

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

Кваліфікаційна робота

освітній ступінь — бакалавр

на тему: «**ЕТИЧНІ АСПЕКТИ ВОЄННОЇ ФОТОГРАФІЇ**»

Виконала: студентка 4-го року навчання,
Спеціальності

034 Культурологія

Ломакіна Марія Олегівна

Керівник Довга Л. М.

професорка, докторка філософських наук

Рецензент Туренко В. Е.

(прізвище та ініціали)

Кваліфікаційна робота захищена

з оцінкою _____

Секретар ЕК _____

«_____» _____ 20____ р.

Київ – 2024 р.

ЗМІСТ

| | |
|---|----|
| ВСТУП..... | 3 |
| РОЗДІЛ 1: ВОЄННА ФОТОГРАФІЯ В ІСТОРИЧНОМУ КОНТЕКСТІ..... | 6 |
| 1.1. Становлення воєнної фотографії | 6 |
| 1.2. . Сучасна воєнна фотографія | 12 |
| РОЗДІЛ 2: ЕТИКА ФОТОГРАФІЧНОГО ДОКУМЕНТУВАННЯ ВІЙНИ | 19 |
| 2.1. Специфіка інтерпретації воєнної фотографії..... | 19 |
| 2.2. Етика співчуття у воєнній фотографії..... | 23 |
| 2.3. Репрезентація прав людини у воєнній фотографії..... | 31 |
| 2.4. Медіа та воєнна фотографія..... | 36 |
| ВИСНОВКИ..... | 40 |
| БІБЛІОГРАФІЯ | 43 |
| ДОДАТКИ..... | 46 |

ВСТУП

Актуальність. Дослідження етичних аспектів воєнної фотографії у світовому історичному контексті є вельми актуальним, адже дає можливість не лише краще зрозуміти її тенденції та засади, але й визначити й оцінити її сучасні етичні стандарти та етичні й моральні цінності, що постають перед фотографами у процесі документації воєнних дій. На основі задокументованих на фото Кримської війни, Громадянської війни в США, Першої та Другої світових воєн та війни у В'єтнамі простежуються особливості фільмування бойових дій, формування образу війни та її репрезентація загалом. Розглядається, суб'єктивні особливості кадру та можливість воєнної фотографії передавати інформацію та маніпулювати нею.

Досліджуються етичні особливості воєнної фотографії на основі текстових та фото джерел. Розглядаються такі аспекти як: важливість контексту, можливість документації подій за допомогою фотографії та її суб'єктивність, емоційна складова яку несе фотографія та її вплив на глядача, документування та свідчення про порушення прав людини й етичні аспекти висвітлення війни в медіа.

Ступінь наукової розробки. Темі етичних аспектів воєнної фотографії присвячені роботи багатьох дослідників культури. Зокрема, Сюзан Зонтаг у своїй роботі “Regarding the pain of others” розглядає теоретичні аспекти воєнної фотографії, зображення жорстокості та вплив таких фотографій на суспільство. Цю тематику також порушує своїй роботі “The Vision Machine” Поль Вірілію. Сюзі Лінфілд у книзі “The Cruel Radiance: Photography and Political Violence” досліджує критику фотографії як і воєнної, так і тої, що фіксує жорстокість. Розглядає її в історичному контексті та аналізує висвітлення порушення прав людини.

Джудіт Батлер у своїй праці “Torture and the Ethics of Photography: Thinking with Sontag” спираючись та дискутуючи з Сюзан Зонтаг досліджує

емоційні ефекти фотографії на глядача та способи репрезентації війни та жорстокості за допомогою кадру.

Робота “Memory, history, forgetting” Поля Рікера розглядає особливості свідчення та свідка, що добре співвідноситься з темою воєнної фотографії, де фотографи виступають як свідки, а фотографії – як свідчення. Крім того, праці Бонні Бреннен “Photojournalism: historical dimensions to contemporary debates” та Дженніфер Гуд і Пола Лоу “Understanding photojournalism” пояснюють основи фотожурналістики, якими сьогодні користуються воєнні фотожурналісти. При цьому, аспект етичних аспектів воєнної фотографії залишається надзвичайно важливим, оскільки, хоч багато дослідників вже зверталися до цієї теми, вона продовжує бути актуальною через постійні зміни в медійному середовищі та суспільному сприйнятті війни. В умовах сучасних конфліктів та розвитку цифрових технологій, питання етики стає ще більш критичним, оскільки вплив фотографії на громадську думку, психологічний стан населення та процеси дезінформації набуває нових вимірів. Це дослідження сприятиме глибшому розумінню етичних викликів та сприятиме формуванню відповідальнішого підходу до висвітлення воєнних подій через фотографію.

Об’єкт дослідження – фотографія, що документує воєнні конфлікти та супутні гуманітарні кризи

Предмет дослідження. Етичні аспекти воєнної фотографії

Мета та завдання. Метою є аналізувати етичні питання, пов’язані з візуальним зображенням збройних конфліктів, з акцентом на моральні дилеми.

Означена мета обумовлює такі завдання:

- проаналізувати розвиток воєнної фотографії
- розглянути способи інтерпретації та впливу фотографій на аудиторію
- дослідити, як воєнні фотографії викликають емоції та співчуття у глядачів.
- проаналізувати, як воєнні фотографії можуть слугувати засобом репрезентації порушень прав людини

- проаналізувати, як медіа використовують воєнні фотографії для інформування громадськості та формування суспільної думки

Метод. У роботі було використано загальні методи наукового дослідження – історичний, аналітичний, порівняльний. Зокрема, історичний і порівняльний методи застосовано для дослідження еволюції воєнної фотожурналістики, аналітичний метод використано для аналізу текстових і візуальних джерел.

Структура роботи. Робота складається з вступу, двох розділів, семи підрозділів, висновків, бібліографії та додатків. В першому розділі розглядається історія розвитку воєнної фотографії та фотожурналістики. В другому розділі досліджуються етичні аспекти воєнної фотографії: контекст, суб'єктивність, емоційна складова, права людини та репрезентація в медіа.

РОЗДІЛ 1: ВОЄННА ФОТОГРАФІЯ В ІСТОРИЧНОМУ КОНТЕКСТІ

Воєнна фотографія займає особливе місце в історії, відіграючи важливу роль у документуванні та відображенні подій військових конфліктів. Її розвиток тісно пов'язаний із технічними досягненнями та соціально-політичними змінами, які супроводжували людство протягом останніх двох століть. З моменту виникнення фотографії в середині ХІХ століття, воєнні фотографи прагнули зафіксувати реалії війни, передати драматизм та героїзм, а також показати жорстокість і страждання, пов'язані з військовими діями.

Цей розділ досліджує ключові етапи формування воєнної фотографії, починаючи з Кримської війни, яка стала першим значним конфліктом, задокументованим фотографіями, і до сучасних воєнних репортажів, що активно використовують цифрові технології та сучасні медіа. Розглядаються також зміни в техніці та стилі воєнної фотографії.

1.1. Становлення воєнної фотографії

Одна з найперших спроб задокументувати воєнні дії та війну загалом була під час Мексикансько-американської війни 1847 року. Невідомий американський фотограф створив серію дагеротипів які зображували війну в Мексиці. На знімках здебільшого були зображені такі сюжети як портрети генералів і піхотинців, пейзажі, вуличні сцени та поховання після битв [13].

До прикладу на одному з дагеротипів під назвою «генерал Вул і службовці на вулиці Реаль» зображена вулиця міста Сальтільо в Мексиці, наповнена військовими, а в центрі композиції генерал армії Сполучених Штатів Джон Елліс Вул та інші військові верхом на конях. Також можна згадати дагеротип «місце поховання підполковника Генрі Клея молодшого» на якому видно кілька поховань військових.

Ще одна спроба фотодокументування була здійснена під час Кримської війни 1854-1856 років. Але на відміну від Мексикансько-американської війни тут вже були присутні як незалежні фотографи, так і офіційні представники держав.

У своїй роботі Сьюзен Зонтаг зазначає, що британське керівництво наказало фотографу Роджеру Фентону, який якраз і займався фотографуванням Кримської війни, презентувати війну у найбільш позитивному та вигідному світлі [19, с. 47]. Таким чином він створював своєрідну пропаганду війни для підтримки її позитивного сприйняття та її підтримки у суспільстві.

Якщо аналізувати роботи Роджера Фентона, то важливо зазначити, що кадри зроблені ним були здебільшого постановочними. Специфікою робіт Фентона є зображення військових у тилу: він створює портрети видатних осіб у військовому керівництві, фотографує військові наради та буденність у таборі. Відповідно на фотографіях ми бачимо людей, що спеціально для них позують. Проте безпосередньо воєнних дій, боїв в окопах, обстрілів, він уникає.

Фентон не фотографував тіла мертвих солдат для того, щоб не образити почуття родичів загиблого. Той факт, що ці фотографії призначалися для показу представникам вищого суспільства та моральні цінності, що були характерні для вікторіанської епохи, не дозволяли Фентону фотографувати загиблих [1, с. 21].

«Долина тіні смерті» (1855 р.) одна з найвідоміших фотографій Фентона з Кримської війни. Вона зображує вже пусте поле битви. Дорога якою наче ще недавно пересувались військові всіяна гарматними ядрами. На фотографії немає військових, або тіл полеглих солдатів, але ядра на дорозі дають уявлення про бої та страждання, що відбувались тут до того як був зроблений знімок. Втім ця фотографія була спеціально поставлена Фентоном. Замість того, щоб фіксувати жертв та наслідки атаки, він розмістив додаткові гарматні ядра на дорозі, щоб підкреслити масштаби жахливого бомбардування, якому піддалися війська [13].

Перші твори військових фотографів відрізнялися відсутністю зображень жорстокості, сцени боїв та мертвих. Це було зумовлено як відсутністю технічних можливостей та моральними принципами, так й навмисним конструюванням певного образу події. Навіть якщо сам Фентон не розглядав свої роботи як пропаганду, вони такими стали, адже він створив привабливіший та більш приємний образ війни. Створення певного наративу та передача настрою через воєнну фотографію залишаються актуальними й досі.

Подібно до фотографій анонімного фотографа, який документував мексикансько-американську війну, більшість робіт Фентона характеризується відсутністю сцен смерті або пом'якшенням страждань. Проте тут також постає питання чи можна вважати такі фотографії як такі, що передають дійсність? Адже слідуючи своїм моральним принципам таким чином велика частина подій, що відбувалися під час війни залишається не репрезентованою.

Тобто навіть на ранніх стадіях розвитку воєнної фотографії ми спостерігаємо те, що фотографи вже починають осмислювати етичні питання, моралі та людськими цінностями при висвітленні воєнних дій.

До фото документування війни почали підходити по-іншому з початком Громадянської війни у Сполучених Штатах Америки у 1861 році. В XIX столітті ця війна стала найкраще задокументованою. На це вплинув як технічний аспект, розвиток фотоапаратів, так і зміна підходу до фотографування.

Саме в цей раз війну почали документувати не приховуючи насилля, смерть та наслідки битв. На фотографіях Метью Брейді, очільника команди фотографів, які взялися за висвітлення бойових дій, зафіксовані руйнування, загиблі, військові та цивільні [13, с. 28].

Фотографія «Вулиця у Фредеріксбурзі», до прикладу, ілюструє вулицю яку понівечила війна. Будинки наполовину зруйновані, пусті, стін або взагалі немає або в них величезні дірки. Проте мертвих на фотографії не видно. Єдина людина стоїть на узбіччі дороги недалеко від коня з возом.

Як і Роджер Фентон, Метью Брейді також знімав портрети військових та групові фотографії, для яких вони спеціально позували, але тут вже з'являється образ поля битви. Зображення «Легка артилерія Пенсільванії» демонструє нам військових готових до початку бою, що стоять біля гармат, або сидять верхи на конях. Сам бій ми не бачимо, проте це вже відрізняється від робіт Фентона, де фронт взагалі був не репрезентований.

«Палата в лікарні. Відновлювальний табір» демонструє нам одне з приміщень де відновлюються військові. Ми бачимо довге приміщення щільно заповнене ліжками з пацієнтами. Більшість людей на фотографії спеціально позують, більшість пацієнтів сидять або лежать на своїх ліжках. Ця фотографія не підносить військових як сильних, відважних героїв, а показує їх вразливість й наслідки що можуть нести з собою воєнні дії.

Як ще один приклад можна навести фотографію «Поховання мертвих, Фредеріксбург», що показує глядачеві процес поховання загиблих. На цій фотографії видно тіла людей, проте вони накриті полотном і сама фотографія зроблена віддалено. Немовби так, що ми можемо зрозуміти, що на ній відбувається при цьому не втручаючись у сам процес і його деталі.

Проте документальною фотографією це назвати все ще складно, через технічно обмежені можливості і зумовлені ними постановочні кадри, бо, як відомо, Брейді спеціально для кадру пересував трупи солдат. Але такий підхід відрізняється від того, що було раніше, адже тепер війну намагалися представити глядачу не такою романтизованою, далекою або відстороненою.

Використання фотографій як важливого інформаційного засобу почалося саме під час Першої світової війни. Фотографії стали способом документування подій й інструментом впливу на громадську думку та підтримки військових дій в суспільстві.

Під час Першої світової війни фотожурналістика почала інтенсивніше розвиватись, але її справжня вагомість проявилась під час Другої світової війни. Суттєво сприяли розвитку військової фотожурналістики технічний

прогрес у конструкції фотоапаратів та винахід 35 мм плівки у 1892 році. Тепер фотоапарати були компактніші тому їх стало простіше переносити з собою, дозволяючи фотографам перебувати ближче до зони бойових дій. Знімати стало швидше й простіше. Камери стали настільки компактними, що їх почали використовувати навіть звичайні солдати, вони «... робили фотографії задля документування своїх героїчних подвигів на війні й відсилали їх своїм рідинам. Але те що знімали солдати контролювати було неможливо на відміну від офіційних фотожурналістів» [14].

Таке явище, що фотографії з фронту почали робити не тільки фотографи, а й солдати і цивільні можна спостерігати і у сучасному світі. Доступність соціальних мереж та фотографії, для якої знадобиться як мінімум власний телефон, робить звичайних людей фотожурналістами також. І що важливо, контент світлин в цьому випадку контролювати надзвичайно важко.

Для фотожурналістів цензура тоді стала суворішою, у порівнянні з минулими війнами, обмежуючи те, що можна було б показати громадськості. Так, наприклад «... військові чиновники Альянсу вважали вільну пресу загрозою безпеці, а фотографії війни підлягали прямій військовій цензурі. Цивільним журналістам, у тому числі фотографам, було заборонено відвідувати Західний фронт, центральну зону конфлікту, а офіційних фотографів було надзвичайно мало» [24, с. 1637].

Аналізуючи воєнні фотографії Першої світової війни можна розглянути світлини битви біля Пашендейла. На одній з найвідоміших «Австралійські солдати поблизу бельгійського селища Хог» ми бачимо похмурий пейзаж випаленої, понівеченої боями землі, спалені та зламані дерева, та п'ятьох солдатів що переходять водойму. Самі бої фотографія не показує, а сліди, що вони по собі залишили лише натякають на їх безжальність і руйнівну силу.

У роботах австралійського фотографа Джеймса Френсіса Герлі зафіксовано смерть, страждання і важкість боїв. Фотографія «Ранок у Пашендейлі» на перший погляд, доволі естетична. На небі гарно пробиваються

сонячні промені крізь хмару, проте освітлюють вони жахливу сцену смерті: вирви від снарядів, зруйновані частини будівлі, спалені дерева та загиблі солдати на носилках накриті полотном.

Проте треба зазначити, що питання постановки кадрів не втратила актуальності. Фотографи також могли підробляти підписи стверджуючи, що на фотографії, наприклад німецька армія, хоча насправді це не так. Після розголошення про використання постановок у фотографіях, Великобританія ввела політику «Пропаганда фактів», яка забороняла вигадані та підроблені зображення [14]. Питання представлення війни стало серйознішим і отримало значну увагу, але більшість фотографій продовжували залишатися постановочними. Якщо раніше позування часто виправдовувалося технічними обмеженнями, то тепер такий підхід сприймається негативно, як спроба фальсифікувати подію, а не просто частина процесу.

Під час Другої світової війни воєнна фотожурналістика стала ще більш активною. Війну документували як офіційні, так і незалежні фотографи серед яких були такі відомі майстри, як Роберт Капа, Маргарет Бурк-Уайт, Анрі Картьє-Брессон та інші. Хоча в цей час все ще діяла цензура та обмеження, переважно вона стосувалася саме преси. Роботи фотографів стали доказами жорстокості війни, вони живо показували жахи та злочини, скоєні військовими. Характерно, що фотографи більше не лише фіксували бої та військових, а й звертали увагу на страждання мирного населення. Руйнування міст, постраждалі цивільні та смерть стали новими об'єктами уваги фотожурналістів. Відповідно кількість незрежисованих знімків значно збільшилася.

Такі масштабні людські трагедії як скидання атомних бомб на Хіросіму або Нагасакі в серпні 1945 року та голокост, у ході якого було вбито близько шести мільйонів євреїв у різних країнах нацистськими режимами, фотографія відобразила з певною частковістю та розмитістю, пропонуючи візуальне свідчення, яке, хоч і є прямим і непередбачуваним, але не завжди повністю визначеним. Фотографії стали доказами, які подолали спроби урядів, зокрема

американського та нацистського, перешкодити створенню та поширенню научних свідчень їхніх злочинів [24, с. 1638].

Загалом фотографія жорстокості є квінтесенцією воєнної фотографії, антирекламою яка обвинувачує саму ідею війни. Зокрема через те, що знімки атомної бомби та нацистського геноциду не лише показують масове вбивство цільових жертв, але й відображають нищівний потенціал та амбіції 20 століття у відношенні до війни.

Фотографії, що зображають жорстокість зазвичай виконують свою роль у ретроспективному світлі, часто як своєрідне змагання між метонімією і символом. Рідко коли вони мають за мету детально описувати злочини проти людства, які вважаються «необхідними» для розгляду [24, с. 1641].

1.2. Сучасна воєнна фотографія

Війна у В'єтнамі відзначилась кардинальною зміною ставлення до воєнної фотографії та методів висвітлення війни загалом. До фотографій також додалося висвітлення подій через телебачення. Унікальним для воєнного періоду двадцятого століття був той факт, що американський уряд не лише привітав, але й активно підтримував фотографування значною мірою [24, с. 1642]. Ця відкритість до документування привабила велику кількість фотографів до цього конфлікту. Тому війну у В'єтнамі висвітлювали як офіційні представники, так і багато незалежних фотографів з усього світу.

Внаслідок цього військові фотографії стали свого роду товаром, яким вони раніше не були. Це сприяло до розповсюдження різноманітних воєнних фотографій. Це могла бути об'єктивна документація військових операцій, сенсаційні зображення трагедій, та внутрішній критичний погляд, який став важливим елементом культурного потрясіння, що супроводжувало війну.

Біль та страждання війни стали основною темою воєнної фотографії. Багато фотографів з різних країн, включаючи американських, наприклад Кетрін Лерой, відтворили трагічні події війни в джунглях і містах.

Протягом трьох років вона активно відображала воєнні події. Задokumentувала захоплення армією Північного В'єтнаму, здійснила стрибок з парашутом під час бойових дій 173-го повітряно-десантного полку, а її роботи були опубліковані на обкладинках видатних журналів, включаючи Life [8].

На фотографії «Потерпілий у битві за пагорб 881, поблизу Хесану» на передньому плані ми бачимо тіло загиблого, а позаду нього стоїть неначе напготові солдат. Або ж можна ще розглянути фотографії «Вернон Віке, військовослужбовець військово-морського флоту, із товаришем що помирає у битві при Хілл 881» де військовий співчутливо обіймає свого товариша, що помирає та «Евакуація смертельно пораненого морського піхотинця» де двоє військових неначе намагаються якомога швидше відтягнути морського піхотинця за руки з цього місця. Всі ці фотографії зроблені під час воєнних операцій. Фотографія перебувала у безпосередній близькості до військових та бойових дій. Тому тут ми вже не спостерігаємо ту відстороненість яку можна було побачити на ранній воєнній фотографії. Тепер фотографія відображує, жах насилля та біль яскравіше. Вона неначе підносить це глядачеві, якраз і викликаючи той самий культурний шок.

Роботи ж Ларрі Берроуза, спочатку відзначалися своєрідним відтінком безпристрасності, але згодом почали відображати особистий перехід від підтримки війни до розчарування у боротьбі, яка призвела до його загибелі в 1971 році [24, с. 1642].

Як приклад можна навести зображення «Американські морські піхотинці допомагають пораненим товаришам під час операції «Прерія» на якому двоє військових несуть на руках пораненого в ногу. На фоні можна побачити доволі мальовничі схили, проте самі військові стоять на випаленій землі серед

зламаних дерев. Фотографія неначе відображає спектр емоцій військових: біль, можливо злість та втому.

Багато з цих зображень були створені для оперативних новин і надавали драматичні моменти, що відповідали попиту щотижневих газет і журналів. Вони були адаптовані для відображення типових сцен військових дій і ландшафту, а також технологій переміщення і насильства. З часом опубліковані зображення відтворювали подібні сцени, мотиви та образи. Наприклад вертольоти, які злітають або сідають, війська, які виходять з вертольотів та розходяться пішки, війська, які патрулюють рисові поля та перетинають річки вбхід. Гелікоптер став свого роду ключовим символом таких зображень, і перегляд місцевості з вертольотів став звичним [9].

Проте тут можна помітити проблему репрезентації цієї війни, адже транслювалася вона зазвичай лише з однієї сторони. Вийшло так, що з часом у фотографіях війни став переважати стилізований та відчужений погляд, в якому американські солдати та техніка зображувалися на тлі неприємної місцевості. Відсутність представників Північного В'єтнаму на більшості цих зображень стала візуальним вираженням війни, де не було чітко визначеної лінії фронту або ворога [9]. І це ми також бачимо і на попередньо наведених прикладах де в об'єктиві фотографів знаходяться лише американські солдати.

Загалом фотографія війни у В'єтнамі мала великий вплив на громадську думку, оскільки протягом тривалого конфлікту його трансляція у медіа та щоденні потоки фотографій поступово руйнували сприйняття людьми цієї війни та їх віру в те, що вона є необхідною, справедливою та виграшною. Фотографія також сильно впливала на уявлення про окремі моменти війни, що підсилювало розчарування американського суспільства. В умовах військової заплутаності часто саме фотографія, а не письмові чи відеозаписи, надавала ясність у пейзажі хаосу. Це часто робилося шляхом перетворення моментів на символи, що розв'язували загальнолюдські проблеми, виходячи за межі

конкретного контексту [9]. Найбільш символічні образи війни зафіксовані на фотографіях ставали надзвичайно потужними й залишалися в пам'яті.

Серед таких символічних робіт фотографія Малкольма Брауна яка задокументувала момент самоспалення буддистського ченця Тіч Куанга Дука, який підпалив себе на вулиці поряд з президентським палацом у 1963 році. Тіч Куанг Дук вчинив самоспалення як акт протесту проти жорстокої, антибуддистської політики президента Південного В'єтнаму Нго Дінь Дієма, який був відомий як католик. Фотографії, зроблені Брауном в цей момент, стали невід'ємною частиною суспільної дискусії та піддавали сумніву підтримку режиму Південного В'єтнаму з боку Америки що зростала [17].

Фотографія Едді Адамса, що отримала назву «Грубе правосуддя на вулиці Сайгону», показує момент, коли генерал Гуєн Нгок Лоан, начальник національної поліції, стратив підозрюваного у зв'язках з В'єтконгом, вистреливши йому в скроню з пістолета 1 лютого 1968 року.

Ще одна відома світлина це «Терор війни» яку зробив фотограф Нік Ут. Це зображення зафіксувало жахливі наслідки напалмової атаки на село під Транг-Бангом 1972 року. Під час цієї атаки американський літак, що шукав схованки В'єтконгу, помилково скинув напалм що палає на цивільне населення і військових. На фотографії видно, як діти, обпечені опіками, відчайдушно біжать дорогою від полум'я, за ними слідує солдат південнов'єтнамської армії [21]. Дев'ятирічна дівчинка, яка потрапила під атаку, під час втечі зірвала з себе одяг що горів. Ця страшна подія, яку задокументувала фотографія Ніка Ута, стала символом жорстокості війни в'єтнамського конфлікту. Фотографія навіть отримала Пулітцерівську премію у 1973 році.

Загалом якщо порівнювати сучасну воєнну фотографію з тим, що було раніше можна відзначити як змінювалась репрезентація війни з часом. Раніше фільмуючи війну фотографи уникали жорстоких сцен і представляли війну у вигідному для певної сторони світлі. Сучасна воєнна фотожурналістика почала висвітлювати жахливу сторону документуючи насилля та біль. В тому, що

стосується війни, популярні уявлення часто асоціюються з героїзмом, мужністю і перемогою. Однак, фотографії і відео, зроблені під час військових дій у Кореї та особливо у В'єтнамі, підірвали ці романтичні уявлення. Замість того, щоб показувати війну як героїчну та романтичну, фотографії з воєнних зон відображали реальну картину страждань і жаху. Вони засвідчували кров, бруд, руйнування, поранення та загибель. Ці зображення розкривали жорстокість війни і її вплив на людей, в тому числі на цивільних мешканців і військових. Ці зображення і відео змінили підходи до війни, зробивши його менш привабливим і романтичним. Вони викликали питання щодо справедливості і моральності військових конфліктів, і відкрили очі багатьом людям на реальність та жахи війни. Це спричинило зміну у світогляді багатьох людей, які більше не сприймали війну як справедливу справу, адже вони стали більш обізнаними про її страшні наслідки [11].

Французький документальний фотограф Жером Сессіні вказує на те, що доступ до ліній фронту для фотожурналістів може бути вирішальним стратегічним інструментом для учасників війни, проте отримати його зараз стає все складніше і складніше. У перший момент, коли учасники конфлікту дають фотожурналістам легкий доступ до фронту, це може бути пов'язано з їхнім бажанням залучити увагу світової спільноти, показати свою ситуацію або вплинути на суспільну думку. Фотожурналісти можуть допомагати розповісти історію та показати обличчя війни, що може вплинути на міжнародну підтримку або реакцію. Однак, коли учасники конфлікту розуміють, що присутність фотожурналістів не приносить їм значної користі, вони можуть ускладнювати або навіть блокувати доступ до фронту [7]. Це може бути спричинене зміною стратегії, перебоєм у відносинах з міжнародною спільнотою або навіть намаганням зберегти конфліктну ситуацію поза увагою глобальних ЗМІ.

Рання воєнна фотографія була важливим медіумом висвітлення військових конфліктів. Проте, з появою сучасних ЗМІ та соціальних медіа,

можна спостерігати зміну в попиті та способі поширення таких фотографій. Зростання доступу до різноманітних джерел інформації означає, що публіка може отримати ширший спектр поглядів і перспектив на конфлікт, а не лише через традиційні ЗМІ. Військові фотографи тепер пропонують різноманітні підходи до теми війни, відображаючи не лише насильство і страждання, але й особисті історії учасників конфлікту та постраждалого цивільного населення.

Демонстративним прикладом висвітлення особистих історій є серія фотографії «Сплячі солдати» Тіма Гетерінгтона, яка демонструє різних американських військових що сплять. Ці фотографії були зняті в долині Коренгал яка вважається однією з найнебезпечніших точок під час війни очолюваної США проти Талібану в Афганістані. Або ще одним прикладом є роботи Максима Левіна «Чоловік несе собаку під час евакуації з Ірпеня» яка демонструє як цивільні з найважливішими для них речами переходять зруйнований міст в намаганнях вибратися з міста.

Сучасна воєнна фотографія розвинулася та розширила свій погляд, почала намагатися не лише показувати жорстокість війни, але й розкрити складність та різноманітність людських доль у цих конфліктах звертаючи увагу не тільки на воєнних діях.

Отже, у цьому розділі зосереджено увагу на війнах для того, щоб створити історичний контекст розвитку воєнної фотографії. Хоча аналіз можна було б продовжувати розглянувши й пізніші конфлікти, зупинимося на В'єтнамській війні. Це дозволить дослідити основні етапи становлення жанру та етичні дилеми, що виникали у різні періоди й водночас уникнути перевантаження історичними аспектами та зосередитися на ключових питаннях етики.

Прослідкувавши розвиток воєнної фотографії від її зародження, перших спроб документації війни та висвітлення боїв до сучасності можна побачити зміни в суспільному сприйнятті війни, відображені через воєнну фотографію,

свідчать про перехід від романтичного уявлення про війну до більш реалістичного розуміння її жахів і наслідків. Сучасна воєнна фотографія, представлена різними поглядами військових фотографів, стала відображати та звертати більше уваги не лише на насильство та страждання, але й особисті долі та мотивації учасників конфліктів. Сьюзен Зонтаг, наприклад, у своїй праці говорить, що «в основі сучасних очікувань та сучасних етичних уявлень лежить думка, що війна - це відхилення від норми, хай і не припиняється. Що норма, хай і недосяжна, - це світ. Протягом історії до війни ставилися, звісно, негативно. Війна була нормою, а мир – винятком.» [19, с. 74] Тож воєнна фотографія стала спонукати до рефлексії над подіями і поглиблювати усвідомлення воєнних дій.

РОЗДІЛ 2: ЕТИЧНІ ФОТОГРАФІЧНОГО ДОКУМЕНТУВАННЯ ВІЙНИ

Етичні аспекти воєнної фотографії є однією з найскладніших і найбільш дискусійних тем. Воєнна фотографія, попри свою важливу роль у документуванні конфліктів і формуванні громадської думки, завжди була під пильною увагою з точки зору моральних і етичних норм. Зображення війни можуть впливати на суспільство, викликаючи сильні емоції, змінюючи ставлення до конфлікту та формуючи історичну пам'ять.

Цей розділ досліджує основні етичні дилеми, з якими стикаються воєнні фотографи. У цьому розділі досліджуються етичні аспекти воєнної фотографії, зокрема важливість контексту, а також емоційний вплив, який ці зображення мають на аудиторію. Приділяється питанням правди і об'єктивності у воєнній фотожурналістиці, а також принципам, яких повинні дотримуватися фотографи, щоб зберегти етичні стандарти.

2.1. Специфіка інтерпретації воєнної фотографії

Відомо, що ще від самого початку виникнення воєнної фотографії могла слугувати як інструмент пропаганди та реклами війни в суспільстві для підтримання її популярності.

Джудіт Батлер у своїй праці «Книга Фрейми війни. Чиї життя оплакують?» звертає увагу, що для створення таких фотографій характерне обмеження того, що ми бачимо або як ми бачимо події. Це спосіб заздалегідь контролювати, або інтерпретувати те що включатиметься або виключатиметься з поля сприйняття. Війна, як дія та її наслідки, трактується через призму перспективи, яку формує та дозволяє влада і вчасності сам фотограф. Це демонструє силу держави в організації та ратифікації того, що вважатиметься реальністю - тобто ступінь того, що сприймається як реальність [4, с.66]. Таким

чином, влада формує контекст інтерпретації та розуміння війни для суспільства.

Загалом серед критики воєнної фотожурналістики та фотографії можна зустріти різні роздуми стосовно важливості контексту для передачі реальності та розуміння зображеного. Сьюзен Зонтаг, у своїх роботах говорить, що фотографія сама по собі не може запропонувати інтерпретацію і не може передати повний контекст, або значення. Вона вважає, що для повного розуміння фотографії необхідні підписи та аналіз зображеного, щоб доповнити обмежене зображення. Тобто образ без підпису, або будь-якого контексту може лише впливати на глядача на емоційному рівні, але не давати розуміння зображеного. Натомість Джудіт Батлер ставить до цього питання трохи інакше. Вона погоджується з тим, що аналіз і пояснення дійсно допомагають розкрити значення фотографії. Проте висловлює застереження стосовно твердження Зонтаг про те, що фотографія не є інтерпретацією. Батлер вважає, що хоча фотографія може бути обмеженою у точному відображенні реальності, вона все ж є формою інтерпретації [4, с. 66]. Зонтаг також розглядає відмінності між фотографією і іншими видами мистецтва, такими як проза і живопис. Проте Батлер хоч і погоджується з важливістю підписів та аналізу, але вказує на те, що у випадку коли фотографія не є інтерпретацією як такою вона стає «вибірковою», оскільки вона захоплює лише фрагмент реальності. Проте вона також відображає матеріальний світ, і тому має свою унікальну специфіку порівняно з іншими видами мистецтва, які репрезентують реальність і пропонують свою інтерпретацію.

Зонтаг стверджує, що фотографія, хоч і може здатися зворушливою або інформативною, сама по собі не може створити інтерпретацію. Фотографія лише передає фрагменти реальності і тому не має наративної зв'язності, яка є важливою для розуміння. Проте Джудіт Батлер вважає, що в процесі кадрування реальності фотографія якраз і здійснює цей акт інтерпретації, визначаючи, що варто включити в кадр. Тобто таким чином, сам процес

фотографування вже є актом інтерпретації, і може мати різні ефекти залежно від ракурсу, фокусу, світла та інших факторів [4, с.67]. Отже, фотографія не лише зафіксує реальність, а й активно інтерпретує її, навіть якщо ця інтерпретація може бути обмеженою. Це важливо враховувати при розумінні візуальної культури та інтерпретації фотографій.

Можливості передачі реальності за допомогою фотографії в принципі дискусійне питання. З одного боку, фотокамера може чітко зафіксувати об'єкти перед собою, створюючи враження об'єктивності. Проте, у процесі створення зображення неможливий без втручання людини - фотографа. Він вибирає кадр, ракурс, налаштовує параметри світла, що змушує фотографію стати відображенням його власної інтерпретації дійсності. Крім того, сама природа фотографії обмежує те, що може бути відображено на знімку. Рамки кадру стають межами того, що можна побачити, але вони не можуть охопити те, що відбувається за їх межами [6, с. 9]. Також важливо враховувати, що світлина, яка зафіксована на фотографії, є лише миттєвим моментом, який може не передати повністю контекст або динаміку ситуації.

Як приклад важливості контексту для сприйняття воєнної фотографії, можна навести проєкт Миколи Рідного «Сліпа пляма». Робота «Сліпа пляма» використовує метафору з офтальмології - «сліпа пляма», щоб підкреслити специфіку сприйняття та конструювання реальності. У контексті твору, «сліпа пляма» стає символом того, як люди сприймають інформацію, особливо в умовах медійної війни. Коли автор використовує чорнило, щоб повністю знищити зображення з повідомлень ЗМІ про війну на сході України, він демонструє, як пропагандистська інформація може впливати на сприйняття реальності. Робота критично ставиться до механічного прийняття інформації, яке часто відбувається через масові медіа. Соціальна сліпота, яка виникає через пропаганду та маніпуляції, призводить до полярного поділу суспільства, де люди розділяються на «нас» і «їх», «наших» і «ваших» [28].

Серія робіт Миколи Рідного «Сліпа пляма» представляє різні фотографії серед яких є і зображення з наслідками воєнних дій частково покриті чорною акриловою фарбою таким чином ще більше обмежуючи наше бачення того, що зображено. Ця робота є цікавою, адже демонструє як легко маніпулювати інформацією, викривляти реальність, впливати на ставлення та думки людей за допомогою контексту, або його відсутності.

Зафарбоване зображення, що використовується як метафора пропаганди, підкреслює проблему вибіркового бачення та маніпуляції інформацією. Коли ЗМІ, пропагандисти обирають, що показати і як показати, вони свідомо відкидають або змінюють факти, щоб створити сприятливий для себе наратив.

Якщо вважати, що фотографія перш за все суб'єктивного погляду фотографа та, що фотографія інтерпретує світ, але обмежено, лише в межах рамок кадру, то чорна фарба у на фотографіях проєкту «сліпа пляма» якраз і підкреслює цю обмеженість та неможливість точної передачі реальності. Роботи демонструють наскільки незрозумілим може бути зображення і події, що на ньому зафільмовані без відсутності контексту. Без нього у людей завжди буде ця «сліпа пляма», незнання, не розуміння, прогалина у контексті про яку вони не знають, що своєю чергою призводить до неправильного тлумачення і сприйняття зображення ситуації глядачами.

Для воєнної фотографії характерно викликати у глядачів якісь емоції: співчуття, гнів, страх, ненависть і т. п. Сюзі Лінфілд у своїй книзі «The Cruel Radiance: Photography and Political Violence» розглядає аспект сили фотографій викликати глибокі емоції. Зображення, які викликають сильний емоційний відгук, часто не потребують наративу, політичного контексту або аналізу для того, щоб викликати реакцію. Саме ця відокремленість від додаткового контексту може робити такі зображення небезпечними [10, с. 50].

Лінфілд стверджує, що хоча фотографії можуть ефективно відображати кризу чи лихо, вони мало можуть зробити, щоб пояснити причини цих криз або складні фактори, які призвели до них. Іноді такі фотографії навіть можуть

збивати глядачів зі шляху, роблячи їх зосередженими на власних емоціях чи реакціях, а не на розумінні глибоких коренів проблеми. Авторка підкреслює, що це не означає, що зображення людей, які переживають страждання, є брехливими. Навпаки, вони дійсно відображають реальність та страждання людей. Однак важливо розуміти, що фотографії - лише частина історії, і глядачам потрібно звертати увагу на ширші контексти і фактори, щоб зрозуміти справжні причини та наслідки кризи. Тобто треба завжди дивитися за межі кадру і свідомо створювати експансивне бачення, яке враховує глибокі реалії та причини кризи.

Контекст є невід'ємною частиною воєнної фотографії і відіграє важливу роль у сприйнятті та розумінні зображень, які вона передає. Без належного контексту фотографії звісно передають певну інформацію та емоції, але вони можуть бути неповними або навіть вводити в оману. Правильне розуміння воєнних подій і їхніх наслідків потребує не лише вміння реагувати на емоційний зміст зображень, а й аналізувати їхній історичний, політичний та соціокультурний контекст. Лише такий підхід дозволяє зрозуміти повний обсяг подій, розкрити глибинні причини конфліктів та їхні наслідки, і врешті-решт, сприяти належному інформуванню громадськості та формуванню об'єктивного уявлення про війну.

2.2. Етика співчуття у воєнній фотографії

Ще одне цікаве питання пов'язане з важливістю контексту це – кому варто співчувати коли дивишся на воєнну фотографію?

Цим питанням також задається Джудіт Батлер у своїй праці. Вона розмірковує про те, як візуальні та наративні рамки впливають на сприйняття смерті під час війни. Вона стверджує, що існують певні норми, які визначають, чиє життя вважається вартим співчуття, а чиє — ні, і як ці норми визначають рамки для вираження скорботи та пам'яті.

Батлер розглядає концепцію фреймінгу, тобто способу, якими ситуації та події представляються у візуальних та наративних образах. Тобто це містить вибір певних аспектів події чи ситуації для виділення, або навпаки, приховування інших аспектів, що може змінювати сприйняття людьми події. Роль фреймінгу - керувати увагою та сприйняттям глядачів або аудиторії, роблячи певний аспект більш помітним чи важливим, а інший - менш помітним чи непомітним.

Батлер зазначає, що фреймінг може виключати, або включати певні аспекти смерті, залишаючи значну частину втрат та страждань поза рамками як і кадру, так і уваги людей в принципі. Особливу увагу приділяється нестабільності цього процесу: існують випадки, коли смерть частково відображається, а частково затемнюється, створюючи нестабільність у сприйнятті. Суть полягає не в тому, щоб визначити, що знаходиться «в» чи «поза» кадром, а в тому, що коливається між цими двома місцями [4, с. 75]. Це свідчить про складність сприйняття смерті та пам'яті про неї в контексті війни, де навіть сам фрейм може бути нестабільним і змінювати сприйняття подій що відбуваються.

Звичайно, що під час війни все не обмежується лише людськими стражданнями, адже проблемою також є знищення тварин, природного середовища та екосистем яким завдають шкоди постійні військові дії.

Джудіт Батлер вказує на те, що саме життя є набором взаємозалежностей і системних відносин, які піддані впливу війни [4, с. 75]. Проте існують норми, які визначають, яке життя вважається цінним або кому слід співчувати, і яке — ні. Ці норми формуються соціальними уявленнями про втрату та страждання, а також про те, які життя можуть бути виключені з цього сприйняття.

Батлер розглядає роль кадру у фотографії, вказуючи на те, що кадр не лише представляє сцену у фоторамці, але також включає камеру, яка опосередковано впливає на сприйняття зображення. Вона наголошує, що камера, хоч і не присутня на зображенні, все ж є важливою частиною сцени

через свою технічну присутність. Коли фотографії стають об'єктом обговорень в суспільстві, сцена, що демонструє фотографія, розширюється, і тоді вона стає не просто місцем, а усією соціальною сферою, де фотографії показуються, обговорюються та піддаються цензурі [4, с. 75].

Це означає, що зображення не лише розглядаються в контексті того, що відбувається в конкретній локації, але й в контексті нашої соціальної реальності. Фотографії стають об'єктом публічного обговорення, цензури, оприлюднення, їх бачать та аналізують у різних соціальних та культурних контекстах. Це означає, що сцена фотографії перетворюється з просторової реальності в об'єкт громадського обговорення та аналізу, що розширює її значення та вплив.

Варто зазначити також, що хоч фотограф та камера фактично частинами сцени, вони не обов'язково безпосередньо втручаються або впливають на події. Крім того, Батлер беручи за приклад фотографії тортур ув'язнених у в'язниці Абу-Грейб зауважує, що камера сама залишається в безпеці, незалежно від ситуації, що відбувається. Це своєю чергою може створювати враження своєрідної зони безпеки навколо тих, хто здійснює тортури [4, с. 84]. І дійсно якщо розглядати приклад фотографії з в'язниці Абу-Грейб можна це помітити.

В'язниця Абу-Грейб стала символом порушень прав людини та жорстокого поводження з військовими відбитками. Під час президентства Саддама Хусейна вона відома була своєю жорстокістю та використанням катувань, зокрема стосовно політичних в'язнів [23]. Проте, після вторгнення американських і союзних військ до Іраку в 2003 році, в'язниця стала місцем нових порушень прав людини. У 2004 році, коли з'явилися звіти та фотографії, що показували жорстоке поводження, тортури та навіть смерть в'язнів від рук членів армії США, ця справа отримала широкий міжнародний резонанс.

Зображення відображали жорстокі методи обходження з в'язнями, що викликали обурення та осуд у багатьох країнах. Зокрема зображувалися різні способи тортур, як фізичних, так і моральних. Часто можна помітити як

солдати спеціально позують для цих фотографій поруч з закатованими в'язнями. При цьому вони часто дивляться прямо в камеру не приховуючи свого обличчя, посміхаються, або тримають великий палець вгору.

На одній з таких фотографій у в'язниці військової армії США Сабріна Гарман та Чарльз Грейнер спеціально для фотографії позують позаду іракських ув'язнених яких примусово роздягнули, надягнули мішки на голови і змусили стояти у позах таким чином, щоб утворилась людська піраміда. Ще один приклад, це фотографія де Чарльз Грейнер б'є іракських в'язнів що лежать на підлозі в наручниках з мішками на голові.

Якщо дивитись на ці фотографії справді можна помітити те, що описувала Джудіт Батлер у своїй праці. Позування солдатів спеціально для кадру підкреслює, або нагадує про присутність фотографа у цій сцені. Тобто в цьому випадку окрім тих хто катує і тих кого катують ще є ті хто за цим спостерігає та документує те, що бачить. І цей спостерігач – фотограф, хоч і знаходиться в безпосередній близькості під час фільмування, сам у процес не залучений. Фотографії зроблені неначе з безпечного місця, людиною яка залишається недоторканою, незалежною від того, що відбувається.

Батлер стверджує, що фотографія, як засіб документування життя, може впливати на нас не лише емоційно, але й через встановлення або уточнення часу, в якому втрата або співчуття визнаються або відбуваються. Фотографія, за її словами, діє «на нас частково», оскільки вона документує життя, яке вона зафіксує [4, с. 98]. Тобто фотографія встановлює часовий контекст для розуміння цієї втрати або скорботи. Таким чином, фотографія стає не лише відображенням, але й актом інтерпретації, який передає скорботу та її значення.

Вона наголошує на тому, що фотографія демонструє жорстокість та скорботність життя через встановлення певного способу визнання подій. Причому це переживання скорботи може відбуватися як під час перегляду фотографії, так і пізніше, коли стримування горя розслабляється. Саме ця

спроможність фотографії викликати емоційну реакцію стає ключем до розуміння та визнання втрати.

Джудіт Батлер пише, що у Сьюзен «Зонтаг мертві глибоко не цікавляться нами – вони не шукають нашого погляду»[4, с. 100]. Це може бути натяк на те, що фотографія як засіб візуального споживання може навіть не враховувати нашого бажання бачити або взаємодіяти з об'єктом зображення, особливо коли цим об'єктом є мертвий. Це можна розглядати як критику феномену, що виявляється у нашому бажанні бачити або не бачити, переглядати та взаємодіяти з фотографіями, в тому числі зображеннями мертвих. Фотографія може бути етично потужним інструментом, який примушує нас переосмислити наше співвідношення з образами, зокрема зображеннями мертвих, це може бути критикою нашої власної нарцисичної потреби в споживанні візуальної інформації.

Сьюзен Зонтаг у своїй роботі «Regarding the pain of others» в контексті воєнної фотографії каже, що «... погляд на страждання, на біль інших, що вкорінений у релігійному мисленні, яке пов'язує біль із жертвою, жертву з піднесенням, погляд, який не може бути більш чужим сучасній чутливості, який розглядає страждання як якусь помилку, чи нещасний випадок, чи злочин. Щось треба виправити. Щось, від чого варто відмовитися. Щось, що змушує людину почуватися безсилою.» [19, с. 99]. Тобто фотографія загалом здатна викликати доволі великий спектр емоції, але Зонтаг звертає увагу, що наші сучасні моральні цінності розглядають зображену жорстокість або страждання як щось неправильне, чого бути не повинно, як випадковість або злочин, як щось, що потрібно виправити. А розуміння неспроможності вплинути на ситуацію і щось змінити, припинити страждання якраз і призводить до цього відчуття безсилля.

Зонтаг вважає, що фотографії дозволяють нам роздумувати про масові страждання та шукати їх виправдання. Вона стверджує, що фотографії не лише привертають увагу до проблем, але й надають запрошення звернути увагу,

поглибити роздуми та вивчити причини та наслідки масових страждань [19, с. 117].

Така активна увага, роздуми та вивчення, спричинені переглядом фотографій, можуть допомогти нам розвивати наше моральне знання та досягати моральної зрілості [20, с. 246]. Вона стверджує, що поки існують прогалини у нашому моральному знанні, ми не можемо досягти повної моральної чи психологічної дорослості. Таким чином, вивчення фотографій може допомогти нам усвідомлювати загальні моральні проблеми та сприяти нашому моральному розвитку.

У статті «Sontag on Impertinent Sympathy and Photographs of Evil» аналізуючи роботу Сюзан Зонтаг «Regarding the pain of others» автор розглядає проблеми, які виникають у випадках, коли співчуття вважається основою моральних цінностей та дій [20, с. 237]. Перша проблема - це проблема невинності. Ідея полягає в тому, що наше співчуття може спровокувати у нас відчуття невинності або моральної чистоти, оскільки воно вказує на те, що ми реагуємо на страждання з почуттям симпатії та правильних моральних цінностей. Однак це може бути проблематичним, оскільки наше співчуття може приховувати нашу власну вину або безсилля в ситуаціях, коли ми могли б діяти.

Друга проблема - це проблема бездіяння. Вона вказує на те, що наші емоційні реакції, зокрема співчуття, можуть вводити нас в оману, намагаючись переконати, що ми є безсилями або неспроможними зробити щось значуще, що могло б змінити ситуацію. Однак це не завжди відповідає дійсності, оскільки ми можемо мати здатність та можливість діяти. Таким чином, наше співчуття може викривати ситуацію, представляючи її як менш підконтрольну чи надмірно складну, ніж вона є насправді.

Сюзі Лінфілд у своїй роботі критикує реакцію деяких критиків на зображення страждань і вразливості у фотожурналістиці, підкреслюючи, що ці

критики, зокрема Керол Сквайрс і Марта Рослер, звинувачують такі зображення в експлуатації і приниженні зображених осіб [10, с. 10].

Часто серед критиків можна зустріти думку, що зображення вразливих людей легко перетворюються на поблажливість до них або викликають презирство. Це означає, що замість викликати співчуття або розуміння, такі зображення можуть призводити до зневаги або байдужості.

Керол Сквайрс, до прикладу, описує фотографії страждань як принизливі, вважаючи, що вони підсилюють приниження тих, хто на них зображений. А Марта Рослер засуджує такого типу фотографії за те, що вони зображують людей як безпорадних жертв, що посилює негативні стереотипи про них. Вона використовує сильну мову, описуючи ці зображення як «жалюгідні, безпорадні, пригнічені», що викликають почуття відрази і сприймаються як чужі. Рослер також критикує сучасну фотожурналістику за те, що вона, на її думку, стала комерційною і декадентською, націленою на збудження глядача, а не на реальну соціальну зміну.

Вальтер Беньямін занепокоєний тим, що фотографія сприяє створенню пасивного суспільства, де люди сприймають події через естетичну призму, а не активно беруть участь у них. Він вважав, що фотографія відіграє роль у популяризації масових заходів, таких як політичні мітинги, спортивні змагання та війна, що посилює пасивність суспільства. Він вважав, що фотографія здатна надати звичайним об'єктам значення, але не може передати людські зв'язки та контексти, в яких ці об'єкти існують. Це призводить до містифікації реальності, коли зображення здаються більш значущими, ніж вони є насправді.

Беньямін критикує здатність фотографії прикрашати реальність, перетворюючи бідність та людські страждання на об'єкти насолоди і споживання. Він вважає, що фотографія робить страждання людей об'єктом для естетичного задоволення, що є морально неприйнятним.

На цю проблему звертала увагу і Сюзан Зонтаг розглядаючи складність сприйняття фотографій, особливо тих, що зображають страждання або

соціальні проблеми. На думку Зонтаг фотографії, які зображають щось жорстоке або ганебне, піддаються суворій критиці, якщо вони виглядають занадто естетичними, тобто занадто схожими на мистецтво. Це пов'язано з побоюванням, що надто гарна фотографія може відвертати увагу від змісту зображення і перемикати її на саму форму, таким чином підриваючи її статус як документального свідчення [19, с. 76]. Фотографії мають двояку здатність: вони можуть бути і документами, і витворами візуального мистецтва. Це породило певні крайні думки про те, що повинні робити фотографи і чого не повинні. Наприклад, фотографії, що зображують страждання, не повинні бути красивими.

Беньямін також не довіряв претензії фотографії на об'єктивне зображення реальності. Він вважав, що фотографія може створити ілюзію очевидної і безперечної реальності, що загрожує здатності людей до незалежної і критичної думки. Він висловлював критику фотографії, вважаючи, що вона сприяє пасивності суспільства, містифікації реальності, естетизації страждань і підриває здатність людей до критичного мислення та прийняття відповідальних рішень. Він бачив у фотографії як потенціал для прикрашання і споживання страждань, так і небезпеку, що її уявна об'єктивність може замінити складність і суб'єктивність людського судження. [10, с. 18].

Сюзі Лінфілд вважає, що хоча є підстави для критики певних аспектів фотожурналістики, такі критики, як Сквайрс і Рослер, не беруть до уваги складність і важливість роботи багатьох фотографів, які прагнули показати реальність страждань і привернути увагу до соціальних проблем без приниження зображених людей

Лінфілд порівнює реакцію сучасних критиків на постмодерністську критику фотографії, зокрема, зазначаючи, що не всі критики погоджуються з негативним і ворожим ставленням постмодерністів. Хоча постмодерністська критика мала значний вплив на фотожурналістику і мистецтво, є сучасні

критики, які не погоджуються з її ворожістю. Вони відгукнулися на постмодерністську критику, але не погоджуються з нею цілком.

Замість традиційних методів критики або беззаперечного прийняття, Лінфілд закликає до більш відкритого і рефлексивного підходу. Мета не в тому, щоб розбирати фотографії формально, як спосіб вивчення технічної майстерності фотографа. Це означає, що не потрібно зосереджуватися лише на технічних аспектах, таких як композиція, світло, колір тощо. Також не слід відразу відкидати фотографії, вважаючи їх упередженими. Це означає, що варто уникати швидких суджень і спроб зрозуміти глибший контекст і наміри. Також вона говорить про те, що варто не ігнорувати і не заперечувати реакції, які фотографії можуть викликати, навіть якщо ці реакції незручні або незнайомі. Важливо визнати свої емоції і використовувати їх як частину процесу розуміння. Підходячи до фотографій таким чином, ми можемо зробити їх більш «живими», а також розширити власне розуміння та переживання. Це включає активне залучення до процесу інтерпретації і роздуми про те, що ми бачимо.

2.3. Репрезентація прав людини у воєнній фотографії

Права людини часто стають останньою надією для тих, хто втратив усе. Річард Рорті сформулював думку, що члени індустріалізованих суспільств після Просвітництва відчують збентеження та відразу до тих, хто не визнає прав людини. Це збентеження посилюється, коли вони стикаються з відразою, яку такі групи відчують до них у відповідь. Тому Спроби апелювати до спільної людяності не завжди працюють. Наприклад намагання увагу людей на людяність як щось важливіше за наявні відмінності, може не мати жодного сенсу для людей, яких ми намагаємося переконати. Вони можуть просто не визнавати цієї спільної людяності [10, с. 36].

Таких людей може морально образати сама пропозиція ставитися до когось, хто не є їхнім родичем, як до когось рідного, до того за кого варто

перейматися. Їх ображає ідея ставитися до людей, яких вони не вважають за людей, як до рівних собі.

Парадокс, який лежить в основі доктрин прав людини полягає в тому, що ті, хто змушений апелювати до прав людини, часто є людьми, яких суспільство вже позбавило всіх інших засобів захисту або підтримки. Вони залишаються тільки з правами людини, як останнім притулком [10, с. 37]. Ключовий момент тут полягає в тому, що ці люди настільки знедолені і виключені зі звичайного суспільного життя, що вони більше не сприймаються як люди, як повноправні члени суспільства. Це означає, що вони втратили все те, що зазвичай асоціюється з людською гідністю і статусом: громадянські права, соціальні зв'язки, економічні можливості тощо.

Таким чином права людини, які вважаються універсальними і непорушними, на практиці часто стають останньою надією саме для тих, хто повністю виключений з нормального суспільного життя.

Тобто філософія прав людини побудована навколо поняття відсутності, тобто на відсутності прав у тих, хто їх потребує. Сюзі Лінфілд вважає, що фотографія підходить для того, щоб відобразити ці прогалини, оскільки важко безпосередньо зобразити самі права людини [10, с. 38]. Вони є абстрактними концепціями, що не мають конкретного візуального вигляду. Замість цього, фотографи можуть зображати відсутність цих прав і те, що ця відсутність робить з людьми.

Фотографії можуть показати, як виглядають ті, хто позбавлений прав, як вони страждають і борються за свої права, а також їхні перемоги та поразки. Це робить фотографію потужним інструментом для висвітлення соціальної несправедливості та боротьби за права людини.

Воєнні фотографії показують світ жорстокості з часто непридатними умовами для життя, де люди зазнають страждань через дії інших людей. Фотографії, зроблені журналістами, можуть бути приголомшливими, тривожними і викликати огиду, але вони також мають важливе значення для

розширення нашого розуміння реальності. Це змушують глядача задуматися про те, яким міг би бути кращий світ демонструючи страждання і боротьбу людей, що спонукає до бажання змінити ситуацію. Такі фотографії показують не тільки проблеми, але й складність та опір, з якими стикаються ті, хто намагається змінити ситуацію на краще. Це нагадує нам, що зміни вимагають великих зусиль і часто супроводжуються значними труднощами.

Фотографія стала важливим засобом артикуляції і розуміння прав людини. Вона не просто документує події, а й допомагає формувати нашу емпатію та співчуття до тих, хто страждає. З появою фотографії документальні зображення сповнених муки тіл стали важливим інструментом для підтримки реформаторських рухів. Фотографії використовувалися для формування сприйняття бідності та висвітлення насильницьких конфліктів, що відбувалися в різних куточках світу. На початку 20 століття фотожурналістика стала особливим жанром документальної фотографії. Вона прийняла та адаптувала етику співчуття, використовуючи візуальні кадри для передачі втіленого страждання [9].

Фотографії стали потужним засобом свідчення порушень прав людини. Вони надають безпосереднє і незаперечне доказове значення подіям, допомагаючи суспільству усвідомити масштаб трагедії та несправедливості. Образи Голокосту відіграли найважливішу роль у формуванні цієї ідеї свідчення. Фотографії концтаборів, зняті в кінці Другої світової війни, стали символами людської жорстокості та зла. Ці образи в результаті також вплинули на рух за прийняття Загальної декларації прав людини в 1948 році.

Фотографи зосередили свою увагу на зображенні людей, які втратили свої права – біженців, жертв війни, переслідувань та голоду. Ці зображення стали важливою частиною візуальної культури, спрямованої на підвищення обізнаності про ці проблеми. На фотографіях часто могли зображуватися саме діти, оскільки їхня вразливість особливо сильно привертала увагу. Фотографії

дітей втілювали невинність і страждання, що робило їх потужними символами гуманітарних криз.

Фотографії показували не тільки індивідуальні страждання, але й натякали на більші системні проблеми та сили, які спричинили ці трагедії. Вони ставали візуальними доказами впливу воєн, екологічних катастроф і технологічних аварій на безневинних людей.

Загалом за час розвитку фотографії роль фотографа як свідка насильства зросла завдяки геополітичним та технологічним умовам глобалізації. Фотографи відіграють ключову роль у документуванні та висвітленні порушень прав людини. Етичні принципи, такі як обов'язок свідчити про насильство і викликати співчуття у глядачів, стали більш чітко визначеними і важливими. Фотографи відчувають відповідальність за те, щоб їхні зображення не лише документували події, але й впливали на свідомість людей, стимулюючи до дій та співчуття [9].

Поль Рікер у своїй роботі «Пам'ять. Історія. Забуття» досліджує проблему довіри до свідчень, зокрема усних, та питання їх об'єктивності. Він стверджує, що свідчення мають двоїтий характер: з одного боку, це ствердження фактів, а з іншого - суб'єктивна інтерпретація свідком подій на основі його особистого досвіду [15, с. 163]. У контексті фотографії ці самі принципи можна застосувати до сприйняття образів.

Фотографія, подібно до усного свідчення, має за основу особистий досвід людини, яка її зробила. Вона може відтворювати певну подію з погляду фотожурналіста, який вибирає ракурс, деталі, на які звертає увагу, і тим самим надає певного емоційного забарвлення. Однак, фотографія вже дає можливість спостерігачам стати «третьою особою», яка спостерігає події з боку. Це може підкріплювати довіру до її об'єктивності, але водночас, так само як і усне свідчення, вона може піддаватися маніпуляціям.

Таким чином, довіра до фотографії, подібно до усного свідчення, залежить від довіри до того, хто її зробив, а також від усвідомлення можливості

маніпуляцій. Тому фотожурналісти повинні дотримуватися певних правил та стандартів, щоб максимально відповідати реальності та зберігати довіру глядачів до своєї роботи.

Сюзан Зонтаг розглядаючи фотографію як свідчення каже, що фотографії, на відміну від нарративів, не здатні передавати нарративну безперервність, давати повне розуміння ситуації, а тому залишаються прив'язаними до миттєвості. Проте Джудіт Батлер вважає, що з таким критичним ставленням Зонтаг є декілька проблем.

Батлер зауважує, що фотографії часто використовуються як докази, особливо в контексті воєнних злочинів та звірств. Вони можуть бути вирішальними у встановленні фактів і створенні позовів. А позиція Зонтаг недооцінює спосіб, у який фотографії, як невербальні медіа, наводять свої «аргументи». Фотографії інтерпретують реальність і несуть цю інтерпретацію через кадр, навіть коли використовуються як докази для інших інтерпретацій, представлених у письмовій або усній формі [4, с. 70]. Таким чином, хоча фотографії дійсно можуть бути миттєвими і тимчасовими, вони також здатні передавати глибокі емоційні та етичні значення.

Отже, існує кілька думок про те, як збільшення потоку зображень та інформації про права людини впливає на суспільство, з акцентом на проблеми етики, нерівності та ефективності цих зображень у сприянні соціальним змінам.

Вважають, що розвиток візуальних технологій сприяє глобалізації свідомості, що допомагає краще розуміти проблеми інших людей. Це розширює наше уявлення про людяність і вразливість. Проте вказують і на те, що існує нерівність у виробництві та розповсюдженні медіа, а також маніпуляція інформацією та порушення прав людини з боку урядів та медіа. Навіть зі зростанням кількості зображень нерівність та контроль над інформацією зберігаються. У політичній та громадській волі перетворити емоційні реакції на конкретні соціальні дії. Вони вказують на те, що зростає споживання зображень

страждання, що може призводити до «втоми від співчуття», коли люди стають менш чутливими до страждань інших [9].

2.4. Медіа та воєнна фотографія

Сучасні технології значно змінили спосіб висвітлення військових конфліктів, надаючи журналістам та військовим доступ до сучасних технологій. Зараз журналісти мають можливість миттєво передавати фотографії та відео з місця подій, що дозволяє фактично в реальному часі демонструвати аудиторії розвиток подій.

Проте фотографи часто стикаються з обмеженнями. Наприклад під час воєн в Афганістані та Іраку уряд обмежив візуальну репрезентацію цих конфліктів громадськості. Англійські та Американські новинні медіа зазвичай показують відносно безкровні зображення, рідко зосереджуючись на жорстокості та наслідках військових дій для людей. Протягом наступних років уряди вдосконалили свої стратегії управління медіа, що призвело до посилення впливу офіційних думок в провідних новинних медіа. Це ще більше формує громадське сприйняття воєн, роблячи його більш контрольованим і спрямованим. Практика «вбудованих» репортажів є однією з медійних стратегій, що дозволяє журналістам обмежений доступ до зон бойових дій з умовою дотримання певних правил щодо висвітлення подій. Це дозволяє військовим контролювати, які зображення та наративи потрапляють у ЗМІ, обмежуючи показ певних аспектів конфліктів [2, с. 701].

Також часто постає питання підробки самих фотографій. Можливість редагувати зображення робить підробку фактів набагато простішою, тоді як виявлення такої підробки стає складнішим. Це ставить під сумнів можливості фотографії як засобу документування, а також її надійність та автентичність [2, с. 5]. З поширенням цифрової фотографії виникає проблема встановлення автентичності оригіналу. У випадку фільмування на плівку завжди існує

негатив - оригінальна світлина, в той час, як оригінал цифрового зображення являється лише цифровим кодом.

Як приклад можна навести фотографію Браяна Вальскі, яка потрапила на обкладинку «Los Angeles Times», викликала широкий резонанс та обурення через фальсифікацію. Вальскі об'єднав дві різні фотографії, щоб створити нове зображення, що є явним порушенням журналістської етики. В цьому випадку, фотограф додав військового до зображення де його взагалі не було.

Така можливість легко маніпулювати фактами за допомогою фотографій змусила медіа відреагувати, адже вони прагнули зберегти правдивість інформації та довіру читачів. З цієї причини були прийняті суворі правила для фотожурналістів, порушення яких могло призвести до серйозних наслідків та відповідальності [2, с. 7].

Бонні Бреннен у своїй статті висвітлює питання про віру в об'єктивність фотографії, особливо у контексті переходу від традиційної до цифрової технології. Вона зазначає, що коли цифрова обробка зображень стає все більш поширеною, деякі прихильники традиційної фотографії стверджують, що це може підірвати довіру до фотографії як документального засобу. Проте, будь-який фотограф, незалежно від того, чи працює він з традиційними, чи цифровими засобами, має здатність маніпулювати зображенням [2, с. 6]. Це може стосуватися не лише цифрової обробки, але і банального вибору ракурсу.

Проте потреба документування подій залишається актуальними незалежно від технології, що використовується. Тому виникають правила, такі як Етичний кодекс Національної асоціації пресфотографів, які спрямовані на зменшення маніпулятивності у фотожурналістиці. Ці правила встановлюють стандарти щодо об'єктивності, правдивості та етичності.

Етичні правила, що стосуються цифрової обробки фотографій у журналістиці, ставлять за мету збереження об'єктивності та правдивості інформації. Це означає, що журналісти мають утримуватися від видалення або додавання будь-яких елементів на зображеннях під час обробки. Це забезпечує,

що фотографії відображають реальність такою, якою вона є, і не спотворюють події або ситуації.

Наприклад у випадку з фотографом Нарцисо Контрерасом який багато висвітлював війну в Сирії, його вчинок вилучення відеокамери з кута кадру є порушенням цих етичних стандартів. Це в результаті призвело до розірвання співпраці з агентством Associated Press і може поставити під сумнів його професійну діяльність [5].

Попри чіткість цих правил і серйозні наслідки, що можуть виникнути внаслідок їх порушення, такі ситуації все ще відбуваються з тривожною частотою. Це підкреслює важливість постійного нагадування про етичні норми та особисту відповідальність журналістів.

Проте як ми бачимо, воєнна фотографія зараз це не тільки роботи офіційних фотографів. Раніше, інформація про військові події були зазвичай обмежена офіційними звітами та фотографіями, зробленими журналістами. Однак із поширенням цифрової технології солдати стали активними учасниками в цьому процесі. Вони не лише самостійно документують війну, але й активно діляться фотографіями через різноманітні онлайн-платформи. Солдати та часом цивільні люди використовують свої мобільні телефони, цифрові фотоапарати та інші пристрої для фотографування і запису подій в зоні бойових дій. Це може бути зроблено з різних мотивів, від банальної нудьги до бажання мати пам'ятки чи документацію подій. Проте часом може бути порушення військових кодексів чи міжнародних конвенцій [25, с. 705].

Мотиви солдатів для створення та поширення фотографій різноманітні, включаючи спілкування з родиною та друзями, підтримку бойового духу, відображення буденного життя та гумору у військовому оточенні, а також створення альтернативного зображення реальності війни.

Проте інтерпретація таких фотографій, особливо тих, що зображують насильство або страждання, є непередбачуваною. Публікація таких зображень може мати непередбачені наслідки, які можуть охоплювати як позитивні, так і

негативні аспекти. Як, наприклад, фотографії з Абу-Грейба які згадувались раніше. Ці світлини візуально розкрили американську практику тортур затриманих для світової аудиторії. Засоби масової інформації та судові процеси використовували фотографії як докази, проте їх інтерпретація була суб'єктивною. Наприклад, судді, інтерпретуючи фотодокази, можуть зосереджуватися лише на окремих солдатах і їхніх діях, ігноруючи більші проблеми. Це може призвести до того, що публікація фотографій не викриває системні порушення і незаконності [25, с. 708].

Отже, фотографія війни продовжує залишатися складним інструментом, який може викликати суперечки та неоднозначні реакції у суспільстві. Її потужна сила може бути використана як для викриття злочинів та порушень прав людини, так і для маніпуляції та пропаганди.

ВИСНОВКИ

З часу своєї появи в середині XIX століття, воєнна фотографія пройшла значний шлях технічного прогресу. Від перших фотографій Кримської війни до цифрових зображень сучасних конфліктів, розвиток фототехніки дозволив фотографам створювати все якісніші та деталізовані знімки, що сприяло глибшому розумінню реалій війни.

На початку розвитку воєнної фотожурналістики часто створювали постановочні кадри, які уникали зображення жорстокості. Фотографи були заангажованими і нерідко викривляли факти. Перші воєнні фотографії переважно показували військових, їхні зібрання та побут у вигідному світлі, формуючи позитивний образ війни. Бойові дії, окопи, смерть та руйнування зазвичай залишалися поза кадром.

Починаючи з Першої світової війни, ставлення до воєнної фотожурналістики змінилося: фотографи почали приділяти більше уваги автентичності знімків та розглядати їх як джерело інформації. Свою важливість і впливовість вона остаточно підтвердила під час Другої світової війни, коли почали формуватися цінності та правила фотожурналістики. Порувалися питання справжності кадрів, їх здатності документувати події та передавати інформацію. Воєнна фотографія стала свідченням воєнних злочинів, допомагаючи створити реалістичний образ подій.

Воєнна фотографія змінювалася не лише технічно, але й стилістично. Від постановочних сцен до спонтанних репортажних кадрів, фотографи поступово переходили до більш реалістичного і невимушеного відображення військових подій, прагнучи передати правдиві емоції і драматизм моменту.

Воєнна фотографія завжди мала потужний вплив на громадську думку. Саме тому важливо розуміти необхідність в контексті, особливо для воєнної фотографії. Фотографія хоч і здатна сама інтерпретувати реальність, проте глядачу потрібно розуміти на що саме він дивиться. Рамки кадру обмежують

наше сприйняття подій демонструючи лише один момент з конкретної події до того ж з суб'єктивного погляду фотографа.

Контекст є важливою частиною воєнної фотографії, оскільки він значно впливає на те, як зображення сприймаються та розуміються. Без належного контексту фотографії можуть передавати певну інформацію та емоції, але ці повідомлення можуть бути неповними або навіть вводити в оману. Для правильного розуміння подій і їхніх наслідків необхідно не лише реагувати на емоційний зміст зображень, але й аналізувати їхній історичний, політичний та соціокультурний контекст. Такий підхід дозволяє зрозуміти повний обсяг подій, розкрити причини задокументованих подій та їхні наслідки, і, зрештою, сприяти належному інформуванню громадськості та формуванню об'єктивного уявлення про війну.

Воєнна фотографія має значний емоційний вплив на глядачів. Вона показує жорстокість і скорботу, підштовхуючи таким чином людей до визнання подій що відбулися. Емоційне навантаження воєнної фотографії відіграє одну з ключових ролей у формуванні громадської думки та розумінні військових конфліктів. Ці зображення здатні викликати широкий спектр емоцій – від співчуття і горя до відчуття безсилля і зневаги. Аналізуючи емоційний вплив воєнної фотографії, важливо враховувати контекст, в якому ці зображення були зроблені. Без належного контексту фотографії можуть бути неправильно інтерпретовані або навіть використовуватися для маніпуляцій. Воєнна фотографія також порушує важливі етичні питання. Зображення жорстокості та страждань можуть викликати моральні дилеми щодо їхнього використання. З одного боку, вони привертають увагу до важливих проблем, з іншого – можуть сприяти зневазі або байдужості. Спосіб подачі інформації через фотографію може виключати або включати певні аспекти подій, що призводить до того, що значна частина втрат і страждань залишається поза увагою людей. Особливо важливим є те, що цей процес фреймінгу нестабільний. Є випадки, коли певні аспекти смерті частково відображаються в медіа або інших джерелах

інформації, а частково затемнюються. Це створює нестабільність у сприйнятті подій: що саме ми бачимо і розуміємо, а що залишається прихованим або неосмисленим.

Сучасні цифрові технології та соціальні медіа змінюють підходи до воєнної фотографії. Вони надають нові можливості для поширення інформації, але також підвищують ризики маніпуляцій і порушення етичних норм, вимагаючи нових підходів до регулювання і саморегуляції у фотожурналістиці.

Уважний і відповідальний підхід до воєнної фотографії є дуже важливим, через її значення для документування історії та впливу на суспільну свідомість. Вивчення історичних і етичних аспектів цього виду мистецтва допомагає краще зрозуміти його роль і відповідальність у сучасному світі.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Baldwin G., Daniel M., Greenough S. All the mighty world: the photographs of roger Fenton, 1852-1860. New Haven and London: Yale University Press, 2004. 290 p.
2. Brennen B. Photojournalism: historical dimensions to contemporary debates. Taylor & Francis, 2010. 11 p.
3. Bresheeth H. Projecting Trauma War Photography and the Public Sphere. *Third Text*. 2006. Vol. 20, no. 1. P. 51–57.
4. Butler J. Torture and the Ethics of Photography: Thinking with Sontag. *Frames of War: When Is Life Grievable?*. London, New York, 2009. P. 63–100.
5. Estrin J. Truth and Consequences for a War Photographer. *The New York Times*. URL: <https://archive.nytimes.com/lens.blogs.nytimes.com/2014/01/24/truth-and-consequences-for-a-war-photographer/> (дата звернення: 22.05.2024).
6. Good J., Lowe P. Understanding photojournalism. New York and London: Routledge, 2017. 183 p.
7. Havlin L. Photography and Modern Conflict. *Magnum*. URL: <https://www.magnumphotos.com/theory-and-practice/photography-and-modern-conflict/> (дата звернення: 06.05.2024).
8. Herman E. In Her Own Words, Photographing the Vietnam War. *The New York Times*. URL: <https://archive.nytimes.com/lens.blogs.nytimes.com/2017/09/27/in-her-own-words-photographing-the-vietnam-war/> (дата звернення: 04.05.2024).
9. Kennedy L. Photography & Human Rights. *Photography and international conflict*. URL: <https://www.ucd.ie/photoconflict/casestudies/photographyhumanrights/> (дата звернення: 22.05.2024).
10. Linfield S. The Cruel Radiance: Photography and Political Violence. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2010. 309 p
11. Lubow A. Has War Changed, or Only War Photography?. *The New York Times*. URL: <https://www.nytimes.com/2022/10/13/arts/design/war-photography-addario-capra-icp-sva.html> (дата звернення: 06.05.2024).

12. Murphy D. Mud, death and despair at the Battle of Passchendaele. *The Sydney Morning Herald*. URL: <https://www.smh.com.au/national/mud-death-and-despair-at-the-battle-of-passchendaele-20171013-gz08hj.html> (дата звернення: 02.05.2024).
13. O’Hearn M. Seeing is believing: early war photography. *Jstor*. URL: <https://about.jstor.org/blog/seeing-is-believing-early-war-photography/> (дата звернення: 27.04.2024).
14. Photographers on the front lines of the great war. *The New York Times*. URL: <https://archive.nytimes.com/lens.blogs.nytimes.com/2014/06/30/photos-world-war-i-images-museums-battle-great-war/> (дата звернення: 30.04.2024).
15. Ricoeur P. Memory, history, forgetting. Chicago & London : The University of Chicago Press, 2004. 627 p.
16. Roger Fenton: the first great war photographer. *The New York Times*. URL: <https://archive.nytimes.com/lens.blogs.nytimes.com/2018/01/18/roger-fenton-the-first-great-war-photographer/> (дата звернення: 22.05.2024).
17. Roos D. 7 Iconic Photos From the Vietnam War Era. *history*. URL: <https://www.history.com/news/vietnam-war-photos> (дата звернення: 04.05.2024).
18. Silva M. F. S., Eldridge II S. A. The ethics of photojournalism in the digital age. London and New York : Routledge, 2020. 224 p.
19. Sontag S. Regarding the pain of others. New York : Farrar, Straus and Giroux, 2003. 131 с.
20. T. Murphy. Sontag on Impertinent Sympathy and Photographs of Evil. *Comparative Metaethics: Neglected Perspectives on the Foundations of Morality*. New Haven and London, 2019. P. 236–256.
21. Vietnam: The Real War – in pictures. *The Guardian*. URL: <https://www.theguardian.com/artanddesign/gallery/2015/apr/22/vietnam-the-real-war-a-photographic-history-by-the-associated-press-in-pictures> (дата звернення: 04.05.2024).
22. Virilio P. The Vision Machine. Bloomington & Indianapolis : Indiana University Press, 1994. 96 p.

23. Volle A. Abu Ghraib prison. *Britannica*. URL:
<https://www.britannica.com/topic/Abu-Ghraib-prison> (дата звернення: 11.05.2024).
24. Warren L. *Encyclopedia of Twentieth-Century Photography*. New York, London :
Routledge, 2006. 1719 p.
25. Whitty N. Soldier Photography of Detainee Abuse in Iraq: Digital Technology,
Human Rights and the Death of Baha Mousa. *Human Rights Law Review*. 2010. Vol.
10, no. 4. P. 689–714.
26. Гридчина В. Власова А. Етичні проблеми висвітлення смерті у фотоматеріалах
медіа. *Теле- та радіожурналістика*. 2016. Вип. 15. С. 13-20
27. Журналістський фах: Фотожурналістика: Методичні рекомендації. Київ. нац.
ун-т ім. Т. Г. Шевченка. Укл. В.В. Гридчина. – К.: Інститут журналістики, 2012.
– 60 с.
28. Кочубинська Т. Сліпа пляма. *Ukraine ablaze*. URL:
<https://ukraineablaze.art/artists/mykola-ridnyi/blind-spot/> (дата звернення:
08.05.2024).

ДОДАТКИ



Додаток 1

Невідомий фотограф, місце поховання підполковника Генрі Клея молодшого, бл. 1847 рік



Додаток 2

Невідомий фотограф, генерал Вул і службовці на вулиці Реаль, Сальтільо, Мексика, бл. 1847 рік.



Додаток 3.

Роджер Фентон, Долина тіні смерті, 23 квітня 1855 року.



Додаток 4.

Роджер Фентон. Бійці 68-го полку. 1855 р.



Додаток 5

Ендрю Дж. Рассел, Метью Бреді, Вулиця у Фредеріксбурзі, 1863 р.



Додаток 6

Метью Бреді, 170-й Нью-Йоркський волонтерський загін, 1861 р.



Додаток 7

Метью Бреді, Легка артилерія Пенсільванії, 1861 р.



Додаток 8

Метью Бреді, Палата в лікарні. Відновлювальний табір, Александрія, штат Вірджинія. 1861 р.



Додаток 9

Метью Б. Бреді. Поховання мертвих, Фредеріксбург. 1861 р.



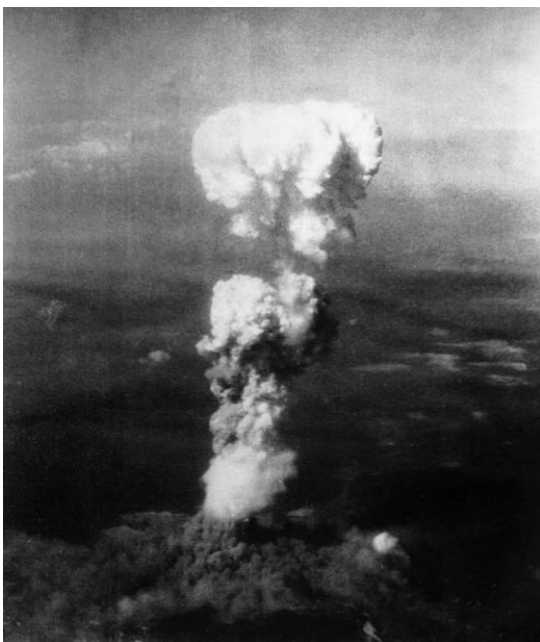
Додаток 10

Австралійські солдати поблизу бельгійського селища Хог. Осінь 1917 року.



Додаток 11

Джеймс Френсісс Герлі. Ранок у Пашендейлі, 1917



Додаток 12

Ядерен бомбардування Хірасіми 1945 р.



Додаток 13

Кетрін Лерой. Потерпілий у битві за пагорб 881, поблизу Хесану, Південний В'єтнам.



Додаток 14

Кетрін Лерой. Вернон Віке, військовослужбовець військово-морського флоту, із вмираючим товаришем у битві при Хілл 881, поблизу Хесану, Південний В'єтнам, у 1967 році.



Додаток 15

Кетрін Лерой. Евакуація смертельно пораненого морського піхотинця 1966 р.



Додаток 16

Ларрі Берроуз. Американські морські піхотинці допомагають пораненим товаришам під час операції «Прерія» біля DMZ під час війни у В'єтнамі, жовтень 1966 р.



Додаток 17

Малкольм Браун Самоспалення буддистського ченця Тіч Куанга Дука



Додаток 18

Едді Адамс. Грубе правосуддя на вулиці Сайгону. 1968 р.



Додаток 19

Тім Гетерінгтон. Док Келсо спить. Долина Коренгал, провінція Кунар, Афганістан. 2008 р.



Додаток 20

Максим Левін. Чоловік несе собаку під час евакуації з Ірпеня. 2022



Додаток 21

Микола Рідний. Сліпа пляма. 2014-2015



Додаток 22

Сабріна Гарман та Чарльз Грейнер позують позаду іракських ув'язнених. 2003-2004 р.



Додаток 23

Чарльз А. Грейнер пробиває закутих в наручники іракських в'язнів. 2003-2004 р.



Додаток 23

Браян Вальскі. Британський солдат та іракські цивільні. 2003.