

Міністерство освіти і науки України
Національний університет «Києво-Могилянська академія»
Факультет гуманітарних наук
Кафедра культурології

Магістерська робота

освітній ступінь – магістр

на тему: **«ФОТОГРАФІЧНА РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ
ВІЙНИ НА СХОДІ УКРАЇНИ»**

Виконала: студентка 2-го року навчання,
спеціальності
8.02010101 Культурологія

Олійник Євгенія Сергіївна

Керівник: Брюховецька О.В.
кандидат філософських наук

Рецензент: Кульчинська Л. М.

Кваліфікаційна робота захищена
з оцінкою «_____»

Секретар ДЕК _____

«_____» _____ 2016 р.

Київ – 2016

План

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. ВОЄННА ФОТОГРАФІЯ ЯК ПОЛІТИЧНИЙ ІНСТРУМЕНТ.	7
1.1. Візуальний поворот. Роль образу в творенні медійної реальності.....	7
1.2. Діалектика образу. Співчуття як функція фотографії.....	17
1.3. Фотографія та біополітика.....	26
1.4. Етична дилема воєнної фотографії. «Громадянський контракт фотографії».....	32
1.5. Проблема вербального контексту фотографічного зображення	40
РОЗДІЛ 2. ДІЙОВІ ОСОБИ ВОЄННОГО КОНФЛІКТУ НА СХОДІ УКРАЇНИ: КОНСТРУЮВАННЯ ОПТИК.....	46
2.1. Образ учасника війни на Донбасі: герой, людина, ворог	46
2.2. Портрет переселенців та мешканців «республік»: страх, іншування, пропаганда	67
2.3. Жінки та війна: практики чекання, обслуговування й співпраці	77
ВИСНОВКИ	84
СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ	89
ДОДАТКИ	99

ВСТУП

Актуальність теми. Вже понад два роки українські медіа сфокусовані на військовому конфлікті на сході України. Війна виявила хиткість журналістських стандартів та змусила медіаспільноту сперечатися про критерії об'єктивності, відповідальності, неупередженості й патріотизму. Сформульований та репрезентований у масових ЗМІ образ конфлікту здебільшого побудований на низці бінарних опозицій за прикладом російської пропаганди. Разом з тим, низка нішевих медіа та окремих авторів представляють альтернативну візію війни. Важлива роль у процесі репрезентації війни на сході України відведена фотографії – саме вона, порівняно з іншими візуальними медіа, має найбільшу здатність упливати на сприйняття: жити упередження, шокувати чи отвережувати. Вона є завжди, з одного боку, безумовним, з іншого – фрагментарним свідченням, яке вже належить до певного дискурсу. Наразі можна виділити домінантну парадигму в якій відбувається репрезентація, зокрема, фотографічна, бойових дій на Сході. Це дискурс героїчності, який не лише визначає образ учасника війни, а й задає рамки представлення каліцтва та смерті «героя». Таким чином травма війни, описувана в категоріях мужності, жертвності, незворушності й – що важливо – обов'язку, нівелюється. Ми переконані, що цілісний погляд на військовий конфлікт на Донбасі можливий лише за врахування якомога більшої кількості оптик. Тому важливим є дослідити різні образи цієї війни, в тому числі – образи мирних мешканців, які були вимушені виїхати з зони бойових дій, громадян України, які лишилися на окупованих територіях, та іншої сторони конфлікту – підтримуваних Російською Федерацією сепаратистів. Висвітлення подій на сході України часто ініціює та підтримує суспільні стереотипи, пов'язані з дискримінацією певних груп населення – наприклад, вимушених переселенців або жінок-військових. Ми вважаємо, що фотографія, з огляду на потужність цього медіуму, має значну здатність як утверджувати їх, так і спростовувати. Окрім того, ми пропонуємо розглядати процес фотографування як складну систему

відносин, де роль та права сфотографованого так само важливі, як і ролі та права фотографа й глядача.

Об’єкт дослідження – новинарські фотоілюстрації, репортажі та художні проекти, присвячені війні на сході України.

Предмет дослідження – механізми функціонування різних дискурсів у репрезентації війни на сході України.

Мета дослідження – продемонструвати, як саме сконструйовані образи учасників війни на сході України, які з них домінують, а які виступають альтернативними.

Поставлена мета передбачає такі завдання:

1. Окреслити роль візуального образу в конструюванні медійної реальності.
2. Дослідити механізм впливу фотографії на глядача, в тому числі – з точки зору різниці політичних контекстів.
3. Показати, яким чином воєнна фотографія стає політичним інструментом на рівні біополітики.
4. Розкрити етичні конфлікти у взаємодії фотографа, сфотографованої особи та глядача в ситуації висвітлення військових конфліктів, продемонструвати можливий варіант концептуального переосмислення цієї системи відносин.
5. Обґрунтувати належність та залежність фотографії до й від певного політичного дискурсу.
6. Проаналізувати портрет учасника військових дій на Донбасі, порівняти представлення різних сторін конфлікту.
7. Проаналізувати образи окремих груп конфлікту, а саме: вимушених переселенців, громадян на окупованих територіях, жінок-військових та жінок-родичок солдатів, з точки зору дискримінаційних практик.

Огляд літератури. Становлення візуальної культури та її вплив на конструювання медійної реальності описували Олег Аронсон, Вальтер Беньямін, Жан Бодріяр, Гі Дебор, Маршал Маклюен, Віджет Мітчел, Ніколас Мірзоефф, Дана Хеллер. Теорія фотографії з точки зору функціонування образу детально описана в роботах Ролана Барта («Camera lucida») та Єлени Петровської («Теорія образу», «Антифотографія»). Про історію та сучасні дилеми воєнної фотографії пише Сьюзен Зонтаг у книзі «Дивлячись на чужі страждання». Там само йдеться про здатність фотографічного зображення викликати афект і те, як на неї впливає поява нових медіа. Борис Гройс у есеї «Мистецтво в епоху біополітики» пояснює, чому саме документування є визначальною практикою для сучасного мистецтва, Соул Ентон у статті «Посмертна маска бен Ладена» на конкретному прикладі окреслює межі впливу фотографічного зображення в політичному контекст, Кейт Стейнманн у статті «Апарат, захоплення та слід: фотографія й біополітика» описує, яким чином нові медіа стають частиною біополітики. Аріелла Азулей у книзі «Громадянський контракт фотографії» переосмислює стосунки між фотографом, сфотографованим, глядачем та самим зображенням у контексті військового конфлікту, пропонуючи їх нову модель, засновану не на співчутті, а на відповідальності. Там само вона говорить про вплив медіа на сприйняття та силу зображення. Джудіт Батлер у книзі «Рамки війни» полемізує з Сьюзен Зонтаг, стверджуючи, що фотографія як така уможливорює не лише афект, але й інтерпретацію. А Стюарт Холл у статті «Визначення новинарських фотографій» демонструє, яким чином вербальна складова змінює значення фотографії та вписує її в певну ідеологічну систему. Фотографічна репрезентація війни на сході України ще не встигла стати об'єктом фундаментального та систематичного наукового дослідження, однак ця тема відрефлексована в статтях Катерини Яковленко.

Матеріалом для дослідження стали фотоілюстрації в новинарських виданнях, фотографії в соціальних мережах, репортажі та художні проекти,

присвячені війні на сході України, а також інтерв'ю українських та іноземних (у тому числі – російських) репортерів, які працюють на Донбасі.

Наукова новизна. В роботі розглянуто та виокремлено три групи фотографічних образів учасників війни на сході України. В першій групі представлені образи «героя», дегероїзованого солдата та «ворога», окреслено підходи до їх репрезентації з урахуванням стосунків фотографа й героя. В другій групі розглянуто образи мирних жителів (вимушених переселенців і мешканців окупованих територій) в контексті їх стигматизації в ЗМІ. В третій групі описані образи жінок-учасниць бойових дій та жінок-родичок військових з точки зору гендерних упереджень.

Структура роботи. Робота складається з двох розділів й восьми підрозділів, вступу, висновків, бібліографії та додатків.

РОЗДІЛ 1. ВОЄННА ФОТОГРАФІЯ ЯК ПОЛІТИЧНИЙ ІНСТРУМЕНТ.

1.1. Візуальний поворот. Роль образу в творенні медійної реальності

«Це візуальна культура. Це не просто частина вашого повсякденного життя, це і є ваше повсякденне життя», – так визначає суть візуального повороту в історії один із теоретиків візуальної культури Ніколас Мірзоефф¹. Саме поняття візуального повороту виникло наприкінці 20 століття – за аналогією і на противагу до лінгвістичного повороту початку й середини 20 століття. Мова перестала бути відправною точкою філософії – виникнення нових медіа спричинило появу «неохопного потоку зображень у вирі глобального села» – тобто функцію вербальних засобів інформування стали виконувати візуальні образи². Класичні підходи до візуальних мистецтв відійшли в минуле, поступившись міждисциплінарним дослідженням. Переосмислення естетики в новітній час зумовило новий статус візуального, вписавши його в контекст проблематики філософських та соціальних досліджень.

Таким чином візуальний поворот розширив поняття самої візуальної культури. Як пише Мірзоефф, таке розширення є наслідком кризи модерної культури, яка виявилася «нездатною реалізувати стратегію власної візуалізації»³. Якщо до візуального повороту західна культура трактувала візуальне як вторинне, як ілюстрацію до вербального, то після – образи стають самодостатніми ретрансляторами ідей. У новітній час людський досвід дедалі більше візуалізується, філософія й наука стають візуально-орієнтованими (*pictorial*, за Мірзоеффом) і глобалізація візуального потребує нових засобів інтерпретації, в основі яких – досвід бачення, дослідження погляду. Мірзоефф цитує Гайдеггера, який був одним із перших, хто звернув

¹ Mirzoeff N. What Is Visual Culture? / Nicolas Mirzoeff // An Introduction to Visual Culture / Nicolas Mirzoeff. – London: Routledge, 1999. – С. 3.

² Ibid.

³ Ibid.

увагу на цю зміну: «[...] картина світу [...] не означає зображення світу, а світ, який сприймають, як картину. Картина світу не змінюється з середньовічної на модерну, радше той факт, що світ стає картиною, є визначає сутність модерної епохи»⁴.

Візуальна культура новітнього часу на інші дисципліни та охоплює візуальний досвід повсякдення. Взаємодія між суб'єктом та об'єктом погляду стає визначальною. Ліотар писав, що модернізм мусив мати справу із втратою почуття реальності. Саме тому логіка фотографії у модерний період діалектична – це спроба налагодити прямий зв'язок із реальністю, виходячи з правил, яким підкорювалось традиційне зображення – незалежних від зовнішньої реальності. Фотографія та кінематограф спершу сприймалися як дуже буквальні медіа – відображення реальності з певної точки зору. Діалектика взаємодії такого зображення з глядачем полягає в тому, що глядач перебуває в стосунку до теперішнього або минулого місця або моменту, яке те відтворює. Новітній час ставить від сумнів такий прямолінійний зв'язок, бо, як зазначає Мірзоефф, кожен знає, як легко сфальсифікувати зображення за допомогою технічних засобів. Більше того, саме втручання можливості редагування в процес виробництва зображень зумовлює розриви в стосунках глядача й зображення.

Про такий розрив пише Єлена Петровська, описуючи роботи Андреаса Гурского, як такі, що «лише за інерцією можна вважати фотографіями». Художник використовує багаторазовий монтаж, створюючи масштабні полотна з абсолютною різкістю (деталі переднього плану такі само чіткі, як на задньому) та повторюваними елементами. Саме ця монументальність виконує роль «регулятора погляду». Петровська пише: «[...] полотна акцентують загальні плани; як правило, на них відсутній центр. Зіштовхнувшись із таким «масованим» видом, глядач фізично відступає, одразу перемикаючись у новий режим сприйняття зображення. Між

⁴ Mirzoeff N. Ch.1. What Is Visual Culture?. – С. 5.

найменшою деталлю й узагальнюючою схемою немає жодного переходу. Навпаки – перехід від деталі до цілого здійснюється через розрив. [...] глядач у принципі не здатен вхопити та втримати цей вид цілком. Те, що явлено йому окремою фотографією, перевершує можливості його природного сприйняття. Зображення нав'язує новий різновид тотальності – якщо це й символ глобалізації, то геть не антропоморфний»⁵. Зображальність, а значить – повторюваність у роботах Гурского, не можна відокремити від плинності події. «Отже, референтом фотографії, на відміну від, як припускали ще нещодавно, реальності, стає справжній медійний конструкт»⁶, – зауважує Петровська.

Одна фотографія більше не може свідчити про реальність, пише Мірзоефф. Якщо повсякдення, як було зазначено вище, регламентоване візуальною культурою, а значить – медіа (які, в свою чергу, самі дедалі більше тяжіють до візуальності: ЗМІ стають конвергентними та переходять в інтернет; навіть медіа, що номінально є традиційними, широко представлені в соціальних мережах, де просувають контент переважно в візуальній формі), то постмодерна епоха засвідчує колапс реальності в самому повсякденні. Нові медіа візуального типу дають відчуття «тут і зараз». Мірзоефф називає це відчуття – піднесене⁷, «задоволення від уникнення незадоволення»⁸, як його визначав Шиллер. Медіа працюють за принципом піднесеного, даючи глядачам змогу переживати трепет катастрофи й при цьому почуватися в безпеці: «На відміну від прекрасного, яке можна пережити через природу або культуру, піднесене – творіння культури і тому є центральним відносно візуальної культури»⁹.

⁵ Петровская Е. Андреас Гурский: вид с "глобальной точки (обо)зрения" [Електронний ресурс] / Елена Петровская. – 2008. – Режим доступу до ресурсу: <http://russ.ru/pole/Andreas-Gurskij-vid-s-global-noj-tochki-obo-zreniya>.

⁶ Там само.

⁷ Mirzoeff N. Ch.1. What Is Visual Culture?. – С. 9.

⁸ Лаку-Лабарт Ф. Проблематика возвышенного [Електронний ресурс] / Филипп Лаку-Лабарт. – 2009. – Режим доступу до ресурсу: <http://magazines.russ.ru/nlo/2009/95/la6.html>.

⁹ Mirzoeff N. Ch.1. What Is Visual Culture?. – С. 9.

У сучасному західному капіталістичному суспільстві піднесене стає товаром, а зображення набувають знакової цінності, про яку писав Бодріяр – тобто стають знаками й символами в сфері споживання, відповідаючи логіці бажання, а не потреби. Дана Хеллер описує цей процес на прикладі реакції мешканців Нью-Йорка на теракт 11 вересня. Переживання цієї події через «ринкові стратегії» є варіантом прояву воєнної травми (яка, як писав Фройд, існує в теперішньому й відтворюється в будь-якому безпосередньому досвіді). Таким чином ця психічна операція повторюється «на колективному рівні, заміщуючи власний досвід споживання фантомами бажання – бажання самого капіталізму, – який не належить історії»¹⁰. Перше, на що звертає увагу Хеллер – це поява товарів (одяг, сувеніри), що на символічному рівні відсилають до трагедії. Сама картинка теракту починає продаватися: так, Хеллер цитує рекламний текст до спеціального видання, присвяченого 11 вересня: «видання [...] спокушає потенційних покупців фотографіями, на яких «рейс 11 наближається й врізається в Північну вежу» й «агонія й падіння Північної вежі»¹¹. Позиціонуючи теракт, а радше – зображення теракту, як частину колективної пам'яті та життя майбутніх поколінь, реклама представляє травматичне минуле як «сімейний ритуал». Безперервна трансляція миті катастрофи 11 вересня справила на глядачів набагато потужніше враження, ніж примітивність способів її репрезентації в масовій культурі. Більше того, свідки теракту й самі брали активну участь у виробництві образу 11 вересня. «Наприклад, вранці 11 вересня, уже після атаки на Всесвітній торговий центр, покупці, які опинилися біля Фінансового округу, кинулися купувати «одноразові камери» [disposable cameras], щоб сфотографувати палаючі будівлі», – зазначає Хеллер¹².

Таке переформулювання ролі зображення в західній культурі має цивілізаційний вимір. У цьому був переконаний Маршал Маклюен. Саме

¹⁰ Хеллер Д. Национализм как товар: продавая 9/11 / Дана Хеллер. // Топос. – 2002. – №2. – С. 330.

¹¹ Там само. – С. 310.

¹² Там само.

йому належить вислів про те, що для збереження бодай частини цивілізацій минулого потрібно знищити усі телевізори: вербально орієнтована культура зникає під натиском візуальних механізмів, провідниками яких стали нові медіа. Візуальна культура, за Маклюеном, – мозаїчна. Найкраще це виражено в теленовинах, які об'єднує хіба що те, «що вони усі з'явилися в один день і час»¹³. Маклюен наголошує, що медіа потрібно розглядати не лише з точки зору змісту, але й контексту, в яких медіа функціонує. Він також розділяє гарячі й холодні засоби комунікації за критерієм залученості аудиторії. Наприклад, фотографія (вочевидь, у традиційному розумінні) є самодостатньою з точки зору інформації і тому не є гарячим медіумом. Тим часом карикатура є менш визначеною, потребує більшої активності від аудиторії й тому є холодним медіумом.

Одна із найважливіших ідей, які постулює Маклюен – це ідея про те, що нові медіа є продовженням наших органів чуттів: «[...] засоби комунікації, які є розширенням наших фізичних чи нервових систем конституують такий світ біохімічних взаємодій, який постійно має шукати нову рівновагу в міру появи нових розширень»¹⁴. Прагнення зберегти рівновагу зумовлене тим, що будь-яке розширення є свого роду «самоампутацією», яка відбувається, коли неможливо локалізувати подразник або уникнути його. Як ілюстрацію Маклюен наводить давньогрецький міф про Нарциса: відображення у воді стало його розширенням, що призвело, зрештою, до оціпеніння та порушення самої функції сприйняття – Нарцис перетворився на «закриту систему». В сучасному світі процесу розширення не уникнути: наприклад, телевізійні образи так або інакше вимагають від глядача «замикання почуттів». Разом з тим, наслідки такого ефекту різнитимуться залежно від культури. Окрім того,

¹³ Почепцов Г. Классические медиатеории: Маршалл Маклюэн [Електронний ресурс] / Георгій Почепцов. – 2013. – Режим доступу до ресурсу:

http://osvita.mediasapiens.ua/ethics/manipulation/klassicheskie_mediateorii_marshall_maklyuen/

¹⁴ Маклюэн М. Понимание медиа: внешние расширения человека / Маршал Маклюэн. – Москва: Канон-пресс-Ц, 2003. – С. 54.

візуальні світи стають «безпечними областями анестезії»: в західному світі люди цілком спокійно ставляться до власних образів (у дзеркалі чи на фотографії), однак усім нам знайомий дискомфорт, який ми переживаємо, почувши власний голос у записі.

Маклюєн протиставляє усну культуру та культуру писемності, з якої починається перехід до візуальних форм. В акустичному просторі усної культури, без центру та меж, була відсутня індивідуалізація та спеціалізація, панувала синхронія. Поява писемності породила новий тип західної людини – «людини Гутенберга», у якому формуються націоналізм, реформація та промислова революція. Причому людина усної культури, в теорії Маклюєна, є більш складною з емоційної точки зору. «Людина Гутенберга» – гомогенізований тип, спрямований на досягнення практичності та результативності. «Алфавіт нейтралізував усе різноманіття примітивних культур, перевівши усі їхні складності в прості візуальні форми», – пише Георгій Почепцов¹⁵.

На прикладі повсякденного контакту з різними медіа Маклюєн описує формування візуального світосприйняття. Зокрема, фотографія «дала поштовх до образотворчого опису внутрішнього світу», вивівши візуалізацію на набагато ширший рівень: «Світ тіла й душі, який спостерігали Бодлер і Бернар, взагалі не був фотографічним. Це був такий собі не візуальний набір відношень, з яким, наприклад, зіштовхнувся фізик завдяки новій математиці й статистиці. Можна також сказати, що саме фотографія дала людському розумінню субвізуальний світ бактерій [...] Як художник Самюел Морзе ненавмисно спроектував себе в невізуальний світ телеграфу, так і фотографія реально виходить за межі образотворчого, завдяки схопленню внутрішніх жестів і поз тіла й душі нові світи ендокринології й психопатології»¹⁶.

¹⁵ Почепцов Г. Классические медиатеории: Маршалл Маклюэн.

¹⁶ Маклюэн М. Понимание медиа: внешние расширения человека. – С. 229.

Загалом появу фотографії та кінематографу розглядають як переломний момент в історії візуальної культури. Суть цієї зміни Вальтер Беньямін описує, як незворотну втрату аури витвору мистецтва в епоху технічного відтворення – аури, як унікального «відчуття далечини, яким би близьким не був предмет»¹⁷. Розпад аури зумовлений двома факторами: палке бажання наблизити до себе речі як у просторовому, так і людському сенсі, та тенденція до подолання унікальності будь-якої даності через прийняття її репродукції. І те, й інше характерне для «сучасних мас». Беньямін точно окреслює визначальну рису візуального повороту: коли оригінальність, достовірність перестає грати вирішальну роль для витворів мистецтва, змінюється сама соціальна функція мистецтва: на місці ритуальної передумови опиняється політична діяльність. І якщо слід аури ще можна відшукати в фотографічних зображеннях випадкових виразів облич, то кінематограф повністю її позбавлений. Робота актора в кіно визначається апаратурою, пише Беньямін, і «публіка вживається в актора, лише вживаючись у кінокамеру»¹⁸. Більше того, актор кіно має представляти публіці самого себе, а не іншого. Це породжує парадокс: кінорепрезентація реальності є набагато більш вагомою для глядача, тому що є вільним від технічного втручання аспектом дійсності, якої не передбачає витвір мистецтва як такий. З іншого ж боку, це можливо лише за максимального втручання технічних засобів.

Варто зауважити, що теоретики візуальної культури здійснюють спроби концептуалізувати «нову ауру». Так Олег Аронсон наводить низку прикладів припущень про «повернення аури»: Джорджіо Агамбен стверджує, що аура вертається щоразу, як глядач має справу з витвором мистецтва, Борис Гройс описує відродження аури в сучасному мистецтві й пов'язує його з документуванням (а значить – з певною автентичністю) тощо. Але тут само Аронсон критикує ці теорії, звертаючи увагу на занадто буквальне,

¹⁷ Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. – С. 24.

¹⁸ Там само. – С. 37.

натуральне розуміння аури, прирівнювання її до метафори «атмосфери» та на різницю між власне достовірністю документа та достовірність як культурною цінністю. Аура Беняміна – це «[...] присутність при істині витвору «тут і зараз» [...] це трансценденція, що лишилася лише в досвіді чуттєвого сприйняття»¹⁹. Але, зрештою, сучасність лишає для неї дедалі менше сакральних місць²⁰. «Фіксує цю ситуацію, Бенямін описує ауру як чистий ефект непоправної втрати (й тому вона безпосередньо пов'язана з меланхолією виробництва й технічною відтворюваністю). За такого розуміння аура ніколи не може виникати й відроджуватися. Вона може лише зникати», – пише Аронсон²¹. І якщо в часи Беняміна втрату аури спричиняли фотографія та кінематограф, нівелюючи мистецтво унікального, то сьогодні будь-який витвір мистецтва так або інакше причетний до власного відтворення. Тиражування витворів мистецтва зумовлює їхню символічну цінність (як у випадку з терактом 11 вересня), а тому сприйняття перетворюється на споживання.

Загалом репрезентація травматичних для суспільства подій, як війна або терор, стає взірцевим прикладом конструювання реальності. Саме тому війна в Персидській затоці або в Іраку стали зразками функціонування симулякрів – знаків без означеного – у постмодерний час. Війна, на думку дослідників, «не лише віртуалізувалася [...], але й рутинізувалася, перетворилася на постійну телевізійну рубрику з власним ефірним часом»²². Бодрийяр порівнює теракт 11 вересня й війну в Іраку, називаючи останню містифікацією, а не подією, спробою ретроспективно запобігти 11 вересня²³. Причому, на його думку, навіть численні фільми катастроф не змогли передбачити теракт – навпаки, ці стрічки працювали радше на виснаження

¹⁹ Аронсон О. Произведение искусства в эпоху тотального потребления [Електронний ресурс] / Олег Аронсон. – 2003. – Режим доступу до ресурсу: <http://magazines.russ.ru/km/2003/3/aron.html>.

²⁰ Там само.

²¹ Там само.

²² Проскурин О. Постмодернистская война и кризис репрезентации [Електронний ресурс] / Олег Проскурин. – 1999. – Режим доступу до ресурсу: <http://magazines.russ.ru/nz/1999/4/proskur.html>.

²³ Бодрийяр Ж. Под маской войны [Електронний ресурс] / Жан Бодрийяр. – 2003. – Режим доступу до ресурсу: http://magazines.russ.ru/oz/2003/6/2004_1_20.html.

уяви, а тому повірити в реальність цієї події стає дедалі складніше. Славою Жижек писав про 11 вересня: «Не реальність увірвалася в зображення, а зображення увірвалося до реальності й розстрощило її»²⁴, так само, як Сьюзен Зонтаг описувала сприйняття переживання катастрофи, як її зображення, на прикладі цієї події: «[...] ті, хто врятувався з веж або спостерігав їхнє падіння зблизька, нерідко описували свої перші враження як «нереальні», «сюрреалістичні», як «кіно»²⁵. Зонтаг також пише, що Голівуд замінив метафору «Як уві сні» на «Як у кіно». Сучасні війни, що прийшли на зміну «гарячим» і «холодим», Бодріяр називає мертвими – синонім до означення, яке нині часто вживають політологи – «гібридні війни».

Тотальна спектакулярність сучасного суспільства використовує й водночас виробляє травматичні образи, що стають інструментами ідеології. Гі Дебор, наприклад, пише, що тероризм грає визначальну роль в суспільстві видовищ і є сфабрикованим «ворогом довершеної демократії»: «Історія тероризму написана державою і тому є повчальною. Населення, що складається з глядачів, ніколи не може знати все про тероризм, але вони мають знати достатньо, щоб бути переконаними в тому, що усе решта, в порівнянні з тероризмом, видається набагато більш раціональним і демократичним»²⁶. Так само інші теоретики вважають, що держава свідомо транслює страхи через систему символічного обміну в медіа, щоб потім взяти на себе роль захисника, компенсуючи неспроможність забезпечити реальний соціальний захист. Таким чином реальність поступово втрачає своє значення й проявляється лише тоді, коли це потрібно владі²⁷.

Отже, зміна статусу зображення в постмодерний час, позиціонування образу в системі символічного обміну і набуття ним знакової цінності і за

²⁴ Zizek S. Welcome To The Desert Of The Real! / Slavoj Zizek. – London, New York: Verso, 2002. – С. 16.

²⁵ Зонтаг С. Смотри́м на чужие страдания / Сьюзен Зонтаг. – Ад Маргинем Пресс: Москва, 2014. – С. 20.

²⁶ Почепцов Г. Ги Дебор и его общество спектакля/медиа [Електронний ресурс] / Георгій Почепцов. – 2014. – Режим доступу до ресурсу:

http://osvita.mediasapiens.ua/ethics/manipulation/gi_debor_i_ego_obschestvo_spektaklyamedia/.

²⁷ Почепцов Г. Ги Дебор и его общество спектакля/медиа.

рахунок цього – конструювання певної медійної реальності дозволяють говорити про нову – маніпулятивну – функцію зображення, зокрема, в сфері масової культури та комунікації. Як зазначає Віджет Мітчел, такі практики традиційних суспільств, як ідолопоклонство, фетишизм, тотемізм та анімізм досі опосередковано присутні в сучасному ставленні до зображень – тобто йдеться про суб'єктивізацію об'єкта. А сама думка про те, що образ має певну психологічну силу визначає сучасну візуальну культуру. Зокрема, це виражено у відомих судженнях про те, що, наприклад, порнографія є не репрезентацією акту деградації жінок, а самим актом деградації, або що Голівуд конструє образ жінок з точки зору чоловічого погляду (*male gaze*). Разом з тим, іконоборство лише множить страх перед самими зображенням. Тому слід визнавати силу образів, однак не відмовлятися від критичного погляду на неї. Тому Мітчел наголошує, що потрібно знизити риторику «впливу зображень», а питання «Що роблять зображення?» переформулювати на «Чого зображення хочуть?». Однак бажання образу потрібно розглядати з перспективи не сили, а слабкості – того, чого «бракує зображенню». Мітчел ілюструє цю ідею на прикладі відомого агітплакату з Дядьком Семом. Це зображення є прямим прикладом «ефекту Медузи», йому властива безпосередність та певна гіпнотичність. Його очевидна мета – вплинути на глядача, відправити його в найближчий військкомат, а відтак – «за моря воювати й, імовірно, померти за свою країну». Однак подальший аналіз дозволяє виявити, що образу буквально бракує крові: «[...] прямого кровного зв'язку, який мав би мати той, хто персоніфікує батьківщину»²⁸. За Мітчелом, універсальна відповідь на питання про те, чого хочуть зображення, звучить так: «Вони хочуть, щоб їх запитали про те, чого вони хочуть». Отже, вони лише тоді здобувають визначеність, коли перебувають в діалозі з глядачем. Зображення хочуть мати ідею візуальності, що була б

²⁸ Mitchell W.J.T. What Do Pictures Want? / W. J. T. Mitchell // The Lives and Loves of Images / W. J. T. Mitchell. – Chicago, 2005. – С. 38.

адекватною їхній онтології. Однак, як зазначає Мітчел, ця ідея поки що до кінця не віднайдена.

1.2. Діалектика образу. Співчуття як функція фотографії

Отже, сутність фотографічного зображення найчастіше розглядають з точки зору його взаємодії з глядачем. Найбільшою мірою це стосується зображення страждань. Наприклад, Зонтаг відстоює «силу» окремої фотографії (навіть коли йдеться про потік новинарських світлин), оскаржуючи в своїх пізніших роботах ідеї, висловлені в збірці есеїв «Про фотографію», та критикуючи «цинічну» ідею комерціалізації чужого болю. В силу впливу фотографії та громадянську відповідальність фотографа (про що йтиметься нижче) вірять і самі журналісти. Отже, яким чином функціонує механізм такого впливу?

Ролан Барт описував фотографію як цілковитий денотат (на відміну від малюнку), повідомлення без коду, здатне передавати лише буквальну інформацію, не послуговуючись при цьому жодними правилами трансформації або дискретними знаками: люлька на фотографії «завжди лишається люлькою». Саме це закріплює міф про «натуральність» фотографічного зображення, і саме завдяки опозиції між культурним кодом і природним не-кодом можна досягнути антропологічну революцію, яку здійснила фотографія, і яка полягає в уможливленні уявлення буття-в-минулому. Фотографія ініціює появу нової просторово-часової категорії, яка локалізує в теперішньому предмет, що належить минулому, іншими словами, фотографія «суміщає поняття «тут» і «колись» і завдяки цьому ніколи не створює ілюзію присутності. Цю тезу Барт розвиває у своїй пізнішій роботі «Камера люцида». На його думку, «[...] диво [фотографії] полягає в тому, що ми отримуємо таку реальність, від якої повністю захищені»²⁹. Разом з тим, у «Камері» Барт прямо стверджує, що фотографія здатна робити боляче,

²⁹ Барт Р. Риторика образа / Ролан Барт // Избранные работы: Семиотика. Поэтика / Ролан Барт. – Москва, 1994. – С. 311.

виділяючи два модуси бачення (читання): *studium* і *punctum*, де останній – це частина нової реальності кожного окремого глядача.

Говорячи про ці два режими, Барт фактично намагається теоретизувати момент афекту, спричинений випадковістю, сингулярністю фотографічних зображень – адже якщо спершу фотографія була покликана схоплювати щось значиме, то пізніше, зрештою, усе, що з'являлося на фотографіях (отже, будь-що) було оголошено таким. Так, *studium* за Бартом – це культурне прочитання світлина, сприйняття їх як політичних свідчень, історичних полотен, джерела інформації про певну місцину, народ, епоху, звичай тощо. Натомість *punctum* – це «пригода», деталь, яка розбиває цілісність *studium* (як от кадр Коена Вессінга, в якому співіснують представники двох зовсім різних світів – монахині й солдати): «[...] мов стріла вилітає зі сцени й пронизає мене. Існує слово на позначення цієї рани, уколу, відмітини, яку лишає гострий інструмент; [...] фото, про які йдеться, нібито відмічені, іноді навіть кишать цими чутливими точками; ними є саме відмітини й рани. Цей другий елемент, який розстроює *studium*, я би позначив словом *punctum*, адже воно значить, серед іншого: укус, дірочка, плямка, невеликий розріз [...]. *Punctum* у фотографії – це той випадок, який націлюється на мене (але разом з тим робить мені боляче, вдаряє мене)»³⁰.

Барт зауважує, що *punctum* властивий далеко не всім фотографіям: зображення можуть лякати, вражати, знущатися з глядача, однак найбільше шансів «вколоти», розтривожити вона має саме тоді, коли перебуває в роздумах (саме тому *punctum* часто відсутній у репортажних світлинах). Більше того, немає ніяких правил співвідносності модусів *studium* і *punctum*. Другий, на відміну від першого, якраз і є тим самим незакодованим повідомленням. І, хоч Барт наполягає на тому, що *punctum* – суб'єктивна категорія, він, все ж, виводить бодай одне правило його присутності в світлині: «Деякі деталі могли б мене «вколоти». Якщо цього не відбувається,

³⁰ Барт Р. *Camera Lucida* / Ролан Барт. – Москва: Ad Marginem, 1997. – С. 45.

то через те, що фотограф помістив їх туди навмисне»³¹. Саме випадковість *punctum*'у зумовлює, по-перше, неможливість класифікації фотографії, й, по-друге, абсолютне «сковування часу» в ній, відчуття «це було» та неможливість катарсису. Барт, однак, пророкує, що трепет перед цим відчуттям зовсім скоро перетвориться на архаїзм.

Утім, як зазначає Єлена Петровська, *punctum*, все ж, не є суб'єктивною категорією. Справді, він властивий не усім фотографіям, а вибір деталі, що зумовила б його, залежить від конкретних обставин. Однак *punctum*, на думку дослідниці, – це певні лінії розриву образу, які є неможливо усунути, а значить – досвід переживання *punctum*'у є об'єктивним: цей режим сприйняття «розриває цю неперервність, перетворюючи фотографію із зображення на запис – слід нашого болю або нашої любові або ще якоїсь сильної емоції [...] Ми переживаємо біль дуже індивідуально, але все в нас закликає до того, щоб такі стани міг сприйняти інший. В цьому сенсі ми завжди вже пов'язані з іншими. Це дуже незвична й навіть парадоксальна структура – структура абсолютної ізоляваності й комунікації через цю ізоляцію»³².

Петровська формулює власну версію функціонування такого афекту, послуговуючись поняттям мимовільної пам'яті. Якщо в Барта фотографічний образ складають закодоване повідомлення й повідомлення без коду, то Петровська пише про діалектику досвіду та переживання (*Erfahrung* і *Erlebnis*), образу й зображення як таких. Переживання – це те, що можна зафіксувати в формі певної події на рівні свідомості. Тим часом досвід постає як сильний зовнішній імпульс, що відбивається в несвідомому. Мимовільна пам'ять у такій структурі належить до рівня досвіду: «[...] це те, що не контролюється суб'єктом: ми, як суб'єкти, не контролюємо ту хвилю

³¹ Барт Р. *Camera Lucida*. – С. 20.

³² Петровская Е. Изображение и образ: Елена Петровская о проявлении бессознательного опыта в фотографии [Електронний ресурс] / Елена Петровская. – 2013. – Режим доступу до ресурсу: <http://theoryandpractice.ru/posts/7978-izobrazhenie-i-obraz>.

спогадів, яка [...] буквально накриває нас з головою. Це те, що раптом якимось неймовірним чином спалахує в нас [...] Інакше кажучи, це те, що явлено наочно й те, що самим зображенням не вичерпується»³³. Отже, образ функціонує, як спалах мимовільної пам'яті, і є не одиницею візуального, а «умовами проявлення того, що відбивається, зокрема, в наборі візуальних знаків, але до них самих не зводиться. Образ – це не те саме, що код, і не містична підоснова». Питання, яке ставить Петровська, також можна поставити й до *punctum*'у: за яких умов образ стає видимим?

Петровська пише про фотографії Бориса Михайлова та Сінді Шерман, як найпоказовіші приклади такого впізнавання. У подвійній експозиції робіт Михайлова глядачі «впізнають» певні кліше пізньорадянської дійсності, а в серії «Untitled Film Stills» Шерман – кадри класичних фільмів епохи «демократії гламуру». Причому таке «впізнавання» є колективним актом, «впізнає» спільнота глядачів – до появи конкретного суб'єкта сприйняття, здатного до інтерпретації зображення. На думку Петровської, такий акт спричинений афективними механізмами, що об'єднують спільноту через певний «панівний настрій або тон». Більше того, його поява свідчить про виникнення нового типу сприйняття «в епоху технічної відтворюваності» – воно стає однотипним, навіть якщо йдеться про сприйняття унікальних об'єктів – творів мистецтва.

Для певного різновиду фотографії (послугуючись найочевиднішою жанровою класифікацією) така властивість фотографічного зображення – спричинення афективного сприйняття – є визначальною й перетворюється на функцію. Йдеться, як зазначалося вище, про зображення людських страждань і, зокрема, війни. Як зазначає Сьюзен Зонтаг, вже в перші десятиліття існування воєнної фотографії її призначення було амбівалентним: її використовували, з одного боку, як засіб пропаганди, з іншого – як «шокову терапію», щоб отверезити охоплених воєнним пафосом (як це свого часу

³³ Петровская Е. Изображение и образ.

робили Жак Калло, Ганс Ульріх Франк та Франциск Гойя). Так, у 1924 році вийшов альбом «Війна війні!» Ернста Фрідріха, що налічував понад 180 заборонених цензурою фотографій з німецьких військових та медичних архівів: «[...] розгромлені й пограбовані церкви й замки, знищені села, спотворені ліси, підірвані торпедами пасажирські пароплави, понівечені машини, повішені відмовники, напівголі проститутки в військових борделях, передсмертні муки солдатів, отруєних газами, вірменські діти, схожі на скелети»³⁴. І, разом з тим, вже майже за десятиліття риторика критики війни та огиди до неї стане доволі тривіальною. У своїй пізній роботі «Спостерігаючи чужий біль» Зонтаг намагається окреслити межі чутливості в епоху «медійних війн» 21 сторіччя.

Фотографії Першої світової війни здебільшого зображували жахи війни алегорично, постфактум: зруйновані битвами ландшафти, трупи, винищені населені пункти, тощо. Перша війна, яку висвітлювали в режимі «тут і зараз», наскільки це дозволяла тогочасна техніка, була громадянська війна в Іспанії кінця 30-х років. Але справжній «фронт-на-дому» – завдяки телебаченню – з'явився в часи американської війни у В'єтнамі. Сьогодні ж ми «занурені в безперервний потік зображень (телебачення, кіно, відео, Інтернет)», але найміцніше в голові застрягає фотографія. І, зрештою, пам'ятними стають не події, а їхні образи. Ба більше – в глобалізованому світі образи страждань починають конкурувати між собою та по-різному вписуються в структуру уявлень про етичність таких зображень.

Зонтаг пише, що фотографії об'єднують у собі об'єктивність та «точку зору» – суб'єктивну присутність автора світлина. Однак свідоцький аспект фотографії також підпорядкований певним критеріям. Так, «від фотографії жахливого люди хочуть вагомого свідчення без художніх хитрощів, які прирівнюються до нещирості й навіть вимислу»³⁵. Наприкінці вересня 2001

³⁴ Зонтаг С. Смотри́м на чужие страдания / Сьюзен Зонтаг. – Ад Маргинем Пресс: Москва, 2014. – С. 15.

³⁵ Зонтаг С. Смотри́м на чужие страдания. – С. 23.

року в Нью-Йорку відкрили виставку, присвячену теракту. Організатори запропонували усім свідкам – як професіоналам, так і аматорам – принести світлини атаки та падіння башт. Фотографії можна було придбати й після цього дізнатися, хто їхній автор – відомий журналіст чи вчителька-пенсіонерка. Сама назва виставки – «Демократія фотографії» – на думку Зонтаг, свідчила про те, що «фотографія – єдине важливе мистецтво, де професійна підготовка й багаторічний досвід не гарантують безумовної переваги над неосвіченими та недосвідченими – серед іншого, тому, що велику роль грає випадковість»³⁶. Отже, достовірність прирівнюється до випадковості – тобто, послуговуючись терміном Барта, *punctum* найбільш можливий у найменш продуманих світлинах (хай навіть така «непродуманість» є насправді гарно втіленою ілюзією – постановка не завжди означає пропагандистський пафос і навпаки).

Однак цим критерії силу впливу фотографічних зображень страждань не вичерпуються. Йдеться про масовість і пам'ять – не всі образи страждань лишаються в історії. Щоб завоювати увагу світової спільноти, війни мають бути винятковими – тим часом, більшість із них такими не є. Зонтаг наводить кілька прикладів забутих зіткнень: війна між Болівією й Парагваєм у 30-х роках налічувала близько сто тисяч солдат (при тому, що населення цих країн становило мільйон та три з половиною мільйони людей відповідно), чеченська війна, іракська кампанія проти курдів, громадянська війна в Судані – їхні образи забуті. Разом з тим, Югославські війни, ізраїльсько-палестинський конфлікт широко висвітлювались насамперед тому, що за цими зіткненнями стояли масштабніші протистояння інтересів³⁷. Такий брак співчуття – *compassion gap* – характерний і для висвітлення нинішніх конфліктів на Близькому Сході та атак Ісламської держави в європейських країнах. Наприклад, у листопаді 2015 року паралельно відбулися теракти в Парижі та Бейруті. Основний закид у нерівномірності уваги адресували

³⁶ Там само. – С. 25.

³⁷ Там само. – С. 30.

адміністрації мережі Facebook, яка увімкнула сервіс Safety Check саме після європейських, а не близькосхідних атак. Також тон повідомлень і репортажів з Бейрута й Парижа значно різнився. У першому випадку в заголовках майже завжди фігурувала згадка про оплоти «Хезболли» (шиїтської радикальної організації), у другому – емоційно забарвлені слова на кшталт «різня», «бійня» абощо. Тобто трагедію в Бейруті трактували як політично та етнічно марковану, й тому – очікувану, натомість теракт у Парижі – як злочин проти людяності³⁸. Такий самий розрив був і в фотографічному висвітленні: зображення першої події значно менш виважене, ніж другої – наприклад, більше зображень понівечених тіл у новинах. Різняться навіть образи скорботи.

Етичність фотографій страждань також не має єдиного стандарту й варіюється в залежності від низки факторів. Один із них, як пише Зонтаг, це «хороший смак» – критерій незмінно репресивний, коли його застосовують інститути³⁹. Так, залежне від рекламодавців телебачення утримується від демонстрування кадрів спотворених тіл. Однак за цим, як зазначає Зонтаг, стоїть насамперед прагнення приховати проблеми й страхи, що ставлять під сумнів патріотизм і моральний дух нації. Так само існує правило не показувати облич убитих. Однак воно стосується лише «наших»: «Фотографії Гарднера й О'Саллівана досі справляють шокуjące враження, тому що солдати Союзу й Конфедерації лежать навznak і їхні обличчя чітко видні. Після того американських солдатів, загиблих у багатьох війнах, не показували. [...] Для чужих загиблих таку повагу не вважали за потрібне», – пише дослідниця⁴⁰.

Окрім того, що далі знаходиться країна, де відбуваються зображувані події, то менш вибагливими стають етичні норми. Жажіття пішли з Європи

³⁸ Олійник Є. Тиранія співчуття [Електронний ресурс] / Євгенія Олійник. – 2016. – Режим доступу до ресурсу: <http://www.korydor.in.ua/ua/opinions/tiraniya-spivchuttya.html>.

³⁹ Зонтаг С. Смотрим на чужие страдания. – С. 53.

⁴⁰ Зонтаг С. Смотрим на чужие страдания. – С. 54-55.

після Другої світової війни – так що навіть табори смерті та зґвалтувань, облоги міст та колективні поховання Югославських війн 90-х «видаються винятковим випадком, анахронізмом»⁴¹. Тим часом сучасний образ постколоніальної Африки – це цілком образ жертви: ті, хто пережив геноцид у Руанді, ті, хто вмирають від голоду, ті, хто потерпає від масового терору. Такі зображення, як вважає Зонтаг, несуть подвійне повідомлення: з одного боку, про несправедливість завданих цим людям страждань, з іншого – що життя на цих територіях не може бути інакшим. Так, вона критикує роботи Себастьяна Сальгадо, який, серед іншого, працював з темою мігрантів: «Але проблема в самих знімках [...]: у їхніх зосередженості на безсильних, доведених до безсилля»⁴². Імена самих «безсилю» у виставці Сальгадо не названі. Така безіменна глобальність, вважає Зонтаг, може змусити людей замислитися, і разом з тим, у свою чергу, навіює почуття безпорадності від неосяжності страждань, на які не можна вплинути на локальному рівні.

Утім, Зонтаг заперечує, що засилля зображень страждань вихолощує здатність співчувати – принаймні, це не стосується сили впливу фотографій. Вона посиляється на одне з есеїв збірки «Про фотографію», де пише, що як фотографія здатна викликати співпереживання, так само вона може його послаблювати, й зауважує, що ефект вихолощення зумовлює радше телебачення. «Те, що видається черствістю, можна пояснити нестійкістю уваги, яку телебачення приваблює й притупляє завдяки розмаїттю зображень. Їхній надлишок робить увагу поверховою, мінливою, більш-менш байдужою до змісту. Потік зображень виключає наявність одного привілейованого зображення. В тому й полягає особливість телебачення, що можна перемикає канали, що можна занудьгувати й перескочити з одного на інше. [...] Зміст – це усього лише один із стимуляторів. Більш вдумливе ставлення до змісту вимагало б більш інтенсивної діяльності свідомості – а саме її

⁴¹ Там само.

⁴² Там само. – С. 60.

послаблюють очікування, пов'язані з картинками, які постачає медіа», – пише Зонтаг⁴³.

Схожу ідею постулює Ніколас Мірзоєфф у своїй роботі «Watching Babylon», присвяченій візуальній системі війни в Іраку. Він вводить поняття буденного погляду, описуючи розсіяну увагу пересічних телеглядачів (коли увага приділяється не так змісту, як самому процесу перемикання каналів). Окрім того, сучасним візуальним системам властива банальність зображень. Пишучи про війну в Перській затоці, якій так багато уваги присвятив Бодріяр, Мірзоєфф зауважує, що попри відчутнішу присутність журналістів у зоні бойових дій, вторгнення так і не набуло впізнаваного, драматичного образу – і саме це стало визначальним для цієї події. Причому це відбулося не через цензуру чи невдалий збіг обставин, а саме тому, що через глобалізацію змінився сам статус зображень. Сучасна війна позначила необхідність банальних образів: «Зображення стали зброєю в медійній війні, що супроводжувала й виправдовувала справжню війну», – зауважує Мірзоєфф⁴⁴. Достовірність зображення більше не має значення, якщо воно працює на цілісність духу нації. Сучасні візуальні системи визначає нудьга, антитеза якій – жах і терор – репрезентована форма домінантного політичного впливу⁴⁵.

Разом з тим, думка про те, що надлишок жахів розбещує, з'явилася ще в 19 столітті, ще до масового поширення фотографій у пресі. Зонтаг розрізняє консервативну критику демонстрації вульгарних і страшних зображень, яка передбачає вихолощення відчуття реальності, та радикальну або ж цинічну, яка, в свою чергу, постулює, що реальність перетворилася на видовище. До прихильників останньої вона зараховує Гі Дебора й Жана Бодріяра та досить скептично оцінює їхнє переконання в тому, що в сучасності існують лише

⁴³ Зонтаг С. Смотри на чужие страдания. – С. 79.

⁴⁴ Mirzoeff N. Watching Babylon: The war in Iraq and global visual culture / Nicolas Mirzoeff. – New York and London: Routledge, 2005. – С. 13.

⁴⁵ Ibid. – С. 97.

ілюзії. «Говорити, що реальність перетворюється на видовище – вражаючий провінціалізм. Це означає приписувати всім глядачам маленької освіченої групи населення, яка мешкає в заможних країнах, де новини перетворилися на розвагу, [...] визрілий спосіб дивитись на речі, важливе надбання «сучасності» й попередня умова розпаду традиційних форм багатопартійної політики [...] Це означає припускати, що кожна людина – глядач»⁴⁶, – пише Зонтаг. Але таке твердження передбачає тотальне ототожнення із тими, хто вільний робити вибір: дивитися на чужі страждання або ні. Натомість є безліч людей, що не можуть дозволити собі сприймати реальність як видовище, для яких чуже видовище і є реальністю, і їхній досвід потрібно враховувати, зазначає Зонтаг. Разом з тим, вона визнає, що така позиція переваги, цинічності та підозри цілком може бути зумовлена втомою або страхом.

І, зрештою, немає іншого виходу, ніж звикнути до масового продукування образів страждань: «Жодної екології зображень не буде. Жодний Наглядовий Комітет не встановить норму жахів, щоб зберегти свіжою здатність переживати побачене. Та й самих жахів не поменшає»⁴⁷.

1.3. Фотографія та біополітика

Фотографування й відеозйомка, як практики, стали повноцінною частиною сучасного життя. Вони перетворилися на інструмент документування, трансляції та формування образу визначних політичних подій (згадати хоча б, наскільки чіткий образ Майдану склався в Україні за останні два роки). Ця практика перетворилася також на звичний засіб контролю та спостереження: на кордоні деяких країн сканують сітківку ока, попередньо відтворену в документах, а веб-камери в публічному просторі транслюють життя міста. Зображення приватного життя циркулюють у соцмережах, а на концертах публіка спостерігає більшу частину дійства на

⁴⁶ Зонтаг С. Смотрим на чужие страдания. – С. 83.

⁴⁷ Там само. – С. 81.

екрані смартфона. Камера стала «арбітром ідентичності та медіатором пам'яті»⁴⁸. Сьогодні тривожність розвивається не через неминучість постійно бути об'єктом чужого погляду, а навпаки – від страху не бути таким об'єктом. Адже погляд камери став своєрідною гарантією буття. Таким чином сьогодні фотографування належить до структури певних політичних відносин, а саме – є частиною біополітики.

За класичним визначенням Мішеля Фуко, біополітика передбачає розвиток певних технік влади, що мають вплив на індивідуальне тіло, й пов'язані із трансформацією владного принципу: до 19 століття вона було сформульована, як: «Змусити померти або дозволити жити», після стало звучати як: «Змусити жити або дозволити померти»⁴⁹. Фуко вводить поняття диспозитиву, який описує, як набір стратегій на перетині владних відносин та знання, що відповідають історичним потребам. Для Фуко біополітика стосується низки інституцій та практик, створених для нормалізації якості життя людей. Ця владна практика спрямована не на пряме керування індивідуумами, але на контроль життя та біологічних процесів з метою не дисциплінувати, але врегулювати їх. Перехід до цієї практики почався у 19 столітті, досягши свого піку інтенсивності в 1960-х. На думку Кейт Стейнманн, його можна пов'язати зі збільшенням кількості та інтенсивності циркуляції зображень у сфері віртуального, де «фотографія, а радше – серія фотографій стає ерзацом самого життя»⁵⁰.

Борис Гройс, досліджуючи, як розвиток біополітики впливає на мистецтво, підкреслює, що саме зв'язок між ними зумовив нинішню зацікавленість художників у документальному методі. В ері біополітики тривалість життя регулюють технологічні та бюрократичні втручання, тож змінюються самі стосунки життя з часом. Ані час, ані життя не можна

⁴⁸ Steinmann K. Apparatus, Capture, Trace: Photography and Biopolitics [Електронний ресурс] / Kate Steinmann. – 2011. – Режим доступу до ресурсу: <http://fillip.ca/content/apparatus-capture-trace-photography-and-biopolitics>.

⁴⁹ Ibid.

⁵⁰ Ibid.

показати прямо, до них можна звертатися лише опосередковано, через документування. Таким чином мистецтво не перетворюється на об'єкт, а радше сама художня практика є мистецтвом. Однак Гройс зазначає, що документування – це самодостатня практика, своєрідний «результат без результату». Через неї мистецтво уподібнюється до біополітики, оскільки послуговується художніми засобами, щоб відтворювати життя як чисту активність. Саме життя стає об'єктом технічної й художньої інтервенції, пише Гройс⁵¹.

Життя як чиста активність є фундаментально недоступною для традиційних мистецтв, орієнтованих на продукт або результат. Однак у час біополітики ситуація змінюється. Гройс проводить паралелі між дизайном у мистецтві та науково-технічним «дизайном» життя й зауважує, що лише таким втручанням біополітика не обмежується⁵². Окрім тривалості життя як такої, біополітика впливає також на організацію життя: співвідношення робочого й вільного часу, появу тих або інших практик догляду за тілом тощо. І якщо політизуються усі технічні й художні засоби, спрямовані на перетворення життя, то й саме життя також політизується. Документація – це спосіб розповісти про життя, але не репрезентувати його, бо зробити це неможливо, зауважує Гройс. Якраз «голе життя», за Агамбенем, – це таке, що досі перебуває на шляху до своєї політичної чи культурної репрезентації. Такої репрезентації позбавлені, наприклад, в'язні концентраційних таборів – про них «можна лише сказати, що вони живі»⁵³.

Як зазначає Стейнманн, переважання документування в художніх практиках пов'язане з централізацією концепту реального в ширшій культурній сфері – коли «реаліті»-формати телебачення та віртуальна реальність, які раніше позиціонувалися, як штучні, нині стають природною

⁵¹ Гройс Б. Искусство в эпоху биополитики / Борис Гройс // Политика поэтики / Борис Гройс. – Москва: Ад Маргинем Пресс, 2013. – С. 129.

⁵² Там само – С. 130.

⁵³ Гройс Б. Искусство в эпоху биополитики. – С. 134.

частиною життя. «І якщо документування – або, принаймні, те, що раніше розуміли, як запис життя в реальному часі – нині перетворюється на аналог або дублікат життя, тоді як у житті, так і в мистецтві, то фотографічні та кінематографічні форми самодокументування – йдеться про блогерство, Flickr, YouTube, канали веб-камер та «зроби-це-сам» онлайн-порнографію – можна розуміти не лише, як саморегуляторні або самовизначальні практики, але як такі, що формують саме життя», – пише вона⁵⁴.

У контексті військової фотографії біополітика перетворює зображення – і, зокрема, зображення тіла – та самі технічні засоби отримання зображення – на зброю. Так, наприклад, Ніколас Мірзоефф описує, як різке змінюється образ Саддама Хусейна в теленовинах після того, як його схопили американські правоохоронці. Коротке відео медичного огляду Хусейна відтворювали на повторі усі телеканали. Ролик тим часом був «вражаючим та незвичним»: він «демонстрував, як диктатор, як його завжди називали, тепер був не більш як пацієнтом, суб'єктом біовлади США»⁵⁵. Мірзоефф зазначає там само, що біовлада в цьому контексті не є репресивною структурою, а радше такою, що діє на рівні здорового глузду – це, приміром, фізичні вимоги до солдата або поліцейського, здатність керувати автомобілем тощо. Разом з тим, репрезентуючи Хусейна швидше як пацієнта, аніж в'язня, американські військові мали однозначний намір принизити його⁵⁶. Або ж Аріелла Азулей описує фотографію «пасторального виду» на американській частині, дислоковані в пустелі: світлина зображує іракських в'язнів, змушених складати до купи тіла мертвих іракських солдатів. «Важко не помітити приниження іракських в'язнів та зневагу до мертвого ворога. Ба більше, не можна не помітити, що ці фотографії виглядають, як знамення

⁵⁴ Steinmann K. Apparatus, Capture, Trace: Photography and Biopolitics [Електронний ресурс] / Kate Steinmann. – 2011. – Режим доступу до ресурсу: <http://fillip.ca/content/apparatus-capture-trace-photography-and-biopolitics>.

⁵⁵ Mirzoeff N. Watching Babylon: The war in Iraq and global visual culture / Nicolas Mirzoeff. – New York and London: Routledge, 2005. – С. 89.

⁵⁶ Mirzoeff N. Watching Babylon: The war in Iraq and global visual culture. – С. 89.

горезвісних фотографій тортур у в'язниці Абу Грейб, також зроблених американськими солдатами, десятиліттям пізніше»⁵⁷.

Однак набагато цікавішими випадками використання фотографій як інструментів біовлади та біополітики є такі, де певні образи, як це не парадоксально, так і не використовуються. Так, Сол Ентон наводить відомий приклад вбивства Усами бен Ладена, яке не було підтверджене жодним знімком. «Вбивство бен Ладена [...] відкрило нові виміри певної біополітики фотографії, що постала упродовж війни – у якій істинне значення відіграло критичну роль. Саме звідси походить поширене прагнення підтвердити смерть лідера «Аль-Каїди» через вивчення фотографії його трупа», – пише Ентон⁵⁸. Саме тому найбільш обговорюваним питанням тоді було: чому фотографії рейду, зокрема, світлини мертвого бен Ладена, не допустила до публікації адміністрація президента США Барака Обама.

Ентон вважає, що пояснити це самим лише втручанням цензури замало, хоча справді: США практикувала цензуру воєнних фотографій та військових операцій понад століття – наприклад, як вже зазначалося вище, в адміністрації Буша існувала заборона на публікацію зображень загорнутих у прапори труп американських солдатів. Однак заборона адміністрації Обама вказувала не лише на те, що питання правомірності вбивства бен Ладена має бути закрито, а й на те, що влада намагається стерти межу між поняттями історичних даних (на які громадськість безперечно має право) та фотографіями, як вважаються «інформацією», однак, як такі, не дають знання про подію. Йдеться про кадри, які дозволила публікувати адміністрація президента – наприклад, зображення Обама, який спостерігає за виконанням операції в реальному часі. «Виглядає, наче адміністрація вирішила, що достатньо буде лише непрямих вказівок на смерть бен Ладена. Напевно на несвідомому рівні для них справді важило та визначало історичний момент

⁵⁷ Azoulay A. The Civil Contract of Photography / Ariella Azoulay. – New York: Zone Books, 2008. – С. 180.

⁵⁸ Anton S. Bin Laden's Death Mask [Електронний ресурс] / Saul Anton. – 2011. – Режим доступу до ресурсу: <http://fillip.ca/content/bin-ladens-death-mask>.

не те, що вбито найбільш розшукуваного чоловіка світу, але радше те, що президент особисто бачив, як це відбувалося на відео», – пише Ентон⁵⁹. І зауважує, що коли державні інституції розуміють фотографічні зображення як документи, світлини перетворюються на частину прямого використання державної влади та застосування насильства з її боку. Буквальна метафора цього твердження втілена в сучасних засобах озброєння, що використовують відеотрансляції і таким чином перетворюють своїх об'єктів на мішені – ними є, наприклад, дрони на дистанційному управлінні. Ці технології також представляють біополітику як іншу сторону сучасної політики, і суть цієї технології становить саме фотографічне зображення, зазначає Ентон.

Ця паралель дає розуміння іншої причини заборони публікації фотографій мертвого бен Ладена: «Обама розумів війну терору як війну зображень, а сам бен Ладен запропонував американській публіці те, що можна назвати піднесенням або священним насильством, щоб спровокувати Сполучені Штати відповісти такою самою кількістю священного насильства – щоб викрити політичний режим Заходу, заснований не лише на репрезентації реальної та специфічної біополітики, але й також на фотографічному насильстві, двічі прихованому й такому, що завжди несе загрозу раціональному та прагматичному режиму репрезентації»⁶⁰. Окрім того, ця заборона була спробою встановити контроль над насильством, відображення якого на фотографіях суперечило цінностям ліберальної демократії та виходило б за межі ліберальної правової парадигми. Бен Ладен, виступаючи з позиції терору, кинув виклик законам націй, і зробив це через фотографічне зображення. Саме тому для адміністрації Обама ці знімки мали більше значення, ніж власне смерть терориста.

Окрім того, повертаючись до вже згаданої концепції «голого життя» Агамбена, можна вказати на ще один аспект парадоксальності заборони цих

⁵⁹ Anton S. Bin Laden's Death Mask.

⁶⁰ Ibid.

зображень. Як пише Ентон, вона означала також відкидання факту, що вбивство бен Ладена було застосуванням біополітичної сили до «голого життя»: «так, якби посмертна фотографія могла б бути зображенням «голого життя» як такого», – що, як було зазначено вище, зробити неможливо⁶¹.

1.4. Етична дилема воєнної фотографії. «Громадянський контракт фотографії»

Класичний новинарський фоторепортаж чітко регламентований етичним кодексом журналіста, який може дещо різнитися залежно від країни чи інституції, однак усюди постулює одні й ті самі принципи правдивості, об'єктивності та тактовного ставлення до об'єктів зйомки. Однак на практиці, по-перше, цих правил дотримуються далеко не завжди, а, по-друге, навіть найкращі наміри фотографа не здатні ізолювати зображення від ширшої системи контекстів, у якій воно неминуче опиняється. Причина цього – існування «громадянського контракту фотографії», яке описує Аріелла Азулей.

Так, наприклад, етичний кодекс Національної асоціації прес-фотографів США передбачає, що журналісти зберігатимуть цілісність змісту та контексту фотографічного зображення, будуть вільними від власних упереджень та не продукуватимуть стереотипи відносно певних людей або соціальних груп, ставитимуться з повагою до об'єкта зображення, будуть уважними до чужого горя. Окрім того, заборонені постановочні фотографії та маніпуляції зображенням. Абсолютно виключено платити джерелам інформації або об'єктам зображення. І найголовніше – «журналісти мають уникати політичної, громадянської або ділової причетності, що дискредитує їхню журналістську незалежність»⁶². Однак, якщо проаналізувати режими функціонування зображень у мас-медіа, стане очевидно, що вони далеко не

⁶¹ Anton S. Bin Laden's Death Mask.

⁶² NPPA Code of Ethics [Електронний ресурс] – Режим доступу до ресурсу: https://nppa.org/code_of_ethics.

завжди дотримуються цих правил. Та й сама журналістська спільнота визнає, що їхня робота повсякчас змушує їх вирішувати ту або іншу етичну дилему – як у текстах, так і у візуальних матеріалах. Однозначних відповідей немає навіть у питаннях, що стосуються редагування фотографій: до якої міри така операція не є порушенням журналістських стандартів? Так, посібник з журналістської етики Міжнародного журналістського центру серед низки спірних ситуацій для обговорення пропонує приклад колумбійського журналу, який підробив ілюстративні фото: в оригіналі на світлині були солдати національної армії, після редагування – партизани, про яких йшлося в матеріалі. Посібник пропонує подискутувати: якщо журнал підробив фотографії лише через те, що йому бракувало гарних світлин до репортажу, а не з пропагандистською метою, чи можна його виправдати⁶³?

Так само неоднозначною є роль фотографа на війні. Сьюзен Зонтаг описувала, з якою зневагою ставилися мешканці Сараєва до фоторепортерів, однак зазначала, що вони так само ризикували опинитися на місці поранених і загиблих, яких знімали⁶⁴. З іншого боку, існує розвинена практика «прикріплення» журналістів до військових підрозділів – «embedded journalism», яку широко практикували США, у тому числі, як інструмент контролю та формування ідеологічно визначених образів війни та американських військових. В Україні також діяв подібний проект, ініційований Міністерством інформаційної політики та Міністерством оборони, причому участь у ньому могли взяти й іноземні журналісти також⁶⁵ (здебільшого іноземні – українські редакції переважно не можуть

⁶³ International Center for Journalists. Case Study: Colombia Digital Manipulation of Photos / International Center for Journalists // Journalism Ethics: The Global Debate / International Center for Journalists., 2009. – С. 55-57.

⁶⁴ Зонтаг С. Смотри́м на чужие страдания. – С. 86.

⁶⁵ Ministry of Information Policy of Ukraine. Embedded journalism - перший проект на території Східної та Центральної Європи [Електронний ресурс] / Ministry of Information Policy of Ukraine. – 2015. – Режим доступу до ресурсу: <http://mip.gov.ua/files/news/Embedded%20journalism.pdf>.

забезпечити своїм кореспондентам страхування⁶⁶). Однак сама належність, «закріпленість» за певною групою людей з доволі ясними ідеологічними установками заперечує принцип незалежності журналістики, політичної та ідеологічної непричетності репортера. Американський журналіст Нолан Петерсон, який працював в Україні, визнає: «[...] не думаю, що можна бути по-справжньому об'єктивним, пишучи про війну. Адже ти в одній упряжці з солдатами, від них залежить твоє життя, а ворог хоче тебе вбити. [...] статус прикріпленого воєнка небезпечний тим, що ти дуже швидко стаєш своїм, а попри це треба не закривати очей на речі, які можуть показувати армію з поганого боку. Тож кореспонденту в таких умовах треба визначити, де межа між дружбою та об'єктивністю журналіста»⁶⁷.

Візуальні жанри журналістики, зокрема, фоторепортажі, набагато меншою мірою регламентують стосунки репортера та його героя, ніж текстуальні – через часту відсутність прямого контакту з об'єктом зйомки та безумовне право фотографа або видання на зображення. Саме це є основною хибою функціонування «громадянського контракту фотографії», про яку пише Азулей. У фокусі її роботи з однойменною назвою – медійний образ палестинців у палестино-ізраїльському конфлікті, який вона досліджує через призму концепції громадянства, проводячи паралелі між своїм визначенням людини без громадянства (non-citizen) та homo sacer (людини, яку можна вбити, але не можна принести в жертву) Агамбена. Аналізуючи зображення палестинців у ЗМІ, вона описує, як саме візуальні засоби, зокрема, фотографія, конституують їхнє негромадянство. Ці фотографії, пише

⁶⁶ Телекритика. У проєкті Міноборони-Мінінформполітики беруть участь переважно іноземні журналісти - українські не застраховані [Електронний ресурс] / Телекритика. – 2015. – Режим доступу до ресурсу: <http://www.telekritika.ua/kontekst/2015-06-08/107977>.

⁶⁷ Толокольнікова К. Учасник проєкту Embedded Journalism Нолан Петерсон: «Солдати довіряють мені в мільйон разів більше, ніж цивільному журналісту» [Електронний ресурс] / Катерина Толокольнікова. – 2015. – Режим доступу до ресурсу: http://osvita.mediasapiens.ua/ethics/standards/uchasnik_proektu_emdebbed_journalism_nolan_peterson_soldat_i_doviryayut_meni_v_milyon_raziv_bilshe_nizh_tsivilnomu_zhurnalistu/.

Азулей, більші, ніж свідчення – вони створюють політичний простір, який «фотографи, глядачі та герої фото відтворюють у своїй уяві щодня»⁶⁸.

Такий простір з'явився практично водночас з появою фотографії. Азулей наводить приклад, датований 1845 роком. У Флориді відбувся суд над аболіціоністом Джонатаном Волкером, який допоміг сімом рабам втекти на північ. Його присудили до ув'язнення, окрім того, йому поставили тавро на руці: «SS» – «slave stealer», тобто «викрадач рабів». Відбувши покарання, Волкер звернувся до фотостудії, де зробив фото своєї таврованої руки, літери на якій, зрештою, стали прочитувати, як «slave savior» – «рятівник рабів» (Додаток 1). Пізніше це зображення стало символом аболіціонізму. Азулей пише: «Дагеротип мав силу висловити зневагу, яка виключила Волкера з суспільства, та обернути її проти тих, хто виніс йому вирок. Роблячи це фото, він звертався до гіпотетичного, незнайомого, анонімного глядача, якого б вразило це зображення» – й історія, яка його супроводжує. Через звернення до віртуальної спільноти, фотографія Волкера, апелюючи до особистої відповідальності глядача, відтворила певний політичний дискурс, який дослідниця й називає «громадянським контрактом фотографії»⁶⁹.

Формулюючи теорію такого «контракту» в контексті палестинсько-ізраїльського конфлікту, Азулей пропонує розглядати досвід бачення як певний громадський обов'язок «громадян» (ізраїльтян) стосовно «негромадян» (палестинців). Вона застосовує нейтральний термін «контракт» на позначення відносин глядача й зображеного героя, уникаючи термінів «співчуття» або «жаль» для їх опису: «[...] відправною точкою наших стосунків не може бути співчуття або милість. Це має бути прагнення реабілітації їхнього [палестинців] громадянства в політичній сфері [...]»⁷⁰. Окрім того, весь процес фотографування та демонстрації фотографії має розглядатися, як складна система суспільно-політичних відносин, яку Азулей

⁶⁸ Azoulay A. The Civil Contract of Photography. – С. 12.

⁶⁹ Ibid. – С. 21.

⁷⁰ Ibid. – С. 17.

і називає «громадянським контрактом фотографії». Розуміння фотографії, яке пропонує Азулей, передбачає, що «[...] усі учасники фотографічних актів – камера, фотограф, суб'єкт, який фотографують, та глядач» розуміють фотографію як мимовільну взаємодію між усіма ними. Ніхто з учасників «контракту» не здатен закріпити за собою визначальну роль. «Контракт» також передбачає, що його учасники мають силу протистояти владному поділу на «громадян» і «негромадян»⁷¹.

У її концепції традиційні ролі фотографа та глядача переосмислені на користь зображуваного об'єкта. При цьому імпліцитна етика «громадянського контракту фотографії» суперечить класичним стандартам, за якими функціонують медіа.

По-перше, Азулей оскаржує функціонування поняття власності в контексті фотографії. На її думку, зображення належить сфотографованому тією ж мірою, що й фотографу, й саме закріплення права власності за останнім є основною етичною хвилю фотографії, оскільки, як вже було сказано, фотографічне зображення функціонує в складній системі суспільно-політичних відносин, усі елементи якої однаково вагомими. Питання про те, хто є справжнім власником фотографії, утім, не поставало до 20 століття. «[...] Ситуація, в якій фотограф – це будь-хто, хто використовує інструменти для виробництва зображень і контролює цей процес, створила умови для називання фотографа «природним» власником зображення. [...] Коли питання власності постає в юридичному полі, перед судом, [виявляється], що сфотографована особа не є власником своєї ж фотографії», – зазначає Азулей⁷². Однак, на її думку, концепції власності чужі самій логіці фотографії – нею не можна володіти, а значить, «неможливо встановити єдине, стає значення фотографії, що притлумлювало б усі інші»⁷³.

⁷¹ Azoulay A. The Civil Contract of Photography. – С. 21.

⁷² Ibid. – С. 100.

⁷³ Azoulay A. The Civil Contract of Photography. – С. 98.

Громадянство та фотографічне зображення мають схожу структуру – обидва вони сконструйовані як твердження. Першого набувають через визнання іншими, друге набуває свого значення через взаємне (не)розуміння. Через це ані громадянство, ані значення фотографії не можуть бути власністю особи або адресата. І якщо національна держава встановлює територіальні рамки громадянства, то фотографія спростовує їх, оскільки виходить за рамки власності та створює такий політичний простір, де свобода слова й дії актуалізована постійно.

По-друге, Азулей вказує на факт, що традиційний обмін між учасниками «громадянського контракту фотографії», у тому стані, в якому він існує зараз, є нерівним. Фотограф має право «обертати людей на фотографічне зображення» (що є, як зазначала Зонтаг, своєрідним актом агресії⁷⁴), за яке ті, як правило, не отримують жодної винагороди (платити джерелам або об'єктам зйомки, як було вказано вище, вважається порушенням професійних стандартів у журналістській спільноті). Однак дослідниця вказує на те, що в такій системі сфотографовані особи є «покинутими напризволяще»: виставлені напоказ, без права та можливості впливу на власний образ: «Фотограф, який зазвичай перебуває на стороні іншої інституції, перетворює сфотографовану особу на об'єкт, створює його або її образ, позбавляючи її жодного контролю над результатом»⁷⁵.

І, по-третє, Азулей наголошує, що роль глядача в «громадянському контракті фотографії» має бути визначена не емоційним відгуком, а відчуттям особистої відповідальності за побачене – відповідальності «перед іншими громадянами, які зіштовхнулися з катастрофою». Функціонування фотографії в такій парадигмі максимально наближається до функціонування громадянства як такого й засноване на політичній та суспільній свідомості глядача. Дослідниця посилається на Зонтаг і Барта, які, хоч і писали про

⁷⁴ Зонтаг С. У Платоновій печері / Сьюзен Зонтаг // Про фотографію / Сьюзен Зонтаг. – Київ: Основи, 2002. – С. 21.

⁷⁵ Ibid. – С. 98.

соціальний контекст фотографії, постулювали стале значення фотографічного зображення, і наголошує, що роль глядача в їхніх дослідженнях значно применшена й апелює насамперед до певної оцінки, а не відповідальності⁷⁶. Саме вона має бути відправною точкою самого процесу фотографування. «Камера в руках громадянина байдужа до питання, чи є поранена особа громадянином *країни*. Камера бачить громадян частиною того, що я називаю громадянством фотографії. [...] Відносини усередині нього не можуть бути визначені професійними інтересами фотографів»⁷⁷, – пише Азулей. Окрім того, погляд глядача завжди існує в плюралістичному вимірі «громадянського контракту фотографії», тобто, залежить від інших його учасників. «Палестинці є водночас «громадянами фотографії [як структури поза національністю та панівною ідеологією] та негромадянами держави, яка ним керує. Фотографія дозволяє їм – та багатьом іншим – показати способи домінування над ними [...] з боку ізраїльських сил. Без участі глядача в реконструкції фотографічного твердження, обмеження громадянства не будуть унаочнені», – пише Азулей⁷⁸.

Фотографія є насамперед свідченням соціальних відносин, стверджує дослідниця. Критикам властиво забувати, що світлини однаковою мірою правдиві та хибні: фотографія справді свідчить про те, що, послуговуючись виразом Барта, «це було», однак це свідчення часткове – і лише тому хибне. «Це було» належить не лише до категорії власне візуального, але й складає частину комунікації фотографа й фотографованого через камеру, пише Азулей.

На перший погляд, відповідь на питання врегулювання стосунків у «громадянському контракті фотографії» може дати громадянська журналістика, розвиток якої уможливила поява нових медіа. Ця система відносин нівелює інституційний розрив між фотографом та тим, кого

⁷⁶ Azoulay A. The Civil Contract of Photography. – С. 11.

⁷⁷ Ibid. – С. 93.

⁷⁸ Ibid. – С. 123.

фотографують. Окрім того, в 21 столітті нові медіа стали інструментом мобілізації протестних рухів – а значить, зображення в їхній системі функціонує якраз з огляду на громадську відповідальність глядача (наприклад, масштабний протестний рух на Майдані розпочався саме після побиття студентів, і початок активної фази протесту асоціюється саме з образами насильства з боку «беркутівців», і певною мірою був спричинений саме ними).

Як зауважує Метте Мортенсен, західні медіа позиціонують громадянську журналістику, як унікальне джерело матеріалів. Однак звертає увагу на те, як змінюється акт свідчення, коли сам свідок опиняється за камерою, змінює пасивну позицію на активну: свідчення втрачає свою цілісність через те, що зникає межа «між досвідом і дискурсом»⁷⁹. Іншими словами, публічне висловлювання можливе лише завдяки особистому досвіду, однак цього, як правило, виявляється замало, щоб верифікувати свідчення. Саме тому інституція з більшим соціальним капіталом, яка б трансливала такий досвід, необхідна. Окрім того, дослідник вказує на різницю між громадянською журналістикою, заснованою на політичному активізмі та вмотивованою ним, і поширеною практикою документації повсякдення – наприклад, кадри пожежі або дорожньої аварії, зроблені перехожими.

Простота та швидкість поширення аматорських матеріалів кидають виклик традиційній журналістиці через свій фрагментарний та суб'єктивний формат, а саме – розмивання межі між документуванням конфлікту та участю в ньому. Окрім того, використання таких матеріалів пов'язане з труднощами з встановленням авторства, а значить – ризиком послатися на ненадійне джерело (що, фактично, є нехтуванням найголовнішим принципом журналістики), пише Мортенсен. Аматорські візуальні матеріали, зокрема,

⁷⁹ Mortensen M. When citizen photojournalism sets the news agenda: Neda Agha Soltan as a Web 2.0 icon of post-election unrest in Iran / Mette Mortensen // Global Media and Communication / Mette Mortensen., 2011. – С. 10.

фотографії, не є фіксованими повідомленнями, а тому їх часто інтерпретують ситуативно для легітимізації тих або інших політичних переконань або та закликів до дії, зазначає він. Таким чином, фотографія завжди опиняється в підпорядкуванні певного інституційного дискурсу. Нижче ми розглянемо, як саме це відбувається.

1.5. Проблема вербального контексту фотографічного зображення

Пишучи про контекст, у якому ми сприймаємо фотографії, Сьюзен Зонтаг зауважує, що наше (не)знання та пам'ять можуть змінювати сенс фотографії, так само, як змінювалося значення того й самого кадру в різних монтажних склейках у експерименті Льва Кулешова. Наприклад, фотографію Девіда Симора Шима 1936 року, на якій зображена жінка з немовлям, яка тривожно вдивляється в небо, трактують як ілюстрацію до події, що лише за кілька років після того, як знімок був зроблений. Йдеться про бомбардування іспанських міст та селищ з метою повного знищення у 1939 році – саме тоді ця тактика була вперше застосована на території Європи⁸⁰.

За Зонтаг, фотографія задовольняє потребу підтвердити реальність та підсилити відчуття. Вона також не може запропонувати самостійну інтерпретацію події, й працює лише на чуттєвому рівні, спричиняючи певний афект. Різний контекст одних і тих самих фотографій може змінювати їх сенс. Так, Зонтаг пише про фотографії жертв мирних жителів, які Вірджинія Вульф пропонувала своєму співрозмовнику, щоб довести жорстокість і безглуздість війни: «Якби питання було поставлено інакше: «Як ми можемо допомогти захисту іспанської республіки від сил мілітаристського й клерикального фашизму?», ці фотографії навпаки могли б підтвердити їх впевненість у справедливості війни»⁸¹. На думку Зонтаг, самі фотографічні свідчення не здатні конструювати події – вони лише роблять свій внесок, коли подію вже названо.

⁸⁰ Зонтаг С. Смотри́м на чужие страдания. – С. 26.

⁸¹ Зонтаг С. Смотри́м на чужие страдания. – С. 11.

Джудіт Батлер критикує цю тезу Зонтаг, наголошуючи, що фотографія здатна не лише вражати глядача, але й інтерпретувати певну подію. Однак ця інтерпретація, так само, як і наша здатність реагувати на страждання інших та формулювати моральну критику залежить від певної зримої реальності, яку вже встановлено. Фотографія не апелює до актів жорстокості, а радше вибудовує та підтверджує ці акти для тих, хто назвав би їх такими. Батлер вказує на розрив між перетворенням на об'єкт впливу та здатністю розуміти. Сентимент, співчуття кристалізуються навколо фотографії, а не тексту, пише Зонтаг. Батлер, у свою чергу, зауважує, що почуття, все ж, можуть утворюватися безвідносно до здатності розуміти події та відповідним чином відгукуватись на них. Окрім того, сентимент, як правило, «кристалізується не навколо сфотографованої події, а навколо самого зображення»⁸².

За Зонтаг, пише Батлер, фотографії здатні представляти лише фрагментовані, дисоційовані відбитки реальності, а для їхнього розуміння потрібна певна наративна послідовність. Однак Батлер вважає, що остання не є вихідною точкою для будь-якого виду інтерпретації. Фотографія від початку визначена певним контекстом, і такі аспекти зображення, як ракурс, фокус, світло тощо також можуть надаватися до інтерпретації. Батлер вважає, що інтерпретація не відбувається як строго суб'єктивний акт – її радше визначають ознаки жанру та форма зображення: «[...] фотографія сама стає сценою, де відбувається структурування інтерпретації», що здатна діяти як на користь фотографа чи глядача, так і всупереч ним⁸³.

Батлер також наголошує на транзактній функції фотографії, яка зумовлює активну комунікацію з глядачем: «Фотографії діють на глядачів у спосіб, що спирається на оцінки світу, вже сформульовані глядачами»⁸⁴. Саме

⁸² Butler J. *Frames of War: When Is Life Grievable?* / Judith Butler. – London, New York: Verso, 2009. – С. 70.

⁸³ Ibid – С. 67.

⁸⁴ Butler J. *Frames of War: When Is Life Grievable?*. – С. 64.

за рахунок цієї функції воєнна фотографія здатна приголомшувати або притупляти почуття глядача.

Батлер закидає Зонтаг нерозуміння того, яким чином невербальні медіа формують свої «аргументи». І пояснює: навіть найбільш нейтральні документальні фотографії від початку підпорядковані певному контексту з певною метою. «І якщо розуміти цю мету, як інтерпретативну, виявиться, що фотографія досі інтерпретує реальність, яку фіксує, й ця дуалістична функція зберігається навіть тоді, коли є представленою як свідчення для іншої інтерпретації у вербальній або письмовій формі», – пише дослідниця⁸⁵.

Взаємодію контексту та самого зображення, беручи до уваги інституційну складову цієї проблеми (тобто, враховуючи інтереси редакції або видавця) описує Стюарт Холл. Він посилається на Барта, який вирізняв денотативну та конотативну функції зображення, та виділяє експресивні коди, які дозволяють нам зчитувати невербальну інформацію в спілкуванні (йдеться, насамперед, про міміку та жести) залежно від належності до певного культурного середовища. Оскільки фотографія, як зазначалося вище, є фрагментарним відображенням дійсності, вона представляє «скорочену версію» експресивного коду. Так, Холл аналізує трактування чотирьох практично ідентичних портретів британського політика Реджинальда Модлінга, зроблених у день його відставки. Модлінг має доволі нейтральний вираз обличчя на світлинці, однак чотири різні видання через заголовки або підписи до фото інтерпретували його в категоріях «злості», «розчарування» або «трагедії», таким чином роз'яснивши читачам, як саме потрібно «зчитувати» міміку політика. «У кожному випадку газета дещо змінила новинарський кут зору на історію, експлуатуючи експресивний код [...] Експресивний код – один із найефективніших інструментів у риторичі

⁸⁵ Ibid. – С. 70.

новинарських фото для продукування персоналізованих трансформацій [новини]», – зазначає Холл⁸⁶.

Дослідник виділяє два аспекти означення новин: новинарська та ідеологічна цінності. Перша, однак, не є нейтральною – саме через неї дискурс стає ідеологічним. Ілюстративне фото має, передусім, відповідати формальним новинарським цінностям, і вже потім – означувати певний ідеологічний вимір. Так, Холл наводить приклад репортажної фотографії з протесту проти війни у В'єтнамі, на якій один із протестувальників б'є поліцейського ногою. Видання виділили саме цей факт, як ключовий, означивши таким чином протест як «насильницький». «З точки зору новинарської цінності поліція опинилася в центрі історії [...] З точки зору ідеології, поліцію було позначено, як героїв історії – таку інтерпретацію підсилює конотативний зміст фотографії»⁸⁷. Зрештою, виходить, що на практиці різниця між новинарським та ідеологічним аспектами дуже невелика: «Редактор не лише шукає та вибирає фотографії, виходячи з її впливовості, драматичної складової, незвичності, контroversійності та резонансу події (це все – формальні новинарські цінності): він водночас вирішує, яке має бути ставлення [глядача або читача] до цих цінностей або під яким кутом зору їх мають розглядати [...]», – пише Холл⁸⁸.

Аріелла Азулей також наголошує на важливості інституції, яка легітимізує використання та значення фотографічного зображення в мас-медіа. Вона вирізняє два режими функціонування фотографій, що зображують страждання: «твердження жаху» (statement of horror) та «вимога негайної дії» (emergency claim), причому перетворення першого на друге напряму залежить від ідеологічного значення зображення, яке описував Холл. «Вимога негайної дії передбачає три факти: по-перше, катастрофа

⁸⁶ Hall S. The determinations of news photographs / Stuart Hall // The manufacture of news / Stuart Hall. – London: Constable, 1981. – С. 227.

⁸⁷ Ibid. – С. 232.

⁸⁸ Ibid.

існує, по-друге, вона виняткова та вимагає негайної реакції, по-третє, існує хтось, хто прагне зайняти позицію, яка дозволяє вжити певних заходів, щоб її зупинити», – пише дослідниця⁸⁹. Тобто, «вимога негайної дії» апелює до насамперед до відповідальності глядача.

«Вимога негайної дії» легітимізована панівною ідеологією, й з'являється на повсякденному рівні, як відповідь на катастрофу (цим терміном – disaster– можуть бути визначені страждання, очевидні утиски прав, наслідки бойових дій тощо, тобто, усе, що стосується приниження людської гідності). Азулей зазначає, що влада в цій ситуації не повністю монополізує інструменти перетворення «тверджень жаху» на «вимоги негайної дії». Однак описує, як ті самі за змістом фотографії катастрофи можуть бути перетвореними на «вимоги негайної дії» або ні, залежно від позиції медіа, що публікує ці світлини.

Будь-яке твердження, що передається, є визначеним адресантом, адресатом, зв'язками, встановленими між ними та значенням. Причому ці складові ніколи не є сталими. Зображення палестинців, потрапляючи на шпальти ізраїльських газет, втрачає здатність передавати власне повідомлення – цю функцію на себе бере ЗМІ, трансляючи відповідний, провладний погляд на них як на «негромадян». Так само, коли медіа застосовують до палестинців термін «окупанти», артикульованими є саме «твердження жаху», а не «вимога до негайної дії», пише Азулей.

Отже, навіть, коли «негромадяни» зіштовхуються з катастрофою, сумнівно, що в рамках панівного ідеологічного дискурсу виникнуть такі механізми пам'яті, які дозволили б зафіксувати цю подію⁹⁰. Потрапляючи в провладні ЗМІ, їхні «твердження жаху» переживають перетворення з боку рутини редакційної роботи. Коли катастрофа стосується громадян (на противагу «негромадянам»), «твердження жаху» вимагає надзвичайного

⁸⁹ Azoulay A. The Civil Contract of Photography. – С. 188.

⁹⁰ Ibid. – С. 196.

стану та сигналізує про порушення звичного режиму повсякдення. Коли ж фотографічні зображення катастрофи використовують, щоб проілюструвати певну ситуацію, а не щоб засвідчити унікальну подію, це означає, що катастрофа «стала хронічною й найгірше ще попереду»⁹¹.

Азулей наводить приклад фотографії на обкладинці однієї з головних ізраїльських газет, на якій зображено сотні палестинців, що намагаються перейти контрольно-пропускний пункт Ерец. Фотографія потрапила на першу шпальту, а це мало б свідчити про «збій у рутині». Але підпис до світлини дає зрозуміти, що вона ретроспективна: «Контрольно-пропускний пункт, вчора. Пункт закрито після атаки [смертників] у середу; після сьогоднішнього відкриття на кордоні утворились черги – перейти кордон вдалося лише десятком працівникам». Коли читач перегортає сторінку, то бачить іншу фотографію з тієї самої локації, у той час, як у самій статті йдеться про поранених ізраїльтян поблизу Рамалли. [...] Це звичний та ефективний механізм [...], що не потребує слів, що, зрештою, підтверджує, що втрати громадян можуть виправдати погане ставлення до цілого населення «негромадян», – пояснює дослідниця⁹².

У такий спосіб відбувається нівелювання «вимоги до негайної дії», а відповідальність змінюється на співчуття. Азулей наголошує: якби хоч одна людина на цій фотографії була належала до громадян, загроза його життю була б достатньою причиною для «негайних дій».

⁹¹ Azoulay A. The Civil Contract of Photography – С. 197.

⁹² Ibid. – С. 197.

РОЗДІЛ 2. ДІЙОВІ ОСОБИ ВОЄННОГО КОНФЛІКТУ НА СХОДІ УКРАЇНИ: КОНСТРУЮВАННЯ ОПТИК.

2.1. Образ учасника війни на Донбасі: герой, людина, ворог

Вже понад два роки на сході України триває війна з сепаратистськими угрупованнями, активно підтримуваними з боку Росії. За цей час українське суспільство та культура почали функціонувати в системі бінарних опозицій, властивій будь-якому воєнному стану. Вимога розірвати будь-які зв'язки з державою-агресором радикалізувалась і знайшла відображення в низці різноманітних бойкотів: від російських товарів до російських інтелектуалів або музикантів. Ефективним методом боротьби з російською пропагандою були визнані численні заборони: так, наприклад, попередній уряд разом з працівниками Служби безпеки України складали «чорні» списки осіб, що становлять загрозу національній безпеці, де опинилися відомі культурні діячі з проросійською позицією⁹³. З метою захисту інформаційного простору нещодавно було ухвалено закон, який забороняє «[...] розповсюдження і демонстрування фільмів, що містять популяризацію або пропаганду органів держави-агресора та їхніх окремих дій [...] виробництва після 1 серпня 1991 року»⁹⁴ та трансляцію стрічок «вироблених фізичними та юридичними особами держави-агресора, які не містять популяризації або пропаганди, передбачених попереднім реченням органів та дій, поширюється на фільми, вироблені та (або) опубліковані (оприлюднені) після 1 січня 2014 року»⁹⁵ – а значить, цілком ігнорує, серед іншого, цілу низку альтернативних критичних російських фільмів. Регулярно з'являються пропозиції заборонити імпорт російських книжок.

⁹³ Міністерство культури України. Мінкультури публікує перелік осіб, які створюють загрозу нацбезпеці [Електронний ресурс] / Міністерство культури України. – 2015. – Режим доступу до ресурсу: http://mincult.kmu.gov.ua/control/uk/publish/article?art_id=244966871.

⁹⁴ Радіо Свобода. Порошенко підписав закон, що забороняє частину російських фільмів [Електронний ресурс] / Радіо Свобода – Режим доступу до ресурсу: <http://www.radiosvoboda.org/content/news/27687909.html>.

⁹⁵ Там само.

Розповсюдження російської пропаганди спричинило хвилю української контрпропаганди в медіа-просторі. Заборонивши російські серіали, українські телеканали заповнили ефір їхніми цілковитими аналогами. А репортажі з зони бойових дій українських телеканалів побудовані за тим самим шаблоном, що й російські, пише російський воєнний кореспондент Аркадій Бабченко: «Щоразу, як я бачу на українських каналах заставки новин з фронту, мене накриває дежавю. Використовується точно той самий шаблон, який був у Росії в заставках новин з Чечні. [...] Напружена музика, нагнітання обстановки, їде танк, постріл, вибух, солдати на броні, кулеметник, що стріляє, червоні смуги, червоні плями, напружене обличчя ведучого, напружений погляд»⁹⁶. Окрім того, моніторинг теленовин засвідчує, що репортери повсякчас порушують правила конфліктної чутливості – тобто мовлять з певної позиції, ігноруючи журналістський баланс та бодай формальне збереження об'єктивності. Так, оглядачка Ірина Андрейців зауважує, що центральним каналам властива «надмірна героїзація солдатів»: «Після тижневого перегляду випусків новин центральних телеканалів складається враження, що українські військові не випустили жодного патрона, лише чистили зброю, стежили за обстрілами бойовиків і розповідали журналістам життєві історії. [...] В кожному такому сюжеті журналісти «ТСН» порушили принцип достовірності, оскільки просто називали факти обстрілів населених пунктів без жодного посилання на джерело інформації. Також один раз кореспондент назвав бійця героєм: «Він був справді героєм, захищав українську державність»⁹⁷.

Політика називання учасників війни на Донбасі, зокрема, членів сепаратистських угруповань, варіюється залежно від медіа: приміром, редакція Радіо Свобода розробила власний словник термінів для опису

⁹⁶ Бабченко А. Самое мощное оружие России [Електронний ресурс] / Аркадий Бабченко. – 2016. – Режим доступу до ресурсу: <http://nv.ua/ukr/opinion/babchenko/putinska-propaganda-distala-z-ljudej-vsju-mraz-113708.html>.

⁹⁷ Андрейців І. Між «своїми» й «чужими» [Електронний ресурс] / Ірина Андрейців. – 2015. – Режим доступу до ресурсу: http://osvita.mediasapiens.ua/monitoring/daily_news/mizh_svoimi_y_chuzhimi/.

ситуації на сході України: наприклад, «військовий конфлікт на Сході» замість «антитерористична операція», «бойовики» й «сепаратисти» на позначення іншої сторони конфлікту замість змістовно неточного «терористи» тощо. Однак загальні професійні стандарти передбачають уникнення слів, що вказують на суб'єктивну позицію журналіста. Телеканали, втім, регулярно порушують це правило: «Журналісти відверто стають на бік української армії, називаючи так звані ДНР та ЛНР терористами, ворогами, противниками та російськими найманцями»⁹⁸. Окрім того, що деякі з цих визначень просто є фактологічно некоректними, позначаючи іншу сторону конфлікту в такий спосіб, репортери «порушують конфліктну чутливість щодо мешканців окупованих територій, які підсвідомо можуть асоціювати такі обвинувачення з собою»⁹⁹. Так само провідним телеканалам властиве зверхнє ставлення до мешканців цих територій. Наприклад: «Разом із поляками та литовцями за допомогою канадських інструкторів військові вчилися, як виявляти сепаратистів та спілкуватися із зомбованим населенням», – звучить у одному з сюжетів каналу «1+1»¹⁰⁰.

Більше того, відомі випадки цькування журналістів, що працюють на окупованих територіях, намагаючись представити трохи більш цілісну картину того, що відбувається на сході України. Приміром, нещодавно проукраїнський сайт «Миротворець» опублікував список акредитованих на окупованих територіях українських та іноземних журналістів, звинувативши їх у співпраці з бойовиками¹⁰¹. Ця подія спричинила чергову дискусію про те, яким чином та чи варто взагалі українській стороні висвітлювати події «республік». Можна також згадати хвилю агресії на адресу журналістки «Громадського телебачення» Анастасії Станко, яка в своїй лекції для студентів Українського католицького університету наголошувала на

⁹⁸ Андрейців І. Між «своїми» й «чужими».

⁹⁹ Там само.

¹⁰⁰ Там само.

¹⁰¹ Канал 112. Сайт "Миротворец" обнародовал список всех аккредитованных в "ДНР" журналистов [Електронний ресурс] / Канал 112. – 2016. – Режим доступу до ресурсу: <http://112.ua/ato/sayt-mirotvorec-obnarodoval-spisok-vseh-akkreditovannyh-v-dnr-zhurnalistov-310614.html>.

важливості використання нейтральної та точної лексики¹⁰². Думки журналістів та редакторів щодо такої ситуації в медіа розходяться: одні вважають, що воєнний стан (хоч і не будучи оголошеним) певним чином коригує журналістські стандарти, інші переконані, що просто надавши слово протилежній стороні, можна сказати про неї більше, ніж означивши її, як «ворога» або «бандита».

Контрпропагандистська та критична позиції так само представлені в українських ЗМІ на візуальному рівні. Нижче на прикладі новинарських сайтів буде продемонстровано, яким чином вибудований фотографічний героїзований образ українського солдата, як відбувається альтернативне представлення і як медіа репрезентують іншу сторону збройного конфлікту.

Як зауважує фотограф Брендан Хоффман, який працював і на Майдані, і на війні на Сході, історія східної України не була «візуальною за своєю сутністю» у на відміну від революції 2013-2014 років¹⁰³. Справді, українські масові ЗМІ представляють здебільшого доволі сталий та простий образ війни. Найбільш розповсюджена фотоілюстрація до новин українських сайтів за пошуковим запитом «українські військові» – це солдати в повному екіпіруванні, на танку й під українським прапором. Такі світлини зняті, як правило, з низького ракурсу, окрім того, їм властива статичність (Додаток 2). Українська символіка виразно присутня та акцентована в більшості фотографій: чи то шеврон з прапором крупним планом, чи герб на передньому плані. Доволі рідко зустрічаються сцени повсякденного життя солдатів або окремі портрети. Прикметно, що англomовні видання використовують дещо інші фотографії для ілюстрування українських новин:

¹⁰² Станко А. Як подолати мову ворожнечі [Електронний ресурс] / Анастасія Станко. – 2015. – Режим доступу до ресурсу: <http://journalism.uscu.edu.ua/video/4636/>.

Назарук Т. To be continued. З чим українські медіа увійшли в 2016-й [Електронний ресурс] / Тарас Назарук. – 2016. – Режим доступу до ресурсу: <http://medialab.online/news/media-2016-iz-chy-m-my-rozrochu-na-yemo-novu-j-rig/>.

¹⁰³ Парфенюк О. Брендан Хоффман: «Впервые на задании меня могли похитить или застрелить» [Електронний ресурс] / Оксана Парфенюк. – 2014. – Режим доступу до ресурсу: <https://birdinflight.com/ru/vdohnovenie/opyt/brendan-hoffman.html>.

за запитом «Ukrainian army» з'являються світлини, де військові зображені здебільшого в русі (під час стрільби, бігу абощо), з прямого ракурсу, а національна символіка присутня рідше (Додаток 3).

Воєнні фоторепортажі, представлені в українських масових ЗМІ, сформували певний набір візуальних кліше, які, через свою популярність та відтворюваність у соціальних мережах, також використовують, як засіб контрпропаганди. Це, насамперед, фотографії військових з тваринами, дітьми або дитячими малюнками. Ці образи – класичні атрибути портрета «захисника», вони апелюють до людяності, доброти й усього, що на асоціативному рівні ніяк не пов'язано з війною. До них може долучатись релігійна складова – як, наприклад, на популярному фото, де військовий капелан править службу перед імпровізованим іконостасом з дитячих малюнків у присутності солдатів (Додаток 4). Instagram-акаунт Збройних сил України цілком складається з подібних візуальних повідомлень: тут є фотографії-привітання з Великоднем та Вербною неділею, зображення квітів на тлі військової техніки та тварин тощо (Додаток 5). Фотографії військових тренувань, як правило, редаговані в доволі агресивній манері (збільшення контрастності, насиченості кольору). Таким чином, відбувається певна естетизація війни, пов'язання її з релігією й «традиційними цінностями». Що цілком відповідає риториці влади: так, цього року напередодні Великодня президент України Петро Порошенко закликав бойовиків припинити вогонь з нагоди Великодня: «Цьогорічний Великдень стане тестом для Росії на її приналежність до християнської цивілізації», – йшлося на офіційній Facebook-сторінці президента¹⁰⁴.

Пропаганда часто говорить мовою метафор – так найлегше дістатися до аудиторії. Саме так, працює, наприклад, спекуляція з темою дитинства – один із найпоширеніших образів у воєнних репортажах масових ЗМІ – це

¹⁰⁴ Радіо Свобода. Порошенко сподівається на припинення вогню на Донбасі з нагоди Великодня [Електронний ресурс] / Радіо Свобода. – 2016. – Режим доступу до ресурсу: <http://www.radiosvoboda.org/content/news/27705767.html>.

зображення дитячої іграшки на тлі поруйнованих будівель. Метафоричність мас-медіа цінують більше за буквальність – менше шансів, що глядач відвернеться або закриє сторінку. «Є правило у фотожурналістиці: треба, щоб фото було більш-менш пристойним та естетичним. Ми в агенції навіть робили з цього приводу експеримент: поставили на стрічку новин фото відірваної голови терориста-смертника. В жодній країні жодне видання не надрукувало цю світлину. Бо ніхто не хоче бачити подібне жахіття – потрібна алегорія», – зауважує український фотограф агенції «Associated Press» Єфрем Лукацький¹⁰⁵.

Подібне уникання буквальних повідомлень властиве також й іншим аспектам війни. Так, одна з найпоширеніших ілюстрацій до теми мобілізації в українських новинарських ЗМІ – це фотографія чобіт вишикуваних солдатів, що, вочевидь, має символізувати масовість (Додаток 6). А за запитом «поранені солдати» можна побачити доволі багато портретів речника адміністрації президента з питань АТО Андрія Лисенка, який щодня виголошує інформацію про ситуацію на сході України. Матеріали про загиблих, зокрема, скажімо, про місію «Чорний тюльпан» в Україні, яка розшукує тіла вбитих військових, ілюструють зазвичай фотографіями полишених або згорілих шоломів.

Наведені образи, зрозуміло, не нові: наприклад, світлина американського фотографа Тоні Фріссела, де серед уламків зображений хлопчик з іграшкою в руках, або фотографія репортера журналу «Life» Джей Ар Ейермана, на якій солдати напувають козеня, датовані 1945 роком (Додаток 7). Таких прикладів безліч. Однак у епоху фотобанків журналісти вишукують кадри, що відповідають шаблону, який найкраще продається. Як наголошує Катерина Яковленко, такими світлинами користуються обидві сторони конфлікту, а війна на них «втрачає будь-які національні риси»: «Так,

¹⁰⁵ Яременко М. Єфрем Лукацький: Нема такої фотографії чи інформації, яка коштувала б життя [Електронний ресурс] / Марина Яременко. – 2015. – Режим доступу до ресурсу: <http://life.pravda.com.ua/person/2015/01/1/186808/>.

конфлікт в Афганістані буде візуально подібним на конфлікт в Сирії чи Україні, змінюватимуться лише обличчя людей та декорації. Відрізнити одну країну від іншої можна лише за наявності прапора чи інших суттєвих ознак: унікальної архітектури, впізнаваного національного ландшафту. Однак переважна більшість знімків війни – це страх, руйнування та скорбота, що є однаковими в усіх країнах світу», – пише вона¹⁰⁶. Таким чином, намагаючись очорнити «ворога», українські ЗМІ часто транслюють ті самі візуальні повідомлення, що й інша сторона конфлікту. Наприклад, фотографію Associated Press, на якій зображений іграшковий заєць серед уламків, використовували, як ілюстрацію, як українські, так і російські сайти разом з повідомленнями про «обстріли бойовиків» або «масовані обстріли українських військ». Якщо слідувати логіці Сюзан Зонтаг, такі світлини справді є цілком предметні, а їхнє значення залежатиме від контексту; якщо розглядати їх з позиції Джудіт Батлер, то можна погодитись, що людина, яка вперше побачить ці знімки, прочитає в них те, що вже знає та у що вірить.

Спільне використання пропагандистських кліше часто зустрічається також на мовному рівні. Наприклад, на агітаційному плакаті, що закликає добровольців вступати до контрактної армії, на передньому плані зображений солдат у повному екіпіруванні, на задньому – козаки, а згори розміщене гасло: «Є така професія – батьківщину захищати». Візуальна паралель між сучасними солдатами та козаками (яка з'явилася ще під час Майдану) є вказівкою на історичне підґрунтя образу «захисника». Однак композиція зображення цитує радянські воєнні плакати, а фраза є перекладеним афоризмом з радянського фільму «Офіцери», значна частина якого присвячена участі Радянського Союзу в Другій світовій війні. Тим часом, експлуатування радянського міфу є прерогативою проросійської сторони конфлікту. Та сама ідея історичної легітимізації образу українця-воїна простежується в серії фотопостерів, ініційованій Інститутом

¹⁰⁶ Яковленко К. Зображуючи війну: воєнна фотографія та маніпуляція пам'яттю [Електронний ресурс] / Катерина Яковленко. – 2015. – Режим доступу до ресурсу: <http://izin.com.ua/war-photography/>.

національної пам'яті та присвяченій «українським воїнам» різних часів: від Київської Русі до сучасності¹⁰⁷. В одному ряду тут опиняються реєстрові козаки Речі Посполитої, вояки Карпатської Січі та УПА й солдати Національної гвардії. «Історія українського війська» – таку назву має проект, попри те, що з точки зору складної історії формування незалежної України таке узагальнення звучить дещо необачно – навряд чи хтось із нацгвардійців ідентифікує себе з вояками айстро-угорської армії, не кажучи вже про дружинників князівських військ. Прикметно, що в збірному образі не присутні солдати Радянської армії – інша крайність у офіційному дискурсі стосовно радянського періоду української історії.

У ході військових дій на Донбасі з'явився окремий образ українського солдата, пов'язаний із конкретною подією, а саме – обороною Донецького аеропорту, що тривала 242 дні, й учасників якої почали називати «кіборгами» – через прояв неабиякої, *надлюдської* стійкості та відваги. Графічні зображення «кіборгів», що повсякчас зустрічаються в мережі, виконані в стилістиці постапокаліптичних фільмів, а солдати на них подібні до марвелівських супергероїв з масками замість облич (Додаток 8). Фотографії «кіборгів» певною мірою також відтворюють цю естетику. Найвідоміші світлини з Донецького аеропорту зробив кореспондент видання «Los Angeles Times» Сергій Лойко. Це – серія портретів, де «кіборги» зображені в одній і тій самій статичній позі: обличчям до камери зі зброєю в руках – монументальні фотографічні пам'ятники (Додаток 9). До речі, сам фотограф також описує те, що відбувалося в аеропорті в категоріях фантастичного жанру, називаючи конфлікт боротьбою «абсолютного добра з абсолютним злом» (при тому, що Лойко знімав учасників лише однієї сторони конфлікту): «[...] здається, що це якась потойбічна реальність. Спочатку тобі здається, що ти потрапив на якийсь полігон дизайну постапокаліптичної стрілялки.

¹⁰⁷ Українська правда. Життя. "Воїн. Історія українського війська": фотопроєкт про історію української армії [Електронний ресурс] / Українська правда. Життя. – 2016. – Режим доступу до ресурсу: <http://life.pravda.com.ua/society/2016/01/28/207355/>.

Потім ти розумієш, що ні, це швидше за все павільйон Голлівуду, де знімається якийсь «Saving Private Ryan» і зараз вийде Стівен Спілберг [...] виникає відчуття такої собі епічності, нового прочитання Толкієнівського «Володаря кілець», де відбувається велика боротьба добра зі злом. З однієї сторони, ці світлі сили, з іншої – ці страшні орки»¹⁰⁸. Цікаво, що фотографії з Донецького аеропорту практично повністю позбавлені тих клішованих означень «захисника», що мали б формувати позитивний, приємний, людяний образ героя. «Кіборги» – надлюди, або, радше, на що вказує сама назва, *не-люди* – взірцеві машини, вдосконалена військова техніка.

Міфологізація оборони Донецького аеропорту була активно підхоплена владою: «Наші відважні воїни героїчно тримають оборону Донецького аеропорту, який вже став символом мужності і героїзму. З вражаючими мужністю і відвагою. Українськими кіборгами прозвали вороги цих героїв. Карбувати їхній подвиг в літописі української бойової слави треба буде золотими літерами. Держава належним чином оцінить їх мужність», – так президент України описував цю подію восени 2014 року¹⁰⁹. А образ «кіборгів» згодом став частиною мобілізаційної кампанії. Так, на одному з плакатів із закликом до вступу в контракт армію зображений портрет одного з учасників оборони аеропорту авторства Сергія Лойко – старшого лейтенанта Максима Музики з позивним «Зоран» (Додаток 10). Утім, як стверджує він сам, «кіборгом» він ніколи не був – на момент зйомки Музика перебував у аеропорті як волонтер і участі в бойових діях не брав. На плакаті він опинився тому, що самі учасники оборони до мобілізаційної кампанії поставилися скептично: «Для інших хлопців погодитись було дуже важко психологічно – мені довелося їх умовляти. Один [...] дзвонив і просив забрати свій дозвіл – а плакати з ним уже були надруковані. Його вмовило

¹⁰⁸ Безп'ятчук Ж. «Подивіться в очі кіборгів. Це сіль вашої землі» – Лойко [Електронний ресурс] / Жанна Безп'ятчук. – 2014. – Режим доступу до ресурсу: <http://www.radiosvoboda.org/content/article/26680089.html>.

¹⁰⁹ Звернення Президента України щодо реалізації Мирного плану та зміцнення обороноздатності держави [Електронний ресурс]. – 2014. – Режим доступу до ресурсу: <http://www.president.gov.ua/news/zvernennya-prezidenta-ukrayini-shodo-realizaciyi-mirnogo-pla-33847>.

Міноборони. Вони не хочуть, щоб їх показували, як героїв. Герої – це ті, хто були там до самого кінця. Вони так вважають. Усім до єдиного, хто є на цих плакатах, неприємно там бути. Вони не вважають себе гідними цього. Тому що вижили. [...] Їх жере почуття провини»¹¹⁰. Сам Музика, хоч і виступає за мобілізацію, вказує на власні розчарування війною: брак підготовки, невиправдані втрати. Так само один із захисників Донецького аеропорту, Іван Трембовецький, спростовує міф про «кіборгів»: «Я не вважаю себе кіборгом. Кіборги – це легенда, яку придумали люди, щоб їм було в що вірити. А потім і самі хлопці підхопили цю легенду й почали вважати себе надгероями. Чомусь ніхто не пам'ятає, що до захисту донецького аеропорту була ще оборона луганського та краматорського – там хлопці два з половиною місяці стояли в облозі. Я вже мовчу про тих бійців, що брали Саур-Могилу та Степанівку. В аеропорті було не страшніше, ніж там»¹¹¹.

«Кіборги» – це одна із найбільш яскравих ілюстрацій того, як виникає героїчний, ідеалізований (у випадку захисників донецького аеропорту – технологізований) образ солдата, і як самі його носії намагаються протистояти власній героїзації. Така сама опозиція «солдат – людина» або «герой – людина» простежується й у візуальному полі. Як-от у соціальній рекламі проекту «Без броні», спрямована на суспільну інтеграцію та допомогу демобілізованим: на плакатах зведені два портрети одного того самого чоловіка: у формі та в цивільному одязі (Додаток 11).

На противагу пропагандистським зображенням, які охоче купують мас-медіа та добре поширюють у соцмережах, з'являються авторські проекти, що намагаються «розчаклувати» війну, показати її з позиції рутини, напруження, каліцтва та смерті – більшою або меншою мірою табуованих тем у масових

¹¹⁰ Гавришова А. "Не кіборг" Зоран - о донецком аэропорте, пушечном мясе и всеобщей мобилизации [Електронний ресурс] / Анастасія Гавришова. – 2015. – Режим доступу до ресурсу: <http://nv.ua/publications/ne-kiborg-zoran-o-doneckom-aeroporte-pushechnom-myase-i-vseobshchey-mobilizacii-34731.html>.

¹¹¹ Балаева Т. Кіборги. Год спустя [Електронний ресурс] / Тамара Балаева – Режим доступу до ресурсу: <https://focus.ua/long/342852/>.

виданнях. Однак про наївний пацифізм (який так само може бути проявом пропаганди) не йдеться. Критика стосується насамперед внутрішньополітичного виміру війни на Донбасі – безвідповідальних рішень командування, корупції, недостатнього забезпечення, яке вимушені компенсувати волонтери, відсутності належних соціальних програм для підтримки демобілізованих тощо. Так, журнал «Time», публікуючи процес реабілітації поранених бійців у різних містах України, пише: «Останніми місяцями, однак, нова українська влада зробила роботу Росії [з дестабілізації політичної ситуації в Україні]. Корупція в Україні досі кричуща. Політичні міжусобиці гальмують реформи. І попри всі жертви в ім'я революції, багато хто почав сумніватись, чи воно того вартувало»¹¹².

Один із прикладів буквального «знищення» образу героя – а радше – образу безіменних і численних героїв – пропонує білоруський фотограф Олександр Васюкович. Вперше приїхавши на схід України, він зробив серію групових портретів українських військових з добровольчого батальйону «Донбас» і надіслав світлини їхнім близьким. Фотограф підтримував контакти з бійцями, а тих, хто загинув, позначав на тих самих портретах – перекреслював та підписував ім'я або позивний (Додаток 12). Таким чином утворився цілком новий проект, де, окрім самих світлин, є також карти, на яких позначено місце загибелі, та скріншоти переписок у пошті та соцмережах, які фіксують, як і коли саме з військовими обривалися контакти. Ці фотографічні мартирологи, які, зрештою, створює Васюкович, мають вигляд дещо старомодних аналогових знімків – на відміну від цифрових оригіналів, що створює відчуття тактильної близькості цих зображень. Фотограф критикує пафос героїзації, який супроводжує ці смерті, та наголошує, що намагався звернути уваги на особистий вимір війни, про який часто забувають, звикнувши до статистики: «[...] я намагався досягти того, щоб у глядача склалося враження, що він знає цих людей, і що це стосується

¹¹² Shuster S. Ukraine's Injured War Veterans and the Price of Independence [Електронний ресурс] / Simon Shuster. – 2016. – Режим доступу до ресурсу: <http://time.com/4239775/ukraine-war-injured-veterans/>.

його особисто. Й що ці люди – не просто витратний матеріал, яким користується влада для досягнення своїх цілей. Цей проект у жорсткій формі показує, що війна й люди, відповідальні за неї, просто викреслюють цих хлопців з життя, ставлячи на них, такі самі, як на фотографіях, хрести»¹¹³.

Перекреслюючи зображену на фотографії особу, тобто, здійснюючи доволі агресивний акт втручання в символічний простір фотографії, фотограф актуалізує й унаочнює бартівський *punctum* у значенні присутності «це було». Такий прийом дає не лише представлення буття-в-минулому, але й доволі бруталне представлення буття-в-теперішньому (як, наприклад, сторінки померлих людей у соцмережах, що наповнюються дописами тих, хто їх згадує). Ретроспективність *punctum*'у зникає, й «це було» перетворюється на «більше немає». Пропагандистська фотографія створює «культуру», яку Барт не міг віднайти в своїй Фотографії – вписування смерті в загальний дискурс героїчності. Таке авторське втручання, яке пропонує Васюкович, звільняє фотографію від необхідності бути частиною ритуалу та унеможлиблює «перетворення скорботи на траур». Таким чином фотографія лишається «мертвим театром смерті», в якому неможливий катарсис – у чому, власне, й полягає сутність *punctum*'у. До речі, схожий принцип репрезентації смерті, однак – із протилежним ефектом, застосовує фотограф Юрій Білак, який відтворює родинні світлини загиблих військових – лишаючи порожніми місця, де раніше був зображений загиблий¹¹⁴. Таке продовження сімейного фотоальбому є своєрідним виконанням роботи скорботи. Так само – як і інші знімки з цієї серії, де родини з'являються з портретами або речами своїх загиблих чоловіків.

¹¹³ Петров А. Не вернулись из боя: Украинские солдаты в проекте Александра Васюковича [Електронний ресурс] / Антон Петров. – 2015. – Режим доступу до ресурсу: <https://birdinflight.com/ru/vdohnovlenie/fotoproekt/ne-vernulis-iz-boya-ukrainskie-soldaty-v-proekte-aleksandra-vasyukovicha.html>.

¹¹⁴ Трегубова Я. Из батьком чи сином і без них: родини загиблих на Донбасі воїнів відтворив у фото французький митець [Електронний ресурс] / Ярослава Трегубова. – 2016. – Режим доступу до ресурсу: <http://www.radiosvoboda.org/content/article/27723576.html>.

Разом з тим, репрезентація смерті на війні в цьому випадку також є метафоричною. На прямі зображення смерті накладено табу. Зазвичай аматорські знімки загиблих передруковують таблоїди та видання пропагандистського штибу (переважно російські), а фотографії професійних репортерів, які знімають сцени смерті, публікують із спеціальними позначками нішеві видання на кшталт «Bird in flight». Варто зауважити, що заборона показувати занадто відверті кадри набагато краще працює у випадку фотожурналістики, ніж теленовин – останні, як пояснює Зонтаг, «змушені змагатися, щоби запропонувати глядачеві більше жаху, спровокувати потужнішу реакцію. Однак водночас не перетнути межу «етики» – не показати забагато, щоб не втратити глядача взагалі». Варто також зауважити, що для фоторепортажів «відвертість» не означає обов'язково демонстрування спотворених до непізнаваності тіл – йдеться про сам факт присутності загиблих у кадрі.

Для фотографів, особливо тих, що усвідомлено симпатизують певній стороні конфлікту, питання документування смерті стає моральною дилемою. Наприклад, український фотограф Олександр Клименко розповідає: «Обмін тілами між сторонами був на нейтральній території без журналістів. Труп привели в броньованому медичному автомобілі. Було жахливе видовище, коли їх почали діставати з машини – вони були замерзлі й нагадували дрова. Я стояв і не наважувався підняти камеру. [...] Це була ситуація, коли можна було знімати не тіла, [...] а реакцію людей на те, що відбувається»¹¹⁵. Втім, кадри цієї сцени, все ж, є – на ній військовий відкриває двері автомобіля, в якому один на одному лежать понівечені людські тіла (Додаток 13). Незалежні фотографи переживають досвід зйомки таких сцен, як важливий обов'язок, усвідомлюючи, що контакт аудиторії з такими світлинами відбудеться за бажання та зусиль самого глядача –

¹¹⁵ Lipavskiy D. Александр Клименко: «Меня беспокоит, что в нашей войне многое не снято» [Електронний ресурс] / Dmitry Lipavskiy. – 2015. – Режим доступу до ресурсу: <https://birdinflight.com/ru/vdohnovlenie/opyt/aleksandr-klimenko-menya-bespokoit-cto-v-nashej-vojne-mnogoe-ne-snyato.html>.

наприклад, у виставковому просторі, – але з боку масових видань такі фотографії нашоухнуться на цензуру. Прямолинійні фотографії вбитих військових таких фотографів, як Олександр Клименко або Максим Авдеев (Додаток 14), репрезентують суто тілесний вимір війни, унеможливаючи піднесений тон будь-якої розмови про неї: «герої» «не вмирають» або вмирають якось інакше. Це «незручні» тіла, загрозливі в своїй вразливості тіла – навіть думаючи про мужні вчинки або витримку цих людей, споглядати ці фотографії страшно та ніяково – бо вони, навмисно або ні, руйнують героїчний міф.

У способах репрезентації каліцтва також діє дихотомія «людина – герой» і також присутня певна (само)цензура, однак меншою мірою, ніж у попередньому випадку: з точки зору героїчного дискурсу поранення свідчить про певну заслугу, а подолання власної фізичної травми трактується, як новий подвиг. І те, і інше цілком може бути справедливим (багато хто зазнає поранень внаслідок спроби врятувати інших, а фізична реабілітація й справді вимагає неабиякої мужності) – однак часто такі історії обходять тих, хто дістав поранення внаслідок нещасного випадку або недбалості, та не фокусуються на тому, яким проблемам ветеранам доводиться давати раду після фізіотерапії – наприклад, цілковитій непристосованості міст до людей з особливими потребами. Так, глянцеве видання «Viva!» зробило спецвипуск «Переможці», героями якого стали військові (як добровольці, так і контрактники та мобілізовані), що втратили кінцівки, і кошти з продажів якого пішли на «розвиток сучасного протезування в Україні»¹¹⁶. Історії поранень різні – наприклад, один з бійців викидав гранату з танку, й та розірвалася в його руці, а інший впевнений, що його руку ампутували не через поранення, а через витатуюваний на ній тризуб – боєць потрапив у полон й лікувався в «сепаратистському шпиталі». На портретах, що супроводжують ці історії, військові зображені «звичайними людьми»: стоячи

¹¹⁶ Спецвипуск "Viva! Переможці" [Електронний ресурс] – Режим доступу до ресурсу: <http://viva.ua/special/viva-peremojtsi>.

на самому лише протезі, сидячи, склавши ноги тощо. Проект відзнятий у студії. Серед фотографій вирізняється одна – тим, що на ній, власне, не зображений протез. Це портрет чоловіка в білому костюмі – одна з його штанин – порожня – здіймається, неначе підхоплена вітром або неначе ця штанина справді вдягнена зігнутої ноги (Додаток 15). Таким чином відбувається естетизація цих тіл, наближення їх до «нормативного» тіла – наче суспільство, де іншування є нормативною практикою, потрібно переконувати, що «вони» нічим не відрізняються від до «нас» – бодай візуально. Ці фотографії справді руйнують класичний образ медійний «інваліда» – пасивного, нездатного приймати рішення стосовно власного життя. Однак певною мірою це також і відмова бачити втрати, яких зазнали ці люди, а значить – і нові потреби, які в них виникли. Така сама «легітимізація» поранених тіл відбувається також безпосередньо через сферу моди – наприклад, коли протезованих військових запрошують взяти участь у модних показах¹¹⁷ – причому, як правило, вони демонструють одяг для «звичайних» людей. Отже, не йдеться, наприклад, про те, щоб створити дизайнерську лінію одягу для людей з обмеженими потребами – людина з інвалідністю стає запрошеним гостем показу, насамперед, щоб інші могли переконатися, що різниці немає, а значить – немає потреби тривожитись. На фотографіях «Переможців» – усміхнені люди, яких, здається, не торкнулась війна. А матеріал, як і багато подібних, акцентує увагу на тому, що вони «не втратили мужності, відваги та волі до життя», таким чином відсуваючи на задній план їхнє право на сумнів, гнів, відчай або страх.

Утім, представляючи протилежну позицію, наприклад, знімаючи людей у процесі лікування та реабілітації, фотографам також доводиться балансувати між прагненням розповісти правду та захистом гідності своїх героїв. Якраз тут особливого значення набуває «громадянський контракт

¹¹⁷ Viva!. Герой АТО вышел на подиум Ukrainian Fashion Week [Електронний ресурс] / Viva!. – 2016. – Режим доступу до ресурсу: <http://viva.ua/special/viva-peremojtsi/36489-geroy-ato-vishel-na-podium-ukrainian-fashion-week.html>.

фотографії» Азулей – у тому плані, що фотограф перестає бути мовчазним свідком, який діє за принципом невтручання, а сам акт фотографування стає складною системою відносин, де роль сфотографованого так само важлива, як роль фотографа. Приклад такої взаємодії можна побачити в проекті «War-torn» Олександра Чекменьова, який працював із темою Донбасу задовго до війни. Це серія портретів поранених військових із київського Військового госпіталю, в більшості яких відсутні кінцівки. «Більшість людей у Києві почуваються на безпечній відстані від військових дій на Сході – у заледве п'ятиста кілометрів звідси. Але поранення, з якими прибувають до госпіталю, кричать про жорстокість зіткнення. Багато чоловіків втратили руки й ноги, а в деяких випадках люди лишатимуться в лікарні близько року», – йдеться в описі проекту¹¹⁸. Чекменьов розповідає, що готувався до зйомок: знайомився з пацієнтами, говорив із ними та просив дозволу сфотографувати. Виставка проекту була благодійною – зібрані кошти пішли лікування тих самих солдатів. Таким чином, по-перше, поранені мали певний контроль над власними образами, й, по-друге, опосередковано отримали винагороду за знімки. Прямота цієї взаємодії дозволяє поглянути на героїв фотографій поза політичним конфліктом, сконцентруватися на травмі, яку вони переживають, не нав'язуючи власного розуміння того, як саме вони мають це робити. Чоловіки на цих знімках – майже ніколи не «герої», яких ми звикли уявляти: серед них є субтильні, сумні або налякані військові. Попри те, що в кадрі з'являються атрибути-кліше: дитячі малюнки, прапори тощо, Чекменьов не акцентує на них увагу. Він фіксує дренажі та культі, але увагу привертають насамперед обличчя за рахунок того, що герої дивляться в об'єктив (Додаток 16). І хоча ці фотографії статичні, вони не здатні стати «пам'ятниками», сформувати узагальнений образ. Таку стилістику й метод зйомки Чекменьов використовує і в інших своїх проектах. Так, Катерина Яковленко пише про серію «Війна на Донбасі»: «Герої позують Чекменьову,

¹¹⁸ WAR-TORN [Електронний ресурс]. – 2014. – Режим доступу до ресурсу: <http://www.alexanderchekmenev.com/projects/military-hospital/>.

як звичайні люди, які прийшли у фотосалон для «сімейного фото на пам'ять». І тільки тоді, коли вдивляєшся в деталі – розбомблені будинки, уламки, старі подерті халати, ікони, – розумієш, що немає ніякої монументальності та непорушності. [...] Ці фото зроблені зовсім не для сімейного альбому. Такі фото навряд чи помістять у родинні архіви, а радше покладуть у шухляду, чи сховають під ковдру, щоб забути цей період історії як страшний сон, заархівувати власну пам'ять»¹¹⁹. Ця уривчастість, нетривкість, яка простежується вже в назві серії – «War-torn», тобто, «Розірвані війною», – також представлена деталями: це дренажні трубки, плями зеленки, просочені антисептиками пов'язки, шви, скоби та спиці, що стирчать із знерухомлених рук та ніг, зрештою – самі тіла, які мають зовсім відмінні від звичних обриси.

Схожий, однак мінімалістичніший (а тому – м'якший) проект представив також художник Тарас Полатайко – «Війна. 11 портретів». Ця виставка, що тривалий час подорожувала містами України, складається з фотографій облич бійців із того самого Військового госпіталю та аудіо записів історій солдатів, які зробив Полатайко (Додаток 17). Фотограф обирає не показувати тіла, пропонуючи насамперед почути й побачити історію цих людей, сконцентруватися на їхньому досвіді поза героїчним пафосом. Але тим самим певною мірою дозволяє глядачам і слухачам лишитися в зоні комфорту – не думати, що лишилося за межами кадру і як це невидиме могло б поміняти їхнє сприйняття цих історій. Разом з тим, як і у випадку робіт Чекменьова, фотограф у цьому проекті лишається мовчазним та уважним спостерігачем, а акт фотографування перестає бути агресивним та уподібнюється до прохання поділитися власним наративом і таким чином допомогти іншим бодай трохи зрозуміти реальність війни.

Зовсім інший підхід до тієї самої тематики можна простежити в згаданому вище фоторепортажі журналу «Time» про реабілітацію поранених

¹¹⁹ Яковленко К. Зображуючи війну: воєнна фотографія та маніпуляція пам'яттю.

військових. Він виконаний за класичними принципами побудови таких історій: сюжетність, динаміка, відстороненість погляду. Це іноземне видання, а супровідний текст сфокусований на «ціні війни» та містить критику обох сторін конфлікту, тож візуальних обмежень у подачі такого матеріалу немає. В цьому матеріалі помітна інша крайність дегероїзації: герої світлин зображені жертвами політичних ігор, апріорі несвідомими свого вибору, засліпленими патріотизмом. Про це свідчить текст та супровідні підписи: «Болюча реальність реабілітації після двох років конфлікту», – так звучить «лід» статті. У цих фотографіях простежується класичне об'єктно-суб'єктне відношення героя та автора. Так, наприклад, на деяких фотографіях зображені паралізовані люди з пошкодженням мозку – чи давали, скажімо, рідні цієї особи дозвіл на зйомку? Поранених на цих фотографіях буквально зображують у чийхось руках: так, на одній із світлин боєць простує на милицях до когось, хто простягає до нього руки, лікарка тримає безтямного бійця за руки, медбрат підтримує солдата, що заново вчиться ходити (Додаток 18)¹²⁰.

Один із найбільших пробілів у візуально-образній системі репрезентації війни на Донбасі – це образ протилежної сторони конфлікту. Героїзація «своїх» спричинила також уніфікацію «ворога», його знеособлення та представлення, як єдиної монолітної сили (згадаймо розмірковування Лойка про «абсолютне зло»). А інформація про присутність російських військ на Сході утвердила сприйняття конфлікту як суто міжнародного й таким чином спростила його – за дужками часто лишається участь проросійськи налаштованих українських громадян. Тим часом українські ЗМІ, хоч і говорять відкрито про «війну Росії проти України» здебільшого називають протилежну сторону «підтримуваними Росією сепаратистами» або «бойовиками» (за умови існування внутрішнього редакційного стандарту та дотримання його). Однак їхній візуальний образ

¹²⁰ Shuster S. Ukraine's Injured War Veterans and the Price of Independence.

походить, передусім, з образу подій на Донбасі навесні-влітку 2014 року – це озброєні чоловіки в балаклавах, обов’язково – з георгіївською стрічною. Специфіка тодішніх заворушень на Сході, яку активно підхопили фоторепортери, полягала також у тому, що сепаратисти відтворили псевдорадянські візуальні шаблони. Навіть макабричний «парад» полонених у Донецьку фактично відтворював марш полонених німців у Москві, пригадує один із фотографів, який працював на окупованих територіях Донбасу, репортер «Нової газети» Євгеній Фельдман: «Сепаратисти зробили усе, щоб викликати з глибини свідомості історичну пам’ять про полонених німецьких солдатів, яких вели по Москві: в Донецьку за українцями так само пустили поливальні машини. Ці історичні асоціації збіглися з агресивною реакцією нечисленного натовпу: полонених закидали борошном і пляшками, і конвоїри – в тому числі жінки – навіть захищали їх від містян»¹²¹.

Утім, після утворення «республік», активне документування подій на цих територіях, за винятком самої війни, припиняється. Доступ до окупованих міст перешкоджають обидві сторони конфлікту, а акредитація, як зазначають журналісти, допомагає в спілкуванні як з сепаратистами, так і з українськими військовими далеко не завжди. Більше того, як вже нині засвідчила згадана дискусія стосовно акредитації в «республіках», не всі українські медіа вважають за потрібне висвітлювати події на цих територіях та давати слово іншій стороні конфлікту. В результаті джерелом інформації та нечисленних образів як мешканців окупованих територій, так і тих, хто воює проти українських військових, стали, насамперед, іноземні, зокрема, незалежні російські, журналісти.

Прикметно, що за пошуковим запитом «сепаратист» – практично однакова кількість зображень озброєних чоловіків та мирних мешканців, які

¹²¹ Петров А. Евгений Фельдман: «Я понял разные правды, увидел их и почувствовал» [Електронний ресурс] / Антон Петров. – 2014. – Режим доступу до ресурсу: <https://birdinflight.com/ru/vdohnovlenie/opyt/evgenij-feldman-ya-ponyal-raznye-pravdy-uvidel-ih-i-pochuvstvoval.html>.

позують з прапорами Росії або «ДНР» (ці фото як зроблені на мітингах, так і, вочевидь, знайдені в соцмережах). Тобто, «ворог» – це будь-хто, хто носить ворожі символи та підтримує проросійську, сепаратистську позицію – незалежно від того, має він чи вона на собі зброю чи ні. Також образи українських військових та сепаратистів подекуди мають спільний атрибут – ікони. Однак, в одному випадку їх, як правило, знімають, щоб вказати на духовні запити солдатів, а в другому – в іронічному ключі, позиціонуючи релігійність як частину проросійської ідеології (так, на цих світлинах «бойовики» тримають їх перед собою) (Додаток 19). Окрім того, в репрезентації «ворога» набагато частіше, ніж у репрезентації української армії, зустрічаються жінки (про що ще йтиметься далі).

Загалом, ті рідкісні фоторепортажі, де репрезентовані обидві сторони конфлікту, не демонструють різючої різниці між цими сторонами. Однак вони є доволі рідкісними, й переглядаючи їх, стає зрозуміло, що портрету тих, хто попри перемир'я регулярно обстрілює українські позиції, в українських медіа не існує – адже він виглядав би так само, як портрет тих, кого обстрілюють. Звісно, в сепаратистів є популярні лідери, однак вони не єдині, хто воює проти українських військових. До прикладу, фоторепортаж Максима Авдеева з позицій сепаратистів заледве відрізняється від фотографій українських військових – хіба що прапорами¹²². Якраз тут можна звернутися до питання, яке Зонтаг вважала найважливішим стосовно фотографії: яких саме світлин нам не показують? Неможливо побачити в українських ЗМІ фотографію сепаратиста, що відвідує могилу (Додаток 20) – однак з легкістю – в «The Guardian»¹²³. Коли у рядового «ворога» з'являється ім'я (або позивний) й обличчя, не сховане під балаклавою, розмова виходить за межі категорій «абсолютного зла» і починає стосуватись глибинних

¹²² Авдеев М. Перемирие с автоматами в руках [Електронний ресурс] / Максим Авдеев. – 2015. – Режим доступу до ресурсу: <https://meduza.io/galleries/2015/03/05/peremirie-s-avtomatami-v-rukah>.

¹²³ The Guardian. Video raises concerns over Ukraine's treatment of Russian prisoners [Електронний ресурс] / The Guardian. – 2015. – Режим доступу до ресурсу: <http://www.theguardian.com/world/2015/may/20/ukraine-russia-pow-video-war-crimes>.

процесів, які стоять за війною – часом занадто складних, часом незручних. Ідеться, звісно, не про жалість чи симпатію до «ворога». Такі фотографії змушують задуматися про мотивацію іншої сторони – важко вбачати уособлення темної сили в чоловікові, що голить голову. Однак також ці кадри нагадують про банальність зла: такі самі люди, як «ми» (принаймні, на перший погляд), вбивають, катують або утримують інших у полоні. Парадоксально, але це якраз спантеличує найбільше: чим «вони» керовані, якщо не своєю жакливою сутністю? І якщо немає ніяких очевидних рис, які б відрізняли «нас» від «них», як себе убезпечити?

У цьому контексті окремо постає образ російських найманих військових на Донбасі. Насправді, він набагато більш подібний до образу українських військових – схожа форма, відсутність виразної – гротескної – символіки. Характерний також кадр солдатів на танку – під російським триколом. Цей «ворог» німий і практично невидимий, адже інша сторона не визнає його існування, а значить, з'являтися в просторі публічних висловлювань йому заборонено. Він набагато більш подібний до інструмента, що виконує накази, ніж до прихильника ідеї Новоросії. Саме тому персоналізація в представленні цих військових у новинарських та менших медіа зведена до мінімуму – наприклад, їх часто зображують зі спини (Додаток 21). І саме тому фото та інтерв'ю з полоненими російськими військовими, опубліковане в російській незалежній «Новой газете» справило на читачів та глядачів таке враження: «вороги» несподівано отримали втілення та виявилися не машинами для вбивства, а розгубленими, фізично вразливими людьми, від котрих відмовилась держава, яка відправила їх на війну: «Павле! Ви можете зайти до них [до посольства Росії] і попросити провідати мене?», – запитує один із полонених наприкінці інтерв'ю¹²⁴. Цей образ, як і у випадку з фотографіями Хусейна в лікарні, став частиною біополітики. Так, наприклад, відео розмови з полоненими на своїй сторінці в

¹²⁴ Каныгин П. «Приказа применять оружие не было» [Електронний ресурс] / Павел Каныгин. – 2015. – Режим доступу до ресурсу: <http://www.novayagazeta.ru/politics/68506.html>.

Facebook розмістив народний депутат України Антон Геращенко, назвавши його доказом присутності російських військових на Донбасі, й доставши, разом з тим, закиди щодо порушення Женевської конвенції, яка передбачає певну етику щодо публічності полонених¹²⁵.

2.2. Портрет переселенців та мешканців «республік»: страх, іншування, пропаганда

Неоднозначність військового конфлікту на сході України, використовувана як пропагандою, так і контрпропагандою, зумовила, як вже було сказано, поляризацію суспільства. Різко посилилася стигматизація мешканців східних регіонів: як тих, що виїхали, так і тих, хто стали вимушеними переселенцями. У порушенні конфліктної чутливості в матеріалах українських ЗМІ, згаданій в попередньому розділі, відчувається парадокс: з одного боку, українські військові воюють з «російськими найманцями», а війна триває «з Росією», а з іншого, з тону та лексики матеріалів видається, що «зомбоване» (згадаймо поширене означення «ватники») та пасивне населення цих територій і не варте того, щоб його звільняти й водночас – саме воно несе значну частку відповідальності за те, що відбувається (тут часто вказують також на низку стереотипних відмінностей від «решти українців», зумовлених нібито історією розвитку регіону). Спротив, який проукраїнські активісти чинили на цих територіях, лишився набагато менш помітним, ніж акції під російськими прапорами, зокрема, у фоторепортажах з подій весни-літа 2014 року. Більше того, низка стереотипів про принципову відмінність мешканців Донбасу та Криму легітимізуються через офіційний дискурс. Так, наприклад, у новому виданні шкільного підручника з історії, рекомендованого Міністерством освіти вказано, що Євромайдан відбувався в усіх областях України за винятком

¹²⁵ The Guardian. Video raises concerns over Ukraine's treatment of Russian prisoners [Електронний ресурс] / The Guardian. – 2015. – Режим доступу до ресурсу: <http://www.theguardian.com/world/2015/may/20/ukraine-russia-pow-video-war-crimes>.

Луганської, Донецької та Криму. Міносвіти зняло гриф із посібника після реакції активістів цих самих територій¹²⁶.

Висвітлення заворушень та початку окупації на сході України, доповнене слабкою комунікацією між регіонами країни, спричинило хвилю страху та агресії до вимушених переселенців. Переселенці зазнають дискримінації в низці правових аспектів. Окрім того, ЗМІ застосовує щодо них мову ворожнечі, найлегша й найпоширеніша форма якої полягає, наприклад, у називанні переселенців «біженцями» – тобто тими, хто шукає притулку в іншій країні. Журналіст та правозахисник Максим Буткевич розповідає, що співробітники Ресурсного центру допомоги вимушеним переселенцям фіксують дискримінаційну чи ксенофобну тональність з боку суспільства: «ми вас тут не хочемо», «в нас інша культура» тощо. «Власне, ми зіткнулися з тим, що це давня добра матриця, яка зазвичай застосовувалася до іноземних етнічних груп, або до етнічних меншин, чи до біженців в цілій низці країн. Тут вона працює щодо громадян і громадянок України: «Вони приїхали до нас». Тобто, одразу йде розмежування з втратою відчуття, що це наші співгромадяни і співгромадянки. «Вони не вчать нашу мову», «вони забирають робочі місця і місця в дитячих садках», «вони більш схильні до криміналу, ніж ми» [...] І ці настрої час від часу відображалися в ЗМІ, створюючи зачароване коло, коли медіа не просто відображає, а й підживлює ці думки», – розповідає він¹²⁷. Також поширені негативні узагальнення на кшталт: «Біженці на Закарпатті вимагають нові російські школи». Власне, саме правозахисні організації часто ініціюють локальні візуальні проекти, спрямовані на розпізнавання в аббревіатурі «ВПО (внутрішньо переміщені особи)» та абстрактних «переселенцях»

¹²⁶ Куликов А. Міносвіти зняло гриф зі скандального посібника з історії [Електронний ресурс] / А. Куликов, Т. Трошинська – Режим доступу до ресурсу: <http://hromadskeradio.org/programs/kyiv-donbas/minosvity-znyalo-gryf-zi-skandalnogo-posibnyka-z-istoriyi>.

¹²⁷ Виртосу І. Рік потому, або Я – не переселенець, я – людина [Електронний ресурс] / Ірина Виртосу. – 2015. – Режим доступу до ресурсу: <http://life.pravda.com.ua/society/2015/05/24/194334/>.

особистостей з індивідуальною історією¹²⁸. Однак їх небагато, що, ймовірно, є симптомом того, що здебільшого переселенці, кількість яких нині складає понад півтора мільйони, та їхні історії лишаються напіввидимими як для держави, так і для суспільства – як це буквально відтворено в соціальній кампанії, покликаній звернути увагу на обмеження виборчих прав внутрішньо переміщених осіб (Додаток 22).

Утім, згодом на противагу матеріалам, автори яких свідомо чи несвідомо використовують мову ворожнечі, в медіа з'явилися «історії успіху» переселенців – матеріали про людей, які започаткували справу на новому місці тощо, соціальна реклама, де зображені люди, яким вдалося розпочати нове життя в іншому місці. Значний внесок у допомогу переселенцями та спростування упереджень щодо них зробив київський «Театр переселенця», який працює насамперед зі свідченнями своїх героїв. Прикметно, що в ілюстраціях на новинарських ресурсах, поміж численних зображень людей з валізами, помітно присутній образ активних переселенців, що представляють проукраїнську позицію: на багатьох фотографіях вони зображені з плакатами «Донбас – це Україна».

Утім, хоч медіа й відійшли від агресивної позиції стосовно переселенців, їхня віктимізація на мовному рівні, все ж, присутня, особливо, коли сюжети або репортажі стосуються дітей. Так, наприклад, герої репортажу українського фотографа Сергія Коровайного з дитячого табору для дітей, що виїхали з зони бойових дій, нічим не відрізняються від своїх ровесників із інших міст. Образ жертви створює якраз супровідний текст: «[...] Вони грали в стандартні табірні ігри, в них були звичайні дитячі пустощі – одразу й не скажеш, що за плечима в дітей повністю зруйнований життєвий порядок, втрата дому, а часто також – залпи снарядів та смерть близьких»¹²⁹. Візуальний образ переселенця в одній з нечисленних

¹²⁸ Виртосу І. Рік потому, або Я – не переселенець, я – людина.

¹²⁹ Чужа Ю. Лесная застава: Лагерь для детей переселенцев в истории Сергея Коровайного [Електронний ресурс] / Юлия Чужа. – 2015. – Режим доступу до ресурсу:

соціальних реклам, утверджує ідею про те, що війна трагічним чином розщеплює ідентичність переселенців, разом із домом начебто позбавляючи їх самих себе. Так, наприклад, на плакатах іншої кампанії з підтримки переселенців дівчина дивиться на своє відображення в дзеркалі, де вона, вочевидь – бездомна (Додаток 23). У ролику тієї ж кампанії «нормальне» відображення героїні з жахом дивиться услід «новій» переселенці, яка поспіхом вибігає з квартири. Концентруючись на непоправності втрати, глибині травми, переселенцям неначе відмовляють у праві та здатності її подолати.

У цьому контексті цікаво поглянути, як самі переселенці репрезентують цю травму – і себе через неї. Наприкінці минулого в галереї фонду «Ізоляція», який вже близько двох років працює в Києві, відбулася виставка «Відновлення пам'яті», яку ініціювали та в якій взяли участь художники-переселенці з Криму та Донбасу. Основним медіумом, до якого вони звернулись, стала фотографія. Так, Еміне Зіятдінова, серед іншого, експонує світлини з особистого архіву. Юлія Полуніна-Бут відтворює елемент втраченого дому – завісу, яка складається з фрагментів фотографій її життя до анексії. Фотографія як засіб стає метафорою. Наприклад, Лія Достлєва створила кільканадцятиметрове паперове полотно з обрисами чужих родинних фото – художниця перемальовувала їх через копіювальний папір, створюючи таким чином «безкінечну групову фотографію без облич». «Це така сублімація. Пам'ять нібито є, але ти не можеш знайти на цих фотографіях нічого забутого тобою», – пояснює вона. Схожий метод використовує Андрій Достлєв¹³⁰. Він спробував заново створити власний родинний архів, що лишився в Донецьку за допомогою матеріалів та світлин інших людей. Наприклад, «жінка на фотографії з ризької барахолки» нагадує

<https://birdinflight.com/ru/reportaj/lesnaya-zastava-lager-dlya-detej-pereselentsev-v-istorii-sergeya-korovajnego.html>.

¹³⁰ Думан В. Митці-переселенці про втрати: Більше в Донецьк ми не повернемось ніколи [Електронний ресурс] / Васирина Думан. – 2016. – Режим доступу до ресурсу: <http://life.pravda.com.ua/culture/2016/02/4/207664/>.

авторові, як виглядала його бабуса 30-річною. Таким чином художники репрезентують свій розрив із місцем через відчуття незворотної втрати пам'яті та образів. Вони, переселенці, самі стали носіями своєї пам'яті про місця, до яких втрачено доступ, або, радше носіями *пам'яті про спогади*, які неможливо повернути. Заново створені артефакти й архіви – це опір вимушеному забуттю, ностальгія за речами, які досі не надто важили або навіть викликали дискомфорт, відчайдушна спроба відбудувати себе, наперед знаючи, що це неможливо, адже спогади, як і фотографії, сингулярні.

Саме ця оберненість у минуле, на думку Ольги Балашової, якраз найбільше утворює образ переселенця як жертви, а значить – уніфікує його: «[...] Саме так трактують переселенців автори проекту. Це люди, яким немає куди вертатися, більше ніде шукати свій дім і свою історію. [...] Всі індивідуальні голоси на цій виставці зливаються в один хор, що розповідає про болючу втрату фрагменту пам'яті, а значить, і частини себе. А ось головні питання, що цікавлять усіх – як впоратися з цією втратою й де шукати для цього сили (відповіді на які насправді можуть дати лише носії цього страшного й дійсно дуже суб'єктивного досвіду) – на жаль, лишаються винесеними за дужки»¹³¹.

Ситуація з тими, хто лишився окупованих територіях, складніша. Загалом про життя «республік» відомо доволі мало. А питання: «Чому «вони» не виїхали?», відповідь на яке з перспективи жителів мирних регіонів рідко коли буває очевидною, зумовлює недовіру до тих, хто перебуває в окупації. Проаналізувавши репортажі з захоплених міст, можна виділити декілька підходів до їхньої репрезентації: у першому випадку фотограф продовжує відтворювати образ істеричного неорадянського фіктивного державного утворення або концентрується на тих, хто безпосередньо потерпає від бойових дій, у другому фіксує повсякдення, у третьому –

¹³¹ Балашова О. Без дома, без истории. Память, которую нельзя восстановить [Електронний ресурс] / Ольга Балашова. – 2016. – Режим доступу до ресурсу: <http://life.pravda.com.ua/culture/2016/02/18/208237/>.

намагається створити певний синтез перших двох підходів. Таке розмежування оптик можна простежити на прикладі двох дуже різних фільмів про одне й те саме місто – мирне, однак так само, як окуповані міста, оточене війною: це стрічки «Десять секунд» української режисерки Юлії Гончарук та «Маріуполіс» литовського режисера Мантаса Кведаравічюса. Обидва фільми розповідають про початок бойових дій у місті та історії окремих героїв. Однак якщо в першому фільмі суто візуально Маріуполь постає місцем розрухи, сірості, крові й паніки, то в другому маємо набагато більш поетичне зображення міста. Різниця, зрозуміло, закладена в інтенціях кінематографістів: автор «Маріуполіса» збирався туди знімати грецькі поселення та локальну культуру, мимоволі – на тлі вибухів, тим часом, як режисерка «Десяти секунд» вирушила на Схід фільмувати саме війну. Так само інтенції фотографів визначають, наскільки цілісною та збалансованою буде, зрештою, картина. Вихоплюючи та представляючи якусь із кількох зовсім різних реальностей, що перетинаються на окупованих територіях, журналісти, надаючи формально об'єктивні свідчення, лише підтверджують якусь із ілюзій, що існує щодо цих місць та їхніх мешканців. Наприклад, популярним сюжетом фоторепортажів є публічні заходи на підтримку проросійських сепаратистських угруповань: люди з радянською символікою, діти у військовій формі, урочиста демонстрація військової техніки плакати з класичним гаслом «Фашизм не пройде» тощо (Додаток 24). Власне, ті самі фотостоки пропонують здебільшого саме такі образи за запитом «ДНР» або «окупація Донбасу». Як зазначалося в попередньому розділі, ці зображення так само становлять образ «ворога» та живлять упередження стосовно усіх мешканців цих територій. Іноді його прямо транслюють самі фотографи – наприклад, репортаж Сергія Пономарьова з подій весни 2014 на Донбасі називається «Zombieland»¹³². Серію складають моторошні портрети проросійських активістів та дві групові світлини мирних мешканців: на одній

¹³² Ponomarev S. East Ukraine. Zombieland [Електронний ресурс] / Sergey Ponomarev – Режим доступу до ресурсу: http://www.sergeyponomarev.com/#/East_Ukraine._Zombieland/.

жителі Словянська голосують за утворення нової міської ради, на іншій – шахтарі, з брудними обличчями, в холодному зеленуватому світлі заводу, йдуть додому після зміни. Й ті, й інші зображені в своїй масовості, їм відмовлено в індивідуальності, саме вони є «зазомбованими», пасивними, а тому, вочевидь, – окупованими й захопленими. Це свого роду «звинувачення жертви»: з одного боку, є відверто агресивні нападники (проросійські активісти), з іншого – ті, хто і став жертвою їхньої пропаганди, примусу, залякувань, але все одно концептуально є ближчим до homo sacer або «негромадянина», за Азулей, бо мав достатньо сили цьому протистояти.

Загалом якраз ідея не-громадянства доволі точно характеризує способи репрезентації життя на окупованих територіях. Так, наприклад, видання «Kyivpost» публікує репортаж Анастасії Власової з Дня солідарності в Донецьку (нове свято, запроваджене сепаратистською владою), із заголовку якого зрозуміло, що вся сутність свята полягала в продажі дешевих продуктів¹³³. Репортерка фіксує батьків з дітьми, які прийшли подивитись на святковий концерт, та натовп біля яток. Останні світлини могли б стати свідченням дефіциту в «республіці» та активізувати «вимогу негайної дії». Але в тому самому репортажі з'являється портрет чоловіка з прапорцем «ДНР» – неначе на підтвердження свого, а разом – і решти героїв репортажу – «негромадянства» України, опозиції «ми – вони» (попри те, що це єдина фотографія з репортажу, де присутня сепаратистська символіка). Таким чином «вони» нібито «обрали» своєї не-громадянство через недостатній спротив (або через недостатній рівень культури чи критичного мислення, або через російськомовність, або через хибну історію тощо), а значить, опинилися там, де й мають бути – в черзі за вціненою їжею.

Інша розповсюджена, й, на жаль, цілком правдива історія про Донбас – це історія обстрілів, руйнувань та вбивств, героями яких найчастіше стають

¹³³ Vlasova A. Donetsk residents celebrate Solidarity Day with cheap food [Електронний ресурс] / Anastasiia Vlasova. – 2014. – Режим доступу до ресурсу: <http://www.kyivpost.com/photo/?id=375756>.

літні люди та діти, як найбільш вразливі люди. Рідше, втім, показують іншу сторону цього сюжету – як зовсім поряд з дуже відчутною війною, бідуванням та переховуваннями в бомбосховищах продовжується життя, яке виглядає доволі звичайним. Наприклад, у репортажі Ману Брабо фотографії вбитих під час обстрілів у Донецьку людей ідуть поряд із світлиною традиційних купань на Водохреще – й усі вони зроблені в один і той самий час¹³⁴. Цей дисонанс також детально висвітлює Пьотр Шеломовський: у своїх репортажах він фактично паралельно фіксує війну, виживання та життя. Власне, саме на балансуванні між цими точками й тримаються якомога більш об'єктивні висвітлення подій на окупованих територіях та репрезентація їхніх мешканців. Так, Шеломовський демонструє безіменні могили на околицях міста, поруйновані будинки, сховища, вбитих і поранених, а поміж ними – концерт у філармонії, заняття в боксерському клубі або кінноспортивній школі, дні народження та конкурс бальних танців. «Діти вражають недитячою пластиною, танцюють самбу й джаз. [...] Їхні батьки обговорюють викрійки суконь і купують з яток взуття для танців. Цей конкурс нічим не відрізняється від таких самих конкурсів у Москві, Києві чи Одесі, однак над столом журі висить величезний, на півзали, банер: «Федерація бального танцю Донецької Народної Республіки», – йдеться в підписі до однієї з його світлин¹³⁵. Утім, на самій цій світлині видно лише невелику частину прапора. Шеломовський не дає характеристик своїм героям та не вказує на їхні політичні переконання, натомість показує різні сторони реалій, в яких вони опинилися. На останній фотографії з його серії, опублікованої на сайті «Birdinflight» зображені черги до українських блокпостів, а в авторському коментарі зазначено: «Український уряд робить послідовні кроки для ізоляції буремних регіонів. Не менш, як місяць іде на

¹³⁴ Парфенюк О. Ману Брабо: «Моя цель — пролить свет на происходящее у ворот Европы» [Електронний ресурс] / Оксана Парфенюк. – 2015. – Режим доступу до ресурсу: <https://birdinflight.com/ru/vdohnovlenie/opyt/manu-brabo-moya-tsel-prolit-na-svet-na-proishodyashhee-u-vorot-evropy.html>.

¹³⁵ Шеломовский П. Год под обстрелами: Как живёт мирный Донбасс [Електронний ресурс] / Петр Шеломовский. – 2015. – Режим доступу до ресурсу: <https://birdinflight.com/ru/reportaj/god-pod-obstrelami-kak-zhivet-mirnyy-donbass.html>.

те, щоб отримати пропуск, з яким можна виїхати з непідконтрольних територій, потім – ще доба в черзі на блокпості. [...] Кожен відстоїть своє, а наступного разу двічі подумає, чи варто їхати в Україну»¹³⁶.

Якою, зрештою, *має* бути інтенція фотографа згідно не з запитами аудиторії, яка прагне підтвердити свої стереотипи й страхи, а з професійними страндартами? Так, у Криму, на відміну від Донбасу, протистояння російській агресії та конфлікт усередині суспільства не є очевидними. Там так само легко створити (контр)пропагандистський образ запеклих прибічників країни-агресора, однак глибші процеси змін не помітні на перший погляд. В містах триває звичне життя, принаймні, так було донедавна, доки кримськотатарські активісти не спричинили припинення постачання продуктів та електроенергії з української території на півострів. Тож збалансовану візію анексованого Криму представити важче. Так, фотограф Михайло Мордасов відтворює репресії на півострові метафорично – наприклад, фотографуючи порожнє ліжко викраденого сина кримсько-татарського активіста. Переглядаючи цю серію, стає зрозуміло, наскільки важливим є авторський коментар і водночас, як легко ним маніпулювати. Так, з одного боку, Мордасов фотографує будівлю Меджліса, вказуючи, що кримсько-татарський парламент був вимушений виїхати звідти. З іншого, демонструє кадр, де на ближчому плані зображений розфокусований портрет російського президента на тлі російського прапора, а на дальньому – набережна, підписана, як: «Футболки з Володимиром Путіним користуються великим попитом у Криму». Фотограф повсякчас створює образи, лише опосередковано пов'язані з зображенням (сфотографоване починає свідчити «за» або «проти» мешканців Криму лише через підпис) за допомогою коментарів, визначаючи таким чином сприйняття глядача, та робить невинуваті узагальнення – так само, коли, фотографуючи підлітків на тлі

¹³⁶ Шеломовский П. Год под обстрелами: Как живёт мирный Донбасс.

моря, пише, що «молодь Криму більш критично ставиться до нової російської влади, ніж старше покоління»¹³⁷.

Таким чином як пропаганда, так і контрпропаганда в масових ЗМІ, закріпили образ кримчан, як дещо агресивних, екзальтованих прихильників «приєднання до Росії» – хіба що в українських медіа його врівноважує новостворений образ активних і проукраїнськи налаштованих кримських татар.

Насамкінець розгляньмо, яким чином пропаганда може опосередковано працювати через нішеві медіа. Так, навесні був опублікований англомовний проект «Another Crimea», в якому взяли участь шестеро фотографів із трьох великих агенцій. Публікація викликала обурення деяких українських та російських репортерів через те, що Крим у проекті безумовно позиціонувався цілком законна частина Росії, й ані в інформації про сайт, ані в коментарях самих авторів не було зазначено, що «приєднання» півострова було насильницьким, а проведений референдум не визнала міжнародна спільнота. Більшість опублікованих у проекті історій «аполітичні», як їх описують самі фотографи. Однак одна з них, репортаж Олівії Артур, звертає увагу саме на розбіжності в ідеологічних поглядах мешканців півострова. Фотографиня відшукала та провела певний час із російською, кримсько-татарською та проросійськи налаштованою українською родинами, доповнивши ці історії розділом «Пошук», у якому вона описує не надто вдалі спроби розшукати проукраїнських мешканців Криму – ті, хто все ж висловлює таку позицію, відмовляються брати участь у проекті. Очевидно, що авторка намагалась уникати ідеологічних візуальних елементів, та й взагалі сцен політичного характеру. Так, у серії є кадри, де сім'я святкує отримання російських паспортів у ресторані, однак немає ані сцени

¹³⁷ Сафонов Е. Смена ориентации: Крым в фотографиях Михаила Мордасова [Електронний ресурс] / Евгений Сафонов. – 2015. – Режим доступа до ресурсу: <https://birdinflight.com/ru/vdohnovlenie/fotoproect/smena-orientatsii-krym-v-fotografiiyah-mihaila-mordasova.html>.

отримання, ані зображення самих паспортів. Так само є світлина, де жінка готується до параду до Дня Росії, однак сам захід Артур не показує. Загалом у серії переважають нейтральні сцени побуту та дозвілля. Основну роль грає супровідний наратив – пряма мова самих героїв, – і серія видалась би доволі об'єктивною, якби не цілковите мовчання фотографині про історію півострова, демографічні пертурбації на ньому в 20 столітті, анексію та репресії.

2.3. Жінки та війна: практики чекання, обслуговування й співпраці

Жінки-військові – ще одна група учасників військового конфлікту на сході України, репрезентація якої пов'язана з дискримінацією та упередженнями як на мовному, так і на візуальному рівнях. Образи, які продукують медіа, зумовлені гендерною нерівністю як такою й транслують класичні патріархальні погляди на роль жінки в суспільстві, що робить невидимими практичний досвід та участь жінок у війні на Донбасі та проблему порушення їхніх прав – так, жінкам досі заборонено обіймати низку посад (здебільшого – керівних), а значить, працюючи на фронті, вони позбавлені соціальних виплат та пільг. Із перебігом війни українське суспільство та медіа вимушені змінити бачення жінок не лише як жертв конфлікту, але й як повноправних учасниць розв'язання конфліктів на рівні з чоловіками, задекларованих багатьма міжнародними документами. Як зазначає Єлена Дудко, посилаючись на Сваті Парашар, «зображення чоловіків лише як солдатів, а жінок – як жертв сприяє посиленню воєнних міфів». «Жінки, які воюють потім сприймаються як щось виняткове, їх насильство часто пов'язується не з політичними причинами, а з патріархальними маніпуляціями (на думку деяких феміністок) чи навіть з персональними проблемами (на думку більшої частини суспільства). Яскравим прикладом цього у даному контексті є спалах палких дискусій в Інтернет-просторі щодо Надії Савченко після того, як вона була взята під варту у Росії. Так, похід жінки на війну часто коментувався як щось

«неприродне», «нездорове», пов'язане з «сексуальною незадоволеністю», що значно рідше можна почути з приводу чоловіків на війні», – зауважує Дудко¹³⁸. Вона також додає, що зображення жінок-військових «часто супроводжується досить суперечливими наративами». Дудко вказує, що в промовах політиків та сама Надія Савченко постає водночас як захисниця, жертва та національний символ¹³⁹. Політику викривлення та невидимість жінок на війні можна прослідкувати на інших історичних прикладах, пише Володимир Карпов: «Це конструювання міфу про «жінок руїн», який викривлював роль жінок у післявоєнному повстанні Німеччини. Це образи жінок у сталінському кіно. Й це вибіркове висвітлення в ЗМІ боротьби курдських жінок, гламуризація курдських батальйонів і майже повне ігнорування їхніх політичних вимог. Це Друга світова війні й 800 тисяч радянських жінок, мобілізованих на фронт, таких необхідних на той момент, а потім витертих «політикою пам'яті» й не визнаних як героїнь на рівні з чоловіками»¹⁴⁰.

«Із зображеного в медіа [...] бачимо, що традиційні гендерні ролі мають тенденцію відтворюватися також і на війні: чоловіки – захисники, жінки – ті, яких захищають», – йдеться в соціологічному дослідженні «Невидимий батальйон», присвяченого участі жінок у військових діях на Сході. Авторки виділяються три основні образи жінки-військової, представлені в медіа: «турботлива помічниця», «революціонерка» й «жінка-воїн»¹⁴¹. В першому випадку це жінки, що виконують не бойові завдання, в другому – ті учасниці бойових дій, чия діяльність має революційний та інноваційний характер. У третьому випадку це «образ солдатки, що воює на

¹³⁸ Дудко С. Гендерована війна: феміністичний аналіз [Електронний ресурс] / Єлена Дудко. – 2014. – Режим доступу до ресурсу: <http://commons.com.ua/genderovana-vijna/>.

¹³⁹ Там само.

¹⁴⁰ Карпов В. Политика искажения роли женщин в военно-политических событиях (на примере изображения в СМИ Евромайдана и войны на востоке Украины) / Владимир Карпов. // Я. – 2015. – №27. – С. 10–14.

¹⁴¹ «Невидимий батальйон»: участь жінок у військових діях в АТО [Електронний ресурс] / М.Берлінська, Т. Марценюк, А. Квіт, Г. Гриценко. – 2015. – Режим доступу до ресурсу: uwf.kiev.ua/files/Nevydimiy_batalion.pdf.

рівні з чоловіками», однак навіть до цього образу, як зазначають дослідниці, журналісти намагаються додати елемент жіночності – наприклад, показують розмову з дітьми по телефону, вказують, що жінка «щодня приділяє п'ять хвилин для патріотичного манікюру, і при цьому встигає рити окопи й носити снаряди» тощо¹⁴². Результати дослідження «Невидимий батальйон» свідчать, що віктимізація жінок у медіа є мінімальною. Разом із тим образ жінки на війні здебільшого є романтизованим, зазначають експертки, й такі проблеми, як посттравматичний синдром, труднощі з реінтеграцією, відсутність належної форми, засобів гігієни та гінекологічного обслуговування часто замовчують. Більше того, в образі жінок на війні з'являється те, що ми би назвали «фантазуванням про невидимий досвід», медіумом якого стає, як правило, фотографія. Ідеться, насамперед, про об'єктивацію жінок, акцентування на їхній сексуальності: «Жіноча [тілесність, а саме – певний продукт, що її відтворює: соціальна реклама, календар, плакат тощо] зашпилюється на стіну, перетворюється на військовий атрибут, такий самий засіб забезпечення, як бронежилети чи медикаменти [...]»¹⁴³. Чи не найвідомішим прикладом є пін-ап календар¹⁴⁴, створений «для підтримки українських солдатів», автор якого, попри численні звинувачення в сексизмі, провів успішну кампанію зі збору коштів на календар¹⁴⁵. Такі ініціативи, разом з тим, надходять часом і від самих жінок, отже упередження транслиують не лише чоловіки. Наприклад, учасниці Асоціації волонтерів, які постачають на фронт аптечки, випустили пін-ап інструкції для них, у яких знялися самі. Потреба в них зумовлена, як зазначають авторки проекту, нездатністю чоловіків-військових належно сприймати інформацію: «Всі ми знаємо, як чоловіки читають інструкції до

¹⁴² Олійник Є. Жінка на війні: фантазії про невидимий досвід [Електронний ресурс] / Євгенія Олійник. – 2015. – Режим доступу до ресурсу: <http://www.korydor.in.ua/ua/equality/zhinka-na-vijni-fantaziyi-pro-nevydimij-dosvid.html>.

¹⁴³ Там само.

¹⁴⁴ Military Pin Up Girls Calendar 2016 [Електронний ресурс] – Режим доступу до ресурсу: <https://www.kickstarter.com/projects/2099097274/military-pin-up-girls-calendar-2016>.

¹⁴⁵ Ibid.

застосування медпрепаратів і тим більше до таких засобів, як биндаж. Наші інструкції вони точно не обійдуть увагою», – каже одна з волонтерок¹⁴⁶.

Образ жінки-військової так само часто вибудований на опозиції «героїня – людина». Однак остання частина практично завжди є чітко регламентованою низкою традиційних жіночих гендерних ролей. Участь жінки у війні досі викликає дискусії – як правило, на рівні обговорення їхнього права та здатності воювати, а тому в них завжди апелюють до фізіології жінки, зокрема, питань материнства. Тому самі факти участі жінок у військовому конфлікті значно ускладнюють усталену жіночу ідентичність. Це викликає «дисонанс – і його треба компенсувати, переконавши, що позбавитися від традиційних гендерних очікувань не вдасться навіть у біндажі»¹⁴⁷. Так, наприклад, соціальний фотопроєкт «Якби не війна» демонструє портрети жінок-військових у вечірніх сукнях і зі зброєю в руках (Додаток 25). «Мета цього блоку – показати Героїв такими, які вони є. Без вигаданих історій і сюжетів. Хоча на фото ви не побачите їх в камуфляжі, на передовій, змученими і втомленими. Це єдине, що ми дозволили собі змінити. Бо дійсно, хотіли, щоб ці розкішні жінки хоч на декілька годин відчули себе по-іншому. Бо знаємо, що за останні два роки вони не так часто одягали сукні. А ці гарні вбрання так личать їм!» – йдеться в описі проєкту¹⁴⁸. «Справжність» героїнь, на думку авторів, не може бути пов'язана з тим образом, у якому вони перебувають останні два роки, а значить, щоб справді їх побачити, потрібно повернути їм «жіночність». Прикметно, що в однойменній чоловічій версії проєкту військові зображені в двох іпостасях: на передньому плані – як солдати, на задньому – як ті, ким вони були або є в мирному житті: агрономами, стоматологами, художниками-реставраторами

¹⁴⁶ Українська правда. Життя. "Феї аптечок" випустили листівки-інструкції для бійців АТО [Електронний ресурс] / Українська правда. Життя – Режим доступу до ресурсу: <http://life.pravda.com.ua/society/2014/12/29/186763/>.

¹⁴⁷ Олійник Є. Жінка на війні: фантазії про невидимий досвід.

¹⁴⁸ Українська правда. Життя. "Якби не війна". Фотопроєкт про українських жінок-воїнів [Електронний ресурс] / Українська правда. Життя. – 2016. – Режим доступу до ресурсу: <http://life.pravda.com.ua/society/2016/03/9/209129/>.

тощо¹⁴⁹. Обидва проекти стверджують: війна протистоїть звичним людським практикам, а репрезентація її учасників вимагає виявлення їхньої «справжньої», «мирної» сутності. Тільки якщо для чоловіків вона пов'язана з іншим різновидом практик, з професією, то для жінок, насамперед – із зовнішністю.

Як було зазначено вище, образ жінок-сепаратисток як активних учасниць бойових дій представлено ширше. Так, серед фоторепортажів багато зображень проросійських солдаток у екіпіруванні та зі зброєю. Втім, стереотип про «справжню сутність» жінки так само присутній у риторичі медіа обох сторін. «Донбаські дівчата брали активну участь у боях за Донецький аеропорт, у операціях під Лисичанськом і Дебальцево, відстоювали кордони в околицях Слов'янська, Луганська, Горлівки. Жінки навіть на передовій намагаються лишатися жінками», – пише російський пропагандистський ресурс у статті до Міжнародного жіночого дня, проілюстрованій зображенням «ополченки», яка фарбує вії в окопі¹⁵⁰. Або ведуча одного з проросійських телеканалів коментує сюжет про конкурс краси «Міс ДНР»: «Дівчата з ополчення вбрали вечірні сукні, показавши, що їхня найголовніша зброя, все-таки, краса». Українська служба «Радіо Свобода» ілюструє фотографією з цього самого конкурсу колонку про солдаток «ЛНР» (де дописувачка фактично описує їх, як повій – теж поширений здебільшого в регіональних та табloidних виданнях образ сепаратистки)¹⁵¹.

Ще один варіант трансформації образу жінки-військової під впливом стереотипів – це зображення її воєнізованою «берегинею». Так, наприклад, на одному з плакатів проекту «Ukraine. Total Recall» зображена жінка в

¹⁴⁹ Обозреватель. Українські волонтери створили фотопроєкт "Якби не війна" [Електронний ресурс] / Обозреватель – Режим доступу до ресурсу: <http://ukr.obozrevatel.com/society/34870-ukrainski-volonteri-stvorili-fotoproekt-yakbi-ne-vijna/photo-2.htm>.

¹⁵⁰ Военное обозрение. 8 марта. Самый лучший день! [Електронний ресурс] / Военное обозрение. – 2015. – Режим доступу до ресурсу: <http://topwar.ru/page,1,2,70499-8-marta-samyu-luchshiy-den.html>.

¹⁵¹ Викторова Я. «Женщины-военные» и группировка «ЛНР» [Електронний ресурс] / Яна Викторова. – 2015. – Режим доступу до ресурсу: <http://www.radiosvoboda.org/content/article/27403133.html>.

традиційному строї й камуфляжі (Додаток 26). Підпис на постері, утім, звучить, як: «Україна – захисник [а не захисниця] Європи». Таким чином на мовному рівні функція захисту лишається апріорі закріпленою за чоловіком, навіть якщо її символізує жінка.

Разом з тим, неупереджена репрезентація, як протидія сексистським та патріархальним образам, також існує. Ініціатором одного з таких нейтральних фотопроєктів цього року стало, як це не парадоксально, Міністерство оборони – там виставили портрети жінок-військових, деякі з яких, власне, воюють на Сході всупереч директивам відомства¹⁵². Окрім того, одним із результатів дослідження «Невидимий батальйон» став календар із портретами солдаток-учасниць опитування, який пропонує альтернативну описаному в дослідження репрезентацію¹⁵³. Загалом ілюстрації до статей та новин про жінок в армії також радше нейтральні, а сюжетні шаблони спільні з фотографіями, героями яких виступають чоловіки-військові (наприклад, світлини з тваринами). Отже, між фотографічними документуванням та художнім представленням жіночого досвіду на війні в українських медіа існує конфлікт: перше спростовує упередження щодо жінок-військових (навіть якщо на мовному рівні усе відбувається навпаки), друге утверджує наявні стереотипи.

Говорячи про образ жінки в контексті війни, варто також згадати про образ матерів або дружин військових. Найпоширеніший варіант такого образу в масових медіа – це сцени зустрічей солдатів, які повернулися з фронту. У фокусі цих репортажів стають здебільшого не самі солдати, а сім'ї, які на них чекали. Обличчя матері, дружини або дівчини, напівприховане за плечем солдата – так виглядає типовий кадр таких сюжетів (Додаток 27).

¹⁵² Новинарня. Фотовиставка “Жінки в ЗСУ” у стінах Міноборони: “оксюморон” і спосіб впливу на генералів [Електронний ресурс] / Новинарня. – 2016. – Режим доступу до ресурсу: <http://novynarnia.com/2016/03/08/fotovistavka-zhinki-v-zsu-u-stinah-minoboroni-oksyumoron-i-sposib-vplivu-na-generaliv/>.

¹⁵³ Womo. Фотопроєкт: Невидимый батальон [Електронний ресурс] / Womo – Режим доступу до ресурсу: <http://womo.com.ua/fotoproekt-nevidimyiy-batalon/>.

Такий образ також працює на протиставлення «герой – людина» та відповідає певним гендерним упередженням: чоловік-герой не повинен проявляти емоції, а глядач бачити їх – емоційність властива жінкам. Загалом образ «жінок, які чекають» в українських медіа доволі одноманітний – практично завжди пов'язаний із пасивною позицією, транслює ідею страждання в ім'я вищої мети та повсякчас прямо або опосередковано відсилає до традиційної української культури. Так, у проекті «Листи на фронт», який публікує фотографії жінок в традиційних українських костюмах, беруть участь дружини, матері та сестри чоловіків, що воюють на сході України¹⁵⁴. Стилістика світлин нагадує вже згаданий проект «Ukraine. TotalRecall», який також використовує традиційні жіночі образи, поєднуючи їх з темою війни. В тому ж дусі представлена ще одна версія серії «Якби не війна», присвячена матерям військових¹⁵⁵. На фотографіях вони зображені на тлі старих сільських хат та в національному вбранні (Додаток 28). В деяких жінок у руках – іграшки, зокрема, іграшковий танк. Сини при цьому вбрані у військовому форму й виглядають цілком по-сучасному. Оригінальне зображення чекання як суто жіночої практики пропонує фотографія Анастасія Тейлор-Лінд. Вона створила мультимедійний проект «Stay», в якому демонструє кількахвилинні відео з жінками, чоловіки яких воюють з обох сторін¹⁵⁶. Відео нагадує фотографії – жінки немовби застигли в кадрі – та супроводжується окремою аудіодоріжкою, що відтворює повсякдення героїнь та звук приймача або телевізора, в якому мовлять про ситуацію на фронті. Прикметно, що в проекті відсутній будь-який наратив, крім описового – таким чином фотографія уніфікує жіночі історії, залишаючи їм роль пасивних спостерігачок, безсилих перед війною.

¹⁵⁴ Листи на фронт [Електронний ресурс] – Режим доступу до ресурсу: <http://www.lystynafront.com/#!/cvs1>.

¹⁵⁵ Українська правда. Життя. Фотопроект "Якби не війна" показав 12 історій про материнську любов і подвиг [Електронний ресурс] / Українська правда. Життя. – 2016. – Режим доступу до ресурсу: <http://life.pravda.com.ua/society/2016/05/9/212051/>.

¹⁵⁶ Taylor_Lind A. Stay [Електронний ресурс] / Anastasia Taylor_Lind – Режим доступу до ресурсу: <http://www.anastasiataylorlind.com/stay/>.

ВИСНОВКИ

Візуальний поворот у другій половині 20 століття спричинив переосмислення естетики та помістив візуальні мистецтва в ширший контекст філософських та соціальних досліджень. Так, Гайдеггер писав, що в модерну епоху картина світу більше не означає його зображення, а радше сам світ, який сприймають, як картину. Змінюються стосунки між зображенням і глядачем, зокрема, завдяки втручанню можливості редагування в процес виробництва зображень. В умовах символічного обміну зображення набувають знакової цінності, а нові медіа починають працювати за принципом піднесеного. Травматичні образи виробляються й використовуються спектакулярним суспільством і перетворюються на інструменти ідеології.

Розглянувши механізм впливу фотографії на глядача в роботах Ролана Барта, Єлени Петровської та Сьюзен Зонтаг, ми виокремили дві його складові: зображення й образ, які перебувають у діалектичних стосунках. Перша співвідноситься з свідомим та культурою, друга – з несвідомим та афектом. Ми також з'ясували, що афективний елемент не є суб'єктивним, адже він спричинений певним розривом неперервності фотографії. Як зазначає Петровська: «Ми переживаємо біль дуже індивідуально, але все в нас закликає до того, щоб такі стани міг сприйняти інший».

Для воєнної фотографії спричинення афективного сприйняття є визначальним і перетворюється на функцію. Разом з тим, межі людської чутливості в епоху «медійних війн» визначені насамперед політичним контекстом, тож далеко не всі образи страждань лишаються в історії. Етика репрезентації людських страждань також залежить від того, про громадян якого світу йдеться. Окрім того в цьому питанні масові медіа керуються, як зазначає Зонтаг, критерієм «хорошого смаку», за яким, утім, стоїть, насамперед, прагнення приховати проблеми й страхи, що ставлять під сумнів патріотичну ідеологію.

Дослідивши низку праць, присвячених зображенню страждань і, зокрема, війни, можна сказати, що саме фотографія зберігає найбільший вплив на глядача, в той час, як телебачення та нові медіа вихолощують його здатність реагувати на побачене. «Те, що видається черствістю, можна пояснити нестійкістю уваги, яку телебачення приваблює й притупляє завдяки розмаїттю зображень. Їхній надлишок робить увагу поверховою, мінливою, більш-менш байдужою до змісту. Потік зображень виключає наявність одного привілейованого зображення», – пише Сьюзен Зонтаг.

Із розвитком нових медіа та неминучості чужого погляду, цей погляд перетворився на своєрідну гарантію буття. Таким чином фотографія стала частиною політичних відносин, а саме – біополітики. Розглянувши кілька образів переможених «ворогів» на прикладі американських медіа, ми продемонстрували, як саме це відбувається. Так, наприклад, у статті Соула Ентоні йдеться про заборону публікації світлин мертвого Осамі бен Ладена адміністрацією президента Обами, що, на думку автора, вказує на спробу встановити контроль над насильством, відображення якого на фотографіях суперечить цінностям ліберальної демократії.

Ми також дослідили етичні конфлікти у висвітленні війни з точки зору професійної журналістики та представили альтернативну модель відносин між фотографом та сфотографованою особою, де в класичній моделі перший має домінуючу роль, у той час, як друга повністю позбавлена можливості впливати на власний образ. Так, ми звертаємось до концепції «громадянського контракту фотографії» Аріелли Азулей, імпліцитна етика якого суперечить класичним стандартам медіа. Вона наголошує на рівності прав та ролі фотографа, сфотографованого та глядача. Поняття фотографії в такій парадигмі максимально наближається до поняття громадянства й засноване на політичній, суспільній свідомості та відповідальності всіх учасників «громадянського контракту фотографії», зокрема, глядача.

У роботі обґрунтовано визначеність фотографічного зображення певним політичним дискурсом. Так, Джудіт Батлер наголошує на здатності фотографії до інтерпретації, яка залежить від певної зримої реальності, яку вже встановлено. А Стюарт Холл виділяє новинарський та ідеологічний аспекти означення новин, однак зазначає, що з точки зору реального функціонування медіа різниці між ними практично немає. Аріелла Азулей також визнає важливість інституції, яка легітимізує використання та значення фотографії, та вирізняє два режими функціонування фотографій, що зображують страждання: «твердження жаху» та «вимога негайної дії». Останнє співвідноситься з поняттям відповідальності в «громадянському контракті фотографії», однак перетворення першого на останнє напряду залежить від ідеологічного означення зображення.

Проаналізувавши образи учасників війни на сході України, ми підтвердили, що їхня репрезентація відбувається саме в рамках визначеності панівним дискурсом або – рідше – протистояння йому. На мовному рівні ЗМІ часто порушують правила конфліктної чутливості, поділяючи дійових осіб конфлікту на Схожі на «своїх» і «чужих», попри те, що журналістські стандарти передбачають уникнення суб'єктивних визначень. Так само сформовані візуальні образи «героїв» і «ворогів». Разом з тим, у масових та нішевих медіа вони різняться.

Так, воєнні фоторепортажі, представлені в українських масових ЗМІ, сформували набір візуальних кліше, через які відбувається естетизація війни, та які використовують, як засоби контрпропаганди. Зокрема, це образ «героя-захисника», представлений фотографіями військових з тваринами, дітьми, дитячими малюнками тощо. Також ми виокремили інший різновид героїчного образу українського солдата, пов'язаний із обороною Донецького аеропорту – «кіборг». Він, у свою чергу, позбавлений типових візуальних ознак образу «героя-захисника», які свідчать про людяність, й більше схильний позиціонувати військових як технологізованих надлюдей.

Загалом візуальне представлення українських військових побудоване на опозиції «герой – людина». На протигагу масовим медіа авторські проекти намагаються показати війну з позиції рутини, страху, каліцтва та смерті – табуєваних тем. Окремі автори також роблять спроби протистояти вписуванню смерті в загальний дискурс героїчності. Ми також позначили кілька підходів до репрезентації каліцтва. Так, у популярних соціальних проектах поранених зображають з точки зору образу героя. В основі стратегії авторських проектів – співпраця з героями зйомок, яка дає їм право контролю над своїм образом (за «громадянським контрактом фотографії»). Тим часом низка репортажів, хоч і відмовляється від героїзації, побудована на підпорядкуванні ролі сфотографованого ролі фотографа.

У роботі також розглянуто образ іншої сторони конфлікту на сході України. Проаналізувавши наявний матеріал, ми дійшли висновку, що образ «ворога» здебільшого є уніфікованим та знеособленим, а також охоплює цивільне населення, що підтримує сепаратистські настрої. На нашу думку, відсутність конкретних портретів «ворога» в українських ЗМІ зумовлена, по-перше, тим, що їхня «патріотична» позиція відкидає складність і неоднозначність конфлікту на Донбасі (зокрема, участь у сепаратистських угрупованнях громадян України), по-друге, не допускає жодних спроб урівнення «ворога» та «героя» в образах через їхню очевидну подібність.

Дослідження також звертає увагу на образи інших груп, які беруть участь у бойових діях або мають безпосередній стосунок до конфлікту на Сході, а саме: вимушених переселенців, громадян на окупованих територіях, жінок-військових та жінок-родичок солдатів.

Так, ми виявили, що репрезентація вимушених переселенців із Донбасу відбувається або в категорії ворожості, що є наслідком стигматизації самого регіону, або в категорії віктимізації. Й те, й інше відбувається в ЗМІ радше на мовному рівні. Разом з тим, соціальна реклама повсякчас експлуатує образ «жертви», утверджуючи ідею про певне розщеплення ідентичності

переселенців, відмовляючи їм у праві подолати травму втрати дому. У репрезентації мешканців окупованих територій можна виділити декілька підходів: у першому випадку фотограф продовжує відтворювати образ фіктивного неорадянського державного утворення або концентрується на тих, хто безпосередньо потерпає від бойових дій, у другому фіксує «мирне» повсякдення, у третьому – намагається створити певний синтез перших двох підходів, що, як нам видається, є найбільш конструктивним методом. Окрім того, для образів цієї групи характерне «звинувачення жертви», репрезентація їх як «негромадян».

Дослідивши жіночі образи на війні та в стосунку до неї, ми дійшли висновку, що вони здебільшого побудовані з позиції гендерних упереджень. Так, образ солдаток в ЗМІ транслює патріархальний погляд на роль жінки в суспільстві, зокрема, об'єктивує їх, й таким чином робить невидимими їхню реальну участь у конфлікті та порушення їхніх прав. Так само репрезентація жінок-родичок чоловіків-військових визначена застарілими поглядами на роль жінки в родині й повсякчас відсилає до традиційної української культури.

Підсумовуючи, варто зазначити, що візуальна, а саме фоторепрезентація війни на сході України, попри переважання пропагандистських образів, віддзеркалює процес протистояння соціальних кліше та критичного сприйняття ситуації, що, все ж, свідчить про неоднозначність оптик та відкриває ширше поле для рефлексій.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Андрейців І. Між «своїми» й «чужими» [Електронний ресурс] / Ірина Андрейців. – 2015. – Режим доступу до ресурсу: http://osvita.mediasapiens.ua/monitoring/daily_news/mizh_svoimi_y_chuzhimi/.
2. Аронсон О. Производство искусства в эпоху тотального потребления [Електронний ресурс] / Олег Аронсон. – 2003. – Режим доступу до ресурсу: <http://magazines.russ.ru/km/2003/3/aron.html>.
3. Барт Р. Camera Lucida / Ролан Барт. – Москва: Ad Marginem, 1997. – С. 221.
4. Барт Р. Мифологии / Ролан Барт. – Москва: Академический проект, 2008. – 351 с.
5. Барт Р. Риторика образа / Ролан Барт // Избранные работы: Семиотика. Поэтика / Ролан Барт. – Москва, 1994. – С. 311.
6. Беньямин В. Производство искусства в эпоху его технической воспроизводимости / Вальтер Беньямин. – Москва: Медиум, 1996. – С. 240.
7. Бодрийяр Ж. Под маской войны [Електронний ресурс] / Жан Бодрийяр. – 2003. – Режим доступу до ресурсу: http://magazines.russ.ru/oz/2003/6/2004_1_20.html.
8. Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляция / Ж. Бодрийяр. - [Електроннийресурс]. – Режим доступу: http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/bodr_sim/.
9. Гройс Б. Искусство в эпоху биополитики / Борис Гройс // Политика поэтики / Борис Гройс. – Москва: Ад Маргинем Пресс, 2013. – С. 399.
10. Дебор Г. Общество спектакля / Ги Дебор. – Москва: Логос, 1999. – 224 с.
11. Дудко Є. Гендерована війна: феміністичний аналіз [Електронний ресурс] / Єлена Дудко. – 2014. – Режим доступу до ресурсу: <http://commons.com.ua/genderovana-vijna/>.

- 12.Зонтаг С. Про фотографію / Сьюзен Зонтаг. – Київ: Основи, 2002. – С. 189.
- 13.Зонтаг С. Смотрим на чужие страдания / Сьюзен Зонтаг. – Ад Маргинем Пресс: Москва, 2014. – С. 95.
- 14.Карпов В. Политика искажения роли женщин в военно-политических событиях (на примере изображения в СМИ Евромайдана и войны на востоке Украины) / Владимир Карпов. // Я. – 2015. – №27. – С. 10–14.
- 15.Лаку-Лабарт Ф. Проблематика возвышенного [Электронный ресурс] / Филлип Лаку-Лабарт. – 2009. – Режим доступа до ресурсу: <http://magazines.russ.ru/nlo/2009/95/la6.html>.
- 16.Маклюэн М. Понимание медиа: внешние расширения человека / Маршал Маклюэн. – Москва: Канон-пресс-Ц, 2003. – С. 460.
- 17.«Невидимый батальон»: участь жінок у військових діях в АТО [Электронный ресурс] / М.Берлінська, Т. Марценюк, А. Квіт, Г. Гриценко. – 2015. – Режим доступа до ресурсу: uwf.kiev.ua/files/Nevydymiy_batalion.pdf.
- 18.Петровская Е. Андреас Гурский: вид с "глобальной точки (обо)зрения" [Электронный ресурс] / Елена Петровская. – 2008. – Режим доступа до ресурсу: <http://russ.ru/pole/Andreas-Gurskij-vid-s-global-noj-tochki-obo-zreniya>.
- 19.Петровская Е. Антифотография / Елена Петровская. – Москва: Три квадрата, 2003. – 112 с.
- 20.Петровская Е. Изображение и образ: Елена Петровская о проявлении бессознательного опыта в фотографии [Электронный ресурс] / Елена Петровская. – 2013. – Режим доступа до ресурсу: <http://theoryandpractice.ru/posts/7978-izobrazhenie-i-obraz>.
- 21.Петровская Е. Теория образа / Елена Петровская. – Москва: Российский государственный гуманитарный университет, 2010. – 280 с.
- 22.Почепцов Г. Ги Дебор и его общество спектакля/медиа [Электронный ресурс] / Георгій Почепцов. – 2014. – Режим доступа до ресурсу:

- http://osvita.mediasapiens.ua/ethics/manipulation/gi_debor_i_ego_obschestvo_spektaklyamedia/.
- 23.Почепцов Г. Классические медиатеории: Маршалл Маклюэн [Электронный ресурс] / Георгій Почепцов. – 2013. – Режим доступа до ресурсу:
http://osvita.mediasapiens.ua/ethics/manipulation/klassicheskie_mediateorii_marshall_maklyuen/
- 24.Проскурин О. Постмодернистская война и кризис репрезентации [Электронный ресурс] / Олег Проскурин. – 1999. – Режим доступа до ресурсу: <http://magazines.russ.ru/nz/1999/4/proskur.html>.
- 25.Хеллер Д. Национализм как товар: продавая 9/11 / Дана Хеллер. // Топос. – 2002. – №2. – С. 303-330.
- 26.Anton S. Bin Laden's Death Mask [Электронный ресурс] / Saul Anton. – 2011. – Режим доступа до ресурсу: <http://fillip.ca/content/bin-ladens-death-mask>.
- 27.Azoulay A. The Civil Contract of Photography / Ariella Azoulay. – New York: Zone Books, 2008. – С. 533.
- 28.Butler J. Frames of War: When Is Life Grievable? / Judith Butler. – London, New York: Verso, 2009. – С. 101.
- 29.Hall S. The determinations of news photographs / Stuart Hall // The manufacture of news / Stuart Hall. – London: Constable, 1981. – С. 226-243.
- 30.International Center for Journalists. Case Study: Colombia Digital Manipulation of Photos / International Center for Journalists // Journalism Ethics: The Global Debate / International Center for Journalists., 2009. – С. 55-57.
- 31.Mirzoeff N. Ch.1. What Is Visual Culture? / Nicolas Mirzoeff // An Introduction to Visual Culture / Nicolas Mirzoeff. – London: Routledge, 1999. – С. 3-13.
- 32.Mirzoeff N. Watching Babylon: The war in Iraq and global visual culture / Nicolas Mirzoeff. – New York and London: Routledge, 2005. – С. 13.

33. Mitchell W. What Do Pictures Want? / W. J. T. Mitchell // The Lives and Loves of Images / W. J. T. Mitchell. – Chicago, 2005. – С. 29-56.
34. Mortensen M. When citizen photojournalism sets the news agenda: Neda Agha Soltan as a Web 2.0 icon of post-election unrest in Iran / Mette Mortensen // Global Media and Communication / Mette Mortensen., 2011. – С. 26.
35. NPPA Code of Ethics [Електронний ресурс] – Режим доступу до ресурсу: https://nppa.org/code_of_ethics.
36. Steinmann K. Apparatus, Capture, Trace: Photography and Biopolitics [Електронний ресурс] / Kate Steinmann. – 2011. – Режим доступу до ресурсу: <http://fillip.ca/content/apparatus-capture-trace-photography-and-biopolitics>.
37. Zizek S. Welcome To The Desert Of The Real! / Slavoj Zizek. – London, New York: Verso, 2002. – С. 160.

Список джерел

1. "Воїн. Історія українського війська": фотопроєкт про історію української армії [Електронний ресурс] / Українська правда. Життя. – 2016. – Режим доступу до ресурсу: <http://life.pravda.com.ua/society/2016/01/28/207355/>.
2. "Феї аптечок" випустили листівки-інструкції для бійців АТО [Електронний ресурс] / Українська правда. Життя – Режим доступу до ресурсу: <http://life.pravda.com.ua/society/2014/12/29/186763/>.
3. "Якби не війна". Фотопроєкт про українських жінок-воїнів [Електронний ресурс] / Українська правда. Життя. – 2016. – Режим доступу до ресурсу: <http://life.pravda.com.ua/society/2016/03/9/209129/>.
4. 8 марта. Самый лучший день! [Електронний ресурс] / Военное обозрение. – 2015. – Режим доступу до ресурсу: <http://topwar.ru/page,1,2,70499-8-marta-samyu-luchshiy-den.html>.

5. Авдеев М. Перемирие с автоматами в руках [Электронный ресурс] / Максим Авдеев. – 2015. – Режим доступа до ресурсу: <https://meduza.io/galleries/2015/03/05/peremirie-s-avtomatami-v-rukah>.
6. Бабченко А. Самое мощное оружие России [Электронный ресурс] / Аркадий Бабченко. – 2016. – Режим доступа до ресурсу: <http://nv.ua/ukr/opinion/babchenko/putinska-propaganda-distala-z-ljudej-vsju-mraz-113708.html>.
7. Балаева Т. Киборги. Год спустя [Электронный ресурс] / Тамара Балаева – Режим доступа до ресурсу: <https://focus.ua/long/342852/>.
8. Балашова О. Без дома, без истории. Память, которую нельзя восстановить [Электронный ресурс] / Ольга Балашова. – 2016. – Режим доступа до ресурсу: <http://life.pravda.com.ua/culture/2016/02/18/208237/>.
9. Безп'ятчук Ж. «Подивіться в очі кіборгів. Це сіль вашої землі» – Лойко [Электронный ресурс] / Жанна Безп'ятчук. – 2014. – Режим доступа до ресурсу: <http://www.radiosvoboda.org/content/article/26680089.html>.
10. Викторова Я. «Женщины-военные» и группировка «ЛНР» [Электронный ресурс] / Яна Викторова. – 2015. – Режим доступа до ресурсу: <http://www.radiosvoboda.org/content/article/27403133.html>.
11. Виртосу І. Рік потому, або Я – не переселенець, я – людина [Электронный ресурс] / Ірина Виртосу. – 2015. – Режим доступа до ресурсу: <http://life.pravda.com.ua/society/2015/05/24/194334/>.
12. Гавришова А. "Не киборг" Зоран - о донецком аэропорте, пушечном мясе и всеобщей мобилизации [Электронный ресурс] / Анастасия Гавришова. – 2015. – Режим доступа до ресурсу: <http://nv.ua/publications/ne-kiborg-zoran-o-doneckom-aeroporte-pushechnom-myase-i-vseobshchey-mobilizacii-34731.html>.
13. Думан В. Митці-переселенці про втрати: Більше в Донецьк ми не повернемось ніколи [Электронный ресурс] / Василина Думан. – 2016. – Режим доступа до ресурсу: <http://life.pravda.com.ua/culture/2016/02/4/207664/>.

- 14.Звернення Президента України щодо реалізації Мирного плану та зміцнення обороноздатності держави [Електронний ресурс]. – 2014. – Режим доступу до ресурсу: <http://www.president.gov.ua/news/zvernennya-prezidenta-ukrayini-shodo-realizaciyi-mirnogo-pla-33847>.
- 15.Каныгин П. «Приказа применять оружие не было» [Електронний ресурс] / Павел Каныгин. – 2015. – Режим доступу до ресурсу: <http://www.novayagazeta.ru/politics/68506.html>.
- 16.Куликов А. Міносвіти зняло гриф зі скандального посібника з історії [Електронний ресурс] / А. Куликов, Т. Трощинська – Режим доступу до ресурсу: <http://hromadskeradio.org/programs/kyiv-donbas/minosvity-znyalo-gryf-zi-skandalnogo-posibnyka-z-istoriyi>.
- 17.Листи на фронт [Електронний ресурс] – Режим доступу до ресурсу: <http://www.lystynafront.com/#!/-cvsl>.
- 18.Мінкультури публікує перелік осіб, які створюють загрозу нацбезпеці [Електронний ресурс] / Міністерство культури України. – 2015. – Режим доступу до ресурсу: http://mincult.kmu.gov.ua/control/uk/publish/article?art_id=24496687
- 19.Назарук Т. To be continued. З чим українські медіа увійшли в 2016-й [Електронний ресурс] / Тарас Назарук. – 2016. – Режим доступу до ресурсу: <http://medialab.online/news/media-2016-iz-chy-m-mu-rozpochynaemo-novy-j-rik/>.
- 20.Олійник Є. «Полон»: подивіться на наші страждання [Електронний ресурс] / Євгенія Олійник. – 2015. – Режим доступу до ресурсу: <http://www.korydor.in.ua/ua/opinions/polon-captum.html>.
- 21.Олійник Є. Жінка на війні: фантазії про невидимий досвід [Електронний ресурс] / Євгенія Олійник. – 2015. – Режим доступу до ресурсу: <http://www.korydor.in.ua/ua/equality/zhinka-na-vijni-fantaziyi-pro-nevydimij-dosvid.html>.

22. Олійник Є. Тиранія співчуття [Електронний ресурс] / Євгенія Олійник. – 2016. – Режим доступу до ресурсу: <http://www.korydor.in.ua/ua/opinions/tiraniya-spivchuttya.html>.
23. Парфенюк О. Брендан Хоффман: «Впервые на задании меня могли похитить или застрелить» [Електронний ресурс] / Оксана Парфенюк. – 2014. – Режим доступу до ресурсу: <https://birdinflight.com/ru/vdohnovenie/opyt/brendan-hoffman.html>.
24. Парфенюк О. Ману Брабо: «Моя цель — пролить свет на происходящее у ворот Европы» [Електронний ресурс] / Оксана Парфенюк. – 2015. – Режим доступу до ресурсу: <https://birdinflight.com/ru/vdohnovenie/opyt/manu-brabo-moya-tsel-prolit-na-svet-na-proishodyashhee-u-vorot-evropy.html>.
25. Петров А. Евгений Фельдман: «Я понял разные правды, увидел их и почувствовал» [Електронний ресурс] / Антон Петров. – 2014. – Режим доступу до ресурсу: <https://birdinflight.com/ru/vdohnovenie/opyt/evgenij-feldman-ya-ponyal-raznye-pravdy-uvidel-ih-i-pochuvstvoval.html>.
26. Петров А. Не вернулись из боя: Украинские солдаты в проекте Александра Васюковича [Електронний ресурс] / Антон Петров. – 2015. – Режим доступу до ресурсу: <https://birdinflight.com/ru/vdohnovenie/fotoproect/ne-vernulis-iz-boya-ukrainskie-soldaty-v-proekte-aleksandra-vasyukovicha.html>.
27. Порошенко підписав закон, що забороняє частину російських фільмів [Електронний ресурс] / Радіо Свобода – Режим доступу до ресурсу: <http://www.radiosvoboda.org/content/news/27687909.html>.
28. Порошенко сподівається на припинення вогню на Донбасі з нагоди Великодня [Електронний ресурс] / Радіо Свобода. – 2016. – Режим доступу до ресурсу: <http://www.radiosvoboda.org/content/news/27705767.html>.
29. Сайт "Миротворец" обнародовал список всех аккредитованных в "ДНР" журналистов [Електронний ресурс] / Канал 112. – 2016. – Режим

- доступу до ресурсу: <http://112.ua/ato/sayt-mirotvorec-obnarodoval-spisok-vseh-akkreditovannyh-v-dnr-zhurnalistov-310614.html>.
- 30.Сафонов Е. Смена ориентации: Крым в фотографиях Михаила Мордасова [Електронний ресурс] / Евгений Сафонов. – 2015. – Режим доступу до ресурсу: <https://birdinflight.com/ru/vdohnovenie/fotoproect/smena-orientatsii-krym-v-fotografiyah-mihaila-mordasova.html>.
- 31.Спецвыпуск "Viva! Переможці" [Електронний ресурс] – Режим доступу до ресурсу: <http://viva.ua/special/viva-peremojtsi>.
- 32.Станко А. Як подолати мову ворожнечі [Електронний ресурс] / Анастасія Станко. – 2015. – Режим доступу до ресурсу: <http://journalism.ucu.edu.ua/video/4636/>.
- 33.Толокольнікова К. Учасник проекту Embedded Journalism Нолан Петерсон: «Солдати довіряють мені в мільйон разів більше, ніж цивільному журналісту» [Електронний ресурс] / Катерина Толокольнікова. – 2015. – Режим доступу до ресурсу: http://osvita.mediasapiens.ua/ethics/standards/uchasnik_proektu_emdebbed_journalism_nolan_peterson_soldati_doviryayut_meni_v_milyon_raziv_bilsh_e_nizh_tsivilnomu_zhurnalistu/.
- 34.Трегубова Я. Із батьком чи сином і без них: родини загиблих на Донбасі воїнів відтворив у фото французький митець [Електронний ресурс] / Ярослава Трегубова. – 2016. – Режим доступу до ресурсу: <http://www.radiosvoboda.org/content/article/27723576.html>.
- 35.У проєкті Міноборони-Мінінформполітики беруть участь переважно іноземні журналісти - українські не застраховані [Електронний ресурс] / Телекритика. – 2015. – Режим доступу до ресурсу: <http://www.telekritika.ua/kontekst/2015-06-08/107977>.
- 36.Українські волонтери створили фотопроєкт "Якби не війна" [Електронний ресурс] / Обозреватель – Режим доступу до ресурсу:

- <http://ukr.obozrevatel.com/society/34870-ukrainski-volontieri-stvorili-fotoproekt-yakbi-ne-vijna/photo-2.htm>.
- 37.Фотовиставка “Жінки в ЗСУ” у стінах Міноборони: “оксюморон” і спосіб впливу на генералів [Електронний ресурс] / Новинарня. – 2016. – Режим доступу до ресурсу: <http://novynarnia.com/2016/03/08/fotovistavka-zhinki-v-zsu-u-stinah-minoboroni-oksyumoron-i-sposib-vplivu-na-generaliv/>.
- 38.Фотопроект "Якби не війна" показав 12 історій про материнську любов і подвиг [Електронний ресурс] / Українська правда. Життя. – 2016. – Режим доступу до ресурсу: <http://life.pravda.com.ua/society/2016/05/9/212051/>.
- 39.Фотопроект: Невидимый батальон [Електронний ресурс] / Womo – Режим доступу до ресурсу: <http://womo.com.ua/fotoproekt-nevidimyiy-batalon/>.
- 40.Чужа Ю. Лесная застава: Лагерь для детей переселенцев в истории Сергея Коровайного [Електронний ресурс] / Юлия Чужа. – 2015. – Режим доступу до ресурсу: <https://birdinflight.com/ru/reportaj/lesnaya-zastava-lager-dlya-detej-pereselentsev-v-istorii-sergeya-korovajnego.html>.
- 41.Шеломовский П. Год под обстрелами: Как живёт мирный Донбасс [Електронний ресурс] / Петр Шеломовский. – 2015. – Режим доступу до ресурсу: <https://birdinflight.com/ru/reportaj/god-pod-obstrelami-kak-zhivet-mirnyy-donbass.html>.
- 42.Яковленко К. Зображуючи війну: воєнна фотографія та маніпуляція пам'яттю [Електронний ресурс] / Катерина Яковленко. – 2015. – Режим доступу до ресурсу: <http://izin.com.ua/war-photography/>.
- 43.Яременко М. Єфрем Лукацький: Нема такої фотографії чи інформації, яка коштувала б життя [Електронний ресурс] / Марина Яременко. – 2015. – Режим доступу до ресурсу: <http://life.pravda.com.ua/person/2015/01/1/186808/>.

44. Arthur O. Crimean Diaries [Електронний ресурс] / Olivia Arthur. – 2016. – Режим доступу до ресурсу: <http://anothercrimea.com/authors/olivia-arthur/>.
45. Embedded journalism - перший проект на території Східної та Центральної Європи [Електронний ресурс] / Ministry of Information Policy of Ukraine. – 2015. – Режим доступу до ресурсу: <http://mip.gov.ua/files/news/Embedded%20journalism.pdf>.
46. Lipavskiy D. Александр Клименко: «Меня беспокоит, что в нашей войне многое не снято» [Електронний ресурс] / Dmitry Lipavskiy. – 2015. – Режим доступу до ресурсу: <https://birdinflight.com/ru/vdohnovlenie/opyt/aleksandr-klimenko-menya-bespokoit-cto-v-nashej-vojne-mnogoe-ne-snyato.html>.
47. Military Pin Up Girls Calendar 2016 [Електронний ресурс] – Режим доступу до ресурсу: <https://www.kickstarter.com/projects/2099097274/military-pin-up-girls-calendar-2016>.
48. Ponomarev S. East Ukraine. Zombieland [Електронний ресурс] / Sergey Ponomarev – Режим доступу до ресурсу: http://www.sergeyponomarev.com/#/East_Ukraine._Zombieland/.
49. Shuster S. Ukraine's Injured War Veterans and the Price of Independence [Електронний ресурс] / Simon Shuster. – 2016. – Режим доступу до ресурсу: <http://time.com/4239775/ukraine-war-injured-veterans/>.
50. Taylor_Lind A. Stay [Електронний ресурс] / Anastasia Taylor_Lind – Режим доступу до ресурсу: <http://www.anastasiataylorlind.com/stay/>.
51. Video raises concerns over Ukraine's treatment of Russian prisoners [Електронний ресурс] / The Guardian. – 2015. – Режим доступу до ресурсу: <http://www.theguardian.com/world/2015/may/20/ukraine-russia-pow-video-war-crimes>.

ДОДАТКИ

Додаток 1



Додаток 2



Додаток 3



Додаток 4



Додаток 5



armed_forces_ua

Стежити

418 вподобань

8 тиж.

jerry.usa Stop shelling the Donbass people... If you hate them so much for being pro Russia give Russia the land back.

limitless_being @jerry.usa The Russian army is the one shelling it. Everything was peaceful before they invaded. The land isn't Russian. It's Ukrainian. Those who want to live in Russia should simply move to Russia and leave Ukraine alone. I don't expect trump supporters to have a brain, but you take it to the next level of stupidity.

eu_spotters @jerry.usa give Russia the land back? It is Ukrainian territory dumbass



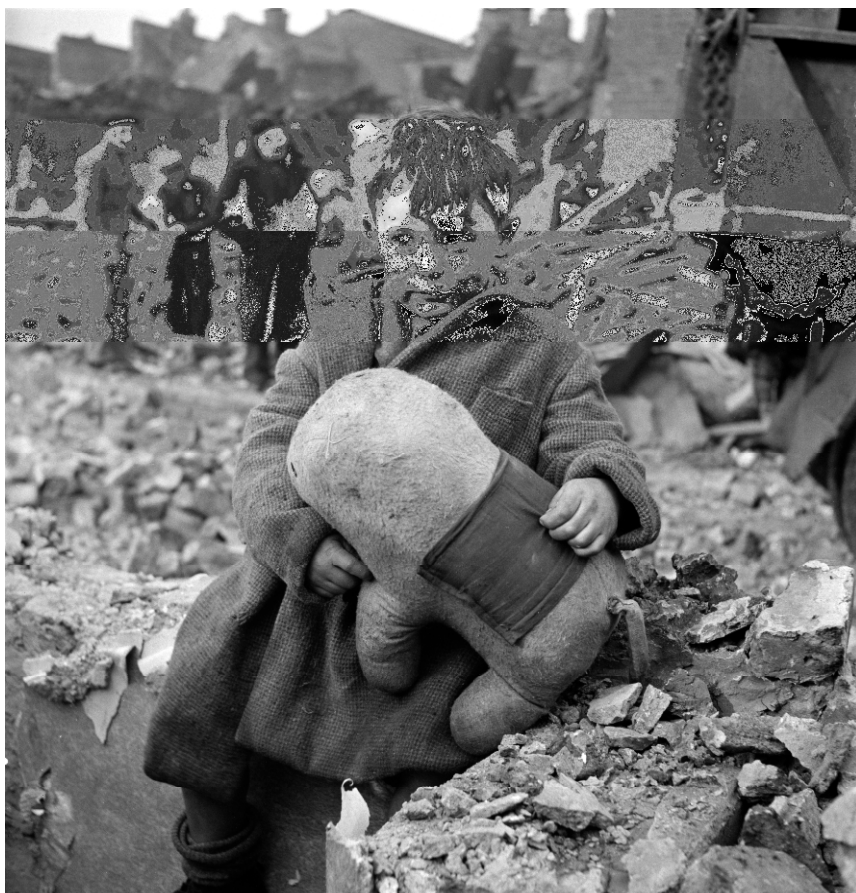
Додайте коментар...

...

Додаток 6



Додаток 7



Додаток 8



Додаток 9





Додаток 10

A military recruitment poster. The top half features a soldier in a helmet and scarf, looking off to the side. Below him, several tanks are visible in a battlefield setting. The background is a dramatic, cloudy sky. The bottom half of the poster has a blue and yellow background, resembling the Ukrainian flag.

**ГІДНІСТЬ, ВОЛЯ
і ПЕРЕМОГА!**

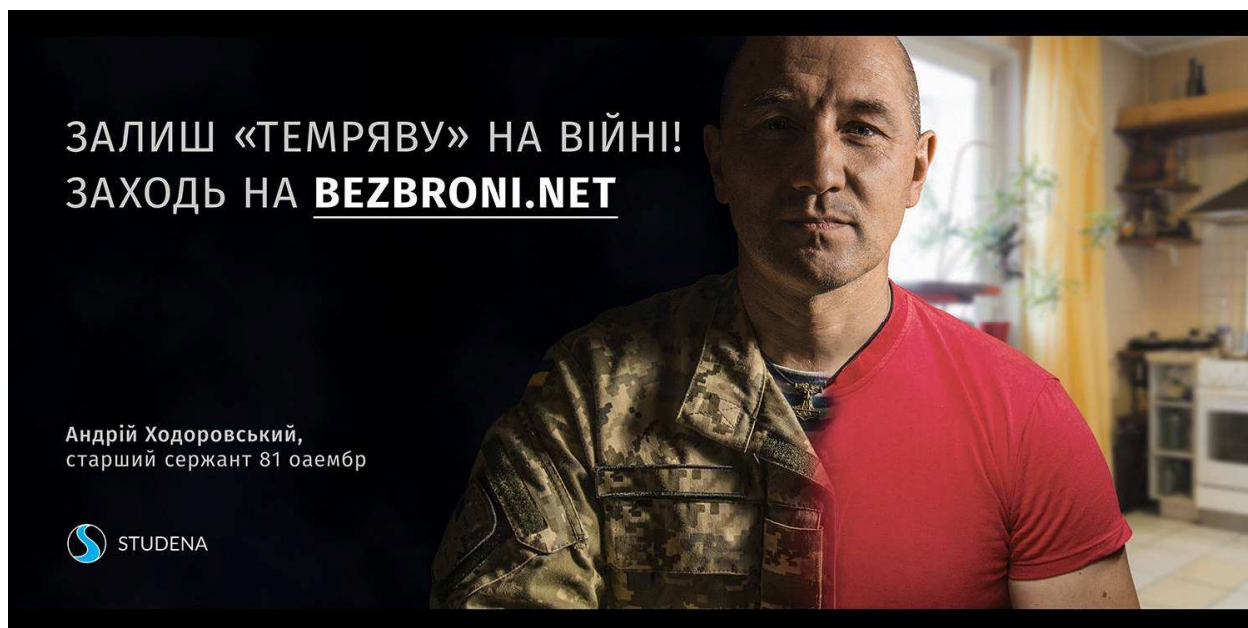
Кіборг, позивний "Зоран",
35 років

**МОБІЛІЗУЙСЯ - ЗАХИСТИ НАЙДОРОЖЧЕ:
044 223 23 61, www.mil.gov.ua**

Вартість дзвінків згідно тарифу мобільного оператора

**СИЛЬНА АРМІЯ
СИЛЬНИЙ ТИ**

Додаток 11



Додаток 12



Додаток 13



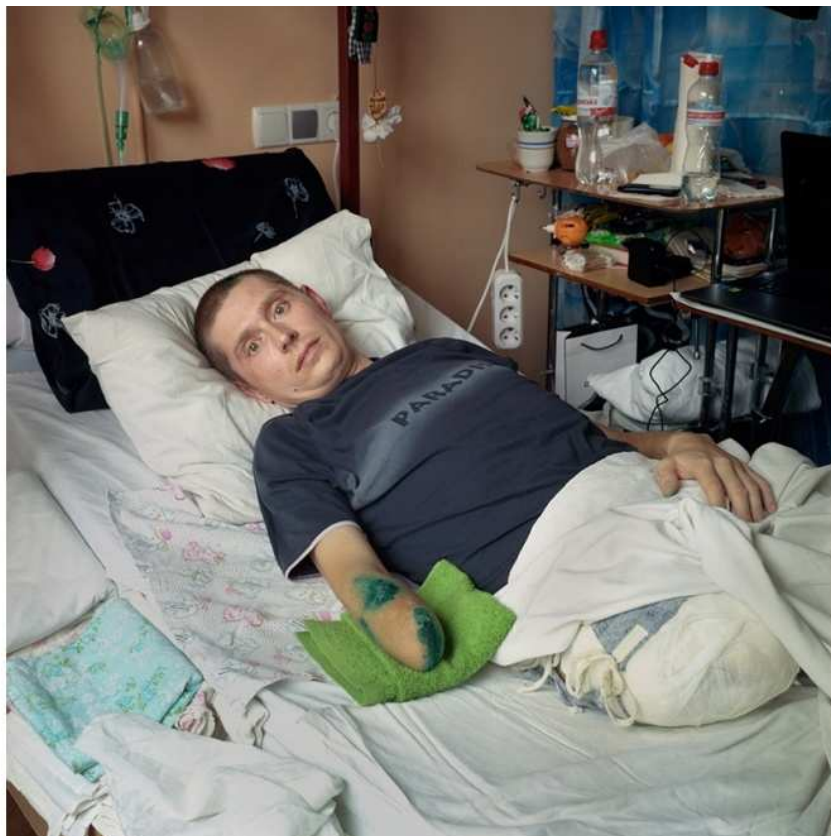
Додаток 14



Додаток 15



Додаток 16



Додаток 17



Додаток 18



Додаток 19



Додаток 20



Додаток 21



Додаток 22



Додаток 23



Додаток 24



Додаток 25



Додаток 26



Додаток 27



Додаток 28

