



Либерален Преглед

Годишник 2016 (част 3)



ЕКСТАЗ

**Списание „Либерален преглед“
Годишник-2016
(част 3)**

ЕКСТАЗ

Берлин, 2017

Тази електронна книга ви се предоставя при условията на лиценз за **„Криейтив Комънс - Признание - Некомерсиално - Без производни“ версия 2.5** (CC-BY-NC-ND version 2.5).

(Всички преводи, доколкото не е указано друго, са направени от издателя на списанието.)

Съдържание

Списък на авторите	9
Септември 2016	11
<i>Полицейски реализъм и фотография</i> Автор(и): Пламен Шуликов	12
<i>Електронният четец от пясък...</i> Автор(и): Марк Оконъл	39
<i>Кнаусгор или Феранте?</i> Автор(и): Джошуа Ротман	48
<i>Как отвращението е накарало хората да работят заедно и да изграждат цивилизации</i> Автор(и): Катлийн Маколиф	55
<i>Пазете се от разрушаване на държавата!</i> Автор(и): Тимъти Снайдър, Лука Лисяк Габриелчич ...	65
<i>Литературни страсти à la Vulgarie</i> Автор(и): Александър Кьосев	83
<i>Защо ВКС оневини Ахмед Муса, или когато правото е на мястото си</i> Автор(и): Мадлен Николова	98
<i>Балканите, прекъснати</i> Автор(и): Едуард П. Джоузеф	106
<i>La vie en rose</i> Автор(и): Силвия Чолева	113
<i>През огледалото на Луис Карол и какво откри там Алиса?</i> Автор(и): Пламен Шуликов	117
<i>Забранените травми. Антисемитизъм, антиосманизъм и българската национална идентичност</i> Автор(и): Румен Петров	144

<i>Петнадесет години по-късно</i>	
Автор(и): Ванцети Василев	160
<i>Реалната власт на Владимир Путин</i>	
Автор(и): Бенджамин Натанс	169
<i>Сексуалността в социалистическите дискурси в България: мълчанието и болестта</i>	
Автор(и): Гергана Миролубова Попова	177
<i>Не вярвам във фантазията на писателя</i>	
Автор(и): Данило Киш	202
<i>Светът на ръба</i>	
Автор(и): Станислав Лем	212
<i>Печелившото Число</i>	
Автор(и): Палми Ранчев	224
Октомври 2016	228
<i>Свят Lite</i>	
Автор(и): Списание N+1	229
<i>Стандарти на извъртливостта: Хърватска и „Европеизацията на паметта“</i>	
Автор(и): Лиляна Радонич	256
<i>Трябва ли проституцията да бъде престъпление?</i>	
Автор(и): Емили Бейзелън	269
<i>Но от друга страна...</i>	
Автор(и): Деляна Попова	281
<i>Барак Обама за технологиите и връзките им с политиката</i>	
Автор(и): Барак Обама, Скот Дадич, Джои Ито	286
<i>Опасният култ към историческата памет</i>	
Автор(и): Дейвид Рийф	299
<i>Против забравата – за кой ли път?</i>	
Автор(и): Златко Енев	311
<i>Популизмът в настъпление</i>	
Автор(и): Фарид Закарая	318

<i>Популисткият напор в Европа</i>	
Автор(и): Кас Муде	327
<i>Популизмът не е фашизъм</i>	
Автор(и): Шери Бърман	337
<i>За литературните скандали</i>	
Автор(и): Димитър Панайотов	346
<i>Аз с какво съм по-лош/а бе?</i>	
Автор(и): Златко Енев	352
<i>Постмодерни литературни вълнения и <i>argumentum ad hominem</i></i>	
Автор(и): Пламен Шуликов	363
<i>Димчо Дебелянов и доброволчеството</i>	
Автор(и): Славимир Генчев	368
<i>Свърхземната същност на живота</i>	
Автор(и): Боян Пенев	391
<i>От триумфа към травмата</i>	
Автор(и): Диана Иванова, Тамара Трампе	400
<i>Тази есен в Гинци</i>	
Автор(и): Ицко Финци	412
<i>И отново за Нобеловата награда за литература</i>	
Автор(и): Златко Енев	421
<i>Глобализирай това!</i>	
Автор(и): Даниел Смилов	429
Ноември 2016	436
<i>Карл Маркс, вчера и днес</i>	
Автор(и): Луи Менанд	437
<i>Почетният орден на Ян Грос</i>	
Автор(и): Ана Биконт	456
<i>Източноевропейската криза на срама</i>	
Автор(и): Ян Томаш Грос	466

<i>Интервю с Гарт Грийнуел</i>	
Автор(и): Гарт Грийнуел	471
<i>Глобалният Тръмпизъм</i>	
Автор(и): Марк Блит	481
<i>Защо Дилън?</i>	
Автор(и): Владимир Левчев	489
<i>Защо, наистина?</i>	
Автор(и): Стоян Гяуров.....	496
<i>Битката за българското дясно</i>	
Автор(и): Марио Игнатов	499
<i>Имало едно време едно невидимо възшебство</i>	
Автор(и): Златко Енев	503
<i>Конвергенцията и интеграцията – повеля на времето</i>	
Автор(и): Мюмюн Тахир	509
<i>Америка на Тръмп, скрита пред очите ни</i>	
Автор(и): Еван Оснос.....	523
<i>Защо проспяхме възхода на Тръмп?</i>	
Автор(и): Светла Енчева.....	531
<i>45-ят президент по ръба на острието: какво се случи в Америка?</i>	
Автор(и): Аврам Агов.....	538
<i>Пардон, грешка!</i>	
Автор(и): Стоян Гяуров, Клаус Офе	547
<i>Железният закон на олигархията</i>	
Автор(и): Джон Грей	550
<i>Правите кроасани и залезът на цивилизацията</i>	
Автор(и): Адам Гопник.....	562
<i>„Само един бог може да ни спаси“. Разговор с Мартин Хайдегер</i>	
Автор(и): Мартин Хайдегер	566

Декември 2016	577
<i>Тръмп, Драконът и Минотавърът</i> Автор(и): Янис Варуфакис	578
<i>Майсторите на страха владеят уплашения народ</i> Автор(и): Херта Мюлер.....	583
<i>Краят на англо-американския порядък</i> Автор(и): Иън Бурума.....	605
<i>Харманли и заразата на самореализиращото се пророчество</i> Автор(и): Светлозар Кирилов.....	619
<i>За духа и поезията на Весела Василева</i> Автор(и): Невена Борисова.....	623
<i>Германия е в състояние да защити либералния ред</i> Автор(и): Торстен Бенер.....	632
<i>Краят на Фидел</i> Автор(и): Алма Гилермоприето	638
<i>Една моментална снимка</i> Автор(и): Златко Енев	643
<i>Демокрацията не е размахване на пръст от последна инстанция</i> Автор(и): Петър Краевски	653
<i>По стълбището надолу...</i> Автор(и): Веселина Седларска	659
<i>Стогодишнината на Руската революция</i> <i>трябва да бъде оплаквана, а не празнувана</i> Автор(и): Макс Хейстингс.....	664
<i>Коледа не се отменя</i> Автор(и): Маргарете Стоковски	673
<i>Нино и Финч</i> Автор(и): Вергил Немчев.....	676

Списък на авторите

А

Агов, Аврам **538**

Б

Бейзелън, Емили **269**

Бенер, Торстен **632**

Биконт, Ана **456**

Блит, Марк **481**

Борисова, Невена **623**

Бурума, Иън **605**

Бърман, Шери **337**

В

Варуфакис, Янис **578**

Василев, Ванцети **160**

Г

Габриелчич, Лука Лисяк **65**

Генчев, Славимир **368**

Гилермоприето, Алма **638**

Гопник, Адам **562**

Грей, Джон **550**

Грийнуел, Гарт **471**

Грос, Ян Томаш **466**

Гяуров, Стоян **496, 547**

Д

Дадич, Скот **286**

Е

Енев, Златко **311, 352, 421, 503, 643**

Енчева, Светла **531**

З

Закарая, Фарид **318**

И

Иванова, Диана **400**

Игнатов, Марио **499**

Ито, Джои **286**

К

Кирилов, Светлозар **619**

Киш, Данило **202**

Краевски, Петър **653**

Къосев, Александър **83**

Л

Левчев, Владимир **489**

Лем, Станислав **212**

М

Маколиф, Катлийн **55**

Менанд, Луи **437**

Муде, Кас **327**

Мюлер, Херта **583**

Н

Натанс, Бенджамин **169**

Немчев, Вергил **676**

Николова, Мадлен **98**

О

Обама, Барак **286**

Оконъл, Марк **39**

Оснос, Еван **523**

Офе, Клаус **547**

П

Панайотов, Димитър **346**
Пенев, Боян **391**
Петров, Румен **144**
Попова, Гертана Миролубова **177**
Попова, Деляна **281**

Р

Радонич, Лиляна **256**
Ранчев, Палми **224**
Рийф, Дейвид **299**
Ротман, Джошуа **48**

С

Седларска, Веселина **659**
Смилов, Даниел **429**
Снайдер, Тимъти **65**
Списание N+1 **229**
Стоковски, Маргарете **673**

Т

Тахир, Мюмюн **509**
Трампе, Тамара **400**

Ф

Финци, Ицко **412**

Х

Хайдегер, Мартин **566**
Хейстингс, Макс **664**

Ч

Чолева, Силвия **113**

Ш

Шуликов, Пламен **12, 117, 363**

Септември 2016

Полицейски реализъм и фотография

Автор(и): Пламен Шуликов

*„За целите на правосъдието се изисква
само да бъде постигнато сходство.“*

Ханс Грос

Работното понятие полицейски реализъм на пръв поглед създава впечатление, че само би умножило недефинитивността на представата за реализъм, и без друго потвърждавана от нуждата тя да бъде постоянно коригирана чрез допълнителни атрибутивни уточнения – критически, натуралистки, социалистически, магически или пък фотореализъм. Да се замислим върху непостижимо безпристрастния реализъм на професионалната оптика, през която полицаят наблюдава света, признаваме, ни подсказаха Стефан Цвайг, Артър Конан Дойл и Жак Рансиер.

Според проникновения портрет, който С. Цвайг прави на Наполеоновия министър на полицията, всевиждащият поглед на легендарния Жозеф Фуше прилича на огледало¹, неспособно нито да естетизира видяното чрез неуместни сантиментални изкушения, нито дори да изпитва погнуса от нечистотиите на обществения живот. „Бившият учител по математика на ораторианците – твърди Цвайг – взема под внимание единствено паралелограма на реалните (курс. – П.Ш.) сили“², доказвайки, подобно на „железен калкулатор“, „верността на своите хладнокръвни разчети.“³ Над създавания от него огледален образ за текущия свят не тегнат тематични, стилистични или каквито и да е други нормативни рестрикции, произтичащи от доктринерски императиви, политически конформизъм или нравствени предубеждения. Четивен пример за подобни модифициращи филтри от недалечното ни минало би бил

1 С. Цвейг. Жозеф Фуше, В: С. Цвейг. Собрание сочинений в десяти томах, Т. 6, Москва, „Терра – Тегга“, 1996, с. 475

2 С. Цвайг, цит. съч., с. 440

3 С. Цвайг, цит. съч., с. 466

не твърде (даже никак не-) дефинитивният, но затова пък задължителен „социалистически“ характер на литературния реализъм, т. е. на героикоромантическия „реализъм“, предназначен за широко, театрално публично потребление. Обратно, полицейският реализъм, отчаяно нужен за собственото възпроизводство дори на комунистическата власт, именно в оптималната си, дори цинична фактографско-фотографска достоверност възплъщава автентичната същност изобщо на представата за реализъм, за независима от каквито и да било нормативни ограничения стилистична свобода, както и за личното спокойствие, с което тази (макар и институционална) свобода на репрезентацията бива практикувана. Институционалният и, така да се каже, „арестуван“ и предназначен само „за служебно ползуване“ реализъм на полицейския таен архив, скрит в достъпното единствено за самия него чекмедже на Фуше, даже провокира известни изкушения (сред които – дори греховни „стокхолмски“ симпатии) той да бъде мислен като проява на „правдивата реч“ (вердикция, по М. Фуко)¹.

В „Шерлок Холмс и скандалът в Бохемия“ Холмс разсъждава върху реализма на гледните точки към произтичащото и (твърде вероятно) върху обуславящите ги режими на видимост. Като познавач на живота от упор Холмс смята, че той „е безкрайно по-необичаен от всичко, което е в състояние да произведе човешкият ум.“ И продължава: „Ако може да излетим през този прозорец, уловени за ръка, да закръжим над този велик град, да разместим леко покривите и да разгледаме крадешком всички странни неща, които стават, необичайните съвпадения, намерения, невероятните поредици от събития, които се извършват поколение след поколение и довеждат до най-невероятни – *outrè* – резултати, това би направило страшно банална и безполезна белетристиката с нейните условности и предвидими заключения.“².

На идилично реалистичната, но неосъществима паноптическа хипотеза, очертана в унес от Холмс, д-р Уотсън противопоставя винаги реално наличната журналистическа гледна точка към събитията, автентичната истина за които остава скрита под непрозрачни покриви: „В полицейските репортажи срещаме доведен до крайност реализъм, но не може да не се

1 П. Шуликов. Иван Пейчев в паноптикума на властта. Проникновението на надзора, В: Литературен вестник, бр. 16 от 20-26.04.2016 г.

2 А. К. Дойл. Шерлок Холмс и скандалът в Бохемия, София, ИК „Труд“, с. 321

признае, че резултатът не е нито очароващ, нито художествен.¹ Уотсън всъщност формулира отстояваното впоследствие и от А. Бертийон, и от Х. Грос мнение, че тъй наречените от тях художествени украшения във фотографията ощетяват реализма на изображенията. Що се отнася пък до речевите дескрипции, върху които очевидно е съсредоточен Уотсън, според създадените от двамата корифеи на криминалистиката алгоритми за изработка на словесен портрет, става ясно, че и те по същата логика твърде императивно ограничават, даже изобщо не допускат емфатични отклонения чрез фигуративни употреби, т.е. „художествени“ украшения. Накратко, на неосъществимата паноптическа хипотеза, която напълно би удовлетворила високите критерии на Холмс за реализъм, Уотсън противопоставя реално наличната и, така да се каже, утешителна журналистическа гледна точка, дори реализмът на разкриващата се пред нея картина да не е надеждно гарантиран.

Както изобщо е характерно за проникновения Холмс, той печели и този пореден дебат между него и доктора (говорител на научната конвенция) със забележката, че „за да се създаде реалистичен ефект, трябва както да се прави известен подбор, така и да се проявява известна тактичност.“² И така, доближавайки се до Аристотелевата представа, че убедителността е присъща на изображението по вероятност и необходимост, а не на безпристрастно (или огледално) обективната хроника, Холмс аргументира предубеждението си към реализма на „полицейските репортажи“, т.е. на журналистическите репортажи, изпълващи криминалната хроника с... „плоските коментари на следователя“. В това разсъждение вината за реалистичния недоимък на „полицейските репортажи“ е безмилостно стоварена върху полицейския следовател със статута му именно на държавен чиновник, намиращ се в непрекъсната познавателна и сюжетна конкуренция с гениалния, но институционално необременен Холмс – стентор на позитивистичната вяра, че формирането на чистия разум е постижима цел за личното познавателно усилие. От повествователна гледна точка предубеждението на Холмс към полицейския реализъм е разбираемо. Ако се абстрахираме обаче от тази усложняваща дебата наративна необходимост, трябва да признаем, че Холмс всъщност се произнася в полза на полицейския реализъм и присъщия му институционален режим на видимост, като го намира опти-

1 Пак там.

2 Пак там, с. 321-322

мално осъществен в „подробностите, които за един наблюдател съдържат същината на историята“¹.

Подробностите, за които Холмс говори още през 1891 г., далечно напомнят реконструктивисткия обективизъм на новоисторическия подход към произтеклото, а още по-далечно – на радикализираното му до крайност късно микроисторическо преображение, по повод на което вече имахме повод да споменем хапливата защитна реплика на Джовани Леви, че „микроисторията означава не взирание в дреболии, а разглеждане в подробности“. Именно в такива подробности, които успяват да неутрализират стереотипния банализъм на „плоските коментари“. Дали пък в тази по същество критическа реплика на Холмс не се крие подранило предчувствие за формалистичната доктрина, според която тъкмо чрез остранността обектът добива реалистично чувствена осезаемост именно за сметка на реалистичната конвенция? Дали, най-накрая, не става дума за такова идентификационно основание, което рисковано напомня за „особени белези“ в изкуствознанието? Впрочем тук въпросителният знак е излишен, доколкото Д. Морели и З. Фройд междуременно са обезсмислили нашите колебания. За това надълго вече разказахме.

От обявения списък с „провокатори“ на идеята като еталонна мярка за реализъм да формулираме понятието полицейски реализъм остана да споменем единствено Ж. Рансиер. В самото начало на книгата вече представихме онези най-концептуални места от неговите „10 тезиса за политиката“, където той дефинира същността на полицията като разделение на осезаемото, въздигнато в ролята на „закон, определящ формите на участие, обособявайки, на първо място, режимите на възприятие, в които тези форми се вписват“². Посветена, според него, на положения в точни координати чувствено установим ред на обществото, полицията постига своята познавателна самотъждественост чрез позиционран „в центъра на държавната практика“ принцип за „изключване на онова, което не съществува“³. В този смисъл полицейският институционален режим на видимост е донякъде подобен на Протагоровия сенсуализъм, опростил своята познавателна задача, включвайки в нейното условие, т.е. в условието за видимост, само онова, което подлежи на чувствено установяване. Впрочем, понятието „включване“ у Рансиер е по-многоаспект-

1 Пак там, с. 322

2 Ж. Рансиер. На краю политическото, Москва, „Праксис“, 2006, с. 208

3 Ж. Рансиер, цит. съч., с. 209

но. С него той представя същността на политиката (дума, етимологично близка на „полиция“), в чиито прерогативи влиза именно включването, например, на несоциализираните по разни причини. За нашата цел обаче – да намерим такава еталонна оптика към реализма, която невъзмутимо отстоява обективността си по силата на непреодолимо институционално предписание, наречено режим на видимост – дефинитивно важно е понятието „изключване“. На несъществуващото. Тук, разбира се, става дума единствено за стимулите, подсказали понятието полицейски реализъм в работния му вид. В този смисъл стимулите са равноправни. Що се отнася обаче до създаденото усещане за буквализъм у Рансиер, особено когато произнася твърде безкомпромисното „изключване на онова, което не съществува“, трябва да признаем, че в някаква степен това се дължи на нашата преднамереност. Просто нашата вина или необективност се състои в пристрастна симпатия към Холмс, който по интуиция търси мерките за реализъм в „особените белези“ – в онези неконвенционални видения за подлежащия на разпознаване обект, които произтичат по-скоро от същността, скрита или във вътрешната му форма, или в неговия дух (Geist). Най-накрая се надяваме да се изясни, че това не са само читателски пристрастия към герои, а обективно признание за разпознавателната мощ на привидната необективност, проявена в шаржово, карикатурно, дори гротесково усилен емпазис, или, ако се съди по буквалния смисъл на понятието „прозопагнозия“ – дори изобщо на привидната непознаваемост.

„Като истинско, като живо!“

е обичайната адмиративна наивно-реалистическа оценка за художественост на изображението. Според нея художествените достойнства са пряка функция от приликата или направо референциалното съответствие между образ и обект. Изобразителната симулация на рецептивен физиологизъм, на, така да се каже, „офталмологически“ реализъм вероятно има своите опори в традиционни представи за мимесиса, емблематично представени от легендарната реплика на Микеланджело „Мойсее, говори!“ Многолюдната кохорта изповедници на наивния реализъм обаче намира най-неочаквана епистемична подкрепа както в Платоновото схващане за познанието като тъждественост между представата за обекта и самия обект, така и в основаната върху нея кореспондентна представа за истината именно като телеологически маяк на познанието, т.е. като ἰδέα τελευταία (идея на всички идеи), разбираана като самопро-

явление на присъстващото във всичката му видимост. Не би следвало да се подценява и приносът на фолклорния сенсуализъм към масовото приоритетно убеждение в чувствената проверимост на сходствата. Окичен с бляскавата слава на аксиоматична безспорност, популярният паремияен верификатор „око да види, ръка да пипне“ провокира безкритична преданост към окото като най-надежден гарант на истинността. Дали обаче остроумната формулировка на А.А. Бергер от края на миналото хилядолетие „да виждаш значи да вярваш“ (seeing is believing)¹ не разкрива песимистична ретроспектива към Платовото разграничение между познание и мнение? Достатъчно би било да си спомним, че според учителя на Аристотел вярата (πίστις), основана най-често върху уподобяване (εἰκασία), формира мнението (δόξα), което пък, твърде чуждо на идеята за благото като познание на истината, е телеологичен маяк не на достойните философи, страстно посветени на познанието и всеобщата грамотност, а на презрените софисти, воюващи съвсем не за да бъде образована тълпата, а единствено за да бъде формирано нейното емотивно пристрастно (и по тази причина леко и незатруднително постижимо) мнение.

Неимоверно усложнени в хуманитаристиката, драматично напрегнатите отношения между думи и неща, образ и обект, изкуство и „действителност“ добиват успокоителна яснота, добиват оптимистична, даже вдъхновяваща четивност в една, на пръв поглед, частна, периферна, твърде маргинална галерия на познанието, познато там като... разпознаване. Разбира се, става дума за криминалистиката, където хипотезата, обоснована върху видимо или предполагаемо сходство, не предизвиква познавателна резигнация, не предизвиква продуктивни или не чак толкова продуктивни съмнения във верността на предположенията, не се стреми да формулира нерешими апории (напр., парадоксът на Евбулид – Епименид – Ръсел „това, което е написано тук, е лъжа“ да бъде екстраполиран върху фотографията: „това, което е снимано тук, е лъжа“), а тъкмо обратно – обикновено залага на епистемично презряното сходство, макар и само като предварителен, работен следствен ориентир, едва тепърва подлежащ на окончателна верификация. Дори в умишлено тавтологичната конструкция „познание, познато като разпознаване“ общата коренна морфема, създаваща обосновано впечатление за „презряно“ сходство между „невинни“ думи, е поне толкова обективна улика на

1 A. A. Berger. Seeing is Believing: An Introduction to Visual Communication, 4th Ed., new York: McGraw, 2012. (1st Ed., 1989)

подобие то между тях, колкото са безспорни дактилоскопските отпечата̀тци, доказващи идентификационната т̀ждественост, т.е. самот̀ждествеността на много виновен прест̀пник. С други думи, познавателното, така да се каже, безсрамие да б̀де инструментализирана ненадеждната (според Платон) епистемична категория „сходство“ не оцетява изследователската нравственост на логика Ч. С. Пърс в неговото... следователско превъплътение. Що се отнася до Пърс като баща на абдукцията, страният сговор у него между познание и л̀жепознание може да б̀де отдаден на пристрастието му към догадката и нейния мощен интуитивен ресурс. Пърс обаче не е типичен представител на бранша. Логикът се оказва следовател само в един момент от живота си. Думата е за останалите, които само в кратки моменти от своя живот престават да б̀дат следователи (макар че, както се знае, в този бранш бивши няма), за да се отдадат на миметичното л̀жепознание, като рисуват, пишат стихове или фотографират.

От изброените дейности, предназначени за отдих от изнурителното същинско познание, именно фотографията най-емблематично и дефинитивно безспорно представя идеята за оптималност на мимесиса, може би, отново заради Платон, според когото „сред всички наши средства за осезание [зрението] е най-сл̀нцеобразно“¹. Съвсем отделен е въпросът дали Платон „сляпо“ се доверява на сл̀нцеобразното зрение като окончателен верификатор. В „Държавата“ например, където философът с видима наслада конструира множество вариации на предубеждението си, че „поетът твори призраци, а не истинско битие“², той с не по-малко удоволствие разсъждава и върху зрителните илюзии. Това място без рискове от преувеличение може да б̀де присъединено към който и да е исторически преглед на познанието върху перспективата: „...наблюдавана отблизо или отдалеч, една и съща величина изглежда различна заради нашето зрение. Същото се случва и с кривината и правотата на предметите в зависимост от това дали ги разглеждаме във вода или не, и с тяхната вдл̀бнатост или изп̀кналост, обусловена от зрителна заблуда заради тяхната окраска: ясно е, че цялата тази непоследователност е присъща на нашата душа, и т̀кмо на такова състояние на нашата природа се опира живописиста с всички нейни чарове (γουτείας), също фокуси (θαιματοποιία)

1 Платон. Държавата, 6:508b

2 Платон. Държавата, В: Платон. Собрание сочинений в 4-х томах, Т. 3, Спб., 2007, „Изд. Олега Абышко“, с. 465

и множество разни подобни уловки (μηχαναί)¹. Исторически натрупаните след Платон конотации на думата θαυματοποιία (буквално означаваща в контекста на най-големия му диалог изкуство на удивляващите чудеса, илюзии, манипулации), биха могли да ни провокират, както впрочем се случва в предложения превод, дори с ослепителна омонимия между думите фокус (като манипулативно предизвикана илюзия от фокусник, илюзионист) и фокус (като съсредоточаване в оптиката, включително и фотографската).

Нека по-напред обаче да видим какви са познавателните надежди, възлагани на фотографията именно в онази тясна галерия на познанието, където се изследва не вечната онтическа самотъждественост на нещата в техните епически обхватни родови проекции (време, пространство, истина, лъжа и пр.), допускащи разночетене и дори известно равнодушие към, така да се каже, някакъв давностен срок на волното или неволно познавателно „престъпление“, а именно където ежедневно се разследва конкретната самотъждественост на свършено конкретната вещь или на свършено конкретния извършител, по повод на когото, в случай че „криминализираме“ изкуствоведската формула на Аристотел, следва гарантирано да заключим, при това в кратки давностни срокове, че „това е този и този човек“².

Пречупена през фотографска пентапризма, тази идентификационна Аристотелева задача получава сравнително късно, едва през 1893 г., своята следователски коректна формулировка в актуалния си и днес вариант именно като „установяване на личности с помощта на фотографията“. Дава я Ханс Грос в известното си съчинение „Handbuch für Untersuchungsrichter als System der Kriminalistik“³. Почти паралелно, макар само с незначителна преднина, което е и причина той да бъде добросъвестно цитиран от Х. Грос в посочената монография, и А. Бертийон в своята „Сигналетика“ от същата 1893 г. достатъчно подробно разисква отношенията между следствена практика и фотография, като описва и някои от

1 Plato's Republic. The Greek Text, Edited with Notes and Essays by the late B. Jowett, M. A. and Lewis Campbell, M. A., Oxford, Clarendon Press, 1894, p. 434. Сравни: μηχαναί σοφιστῶν – софистически уловки.)“ (Платон. Държавата, X:602 b-d. В: Платон. Собрание сочинений в 4-х томах, Т. 3, Спб., 2007, „Изд. Олега Абышко“, с. 468

2 Аристотел. Поетика, София, Софи-Р, 1993, с. 70

3 Заради недостъпност на оригинала по-нататъшното позоваване върху този класически текст на Х. Грос ще се извършва по неговото последно руско издание: Г. Гросс. Руководство для судебных следователей как система криминалистики, Москва, „Лекс Эст“, 2002

метрологичните стандарти на портрета, валидни и днес в системата на бертийонажа. Далеч преди обаче двамата бащи на съвременната криминалистика да са удостоили с височайш реверанс съвсем младото тогава фотографско изкуство, още през 1844, само пет години след официалното патентоване на дагеротипния метод, У. Х. Ф. Талбът на две места в своята знаменита малка книжка „Моливът на природата“ прогнозира бъдещото продуктивно сътрудничество между следствие и фотография.

На едното място (III. Articles of China) фотографското изображение е видно от Талбът в ролята му на мълчаливо доказателство (*mute testimony*) или направо на доказателство от нов тип (*evidence of a novel kind*)¹ в съда, а на второто – като свидетелско показание на камерата (VIII. A scene in a library)². Че футуристичната прогноза на Талбът се оказва бързо осъществена реалност, свидетелствува английската изкуствоведка Елизабет Ийстлейк, която още в края на 50-те години на XIX век е буквално изумена от популярността на фотографията, като твърди, че едно от привичните места, където със сигурност може да бъде открито фотографско изображение, е джобът на детектива³. Впрочем, за всичко това вече стана дума. Едва А. Бертийон и Х. Грос обаче за пръв път систематично описват, така да се каже, „интердисциплинното“ взаимодействие между следствие и фотография като две автономни изкуства на уликите – на логическите и светлинните улики.

Подобно на Е. Ийстлейк, и А. Бертийон във връзка с фотографията споменава джоба на връхната дреха (*la poche de la redingote*)⁴, но прави това не от изследователска страст по социологията на младото изкуство, а по метрологически съображения, уточняващи стандартните размери на сигналетическия фиш, така че, сгънат на две, той удобно да се побира в стандартен следователски джоб.

1 H. F. Talbot. *The Pencil of Nature*, London, Longman, Brown, Green and Longmans, 1844, p. 19-20

2 Пак там, с. 30

3 E. Eastlake. *Photography*, In: *Quarterly Review*, London, January – April 1857, p. 448

4 Alphonse Bertillon. *Identification anthropométrique. Instructions signalétiques*, Paris, Melun, 1893, p. 137

Planche 80.

REPRODUCTION PAR LA PHOTOGRAVURE

d'une photographie judiciaire (profil et face) avec notice signalétique y relative combinée en vue
du portrait parlé.

Feuille, du format dit à classer alphabétiquement (101^{mm} sur 142^{mm}), est disposée de façon à ce que, pliée en deux
en dessous de la photographie,
elle puisse être facilement introduite dans une poche de redingote.

(Note.)

Reproduction photo-gravée par l'Imprimerie de la Préfecture de Police - 7, Boulevard de Valenciennes.



Cliché n° 1197405 fait le 10 décembre 1890, à 9 h 2 ans, le sujet alors âgé de 28 ans en paraissant 22.

Observations anthropométriques.				Renseignements chromatiques. (1)			
Age 1 ^{er} . (54.1)	long. 18.5	ped g. 24.1	deh. g.	no. de cl. 3	barbe chat. roux. m.		
Age 2 ^e . 1	long. 15.6	médus. g. (1 0.0)		ans. r. or. m.	cheveux chat. m. gris.		
Arg. 1 ^{er} . 5.0	long. 6.2	auric. g. 7.9		per. ard. j. v. m.	Pig. p.		
Age 0. 89.2	large. 3.8	modée g. (3 8.8)		part.	Color. (Sang.) (g)		
Renseign. descriptifs analysés de profil : CONTOUR G ^o occiput usq. sup. pat.							
Arcc. jo	Racine (prof.) m.	lord. Oris	Sup. p.	Post. p.	oreil.	b. labiale p.	
incl. (ray)	dos. occ. saillie relevée	lob. en sautoir	mod. usq.	Dim. tr.	p.	part. minces (1)	
Haut. m.	Haut. Saillie Large	a. arg. fac.	prof.	renv.	Dim.	incl. saillante	
Large. m.	m. l. m. l. m.	pli. inf.	sup. le.	Rauf. forme	oc.	Haut. p.	
part. découvr.	part. log. dev. à dr.	part.				(part. à coup. 1)	
Renseign. descriptifs analysés de face : CONTOUR G ^o pommettes log. saillantes.							
div. en. front.	ouverture peu fondue	Dimension cachée par une manœuvre	tracé fondue et dessin de la	cou. larynx saill.	altitude		
barbe par à chev.	modélé sp. presque rasouré	Bouche	part. X lui manquant	Carrure l. p. l. alt.	allure acc.		
empl. bas	Saillie du globe	Les deux incisives médianes	rides	Ceinture m.	ras méridional		
volume court	Interoculaire			habillement col droit			
part. en. brosse	part. quat.	expression		divers (1) touffe de cheveux blancs, net ² au milieu, sur le devant.			

Общ вид на сигналетическия фиш, който, сгънат на две по препоръка на Бертийон, удобно се побира в следователски джоб. В: Alphonse Bertillon. *Identification anthropométrique...*, planche 80

Извън това анекдотично предписание обаче опитът на Бертийон да стандартизира портретното производство в нескончаемата и до днес „манифактура“ на полицейския реализъм има своите безспорни приноси изобщо в идентификационната практика на следствието и съда. Най-съществен сред тях, както веднъж вече бе споменато, е абсолютната забрана на ретуша, чрез който в обичайната фотографска практика се извършва „разкрасяване на изображението, като от клишетото се изтриват бръчки, белези и наранявания по кожата“¹. Другата императивна препоръка засяга позицията на обектива, чиято оптична ос според Бертийон задължително трябва да е перпендикулярна спрямо лицето на обекта². Изискването цели да предотврати оптически деформации, възникващи в резултат на радикализирана перспектива чрез екстремно непривичен горен или долен ракурс. Бертийон мотивира стандартизиращата норма както с обичайната за човека зрителна позиция от равнището на очите, така и с пристрастието си към ушите, които, снимани от привичен зрителен ракурс, биха съхранили своя потенциал на уникален идентификационен белег. Да си спомним по този конкретен повод паралелното съзвучие между идентификационна и атрибуционна методика съответно в интерпретациите на криминалиста Алфонс Бертийон и изкуствоведа Джовани Морели, възлагащи, макар и в неконсултирано съгласие помежду си, твърде много идентификационни надежди на ухото. Разликата между техническите препоръки, давани от двамата по този повод, е пренебрежима. Изкуствоведът Морели-Лермолиев разчита единствено на малкото изобразени уши, налични в неатрибутираните картини. Криминалистът Бертийон ги превръща в задължителна антропометрична рубрика на сигналетическия фиш. Когато пък са покрити от дълга коса, той дори изрично предвижда тя да бъде вързвана със специална връвчица, тъй че стърчащият идентификационен аргумент да е достатъчно видим. Така, неизбежно императивни заради своите стандартизиращи претенции, предписанията му (разбира се, извън анекдотичната им дребнавост тук-там) уверено се преобразяват в своего рода нормативен жанров алгоритъм на портрета, при това далеч не само на фотографския, но и на речевия портрет (*la portrait parlé*). На речевия портрет обаче си струва да бъде посветено специално изследователско внимание, за да бъдат коментирани предполагаемите отношения между жанровия алго-

1 Alphonse Bertillon, *op. cit.*, p.132

2 Alphonse Bertillon. *Identification anthropométrique...*, p.131

ритъм на полицейския портрет и тъй наречения „литературен портрет“ от 90-те години на XIX век, както, разбира се, и на масовизираната матрица на портретното описание, „утаена“ във всекидневното общуване, а също и в някои браншови стилови галерии на обществото.

Що се отнася до жанровия алгоритъм на фотографския портрет, у Бертийон той добива строгата си системност преди всичко заради установената за пръв път от него валидна и до днес норма сигналетическите проекции на лицето, както личи от представения сигналетически фиш, да бъдат представяни неизменно в профил и анфас, съставлящи една седма от обичайния тогава размер на фотографската плака – впрочем, отдавна установено пропорционално съотношение в практиката на документния портрет „до пояс“. Твърде вероятно е това да е първото нормативно описание на тъй наречения документен портретен формат, евфемистично представен само месеци по-късно от Х. Грос като портрет до пояса „с голяма глава“, „познат от фотографските картички визитен формат“¹.

Противопоставени на „търговския портрет, [изпълнен] обикновено в три четвърти“ (*portrait commercial, généralement de trois quarts*)², сигналетическите портретни проекции в профил и анфас осигуряват най-накрая и една последна, но твърде интригуваща перспектива към достоверността на полицейския реализъм. Става дума за портретната хипертрофия на тъй наречените особени белези, чиято извънредна разпознаваемост е, така да се каже, в състояние на идилично психическо съзвучие с прозопагностичната склонност на огромната „свидетелска“ маса, обичайно изкушена, подобно на Хъмпти-Дъмпти, да се впечатлява по-скоро от кресливи, частни изключения от визуалната норма (например, характерен еврейски нос, дръпнати азиатски очи сред европейден расов контекст, доминантни особени белези и пр.), отколкото от нейното възпроизводство чрез хармонията на цялостния образ. До появата на широкоъгълните (*weiwinkel*) фотообективи, произвеждащи хазартни перспективни деформации, подобни визуални акценти през целия XIX

1 Г. Гросс. Руководство для судебных следователей как система криминалистики, Москва, „Лекс Эст“, 2002, с. 317

2 Alphonse Bertillon. Identification anthropométrique..., p. 137. Валидното и до днес клише „портрет в 3/4“ означава обектът да е обърнат косо спрямо обектива на камерата, тъй че да осигурява едновременен зрителен достъп както върху фронталния си изглед, така и върху единия от двата профила.

век представят единствено кривото панаирджийско огледало или рисунатата карикатура.¹

Продуктивният паралел между масовата прозопагностична склонност и карикатурното или шаржово изображение поне в руската криминалистка традиция се приписва (без да е известно докога ще продължава тази щедрост на братското признание) на украинския съдебен медик Н. С. Бокариус, който в монографичното си съчинение „Справочный подручный альбом для работников Уголовного розыска и милиции при составлении словесного портрета“ (Харьков, 1924 г.) прави опит да систематизира основните типове профили и анфас въз основа на утрирани физически признаци². Едва ли е нужно да проявяваме досадно любопитство дали причина за позакъснялата „креативна“ догадка на Бокариус не е всеобхватната футуристична треска на ранния руски болшеvizъм, пропагандно самопровъзгласил се за най-присъщ носител на идеята за прогреса, т.е. дали става дума за преднамерена амнезия или пък просто за обикновено незнание. По-съществено би било обаче да посочим, че цели 31 години по-рано в своята „Сигналетика“ А. Бертийон формулира догадката с яснота, достатъчна да оспори евентуалните съмнения в осъзнатата целенасоченост на проведения от него паралел между полицейското разпознаване на личности по особени белези и разпознаването на прототипи по карикатурни или шаржови изображения, хипертрофиращи техни изразени физиономични особености: „Обобщено казано, съставянето на словесен портрет съответствува на един по-голям избор

1 Така например в „Михал“ на С. Доброплодни кокона Михалица хвърля изцяло „вината“ за външния си вид върху „хчупеното огледало, останало от баба й, дете й показвало лицето хубаво“. Хекиминът Николай отговаря: „Имате право да ся гневите за древността му, но не и за правдата, защо хубостта може да намерите и в други огледала.“ Коконата Михалица: „Тъй, зер! Ще намеря аз други като него. Вчера ми донесоха четиридесет огледала, че все ма показваха друголяче. Или светът се промени, или огледалата си изгубиха художеството.“ (С. Доброплодни. Михал, Второ фототипно изд. под ред. на Н. Димков, Велико Търново, Фабер, 2010, с.22) Доста по-късният Швейк също обяснява пред поручик Лукаш своя „идиотски вид“ именно с огледалото, което го „изкарвало нещо много крив“: „Едно време у Станек Китаеца имаше изпъкнало огледало. Щом се погледнеше някой в него, веднага му прилошаваше и му идеше да повърне. Мутрата му ей такава, главата – като леган да помяя, коремът му като на пиян католишки поп, с една дума – фигура. Веднъж край огледалото мина господин наместникът, погледна се в него и веднага заповяда да го смъкнат.“ (Я. Хашек. Добрият войник Швейк през Световната война. София, Захарий Стоянов, 2002, с. 232)

2 Вж., напр.: А. М. Зинин. Габитоскопия и портретная экспертиза, Москва, Московская академия МВД России, 2002, с. 9.

на характерни черти, тоест (...) на една методическа селекция на особеностите, които съществуват в паметта. Редакцията на словесен портрет в представите на агента наподобява сътворяването в окоето му на образ за човека, когото той трябва да разпознае по негово карикатурно изображение. Всъщност, какво е една карикатура, ако не селекция и подбор на преувеличени и комбинирани характерни черти? Получените по този идентификационен способ резултати са познати на всички. На кого не се е случвало, например, да разпознае незабавно някого, гледайки неговата карикатура, която в подобни обстоятелства превъзхожда и най-добрата фотография? Така че може да се даде като правило, че словесният портрет отразява физиономичните черти тъй, както би ги изобразил карикатурист.“¹

Далеч преди обаче Бертийон да заговори за идентификационно продуктивната връзка между фотография и карикатура, още в самия край на второто десетилетие на XIX век А. Шопенхауер обсъжда по повод на рисувания портрет отношенията му с карикатурното изображение, което е тенденциозно и пристрастно обърнато не към родовото у човека, а към характерното у него: „когато индивидуалният характер потиска родовия, се получава карикатура.“² И макар че Бертийон не се позовава на Шопенхауер, допускаме да е косвено повлиян от неговата догадка предвид взривната популярност на философа-антихегелианец, влязъл дори в интригуваща академична саморазправа в Берлинския университет с именития си опонент Хегел, когото впрочем надживява, без обаче да поsegне на освободената от него академична позиция.

В интерес на истината трябва да допълним, че някак учудващо Ханс Грос подминава тази продуктивна аналогия на авторското „съдружие“ Шопенхауер-Бертийон. „Пропускът“ (смисълът на кавичките ще изясним по-надолу) на виенския криминален психолог може да бъде от даден вероятно на своенравието, с което мълниеносните евристични прозрения ни спохождат. Освен че има, така да се каже, „заслугата“ да бъде баща на знаменития и скандален психиатър Ото Грос, смутил с анархистичния си бунт съзерцателния кабинетен комфорт на Виенската психиатрична школа, Ханс Грос аргументира своя постоянен интерес

1 Alphonse Bertillon. Identification anthropométrique. Instructions signaletiques, Paris, Melun, 1893, p.138

2 А. Шопенгауер. Мир как воля и представление, §45, В: А. Шопенгауер. Собрание сочинений в пяти томах, Т.1, Москва, Московский клуб, 1992

към най-тъмните тайни на човешката душа и чрез фундаментална монография (с обем над 700 страници!) по криминална психология¹. Макар че не се възползва директно от спекулативния прозопагностичен ресурс, скрит в догадката на Бертийон, евристичните заслуги на виенския криминалист към идентификационното приложение на фотографията многократно компенсират пропуската му да доразвие метафорическата спекула на своя френски колега с шаржа и карикатурата. Нещо повече, разсъждавайки върху непосредствения предмет на своята частна тема, той неведнъж надхвърля нейните тесни практически граници, за да формулира прозрения, които днес имат стойност или на изненадващо ранно проникновение в епистемичния статут на фотографията, или поне на неочакван евристичен принос към общата теория на новото визуално изкуство.

Криминалистът Грос и фотографията

Скритите в немскоезичната фамилия *Gross* етимологични изкушения и без друго ни провокират да четем името Ханс Грос като Ханс Големия. В конкретния случай обаче апологетичният модус на калката едва ли би бил резултат от свръхинтерпретация. Разбира се, съмненията, че става дума за предумишлено конструиран реторически аргумент, биха имали стойност, в случай че търсим основанията им или там, където Х. Грос с рутинна немска добросъвестност систематично представя натрупаните до него познавателни достижения, или пък там, където инженерната обсеция го понася върху леките криле на традиционното бюргерско мечтателство. Сред подобни основания са перифразираните от Грос ранни футуристични догадки на Талбът за „съвършената обективност и неподкупност“² на фотографията, за нейната вечно услужлива архиваторска способност да съхранява, за да направи все някога видими онези „нови страни на предмета“, които „по-рано са останали незабелязани“³, както и някои очевидно подранили блянове на криминалиста, в които всеки съдебен следовател му се привижда, освен като

1 Н. Gross. *Criminalpsychologie*, Graz, „Leuschner und Lubensky“, 1898

2 Г. Гросс. *Руководство для судебных следователей как система криминалистики*, Москва, „Лекс Эст“, 2002, с. 295

3 Пак там, с. 298. В конкретния криминалистки ключ това място тълкува, че „в снимките се запечатват такива моменти, чиято важност се установява едва впоследствие, но които по време на огледа не са били забелязани от никого.“ (Пак там, с. 296).

блюстител на законността, и като завършен фотограф, разбира се, с компетентност, характерна за 90-те години на XIX век.

Интерпретативната оригиналност у Х. Грос обаче като че ли с известна свенливост страни от тематичната логика на изложението му, посветено на фотографията, за да потърси заслон в обширни интермедийни отклонения от методическата жанрова нормативност на Ръководството. Така най-провокативните със спекулативността си разсъждения на криминалиста върху новото изкуство създават впечатление, че са приютени в тематичните маргиналии на текста, където криминалистът дава воля на безспорния си артистичен и тълкувателски дар. Това обстоятелство е твърде възможна причина името на автора да е обичайно изключено от компендиумите по история и теория на фотографията, което съвсем не омаловажава неговите прозрения.

Тъкмо обратно. Например, разсъжденията на Грос върху фотографската перспектива отчетливо различават до-фотографските зрителните възприятия за прототипа от зрителните възприятия за неговия фотографски образ. В някаква степен тези разсъждения дори кореспондират с иронията на У. Еко към интерпретативната буквализация на катоптрическият феномен огледало: „Ако аз – казва Грос – протягам към някого, седящ срещу мен, двете си ръце така, че едната да бъде с половин метър по-близо от другата, окото на седящия срещу мен ще възприеме и двете ръце за еднакво дълги; при фотографиране обаче едната ръка ще бъде възпроизведена много по-дълга от другата. По законите на перспективата последното е по-правилно. Междувременно, при непосредствено съзерцаване ние не виждаме това, правейки изводи по емпиричен път: знаем, че двете ръце в действителност имат равна дължина, и това знание е толкова могъщо, че виждаме равни ръцете там, където по законите на перспективата това не би могло да бъде.“¹

У Грос намираме дори исторически сведения за ранните употреби на фотографията, които никъде другаде не сме срещали описани с подобна техническа детайлност. Например, такъв е почти фантастичният му разказ за фотографското индустриализиране на парижката гълъбова поща от 1871 г., по повод на която е твърде изкусително да си представим колко по-ефективно с нейна помощ би било изграждането и управлението у нас на революционни комитети преди Априлското въстание,

1 Г. Грос. Руководство для судебных следователей как система криминалистики, Москва, „Лекс Эст“, 2002, с. 311

също – колко конспиративни провали биха били избегнати, в случай че тя би обезсмислила физическите пътувания на апостолите. И така, парижани налепяхи върху стена с площ от няколко квадратни метра писмата и депешите, предназначени за изпращане. Снимали епистоларната стената, произвеждали изображение от няколко квадратни сантиметра, навивали го на тънко руло и го влагали в сърцевината на перо, което пък закрепяли за опашката на пощенски гълъб. След „*rag avion*“ доставката на експресната поща миниатюрната фотография, съдържаща стотици писма, била увеличавана чрез микроскоп, чието изображение се проектирало върху прожекционна стена. Адресатите очевидно пренебрегвали днешното толкова скъпо ценено право на неприкосновеност на кореспонденцията и, твърде вероятно, колективно са четяли писмата си, като по-грамотните от тях със сигурност са надничали и в чужди послания. Чрез този любопитен екзамплум, който не се въздържахме да доукрасим с безсмислени исторически въздишки, Х. Грос мотивира своята изпреварила времето си представа за визуално аргументирана презентация на съдебни пледоарии.¹

Би било несправедливо да не споменем и проникновената догадка на Грос за значимостта на информацията, съставляваща тъй наречените днес, в епохата на дигиталната фотография, екзиф-файлове (*exiff file* – *Exchangeable Image File Format*), едно от чиито потребителски предназначения е да предоставят изходни сведения за параметрите на изображението, а много често дори да бъдат използвани и като сертификат за авторско право. Ето и конкретното място у Грос: „При всяко заснемане следва да се отбелязва датата, часът, климатичното време, способът за осветяване, относителното положение спрямо светлината, времето за проявяване, така също родът на апарата, както и какви лещообразни стъкла са използвани“². На практика, това своего рода футурологично описание (както се вижда, с някои неосъществени и до днес препоръки) е всъщност описание на съвременния екзиф-файл, съпровождащ всеки кадър, заснет с дигитална камера. Екзифът разкрива всички технически обстоятелства, които имат пряко отношение към производството именно на конкретния кадър, т.е. те са своего рода технологична карта на фотоилюзията, създавана от него. От тази карта можем да проследим как дължината на фокусното разстояние, използвано при експонацията, се

1 Пак там, с. 306

2 Г. Гросс, цит. съч., с. 314

е отразило върху дълбочината на рязкост, която, разбира се, не зависи само от този параметър. Можем да „оправдаем“ линейните деформации, причинени от вида на конкретния обектив, който също бива изписван с търговското си обозначение. Получаваме информация за работния диафрагмен отвор, за скоростта на експонацията, за марката на камерата и за още доста обстоятелства. Изясняват се, така да се каже, интимни детайли от задкулисната страна на фотоилузионизма, от неговата техническа кухня. По тази причина повечето фотографи крият своите екзиф-файлове. Това е мярка, характерна за браншовия еснаф, който чрез нея ревниво опазва техническите секрети на занаята си. Същевременно, както вече споменахме, съхраняван единствено в камерата, произвела изображението, екзифът е и своеобразен сертификат за авторство върху конкретното изображение. Така, оказва се, съвсем обратно на онова, което пазителите на браншовата тайна обичайно предприемат с изходната информация за параметрите на кадъра, полицейският реализъм в лицето на своя идеолог Х. Грос императивно предписва задължителна техническа откровеност.

Сред всички негови страници обаче, посветени на фотографията, най-ефектно е едно разсъждение на Грос, формално провокирано от сравнение на някой си проф. Фогел, когото той цитира по памет, тъй както обичайно се цитират общопризнати авторитети, без да бъдат посочвани каквито и да било библиографски указания. Доколкото в общия контекст на изложението Грос обсъжда и проблемите на сенсibiliзацията при ортохроматическата емулсия, очевидно той има предвид берлинския проф. Херман Вилхелм Фогел, чийто фундаментален принос към фотографията е свързан преди всичко със сенсibiliзиращите светлочувствителната емулсия соли на среброто, увеличаващи нейния динамичен диапазон. Популярността му извън тесния браншови кръг на химиците, страстно посветили своята изследователска енергия на фотографията, се дължи в доста висока степен и на основаното от него авторитетно списание „*Photographische Mitteilungen*“, издавано без прекъсване от 1864 г. до 1911 г. Според валидното през 90-те години на XIX век подзаглавие на списанието (*Illustrierte Zeitschrift für wissenschaftliche und künstlerische Photographie*)¹ е очевидно, че за своята тогава око-

1 След смъртта на Х. Фогел през 1898 г. подзаглавието, уточняващо таргета на периодичното издание, се променя. Според годишника от 1905 г., например, то вече гласи *Halbmonatschrift für Amateur-Photographie*.

ло 50-годишна възраст фотографията вече е успяла, така да се каже, високомерно да обособи тъй нареченото престижно научно познание от художественото, за да стовари не много по-късно цялата менторска дидактична тежест на своята образователна грижа върху ескалиращия легион фотографи-любители, сред които, разбира се, и много съдебни следователи, едва смогващи да следват академично образованите законодатели на авангардния хай-тек по изнурителния път на самообразованието и спешната преквалификация.

В този смисъл известната условност, даже плахост, с която криминалистът Х. Грос се включва в модния през 90-те дебат за фотографията, вероятно е предопределена от респекта на обособеното вече специализирано познание, т.е. на професионализацията в тази познавателна област.

Впрочем, да не забравим – цитираното от Х. Грос сравнение на проф. Фогел гласи, че „светлочувствителната плака е новата ретина на окото на изследователя“¹. Проектирана върху контекста на съвременното медиазнание, тази метафорична пропозиция е, ни повече, ни по-малко, съвършено разпознаваемо предчувствие на тъй наречените от М. Маклуън едва през 1964 г. медийни „продължения на човека“ (the extensions of man). Разбира се, и преди Маклуън да произнесе своето „твърдение“, както иронично нарича резките му констатации Нортгъп Фрай, в медийния контекст вече отдавна циркулират някои култови иконични предзнаменования на актуалната и до ден днешен мантра. За едно от тях – обективът „Тесар“ като автономен актант в кинохрониката на Дзига Вертов „Човекът с киноапарат“ (1929 г.) – вече стана дума.

1 Г. Гросс. Руководство для судебных следователей как система криминалистики, Москва, „Лекс Эст“, 2002, с. 296



Дзига Вертов: Човекът с киноапарат (1929 г.). Фотограма

Достоен възпитаник на Льо Корбюзие, фотографът-архитект Андреас Файнингер по-късно, но отново преди Маклуън, в няколко серии портрети преднамерено буквално концептира срастването между биологична тъкан и медийна „протеза“, сиамотското инженерно тържество на което „срастване“ едва тепърва предстои да бъде заплашено от канадския класик с „ампутация“ през 1964 г.



Андреас Файнингер: Фотожурналист. Портрет на Денис Сток (1951 г.)



Андреас Файнингер: Жена с водолазна маска (1955 г.)



Андреас Файнингер: Лекарско огледало (1955 г.)

Провокативното сравнение на проф. Х. В. Фогел очевидно изкушава Х. Грос да го доразвие по-нататък в своя текст, за да уподоби фотографията с „огледало, което задържа своите отражения“¹. Точно на това място тълкувателското въображение на криминалиста се понася в неподозирани дори за самия него посоки. За съжаление те остават непостигнати докрай вероятно заради липсата на подходящ херменевтичен контекст в медиазнанието от края на XIX век, макар че тогава вече са познати и по-ранни проникновени догадки за културния смисъл на сдвояващите медийни оптики като „Двойник. Петербургска поема“ (1846 г.) на Ф. М. Достоевски, „Алиса в огледалния свят“ (1871 г.) на Л. Карол, както и предизвикващи публичен ажиотаж техни веществени „потвърждения“ като панорами, диорами и прочее хай-тек панаирджийски атракции².

Освен с традиционната в антропологичната критика идея, схваща огледалото като инструментално възплъщение на човешката двойственост (според понятийната система на културно-историческата школа от края на XIX и началото на XX век – амбивалентност), социалната практика трайно присъединява към образа на огледалото и една техническа конотация. Става дума за непреодолимото оптическо свойство на огледалото да обръща отразения от него образ, в резултат на което отражението се мисли освен като тиражирано, но и като подложено на невъзстановима деформация. Впрочем, на един от своите производствени етапи (на етапа на негативното изображение) аналоговият фотографски образ трайно споделя предубежденията спрямо достоверността на огледалния клонинг именно въз основа на обстоятелството, че негативното изображение е и яркостно, и пространствено обърнато. Дали

1 Г. Гросс. Руководство для судебных следователей как система криминалистики, Москва, „Лекс Эст“, 2002, с. 298

2 Вж., напр., интригуващото социокултурно осмисляне на диорамата у В. Бенямин в: Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts, In: Walter Benjamin. Gesammelte Schriften, V. 1, Herausgegeben von Rolf Tiedemann, Suhrkamp, 1991, s. 48-49) В българската литература пък за панаирджийски атрактивната медия панорама и социалния отзвук, произведен от нея, проникновено тълкува И. Вазов в разказа си „Учител по история“ (Драски и шарки, ч. 2, 1895 г.). Там той в авторска реч уточнява: „Помня, бях на седем или осем години дете, когато в селото се разнесе чудата вест, че дошъл панорамаджия.“ Ако буквалезираме хронологичното уточнение на писателя, роден през 1850 г., би следвало, че Йоргу Панорамаджият е „възвестил“ в Сопот Дагеровия оптически хай-тек през 1857-8 г. Очевидно още тогава, макар и дълбоко потопен, както се казва, в османски цивилизационен мрак, ленивият медиен стереотип на подбалканския градец е подложен на радикално технологично изпитание.

всъщност това пресичане между двете номи (на огледалото и негатива) няма предвид и самият Луис Карол, когато въвежда Алиса в огледалния свят? Допускането не е лишено от основания, доколкото математикът-писател е страстен фотограф, макар да има съмнения, основани върху доминиращия тип изображения от неговия личен фотографски архив, че фотообесията му е странен резултат едновременно от вдъхновяващия прогресистки порив по инженерния хай-тек на XIX век и банално традиционното за всички времена влечение към инфантилния чар на малки момичета. Това обаче е отделен въпрос¹, етичната страна на който надхвърля обхвата на темата ни.

Връщайки се отново към нея, би било уместно да споменем една проникновена формулировка на В. Бенямин, която той оставя недоразвита, подобно на повечето блестящи идеи, побрани в епическия му (включващ над 1300 страници!) план за социокултурен проект „Das Passagen-Werk“. По повод на светогледния сблъсък между старите (диорамата) и новите (фотографията) медийни оптики там той конструира красноречив микроисторически аргумент, според който именно през 1839 г. (официалният исторически старт на фотографията) в живота на Луи Дагер многозначително съвпадат две реални събития – изгаря лично притежаваната от него диорама (впрочем, изобретена от самия него още в началото на 20-те години на по-миналия век), почти паралелно с което, при това във вреда на Дагеровия конкурент Иполит Баяр, правителството на Франция удостоява дагеротипния му метод с патентно свидетелство². С други думи, новата медийна оптика буквално се ражда в пепелта на старата.

-
- 1 Вж. представителна библиография по този въпрос: А. Борисенко, Н. Демурова. Льюис Кэрол: мифы и метаморфозы, В: Иностранная литература, 2003, №7
 - 2 Walter Benjamin. Gesammelte Schriften, V. 1, Herausgegeben von Rolf Tiedemann, Suhrkamp, 1991, s.48



Пламен Шуликов е роден през 1959 г. във Варна. Завършил е Шуменския университет „Епископ Константин Преславски“ (1983). От 1985 до 1989 г. е редовен аспирант по „Теория на литературата“ в Катедрата по теория на литературата към Московски държавен университет „М. В. Ломоносов“. Доктор по филология (1989). Асистент по „Руска класическа литература“ в Шуменския университет „Епископ Константин Преславски“ от 1984 г. Щатен преподавател в Катедра „Методика на филологическите дисциплини“ от 1989 г.

Коментари (1)

- 05-09-2016 | Яни Милчаков

Изглежда, във възприемането и оценката на силните текстове и автори из хуманитарните науки действа особен парадокс. Очарованието от текста е пропорционално на честото ни стъписване пред въпросите, „но 1.) *кой* точно (биографично конкретния автор, или изследователят, хроникьорът, моралистът в негово лице), 2.) *както* точно (философ, историк, литературовед, социолог, културантрополог) и 3.) *за какво* всъщност пише?“ Освен най-известен, примерът с Мишел Фуко е и най-ярък-1.) „що се отнася до самия мен, аз не знам кой всъщност е този“, казва той, 2.) дипломатическата му кариера завършва скандално, академично-преподавателският статус на (философа? културантрополога? социолога на правото?) Фуко остава нестабилен до края му 3.) за лудостта? за дисциплинирането на всички социални сфери през 17 в.? за упрежляемостта? за дискурса? или за нещо друго пише той, а ние го четем така ненаситно?

Това трябва да имаме предвид и когато четем текста на Пламен Шуликов. Няма да сгрешим с твърдението, че формално той може да

се отнесе към историята на фотографията, теорията на масмедийната комуникация, социалната антропология, културните студии, криминалистиката. По-добре обаче ще е да се откажем от класификационната типология и да го четем автономно. Струва си като приключение на интелекта!