

Новата икона

Фотографският портрет в услуга на тоталитарната власт

Катерина Гаджева

ВИЗИИ



Катерина Гаджева
е изкуствовед, докторант в НБУ,
изследователка на историята
и теорията на фотографията.
Авторка на редица статии
в списание „ФО“ и др.

Взаимоотношенията на тоталитарната идеология с религията са сложни и многопосочни. „Държавата – както пише Ханс Белтинг – узурпира някои от популярните форми на вярата“¹. Тя използва близки до традиционната религиозност, в частност до християнството, практики, образи и символи. Въпреки че религията е изтласкана от общественото пространство, властта запазва много от вече съществуващите религиозни култови форми² литургичните шествия (паради и манифестации), поклонническите пътувания до светите места (родната къща на вождя, неговото работно място), свещените книги („Моята борба“ на Адолф Хитлер, текстовете на Маркс, Енгелс и Ленин) и пр. Един от най-важните и най-поощрявани култове е култът към мощите, реликвите и особено – към иконите. В Съветския съюз култът към „новите икони“ (изображенията на партийните лидери и най-вече на вождя) се развива естествено върху наследството на

традиционната православна руска култура. Във фашистка Германия обаче той получава не по-малка популярност, независимо от спецификите на католическата религия и недотам силното присъствие на иконните изображения в нея.

Тома Аквински ясно дефинира защо са необходими образите в църквата. Такива са и основните задачи на изображенията, поставени в услуга на тоталитарната идеология: 1) образование на неграмотните, които могат да се учат от тях както от книгите; 2) чрез образите тайнството на възплъщението и примерът на светиите остават по-ясно в съзнанието на вярващите, тъй като са ежедневно пред очите им; 3) възбуждане на емоциите и чувствата, което е по-лесно да се постигне с послания, които се гледат, а не с такива, които се слушат³.

От всички изображения – на мъченици и светци (герои, загинали в името на родината), Богородични (майки и жени героини), места за поклонение (сградите – емблеми на властта) и пр., най-голямо разпространение получават портретите на държавните лидери (апостолите) и особено – на вождя (Бог). Да се създаде портрет на вождя, означава да се създаде портрет на властта⁴. Но как би могъл да се сътвори образ на онзи, чиято истинска природа е неуловима – единственият творец на всичко видимо и невидимо, небитието и битието, нищото и нещото, единственият, посветен в тайните на космогенезата и антропогенезата?

Според едно от определенията на Седмия вселенски събор, на иконописеца се пада само техническата страна от работата, а самото създаване на композицията зависи от светите отци⁵. Средновековният художник е смирен служител на Бога и получава вдъхновение свише. Светецът или Христос сам му помага, за да може да постигне абсолютна прилика със свещения първообраз. Една миниатюра от Новгородски ръкопис (XV в.) представя св. евангелист Лука, който рисува първата Богородична икона. Той е само посредник, защото ръката му води Премъдростта Божия, която е изобразена до него⁶. Предание разказва за наказанието, което сполетяло онзи самоуверен художник, който решил, че е успял да предаде точно чертите на Исус Христос⁷. Доволен от свършената работа, той възкликнал: „Направих Те точно такъв, какъвто Си!“ В миг ръката му се парализирала, защото, макар приликата да била перфектна, тя не се дължала на неговите умения като рисувач⁸. Ако на завършената картина художникът поставя подписа си, то върху иконата е изписано само името на този, чийто лик е изобразен.

Дали в литературата, киното, живописата или фотографията, Сталин на практика е единственият творец, който оставя отпечатък върху своите творби, единственият, който може да подпише всичко. Той, както отбелязва Борис Гройс, *„създава единственото разрешено за създаване произведение на изкуството – социализма, като в същото време е и единственият критик на създаденото от него. Той е подвластен на единствената поетика – поетиката на строенето на новия свят и на единствения жанр – демуургическия“*⁹.

Образът на вождя, подобно на Божествения, е неуловим. Той съчетава в себе

си простота и умонепостижима сложност, благост и твърдост, справедливост и сила. „Тридесет различни чувства изразява неговата усмивка, която никога не е съвсем еднаква... Нито един от неговите портрети не му прилича“¹⁰. Единственият начин да се постигне задоволителен портрет на непограждаемата природа на лидера е да му се даде възможност той сам да се яви пред останалите под формата на образ. Ликовете от иконите вълнуват не защото произведенията на художниците свидетелстват за тях, а защото техните свидетелства сами са се явили пред вярващите и са им позволили да ги съзерцават. Това ясно е отразено и в думите на Павел Флоренски по повод на иконописците: „Не вие сте създали тези образи, не вие сте явили тези живи идеи пред нашите заравнани очи – те сами се явиха пред нас, за да ги съзерцаваме; вие само отстранихте препятствията, които скриваха тяхната светлина“¹¹. Със средствата на живописца не е възможно да се създаде неръкотворно изображение без намесата на чудо. Но чрез фотографията първообразът може да се изобрази сам, различавайки единствено светлината да запечата чертите му без намесата на човешка ръка. „Земята – както пише Вилем Флусер – отразява слънчевите и други лъчи, които посредством оптични, химични и механични устройства биват увековечени върху чувствителни повърхности. Като резултат от това се създават техническите картини“¹². Неръкотворните изображения, така както и фотографите, са, от една страна, точни визуални описания на онова, което е било техен предмет, а от друга – негово проявление. Картините – дело на човешка ръка, могат да бъдат визуални описания, но не и проявления. Те не са предизвикани от същността (материята) на своя обект. Една фотография, дори такава, която не харесваме, ни дава нещо, което никоя картина – колкото и умела да е тя, не може да ни даде. Това е усещането, че първообразът се явява сам пред нас¹³. Снимката с лекота облъхва предстоящия с усещането за присъствие. В своите спомени испанският поет Маркос Ана разказва: „Нощем по три пъти ме изтезаваха, а в промеждутъка между мъченията ме лишаваха от сън. Случайно намерената снимка на Ленин се превърна в незаменима поддръжка в бедата. Струваше ми се, че самият Ленин – жив и безстрашен, се намира в камерата и разделя мъченията с мен“¹⁴. Темата за „портрет на портрета“ се среща често както в живописца, така и в литературата. Общуването с изображение на вождя (почти винаги – фотография) е популярен мотив в произведенията на поетите и писателите:

*С планини от дела и явления
свърши денят и нахлу мрачина.
Двамата сме в стаята – аз и Ленин –
фотографията на мойта стена.*

....

*Сигурно пред него преминават хиляди:
гора от знамена, трева от ръце.*

*Аз станах от стола радостно ухилен,
искам да му кажа всичко от сърце.*

(Вл. Маяковски, „Разговор с другаря Ленин“)¹⁵

В тежки мигове портретът дава сила и смисъл на нуждаещия се – той вече не е къс хартия, а живият вожд, явил се чрез своя образ:

*С кръв и пот оросяват портретчето дланите,
но в сърцата избликва мъжествена радост.
Сякаш не е портретът, а живият Сталин
между тях – и самият борбата командва.*

(Лиана Даскалова, „Балада за портретчето“)¹⁶

*Тоя поглед през гъсти решетки
при Магрид, в Алказар се промъква.
Във килиите с обич просветва
и разтапя набраната мъка.*

(Алберт Декало, „Портрет на Сталин“)¹⁷

Фотографията може да бъде отпечатък и следа единствено на онова, с което е била в „контакт“. Тя е индекс, че предметите и събитията трябва да са съществували, когато са били фотографирани¹⁸. В този смисъл фотографиите наподобяват светините, които църквата нарича „контактни реликви“. Такива са свещените предмети, които са имали пряк досег със светците, Богородица или със самия Иисус Христос: тръненият венец, гвоздеите, с които Спасителят е бил прикован на кръста, поясът на Светата Дева, неръкотворното изображение върху Светия убрус, плащаницата, с която е било увито Христовото тяло след свалянето му от кръста. Всяка снимка донякъде напомня за чудото с лика на Иисус Христос върху Светия убрус¹⁹. По своя „документален“ характер Светият убрус е аналогичен на фотографския портрет – чертите на Христовото лице, отпечатали се по чудесен начин върху парчето плат²⁰, са следвани при създаването на иконите като единствен и неоспорим образец. Характерът на взаимовръзката между изображението и архетипа, както при фотографията, така и при иконата, би могъл да се определи с философската категория *отношение*²¹. Константинополският патриарх Никифор (829) отбелязва, че образът и първообразът са различни от гледна точка на същността си. Но изображението (образът) е *съотносителен* към оригинала и на практика няма самостоятелно битие. Както понятието *Отец* има смисъл само в отношението си със *Сина* и обратно, така образът няма ценност, ако той не изобразява никакъв първообраз. За първообраза също не става въпрос, ако не се има предвид и неговото изображение. „*Всяко от тези понятия – пише патриарх Никифор – се мисли в отношение с другото*“²². В изображението на вождя има идея (за него) и форма. Приликата с първообраза е

непроменена в образа, така че който вижда изображението, вижда вожда в него, и също така който вижда вожда, разпознава, че това е той от изображението. Изображението трябва ясно да декларира „Аз и вождът сме едно. Аз съм в него и той е в мен“. Следователно който почита изображението, почита вожда в него²³. Когато изображението на лидера е някъде из градовете и селата, той самият също е там. Той присъства в своя образ. Няма по-ефективен начин да бъде потъпкана властта и силата на управляващите от унищожаването на техните образи²⁴.

Разпознаването на изображението трябва да е безпогрешно – физическите характеристики на Христос, Богородица или светците, записани или нарисувани от предполагаеми очевидци, се предават като описание или картина в очакване на тяхното ново появяване. Вярващият, който има навика да се моли пред иконата – вкъщи или в църквата, разпознава светеца от изображението, когато той се яви пред него. Първообразът не може да бъде разпознат, ако образът няма прилика с него²⁵. Чертите на вожда са точно дефинирани и не се променят с времето. Те трябва ясно да говорят за „гениалния ум и величието на духа, благородната простота и неподправената му естественост“²⁶. Стройните рамене, високото чело, пронизателният и уверен поглед – изобщо цялото отражение на лицето, трябва да създава усещане за „дълбок интелект“²⁷. Строител, победител, баща, закрилник, другар, строга красота, характерно облекло и специфични атрибути – необходимо е образът винаги да носи едни и същи, положителни и ясни за предстоящия черти, също както иконното изображение, което съдържа постоянно характерните черти на Спасителя, светеца или светото събитие, съответни на автентичните източници, които са вечни и неизменни. Рядко се наблюдава промяна във вече утвърдените спрямо канона изображения – и иконата, и портретът на вожда включват елементи, които точно следват описанията в свещените книги. Макар лидерите видимо да стареят, техните портрети не се менят. Свърхчовекът трябва да има пълен контрол, в това число и над своето тяло. „Всичко, което се отнася до него, има за цел ако не да внуши идеята за неговото безсмъртие, то максимално да отложи в съзнанието на масите този досаден източник на нестабилност – единствения, който системата не е могла да преодолее. [] В тоталитарното съзнание непроменяемостта на света може да бъде гарантирана само от безсмъртието на вожда“²⁸.

Светците (вождът, партийните функционери, героите) се помнят не само заради преданията, свързани с тях, но и заради техните портрети. Само портретът осигурява онова усещане за присъствие – тук и сега, което е необходимо, за да съществува дълбоката почит. Наративите живеят в миналото, те са символ на историята²⁹. Портретът черпи сила от усещането за историчност, откъдето идва и увереността в това, че изобразената личност някога е „била“. Едва след появата на фотографията, която се превръща в достатъчно и неоспоримо доказателство за съществуването на запечатания първообраз, отношението между изображение и наратив добива друг характер. Както пише Вилем Флусер, „текстовете са сътворени през второто хилядолетие пр.Хр., за да демагизират картините, ако и техните

създатели да не са могли да осъзнаят това. Фотографията, в качеството ѝ на първата от техническите картини, започва своето развитие през XIX. в., за да изпълни текстовете по магически начин, въпреки че нейните откриватели не са съзнавали това⁴³⁰.

Валтер Бенямин дефинира понятието си за „аура“ на изображението, като разглежда опозицията между отдалечеността и близката ѝ реалност. Това противопоставяне достига най-ясен израз в образите на светците и във фотографските портрети. Притежавайки репродукция на чудотворна икона, вярващият усеща реалното присъствие на оригинала в дома си. Той почита и обича копие, както почита и обича самия архетип и очаква от него духовна помощ, както от първообраза. За да стане възможно това особено лично и интимно преживяване обаче, е необходимо да бъде ясно дефинирано „отсъствието“ или „отдалечеността“ на първообраза. Защото тогава повече от всякога предстоящият, разглеждайки материалния образ, всъщност „облича“ в него мислен, духовен образ. „Ако тези първообрази бяха видими, то почитането на техните образи нямаше да бъде необходимо“⁴³¹.

Иконите имат такива проявления, които ги характеризират като „живи“. От тях се чува глас, те се преместват от едно място на друго, на официални церемонии „надничат“, „подобно на привилегирани персони, иззад прикриващата ги завеса“⁴³², кичат ги с гирлянди от цветя, покриват ги със злато и сребро и дори ги обличат с истински дрехи. В католическия свят често скулптурни изображения на Светата Дева страдат (плачат, кръвотекат) и говорят с вярващите. Съществуват обаче и фотографии, които имат сходни способности. Има немало примери за това как чудотворната сила на благословения образец може да достигне до вярващия чрез фотоапарата, през негатива върху фотохартията, защото няма граници за нейната благодат. Известни са редица фотографски копия на чудотворни икони, които също вършат чудеса – мироточат, плачат и пр. Фотографията не е само копие на предмета – тя е „част от него и негово продължение (а същевременно и мощно средство за неговото присвояване)“⁴³³. Снимката възвръща онова най-примитивно взаимоотношение – частичното отъждествяване между образа и предмета. „Но примитивното разбиране за въздействието на образите приема – пише Сюзан Зонтаг, – че те притежават свойството на реални предмети, а днес ние сме склонни да приписваме на реалните предмети свойства на образи“⁴³⁴.

На практика репродукцията лишава оригинала от неповторимото му излъчване, което е най-силно, когато той е в пълноценен диалог с всички останали елементи, съставлящи култовото пространство на храма. В своето есе „Художественото произведение в епохата на неговата техническа възпроизводимост“ Валтер Бенямин пише: „И при най-съвършената репродукция липсва едно нещо – тук и сега на художественото произведение, неговото уникално битие на мястото, на което се намира. [...] Преди възникването на техническите способности за репродуциране произведението създава около себе си собствено „култово“ пространство. Зрителят навлиза в него, като се съобразява с „рецептивните стандарти“, които то налага. Репродукцията нарушава аура, защото премества

произведението от собственото му пространство в личния свят на консуматора⁴³⁵. Фотографската репродукция поставя познатия и благословен образец в друг контекст, в който той е принуден да взаимодейства с простите факти от ежедневието. Както отбелязва Евгени Добренко, „реалността става вторична пред портрета, изпълнява функцията на „чудесна рамка“ за „прескъпия образ“: светът не просто се дели на портрет и рамка – вождът като че ли излиза от портрета и заема мястото на реалността, а реалността става картинна“⁴³⁶. Ликовите на партийните функционери неотменно присъстват в магазините и учрежденията, заводите и фабриките, училищата и университетите. Те наблюдават строго живота и възпитават респект. Дори в частните домове за тях е отреден най-представителният кът. Някога там може би е било мястото на домашното кандило, което вече е заменено от „новата икона“. В нея са спрени очакващите погледи, към нея са отправени молитвите за по-добър живот, тя дава утеха на страдащите. „Както в църквите има олтар, така и в нашите домове трябва да устроим кът, където да отдаваме своята почит към Адолф Хитлер – такъв е призивът на редакцията на „Preussische Zeitung“ от 1932 г. – Всяка националсоциалистическа къща трябва да има място, в което да усещаме непосредствената близост на фюрера и където нашите мисли могат да се насочват към него. Такова място трябва щедро да украсим с ръцете и сърцата си, поставяйки цветя и клонки, като по този начин изразим почитта си и покажем колко скъп ни е той и колко го ценим“⁴³⁷.

Посредством фотоапарата силата и респектиращото излъчване на вожда се предават и върху неговите портрети. Вярващият не желае реплика, различна от оригинала – той иска точно копие на благословения образец, което да му принадлежи лично. „Собственикът на такова изображение има нужда да усети реалното присъствие на първообраза и неговата чудодейна сила. Това може да бъде гарантирано само от точното съответствие между образа и първообраза – всяка явна и осезаема намеса на художника е нежелателна“⁴³⁸. Благодарение на своите портрети вождът ясно и осезаемо присъства едновременно и навсякъде – факт, който е още едно от проявленията на неговата свръхчовешка природа. В зависимост от действията или съвестта на предстоящите неговият поглед може да бъде строг и укорителен или доволен и одобрителен. Изображенията (снимките и иконите), които пазят „следата“ от своя обект, имат особена връзка с наблюдателя. Те пораждаат у него силни и искрени емоции, които отварят сърцето за първообраза и възпитават уважение и респект. Тези чувства са най-силното оръжие, защото народ, който почита и обича вожда си, е готов да направи всичко в името на него.

¹ Belting, H. Likeness and Presence. A History of the Image before the Era of Art. Chicago, 1996, p. 45.

² Попов, Ч. Тоталитарното изкуство. С., 2002, с. 86.

³ Цит. по: Freedberg, D. The Power of Images. Chicago, 1981, p. 162.

⁴ Добренко, Е. Метафора власти. München, 1993, p. 133.

- ⁵ **Флоренски, П.** Иконостас. С., 1994, с. 40.
- ⁶ Тази и други подобни миниатюри могат да бъдат видени във: **Смирнова, Э.** Лицевые рукописи Великого Новгорода XV в. М., 1994.
- ⁷ А. Лидов пише, че вероятно тази икона е била „Спас изповедник“ и пред нея са се кланяли големи грешници. Възможно е именно за нея да говорят Стефан Новгородец (1349 г.) и Антоний Новгородски (1200 г.), които разказват, че около вратите на църквата „Св. София“ се намирал голям мозаичен образ на св. Спас. Вж. **Лидов, А.** Чудотворные иконы в храмовой декорации. О символической программе императорских врат Софии Константинопольской. Във: Чудотворная икона в Византии и древней Руси. М., 1996.
- ⁸ **Dagron, G.** Holy Images and Likness. – In: *Dumbarton Oaks Papers*, 1991/45, p. 24.
- ⁹ **Гройс, Б.** Gesamtkunstwerk Сталин. Във: Искусство утопии. М., 2003, с. 56.
- ¹⁰ **Болтянски, Г.** Ленин в документалната кинематография. Във: *Кино и фото*, 1949/1, с. 3.
- ¹¹ **Флоренски, П.** Иконостас, с. 42.
- ¹² **Флусер, В.** За една философия на фотографията. П., 2000, с.15.
- ¹³ **Maunard, P.** The Secular Icon: Photography and the Functions of Images. – In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 1983, p. 165.
- ¹⁴ Пак там.
- ¹⁵ Пак там.
- ¹⁶ **Даскалова, Л.** Балада за портретчето. – Във: Когато мечтите се сбъдват. С., 1952, с. 70.
- ¹⁷ **Декало, А.** Портрет на Сталин. Във: Другар и вожд любим. С., 1949, с. 85.
- ¹⁸ **Belting, H.** Bild Anthropologie. München, 2001, s. 215.
- ¹⁹ За това разсъждава и Ролан Барт в последната си книга Camera Lucida. Вж. **Барт, Р.** Camera Lucida. С., 2001 г., с. 96.
- ²⁰ Според преданието владетелят на град Егеса (Сирия) Авгар, който бил неизлечимо болен, изпратил писмо до Исус, с което го молел да отиде при него и да го излекува. Писмото си той поверил на живописеца Ананий, който имал задачата да направи портрет на Спасителя, ако самият Той не може да пристигне в Егеса. Христос прочел писмото и след като видял смутения живописец, който не можел да предаде върху хартията „променливостта на божествената, неизобразима и непостижима слава и благодат на Неговите черти“, поискал вода, умил лицето си и след това попил капките с една кърпа (убрус). Тогава станало чудо и образът му се отпечатал върху нея. Вж: **Жития на светиите** (Синодално изд.). С., 1974 г., с. 379. За разлика от православния свят, католическата традиция почита неръководния образ на Вероника. Според преданието Вероника приружавала Исус Христос по пътя към голготата и му подала платно, с което да избърше капките кръв и пот по лицето си. Върху него Спасителят отпечатал своя лик. Особено показателен е фактът, че на Запад св. Вероника се счита за покровителка на фотографията.
- ²¹ **Бычков, В.** Смысл искусства в византийской культуре. Във: сер. „Эстетика“ (Новое в жизни, науке, технике) №4, М., 1991, с. 15.
- ²² Пак там.
- ²³ **Freedberg, D.** The Power of Images, p. 392.
- ²⁴ Пак там.
- ²⁵ **Dagron, G.** Holy Images and Likness, p. 30.
- ²⁶ **Волков-Ланним, Л.** В. И. Ленин в фотоискусстве. М., 1969, с. 85.
- ²⁷ Пак там.
- ²⁸ **Гозман, Л.; Эткунд, А.** Культ власти. Във: Осмыслить культ Сталина. М., 1989, Кобо, Х. (рег.), с. 349.
- ²⁹ **Belting, H.** Bild Anthropologie, s. 220.
- ³⁰ **Флусер, В.** За една философия на фотографията, с. 17.
- ³¹ **Belting, H.** Likeness and Presence. A History of the Image before the Era of Art, p. 42.
- ³² Пак там.
- ³³ **Зонтаг, С.** За фотографията. С., 1999, с. 43.
- ³⁴ Пак там, с. 44-45.
- ³⁵ **Бенямин, В.** Художественото произведение в епохата на неговата техническа възпроизводимост. Във: **Бенямин, В.** Озарения. С., 2000 г., с. 133.
- ³⁶ **Добренко, Е.** Метафора власти, р. 98.
- ³⁷ Цит. по: **Herz, R.** Hoffmann und Hitler. München, 1994, s. 129.
- ³⁸ **Belting, H.** Likeness and Presence. A History of the Image before the Era of Art, p. 221.



