



СОФИЙСКИ УНИВЕРСИТЕТ „СВ. КЛИМЕНТ ОХРИДСКИ“  
ФАКУЛТЕТ ПО ЖУРНАЛИСТИКА И МАСОВА КОМУНИКАЦИЯ  
КАТЕДРА „ПРЕСЖУРНАЛИСТИКА И КНИГОИЗДАВАНЕ“

**АНТОАН ВАСИЛЕВ БОЖИНОВ**

# **СУБЕКТИВЕН ДОКУМЕНТАЛИЗЪМ В БЪЛГАРСКАТА ФОТОГРАФИЯ (1970–1991 Г.)**

**А В Т О Р Е Ф Е Р А Т**

НА ДИСЕРТАЦИОНЕН ТРУД ЗА ПРИСЪЖДАНЕ НА ОБРАЗОВАТЕЛНА И НАУЧНА СТЕПЕН „ДОКТОР“  
ПО НАУЧНАТА СПЕЦИАЛНОСТ 3.5. ОБЩЕСТВЕНИ КОМУНИКАЦИИ И ИНФОРМАЦИОННИ НАУКИ

Зачислен със заповед  
№ РД 20-2134/21.12.2015 г.,  
и 20-66/15.01.2016 г.

Научен консултант:  
доц. ГЕОРГИ ЛОЗАНОВ

София, 2017

Дисертационният труд се състои от предговор, четири глави, заключение, библиография от 109 заглавия (на кирилица и на латиница), 1 таблица, 1 фигура, 240 фотографии, 2 приложения, резюме на научните приноси и списък на публикациите, свързани с темата.

Общият обем на работата е 287 страници, от които 228 стандартни страници текст.

*Ключови думи: документална фотография, журналистическа фотография, манипулация, социална фотография, субективна документална фотография, творческа фотография, улична фотография, фотоесе.*

*Key words: documentary photography, journalistic photography, manipulation, social photography, subjective documentary photography, artistic photography, street photography, photo essay.*

## ДЕКЛАРАЦИЯ ЗА ОРИГИНАЛНОСТ

---

Декларирам, че настоящият дисертационен труд на тема „СУБЕКТИВЕН ДОКУМЕНТАЛИЗЪМ В БЪЛГАРСКАТА ФОТОГРАФИЯ (1970–1991 г.)“ за придобиване на образователна и научна степен „доктор“ е оригинален авторски продукт, а използваните източници на научна и емпирична информация са документирани и цитирани съгласно действащите в Република България стандарти.

Библиографският списък в края на труда включва цитираните и препоръчителните печатни и електронни източници по темата. Описанията са направени по актуалните национални и международни стандарти: БДС 15419-82 Библиографско описание на книги, БДС 17264-91 Библиографско описание: Аналитично описание на съставни части от публикации в книжни материали. Азбучното подреждане е извършено съгласно БДС 12691-75 Правила за азбучно нареждане на описания на печатни произведения. Използвани са съкращения на думите съгласно БДС ISO 832:2004 Библиографско описание и цитирания. Правила за съкращаване на библиографски термини, БДС 9736-82 Съкращения на български думи и словосъчетания в библиографското описание на печатните произведения, БДС 15714-83 Съкращения на типични думи и словосъчетания в библиографското описание на печатни произведения на чужди езици, отпечатани с кирилска азбука, БДС 15715-83 Съкращения на типични думи и словосъчетания в библиографското описание на печатни произведения на чужди езици, отпечатани с латинска азбука и БДС 11452-86 Съкращения на наименованията на български периодични издания. Цитирането на източниците в текста на изследването е съобразено с националните стандарти БДС 17377-96 Библиографско цитиране и БДС ISO 690:2011 Ръководство за библиографски позовавания и цитиране на информационни ресурси.

София, 12.07.2017 г.

Подпис: .....

(Антоан Божинов)

## СЪДЪРЖАНИЕ

---

Структура на дисертационния труд .....	4
Обща характеристика на дисертационния труд.....	7
Съдържание на дисертационния труд.....	14
Научни резултати, изводи и обобщения .....	39
Резюме на научните приноси .....	41
Списък на публикациите, свързани с темата на дисертационния труд...	43

# СТРУКТУРА НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД

---

## УВОД

Първа глава.

### ПОЯВА И РАЗВИТИЕ НА ЯВЛЕНИЕТО „ДОКУМЕНТАЛНА ФОТОГРАФИЯ“ ПО СВЕТА И В БЪЛГАРИЯ. СУБЕКТИВЕН ФОТОГРАФСКИ ДОКУМЕНТ

1.1 Документалната фотография като обект на научен интерес

1.1.1 Дипломни и дисертационни теми, свързани с документалната фотография

1.1.2 Висши училища, в които се изучава документална фотография

1.2. Параметри на изследването

1.3. Фотодокумент и манипулация

1.4. Документ или изкуство. Магията на фотографията

1.5. Близки термини, общи пространства и различия  
1.6. Разграничаване на фотографските практики

1.7. Актуално състояние на художествената култура по света (визуални изкуства, литература); среда, в която се появява и развива фотографското изображение

1.8. Обществено-политическа и културна среда в България, предшестваща и съпътстваща обекта на изследването

1.8.1. Документалната фотография и българската традиция

1.8.2. Българската фотография в условията на тоталитарната държава

Обобщение

Изводи

Втора глава.

### ОСНОВНИ МОМЕНТИ В РАЗВИТИЕТО НА ДОКУМЕНТАЛНАТА ФОТОГРАФИЯ ПО СВЕТА ПРЕЗ XIX И XX ВЕК

2.1. Проследяване на документалната тенденция в работата на знакови световни автори през XIX и XX век

2.2. Граници на документалното

Обобщение

Изводи

Трета глава.

### БЪЛГАРСКИ АВТОРИ И КОЛЕКЦИИ ЗА ПЕРИОДА 1970–1991 г.

3.1. Обществено-политическа ситуация, съпътстваща обекта на изследването

3.2. Авторски колекции

3.2.1. Николай В. Василев (р. 1945)

3.2.2. Иво Хаджимишев (р. 1950)

- 3.2.3. д-р Зафер Галибов (р. 1946)
- 3.2.4. Йордан Йорданов (Юри) (1940-2009)
- 3.2.5. Гаро Кешишян (р. 1946)
- 3.2.6. Милан Христов (р. 1963)
- 3.2.7. Любен Г. Георгиев (р. 1958)
- 3.2.8. Соня Станкова (р. 1960)
- 3.2.9. Жеко Василев (р. 1951)
- 3.2.10. Антоан Божинов (р. 1958)
- 3.2.11. д-р Росен Коларов (р. 1959)

Обобщение

Изводи

Четвърта глава.

## ОБЩИ ХАРАКТЕРИСТИКИ НА СУБЕКТИВНИЯ ФОТОГРАФСКИ ДОКУМЕНТ. ОБОБЩАВАНЕ НА РЕЗУЛТАТИТЕ ОТ ИЗСЛЕДВАНЕТО. МЕТОДОЛОГИЯ И ОСНОВНИ МОМЕНТИ ПРИ СЪЗДАВАНЕ НА СУБЕКТИВНО-ДОКУМЕНТАЛНО ФОТОГРАФСКО ПРОИЗВЕДЕНИЕ

### 4.1. Общи характеристики на субективния фотографски документ

Анализ на представените колекции

- 4.1.1. Общи характеристики на субективния фотографски документ
- 4.1.2. Погледът на структуралиста – *Фотографията е послание без код*
- 4.1.3. Второ приближение на анализа на представените авторски колекции и съпоставянето им с общите характеристики на СФД
  - 4.1.3.1. Николай В. Василев
  - 4.1.3.2. Иво Хаджимишев
  - 4.1.3.3. д-р Зафер Галибов
  - 4.1.3.4. Йордан Йорданов (Юри)
  - 4.1.3.5. Гаро Кешишян
  - 4.1.3.6. Милан Христов
  - 4.1.3.7. Любен Г. Георгиев
  - 4.1.3.8. Соня Станкова
  - 4.1.3.9. Жеко Василев
  - 4.1.3.10. Антоан Божинов
  - 4.1.3.11. д-р Росен Коларов

### 4.2. Обобщаване на резултатите от анализите. Определение на СФД

### 4.3. Методология и основни моменти при създаване на субективно-документално фотографско произведение

- 4.3.1. Избор на тема
- 4.3.2. План за действие
- 4.3.3. План за изобразително решение на темата
- 4.3.4. Окончателно оформяне и начин на презентирание на колекцията
- 4.3.5. Фотография и текст

Обобщение

Изводи

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

ПРИНОСИ

БИБЛИОГРАФИЯ

ПРИЛОЖЕНИЯ

А – публикации

Б – номенклатура на заведенията за социални грижи от 1992 г.,  
утвърдена от Министерството на труда и социалните грижи

## ОБЩА ХАРАКТЕРИСТИКА НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД

---

Коя фотография може да се нарече документална? Може ли документалната фотография да бъде субективна? Има ли субективен документализъм в българската фотография в периода 1970–1991 г. и ако да, как да го разпознаем? Темата на дисертационния труд поставя въпроси, които засягат не толкова актуалната терминология, колкото процеси и производните им понятия в историята и теорията на фотографията, като се опитва да им даде адекватен отговор. В основата на привидното противоречие наистина стоят разминавания в теорията и практиката на фотографията до 1989 г. между социалистическата и останалата част от света. Те не са случайни – разкриват базови различия в отношението и подхода както към заобикалящата действителност, така и към нейното изобразяване. За да се достигне до „твърда почва“, отправна точка, изследването се обръща към етимологията и лексикалните полета на термините, което не помага особено, тъй като значенията се множат, обогатяват, а на моменти и сериозно се променят с времето. В случая се наблюдава характерно за тоталитарните режими явление – метаморфози с означаемите на едно и също означаващо, ако използваме добилите популярност термини на Сосюр<sup>1</sup>. Или, конкретно, целият спектър от значения, които съдържа терминът „документална фотография“ в социалистическия му вариант е орязан едва ли не само до „снимки на документи“ и протоколни фотографии от текущи политически събития. Незначителен, но многозначителен факт – в случая не се отрича документалната същност на фотографията, тя само се заобикаля, като се използват други, по-прилягащи на системата понятия. Същност термините не са от такова съществено значение, ако не са се наложили в практиката – какъвто е случаят с документалната фотография. Ето защо са цитирани мисли на автори със световно признание, отнасящи се към тази материя. Не съвсем така е при „субективния фотодокументализъм“ – явление, производно на предното и част от него, което е застъпено много по-слабо от теоретичната мисъл. Както казва Умберто Еко<sup>2</sup>, често термините, които използваме, са удачни метафори. В

---

<sup>1</sup> Барт, Ролан. Въображението на знака – София, Народна култура, 1991, с. 49.

<sup>2</sup> Еко, Умберто. Семиотика и философия на езика – София, Наука и изкуство, 1993, с. 117.



конкретния случай не става дума за това, словосъчетанието има собствен буквален смисъл.

### **АКТУАЛНОСТ НА ТЕМАТА**

Едновременното съществуване и разминаване на понятия и назовавания от времето на тоталитаризма (и от предхождащо го време) и такива от съвременната теория и практика на фотографията предизвиква нормативен хаос и изисква усилие от страна на научната мисъл за съпоставяне и обяснение на терминологията и съответствието ѝ с явленията и с протичащите процеси. Или най-малкото – опит да се предизвика дебат по въпроса. Механичното разширяване на специализирания речник с нови за средата понятия и термини може би не е фатално за практиката, но сериозно вреди на всеки опит за аргументиране на важността на основни посоки в различни приложни полета на фотографското изображение и при подреждането на стойностите, както и при правилното определяне на целите и задачите на която и да е фотографска активност. Дистанцията във времето и натрупаният обществено-политически опит в страната ни след 1989 г. дават възможност за по-цялостна преценка на процесите, протекли тогава, а направените вследствие на това изводи и обобщения изграждат по-вярна представа за случилото се и помагат за създаването на адекватни и трайни стойностни критерии, неподвластни на една или друга културна и обществено-политическа ситуация.

**ЛИЧНИТЕ МОТИВИ** за тази разработка са свързани с това, че авторът е свидетел и участник във фотографския живот на България през разглеждания период и се стреми да проследи процеси и отговори на въпроси, които го вълнуват през последните 35 години.

### **РАЗРАБОТЕНОСТ НА ТЕМАТА**

Поради споменатите проблеми с терминологията у нас тази тема е много слабо засегната в статии и в други неголеми текстове. В малкото теоретични книги, издадени през XX в., документалността се посочва като родов белег на фотографското изображение. В страните от Западна Европа и Новия свят, най-вече Великобритания, Северна Америка и Австралия е различно. Конкретната употреба на определението „документален, -но“ идва от киното през втората половина на 20-те години на XX в. и е

„усвоено“ от фотографията<sup>3</sup>. Към настоящия момент документалната фотография е сериозно застъпена както в практиката, така и в теорията. В 48 университета по света има такава учебна дисциплина или тя е част от интердисциплинарни модули. За съжаление до момента в България не е поставян на дневен ред не само въпросът за фотодокументализма, а и въобще за терминологията във фотографската теория, с малки изключения в областта на фотожурналистиката. Езикът не търпи празни пространства, така че явленията, понятията и жанровете се назовават, но не са правени опити за ограничаване на приложните полета и смисъла на термините.

## ОБЕКТ И ПРЕДМЕТ НА ИЗСЛЕДВАНЕТО

*Обект* на настоящото изследване са фотографски практики, които стоят най-близо до понятието „документална фотография“ в България през периода 1970–1991 г. в тази нейна част, която носи белезите на ясно различим авторски почерк (стил)<sup>4</sup>. Във връзка с това е поставен въпросът за зависимостта на подобна продукция от обществено-политическата и културната ситуация в страната – както в тематично, така и в изобразително отношение.

При съпоставките на разгледания емпиричен материал се оформя и *предметът* на изследването като извеждане на общите характеристики на субективния фотографски документ и дефиниране на приложното му поле; появява се и въпросът кое провокира създаването на такъв вид фотографски продукт и какви трудности и препятствия среща, както и какви ограничения и компромиси са допустими и/или необходими за реализацията му.

---

<sup>3</sup> Ивайло Знеполски в антологията „Из историята на филмовата мисъл – I“ (Из историята на филмовата мисъл. От Луи Люмиер до Кристиан Мец. Ч. I. Ивайло Знеполски, антология“ – София, Наука и изкуство, 1986, 11 с.) пише: „Почти общоприето е, че Грирсън пръв е употребил понятието „документален филм“ в една своя статия от 1926 г., за да определи филма на Флаерти „Моана“. И публикува част от “Grierson on Documentary”, Faber and Faber, London, 1946, с. 15: „Основни принципи на документалното кино: Определението документално кино е неудачно, но въпреки това ще се задоволим с него. Французите, които първи използваша този термин, имаха предвид просто филми за пътешествия. Терминът им даваше солидно оправдание на тръпнещата екзотика... Междувременно документалното кино тръгна по своя път. ... Към категорията на документалното кино досега причислявахме всички филми, заснети от натура.“

<sup>4</sup> В „Из историята на филмовата мисъл. От Луи Люмиер до Кристиан Мец. Ч. II. Ивайло Знеполски, антология“ – София, Наука и изкуство, 1988 се среща терминът „идиолект“, използван от Умберто Еко и Ролан Барт в контекста на кинотеорията (с. 422, 630-632)

## ЦЕЛ И ЗАДАЧИ

*Целта* на изследването е да докаже, че през наблюдавания период в България са създадени произведения, които могат да се определят като субективен фотографски документ, свидетелство. За постигане на целта изследването едновременно ограничава полето си до произведения, които явно са близки по същността и по формата си до хипотетично търсените, и разширява времевия и пространствен хоризонт на обзора си с цел да разгледа световния и регионален контекст на протичащите процеси.

За постигане на целта е формулирана **работна хипотеза**: *През периода 1970–1991 г. в България са създадени произведения, които могат да се определят като „субективен фотографски документ“. Основни характеристики на субективната документална фотография са подчертано личната гледна точка, позиция и изразни средства на автора по отношение на обективните процеси и събития от заобикалящата го действителност с цел достигане до същината и адекватното им и въздействащо пресъздаване в истинни, убедителни образи, без манипулативни авторски намеси, променящи същностните им характеристики в която и да е фаза от създаването на произведението.*

Целта може да бъде постигната след решаването на няколко

*Задачи*:

1. Очертаване на параметрите и граничните пространства на изследването. Дефиниране на използваната терминология. Обзор на културната среда, която обуславя появата на фотографията.
2. Проследяване на обществено-политическата и културна ситуация в България, предшестваща и съпътстваща обекта на изследването. Извеждане на проблема на изследването.
3. Проследяване на основните моменти в развитието на документалната фотография по света. Обобщение и изводи.
4. Представяне на 17 колекции от 11 български автора, които биха могли да се окачествят като релевантни към обекта на изследването.
5. Анализирание на емпиричния материал и обобщаване на резултатите от анализа. Създаване на дефинитивно пространство за обекта на изследването и съотнасяне на емпиричния материал към него. Изводи.

б. Създаване на приложно поле на базата на изводите от изследването. Алгоритъм за създаване на субективен фотографски документ.

## МЕТОДОЛОГИЯ НА ИЗСЛЕДВАНЕТО

В първата и втората глава са използвани историческият метод и съществуващите термини като база за етимологичен и сравнителен анализ, инструментариума на изкуствознанието и семиотиката, синхронният и диахронният подход в терминознанието. След включването на основните емпирични единици в третата глава последната четвърта глава се фокусира върху разширен интердисциплинарен анализ на този масив и синтезиране на изводи, заключения и обобщения.

**Проблемът**, който стои в основата на *предмета* на изследването, е противоречието, несъвместимостта на постулатите, залегнали в основата на тоталитарната обществено-политическа формация и основните характеристики на *обекта на изследването* – документалност и субективен поглед към реалността. *Проблемът* е принципен, защото по това време има не само писани и неписани правила за това, което е допустимо да се публикува и излага, но и няколко десетилетия образна традиция в тази посока. Периодът е достатъчен за трайно настаняване на автоцензурата във всички творчески практики. А противоречието е концептуално – между една идеална (митологична) конструкция, каквито са всички продукти на „социалистическия реализъм“, и основните принципи на документализма. Още повече – на субективния документализъм.

Изследването очертава своите граници, като прави съпоставка със съседни области на фотографската активност, които *не си поставя за цел* да проучи основно и от които с различни изследователски методи да отграничи полето на своя обект на интерес:

- обективната документална фотография, която се придържа към максимално социализираната и безпристрастна гледна точка върху процеси и събития (това е абстракция, намерила опора в представите на социума за обективност);
- пресфотографията, при която приоритет е информирането на обществото за текущи събития и случки от действителността, въпреки че всички те имат общи приложни полета със субективния фотодокументализъм;
- научната фотография, чиято цел е да илюстрира една или друга научна разработка, и в частност – социологическата фотография, като вид научна фотография;

- тази част от артистичната фотография, която си позволява да напусне територията на документирането на реалността и да използва друг инструментариум, като измислицата и манипулирането на образа (т.е. *обектът* на изследването е тази част от артистичната фотография, която се ограничава в документално точното пресъздаване на действителността.)

### НАУЧНА НОВОСТ

В рамките на българската теоретична литература научен интерес представляват разсъжденията върху приложните полета на различните фотографски активности и предложените специализирани термини, както и привлеченият богат емпиричен материал. Научна новост извън пределите на България може да се открие в дефинирането на понятието „субективен фотографски документ“, тема, която до момента е слабо засегната като обект на теоретични изследвания; съчетанието на синхронен и диахронен подход при анализа на явления от фотографския живот.

### ПРИЛОЖЕН ЕФЕКТ

Стойността на настоящото изследване по отношение на **практиката** се определя от приложния характер на научните приноси и включва няколко основни момента:

1. Определянето на дефинитивните пространства на близки и различаващи се фотографски дейности ще помогне на практикуващите да фокусират вниманието си върху задачите, които имат да решават, и в зависимост от това да си изберат един или друг подход за реализация.

2. Дефинирането на собственото пространство на субективния фотодокумент, подкрепено с примери от близкото минало с доказано качество дава възможност на навлизащите в тая материя да ограничат търсенията си в нужната посока. Субективният фотодокумент е активна фотографска форма, широко застъпена в съвременната практика. Изследването се стреми да конкретизира принципите и правилата на нейното създаване, критериите при избора на изображения и оформлението на един такъв продукт.

3. Изведените в края на четвърта глава методология и алгоритъм за създаване на Субективен фотодокумент са изпитани в практиката.

## **ИНФОРМАЦИОННА ОСИГУРЕНОСТ**

Използваната литература включва бази данни на Националната библиотека „Св. Кирил и Методий“, Университетската библиотека на СУ „Св. Климент Охридски“, монографии на български, английски, руски и френски език, електронни библиотеки, архивни източници, професионални периодични издания (основна част от които са теченията на сп. „Българско фото“), научни и специализирани интернет ресурси. Изследването намира теоретична основа в трудове на Ролан Барт, Валтер Бенямин, Ханс-Георг Гадамер, Умберто Еко, Сюзан Зонтаг, Шевцова-Водка, Петер Щомпка, Цветан Тодоров и български теоретици като Ивайло Дичев, Ивайло Знеполски, Никола Станев, Катерина Гаджева, Цочо Бояджиев и др. Основните източници на емпирична информация са лични колекции, предоставени от включените в изследването автори, он- и офлайн публикации и проведени с тях интервюта. Една от представените колекции е на автора на изследването.

## **ДИСЕРТАЦИОННА ТЕЗА**

Основни характеристики на субективния фотодокумент са подчертано личната гледна точка, позиция и изразни средства на автора по отношение на обективните събития от заобикалящата го действителност, без това да променя по какъвто и да е начин същността, респективно визията, на наблюдаваните събития. За да се изявят тези характеристики, е необходимо да се проследи в продължителен период от време работата на автора по една или няколко теми, които по същество представляват изобразително търсене на истината за процеси, проблеми или събития.

## **СЪДЪРЖАНИЕ НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД**

Изследването е с класическа структура: предговор, четири глави, заключение и две приложения.

### **ПЪРВА ГЛАВА**

#### **ПОЯВА И РАЗВИТИЕ НА ЯВЛЕНИЕТО „ДОКУМЕНТАЛНА ФОТОГРАФИЯ“ ПО СВЕТА И В БЪЛГАРИЯ. СУБЕКТИВЕН ФОТОГРАФСКИ ДОКУМЕНТ.**

В началото на първа глава изследването прави балансирана панорамна „снимка“ на общественно-политическите, технологичните и културните обстоятелства, т.е. на *контекста*, в който се появява феноменът фотография. Обосновава се *неизбежността* на това откритие и употребата му във века на индустриализацията, продукт на идеите на Просвещението, и в свят, който за европейската цивилизация в течение на няколко столетия е увеличил неколкостранно размерите си. Проследява се появата и развитието на жанрови тенденции, в чиято основа стои документалната същност на фотографския образ през XIX в., преди терминът да се социализира във фотографските практики като: снимането на археологически артефакти и паметници на архитектурата или първите фотографии от места на военни действия (работата на Роджър Фентън и Феличе Беато от Кримската война; Беато снима колониалните войни в Индия и етнографски мотиви в Япония; фотографирането на Гражданската война в САЩ е поверена от президента Линкълн на екипа на Матю Брейди). Появява се социалната фотография, насочила вниманието си към проблемите на града с ясна цел – социална промяна. Първите опити в тази посока прави О. Г. Рейландер в средата на века в Англия, но неговите фотографии, подобно на пикторалистичните му работи, са грижливо аранжирани. Първите наистина документални социални фотографии се появяват малко по-късно в Дома за работещи бездомни момчета на д-р Томас Барнардо в Източен Лондон и в книгите по фотожурналистика на Джон Томсън и Томас Анан. В края на века в тази стилистика работи немският илюстратор и фотограф Хайнрих Циле, а отвъд океана – Алис Остън и Джейкъб Рийс, който снима бедняшките квартали на Ню Йорк и успява да предизвика дебат в общината, който да доведе до благоустройствени действия. В Русия гладът и бедността вследствие стихийни бедствия в началото на 90-те години на XIX в. документира Максим Дмитриев.

По-тесният смисъл на съвременното съдържание на понятието „документална фотография“ до голяма степен се определя от развитието на американската фотодокументалистика през първата половина на XX в. Фотографията от Втората световна война и последвалите я важни за историята на фотографията събития обогатяват инструментариума на документалната фотография в общите ѝ пространства с фотожурналистиката и подчертават разликата между двете – първата може да бъде и дългосрочно изследване, докато втората е свързана с непосредственото информиране на обществото за случващото се в момента.

Документалната фотография се развива по времето на Голямата депресия в САЩ от 30-те години, за отразяването на която правителствената администрация наема легендарни фотодокументалисти като Доротей Ланг, Ръсел Лий, Уокър Еванс. Изследванията на тази група продължават общо повече от 10 години. Архивът, получил се като резултат, е една от най-големите документални колекции, правени някога. По това време получава разпространение и терминът „документална фотография“.

Тя е обект на научен интерес в редица академични центрове в цял свят. Бакалавърски, магистърски и докторски тези, насочени към документалната фотография като предмет на изследване или като част от интердисциплинарно проучване могат да се открият в архивите на университети в САЩ, Австралия, Великобритания и други страни. Приведени са примери за интервала 1998–2011 г. от университетите: Флорида; Университетът Емори, Атланта, Джорджия; Грифит, Бризбейн, Австралия; Голдсмит университет, Лондон; Училището по изкуства и комуникации, Факултета по култура и общество, Малмьо, Швеция. Направената справка за 46 университета по света, включващи като дисциплина или част от интердисциплинарна подготовка понятието „документална фотография“ към 10.08.2015 г. показва, че 20 са на територията на САЩ, 13 – на територията на Обединеното кралство, 5 – на територията на Австралия, 2 – в Канада, 1 – в Нова Зеландия, останалите – в Чехия, Германия, Холандия и Испания. Две разработки са в област, близка до настоящото изследване: Марисол Да Силва: „Мястото на субективността в документалната фотография в медиите“ – публикация на Куинсланд колеж по изкуствата към университета Грифит, Бризбейн, Австралия, 2009 г. Авторът защитава тезата, че позитивистичната „обективна“ идеология на “National Geographic“ и субективните разследвания на трима фотографи представят коренно различни гледни



точки и доказателства за ядрените опустошения вследствие на аварията в Чернобилската електроцентрала в бившия СССР. В дипломната работа „Субективната документална фотография в Чехия“ на Михал Попьелуш за присвояване на образователна степен „бакалавър“ в Силезийския университет в Опава, Чешка република, 2012 г. изследването е насочено към работата на чешки автори от последното десетилетие на XX и първото на XXI век. Специално внимание е обърнато на изразните средства, характерни при създаването на субективен фотографски документ. Тези разработки фокусират вниманието си върху двете основни характеристики на предмета на настоящото изследване – специфичната лична гледна точка на автора върху обективната действителност и особеностите в поетиката на тази област от фотографската практика.

След обособяването на параметрите на научното търсене се очертават границите на различни фотографски практики, близки до или включващи се в рамките на фотодокументализма, разглеждат се етимологията и семантиката на основни понятия, предлагат се работни дефиниции на термините, цитират се мнения по въпроса от световни авторитети на хуманитарната мисъл. Проблемните зони са илюстрирани и с примери от съвременността. Отношенията между основни фотографски практики са представени в графичен вид (фиг.1.).

За непродължителното от гледна точка на историята на цивилизацията съществуване – около 180 години – феноменът „фотография“ си изработва терминология, извлечена от практиката и заимствана от близки като визия изобразителни дейности. Не трябва да се забравя обаче, че тя с лекота постига резултат, който е еталон и цел за изобразителното изкуство столетия наред – точното пресъздаване, достоверно „копиране“ на заобикалящата действителност. Характеристиките на реализма в изкуството на XIX в. са много близки до качеството на „машинните“ изображения *документалност*. През годините този фотографски идеал трупа емпиричен материал, останал в съкровищницата на световната култура и довел до изключително високо ниво критериите за припознаването на един продукт на фотографската образност за произведение на изкуството. Фотодокументалистиката се обогатява с антропологични и културологични изследвания с помощта на фотографията като търсене на същността и *истината* за процеси, протичащи в различни обществени формации в дълбочина, точното формулиране на проблемни области, разкриването на причините, пораждащи проблемите и пътищата за тяхното решаване.

Фиг.1.



Така практиката довежда до настоящото поле на битуване на термина „документално“ като фундаментален, обхващащ няколко различни вида фотографска (и кинематографична, извън интереса на настоящия текст) дейност, обединени от фактологична и изобразителна точност и насочени към цялостното представяне на

истини, скрити под пластове манипулативни твърдения или покрити от информационно затъмнение.

След определянето на приложните пространства, засягащи границите на настоящото изследване, се прави следващ опит за историческо контекстуализиране на фотографията в актуални културни пространства във времето на нейното утвърждаване. Проследява се реалистичната линия в изобразителното изкуство от античността през Ренесанса до процесите в Северна Европа през XVII в., Гоя и наполеоновите войни. Разглежда се появата на реализма като стил в живописата (Гюстав Курбе). Идеята за реализъм е проникнала дълбоко в творческите процеси по това време – тогава се появява реалистичният роман (а XIX в. е времето на разцвета на романа като литературен жанр) – Балзак, Зола, Мопасан, Флобер във Франция; Дикенс в Англия; Томас Ман в Германия; Достоевски и Толстой в Русия и др. Разклонение на реализма е и натурализмът в живописата и литературата, който е повлиян от фотографията, веризмът в операта и т.н. Отбелязва се появата и мястото на киното в процеса и се проследяват основните моменти на развитието на реалистичната традиция през XX в. в променената обществено-политическа и най-вече идеологическа среда. Отбелязва се терминологичният „преход“ от многозначния и неопределен вече „реализъм“ към документализъм в различни сфери на съвременното изкуство. С характерния си ретроспективен и коментиращ поглед постмодернизмът не пропуска и фотографията, като я извежда до равнопоставен в историческото пространство и културата феномен, до гледна точка към миналото. Краят на XX в. малко изненадващо е време, в което фотографията заема възлово място сред визуалните технологии, с които борави изкуството.

Достигнало до тези обобщения, изследването се връща към конкретиката на своя обект и прави обзор и анализ на обществено-политическите, културни и най-вече фотографски реалии в България във времето между 1944 и 1989 г., като ги съотнася с тези в останалата част от света. Търси обяснение на процесите както в микро-, така и в макроплан като диалектика между технологичен прогрес, водещ до глобална промяна в комуникациите и от двете страни на Желязната завеса, и наложените, постепенно пропукващи се идеологически рамки. Отбелязва се нееднозначната роля на Международната федерация за аматьорска фотография (ФИАП), обединение на повече от 80 регионални организации от всички части на света, в този процес. Подложена е на

анализ ролята на организираното фотолобителско движение в България, появата и мястото на Клуба на фотодейците в България (КФДБ) и списание „Българско фото“ като полезни, макар и с влияние предимно в средите на професионалната общност. От значение е фактът, че на тези активности се гледа като на нещо периферно и не така съществено като творческите съюзи в другите области като литературата, пластичните изкуства и т.н., където контролът е много по-силен. Това позволява на КФДБ да създаде широка мрежа от събития в цялата страна – конкурси, фестивали, пленери, които дават възможност за изява и за лични контакти между фотографите. Страниците на списанието стават място за представяне на различни гледни точки, за дебат върху ценностите, за информиране за световни събития; тиражът достига 10 000 бр. и част от него се разпространява в другите социалистически страни. Там също се публикуват пропагандни статии и има ограничения, но цензурата е много по-слаба от тази в тиражните партийни издания. Това е причината още тогава да се наблюдава негласна разделителна линия между фоторепортерите, тичащи по събития и по необходимост съобразяващи се с политиката на изданията, за които работят, и фотолобителите, които реализират по-свободно идеите си, докато професионално са заети в други области на човешката дейност.

## ВТОРА ГЛАВА

### **ОСНОВНИ МОМЕНТИ В РАЗВИТИЕТО НА ДОКУМЕНТАЛНАТА ФОТОГРАФИЯ ПО СВЕТА ПРЕЗ XIX И XX ВЕК.**

Научното търсене се насочва към начина, по който е приет новият изобразителен способ от обществеността и от научната мисъл и към пътищата, по които той се социализира. Обръща внимание на неизбежната начална зависимост на фотографията и стремежът ѝ да подражава на изобразителното изкуство, което има хилядолетна история зад себе си. Отбелязва появата на пикторализма и в противовес – търсенето на собствен език на фотографския образ, обвързан по-тясно с неговата реалистична същност във времето от средата на XIX в. до 90-те години на XX в. (краят на периода съвпада с този на обекта на изследването). В историческия обзор са цитирани изказвания на съвременници от различни етапи на процеса и на възлови за развитието на реалистичната традиция автори.

В самото начало фотографията изглежда странно и необичайно за обикновения човек и постепенно опипва своите граници, търсейки място в обществения живот. За повечето хора обектът и изображението са тъждествени, хората все още не гледат на фотографията като на образ. Минават години, преди в нея да започнат да се търсят някакви изобразителни достойнства. Изследването отбелязва двете посоки в развитието на фотографските практики в края на XIX в. – пикторалистичната и реалистичната, като обръща по-сериозно внимание на втората. Цитиран е инж. Петер Тауск, според когото знакови за тази нова посока на развитие на фотографския образ са Алфред Стиглиц (САЩ), граф Джузепе Примоли (Италия), Йожен Атже (Франция), Аугуст Зандер (Германия), Джовани Варга (Италия), Пол Странд (САЩ), Джейкъб Рийс (САЩ), Луис Хайн (САЩ), като се подчертава промяната в реалистична посока на предпочитанията на Стиглиц, който стои в основата на американската творческа фотография в началото на XX в. Критиците определят новия стил на работа като „чиста фотография“ (pure photography) или „пряка фотография“ (straight photography).<sup>5</sup> Класикът на фотодокументализма Йожен Атже десетилетия наред снима стария Париж с голяма дървена камера върху статив, използвайки технология от средата на XIX в.. През 20-те години на XX в. работите му впечатляват наскоро пристигналият от САЩ Ман Рей и асистентката му Беренис Абът, която след смъртта на Атже представя негова колекция в МОМА – Ню Йорк, където френският фотограф жъне небивал успех. Проследява се реалистичната линия в модернистичната фотография от 20-те и 30-те години на XX в. – руският конструктивизъм, Баухаус и „Нова предметност“ в Германия: процеси, свързани с последствията от Първата световна война и революциите в двете страни от 1917–1919 г. В основата на динамичния фоторепортаж, появил се през 30-те години, стои и технологичният напредък – все по-бързо развиващата се индустрия и появата на първите 35 мм фотоапарати, както и увеличаващата се чувствителност на фотоматериалите. Не по-малка роля за развитието на хуманистичната документална фотография изиграва появата на периодичните илюстрирани издания. Пионери в тази област са „Вю“, създадено през 1928 г., „Берлинер илюстрирте цайтунг“, „Мюнхенер илюстрирте пресе“ през 1929–1930 г. и „Лайф“, създаден през 1936 г., а през 1939 г. – „Пари-Мач“. Много основен момент в развитието на живата документална фотография е Втората световна война. Снимковият

---

<sup>5</sup> Тауск, Петер. Развитие на фотографията през XX век. // Българско фото, 1973, №2, с. 38.

материал, натрупан по време на войната, дава силен тласък на хуманистичната традиция и развитието на изразните средства на фоторепортажа. Знаково в това отношение е създаването в Ню-Йорк през 1947 г. на първата фотографска агенция – синдикат „Магnum“. Социалният живот на този тип фотографии започва на страниците на периодичния печат, но с течение на времето доказва непреходната си стойност; творбите на големите в жанра многократно са препечатвани и в крайна сметка намират своето място в галериите и музеите като безспорни образци на фотоизкуството. Тук всяко изреждане на имена би довело до дълъг списък или до пренебрегване на сериозни автори, тъй като в момента „Магnum“ наброява около 500 членове. Достатъчно е да се споменат четиримата основатели, преминали през ада на Втората световна война – Анри Картие-Бресон, Робърт Капа, Дейвид Сиймор–Чим и Джордж Роджър. Не толкова свързана с пресата е френската хуманистична школа, оформяща се от 30-те години на ХХ в., от която освен Картие-Бресон могат да се споменат Андре Мартин, Едуар Буба, Изис, Робер Доано, Сабине Вайс, Уили Ронис и много други, както и унгарците Брасай и Андре Кертес. В следващия етап от развитието на документалната фотография се появява „загубеното“ следвоенно поколение. През 1955–56 г. швейцарецът Робърт Франк предприема пътуване из САЩ, след като печели стипендия Гугенхайм. Резултатът е книгата „Американците“, излязла от печат във Франция през 1958 и в САЩ през 1959 г. Предговорът е на Джек Керуак. Методът на работа, както самият автор го описва, е на „нерешаващия миг“ – противно на „решаващия миг“ на Картие-Бресон. Неговата фотография не може да се нарече журналистическа, но със сигурност е документална. На нея може да се гледа като на предвестник на вълната от документални произведения (не само във фотографията) от 70-те години. Документалните школи на САЩ и Япония от това време се отърсват от артистичния ореол на сюрреализма и открито се вглеждат в заобикалящата ги действителност. В САЩ други представители на това течение са Даян Арбъс, Лари Кларк, Нан Голдин, Уилям Клайн в някои свои работи и др. Японската хуманистична документална школа създава своите произведения, проследявайки последствията от атомните бомбардировки над Хирошима и Нагасаки в края на Втората световна война. Нейни представители са Шомей Томацу и Кикиу Кавада.

На фона на тази историческа картина изследването търси автори с ярко изразен и различим собствен почерк, които максимално да се приближат до обекта на

авторовия интерес. И ги намира както в лицето на голяма част от дотук представените, така и на Йозеф Куделка, Себастиао Салгадо, Мартин Пар, Борис Михайлов. Собственият стил най-просто може да се опише като такава характеристика (на документалната фотография), която прави разпознаваемо едно непознато изображение и насочва към работата на точно определен автор. Това е съвкупност от белези като: тематични, жанрови и сюженти пристрастия, предпочитани типажи, композиционни и тонални решения, работа с цвета и със знаците в изображението, графични похвати, подход към обекта, планове и т.н.

Куделка е типичен пример на автор, правещ субективна документална фотография. Член на „Магnum“. Има подчертано личен прецизен изобразителен стил, продължително работи върху тема, която сам е избрал, изхожда от ясна хуманистична позиция. За отбелязване в работата му е, че не е особено респектиран от жанрове и подходи – фотографиите му, правени по репортажния метод, спокойно съжителстват с индивидуални и групови портрети, в които ясно се усеща неговото присъствие, и със снимки без човешко присъствие. Стилистичните му средства включват богат композиционен арсенал: многопланови изображения, предпочитание към динамиката на широкоъгълната оптика, виртуозна работа със светлината, видима структура на филма, засилен контраст.

Украинският фотограф Борис Михайлов е известен с работите си, показващи постсъветска Украйна. За него няма теми табу, голотата не е естетизирана, нито еротизирана. Тя е по-скоро безполова и травмизирана, едновременно с това естествена и жизнена. Въпреки, че дорисува и наивистично оцветява фотографиите си (като непослушно дете), те носят силно документален характер.

Себастиао Салгадо е известен с грижливо подготвяните си проекти в различни травматични точки на света. Характерно за неговия стил освен темите е работа само в черно-бяло, естетизирани композиции и сочност на тоновете. Мартин Паар е член на „Магnum“, насочил вниманието си към консуматизма и кича в различни точки на планетата. Работи агресивно и иронично в цвят, в много случаи с остро осветление от репортажна или рингова светкавица.

## ТРЕТА ГЛАВА

### БЪЛГАРСКИ АВТОРИ И КОЛЕКЦИИ

#### ЗА ПЕРИОДА 1970–1991 г.

В началото на третата глава се прави кратък обзор на актуалната за обекта на изследване общественно-политическа ситуация в страната, за да бъде достатъчно ясен контекстът, в който са се появили тези творби. Следва представянето на авторите по хронологичен принцип – според времето на създаване на произведенията. Включените примери са предоставени от авторите с тяхното съгласие за публикуване в научна разработка, с изключение на тази на Йордан Йорданов, който вече не е между живите. Електронният му архив е получен от колекционера на негови произведения Рафаело Казаков и се публикува с неговото съгласие; втората колекция, непредоставена пряко от автора, е тази на Жеко Василев, който живее в САЩ. Използвана е информация от неговия сайт<sup>6</sup>.

*Николай Василев* е представен с две колекции. „Войска“ е снимана в периода 1969–1973 г., докато авторът отбива редовната си военна служба в различни поделения в страната. Започва с изпращането на новобранците на гарата и показва живота на войника отвътре, в неговото ежедневие, без парадната патетика на пропагандните материали – чистене на оръжие, почивка, обратното броене на календара, полевата кухня с баките и канчетата, млади мъже без униформи, по бельо – явно през лятото. „Кремиковци“ е снимана в края на периода – през 1988 г. Авторът получава разрешение за неограничен достъп и работи по темата в продължение на 10 месеца. Времената са съвсем различни, в СССР кипи перестройка, може би затова фотографът е допуснат без проблеми в стратегическото тогава предприятие. И двете колекции са издържани в репортажен стил и показват открит и изучаващ поглед към света. Авторът е фокусирал вниманието си върху реалността, без да се съобразява с идеологическия канон. Сериите се срещат с публика едва след 2010 г.

*Иво Хаджимишев* е представен с три колекции. „Портрети на български творци“ е правена в продължение на повече от 20 години. Постигнати са психологизъм на образите и плътност на тоновете. Използвана е предимно естествена светлина. Методът

---

<sup>6</sup> <http://www.jackovassilev.com/>



е постановъчен. „Хенри Мур“ е резултат от няколкодневно гостуване в ателието на големия скулптор. Уловена е както виталността на майстора, така и изключителната, неземна пластичност на неговите творби. Те са едно цяло. Работата се придържа към документалната стилистика, погледът на Хаджимишев е внимателно отстранен и съпричастен едновременно. Докато представените две колекции се движат на границата с т.нар. тогава „художествена“ фотография, то „Репортажи от страната“ са снимани наистина репортажно. Но и тук авторът подхожда към натурата по същия начин – внимателно и съсредоточено, без да минава някаква самопоставена граница с натурализма, иронията и гротеската, която може да се срещне в някои от литовските майстори от този период. Снимката на малкия ученик от Родопите напомня за изключителните детски портрети на Антанас Суткус. Единствено „Лопушанската духовна музика“ носи жизнен хумор с насядалите около отрупана маса свирачи под портрета на Първия и лозунга под него. Фотографиите от тези серии са публикувани в различно време в периодичните издания, за които Хаджимишев работи – вестниците „Поглед“ и „Антени“, списанията „Отечество“ и „Наша родина“.

*Д-р Зафер Галибов* е представен с цикъла „Студентски бригади“, правена в продължение на 10 години. Започнал я е като студент и я е продължил като сътрудник на младежките периодични издания – вестниците „Студентска трибуна“, „Жар“ и др. Колекцията на Зафер Галибов от студентските бригади през 1972–1983 г. притежава качествата на добрата фотожурналистика, представя настроенията на младите хора и техния бит на полето и по време на почивка.

*Йордан Йорданов – Юри* е представен с цикъл фотографии, правен в продължение на 19 години – от 1968 до 1987. Работата не е свързана със социална поръчка, част от фотографиите са публикувани в различно време в сп. „Българско фото“. Вниманието на автора е насочено към граничните пространства, където влиянието на идеологията и пропагандата не е достигнало – затънтени планински селца, запазили бита и ценностите си векове наред. При последното от тези пътувания от 1987 г. създава серията „Спомени от Огражден“. Творчеството на Юри Йорданов от 70-те и 80-те години се приближава до стилистиката на класическата хуманистична фотография в традицията на американската социална школа от първата половина на ХХ в. и в някои отношения до френската репортажна школа от средата на ХХ в.

*Гаро Кешишян* е представен с два цикъла – „Работници от металургичната промишленост“, правен между 1976 и 1986 г., когато той работи като инженер в ЗДД (Завод за дизелови двигатели) във Варна и „Войниците от строителни войски“. Първата колекция е предимно в жанра на портрета и по-малко в жанра репортаж, при втората преобладава репортажният метод (в останалата част от творчеството му този подход е по-слабо използван). Визията и в двата случая се приближава до тази на италианския неореализъм в киното от 50-те години на XX в. Подчертано документалният характер в случая влиза в дебат с пропагандната стилистика на официалната периодика, където работниците и армията са основни персонажи. Представените работи не са показвани или публикувани в България преди падането на Берлинската стена. През 1989 г. участват във „Фотофест“ – Хюстън, САЩ. Откупени са и от италианския колекционер Серджо Поджанела. С негово съдействие участват в пътуваща изложба в различни български градове през 2016 г.

*Милан Христов* е представен с избрана част от обширна колекция улична фотография, която се среща с публиката в последните няколко години, когато авторът се заема със сканиране на негативите си. Направена е в най-добрите традиции на жанра, водещ е уловеният миг. Без да си поставя специална задача да критикува, предизвиквайки социален или политически резонанс, Милан Христов представя реалистична картина на живота през последните две десетилетия на социалистическа България, далеч от канона на социалистическия реализъм.

*Любен Георгиев* е представен със серията си „Ковачи“, направена по време на едномесечния му производствен стаж преди дипломиране като машинен инженер във ВМЕИ – София. Това е поредната колекция – насочена към делниците на индустриално предприятие – с характерна изострена графичност, репортажни умения и експериментиране с формата, където авторът използва кинематографични похвати. Монтажът, играта с плановете недвусмислено насочват към филма „Фотоувеличение“ на Микеланджело Антониони и правят директна препратка към основната идея, прокарана във филма – ако човек се вгледа, фокусира и задълбочи в детайлите на видимото, оказва се, че нещата не са съвсем такива, каквито изглеждат на пръв поглед.

*Соня Станкова* е представена с „Репортажни портрети в студио“. През втората половина на 80-те тя работи в едно от пловдивските фотостудиа на ОЦФФФ (Окръжен център за фотопропаганда, фотореклама и фотоуслуги – регионален филиал на Държавно предприятие „Българска фотография“), където снима портрети за спомен и

лични документи. Там ѝ идва идеята – докато човекът се е разположил на столчето, да смени портретния обектив на широкоформатната камера с широкоъгълен и да направи още снимки на неподозирация „обект“, вече в цял ръст. Така се получава документална в същността си фотография, странна амалгама от нагласеност (при лицето) и непринуденост (на тялото, защото човекът не знае, че и то влиза в кадър).

*Жеко Василев* живее и работи в САЩ. Неговата стойностна социална фотография от 80-те години смесва репортажния и постановъчния (режисирания) методи, което в голяма степен го отдалечава от принципите на документалната фотография.

*Антоан Божинев* е представен с две колекции – „Щастливците“ и „Социалните домове в България“, правени през втората половина на 80-те години на XX в. в различни градове и села на България. Първият цикъл показва живота в циганските гета. Тази етническа група не е еднородна, но се държи сплотено и трудно се адаптира към обществения живот на страната, в която се намира. Вторият цикъл представя истината за домовете за социални грижи. Авторът успява да посети 5 заведения в плевенския регион и в гр. Лом. Методът е репортажен, а поредиците – документални.

*Доц. д-р Росен Коларов* участва с две колекции под общото мото „Непожеланите“. През 1988 г. като млад лекар се включва в доброволна инициатива на група медици с различни специалности за оказване на квалифицирана медицинска помощ в домове за деца, лишени от родителска подкрепа. Организаторите на хуманната инициатива са в основата на създадено дружество, подкрепено от „Киндердорф SOS интернешенъл“, което дава началото на деинституционализирането на социалните грижи. Предоставените за целите на настоящото изследване фотографии не са публикувани до момента. Колекциите са документални, използван е репортажен метод на работа.

Изборът на авторските колекции е направен на базата на характеристиките, приети в работната хипотеза на дисертационния труд. Това е емпиричен масив, който дава възможност за съпоставка, за сравнителен анализ със средствата на избрания интердисциплинарен инструментариум, за синтезиране на изводи и обобщения, които да подкрепят или отхвърлят предположеното в началото на изследването, като достигнат и до резултати, важни за практиката.

Преди да се пристъпи към детайлен анализ на емпиричния материал, могат да се направят някои съпоставки и обобщения на базата на представените дотук разработки и

автори. Дисертацията на Да Силва (Куинсланд колеж по изкуствата към университета Грифит, Бризбейн, Австралия)<sup>7</sup> фокусира своето внимание върху съществената разлика в резултатите от работата по една и съща тема – последствията от аварията в Чернобилската АЕЦ между екипите на “National Geographic” и независимите фотожурналисти Йозеф Сивенки и тандема Робърт Кнот и Антоанет де Йонг, публикувани в независимия сайт “The Digital Journalist”. Акцентът тук е върху предимството на необременената от политиката на изданието открита авторска позиция и възможността, която тя дава за достигане до истината по въпроса. За Да Силва ценното в случая е независимото от съображения от всякакъв характер субективно отношение към проблема. Разработката на Михал Пьопелуш от Силезийския университет в Опава, Чехия, търси субективните характеристики на документалната фотография най-вече в изразните средства, в някои повтарящи се изобразителни фигури, в структурата на изображението, в използването на снимачни подходи и лабораторни техники. В известна степен и двете позиции имат право, дори взаимно се допълват. Но са и едностранчиви. Отправната точка на всяка снимачна задача е изборът на тема. Темата трябва да е ясно формулирана, добре фокусирана и да носи социална значимост, да вълнува хората. На второ място идва въпросът за начина, по който да се поднесе информацията, т.е. въпросът за поетиката, за изразните средства. Въздействието върху реципиента е в обратен ред. Би било наивно да се смята, че субективният документализъм по света е стил и използва някакъв ограничен набор от изразни средства. Приемливо и обяснимо е един автор да има собствен стил (дори и във фотографията). Това може да е вярно и за група автори, дори и за национална школа за определен период от време. Фотографията не прави изключение от останалите повече или по-малко творчески дейности – и при нея има модни течения. Но твърде пресилено е да се твърди, че феноменът „субективен фотодокументализъм“ в световен мащаб и във времето може да бъде характеризиран с набор от изобразителни решения или обща стилистика.

Какво тогава може да обедини творби от автори от различни страни, работили по различно време, около понятието „субективен фотографски документ“? На първо място, дълбоката мотивираност в избора на тема („Ето това е моята тема!“). Усещането, че в тази посока може да се каже нещо важно, което не е казано достатъчно ясно, и че

---

<sup>7</sup> [http://www98.griffith.edu.au/dspace/bitstream/handle/10072/31889/62985\\_1.pdf?sequence=1](http://www98.griffith.edu.au/dspace/bitstream/handle/10072/31889/62985_1.pdf?sequence=1)

авторът е този, който може да направи това най-добре. Последното може да означава две неща – или че този автор има смелостта да говори открито за това, които другите премълчават, да търси надълбоко там, където другите са спрели, или че той притежава инструментариума да го направи по най-добрия начин. Или и двете едновременно.

Джон Шарковски, куратор на фотогалерията на Музея за съвременно изкуство в Ню Йорк, в коментара си към една фотография на Йозеф Куделка пише: „Йозеф Куделка е прекарал почти целия си фотографски живот в снимане на цигани в Източна Европа (почти вярно към датата на публикуване в БФ, 1991 г., б.а.). Той прави това не защото са му го поръчали, нито пък защото смята, че светът ще му бъде благодарен, а защото намира обекта си неизчерпаемо възхитителен, а може би и защото циганите изглеждат така изложени на опасност, без вероятност да оцелеят дълго време било в Източна Европа, било другаде“.<sup>8</sup> На Шарковски не може да се отрече нито ерудиция, нито усет. Но това, че вижда в снимките на Куделка преди всичко поезията, говори, че му липсва каквато и да е опитност от реалното битие в Източна Европа преди падането на Берлинската стена, а това определено изважда събитията от техния контекст. Куделка е направил един цикъл от живота на циганите в тогавашна Чехословакия, Унгария и Румъния, за който могат да се кажат само суперлативи. Но в същото време това е антиутопия, в която той се спасява, черпи от нея жизнена сила; това е метафорично отрицание на едно съществуване, за което Шарковски няма никаква представа. Ето тези противопоставяния са и конотацията на част от представените колекции.

При работата на Салгадо, който е пословичен с подхода си към темите – както в Африка, така и при другите му големи цикли – прозира задълбочено проучване на проблема, на това какво се случва, коя част от него е получила гласност и коя не, колко хора са засегнати от проблема, до логистиката на неговите собствени действия – придвижване, продоволствие, достъпност на местата, степен на опасност и т.н. След същинската работа следват също така добре организирани ПР акции и разпространителски стратегии, така че (обикновено) печатният продукт да достигне до максимално широка аудитория. За целта се използват утвърдени комуникационни канали.

---

<sup>8</sup> Божинов, А., Василев, Ж. //Българско Фото в антикриза, юли 1991 г., с. 38.

Има съществена разлика между работата на документалистите в свободното либерално пространство и тези, работещи в тоталитарни държави. Първите поднасят алтернативна гледна точка или представят проблем, за който информацията е оскъдна или изопачена в медиите, като различните позиции по въпроса имат равни права на съществуване. При вторите не е така. В тоталитарната държава всичко е идеология – от външния вид до вътрешния свят се дели на правилно и неправилно – прически, дрехи, теми за разговор, позиции по основни въпроси, дори хуморът. Всяко съобщение, вербално, изобразително или мултимедийно, което представя позиция, различна от официалната, влиза в конфликт със системата и със създадения от нея митологичен модел. И в двата случая е налице политическо действие, но в първия случай то е насочено и очаква адекватна реакция на общество от демократичен тип, където се спазват базови договорености като свобода на словото и равнопоставеност на мненията. При втория случай във всяко подобно действие се провижда бунт срещу съществуващия порядък. Документалното представяне на неблагоприятните условия на труд и дискомфорта в индустриалното предприятие или военното поделение не биха могли да доведат до подобряване на въпросните условия, но със сигурност могат да бъдат сметнати за подривни спрямо официалната патетично-пропагандна иконография на труда и на армията – защитник на родината. А изваждането на показ на така наречения „заден двор“ на социалистическото общество (на маргиналните групи, на етническите малцинства, на социалните домове, на затворите, достъпът до които е твърде ограничен и които старателно са изтласквани в периферията, вън от общественото внимание) може да доведе и до репресивни действия към автора на такъв материал. Това е причината голяма част от проблемните произведения да не получат достъп до комуникационните канали на пропагандната машина, а някои и въобще да не бъдат показвани преди 1989 г. Още една разлика вътре в самата социалистическа система, която става особено видима днес – тази между страните в централната част на Европа – Полша, Чехия, Унгария и в югоизточната част, по-специално България като верен сателит на СССР. Преди 1944–1945 г. първите имат по-продължителна демократична история и създадено гражданско общество, докато у нас то е все още в период на оформяне. Това е причината за намесата на Варшавския договор във вътрешния живот на тези страни съответно през 1956 г. (Унгария) и 1968 г. (Чехословакия) – наказателна санкция срещу свободомислие; за събитията от 80-те години в Полша. Причина е и за това, че работата на Йозеф Куделка в Чехословакия е

по-популярна за времето си от тази на българските фотографи, обърнали се към подобна проблематика у нас десетилетие-две по-късно.

Що се отнася до различимите авторски стилове, те са видими в представените в края на втора глава автори – прецизните (всеки по свой начин) в черно-бялата стилистика Куделка и Салгадо, остро-небрежният и странно жизнеутвърждаващ Борис Михайлов, който след като изкопира снимката, инфантилно драска и оцветява върху нея, и ироничният, достигащ често до сарказъм Мартин Пар, разглеждащ като под лупа на остра светлина поглъщащата лъскавина на евтиния кич. Тук се появява още един въпрос – този за мярата. Субективният фотодокументализъм (такъв, какъвто се оформя от работната хипотеза и от работите на представените автори) е с прецизно отношение на автора към формата. Въпросът е докъде може да се стигне с перфекционизма? Няма ли опасност този перфекционизъм да измести вниманието на реципиента от проблема към естетическата стойност на продукта? Въпросът е напълно резонен, има такава опасност. Произведенията на добрите автори са органично единство между форма и съдържание и те зависят както от уменията, така и от културата и темперамента на автора.

## ЧЕТВЪРТА ГЛАВА

### **ОБЩИ ХАРАКТЕРИСТИКИ НА СУБЕКТИВНИЯ ФОТОГРАФСКИ ДОКУМЕНТ. ОБОБЩАВАНЕ НА РЕЗУЛТАТИТЕ ОТ ИЗСЛЕДВАНЕТО. МЕТОДОЛОГИЯ И ОСНОВНИ МОМЕНТИ ПРИ СЪЗДАВАНЕ НА СУБЕКТИВНО-ДОКУМЕНТАЛНО ФОТОГРАФСКО ПРОИЗВЕДЕНИЕ.**

На базата на събрания теоретичен, исторически и емпиричен материал четвъртата глава насочва вниманието си към границите и същността на явлениято „субективен фотодокументализъм“ и търси отговори на двата въпроса, предмет на изследването – възможно ли е било създаването на субективна документална фотография и нейната реализация в публичното пространство през периода 1970–1991 г. – периодични печатни медии, общи и самостоятелни изложби, придобиване на произведения от музеи, галерии, частни колекционери. Резонно е за целта, като се формулират конкретните външни белези на едно произведение на фотографския

фотодокументализъм, да се вземе предвид конкретната общественно-политическа ситуация, културната и медийна среда, личната позиция и мястото на автора и изследваните в произведенията проблеми в тази среда (херменевтичен анализ), използваните в изображенията знаци и символи, кодове, целящи отправянето на съобщение към зрителя (семиотичен анализ), отношението на представените произведения към актуалната обществена ситуация, начините на възприемане на въпросната творба, кой какво би прочел в нея (дискурсивен анализ), използвания от автора изобразителен арсенал (иконографски анализ), след което да се определи отношението на представените колекции към общата схема. Емпиричният масив е в пресечна точка на вниманието на няколко обособени области на знанието – полето на медиите и комуникацията, философията на езика – и не на последно място, собствената територия на изображенията (изкуствознанието и художествената критика). Поради факта, че различните гледни точки и подходи към емпириката не са обозначени и спазвани последователно, вместо тях се употребява по-обобщаващото понятие „интердисциплинарен анализ“. При съпоставка на характеристиките, посочени в работната хипотеза, с тези на емпиричните единици и при извършването на аналитично-синтетичния процес се обобщават резултатите и се дефинира понятието „субективен фотографски документ“. Опозицията субективно-обективно в случая има съвсем конкретно значение. Ако понятията се разглеждат абстрактно, по абсолютен смисъл, обективността би била характеристика на отстранен обобщаващ поглед, намиращ се извън обекта на наблюдение (социума). Всяко друго вътрешно „гледане“ неизбежно е субективно, още повече когато се отнася до такава практическа дейност като фотографията. „Обективна фотодокументалистика“ всъщност е стремеж към доближаване до един обществено възприет модел на обективност. В практиката и най-вече в изразните средства това е придържането към консенсусна универсална визия, която по никакъв начин не демонстрира авторова позиция. За такъв стилосв подход с много уговорки може да се определи „новата предметност“ от зората на модернизма във Ваймарската република и продължилата я традиция на немската типологична фотография. В тази плоскост субективният фотодокумент не ограничава авторовото виждане и изразяването на собствена позиция както във формален, така и в съдържателен план.

Характеристики на субективния фотографски документ:



а) представлява разгърната фотографска форма, (наблюдение, свидетелство) работа по тема, продължително във времето изследване върху процес, проблем или събитие, което засяга малки или по-големи групи хора, свързани с въпросния процес, проблем или събитие.

б) документира реално съществуващи факти, процеси, проблеми или събития, без да ги манипулира в каквато и да е посока.

в) поднася нова или допълнителна и недостатъчно огласена информация, която цели документирането и/или промяната в отношението на обществото към проблема (ситуацията) с цел неговото решаване или промяна към по-добро.

г) носи видимо субективен характер, което се изразява както с авторски стил (почерк, код), така и със сериозна лична мотивация, ясно декларирана и последователно защитавана позиция по темата.

д) съдържа изобразителна и текстова част, които са равнопоставени и взаимно се допълват. Текстът вербализира цялото, предоставя информация, която снимковата част не може да поднесе, а фотографиите са визуалната му компонента.

е) достига до обществото по познатите канали за комуникация – масмедииите (предимно печатни по времето, за което става въпрос, но напоследък и електронни), културните структури – общи и индивидуални изложби, галерии, музеи.

При съпоставката с емпиричния материал става ясно, че има характеристики, които са по-съществени, за да бъде едно фотографско произведение определено като субективен фотодокумент и такива, които са по-периферни.

Цитирани са мисли, свързани с разгърнатите фотографски форми и симбиозата между текст и визия на Ролан Барт и Петер Щомпка. Представени са и текстове, свързани със семиотиката на фотографското изображение и неговите конотативни кодове от Ролан Барт, Умберто Еко и Кристиан Мец. Направен е сравнителен анализ на елементите от емпиричния масив и авторски разсъждения върху кода „стил“ от дистанцията на времето. Предложено е кратко определение на субективния фотодокумент – документална фотография със стил. Направен е окончателен подробен анализ на емпиричните единици с извеждане на типологични характеристики от елементите им. Резултатите са синтезирани и обобщени в табличен вид. Следва сравнителен анализ на изнесените в таблицата резултати по всяка от характеристиките, който засяга както емпиричния материал, така и самите характеристики. Оценява се важноста им по отношение на продукта „субективен фотографски документ“.

Табл. 1.

Характеристики на СФД	Разгърната фотографска форма, дългосрочна работа върху проблем или тема	Манипулации преди и след снимачния процес	Пертигентност (новост) на информацията	Субективност (различим авторски стил)	Наличие на авторски обяснителен текст	Реализация на СФД до 1991 г. – изложби, медии	Метод – репортажен	Метод – постановъчен
Автори / творби								
1	2	3	4	5	6	7	8	9
Николай В. Василев – „Войска“	да	не	да	да	не	не	да	
Николай В. Василев – „Кремиковци“	да	не	да	да	не	не	да	
Иво Хаджимишев – „Портрети“	да	да	да	да	не	да		да
Иво Хаджимишев – „Хенри Мур“	да	да, изолирани случаи	да	да	не	да		да
Иво Хаджимишев – „Репортажи“	да	не	да	да	не	да	да	
Зафер Галибов – „Студентските бригади“	да	не	да	относително	не	да	да	
Йордан Йорданов	да	не	да	да	да	да	да, в отделни случаи	да, преобладава
Гаро Кешишян – „Леярна“	да	не	да	да	да	не	да	да
Гаро Кешишян – „Войници от строителни войски“	да	не	да	да	да	не	да	
Милан Христов – „Улична фотография“	да	не	да	да	не	не	да	
Любен Георгиев – „Ковачи“	да, но сравнително кратка	да	да	да	да	да	да	

Соня Станкова – „Портрети“	да	не	да	да	да	не		да
Жеко Василев	да	да	да	да	не	да		да
Антоан Божинов – „Щастливците“	да	не	да	да	да	да	да	
Антоан Божинов – „Социалните домове“	да	не	да	да	да	да	да	
Росен Коларов – „Непожеланите“	да	не	да	да	да	да	да	
1	2	3	4	5	6	7	8	9

Въз основа на резултатите от изнесените в табличен вид данни и последващите разсъждения е дефинирано определение на предмета на настоящото изследване:

*Субективният фотографски документ в България в периода 1970–1991 г. е разгърната фотографска форма (фотоесе, серия, цикъл), дългосрочно фотографско изследване на хуманен проблем или разработка на тема, което се придържа към правилата на фотодокументалистиката, авторът не се намесва в наблюдаваните житейски ситуации, а постобработката е сведена до минимално необходимото от общоприетите стандарти за качество на изображението. Субективният фотографски документ е свидетелство за събития и процеси, повече или по-малко труднодостъпни за широката публика. Той е материализирало се следствие от сериозно мотивиран личен ангажимент на автора. Характеризира се с ясно различим авторски стил и инструментариум от изразни средства. Достъпът на субективния фотографски документ до широката публика е по обичайните канали – печатни и електронни медии, книги, изложбени пространства.*

Следва поредна съпоставка на емпиричния материал с формулираното определение и са направени изводи.

Изследването продължава с опит за извеждане на общовалиден метод, последователност от действия за създаване на субективен фотодокумент. Включва разсъждения върху избора на тема (тук са приведени примери от международния фотофестивал „Биенале Фодар“, ориентиран към фотоесета, с председател на фондацията и организатор на събитието А. Божинов), подготовката на план за действие, логистиката, техническото оборудване, плана за изобразително решение на темата, изпълнението, окончателното оформяне, значението на симбиозата образ -

текст и избора на начин, по който да се презентира темата. Коментарите обхващат насочването на вниманието на хипотетичния автор към проблемите на заобикалящия го свят и неговата оценка на тяхната значимост (приоритетни са недостатъчно изследвани области), подходи за преодоляване на организационни затруднения, ясна визия за целия процес, трезва оценка на ситуацията. Логистиката включва осигуряване на достъп до обекта на професионален интерес, контакт и получаване разрешение от оторизираните контролни институции там, където има такива, или поемане на премерен риск при достигане до целта без съответните разрешения, решаване на транспортната задача и осигуряване на подслон при по-дългосрочни проекти далеч от дома. Планът за изобразително решение на темата е на второ място по важност след избора ѝ. Авторът трябва да се постави на мястото на реципиента и да предвиди въздействието на един или друг изобразителен способ, собствена гледна точка към интересуващата го проблематика. Тук изборът включва много елементи, засягащи както технически и технологични въпроси на оборудването, така и стилови, жанрови, структурни, композиционни и други решения. Последният етап е изработването и представянето на завършения продукт. Това е анализ и избор на заснетия материал и тук критериите са няколко:

- изобразителен, който отчита композиционните, тонални, колоритни достойнства на всяко изображение и решение дали колекцията да се представи в цвят или монохром;
- наративни (денотационни), или каква история разказва всеки кадър (между фотографиите с близки и съвпадащи сюжети се избира един);
- семиотични, или конотационно съдържание на изображенията – какви образни знаци и символи съдържа всяко от тях и по какъв начин това ще повлияе на основната идея и на въздействието върху зрителя. Тук се отчита значението на различни предмети и други продукти на човешката дейност, живата и нежива природа и околна среда, включени в изображението, отношенията между предния и задния план, езика на тялото в портретите и фотографиите, представящи събития – жест, мимика;
- историята, която разказва цялата колекция на ниво връзка между отделните кадри (синтагматични връзки) и парадигматичната им общност.

Следва подготовка на съпътстващи текстове, избор на начина на презентиране – изложба (брой и формат на фотографиите в колекцията, материален носител – класически сребърно-желатинов процес, принтове и вид печат, хартия, полиестер, винил и т.н., рамки, на живо или под паспарту, под стъкло или други по-съвременни начини за защита, каширане), мултимедийна презентация, книга, публикации в периодиката и електронните медии – и в кои точно, участие в общи изложби и фестивали. За да има продуктът максимално въздействие, избират се няколко от каналите за неговото презентиране.

### **ЗАКЛЮЧЕНИЕ**

Изследването има за отправна точка странен факт. За „документална фотография“ в България се говори едва през последните няколко години. Въпреки че е почти ясно за какво става въпрос, всъщност се оказва, че целият набор от практики, включени в понятието, у нас е редуциран до една-две. За да се открие причината за това несъответствие е използвано наслагване на синхронен и диахронен подход при анализирането на фотографските реалии (и на производните термини) и е използван инструментариумът на сравнителния херменевтичен анализ. Направен е обзор на контекста, в който се развива феноменът фотография във и извън страната в достатъчно дълъг период от време и се проследяват тенденции, закономерности и явления, свързани със същността на процесите. Цитирани са текстове на представители на теоретичната мисъл от световен и регионален мащаб, засягащи тази материя, и е формулирана работна хипотеза. Научното търсене привлича примери от световната фотографска практика и емпиричен масив от работата на 11 български фотографа през периода 1970–1991 г., за да обособи общите характеристики на явлението субективен фотодокумент и да потърси отговор на въпроса може ли да се твърди, че то е присъствало в българската практика от изследвания период и ако да, то има ли някакви собствени специфики, които го отличават от световните тенденции. Тъй като теоретичните текстове, проследяващи общи закономерности в тясната област на българския фотографски живот през изследвания период, са твърде малко, научното търсене прилага аналитично-синтетичен инструментариум върху факти от историята и върху събрания емпиричен материал. Това дава възможност за оформяне на окончателния профил на понятието субективен фотодокумент и неговото дефиниране.

Възниква въпросът нужно ли е да се изолират, проследяват и дефинират явления от различни приложни полета на една дейност (в случая фотографията), след като и преди те са попадали в границите на някакъв термин? („социална фотография“, например). Изследването има за цел да навлезе по-дълбоко в същността на случващото се, погледнато от днешна гледна точка. Ако за екипа на Матю Брейди от Гражданската война в САЩ не е било проблем да размести разхвърляните след битка останки, за да постигне по-голям драматизъм на кадъра, при съвременната агенционна фотожурналистика строго се спазват правила за ненамеса в организацията на изображението както преди, така и след снимането (постпроцеси). Те са наложени от самата практика, особено след навлизането на цифровата фотография и обработващите я програми на битово ниво. Масовостта и достъпността при създаването на фотографското изображение днес и наличието на социалните мрежи води до появата на нови поджанрове и тематични групи, ориентирани към широки любителски кръгове, като „фотографии от пътувания“, „диви животни и птици“, „селфи“ и т.н. Това също е причина да се търсят отчетливите различия между на пръв поглед сходни фотографски практики. Но основната причина е в разводняването на стойностните критерии при недостатъчно очертаните профили на различните дейности. Както и фактът, че в края на XX и началото на XXI в. основната същностна характеристика, която извежда фотографията (и видеото) като водещи технологии в съвременните визуални изкуства, е тяхната документалност. Настоящият текст прави опит да проследи във времето тази тенденция, да очертае границите на феномена и да предложи метод, конкретна последователност от действия за създаване на субективния фотодокумент.

Остава отворен един важен въпрос – след като от общия масив на фотографската продукция за период от 20 години са намерени отличителни особености, които да отделят и да обособят част от работата на 11 български автора в специфичен вид творческа дейност, тя тогава ли се е появила, или нейните корени могат да се търсят в по-далечното минало? Едва ли началото на по-обща тенденция към задълбочената фотографска работа по тема или проблем може точно да се фиксира във времето. Тя стои в основата на всяка авторска дейност и води до завършен продукт, който в областта на фотографията е разгърната фотографска форма – серия, цикъл, секвенция и т.н., които впоследствие могат да бъдат представени в изложба, публикация, книга. Субективният фотографски документ, или иначе казано последователното изследване на събитие или процес от един автор, използващ богат творчески инструментариум, на

световната сцена има своите първи индикации в края на XIX в. и началото на XX в., но по-широко навлиза през 30-те и 40-те години на XX в., когато технологиите вече позволяват това, такова последователно изследване е заявено като кредо с появата на агенцията – синдикат „Магнум”, развива се през 50-те и 60-те и заема водещо място през 70-те, потопено в контекста на документалната вълна в литературата и театъра. Това, което го отличава от масовата фотографска продукция, повече или по-малко творческа, е неговата трудност при изпълнението, необходимостта от обемно стратегическо мислене, като структурата му напомня за по-разширените литературни жанрове и киното. Тук може да се търси причината фотографите, които работят по този начин, да са сравнително малко.

В конкретния случай – предмет на настоящото изследване – може да се каже, че появата на субективния фотодокумент естествено следва световната тенденция, а своеобразен катализатор на процеса са ограниченията във всички творчески дейности, наложени от тоталитарната машина. Преградите, поставени пред критичния ум, засилват съпротивителните сили и стимулират сериозен и задълбочен подход към разкриването на истината за проблеми, процеси и събития от реалността.

## **ПРИЛОЖЕНИЯ**

Приложенията включват публикации по темата в периодичния печат от наблюдавания период и номенклатура на заведенията за социални грижи от 1992 г., утвърдена от Министерството на труда и социалните грижи. Документът на министерството е свързан е с втората колекция на Антоан Божинов – „Социалните домове в България“ и колекцията на доц. д-р Росен Коларов.

## НАУЧНИ РЕЗУЛТАТИ, ИЗВОДИ И ОБОБЩЕНИЯ

Резултати и изводи от изследването:

- Направен е кратък исторически обзор от появата на фотографията до съзнателното ориентиране към документалната ѝ същност.
- Определени са границите на научното търсене.
- Цитирани са научни разработки, ориентирани към документалната и субективната документална фотография в различни университети по света. Предоставена е справка за 46 университета, включващи като учебна дисциплина или част от интердисциплинарна подготовка термина „документална фотография“.
- Изяснен е произходът и етимологията на основните термини и тяхната адекватност към протичащите процеси, обекта и предмета на изследването.
- Изведени са основните параметри и гранични пространства на понятието „документална фотография“ в исторически план при съпоставката му с близки и отдалечени приложни полета на медията.
- Синтезирана е графична зависимост между сходни и полярни по съдържание фотографски дейности.
- Направен е обзор и анализ на близките посоки в развитието на световната култура и изкуство, предшестващи и съпътстващи появата и обществената реализация на феномена „документална фотография“. Анализирани са общите характеристики на реализма (в различните му прояви).
- Представена е обществено-политическата и културна ситуация в България, която съпътства появата и развитието на обекта на научното търсене.
- Направен е исторически обзор на получили световно признание автори за период от почти век, чието творчество притежава особености, изтъкнати в научната хипотеза; резултатите от анализа са сравнени и синтезирани в изводи.
- Представени са 17 колекции от 11 български автора, направени през периода 1970–1991 г., придружени от кратки биографични данни и от анализ на представените творби. Колекциите са подбрани по близостта на характеристиките им към хипотетичното дефинитивно пространство,



определено на базата на лексикалните, семантични, исторически и изобразителни анализи и изводите от тях.

- Чрез различни аналитични инструменти е изследвана всяка от емпиричните единици, съпоставени са и са установени общите моменти и различията, от което са синтезирани общите характеристики на субективния фотографски документ, които са проектирани върху научната хипотеза на изследването. Резултатите са обобщени в табличен вид.
- Дефиниран е терминът „субективен фотографски документ“ за конкретния случай – България в периода 1970–1991 г.
- Съпоставени са характеристиките на отделните творби с дефинитивното пространство и са направени изводи за тяхната степен на принадлежност към явлението.
- Синтезиран е методологичен модел за създаване на субективен фотодокумент.

## РЕЗЮМЕ НА НАУЧНИТЕ ПРИНОСИ

В световен мащаб документалната фотография е постоянен обект на научен интерес през последните няколко десетилетия, като е проектирана и върху други научни области в интердисциплинарни изследвания. В България научните заглавия, чийто обект на интерес е фотографската теория и практика, се броят на пръсти. Поради това една от основните задачи на този текст е да предизвика дебат по повдигнатите и развити в него въпроси.

**Научен** принос в дисертационния труд носят:

1. Анализът на специализираната терминология и определянето на приложните полета на различните фотографски практики, техните общи и различни пространства.
2. Съчетаването на синхронен и диахронен подход при анализирането на процеси в българската фотография.
3. Анализът на творчеството на 11 съвременни български автора и значението на творбите им за историята на българската фотография.
4. Формулирането на дефинитивно пространство и определение на понятието „субективен фотографски документ“.

През последните двадесет години се наблюдава преподреждане на стойностите в областта на визуалните изкуства и тенденция към доминиращо място на фотографията и видеото точно поради тяхната документална същност, т.е. „качеството“ им за изкуството е това, че те свидетелстват. От друга страна, с появата и бързото разрастване на интернет медийното пространство се отваря възможност за разширяване на мястото за изображения и публикуване на разгърнати фотографски форми, подобно на легендарните илюстрирани списания от типа на „Лайф“, така че става нормална практика в интернет изданията да се публикуват фотоистории (фотожурнализъм). Това е добра перспектива за мястото на документалната фотография както в областта на изкуството и културата, така и в тази на масовото осведомяване. Пред тези перспективи в развитата конкурентна среда с предимство ще бъде продуктът, който едновременно носи информационна и артистична стойност, което ще му помогне да се отличи на фона на морето от изображения, заливащо масовия потребител. Възможностите за

развитие на субективния фотодокументализъм са реални в широк спектър от сферата на визуалните комуникации.

Стойността на настоящото изследване по отношение на **практиката** се определя от приложния характер на научните резултати и включва няколко основни момента:

1. Определянето на дефинитивните пространства на близки и различаващи се фотографски дейности ще помогне на практикуващите да фокусират вниманието си върху задачите, които имат да решават и в зависимост от това да си изберат един или друг подход за реализация.
2. Дефинирането на собственото пространство на субективния фотодокумент, подкрепено с примери от близкото минало с доказано качество, внася яснота в тази област от фотографската дейност.
3. Изведените в края на четвърта глава методология и алгоритъм за създаване на субективния фотодокумент могат да се следват, защото са изпитани в практиката.

## **СПИСЪК НА ПУБЛИКАЦИИТЕ, СВЪРЗАНИ С ТЕМАТА НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД**

1. Божинов, А., Андреев, Е. *Ръждясалият ключ на обичта* Отечество, година XIV, бр. 321, 28 февруари 1989, Издание на националния съвет на Отечествения фронт, с. 18-19.
2. Божинов, А. *Документалната фотография – от факта до истината* Годишник на СУ „Св. Климент Охридски”, ФЖМК, Том 23, 2016, с. 115-136.
3. Божинов, А. *Специфики в употребата на фотографското изображение в България през периода 1944–1989 г.* Newmedia21.eu. Медиите на 21 век: Онлайн издание за изследвания, анализи, критика, 26.01.2017.
4. Божинов, А. *Демитологизирането на социалистическия труд като иконичен обект.* Media-journal.info. Медии и обществени комуникации: Научно електронно списание за медии, PR, журналистика, бизнес комуникация и реклама, 07.03.2017.