

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

Кваліфікаційна робота
освітній ступінь – бакалавр

На тему: **«АВТОРСЬКЕ ВИСЛОВЛЮВАННЯ І ДОКУМЕНТАЛІСТИКА
В ХУДОЖНІЙ ФОТОГРАФІЇ ДОБИ НЕЗАЛЕЖНОСТІ»**

Виконала: студентка 4-го року навчання,

Спеціальності

034 Культурологія

Лемішка Софія Русланівна

Керівниця: Тимчук Надія

ст. викл. Кафедри культурології

Рецензентка: Цигикало Катерина Олександрівна
(прізвище та ініціали)

Кваліфікаційна робота захищена

з оцінкою _____

Секретар ЕК _____

«___» «___» 20__ р.

КИЇВ – 2026

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ФОТОГРАФІЇ ЯК КУЛЬТУРНОГО ФЕНОМЕНУ	6
1.1 Документальність і суб'єктивність як дві сторони одного акту	6
1.2. Техніка як авторська мова.....	10
1.3 Концептуалізація «Реального» та проблема симуляків у візуальній культурі.....	16
РОЗДІЛ 2. Художня фотографія України доби Незалежності: авторське висловлювання між документом і травмою	22
2.1 Трансформація документальної мови: тілесна присутність та архівування повсякдення (1990-ті – 2000-ні роки)	22
2.2. Оптика травми та воєнного «Реального»: технічний стиль як етична позиція та антисимулякр (2014 – 2026 роки).....	32
ВИСНОВОК	41
БІБЛІОГРАФІЯ	43
ДОДАТКИ	45

ВСТУП

Актуальність теми. Дослідження співвідношення документальності та авторського висловлювання у фотографії набуває особливої гостроти в епоху постправди, цифрових симулякрів та надлишку візуальної інформації. Українське суспільство доби Незалежності пройшло через колосальні трансформації, що характеризувалися соціальними зламами, революціями та війнами. Фотографія стала головним інструментом фіксації цих процесів. Проте наскільки документальна фотографія здатна об'єктивно відображати «реальне», і де починається простір художнього конструювання цього «реального» через авторське висловлювання?

Утім, ця робота свідомо не претендує на охоплення всього поля документальної фотографії. Дослідження зосереджується на її специфічному та найбільш етично напруженому сегменті — фотографії, що репрезентує соціальну кризу, маргінальність, травму й війну. Саме у цих екстремальних умовах питання про межу між об'єктивною фіксацією та авторським конструюванням реальності набуває найбільшої гостроти, а технічні рішення фотографа перестають бути суто ремісничими й перетворюються на повноцінні етичні та політичні висловлювання.

Актуальність роботи полягає в необхідності переосмислення документальної фотографії не просто як механічного «дзеркала» подій. Вибір технічних характеристик кадру — це інструменти, за допомогою яких фотограф фіксує фізичний відбиток реальності, а також і підважує її, здійснюючи етичний вибір, деконструюючи медійні ілюзії та вихоплюючи травматичний досвід. Дослідження того, як через художню форму і технічні прийоми проявляється феноменологія погляду автора та репрезентується справжнє життя українського суспільства через документальну фотографію, має прикладне значення, оскільки воно деконструє підхід до знімка як до пасивної ілюстрації новин і переконує медіаспільноту в необхідності розвитку нової оптичної культури, де суб'єктивний стиль автора визнається не викривленням факту, а єдиним надійним фільтром для збереження автентичного людського досвіду в добу постправди.

Ступінь наукової розробки. Теоретичне підґрунтя для розуміння природи фотографічного образу закладено в працях багатьох класиків філософії та візуальних студій. Онтологічний статус фотографії як «індексу» (фізичного сліду) глибоко проаналізований Розалінд Краус (Rosalind Krauss, нар. 1941). За осмисленням медіальної специфіки зйомки стоїть Вальтер Беньямін (Walter Benjamin, 1892–1940), який у своїх працях концептуалізував феномен «оптичного несвідомого». Ролан Барт (Roland Barthes, 1915–1980) у праці «Camera Lucida» розробив механіку емоційного сприйняття через концепт Punctum, який дозволяє зрозуміти, як деталь перетворює документ на особисте переживання. Етичні аспекти фотографування, селективність кадру та вплив зображень страждань на суспільство ґрунтовно досліджені Сюзен Зонтаг (Susan Sontag, 1933–2004). Феноменологічний вимір тілесного погляду, який є ключовим для розуміння вибору ракурсу, спирається на праці Моріса Мерло-Понті (Maurice Merleau-Ponty, 1908–1961). Критичний аналіз медійного простору та категорій симулякрів і Реального залучає ідеї Жана Бодріяра (Jean Baudrillard, 1929–2007) та Славоя Жижека (Slavoj Žižek, нар. 1949).

Об’єкт дослідження. Художня фотографія України доби Незалежності як форма візуального свідчення соціальних трансформацій, маргінальності, травми та війни

Предмет дослідження. Авторське висловлювання та конструювання «реального» та документальності в українській художній фотографії доби Незалежності

Мета та завдання дослідження. Метою роботи є аналіз того, як художні елементи та технічні характеристики документальної фотографії доби Незалежності функціонують як авторське висловлювання та інструмент репрезентації «реального».

Означена мета передбачає виконання таких **завдань**:

- проаналізувати онтологічну природу фотографічного образу, а саме відношення між фотографією як фізичним «індексом» та об’єктивною реальністю;
- дослідити феноменологічні аспекти «втіленого погляду», визначивши, як ракурс і композиція слугують містком між тілесним досвідом автора та емоційним сприйняттям глядача;
- розглянути технічні характеристики фотографії як механізми виявлення punctum та створення особистого художнього висловлювання;

□ дослідити роль документальної фотографії як контрархіву, що легітимізує маргіналізовані суб'єкти й простори, витіснені офіційними наративами;

□ розкрити етичні межі авторської присутності в документальній фотографії через зіставлення стратегій емпатичного розчинення та радикального оголення суб'єктивності автора;

□ простежити, як українські документалісти 1990-х — 2000-х років через технічні стратегії формували альтернативний архів епохи, чинячи опір пострадянським симулякрам;

□ проаналізувати технічний стиль українських фотографів воєнного періоду 2014–2026 років як етичну позицію та інструмент деконструкції пропагандистської гіперреальності.

Методи дослідження. У роботі застосовано комплексний міждисциплінарний підхід. Феноменологічний метод використано для аналізу тілесності авторського погляду та ракурсу. Семіотичний метод, зокрема інструментарій Р. Барта, застосовано для декодування художніх деталей. Психоаналітичний та критичний методи дозволили проаналізувати репрезентацію травми та співвідношення фотографії із симулякрами. Також використано загальнонаукові методи: аналітичний (для роботи з візуальними джерелами) та історико-порівняльний (для розгляду фотографій у контексті розвитку України з 1991 року дотепер).

Наукова новизна. Робота є однією з перших спроб в українському культурологічному дискурсі поєднати феноменологію, медіакритику та концепцію «Реального» для доведення того, що об'єктивність документальної фотографії забезпечується не механічною фіксацією, а навпаки — суб'єктивними художньо-технічними елементами авторського стилю. Вперше технічні параметри розглядаються не просто як ремісничі засоби, а як повноцінний філософський інструментарій для деконструкції постправди в умовах українських реалій.

Структура роботи: Робота складається з вступу, двох розділів, п'яти підрозділів, висновків, бібліографії та додатків.

РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ФОТОГРАФІЇ ЯК КУЛЬТУРНОГО ФЕНОМЕНУ

Перш ніж аналізувати конкретні фотографічні практики, вбачається за доцільне вибудувати теоретичний фундамент. Він дозволить розглядати фотографію як складний культурний феномен, у якому документальність і суб'єктивність перебувають у постійному діалозі. Цей розділ є спробою зібрати воедино кілька концептуальних традицій, що на перший погляд можуть видатися різнорідними. Однак саме в їхньому перетині, як видається, і народжується продуктивна рамка для розуміння того, що відбувається, коли фотограф натискає на кнопку затвора.

1.1 Документальність і суб'єктивність як дві сторони одного акту

Довіра до фотографії як до документа є культурним рефлексом. Ми перевіряємо факти або новини на їхню «щирість» за представленими знімками у статті. Ми вимагаємо фотографічних доказів у судах, які є де-факто визначені як «правдиві», що не підлягають до фейку та імітації. Але ця довіра рідко піддається рефлексії: на чому вона насправді заснована? Що саме у фотографії переконує нас у тому, що вона говорить правду, і чи сумісна ця правдивість із тим, що за камерою стоїть людина зі своїм тілом, своїм досвідом і своїм рішенням натиснути на кнопку саме в цю мить?

Тому почнемо з того, що засаднича характеристика документальної фотографії полягає в тому, що камера фіксує те, що є. І якщо ми хочемо зрозуміти, як у документальній фотографії виникає авторське висловлювання, нам потрібно зрозуміти природу її відображення реальності, а також: чи є авторське висловлювання у документальній фотографії порушенням її природи чи навпаки є її невідчужуваним складником.

Природу фотографічної «правдивості» та механізми її конструювання унаочнюють праці написані у семіотичній традиції. Розалінд Краус в есеї «Notes on the Index» звертається до розрізнення між трьох типів знаків: іконічний, символічний та

індексний. Іконічний та символічний знак характеризуються подібністю до свого референта або домовленістю між тими, хто його використовує. Натомість зі всіх трьох знаків нас приваблює іконічний, бо він діє через фізичний причинно-наслідковий зв'язок із тим на що вказує (Krauss 1977, 70). Тобто відображення, що ми зустрічаємо на документальній фотографії не є іконічним знаком чи колективною інтерпретацією у певному дискурсі. Це насамперед логічний і фізичний наслідок зв'язку з референтом.

Фотографія постає перед нами як індекс у прямому сенсі. Світло відбилося від об'єкта і вплинуло на світлочутливий матеріал — плівку або матрицю. Досліджуючи феномен роздвоєного автопортрета, Краус зазначає, що ми вловлюємо присутність індексу «Сита», наприклад, через забарвлені пилом шари, що осідали на горизонтальній поверхні скла протягом кількох місяців. Накопичення пилу є своєрідним фізичним індексом плину часу.» (Krauss 1997, 75). Між тим, що було перед об'єктивом, і тим, що з'явилося на знімку, існує матеріальна причинність, яку ми не свідомо відчуваємо. Саме тому фотографія має інакшу переконливу силу, ніж живопис чи вербальний опис. Художник здатний намалювати те, чого не бачив. Але фотографія є прямим наслідком реального світла від реального об'єкта в реальний момент часу, і цей факт не змінюється від того, наскільки розмитим або перекадрованим виявиться знімок. Сформульована теза виявляється вирішальною для розуміння документальної фотографії та її впливу на реципієнта, адже пояснює інтуїтивну довіру до знімка без апеляції до наївного реалізму. Знімок переконує завдяки фізичному зв'язку з реальністю, а не через зовнішню схожість, бо «вона описує виокремлення чогось із потоку часовості» (Krauss 1977, 77).

Але в індексного знаку є ще одна особливість, а саме його принципова порожнеча. Він каже «щось тут було», але мовчить про сутність цього об'єкта та причини його важливості. Фотографія фіксує подію, проте утримується від інтерпретації. Краус, цитуючи Вальтера Беньяміна, підкреслює закономірність появи фотографій в ілюстрованих журналах, а саме що поруч з ілюстраціями з'являються вказівники, підписи, що стали обов'язковими й підкреслює, що «вони мають зовсім інший характер, ніж назва картини» (Benjamin 1970, 87). Таким чином, дослідниця доводить,

що фотографія передбачує порушення автономності знаку, як вона зазначає «...її оточує беззмистовність, яку можна заповнити лише додаванням тексту» (Krauss 1977, 77).

Утім, зовнішня залежність від вербального коментаря виступає лише однією зі стратегій подолання «німоти» індексу. Глибинний рівень функціонування фотографічного образу відкривається там, де автор переходить від текстового семантичного додатка до внутрішнього сутнісного ствердження. Якщо текст наповнює знак ззовні, то сам акт фіксації перетворює порожній вказівник на тривке свідчення.

Проте Беньямін вважав згадану «німоту» знака революційним проривом. Дослідник наголошує на виникненні феномену «оптичного несвідомого», яке камера фіксує поза свідомою волею людини (Benjamin 1999, 510–512). Якщо класична ренесансна модель Camera Obscura передбачала дистанцію між суб'єктом і світом, де око залишалось пасивним приймачем, то фотографічний акт перетворює камеру на подобу Camera Lucida. Такий медіум «висвітлює» об'єкт і накладає його присутність безпосередньо на сприйняття автора. Відтак, медіальна природа фотографії від початку містить засадничий парадокс те, що вона постає максимально технічною та об'єктивною і водночас глибоко інтимною, оскільки відкриває структури реальності, доступні лише через оптичний апарат. Вказана суперечність виявляється в тому, що саме технічна досконалість техніки, а саме його здатність фіксувати мікродеталі, що недоступні оку робить знімок гранично інтимним. Камера документує «оголений» факт, виводячи його з-під влади автоматизованих людських звичок сприйняття. Тому перехід від відстороненої моделі Camera Obscura до залученої та емпатичної Camera Lucida ознаменовує народження документальної фотографії як суб'єктивного свідчення, де апарат виступає продовженням «руки» й погляду автора.

Як зазначає Розалінд Краус, специфіка такої роботи полягає у «наповненні “порожнього» індексального знака конкретною присутністю, через що «не існує конвенції значення, незалежної від цієї присутності або відокремленої від неї» (Krauss 1977, 80). У цьому процесі будь-яке «формальне втручання художника у створення твору нівелюється переважною фізичною присутністю оригінального об'єкта,

зафіксованого у цьому сліді» (Krauss 1977, 80). Таким чином, автор не привносить суб'єктивність у об'єктивний процес. Він є тим, завдяки чийй ініціативі індексний слід набуває значущої форми. Авторський жест полягає у виборі самої «присутності», яка своєю фізичною вагою заповнить порожнечу знака.

Порожнеча індексу, заповнювана авторським жестом - це маркер реального механізму, де між слідом і змістом завжди стоїть той, хто вирішив цей слід зафіксувати. І якщо визнати авторську ініціативу структурно необхідною для функціонування документального знімка, постає питання про природу цієї ініціативи. Традиційно авторський «почерк» обґрунтовують інтелектуальним здобутком чи свідомим стилем. Проте інтенція, яка передує будь-якому задуму, корениться у глибших шарах свідомості. Вона локалізована безпосередньо у тілі фотографа, що стоїть за камерою. Авторське висловлювання в документалістиці інтегроване у спосіб, яким конкретне тіло в конкретний момент організовує власну присутність у просторі події.

Моріс Мерло-Понті виходить із тези, що тіло є не просто фізичним об'єктом у просторі, а первинним медіумом нашого доступу до світу. «Хоча моє тіло не є для мене лише фрагментом простору - для мене не існувало б простору якби я не мав тіла» (Мерло-Понті 2000, 126). Подібне твердження радикально змінює оптику розуміння акту зйомки. Фотограф це не про відсторонену свідомість. Він є тілом, що апріорі перебуває всередині простору подій, і саме через цю тілесну присутність світ набуває форми та значення.

Зв'язок між тілом і простором автор розкриває через поняття руху, який виступає активним процесом утворення просторових відносин: «визначаючи рух тіла, ми можемо добре бачити, чим воно населяє простір також і час - адже рух не обмежується тим, що пізнає вплив простору та він активно підтримує їх та відновлює їх оригінальне значення» (Мерло-Понті 2000, 126]. У проєкції на фотографію це означає, що фотограф не просто переміщується в просторі в пошуках «правильного» ракурсу. Він своїм рухом буквально конструює простір, де подія набуває видимості. Точка зйомки автора - є тілесним вибором, що складає певні просторові відносини між фотографом зображуваним і майбутнім глядачем.

Ключовим для розуміння акту зйомки є поняття інтенціональності - спрямованості тіла на об'єкт, що передує свідомому рішення. Мерло-Понті зауважує, що ««вхоплювати» або «торкатися» навіть для тіла є чимось іншим, ніж «показувати»» (Мерло-Понті 2000, 127). Тіло не описує об'єкт дистанційовано, воно взаємодіє з ними через «інтенціональні нитки»: «вони не є об'єктами в об'єктивному просторі, а здатностями вже мобілізованими сприйняттям голки та ножиць, головними відрізками «інтенціональних ниток», які пов'язують його з цими об'єктами» (Мерло-Понті 2000, с. 129-130). Погляд крізь видошукач виступає саме такою інтенціональною ниткою. Коли фотограф фіксує зором кадр, його пальці готові натиснути через прямий тілесний зв'язок між сприйняттями та дією. Саме в цьому просторі між сприйняттям та актом зйомки народжується авторське рішення.

Показово, що Мерло-Понті розглядає як умову формування свідомості: «тіло є лише елементом у системі «суб'єкт - його світ» і завдання зумовлює додаткові його рухи - цей рух є його тілом і його тіло є можливістю певного світу» (Мерло-Понті 2000, 130). Стосовно документальної фотографії це означає, що тіло фотографа не є нейтральним медіумом. Воно виступає умовою, за якої певний «світ», унікальне бачення події з конкретної позиції, взагалі стає можливим. Авторська суб'єктивність тут постає не зовнішнім додатком, а фундаментальною структурою самого акту тілесного сприйняття.

1.2. Техніка як авторська мова

Черговий аналітичний крок передбачає з'ясування механізмів трансформації динамічної присутності суб'єкта у фіксований візуальний об'єкт. Акт натискання на затвор виступає точкою граничного переходу: живий досвід перебування у просторі події раптово консервується, набуваючи статусу статичного тексту. Вказаний жест кардинально перекодує статус реальності, вилучаючи фрагмент тривалості з її неперервного потоку задля надання йому форми автономного зображення. Утім,

великий масив документальних знімків функціонує в межах подібного алгоритму виключно як інструмент нейтральної фіксації.

Анрі Карт'є-Брессон експлікує подібний стан через концепцію «вирішального моменту», де майстер постає не стороннім спостерігачем, а активним агентом психічної та фізичної синхронізації. На думку класика, технічне рішення у фотомистецтві викристалізовується в ту коротку мить, коли голова, око та серце вибудовують єдину вісь (Cartier-Bresson 1952, 12). У наведеному положенні вбачається пряма проєкція феноменології Мерло-Понті: «осьова» присутність автора репрезентує матеріалізацію інтенціональних ниток, які пов'язують тіло з довколишнім світом. Композиція кадру за таких умов втрачає ознаки штучного маніпулювання формою, перетворюючись на безпосередній відбиток інтенсивно прожитого моменту. Геометрична архітектура знімка свідчить, що фотограф не обмежувався відстороненим спогляданням об'єкта, а перебував у стані повної залученості до його буття. Проте виникає теоретична колізія, що сама по собі композиційна бездоганність не забезпечує автоматичної трансляції втіленого досвіду глядачеві.

Повсюдно постає ризик самозамикання фотографії у власній формі, що заважає здолати семіотичну німоту індексу. З'ясування механізмів взаємодії реципієнта з візуальним слідом спонукає залучити концепцію Ролана Барта про рівні реценції образу. Перший щабель, означений теоретиком як *studium*, функціонує як своєрідний соціокультурний контракт між автором і реципієнтом (Барт 2022, 43). Окреслена зона охоплює простір загального інтересу, де зчитування фотографії спирається на наявний багаж знань, політичних переконань та етичних норм. Глядач сприймає зображення раціонально, аналізуючи його як сукупність інформативних знаків, що маркують історичний або соціальний контекст.

У просторі сучасної української документалістики аналогічна модель реценції чітко простежується в роботах Олександра Гляделова чи Олександра Чекменьова. Споглядаючи світлини, реципієнт автоматично апелює до культурного коду «епохи» чи «події», розпізнаючи через інструментарій *studium* деталі побуту, мілітарну атрибутику або соціальні пласти травми. Авторські роботи функціонують як

історичні свідчення, що заповнюють «порожній» індексний знак конкретним змістом завдяки впізнаваності референта. Studium фактично підпорядковує собі хаотичну природу фотографічного сліду, трансформуючи його на лінійну, зрозумілу розповідь. Людина отримує інтелектуальну втіху від раціонального розшифрування побаченого, проте подібне розуміння здебільшого перебуває на поверхні.

Оптика Барта унаочнює, що *studium* за своєю суттю репрезентує «середній» масштаб афекту. Він дає змогу схвалювати або засуджувати зображене, проте виявляється неспроможним спровокувати внутрішнє потрясіння (Барт 2022, 43). Коли авторське висловлювання замикається суто на зазначеному рівні, фотограф маркується як кваліфікований інформатор, який лише постачає споживачеві візуальні факти. За подібних умов знімок функціонує за принципом «сухого звіту», де індивідуальність автора нівелюється панівними способами бачення реальності. Поява глибшого зв'язку вимагає радикального розриву впорядкованої структури, що спонукало б глядача вийти за межі раціонального споживання інформації, ставши співучасником екзистенційного досвіду.

Межа раціонального сприйняття пролягає там, де впорядковане поле *studium* зазнає деформації під тиском феномену *punctum*. Ролан Барт тлумачить зазначений концепт як розрив або рану в самій структурі культурно зумовленого коду (Барт 2022, 50). Прикметно, що *punctum* розгортається поза межами мови та логічних операцій. Він фігурує як випадкова деталь, несподіваний «укол», що миттєво руйнує інтелектуальний захист реципієнта. Йдеться про бруд під нігтями персонажа, ледь помітний залом світла на стіні чи ексцентричний погляд, який деконструє загальну композицію. Виявлена мікродеталь цілить безпосередньо в емоційну сферу, трансформуючи відсторонене споглядання на глибоку інтимну подію.

Взаємодія *punctum* з авторським висловлюванням структурується за допомогою специфічної технічної організації візуального простору. Барт фіксує, що *punctum* переважно постає як частковий об'єкт, який привертає увагу дисонансом із загальним задумом (Барт 2022, 56-57). На цьому перетині вибір ракурсу й робота зі світлотінню набувають вирішального значення для експлікації авторської позиції. Нетипова точка

зйомки чи глибока тінь здатні технічно ізолювати мікроелемент, вивівши його на передній план сприйняття. За таких обставин авторська манера не конструює *punctum* штучно, а лише закладає умови, за яких феномен отримує спроможність проявитися.

Таким чином, вибір об'єктива чи параметрів експозиції матеріалізує тілесну інтенцію фотографа. Ракурс, постаючи результатом фізичного переміщення автора у просторі, перетворюється на інструмент акцентування змістів. Відповідно, художній вимір документального знімка полягає в умінні налаштувати оптику без затуляння сутності самої події. Технологічний інструментарій працює на граничне загострення сприйняття конкретної дрібниці, де фокусується весь досвід моменту, а не на конструюванні нової «правди», яку варто донести до реципієнта на першому плані.

Парадокс авторського висловлювання у процесі фотографування криється в принциповій неможливості тотального програмування появи *punctum*. Барт акцентує: якщо фотограф навмисно акцентує деталь заради ефекту, вона миттєво втрачає афективну силу (Барт 2022, 70). За подібного сценарію елемент починає занадто голосно свідчити про намір автора й автоматично повертається у поле *studium*, трансформуючись у банальний елемент мистецтва чи кітчу. Документальна мова вимагає від митця спроможності балансувати на межі між професійною присутністю та майже повним нівелюванням власного еґо. Окреслене самовідсторонення дозволяє реальності говорити самотійно, без тиску стилістичних амбіцій фотографа.

Феномену документалістики в художній фотографії піддається переосмисленню через концепцію магічного зникнення суб'єкта. Жан Бодріяр описує стан, коли об'єкт починає домінувати над поглядом спостерігача, нав'язуючи власну логіку присутності (Baudrillard 1999, 31). Майстер змушений філігранно налаштовувати технічні параметри зйомки задля трансляції досвіду перебування у просторі, але водночас залишати лакуни для випадковості. Зазначений елемент непередбачуваності виступає невіддільна (частина/ознака) частиною індексної природи фотографії, яку неможливо повністю підпорядкувати людській волі. Надмірне маніпулювання візуальною формою руйнує довіру реципієнта до знімка як до автентичного документального свідчення, тоді також ми можемо побачити як документальне фото

або його підлаштована «документальна правдивість» стає основою для масових маніпуляцій в ЗМІ в межах панування пропаганди на Інтернет просторах.

Ефективне авторське висловлювання викристалізовується там, де техніка стає максимально прозорою. Глядачеві не варто демонструвати лише майстерність фотографа чи складність композиційної схеми, адже подібна репрезентація відволікає від суті зображеного. Завдання полягає в тому, щоб реципієнт відчув прямий фізичний зв'язок із реальністю через індексний слід, який зберігає пам'ять про світло й час. Коли автор нівелює інтелектуальну гордість, знімок отримує шанс стати вагомим, ніж просто вдале зображення. Він трансформується у відкритий простір зустрічі, де глядач та референт солідаризуються через візуальний прокол, що ігнорує культурні посередники.

Натомість пошук художньої виразності нерідко межує з ризиком експлуатації реальності. Сьюзен Зонтаг у праці «Про фотографію» застерігає проти надмірної естетизації болю та страждання. В есеї «Героїзм бачення» дослідниця доводить, що фотографія має внутрішню тенденцію перетворювати будь-який об'єкт на матеріал для споживання або видовище (Sontag 1977, 80). Фіксуючи наслідки війни чи соціальні катаклізми, документаліст постає перед небезпекою деформації правди задля створення ефектного кадру. надмірна стилізація або штучний драматизм за допомогою технічних маніпуляцій здатні знецінити реальний людський досвід. За Зонтаг, диктатура авторського стилю загрожує перетворенням документа на об'єкт естетичного шоку. Трагедія втрачає статус свідчення, стаючи предметом споживання в межах галерейного чи медійного простору.

Технічні рішення автора покликані забезпечувати збереження етичної дистанції, яка дозволяє бачити об'єкт у його первинній суті, а не прикрашати подію. Використовуючи специфічні ракурси чи освітлення заради візуального ефекту, документаліст ризикує перетворити чужий біль на інструмент професійного самоствердження. Етика погляду, за концепцією Зонтаг, вимагає від фотографа усвідомлення камери як інструменту влади. Авторське висловлювання має балансувати між прагненням передати інтенсивність моменту та повагою до гідності особи в об'єктиві. Будь-яка технологічна деформація, яка перетворює травму на

«красиве» зображення, нівелює фундамент документальної правдивості. Ревеляція майстерності полягає у здатності зробити авторську присутність помітною через глибину інтелектуального розуміння, а не через зовнішню ефектність форми.

Зазначений аналітичний зріз унаочнює, що авторська стилістика в межах документального дискурсу не спроможна виступати самоціллю чи зовнішньою декорацією. Вона функціонує як інтелектуальний та сенсорний інструмент деконструкції інформаційного шуму, який супроводжує подію. Вибір конкретного типу плівки зі специфічним зерном, робота з жорстким контрастним світлом або свідоме скорочення дистанції до об'єкта не є простим маніпулюванням формою. Окреслені кроки слугують способом матеріалізації інтенціональної нитки, що пов'язує суб'єктивність митця з об'єктивною реальністю. Текстура медіуму трансформує інтимне перебування автора «тут і зараз» на візуальний досвід, доступний для Іншого. Утім, подібний перехід вимагає особливої делікатності: інструментарій не повинен заступати реальність або набувати надмірної щільності. Головне аналітичне завдання зводиться до генерації умов, за яких виникнення *punctum* стає можливим. Техніка готує ґрунт, де випадкова деталь отримує спроможність проявитися поза раціональною оболонкою *studium*, перетворюючи споглядання на подію.

Художність документального образу полягає не в романтичному відриві від дійсності заради авторської вигадки, а в радикальному ущільненні життєвого простору через фокусований погляд. Ракурс і світло виступають не абстрактними художніми прийомами, а тілесними продовженнями самого фотографа, які дозволять заповнити семіотичну порожнечу індексного знаку живою присутністю. Індекс, постаючи нічим слідом фізичного процесу, набуває голосу виключно за умови його організації авторською інтенцією. Завдяки подібній архітектурі візуального поля глядач перестає бути пасивним споживачем інформації. Реципієнт трансформується у співучасника, залученого в простір кадру через феноменологічний міст, який з'єднує фізичний акт зйомки з екзистенційним переживанням. Авторське висловлювання матеріалізується не в самому знімку як автономному об'єкті, а в точці

контакту, де візуальний прокол змушує відвідувача відчувати чужу реальність як власну травму чи раптове відкриття.

Підсумком виступає теза, що документальна фотографія знаходить справжню художню силу в постійній, майже болісній напрузі між істиною факту та суб'єктивною волею автора. Застосування специфічних технічних стратегій - від радикального мінімалізму до складної світлотіньової гри - постає не порушенням природи документа, а фундаментальною умовою його актуалізації. Без авторського жесту документ ризикує залишитися «мертвим» архівом, позбавленим афективного заряду. Тіло фотографа, взаємодіючи з апаратом, вибудовує нову топографію сенсів усередині кадру. У межах окресленої структури кожна деталь, навіть найбільш тривіальна, отримує шанс стати точкою емоційного та інтелектуального вибуху. Переконливе авторське висловлювання у зазначеному вимірі дозволяє реципієнту вийти за межі лінійного сприйняття часу. Глядач фіксує не просто заархівоване «це було», а живу присутність реальності, яка продовжує власну дію в теперішньому моменті. Завдяки подібній оптиці фотографія долає природну статичність, трансформуючись у динамічний простір зустрічі людини з історією, де документ стає дзеркалом, у якому суб'єкт розпізнає власну причетність до світу.

1.3 Концептуалізація «Реального» та проблема симуляків у візуальній культурі

Усталене трактування документальної фотографії як прямого відбитка дійсності спирається на уявлення про реальність як стабільний факт. Якщо попередні етапи дослідження зосереджувалися на тілесності фотографа та механіці сприйняття, то сьогодні логічно посіяти сумнів щодо самої природи об'єктів фіксації. Попри твердження традиційної семіотики про існування неперервної фізичної нитки між об'єктом і знімком, умови надлишкової медіалізації в українському просторі останніх десятиліть стрімко послаблюють подібний зв'язок. Візуальні образи вже не просто свідчать - вони функціонують як автономні одиниці, що заміщують собою

навколишній світ. Споглядаючи кадри з місця військового конфлікту чи соціальної катастрофи, глядач рідко взаємодіє з первинною подією. Натомість перед ним постає штучно вибудований конструкт, пропущений крізь численні фільтри відбору, монтажу та політичного кодування.

Поступово витісняючи живий досвід його візуальним двійником, медіареальність позбавляє сили класичні методи аналізу документа. Поза логікою новинної стрічки з'являються феномени, що провокують дискомфорт і вимагають альтернативного аналітичного інструментарію. На цьому тлі категорія Реального постає не описом повсякденності, а радикальним розрив у тканині символічного порядку. Вона принципово не піддається найменуванню чи повній візуалізації, чинячи опір будь-яким спробам інтегрувати її у зрозумілий наратив (Lacan 1977, 280). Документальна фотографія, що прагне зберегти власну етичну вагу, змушена працювати безпосередньо в зонах розпаду. Прагнути простого відображення правди безглуздо: в епоху цифрового тиражування вона стала надто доступною, а отже - знеціненою. Авторська стратегія натомість зміщується до фіксації моментів, де медійна гладкість образу дає тріщину, випускаючи назовні травматичний досвід, нездатний адаптуватися до системи комфортного споживання.

Еволюція образу через чотири стадії репрезентації унаочнює, як уламки реальності втрачають свій первинний референт. На початковому етапі зображення діє як прозоре вікно у світ, зберігаючи лояльність до джерела. Згодом, однак, оптична точність перетворюється на інструмент деформації: образ маскує довколишнє середовище, конструюючи ілюзію присутності на тлі тотальної пустки. Ескалація процесу призводить до критичної межі, де візуальне приховує вже не дефекти реальності, а її повну відсутність (Baudrillard 1994, 6). Так народжується симулякр - самодостатня копія, позбавлена потреби в оригіналі. Окреслена теоретична модель із філігранною точністю лягає на український культурний контекст 1990–2000-х років. Тодішні телевізійні трансляції політичних змін чи вуличних протестів зазвичай замикалися у внутрішній системі знаків: подія тривала лише доти, доки працювала камера. Глядач опинявся всередині гіперреальності, де межа між справжньою трагедією та її медійною інсценізацією майже нівелювалася.

Прагнення візуальної мови оминати пастку естетизації породжує особливу внутрішню напругу. Надмірна бездоганність виконання загрожує перетворити навіть глибоко травматичний кадр на об'єкт витонченого милування. Вихід технічної досконалості перший план неминуче нейтралізує закладений у сюжеті біль, перетворюючи документ на видовище. Рятуючись від подібного ефекту, сучасні автори зазвичай обирають «нечисті» форми. Свідомо внесені дефекти - густе зерно, випадкове розмиття чи різкі світлові перепади - блокують механізми швидкого й легкого засвоєння образу (Žižek 1999, 150). Подібні художні деформації нагадують про матеріальність зйомки та неможливість остаточно приборкати хаос Реального. У такий спосіб глядача повертають до стану свідка, здатного не просто споглядати, а й відчувати фізичний опір матеріалу, що пробиватися крізь цифрову стерильність екрана.

Дослідження політичної ваги фотографічного образу унаочнює: сучасна ідеологія спирається не на пряму брехню, а на проєктування ідеально збалансованого візуального поля. Медійні симулякри маскують травму, старанно запаковуючи її у звичні репортажні формати. Лише раптовий збій цієї злагодженої машини уможлиблює прорив до Реального. Радикальні суспільні потрясіння в Україні чітко продемонстрували стрімке руйнування звичних схем сприйняття під час появи в кадрі справжньої смерті. У подібні моменти символічна матриця глядача, вихована на кінематографі чи рекламі, виявляється абсолютно неспроможною обробити побачене. Шок від реальної втрати парадоксально породжує відчуття штучності подій через їхню схожість із постановкою. За таких умов документаліст постає перед вибором між продукуванням чергового «героїчного» міфу та фіксацією незручного, сирого матеріалу, який Жижек означив як залишок символізації.

Подальший аналіз фокусується на етичних та політичних аспектах архівування, а також на перетворенні фотографічної деталі на інструмент деконструкції владних наративів. В архівній іпостасі фотографічний образ переростає виміри звичайного механічного накопичення даних. Знімок формує простір фіксації подій у координатах «тут-і-тепер», які під тиском часу та нових медійних потоків неминуче вислизують із

колективної пам'яті. Здатність утримувати одиничний момент породжує глибоку напругу між технічною репродукцією та історичною вагою кадру. Документальна фіксація унікальним чином артикулювати минуле через специфічний стан об'єкта - його ауру, попри її радикальні трансформації в епоху масового тиражування (Benjamin 1999, 510). Замість лінійного дублювання реальності фотографія виявляє пласти, приховані від звичайного людського ока. Камера активує ефект «оптичного несвідомого», схоплюючи випадкові жести, міміку чи фрагменти середовища поза первинним задумом автора. Саме ці випадковості згодом перетворюються на ключі до розуміння епохи.

На функціонування архіву завжди впливають владні структури, адже сам відбір матеріалів для збереження є суто політичним жестом. Архів діє як система правил, що окреслюють межі видимого та висловленого в конкретний історичний період (Фуко 2003, 130). У часи українського переходу від радянської монолітності до розмитих контурів незалежності фотографія перетворилася на інструмент унаочнення маргіналізованих груп та просторів. Поки офіційна історія намагається вибудувати гладкий, логічний наратив успіху чи боротьби, документальний знімок вносить у владне поле елементи хаосу та невлаштованості. Така практика працює безпосередньо проти вибіркості державної пам'яті. Фіксація повсякденності, бідності чи соціальної деградації набуває статусу форми опору ідеологічному забуванню, виходячи далеко за межі пасивного спостереження.

Документальна мова базується на радикальному заглибленні в одиничне. Архівну цінність кадру формують не панорамні види історичних зрушень, а мікродеталі, що засвідчують матеріальність людського існування. Бруд під нігтями, фактура зношеного одягу чи випадковий погляд у порожнечу красномовніше свідчать про епоху, ніж сухі статистичні звіти й газетні заголовки. У подібних точках медійний симулякр зазнає остаточної поразки. Поки стандартна медійна картинка прагне спрощення світу до набору впізнаваних символів, архівна фотографія розширює зону складності. Утверджуючи значущість кожної дрібниці, вона доводить: історія складається з безлічі малих, болісних і неестетичних фрагментів. Безкомпромісна

вірність конкретиці перетворює знімок на антипод гіперреальності, повертаючи людині фізичне відчуття світу.

Етична позиція автора в умовах соціальної турбулентності вимагає рішучої відмови від ролі стороннього вуайєриста. Документуючи травматичний матеріал, фотограф неминуче інтегрується у фіксовану ним систему відносин. Сама присутність автора трансформує простір події, породжуючи ситуацію спільної відповідальності за образ. В українській фотографічній практиці останніх десятиліть подібний взаємозв'язок загострювався в моменти суспільних розломів. Камера в руках безпосереднього свідка легітимізує досвід, який інакше стерла б або викривила медійна машина. Знімок фіксує стан, за якого образ втрачає колишні значеннєві коди в межах старої семіотичної системи, проте саме всередині утвореної порожнечі віднаходить нову документальну істину.

Поняття нечистої форми набуває тут статусу фундаментального етичного критерію. Свідома відмова від естетичної бездоганності на користь «брудного» зображення дозволяє врятувати документ від швидкої комерціалізації. Надмірна візуальна привабливість знімка загрожує його асиміляцією ринком споживання, де навіть людські страждання конвертуються у видовище. Натомість навмисна зернистість, помилки експозиції та композиційний дискомфорт утримують глядача на дистанції, руйнуючи ілюзію миттєвого розуміння. Завдяки стратегії оптичних перешкод ми змушені зупинитися і визнати присутність Іншого, чия реальність не піддається остаточному привласненню через образ. Документальна фотографія перетворюється на простір зустрічі фізичного сліду світла та тривалого людського зусилля пам'яті.

За умов заміщення реальності образами, коли травма виявляється єдиним інструментом прориву Реального, а маргіналізовані голоси чинять опір офіційній забудові наративів, фотографія втрачає статус чистого мистецтва чи технічної фіксації. Знімок перетворюється на простір постійного напруження між теорією та практикою, де кожен авторський крок таїть у собі етичний конфлікт.

Подібна нерозв'язність ситуації свідчить не про слабкість теоретичної бази, а про засадничі логіки функціонування сучасної документалістики. За умов тотальної

симуляції образ позбавлений права претендувати на об'єктивність чи прозорість відображення. Натомість кадр засвідчує неможливість і водночас гостру необхідність репрезентації. Фотографія неспроможна лікувати травму, проте залишається індексальним «сліпком» факту її виникнення - матеріальним доказом падіння світла на емульсію чи матрицю в конкретну мить, що фіксує незаперечну присутність.

В українських реаліях останніх десятиліть окреслена теоретична позиція зумовлює прямі практичні наслідки. Документалісти, сформовані медіапростором 1990–2000-х років, під час Євромайдану, війни на Донбасі та повномасштабного вторгнення 2022 року повністю позбулися ілюзій щодо «чистоти» чи «об'єктивності» власних кадрів. Автори чітко розуміли, що опір симуляції вимагає входу на розшароване поле, де будь-який візуальний продукт неминуче асимілюють медіасистеми. Проте робота з камерою залишилася єдиною конструктивною альтернативою німоті - формою відмови від того, щоб новітню історію конструювали чужі симулякри.

РОЗДІЛ 2. Художня фотографія України доби Незалежності: авторське висловлювання між документом і травмою

У межах даного дослідження нас першочергово цікавить фотографія як авторське свідчення соціальної та воєнної травми. Наша увага зосереджена на тому, як через різноманітні індивідуальні виражальні засоби фотографи доби Незалежності фіксують і деконструюють граничні стани людського існування. Якщо в першому розділі було вибудовано загальну теоретичну рамку, то в цьому аналітичному блоці ми прагнемо простежити, як саме концептуалізовані раніше матеріалізуються в конкретних фотографічних практиках від 1990-х років до сьогодення, перетворюючи фотознімок на простір етичного спротиву та збереження пам'яті.

2.1 Трансформація документальної мови: тілесна присутність та архівування повсякдення (1990-ті – 2000-ні роки)

Простір художньої та документальної фотографії України перших десятиліть Незалежності невіддільний від глобального колапсу радянської символічної матриці. Радянський візуальний дискурс тривалий час функціонував за принципом тотального відбору та ідеологічного кодування, де фотографія підпорядковувалася моделі Camera Obscura у її беньямінівському трактуванні як інструмент відстороненої, стерилізованої фіксації «ідеального» соціуму. Парадний репортаж радянської доби творив раціонально впорядковане, герметичне поле у якому індивідуальність автора повністю розчинялася у нормативних способах бачення реальності. Камера виступала як відчужений апарат ідеологічного виробництва, що редукував хаотичну дійсність до набору впізнаваних символів.

Злам радянської системи у 1990-х роках спричинив раптову та незворотну деформацію штучно сформованого візуального поля. Крах гранд-наративів оголив глибокі соціальні розломи й маргіналізовані простори, які офіційна історія тривалий час прагнула витіснити або зробити невидимими. В умовах подібної турбулентності

поява нової української документалістики ознаменувала собою тематичний зсув, що виявився у зміні сюжетів від героїки заводських праць до фіксації побутової бідності. Справжній перелом відбувся й на рівні самого статусу художнього висловлювання внаслідок виникнення феномену суб'єктивного свідчення. Документ більше не претендував на канонічну «об'єктивність», а народжувався безпосередньо через динамічну, етично залучену присутність автора в епіцентрі подій світу на межі апокаліпсису.

Аналіз української фотографії 1990-х - початку 2000-х років виявляє глибоку напругу між індексною природою знімка та суб'єктивною волею митця. Задokumentована пострадянська дійсність постала як лаканівське Реальне - сирий, неартикульований матеріал, що принципово чинив опір асиміляції тогочасними медійними системами чи новими капіталістичними симулякрами. Тоді нове покоління українських фотографів інтуїтивно чи свідомо відчуло, що фіксація такої реальності вимагає відмови від ролі стороннього вуайєриста.

Авторське висловлювання в межах їхніх проєктів матеріалізується не через зовнішню декоративність форми чи композиційне маніпулювання, а через вибудовування нової феноменологічної топографії всередині кадру. Вибір параметрів зйомки, радикальне скорочення дистанції до референта та свідоме використання «нечистої форми», а саме надмірного зерна, випадкового розмиття, композиційного дискомфорту, стають художніми стратегіями актуалізації «інтенціональних ниток», про які писав Моріс Мерло-Понті. Тіло фотографа повертається у простір події як активний, вразливий і співвідповідальний суб'єкт. На залишках зруйнованої радянської міфології фотографи створюють альтернативний архів епохи, де кожен фрагмент побуту чи маргіналізований суб'єкт отримує шанс стати точкою емоційного зламу, що перетворює відсторонене споглядання на глибокий інтимний досвід зустрічі з Історією.

Найбільш виразно саботаж офіційного, стандартизованого бачення реальності та перехід до суб'єктивного документалізму простежується у практиці Олександра Чекменьова, зокрема у фундаментальному проєкті «Паспорт» (1994–1995). Поява серії безпосередньо зумовлена бюрократичними процесами державного ствердження.

Після розпаду Радянського Союзу перед новонародженою Україною постала необхідність радикальної та швидкої заміни старих радянських паспортів на нові національні документи. Масштабна кампанія з паспортизації, що мала тривати протягом одного року, вимагала тотального візуального обліку населення. Це змусило соціальні служби залучати фотографів для роботи вдома з найбільш уразливими верствами суспільства - людьми похилого віку, самотніми та прикутими до ліжка хворими, які не мали фізичної та фінансової змоги самотійно дістатися до фотоательє. Опинившись у ролі одного із запрошених майстрів, які спільно із соцпрацівниками ходили від дверей до дверей у Луганську, Чекменьов зіткнувся не лише з абстрактною державною процедурою, а і з інтимним простором людського згасання, злиднів та екзистенційного відчаю.

Створення проєкту «Паспорт» унаочнює глибокий конфлікт між вимогами державної системи та етичною позицією автора. З боку влади замовлення передбачало створення стандартизованого, ізолюваного від будь-якого контексту візуального знака. Паспортна фотографія за своєю суттю є репрезентацією ідеологічного контролю. Держава використовує камеру як сліпий інструмент реєстрації, що зводить живу людину до анонімної політичної одиниці. Вона вимагає нейтрального білого тла, чіткої анфасної орієнтації, відсутності емоцій та сторонніх предметів у межах кадру.

Однак панівний наратив тотально руйнується радикальним авторським жестом Чекменьова, який свідомо розширює рамку кадру. Фотограф виконує подвійну зйомку, один кадр робиться канонічно для самого паспорта, а другий, художній, фіксує ширший простір кімнати. Розширена оптика автора оголює те, що держава намагалася залишити «за кадром». Глядач бачить інтер'єри убогих пострадянських квартир, шпалери, що здираються, і, що головне, фізичні зусилля, які стоять за отриманням паспорта. На знімках Чекменьова, окрім занедбаних інтер'єрів, також з'являються сусіди або соціальні працівники, які власноруч тримають за спиною немічного старого та шматок білої тканини (Додаток 1) або простирадло, що слугує тимчасовим фоном.

Апеляція до розширеного простору кадру безпосередньо відсилає до теорії Вальтера Беньяміна щодо політичної ролі контексту та підпису у фотографії. Беньямін зазначав, що без розуміння соціокультурних координат знімок ризикує перетворитися на інструмент оптичного обману або капіталістичного милування. Повний кадр Чекменьова наповнює документальне фото живою, трагічною присутністю реальності, яка чинить опір бюрократичній стерилізації. Специфіка технічної організації візуального простору тут полягає у виявленні «оптичного несвідомого» епохи 90-х. Камера безжально схоплює деталі, які люди не хотіли показувати, просячи залишити їх у спокої перед обличчям очікуваної ними смерті.

Чекменьов документує граничні стани людського існування, рубіж життя, до якого не прикуті софіти романтизації. У даному проєкті ми бачимо фотозображення сліпої жінки, яка не може знайти очима об'єктив (Дод. 2), хворих із психічними розладами (Дод. 3), які не розуміють, чому їх саджають перед камерою, або стареньку, яка в сусідній кімнаті вже приготувала собі труну й чекає на фінал. Особливо симптоматичним є кадр, де важкохворого чоловіка двоє соціальних працівників змушені тримати у вертикальному положенні під пахви, поки інші двоє натягують біле тло, аби просто зафіксувати обличчя для державного реєстру (Дод. 4).

При перегляді знімків Чекменьова виникає найсильніший бартовський *punctum* - емоційний прокол глядача через шокуючі деталі людської безпорадності, що проривають офіційне поле *studium*. Камера фіксує парадокс: навіщо людині, яка перебуває за крок до смерті, документ, що легітимізує її статус у світі живих. Відмовляючись від ролі нейтрального інформатора, фотограф використовує ракурс і композиційне розширення як інструменти деконструкції владного погляду. Він повертає маргіналізованому, хворому тілу його суб'єктність та право на власну історію. Оприявлення самого процесу штучного конструювання паспортного знімка стає формою художнього опору гіперреальності та політичній симуляції, повертаючи фотографії її первинну документальну істину як фізичного сліду конкретного людського болю у конкретному часі.

Деконструкція радянського візуального коду у творчості Олександра Чекменьова триває й у межах його довготривалого фотопроекту «Донбас» (1994–

2011), присвяченого дослідженню рідного регіону. Якщо у серії «Паспорт» авторський жест спрямований на руйнацію спрощеного бюрократичного образу через розширення кадру в межах приватного інтер'єру, то у «Донбасі» Чекменьов виходить у простір депресивного постіндустріального ландшафту, що опинився в ситуації тотального символічного та економічного колапсу.

Після падіння Радянського Союзу понад половину офіційних державних шахт регіону припинили роботу через ліквідацію, що спровокувало масштабну соціокультурну та гуманітарну катастрофу. Вугілля, яке століттями функціонувало як головний радянський наратив «пролетарської доблесті», раптово втратило державне забезпечення, але водночас залишилося єдиним джерелом виживання для місцевого населення. Економічна криза спровокувала появу нелегальних «копанок». Це були мережі кустарних підземних шахт, в яких, працюючи молотком і зубилом у майже первісних і смертельно небезпечних умовах (Додаток 5), шахтарі опинилися у ситуації, яку Чекменьов маркує не через призму індустріальної статистики, а через оптику тіла та повсякдення.

Ключова теоретична теза Чекменьова: «Мені не потрібні зруйновані будинки, мені потрібні люди та їхні історії» - є маніфестом нової суб'єктивної документалістики. Фотограф свідомо відмовляється від погляду стороннього вуайєриста, який він критично зауважує у підходах колег, що фіксують дійсність «із-за плеча». Порожні руїни індустріальних гігантів самі по собі є симулякрами, «мертвим архівом», який легко піддається романтизації чи політичним маніпуляціям. Натомість механіка зйомки Чекменьова базується на тривалій комунікації, на «обміні історіями та душами» з референтами. Коли гірники позують на тлі копанок (Додаток 6) чи своїх занедбаних оселях (Додаток 7), виникає специфічна «аура», камера фіксує побут містян, їхнє суб'єктивне переживання катастрофи.

Візуальна структура проєкту «Донбас» дозволяє виявити глибокий політичний вимір авторського жесту Чекменьова, який полягає у викритті та деконструкції олігархічного міфу. Протягом 1990-х та 2000-х років панівні політичні клани, зокрема «Партія регіонів» та місцеві олігархи, послідовно конструювали специфічний симулякр Донбасу як «успішного, монолітного, особливого регіону», який годує всю

країну. Міф живився офіційними медіа та цензурованими репортажами. Реальне життя шахтарів у копанках (Додаток 8) свідомо маргіналізувалося й витіснялося з візуального поля. Політичні еліти відверто боялися публікації робіт Чекменьова, оскільки його кадри відрізнялись своїми сюжетами і їх «можна було зрозуміти порізному». Вони наочно демонстрували, що колосальні ресурси регіону належать лише кільком людям, тоді як населення штучно утримується у злиднях.

Чекменьов показує, що за фасадом політичних гасел ховається тотальна гуманітарна криза, де людське життя знецінене до рівня видобутої тонни вугілля. Олігархату було вигідно тримати громаду в стані постійної боротьби за виживання, де не залишалося місця для культури чи політичного протесту. Його знімки фіксують «замкнене коло роботи, життя та смерті». У полі зору камери з'являються тіла шахтарів, покриті вугільним пилом (Додаток 9), родина, що зібралася на пікнік біля терикону (Додаток 10), та молоді люди, які продовжують жити та створюють нову сім'ю (Додаток 11). Життя на Донбасі у знімках автора вирує своїм особливим шармом (Додаток 12).

Люди, поставлені на межу виживання в незаконних «норах», вибудовують особливу етику. Вони працюють до останньої межі, п'ють, допоки не впадуть (Додаток 13), а коли люблять - люблять до смерті (Додаток 14). Фотограф схоплює цей тривожний візуальний парадокс через портретування. Наприклад, образ шахтаря, який щиро сміється і радіє закінченню зміни (Додаток 15), руйнує звичні медійні рамки «жертви». Такий кадр виходить за межі фіксації бідності, маркуючи прояв радикальної суб'єктності, яка проривається крізь злидні.

Варто згадати, ще одну серію фотографій, що розповідає про складну пострадянську кризу, що торкнулась східних регіонів. Проєкт Віктора Марущенка (1946–2020) «Донбас - країна мрій» (Dreamland Donbass, 2002–2004) (див. дод. 16). Він присвячений нелегальному видобутку вугілля, водночас, при документуванні автор переносить фокус з об'єкта зйомки на соматичний та просторовий досвід самого автора. Фотографічний знімок репрезентує безпосередній результат фізичного перебування митця всередині екстремального простору події (див. дод. 17,18).

Важливим семіотичним елементом серії виступає інтеграція вугільного пилу у візуальну структуру знімка. У координатах теорії Розалінд Краус пил функціонує не як мальовнича фактура, а як чистий фізичний індекс - незаперечний слід часу й виснажливої праці. Подібно до дії світла на емульсію плівки, мікрочастинки вугілля осідають на шкірі гірників, одязі та лінзі об'єктива (Додаток 18). Фіксований на знімку осад маркує матеріальну щільність підземного повітря, постаючи фізичним залишком події всередині медіуму (Додаток 19). Грануляція зображення, змішана з мікрочастинками копалини, утворює візуальний код, що блокує будь-яку симуляцію. Глядач відчуває тактильну присутність середовища, де кордони між тілом робітника, фігурою фотографа й простором шахти остаточно стираються.

Загалом візуальна стратегія Віктора Марущенка докорінно змінює етичний статус документалістики. Митець доводить, що щоб схопити екзистенційну сутність підземної праці вдається лише за умови відмови від безпечної дистанції. Світлини формують новий тип документального свідчення. Композиція кадру виступає еквівалентом тілесного зусилля, а фотографічний відбиток постає індексним слідом спільного перебування людини, світла й темряви в епіцентрі пострадянського ландшафту.

На відміну від Чекменьова, заглибленого у приватну сферу, Олександр Гляделов у проєкті «Зайві» має гостро соціальний характер, який у свою чергу вибудовує альтернативний політичний архів. Офіційний архів епохи, за визначенням Мішеля Фуко, постає «системою висловлювань», що окреслює межі дозволеного для проговорення й візуалізації всередині культури. Владний дискурс 1990-х років стрімко переорієнтовувався на капіталістичні поняття «нового побуту» та ринкову раціональність, формуючи жорстку матрицю ігнорування всього не відповідного ідеалістичним новим цінностям. Відтак вуличних дітей, підлітків-втікачів, ув'язнених та вихованців сиротинців система маркувала як «системний збій» - біополітичний залишок, приречений на ізоляцію в закритих інституціях або витіснення на периферію міського простору. Не сказати, що цієї практики не було раніше у Радянському Союзі, але у цій закономірності простежується тяглість вибудовування ідеального образу, жертвуючи життям, тих хто псує утопічну картину системи.

Через власну художню практику Олександр формує дієвий контр-архів, чинячи відкритий опір офіційному забуттю. Кожна світлина фіксує розрив панівної візуальної гегемонії. Митець збирає, систематизує та легітимізує досвід людей, апріорі позбавлених права на репрезентацію. Збірка фотографій функціонує як динамічний інструмент соціальної критики, що змушує суспільство споглядати власні витіснені «вади» й повертає маргіналізованим групам статус історичних суб'єктів.

Інструментом деконструкції ідеологічно нормалізованого зору соціуму виступає «оптичне несвідоме», реалізоване через монохромну естетику. Вальтер Беньямін зазначав, що, подібні до мовних помилок у психоаналізі, технічні властивості камери відкривають прихований візуальний пласт дійсності. Оптика фіксує явища, ігноровані людським оком через набуту звичку та захисні соціальні фільтри. Свідомий вибір документаліста класичної чорно-білої плівки, є доволі поширеним прийомом в межах документалістики, що простежується у проєкті Чекменьова «Донбас». В межах цих двох серій знімків чорно-біле зображення очищає простір від колористичного шуму, фокусуючи глядацьку увагу на фактурі реальності. Фотоапарат безжально реєструє мікродеталі, непомітні для звичайного перехожого, наприклад, шорстку поверхню зашкарублого від холоду одягу безпритульних, подряпини на дитячих руках та обличчях (Додаток 20), облуплену фарбу притулків (додаток 21), вологість підвалів та залізничний перон як спальне місце (Додаток 22). Центром художнього висловлювання Олександра стають очі героїв його знімків, його референтів. Автор схоплює випадкові, глибокі, порожні погляди підлітків, спрямовані в абсолютне нікуди, повз об'єктив (Додаток 23), у порожнечу пострадянського екзистенційного тупика. Позбавлені награної сентиментальності чи прохання про жаль, очі персонажів позбавляють глядача ролі відстороненого спостерігача.

Досвід створення серії «Зайві» доводить, що фотографічний медіум неспроможний захистити людину від забуття за умов швидкого, експлуатаційного «етнографічного» набігу. Митець роками інтегрується у повсякдення персонажів, розділяє спільний побут і перетворюється з потенційної загрози чи вуайєриста на

довірену особу й легітимного свідка. На зображеннях діти часто не помічають Гляделова, їхня реальність жодним чином не змінюється у його присутності, він є частиною їхнього реального співіснування у просторі. Таке свідоме скасування етичної дистанції трансформує механічний відбиток світла на плівці у простір автентичного діалогу. Відтак камера втрачає функцію апарату насильства чи відчуженої реєстрації, а фізичний жест зйомки переростає в тривале етичне зобов'язання автора перед учасниками кадру.

Творчий метод Олександра Гляделова полягає у тривалій соматичній інтеграції фотографа в повсякдення референтів, де камера трансформується в інструмент взаємної довіри й паритетного діалогу. Гляделов свідомо деактивує власну авторську присутність, роблячи апарат «невидимим», аби захистити вразливий простір дитинства від експлуатаційного візуального набігу та повернути «зайвим» суб'єктам їхню вкрадену соціумом гідність. У фотопроєкті Бориса Михайлова (нар. 1938) «Історія хвороби» (Case History, 1997–1998) ця гуманістична природа тихого свідчення повністю відкидається. Натомість вибудовується стратегія перформативного кадру та етичної провокації. Михайлов демонстративно оголює дистанцію між фотографом і реципієнтом та перетворює її на зброю через відкриті фінансово-перформативні відносини з моделями і свідому режисуру. Так виникає михайловська мета-документалістика, де Михайлов не приховує, що він режисує кадр. Традиційна документалістика приховує цей процес, щоб створити ілюзію «об'єктивності». Саме ця чесність щодо “постанови” стає, як не парадоксально, вищим рівнем документальної правди.

Цей зсув від емпатичного розчинення до агресивної суб'єктивізації пояснюється умовами, в яких існує матеріал. Референтами Михайлова стає принципово інший, виключений соціальний прошарок - перше покоління пострадянських безхатків («бомжів»), що є біополітичним залишком епохи (Додаток 24). Для харківського фотографа спроба вдати «свого» серед цих людей виглядала б проявом фальшивого вуайєризму, що лише маскує реальну соціальну прірву.

Стратегія «невидимості», що у Гляделова є органічним етичним жестом, у контексті пострадянського розвалу кінця 1990-х набула б принципово іншого змісту.

Спроба «розчинитися» серед безхатків означала ретельне приховування дистанції між фотографом та референтом. Автор продовжував би залишатися по інший бік соціальної прірви, але вже без жодної чесності щодо цього факту. Така позиція мимоволі відтворювала б саме ту симулятивну логіку, проти якої і спрямована документалістика Михайлова. Логіка «прозорого кадру» вдає, ніби між камерою і реальністю не стоїть жодна суб'єктивність, жоден владний погляд. Саме тому Михайлов обирає не маскування авторської присутності, а її радикальне оголення як єдино чесної відповіді на умови, в яких будь-яка претензія на нейтральність перетворюється на ідеологічну операцію.

У візуальній структурі «Історії хвороби» понівечене тіло безхатка постає як центральна аналітична точка розмови про суб'єктність - у координатах феноменології Моріса Мерло-Понті. Для французького філософа тіло є нашою первинною точкою доступу до світу, медіумом, через який суб'єкт структурує реальність. У Михайлова ця теза набуває буквального виміру: виразки, шрами, зморшки та синці перестають бути приватними соматичними ознаками й стають метафорою макросоціального розпаду (див. дод. 25). Тіло більше не ховається за одягом чи соціальними ролями, бо воно є єдиним доступним цим людям способом присутності у світі, що втратив свою символічну оболонку (Див. дод. 26, 27).

Ключовим концептуальним зламом «Історії хвороби» є введення відкритого режисерського компоненту. Михайлов вступає з безхатками у прагматичні відносини. Він платить їм гроші за оголення й позування перед об'єктивом, а також змушує відтворювати іконографічні мізансцени західноєвропейського релігійного живопису, що прямо відсилають до образів П'єти чи Зняття з хреста (Додаток 28).

Цей свідомий жест традиційна критика часто маркувала як цинічну експлуатацію, насправді здійснює глибоку деконструкцію класичної «документальності». Михайлов доводить, що міф про «об'єктивний чистий репортаж» є такою ж ідеологічною симуляцією, як і колишній радянський візуальний код. Поєднання барокових християнських поз із тотальним фізичним гниттям реальних тіл створює нестерпний смисловий дисонанс: оприявнюючи штучність, сконструйованість кадру, автор досягає вищого рівня онтологічної істини та

демонструю подвійну об'єктивацію своїх референтів як товару ринкової економіки, так і матеріалу художнього фоторинку.

Щоб зрозуміти механіку впливу цієї оптики, її необхідно зв'язати з концептами психоаналізу Жака Лакана та політичної філософії Славоя Жижека. Пострадянський простір кінця 1990-х насичувався новими медійними симулякрами - глянцевиими образами «євроремонту», західного успіху. Ця лакована візуальна поверхня функціонувала як лаканівський екран Уявного та Символічного: «красивий кадр» нової дійсності, очищений від бідності й колективної травми. Робота Михайлова стає радикальним проривом травматичного Реального крізь цю симулятивну поверхню. За Лаканом, Реальне принципово чинить опір символізації та руйнує будь-яку гармонійну картину світу. Відмова від «канонічного кадру» та послідовне використання надмірного яскравого кольору, бруталного спалаху, випадкових композиційних зрізів - є художньою стратегією оголення цього Реального. Колір тут діє як фізіологічний подразник, що робить дійсність нестерпно матеріальною. Кожен кадр «Історії хвороби» функціонує як свідчення про глибоку приховану правду системи, що змушує глянцева капіталістичну ілюзію тріскатися та повертає витіснене, замовчуване тіло пострадянського суб'єкта у поле видимості, відновлюючи травматичний і незагоєний вимір новітньої історії.

2.2. Оптика травми та воєнного «Реального»: технічний стиль як етична позиція та антисимулякр (2014 – 2026 роки)

Яскравий етап розвитку української документальної фотографії охоплює драматичний період від початку Революції Гідності та локальної агресії на сході держави до повномасштабного вторгнення Росії. Екзистенційна криза небаченого раніше масштабу постачає нові сюжети для фронтового репортажу. І також вона тотально руйнує та деконструє колишню мову візуальності. Вітчизняні автори змушені шукати принципово іншу оптику для адекватної фіксації спільної колективної травми. Головне теоретичне та практичне напруження згаданого періоду

зосереджується на надзвичайно крихкій межі. З одного боку, існує гостра необхідність оголення сирії, травматичної правди війни. З іншого боку, завжди чатує небезпека її надмірної естетизації.

Дослідниця Сьюзен Зонтаг у праці «Дивитися на чужі страждання» чітко формулює засадниче застереження для всієї воєнної фотографії. Вона доводить, що перетворення людського болю на естетично довершений образ позбавляє знімок політичного та етичного заряду — страждання асимілюється системою візуального споживання, де емпатія поступається місцем безпечному жалю відстороненого глядача (Зонтаг 2024, 28-32). Катастрофа, вписана у канони класичної правильної композиції, ризикує швидко трансформуватися у красиве видовище для відстороненого споживача. У подібній ситуації справжня емпатія підміняється безпечним буржуазним жалем. Перед українськими документалістами постало справді надскладне завдання. Вони мусили правдиво свідчити про трагедію власного народу, повністю уникаючи перетворення об'єктів зйомки на пасивні жертви чи екзотичний шокуючий матеріал для здобуття престижних міжнародних премій.

Відповіддю на виклики часу стало глибоке переосмислення самої природи технічного стилю. У новій українській фотографії вибір кута зйомки, свідомо робота з жорстким або навпаки розсіяним світлом, колористична стриманість чи навмисне збереження технічних дефектів остаточно перестали відігравати роль суто утилітарних або формальних категорій. Технічне налаштування камери безпосередньо в точці смерті працює як пряме вираження етичної позиції репортера. Апарат перетворюється на головний антисимулякр — потужний інструмент, здатний чинити радикальний опір медійному спрощенню та масовій інформаційній амнезії.

Взірцем максимально виваженої, підкреслено антипатетичної мови воєнного документалізму стала творча практика Макса Левіна (1981–2022). Шлях митця охопив найдраматичніші вузли новітньої української історії — починаючи від запеклого протистояння на барикадах вулиці Інститутської (Додаток 29) та виходу з оточеного Іловайська (Додаток 30) до перших тижнів оборони Київщини, де журналіст трагічно загинув під час виконання професійного обов'язку. Фотограф часто озвучував своє головне етичне кредо: він мріяв зробити єдиний знімок, здатний

назавжди зупинити війну. Автор послідовно реалізовував власну візію через оптику свідомої професійної самообмеженості та глибокої поваги до референта.

Ретельний аналіз технічних рішень у роботах Макса Левіна виявляє послідовний саботаж будь-яких кінематографічних ефектів. Масова культура регулярно експлуатує подібні прийоми для створення штучного драматизму. Натомість український фотограф практично повністю відкидає радикальні ракурси нижньої чи верхньої точок зйомки. Зазвичай специфічні кути огляду штучно монументалізують або навпаки пригнічують людську постать. Журналіст натомість обирає нейтральний ракурс на рівні очей «eye-level shot» (Додаток 31). Описаний підхід встановлює чесну ситуацію паритету між глядачем, автором та безпосереднім героєм кадру. Композиційні осі найчастіше формуються на середніх та загальних планах, тому людина ніколи не ізолюється від навколишнього середовища (Додаток 32). Бійці іловайської серії виконують завдання у соняшниковому полі зовсім не як плакатні непереможні герої. Камера фіксує занурені в глибоку екзистенційну самотність постаті, невіддільно інтегровані в трагічну географію зруйнованого українського ландшафту (Додаток 33).

Робота з колоритом становить надзвичайно важливий елемент технічного стилю Макса Левіна. Палітра його знімків виглядає підкреслено природною та десатурованою. Візуальна стриманість логічно впливає зі специфіки зйомки при розсіяному, холодному світлі зимового чи ранньовесняного неба (Додаток 34). Повна відсутність штучного посилення контрасту чи насиченості кольорів остаточно позбавляє кадр небажаної декоративності. Спираючись на теоретичні положення Сьюзен Зонтаг, можемо стверджувати: утримування етичної дистанції залишається єдиним дієвим способом уникнути фотографічного вуайєризму. Камера Левіна ніколи не підглядає за смертю і відмовляється спекулювати на фізіології страждання. Вона функціонує виключно як точний інструмент історичного свідчення. Утримуючи оптичну дистанцію, фотограф документує не миттєвий афект, а глибокий контекст події. Аудиторія змушена не просто емоційно реагувати, а раціонально усвідомлювати масштаби суспільно-політичної катастрофи. Водночас кожен герой у фокусі об'єктиву зберігає абсолютну людську гідність.

Радикально інший тип оптичного та етичного тиску презентує Маріупольська серія Євгена Малолітки (нар. 1987). Репортер створив її навесні під час повної облоги міста, працюючи для міжнародної агенції Associated Press. Якщо практика попереднього автора апелює до стриманого аналізу, то візуальна мова Малолітки діє як брутальний прорив лаканівського Реального крізь гладку, лаковану поверхню глобальних медійних симулякрів.

Історичний контекст створення маріупольських знімків розгортався в умовах тотальної інформаційної блокади. Російська пропагандистська машина активно конструювала брехливу гіперреальність. Ворог намагався маркувати кадри руйнувань цивільної інфраструктури як постановку та акторську гру. У точці найвищої інформаційної фальсифікації технічні налаштування камери набули ваги незаперечного політичного аргументу. Фотограф свідомо відкинув будь-яке художнє тонування чи постпродукцію. Він працював у жорстких межах зарубіжного новинного канону, який вимагав максимальної деталізації, надзвичайно високої різкості зображення та холодних неконтрастних кольорів.

Використання жорсткого, прямого спалаху «в чоло» стає ключовим технічним прийомом документаліста під час зйомки у завалених уламками лікарняних коридорах та найтемніших підвалах. Класична художня фотографія розглядає подібне освітлення як професійний брак через повне знищення об'єму та утворення грубих тіней. Проте в координатах воєнної травми прямий спалах трансформується у хірургічний інструмент деконструкції брехні. Промінь світла безжально, з неймовірною анатомічною точністю вихоплює з темряви «симптом системи» за визначенням філософа Славоя Жижека — абсолютно непідготовлену до масового споживання текстуру катастрофи. Оптика детально висвітлює натуралістичний колір свіжої крові на ношах вагітної Ірини Калініної (додаток 35). Вона фіксує сірий пил бетону на обличчях дітей, яких відчайдушно реанімує місцевий фельдшер (додаток 36). Об'єктив безпристрасно передає хворобливу синяву на обличчях людей, змушених тижнями переховуватися у маріупольських підвалах (додаток 37).

Жорсткий спалах буквально вириває фрагменти реальності з небуття, унеможливаючи найменшу спробу естетизації чи перетворення кадру на

мистецький артефакт. Роботи Євгена Малолетки не дозволяють глядачеві захопитися витонченою композицією чи грою світлотіні. Травматичне Реальне силоміць пробиває захисний екран суспільного благополуччя. Аудиторія отримує прямий оптичний удар, який вмить руйнує всі пропагандистські симулякри. Фотографія повертає собі первинну документальну істину, виступаючи незаперечним фізичним слідом конкретного людського болю.

На противагу хроніці обложеного міста, Костянтин (нар. 1991) і Влада (нар. 1993) Ліберови (Liberov Studio) переносять оптику безпосередньо в епіцентр мілітарного досвіду. Митці працюють в окопах, бліндажах та стабілізаційних пунктах Бахмута, Авдіївки чи Часового Яру (Додаток 38). В екстремальному полі бою автори максимально радикалізують використання «нечистої форми» фотографії. Тут різноманітні технічні дефекти та аберації апарату стають головним маркером автентичності свідчення.

Візуальна структура робіт Ліберових свідомо інтегрує елементи, які класична теорія вважає неприпустимим браком. Під час фіксації штурмових операцій чи артилерійських обстрілів камера записує радикальну змазаність від швидкого руху «motion blur» (Додаток 39). Ми бачимо випадкове, ніби поспіхом збите кадрування та сильно завалений горизонт. Об'єктив фіксує суто фізичні перешкоди: краплі дощу, частинки піску, кіптяву або бруд безпосередньо на лінзі. В епоху тотальної цифровізації та засилля штучно згенерованих зображень брудний оптичний слід набуває нової надважливої семіотичної функції. Він діє як безпосередній індекс фізичної залученості фотографа в ситуацію смертельного ризику. Кожний дефект кадру стає задокументованим доказом присутності апарату в тій самій фізичній і соматичній точці простору, де знаходилося тіло військового (Додаток 40).

Простір воєнного знімка завжди містить панівне поле *studium* — загальний, добре кодифікований медійною культурою контекст війни. Він міцно закарбований в образи армійської атрибутики, розірваної бронетехніки чи вщент спалених посадок Донбасу. Глядач двадцятого століття має надзвичайно високий поріг адаптації до подібних зображень і швидко починає сприймати їх як звичний інформаційний шум. Етична сила оптики Ліберових виявляється через вміння виокремити абсолютно

непередбачувану деталь. Специфічний акцент пробиває захисний екран відстороненого споглядання і завдає глядачеві потужного емоційного удару.

Бартівський *punctum* найчастіше проявляється завдяки майстерному використанню макрооптики на тлі загального хаосу. Об'єktiv вихоплює тремтячі пальці штурмовика, які міцно тримають цигарку, будучи повністю з брудним обличчям від чорної фронтової землі (Додаток 41). Камера помічає випадковий відблиск тьмяного світла у втомленому, скляному оці бійця після багатогодинного важкого бою (Додаток 42). Ліберови здійснюють точний мікророзріз реальності, де технічна випадковість фокусу оголює надзвичайну вразливість людської плоти в міфологізованих надважких умовах. Повне зняття безпечної дистанції між автором і референтом перетворює фотографію з інструменту спостереження на акт глибокого соматичного й етичного співпереживання. Кожна технічна похибка лунає як відлуння реального буття.

Практика Дмитра Козацького (нар. 1995), позивний «Орест», формує окремий, концептуально засадничий вузол у дискусії про межу між фіксацією травми та її небезпечною естетизацією. Легендарна серія знімків з Азовсталі створювалася навесні в умовах повного оточення та безперервного бомбардування металургійного комбінату в Маріуполі. Описаний кейс безпосередньо проблематизує застереження Сьюзен Зонтаг щодо ризиків красивого кадру всередині катастрофи. Проте автор блискуче долає кризу через вихід у простір потужного метафізичного маніфесту.

Центральний портрет серії зображує бійця полку «Азов», який мужньо стоїть під променем світла. Промінь пробиває велику діру в зруйнованій залізобетонній стелі бункера (Додаток 43). Фотограф будує кадр за суворими класичними законами художньої форми. Козацький застосовує радикальну світлотінь, яка прямо відсилає до барокових живописних канонів Караваджо чи Рембрандта. Технічне рішення спирається на жорстку геометричну вісь світлового променя. Яскравий струмінь розрізає тотальну, майже непроглядну темряву підземного простору, чітко виокремлюючи мужній силует людини з розведеними руками.

На перший погляд, композиційна довершеність і поетизація кадру могли б трактуватися як класична небезпечна естетизація, здатна відволікти аудиторію від

суворих злиднів і жаху довгої облоги. Однак унікальні соціокультурні координати змусили прийом трансформуватися у форму беззаперечного візуального опору. Індустріальний гігант «Азовсталь» у реальному часі перетворювався на страшний простір лаканівського Реального. Навколо вирувало пекло з бруду, крові та ампутованих кінцівок у повній темряві заводських підвалів (Додаток 44). Російський політичний дискурс щосили намагався дегуманізувати оборонців, зводячи їхнє існування до рівня загнаних під землю біополітичних об'єктів (Додаток 45).

Художній жест Дмитра Козацького здійснив акт метафізичного порятунку людської суб'єктності через використання класичного світлотіньового малюнка. Світло функціонує тут зовсім не як декоративна прикраса, а як сильна онтологічна категорія. Фотограф очищує простір кадру від хаосу руйнації й висвітлює фігуру бійця як сакральний центр композиції. Автор впевнено виводить знімок із категорії звичайного репортажу про страждання у площину глибокого екзистенційного та філософського узагальнення. Зображення фіксує не просто фізичний факт. Ми бачимо маніфест перемоги незламного духу над брутальною силою залізобетонного пекла. Класична форма камери повертає приреченому тілу абсолютну гідність та право на безсмертя в культурній пам'яті.

Генезис вітчизняної документальної фотографії останнього десятиліття дозволяє простежити системну й надзвичайно глибоку еволюцію воєнної оптики в часи екзистенційних криз. Зіткнувшись із безпрецедентним масштабом колективної травми, українські автори змогли успішно подолати пастку фотографічного вуайєризму та експлуатаційної естетизації. Митці майстерно перетворили самі технічні параметри зйомки на дієвий інструмент етичного самовизначення.

Тому питання про природу документального знімка рідко отримує просту відповідь. Не тому, що теорія недостатньо розвинена, а тому, що сама природа фотографії будується на структурному протиріччі. Медіум, що переконує через фізичний причинно-наслідковий зв'язок із реальністю, водночас потребує авторської волі, щоб набути сенсу. Фіксований слід і суб'єктивна інтенція не суперечать одне одному, а є взаємозалежними умовами виникнення документального свідчення. Дослідження підтвердило, що відмова визнавати суб'єктивність частиною

документальної природи знімка призводить не до об'єктивності, а до прихованої ідеологічної операції, тому що видимість нейтральності сама є конструкцією, і часто більш маніпулятивною, ніж відверто декларованою позицією.

Художня фотографія України доби Незалежності виявилася особливо продуктивним матеріалом для перевірки цієї тези. Тридцять років, охоплених дослідженням є хронологічним відрізком, в межах якого ми можемо простежити радикально різні умови та контексти для виробництва візуального смислу. Пострадянський простір 1990-х породив специфічну ситуацію, де крах однієї символічної системи відбувся одночасно з агресивним насаджуванням іншої. Документалістика, що виникала в цих умовах, мала справу не з відсутністю наративу, а з надлишком конкурентних версій реальності, жодна з яких не відповідала досвіду тих, кого вони нібито описували. Саме тут авторський жест набував характеру опору через саму оптичну стратегію, через рішення де стояти, чому довіритися, яку деталь залишити в кадрі.

Аналіз конкретних практик, наприкладі Чекменьова Гляделова, Борисова засвідчив, що між емпатичним розчиненням автора в середовищі референтів і радикальним оголенням власної авторської присутності немає ієрархії - є різні відповіді на різні етичні умови. Якщо соціальна дистанція між фотографом і людиною в кадрі є колосальною і непереборною, її приховування через гуманістичну «невидимість» стає формою нечесності. Якщо, навпаки, дистанція може бути скасована через тривалу присутність і довіру - демонстративна режисюра перетворилася б на насильство над суб'єктом. Кожен з розглянутих авторів виробляв метод не з теоретичних міркувань, а з відчуття конкретного матеріалу, конкретного людського простору. У цьому полягає глибинна єдність між феноменологічним підходом, описаним у теоретичній частині, та практикою, проаналізованою у другому розділі.

Воєнний контекст 2014–2026 років підніс ці питання на інший рівень гостроти. Масштаб колективної травми поставив під сумнів саму можливість адекватної репрезентації тому, що будь-яка форма, що організовує хаос, ризикує перетворити свідчення на споживаний продукт. Відповідь, яку вироблювали українські

документалісти, була, по суті, симптоматичною технічний параметр зйомки сам перетворився на висловлювання. Відмова від кінематографічних ефектів, навмисне збереження «дефектів», вибір антидекоративного кольору або, навпаки, апеляція до класичної барокової форми в умовах підземного бункера - кожне з цих рішень є не стилістичним уподобанням, а позицією щодо того, чим фотографія зобов'язана тій людині, яку фіксує.

Наукова цінність дослідження полягає не лише у систематизації окремих авторських практик, а у формуванні аналітичної мови, здатної описувати відносини між технічним вибором і етичною відповідальністю як нерозривні. Ця мова має перспективу застосування значно ширшу за академічний контекст. В умовах, коли згенеровані зображення стають інструментом дезінформації, а межа між документом і симулякром свідомо розмивається у інформаційному просторі, критична здатність розпізнавати авторську позицію за технічними рішеннями є не теоретичною розкішшю, а практичною необхідністю. Медіаспільнота, освітні інституції та аудиторія, що щодня орієнтується у потоці конкурентних зображень, потребують інструментарію для такого розпізнавання - і саме у побудові засад подібного інструментарію вбачається перспектива подальшого розвитку дослідження.

ВИСНОВОК

У процесі дослідження було досягнуто поставленої мети. Звернення до візуальної спадщини періоду Незалежності стало необхідною реакцією на виклики доби постправди, де документальний кадр постійно балансує між правдою факту та художньою інтерпретацією. У межах роботи вдалося структурувати напругу, виявивши, як саме авторський погляд стає фільтром для осмислення глибоких соціальних трансформацій. Відтак, художньо-технічні параметри документальної фотографії доби Незалежності було проаналізовано як інструмент авторського висловлювання та засіб репрезентації «реального».

Аналіз онтологічної природи фотографічного образу продемонстрував, що відношення між фотографією як фізичним «індексом» та об'єктивною реальністю не є суто механічним. Воно засвідчило, що фотографічний слід виступає фундаментом доказовості, проте активна авторська інтенція структурує його, перетворюючи документ на акт висловлювання. Саме завдяки цьому топографія кадру формується крізь безпосередній контакт із подією, перетворюючи фізичне перебування автора на акт, у якому тілесна включеність постає фундаментальною умовою візуального осягнення світу.

В межах дослідження ми побачили, що технічні характеристики зйомки в цьому контексті відкриваються як інструменти пошуку *punctum*. Авторський голос тут народжується не в самій техніці, а на межі, де культурно впорядкований *studium* раптово стикається з ірраціональним «проколом» глядача. Тому експозиція, світло та робота з оптикою працюють як засоби, що допомагають виокремити ту саму деталь, яка стає емоційним камертоном, не перетворюючись на дешевий ефект.

Також значущим аспектом роботи стало висвітлення документалістики як контр-архіву, здатного легітимізувати маргіналізовані суб'єкти та простори, ігноровані домінуючими медіа-наративами. Документалістика у цьому контексті виконує функцію збереження приватної історії, яка в процесі інтеграції до національного візуального надбання стає дієвим механізмом протидії забуттю та офіційному стиранню пам'яті. Аналіз етичних меж авторської присутності показав

необхідність балансу між стратегіями емпатичного розчинення та радикального оголення суб'єктивності. Доведено, що документальна правдивість уможлиблюється лише через відмову від експлуатації травми заради естетичного шоку, де етика автора стає інтегральною складовою технічного процесу зйомки.

Простеження стратегій українських документалістів 1990–2000-х років дозволило виявити механізми формування альтернативного архіву епохи. Встановлено, що специфічна візуальна мова того періоду з її акцентом на непоказову буденність стала формою спротиву пострадянським симулякрам. Через фіксацію побутових зламів та маргінальних просторів перехідної доби документалісти викривали глибоку невідповідність між сконструйованою штучно державною реальністю та реальним життям суспільства.

Натомість оцінка технічного стилю українських фотографів воєнного періоду 2014–2026 рр. підтвердила, що в умовах війни камера стає інструментом деконструкції пропагандистської гіперреальності. Завдяки прямому, майже оголеному викладу подій, де кожна деталь набуває ваги свідчення, фотографія фіксує «Реальне» у його найчистішому, безпосередньому прояві. У цій оптиці авторський підхід перестає бути суто естетичним вибором і стає етичною позицією. Він протистоїть інструменталізації болю, наполегливо повертаючи глядача до людського виміру подій.

Загалом дослідження виявляє, що українська художня фотографія доби Незалежності успішно інтегрувала стратегії документалістики, еволюціонувавши від механічної фіксації до складного філософського інструментарію. Доведено, що авторське висловлювання та документування не є полярними категоріями, адже автентичність візуального свідчення виступає похідною від суб'єктивності фотографа. У такий спосіб фотографія постає чинником критичного осягнення реальності, що визначає її роль як стратегічного ресурсу культури в умовах постправди.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Барт, Ролан. 2022. *Camera lucida*. Нотування фотографії. Перекл. Олена Червоник. Київ: МОКСОР.
2. Зонтаг, Сьюзен. 2024. *Спостереження за болем інших*. Перекл. Ярослава Стріха. Передм. Девід Ріфф, Борис Філоненко. Київ: ist publishing. 144 с.
3. Мерло-Понті, Моріс. 2000. *Феноменологія сприйняття*. Перекл. Оксана Йосипенко, Сергій Йосипенко. Київ: Український Центр Духовної Культури.
4. Фуко, Мішель. 2003. *Археологія знання*. Перекл. Віктор Шовкун. Київ: Основи.
5. Baudrillard, Jean. 1994. *Simulacra and Simulation*. Translated by Sheila Faria Glaser. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
6. Baudrillard, Jean. 1999. *Jean Baudrillard: Photographies (1985–1998)*. Edited by Peter Weibel. Berlin: Hatje Cantz Publishers.
7. Benjamin, Walter. 1999. "Little History of Photography." In *Selected Writings*, Volume 2, Part 2: 1931–1934, translated by Rodney Livingstone, edited by Michael W. Jennings, Howard Eiland, and Gary Smith, 507–530. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press.
8. Benjamin, Walter. 1970. "The Author as Producer." Translated by John Heckman. *New Left Review* I/62 (July–August): 83–96.
9. Cartier-Bresson, Henri. 1952. *The Decisive Moment*. New York: Simon and Schuster in collaboration with Éditions Verve.
10. Krauss, Rosalind. 1977. "Notes on the Index: Seventies Art in America." *October* 3 (Spring): 68–81.
11. Lacan, Jacques. 1977. *Écrits: A Selection*. Translated by Alan Sheridan. New York: Norton.
12. Sontag, Susan. 1977. *On Photography*. New York: Farrar, Straus and Giroux.
13. Žižek, Slavoj. 1989. *The Sublime Object of Ideology*. London: Verso.
14. Безрученко, Дар'я. 2021. «Зайві.» Reporters. 23 липня.
<https://reporters.media/zajvi/>
15. Гляделов, Олександр. б.р. Зайві. Фотопроект. <https://reporters.media/zajvi/>

16. Козацький, Дмитро. 2025. ««Я ненавиджу фотографувати». Дмитро Козацький — про кадри з «Азовсталі», тягар визнання і внутрішній тиск.» Авторка тексту: Віра Лабич. Українська асоціація професійних фотографів. 22 травня. <https://www.ukrainianphotographers.com/uni-story/dmytro-kozatsky-on-footage-from-azovstal-the-burden-of-recognition-and-internal-pressure>
17. Коношевич, Володимир. 2022. ««Досі не вірю, що був там»: Євген Малолітка — про Маріуполь та фотографії, які шокували весь світ.» Bird in Flight. 29 грудня. <https://birdinflight.com/profesiya/20221228-yevgen-malolyetka.html>
18. Ліберов, Костянтин і Влада. б.р. Liberov Studio. Фотопроекти. Instagram. <https://www.instagram.com/libkos/>
19. Марущенко, Віктор. 2002–2004. Донбас — країна мрій (Dreamland Donbass). Фотопроект. Untitled. <https://www.untitled.in.ua/post/dreamland-donbass-viktor-marushchenko>
20. Укрінформ. 2022. «На лінії життя: фотосвіт Макса Левіна.» 2 квітня. <https://www.ukrinform.ua/rubric-ato/3446756-na-linii-zitta-fotosvit-maksa-levina.html>
21. Черв'оник, Олена. 2017. «Урбаністична опера Бориса Михайлова.» Medium. 17 січня. <https://chervonik.medium.com/урбаністична-опера-бориса-михайлова-dbe025d7fd5b>
22. Чекменьов, Олександр. б.р. Донбас. Фотопроект. Photographers.ua. <https://photographers.ua/topic/donbass-oleksandra-chekmeneva-2780/>
23. Чекменьов, Олександр. б.р. Донбас. Фотопроект. Untitled. <https://www.untitled.in.ua/post/donbass-oleksandra-chekmenova>
24. Чекменьов, Олександр. б.р. Назва [робоча назва]. Фотопроект. Офіційний сайт автора. <https://www.alexanderchekmenev.com/projects/nazvanie/>
25. Чекменьов, Олександр. б.р. Паспорт. Фотопроект. Офіційний сайт автора. <https://www.alexanderchekmenev.com/projects/passport/>
26. Чекменьов, Олександр. б.р. Паспорт. Фотопроект. MOKSOP. <https://moksop.org/art/artprojects/pasport/>

ДОДАТКИ

1. Олександр Чекменьов, «Без назви № 8», 1994



2. Олександр Чекменьов «Без назви № 36», 1995



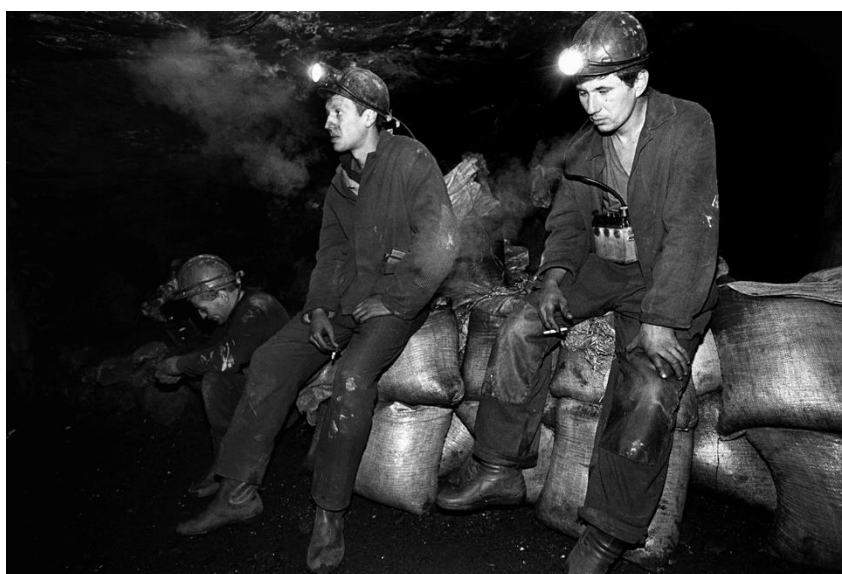
3. Олександр Чекменьов «Без назви № 5», 1994



4. Олександр Чекменьов «Без назви № 20», 1994



5. Олександр Чекменьов «Донбас» (1994–2011)

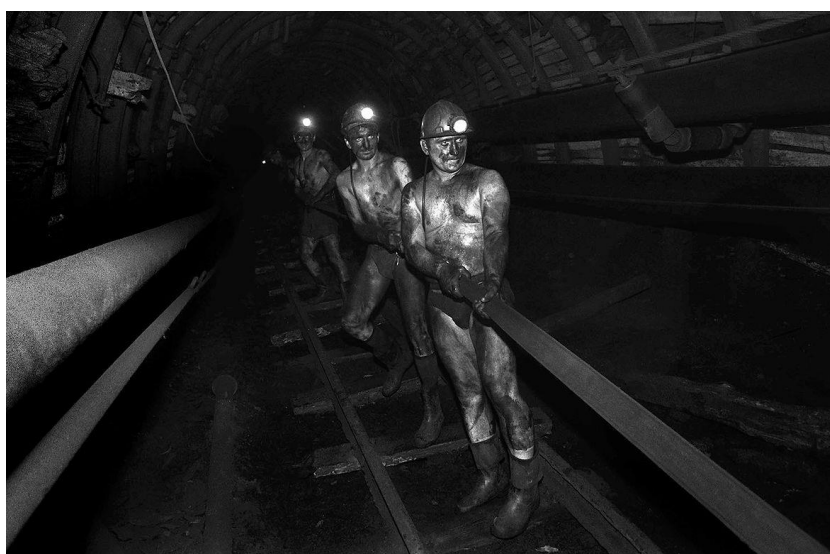


6.

7.



8.



9.

10.



11.

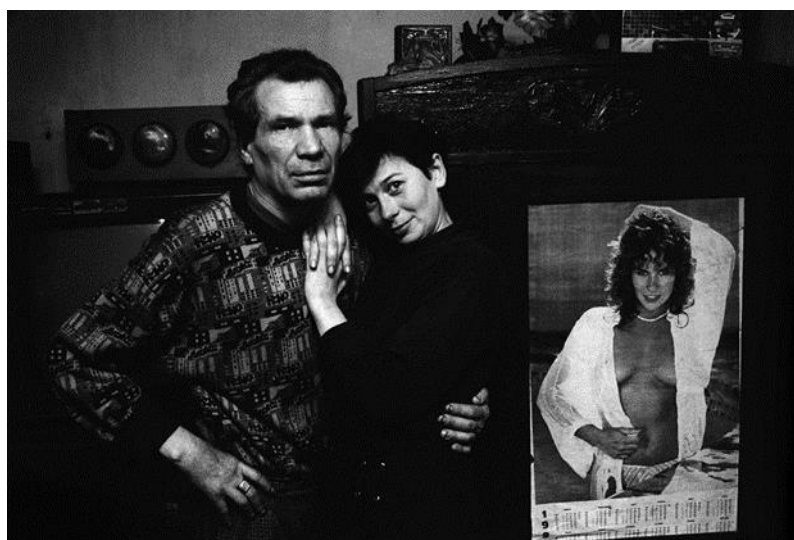


12.





13.



14.



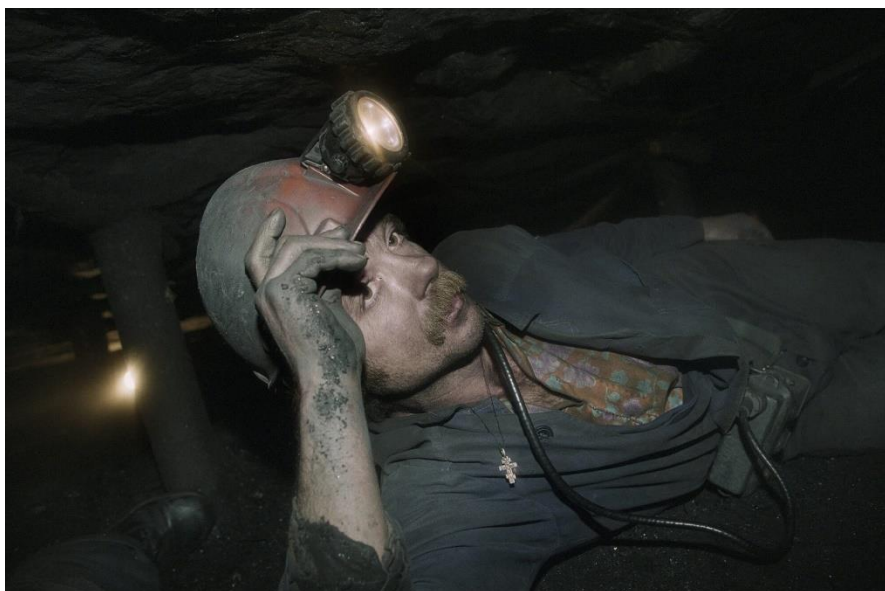
15.

Віктор Марущенко «Dreamland Donbass» 2002-2004

16.



17.



18.



19.



Олександр Глядєлов «Зайві»

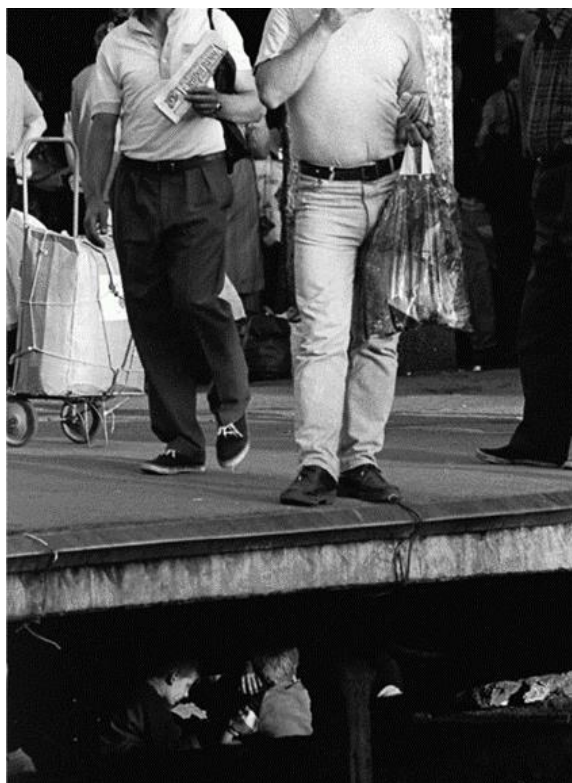
20.



21.



22. *Бездомні хлопчики, що живуть під платформою, діляться їжею. Серпень 1996 р. Київ, вокзал Святошин*



23. *«У дитячому будинку сімейного типу родини Мартиненко. Одеса», 2001*

24. Михайло Борисов «Історія хвороби» (1997–1998)



25



26



27



28



29.



30.



31.





32.



33.

34.





35.



36.



37.

38.



39.



40.

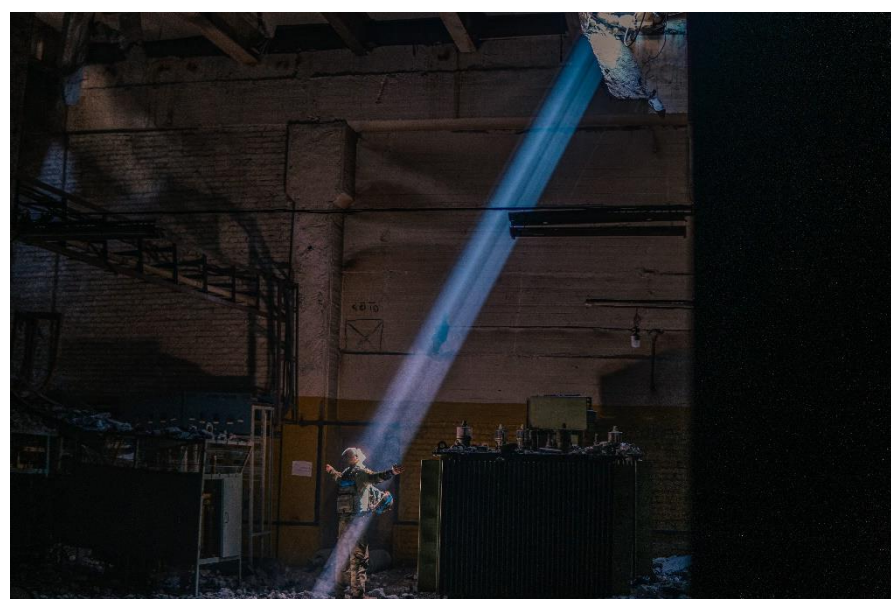




41.



42.



43.



44.



45.