

ГОДИШНИК НА СОФИЙСКИЯ УНИВЕРСИТЕТ „СВ. КЛИМЕНТ ОХРИДСКИ“

ФАКУЛТЕТ ПО ПЕДАГОГИКА

Книга Педагогика

Том 108

ANNUAL OF SOFIA UNIVERSITY “ST. KLIMENT OHRIDSKI”

FACULTY OF EDUCATION

Education

Volume 108

ВЪЗПИТАТЕЛНИ И ОБРАЗОВАТЕЛНИ АСПЕКТИ
НА ФОТОГРАФИЯТА И ОБРАЗА ДО 1878 г.
(СВЕТОВНИ И БЪЛГАРСКИ РАКУРСИ)

ВЛАДИСЛАВ ГОСПОДИНОВ*

Резюме: В студията се проследяват предпоставките за създаването на фотографията и връзката с индустриалната революция. Отбелязана е ключовата роля на нейните „бащи“ Жозеф/Нисефор Ниепс и Луи-Жак-Манде Дагер. Посочени са наченките на педагогизирането на тази нова сфера на общественото развитие. Отделено е внимание както на развитието на фотографията в световен (по това време предимно в Европа и Северна Америка) план – на познавателните и формиращи аспекти, но и на начина, по който българите влизат в досег с фотографията. А също така първите фотографии в българските земи, първите български фотографии. Ключовата роля, която фотографията има за пробуждане на националното чувство, формирането на национална идентичност и провокирането на борба срещу чуждата власт.

Ключови думи: фотография, дагеротипия, възпитание, самовъзпитание, образование, патриотизъм

* E-mail: wladi@abv.bg

FORMING AND EDUCATIONAL ASPECTS OF PHOTOGRAPHY AND IMAGE UNTIL 1878 (WORLDWIDE AND BULGARIAN OUTLOOK)

Vladislav Gospodinov

Abstract: *This study researches the prerequisites leading to the emergence of photography and its links to the Industrial revolution. The key role of its „fathers“ Joseph/Nicéphore Niépce and Louis-Jacques-Mandé Daguerre is outlined. Indicated beginnings of conversion into pedagogical aspect of this new area of social development. Attention is drawn to the development of photography on a world scale (at that time mainly in Europe and North America) to its cognitive and forming aspects and to the ways in which the Bulgarians come in touch to photography, too. And the first photographers in the Bulgarian lands, the first Bulgarian photographers are also scrutinized. The key role of photography in the process for awakening of National self-esteem, for the formation of National identity and provoking the for struggle against foreign domination.*

Keywords: *photography, daguerreotype, education, formative influence, self-development, patriotism*

Увод

Фотографската камера, образът, който се създава с нея, и респективно фотографията като дейност, безспорно, е истинска революция в начина на правене на образ и едно от най-значимите изобретения на цивилизацията през XIX в. Като такова то неизменно има своите рефлексии спрямо всяка сфера на живота, в т.ч. и в образованието и възпитанието, които като социални явления неизбежно отразяват по специфичен начин случващото се в обществото. Първоначално тези процеси са твърде аморфни, хаотични дори, но определено вълнуващи, докато не се прокарат по-ясни пътеки. Пример за това са „скрития“ период от развитието на фотографията (до момента на представянето ѝ пред широката общественост) и първите около 40 години след това (до към 1878 г. – началото на 80-те години на XIX в. – създаването на „сухата“, превърнала се в следващия над век и четвърт в класическа, фотография). Този времеви праг съвпада с Освобождението на България, което е ключово и за развитието на българската фотография, променяйки тематичната ѝ насоченост и обхват на разпространение. В този смисъл фокусът на настоящата студия е насочен в две основни направления: да представи ключовите моменти и личности, способствали за появата и „прохождането“ на фотографията, в т.ч. в нейния педагогически контекст на световно (преди всичко европейско) ниво и българските проекции; представянето на моменти от развитието на фотографията в нейните първи стъпки, които са сравнително малко известни, което е възможност за формиране на по-пълна представа и отношение към

фотографията като изкуство, като дейност. В т.ч. предполагаща многоаспектни педагогически приложения. Не само като еднократен акт на моментална направа на образ, а като продължителен процес и дейност, изискващи специфични умения, които са резултат и се основават на възпитателни и педагогически взаимодействия и които от своя страна генерират нови умения, в т.ч. по посока предаването им на други хора, по посока на изграждането на култура на взаимодействието с фотографския образ. Също така фотографията предполага модели на поведение, които се изграждат постепенно и претърпяват промени под влиянието на възпитателни и образователни взаимодействия.

Рождената година на фотографията е 1839-та, но за появата ѝ принос има натрупаният през вековете опит на човечеството в създаването на образи – от впечатляващите пещерни рисунки на древните хора до изящните и прецизни, почти фотографски, картини на Каналето например. Обществено-икономическите процеси, развитието на отделни клонове на науката, както и личностният фактор също способстват за тази революция в технологията на направата на образа.

Предпоставки, поява, значение и първоначално развитие на фотографията

Предпоставки за появата и развитие на фотографската техника и технология

Всяко явление, в т.ч. и фотографията, не възниква изведнъж, от нищото, а е продукт на нерядко много продължителни и на моменти в значителна степен аморфни процеси. Едно невероятно съчетание от природни дадености, социални условности, случайност и взаимодействия. Като цяло предпоставките за възникването на фотографията е възможно да се очертаят в следните три направления:

- Индустриалната революция – през 1774 г. Джеймс Уат в Англия създава машина (задвижвана от пара), с помощта на която станало възможно да се изпомпва вода от мините. Това позволило извличането на повече материал от по-дълбоко разположените слоеве с полезни изкопаеми (в случая в Англия това са предимно въглища). Този момент се счита за началото на индустриалната революция (самият термин, както често се получава при новите явления, е употребен от дистанцията на времето за първи път едва през 1799 г.). Но индустриалната революция е резултат от една друга – т.нар. научна революция, която се осъществява през XV–XVII в. и се свързва с имената на емблематични учени, които в своите опитни изследвания и научни трудове засягат и немалко моменти, имащи отношение към появата на фотографията:

✓ Николай Коперник (1473–1543), полско-германският учен е „един от универсалистите на Ренесанса. Освен астроном Коперник е и математик, лекар, полиглот, филолог, преводач, художник, католически духовник, юрист, държавен служител, офицер, дипломат и икономист. Макар астрономията да е само странично занимание сред множеството му дейности, точно в тази област той оставя своето най-трайно наследство. Ключово важното съчинение на Коперник, „За въртенето на небесните сфери“ (на лат. ез. *De revolutionibus orbitum coelestium*), над което работи около 40 години и е публикувано малко преди неговата смърт през 1543 г., често е приемано за началото на съвременната астрономия, но и на общата научна революция. Работата на Коперник стимулира последвалите научни изследвания, превръщайки се в ключов момент от историята на науката“ ([http://bg.wikipedia.org/wiki/](http://bg.wikipedia.org/wiki/Коперник) към 28.04.2015 г.; ключова дума Николай Коперник).

✓ Тихо Брахе (1546–1601) – датският астроном създава с помощта на крал Фредерик II обсерваторията „Ураниборг“ („Небесен замък“ – бел. моя – В.Г.) близо до Копенхаген и открива законите за движение на планетите (Българска енциклопедия А–Я, 2002: 150).

✓ Йохан Кеплер (1571–1630) сред множеството иновации в различни сфери „има голям принос и в оптиката. През 1611 г. публикува книгата „Диоптрика“, която е първото научно изложение на оптиката. Тук той описва пречупването на светлината и обяснява получаването на образите с помощта на геометрично построение. През 1604 г. формулира закона за обратно пропорционалната зависимост на осветеността от квадрата на разстоянието до светлинния източник. Кеплер е известен и като конструктор на телескоп – т.нар. далекогледна тръба на Кеплер, която се състои от две двойноизпъкнали лещи“ (пак там).

✓ сър Исак Нютон (1643–1727), английски физик, математик и астроном, който формулира принципите на класическата механика, закона за гравитацията, теория за движението на телата в Слънчевата система, корпускулната теория за светлината; открива дисперсията на светлината и конструира първия рефлекторен телескоп (отразяващ телескоп – използват се вдлъбнати плоски и изпъкнали огледала, които да отразяват светлината – бел. моя – В.Г.) и др.; с изключително влияние върху развитието на естествените науки до края на XIX в. (пак там, с. 804).

✓ Готфрид Вилхелм Лайбниц (1646–1716), германски философ (професор в Университета в Лайпциг), математик, физик, държавник, който създава „механична сметачна машина, която изпълнява събиране, изваждане, умножение и деление на числа. Машината е демонстрирана във Френската академия на науките и в Лондонското кралско дружество, на които е член (самият той основател и първи председател на Германската академия на науките през 1700 г. в Берлин); работи над изобретяването на парна машина; независимо от И. Нютон (но двамата се приемат като основоположници); създава дифе-

ренциалното и интегралното смятане; с още много други разработки (<http://bg.wikipedia.org/wiki/>, към 23.04.2015; ключова дума Готфрид Лайбниц).

- Колониалната експанзия на Англия (предшествана от тази на Португалия и Испания), довела до създаването на единен общ световен пазар, който се нуждаел от технологии за бързото и рентабилно добиване, обработване, разпределение и разпространение на големи количества ресурси, които да задоволят нуждите на разрастващия се пазар. Така се подготвя индустриалната революция. Отличителна нейна черта е създаването на средства за производство (машини) и технологични решения, които спомагат за увеличаването му.

- Третата основна предпоставка за възникването на фотографията е вече натрупаният стабилен опит във визуализацията на явленията. Човечеството все повече се стреми да се доближи до оригинала при пресъздаването му, независимо от това дали става въпрос дву- или триизмерен образ.

- Личната находчивост и качества на изобретателя, но и късмет – те неизменно присъстват при създаването на всяко изобретение, творба и т.н.

Впечатляващо е, че индустриалната революция е всеобхватна. Свързана е с изследване на процеси и явления, простиращи се от дълбините на Земята до безкрайността на Вселената, пресечна точка преди всичко на физиката и химията и срещата им с безкрайната жажда на човечеството за опознаване и (ре)конструиране на света.

Същност, хуманистичен смисъл и значение на фотографията

Думата *фотография* произлиза от гръцките думи $\phi\omega\varsigma$, *фос* („светлина“) и $\gamma\rho\alpha\phi\iota\varsigma$, *графис* („писец“, „четка“) или $\gamma\rho\alpha\phi\eta$, *графи*, означаващи заедно „рисуване със светлина“ (пак там; ключова дума Фотография), рисуване с помощта на светлина, рисуване чрез светлина. Продуктът от фотографията се нарича фотографска снимка или само снимка, но се използва като синоним и думата фотография. В по-разгърнат формат на дефиниране под фотография се разбира „процесът на създаване на изображения на реални обекти с помощта на светлината. Фотографията е едновременно теория, техники и методи за съхраняването на видими образи и клон от графичните изкуства, използващ тези техники като средство“ (пак там). Фотографията е един от видовете изкуство – в случая за създаване на образи чрез светлината с посредничеството на техническо устройство, използвано от човека.

Изкуството представлява съвкупност от явления, продукти, отношения, които са резултат на взаимодействието на вътрешния свят на човека и средата, има съответни конкретни естетически измерения, които могат да се проявяват като процес и дейност и се отличават със своята уникалност. Формите на изява на изкуството са изключително разнообразни: театър, кино, живопис, литература, фотография, музика, танц, балет, архитектура, цирк, и др. Те се

изучават основно от естетиката като клон на философията. Според Енциклопедия „Британика“ изкуството се изразява в „използването на умения и въображение в създаването на естетични обекти и среди, които могат да бъдат споделени с други“ (цит. по <http://bg.wikipedia.org/wiki/> към 23.04.2015; ключова дума Изкуство), което от своя страна насочва към изразеното от граф Лев Толстой, че изкуството служи за комуникация между хората. В тази комуникация се обменя огромно количество информация, закодирана в определени форми, словосъчетания, цветове, образи и т.н., които влияят една или друга степен на всички участници – и на възприемащите (в т.ч. чрез реакциите на публиката, която нерядко е и участник и съ-творец) и на авторите по време на процеса на творчество и на споделянето му. Това взаимно влияние е по посока облагородяване на човешкия дух чрез о/познаването му (а и на „големия“ свят чрез „малкия“ и обратното), формиране на такова отношение към явленията, което е хуманно и зачитащо значимостта и мястото на другото – независимо дали е цвете, предмет, човек и т.н.

Фотографията е творение и на човека, поради което трябва и е създадена да помага за съхраняване и развиване на хуманното начало в него – в съответствие с идеята за човека като творец. Тя е фокусирана към това да помага за запазване на постиженията на човека на ниво индивид, общност, нация, глобален свят – запазени и в образи, те са базата, върху която стъпват в своето развитие и следващите поколения.

Функции на фотографията

Като ключова функция на фотографията, която пронизва всички останали, определено може да бъде посочена

- историческата – фотографията „спира“ времето, миг от него в конкретен, максимално близък (идентичен) с реалността неповторим образ, в който е затворено част от пространството, съществувало към момента на направата на кадъра. А мечтата на човечеството винаги е била да „спре“ времето, да пътува по определен начин през него, да увековечи своето място („да остави следа“) в него посредством например грандиозни строежи, произведения на изкуството и др. В този смисъл фотографията се оказва един сравнително бърз и сполучлив способ за това, особено от днешна гледна точка, когато разпространението ѝ е повсеместно. Именно тази уникалност на фотографията я прави толкова ценна. Извън или по-точно като допълнение към тази ключова функция фотографията има следните други основни функции:

- информационна – дава информация за обектите, които са заснети – тя се извлича по външните им белези (големина, разположение, момент от деня и сезона на заснемане и др.), дава представа за характера им (интензивност на вулканично изригване например), социалния статус на заснети хора, специфика на момента – част от лична или глобална история и т.н. – тази информа-

ция би била още по-пълна и изчерпателна, ако, разбира се, авторът е направил необходимото да запише данни относно кадъра на хартиения му носител, в дневник или по друг начин. В този смисъл съвестността и поведението на автора (и съответно репродуцирането на ефекта) зависят в немалка степен от следващата функция;

- педагогическа – в две основни направления:

- ✓ дидактическо – чрез системно, последователно организирани взаимодействия педагогически целесъобразно подбраната и представена визуална информация се превръща в трайни знания и способности за оптималното (по-лесно и по-трайно) усвояване на останалата, по-обемната (текстовата) информация;

- ✓ възпитателно – посредством предимно педагогическото „придружаване“ от специалист се формира отношение към фотографската дейност, а така също и към обектите, които попадат във фокуса ѝ;

С реализирането на тази двуединна функция се занимава Педагогическата фотография като специфично практико-приложно направление в педагогическата наука – „мост“ между науката Педагогика и изкуството Фотография, което авторски обособихме;

- художествена – да пресъздава естетичните измерения на света, който ни заобикаля. Във всеки един кадър се цели постигане на определено естетическо внушение, независимо от характера на изобразеното по оста красиво – грозно;

- терапевтична – дейността и/или продуктите от нея съдействат за преодоляване или засилване на определени психически състояния, поведенчески тенденции, които способстват за оптимизиране на функционирането на индивида в/и на социума;

- хедонистична – да доставя удоволствие. Това е водещата в момента функция, което в известна степен „засенчва“ останалите функции. Достатъчно е да се споменат безбройните примери от социалните мрежи, където постоянно се публикуват забавни фотографии, които обаче остават само на това ниво. Като всъщност забавният ефект би могъл дори да се засили при съответно (в по-висока степен) отчитане на другите функции на фотографията. Това от своя страна би могло да е резултат от педагогизиране на дейността и начина на използване на продуктите от нея.

Етапи в развитието на фотографията

(Фактологията в тази част на текста е ползвана предимно по Хакинг, Дж. Фотографията. Цялата история. С., 2014, освен в случаите, в които това е изрично отбелязано с друг източник.)

Като цяло етапите в развитието на фотографското изкуство и особено по отношение на момента преди, по време и непосредствено след създаването

на фотографската камера и съответно появата на фотографията се определят главно от технологичните процеси за продуциране на фотографски образи и тяхното усъвършенстване. В този смисъл е възможно да се очертаят следните времеви отрязъци до 1878 г.:

- първоначален, „скрит“ (от Древността до края на XVIII в.) период – време, през което се правят първите неуспешни и с големи неравномерни интервали от време помежду им опити (много често изолирани един от друг, в различни части на планетата) за използване на светлината по посока създаване на трайни образи, независими от грееенето на слънцето например. Т.е. образи, различни от сенките, които се проектират върху дадена повърхност при поставяне на обект между нея и източника на светлина. Като цяло доминира използването на кубично пространство с малък процеп, слънчева светлина и различни видове химикали – т.нар. Camera obscura. За процесите говорят тесен кръг от „избрани“ хора, които ги осъществяват – астрономи, физици, алхимици, философи и др.;

- етап на „бащите“ на фотографията (от края на XVIII до края на 40-те години на XIX в.) – време на конструиране на първите фотоапарати и експериментирание с различни химически съставки. Ниепс създава първия траен и сравнително различим образ, а Дагер – едноименния метод (дагеротипия), който намалява сериозно времето за създаване на снимка. Заниманията с фотография изискват значителен финансов, времеви и физически ресурс;

- етап на първоначалното развитие и разпространение на фотографията (между 40-те и началото на 80-те години на XIX в.) – по търговските пътища и в контекста на различни исторически събития техниката, с помощта и на която се твори изкуството, достигат до различни части на Европа и Америка, предимно чрез т.нар. пътуващи фотографи, и заедно с това се появяват и първите фотоателиета; продължават опитите за намаляване на времето за експозиция на материалите за получаването на образ и за проявяването на образ. Започва обособяване на отделни жанрове и съответно профилиране и професионализиране на специалистите, съответно на тяхната подготовка.

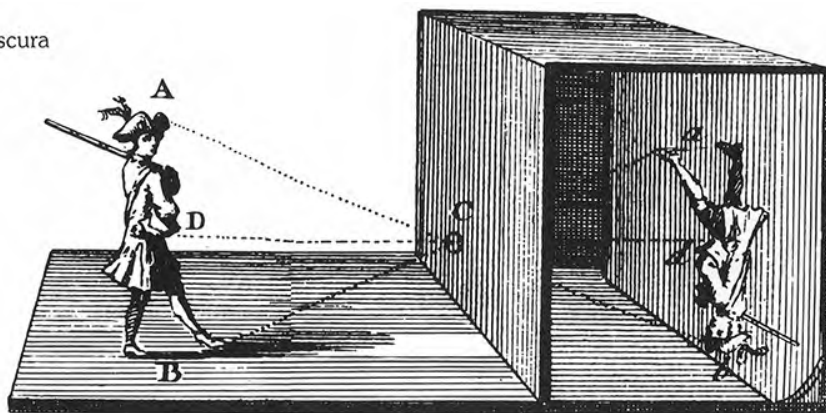
И докато корените на образността се откриват още при първобитните хора, създадени с подръчни естествени (природни) материали, то опитите за проектиране на образи с помощта на устройство са свързани със споменатата CAMERA OBSCURA (вж. *Изображение (Графика) 1*) – от лат. Obscurus – тъмен, тъмна стая, кутия – съоръжение, в което светлината от външен източник прониква през много малък отвор (ок. 0,5–50 mm) в едната стена на тъмна стая, проектирайки на противоположната стена като на екран обрнатото уголемено и леко размазано изображение на предметите, намиращи се пред отвора на пътя на светлината. Така наречената камера обскура или устройство, подобно на съвременната камера, само че без филм, е създаде-

на най-малко осем столетия преди създаването на първия фотоапарат. Дори се приема, че още Аристотел (384–322 пр.Хр.) е познавал принципите ѝ, забелязвайки сенките, които се получавали по време на слънчеви затъмнения (според някои източници именно чрез примитивни уреди, подобни на камера обскура, древните хора са наблюдавали слънчевите затъмнения, за да предпазят очите си). А Антимий от Трал, византийски архитект – проектант и строител (заедно с Исидор от Милет) на съхранената и до днес черква „Св. София“ в Константинопол (дн. Истанбул; след 1930 г.), използва камера обскура в своите експерименти. Камера обскура е позната и на арабските учени в края на X век. Сред тях по-известен е **Абу Али ал-Хасан Ибн ал-Хайтам (известен и като Абу Али Алхазен)** (965–1040). Приема се, че той първи конструира камера обскура, опирайки се на оставеното от Аристотел. Абу Али Алхазен е математик, астроном и оптик, написал 92 произведения (55 запазени до днес), всички основани на стабилни научни доказателства и математически операции.

(Графика) 1

Схема на Camera obscura. Автор: не е посочен

Camera obscura



Източник на изображението <http://www.fotoklikk.hu/galeria/> към 04.04.2015 г.

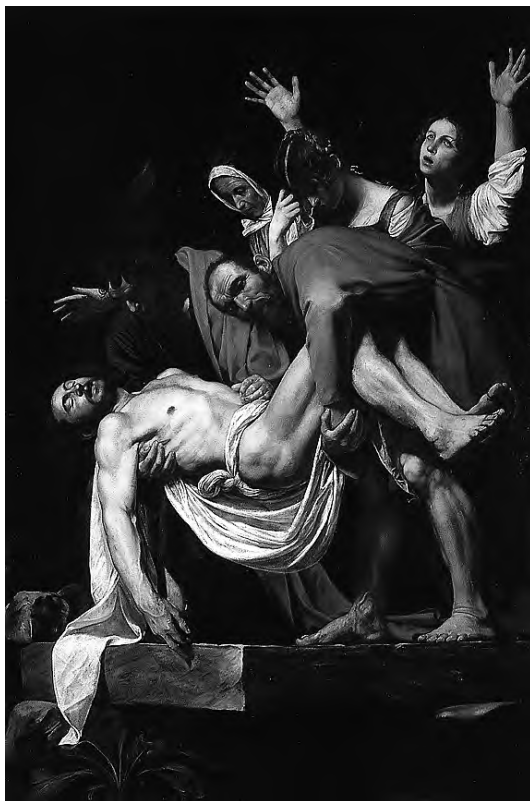
Camera obscura, послужила като прототип на фотоапарата, е използвана от Леонардо да Винчи, Дюрер, Караваджо, Вермеер и други бележити ренесансови художници. Всъщност Леонардо да Винчи (1452–1519) е следващият творец, който доразвива идеята и описва обстойно камера обскура в скиците и бележките си. „Той се е опитвал да разгадае тайната на човешкото зрение и разглежда камера обскура като „изкуствено око“. Той е бил особено обезпокоен от факта, че човешките същества виждат обектите по правилния начин, а не обърнати, да Винчи е направил няколко пред-

ложения, включително и че човешкото око има няколко лещи, чрез които изображението се обръща“ (<http://stefanovaart.com/> към 30.04.2015 г.) и се разпознава от мозъка като нормално – необърнато. През XVI в. Джироламо Кардано прави важна стъпка напред, като поставя лещи в отвора на камерата обскура и изображението става много по-ясно. Това я прави интересен предшественик на съвременната камера, но понеже произведеният от нея образ няма никаква трайност, камерата на Кардано трудно може да се приеме за фотография.

Направеното от Леонардо да Винчи и Кардано е продължено от оптика Джовани Батиста де ла Порта (1535–1615), който през 1558 г. предлага да се използва огледало за коригиране на изображението. „През 1569 г. венецианският благородник Даниеле Барбаро потвърждава ползата от използване на лещи и огледало и постига по-нататъшно подобряване на образа чрез добавяне на регулируема диафрагма на блендата. Може да се каже, че всъщност точно това е бил първият фото обектив“ (пак там). Според Роберта Лапучи – един от изследователите на творчеството на Караваджо (1571–1610), той е „работил с моделите си в специално оборудвана „тъмна стая“, в която светлината прониквала през дупка в тавана. Той проектирал изображението през лещи и огледало върху платното и подготвял черновите на картините с оловни белила, смесени със светочувствителен прах от минерали и химикали, които фосфоресцирали в тъмното. Така той за около половин час фиксирал полученото изображение и по-нататък продължавал работата с вече готовия ескиз“ (<http://www.factor-news.net/> към 23.04.2015 г.). Според Лапучи именно натравяне с олово, което била една от съставките на боите, е провокирало състояние на силен афект у Караваджо (който имал по принцип буен temperament), за да се стигне дотам, че да убие негов познат при сбиване в Рим през 1606 г. В подкрепа на използването на камера обскура от твореца е и фактът, че фона на картините на Караваджо е черен (вж. *Изображение (Фотография)* 2). Междувременно важен принос прави и Йохан Кеплер (1571–1630), който прави стените на камера обскура черни, като по този начин се ограничава дифузното отразяване на светлината от стените и се постига по-добър образ. От всички художници камера обскура се използва до съвършенство (като се има предвид и високата степен на нейното усъвършенстване към този момент) от Каналето (уредът се съхранява и до днес в Музея „Корер“ – основният музей на Венеция).

(Фотография) 2

„Полагане в гроба“, 1602–1603 г., картина на Микеланджело Меризи да Караваджо; Съхранява се в Пинакотеката на Ватикана



Източник на изображението: <http://bg.wikipedia.org/> към 23.04.2015 г.

През XVII в. камерата обскура, която дотогава е била статична, става преносима, като за целта се използва палатка. Размерът постепенно намалява от стая до обемиста кутия. Друго важно откритие, трасиращо пътя на фотографията, прави през 1727 г. **Йохан Шулце** (1687–1744), който забелязва, че сребърният нитрат е чувствителен към светлината (и до днес среброто се използва за направата на класическите фотографски ленти). Той използва това, за да създаде няколко краткотрайни образа, но не е упорит и не преследва целта си докрай (т.е. в случая, за да не се стигне до откритието, не се е получило съчетаване на късмет и качества на личността, които вероятно не са били формирани – например постоянство, упоритост, креативност). Усилията през тази епоха се насочват изцяло към създаване на вещество, което е способно да съхрани по някакъв начин образа, получен чрез камера обскура. През 1777 г. Карл Вилхелм Шееле продължава и задълбочава тенденцията на „химизация“

на опитите за сътворяването на трайни образи, като използва шаблон, който под влияние на светлината е трябвало да се проектира върху разтвор, поставен в колба, пред която е поставен самият шаблон. В своето произведение – монография на тема: „Очерк за горенето с поглед към едно ново изкуство на боядисването и рисуването“ (1794 г.), което се счита за „първата ясно формулирана публикация относно фотографския процес“ (Хакинг, Дж, 2014: 19), шотландската химичка Елизабет Фулхейм описва множество изпробвани от нея начини за съхраняване на образ – например оформяне на „изображения на реките фотографски в светочувствителни соли на златото върху платнена карта“ (пак там). Приблизително по същото време Томас Уеджуд (1777–1805) прави опити със светочувствителни соли на среброто върху хартия и кожа, като поставя предмети върху самите светочувствителни материали, като по този начин се отпечатват само контурите им. По този повод Хъмфри Дейви посочва: „Не се търси нищо друго освен метод на предпазване от оцветяване на откритите части на обекта, при излагането им на дневна светлина, за да стане обработката толкова функционална, колкото и елегантна“ (пак там).

Въпреки че през вековете множество хора дават своя принос, началото на фотографията се свързва основно с имената на **Жозеф (или Нисефор – през 1788 г. приема това име за първо, вместо Жозеф) Ниепс** (на фр. ез. *Joseph/Nicéphore Niépce*), френски изобретател, най-известен като пионер във фотографията, и Луи-Жак-Манде Дагер (на фр. ез. *Louis-Jacques-Mandé Daguerre*) – френски художник и декоратор. Ниепс (7 март 1765 г., Шалон сюр Сон, Франция–5 юли 1833 г. Сен Лу дьо Варен, Франция) направил първата успешна трайна фотографска снимка. Той започнал да експериментира още през 1793 г., но ранните му резултати били снимки, които бързо избледнявали. През 1797 г. пътува със семейството и брат си до о. Сардиня. Счита се, че именно по време на това пътуване се оформя съвсем ясно идеята за фотографията. Около 1818–1820 г. Ниепс открива, че т.нар. юдейски битум, вид черна смола, е чувствителен към светлината. Като съчетава това светлочувствително вещество с камера обскура, Ниепс успява да произведе първите в света фотографии. Ето защо се приема, че Ниепс е откривателя на фотографията. Обаче неговият начин, наречен хелиография (от гр. *hēlyos* – слънце, и *graphein* – писане 1) дял от астрономията, занимаващ се с изследване и описание на слънцето. 2) приложение фотографията за непосредствено получаване на изображение; <http://dic.academic.ru> към 30.04.2015 г.), е съвсем непрактичен, тъй като изисква много продължително експониране и дори тогава резултатът е доста мъглява снимка. Също така през юни 1832 г. чрез използването на дестилат от лавандулово масло – метод физототипия, Ниепс свежда експонирането до осем–деветчасов процес. Преди това, през 1818 г., успява да направи снимка, като образът се запазва в продължение на три месеца (<http://www.photo-museum.org/> към 30.04.2015 г.). Смята се, че от 1824 г. започнал да прави фотографии, които били трайни, но изисквали експониране (излагане) на светлина в продължение

на пет дни. През 1825 г. се консултира с братята оптици от Париж Винсент и Шарл Шевалие, от които получава всички видове лещи, за да усъвършенства камера обскура. Най-старата снимка, запазена до днес, той направил през юни или юли 1827 г. (или 1826 г. според някои източници) – поглед през прозореца на къщата му в Сен Лу дьо Варен (вж. *Изображение (Фотография) 3*). Според други данни първата снимка е направена още през 1825 г. – на гравюра от XVII в. със сюжет човек, теглещ кон (през 2002 г. е откупена за 450 хил. евро и се съхранява в Националната библиотека на Франция).

(Фотография) 3

Поглед през прозореца на къщата на Жозеф/Нисефор Ниепс в Сен Лу дьо Варен, Франция. Автор: Жозеф/Нисефор Ниепс



Източник на изображението: <http://bg.wikipedia.org/> към 23.04.2015 г.

Другият „баща“ на фотографията е **Луи-Жак-Манде Дагер**. Той е роден на 18 ноември 1787 г. в град Кормей, Северна Франция. Като младеж е художник, а на около 35-годишна възраст създава така наречената диорама – фантастична поредица от панорамна живопис, изложена със специални светлинни ефекти. Дагер я демонстрирал в специален Театър „Диорама“ в Париж, който е негова собственост. Докато се занимава с нея, Дагер проявява интерес към разработката на механизъм за автоматично възпроизвеждане на изгледи без помощта на четки и боя – с други думи, на камера. Първите му опити да създаде такъв апарат са безуспешни. В 1827 г. се запознава с Нисефор Ниепс, който също се опитва (по това време с малко по-голям успех от Дагер) да изобрети камера и материали за направа на трайни изображения. Две годи-

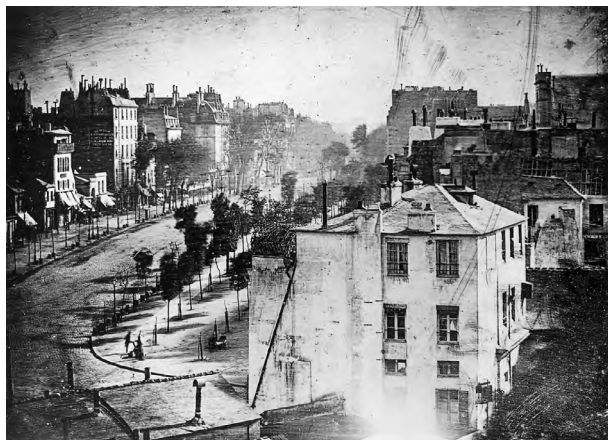
ни по-късно двамата стават съдружници и заедно активно работят. Правят многобройни експерименти, чрез които разбират и научават нови специфични особености на сътворяването на образ чрез светлина и заедно с това изпитват и засилват упоритостта и мотивираността за успех. Това подсказва за възпитание, което е положило основите за подобно отношение и поведение към работата. На 5 юли 1833 г. Ниепс внезапно умира, но Дагер не се отказва от направеното и през 1835 г. след много опити драстично съкращава времето за получаване на траен образ. През 1837 г. той вече е успял да разработи практичен метод за фотографиране, наречен на негово име – дагеротипия. Синът на Нисефор Ниепс Изидор продължава да е партньор, съгласно договора между Дагер и Нисефор Ниепс – в случай на смърт на втория синът му в продължение на 10 г. след това трябва да е партньор на Ниепс. Но въпреки това Изидор постепенно е изтласкан на заден план.

Първата дагеротипия носи името „Ателието на художника“. При този метод светлочувствителният материал е сребърен йодид, който се третира чрез живак, и образът (директен позитив) се получава за броени минути. Година по-късно Дагер прави снимка, която носи името Boulevard de Temple (от фр. ез. Булевард на храма). За целта между 28 април и 4 май 1838 г. Дагер прави опити за заснемане от прозореца на жилището си на ул. „Маре“ 5, докато накрая стига до успешен резултат. Това е и първата снимка, на която има хора (вжс. *Фотографии 4 и 4а*).

Фотография 4

Boulevard de Temple (от фр. ез. Булевард на храма), Париж – първата дагеротипия.

Автор: Луи-Жак-Манде Дагер, Париж, Франция 1838



Фотография 4а

Уголемен сектор на долната част на Фотография 4, показваща първите заснети хора



Източник на фотографията: <http://bg.wikipedia.org/> към 23.10.2011 г.)

Единствено ваксаджията и неговия клиент се различават. По-ясен е образът на клиента, заснет на иначе пълния с хора булевард, тъй като стои почти неподвижен в очакване да му бъдат излъскани обувките. Всъщност фотографията доста дълго време ще остане „неподвижна“, преди да започнат да се правят качествени образи на движещи се обекти. На 2 януари 1839 г. Дагер прави първата снимка на Луната. През същия месец методът е представен публично от самия Дагер. Но едва на 19 август (понеделник) 1839 г. във Френската академия на науките френският физик Франсоа Араго докладва и по-подробно представя дагеротипията, а също и предхождащите го физототипията и хелиографията (двата метода, в които Нисефор Ниепс има значителен принос, несправедливо са споменати накратко). Дагер не патентова изобретението. Убеждава френското правителство да откупи дагеротипията, като отпусне годишна пожизнена пенсия на него в размер на 6000 франка (4000 за създаването на дагеротипията и 2000 франка за диорамата) и на сина на Нисефор Ниепс Изидор (4000 франка). Също през август 1839 г. правителството съобщава, че подарява дагеротипията на света. Оповестяването на изобретението предизвиква голяма сензация. Дагер става „герой на деня“ и е обсипван с почести, а дагеротипията бързо намира широко приложение – първоначално чрез търговски студия, чиито брой достига 150 през 1856 г. Седмици след представянето на метода в Париж г-н де Сен Кроа показва дагеротипията в Лондон. Тогава (вероятно февруари 1839 г.) е направена и първата фотография на града, която се съхранява в Музея „Виктория и Албърт“ в Лондон (вж. *Фотография 5*).

Фотография 5

*Парламентарната улица откъм Площад „Трафалгар“ (на англ. ез. **Parliament Street from Trafalgar**); Съхранява се в Музея „Виктория и Албърт“, Лондон (Англия, Великобритания); Музеен № **SquarePH.1-1986**. Автор: неизвестен*



Източник на фотографията: <http://collections.vam.ac.uk/item/O69110/parliament-street-from-traffic-square-daguerreotype-de-ste-croix/> към 23.04.2015 г.

Още по-голям е триумфът на дагеротипията в САЩ, където във всеки от средно големите градове имало толкова ателиета, колкото в Париж. В Къщата-музей „Джордж Истман“ в Рочестър, щата Ню Йорк се пази една от най-големите колекции от дагеротипии – над 3500, от които около 1500 са френски – най-голямата колекция от дагеротипии извън Франция. Отвъд океана най-добрите дагеротиписти (работят в съдружие) били Албърт С. Саутуърт (1811–1894) и Джосая Дж. Хос (1808–1901) – *вж. Фотография 6.*

Фотография 6

„Двоен портрет“ – няма запазена информация за позиращите (има предположения, че са сестри); дагеротипия 18 x 14 см; Автори: Албърт С. Саутуърт и Джосая Дж. Хос; Съхранява се в музея „Еймън Картър“ (Форт Уърт, Тексас, САЩ)



Източник на фотографията: Хакинг, Дж., 2014: 36

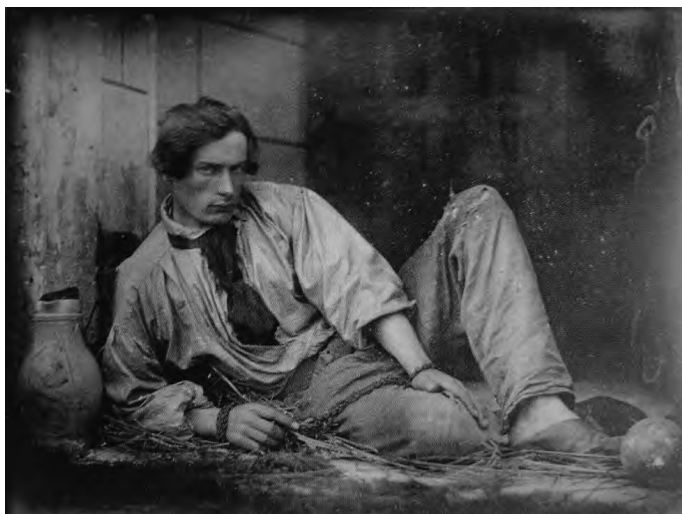
Настъпва истинска дагеромания. Но много малка част от правещите образи са имали някаква специална подготовка. Доминиращо знанията и уменията са се усвоявали и формирали посредством наблюдение, четене на материали в пресата и упражнения/опити. Аматьорството доминира. Като, разбира се, сред аматьорите е имало и хора с изключителен усет за сюжет, композиция, изработка и т.н. Пример за това е Луи Адолф Юмбер дьо Молар (1800–1874),

който е сред основателите на Френското фотографско дружество (вж. *Фотография 7*).

Фотография 7

„Луи Додие като затворник“. Дагеротипия, 11.5 x 15.5 см; 1847

Автор: Луи Адолф Юмбер дьо Молар; Съхранява се в Музея Орсе в Париж



Източник на fotografiaта: Хакинг, Дж., 2014: 36

Скоро след демонстрирането на метода Дагер престава да работи. Умира на 11 юли 1851 г. в крайградската си къща близо до Париж, оставяйки на света делото на своя живот.

При дагеротипията образът се отбелязва върху метална плака, намазана със сребърен йодид (сребърна плоча, обработена с йоден разтвор). За експониране на светлина са нужни 15 до 20 и няколко минути, след което се получава образ, който става видим след немалко процедури. А именно: под влияние на живачни пари при температура до 75° живакът се кондензира върху плаката там, където са по-светлите зони на снимката, и се образува сребро, което се отмива със солена вода и се фиксира образът в различни нюанси на сивото. Всичко това прави метода, макар и тежък, по-удобен (в сравнение с предишни) за практическо приложение. Но специфичното е, че само първият образ е качествен, т.е. репродуцирането е невъзможно. Но за сметка на това образът е изключително детайлен (основата е метална плоскост, за разлика от калотипията на Талбот, който използва хартия, която отчасти деформира образа) – (вж. *Фотография 8*, на която се виждат орнаментите на базиликата „Сан Марко“ във Венеция, скелето за реставрация върху част от фасадата, хората, една част от които са „размазани“, тъй като са се движили в момента

на заснемане, мозайките под сводовете, част от Двореца на дожите – вляво на кадъра – с множеството колони и съвсем малко се вижда основата на кулата на камбанарията на базиликата – най-вляво).

Фотография 8

„Венеция. „Сан Марко“. Дагеротипия, 7 x 9.5 см; 1845

Автор: неизвестен; Съхранява се в Колекцията „Кен и Джени Джейкъбсън“, Лондон, Великобритания



Източник на фотографията: Хакинг, Дж., 2014: 27

Две години след като Дагер огласява своя начин за направата на траен образ, други експериментатори предлагат леки видоизменения: като светлочувствителен материал към сребърния йодид се прибавя сребърен бромид. Тази малка промяна води до важен резултат – съкращава още по-решително времето за експониране и прави практически възможно да се произвеждат фотографски портрети. А спомена за Нисефор Ниепс остава жив и благодарение на сина му, който през 1841 г. издава малка книга със заглавие „История на откриването на неправилно наречената дагеротипия, предшествано от бележка за неговия реален изобретател Жозеф-Нисефор Ниепс“, в която подробно описва приноса на баща си и по този начин помага за реабилитира името му.

Но освен Ниепс и Дагер фотографията има още един „баща“ – английският учен **Уилям Хенри Фокс Талбот** (11 февруари 1800–17 септември 1877 г.) – вж. *Изображение (Фотография) 9 и Фотографии 10 и 11.*

(Фотография) 9

Жозеф/Нисефор Ниепс
(1765–1833), ок. 1795 г.

Автор: неизвестен



Фотография 10

Луи-Жак-Манде Дагер
(1787–1851), 1844 г.

Автор: Жан-Батист Сабатие-Бло (един от първите членове на Френското фотографско общество, осн. на 15.11.1854 г.)



Фотография 11

Уилям Талбот
(1800–1877), ок. 1864 г.

Автор: Джон Мофат



Източници на изображенията:

<http://www.photo-museum.org/>
към 30.04.2015 г.

<https://ru.wikipedia.org/дагеротипия>
към 23.04.2015 г.

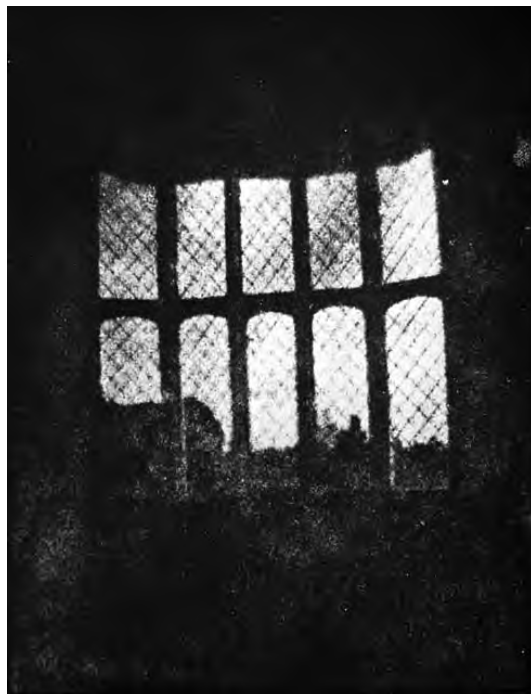
<http://bg.wikipedia.org/>
към 23.04.2015 г.

През 1839 г., малко след като Дагер е оповестил изобретението си, Талбот обявява, че е разработил различен метод за фотографиране (калотипия – от гр. καλός – красив, τύπος – отпечатък) и го демонстрира. Той представлява негативно-позитивен процес, който се доближава много до класическата фотография. Без да е запознат с опитите на Уеджуд, Талбот изпробва сребърен йодит върху хартия, но за разлика от него успява да стабилизира образа. Заслужава да се отбележи, че Талбот е направил своите фотографии през 1835 г. (вж. *Фотография 12*), т.е. две години преди първата дагеротипия и четири години преди да обяви на света изобретението си, вероятно провокиран от представеното от Дагер.

Талбот, който се занимава с още няколко проекта, не е намерил за необходимо да продължи незабавно фотографските си експерименти. Ако беше го сторил, вероятно щеше да разработи годно за продан фотографско устройство преди Дагер и днес щеше да бъде смятан за откривателя на фотографията. Все пак след като 8 февруари 1841 г. публикува работни детайли относно осъществяването на калотипията, същата година Талбот патентова откритието си в Англия. По съвет на приятелите на Талбот, калотипията е наречена талботипия. Тя изисквала вместо 10 минути експониране само няколко секунди – „това е и първата истинска негативно/позитивна фотография“ (Хакинг, Дж, 2014: 20).

Фотография 12

Прозорецът в Лакон Аби, Англия; Автор: Уилям Фокс Талбот (1835 г.)



Източник: <http://bg.wikipedia.org/wiki/> към 22.04.2015 г.; Ключова дума Фотография

Малко след това Ричард Биърд, прозрял бързо възможностите за печалба от фотографията, купува директно от Дагер патентно право за дагеротипия и отваря в Лондон първото в Европа търговско фотографско студио. Впечатляващо е, че отново през същата година и отново в Англия Хенри Колън (1797–1879), работещ като миниатюрист на портрети в Лондон, получава първия лиценз за професионално практикуване на калотипията. Това показва високата степен на осъзнатост на значимостта на явлението и необходимостта то да бъде професионализирано, което от своя страна предполага и съответна подготовка – образование – за да се усвоят необходимите знания и да се формират конкретни умения. Очевидно в този случай подобна подготовка липсва и вероятно идеята за издаването на подобен лиценз е била да покаже значимостта на талботипията, за да вземе превес над дагеротипията. А обучението най-вероятно е протекло под формата на наблюдение и практически упражнения без никакъв специален предварителен план.

Дагер също патентова своя метод, но само за Англия (единствено тук има патент дагеротипията), седмица преди Франция да го обяви за „подарък към света“, което забавя развитието на фотографията в Англия, тъй като само ня-

колко човека плащали патент и съответно се занимавали с дагеротипия. Талбот от своя страна иска по 300 лири от професионалисти и по 20 лири от любител, ако се ползва неговия метод. След това намалява сумите и в един момент прави даването на правото за употреба на метода безплатно. Междувременно Талбот започва да използва за фиксиране на образа сребърен хипосулфит, открит от английския астроном Джон Хершел (1792–1871), за когото се счита, че е „кръстник“ на фотографията, използвайки за първи път тази дума (Стригулев, Начо. Древната история на фотографията. Дългият път от „тъмната стая“ до камерите на телефоните <http://spisanie.manager.bg/broi-168/>, октомври 2012 г.; ползвано на 03.04.2015 г.). В българските земи първоначално се използва думата светлопис, а хората, занимаващи се с тази дейност – светлописци – наистина по-близка до нашия език, в т.ч. и с известно романтично звучене, дума, но постепенно се налага думата фотография. Но независимо от названието на метода за направа на образ фотографията бързо започва да намира приложение в различни сфери. През 1843 г. полицията в Брюксел започва да събира снимки за направата на досиета. Същата година Робърт Адамс отваря свое студио в Единбург. Към него малко по-късно се присъединява Дейвид Хил. Двамата само за около 5 години (до смъртта на Адамс през 1848 г.) създават най-голямата колекция (около 3000 негатива – около половината от тях формират най-голямата колекция на Музея „Виктория и Албърт“ в Лондон от това време, т.нар. Викторианска колекция) от калотипни негативи след тази на създателя на метода – Талбот. През 1844 г. той издава първата фотографски илюстрирана книга („Моливът на природата“), в която фотографиите са прикрепени към страниците. Но едва след смъртта на изобретателя започва да се използва мастило за претворяването на фотографията и тя става достъпна за по-широк кръг от хора чрез книги, списания вестници и др. При това образите са изключително трайни и многократно е възможно да се репродуцират, за разлика от дагеротипните. През същата година Джордж Къдъл публикува под заглавие „За практиката на калотипията във фотографията“ първото ясно ръководство за прилагането на метода. То е своеобразна учебна единица – първата или една от първите. По този начин се създават условия за масовото разпространение на метода по пътя на неформални образователни взаимодействия и по-прецизното му и като цяло качествено реализиране. Тези педагогически взаимодействия през следващите години бързо се разрастват. Така например има сведения, че братовчедът на Уилям Талбот Кристофър Талбот през 1846 г. се запознава в Малта с преподобния Джордж Бриджис (1788–1863), когото обучава в изкуството на калотипията. През 1848 г. Фредерик Скот Арчър (1813–1857) – (вж. *Фотография 13*), скулптор, разочарован от калотипията, създава мокрия колодиев процес, при който успява да съчетае детайлността на дагеротипията с възможността да копира изображението от негатив към позитив както при калотипията. През март 1851 г. представя пред Френската академия на науките и Кралското научно дружество на Великобритания изобретението си, публикува информация за него,

но не го патентова. При мокрия колодиев процес соли на бром, хлор или йод се разтварят в колодий (пироксилин в алкохол) и се нанася върху стъкло, което от едната страна е почернено. След това плаката се потапя в сребърен съответно бромид, хлорид или йодид. Проявяването ставало чрез разтвор от железен сулфат, киселина и алкохол. Предимствата на този метод, наречен амбротипия, са: опростен, по-достъпен метод – негатив върху прозрачна подложка, която при това е по-лека и е изработена от стъкло, лесно се копира образа и експозицията трае няколко секунди; недостатъците са: по-скъп метод, разтворът може да се използва до 10 минути, необходима е подвижна тъмна стая, влагата се отразява недобре на апарата, разтворът на сребърен нитрат се замърсява (<http://yovko.net> към 21.11.2012). Експонирането продължавало между 1 и 60 секунди, а проявяването е трябвало да се направи до 10–15 минути (вж. *Фотография 14, направена по този метод*). В превод от древногръцки амбротипия (ἀμβροτός – безсмъртен, и τύπος – отпечатък) означава безсмъртен отпечатък (<https://ru.wikipedia.org/> към 23.04.2015 г.; ключова дума Амбротипия). Названието подсказва за самочувствието на автора, но и за вечността на направения образ (Джеймс Ансън Кътинг – 1814–1867 – през 1854 г. покрива получения образ с лак за по-голяма трайност и отгоре стъкло; дори променя името си на Джеймс Амброуз Кътинг) и значението, което е придобила фотографията и по-точно за начина, по който е била възприемана (светоусещана).

Фотография 13

Фредерик Скот Арчър
(1813–1857)



Фотография 14

Възкресенските врати, Москва, Русия
50-те г. на XIX в.



Източник на фотографиите: <http://prophotos.ru/> към 24.04.2015 г.

С оглед намаляване на себестойността на крайния продукт стъклената подложка била заменена към 1855 г. с такава от метал или олово, за да се направи разновидност на процеса, наречена тинтипия или феротипия (от англ. ез. *tin* – олово или съответно от лат. ез. *ferrum* – желязо). Методът позволявал много скоро след фотографирането да се прояви образа. Феротипията е описана през 1853 г. от французина Адолф-Александър Мартино и е патентован в САЩ през 1856 г. от Хамилтън Смит и Уилям Клоен. Този вариант на моментна фотография е най-разпространеният в САЩ в продължение на един век (вж. *Фотография 14а*).

Фотография 14а

Хърбърт Хувър 1874–1964 г. (31-ви президент на САЩ: 1929–1933 г.) като дете (1877); Съхранява се в Президентска библиотека и музей Хърбърт Хувър (Западен Бренч, Айова, САЩ); Автор: неизвестен



Източник: <https://ru.wikipedia.org/> към 22.04.2015 г.; Ключова дума Тинтайп

50-те години на XIX в. са изключително динамични по отношение на сферата на фотографията не само в технологичен план, но също така и във връзка с появата на първите организационни форми. През първите десетилетия от съществуването им те съсредоточават усилията си главно по посока реализиране на просветителска дейност, свързана с фотографията. Така например

през януари 1851 г. в Париж испанецът Бенито де Монфор основава Хелиографското общество на Париж (включва артисти, писатели, учени, аматьори, меценати) с идеята да помогне „за споделяне на знания, за да се подобри фотографията и фотографската техника (в т.ч. съхраняването на опит)“ (<https://fr.wikipedia.org/> към 30.04.2015 г.; ключова дума Société héliographique). Още на 9 февруари същата година като част от усилията в този контекст Монфор започва да издава седмичния „неполитически вестник за изящни изкуства, хелиография и науки „Светлина“ (излиза до 1867 г., с прекъсване през 1852 г.). На 23 януари 1853 г. е основано Фотографското общество на Лондон (от 1874 г. Фотографско общество на Великобритания, а от 1894 г. носи настоящото си име Кралско фотографско общество) с основна цел „да защитава и насърчава изкуството и науката за фотография“ (<https://fr.wikipedia.org/wiki/> към 30.04.2015 г.; ключова дума Royal Photographic Society). То не е най-старото, но е най-дълго просъществувалото формално обединение на фотографи (и днес функционира). Предшественикът му е неформалният Клуб Единбургска калотипия (осн. през 1843 г.) (<http://www.rps.org/> към 30.04.2015 г.). На 15 ноември 1854 г. по модела на Хелиографското общество от 1851 г. (просъществувало до 31 март 1853 г.) е основано Френското фотографско общество. Съставът на участниците е разнообразен, но преди всичко са хора с финансови възможности – амбициозни аматьори, хора на изкуството, търговци, учени. До края на века то полага изключително големи усилия за развитието на фотографията. Това се реализира с организирането на изложби на членовете на обществото, редовното провеждане на лекции и семинари във връзка с новопоявила се фотографска техника от гледна точка на спецификата ѝ, по отношение на художествените ѝ възможности. Обществото е организирано по модела на Френската академия и заедно с това много силен момент е функционирането му като архив на вече създадени образи (https://fr.wikipedia.org към 23.04.2015 г.; ключова дума Société française de photographie).

От посоченото дотук могат да бъдат направени няколко извода в контекста на темата: изобретяването на процес за създаване на трайни и максимално близки до реалността образи е своеобразна кулминация на многовековни изследователски търсения. Познавателен процес, който спираловидно се надграждал, за да срещне „бащите“ на фотографията, които благодарение на упоритост (безспорно плод на възпитание и житейски опит) сътворяват революцията на образа през XIX в. Въпреки, че фотографията придобива бързо широка популярност, скоро след появата ѝ са създадени и първите фотографски общества, които имат преди всичко просветителска насоченост – популяризиране на фотографията и на новите моменти, свързани с нея. Подготовката по фотография в самото начало е била изцяло с характеристиките на неформално образование и е протичала подобно на тази, която е била присъща за занаятите – наблюдение и практически упражнения за постигане на съвършенство. Голямото търсене води до това голям брой (особено в САЩ) пред-

приемчиви хора, които виждат във фотографията начин за бързо забогатяване, да отворят собствени студия, но без да имат достатъчна подготовка. Това поражда остра необходимост от професионализиране на дейността.

Българите и фотографията в нейната зора

(Фактологията в тази част на текста е ползвана предимно по Боев, П. Фотографското изкуство в България (1856–1944). С., 1983, освен в случаите, в които това е изрично отбелязано с друг източник.)

Първи досег на българите с фотографията

По време на възникването и първите стъпки в развитието на фотографското изкуство българските земи, както е известно, са били част от Османската империя. Поради кризисните процеси, които съпровождат съществуването ѝ особено през последното столетие преди разпадането ѝ, редица от новите моменти във всяка една сфера на развитие на човешката цивилизация достигат малко по-късно до империята. Ето защо първите снимки с участието на българи се правят в околните на Османската империя европейски държави, където има значителни български емигрантски общности. Основно това са Румъния, Русия, Австрия-Унгария, Сърбия, и Гърция, с които Османската империя непосредствено граничи, но също така Константинопол, наричан от българите Цариград, който значително се отличавал от останалата част на империята и като минало – бляскава столица на Византийската империя („Вторият Рим“), и като настояще – космополитен център на пътя между континентите.

Първоначално българите са така да се каже консуматори на фотографски услуги. Първата известна и съхранена снимка на българи е датирана към 1842–1843 г. Тя е направена във Виена и на нея са изобразени възрожденеца Тодор Минков и неговата майка (*вж. Фотография 15*).

След това, през 1848 г., в Цариград се фотографира Стойко Попович и Руска Мамарчева, родителите на Г. С. Раковски, и неговата сестра Нанка. Самият Г. С. Раковски се фотографира през 1861 г. в Белград, малко преди да създаде Първата българска легия. Отново се снима две години по-късно в Атина и Букурещ. В периода 1862–1867 г. в Белград се заснемат Любен Каравелов, Васил Левски, Панайот Хитов, Стефан Караджа, Ангел Кънчев и др. (Боев, П., 1983: 9). Но основния център на българската емиграция е Румъния. Там се издават около 50 български вестници и списания, за нуждите на които са се правели немалко снимки, освен другите, които са си правели революционерите, преди да тръгнат на опасни мисии с риск за живота си, и останалите българи. Именно в Румъния са направени повечето (а на някои и единствените) доосвободителски снимки на Васил Левски, Христо Ботев, Георги Раковски, Филип Тотю, Любен Каравелов, Захари Стоянов, Стефан Стамболов, Стоян Заимов и др.

Фотография 15

Тодор Минков и неговата майка, Виена, ок. 1842–1843 г. – първата фотография, на която са заснети българи. Автор: неизвестен



Източник на фотографията: Боев, П., 1983: 5

Другият значим за българите „фотографски“ център през тази епоха е Цариград, който според изследователя Никола Начов е населяван по това време от около 40 000 българи, а околните села са били изцяло заселени с българи. Тези българи, както и други, обикновено по-заможни, които пътуват до столицата на империята, са се снимали за спомен и като знак за висок обществен престиж – фотографията по това време (като всяко ново изобретение) е скъпа услуга.

Фотографията достига Константинопол в резултат от отварянето на империята за чужденци по време и след Кримската война (1853–1856), в която съюзници на Османската империя са Франция и Англия, съответно първите държави, в които фотографията прохода. Интересното е, че в тази война за първи път в световната история се заснемат военни действия и моменти от войната, с което се поставя началото на репортажната фотография. Първите фотоателиети в Цариград са открити от французи, гърци, арменци, германци,

а именно Папазян Себах, братя Абдула, Деметри Михаилидес, Базиле Каргопуло, Фрухтерман и др. (пак там). При тях са направени снимките на Стефан и Алеко Богориди, Георги Бенковски, Тодор Каблешков и др. На първите „цариградски“ фотографии много рядко могат да бъдат открити жени, тъй като повечето от българите в имперската столица са били гурбетчии, много от които ергени (дошли да печелят пари, с които да подпомагат семействата си, останали по родните им места; Н. Начев пише: „...имаше ергени, които прекарваха в Цариград пълен гурбетчилюк, който според абаджийския кодекс обхващаше 30 години“ – цит. по Боев, П., 1983: 13). Поради което са били обичайни снимките на приятели, съдружници и по-рядко с роднини. Персоналните фотографии-портрети са си правели по-заможните търговци, както и обществени деятели (Иларион Макариополски, Драган Цанков, Петко Славейков, д-р Стоян Чомаков, Антим I, екзарх Йосиф и др.). Най-значимата предосвобожденска снимка е от 1871 г. с 46 човека на нея – участниците в Първия български църковно-национален събор, на който се възстановява българската църква.

В градове (Москва, Санкт Петербург, Киев, Одеса – тук през 1865 г. е направена първата снимка на Христо Ботев, по това време ученик – гимназист, Кишинев, Николаев – единствената снимка на Панайот Волов е направена в този град през 1868 г., когато е ученик в Южнославянския пансион, в който са се обучавали и възпитавали от 1867 до 1892 г. представители на южнославянските народи) на Руската империя също са направени снимки на българи, пребивавали в тях – предимно ученици и студенти. Сред историческите снимки се отличава една, направена по време на честването на Светите Кирил и Методий на 11 май 1861 г. в Москва (първото честване е организирано по инициатива на Найден Геров в епархийското училище „Св. Св. Кирил и Методий“ в Пловдив 10 години преди това). На нея присъстват главният учител на първото българско светско училище Сава Филаретов, а също така Марин Дринов, Нешо Бончев от Панагюрище, Константин Станишев от Кукуш, Андрей Стоянов от Воден, Райко Жинзифов от Велес, Димитър Фингов от Калोфер, Коста Везенков от Крушево, архимандрит Софроний от Пирот, Васил Попович от Сопот и др. Други снимки с българи през тази епоха са направени в Италия, Гърция, Германия, Франция и Англия.

Пътуващите фотографии в българските земи

Значително време след възникването си фотографията е привилегия на големите и развити градски центрове в Европа и Америка (например до 1850 г. само в Ню Йорк са открити около 70 фотостудия – <http://stefanovaart.com/> към 30.04.2015 г.). Причините за това са следните: пренасянето на техниката, свързана със създаването на образи, на друго място е изисквало доста усилия (и съответно средства), тъй като е тежала немалко; често е съпровождана от реквизит за организиране на фона; освен това пренасянето е носело риск от повреди на стъклените плаки, на химикалите, на самия фотоапарат и др.; в

градовете е имало повече клиенти на това скъпо изкуство; възможностите за реклама били по-големи. Но фотографията, човешкият творчески гений и печалба търсят нови територии (в градовете с ателиета пазарната ниша бързо се запълнила), на които да се разпрострат, което води до появата на т.нар. пътуващи фотографи. Те обикаляли от едно на друго населено място и се установявали за по около 10–15 дни на едно място. В българските земи те били основно германци, австрийци, французи и италианци. Информацията за пристигането им ставала известна чрез съобщения в пресата, афиши, гласата и др. Пребиваването на фотографа в съответното населено място се превръщало в истински вълнуващо събитие. Някои се вълнували от това дали ще успеят да се вредят, за да бъдат заснети, други се вълнували как точно ще излезнат на кадъра и дали няма да им се смеят останалите, трети се страхували дали процесът на заснемане няма да им навреди по някакъв начин, в т.ч. суеверието, че фотографът открадва душата на човека чрез направата на снимка и т.н. С пребиваването си, с цялостното си поведение, действия и оборудване пътуващите фотографи се явявали истински обществени възпитатели. Те внушавали страхопочитание и с все още неизвестните за широката публика процедури, техника и технология на заснемане. Формирали и естетическия вкус чрез композирането на заснеманите (обикновено пред голяма публика или индиректно – чрез готовия кадър) в определена обстановка, облекло, аксесоари и позите, които са внушавали дадено послание (по посока представяне на човека, хората в най-добрата им светлина – като пресечна точка на тяхното виждане по въпроса и преценката на фотографа). Като по този начин са били представяни и определени модели на поведение.

Първият пътуващ фотограф Йосиф Капилиери е дагеротипист. Той се установява в Белград през август 1844 г. Първата българска (в смисъл направена в българските земи) фотография, продукт на мобилната фотография, е създадена в Шумен през 1851 г. и на нея е първият български оркестър (основан от Михайл Шафран, който идва в града с Лайош Кошут след потушаването на Унгарската революция от 1848 г.). В оркестъра сред 11-те младежи от Шумен е и Добри Войников. През 1862 г. в Пловдив пристига пътуващият фотограф Елиас Армин от Будапеща, който прави първата снимка на Йоаким Груев с неговите ученици. Пътуващите фотографии най-често правели снимките на фона на бяло платно в помещение или на открито, обикновено пред сградата, в която отсядали. Там те опъвали платното си, на фона на което позирали хората. Скоро станало ясно, че има интерес и пазар за пътуващата фотография, поради което водещи европейски фотографи започват да откриват временни филиали (някои от тях след това прерастват в постоянни), т.е. пътуващите фотографии се пренасят в ателиета, макар и временни. Например фотографът от Париж Папазян премества ателието си в Цариград, но открива и филиал във Варна; Франсоа Бауер има ателиета в Турно Магуреле, Русе и Шумен; Т. Ротмайер, с ателие в Мюнхен, открива временно такова в Одеса, където се

снима и Найден Геров; Самуел Гелч от Виена работи в Русе и Шумен. Някои от чужденците след известно време се завръщат в страните си и отстъпват бизнеса на свои съдружници, обикновено българи.

Освен фотографии българските земи се посещават до Освобождението и след това от редица изследователи и пътешественици, които правели основно снимки на изгледи, хора и обичаи. Сред тях се отличават двама:

- Гийом Лежан (1828–1871) – френски географ и етнограф, който посещава българските земи през 1857–1857 и 1867–1869 г. (вторият път вече като вицеконсул на Франция, натоварен със задачата да направи етнографска карта), след което публикува трудовете си „Етнография на Европейска Турция“ (1861) и „Пътуване из България“ (1870). Във втората книга са включени редица гравюри, правени по негови снимки от София, Пловдив, Търново и др., от манастири, от римския град Никополис ад Иструм, на хора в народни носии и др.; Лежер описва природните дадености на българските земи, а така също и обичаите на българите.

- Феликс Каниц (1829–1904) – прочутият унгарски етнограф, археолог и географ прави и отлични картини и снимки из българските земи, които са част от научноизследователските му интереси спрямо Балканите, на които посвещава 44 години работа. Немалко от образите, създадени от Каниц, за да илюстрират обектите и явленията, за които пише, са публикувани в „Дунавска България и Балкана“ – трите тома са издадени в периода 1875–1879 г. Те са и своеобразно доказателство за българския характер на териториите, които са включени първоначално в границите на Санстефанска България. Освен своите фотографии Каниц събира и такива, създадени от други хора. В архива на Каниц, който се съхранява в БАН, има и немалко кадри на един от първите български фотографии Анастас Карастоянов (снимки на В. Левски в Белград, на Л. Каравелов и други бележити българи), също снимка на Ангел Кънчев от Карол поп де Сатмари, на екзарх Антим I от Каргопуло, на светлописците Тома и Никола Хитрови, Иван Доспевски и др. Благодарение на Каниц много от тези фотографии са достигнали до наши дни, тъй като по една или друга причина не са били запазени от самите автори и техните наследници.

Българската възрожденска фотография

„Занаятът“ фотография първоначално достига до българите, както вече стана ясно, чрез пътуващите фотографи и/или посещенията на българи в ателиета предимно в близки на българските земи големи градове. Разбира се, първоначално фотографията е била насочена към заснемане на пейзажи, доставящи естетическа наслада, а съвсем малко по-късно навлиза и портретната фотография, която се утвърждава бързо и продължава, макар и с известни нюанси, да бъде основен жанр в това изкуство. Но много бързо се установява, че фотографията е възможно да има множество приложения. В този смисъл времето на възникването и първоначалното развитие на фотографията съв-

пада с решителния етап от борбите на българите за национално освобождение – духовно и политическо, всякакво. Поради това основният сюжет в кадрите преди Освобождението в българската фотография е свързан именно с тези борби. Патриотична тематика е водеща. Дори е възможно да се каже, че всичките кадри са патриотични, доколкото образът утвърждава още един път националното. Ето защо кадрите от тази епоха имат за пряка или индиректна цел да: пробудят българското национално чувство; да го формират и затвърдят; да привлекат в борбата за национална независимост възможно повече участници; да оставят за историята следа.

Все пак пет са основните групи сюжети:

- ✓ фотографии на революционери и други дейци (духовници, писатели и др.) на националнореволюционното движение;
- ✓ фотографии на просветни дейци и ученици;
- ✓ фотографии на делнични и празнични сюжети;
- ✓ „цивилни“ портретни снимки.

Като закономерна последица от съприкосновенията на българите с фотографията и почти паралелно с нейното възникване и развитие е появата в историята на първите българи, които се ангажират с практикуването на фотографската дейност.

„Българската“ следа в зората на развитието на фотографията се свързва с името на **Анастас Йованович**, който е роден във Враца през 1817 г. През 1826 г. баща му, търговец, го завежда в Белград, където вуйчото на Анастас работи като терзия при княз Милош Обренович (управлява Сърбия през 1815–1839 и 1858–1860 г.). След смъртта на баща си през 1830 г. се установява трайно с майка си и другите си братя и сестри в Белград, където през 1832 г. започва да учи типография („типологията е дял от графичния дизайн, третиращ уместната и естетически издържана употреба на различните шрифтове. Типографията взима под внимание индивидуалността на всеки шрифт, с неговото излъчване и свойството му да въздейства визуално, както и обективните му характеристики — разположение и размер на камшичетата, пространство между отделните символи, отстоянията и пропорциите между главни и малки букви и т.н.“ – <http://bg.wikipedia.org/> към 28.04.2015 г.; ключова дума Типография). Това става в току-що откритата от княз Милош първа сръбска типография. През 1839 г. е стипендиант на сръбския владетел във Виена, където има изключителния шанс за първи път види две снимки, създадени по метода дагеротипия, демонстриран за първи път в началото на същата година – една от изглед от Париж с катедралата Нотр Дам, на фр. ез. Notre Dame („Нашата Св. Богородица“ на бълг. ез.) и предназначена за Фердинанд I, император на Австрия, а другата е натюрморт (за княз Метерних) – (Skopecz, R. Seltene documente aus der Anfängen der Photographie. – В: Сб. Interkamera. Prag, 1969) – *вж. Фотография 16*.

Фотография 16

Анастас Йованович. Автопортрет с обектив; колодиум (след 1854 г., Белград)



Източник на фотографията: Боев, П., 1983: 18

По това време Виена сериозно си съперничи с Париж като столица на Европа, в т.ч. и по отношение на фотографията. Именно във Виена през 1840 г. фирма „Фойхтлендер“ конструира фотографска камера (Voigtlander Daguerreotyp mashine Тур № 3, формат 14,5x10 см; по-късно моделът, който ползва е № 19, формат 16,5x21,5), която многократно съкращава времето на експозиция, а светлосилата ѝ е много по-добра (1:3, 6; обективът е конструиран от проф. Пецвал) в сравнение с обектива на Шевалие, който ползвал Дагер. Именно с такава се снабдява Йованович. След свалянето от престола на княз Михаил Обренович III (1842 г.), който също покровителства Йованович, стипендията е спряна, а фотографът остава във Виена до 1858 г., когато династията отново се връща на сръбския трон за около 10 години, а Йованович приема висок административен пост до убийството на княз Михаил Обренович III (10 юни 1868 г.). След това се оттегля от обществен живот и умира през 1899 г. През 1844 г. овладява самостоятелно талботипията и прави снимки на известни личности, които превръща след това в литографии, за да е възможно тиражирането. През същата година в „Сръбски новини“, в броя от 30 ноември 1844 г., посочва, че цената на един дагеротипен портрет е равна на

120 kg брашно, 18 kg мас, 72 kg бях хляб или две овце (по: Боев, П., 1983: 69) – любопитна от съвременна гледна точка информация с познавателен характер, която ни позволява да предположим, че отношението, което се е формирало в първите десетилетия у публиката към фотографията е било по-скоро елитарно. През 1854 г. Йованович овладява стереографията и записва името си като един от първите, направили подобни снимки на Виена. Въпреки че прекарва все повече време във Виена (тук се оженва и се ражда синът му – по-късно архитект, в т.ч. проектира сградата на българското Народно събрание), Йованович пренася фотографията на Балканите. Сърбия става втората му родина. Тук става известен и създава исторически литографии, акварели, фотографии, които залягат в основата на сръбската визуална идентичност. Архивите съхраняват около 800 фотографии, направени по метода на талботипия и колодиум.

Ученик на Йованович е **Николай Павлович**, който през 1852 г., едва на 17 години, пристига във Виена и в продължение на около 4 месеца е въведен в тайните на рисуването и литографията. Йованович оказва силно влияние върху стила на Павлович, който се превръща в един от най-ярките възрожденски творци, пресъздаващи ключови моменти от българската история.

Другото голямо име на българин, под знака на което преминава фотографията през Възраждането ни, е **Анастас Карастоянов**. Роден в Самоков през 1822 г., от малък той усвоява правенето на гравюра върху дърво или метал, т.нар. шампа, и печатарското изкуство. Той ги практикува в създадената през 1828 г. в избата (мазето) на родната му къща печатница – тъй като османската власт не е разрешавала подобни дейности да се извършват, поради опасност от пропаганда срещу властта (официално разрешение за печатане е получено през 1847 г.). Печатницата е основана от баща му (самоковския учител, книжовник и типограф Никола Карастоянов, 1778–1874) и е останала в историята като първата българска печатница. Целта на шампата е била преди всичко да събужда и възпитава българското съзнание чрез различни патриотични и религиозни сюжети. Освен шампи тайно се печатат и книги, които се разпространяват и в Сърбия, но за място на издаване се отбелязвало Будапеща, Виена или Венеция, за да се избегне преследване на издателя. Дело на Анастас Карастоянов са: „Богородица с Младенеца“, „Св. Георги Нови“, „Пътеводител за Рилския манастир“ и др. Освен това съставя и издава ръководство „Ермения“ или „книга коя съдържава сичките изкуства у зографията“. Чрез нея трябвало „секой млад ученик да научи и без майстора иконописание, тоест зографията“ (пак там: 20). Тя би могло да се приеме като един от първите български учебници, при това с ярко изразен характер на неформалното образование. Определено заявката и претенциите са големи, тъй като във фокус са поставени всички аспекти на „зографията“, а от друга страна, се гласува нетипично огромно за това време доверие на ученика с това своеобразно ръководство за самообучение. Майсторството на Анастас (вж. *Фотография 17*) е признато от баща му до такава степен, че той го прави съдружник.

Фотография 17

Анастас Карастоянов/Анастас Стоянович. Автопортрет, 1863 г., Белград, Сърбия



Източник на фотографията: Боев, П., 1983: 21

През 1862 г. отива по търговски дела в Белград, но междувременно избухват сражения срещу турския гарнизон в града (по това време Сърбия е княжество, т.е. все още не е напълно независима държава). В боевете на сръбска страна участва и Първата българска легия на Г. С. Раковски. По време на безредиците Карастоянов загубва закупената стока и парите си. Това прави невъзможно завръщането му в родния му град, но случайността го среща с Анастас Йованович, който му помага и заедно с това го запознава с фотографията. Той му предоставя първоначално камерата „Фойгтленедер“ № 19, а също така осигурява превръщането на една от стаите в княжеския дворец, на който е управител, в ателие, където усвоява фотографското изкуство и постиженията му го правят придворен фотограф. Двамата запазват през годините добрите си взаимоотношения, в т.ч. като партньори в работата (литографиите на Йованович – на видни личности и исторически събития са размножавани от Карастоянов). В продължение на 18 години Карастоянов е в Белград, като

премахва от името си представката „Кара“ поради две причини: напомня за династията Карагеоргиевич, с която Обреновичи води тежка династическа борба, и поради турския произход на представката. Добавя за още по-сигурно края на фамилното си име окончанието от сръбската именна система „-ич“. Понякога се записва и като Йованчо А. Карастоянов, т.е. обръща фамилното в собствено име. Но най-често записва снимките с фирмения надпис: „Анастас Н. Стоянович, дворски фотограф Н. Светлости княза Сръбског у Београду“. Освен че практикува революционната за времето дейност, каквато е фотографията, А. Карастоянов превръща дома си в място за набиране на революционери за Втората българска легия (вж. *Фотография 18*).

Фотография 18

Васил Левски и други участници във Втората българска легия, 1867 г., Белград, Сърбия

Автор: Анастас Карастоянов/Анастас Стоянович



Източник на фотографията: Янко Гочевъ – профил във „Фейсбук“ към 01.05.2015 г.

(Кара)Стоянов(ич) става член на революционния комитет, основан и оглавяван от Любен Каравелов, и не само подслонява в ателието си редица бележители революционери, но много от тях и заснема като: Васил Левски (през август 1867 г. му прави портрет като знаменосец в хайдушко облекло; в края на 1867 или началото на 1868 г. прави нова негова снимка, но с други участници във Втората българска легия), Любен Каравелов, други членове на комитета като Ангел Кънчев (1867; вж. *Фотография 20*), Панайот Хитов (1867 и 1868), дядо Илю (Марков) войвода (1868), Стефан Караджа и Видул Странски (ок. 1867–1868 г.; вж. *Фотография 19*).

Фотография 19

Видул Странски и Стефан Караджа, Белград, ок. 1867–1868 г.

Автор: Анастас Карастоянов/Анастас Стоянович



Фотография 20

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



Източник на фотографиите: Боев, П., 1983: съответно 24 и 92

През 1865 г. (Кара)Стоянов(ич) поставя началото на репортажната фотография в Сърбия, правейки 4 снимки на честванията по повод 50 години от въстанието за освобождението на страната. За целта близо до терена на снимките разпъва палатката си, която изпълнявала ролята на тъмна стаичка. Процедурата изисквала поливането на стъклената плоча с колодиум, която още мокра се поставяла в апарата и се снимало. След това, още докато е мокра плочата, се проявявала в палатката (Карастоянов работи с този метод до смъртта си през 1880 г., когато всъщност е въведен и бромжелатиновият /сух/ процес). За да се получи възможният за това време качествен резултат и съобразно характера на събитието (динамично; движение на хора, коне, животни и т.н.), се изисквала голяма бързина и сръчност. А те се основавали на много добра практическа подготовка и в значителна степен на самоусъвършенстване на уменията поради отсъствието на съответни форми за теоретична фотографска подготовка. Всичко се усвоявало в практиката.

След смъртта на княз Михаил Обренович III през 1868 г. Карастоянов вече не е придворен фотограф, но запазва ателието си, което ползва съвместно с Йованович и снима новия княз Милан Обренович IV в кадетска униформа. Снимката е преработена като литографен портрет и се разпрос-

транява като визит-карта (6,5x10,5 см), която е била популярна по това време като носител на визуална информация. Остава в историята и като автор на първите панорамни фотографии на Белград. От този град е датирал (13 юни 1872 г.) твърде интересно съобщение, публикувано във в. „Право“ същия ден (издаван е на български език в Цариград). В него се казва (правописът е осъвременен, при запазване на думите, започващи с голяма буква извън актуалните към днешна дата правила; почернените думи също са запазени в автентичния им вид, за да се илюстрира използването на латинската буква I/i):

Известие.

За Фотографическо *сниманіе*.

„Долуподписаният имам честта да известя почитаемата Българска публика, че днес тръгвам от Белград за отечеството си Самоков за виждане със сродниците и приятелите си; а защото ще си бъда там няколко месеца, то като съм изучил добре Фотографията, за това известявам, който би желал да изучи за кратко време фотографията, трябва да се споразумее с мене лично или писмено. Аз обещавам за най-кратко време – за 15–20 дни, а и с твърде умерени цени да науча всеки, който би желал да изучи това изкуство, за което Европейците много пари смъкват от нас. Освен това мога да снабдя всекиго, който изучи фотографията при мене, и с всичките фотографски оръдия и то на твърде умерени цени с принадлежна стойност. Надявам се, че нашите младежи, а особено ония, които имат желание за това твърде хубаво художество, ще ми се отзоват както трябва.

Моля всичките Български Уредници да препечатат това ми известие, което пуцам в света не само за свой личен интерес; но целта ми е да научат мнозина от съотечествениците ми или цяла България, тъй щото да се избавим един път от чужденците, които за всяко нещо ни празнят джобовете

Белгард, 13 юни 1872

Юванчо А. Карастояновъ Фотографъ.

П.З. Писмата да ми ся адресират направо за в Самоков.

Същият. “

(„Право“, Цариград, 13 юни 1872 г.; по Боев, П. 1983: 60)

От краткия текст става ясно, че с това съобщение за своето посещение в родния град и чрез него фотографът се стреми да постигне няколко цели: художествени – да формира умения за създаване на естетически образи; лични – да има клиенти; национални – да осигури достъпна (в смисъл на приемлива

цена) подготовка по фотография на сънародниците си, и индиректно – чрез това изкуство да помогне българите да не изостават от другите европейски народи и да се избавят от чужденците. Посочено е общо „чужденците“, за да се свърже с високите цени, които европейците предлагат, и същевременно да се намекне за турската власт – директното посочване, разбира се, не е възможно във вестник, издаван в столицата на Османската империя. Прави впечатление краткият срок за провеждане на своеобразния образователен курс (15–20 дни; не става ясен броят и времето организиране на часовете, т.е. хорариумът). Това може да се обясни с все още несложното фотографско устройство и ограничените сюжети – преди всичко портрети – статични обекти (хора), застанали прави или седнали на стол и негледачи в обектива (по-често срещано). Всъщност знанията и уменията, които трябвало да се усвоят и формират, били в значителна степен свързани освен с композирането и с боравенето с химикалите, покриващи плаките.

След Освобождението Анастас Н. Стоянович се преселва в София, където отваря фотоателие, което под името „Братя Карастоянови“ е продължено от синовете му Иван и Димитър, а синовете на втория – Бончо и Божидар – също се посвещават на това изкуство.

Самоков през Възраждането е един от центровете на икономически и културен живот в българските земи. Градът ражда освен Анастас Карастоянов и друг виден фотограф – **Иван Доспевски** (1840–1889) – той всъщност става и първия самоковски фотограф (А. Карастоянов се реализира в Сърбия). Той е един от четиримата синове (другите са Зафир, Захари и Николаки) на Димитър Зограф, брата на Захари Зограф, които са иконописци и се подписват с името Доспевски. Иван се учи на иконопис от баща си и брат си Зафир, който по време на следването си в Императорската художествена академия в Петербург приема славянското име Станислав Доспевски. Счита се, че Иван Доспевски (вж. *Фотография 21*) започва да се занимава с фотография около 1860 г., като се снабдява с фотоапарат и материали от Виена с посредничеството на д-р Антон Утерберг, който учил медицина във Виена, но се установява като военен и домашен лекар в Самоков. Иван Доспевски отваря ателие в родния си град, което едновременно е за иконопис и за фотография. Сред оцелелите до днес фотографии на Иван Доспевски са и на: самоковски ученици (1863), шест самоковски учители (на него се приписва авторството), на Самоковския учителски събор (1874), на членовете на Врачанския революционен комитет в Дупница (15.10.1872 г.) – на връщане от тайно заседание в Рилския манастир. Иван Доспевски не прави изключение сред възрожденските фотографи – той активно участва в местния революционен комитет по времето на В. Левски.

Фотография 21

Иван Доспевски. Автопортрет. Самоков, ок. 1876 г.



Източник на фотографията: Боев, П., 1983: 46

Друг известен през това време фотограф е **отец Хрисант Рашович** от Казанлък. Той завършил семинария в Русия, където научил и фотографията. За това много му помогнали знанията му в областта на алхимията. След завръщането си в българските земи като монах и по-късно като игумен на Мъглижкия манастир продължава да се занимава с фотография („Казанлък в миналото“. Казанлък, 1923 г., Т. II: 58). Но той не пази знанията и уменията за себе си и ги предава на свои ученици, които събира около себе си. Сред тях е и Христо Рашоолу – негов роднина и съдружник. След като напуска манастира, поради довеждането му почти до фалит, открива ателие в родния си град и също така обикаля района. Около 1867 г. се запознава с **Георги Данчов-Зографина** (1846–1908), на когото продава за 3000 гроша (турски) „фотографически апарат“, а той записва указанията му и научава „светлопис“. В писмо (общо пет са съхранени – публикувани основно във Василиев, А. Български възрожденски майстори; Стъпов, П. Георги Данчов) до брат си Никола (изпратено от Диарбекир, където е заточен ок. 1874–1876 г. заради революционната му дейност, в т.ч. е съратник на В. Левски) Георги Данчов-Зографина пише: „да ми препишеш на тънка книга и чистичко и ясно правилата на фотографи-

ята, които съм изписъл сам си от Хрисанта фотографа казанлъчки“ (цит. по: Боев, П., 1983: 25). От това, достигнало до наши дни изречение, става ясно, че желаещите да станат фотографи трябва да си водят внимателно записки (все още няма никакви специално отпечатани и достъпни учебни помагала) и да експериментират, проучвайки техниката. Моли брат си да пише до Христо С. Златаров в Хасково: „да ми изпроводи двете си фотографически френцуски книги, които той има, защото са ми много потребни“. Те са му необходими, защото закупува „фотографическа машина“ и прави много портрети („С фотографията съм доста сполучил. Имам извадени много хубави портрети и тия, които ви провождам...“; пак там: 45), а също и пейзажи от града. Данчов-Зографина известно време е единственият фотограф в града, но не успява да използва този момент, тъй като техниката му е стара и изисква 4–5 минути неподвижно позиране. След многобройни прекеждия достига Свищов, където с братя Прошекови откриват ателие. След това се установява в Пловдив, където развива активна дейност – фотографска (в т.ч. събира колекция от стари фотографии – показва високо ниво на формирано съзнание и чувство за историчност), иконописна, портретна живопис, литография и обществена дейност. Всъщност Данчов-Зографина получава първите знания и фотографски умения от арменец Исаион през 1865 г. (две години преди да срещне отец Хрисант Рашович, от когото също научава много) в Константинопол, където отива с идеята да усвои литография и фотография. И заедно с иконографските си умения да ги използва за пробуждане и пропагандиране на националното самосъзнание – просвещавайки хората посредством образи и изображения (най-бързо, достъпно и трайно) с патриотичен характер.

Друго знаково име от епохата е това на **Иван Папазов-Зографов** (1835–1900) – усъвършенства иконопис в Зографския манастир, откъдето е и името Зографов. Заедно със съпругата си Цвета участват активно в революционното движение и особено при подготовката на Априлското въстание, за което са осъдени на смърт, но след намеса на чуждестранни консули се стига до затвор. Оцеляват, но не и фотолабораторията, снимките, фотоапарата му, които изгарят заедно с къщата (достигат до нас само снимки, които са се намирали в негови роднини). Много сходна с тази на Иван Зографов е съдбата на Стоян Каралеев, с когото са съдружници и действат в Панагюрище, Копривница, Златица, Етрополе, Орхание (дн. Ботевград). Каралеев участва също в Априлското въстание, в т.ч. в четата на поп Грую, и е отведен на заточение. След Освобождението заснема връщащите се заточеници и продължава фотографската дейност. Но след смъртта му през 1893 г. сандъците със стъклени плаки са изпочупени, а портретите изгубени.

Не са малко фотографиите на знакови личности, които са оцелели, но не и паметта за техния създател. Всъщност това е нерядко явление – творбите, представящи известни, знакови личности, места, събития, явления, заживяват свой живот (вж. *Фотография* 22).

Фотография 22

Гюргевишкият революционен комитет ок. 1875 г.; отляво надясно: Захари Стоянов, Стефан Стамболов, Стоян Заимов и Никола Обретенков.

Автор: неизвестен



Източник на фотографията: Боев, П., 1983: 66

Което обаче повдига поне три въпроса: доколко авторът е бил възпитан да отстоява и утвърждава себе си, в т.ч. чрез каузите, които подкрепя (включително поставяйки името си и заставайки с него, което е носело риск, когато става въпрос за революционери), доколко е притежавал качеството прецизност (по това време все още броят на кадрите не е бил толкова огромен, както днес и е могло да се успее да се маркира авторството), доколко притежателите на фотографията са имали формирано чувство за историчност и уважение към труда на автора. Не са редки случаите, когато не са описани фотографии, на които са личности, които към момента на направата на кадъра не са били толкова значими и изявили се с делата си. Това поражда впоследствие нередко спорове (вж. *Фотографии 23, 23а и 24*). Но и дава възможност в днешно време за въз-

лагане на изследователска задача и формиране на такива умения в рамките на учебния предмет история, в клубове и курсове по фотография и т.н.

Фотография 23

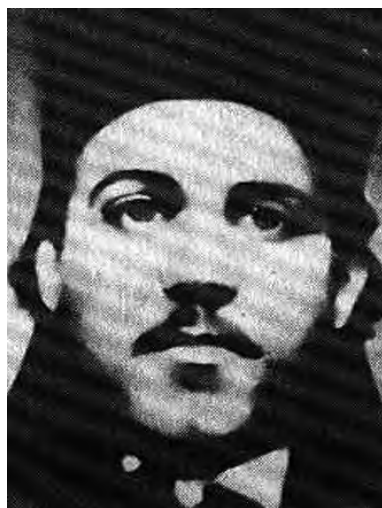
Класът на Йоаким Груев, Пловдив, 1867 г. Автор: неизвестен



Източник на фотографията: Боев, П. 1983: 87

Фотография 23а

Уголемен сектор на горната част вляво на фотографията. Вероятно Васил Левски (пред него, вляво на снимката – малкия Тодор Каблешков)



Източник на фотографията: <http://abritvs.com/> към 30.04.2015 г.

Фотография 24

Първият епархийски учителски събор в Пловдив, април 1870 г. Сред участниците са Добри Чинтулов (на най-преден план вдясно), Хр. Г. Данов, Йоаким Груев, Бачо Киро и др. Вероятно на върха на пирамидата е Васил Левски (с най-тъмно и неясно лице). Автор: неизвестен



Източник на фотографията: Боев, П., 1983: 87

Още едно име заслужава внимание – **Никифор Ненчев Минков** (1838–1928). Едва 18-годишен заминава за Румъния, където учи занаята при фотографа Козма от Браила и две години упражнява професията, до 1860 г., когато се установява в Цариград и открива ателие „Никифор Константинопол“. Редовно пътува до Сърбия, Румъния и Австрия-Унгария, за да си набавя материали и да научава новостите в областта на фотографията. Те по това време са свързани преди всичко с намаляване на времето за заснемане на даден обект и подобряването на снимачната техника. През 1872 г. се завръща в Румъния и подобно на почти всички фотографи по това време активно участва в революционното движение, в т.ч. в четата на Панайот Хитов, а също като опълченец в Освободителната война и доброволец в Сръбско-българската война. След Освобождението е пътуващ фотограф, но незадълго. Установява се в Сливен. Остава богато наследство от образи, включващо основно пейзажи и портрети от Сливен и региона, а така също и знакови образи като тези на: Иванка Ботева (майка на Христо Ботев), Анастасия Тошева (първата българска класна учителка – 1857 и 1869 г.), Панайот Хитов и др.

Без съмнение не трябва да се пропуска **Тома Хитров** (1840–1906). Неговият път на фотограф също тясно се преплита с участието му в националноосвободителното движение. По призива на Г. С. Раковски отива в Белград заед-

но с Иванчо Колев, за да се включат в легията. Именно в сръбската столица, както отбелязва дъщерята на Иванчо Колев Райна Балева, „Тома Хитров усвоил фотографията, която упражнявал до края на живота си“ (цит. по: Боев, П., 1983: 34). След Белград Хитров се установява в Румъния, където отваря ателие („Тодорович и Хитров“) с братовчед си Петър Тодоров Факиров и заедно с това участва в привличането на хора за освободителното дело, сам участва в четата на Филип Тотю (1876), 19 месеца е опълченец и участва в боевете при Стара Загора, Шипка и Шейново, а през 1885 г. е част от отряда на капитан Паница в Сръбско-българската война. След Освобождението се установява в София и прави първите снимки на младата столица, която тогава има изглед на село. През 1880 г. с чешкия фотограф Йосиф Буреш откриват ателие под името „Славянска светлописница“ (по-късно „Славянска фотография“), недалече от Градската градина. Няколко години по-късно отваря самостоятелно ателие в близост до паметника на Васил Левски, където работи до последния си дъх, подпомогнат от съпругата си Елена, която също научава на занаята (дъщерите му Иванка и Бойка учат фотография съответно в Дрезден и в Берлин). Левски, до чийто паметник открива ателието си Хитров, е бил негов модел и го споменава в едно свое писмо през 1871 г.

Фотография 25

*Христо Ботев – литография
от Георги Данчов*



Фотография 25а

*Христо Ботев – фотография
от Тома Хитров (1875 г., Букурещ,
Румъния)*



Източник на изображенията: Боев, П., 1983: 40

За Хитров пише и Ботев през 1875 г., изпращайки портрета си, направен от Хитров, на съратника си Иван Драсов. Хитров прави общо четири портрета на Ботев (1865 г., два през 1875 г. – (вж. *Фотографии* 25 и 25а) и последния е направен през 1876 г. – от него са запазени 6 копия, подписани от Христо Ботев и подарени от него на Величко Попов, отец Герасим Рилски, Васил Маринов, Михаил Паничерски, Иван Драсов и Иван Андонов).

Други изявени фигури, които позират на Хитров, са Захари Стоянов, Хаджи Димитър, Панайот Хитов, Иван Драсов, Нено (Никола) Тодоров – Странджата (прототип на едноименния Вазов герой в повестта „Немили-недраги“). Един от братята на Тома Хитров, Станьо, е четник в четата на Христо Ботев и загива в боя при Милин камък. Друг негов брат – общо седем деца са били – Денчо, се сражава на Шипка и малко след това умира. А третия си брат Никола научава на фотография след идването му в Румъния през 1870 г., където две години по-късно открива ателие в съдружие Катарина Стефановичич, но за кратко. След което се връща при брат си и му помага, тъй като е ангажиран във висока степен с набирането на четници в Белград, Галац и Браила. Преди Освобождението е фотограф в Карлово, а след това се установява в Свищов, където открива ателие, но по неясни причини през 1881 г. се замонашва – йеромонах в Драгалевския манастир и игумен (Климент) на Боянския манастир, и прекратява фотографската си дейност. На Никола Хитров се дължат фотографията на В. Левски (вж. *Фотография* 26), на майка му Гина Кунчева, заснета с внука ѝ Начо Начев (ок. 1876–77 г.; вж. *Фотография* 27), П. Р. Славейков, Тодор Икономов, фотографа Никифор Минков, Киро Тулешков, Колчо Слепеца, екзарх Антим I и др.

Според Васил Караиванов, братовчед на Васил Левски, две от фотографиите на Апостола са направени именно от Никола Хитров – едната, датирана от 15 август 1870 г., и втората – която всъщност е и последната фотография на В. Левски – от 1872 г. (Йонков, Хр. *Фотографските портрети на Васил Левски. – Векове*, 1/1973). Подобно твърдение не е без основание, като се има предвид един важен момент: Никола Хитров заедно с Иван Дарсов и Марин П. Луканов (препоръчани на Левски от Атанас Хинов) и други в присъствието на самия В. Левски основават в дома на Дарсов на 3 август 1869 г. революционния комитет в Ловеч при първото идване на Апостола в града.

Фотография 26

Васил Левски

Автор: вероятно Никола Хитров



Фотография 27

**Гина Кунчева (майката на В. Левски)
внука си Начо Начев.**

Автор: Никола Хитров



Източници на фотографиите:

(Боев, П., 1983: 67)

Янко Гочевъ – профил във „Фейсбук“ към
01.05.2015 г.

След кулминацията на националноосвободителното движение по време на Априлското въстание (1876) и Руско-турската война (1877–1878) фотографията в България поема по нови сюжетни пътища, нараства разпространението ѝ, поставя се началото на организираното фотографско образование и др.

Въз основа на горепосоченото е възможно да се направят **следните изводи** относно образователните и възпитателни аспекти на фотографията преди 1878 г.:

- По време на т.нар. скрит период на фотографията – когато се заражда и оформя ролята на педагогическия компонент, свързан с нея – заниманията с фотография са в центъра на дейността на отделни хора и тя, както и начинът ѝ на предаване на следващите са пряко зависими от първопроходците. Тяхното поведение и качества като упоритост, креативност, последователност, системност и други подобни, толкова необходими за всеки изобретател, са имали решаващата роля.

- Фотографията се появява в резултат от бурното развитие на науките в природо-математическия спектър (началото на изкуството фотография е ре-

зультат от успешно съчетаване на постиженията основно на науките физика и химия, но и математика). Те задвижват индустриалната революция, а тя по обратния път провокира нови открития, придобиването на нови знания и умения и необходимостта от тяхното предаване на поколенията. Това е особено интензивно като процес през първите десетилетия от развитието на фотографията, когато динамиката на подобренията, иновациите в технологията и техниките за снимане е изключително висока. Съчетано с липсата на прокарани пътеки в педагогически контекст, това обяснява отсъствието на системно и организирано образование по фотография.

- Фотографията и до днес има изключителна (само)рефлексивна роля по отношение на човека (индивид и общност), а в първите години, когато човечеството се „оглежда“ чрез първите образи, ефектът по всяка вероятност (възможно е с голяма степен на увереност да предполагаме) е бил още по-голям. Фотографията като „поглед от страни“ помага на човек на първо място да се заяви по начин, който счита, че съответства на същността му (и/или фотографът е преценил) и който желае да внуши у другите, да види как изглежда в очите на другите (външния изглед като част от поведението на човека), кои черти на характера са изписани на лицето и чрез стойката на тялото и т.н.

- Знанията и уменията, свързани с фотографията преди повече от век и половина се предавали (от съвременна гледна точка) в неформална образователна среда и индивидуално – един учител и един ученик, преди появата на сдружения и други форми на организационен живот на фотографите и преди поставяне началото на фотографското образование в неговия класически формат. Но в самото начало знанията и уменията в тази сфера са се придобивали стихийно – чрез наблюдение, упражнения и „крадене“ на занаята, полезна информация, придобита от отделни статии в пресата и т.н. Т.е. като почти всяко начало и това на фотографията е свързано с голяма доза авантюризъм и аматьорство, преди да се постави действителното начало на професионализацията на сферата (първите наченки са след 50-те години на XIX в.), съответно изграждане на стандарти и залагането им в образователния процес.

- Първите фотографии (създадени през първите десетилетия след „раждането“ на фотографията) не е било възможно да се възпроизвеждат многократно и реално са били съпоставими в това отношение с картините. Това, от една страна, е налагало изключително внимателно отношение към образите (всяка повреда е необратима) и същевременно е формирало отношение към кадъра като към произведение на изобразителното изкуство. С това се постигнал относително плавен преход от единия тип образност към другия.

- Освен чисто химическите и други технологични познания за отделните операции за направата на образ фотографията, особено в своята зора, изисквала (и днес много от тях са актуални) и (до)формирала редица качества:

- ✓ находчивост – „морето“ от фотографии и конкуренцията в големите градове изисквали много добра реклама и търсенето на други нетрадиционни ре-

шения като например откриване на филиали в по-малки населени места. Това от своя страна позволило фотографията да достигне до още повече хора, да формира отношение у хората към този революционен метод за създаване на трайни образи и да провокира желанието да бъдат овладени знания и умения за практикуването му;

✓ търпеливост – „произвеждането“ на образ изисквало поредица специални приготовления: на декора/фона – всеки детайл като вид и разположение е бил натоварен с определена символика; плаките и веществата, които се използват; телосложението – едновременно е трябвало заснеманите хора да имат представителен вид и заедно с това да не мърдат продължително време, в т.ч. да не мигат – особено трудно постижимо при заснемането на по-голяма група от хора – не се е получавало винаги от първи път, не всички модели са били търпеливи и т.н., което е подлагало на сериозни изпитания границите на търпение на фотографа; търпение е било необходимо и при обработката на плаката и оформянето на образа в съответен (рамков) контекст;

✓ наблюдателност – в повечето случаи фотографът е виждал хората, които трябва да заснеме, за първи път и много бързо е трябвало да прецени (т.е. и съобразителност) редица моменти от гледна точка на социален статус, доминираща фигура (при семейства и групи от хора), детайли от облеклото (по това време с много декорации, особено дамското), които биха могли при определено конфигуриране да дадат оптимален ефект и т.н.;

✓ издръжливост – фотокамерите са били доста обемни, направени от масивно дърво, с тежки стъклени леци, метал, кожа и т.н., отделно металните или стъклените плаки, реквизит и др. Това изисквало сериозна сила и неслучайно (не само защото по това време са били преди всичко майки, домакини) жени почти липсват. Освен някои представителки на аристокрацията, които използват фотографията като хоби и водели със себе си помощници;

✓ креативност – технологичният процес е изисквал своеобразно бавно бързане – от една страна, необходимостта от покой на заснеманите (което в значителна степен се дирижира от фотографа), и от друга страна, необходимостта от бързо обработване и проявяване на кадъра. Това насърчавало фотографите да търсят оптималните пътища за организиране на своята дейност и за усъвършенстването ѝ.

• Със своята дейност и присъствие, демонстрирайки по-горе посоченото (нерядко пред голяма група от хора – особено при пътуващите фотографии), първите фотографии имат изключително влияние върху хората. Това се обяснява и с обстоятелството, че образът непосредствено преди появата на фотографията се е свързвал с иконите и с картините, които се ползвали с особена почит. А фотографията разширява кръга от хора, които могат да притежават образи, и същевременно информацията като излъчване и като знание, което те носят.

• Развитието на „българския“ път във фотографията протича почти успоредно с развитието на фотографията още почти след „раждането“ ѝ през 1839 г. Това първоначално се случва извън пределите на българските земи, но скоро след това и в тях самите, което е впечатляващо на фона на чуждата власт.

• Особено важен и много специфичен момент от първите десетилетия от развитието на българската фотография е почти изцяло жанровото ѝ насочване към подкрепа на процесите на национално пробуждане. Отпечатването и разпространяването на образи с патриотична и религиозна тематика е често срещано явление преди Освобождението. По този начин се получава много интересно съчетаване на две революции – чрез революцията в сферата на образа се целяло революция във възпитанието (подбуждане и формиране на национално съзнание – своеобразно обществено възпитание, което със своята конспиративност засилвало ефекта от самото себе си) и постигане на национално освобождение. Фотоателиетата на българските автори са своеобразни сборни пунктове, средище на революционерите. Забележително е, че те, както и мнозинството от българските възрожденски фотографи, са имали съзнанието за това, че творят история. Съзнание за силата на образа да формира отношение, възгледи, убеждения и съобразно на тях поведение. Именно националното освобождение по пътя и чрез използването на образователния и възпитателен потенциал на фотографията е за тях обединяващата идея. Тя очевидно е била толкова силна, че е водеща в дейността им (а след нея обмяната на опит) и не се налага българските фотографи да се организират в специални общества. По този начин те допринасят и за оформяне на социалния облик и роля на фотографията.

В заключение трябва да се отбележи, че **фотографията** извървява изключително дълъг път, за да се появи, но потенциалът, който носи, **предизвиква една от революциите през XIX в., която отеква и в педагогически контекст**. Трансферирането на знания и формирането на умения като цяло е неорганизирано, стихийно, но основното е отношението, което се формира към това явление от страна на упражняващите го и на публиката. Като цяло възможностите на фотографията по отношение на възпитанието и образованието и съобразно определени изисквания ще започнат да се реализират на един по-късен, следващ етап.

ФОТОГРАФСКИ ИЗТОЧНИЦИ И АВТОРИ НА ФОТОГРАФИИТЕ
(ПО НОМЕРАТА НА ФОТОГРАФИИТЕ)

1. <http://www.fotoklikk.hu/galeria/> към 04.04.2015 г. Автор: не е посочен
2. <http://bg.wikipedia.org/> към 23.04.2015 г.; ключова дума Микеланджело да Караваджо; Автор на фотографията на картината: wikipedia
3. <http://bg.wikipedia.org/> към 23.04.2015 г.; ключова дума Нисефор Ниепс. Автор: Жозеф/Нисефор Ниепс
4. <http://bg.wikipedia.org/> към 23.10.2011 г.; ключова дума Фотография. Автор: Луи-Жак-Манде Дажер
- 4a. <http://bg.wikipedia.org/> към 23.10.2011 г.; ключова дума Фотография. Автор: Луи-Жак-Манде Дажер
5. <http://collections.vam.ac.uk/item/O69110/parliament-street-from-traffic-square-daguerreotype-de-ste-croix/> към 23.04.2015 г. Автор: неизвестен
6. Хакинг, Дж. Фотографията. Цялата история. С., 2014. Автори: Албърт С. Саутърт и Джосая Дж. Хос; Автор на кадъра от книжното тяло: Владислав Господинов
7. Хакинг, Дж. Фотографията. Цялата история. С., 2014. Автор: Луи Адолф Юмбер дьо Молар. Автор на кадъра от книжното тяло: Владислав Господинов
8. Хакинг, Дж. Фотографията. Цялата история. С., 2014. Автор: неизвестен. Автор на кадъра от книжното тяло: Владислав Господинов
9. <http://www.photo-museum.org/> към 30.04.2015 г. Автор: неизвестен
10. <https://ru.wikipedia.org/> към 23.04.2015 г.; ключова дума Дагеротипия. Автор: Жан-Батист Сабатие-Бло
11. <http://bg.wikipedia.org/> към 23.04.2015 г.; ключова дума Уилям Фокс Талбот. Автор: Джон Мофат
12. <http://bg.wikipedia.org/> към 22.04.2015 г.; ключова дума Фотография. Автор: Уилям Фокс Талбот
13. <http://prophotos.ru/> към 24.04.2015 г. Автор: вероятно Фредерик Скот Арчър
14. <http://prophotos.ru/> към 24.04.2015 г. Автор: Фредерик Скот Арчър
- 14a. <https://ru.wikipedia.org/> към 22.04.2015 г.; ключова дума Тинтайп. Автор: неизвестен
15. Боев, П. Фотографското изкуство в България (1856–1944). С., 1983. с. 5. Автор: неизвестен. Автор на кадъра от книжното тяло: Владислав Господинов
16. Боев, П. Фотографското изкуство в България (1856–1944). С., 1983. с. 18. Автор: Анастас Йованович. Автор на кадъра от книжното тяло: Владислав Господинов
17. Боев, П. Фотографското изкуство в България (1856–1944). С., 1983. с. 21. Автор: Анастас Карастоянов/Анастас Стоянович. Автор на кадъра от книжното тяло: Владислав Господинов
18. Янко Гочевъ – профил във „Фейсбук“ към 01.05.2015 г. Автор: Анастас Карастоянов/Анастас Стоянович
19. Боев, П. Фотографското изкуство в България (1856–1944). С., 1983. с. 24. Автор: Анастас Карастоянов/Анастас Стоянович. Автор на кадъра от книжното тяло: Владислав Господинов
20. Боев, П. Фотографското изкуство в България (1856–1944). С., 1983. с. 92. Автор: Анастас Карастоянов/Анастас Стоянович. Автор на кадъра от книжното тяло: Владислав Господинов
21. Боев, П. Фотографското изкуство в България (1856–1944). С., 1983. с. 46. Автор: Станислав Доспевски. Автор на кадъра от книжното тяло: Владислав Господинов
22. Боев, П. Фотографското изкуство в България (1856–1944). С., 1983. с. 66. Автор: неизвестен. Автор на кадъра от книжното тяло: Владислав Господинов

23. Боев, П. Фотографското изкуство в България (1856–1944). С., 1983. с. 87, долу. Автор: неизвестен
- 23а. <http://abritvs.com/> към 30.04.2015 г. Автор: неизвестен. Автор на кадъра от книжното тяло: Владислав Господинов
24. Боев, П. Фотографското изкуство в България (1856–1944). С., 1983. с. 87, горе. Автор: неизвестен. Автор на кадъра от книжното тяло: Владислав Господинов
25. Боев, П. Фотографското изкуство в България (1856–1944). С., 1983. с. 40. Автор: Георги Данчов. Автор на кадъра от книжното тяло: Владислав Господинов
- 25а. Боев, П. Фотографското изкуство в България (1856–1944). С., 1983. с. 40. Автор: Тома Хитров. Автор на кадъра от книжното тяло: Владислав Господинов
26. Боев, П. Фотографското изкуство в България (1856–1944). С., 1983. с. 67. Автор: вероятно Никола Хитров. Автор на кадъра от книжното тяло: Владислав Господинов
27. Янко Гочевъ – профил във „Фейсбук“ към 01.05.2015 г. Автор: Никола Хитров

Литература

- Атанасов, Н. Откриха фотографски техники в картините на Караваджо – публ. на 10 Март 2009 г. на адрес в интернет <http://www.factor-news.net/> (ползвано към 23.04.2015 г.).
- Боев, П. Фотографското изкуство в България (1856–1944). С., 1983.
- Българска енциклопедия А–Я. С., 2002.
- Гочевъ, Янко – профил във „Фейсбук“ към 01.05.2015 г.
- Йонков, Хр. Фотографските портрети на Васил Левски. – *Векове*, 1, 1973.
- Казанлък в миналото. Т. II. Казанлък, 1923.
- Стригулев, Н. Древната история на фотографията. Дългият път от „тъмната стая“ до камерите на телефоните. – <http://spisanie.manager.bg/broi-168/>, бр. за октомври 2012 г.; ползвано на 03.04.2015 г.
- Хакинг, Дж. Фотографията. Цялата история. С., 2014.
- Skopez, R. Seltene dokumente aus der Anfängen der Photographie. – В: Interkamera. Prag, 1969.
- <http://bg.wikipedia.org/wiki/> към 23.04.2015; ключова дума Готфрид Лайбниц
- <http://bg.wikipedia.org/wiki/> към 23.04.2015 г.; ключова дума Изкуство
- <http://bg.wikipedia.org/wiki/> към 23.04.2015 г.; ключова дума Индустриална революция
- <http://bg.wikipedia.org/wiki/> към 28.04.2015 г.; ключова дума Николай Коперник
- <http://bg.wikipedia.org/> към 28.04.2015 г.; ключова дума Типография
- <http://collections.vam.ac.uk/> към 23.04.2015 г.
- <http://dic.academic.ru> към 30.04.2015 г.
- <https://fr.wikipedia.org/wiki/> към 30.04.2015 г.; ключова дума Royal Photographic Society
- <https://fr.wikipedia.org> към 23.04.2015 г.; ключова дума Société française de photographie
- <https://fr.wikipedia.org/> към 30.04.2015 г.; ключова дума Société héliographique
- <http://yovko.net> към 21.11.2012 г.
- <http://www.photo-museum.org/> към 30.04.2015 г.
- <http://www.rps.org/> към 30.04.2015 г.
- <https://ru.wikipedia.org/> към 23.04.2015 г.; ключова дума Амбротипия
- <http://stefanovaart.com/> към 30.04.2015 г.
- <http://www.photo-museum.org/> към 30.04.2015 г.

Постъпила май 2015 г.

Рецензент:
проф. д-р Нели Бояджиева