

POLICE REALISM AND PHOTOGRAPHY

PLAMEN SHULIKOV

ASSOCIATE PROFESSOR, PhD
AT KONSTANTIN PRES LAVSKY – UNIVERSITY OF SHUMEN

BULGARIA

PSHULIKOV@ABV.BG

ABSTRACT: THE TEXT JUSTIFIES THE TERM "POLICE REALISM", WHILE AT THE SAME TIME IT MAKES A DISTINCTION BETWEEN THE INSTITUTION POLICE REGIME OF VISIBILITY AND THE SO-CALLED "NAIVE REALISM". WHAT WE HAVE IN MIND ARE VISUAL REPRESENTATIONS OF THE WORLD, EVEN IN THE FORM OF "OPHTHALMOLOGIC REALISM." PLATO'S CONVICTION THAT THE RELATIONSHIP BETWEEN FAITH AND OPINION IS CAUSAL IS PROVEN BY A. A. BERGER'S CONCEPT OF "SEEING IS BELIEVING".

KEYWORDS: "POLICE REALISM", "NAIVE REALISM", "OPHTHALMOLOGIC REALISM".

„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 *огледало*¹, 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 не твърде (даже никак не-) дефинитивният, но затова пък задължителен „социалистически” характер на литературния реализъм, т. е. на героико-романтическия „реализъм”, предназначен за широко, театрално публично потребление. Обратно, *полицейският*

¹ С. Цвейг. Жозеф Фуше, В: С. Цвейг. Собрание сочинений в десети тома, Т. 6, Москва, „Терра - Тегга”, 1996, с. 475

² С. Цвайг, цит. съч., с. 440

³ С. Цвайг, цит. съч., с. 466

реализъм, отчаяно нужен за собственото възпроизводство дори на комунистическата власт, именно в оптималната си, дори цинична фактографско-фотографска достоверност въплъщава 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“ (веридикция, по М. Фуко)⁴.

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.“⁵

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 полицеските репортажи срещаме доведен до крайност реализъм, но не може да не се признае, че резултатът не е нито очароващ, нито художествен.“⁶ 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.“⁷ 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

⁴ П. Шуликов. Иван Пейчев в паноптикума на властта. Проникновението на надзора, В: Литературен вестник, бр. 16 от 20-26.04.2016 г.

⁵ А. К. Дойл. Шерлок Холмс и скандалът в Бохемия, София, ИК „Труд“, с. 321

⁶ Пак там.

⁷ Пак там, с. 321-322

предубеждението си към реализма на „полицейските репортажи“, т.е. на журналистическите репортажи, използващи 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 оптимално осъществен в „подробностите, които за един наблюдател съдържат същината на историята“⁸.

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 виждане 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 остранностяване 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“⁹. Посветена, според него, на полбжения 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*“¹⁰. 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-многоаспектно. С него той представя същността на политиката (дума, етимологично близка на „полиция“), в чиито прерогативи влиза именно включването, например, на несоциализираните по разни

⁸ Пак там, с. 322

⁹ Ж. Рансиер. На краю политическото, Москва, „Праксис“, 2006, с. 208

¹⁰ Ж. Рансиер, цит. съч., с. 209

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 емфазис, или, ако се съди по буквалния смисъл на понятието „прозопагнозия” – дори изобито 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 самопроявление 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)¹¹ 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.

¹¹ A. A. Berger. Seeing is Believing: An Introduction to Visual Communication, 4th Ed., new York: McGraw, 2012. (1st Ed., 1989)

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 подобие между тях, колкото са безспорни дактилоскопските отпечатьци, доказващи идентификационната тъждественост, т.е. самотъждествеността на много виновен престъпник. С други думи, познавателното, така да се каже, безсрамие да бъде инструментализирана ненадеждната (според Платон) епистемична категория „сходство“ не ощетява изследователската нравственост на логика Ч. С. Пърс в неговото... следователско превъплъщение. Що се отнася до Пърс като баща на абдукцията, странният сговор у него между познание и лъжепознание може да бъде 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 бъдат следователи (макар че, както се знае, в този бранш бивши няма), за да се отдадат на миметичното лъжепознание, като рисуват, пишат стихове или фотографират.

От изброените дейности, предназначени за отдых 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-слънцеобразно“¹². Съвсем отделен е въпросът дали Платон „сляпо“ се доверява на слънцеобразното 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“¹³, той с не по-малко удоволствие разсъждава и върху зрителните илюзии. Това място без рискове от преувеличение може да бъде 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 вдлъбнатост или изпъкналост, обусловена от зрителна заблуда заради тяхната окраска: ясно е, че цялата тази непоследователност е присъща на нашата душа, и тъкмо на

¹² Платон. Държавата, 6:508b

¹³ Платон. Държавата, В: Платон. Собрание сочинений в 4-х томах, Т. 3, Спб., 2007, „Изд. Олега Абышко“, с. 465

такова състояние на нашата природа се опира живописца с всички нейни чарове (γούρτείας), също *фокуси* (θαυματοποιία) и множество разни подобни *уловки* (μηχαναί)¹⁴. 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 предложението 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 различителни 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“¹⁵.

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“¹⁶. 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 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)¹⁷ в съда, а на второто – като *свидетелско* показание на камерата (VIII. A scene in a library)¹⁸. Че футуристичната

¹⁴ 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

¹⁵ Аристотел. Поетика, София, Софи-Р, 1993, с. 70

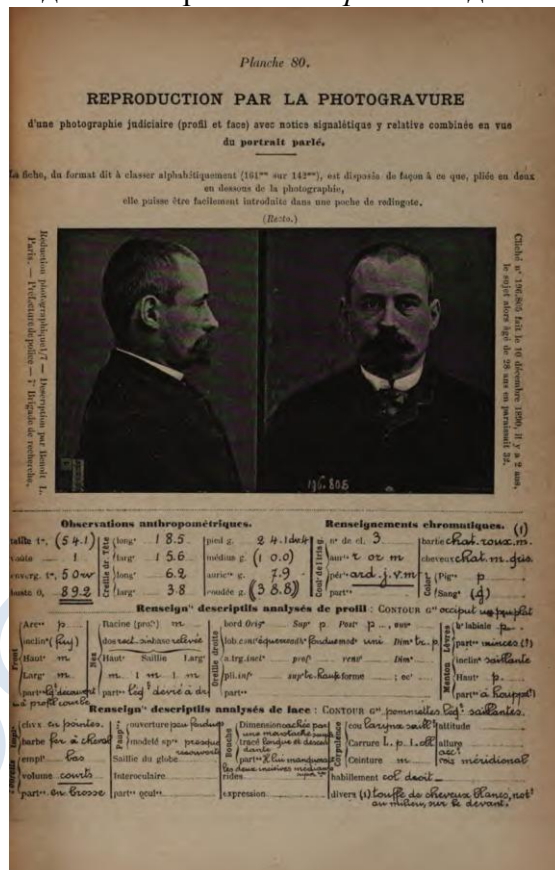
¹⁶ Заради недостъпност на оригинала по-нататъшното позоваване върху този класически текст на Х. Грос ще се извършва по неговото последно руско издание: Г. Гросс. Руководство для судебных следователей как система криминалистики, Москва, „Лекс Эст“, 2002

¹⁷ H. F. Talbot. The Pencil of Nature, London, Longman, Brown, Green and Longmans, 1844, p. 19-20

¹⁸ Пак там, с. 30

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 детектива*¹⁹. 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 върхната дреха* (la poche de la redingote)²⁰, 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.



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

¹⁹ E. Eastlake. Photography, In: Quarterly Review, London, January - April 1857, p. 448

²⁰ Alphonse Bertillon. Identification anthropométrique. Instructions signalétiques, Paris, Melun, 1893, p. 137

абсолютната забрана на ретуша, чрез която в обичайната фотографска практика се извършва „разкрасяване на изображението, като от клишетото се изтриват бръчки, белези и наранявания по кожата”²¹. Другата императивна препоръка засяга позицията на обектива, чиято оптична ос според Бертийон задължително трябва да е перпендикулярна спрямо лицето на обекта²². 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 алгоритъм 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”²³.

²¹ Alphonse Bertillon, op. cit., p. 132

²² Alphonse Bertillon. *Identification anthropométrique...*, p. 131

²³ Г. Гросс. *Руководство для судебных следователей как система криминалистики*, Москва, „Лекс Эст”, 2002, с. 317

Противопоставени на „търговския портрет, [изпълнен] обикновено в три четвърти” (portrait commercial, généralement de trois quarts)²⁴, 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 широкогълните (weitwinkel) фотообективи, произвеждащи хазартни перспективни деформации, подобни визуални акценти през целия XIX век представят единствено кривото панаирджийско огледало или рисуваната карикатура.²⁵

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 признаци²⁶. Едва ли е нужно да проявяваме досадно любопитство дали причина за позакъснялата „креативна” догадка на Бокариус не е всеобхватната футуристична треска на ранния руски болшевизъм, 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,

²⁴ 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 едновременно зрителен достъп както върху фронталния си изглед, така и върху единия от двата профила.

²⁵ 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.” Кокона Михалица: „Тъй, зер! Ще намеря аз други като него. Вчера ми донесоха четиридесет огледала, че все ма показваха другояче. 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 леген за помия, 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)

²⁶ Вж., напр.: А. М. Зинин. Габитоскопия и портретная экспертиза, Москва, Московская академия МВД России, 2002, с. 9.

съставянето на словесен портрет съответствува на един по-голям избор 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 окото 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 негова 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.”²⁷

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.”²⁸ 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 посегне 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 отдаден 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 към най-тъмните тайни на човешката душа и чрез фундаментална монография (с обем над 700 страници!) по криминална психология²⁹. Макар че не се възползува директно от спекулативния прозопагностичен ресурс, скрит в догадката на Бертийон, евристичните заслуги на виенския криминалист към идентификационното приложение на фотографията многократно компенсират пропуска 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.

REFERENCES:

1. **Aristotel, 1993:** Poetica, Sofia, Sofi-P, 1993, s.70.

²⁷ Alphonse Bertillon. Identification anthropométrique. Instructions signaletiques, Paris, Melun, 1893, p. 138

²⁸ А. Шопенгауер. Мир как воля и представление, §45, В: А. Шопенгауер. Собрание сочинений в пяти томах, Т. 1, Москва, Московский клуб, 1992

²⁹ H. Gross. Criminalpsychologie, Graz, „Leuschner und Lubensky”, 1898

2. **Berger, A. A., 2012:** Seeing is Believing: An Introduction to Visual Communication, 4th Ed., new York: McGraw, 2012. (1st Ed., 1989)
3. **Bertillon, Alf., 1893:** Identification anthropométrique. Instructions signaletiques, Paris, Melun, 1893, p. 137
4. **Dobroplodni, S., 2010:** Mihal, II fot.izd., red. N.Dimkov, VT, Faber, 2010, s.22.
5. **Doyle, A., 2000:** Sherlock Holmes I skandalat v Bohemia, Sofia, IK Trud, 2000, s. 321.
6. **Eastlake, E., 1857:** Photography, In: Quarterly Review, London, January - April 1857, p. 448
7. **Gross, H., 2002:** Rukovodstvo dlia sudebnih sledovatelei kak sistema kriminalistiki, Moskva, Lexst est, 2002.
8. **Gross, H., 1898:** Criminalpsychologie, Graz, „Leuschner und Lubensky“, 1898
9. **Platon, 2007:** Darjavata. – V: Platon. Sobranie sochinenia v 4 tomah, t.3, Spb, 2007, Izd.O.Abishko, s.465.
10. 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
11. **Rancier, J., 2006:** Na krayu politicheskovo. Moskva, Praxis, 2006, s.208
12. **Shulikov, P., 2016:** I. Peichev v panoptikuna na vlastta. Proniknovenieto na nadzora. – V: Literaturen vestnik, br. 16, 20-26.04.2016.
13. **Shopengauer, A., 1992:** Mir kak volya I predstavlenie, §45. – V: Shopengauer. Sobranie sochinenii v piati tomah, t.1, Moskva, Moskovskii klub, 1992.
14. **Talbot, H. F., 1844:** The Pencil of Nature, London, Longman, Brown, Green and Longmans, 1844, p. 19-20
15. **Tzveig, St., 1996:** Josef Fushe. – V: Tzveig Sobranie sochinenia v desiati tomah, t.6, Moskva, Terra-Terra, 1996, s.475.
16. **Hashek, Y., 2002:** Dobriat voynik Shveik prez Svetovnata voina. Sofia, Z.Stoyanov, 2002, s.232.
17. **Zinin, A.M., 2002:** Gabitoskopia i portretnaya ekspertiza. Moskva, MA MVD, Rossii, 2002, s.9.