

## Рецензия

от проф. д-р Пламен Шуликов (Шуменски университет „Епископ Константин Преславски“) за придобиване на образователната и научна степен *доктор* по професионално направление 3.5. Обществени комуникации и информационни науки (Медии и комуникации – манипулации в комуникацията) с дисертационен труд на тема **Манипулативни техники в езика на фотографията (Фотографските знаци и тяхното визуално въздействие при невербалната комуникация)**, представен от **Иван Александрович Захариев**, редовен докторант в катедра „Комуникация, връзки с обществеността и реклама“ на Факултета по журналистика и масова комуникация (Софийски университет „Св. Климент Охридски“) с научен ръководител проф. д-р Венцеслав Бондиков

Иван Захариев има впечатляващо целенасочена професионална кариера на медиен човек. От средата на 90-те години до днес той без прекъсване е зает в медийната сфера – и като фоторепортер в централни всекидневници, и като зам. гл. редактор. Новинарската динамика на всекидневника е очевидна предпоставка за неизбежна професионализация на фоторепортера Захариев. Ръководната длъжност в „168 часа“ и „България днес“, допускам, е уплътнила с личен опит убеждението му, че въздействие върху публиката чрез манипулативни фототехники могат да оказват далеч не само непосредствени производители на фотоизображения, каквито са фоторепортерите, но и техните ръководители. Докторантът има академичен преподавателски опит (в НБУ). Паралелно с това присъствува активно в националния фотографски живот чрез участия във фотоконкурси и чрез авторски фотоизложби. Сред тях специално бих изтъкнал „Фотоувеличение – снимки от Голямото поетично четене в 65-та аудитория“ (2018 г.) и като недвусмислено свидетелство за репортерския усет на автора за значимостта на текущия исторически момент, и, ако се съди по заглавието, като своеобразен реверанс към „Фотоувеличение“ (1966 г.) на М. Антониони, и най-накрая като потвърждение на „теорията на следата“ (К. Гинзбург), екстраполирана спрямо областта на фотографията (Ж. Диди-Юберман).

Макар и редуktivно представени, посочените обстоятелства са безспорен аргумент към уместността на тематичния избор. Те дават твърде много обещания на читателя, доколкото изследователският подстъп към манипулативните фототехники е предприет от позицията фоторепортера, т.е. обоснован е чрез личния фотографски опит на автора. Подобна щастлива среща между практически опит и изследователска амбиция е рядкост далеч не само у нас. Достатъчно е само да споменем, че един от най-вдъхновяващите трудове върху фотографията (С. Зонтаг, 1977 г.) е пресечен с практическата фотография твърде опосредствувано – чрез А. Лейбовиц. Самият Р. Барт обсъжда надълго и нашироко една фотография (1980 г.), но прави това от позицията на възприемател, а не на практикуващ фотограф. Читателят на „Camera lucida“ така и не разбира дали Барт изобщо е притежавал фотокамера. И у нас ситуацията не е кой знае колко по-различна, разбира се, с някои изключения от по-далечното минало (напр. Г. Георгиев), от по-близкото – (напр. В. Кацев, П. Бърнев) или пък от текущото ни съвремие (напр. Ц. Томчев, З. Галибов, Ц. Бояджиев, А. Божинов). Изобщо, теорията на фотографията, както основателно твърди С. Зонтаг, именно заради полемизма на отношенията си с дофотографската изобразителна конвенция не само катализира ревизията на традиционното „пролаокооново“ (Г. Е. Лесинг) изкуствознание, но дори амбициозно се пресяга към престижа на една хипотетична обща теория на визуалните изкуства. Подобна претенция стимулира приоритета на умозрението спрямо практическия опит в днешните интерпретативни подстъпи към фотографската нома. Накратко казано, това прояснява донякъде очакванията към пишещите фотографи поне отчасти да компенсират асиметрията в своите разсъждения.

Радващо е, че и предложеният от И. Захариев текст заявява подобни намерения. Най-отчетливо те са представени във II и III глава, чието изложение в по-голямата си част е основано предимно върху емпирията на фотографското познание, т.е. то е, така да се каже, спецификаторско. За разлика от тях първа глава (1/3 от общия обем на изследването) е посветена на понятието *комуникация* в неговия дефинитивен обхват. Представени са схващанията за комуникацията на Ч. Кули, У. Шрам, Х. Ласуел, К. Ховланд, С. Московичи, Н. Луман, Ч. Бергер и мн. др. Като безспорно свидетелство за мяра у автора приемам самоограничението му пространно да коментира компендиумите на Ф. Денс,

систематизирал 120 дефиниции за комуникацията, и на количествено силно превъзходящия го К. Мертен с потресаващо изчерпателна таксономия от цели 160 дефиниции. Твърде обширният хрестоматиен обем на тази част от дисертацията е в почти неизбежно формално съгласие със стандартните академични изисквания към квалификационен текст. Същевременно прегледът на концепциите в техните стълбови линии има и своето функционално предназначение – интересът на автора е насочен към онези от тях, които, по думите му, „определят намерението на комуникатора чрез съобщението да променя мислите и действията на възприемателя“ (с. 18). С подобна нагласа например е коментирана тезата на У. Шрам за активната публика като пълноценен партньор в комуникационния процес (с. 24-25). С такава цел е предприет и прегледът на базовите комуникационни модели. И моделът на „5-те К“ на Х. Ласуел, и моделът на К. Шанън/ У. Уивър, и „третият“ модел на У. Шрам, и моделът SMCR на Д. Берло, и моделът на С. ле Рой Уилсън, и особено „квадратният“ психологически модел на Ф. Шулц фон Тун, към който И. Захариев не крие пристрастието си, са призвани да отселят понякога деликатните разлики в смисловите вектори на фотографското съобщение, постигнати чрез съдействието на допълнително „стимулиращи мисълта стилистични средства“ (с. 36), които пък, коректно „преведени“ като *манипулативни техники*, са непосредствен предмет на изложението в III глава. Прицелени в перспективата на по-нататъшното изложение са и предварително въведените и коментирани понятия като *единица контакт, маски, скрити трансакции, манипулации/ игри* (с. 43). Накратко, преизобилното умозрение не само че не влиза в конфликт с логическата континуалност на разказа, но я атрибутира съвсем обосновано. Що се отнася до преднамерената дефинитивна хипертрофия на Р. Барт (*фотографията е послание без код*), обслужваща преди всичко рецептивната илюзия за едва ли не алетично тъждество между обект и фотоизображение, може би е уместно с малко по-голяма рязкост, отколкото е направил това И. Захариев, да се подчертае, че послание без код е изобщо невъзможно в човешко общество, доколкото в потребителската конструкция на резултативния образ неизбежно се намесва конотативна корекция чрез stadium-а на възприемателя. И в този смисъл въпреки шокиращия *графичен садизъм* (В. Бенямин) на фотоизображението неговото „четене“ е обречено да се осъществява през видоизменящи, значи смислопроменящи, своего рода катоптрически (У. Еко) филтри, чиято най-съществена съвкупна специфика, ако не се състои изцяло в тяхната множественост (К.

Мец), със сигурност не може да мине без нея. Съвсем независимо от това И. Захариев с право настоява върху безконтролно мощния аргументативен потенциал на фотоизображението, който, задължен на катопртрическата илюзия за абсолютно референциално твърдение, ражда дори фразеологизми с претенции за неоспорима истинност, какъвто е паремийната конструкция *да видиш значи да повярваш* (А. Бергер). Бих допълнил, даже притежава отдавна осмисления ресурс да твори действителност. Още в началото на 30-те години на ХХ в. подобно усещане, макар и само като шега, е кодифицирано в салонната речева практика на неизкусената публика. Отсъствието на обичайния фоторепортер д-р Е. Саломон от дипломатически събития е съпътствувано със стабилно фразеологизиран сред тогавашния европейски политически елит коментар: „Ако д-р Саломон го няма, значи тук нищо не се е случвало.“ Игровият модус на стереотипизираната реакция не ощетява нейната индикативност, доколкото, както е известно, във всяка шега има и малко шега.

От лека редакция, може би, се нуждае изводът в края на I глава, че „камерата освен средство за създаване на изображения вече е и средство за тяхното масово разпространение..., което означава, че може да изпълнява и манипулативна функция“ (с. 96). Наречието за време *вече*, което маркира относителен хронологичен предел между технологично стар и технологично нов функционален ресурс на фотокамерата, създава впечатление, че по време на нейното аналогово битие тя не би могла да произвежда манипулативни въздействия. Междувременно самото „раждане“ на фотографията, в случай че схващаме като „акт за раждане“ нейното патентно свидетелство от 1839 г., съдържа в собствените си майевтически хроники свидетелство, че манипулативният потенциал е родилен белег на фотографията. Имам предвид първата христоматийно известна фотомистификация „Автопортрет като удавник“ (1840 г.) на по-живия от живите тогава Иполит Баяр. Убеден съм, че коментирам невинен лапсус, доколкото хронологичен предел в технологичния ръст на камерата, разбира се, има. Повече от очевиден, този предел днес се просича от свръхоптимизираните възможности на дигиталната камера да се превърне от мемориален инструмент в инструмент за синхронна блиц-комуникация – обстоятелство, коректно обсъдено от автора на друго място в текста.

Предмет на II глава е приложението на фотографията за манипулативни цели в процеса на публичното общуване. Предложен е добросъвестен преглед на представите за дефинитивен обем на понятието *манипулация*. За тяхно общо място основателно е посочен статутът на манипулацията като „скрито управление“ с позоваване върху труд на В. Шейнов от 2006 г. Бих задълбочил ретроспективата към У. Липман, който още през 1922 г. предлага формулата „тайно правителство“. Тъкмо чрез У. Липман пък е представен отчетът на Дж. Крийл за дейността на Комитета по обществена информация (с. 172) от времето на втория президентски мандат на У. Уилсън. Този избор има свое оправдание в обстоятелството, че У. Липман (заедно с Е. Бернайс) е привлечен в държавния орган на САЩ по военновременна пропаганда и като непосредствен свидетел на работата му от 1917 г. до 1919 г. напълно удовлетворява изискванията на добрия стар позитивизъм да се позоваваме на източниците. Отчетът (*G. Creel. How we advertised America*, 1920) впрочем е достъпен и би добавил неопровержими аргументи към тезата на И. Захариев за манипулативната мощ на визуалните въздействия. Дори самата участ на комитета е подобен аргумент. Към края на войната се налага той да бъде толкова спешно закрит, че поразително богатият му архив, сред който например и стотици километри филмова лента за рубриката „The four minute men“, едва е спасен от Дж. Крийл и неговия екип. Причината У. Уилсън трескаво и изненадващо да поеме почина на Тарас Булба („Я тебя породил, я тебя и убью!“) се състои в удивителното „мисловно единство“ (У. Липман, Е. Бернайс), постигнато сред американското общество по повод образа предимно на немец и австроунгарец – звероподобен рогат вандал в ръка с войнишко ведро, което е препълнено с кървави очни ябълки, изгребани от вражески черепи чрез специално подострена войнишка лъжица. Конгресът вярно преценява, че ефектът от подобна пропагандна активност трудно би се съгласувал с предстоящия следвоенен търговски обмен с бившия враг. Именно във връзка с ефективността на визуално провокираните зрителни асоциации И. Захариев уместно обсъжда предприятия от М. Бонър и Р. Епщайн (с. 111) опит да създадат вероятностен анатомичен модел на обичайните асоциативни вериги по мястото им на възникване в мозъка. Подобна анатомична „картография“ на асоциациите някак твърде езотерично обслужва отдавнашното аксиоматично убеждение в когнитивната психология, че разпознаването е силно затруднено извън присъщ контекст (вж. напр. Р. Солсо). Тъкмо манипулативното спестяване на контекста осигурява онази свобода на зрителните

асоциации, която всъщност води право в заложения от манипулатора капан. Дори рецептивното разноречие да не е недобросъвестно провокирано, отново вездесъщият контекст (напр. на фоторепортера и неговия редактор) е в основата на различните, а често и противоречиви, оценки. Това често аксиологично разминаване, със сигурност познато на И. Захариев от практиката му и на фоторепортер, и на редактор, той аргументира чрез впечатляващото изследване на П. Бурдийо и колектив върху социология на фотографията „Общодостъпното изкуство“ (1965 г.): „Снимката, която виждаме ние, и тази, която вижда редакторът, не е една и съща“ (с. 127-128). Изкушавам се да добавя, че тази афористична констатация е поразително тъждествена на не по-малко афористичната формулировка, с която Ю. Смит обяснява раздялата си със сп. „Лайф“, по-точно с редакционното изискване да представя само фотографии с огромна дълбочина на рязкост: „Омръзна ми да жертвувам дълбочината на чувствата заради дълбочината на рязкост“. В резултат на съхраненото право на авторско пристрастие, както е известно, се появява и разтърсващият фотоцикъл „Минамата“.

Въпросът за аргументативния авторитет на фотоизображението намира своя историческа опора в практиката на Г. Ф. Т.-Надар произведените от него портрети да бъдат подписвани и от обекта, и от фотографа. И. Захариев приема предположението на психолога В. Нуркова, че доказаното (и чрез автографи) сътрудничество на известни фигури в акта на портретуване усилва престижа на фотографа. Доста фотографии от ново време впрочем търсят бърз достъп до успех, популярност и признание именно чрез избора си да портретуват известни хора, т. е. да употребят в свой интерес тяхната популярност. Един от тях например е Л. Клерк, успял да се добере до Пикасо. Има известна вероятност предположението да е исторически достоверно и за 60-те години на XIX в., като се има предвид, че Надар работи в непосредствена конкуренция с парижката „фотофабрика“ на А. Диздери, буквално индустриализирал фотопортретуването с наетите над 60-има помощници за изработка на визитни карти с портрети в цял ръст (В. Бенямин). Дали обаче текущите ни критерии са уместни при оценка на миналото, особено на по-далечното? При опит за относително автентична реконструкция на историческия контекст, сред който през втората половина на XIX в. се формира представата за авторско право върху

фотоизображението, Р. Барт например се позовава на знакови съдебни дела в Западна Европа, чийто предмет той представя чрез въпроса „Ако сниманата градина е моя, чие е тогава изображението?“ Почти тактилно изострено, усещането за референциална тъждественост между обект и фотоизображение води през интимното тайнство на асоциативните пътеки към онези общоупотребими образи, наречени не твърде уместно от У. Липман символи. Контролът върху достъпа до тях, цел на „тайното правителство“, разчита на трайната им културна кодификация в хабитуалната практика на общността именно чрез чувството за близост, дълбока лична усвоеност на техния смислов обхват, част от който, разбира се, е и близостта, произтичаща от правото на собственост по рождение върху основните етнокултурни детерминанти на общността. Този механизъм И. Захариев убедително илюстрира чрез интересни екзмплуме. Без да се спирам на христоматийно известните сред тях, ще се огранича само с етюда върху употребителната фотометаморфоза на *белия гълъб* на Пикасо през фотообраза на Гагарин (П. Барашов) до фотообраза на нашенския металург (В. Гилтяй), изпълнени по класицистичните императиви на социалистическия реализъм, който, според проникновената дефиниция на А. Синявски/ А. Терц (1957 г.), е „... полукласицистично полуизкуство на не твърде социалистическия съвсем не реализъм“. Тук, разбира се, нямам предвид техническите достойнства на фотографиите, нито пък компетентността на фотографите, а ценностния *авторитет* на Пикасо, чрез който И. Захариев обосновава убеждението на У. Липман в правата зависимост между способността на образа да се вгражда в личните представи, от една страна, и изходни *авторитетни* употреби на същия образ – от друга (с. 182). Визуална експликация на *argumentum ad verecundiam* (Дж. Лок, 1690 г.), тази способност, схващана не като аргумент към скромността, както гласи отдавнашната формулировка на Дж. Лок, а като аргумент към авторитета, има свое модерно превращение в практиката *namedropping* (букв., хвърляне на имена), коректно коментирана от И. Захариев (с. 311).

Конкретните фототехники за манипулативно психовъздействие, разгледани в III глава на предложения текст, очевидно предоставят интерпретативен комфорт на автора преди всичко заради големия му фотографски опит. Вниманието на И. Захариев е естествено насочено към тъй наречените *променливи* във фотографския акт (според А.

Бергер – гледна точка, ракурс, кадрова рамка, осветление, дълбочина на рязкост, поза). Към непълната парадигма на А. Бергер авторът основателно добавя вътрекадровия монтаж, избора на обективи според тяхната фокусна дължина, подбора на снимки от цялото количество заснети кадри от гледна точка на прайминг ефекта и пр. (с. 211). Фотографското му пристрастие към темата за визуалното въздействие върху публиката е индикативно утаена в подбора на фигуративни понятия като прозопопейното „екстатичен обектив“ (С. Айзенщайн, с. 268), отнесено към късофокусния обектив, метонимичното „от пъпа“ (с. 244), представящо банализирания от работа с шахтов визьор ракурс. По повод на понятието „с пупа“ може би било редно освен на Р. Георгиев (2008 г.) авторът на се позове и на полемиката между А. Родченко и Б. Кушнер на страниците на сп. „Новый ЛЕФ“ (1928 г., № 6 и № 8), където това понятие е кодифицирано с присъщите му пейоративни конотации.

В заключение следва справедливо да бъде признато похвалното намерение на автора да разгледа съвкупния технически механизъм на манипулативно въздействие върху публиката чрез фотоизображения, макар предложеният опит за компендиум с подобна широта на обхвата да се нуждае на места от повече таксономична системност. Разбира се, трябва да отчетем, че синкретичният статут на разискваната проблематика е основна причина за трудността да бъде постигната съвършена систематика на изложението. Безспорно приносно е обстоятелството, че И. Захариев провежда своя разказ, особено в III глава, през, така да се каже, верификационния филтър на богатата си фоторепортерска практика. Даже бих си позволил да предложа на автора, в случай че има намерение на продължи работата си върху манипулативния потенциал на фотографията, да заложи преди всичко на лично преживения опит, като, разбира се, интригуващо белетризира разказа – нещо, което той като филолог със сигурност умее. Лично за мен би бил особено интересен един възможен разказ за работата на младия фотолаборант И. Захариев в Централната лаборатория по фотопроекти към БАН при акад. Й. Малиновски. Бих се радвал да науча например провеждана ли е в лабораторията целенасочена работа върху аналоговите фототехники за манипулативно въздействие.

Въз основа на актуалността на изследваната тема, на качествата на предложени



текст, на добрата библиографска осведоменост (около 200 източника на български, руски и английски ез.), както и на изпълнените изисквания за публикационна активност, предлагам на *Иван Александрович Захариев* да бъде присъдена научната и образователна степен *доктор* по професионално направление 3. 5 Обществени комуникации и информационни науки (Медии и комуникации – манипулации в комуникацията).

8. 12. 2022 г.

проф. д-р П. Шуликов