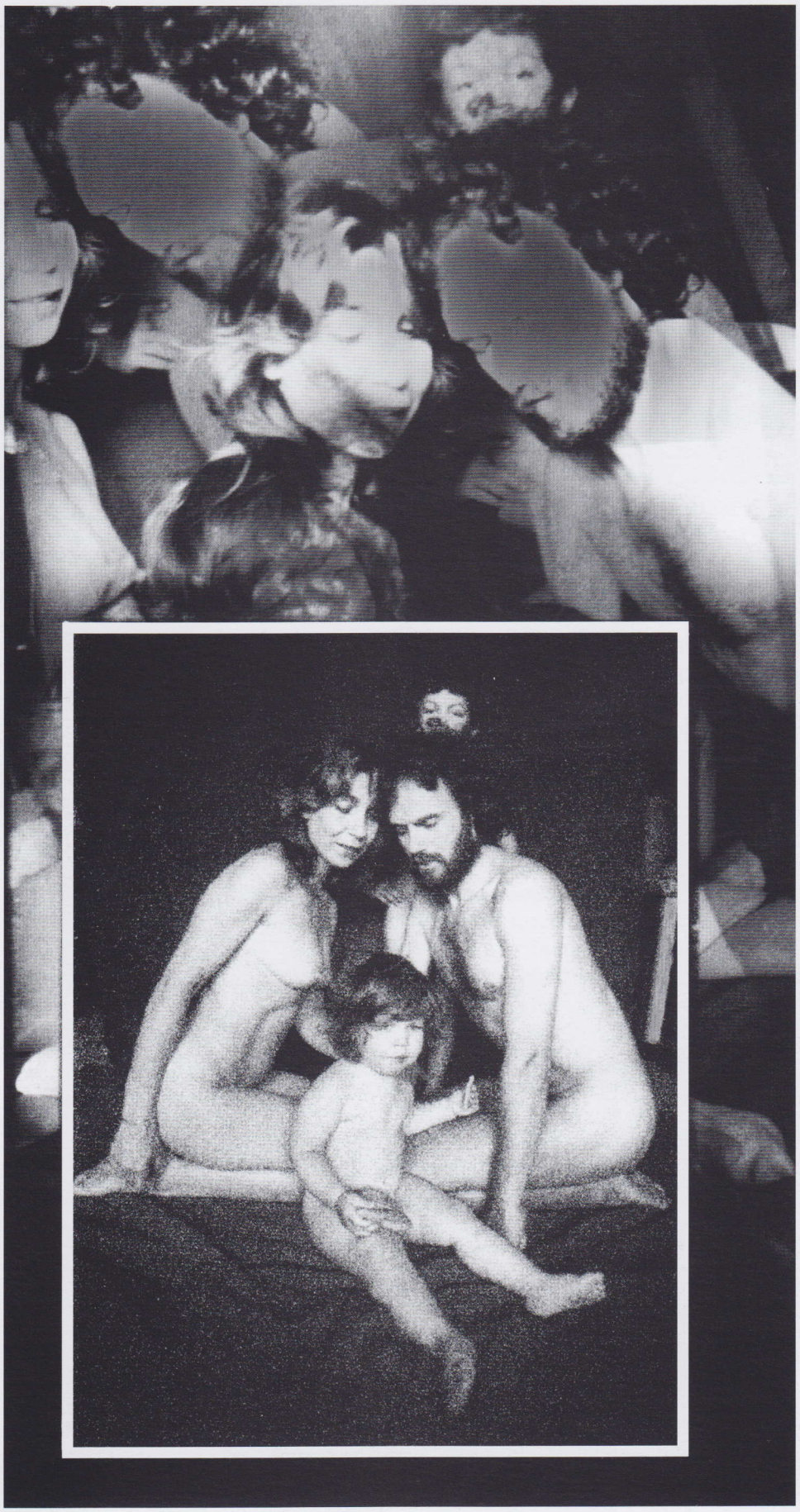
Разговорът с нея за фотографията е една изповед, споделяне, „което идва отвътре, от душата“. Откровените професионални разговори според нея са необходими не само в началото, но и по-късно, „за да сверяваме часовниците си“, да имаме верен поглед върху нещата, да намерим точно своето място и своя собствен път.

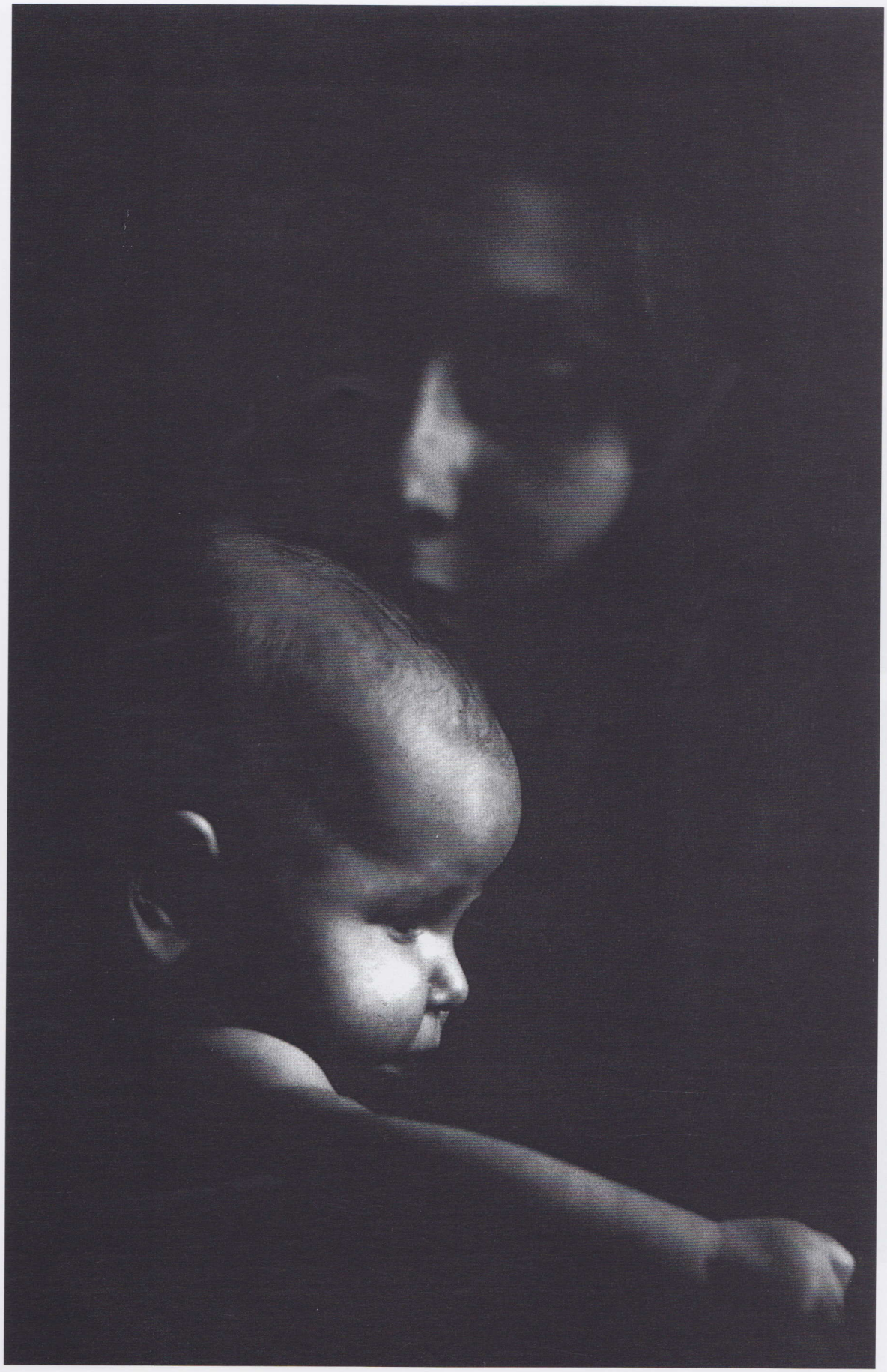
Стаматова е водеща в актовата фотография и има съществен принос за освобождаване на голото тяло от отживялата етюдност и банализираната академична композиция. От 1981 г. завежда фотоотдела във в. „Учителско дело“. Сътрудничи и в други вестници, но е малко позната и още по-малко призната като фотожурналист. Защото според нея у нас „художествената фотография се смята за истинска, а журналистическата – няколко стъпки под нея. За много редактори художествена снимка е етюдната, а репортажната – нещо по-обикновено“. Така се роди у нас понятието „вестникарска фотография“, като равнозначна на протоколната, чисто информационната, документална и шаблонна снимка.

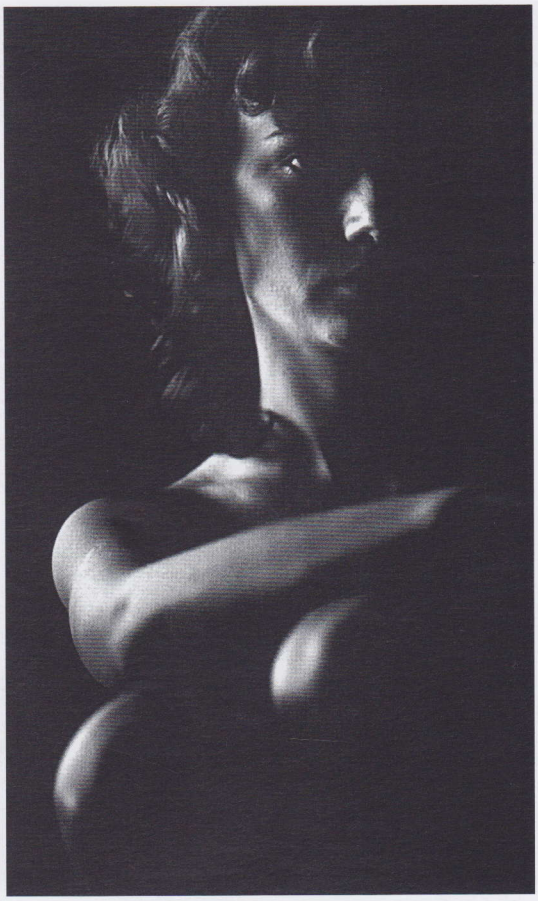
Стаматова възприема и публицистичното начало в художествената фотография, когато естетическият ефект допълва социалното въздействие, обществената значимост на творбата. Стаматова е близка на онази репортажна фотография, която отразява живота, актуалните и парещи проблеми на действителността, макар този род фотография да е малко застъпена в творчеството ѝ. Тя се стреми да разшири сюжетния спектър и творческите амплитуди, да прави нещо „поразлично“ и като композиция, и като тоналност, и като гледна точка, и като план, и като проблем, и като обстановка и атмосфера. Тя не разчита само на тематично задание и на значимия сам по себе си обект и сюжет, а се стреми да въздейства по най-ефективен начин с онова, което влияе върху разума и емоционалността на зрителя. И, разбира, се да му внуши своето виждане, своето светоусещане, своето отношение към това, което пресъздава.

▷
Деяна Стаматова
Акт
▷▷
Семейство
▷▷▷
Майчинство

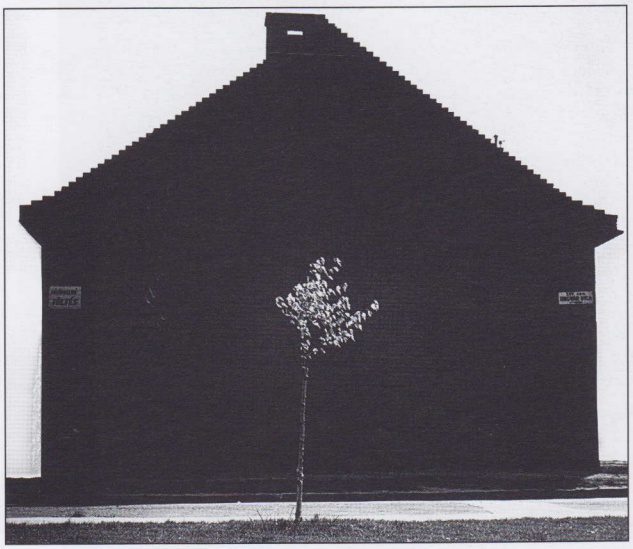


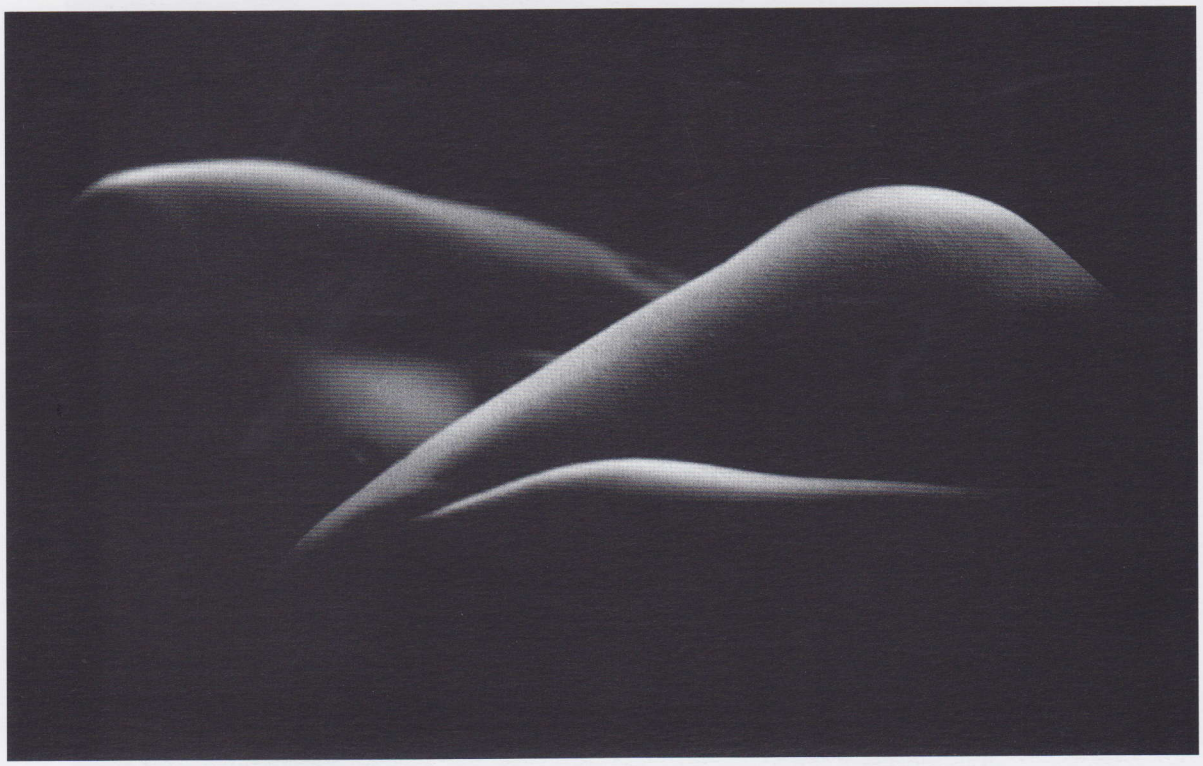






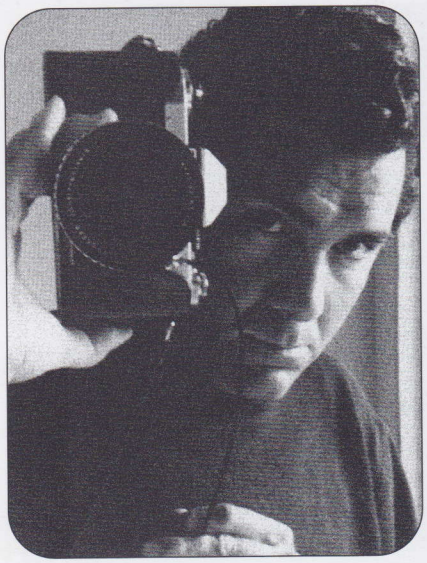
Деяна Стаматова
Сами
Акт 8
Акт 6





Деяна Стаматова
▷
Акт 7





Панайот БЪРНЕВ

Започва като фотолюбител в Българския фотоклуб, придобива званието „фотограф художник“ през 1970 г., става ръководител на цветната лаборатория към „Българска фотография“, а от 1967 е завеждащ фотоотдела към Студията за игрални филми. През 1971-1975 г. завършва фотоотдела към Висшето училище по графика и оформление на книгата в Лайпциг. Автор е на книгите „Портретна фотография“, „Как се правят цветни снимки“, „Обзавеждане на тъмната стая“. Превежда от немски няколко книги по техническите проблеми на фотографията.

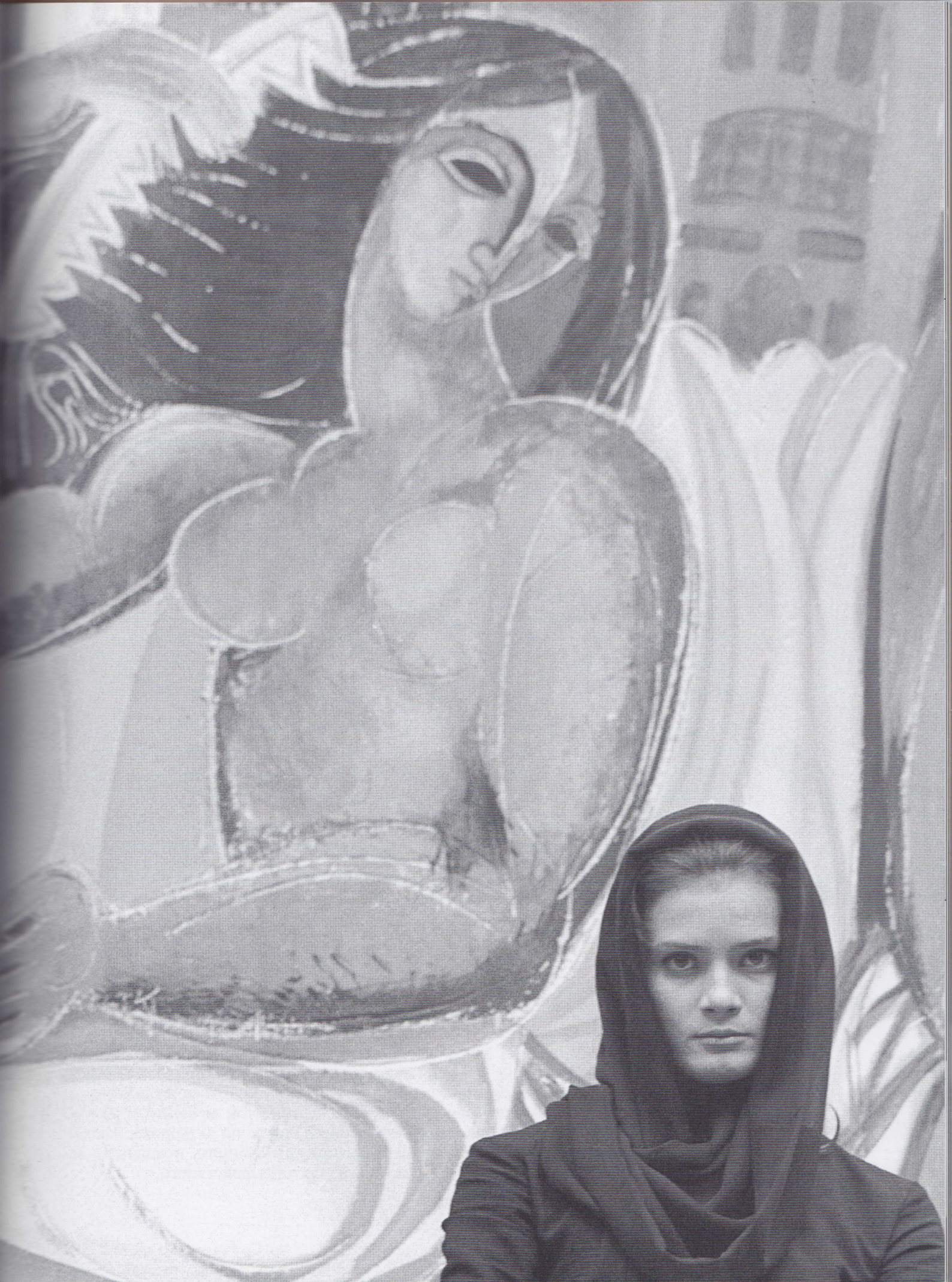
Участва в наши и чужди фотоизложби, но го упрекват, че като фотограф художник е малко продуктивен. Други смятат това за положително качество. Защото според Атанас Далчев творецът се познава не само по това, което прави, но и по това, което не си позволява да прави. Творчеството на Бърнев засяга един непоставен у нас проблем: връзката между фотография и кино или по-точно – ролята на фотографа в киното. Този проблем е важен, защото фотографите са едни от основоположниците на българската кинематография не само като оператори и кинодокументалисти, но и като режисьори. Едни от най-изявените наши фотографи като Бончо Карастоянов, Емил Рашев, Страшимир Рашев, Владимир Димчев, Захари Жандов, Карл Сакал, Лоте Михайлова, Милка Русинова, Ирина Пеева, Евгения Вълова, Жана Карайорданова и др. оставиха трайна следа в кинематографията.

Бърнев е не само ръководител и технически специалист, но и фотограф художник на редица филмови продукции: „Белият кон“, „Князът“, „Странен двубой“, Раждането на човека“, „Трета под слънцето“ и др. Той водеше и подготовката на кандидат-студентите за специалността операторско майсторство във ВИТИЗ и курса по основи на фотокомпозицията, ръководен от проф. Румен Георгиев.

Киното е техническо продължение на фотографията и нещо повече – „фотография в движение“. Всички фотографи, които са работили в редица кинопродукции, са убедени, че киното им е повлияло в начина, по който виждат и творчески пресъздават нещата. Особено в очерковото повествование. Някои от тях, като Станка Цонкова, изповядват: „мечтата ми е да мога да правя цикли, разгъната серия от снимки, посветени на една тема, т. е. нещо като своеобразно кино от „раздвижени“ статични кадри.“

Бърнев безупречно владее фототехниката и неговото увлечение по нея неволно поставя въпроса: „Перфекционизмът“ не изсушава ли чувството у твореца? Специализацията в условията на научно-техническата ера и интелектуализацията и рационализацията не води ли до автоматизация не само в производството, но и в изкуството, в творчеството до известна емоционална деградация?

▷ **Панайот Бърнев**
Мадона



Не само за Бърнев, но и за всеки истински творец, техниката не е самоцелно увлечение. Тя е необходима предпоставка за реализация на замисъла, но пълноценното разкриване на творбата не се изчерпва с перфектното техническо изпълнение.

В кинопродукцията, според Бърнев, фотографът художник не играе подчинена роля да документира отделни сцени и ситуации, и то не само по указание на режисьора. Той е творческа личност със собствено виждане и тълкуване. В това отношение той е по-независим от театралния



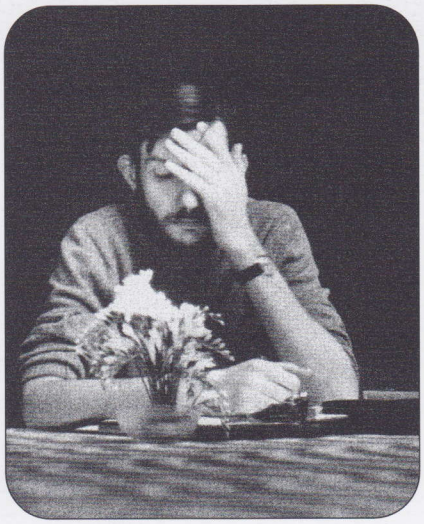
Панайот Бърнев
Столът

фотограф, защото е част от творческия колектив, който реализира филма. Не стои зад гърба на оператора, за да го дублира, а сам търси и определя „момента на истината“ и я отразява според своето виждане.

Изборът на гледна точка, на близък или далечен план не е само търсене на място в пространството, а избраният ракурс не е само зрителен ъгъл, а преди всичко виждане и усещане на атмосферата и обстановката, всред която протича действието. Затова той трябва да побере „в безмълвен двуизмерен образ“ възловите моменти и да събере в конкретни образи поведението на актьорите, жестовете и мимиките им, декора, движението, усещането за духа на сценария, по който протича действието.

▷
Кадър от филма „Князът“





Иво ХАДЖИМИШЕВ

Докато теоретиците често разграничават, а понякога противопоставят художествената фотография на документалната и на журналистическата, постановъчната на репортажната, традиционната на модерната, класическата на авангардната, талантливите фотографи в художествената си практика успяват да съчетаят модерното мислене с „конвенционалното“ оръжие на класическата фотография. Иво Хадимишев е от тези, които смятат, че под небето има място за всички видове фотография, за всички стилове и жанрове, насоки, изобразителни средства и похвати. Важното, според него, е те да се владеят добре, за да бъдат пълноценни художествени реализации на творческата личност, а не подражания на чужди образци, които носят етикета модно или модерно. Истинската творба, според него, трябва да има „собствено излъчване“, а не да бъде „огледална песъчинка“, която свети с отразена светлина.

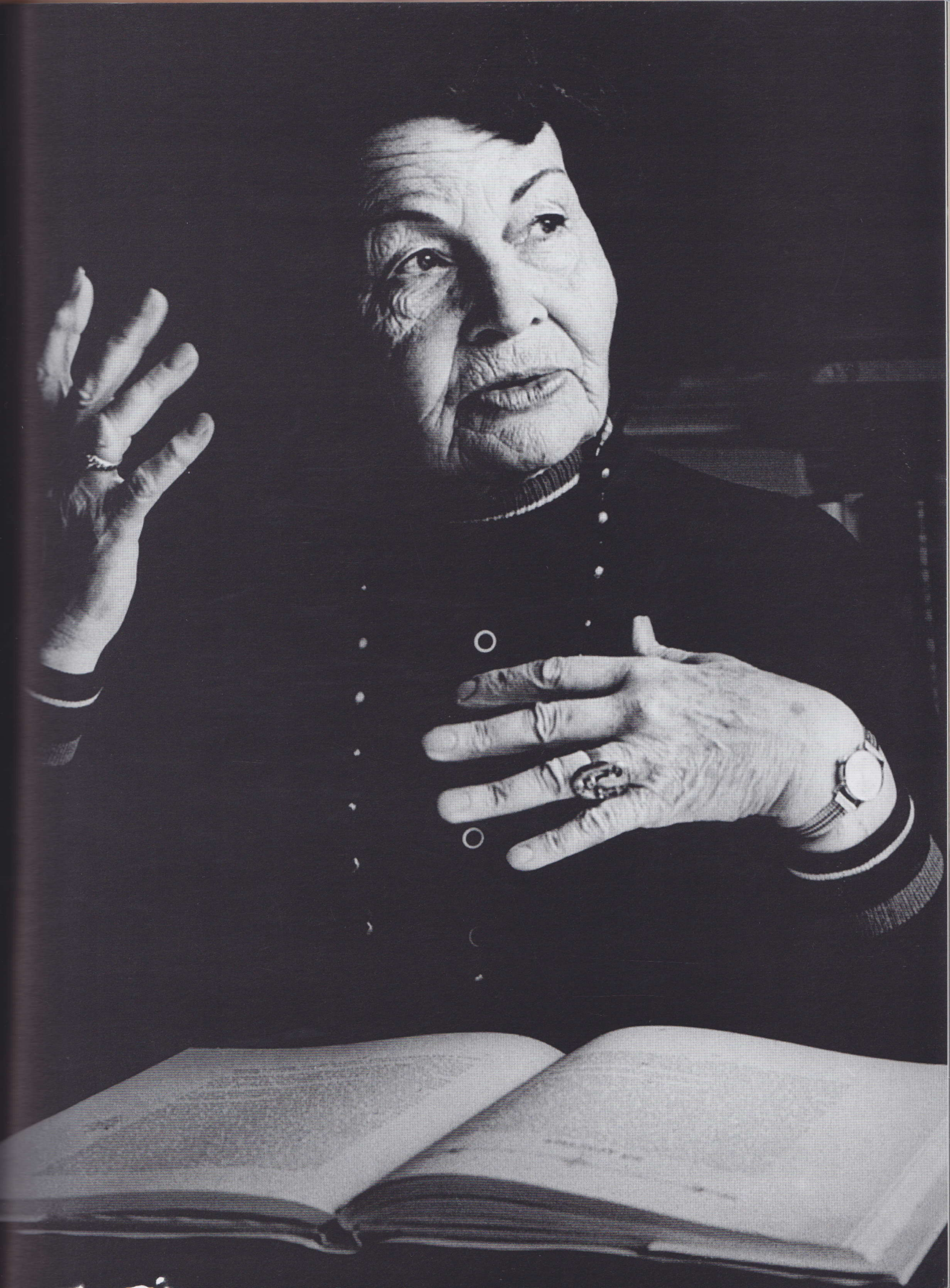
Една от областите, към които е професионално ориентиран като сътрудник на списания, е фоторепортажът. В традиционния смисъл, фоторепортажът промени своите функции така, както се практикуваше в Америка и отчасти в Европа. Днес телевизията изгуби до известна степен неговите функции и с това ролята му се промени: регистративният вестникарски репортаж на текущите събития все по-ограничено се прилага и съвременният репортаж се насочи към добрите седмични издания, където от информативен се превърна в проблемен. Все по-често той надраства събитието и се насочва към идейно и естетическо обобщение. Все по-често професионалната ловкост в улавянето на „решаващия миг“ се заменя с подбора и начина на интерпретиране на фактите от определена позиция и идейна концепция.

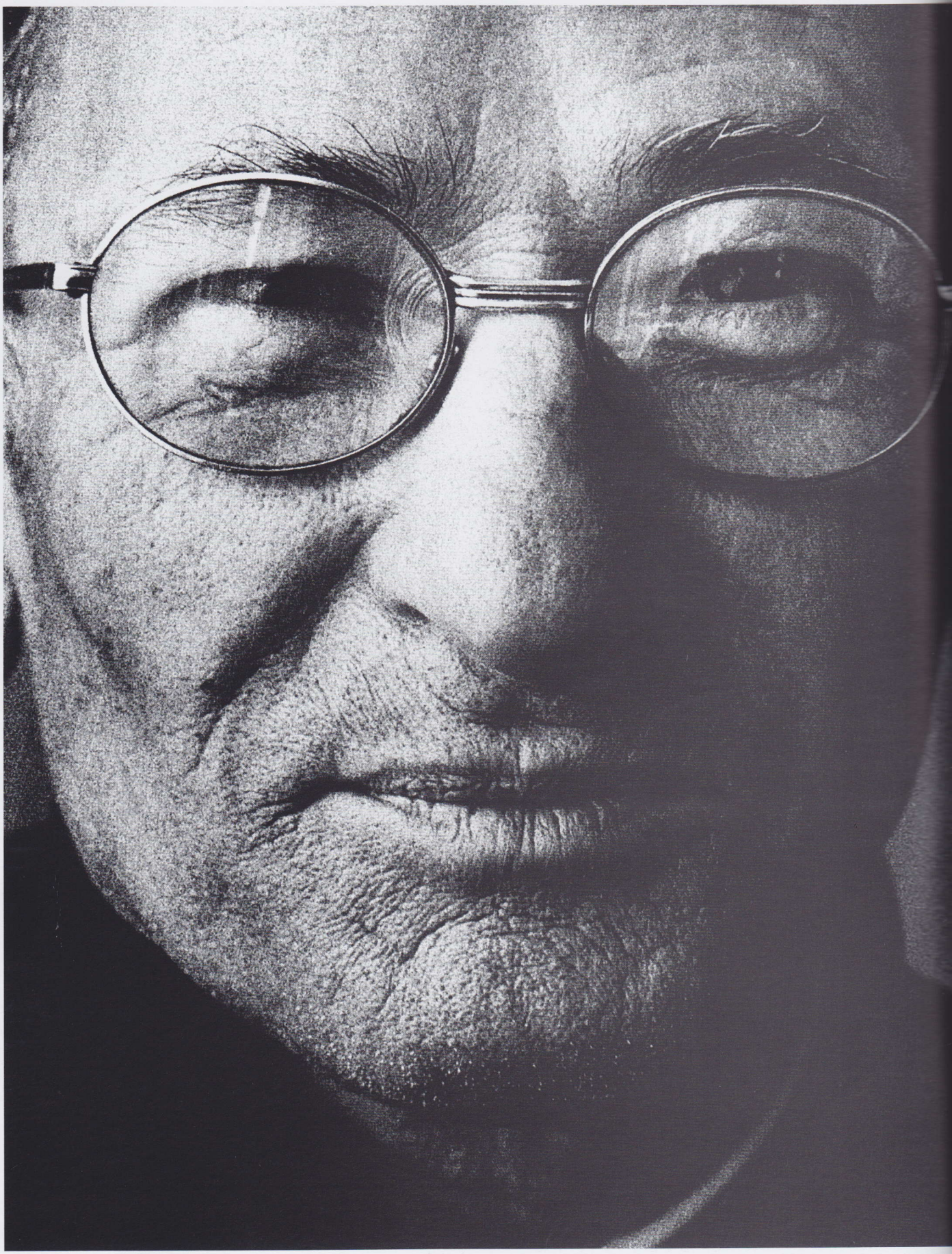
Още като фотограф в сп. „Отечество“, Иво Хаджимишев си извоюва „свободата да снимам“, т. е. сам да избира тема и идея и да я интерпретира по свое разбиране. Поради това той отбягва да участва в общи, и особено в тематични изложби, и предпочита самостоятелните изяви. В театралната фотография той рядко снима по указание на режисьора, а изразява свой поглед, свое тълкуване на възловите моменти в пиесата. Театралната фотография заема значителна част от творчеството му – един неповторим свят от образи, конфликти, страсти, вълнения, където се стреми да пресъздаде правдиво драматургическия материал.

Особено ярко Иво Хаджимишев се изявява в портрета, в психологическия портрет. С умението да улавя душевността на човека, неговия „втори план“, той разкрива типичното, неповторимото, същностното.

Някои от портретите му звучат автотематично, когато успява да вложи част от собствените си виждания в образите на другите. А „другите“ са Златю Бояджиев и Цанко Лавренов или Дечко Узунов. Това са Багряна, Дора Габе, Блага Димитрова или Йорданка Кузманова. Емилиян Станев, Димитър Методиев, Веселин Андреев, Гриша Островски, Йордан Радичков, Па-

▷ **Иво Хаджимишев**
Багряна





вел Вежинов и десетки други – една пъстра галерия от живи, одухотворени образи на изтъкнати дейци на културата, литературата и изкуството.

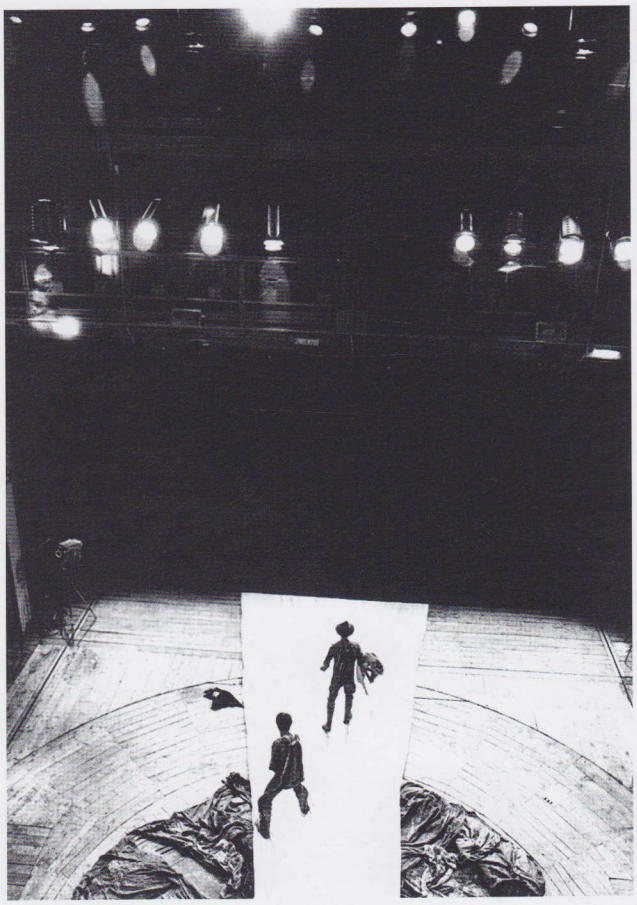
Освен към видни личности Иво Хаджимишев насочва обектива си и към обикновения човек и към онези хора, които можем да приемем като обобщен образ на определена социална категория: металург, строител, механизатор, кооператор. Така в битовите портрети той улавя регионалната характеристика на образа: „Родопско момиче“, „Добруджанка“, „Жени от Банско“, „Хора от Странджа“ и др. Някои от тях наред с регионалните черти излъчват и характеристики на национален тип.

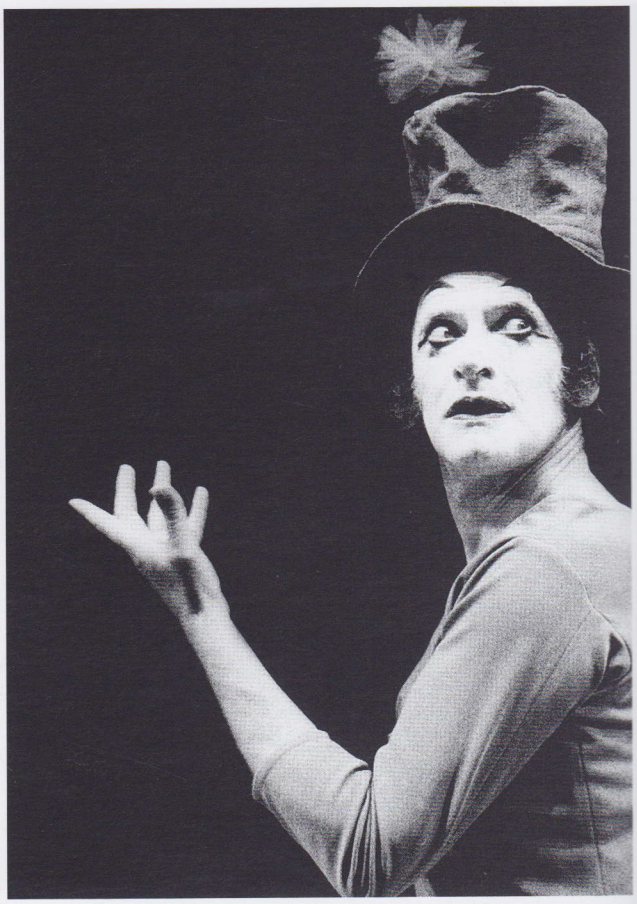


Иво Хаджимишев
◁
Емилиян Станев

Дора Габе

Иво Хаджимишев е от малцината български фотографи, които имат „светогледна толерантност и светска амбициозност“ – предпочитано качество за участие в чужбина. Неговото творчество се оценява като „експортно“, но в добрия смисъл на думата, защото „на визуален език“ той показва ценности, които се приемат като „универсални“ за европейската цивилизация. Той знае кое „българско“ се цени в чужбина. И затова не се възпол-







зва от „фолклорната екзотика“ на битовата ни среда, за да провокира чуждия интерес. Не се занимава с „визуална козметика“, не наднича през пукнатините на народното ни битие, за да показва овехтялата патриархалност на българския бит, а се насочва към онези паметници на културата и изкуството, които са били духовна опора на българина през вековете и са се превърнали в „сакрални“ места: Рилският манастир, Скалните църкви в Иваново, Казанлъшката гробница и други места за духовно преклонение пред българския творчески гений.

И ако се взрем като Иво Хаджимишев и в Българското средновековие, ще открием безсмъртните образци на Боянските, Земенските, Погановските стенописи, които бяха предвестници на Европейския Ренесанс.

Творбите на нашето художествено наследство не са изолирани прояви на таланта, откъснати от традицията и нуждите на живота. В тях живее един общ възглед за изкуството и кра-

Иво Хаджимишев
◁
Сцена от Филоктет
◁
Марсел Марсо
в „Човешкият човек“
◁
Сцена от „От ума си тегли“



На почивалото –
из серия „Родопа“

сотата – възгледът, че произведенията на художника са насъщна потреба за утвърждаване добродетелите на народа, особено в драматичната борба срещу пристъпите на завоевателя.

Днес обаче, когато говорим за нашето културно наследство, ние имаме предвид неговата музейна стойност, нарастващата фотодокументация, магнетофонните записи и народните събори с кукерски танци, певчески и танцови състави като забавна атракция. Не мислим за съдбовната връзка, поддържана с течение на векове между творец и народ, напълно осъществена през Възраждането.

И във фотоизкуството приемствеността между поколенията бе прекъсната и то се развива често по внушенията на редица предвзети естети, теоретици и критици. Изложбите на Иво Хаджимишев в чужбина са една защита на българската идентичност не само край брегове на Темза и Сена. Това са 18 самостоятелни изложби във Франция, Великобритания, СССР, Австрия, Полша, САЩ, Холандия и Нигерия. Във Франция той нарече изложбата си „Обич към България“. Но не само тя, а цялото му творчество е една изповед, една обич и едно послание към България.

Иво Хаджимишев е убеден, че „ефектната снимка“ в театъра може да бъде само елемент от общата серия, показваща даден спектакъл. По този начин фотографът пресъздава максимално точно прочита на даден драматургичен материал. И става проводник на естетиката на екипа, който реализира спектакъла. Той трябва да трансформира в синтетичен фотообраз въздействието на словото, движението, декорите, обстановката и атмосферата, нюансите в мимиката – всичко, което се нарича Магия в театъра. При това да се събере цялото това богатство в двуизмерен образ, той счита, че е почти невъзможно на практика. Така погледнато, според него, театралната снимка е нещо като „език на глухонемите“. Той е против онова новаторство в театъра, когато режисьорът кара Ромео да се качи на мотоциклет, за да бъде пиесата осъвременена.



Живко АРАБОВ

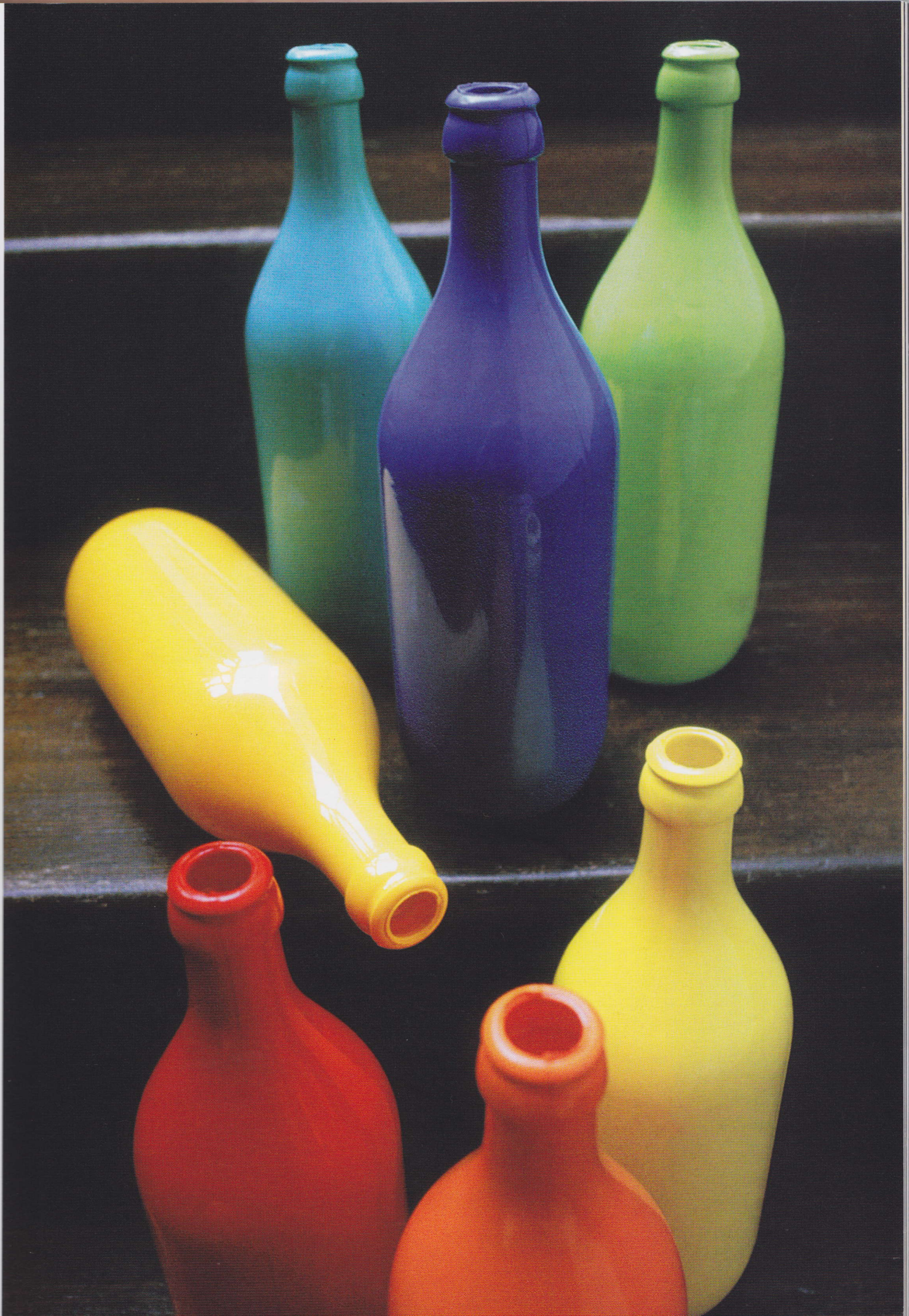
С фотография се занимава още като първокурсник, студент във ВЛТИ. Става активен член на Българския фотоклуб. На промоцията през 1974 г. е най-младият фотолюбител носител на званието фотограф художник. Същата година Арабов основава и става художествен ръководител на фотоклуба към Централния студентски дом на културата. Но той остава да го ръководи и след завършването на университета и през 1979 г. този фотоклуб става носител на званието „представителен". Членовете на клуба са носители на повече от 350 награди и отличия в различни конкурси и участия – индивидуални и колективни, на неговите членове. В този фотоклуб преминаха като през солидна школа мнозина от по-късно изявилите се като творци и фотограф художници. Генчо Петков, Валентин Киров, Динамир Предов, Лъчезар Караджов, Милан Христев, Тихомир Пенов, Гроздан Грозев, Борис Шопов, Зоя Кръстанова, Любомир Жеков, Ангел Величков, Бейла Даракчиев, Антон Троянов и десетки други. Те се изявиха като творци с многостранни търсения и оригинални изяви, с лични виждания и постижения. Самият Живко Арабов е носител на над 94 награди и отличия на общостудентски, национални и международни изложби и конкурси.

Живко Арабов е от поколението, което се появи в началото на 70-те години и допринесе за издигането на нашата художествена фотография в национален и международен план. Привърженик е на реалистичната, действена, предимно репортажна фотография. Овладял безупречно снимачната и лабораторната техника, той се насочва към цветния диапозитив 24/36 мм. Малкият формат, според него, дава възможност за повече опити и търсения. И тъй като цветният диапозитив е уникат, Арабов става привърженик за въвеждане у нас на технология за изработване на дубликати и копиране на цветни диапозитиви върху хартия. Инициатор е и на преминаване от „диасерията към диапорамата" и към популяризирането на т. нар. „сандвич диапозитив".

Когато проследяваме насоките на развитие на съвременната фотография, прави впечатление, че някои от най-добрите фотографи художници като Динамир Предов, Живко Арабов, Валентин Киров, Генчо Петков и други преминават успешно от художествената към рекламно-приложната фотография. А към Нов български университет се откри през 1996 г. такава специалност. Някои от тези фотографи се изявиха и като добри издатели. И макар търсенето на професионалната фотография у нас да е все още слабо, неимоверно много се повишиха изискванията от все по-претенциозни, но разбиращи клиенти. Всичко това задължава и допринася за едно високо ниво на творческите изяви.

Напоследък Живко Арабов се занимава с фотографски дизайн и бележи сполуки в цветната реклама на образцово създадени каталози, рекламни листовки, календари, полиграфически оформени като рекламна фотография на европейско равнище. Неговият стремеж е да постигне личен почерк и личен стил и затова непрекъснато експериментира с остър усет към новото и модерното и с вродената у твореца вечна неудовлетвореност от постигнатото.

▷
Живко Арабов
Композиция



Живко Арабов
Парламент

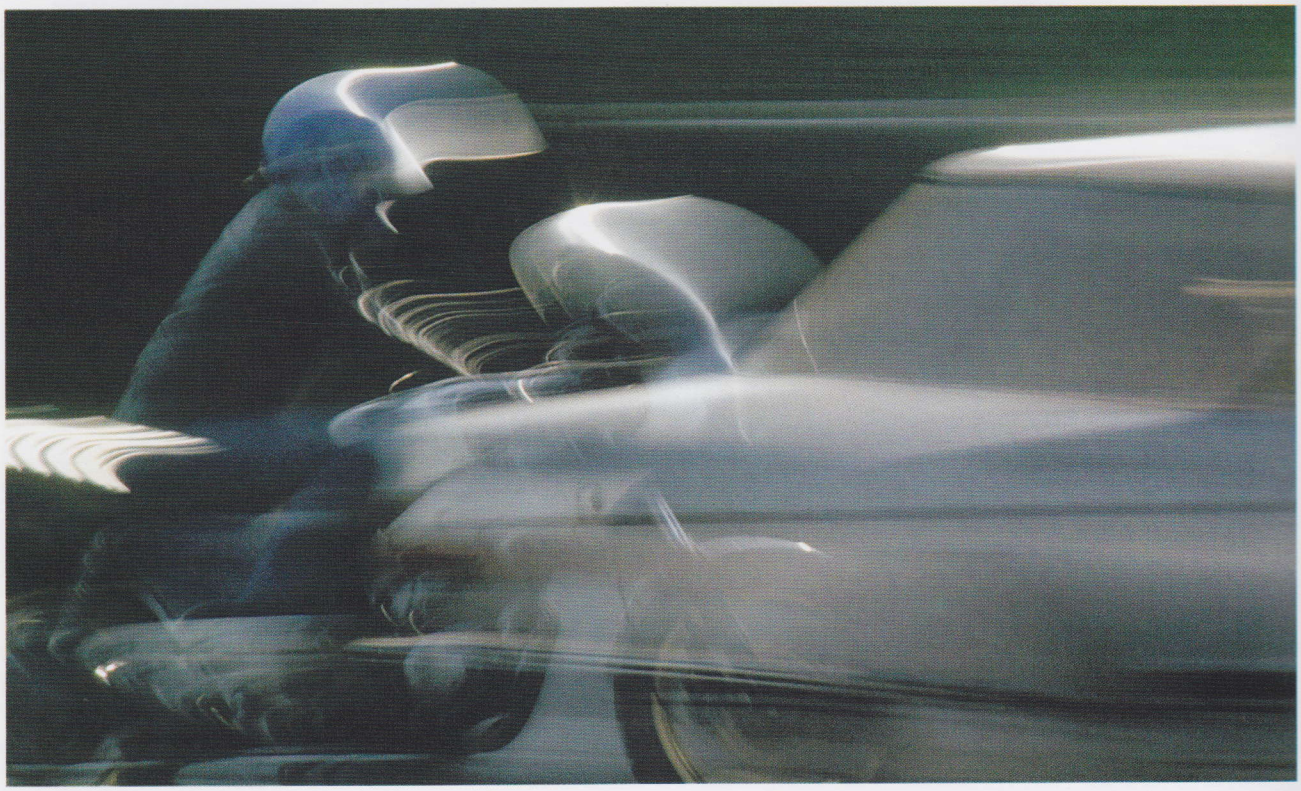




Привечер
▷
Ръце

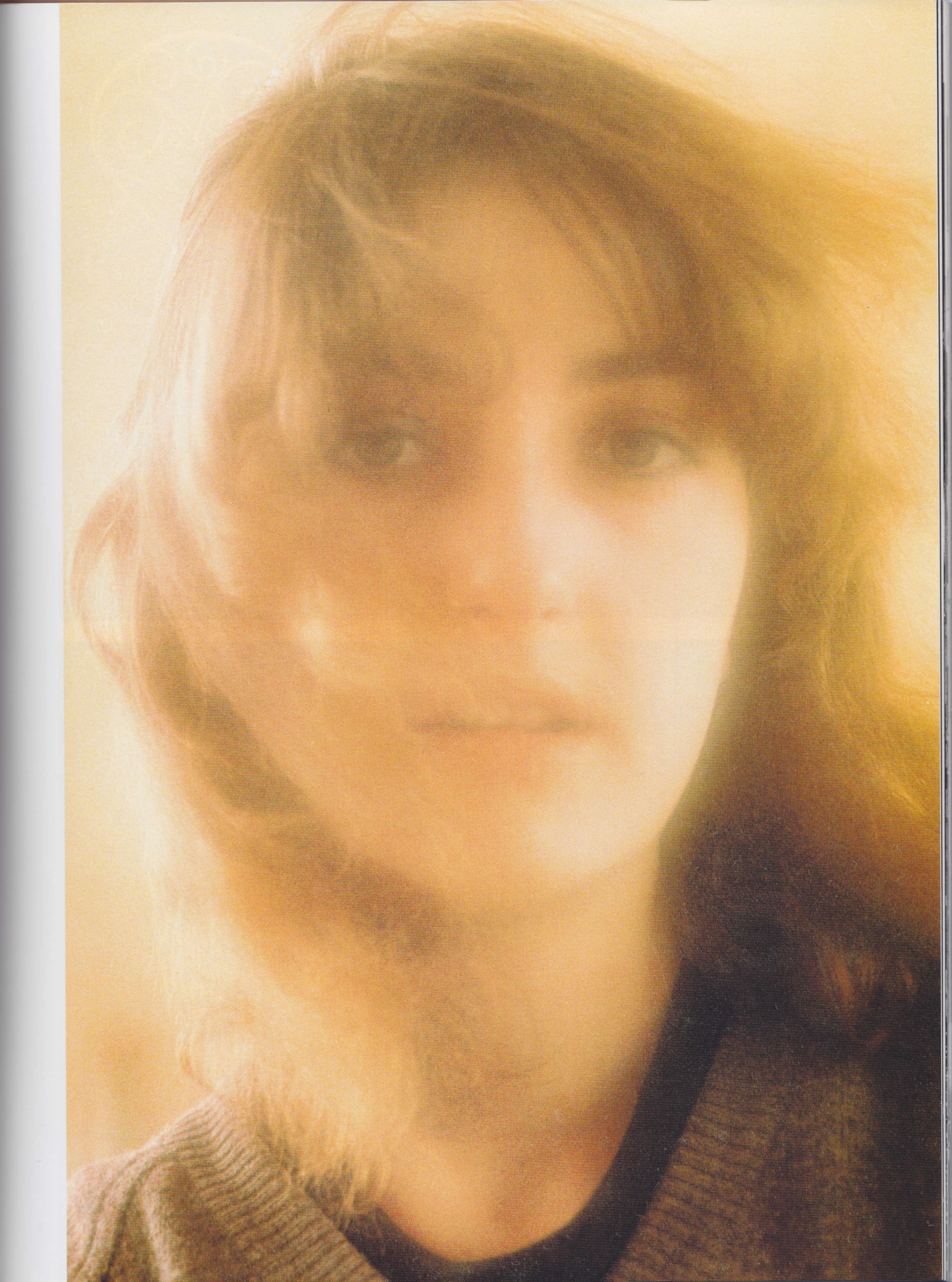


Живко Арабов
Бързина





Под водата



Живко Арабов

◁

Вятър в косите



В градината

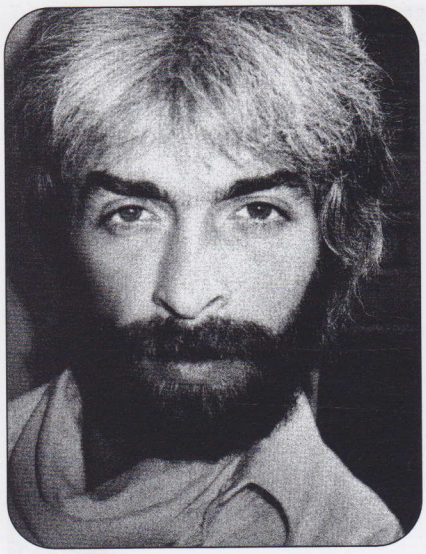
Балет







Живко Арабов
Музиканти
Лирично



Генчо ПЕТКОВ

От 14-годишна възраст се занимава с фотография, а по-късно експериментира с различни лабораторни техники: цветна и черно-бяла изохелия, соларизация и др. През 1979 г. прави първата си фотоизложба и става член на фотоклуба при Централния студентски дом на културата. Като фотограф художник участва успешно в редица международни изложби и конкурси и получава престижни награди.

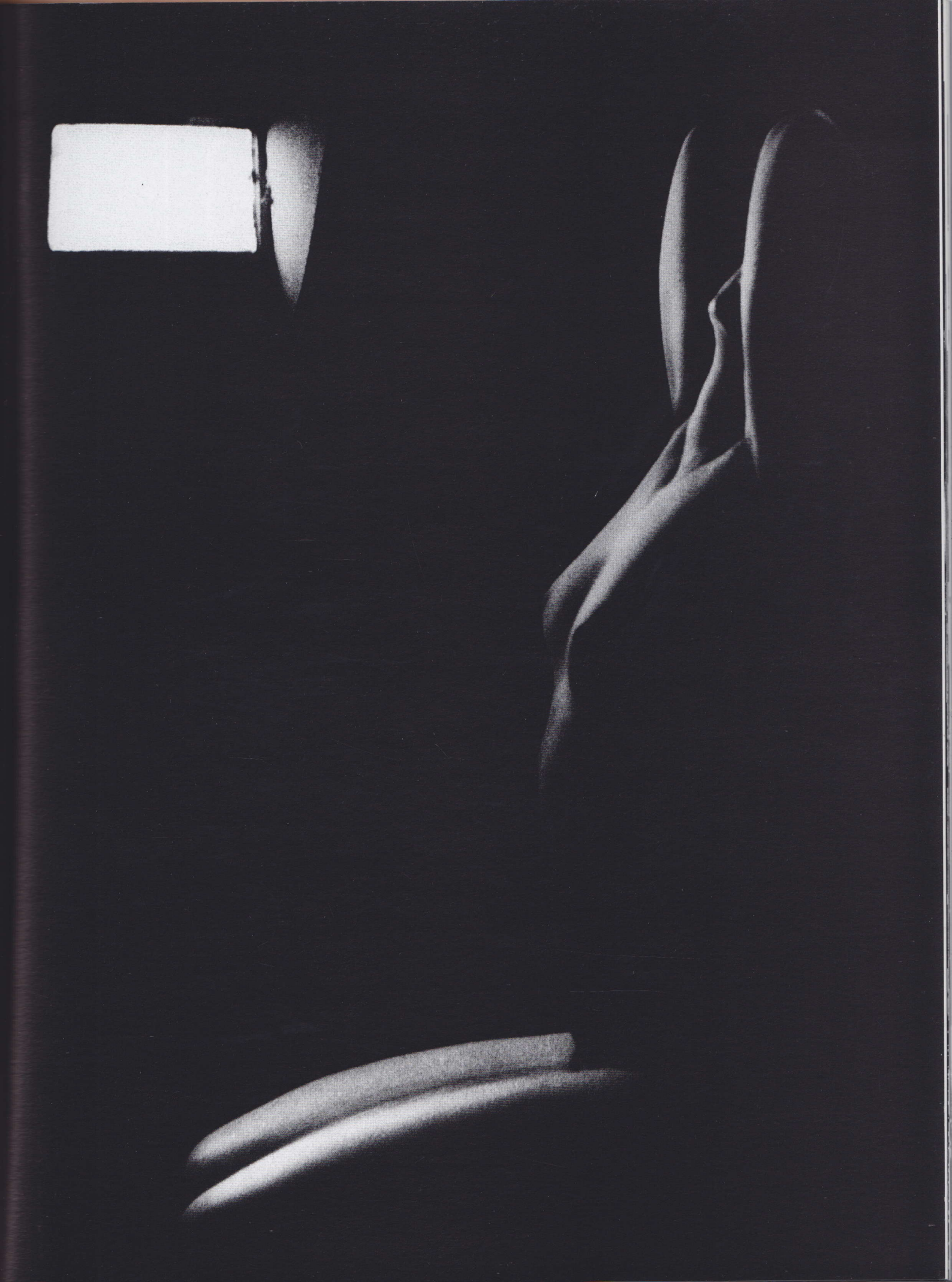
Генчо Петков е убеден, че за него „художествените възможности на класическата фотография са изчерпани". Търси нови начини за изразяване и решава, че трябва да подходи „към реалната действителност не с камерата напред, а да извърша всичко в лабораторията, използвайки играта на светлината. Този начин придава изключителна възможност за художествено обобщение: човек успява да направи каквото поиска, каквото му подсказва полетът на фантазията, а не това, което му предлага действителността като строга даденост. По този начин фотографията се приближава по-плътно до другите изобразителни изкуства, до графиката например."

Изкуството е субективен израз на обективната действителност, стига да не прераства в субективен произвол, в противоречие с нейната специфика. По своята същност тя е реалистична, което се дължи на автентичната ѝ връзка с обекта, който изобразява. Фотографският образ, дори когато е изваден от контекста на своето естествено битие, се пресъздава, но без да се откъсва напълно от предмета, който възпроизвежда. Играта на светлината сътворява неподозирани ефекти, стига да не е самоцелно увлечение.

Не само съвременната фотография, но и модерното изкуство често се насочват към относително спадане на тематичната и сюжетна определеност и стават понякога трудни за възприемане от съвременния зрител. Лишен от каквато и да е предметна опора, той е принуден да гадае в плен на субективните внушения на автора и понякога възприемането на творбата се превръща в решаване на асоциативни фотокръстословици.

Като отхвърля конвенционалните средства за израз, Генчо Петков прибягва до някои модерни похвати на образно внушение – създава нови естетически „структури", които го приближават до другите изобразителни изкуства. Но така създадените от него творби са до голяма степен чужди „или поне спорни" от гледище на фотографската специфика. Не само Генчо Петков, но и други фотографи, като Стела Радева, Недялко Костов, Димитър Ерменков, създават творби, които в една или в друга степен водят до преки аналогии с живописни или графични техники. Същевременно се наблюдава и обратният процес: фотографията променя пластичното мислене на някои съвременни художници и те си служат със средства, заети от фотографската образност.

▷
Генчо Петков
Акт в тъмно



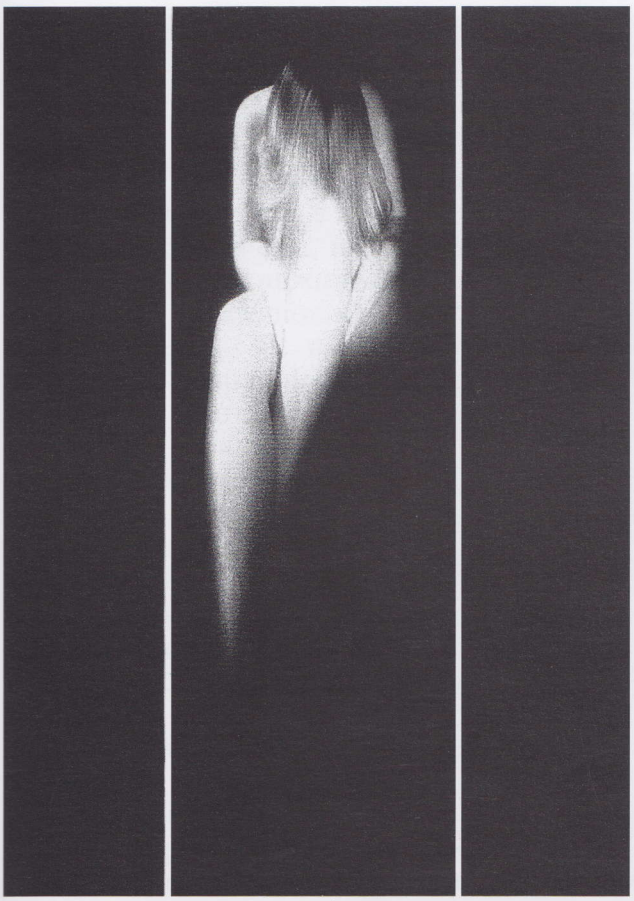
Експериментирайки с различни техники, в творчеството на Генчо Петков срещаме творби, които сме склонни да приемем като създадени от двама автори. Това е така, защото в неговото развитие много бързо се сменят етапите на израстването му. Така той започва с репортажната фотография, минава през техническо-постановъчния метод за изграждане на класическа композиция и тонално балансирани творби. А от 1986 г. творчеството му прераства в лабораторна монтажна техника за създаване на стилизирани символистични изображения. При него срещаме и та-

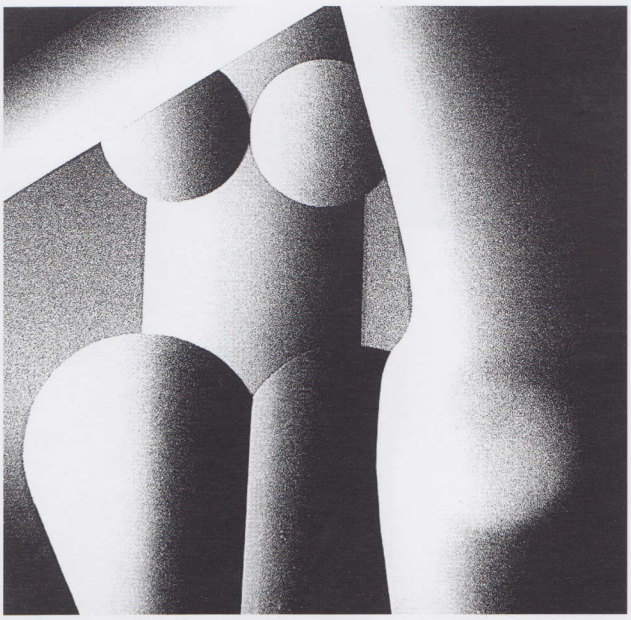


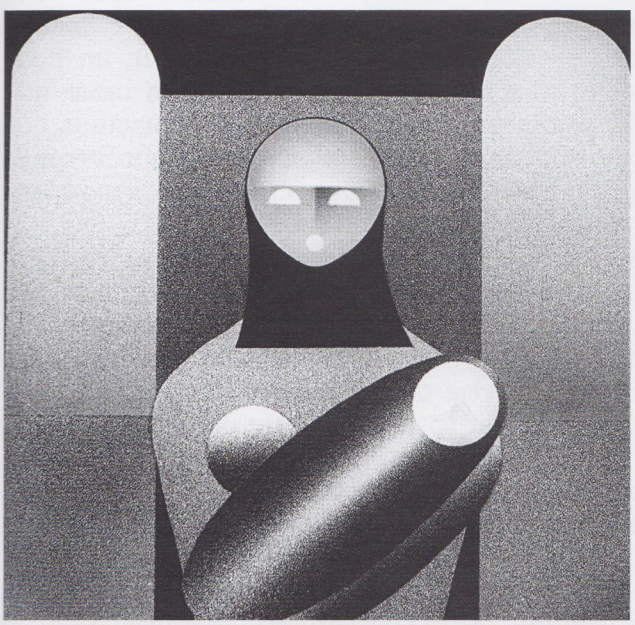
Генчо Петков
Европа в 198..."

лантливи творби, и други, които са увлечения по крайностите на модернизма.

Независимо от колебанията му и прилагането на различни похвати, у Генчо Петков откриваме наличието на талант и потенциални възможности за израстване. Какво го очаква? Нови експерименти, нови търсения, които започват от външната страна на фотообраза, за да се откъснат от нея и се пренесат в емоционално-мисловната. Предстоят му изостряне на самокритичността, избистряне на вижданията и нови безсънни нощи, посветени на тази трудно постижима любов към фотоизкуството.



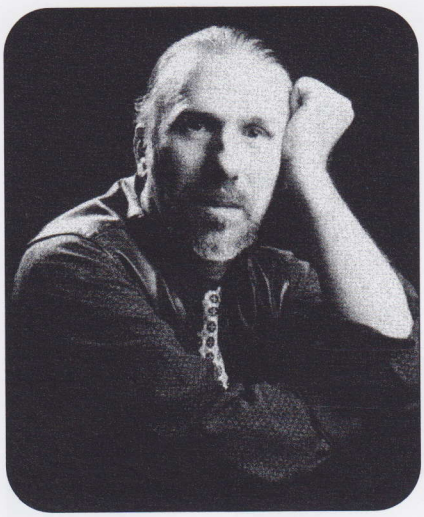




Генчо Петков
Интимно
Структури
Мадона

Творби като „Мадона“ и „Структури“ напомнят кубизма на Сезан, стремежа му да запази спектралната чистота на багрите, но да преодолее „оптическата аморфност“ на импресионистите в името на конструктивната стойност на композицията.

Съветът на Сезан да се третира природата като цилиндър, сфера или конус, кубистите превърнаха в самоцелна игра и умозрителни конструкции от форми. Те не дублираха природните форми, а съществуваха редом с тях като независима реалност.



Валентин КИРОВ

С фотография се занимава от ученическа възраст, но творческото му израстване започна в Представителния фотоклуб при Централния студентски дом на културата, откъдето успешно участва в най-престижни студентски, национални и международни изложби и конкурси: „Биенале на българската фотография“ – 1983 г. и 1985 г., „Студентски мигове“ – 1984, I салон по експериментална фотография „Стилб ’81“ и „Стилб ’83“, Салон за актова фотография „ЕОС ’84“ и др.

Той беше един от най-младите, но навлезе във фотографията не дръзко и безапелационно, а скромно и дори стеснително. Първоначалните му успехи не го замаяха, защото той осъзна, че след успешния старт трябва да прецени: ще му стигнат ли силите да поддържа високото темпо в дългия маратон, в който всеки амбициозен творец е принуден да участва?

Първата му самостоятелна изложба беше през 1984 г. и почти едновременно започна неговото участие в чужбина, където се отличи в редица международни изложби: в Реймс – Франция, „Реус“ – Испания, „Собека“ – Белгия, Люксембург, Сен Клу, Льо Шоне, „Санта Катерина“ – Канада и др. Само за един период от 7 години той се изяви като наш най-активен представител в чужбина. През този период можем да проследим неговото развитие: то започва с търсене на сюжетна и тематична значимост, но постепенно се насочи към такива обекти, които са само повод чрез тяхната реализация да постави и реши идейни, социални и естетически проблеми. Той изостави повествователно-описателния показ и се насочи към чисто художествени и философски обобщения.

При това неусетно премина от младото към средното поколение, но запази способността си да гледа на света с онова свежо чувство на юношата, което е толкова необходимо на автора да го запази възможно по-дълго. Защото животът става твърде еднообразен и монотонен, когато творецът престане да го възприема с остротата и очарованието на първооткриването. Без това чувство на възприемане на света като непрестанна новост започва бързото изчерпване на творческия потенциал, започва повторението и навлизането в коловозите на шаблона.

В творчеството на Киров се забелязва една от перспективните тенденции в съвременното фотоизкуство – стремежът към емоционално-психологическата характеристика на модела не само като изявена индивидуалност, но и като носител на черти на един социален тип като обобщен образ. При това, без да загубва своята индивидуална характеристика. В диалог с класиката Валентин Киров създаде своята „Попартова Венера на XX век“, която със своето плакатно внушение стана емблема на „Фотовакансията“ през 1987 г. Но тя ще остане като творба с не-

▷ **Валентин Киров**
Татяна



преходна стойност със своите изящни линии и приглушена тоналност.

В днешното време на синтез между изкуствата Валентин Киров успява да внесе равновесие и взаимно проникване между традиционната и модерната фотография, като сродява консерватизма на едната и авангардизма на другата. Успешно навлиза и в актовата фотография пресъздавайки голото тяло като изящна пластична форма и линия, като хармония между физическата и духовната красота, обобщено в силно естетическо излъчване.

Валентин Киров
Поглед

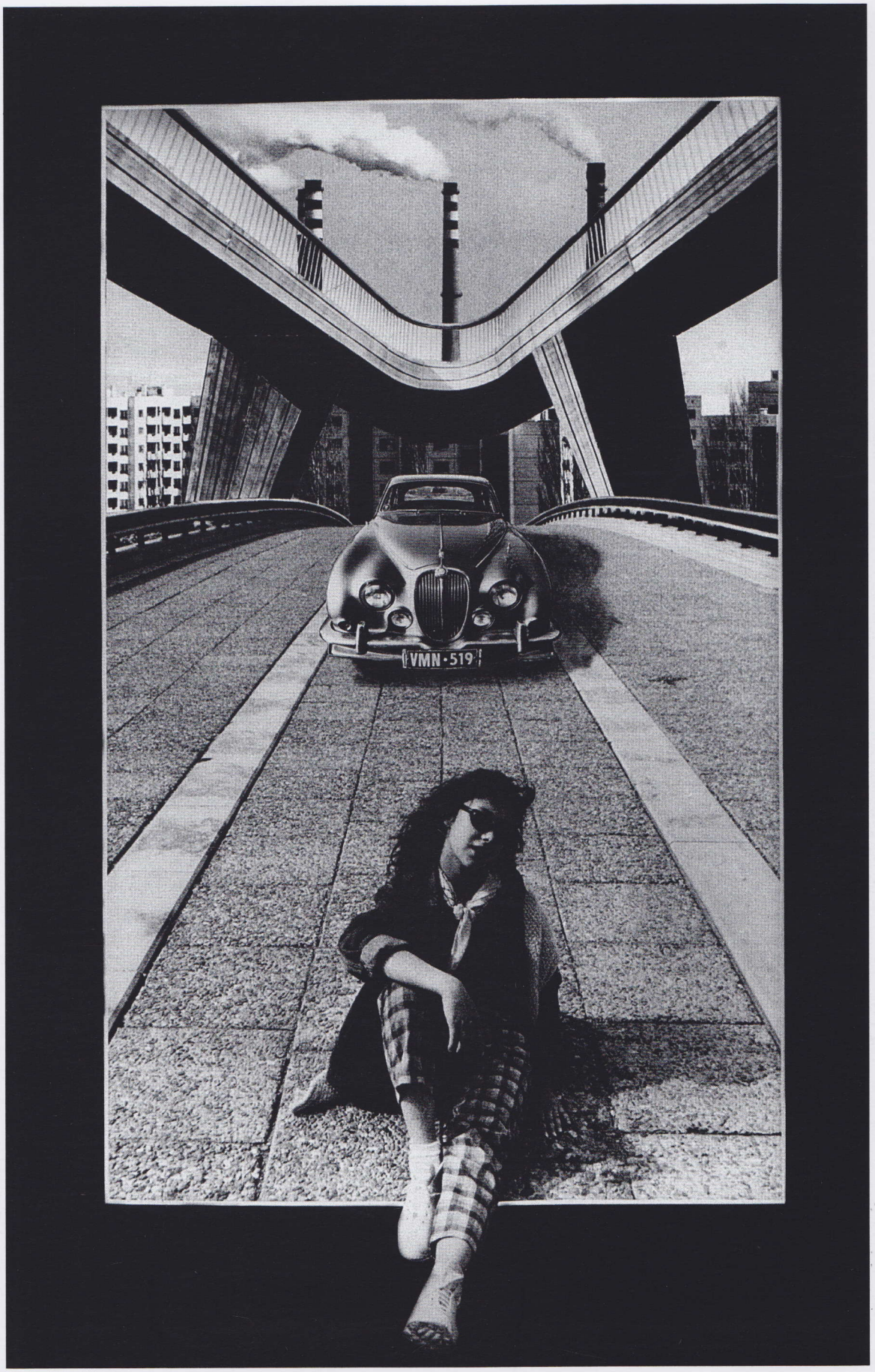
Валентин Киров познава добре съвременните насоки във фотоизкуството и ги възприема, без да ги имитира. Той

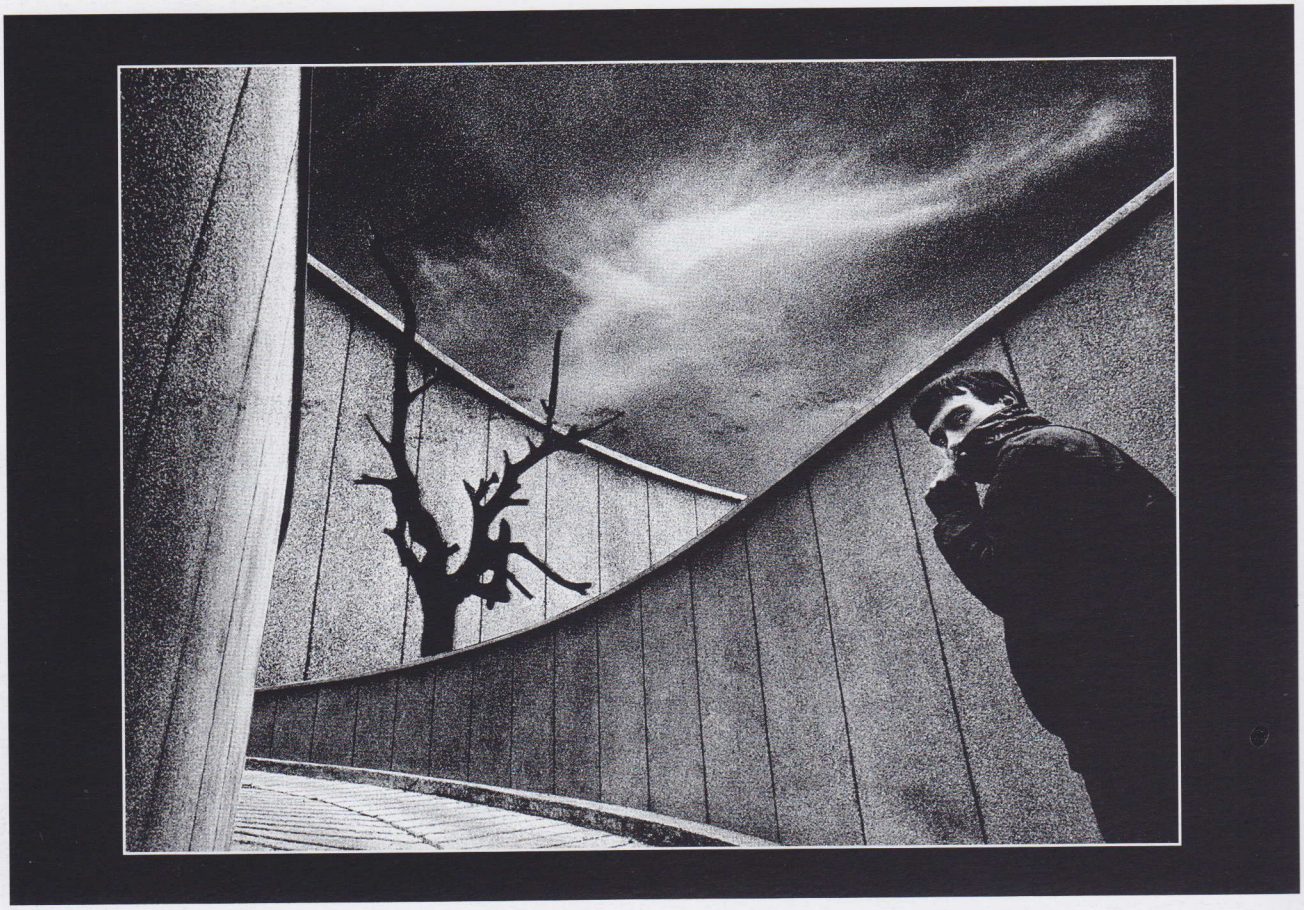


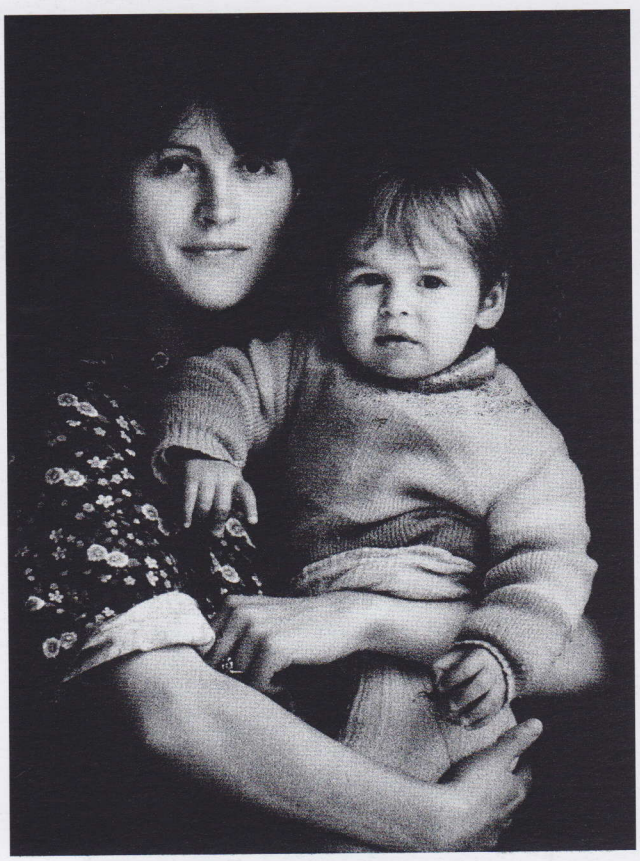
Валентин Киров

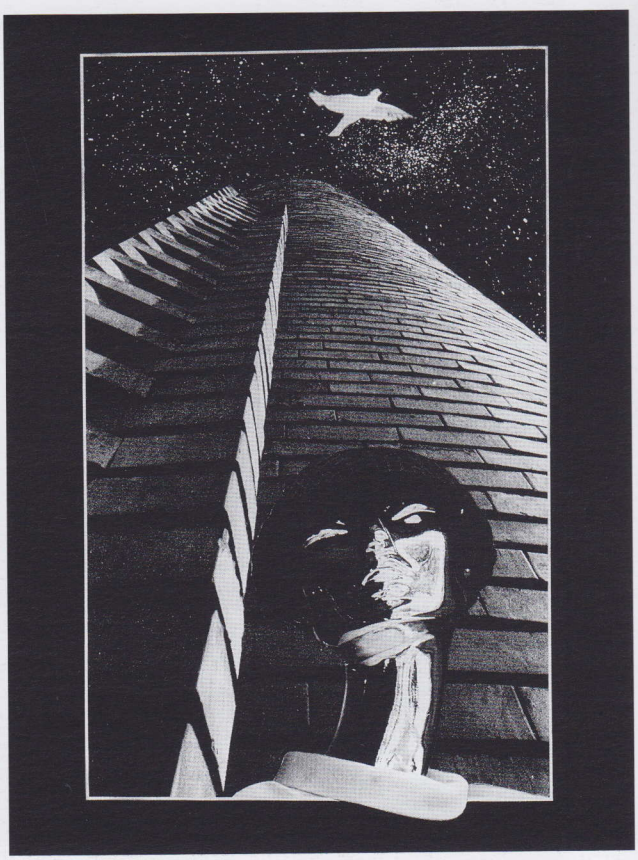
▷
VMN
▷▷
Лабиринт
Мадона
Полет
▷▷▷
Между светлината и сянката

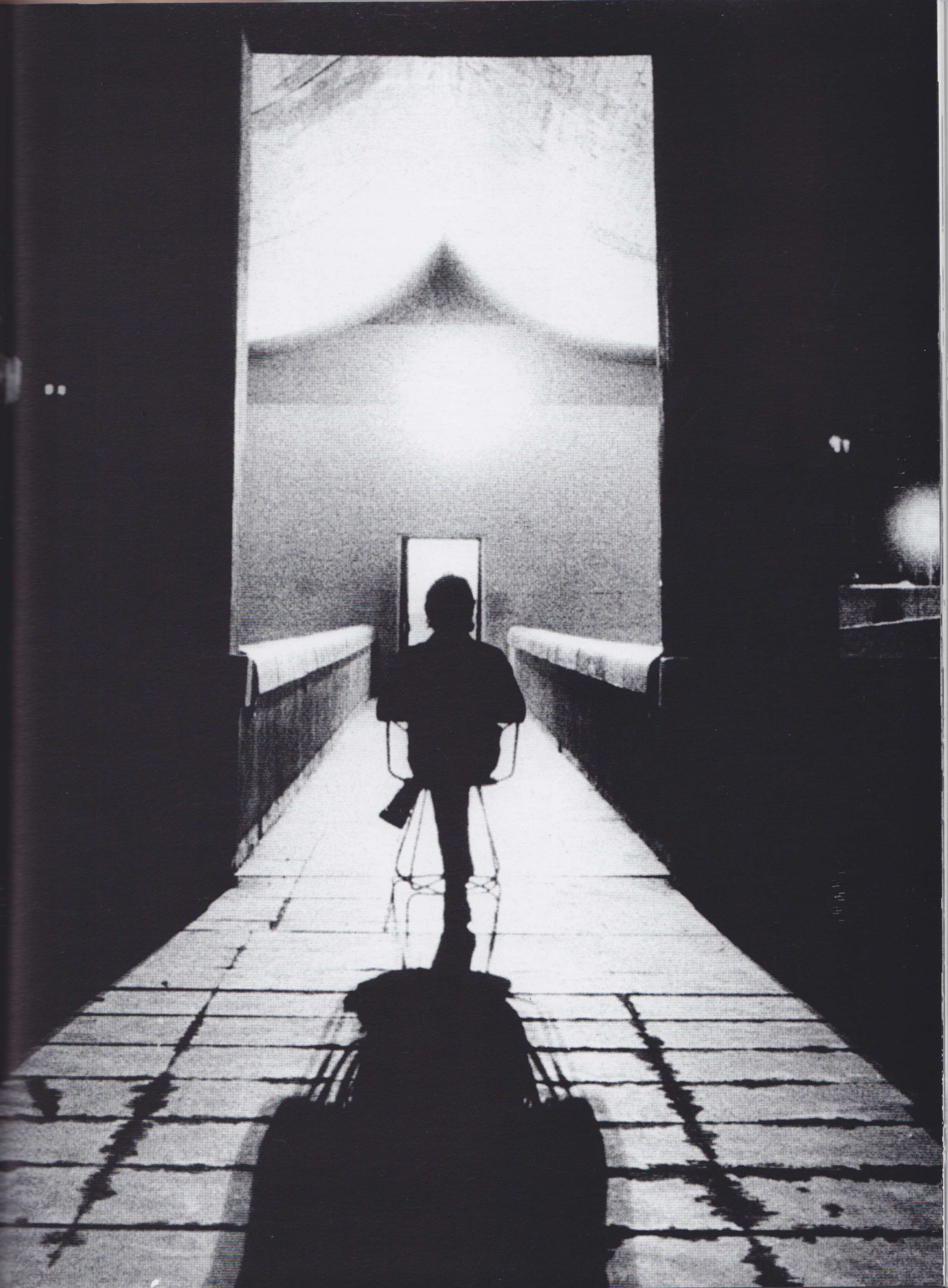
запазва чувството си за мярка, без да преминава границата, която води към абстрактното, без да превръща субективността в субективизъм и пристрастие, без да подменя оригиналното с куриозното, естетическото с екстравагантното. Той има чувство за детайла, в който „голямото е скрито в малкото“ и разработва понякога незначителни наглед сюжети, без да изпада в дребнотемие. В реалистично създадените творби съчетава достоверността на факта, мисловното възприемане с емоционалността на въздействието, като го насища с лиризъм.

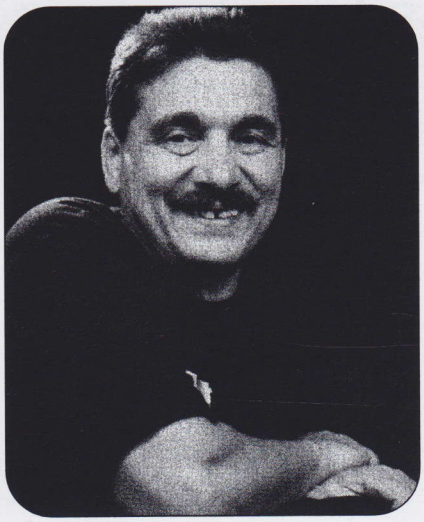

VMN·519











Динамир ПРЕДОВ

Благодарение на творческата среда, в която попада, най-напред в кино-фотоклуба в гимназията във Видин, а по-късно като студент във ВИАС, той постъпва във фотоклуба към Централния студентски дом на културата, където бързо израства. Участник в редица изложби, конкурси, фотопленери, фотосалони у нас и особено в чужбина. В какво се изразява неговото творческо кредо?

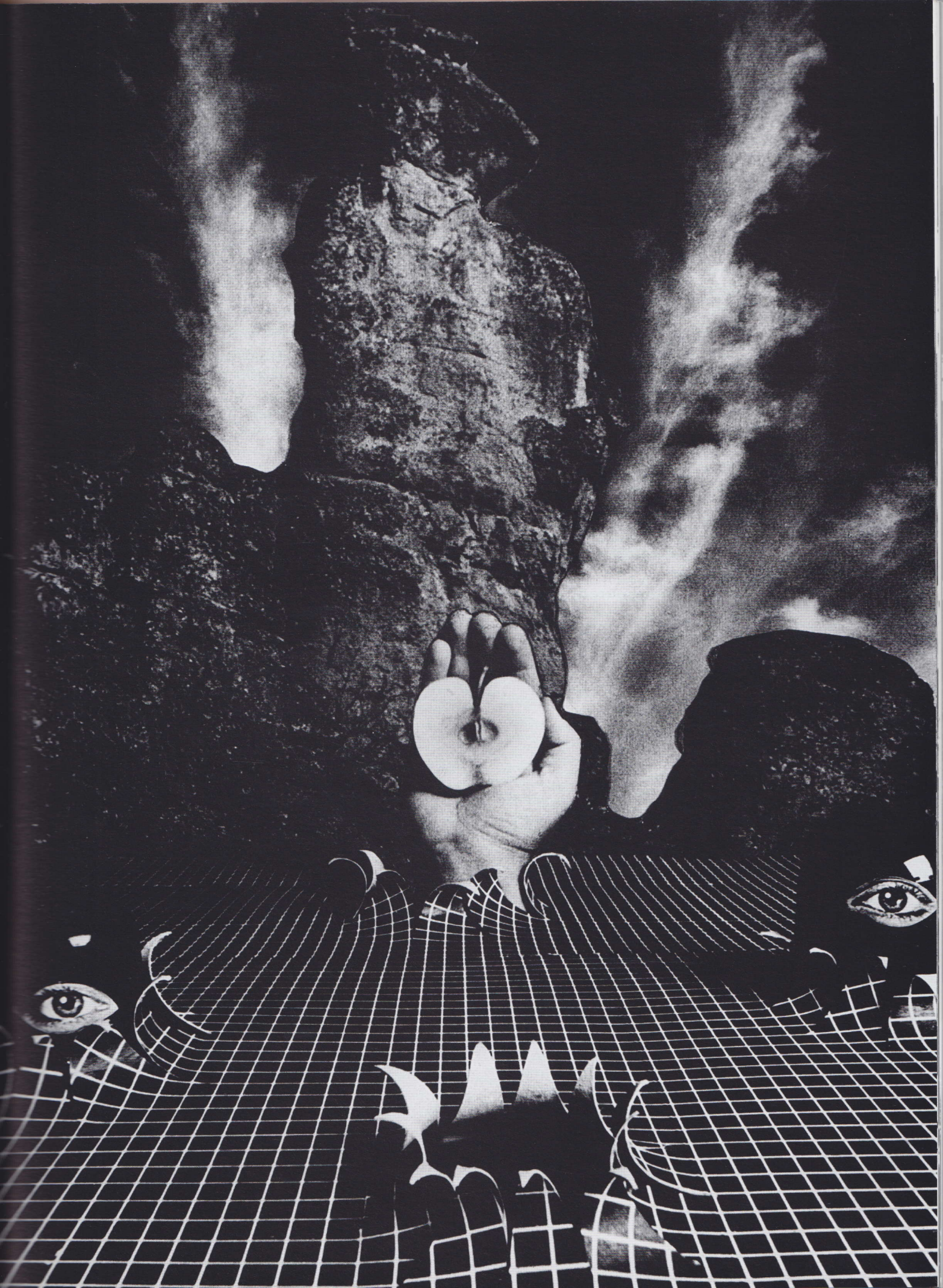
„Започнах с репортажа, но се увлякох по художествената фотография: пейзаж, портрет, акт и особено пристрастие имам към натюрморта. Стремя се с всяка моя снимка да влизам в диалог с хората, да ги накарам да се замислят за стойностите на живота, за смисъла на човешкия живот, за красотата, която ни заобикаля, за всички онези неща, които, забързани в ритъма на динамичното съвремие, все по-често подминаваме. Застъпвам всички жанрове на постановъчната фотография, като се стремя да постигна художествено обобщение, да потърся няколко плана, да разкажа една история, една човешка съдба. Иска ми се в баналното всекидневие да открия непреходното, необикновеното, вечно човешкото. Опитвам се да раздвижа въображението на зрителя, да го накарам да се замисли и да потърси отговор на загадките, които животът му поставя. Стремя се да създавам и серии от снимки, посветени на една тема, но така да са свързани и подчинени на основния ми замисъл, че да се възприемат не като изолирани единични кадри.

Увличам се по сериграфията, отдавна известна като ситопечатна графична техника. Предимствата, които тя дава на фотографа, не са малко: възможност за нови форми на реализация, за нови пластични решения, неограничени цветни реализации, допълнителни възможности за творческа изява. Привърженик съм и на живата, действена, репортажна фотография и особено на натюрморта, на „мъртвата природа“. Вълнувал ме е винаги. Той ми дава възможност да изследвам живота, да споделям чувствата и да докосвам най-нежните струни на спомените си. Да правиш натюрморт, значи да умееш да свързваш мъртвата природа с човешки чувства и преживявания, да превърнеш в поезия обикновения свят на предметите и вещите, да се приближиш до вечната природа, от която непрекъснато ни отдалечава динамиката и темпото на съвременния живот.

Идеята за една творба понякога се ражда мигновено, друг път замисълът зрее дълго, докато се превърне в конкретна изява. И тогава тръгваш към предметния свят, за да намериш и изразиш чрез предметите онези преживявания, които носиш в сърцето си.“

Повишеният интерес на Динамир Предов към литературата, музиката и към изобразителното изкуство – живописта и графиката, дават преки отражения във фото-

▷
Динамир Предов
Послание



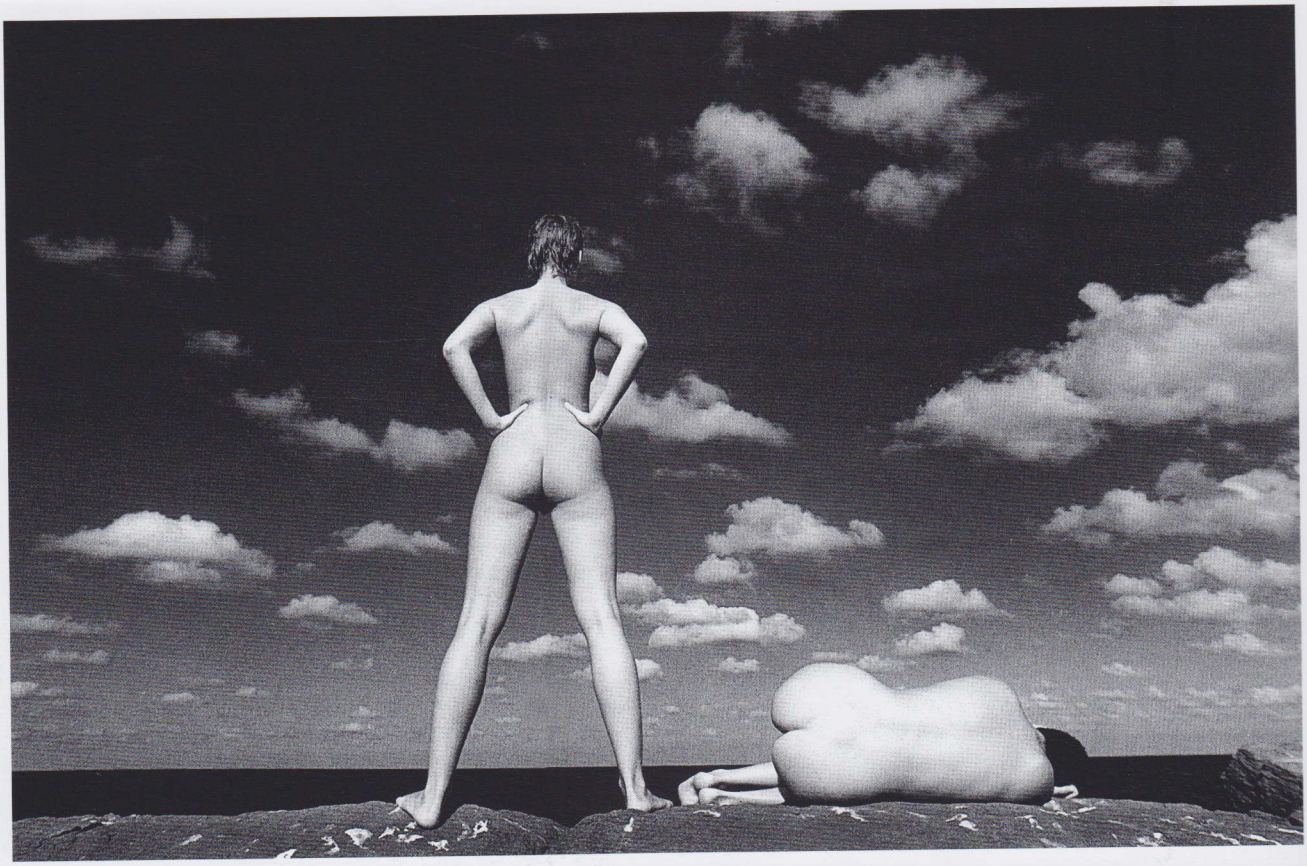
графското му творчество. Те обогатяват изобразителната му култура и разширяват хоризонтите на фотографската образност, виждането, вглеждането в дълбочина на хората и природата. А пристрастието му към натюрморта е отглас на възхищението му от картините на холандските живописци, от художествените композиции на Шагал и Сезан и

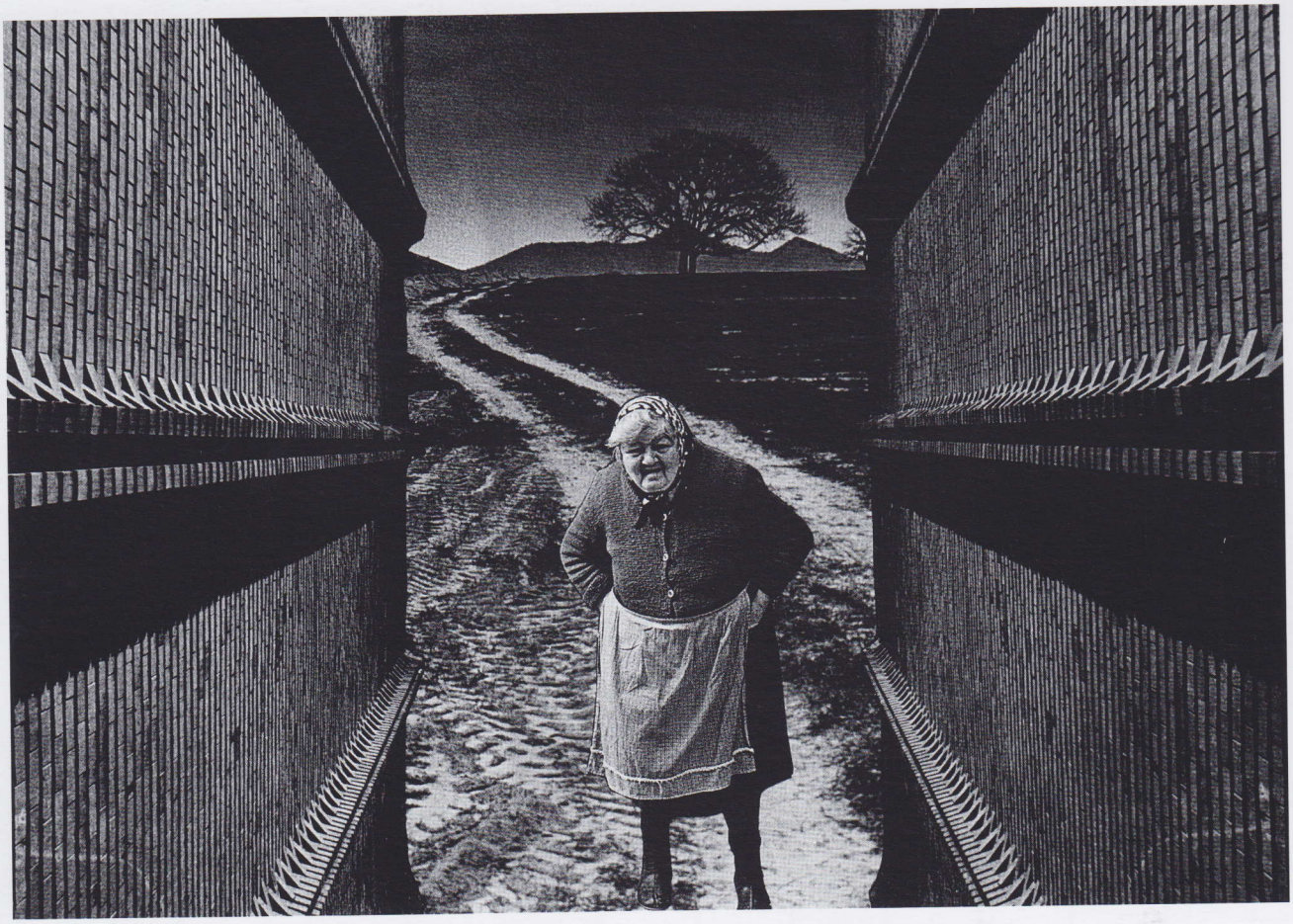


Динамир Предов
Цигулката на стария музикант
▷
Реквием

преди всичко от стремежа му да потърси и открие житейския и художествен смисъл не само в човешките прояви, но и в предметите, и да пресъздаде очарованието от всичко това чрез магията на фотоизкуството.







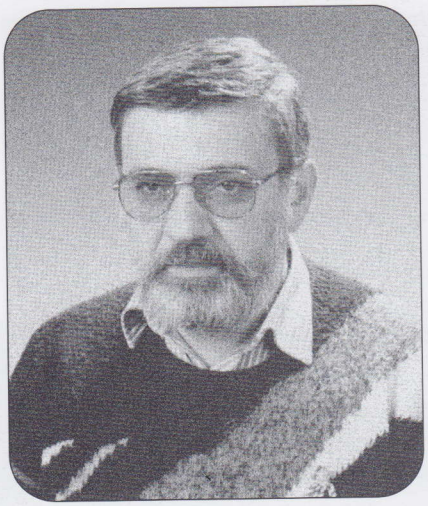
Динамир Предов

◁

Необятни светове
Урбанизация



Сериграфия



Румен ГЕОРГИЕВ

Проф. д-р Румен Георгиев-Рум завършва операторско майсторство във ВГИК – Москва, по-късно аспирантура по изкуствознание, снима четири игрални филма, десетина късометражни. От 1973 г. преподава фотография на студенти по операторство и кинорежисура в НАТФИЗ „Кръстьо Сарафов“. През 1992 г. основава специалност „художествена и приложна фотография“, висше образование, и става художествен ръководител на първия клас. Издал е осем книги по проблеми на киното и фотографията. Публикувал е над 80 статии, илюстрирал е с фотографии две стихосбирки, автор е на първия у нас справочник на фотографа „Форум ’93“.

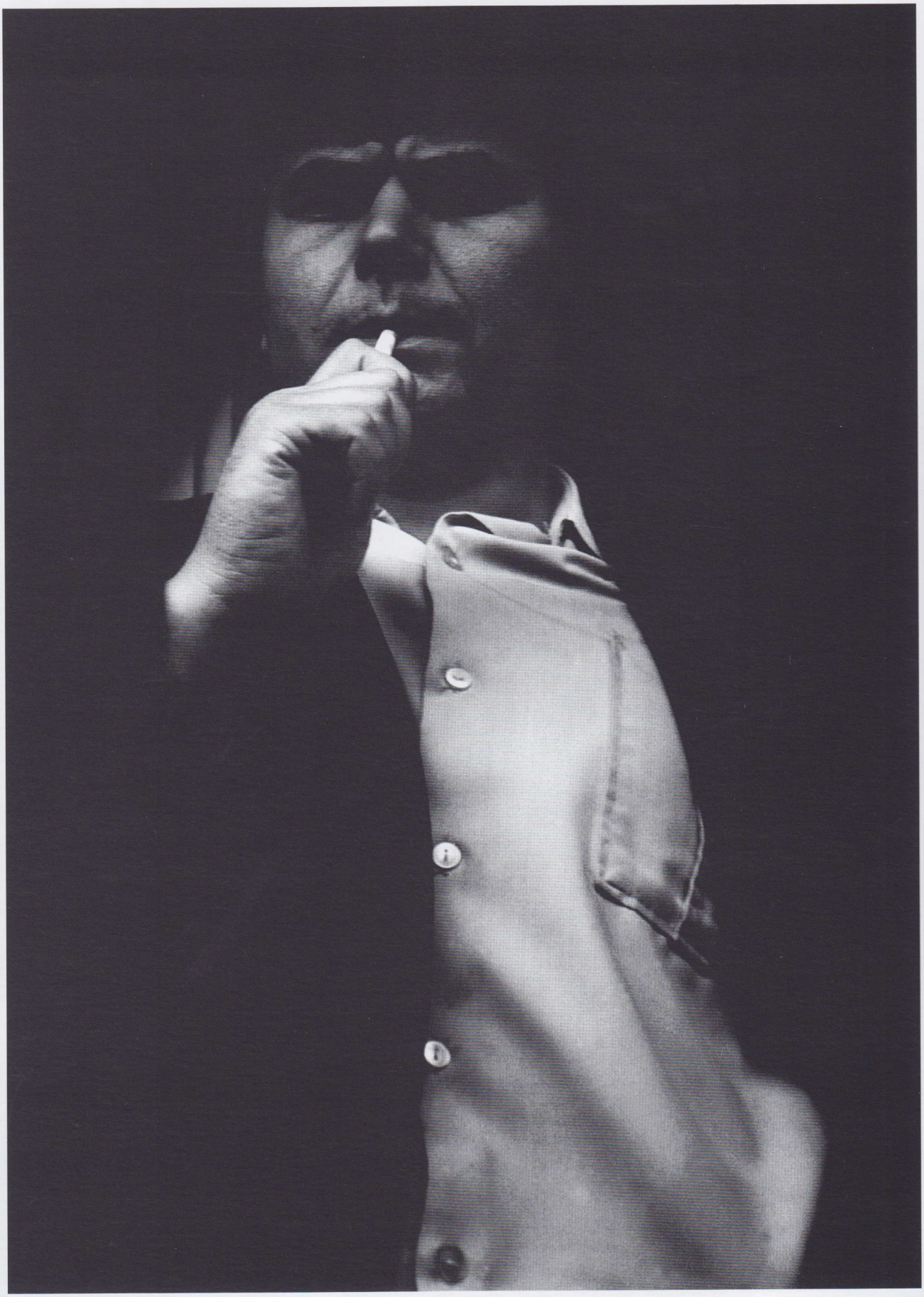
През 70-те години експериментира с прости фотоапарати тип „бокс“, от който период има и две самостоятелни изложби. Следващото десетилетие той посвещава на несъбитийната репортажна фотография, плод на което е обширният цикъл „Обикновени хора“. В последните години на 80-те отново експериментира с детски фотоапарат „Пионер“, прави няколко изложби и издава малък фотоалбум „Присъствия“.

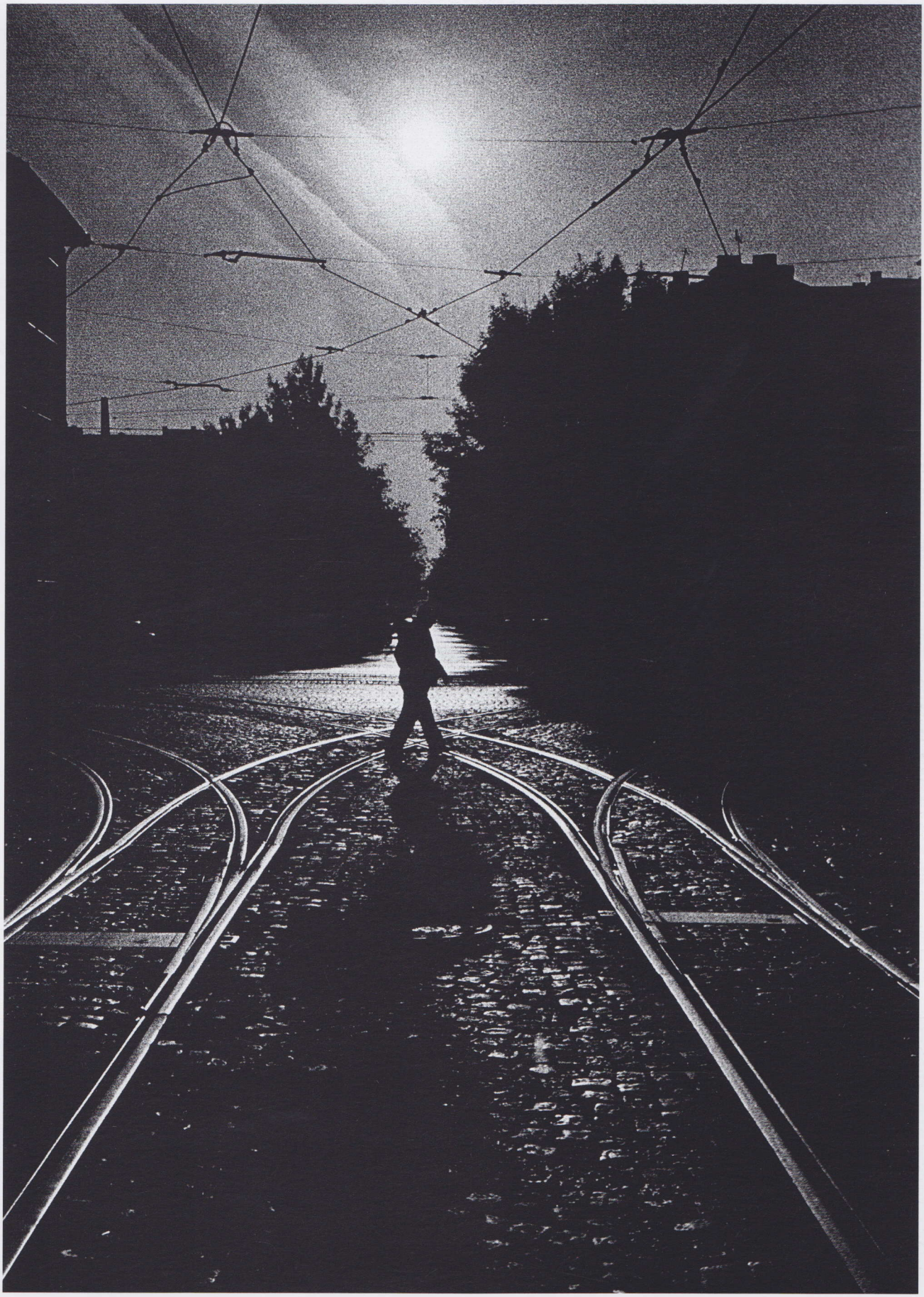
Проф. Румен Георгиев има 31 самостоятелни изложби, показани в 49 града на България, в Полша, Франция, Македония и Словакия. Работи над няколко цикъла – „Хора на път“, „Самотният човек“, „Деца играят вън“, „Обикновени неща“, „Кръчмарски истории“, „Моите съселяни“ и „Последната страница“



Румен Георгиев
Сам
▷
Порив
▷▷
Размисъл
▷▷▷
Кръстопът









Николай ЙОРДАНОВ

„Появих се на този свят преди доста години под звездния знак на лъва, изповядва той. Казват, че именно на това се дължат някои положителни качества в характера ми. Приятели твърдят, че съм перфекционист. Възхищавам се от добре организираните човешки дела, но не винаги съм превъзходен. От всичко най-много ценя свободата и творчеството, което е немислимо без нея. Към него отнасям и фотографията. Тя ми помага да опозная себеподобните си и природата в стремежа ми към търсената красота. Затова предпочитам да правя психологически портрети и емоционално действащи природни картини. Защото не може да има сполука в нещо, което не лежи на сърцето. Започнах с цветни диапозитиви, но скоро се убедих, че истинската фотография е черно-бялата, защото тя прави телата пластични."

Фотографията съдържа частица безсмъртие: творбите надживяват създателя си, ако са стойностни. Защото според Бешков: „Изкуството, превръщайки житейските факти в художествени истини, отменя естествената им смърт." В ръцете на артистична личност камерата не е допълнителен уред, не е допълнително сечиво, а „допълнително сетиво".

Така погледнато, да снимаш, значи да погледнеш на света не само от определена гледна точка, а от определена идейна и естетическа позиция, от определен ценностен критерий, от определен възглед и способност за човешко проникване в съкровената същност на живота. Творчеството на Николай Йорданов ни убеждава, че той, стремейки се да изрази това, разкрива своето верую: „Когато след напрегната работа и изморителни срещи се връщам у дома, често се отморявам, като разглеждам художествени снимки, които ме пренасят в един друг свят на: „изящна простота, успокояваща тишина и омайваща красота!" Разглеждайки неговите творби, усещаме доколко проф. Николай Йорданов е осъществил своя стремеж, своето творческо кредо. Ние виждаме хората и света, българина и България, преминали не само през студеното стъкло на обектива, но и през очите на Николай Йорданов, стоплени и пресътворени от голямото човешко сърце на твореца.

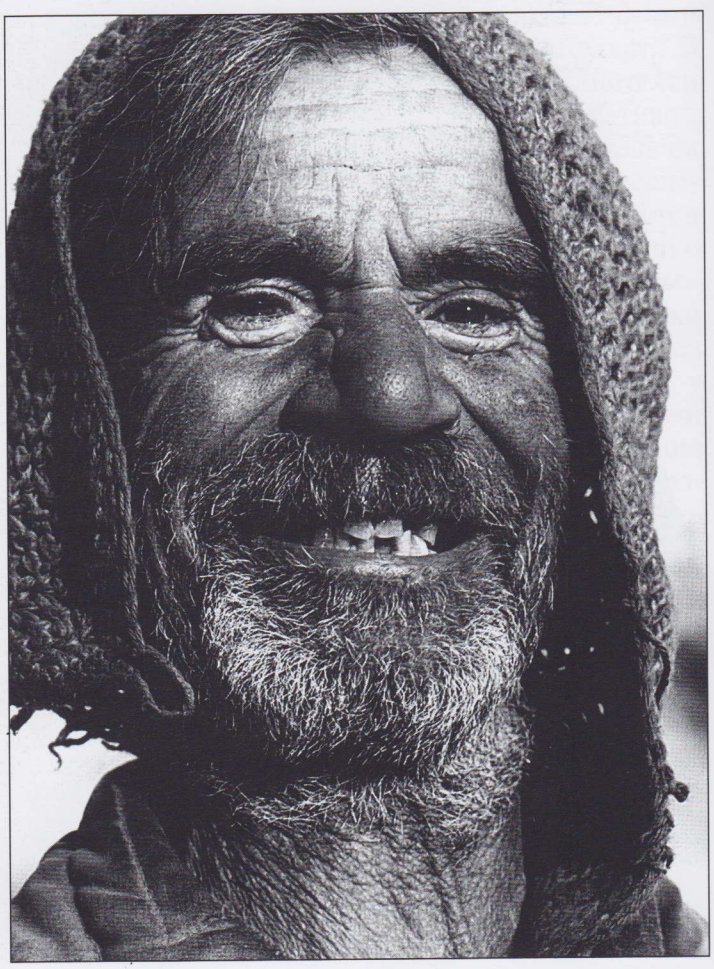
▷

Проф. Николай Йорданов
Столетници





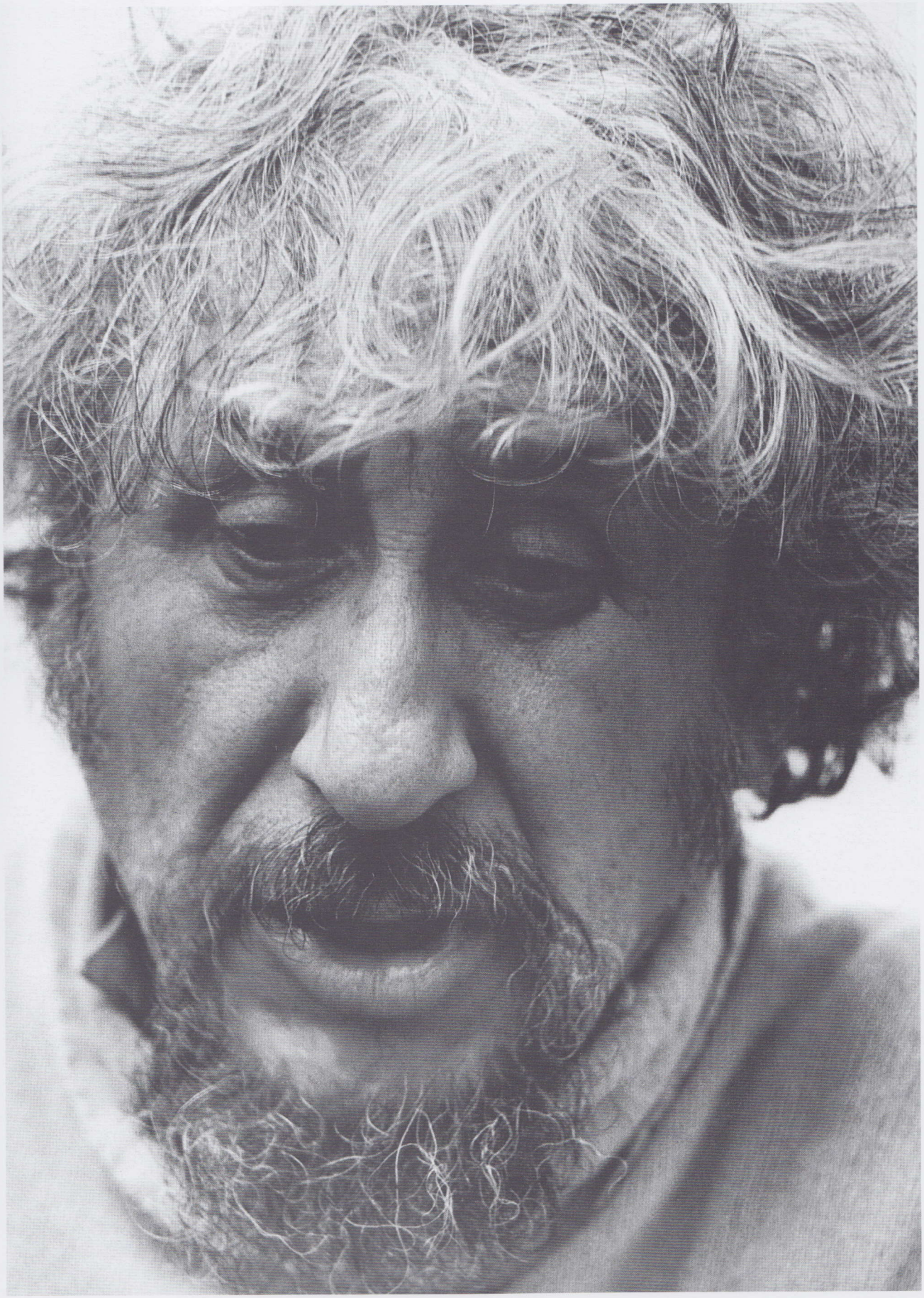
Проф. Николай Йорданов
Залез на Черни връх
Бай Павел от Копривщица

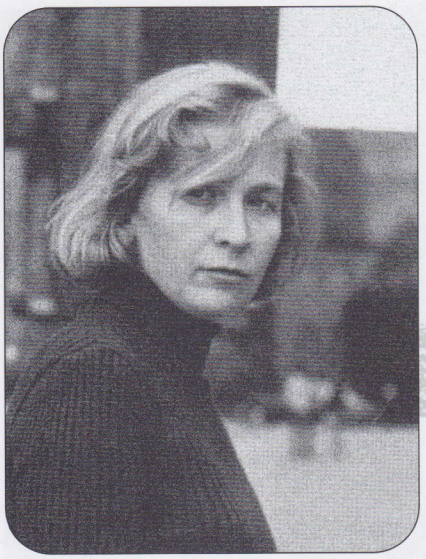


▷
Църквата в с. Гела, Родопите
▷▷
Проф. Димитър Аврамов
▷▷▷
Радой Ралин









Румяна БОЯДЖИЕВА

Тя ни напусна твърде рано и през януари 1992 г. Божан Тодоров изрази скръбта ни: „Минавала ми е мисълта, че смъртта застига по-рано стойностните хора, отколкото другите. Явна нелепост. Биологичните закони са еднакви за всички, но ето че нещо подобно пак ми навява загубата на фотографката творец Румяна Бояджиева."

Излишно е да се говори много за нея. Тя бе достатъчно позната. И като ръководител на Фотослужбата при Българската телевизия, и с много публикации и авторски изложби у нас и в чужбина, и с десетките и престижни международни отличия. И с факта, че елитни световни форуми използваха нейни снимки за плакатите си.

Близо 20 години Румяна Бояджиева отразяваше балетното изкуство. Не само като чисто пластична проява, но и като емоционално преживяване. Показа изложба на тема „Балетът в телевизията". Там тя завоюва върхови постижения, улавяйки мигове на съвършено майсторство в спектаклите.

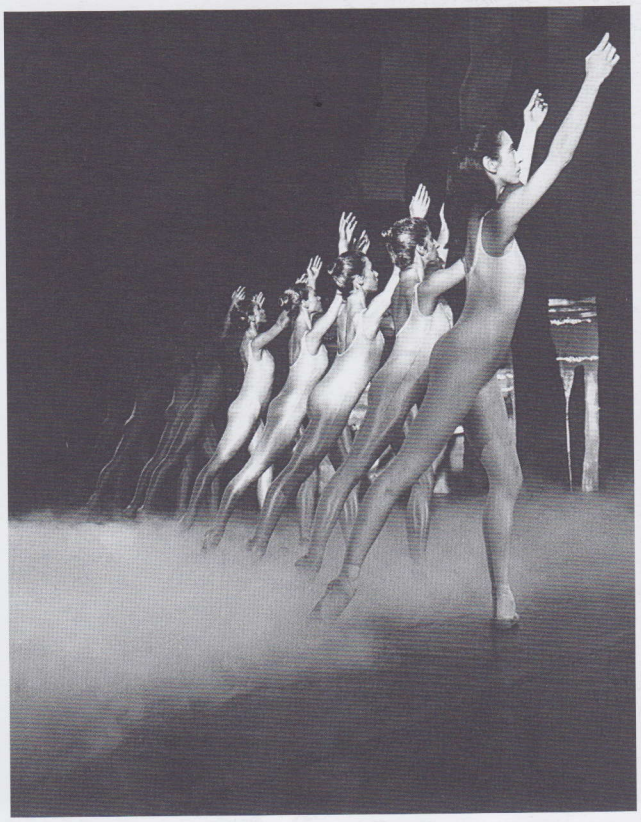
Особено ласкава бе за нея оценката на световноизвестния балетен капацитет Арнолд Хаскел по повод на изложбата ѝ на Варненския международен балетен конкурс през 1996 г.: „Не знам къде е по-големият балет – тук, в изложбата, или там – на подиума." Тя получи голямата награда на „Фотокина" в Кьолн 1967 г.– кристален обелиск за творбата си „Щастие".

Румяна беше „поливалентен фотограф", но предпочитанията ѝ бяха към проявите на културния живот и изключително към репортажния подход. Но тя твореше в широк спектър на фотографската сюжетност: пейзаж, особено я впечатляваше Родопската природа, архитектура и бит. Критиците подчертаваха пристрастието ѝ към хората, способността ѝ да създаде усещане за човешко присъствие дори при липса на персонаж в кадъра. Но най-важното беше да внуши своето присъствие: отношението си към това, което изобразява. Най-добрите от репортажите ѝ не бяха чисто информативни и познавателни. Те бяха проблемни.

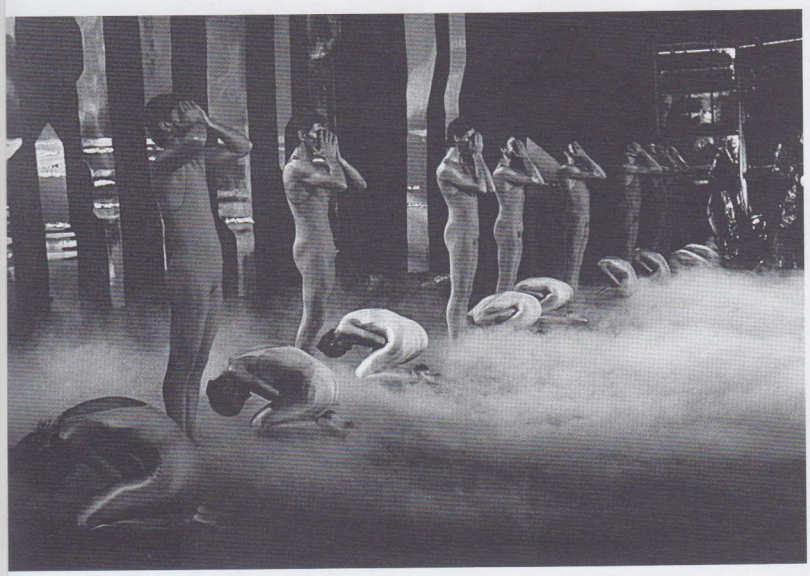
Румяна Бояджиева работеше с голямо чувство за отговорност и себекритичност. Питаше се: мога ли в своята телевизионна практика да имам стопроцентово авторство, след като колегите оператори са тези, които правят осветлението, а режисьорът – мизансцена? За нея фотографията беше щастливо съчетание между професия и хоби. При спорове, обсъждания и дискусии убедително защитаваше вижданията си, а накрая и прописа: успяхме да я убедим, че творческият потенциал на един фотограф не се изчерпва със снимането, а трябва да остави следа след себе си не само образна, но и мисловна следа. Но дори да има заложена дарба и предразположения, той трябва да я култивира и доразвие. За това е необходимо, освен обща и изобразителна култура, да придобие и езикова култура, да бъде до известна степен и литературно образован.

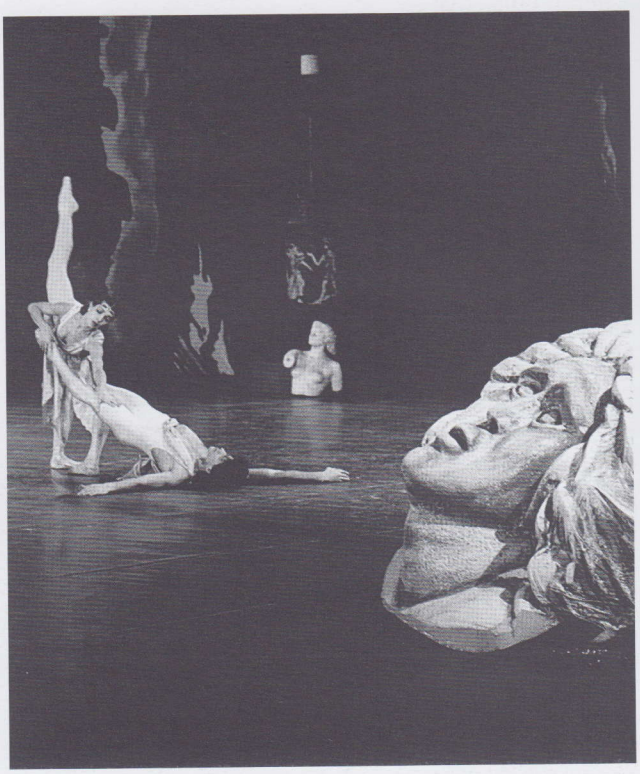
Румяна Бояджиева
▷
Портрет



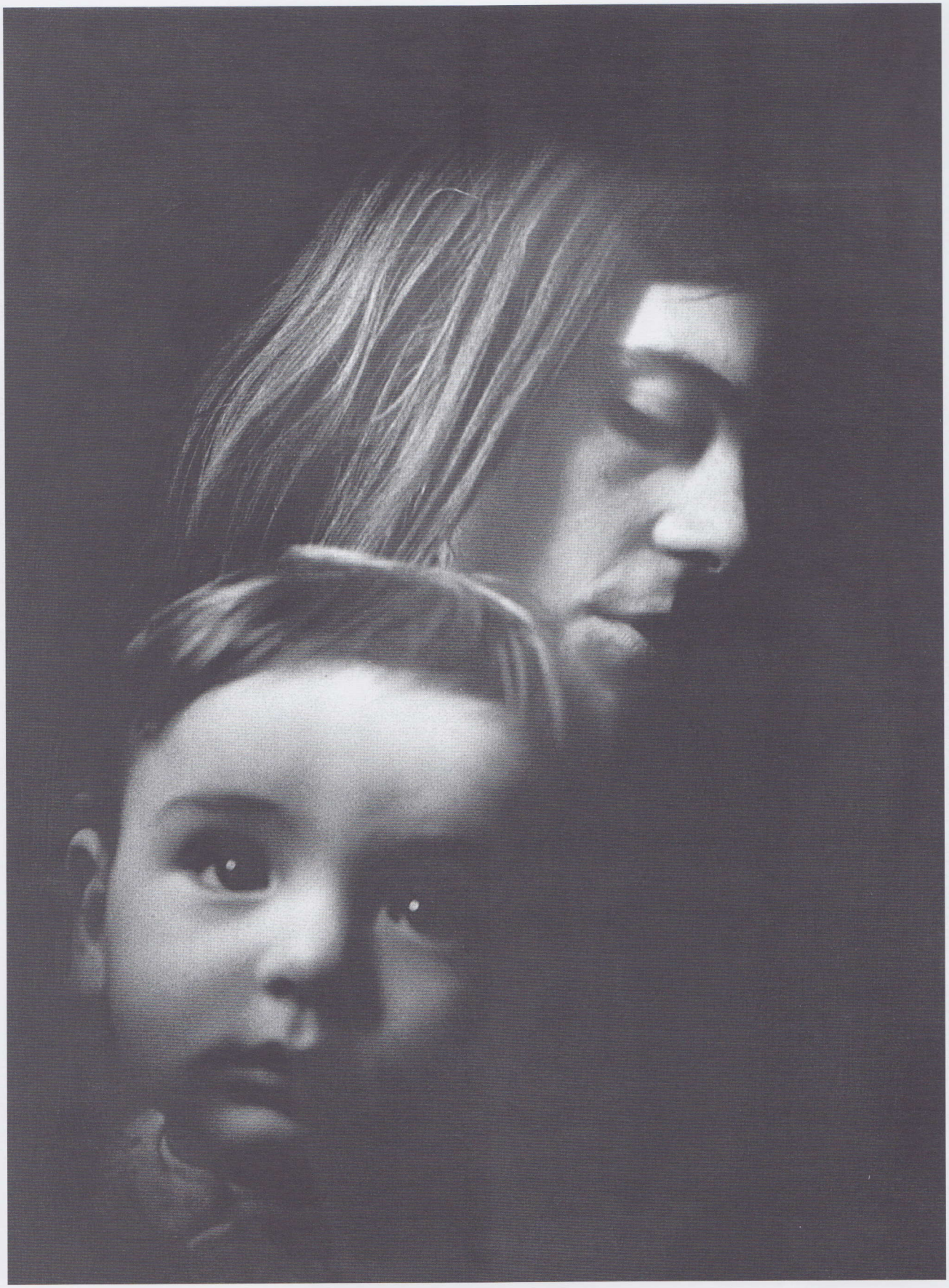






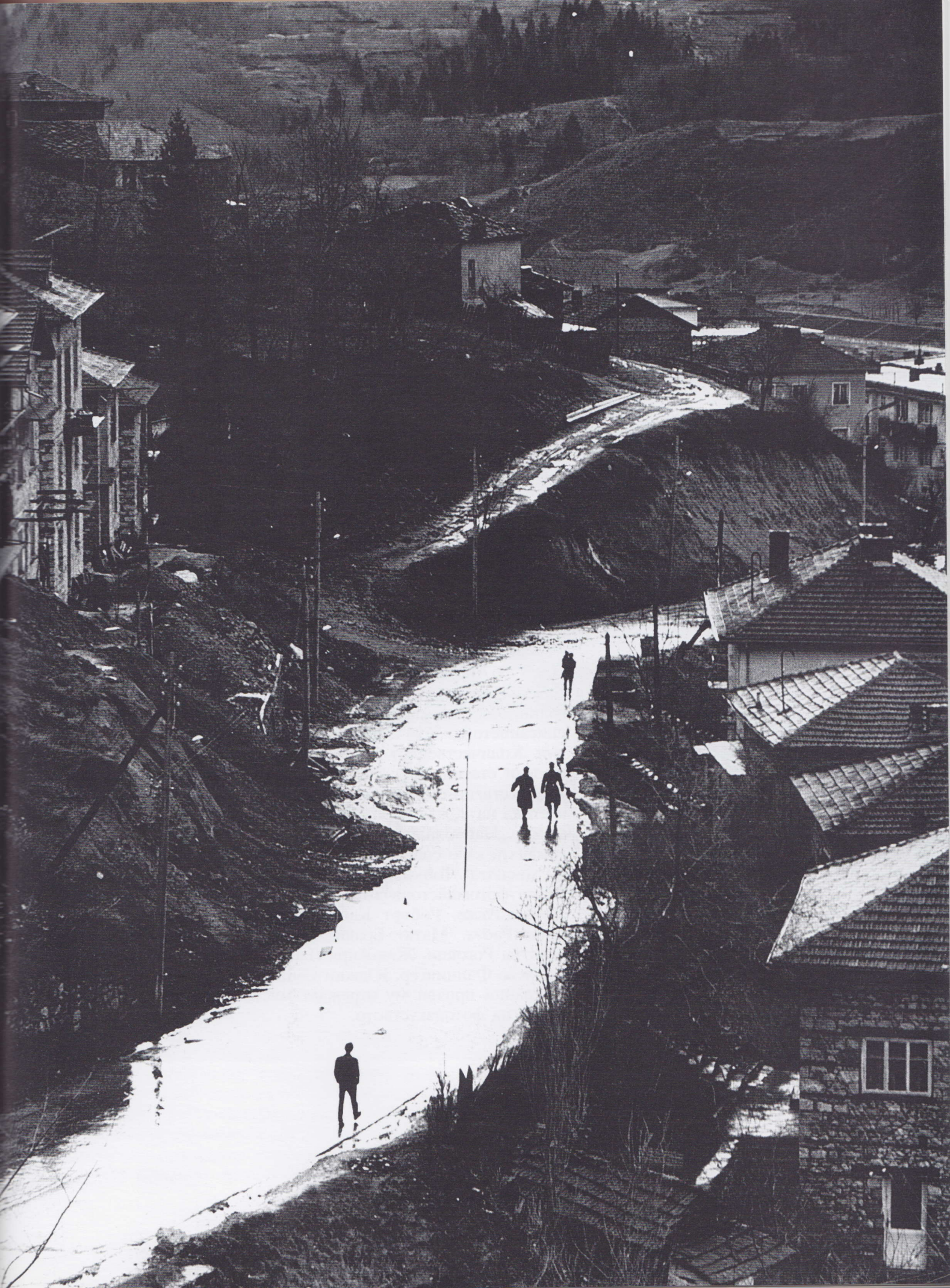


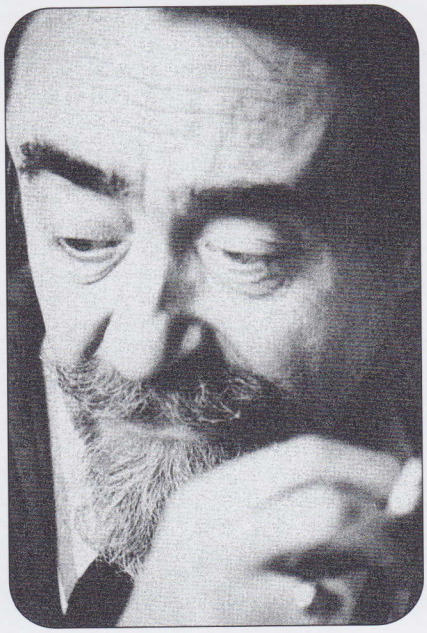
Румяна Бояджиева
Балетът в телевизията
▷
Профил и анфас





Румяна Бояджиева
Щастие
▷
Мотив от Смолян





Кръстан ДЯНКОВ

Мястото на Кръстан Дянков във фотографията и в културния ни живот остава ярко откроено. Завършил английска филология, той се изяви като един не само от най-продуктивните, но и от най-талантливите преводачи от английски език. На Дянков дължим запознанството с най-добрите представители на англоезичната литература и на световното фотоизкуство. Той „почти изцяло преплува морето“ на Стайнбек, Фокнър и Ъпдайк. Парадоксално е, че този тънък познавач на американската литература и култура пренесе техните шедьоври у нас, а той никога не беше стъпвал отвъд океана. Но се запозна с трима от „своите“ автори: Колдуел, Чийвър и Сароян, когато посетиха България. Той не беше просто преводач, но и автор на студии за тяхното творчество и задълбочен тълкувател на насоките в тази литература. По думите на Алберт Коен той „изсече за нас прозорци към духовните богатства на света“, а без общуването с тях е трудно да си представим културното развитие на народа.

Но наред с този забележителен принос, трябва да отбележим значителния дял, който Кръстан Дянков вложи в родната фотография. И тук той остави значителна следа и разкри съществени черти на българското фотоизкуство. През 1967 г. стана заместник-главен редактор на сп. „Българско фото“ и остана на този пост в продължение на 10 години. Но активно снимаше. Продължи да сътрудничи на списанието до 1990 г. и публикува на страниците му 76 статии. Количественият белег не е най-меродавен. Повечето от тези статии имат приносен характер по отношение на художествено-творческите проблеми, например: „Естетика и етика на виждането“, „Етични проблеми на скритата камера“, „Националното в българската фотография“, „Фотографията като социология“, „Експеримент на формата или на мисълта“. Той запозна читателите с най-изявените световни фотомайстори като Едуард Стайкен, Ансел Адамс, Йожен Атже, Робърт Капа, Анри Картие-Бресон, Педро Луис Раота, Матю Бради, Юзуф Карш, Вацлав Йиру, Милтън Роговин, Жак-Анри Лартиг, Маргарет Бурк-Хуайт, Андреас Файнингер, Юджин Смит и др. Всички тези многостранни прояви му отреждат място между заслужилите дейци на фотоизкуството.



Кръстан Дянков

Новите творци

Извън задачата ми е да разглеждам творчеството на съвременните фотографи като Методи Плачков, Славчо Калинов, Константин Човиков, Тихомир Христов, Светлозар Недев, Георги Атанасов, Георги Богданов, Борис Мисирков, Анатолий Проданов от Лом, Димитър Митев от Русе, Данчо Йорданов от Хасково, Гроздан Грозев, Енчо Найденов, Темелко Темелков, Васил Къркеланов, Калин Руйчев, Асен Балабанов, Дилян Марков и др., тъй като това поколение още не е изкристализирало и е в процес на изграждане. Почти всички разграничават традиционната от модерната фотография, а някои ги противопоставят. Неколцина от тях са избрали стилистиката на „тихия скандал“ между еманципираната дързост, еротичната предизвикателност, демонстративната актуалност и капризната разсеяност. Някои от тях, като Борис Мисирков, Георги Богданов, Любомир Младенов, Нели Гаврилова и Николай Трейман участваха в Салон за нова европейска фотография – изложбата „Collective Eye ’96 – ’97, показана в Археологическия музей, събрала 120 фотографии на млади автори от пет европейски страни.

В изложбата впечатлява фактът, че рекламата е сложила отпечатък върху фотографията, изместила е до известна степен художественото фотоизображение и някои фотографии стоят „напрегнати“ откъм едва доловим сюжет, като „екстракти“ от филми.

В персоналните изложби Николай Трейман показа фантастичен свят от колоритни форми, извлечен от едно блато, където усетът за цветова композиция впечатлява. В края на 1997 г. фотографът Явор Попов, утвърден като рекламен творец, ни предложи снимки, някои от които ни напомнят „времето на абсурда“ (ако то въобще е отшумявало). Като оригинално хрумване плакатът на изложбата показва ютия, върху която се мъдри пържено яйце на очи. Дните на фотографията през 1996 г. приключиха с психологическите портрети на голи тела на Светлана Бахчеванова, със социалната фотография на Йордан Йорданов – Юри, която фиксира образите на криминални типове от затворите и от лудницата в град Рила. И накрая Станка Цонкова – Уша, показа стари негативи, „осмислени“ по нов начин – завършващ етап от абстрактни експерименти, един измислен свят от желана, но непостигната красота.

Крайният индивидуализъм на повечето от новите фотографи се превръща в субективизъм, в който проличава една тенденция, характерна за модерната живопис – **примитивизъм**. Но като положителна проява остава стремежът на новите талантливи фотографи да се придържат към **основното верую на модернизма**, стремежът да се оформиш като творческа личност, да намериш собствен пластичен език и да изобразиш света така, както **ти** го виждаш, както **ти** го чувстваш, но при всички случаи да бъдеш искрен, а не да изпадаш в маниерна показност, прикритие на творчески дефицит.

Срещите ми с млади хора, родени около 80-те години, посветили се на фотоизкуството, ме убедиха, че те са обърнали поглед към стойностите на духа, на културата и изкуството. Освен с отделни творци и членове на фотоклубове,

състояха се срещи със студентите от НАТФИЗ „Кръстьо Сарафов“ – с класовете по художествена и приложна фотография на проф. д-р Румен Георгиев, на доц. Живко Арабов, а напоследък и със студентите от класа на доц. Атанас Кънчев – на срещата присъства и проф. Димитър Аврамов, един от най-изтъкнатите наши изкуствоведи, който проявява подчертан интерес към въздействието на модерното изкуство върху фотографията. Тези млади хора са направили трудния избор да посветят живота си на фотографията не само като професия, но и като призвание и съдба. Колкото и различни да са в своите виждания, те са обединени от стремежа да изразят тежненията и проблемите на своето време, разчупвайки традицията като догма и норма, приемайки я като основа, не да я имитират, а да я надраснат и да постигнат най-трудното – личен почерк и стил.



Събеседване на проф. Димитър Аврамов и Петър Боев със студенти от клас по художествена и приложна фотография – НАТФИЗ

Проблеми пред българската фотография

Всички, които навлизат в пределите на миналото на българското изкуство и фотоизкуство, трябва да изследват не само вътрешните закономерности и развоя на пластичните принципи, форми и прояви, но и тяхната сложна обвързаност с националните, идейните и нравствените проблеми, с духовния климат, атмосферата и обстановката на епохата. Защото днес истините за живота и изкуството са станали по-сложни и тяхното противоречиво многообразие ни изправя пред трудни проблеми.

Проблемите на фотографията могат да се подредят приблизително по следния начин:

Най-напред за мястото ѝ в националната образна култура. За насоката на нейното развитие, жанрово обогатяване и разширяване на нейния образен обхват. За нейното организационно устройство, за фотографското образование, за подготовката на кадри с висок професионализъм и фотолюбители с голяма обща и изобразителна култура. За

обществено признание на фотоизкуството, за издигане на художественото и техническото му равнище на по-голяма висота. За компетентна теоретическа разработка на художествено-творческите проблеми и за градивна фотокритика. За сплотяване на фотодейците в един творчески съюз. За реабилитация на званието „фотограф художник“ и присъждането му за действителни творчески постижения. За създаване на самостоятелна фотографска художествена галерия и изложбени зали, както и музей по история на фотографията в България. За създаването на фотографска литература, оригинална и преводна, и отново за фотосписание и други фотографски издания.

Като изхождаме от изискванията на културната политика, освободена от догматизма на идеологическия монополизъм и естетическия нормативизъм, проблемите на фотографията трябва да се решават в единство с развитието на цялостния художествен процес, с общите насоки на обновление и преустройство на духовната сфера.

В чисто творчески план новите задачи на фотоизкуството изискват да се изясни: спецификата на фотографията, естетическите критерии за оценката на нейните творби, специализиран изкуствоведски подход към фотографската художествена образност чрез задълбочен и критичен професионален анализ.

Остават за изясняване проблеми като сложния комплекс от зависимости между творческо съдържание и художествена форма, между художественост и документалност, между традиция и новаторство, между класика, модернизъм и авангардизъм; отношението живопис – фотография, променено от фотографията пластично мислене на съвременния художник, изследване на социалното като тема и позиция в българската фотография, отношението между социалната ангажираност на фотографията и творческата свобода, между интелектуалната вглъбеност при осмислянето на живота и емоционалната чувствителност при възприемането на фотообразите.

По време на международните седмици на фотографията в Пловдив се провеждаха и семинари, на които се разглеждаха някои теми и проблеми, например: „Психологическата кулминация във фотографията“, „Фотография и сензация“, „Документалност и художественост“, „Фотографската изразност“ и др., но на любителско ниво и от непрофесионалисти: филолози и философи.

Участвайки в решаването на актуални проблеми, изхождайки от художествения си опит и практика, творците ще се насочват към по-високо естетическо равнище, към по-изяснени мисловни и художествени позиции, към по-осъзнати национални и социални стойности, към изясняване на антиномията родно и чуждо, национално и интернационално, към по-съвършена ценностна система, към разширяване на хоризонтите на фотографската образност.

Синтез на изкуствата

Синтезът на изкуствата е характерна насока в съвременното им развитие. По повод 100-годишнината на фотографията Пол Валери беше казал, че тя е основа, на ко-

ято изобразителното изкуство, литературата, историята и дори философията трябва да преосмислят своя предмет. Най-напред се осъществи контактът на фотографията с живописта, защото първите фотографи бяха художници и целият дотогавашен естетически опит на човечеството е свързан с изобразителните изкуства. Това породи убеждението, че фотографията е особен вид живопис и за да стане изкуство, трябва да възприеме нейните принципи и композиции. Така фотографията започна да имитира живописта и графиката – насока в развитието, известна като пикторализъм.

Сега обаче наблюдаваме обратното явление: фотографията променя пластичното виждане на съвременния художник и той все по-често си служи с нейни средства. Художникът Атанас Нейков писа: „Фотоапаратът навлезе дръзко в света на художника, сякаш искаше да заграби, да му отнеме изкуството, да го унижи: ако фотоапаратът се беше появил във Венеция по времето на Тициан, Каналето нямаше да прави своите пейзажи като оптически точни картини. Нито Тициан своите портрети. Защото фотоапаратът е автентичен себелюбив документ. И може би венецианският дож щеше да предпочете снимката пред портрет от Тинторето. А портретът? В портрета присъства и духовността на Тициан, ако той го е правил. Фотоапаратът забрави, че е създаден от човек с дарба, а той забрави в апарата част от дарбата си. Фотоапаратът със своята техническа обективност, щракнат от даровит човек, прави чудеса: щракнат от простак, прави просташки снимки. Фотоапаратът влезе в 20-те ателиета на художници и скулптори. Дръзко превърна художника в свой модел. Но фоторепортерът влезе и като приятел и художник. И сприятели фотоапарата с картините". (В. „Литературен форум", 21. VII. 1993 г.)

Противоположни двойки

Няколко основни мотива свързват разнородната тематика по този проблем. Те биха могли да бъдат формулирани в следните противоположни (антиномични) двойки: българско – европейско; родно – чуждо; национално – универсално (общочовешко); традиционно – съвременно и модерно.

Едва ли има автор със значителен принос в българската култура, който да не е усещал първостепенното значение на тези антиномични двойки и да не се е опитвал да ги разреши. Решението най-често е приемало формата на алтернатива. Проф. Димитър Аврамов в своя труд „Диалог между две изкуства", като разглежда този проблем, се опитва да докаже, че революционните промени в западноевропейския авангард на 20. век, наред с радикалната преоценка на основни понятия и естетически ценности, са обезсилили алтернативния характер на въпросните противопоставености и са подготвили почвата за един синтез. На родна почва той е въплътен в поредицата шедьоври на изобразителното ни изкуство и литература. Във фотографията той е изразен в редица творби на изявени наши фотографи, показвани на международни изложби и конкурси по художествена фотография.

В първата част на „Фотографското изкуство в България“ най-общо засегнахме проблема за родното. Но днес, за да преразгледаме този въпрос, ще трябва да проследим динамичните промени, които коренно промениха света около нас. Не можем да анализираме днешния свят с езика, понятията, критериите и възгледите на вчерашния ден. Променена е психологията ни, „естетиката и етиката на виждането“. Между белезите на съвременната цивилизация търсим мястото на фотографията в нея...

Дълбоко в съзнанието ни е утвърдена трудно оборимата представа, че модерно и национално взаимно се отричат, че модерният индивидуалистичен мироглед е противоположен на представата за националната традиция, за духовна общност, изградена чрез историческото развитие на „трезвия реализъм“ на националната култура. Струва ми се, че в някои от творбите на Петър Божков, Николай Айков, Петра Атанасова и Атанас Кънчев ще можем да открием елемента на синтез между родното, националното и чуждото, съвременното, и дори модерното. Но след като освободим „модерното“ от неговите крайности, а „родното“ от безличните подражания на експонати от етнографски музей или фолклорните прояви на битовите ансамбли.

Видеото – мултивизия

В последните години у нас културната общественост беше възпитавана кога успешно, кога не, в едно доста различно от традиционното отношение към изобразителния потенциал на артистичната фотография. Фотографията установи и съжителство с другите медии като една приятна интермедия. Към аудиовизията беше причислена фотографията, понякога като механичен синтез, един твърде плах диалог. В аудиовизуалните изложби „Панорама на българската култура“ (1974) и „Строители на България“ (1998) използваха различни аудиовизуални средства: видео- и кинопрожекции, диа- и мултивизионни покази, сложни монтажни комбинации, успешни, но с неосъществени докрай възможности.

Пред нашето видео все още стоят нерешени принципни проблеми – доколко то е изкуство за художествен изказ. Увлечението по „техническата екстравагантност“ налага да се погледне на него и от естетическа позиция.

Мултивизията обединява две средства за масова комуникация: транслиращи звука на основата на слухово възприятие: радио-, грамофонен и магнетофонен запис и транслиращи образа на основата на визуалното възприятие: фотография, кино, телевизия и видео. Ролята на фотографията, нейната естетическа и социална роля като елемент от сложния аудиовизуален комплекс все още не е изяснена и се явява като артистична импровизация.

Съвременни насоки

Ние живеем в техническата ера, когато фотографската техника постигна изумителен напредък. Ние вече говорим за „генеративна“ фотография, за „концептуална“ фотография, за цифрова и дигитална фотография.

Научно-техническата революция промени до голяма степен не само бита на съвременния човек, но и мислене-

то, светоусещането. Сега, в края на 20. век, се създаде т. нар. визуален човек, който все по-малко чете, а иска „да гледа“. Не случайно днешната епоха наричат „цивилизация на образите“. „В живота стават понякога странни работи, пише един американски критик, като ти се развали телевизора, изведнъж разбираш, че може и да четеш!“ (Телевизията ни отучи да четем, компютрите – да мислим, а стереоуредбите – да пеем.)

„Ние живеем във време на търсения, което е твърде опасно за изкуството на една малка страна без традиции, без авторитета на една минала и утвърдена художествена култура.“ (Сирак Скитник)

Най-значителни бяха промените в идейно-политическата и културната насоченост – бе отхвърлен идеологическият монополизъм и естетическият нормативизъм. Свален бе „нормативният намордник“ – директивите и инструкциите, наложени на творците от догматични институции. Херметизмът и изолацията ни от свободния свят бе заменена с възможност за свободен културен обмен и приобщаване към общността на европейските народи и европейските ценности. Модерното изкуство, отричано и тотално обругавано като упадъчно явление на буржоазно-естетската идеология, навлезе в изложбите на художниците и новите фотографи. Но нито едните, нито другите имаха ясна ориентация за насоката, която трябва да следват. Причината за тази разнопосочност и неопределеност на търсенията се дължи на факта, че това, което винаги е бил **модернизмът**, продължава да бъде един „колкото глобален, толкова и неизяснен термин“. Защото в него фигурират школи и направления с различни, а понякога с противоположни идейно-естетически платформи. „Днес, твърди проф. Димитър Аврамов, с модернизъм, ултрамодернизъм, декадентство, и не зная още какви имена, кръщават новите начинания в изкуството. Но, добавя той, когато художникът чертае своя път, той не се справя с тая или оная школа или направление, защото изкуството само по себе си не е школа. Онова, което прави един художник модерен, не е дали е експресионист, авангардист, сюрреалист, а изостреното чувство за индивидуалност, стремеж за личен почерк и стил.“

Методологичен кръстопът

Като в никоя друга епоха ние сме свидетели на разпадане на традиционните ценности, на традиционните критерии за оценка, на единството между форма и съдържание на художествения образ. Сега творбите са лишени в една или друга степен от обективно съдържание, от предмета, откъснати са от сюжета, като прекомерно се акцентира върху формата или дори само на елемент от нея. Разглеждайки изобразителното изкуство като „символ и симптом на времето“, както и „модерното изкуство в неговото революционно развитие“, Ханс Зеделмайер счита, че болестта, от която страда не само модерното изкуство и култура, но и духовният строй на съвременния човек, това е „Verlust der Mitte“ („загубване на центъра“), всъщност загубване на **опорната точка** за ориентация в сложната съв-

ременна обстановка, на все още неизяснени напълно насоки на развитие, неизбистрени концепции, неустановени критерии за оценка. В тази атмосфера на несигурност, на все още неизживяна у нас „посттоталитарна объркаността" модерната живопис и модерната фотография се развиват върху терен, върху който се сблъскват различни, противоположни, понякота непримирими сили и насоки. Човек е просто смаян и объркан от несвързаното и противоречиво многообразие на школи, направления и индивидуални новаторски търсения. Всяко от тях обещава трайни реформи и не след дълго е изместено от друго. Но като основна движеща сила при тия смени остава, според Зеделмайер „стремежът към чистота" (Das Streben nach Reinhart), който е едно от следствията на теорията „изкуство за изкуството" (l'art pour l'art), при което отпада идеята, предметът, сюжетът, природата. А документалността, разказвателността, повествователността от достойнство се превърнаха в недостатък. Чистият цвят, чистата линия, ритъмът и хармонията взаимно изолирани и доведени до състояние на хипертрофия, заместват предишното единство и цялостното възприемане на художествения образ.

Този стремеж към видова и жанрова чистота се стимулира и от процеса на специализация във всички области на живота, най-вече в знанието, науката, културата и изкуството. За това допринася бурното развитие на фотографията и киното, тяхната изключителна способност за образ и документация на съвременността. Това принуди живописците да се разграничат от фотографията като опасен конкурент и да се насочат към спецификата на живописта. Пикасо пита фотографа Брасай: „Защо художникът трябва да рисува това, което може да се предаде по-добре от обектива?" И заключава: „Фотографията освободи живописта от всякаква описателност, от разказа, от повествователността и я насочи към това, което е неин предмет и същност."

Модернизмът и границите на експеримента

След 80-те години стремежът да се насочим към модерното изкуство намери свой приемлив термин – **експеримент**. Той намери и своята практическа реализация – в Ямбол се учреди Салон по експериментална фотография „Стилб". Още на втория салон хаотичното представяне наложи да се изясни същността на експеримента и границите, в които да се изразява. Повод даде рецензията на Борис Юскеселиев за втория салон „Стилб" '83, който стигна до извода, че повечето от авторите не постигат експериментиране, а просто го разменят с екстравагантност на формата и някаква художествена странност. Това даде повод да се изясни и осъзнае понятието за художествен експеримент. Започна размяна на възгледи, през 1984 г. Георги Лозанов, позовавайки се на наши и чужди автори, разгледа проблема за границите на експеримента в реалистичното и модернистичното изкуство „въобще".

Ако се опитаме да обобщим изразените мисли от различните автори, стигаме до следните изводи:

1. Стремежът на модернистите да обогатят формата

на изкуството, независимо от съдържанието и против него, не рядко остава самоцелен експеримент. (Станка Симеонова)

Модернизмът със своята абстрактна насоченост елиминира емоционалното възприемане на изкуството. Родоначалниците на абстрактната живопис – Кандински, Мондриан, Делоне и Малевич са били художници с талант и рядка художествена култура. Но те напълно се отказаха от принципа на конкретно-предметното възпроизвеждане на действителността и създадоха отвлечени, понякога скучни схеми. Кандински стигна до сухо, умозрително изградени цветови комбинации, Делоне – до безкрайно повтарящи се спектри и дискове, Мондриан – до своите монотонни композиции с правоъгълници, а Казимир Малевич – до „супрематични композиции": жълт правоъгълник върху бяло или прословутия червен квадрат и черен квадрат. При това, наред със съвременния абстракционизъм, съществува друго изкуство, което, без да пренебрегва реалните пластични постижения на модерните художници, служи на естетически идеал, който се стреми да възроди най-доброто и най-жизнеспособното от художествената традиция.

2. Според Георги Лозанов повод за експериментиране е всяка духовна криза в изкуството (художествено мислене, родено от идеологическата деформация на буржоазната култура) или всяко изпреварване на художествената практика от естетическата теория, както и личната нагласа към автотематичност в творчеството. Лозанов схваща твърде елементарно развитието на българското фотоизкуство: като движение и между „добросъвестното архиварство и възторжения експеримент". А експериментът – „врящ котел от случайни находки, скандални хрумвания и дръзки подражания" („Българско фото", кн. 6, 1989). Това лаконично определение се оказа правдиво за последните салони по експериментална фотография „Стилб", в които авторите се опитват да пресъздадат абстрактни понятия в конкретен образ, като в отделната форма се търси символ или обобщение.

Споровете преминаха от сферата на модерното изкуство към конкретните прояви в салоните за експериментиране „Стилб", като през 1986 г. Кръстан Дянков категорично запита: „Какво ще показваме: експеримент на формата или на мисълта?"

Уместен въпрос, защото се появиха творби, в които отделният предмет бе превърнат в смислов център на фотографската образност. В други творби бе разкъсана не само връзката между отделната вещ и предметния свят, но и между човека и заобикалящата го действителност. Такъв характер придобива получилата първа награда на „Стилб" '86 творба на Светлана Бахчеванова, която превръща експеримента в израз на абсурда и отчуждението, отражение на влиянието на екзистенциализма.

След Втората световна война модернизмът стана модно философско направление. У нас в творчеството на някои фотографи, като Светлана Бахчеванова, Йордан Йорданов – Юри, Антони Георгиев и др., прозвучават пе-

симистични и носталгични нотки. Но те са предизвикани не поради влияние на Карл Ясперс, Мартин Хайдегер, Жан-Пол Сартър, Албер Камю и други представители на екзистенциализма, а са просто изразители на социалния песимизъм, впечатлени от негативните страни на нашата действителност и собственото си битие. В основата на тяхната екзистенция са такива чувства като страх, нищета, грижа, самота, безизходност. Фотографът с чувствителна съвест е като сеизмограф, който изживява кризата в човешката личност като своя. Накратко: споменатите фотографи търсят визуален еквивалент на личните си екзистенциални проблеми.

Документално-художественото начало

След Втората световна война в литературата, театъра, киното, а и в живописта се засили интересът към документално-художественото начало и, разбира се, във фотографията, иманентната сила на която е документалността. Но не голата фактология, натуралистичното дублиране на обекта, а превръщането на фактическата правда в художествена, което означава претворяване, пресъздаване. Само научната фотография се превърна в обективен регистратор. Репортажната фотография доби превес, тъй като едно събитие, отразено с помощта на изкуството, отменя естествената му смърт. Така репортажът от илюстрация на едно събитие се превръща в историческа документалност. Истината, жизнената правда не стои като побит камък канонизирана. Тя тече, динамично се развива и трябва да имаш усет да уловиш „решаващия миг, който е неповторим". „Дори заснетият човек да е още жив, отминал е уловеният момент от неговото съществуване." (Роланд Барт) А фотографията запазва уникалното, автентичното, неповторимото. Нашият съвременник е „визуалният" човек: той предпочита суровото дихание на живота пред художествената измислица.

Фотография без граници

„Каква е разликата между фотоапарат и компютър?", пита италианското списание „Панорама" и отговаря: „След някоя година дори детето може би ще ви отговори „никаква". То ще е свикнало да вижда и двата апарата да работят с един и същ компактен магнитен диск. И вместо да прелистваме стар албум, ще гледаме снимките си на телевизионния екран. Към фотоапарата има предавател, снабден с монитори „Modern". Със скока от лентата към дискетата наистина се подготвя „фотография без граници". Друга такава насока е фотографията в „Интернет". Интернет е компютърна мрежа за обмен на информация в най-широкия смисъл на думата. Ползвайки съществуващите комуникационни средства: телефонни линии, цифрови, аналогови и радиотелефонни канали, чрез комуникационните спътници и с помощта на своя компютър, абонатът получава достъп до целия свят. Освен текстова информация в тази среда може да се обменя аудио- и видеоинформация. Така чрез Интернет български фотограф може да представи и продаде на чужда рекламна агенция продукция, снимана с български модели и на роден терен. Отпадат и разходите за транспортиране на снимковия материал, негативи или диапозитиви.

Уеднаквяването на света

Встъпването в 2000 година изисква да се подготвим за предизвикателствата на третото хилядолетие. Промяната не е само календарна. Светът и човекът са изправени пред радикални промени. Необходимо е да преоценим миналото, да преосмислим настоящето и да очертаем проблемите и задачите, които ще решаваме в бъдеще.

Затова не е нужно да се обръщаме към футуролозите и писателите фантасти, а към реалистично мислещи и прагматично действащи делови хора. Трудно може човек да устои да не общува с Пътя напред, както го очертава Бил Гейтс. Та това е компютърният гений на века, най-преуспелият предприемач в света. Много са пророчествата за мястото на компютърните технологии в бъдещето. Според Гейтс те ще направят света познаваем за всеки, макар да боравим с виртуална реалност вместо със собствените си сетива. Той сочи конкретни примери, особено в областта на науката и медицината, на глобалните комуникации.

Но той се бои да не би създателят човек да изгуби контрола над своите творения. Страхува се за времето, когато машините, станали свръхинтелигентни, да започнат да управляват човека, вместо човекът да управлява машините. Так че бъдещето не изглежда толкова безоблачно.

Живеем във време, когато границите между държавите престават да са бариери, отделящи народите, когато национална самобитност не означава национална затвореност, когато не само националните, но и регионалните различия имат предимно етнографска стойност. Техниката изравнява различията и заедно с модата допринася за уеднаквяването на света. Но към него води и масовата култура, масовата информация. Фотографията като универсален език на образите преодолява границите. Изкуството обаче, за разлика от техниката и науката, не се поддава на уеднаквяване, изравняване и обезличаване, дори и на прогрес. Въпреки стремежа към новаторство, безразлично как ще го наречем: модернизъм, авангардизъм или други „-изми".

Светът непрестанно се променя. **Но новаторството не винаги означава прогрес.** „Сега, пише Еренбург в своите спомени, прогресът е безспорен, в точните науки, социалната структура и бита, но в изкуството няма прогрес – съществува само една смяна на формите, които по-добре или по-зле изразяват човека. Безумно е да твърдим, че съвременната скулптура стои по-високо от скулптурата на Елада или на Елора. Изкуството днес достига до повече хора, но в живота на отделния човек то се превръща по-скоро в десерт, отколкото в хляб. Сега знанието изпреварва съзнанието и образованието – възпитанието."

Писателят Валентин Распутин смята, че в миналото народът е бил направляван в своята нравственост и духовност от религията, както и от колоси като Достоевски и Толстой. А днес художествената култура все повече се превръща в масова култура, в култура на развлечението и наслаждението, но не и на нравственото усъвършенстване, не в стремеж към възвишеното и прекрасното.

Всяка епоха издига определена „скàла от ценности", валидни за нея: морални, естетически, икономически. Затова никой няма право да говори за превъзходство на нашата култура над миналите или на европейската над американската, или азиатската, или африканската. Т. нар. „европоцентризъм" трябва да бъде преодолян.

В книгата си „Эстафета исскуств" Сергей Образцов пита: „Защо науката е извървяла огромен път, а изкуството на скулптора или живописеца не е направило нито крачка? Защо в Музея на транспорта посетителите се смеят на първия велосипед или на проекта за летателен апарат на Леонардо, а немеят пред картините му или пред изкуството на Рафаел и Джорджоне?" Изтъкнатият аржентински писател Ернесто Сабато твърди: „Може да се каже, че математиката на Айнщайн е по-висша от Архимедовата, но не може да се твърди, че „Уилис" на Джойс е по-добър от Омировата „Одисея". Една предвзета героиня на Марсел Пруст е убедена, че Дебюси е по-добър от Бетховен само защото е роден след него.

В „Естетика на модерното изкуство" Димитър Аврамов обобщава: „Опитът на модерното изкуство, независимо от това, дали се приема, или не, променя неизбежно и съвременните критични норми при оценката на изкуство-

то на европейските народи и на някои пренебрегвани досега цивилизации. Всичко онова, което загубилата своето чувство за исторически релативизъм Европа считаше за неуко, несръчно, незряло, защото самонадеяно го сравняваше с ренесансовите образци, които бе превърнала в еталон за вечна, абсолютна красота, сега благодарение на модерните художници принадлежи към общочовешката съкровищница на художествените ценности."

В заключение: творчеството на българските фотографи, в миналото и днес, може да бъде вярно обяснено от един възглед, преодолял както безкритичната апология, така и безогледното отрицание, един възглед, лишен от идеологическа насоченост, опиращ се на критичното усвояване на реално ценното, което е създадено, което ще издържи проверката на времето и ще се смята за класика – т. е. за изкуство, което по-продължително време ще бъде, ако не образец, еталон или норма, то постижение за периода, през който е създадено. Този обаче, който ще преценява, трябва да отговаря на изискването: да бъде художествено образован човек, не само да се наслаждава на произведенията на изкуството. А още повече, когато създава изкуство.

Поглед към бъдещето

Универсален език на фотообразите, фотографията трябва да разкрие човека за човека, да обедини разединеното човечество и да ни накара да обичаме тази планета, на която ни е съдено да живеем.

Брасай

Всяка епоха е предизвиквала преоценка, критика, недоверие и оспорване на традиционния „език" на изкуството. Човечеството е включено в динамиката на големите промени. Навлизането в „космическата ера" не само разширява, но и съществено изменя хоризонтите на човешката мисъл. Съзнанието ни не е затворено в границите на нашата планета и ни въвежда към други светове и планети, извън сферата на земното притегляне.

Модерната физика чрез откритията на теорията на относителността, квантовата механика и кибернетиката преобърна традиционните представи за Вселената, стария класически модел за строежа на материята. Старите понятия за време и пространство също получиха ново измерение. А това засилва чувството за относителността на много наши понятия, представи и критерии и ни заставя да изработваме **нова ценностна система**, нови методи за изпробване на досегашните истини.

Човек започва да губи досегашните си устои, разколебана е почвата на вековечно утвърдените принципи и стойности, много от които са обезценени.

В ерата на атомния век, релативизма и свръхзвуковите скорости за бъдещето на изкуството се ширят безутешни предсказания: дали изобщо научно-техническата революция няма да анулира необходимостта от естетическото усвояване на света и то ще отстъпи пред безукорните научно-кибернетични апаратури?

Английският писател Джордж Оруел в утопичния си роман „1984“ вижда един тоталитарен свят на пълна зависимост на личността от апаратите и уредите, свят, прекъснал всички по-съществени връзки на човека със самия себе си, анулиран като индивидуалност, като личност.

Главният враг на изкуството е технизацията и стандартизацията и бесните темпове на живота, обезличаващият стил, особено в големите градове, където множеството убива единичното, личностното. Предстои разцветът на „индустриалните изкуства, където човекът на изкуството ще съществува като обикновен „техник на културата“, производител на средства за масово забавление и развлечение, които чрез радиото и телевизията, чрез киното и пресата се разпространяват като стандартни стоки за широко потребление.

Бурното научно-техническо развитие на нашия динамичен век доведе до разцвет на камерастроенето и особено на фотохимическите открития. Производителите убеждават клиентите, че снимането не изисква специално умение или знание и апаратът сам си знае работата и откликва на всеки сигнал на волята и желанието. Една реклама от 70-те години насам гласи:

„Яшика Електро – 35 ДЖ. Т“ е фотоапаратът на космическата ера. Прави прекрасни снимки денем и нощем. Автоматично. Само насочете, уловете, фокусирайте и щракнете. Електронноизчислителният мозък и електронната бленда ще свършат всичко останало.“

Техниката превърна и фотографията в „масово“ изкуство, при което натискането на спусъка за някои е нещо като запалването на колата или служенето със самобръсначката. Това даде повод на Сюзан Зонтаг да каже: „Напоследък фотографията се превърна в почти също такова разпространено забавление, както сексът и танците.“ Но от това фотоизкуството не се е подобрило. Напротив: днес нямаме такива художествени постижения, както в миналото. „Днес, казва Иля Еренбург, изкуството е по-достъпно, но то не е отбелязало напредък, напротив, изостава, в сравнение с миналото.“ Дали това важи за фотографията?

Преоценка на ценностите

Като че ли днес настъпи времето, когато според Шопенхауер предстои да извършим „Eine Umwertung aller Werte“ (една преоценка на всички ценности). Защото в нашата епоха на екзистенциализма се поставя под съмнение не само смисълът на човешкия живот, не само една или друга форма на приемствеността, не само недоверието към традиционния „език“ на изкуството, но се поставя под съмнение самата същност на изкуството и дори смисълът на съществуването му, необходимостта от него, за нравственото пречистване (катарзис) и духовното извисяване на човека. Безутешни пророци оплакват залязващите хуманитарни добродетели и вещаят гибелта на изкуството във века на техницизма и „уеднаквяването“ на света.

В своите спомени „Хора, години, живот“ Иля Еренбург не смята, че човекът на утрешния ден ще бъде автомат, лишен от духовни и естетически потребности, но се

пита дали хората, доближили се до реактивните двигатели, ще бъдат въоръжени с истински морални спирачки. Поетът Христо Черняев е обезпокоен:

Страхувам се за идещия век,
за птиците в небето и душите.
Възможно е и крехкия човек
с бетон и пушек сив да задушите.

Страхувам се за идещия век,
страхувам се за хората роботи.
И чувствам как, зачето с труд нелек,
едно зрънце в сърцата ни работи

изпълва ни със древна доброта
и на мечтите ни то дава смисъл,
за да открехнем тежката врата
на бъдещето, изгрева здрависали.

Техницизъм и изкуство

Ние живеем в епохата на научно-техническата революция, но ако не разберем, че в основата ѝ лежи **човекът**, все едно, че не сме я разбрали добре. И да си отговорим на въпроса: дали пълната автоматизация и техническото усъвършенстване на фотографските процеси ще изместят фотографа като художник, като творец, като човек на изкуството?

На научно-техническата революция принадлежи бъдещето, но това не означава, че ролята на изкуството и литературата намалява или преминава. „Във всички области словото сега се измества от образа като основна структура на комуникацията“, твърди американският професор Нийл Постман. Но дългът на изкуството и литературата става по-голям, тъй като само те са способни да компенсират дехуманизиращите фактори, които понякога поражда техницизмът, технокрацията. Вярата в научния прогрес и култът към информационните технологии не могат да заменят необходимостта от хуманитарна култура, естетическо и духовно издигане. Тъй като само човек, изграден като личност, може да твори и да запази морала на човешкото общуване, да се предпази от обезличаване и деградиране.

Нашият електронен век настъпва не само в техническата област, но и в духовната: в образованието, научните изследвания и художественото творчество. Компютъризацията преустройва не само нашия бит, но и нашия интелект, нашето мислене, в това число и художественото. В живота ни като че ли тайно започва да взема връх разумът пред чувствата, интелектът пред емоцията, логиката пред въображението. Като че ли „физиците“ добиват повече значение от „лириците“.

Ще станат ли компютрите по-интелигентни от хората?

Ще измести ли компютърът фотографа художник?

Ние сме длъжни да се замислим за човешката стойност на компютърната революция, още повече, че компютърът е навлязъл във всекидневието. Какво ще ни предложи бъдещето? Мислещи машини, надарени с изкуствен интелект – електронен мозък или машинно мислене, дори и

в творчеството? И нима нашите деца и внуци ще виждат света и човека единствено през персоналния си компютър?

Знанията ни ще бъдат неимоверно обогатени, но едва ли ще можем да видим нещата по друг начин, освен както са програмирани, и ще се изключи ли мислене, различно от предписаното от компютрите.

Но машината никога няма напълно да замени човека творец с ум и сърце, с талант и вдъхновение:

Човекът с електронни апарати
долавя спазмите на мозъка,
тревожните сигнали на сърцето
и трайната метаморфоза на кръвта.
Но няма той машина,
която може да измери
ни бездната на човешкото страдание,
ни огъня на болката непоносима,
ни страшните терзания на съвестта
ни прилива на радостта,
ни трепета на любовта!
До тях достигаш само ти,
Благословено вдъхновение
на светлия човешки гений!



Послеслов

Посвещавам този труд на младите, които ще поемат щафетата, за да продължат делото на родната фотография, на която ние отдадохме най-хубавите години от живота си.

Изказвам сърдечна признателност на всички, които допринесоха тази книга да се появи не само като история на фотографското изкуство в България, но и като принос към националната ни образна култура.

Тези творци, които в продължение на половин век очертаваха образа на българската художествена фотография у нас и в чужбина, определяха насоките и постиженията ѝ. Към тях се обръщам с думите:

Със вас дойдохме на света,
за да оставим светла диря,
голяма или малка, но следа,
след нас която не умира.

И не със себе си да отнесем
това, що всеотдайно сме създали,
а да постигнат другите след нас
това, което сме мечтали.

София, 24 март 2000 г.

Азбучен показалец

Абаджиев, Игнат **86**
Абаджиев, Петър **24, 47, 61, 69, 107, 144, 205, 210-215**
Аврамов, Димитър проф. **9, 40, 42, 43, 88, 94, 97, 106, 113, 288, 301, 303, 305, 309**
Аврамова, Ирина **56**
Адамс, Ансел **95, 110, 298**
Азинян, Бедрос **68, 70, 164, 170**
Айзенщед, Алфред **229**
Айков, Николай **29, 61, 67, 74, 75, 144, 205, 206, 209, 304**
Айнщайн, Алберт **309**
Акрабов, Никола **154, 174**
Ангелов, Иван **26**
Ангелушев, Борис **29**
Андонов, Туше **84**
Андреев, Веселин **252**
Андреев, Иван **142**
Ансел, Адамс **95, 110, 298**
Антонов, Антон **84**
Антонов, Любен **84**
Апулей **122**
Арабов, Живко **24, 47, 59, 119, 142, 258-265, 301**
Аргиров, Ангел **36**
Арнат, Кийт **102**
Артин, Шаварш **130-133**
Атанасов, Георги **300**
Атанасова, Петра **29, 49, 52, 61, 133, 140, 144, 205, 209, 304**
Атже, Йожен **298**

Багряна, Елисавета **142, 228, 229, 252**
Базен, Андре **97**
Байлер, Бертолд **46, 98**
Балабанов, Асен **300**
Балкански, Пенчо **14, 20, 29, 57, 123, 133, 156**
Бараков, Васил **29**
Барт, Роланд **94, 95, 97, 104, 308**
Бахчеванова, Светлана **70, 99, 124, 129, 300, 307**
Бетховен, Лудвиг ван **309**
Бешков, Илия **29, 44, 88, 96, 122, 179, 180, 220, 225, 286**
Бинде, Гунар **159**
Бобев, Иво **67, 154, 160**
Богданов, Георги **300**
Богданов, Стефан **14**
Богданов, Христо **98**
Бодлер, Шарл **119, 144**
Боев, Петър **31, 33, 45, 52, 69, 159**
Божинов, Антоан **68, 69, 77-79**
Божинов, Никола **20, 30, 108**
Божков, Атанас проф. **44**
Божков, Петър **20, 29, 30, 31, 38, 45, 47, 49, 54, 61, 86, 87, 102, 114, 117, 118, 120, 126, 133, 144, 147, 156, 171, 201, 202-209, 219, 304**
Бойчев, Виктор **20, 32**
Болгар, Боян **94, 122**
Борев, Юрий **43, 96**
Боров, Иван **32**
Бради, Матю **298**
Брасай **306, 310**
Бояджиев, Златю **29, 38, 114, 143, 252**
Бояджиев, Сава **37, 38, 47, 179**
Бояджиева, Румяна **46, 47, 57, 85, 159, 179, 292-297**
Будьони **28**
Бурк-Хуайт, Маргарет **298**
Бурмов, Георги **47, 68**
Бъклов, Димитър **32**
Бърнев, Панайот **14, 46, 248-251**
Бюфон, Жорж Луи Леклерк **107**

Вайер ван де **153**
Валери, Пол **302**
Вандершайд, Емил **159, 160**
Вапцаров, Никола **120**
Варсано, Симон **62**
Вартанов, Анри **96**
Василев, Владимир **103**
Василев, Жеко **69**
Вацек, Ханс **13**
Вежинов, Павел **252**
Величков, Ангел **126, 127, 258**
Венев, Стоян **29, 96, 114**
Венедиков, Иван проф. **52**
Венкова, Здравка **32**
Вешин, Ярослав **26**
Викентиев, Георги **84**
Викторов, Иван **116**
Виндиш, Ханс **108**
Влаев, Димитър **45, 46**
Волтер **87**
Вълова, Евгения **14, 135, 248**

Габе, Дора **252-255**
Габра **45, 46**
Гаврилова, Нели **68, 99, 125, 300**
Гагейро, Едуардо **230**
Гареис, Раймонд **230**
Гейтс, Бил **309**
Генова, Йоханна **52**
Георгиева, Лиляна **47, 68, 80, 81, 178**
Георгиев, Антони **57, 99, 134, 307**
Георгиев, Георги Ст. **13, 14, 20, 29, 30, 32, 33, 113, 123**
Георгиев, Иван **154**
Георгиев, Румен, проф. **248, 282-285, 301**
Голдсмит, Артър **180**
Головня, Анатолий **96**
Горбачов, Михаил **8**
Горки, Максим **44**
Гоцев, Кирил **176**
Гроздан, Грозев **258, 300**
Грос, Георг **29**
Гунчев, Георги **86**
Гьоте, Волфганг **10, 30, 118**
Гяуров, Николай **90**

Давидов, Ники **59, 60**
Дагер **7**
Дали, Салвадор **98**
Далчев, Атанас **31, 248**
Даракчиев, Бейла **126, 176, 258**
Дебюси, Клод **309**
Дейнов, Димитър **86**
Декарт, Рене **94**
Деламбер **57**
Делоне, Робер **307**
Делчев, Борис
Делчев, Красимир **67**
Джойс, Джеймс **309**
Джорджоне **309**
Джуров, Стефан **31**
Дико, Лидия **96**
Димитрова, Блага **229, 252**
Димитров, Г. Димитър **96**
Димитров, Илчо **8**
Димитров, Мариан **68**
Димов, Георги **68, 170, 173**
Димов, Любомир **46, 129**
Димчев, Владимир **14, 20, 29, 30-32, 45-47, 49, 57, 86, 117, 156, 179, 182-191, 248**
Домие, Оноре **29**
Донев, Росен **61, 67**
Дончев, Антон **229**
Достоевски, Ф. М. **309**
Дончев, Х. **46**
Дуйчев, Иван акад. **180**
Дусбург, Ван **94**
Дъчев, Георги **150**
Дюшан, Марсел **97, 98**
Дянков, Кръстан **33, 54, 56, 57, 67, 96, 129, 298, 299, 307**

Ебел, Франсоа **201**
Евтушенко, Евгений **229**
Ейвидън, Ричард **130**
Екатерина II **87**
Екелчик, Юри **96**
Екерман **30**
Енгелс, Пламен **154, 174**
Еренбург, Иля **309, 311**
Ерменков, Димитър **67, 70, 108-110, 266**

Жандов, Захари **14, 20, 29, 32, 248**
Жендов, Александър **29**
Жеков, Любомир **67, 68, 164, 258**
Жечев, Тончо проф. **224, 229**
Живков, Тодор **36**

Захариев, Васил проф. **29, 96**
Захариев, Георги инж. **20, 21, 30, 32, 46, 55, 116, 179**
Зеделмайер, Ханс **57, 305, 306,**
Зиновиев, Илия **47, 68**
Зонтаг, Сюзан **104, 311**

Иванов, Александър **68, 120, 170, 171, 209**
Иванова, Силвия **66**
Илиева, Палома **68**
Ичев, К. **46**

Йиру, Вацлав **298**

Йованович, Анастас **7**
Йовков, Йордан **118, 120, 209**
Йончев, Димитър **86**
Йорданов, Данчо **300**
Йорданов, Йордан (Юри) **24-25, 47, 61, 63-65, 70, 159, 300, 307**
Йорданов, Николай проф. **67, 107, 133, 144, 205, 286-291**

Кабаиванска, Райна **20**
Каган, Мойсей **96**
Казаков, Рафаело **70**
Казанджиев, Владимир **32**
Калинов, Славчо **300**
Калоянчев, Георги **90**
Камю, Албер **309**
Каналето **303**
Кандински, Василий **8, 94, 307**
Капа, Робърт **298**
Капзамалов, Нено **32**
Караджанов, Добри **86**
Караджов, Иван **18, 20, 29, 30, 32**
Караджов, Лъчезар **154, 258**
Карайорданова, Жана **14, 16, 248**
Карастоянов, Божидар **14**
Карастоянов, Бончо **14, 20, 29, 57, 108, 123, 248**
Карастоянов, Димитър **123**
Карекин, Карекинян **86, 139**
Картие-Бресон, Анри **7, 95, 182, 298**
Карш, Юзуф **95, 96, 130, 228, 298**
Кафтанджиев, Константин инж. **20, 21, 23, 31**
Кацев, Антон **46**
Кацев, Васил **46**
Кацев, Димитър **14, 16, 29, 84, 133, 140, 141, 156**
Кемилев, Асен **30, 46**
Кемилев, Тодор **14**
Керблер, Стоян **159**
Кешишян, Гаро **67, 72, 73**
Киров, Валентин **24, 47, 69, 93, 126, 154, 164, 258, 270-275**
Киров, Максимилиян **29, 95**
Кирико, де Джорджо **98**
Клопщок **30**
Ковачевска, Йовович, Елена **23**
Коен, Алберт **33, 54, 96, 298**
Кожухаров, Стойко **146, 149**
Козма, Презвитер **122**
Коларов, Иван **14, 84**
Колвиц, Кете **29**
Колдуел, Ърнест **298**
Колев, Колю **106**
Команеско, Силвиу **46**
Кортасар, Хулио **104**
Костова, Алла **38**
Костов, Константин **147**
Костов, Недялко **67, 101, 154, 266**
Кроне, Марвин **7**
Кръстанова, Зоя **258**
Кръстев, Кирил **28, 45**
Кръшняк, Михаил **44**
Кузманова, Йорданка **220, 252**
Кузманов, Йордан **67**
Курильо, Бартоломео **122**
Кюн, Хайнрих **13**
Кюрдян, Такор **99, 102**
Кюркчиева, Янка **14, 46**
Кюркчийски, Красимир **229**
Кънчев, Атанас **47, 55, 120, 133, 222-229, 301, 304**
Кънчев, Георги д-р **20, 30, 32**
Кънчев, Стефан **64**
Къркеланов, Васил **300**

Лавренов, Цанко **29, 44, 96, 114, 252**
Лазаров, Станчо **33**
Лартиг, Жак-Анри **178, 298**
Лаутлиев, Николай **69**
Лем, Станислав **94**
Леонардо да Винчи **122, 216, 309**
Лермонтов, М. Ю. **120**
Лилиев, Николай **120, 205**
Лихачов, Дмитрий **181**
Лозанов, Георги **56, 62, 65, 68, 88, 98, 99, 103, 105, 106, 124, 205, 306, 307**
Лукова, Вера **29**
Люцканов, Михаил **123**

Магрит, Рене **98**
Мазерел **29**
Майор, Федерико **40**
Майстора, Вл. Димитров **29, 114**
Маклуън, Маршал **104**
Малевич, Казимир **307**
Манджаров, Емил **85**
Манов, Емил **42**
Маринов, Марио **177**
Маринович, Владислав **230**
Маркарян, Марк **86, 148, 149**
Марков, Георги проф. **8**
Марков, Дилян **300**
Марков, Марко **29**
Маркс, Карл **8, 92, 113**
Марсо, Марсел **257**
Марукян, Рафи **47**
Матис, Анри **179**
Маяковски, Владимир **94**
Методиев, Димитър **252**
Микеланджело Буонароти **122, 216**
Миланов, Младен **146**
Милев, Гео **28**
Милев, Иван **29, 114**
Милев, Мильо **86**
Миронски, Никола **149, 150**
Мисирков, Борис **300**
Митев, Димитър **300**
Митов, Антон **26, 27**
Михайлова, Лоте **14, 20, 29, 30, 31, 38, 47, 61, 123, 124, 133, 159, 236-241, 248**
Михайлов, Рафаел **44**
Младенов, Иван **106**
Младенов, Любомир **300**
Младенов, Петър **29**
Моев, Петър **36**
Молхов, Яко **40**
Мондриан, Пит **307**
Мулас, Уго **201**
Мутафчиев, Стефан д-р **32, 68**
Мърквичка, Иван проф. **26**

Над, Ласло Мохой **65, 95**
Надсон, С. Я. **120**
Найденов, Енчо **300**
Найденов, Чавдар **47, 61, 144, 205**
Найденов, Янко **140**
Натов, Борис **14, 84**
Недев, Недко **67, 154, 156**
Недев, Светлозар **300**
Недкова, Вера **29**
Нейков, Атанас **303**
Нейков, Георги **136**
Ненков, Елко **36**
Ненов, Симеон **84**
Ниепс **7**
Николов, Борислав **70**
Николов, Желиян **68, 70, 154, 168, 170**
Николов, Стоян **54, 59, 70, 96**
Нишков, Александър **110-113**
Нонев, Богомил **45, 84**
Нойман, Лотар **230**

Образцов, Сергей Вл. **309**
Обретенов, Александър **42, 44**
Обрешков, Бенчо **29**
Оруел, Джордж **8, 311**
Остоич, Димитър **44**
Островски, Гриша **130, 131, 252**

Павлова, Мила **22, 23**
Панамски, Георги **61, 84, 86**
Панамски, Никола **84, 86**
Пандопуло, Глеб **64, 96**
Паносян, Гаро **86**
Папакочев, Георги **20, 23, 59, 102, 134**
Папакочев, Петър **14, 20, 23, 57, 179**
Парис, Хелга **113**
Парушев, Радослав **45, 47, 67, 86, 138, 159, 216-221**
Паси, Исак **106**
Паскалева, Елена **68, 135, 136**
Патуров, Атанас **31**
Пеева, Ирина **14, 248**
Пелин, Елин **122, 209**
Пендев, Кирил **70**
Пенков, Иван **184**
Пенов, Тихомир **67, 68, 126, 137, 154, 258**
Перец, Давид **29**
Персон, Алфред **182, 184**
Петков, Генчо **61, 68, 126, 154, 258, 266-269**
Петков, Здравко **67**
Петров, Здравко **144**
Петров, Димитър **67**
Петров, Цоко **86**
Пикабия, Франсис **98**
Пикасо, Пабло **96, 306**
Пиперков, Любен **20, 30, 32, 46, 54, 55, 102-104, 116**
Плачков, Методи **300**

Плугчиев, Васил **67**
Попов, Георги **184**
Попов, Иван **98**
Попов, Николай арх. **20, 29, 30, 45-47, 57, 86, 156, 159, 178, 179, 190-201, 219**
Попов, Явор **116, 117, 300**
Постман, Нийл **312**
Прашков, Любен **52**
Предов, Динамир **59, 68, 69, 98, 258, 276-281**
Проданов, Анатолий **300**
Продев, Стефан **42**
Пруст, Марсел **309**

Радев, Георги **59, 139**
Радева, Стела **68, 82, 83, 129, 138, 150, 266**
Радичев, Явор **56**
Радичков, Йордан **123, 229, 252**
Райков, Апостол **24, 26, 27, 32**
Райнов, Богомил **44**
Райнов, Николай проф. **29**
Ралин, Радой **224, 229, 288, 291**
Рангелов, Васил **86**
Раота, Педро Луис **298**
Распутин, Владимир **309**
Рафаел **122, 309**
Рашев, Емил **14, 20, 57, 248**
Рашев, Страшимир **14, 32, 33, 45, 248**
Рей, Ман **65, 97, 98**
Роа, Жил **107**
Рогев, Димо **47, 136**
Роговин, Милтън **298**
Родченко, Александър **14**
Руйчев, Калин **300**
Русева, Иглена **134**
Русев, Светлин **9, 180**
Русинова, Милка **248**

Сабато, Ернесто **309**
Савов, Васил **20**
Сакал, Карл **14, 30, 32, 86, 248**
Саркисян, Саркис **67, 69, 205**
Сароян, Уилям **229, 298**
Сартър, Жан-Пол **308**
Свраков, Кирил **86**
Сезан, Пол **278**
Сезар, Балдачини **229**
Серафимов, Благой **19, 24, 32, 46, 55**
Сибирски, Димитър **38, 45-47, 49, 57, 153, 156 159, 179, 230-235**
Симеонова, Станка **62, 307**
Симонов, Константин **8**
Скрински, Йордан **152**
Сирак Скитник **107, 209, 305**
Славейков, Пенчо **121**
Славков, Иван **59, 106**
Славов, Иван **62**
Славчев, Тодор **84**
Смирненски, Христо **44**
Смит, Юджин **298**
Солженицин, Александър **106**
Сорос, Джордж **9**
Сотирова, Роза **68, 114, 140**
Сотиров, Стоян **29**
Стайкен, Едуард **95, 96, 298**
Стайнбек, Джон **298**
Сталев, Сталю **67, 76, 242**
Стаматова, Деяна **46, 47, 61, 68, 124, 129, 154, 159, 242-247**
Стаменов, Люлин **70**
Станев, Емилиян **252, 254, 255**
Станев, Никола **96**
Станоева, Ралица **115**
Станчева, Гинка **188**
Стасов, Владимир В. **14**
Стибор, Мирослав **230**
Стигнеев, Валери **96**
Стоичков, Никола **84, 86, 93, 142**
Стойчева, Валентина **68, 69, 83, 124**
Стоянов, Ганчо **84, 86**
Стоянов, Захари **10**
Стоянов, Рачо **84, 86**
Страхинов, Стефан **86**
Суткус, Антанас **159**
Сяров, Пламен **222**

Талбот **7**
Ташев, Анастас инж. **20, 30, 32, 46, 54, 55, 144, 205**
Твардовски, Александър **180**
Темелков, Темелко **300**
Тенчев, Димитър **32, 55**
Тинторето, Якопо **122, 303**
Тихов, Стефан **86**
Тициан, Вечелио **122, 303**
Тодоров, Божан **33, 54, 56, 84, 86, 87, 96, 292**
Толстой, Лев Н. **309**
Тот, Ищван **159, 230**
Трейман, Николай **125, 166, 167, 178, 300**
Троянов, Антон **258**
Тутанкамон **46**

Увалиев, Петър **120, 224, 228**
Уестън, Едуард **7, 228**
Узунов, Дечко проф. **44, 96, 114, 252**
Уилямс, Уилям **229**
Ушева, Галина **68, 102**

Файнингер, Андреас **298**
Флобер, Густав **192, 197**
Фокнър, Уилям **298**
Франс, Анатол **144**
Фунев, Иван **29**

Хаджимишев, Иво **35, 47, 79, 133, 142, 143, 178, 252-255, 257**
Хаджолян, Арам **36**
Хайдегер **308**
Хайне, Хайнрих **42**
Хайтов, Николай **96**
Халачев, Константин **45, 46, 47, 54, 159**
Халсман, Филип **133**
Хартвиг, Едвар **159, 230**
Хаскел, Арнолд **292**
Хенгъл, Вили **159, 230**
Хенеберг, Хуго **13**
Хердер, Йохан **30**
Херманчек, Т. **46**
Хлебаров, Петър **49**
Холмс, Оливър **130**
Хонти, Тибор **46**
Хорисян, Торос **45, 46, 48, 49, 52, 86, 219**
Христев, Милан **67-69, 126, 154, 156, 158, 258**
Христов, Борис, оперен певец **38**
Христов, Борис, писател **224**
Христов, Тихомир **300**
Хръдличка, Алеш **56**

Цанков, Вили **132, 133**
Цанков, Людмил **144, 205**
Цонев, Кирил **29, 114**
Цонков, Петко **61, 84, 86**
Цонкова, Станка **59, 68, 72, 99-101, 102, 124, 129, 134, 248, 300**
Цончева, Мара **29**

Чапанова, Румяна **68, 142, 154**
Чаръкчиев, Любомир **38, 40, 86**
Червенков, Вълко **36**
Черняев, Христо **312**
Чийвър, Джон **298**
Чимбуева, Жана **52**
Чипева, Надежда **68, 168**
Чипев, Игор **57**
Човиков, Константин **300**
Чукачев, Христо **67**

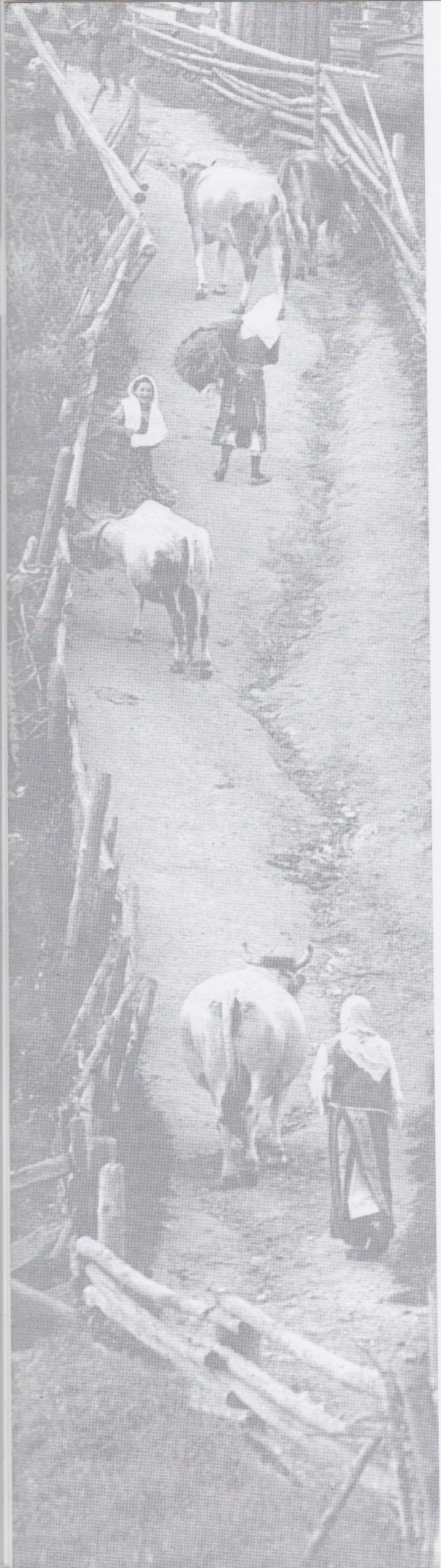
Шагал, Марк **278**
Шалдъров, Йордан **32**
Шмиргела, Николай **29**
Шопенхауер, Артур **311**
Шопов, Борис **258**
Шоу, Бърнард **130, 228**

Щерев, Николай **47, 57, 60, 88, 92, 93**
Щъркелов, Константин **120, 209**

Ъпдайк, Джон **298**

Юскеселиев, Борис **46, 47, 62, 89-91, 93, 159, 306**
Юскеселиев, Васил (Цико) **84, 86**
Юскеселиев, Иван **84**

Яворов, Пейо **220**
Янков, Тодор **174**
Ясперс, Карл **308**



Photographic Art in Bulgaria

The preservation of our cultural heritage, its sense and validity for the Bulgarian national existence is one of the most important tasks of our modern culture. The 1300th anniversary of the Bulgarian State (in the early 80 s), one of the ancient kingdoms in Europe, was a reasonable case to assess our historical past, the basic processes and the moving forces, the ideals, aims, and wishes in the spiritual development of the nation at the background of the succession in generations, past, present, and future.

It was therefore necessary to write and publish a History of Bulgarian Photography as a part of the nation's history, a part of our cultural heritage and visual arts. Photography is a national wealth of exceptional documentary and artistic value. It preserves the historical memory of the nation getting its lessons from the epoch's athmosphere. As an image chronicle, photography best preserves the past for the present and the present for the future. As Stefan Zweig used to say, a historical deed never happens at the moment of birth, but later, when it can be described and left to the generations. "I write not only for my generation", André Gide said in his diary, "but also for the next, noting the most essential which a passing generation would not carry away but leaves it as a cornerstone of cultural wealth."

The "Photographic Art in Bulgaria" treats its subject not only for itself, not only from a narrowly professional view, but as a contribution to the national culture of images. The value of each culture is measured not only by what we produce at the moment of writing, but by the way we can rediscover and rethink the spiritual values created before us. Every view back to what our famous forefathers did is much more important; it could be a movement forward, enriched by the experience and the wisdom of past generations.

Turning back to the past is a way to reconsider the present, to foretaste the future. History sounds immediate and topical when we accept it from the positions of contemporary scientific and artistic logic, when we derive from it images and patterns of intransient spiritual, cultural, ethical and aesthetical value and ideas closely related to the problems of modern man.

* * *

The triumphal start of photography in France in 1839 coincided with the last years of foreign rule in Bulgaria. Some of the freedom-loving Bulgarians, who saw no perspectives for their activity, went to study and work abroad: Austria, Russia, France, or became a part of the Bulgarian revolutionary emigration in some of the neighboring countries, Romania or Serbia. The first Bulgarian photographers started their careers abroad and the first photographers in Bulgaria were foreigners. After the Liberation in 1878, they came back to their country and laid the foundations of our own national photography.

* * *

The "Photographic Art in Bulgaria" (this is its second volume) comprises its development during the 1944-95 period. It is quite different from the first volume (issued in 1983) in the art trends and thematical importance. After 1944 the so-called "socialist photography" was a part of the totalitarian communist regime after the occupation of this country by the Soviet army. It was in a span of more than 45 years that Bulgaria was in fact a satellite of Moscow, under the Soviet system of national cultural policy. It was just after the disintegration of Moscow's influence that, after 10 November, 1989, the then communist structures began to melt away; a new wave of glasnost and pluralism of opinions allowed a part of the population to understand what the past regime was trying to do in all parts of Bulgarian life. Here we seek to tell what was the period trying to do with Bulgarian photography.

In 1951, photography was made a „state ownership" as the then political powers tried to make it an obedient structure. There was, of course, a powerful slogan for the so-called „national, progressive and realistic arts", serving the communist ideas of mass propaganda. A new „state owned" business establishment, "Bulgarian Photography", was founded as a propaganda institute to make photography a Marxist-Leninist kind of art based on socialist aesthetics, the so-called socialist realism.

Bulgarian photography was in fact directed. Dogmatic formulas and norms, the ideological monopolism governed actually the whole cultural life of the country. But there was the Bulgarian Fotoclub which sent some of its members to the National Photographic Archives and "Bulgarian Photography" – they managed in a way to arrest the left-wing move. There were some local groups of art-photographers in the towns of Plovdiv, Varna, Kazanluk, Blagoyevgrad, Bourgas, Stara Zagora, Pleven, Veliko Turnovo, where photography was in a state of progress and managed to conquer some of the local and national exhibitions, later to reach the international scene. During the 60s there was a certain melting away in international relations and the cultural climate. Then Bulgaria and two years later the Soviet Union were accepted as members of the International Federation of Photographic Arts (FIAP) under the auspices of UNESCO. There was a certain revival of Bulgarian photography, a relaxation of ideological control and some freedom of expression.

In 1989 totalitarian Bulgaria stepped on a new road. The union "Bulgarian Photography" was turned into a trading firm. Its magazine "Bulgarsko Foto" ceased to appear. The Photographer's Club, turned previously into a part of "Bulgarian Photography", was closed down. There was some standstill in photographic activities, the continuity was interrupted. But in later years some young masters were spotted here and there, who, in their infatuations and fumblings, finally formed a new category of Bulgarian photograph artists. There were some initiatives, timid and of short duration, to revive again the necessity of founding a Union of Bulgarian Photographers, free from administrative tutelage, striving to bring about a new flowering of the photographic arts in this country.



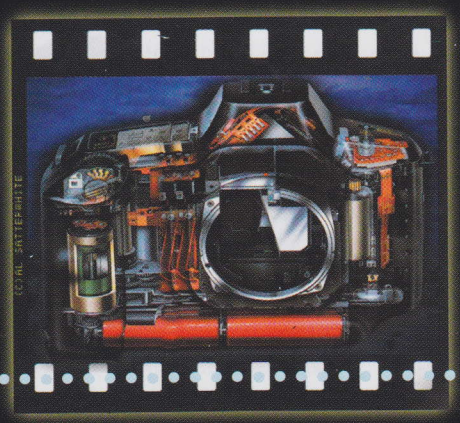
ПЕТЪР БОЕВ

Фотографското изкуство в България
1945 – 1995

II
ЧАСТ

Рецензент и преводач на английски език
Кръстан Дянков
Научен редактор
проф. д-р Румен Георгиев
Редактор на издателството
Надежда Петкова
Художествен оформител
Буян Филчев
Технически редактор
Милка Йонева
Предпечатна подготовка
„Фатум“ ООД
Печатница
„Образование и наука“ ЕАД

ISBN 954-406-090-1



28 лв.