

**ЦОЧО БОЯДЖИЕВ**  
**PUNCTUM**



София, 2017

Всички права на български език запазени. Нито една част от тази книга не може да бъде възпроизвеждана или предавана под каквато и да е форма и по какъвто и да било начин без изричното съгласие на „Изток-Запад“.

© Цочо Бояджиев, автор, 2017

© Издателство „Изток-Запад“, 2017

ISBN 978-619-01-0090-4

# СЪДЪРЖАНИЕ

<b>ФОТОСКАЗАНИЯ.....</b>	<b>5</b>
<i>Митко Новков</i>	



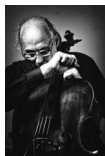
<b>ЧЕТИРИДЕСЕТ И ПЕТА СТРАНИЦА .....</b>	<b>15</b>
--	-----------



<b>МАЛКИ ГРАДСКИ ИСТОРИИ .....</b>	<b>51</b>
------------------------------------	-----------



<b>МОЯТА ЕВРОПА .....</b>	<b>81</b>
---------------------------	-----------



<b>ПОРТРЕТИ .....</b>	<b>119</b>
-----------------------	------------



<b>ЗНАЦИ.....</b>	<b>145</b>
-------------------	------------



# Фотосказания, или Животи в кадър

---

:успоредици:вмествания:разклонявания:пресичания:контрасти:

---

*Фотографията най-убедително ни припомня, че всяко нещо е достойно за художествено пресъздаване дори единствено поради факта на неговото съществуване и – in extenso – поради значението му, тъй като нищо не е съществуващо без пред-назначение.  
Цочо Бояджиев, „Философия на фотографията“*

Тук, в този албум, Цочо Бояджиев е фотограф. Добър фотограф, отличен фотограф. Но Цочо Бояджиев, известно е, не е само фотограф. Той е и философ, професор, историк на философията, теоретик на фотографията, поет, преподавател, преводач... Един от последните негови преводи е „Немски сказания“ на Братя Грим, където в предговора четем: „[С]казанието е исторично, [...] обогатено в по-малко цветове.“ Имаше сякаш право да заместим: „Снимката е исторична, [...] обогатена в по-малко цветове.“ Малко цветове, да, всъщност само два – черно и бяло. Цветната фотография не е по сърце на Цочо Бояджиев: „Наистина, оттук до радикалното заявление на Пол Странд, че „цветът и фотографията нямат нищо общо помежду си“, има само една крачка.“ Има причина да го каже: когато цветът се намеси в кадъра, образите избледняват за сметка на колорита. А когато колоритът измести образа, тогава попадаме в т.нар. „пикторализъм“, който, по думите на г-р Алеш Хръдличка, стига „до почти тотално отхвърляне на същността на фотографията – реалистичността на изображението“. Разбира се, пикторализмът може да бъде и черно-бял, той първоначално е такъв, но какъвто и да е, вследствие преднамерената намеса образът при него търпи такива радикално-гравитични промени, че бива отместен от реалността в посока декоративност. А такъв процес на отместване-разместване-изместване-преместване за фотограф като Цочо Бояджиев, написал „[Ф]отографията е винаги радикално случайна“ (това във „Философия на фотографията“), е напълно неприемлив. Неговите снимки плътно следват друго верую, това на Анри Картие-Бресон и прочутия му „решаващ момент“ (*le moment decisif*), радикално случайния решаващ момент, когато животът придобива стойността на вечност. На практика това е големият залог на фотографите на Цочо Бояджиев, а може би и на фотографията като изкуство: необходимо е животите, които тя запечатва, да бъдат знаци за вечността на живота, независимо понякога от неговата, на живота, унилоост и намусеност. Да се възвеличи животът, снимайки го – Цочо Бояджиев превръща решаващите моменти, уловени в реалността, в моменти на решителност, изявяващи вечността, вечността на живота. И свобода на живота. С няколко техники на фотоулавяне: успоредици, вмествания, разклонявания, пресичания, контрасти.

---

:успоредици:

---

*...самите предмети в света не са безсилни и чисто инертни... те са предмети-със-смыслов-потенциал.*

*Цочо Бояджиев, „Философия на фотографията“*

Предмети-със-смыслов-потенциал. Светът тоест е зареден със смисъл, а фотографията, ако е кадърна, е призвана да го изтъкне. Изтъкването на смисъла става с успоредяване на образи: в своите снимки Цочо Бояджиев търси такива успоредици, открива ги и ни ги предава. Те са много, трудно е да изредим всички, но ето една: възрастна жена е стъпила на очукани стълби, разперила е ръце, очите ѝ са полупритворени, зад гърба ѝ – паянтова къщичка, която аха-аха ще се срути, на покрива вместо керемиди – капаци (с. 30, горе вляво). Прозорците са избити, няма стъкла на тях (освен на два долу вляво, гледано фронтално, но и те само подчертават мизерността на къщичката), едното крило на вратата е отворено, сякаш и то е гостоприемно, както разперилата ръцете си възрастна жена. Тя е снимана отгоре, ще рече цялата окаяност на ситуацията е видяна отвисоко, едва ли не от „небесна“ гледна точка. За „небесното“ впечатление допринася и жестът на жената: разгърнатите ѝ ръце все едно казват: „Какво да се прави, такова ни е положението, тука е така!“ Това обаче не е жест на отчаяние, по-скоро е на примирение, дори бих казал смирение: „Тъй са наредени световните работи, че до мене се е паднала тази къщурка, не зловиждам никому, стига ми на мене тя...“

Отгръщаме сега друга снимка, с. 55, горе вдясно. Жената отново е възрастна, заснета е обаче в друг сезон – не през лятото, както първата, а най-вероятно през зимата. Сезонът се познава по връхната греха: шушляково палто почти до глезените ѝ, на главата – шапка, скрила изцяло косите ѝ. Отгатваме годишното време и по оголените клони на гърветата – без нито едно листо, без нито една пъпка. Няма сняг, жената е без ръкавици – изглежда, се намираме в някой от онези зимни дни, сравнително меки, предвестници на пролетта. Личи и по двете фунийки сладолед, които бабата гържи. Те ни изненадват, разбира се – не е много често срещано сладолед през зимата, особено за възрастен човек, но не по-малко изненадана от фотоапарата е самата старица: с отворената си уста образът ѝ донякъде прилича на образите, запечатани от испанската фотографка, членка на „Магnum“ Кристина Гарсиа Родеро, представила у нас фотоизложба със същото заглавие – „С отворена уста“. Но само донякъде: разглеждах нейната изложба и като че ли там няма такъв израз на непосредствена изненада, какъвто четем по лицето на Цочо-Бояджиевата баба. Има на възторг, на буйство, на самозабрава, на първичен ужас, на транс, но изненада сякаш няма. Може би само при момченцето, застанало пред polegналата скулптура на спяща гръцка богиня, втренчило лакомо-невинен поглед в разголената ѝ гръд. Ала пак не е докрай тъждествена изненадата: детето, вероятно възпитано в католическо благочестие, е сюрпризирано от откровената голота на богинята; бабата, вероятно убедена в своята незначителност, е учудена, че е достойна, интересна за снимка. Непосредствената всекидневна реакция спрямо фотографския акт е заснета тук: „Защо ме снимаш, момче, няма нищо у мен, я не си хаби лентата!“ Това само-усещане за незначителност е подчертано и от хванатата в полубюст друга старица с черни очила: не преминава тя с безразличие, а с някаква едва забележима осъдителност гледа към нас, тоест към фотографа, дето сме решили да обърнем внимание на семплата женица, покрай която тя, твърде е възможно, всеки ден да преминава безучастно. Но тази снимка е ярък пример за фотографското кредо на Цочо Бояджиев: че наистина всичко на този свят притежава „смыслов потенциал“ и поради тази причина е достойно да влезе в кадър.

Успоредицата обаче е не само успоредица, преминава в различие, на гледната точка различие. Селската старица е снимана отгоре, градската – отдолу. Това предопределя инаквото им присъствие: първата е сякаш органична на средата, не се отделя от нея, слива се даже с нея; втората е отличена рязко, орелефена е и някак изрязана. Тя сякаш прекъсва стълбите, които водят към нея, отсича ги; докато първата е част от стълбите, не се откъсва от тях, здраво стъпва върху тях. Сякаш израства от тях. Затова втората все едно виси във въздуха без опора – неслучайно не виждаме стъпалата на краката ѝ, тоест онази част от тялото, която ни осигурява допира със земята; докато при първата ясно откриваме солидно стъпилия ляв крак върху ороненото стъпало. Тя има опора, затова и така безстрашно е разперила ръце – защото е здраво стъпила на земята; другата няма – свила е притеснено дясната си ръка, хванала се е с нея за шушляковото си яке в опит да се закрепи, да се установи. Успоредицата на двете снимки всъщност ни представя два различно протекли живота: първият – със смирена стабилност, вторият – с изненадана нестабилност. Отворената уста на градската старица демонстрира точно усещането ѝ, че в големия град тя е толкова гребна, толкова незабележима, че е немислимо да бъде увековечена във фотография. Съвсем различно от старицата в Бари например, с. 115, така уверена в себе си и в своите заслуги да бъде снимана, че чак е подала главата си през завесата, за да я хване фотоапаратът. Тя и от селската баба е по-различна: предизвиква кадъра, не го приема като нещо както дошло, тъй си и отишло. Тя обаче, селската баба, въпреки смирението си, няма усъмнявания спрямо себе си, нито спрямо света: нещата от/в живота са такива, каквито са, не бива да им връзваме карез. Посрещаме ги, както са ни се паднали тук и сега, без жал и окайване, но и без изненада и учудване. Случили се – живеем ги; пратил ни ги е Господ – посрещаме ги...

---

#### :вмествания:

---

*... фотографията... именно от гледна точка на светогледната си основа...  
е напълно традиционна и дори архаична – или обаче ултрамодерна...  
Цочо Бояджиев, „Философия на фотографията“*

Ключова е гумата „традиционна“, традиция. Фотографията още със своето зараждане не се радикализира като абсолютно нова, напротив – търси начин да се вмести в дотогавашната художествена континуалност, демонстрирайки съответствие, не съперничество; приемственост, не конфронтация. Елизабет Истлейк, първата жена във Великобритания – критик на изкуството, отбелязва в своето есе за фотографията, че тъкмо благодарение ней „духът на Рембранд се бил възродил“. Тоест фотографията не къса с традицията, напротив – възражда я. Вероятно тази е причината много фотографски ателиета, както и марки за фотографски материали гордо да си присвояват названието „Рембранд“. Първата снимка, запазена за поколенията, е на Жозеф Ниепс и показва покривите на градчето Сен Лу де Варен. Ниепс я нарича „Изглед от прозореца на Льо Гра“ (Point de vue du Gras). Изглед, тоест пейзаж. А Уилям Хенри Фокс Талбот, който заедно с Луи Жак Манге Дагер си оспорва първенството за откриването на новия метод на представяне на света, пише в книгата си „Моливът на природата“ (1844): „Благодарение на авторитета на холандската школа в изкуството сме приели да се изобразяват обикновени предмети от всекидневие. Окоето на художника често бива заплънено от нещо, на което хората не биха обърнали внимание. Отблясък от слънчев лъч, сянка върху пътеката, обрулен от времето дъб или покрит

с мъх камък могат да провокират поток от мисли и чувства и да събудят нашето въображение.“ В подкрепа на гумите си Талбот привежда снимка, наречена „Отворена Врата“, като не без самочувствие отбелязва: „... това изображение е един от по-незначителните ранни опити, които приятели бяха така любезни да харесат.“ Прочее „Отворената Врата“ на Талбот може да приемем за реплика на знаменитата картина на Йоханес Вермеер ван Делфт „Малката уличка“, където също като в калотипията (талботипията) на Талбот има метли и примамливи вратички. Снимката е без хора обаче. Независимо от това, атмосферата е подобна, идентична чак...

Цочо Бояджиев също има такива снимки: някои – правени съзнателно, други – едва ли. Сред съзнателните се откроява най-отчетливо реликата (с. 60) на известната картина на Румен Гашаров „Час пик“ (1979). Има, разбира се, разлики: творбата на художника е вертикална, на фотографа – хоризонтална; трамвай №12 влиза в обсега на първия, автобус №5 – в този на втория; в картината блъсканицата почти не оставя въздух, ненапразно момченцето, облегло глани на задното стъкло, мечтае да се измъкне, за да се спаси от преплетените тела. Всички вътре в трамвая са мъже, и то късо остригани, до кожа – еднквите им грехи създават илюзията, че са затворници (а може и да са затворници, кой знае?). За килийното впечатление способстват и двамата мъже с шапки – тази на мъжа най-вляво (гледано фронтално) прилича на полицейска (милиционерска) фуражка, а другият срещу нас е с меко бомбе, мяза на някой таен агент. Няма нито една жена, наистина нито една: Румен Гашаров първоначално сякаш е имал намерение да изобрази затворнически превоз, после обаче е решил да смени тематиката на картината и да я превърне в градски калабалък, за да ни покаже вероятно каква тъмница е според него градът, какъв занган е той, „шумен и разблуден“. Може би поради това героите му почти нямат очи – или ако имат, едва се забелязват; единствените ясно подчертани, широко отворени очи са на детенцето, залепнало за стъклото. Докато персонажите на Цочо Бояджиев – ако и да навяват същите размишления – не са така безлични: девойката точно под петицата, номера на автобуса, се е замечтала за нещо свое, а очите ѝ са като нарисувани, толкова са осезаеми. Очи, каквито би нарисувал Майстора на своите шишковски момичета. Оттатък нея, на мястото на човека с фуражката от картината на Румен Гашаров, виждаме сравнително млад мъж с грейнало лице; вижда се, че говори с някого. Сплел е пръсти – значи настанил се е удобно. Защото въпреки че е претърпан автобусът, в него се усеща въздухът; има място, не е като в трамвая. Затова и толкова спокойна се чувства жената до девойката с изразителните очи (откриваме я на мястото на „трамвайното“ момченце), леко скептично е извила устните си, а умореният ѝ поглед е врязан нягде в пътя. Държи в ръцете си найлонов плик с гротесково лице, чиито (отново) широко отворени очи ни гледат в упор, но вече не умолително, а по-скоро безразлично. Не зная дали Цочо Бояджиев нарочно е търсил тази аналогия, но в нея е заровена много ирония: там, където за невинното дете на Румен Гашаров няма изход и то цялото е трепет и копнеж да избяга, да се отърве от притисналите го с цялата си сиво-жълта тежест безразлични овъртолени тела, нарисуваният гротесков човек върху найлоновия плик е просто инертна форма с безжизнени очи, макар и широко отворени. На безучастната плътна маса гротесково остригани глави е отговорено с безучастната гротесково скицирана найлонова глава, тази маска на индиферентността, сякаш да се покаже, че на изкуствено-пластмасовата някогашна общност не може да съответства нищо друго, освен изкуствено-пластмасов безжизнен (п)лик, образ на фалшиво и измамно време. А художническите, уж живи фигури без очи са апострфирани с нарисувания върху торбичката анфас с огрооооомни очи... Мъртвият живот на хората от трамвая се е в/от-местил върху мъртвата материя на найлона на жената от автобуса.

Много са още успоредиците с изобразителното изкуство, които откриваме във фотографията на Цочо Бояджиев. Портретът на проф. Божидар Кунчев например (с. 124) определено напомня на прочутия портрет на Архимед (1630), дело на Хосеп де Рибера.



Проф. Александър Шурбанов пък е разгърнал книгата (с. 125) по същия начин, както философите и светците на живелия в Неапол испански бароков майстор; с тази само разлика, че той е в профил, докато те повечето са в анфас. Да не споменавам гругите портрети, на хората от народа, също тъй сурови и очукани, колкото са персонажите на Рибера. Рибите от Трани (с. 109) все едно са извадени от някой холандски бароков натюрморт, на Абрахам Хендрикс ван Бейерен (ок. 1620–1690) да речем. Пиячът на кафе (с. 65) със светлото яке ни препраща към световноизвестната картина на Едгар Дега „Абсент“ (1876), неслучайно зад гърба му е хваната груга любителка на кафе, напомняща ни безстрастната придружителка, която седи на пияницата на Дега. Да, вярно, обожателите на абсента в картината на Дега са редом, но са също тъй отчуждени, както са отчуждени мъжът с якето и жената с шапката. Друг пияч на кафе, сниман отгоре (с. 72), ни насочва към прочутата „Пиячка на абсент“ (1901) от синия период на Пабло Пикасо. Не, естествено, като еднаквост на гледните точки, но като еднаквост на внушението: безнадеждността и самотата бликат по един и същ начин от двете изображения. И друга картина от великия испанец изниква в съзнанието – „Портрет на Хайме Сабартес“, той пък с халба бира в ръка. Снимката от „Знаци“, на която ясно виждаме окончанието „com“ и латинската буква U (с. 154), ни води към груг модерен художник, американец Чарлз Демут и творбата му „Видях фигура 5 в злато“ (1928). За Демут и неговото платно „Платна“ пък ни подсеца снимката отново от „Знаци“ с изчистените, начупени линии на покривите и бялото небе над тях (с. 151). А котката, разхождаща се по бялата, издигаща се като връх стена (с. 83) – това си е чиста проба Хуан (Жоан) Миро, само че черно-бял! Е, може и Василий Кандински, всеки с предпочитанията си... А изправеното черно куче на прозореца (с. 22), хванато, вярно, в груг ракурс, пък и не бяло, но въпреки това провождащо ни към скандалния Балтюз и неговото „Момиче с манголина“. Заплашителните гървесни стволоче (май брезови) от с. 163 (кръстени „Еднорогът“), напомнящи на заплашителните преплетени вейки и клони на гостувалия през 2010 г. в България китайски художник Дзън Фангжи, поклонник на Френсис Бейкън... Цочо Бояджиев свободно си играе с фотографията и изобразителното изкуство, подказва ни това със снимката на полупрозрачния Салвадор Дали с характерните му вирнати мустаци (с. 73). Подказва и насърчава – играйте и вие, весело е и завладяващо. Пък ако не ви се удава – завъртете един телефон и питайте!

Алюзиите не се ограничават само с чуждестранни картини, българската препратка не се ограничава само до творбата на Румен Гашаров. Двете баби, пресекли тояжките и сенките си (с. 27), ни упътват към картината на Златю Бояджиев „Приказка“, в която трима овчари са преплели гегите си във вид на буквата Ж. При стариците – Х, при пастирите – Ж; първите – на гол асфалт, вторите – на зелена поляна, заобиколени от животни. Животни има и в снимките на Цочо Бояджиев и всяко от тях срещаме в картините на Златю: агне, куче, овца, коза, магаре, кон... От тази пасторална идилия отиваме към по-студените пространства, представяни ни живописно от Калия Калъчева: голите, пусти обширности с миниатюрните затрити фигурки сред тях или отново зашеметени гребни човечета сред бетонните построения на големия град (с. 38, 46, 54 горе, 61 горе, 63). Честно казано, не зная дали Цочо Бояджиев познава творчеството на младата и талантлива художничка, но в усещанията им на/за града има много общо, силно припокриващо се. Така фотографията се вписва, вмества се в сред изобразителното изкуство на равна нога, черпейки и от миналото му, и от сегашното му. Както беше и речено: „...напълно традиционна... или обаче ултрамодерна...“

*Снимката е именно pars pro toto, тя изразява в някакъв смисъл целостта, ала непременно с остатък, позволяващ безкрайно „домисляне“ на отсъстващото.*  
Цочо Бояджиев, „Философия на фотографията“

Бернд Щиглер в предговора си към своеобразния речник (той го нарича албум) „Образи на фотографията. Албум на фотографските метафори“ отбелязва: „Историята на фотографията – за разлика от останалите технически средства – се отличава с това, че е приела и произвела многобройни метафори, определящи в еднаква степен фотографската теория и практика. Изглежда донякъде, че „камерата е сякаш произвеждаща метафори машина и самата фотография е една метафора (Майнър Уайт).“ Професорът от Констанския университет разграничава общо 55 метафори, макар според мен някои от тях да са повече понятия, категории, термини, отколкото метафори: *écriture automatique*, симулакрум, обектив, обективно, еквивалент... (От друга страна обаче, дали пък не всичко е метафора, даже метонимията да е метафора?) Тях обаче оставям встрани, съсредоточавам се върху друго понятие/метафора – следа. Щиглер, разбира се, веднага се обръща към класика в изследването на следите – Жак Дериде, цитира го (в съавторство с Джефри Бенингтън): „Няма нищо друго освен следи.“ След което констатира: „Много от гнешните фотографи постъпват като следотърсачи. Многобройните работи на Кристиан Болтански изхождат от базисната очевидност, че фотографиите са следи и действат като следи.“ Но се изплъзва друг процес, важен за установяването и скрепяването на следите – събирането им заедно. Следотърсачеството не е само вървене подир следата, следотърсачеството е и събиране на следи накуп. Това ще сторя аз с една следа, която Цочо Бояджиев е разпръснал, дименсирал, разклонил из фотографиите си, но която, убеден съм, може да ни послужи като същностен маркер, метафора за/на снимането му.

Велосипедът. Срещаме го често: с. 23, 24, 25 и т.н. Символните стойности на велосипеда са сравнително необичайни: той е единственото превозно средство, което – за да върви, човек сам трябва да положи усилия, не да се надява на двигатели, гобичета, перки и тем подобни; освен това, за да е в изправено положение, велосипедът задължително трябва да е в движение, иначе трябва или да бъде нейде подпрян, или ще се катурне; накрая, ако не броим тандемите, колелото си човек кара сам, дори да е в плътна група. Така поне твърдят в своя „Речник на символите“ френските културолози Жан Шевалие и Ален Геербрант, обаче забравят нещо ценно за нашия велосипед метафора: освен че е второто след шевната машина изобретение, влязло в масово промишлено производство, неговите любители са и тези, които непрестанно настояват за подобряване на пътищата: американската *League of American Wheelmen* (Лига на американските колоездачи) възглавява т.нар. Движение за хубави пътища (*Good Roads Movement*) в края на XIX век. А баденският барон Карл фон Драйс Зауберброн, първи получил патент за нещо подобно на настоящия велосипед (наречен в негова чест „дрезина“), му дава названието *Laufmaschine*, което буквално значи „машина за тичане“ (или ходене). Тоест велосипедът още с първите си образци е свидетелство за прогрес, за преодоляване на разстояния, откъдето и настояванията за хубави пътища, за начин на живот, различен от природата, несходен ѝ. Между другото, тъкмо през велосипеда – пак през последните години на XIX век, когато „се появява истински *bicycle boom*“ – един българин, Илия Йовчев, издател на вестник „Родолюбец“, вижда условия за прогрес и развитие в иначе „лошото копие на Европа“, за каквото той смята България. В прекрасната си книга „Български истории. Картография на правото в България около 1900 г.“ Яни Киров привежда жарките му апели в полза на мяркащите се тук и там из София „бисиклисти“: „Когато това упражнение се въведе всеобщо,

когато на коляздението не се гледа с презрение от уж по-високопоставените ни благородни, то може да гаде и на нашето общество тон на дейтелност, предприемчивост, заедно с далекогледство и осторожност, както се признава, че коляздението вдъхва. Който е яздил в по-просветени страни, гето бисиклетите са се употребявали за дълго време и почти всеобщо, знае как всичките хора са деятелни и осторожни.“ Да караш колело не е просто там да караш колело, да караш колело е все едно да караш по пътя на прогреса, да *докарваш* прогреса...

Да, обаче не и през обектива на Цочо Бояджиев. Разбира се, има такива насочващи снимки, горната на с. 86, където сякаш тъкмо колоезгачът угържа светлината между двете сенки, или тази на с. 24, в която единствено момиченцето на велосипеда (сякаш с едно колело само) ни угържа да не изпадне в убогото Ботево настроение, според когото „вихрове гонят тръни в полето, / и стуг, и мраз, и плач без надежда“. Но какво да кажем за фотографията на с. 35, показваща един ироничен сблъсък – с много болка, Впрочем – между окаяността на колоезгача, вързал отзад на багажника мъничка мотичка, с овехтели обуца и още по-овехтели грехи, с ошмулено кепе, който спрямо колелото – този апарат на растежа, изглежда сякаш гребен, незначителен, не на мястото си? Комар върху слон: велосипедът не му е по мярка, изскача извън силите му, затова е и спрял, загържал се е, за да си почине – няма той крепкостта да издаяни тази „мощна машина на прогреса“. Или другият велосипед на с. 25, зарязан в никъдето, все едно в нищото, с яката външна гума зад гърба му, готова сякаш да го прегази, и безучастното към него момченце, подпряло с ръчичка брадичката си и взряно в обектива, но без любопитство, а ей така, по навик? Оставило е на произвола колелото си, то не му е интересно, нищо интересно няма всъщност за него в това пространство, което го заобикаля; един символ на лишено от перспектива съществуване, кротко присъединяващо се към тази фаталност. Или снимката долу на с. 86, на която велосипедистът е само сянка – неясно привидение, преминало внезапно и отминало завинаги, както завинаги отминава човешкото битие, неусетено и неизживяно. Цочо Бояджиев успява да покаже чрез велосипеда, този иначе свръхмодерен образ, че обектите на снимката нямат една-едничка стойност, че *pars pro toto*, каквото е тя, обозначава различни цялости: снимката разклонява действителността, прави я множествена, за дава ѝ разнообразни значения, „каскади от значения“, както той самият казва, всяко от които е вярно и истинско. Да снимаш значи да умножаваш света, да го правиш многозначен и особен. И да, истина е, че за да снимаш, е нужна реалност, но когато/ след като снимаш, тази реалност повече не е една, не е единствена.

---

:пресичания:

---

*Във фотографския акт се срещат и взаимодействат три безкрайности – безкрайността на смислово неизчерпаемия референт, безкрайността на човешката душа и безкрайният потенциал на един инструмент, способен да отключи неизчерпаемата вариативност на една културна игра.*

*Цочо Бояджиев, „Философия на фотографията“*

Всякакви диференциации са правени за фотографията, всички те, разбира се, валидни, затова аз ще рискувам с още една, изградена въз основа на начина на снимане: съобразно това как/какво предпочита да снима човекът зад обектива, фотографите, тези „актьори“ на снимането, бихме могли да ги разделим на две големи групи – „конструктивисти“ и „интуитивисти“. Родоначалниците на фотографията Луи Дагер и

Уилям Талбот са работили и по двата начина, но постепенно предпочитанията се разлъчват: сред редиците на първите ще срещнем имената на Едуард Уестън, Ман Рей, Дора Маар, Ричард Аведон, Хелмут Нютън, Джоел-Питър Уиткин, Робърт Мейпълторп, Ян Саудек... Сред вторите са също класици на фотографията: Йожен Амже, Пол Странг, Брасаи, Анри Картие-Бресон, Робърт Капа, всички някогашни и сегашни членове на групата „Магnum“... Алфред Стиглиц като фотопионерите е работил и по двата начина, а Диана Арбъс органично ги съчетава. Съчетава ги и Цочо Бояджиев, особено в портретите: всеки от тях е по някакъв начин композиран, за да създаде внушението, което цели. Проф. Йосиф Родионов е показан в устремно движение, в светлина и с развята бяла коса, а около него зрач – цигулката е изобретение на дявола, вярвали са някога, нечистата сила я била създала, след като превърнала благочестива девойка в изкусителния инструмент, на който никои не може да устои. За наказание, че тя му устояла... Други двама професори, театралните режисьори Маргарита Млагенова и Иван Добчев, са показани в актьорски роли, едновременно предизвикателни и лукави, но и малко наивни – как да не се сетиш тук за персонажите от италианската *commedia dell'arte*, едновременно предизвикателни, лукави, наивни?... После идват професорите Александър Шурбанов и Божидар Кунчев с препратките към възлюбените, но и присмехулни философи на Рибера. Или проф. Миглена Николчина, полускрила лицето си със старото издание на „Аг“ в превод на Константин Величков – обозначение за приемственост между литературните български традиции; проф. Георги Каприев, изскачащ от тъмното с глани, протегнати напред – утвърждаване на истината не единствено с глас и гуми, а заедно с това и с визия и жест... С образ: в портрета на проф. Каприев Цочо Бояджиев демонстрира вярата си, че фотографията също е истина, независимо от всичките укори, отправяни ѝ от Сюзан Зонтаг, които, трябва да признаем, не всякога са несправедливи.

Но сякаш онова, което повече лежи на сърцето на фотографа Цочо Бояджиев, е спонтанността, интуицията. И тази е причината в неговата фотография да няма голи тела: голото тяло е културен конструкт, следователно него не можеш да го снимаш интуитивно, снимаш го винаги конструктивно; винаги по някакъв начин нагласено. И ако тръгнем по тази разделителна линия да изброяваме снимките във фотоалбума, ще открием, че интуитивните преобладават приблизително с 4:1 (219:54) над конструираните. Особено са характерни те за първите три цикъла в албума, където техниката на „решаващия момент“ е от *решаващо* значение: погледът трябва да хване онзи миг от действителността, когато снимката се превръща в повече от снимка, превръща се в *punctum*; който Ролан Барт определя така: „*Punctum*-ът на една снимка е ненадейността в нея, която ме убожда (и ми причинява болка, наранява ме).“ Барт, за жалост, повлиян вероятно от екзистенциализма на Сартр, стеснява понятието до болката; болката, разбира се, е *punctum*, но поне според мен повече *punctum* е изненадата, изненадата на погледа; не обаче погледът на снимащия, а погледът на гледащия снимката. На този, който е взел снимката в ръцете си, след като тя се е превърнала в материален факт. Точно от този ъгъл стават ясни странните иначе гуми на французина, че „най-важният орган на Фотографа е не окоето, а пръстът“, „връзката със спусъка на обектива“: този пръст, който натиска тогава, когато са се пресекли погледът на обекта на снимката, погледът на субекта на гледане на снимката, погледът на актьора на снимането на снимката; снимката тоест е онази пресечна точка, в която изненадата избухва, за да потръпнат едновременно-спогледано всичките замесени в нейното състояване. Барт казва, че не е възможна снимка „без нещо или без *някого*“, но снимката не е възможна и без самия Барт, който гледа снимката. Снимката, всяка снимка, се прави, за да бъде видяна, ето защо в акта на нейното случване не може да се изключва този, който я гледа. В тази връзка зрителите на този албум са онова завършващо звено, онази последна точка, *punctum*-ът, който прави снимките в него изпълнени, цялостни, идеално комплектовани, абсолютно сферични;

зрителският поглед се пресича с фотографския поглед, но и с погледите на нещото или някогото, които от своя страна вътре в снимката се пресичат помежду си, както е на с. 39, горе: двете старици се гледат през отворената врата, сякаш срещнали се не в селския магазин или поща, или каквото там е това помещение, а на прага на живота, току преди прекрачването му. Погледът е съсредоточен, упорит, непредаващ се и въпреки че ще прекрачи прага, остава си непреклонен. Изобщо, това е любим похват на Цочо Бояджиев: да изправя една срещу друга различни безкрайности, за да покаже, че тъкмо в – както изрича – „неизчерпаемата вариативност на една културна игра“ е магията на снимката. Като тази на с. 38 превърнала се в титулна, където празното пространство е уравновесено, първо, от дребничка фигурка с тояжка в горния ѝ десен край, и второ, от грамадния камък долу в левия ѝ край. Фотографът постоянно играе с тия стойности на отсъстващото и присъстващото, на пустото и пълното, на празното и пълното, дава и на зрителя възможност да играе, не го догматизира с тълкувания, оставя го сам да реши какво вижда и какво му говори образът. Защото е убеден, както и аз съм убеден, че тъкмо в пресичането на гледните точки, сиреч интерпретации, се крие богатството и красотата на всяка истинска снимка.

---

:контрасти:

---

... *фотографското пространство се явява  
един „свят на променливи значения.  
Цочо Бояджиев, „Философия на фотографията“*

Няма по-добро свидетелство за света с „променливи значения“ от снимката на с. 58, горе. Тя е демонстрация на убеждението на фотографа Цочо Бояджиев: „Предметите в света са светлина, светлинни изваяния, чиято *истина* е светлината. Ако това е така, редно е да се съгласим, че черно-бялата фотография е по-съответна на изобразявания предмет, доколкото непосредствено изявява светлинната му природа, прибъгвайки единствено до степените на светлината и преходите между различните по светлинната си интензивност сегменти на изображението.“ Светлинната природа: в пълна еманация се проявява тя в слънчевата женска фигура, слизаща по също такива слънчеви стълби, изрязана върху сянката на стената. Няма по-добро изражение от тази снимка за името на фотографията – „рисуване (писане) със светлина“: силуетът е сякаш изрязан на тъмния фон, преобръщайки (как да кажем: от негатива прави позитив или от позитива – негатив?) историята на изкуството на силуета. Знае се, че то приема името си от финансовия министър (наричали са го генерален контролор на финансите) на Луи XV – Етиен дьо Силует (*Étienne de Silhouette*, 1709–1767), който не успял кой знае колко да оправи разстроения бюджет на френския абсолютизъм – уволнили го през 1759 г., след като опитал да въведе строга данъчна система и да ограничи разходите на кралския двор, но пък преуспял с евтините рисунки на хартия, с които забавлявал своите приятели аристократи, че и самия крал дори. Те били черни, докато силуетът на Цочо Бояджиев е светъл: контрастът с черния фон създава усещането за някакъв слънчев тенец, тръгнал по стълбите да помага на онези там, които не се виждат в сянката. Светъл образ, благ образ, съвсем различен от строгия, осъдителен поглед на мъжа с чадъра на с. 68, който пък – макар и в анфас, е в класическата гама на силуетното изкуство, а осветената ламаринена стена зад гърба му разгръща у нас илюзията за пустота и ничийност, за някаква урбанистична антиутопия. А той самият, мъжът имам предвид, сякаш е преродил се О’Брайън, гледащ както на фотографа,

така и на зрителя като на нови Уинстън-Смитовци, престъпили правилата, наложени от него. И поради това подлежащи на санкция, на наказание, на осъждане...

Това е важна характеристика на фотографиите на Цочо Бояджиев: в тях винаги има нещо повече, някакъв друг момент, бил той социален или екзистенциален, че дори и идеологически, доколкото се отнася за свободата – всъщност най-важната грижа на неговите снимки е именно свободата. „Фотографията – казва той – не е просто производство на образи, а игра със значения. Но тъкмо играта е онази човешка дейност, която по необходимост включва в себе си елемента на свобода.“ Да снимаш значи да декларираш всеки път, когато фотоапаратът щракне, че свободата съществува, че свободата е важна, че без свободата не може. Перифразайки Сервантес, ще кажем, че свободата се намира на върха на пръста на фотографа – ето още едно потвърждение за истинността на гумите на Барт: всеки път, когато натиска бутона, фотографът освобождава свободата. Или показва заробеността ѝ. Забързаните хора по градските улици или застопорените на спирките, застиналите старици и старци от Трънския край, празните пространства с нищожните човешки фигурки, портретите на хора, свободни по дух, и на другите – очукани от живота, знаците на свободата накрая, особено кацащият гълъб – толкова волен и толкова независим: Цочо Бояджиев знае какво е това свобода и как да я запечата на лентата. Особено силно е наличието ѝ в онзи прекрасен кадър на с. 50 с ятото птици, политнали в необятността и изпълнили я цялата; наличие, което се подчертава още повече от снимките преди нея на вградени сякаш в мястото, където са, дечица; вкоренени в него, неизпускани от него. Показателно е, че целият този цикъл завършва с три снимки, изобразяващи тъкмо свободата: ятото птици; къщурката сред падащия сняг от с. 48 – тук Цочо Бояджиев отдава дан на неостротата, която свети сред светещите снежинки въпреки цялата си уж убогост и изоставеност – може да е сама, но не е самотна; белият кон на с. 49 – толкова необуздан и необязден сред гъстите треви и тъмната горичка пред него. И накрая на албума – „Дивата войска“, тази настъпваща орда облаци, същи варвари, които все пак са, както изрича Кавафис, „някакво решение“. Снимките на Цочо Бояджиев също са решение: решение за възможността да виждаш света със свободно око, хванал фотоапарата с двете си ръце (с. 143), който ти служи не като инструмент за застиване, а като инструмент за съживяване. Съживяване на света в неговите многообразни величия и мощ и в неговата непредсказуема, изненадваща, интуитивна свобода...

*Мутко Новков*

**Изяснение:** Пунктуационния знак „:“ смятам за най-съответен на натискането на копчето на фотоапарата при акта на снимане. Всяка снимка е едно дъвоеточие, след което следва нещо друго...