

ЗВО «УКРАЇНСЬКИЙ КАТОЛИЦЬКИЙ УНІВЕРСИТЕТ»

Гуманітарний факультет

Кафедра культурології

Кваліфікаційна робота бакалавра

**СТРАТЕГІЇ ЗОБРАЖЕННЯ РОСІЙСЬКО-УКРАЇНСЬКОЇ ВІЙНИ
(2014–2022) В УКРАЇНСЬКІЙ ДОКУМЕНТАЛЬНІЙ ФОТОГРАФІЇ**

Студентки IV курсу
групи ГКУ 18/Б
Василенко Дар'ї

Науковий керівник:
доцент кафедри культурології
Шумилович Богдан

робота рекомендована до захисту перед ЕК,
протокол № 47 від 10 червня 2022 р.
Завідувачка кафедри культурології,
кандидатка філологічних наук, Рибчинська Зоряна _____

Львів 2022

Анотація: У цьому дослідженні аналізуються стратегії зображення російсько-української війни в українській документальній фотографії на прикладі світлин Мстислава Чернова та Євгена Малолетки. У першій частині роботи міститься короткий опис розвитку військового мистецтва від живопису до фотографії. У другій частині з'ясовується хто і як конструє фотографічне зображення. У третій частині аналізуються інтерв'ю фотографів та їх роботи. Дослідження дозволяє зрозуміти, що підхід до зображення російсько-української війни українськими документальними фотографами базується на їх емоційному зв'язку із предметом зображення, цілях, виборі сюжетів та художніх засобів. Також авторка доходить висновку, що стратегії зображення війни в Україні нічим не відрізняються від зображення інших війн.

Ключові слова: фотографія, українська документальна фотографія, зображення війни, російсько-українська війна, військове мистецтво.

Annotation: The study analyses the strategies of depicting the Russian-Ukrainian war in Ukrainian documentary photography on the example of photographs by Mstyslav Chernov and Evgeniy Maloletka. The first part of the work contains a brief description of the development of war art from painting to photography. The second part explains who and how constructs a photographic image. The third part analyzes the interviews of photographers and their works. The research allows understanding that approaches to depicting the Russian-Ukrainian war by Ukrainian documentary photographers base on their emotional connection with the subject of the image, goals, choice of subjects, and artistic means. The author also admits that the strategies of depicting the war in Ukraine are no different from depicting other wars.

Key words: photography, Ukrainian documentary photography, image of war, Russian-Ukrainian war, war art.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	4
РОЗДІЛ I. ІСТОРІЯ ВІЙСЬКОВОГО МИСТЕЦТВА	
1.1. Військове мистецтво до винаходу фотографії.....	7
1.2. Поява фотографії.....	9
1.3. Військова фотографія.....	11
РОЗДІЛ II. КОНСТРУЮВАННЯ ФОТОГРАФІЇ	
2.1. Хто створює зображення?.....	17
2.2. Фотографія як повідомлення.....	18
2.3. Етичний кодекс фотографів.....	21
РОЗДІЛ III. АНАЛІЗ СТРАТЕГІЙ ЗОБРАЖЕННЯ	
3.1. Обставини та цілі зйомки російсько-української війни.....	24
3.2. Теми фотографій російсько-української війни.....	28
3.3. Художні засоби та композиція фотографій.....	32
3.4. Канали демонстрації фотографій.....	40
ВИСНОВКИ.....	43
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ.....	49
ДОДАТКИ.....	53

ВСТУП

Актуальність теми – Російсько-українська війна триває з 2014 р. За цей час вона підштовхнула багатьох українських фотографів до роботи з документальним жанром. Зокрема, війну на Донбасі, що почалась ще у 2014 р., а також повномасштабне вторгнення в Україну, яке Росія здійснила 24 лютого 2022 р., знімали і продовжують знімати Олександр Гляделов, Михайло Полінчак, Євген Малолетка, Мстислав Чернов, Максим Дондюк, Роман Піліпей, Вадим Гірда, Павло Дорогой, Аліна Смутко, Володимир Петров, В'ячеслав Ратинський, Саша Маслов, Сергій Ілляшенко, Юлія Кочетова, Роман Бордун, Назар Фурик, а також Максим Левін, який у березні 2022 р. загинув під час своєї роботи у Київській області.

За більше, ніж вісім років українська документальна фотографія досягла рівня світового визнання, а українські фотографи зараз працюють над проєктами міжнародних новинних агенцій та організацій¹. Одними з них є фотографи Є. Малолетка та М. Чернов.

Вони працювали над висвітленням російсько-української війни ще з самого її початку. Фотографи співпрацюють з новинними агенціями, зокрема з «Associated Press». З початком повномасштабного вторгнення Росії в Україну з 24 лютого по 15 березня 2022 р. М. Чернов та Є. Малолетка були єдиними міжнародними фотожурналістами, які перебували у Маріуполі, що опинився в блокаді. Там вони зробили знімки, обстріляного російськими військовими, пологового будинку, які розлетілись всім світом. Також М. Чернов та Є. Малолетка у травні 2022 р. стали лауреатами журналістської премії імені Георгія Гонгадзе. Це все говорить про те, що їх фотографії транслюють російсько-українську війну на весь світ. І таким чином, стратегії зображення війни в Україні, які вони застосовують, візуально документуючи її, мають

¹ Малишенко А. *«Зараз треба знімати там, де не будеш завважати»*. Як повномасштабне вторгнення вплинуло на роботу документаліст_ок. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://suspilne.media/247434-zaraz-treba-znimati-tam-de-ne-budes-zavazati-ak-povnomashtabne-vtorgnenna-vplinuло-na-robotu-dokumentalistok/>. (08.06.2022.)

вагомий вплив на те, як міжнародна спільнота сприймає та реагує на російсько-українську війну.

Мета – Зрозуміти, якими є стратегії зображення російсько-української війни в українських фотографів-документалістів, як вони їх формують та застосовують на практиці.

Завдання – Прослідкувати розвиток зображення війни від мистецтва до фотографії. Визначити хто та за допомогою чого конструює військову документальну фотографію. Проаналізувати стратегії зображення російсько-української війни, які використовують українські документальні фотографи.

Об'єкт дослідження – Документальні фотографії російсько-української війни М. Чернова та Є. Малолетки за 2014-2022 (по травень) рр., які виставлені на особистих сайтах фотографів, у їх соціальних мережах та на сайті новинної агенції «Associated Press».

Предмет дослідження – Особисті підходи М. Чернова та Є. Малолетки до конструювання зображень російсько-української війни.

Теоретичні підходи і методи – Для перших двох розділів роботи я використовую аналітичний метод прочитання теоретичних текстів. Для третього розділу з безпосереднім розглядом підходів до зйомки М. Чернова та Є. Малолетки я використовую аналітичний метод для читання інтерв'ю фотографів, загальний контент аналіз фотографій, а також видозмінений метод візуальних досліджень за Джилліан Роуз, де я беру до уваги сторону самого зображення і технічну модальність сторони глядачів².

Джерела – Для перших двох розділів роботи, де я окреслюю історію розвитку військового мистецтва від живопису до фотографії, а також теоретично визначаю, хто і як конструює військову фотографію, я використовую праці дослідників і дослідниць, що безпосередньо займались вивченням військового зображення. Загалом, я опираюсь на Лауру Брендон³,

² Rose G. *Visual Methodologies: An Introduction to Researching with Visual Materials*. – London: SAGE Publications Ltd, 2001. – 229 с. С.5-16

³ Brandon L. *Art and war*. – New York: I.B.Tauris, 2007. – 191 с.

Джефрі Батчена⁴, Сьюзен Зонтаг⁵, Ролана Барт⁷, Джона Тегга⁸, Сьюзі Лінфілд, Керолін Бразерс, Віктора Берджина, Марка Рейнхарда, Алана Секулу та інших. Для третього розділу з аналізом українських документальних фотографів М. Чернова та Є. Малолетку я використовую їх інтерв'ю, які вони давали впродовж 2014–2022 рр., статті критика Філіпа Кенікотта для «The Washington Post», а також книгу дослідниці візуальних зображень Дж. Роуз.

Структура роботи – Робота складається з трьох розділів і десяти підрозділів, вступу, висновків, списку використаних джерел та додатків.

⁴ Батчен Дж. *Вогонь бажання: зародження фотографії*. – Київ: РОДОВІД, 2019. – 248 с.

⁵ Зонтаг С. *Про фотографію*. – Київ: Основи, 2002. – 189 с.

⁶ Sontag S. *Regarding the Pain of Others*. – New York: Picador; Farrar, Straus and Giroux, 2004. – 134 с.

⁷ Brothers C. *War and Photography: A Cultural History*. – New York: Routledge, 2011. – 294 с.

⁸ Тегг Д. *Тягар репрезентації: есеї про множинність фотографії та історії*. – Київ: РОДОВІД, 2019. – 248 с.

РОЗДІЛ І. ІСТОРІЯ ВІЙСЬКОВОГО МИСТЕЦТВА

1.1. Військове мистецтво до винаходу фотографії

Створювати візуальні зображення війни почали ще задовго до того, як у 1839 р. француз Луї Жак Манде Дагер представив світові винахід фотографії⁹. Картинки жахить існували у вигляді художніх картин, офортів, скульптур тощо. Взагалі, фотографія багато в чому наслідує мистецтво, а фотографи використовують ті ж теми і прийоми, що й художники.

Як влучно сказала канадська історикиня і дослідниця мистецтва, Л. Брендон: «...мистецтво і війна мають довгу спільну історію»¹⁰. Саме тому, неможливо розповісти про мистецтво, що зображує війну, в одному місці. Дослідники вивчають військове мистецтво роками та пишуть про нього цілі книжки. Проте, для того, аби зрозуміти, як українські фотографи-документалісти зображують у своїх роботах російсько-українську війну та чи є у цьому зображенні виняткові риси, притаманні саме цій війні, я думаю, варто з'ясувати, як художники змальовували війну протягом історії світового мистецтва.

Я свідомо того, що у фокусі цієї роботи завжди має залишатись документальна фотографія, тому тут я опишу лише те, що на думку дослідників, є найвагомим в історії військового мистецтва і що безпосередньо може стосуватись фотографії.

Взагалі, ранні зображення війни робили винятково для того, аби показати факти: що відбулось, хто виграв та що змінилось після того. Тобто, перші картинки, як наприклад, шумерський артефакт «Штандар з Уру» (2600 до н.е.), несли за собою тільки документальну функцію.

Втім, з плином часу, змінились не тільки техніки малювання, але й функції намальованого. За часів Відродження художники отримували

⁹ Батчен Дж. *Вогонь бажання: зародження фотографії*. С.42–65.

¹⁰ Brandon L. *Art and war*. С. 3. (авт.пер.)

замовлення на картини військових лідерів. Думаю, тут можна говорити про своєрідну пропаганду, адже портрети показували сильних і владних людей, незалежно від того, якими вони були насправді. Цікавим також є те, що художники зазвичай навіть ніколи і не бачили війни на свої власні очі, а тому не особливо розуміли, що та як вони зображують.

Із приходом моди на пейзажі, у військовому мистецтві з'явилися картини поля битви, руйнацій та динамічні сцени баталій. Написання картини – це довготривалий процес, тому художники могли постійно змінювати щось, перемальовувати і додавати. По суті, вони створювали художню інтерпретацію, навіть якщо першочергово робили замальовки у справжніх місцях війни. На мою думку, дуже часто, зображуючи військовий побут, вони показували його занадто героїчно чи ідеально, і таким чином, романтизували війну.

Л. Брендон описує військовий живопис того часу так: «Героїчний портрет надавав престиж і таким чином, виправдовував військові зусилля, так само і зображення битв. Малювання битви несло також освітній характер. Воно інформувало націю про її досягнення і сприяло формуванню національної ідентичності, особливо шляхом публічного показу і доступу та/або відтворенню»¹¹. Отже, військове мистецтво зображувало війну позитивним явищем, приховуючи все жахливе, що вона може з собою нести.

Однак, як написав Аластер Соук, британський мистецький критик та журналіст BBC, в одній зі своїх статей: «До 1800 року, як стверджують куратори, художники часто оспівували війну. Але з приходом 19-го ст. смаки змінилися, і військове мистецтво стало набагато темнішим і осудливим»¹². На його думку одним із тих, хто перервав цю ідеалізацію війни був художник Франсіско Гоя. «Лихоліття війни» – це серія офортів з 82 зображень, що були створені між 1810 та 1820 рр. та показують жахіття Піренейської війни, яку художник бачив на власні очі. Малюнки Ф. Гої були нетиповими для того часу, адже вони прямо показували злочини війни: вбивства, тортури, каліцтво,

¹¹ Так само. С.28. (авт..пер.)

¹² Sooke A. *Goya's Disasters of War: The truth about war laid bare*. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://www.bbc.com/culture/article/20140717-the-greatest-war-art-ever>. (17.07.2014.) (авт.пер.)

згвалтування та інше. Думаю, тут важливо також додати, що кожен офорт має коментар самого художника. А номер 44 підписаний фразою «Я бачив це»¹³, що як на мене, говорить про те, які сильні враження керували Ф. Гоєю при малюванні. В цю серію художник вклав своє особисте та дуже емоційне ставлення до війни. Я думаю, ці зображення є своєрідним протестом проти нищення світу та людей.

Ф. Гоя багато в чому вплинув на те, як почали показувати війну у мистецтві. Навіть не підозрюючи того, він надихнув своїх наступників на рефлексію у своїх роботах. І таким чином, фокус зображення війни у військовому мистецтві змінився з героїзації кривавих подій і смертей на їх засудження та страх від того, який кошмар здатні вчиняти люди.

1.2. Поява фотографії

Проте, на мою думку, фокус мистецтва змінила не тільки відверта серія Ф. Гої «Лихоліття війни». Цьому, безперечно, посприяв і винахід фотографії, який якраз припав на перше видання офортів іспанського художника (середина 19-го ст.)

Фотографія стала дивом та швидко завоювала місце поруч із живописом. А іноді, вона навіть перевершувала його у своїх можливостях.

Дж. Батчен, очільник кафедри історії мистецтва в Оксфордському університеті, у своїй монографії «Вогонь бажання: зародження фотографії», яка вперше була видана 1997 р., посилаючись на брошуру офіційного винахідника фотографії, Л. Дагера, пише:

В описах дагеротипії Дагер раз у раз згадує враження. Скажімо, у рекламній брошурі 1838 року винахідник наголошує, що дагеротипія дає змогу передати «стрімкість і гостроту зображення, тонку градацію тонів і передовсім досконало відтворить деталі», а своє початкове завдання описує як здатність точно «передати ефекти природи»¹⁴.

¹³ Goya F. *The Disasters of War*. – New York: Dover Publication, Inc, 1967. – 105 с. С. 44. (авт.пер.)

¹⁴ Батчен Дж. *Вогонь бажання: зародження фотографії*. С.137.

З цього можна зробити висновок, що з самого початку фотографію сприймали як суто технічний виріб, який мав здивувати лише одним своїм існуванням. Те, що було зображено і що воно означало, не мало великого сенсу, на цьому особливо не акцентували увагу. Перші фотографії просто повторювали сюжети картин: фотографи робили «копії» природних пейзажів та предметних натюрмортів. Сама можливість зробити фотографію – от, що було головним.

Однак, через свою реалістичність фотографія була доказом того, що щось існувало насправді. Про це пише С. Зонтаг, американська дослідниця культури та філософія, у своєму есе «У Платоновій печері»: «Якщо ми про щось чули, але сумніваємось, то, побачивши фотографії, сприймаємо їх за доказ»¹⁵. Тобто, далеке і нереальне стало ближчим до людей, які переглядають знімки, бо тепер кожна людина могла побачити це на власні очі, навіть не виходячи з дому, а просто відкривши щоденну газету. Те саме помічає і французький філософ, Р. Барт, у посмертно виданій книзі «Camera Lucida»:

...фотографія – це не тільки відсутність об'єкта, це також, в той самий момент на рівних умовах, факт, що цей об'єкт дійсно існував і що він був там, де я бачу його. От тут і божевілля: до цього дня жодне зображення не могло мене переконати у минулому будь-чого, окрім його посередників; але з фотографією моя впевненість очевидна: ніхто у світі не здатен обдурити мене¹⁶.

Саме тому, фотографії люди стали вірити навіть більше, ніж своїм очам. Вона переконує своїх глядачів у правдивості завдяки реалістичності і швидкості. На світлинах момент зупиняється, дозволяючи ділитися ним з іншими та роздивлятися деталі раз за разом. Думаю, саме через свою переконливість, а також через оперативність (навіть ранні фотографії потребували менше часу, ніж написання картини) фотографія швидко стала інструментом для зображення війни.

¹⁵ Зонтаг С. *Про фотографію*. С.13.

¹⁶ Barth R. *Camera Lucida*. С.115 (авт.пер.)

1.3. Військова фотографія

Війною, що вперше була задокументована фотоапаратом слід вважати Кримську війну 1853-1856 рр. Під час неї британський фотограф, який до речі, був тим, хто зробив перші знімки Києва, Роджер Фентон, зміг задокументувати наслідки, що принесла собою війна. Його фотографії були надруковані у щотижневому лондонському паперовому виданні «Illustrated London News», яке висвітлювало людям новини з усього світу¹⁷. На мою думку, це безперечно було важливою подією в історії фотографії, та й в історії мистецтва загалом, адже почалась епоха фотожурналістики, яка поміняла способи того, як люди дивляться на світ, а також дозволила художньому мистецтву зосередитись на емоціях і рефлексії митців. Фотографії, у свою чергу, перейняли функцію реалістичного відтворення світу, адже вони мали змогу робити це набагато краще.

Сюжетами перших військових фотографій не були безпосередньо битви та гарячі точки. У збірці есеїв «Дивлячись на чужі страждання» С. Зонтаг пише:

У перших великих війнах, зображених фотографією, – Кримській і Громадянській війні в Америці – і у всіх наступних, аж до Першої світової, саме бій був недоступним камері. Що стосується фотографій 1914–1918 рр., які в переважній більшості були зроблені анонімно, вони показують жахи війни епічно, зазвичай через наслідки боїв: засіяну трупами місцевість або місячний ландшафт, залишений після себе позиційною війною; спустошені французькі села, якими пройшли війська¹⁸.

Це можна пояснити тим, що ранні фотоапарати не були достатньо технічно розвинені для зйомки рухомих об'єктів, а бій – це активна і швидка дія. Також габарити перших фотоапаратів та кількість часу для їх встановлення могли бути загрозою для життя фотографа, який би знаходився на полі бою.

Тобто, перші військові документальні фотографії були постановочні. Вони конструювали образ війни, підсилюючи драматизм своєю фотогенічністю, наприклад, як знімок військових інженерів, зроблений у

¹⁷ Stewart J. *The History of Photojournalism. How Photography Changed the Way We Receive News*. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://mymodernmet.com/photojournalism-history/>. (20.06.2017)

¹⁸ Sontag S. *Regarding the Pain of Others*. С. 20. (авт.пер.)

1861 р. під час Громадянської війни в США (1861–1865)¹⁹. Також С. Зонтаг пише про знімок, який зробила група фотографів під керівництвом Метью Бреді, американського фотожурналіста, які знімали Громадянську війну в США:

На фотографії «Притулок бунтівного снайпера» показаний конфедератський солдат, якого перенесли з поля, де він був убитий, в більш фотогенічне місце – продовгувате гніздо, створене декількома брилами зі стінкою з каміння збоку. До стіни Гарднер притулив чийсь гвинтівку²⁰.

На мою думку, подібні фотографії не викликають відразу, а намагаються пробудити у глядачів емоцію співчуття та жалю. Такий знімок не шокує, а розповідає своїми деталями та композицією маленьку історію про солдата-снайпера, який мирно віддав життя у фізичному бою за свої переконання. Він прославляє жертвність та робить із солдата героя. А отже, в той час, як живопис у зображенні війни перейшов на рівень рефлексії, перші військові фотографії «працювали» по типу картин 18-го ст. Вони показували війну не такою страшною та навіть благородною. На мою думку, про документальність чи доказовість подібних знімків говорити не варто, адже фотографи більше виконували роль фотохудожників, створюючи прийнятну і красиву картинку. Також у висвітленні війни брали участь редактори видань, де розміщувались фотографії. Саме вони обирали, що показувати, а що «залишати у столі».

Першою війною, що була знята по-новому стала Громадянська війна в Іспанії (1936–1939). На той час технології у фотоіндустрії розвинулись достатньо для того, аби дозволити фотографам йти на поле бою, «озброєними» компактними фотоапаратами, та схоплювати справжні баталії. А отже, зображення війни стали жорстокіші та відвертіші. Свідченням цього може бути картина іспанського художника Пабло Пікассо «Герніка» (1937), що в абстрактній формі зображує одну з подій вищезгаданої Громадянської війни.

¹⁹ *Engineer camp, 8th N.Y. State Militia* [Електронний ресурс] – Режим доступу до ресурсу: <https://catalog.archives.gov/id/524918>.

²⁰ Sontag S. *Regarding the Pain of Others*. С. 54 (авт.пер.)

Художник, який до того намагався бути нейтральним до політики, написав її під враженнями від фотографій, які побачив у газеті. В цьому випадку, цікавим також є те, що хоч фотографія і наслідує живопис, використовуючи подібні сюжети та правила композиції, художники починають звертатись до знімків: ними надихаються, їх перемальовують чи використовують безпосередньо у роботах. На мою думку, це є ще одним доказом того, як сильно фотографія вплинула на те, як люди сприймають світ.

Одними з найвизначніших знімків того періоду можна вважати фотографії Роберта Капи, фоторепортера єврейського походження з Угорщини. Всю свою кар'єру, ризикуючи життям, він знімав у гарячих точках. Під час Громадянської війни в Іспанії він зробив один зі своїх найвідоміших кадрів – знімок республіканського солдата в момент, коли у того влучає куля²¹. І хоча, деякі дослідники фотографії все ще сперечаються, чи була ця світлина дійсно схоплена у момент справжньої смерті чоловіка, вона стала культовою, адже дозволила глядачам бачити те, що раніше було невидимим. С. Лінфілд, американська теоретикня соціології і культурології, пише про роботи угорця так:

Капа привів глядачів у ризикові нові місця: в окопи, позаду мішків з піском, на поля битви, коли кулі проносяться повз. (...) Його фотографії були ближчими, швидшими, щільнішими, ніж будь-що, що було раніше; Капа не був свідком війни, він був її візуальним учасником²².

Також важливо згадати про аерофотозйомку, яка з'явилась наприкінці Першої світової війни і активно використовувалась новинними виданнями під час Громадянської війни в Іспанії. К. Бразерс, історикиня і журналістка, у книзі «Війна і фотографія», де вона досліджує фотографії, що висвітлювала преса у той період, говорить про аерофотозйомку так:

²¹ Robert Capa. *The Falling Soldier* [Електронний ресурс]. – Режим доступу до ресурсу: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/283315>

²² Linfield S. *The Cruel Radiance. Photography and Political Violence*. – Chicago, London: The University of Chicago Press, 2010. – 321 с. С. 176–190 (авт.пер.)

Її штучність, її «раціонально структурований порядок», її усунення приголомшливо чуттєвих аспектів війни, відчуття всевидячої сили, якою вона наділила глядача, і понад усе, її ухилення від співпереживання у записі нищівних дій війни як абстракцій – усі ці характеристики аерофотознімку нормовані на сторінках преси²³.

Отже, з усього написаного вище можна зробити висновок, що Громадянська війна в Іспанії дала змогу фотографам показати нові перспективи війни. Вона зробила видимим моменти смерті та боротьби, дозволила дивитись на поле бою з привілейованої позиції. Якщо казати образно, то новий спосіб фотографування «посадив глядачів у перший ряд». Вони отримали змогу дивитись на війну, не відчуваючи її фізичних сили і наслідків на собі. А К. Бразерс переконана: «Фотографічна спадщина Громадянської війни в Іспанії підвищила візуальні очікування публіки, яка переглядає зображення. Як перша війна широко сфотографована для масового споживання, вона встановила візуальну лексику військової фотографії як жанру...»²⁴

Також дослідниця вважає, що світлини Громадянської війни в Іспанії мають більше спільного з фотографіями В'єтнамської війни (1959-1975), ніж зі знімками Першої світової війни (1914–1918), яка в часі знаходиться ближче до неї.

Однак, розвиток фотографії не зупинився на тому, адже в неї з'явилися конкуренти – кіно і телебачення, які могли розказати історію за допомогою серії кадрів, що швидко змінюються та вражають глядача своєю інформативністю. С. Зонтаг стверджує, що саме телебачення стало головним візуальним засобом під час В'єтнамської війни²⁵, показуючи війну практично у прямому ефірі. Змагання з 24 кадрами в секунду потребувало великих зусиль, тому фотографи намагались вихопити якомога шокуючі моменти. Тематику світлин стають серйозно покалічені тіла цивільного населення, вибухи, калюжі крові, катування та страти.

²³ Brothers C. *War and Photography: A Cultural History*. - New York: Routledge, 2011. – 294 с. С. 103. (авт.пер.)

²⁴ Так само. С. 201. (авт.пер.)

²⁵ Sontag S. *Regarding the Pain of Others*. С. 59.

Також з часом фотографії ставали все менш цензурованими, тому що окрім газет і журналів, у фотографів з'явилися інші способи демонстрації своєї роботи. Зараз військові світлини можна побачити на виставках, у фотоальбомах, на особистих сайтах авторів чи у їх соціальних мережах. Хоча, соціальні мережі мають свої правила цензури, яким фотографії не завжди відповідають. Зображення війни стали доступні у пару кліків, а їх рівень правдивості і жорстокості став залежати від вибору самого фотографа.

Як на мене, це ще одна тема, яку варто підняти. Не дивлячись на те, що з появою фотографії вона стала вважатися доказом реальності речей, існує велика ймовірність того, що та чи інша світлина може бути повною фікцією. Раніше я згадувала про постановочні знімки, проте до кадрів також можуть бути застосовані фотомонтаж чи фотоманіпуляції. Ці техніки існують ще з 1850-х рр. та активно використовуються для політичної пропаганди. Іан Гайдн Сміт пише: «Радянський лідер Йосип Сталін (1878-1953) часто вдавався до фотоманіпуляції, щоб стерти зі знімків тих політичних діячів, які впали в немилість. (...) Знімки самого Сталіна також часто видозмінювали, щоб той на них виглядав молодшим і статечнішим»²⁶. Також поява цифрових технологій спростила та розширила можливості для маніпуляцій над світлинами. Це наштовхує на багато етичних питань, але окрім того, викликає недовіру в глядачів, що на мою думку, впливає на те, як вони сприймають саму тему фотографії.

Тож, фотографія докорінно змінила наш погляд на світ. Вона зробила доступними для перегляду речі, які раніше були недосяжні для більшості людей. Військова фотографія, в свою чергу, зробила війну ближчою, а також перетворила її, у якійсь мірі, на розвагу, адже війна здалеку сприймається зовсім по-іншому. Швидкість фотографічного зображення дає змогу робити сотні чи навіть тисячі знімків одної і тої самої події, захоплюючи найменші деталі та «приближуючи» глядача ближче до місця, де щось трапилось.

²⁶ Сміт І.Г. *Коротка історія фотографії. Ключові жанри, роботи, теми і техніки.* – Львів: Видавництво Старого Лева, 2021. – 224 с. С. 213.

У інтерв'ю 1974 р. для французького журналу про кіно «Cahiers du Cinéma» Мішель Фуко, відомий філософ і теоретик культури, сказав: «Як тільки ви починаєте бачити картини війни щовечора, війна стає цілком прийнятною. Тобто, повністю нудною, такою, що ви б дуже хотіли побачити щось ще. Коли щось стає нудним, ви миритесь з цим. Ви навіть не дивитесь на це»²⁷. На мою думку, Мішель Фуко як раз і говорить про наслідки колосальної кількості зображень, з якими кожен з нас має справу за своє життя. Чим частіше людина бачить щось, тим щільніше це зростається з її картиною світу.

С. Зонтаг у збірці есеїв «Дивлячись на чужі страждання», висловлює подібну думку: «...світ насичений, ні, – перенасичений зображеннями, і ті, що мають багато значити, діють все слабше – ми черствіємо. В результаті такі зображення роблять нас менш чутливими, слабкіше ятять нашу совість»²⁸. Глядачі стають байдужими до жорстоких кадрів війни і болю. Думаю, це може бути пов'язано з привілейованою позицією, яку їм дає фотограф: зверхній погляд того, хто в безпеці та того, хто після страшних картинок війни повернеться до буденного життя.

Фотографії з одної сторони роблять невидиме видимим, проте з іншої – засліплюють можливістю побачити все. С. Зонтаг закінчила одну із своїх книг про фотографію такими словами:

Ми не можемо уявити собі, яка страшна, яка жахлива війна. Як вона стає звичним явищем. Не зрозуміємо, не відчуємо. У цьому твердо переконаний кожен солдат, кожен журналіст, кожен медик і незалежний спостерігач, який побував під вогнем і щасливо уникнув смерті, яка забирала тих, хто був поруч. І вони мають рацію²⁹.

Тому питання того, чи зображення війни, яке існує в різних формах вже тисячі років, є даремним та призводить до продовження насилля, залишається все ще відкритим.

²⁷ Olick J.K., Vinitzky-Seroussi V., Levy D. *The Collective memory reader*. – New York: Oxford University Press, 2011. – 528 с. С.253. (авт.пер.)

²⁸ Sontag S. *Regarding the Pain of Others*. С. 105 (авт.пер.)

²⁹ Так само. С. 125–126. (авт.пер.)

РОЗДІЛ II.

КОНСТРУЮВАННЯ ФОТОГРАФІЇ

2.1. Хто створює зображення?

У есе «Героїзм бачення» у книзі «Про фотографію» С. Зонтаг стверджує:

...тільки-но люди збагнули, що ніхто не фотографує ту саму річ однаково, припущення, ніби фотоапарати надають безстороннє, об'єктивне зображення, поступилося усвідомленню, що фотографії - свідчення не тільки того, що на них зображене, а й того, що бачить індивід, це не реєстрація, а оцінка світу³⁰.

Тобто, дивлячись на будь-який знімок, варто усвідомлювати, що фотографія – це сконструйована реальність, історія, яку захотів розказати фотограф. Це не означає, що знімок не може бути правдивим та розповідати про щось справжнє. Це лише означає те, що дивлячись на фотографію, глядач не обирає, як саме це робити та на чому акцентувати свою увагу, він бачить предмет через призму чийогось бачення: хтось до нього вже зробив вибір на що дивитись, як близько роздивлятись та з якого кута це робити.

Проте, мені здається, що ця ідея конструювання є набагато складнішою, адже дуже часто, особливо, коли мова йде про військову чи соціальну фотографію, за фотографом, який через світлини транслює своє бачення, стоїть хтось або щось ще. Історик і теоретик мистецтва, а також діючий професор Бінгемтонського університету, Дж. Тегг, у своїй збірці есеїв про теорію фотографії «Тягар репрезентації: есеї про множинність фотографії та історії» висловив таку думку:

Фотоапарат, як і держава, не буває нейтральним. Він створює складно закодовані зображення, а влада, якою він наділений, ніколи не належить винятково йому самому. Фотоапарат як засіб документації прибуває на місце дії, наділений владою фіксувати, зображати й видозмінювати повсякденне життя; владою бачити й записувати; владою наглядати, яка призводить до повного повороту політичної осі репрезентації, що спантеличувало багатьох істориків робітничих рухів. Ця влада належить не самому фотоапаратові, а локальним апаратам держави, які скеровують

³⁰ Зонтаг С. *Про фотографію*. С.86.

його і слугують гарантом сили сконструйованих зображень, як доказам або носіям істини³¹.

Думаю, про це важливо пам'ятати, бо коли йде мова про військових фотокореспондентів, то це зазвичай про людей, які отримали офіційний дозвіл на зйомку і які часто представляють ту чи іншу новинну агенцію. Принаймні, якщо говорити про український контекст, адже акредитація журналістів, що працюють у зоні бойових дій, в Україні є обов'язковою та передбачена Законом України «Про інформацію»³².

Отже, коли глядачі дивляться на військову фотографію, вони переглядають світлини, що владні інституції дозволили їм побачити через призму досвіду, особистих переконань, а також художнього бачення якоїсь конкретної людини, яка представляє цінності агенції, де вона працює. Однак, тут можна вступити в полеміку і зауважити, що військові знімки роблять не тільки офіційні фотокореспонденти, а й цивільне населення або військові, що перебувають безпосередньо у зоні бойових дій. Справді, так і таких фотографій багато. Вони стали можливими завдяки розвитку технологій. Для того, щоб зараз зробити знімок, навіть не обов'язково мати фотоапарат, його без проблем може замінити смартфон. І також за допомогою нього можна зробити фото «видимим», виклавши його у мережу Інтернет. На мою думку, це ще раз переконує, що світ стає більш заплутаним і розбиратись в ньому стає дедалі складніше. Однак, у цій роботі я зупинюсь тільки на професійній військовій документальній фотографії.

2.2. Фотографія як повідомлення

А. Секула, американський теоретик і критик фотографії, а також практикуючий фотограф, у своєму есеї «Про винайдення фотографічного значення» переконаний: «...фотографія – це яесь висловлювання, що несе

³¹ Терр Д. *Тягар репрезентації...* С.74-75.

³² Закон України про інформацію. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://zakon.rada.gov.ua/rada/show/2657-12#Text>.

повідомлення або безпосередньо і є ним»³³. На мою думку, це легко можна пов'язати з тим, про що я розмірковувала у минулому підрозділі, адже висловлювання має автора, який вирішив створити його та який вкладає в нього визначений сенс.

Фотограф починає створювати повідомлення ще з вибору предмету фотографування. За словами Р. Барта світлина «оголошує значущим те, що вона зображує»³⁴. Тобто, зробити щось «видимим» за допомогою фотографії, означає ствердження того, що на це важливо подивитись. Проте, В. Берджин, англійський теоретик мистецтва і фотографії говорить, що вибір того, що саме сфотографувати робить не фотограф, а дискурс, який є популярним на той час: «...заздалегідь сформоване поле дискурсу і є істинним «автором» тут, фотографія і фотограф – його продукти...»³⁵. Отже, створення фотографії як повідомлення починається з контексту, в якому перебуває фотограф і який впливає на його погляди.

На мою думку, дискурс так само впливає і на здатність глядача зрозуміти повідомлення. У трискладовій моделі знака, яку описав американський філософ Чарльз Пірс, інтерпретатор, тобто, той, хто дивиться на знак, що позначає об'єкт, має також прямий зв'язок з самим об'єктом. А отже, він заздалегідь знає про його існування. У випадку з фотографією, інтерпретатором є глядач, об'єктом є зображуваний предмет, а знаком є сама світлина. Також Ч. Пірс розрізняє три види знаків: іконічний, індексальний і символ. Світлина є саме іконічним знаком, адже це зображення, що є подібним до реального об'єкта³⁶.

Перед фотографом також стоїть задача захопити увагу глядача. На мою думку, військова фотографія вже сама по собі має привертати на себе погляд. Однак, як я вже казала у першому розділі цієї роботи, світ перенасичений

³³ Sekula A. *Photography against the grain*. – Halifax: The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1984. – 259 с. С. 4. (авт.пер.)

³⁴ Barth R. *Camera Lucida*. С. 34. (авт.пер.)

³⁵ Burgin V. *Photography, Phantasy, Function* // *Thinking Photography*. - London: Macmillan, 1982. - 239 с. С. 207. (авт.пер.)

³⁶ Short T. *A Taxonomy of Signs* / T. L. Short // *Peirce's Theory of Signs* / T. L. Short. – Cambridge: Cambridge University Press, 2007. – С. 207–235.

візуальними зображеннями настільки, що глядачі перестають їх сприймати як щось важливе, а фотографії війни і страждання стають буденністю, яка не дивує. Тому, як на мене, у зображеннях війни фотографи мають викликати у глядача суперечливі почуття. На мою думку, тут може спрацювати застосування естетизація. М. Рейнхард, критик та професор політології, у есеї «Зображення насилля: естетика і тривога критиків» розмірковує над тим, як естетизація зображень страждання і жорстокості впливає на глядача. Він приходить до висновку, що «...певні естетичні стратегії можуть допомогти поглибити взаємодію та розуміння сенсу страждання, його джерел, ефектів і наслідків...»³⁷. Естетично привабливе зображення чийогось болю якраз викликає внутрішню суперечку: «Я дивлюсь на жорстокість і вона мені подобається». Глядачі не одразу розуміють, що їм може подобатись не те, що зображено на світлині, а те, як вона зроблена. Тут працюють художні засоби: колір, форма, композиція і т.д.

Однак, одного зображення недостатньо для того, аби глядач зміг «відчитати» повідомлення у ньому. Дж. Тегг стверджує: «Фотографія не передає вже наявну реальність, що змістовна сама по собі»³⁸. Про те саме говорить і А.Секула: «...фотографія є «неповним» висловлюванням, повідомленням, яке залежить від деякої зовнішньої матриці умов і передумов його читабельності. Тобто, сенс будь-якого фотографічного повідомлення обов'язково визначається контекстом»³⁹. Отже, світлина як повідомлення сама по собі не діє, вона потребує зовнішнього наративу, з яким глядачі мають бути ознайомлені. Тільки за таких умов її можна «прочитати». Тут, на мою думку, виникає проблема, адже через таку свою особливість фотографія може бути поміщена у «неправильний» контекст, який буде передавати неточне значення зображення. З цього можна зробити висновок, що «сила» фотографії як медіуму полягає у її реалістичності, через яку глядачі довіряють їй, однак її слабкість –

³⁷ Reinhardt M. *Picturing violence: aesthetics and the anxiety of critique* // Beautiful Suffering: Photography and the Traffic in Pain. – Chicago: University Of Chicago Press, 2007. – 216 с. С. 15 (авт.пер.)

³⁸ Тегг Д. *Тягар репрезентації...* С.127.

³⁹ Sekula A. *Photography against the grain*. С. 4. (авт.пер.)

це неповноцінність, що потребує зовнішнього уточнення, а також вразливість перед маніпуляціями. Саме тому «сила» може бути застосована у пропагандистських цілях. Тобто, коли ми дивимось на фотографію, ми не можемо бути впевненими до кінця, що вона транслює нам правдиве повідомлення. Ми робимо вибір: вірити чи ні.

2.3. Етичний кодекс фотографів

Саме через те, що фотографією дуже легко маніпулювати, виникають сумніви на рахунок її достовірності. Для документальних світлин недовіра глядача може стати на заваді у донесенні істини та спонукання до дій чи роздумів. Вона відволікає від суті та предмету, що зображує фотографія.

Тому, аби запобігти поширенню неправдивих зображень у світі фотожурналістики існують певні правила – етичний кодекс. Зазвичай їх визначають асоціації, як наприклад, Національна асоціація фоторепортерів (NPPA) у США, або журналістські агенції. Думаю, тут одразу варто наголосити, що не всі фотографи дотримуються визначених правил. Насправді, у цьому питанні найбільшої ваги має внутрішній моральний кодекс людини, що зумовлений її вихованням та особистими переконаннями.

В Україні існує Кодекс професійної етики українського журналіста, прийнятий Національною спілкою журналістів України, однак він ніяким чином не згадує про фотокореспондентів. А отже, якщо говорити про українських фотографів документалістів, що працюють у висвітленні подій, то варто звертатись саме до правил агенцій, з якими вони співпрацюють.

У рамках цього дослідження я розглядаю роботи двох українських фотографів – М. Чернова та Є. Малолетки, які працюють з американською новинною агенцією «Associated Press», тому тут я коротко розгляну саме її етичний кодекс.

У своєму Положенні про новинні цінності і принципи⁴⁰ агенція визначає, що вона діє згідно правил етики та доброчесності. Положення має окремий підрозділ «Зображення», в якому йдеться про те, що вони не використовують постановочні фотографії. Також у цьому документі визначені корегування, які допускаються при обробці фотографій: обрізання, переведення у відтінки сірого, усунення слідів пилу та подряпин на камері чи негативах, а також мінімальне налаштування тонування і кольору. Агенція забороняє змінювати контраст, колір чи насиченість, якщо вони істотно змінюють вихідну сцену. Тобто, правила «Associated Press» гарантують мінімальне втручання у знімок, що зробила камера. Проте, тут не йдеться про ракурси чи вибір теми. Ці речі залишаються за фотографами.

Також агенція турбується про захист жертв насилля і не приймає матеріали, за якими якимось можна ідентифікувати жертву, якщо вона сама не погодилась на відкрите оприлюднення подібних фото чи відео.

Тобто, правила «Associated Press» передбачають мінімальні маніпуляції із зображенням та гарантують істинність своїх фотографій, хоча достатньо багато залишається на розсуд самих авторів фотографій.

Отже, редакція, куди фотограф віддає свої світлини також є творцем загального образу висвітлюваної теми. Цензура та правила контролюють контент та вирішують, що буде «видимим», а що залишиться «у шухляді». В одному з інтерв'ю М. Чернов розмірковуючи про те, які фактори впливають на візуальне документування подій, говорить про бік редакції та розповідає історію зі своєї практики:

Нещодавно ми з ще однією людиною знімали у Парижі спокійний багатотисячний протестний марш. Потім кілька сотень людей розпочали зіткнення з поліцією. Я говорю другому: там кидають каміння, підемо туди – а він відмовляється.

⁴⁰ *The Associated Press statement of news values and principles.* – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://www.ap.org/about/news-values-and-principles/downloads/ap-news-values-and-principles.pdf>.

Бо якщо ми зараз знімемо зіткнення, то потім покажуть лише ці п'ятнадцять хвилин, а із чотиригодинного мирного маршу залишать дві секунди⁴¹.

І хоч тут йдеться про відео, на мою думку, ця історія могла стосуватись і фотографії, адже знімки жорстокості та насилля більше вражають та захоплюють глядачів.

⁴¹ Семеник О. Мстислав Чернов: «Мы уже не верим в реальность события, которое не сфотографировали». [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://birdinflight.com/ru/vdohnovenie/opyt/20200130-mstyslav-chernov-interview.html>. (30.01.20.) (авт.пер.)

РОЗДІЛ ІІІ.

АНАЛІЗ СТРАТЕГІЙ ЗОБРАЖЕННЯ

3.1. Обставини та цілі зйомки російсько-української війни

У своїй роботі я прицільно дивлюсь на фотографії російсько-української війни двох українських фотографів-документалістів – М. Чернова та Є. Малолетки. На мою думку, вони важливі тим, що знімають війну ще з самого її початку, а також співпрацюють з міжнародними новинними агенціями. Таким чином їх фотографії транслюють образ війни в Україні на весь світ. Також фотографи мають численні відзнаки за свою роботу, що говорить про довіру, яку їм надають колеги та різні апарати влади. Тобто, їх стратегії зображення російсько-української війни є важливою призмою того, як міжнародна спільнота бачить війну та як реагує на неї.

М. Чернов працював фотографом-документалістом ще з 2005 р., однак конфлікти та війни у фокусі його камери з'явилися тільки у 2013 р., коли він випадково опинився серед протестувальників на площі Таксі́м у Туреччині (2013). Згодом він знімав Революцію Гідності в Києві (2014) та був фотографом на Донбасі з 2014 по 2016 рр., поки це дозволяла його журналістська акредитація. Після того М. Чернов знімав війни в Іраку, Сирії та Нагірному Карабаху.

Фотографії російсько-української війни М. Чернова можна побачити на сайті новинної агенції «Associated Press», на яку він працює як фото та відео кореспондент, у його особистих соціальних мережах та на офіційному сайті фотографа, де знімки опубліковані серіями, які супроводжуються текстовими історіями. Всього на даний момент (24.05.2022.) на сайті є дві серії, пов'язані з російсько-українською війною: «Українська війна. 2014-2020» та «Втеча з Маріуполя».

Є. Малолетка розпочав свою кар'єру фотографом у 2009 р. А знімати конфлікти і війни почав саме з подій у Києві на Майдані (2013-2014) та російсько-української війни (2014-дотепер). Він залишається фотографом-

фрілансером, однак активно співпрацює з міжнародними новинними агенціями та організаціями, зокрема з «Associated Press». Його фотографії можна, так само як і в М. Чернова, побачити на сайті медіа, у його соціальних мережах та на особистому сайті, де є дві серії, що мають стосунок до російсько-української війни: «Донбас» та «Російсько-українська війна».

У 2022 р., очікуючи новий наступ Росії, М. Чернов та Є. Малолетка поїхали до Маріуполя, Донецької області. Вони були єдиними міжнародними журналістами, що залишались у місті до середини березня. І саме завдяки їх фотографіям Україна і світ змогли побачити, що відбувалось у блокадному Маріуполі у перші тижні повномасштабного вторгнення. Також за свою роботу 21 травня 2022 р. фотографи отримали премію ім. Георгія Гонгадзе.

Для того, щоб проаналізувати стратегії зображення, якими користуються М. Чернов та Є. Малолетка, спочатку варто відповісти на питання, що саме я вкладаю у це словосполучення. На мою думку, стратегії зображення містять у собі всі етапи виробництва фотографії: обставини зйомки, цілі продукування фотографії, вибір теми і предмету, їх розкриття, художні засоби та канали демонстрації зображення. Тобто, це про наміри та про те, як вони були втілені. Обставини фотографування, а також його цілі я спробую відшукати, аналізуючи інтерв'ю М. Чернова та Є. Малолетки, які вони давали різним українським виданням за період російсько-української війни в Україні.

Найпершою і, як на мене, найголовнішою обставиною зображення російсько-української війни для українських фотографів є те, що ця війна відбувається в їх країні. Емоційна близькість безпосередньо впливає на сприйняття. Про це говорять і самі фотографи. Наприклад, Є. Малолетка у розмові з журналісткою «Української правди» каже:

Бути іноземцем на війні – легше і морально, і фізично. (...) Сідаєш у літак, повертаєшся у місце, де не прилетить, – і війна позаду. У тебе немає там дому, немає родичів. Тут гинуть твої люди: у масових могилах, просто за те, що мали нещастя

опинитися не в тому місці або у їхніх телефонах щось знайшли. Жодна смерть не минає просто так, ти носиш ці історії в собі⁴².

Тобто, на стратегію зображення російсько-української війни українськими фотографами впливають їх внутрішні почуття, переживання та, насамперед, особистий погляд. На думку самих фотографів це не є перешкодою у висвітленні подій. М. Чернов, навпаки, говорить, що емоційна складова може бути допоміжною: «Якщо хочеш зробити по-справжньому хороший кадр, доведеться підійти близько, перестати відгороджуватися від емоцій, відчути»⁴³. На мою думку, такий підхід схожий на стиль роботи Роберта Капи, про якого я згадувала у першому розділі своєї роботи. Емоційна близькість веде до наміру фізичного наближення до об'єкту зображення, а тому може допомогти вповні розкрити тему і показати найважливіше.

Також суттєвою обставиною, як на мене, є стосунки фотографів зі сторонами конфлікту. Так, наприклад, у перших роках війни М. Чернов та Є. Малолетка мали змогу висвітлювати війну з української та російської сторони. Тобто, вони могли знімати російських військових і найманців у відкриті. Проте, у 2022 р. цієї можливості у фотографів вже не було. У Маріуполі російські військові розшукували їх для того, щоб взяти у полон та змусити сказати на камеру, що їх зображення – це постановка. А отже, висвітлювати безпосередньо російську сторону в дії вони не могли. У фотографів є лише декілька знімків російської техніки за цей період, які були зроблені з відстані.

Цілі, які М. Чернов та Є. Малолетка мають, фотографуючи війну в Україні, також добре прочитуються в інтерв'ю. М. Чернов, розмірковуючи про фотожурналістику, каже: «Фотографія – це насамперед мова, якою ми користуємося, щоб розповідати історії. Фотожурналісти послуговуються нею,

⁴² Тимошук Я. «У Маріуполі найважливіше було вижити»: Євген Малолетка і Мстислав Чернов про роботу фотожурналістів у час війни. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://life.pravda.com.ua/society/2022/05/21/248747/>. (21.05.2022.)

⁴³ Мазур Є. *Межі між війною і миром не існують*, – журналіст Associated Press. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: https://24tv.ua/mstislav-chernov-kordoniv-mizh-viynoyu-mirom-ne-golovni-novini_n1671297. (01.07.2021.)

щоб передати світу новини, людські історії»⁴⁴. Тобто, для фотографів зображення є способом перетворення загальної бездушної картини війни в маленькі особисті розповіді тих, хто опинився на її тлі. На мою думку, це приближує війну та спонукає відчувати більше емоцій та співпереживання, навіть якщо глядачі світлин знаходяться далеко від тих, хто на них зображений. Також у інтерв'ю для «Радіо Свободи» Є. Малолетка говорить: «Я роблю свою роботу не за нагороди, я роблю її для людей. Для того, щоб світ знав, що відбувається в нашій країні»⁴⁵. Як на мене, це доволі очевидна і банальна ціль, однак вона дійсно важлива при створенні військових зображень. Іноді фотограф є свідком подій, які більше нема кому зафіксувати, а отже, тільки він може зробити візуальне підтвердження злочину чи катастрофи. І таким чином, він може спонукати світову спільноту на відповідь чи допомогу. Саме так було зі світлинами пологового будинку в Маріуполі, що зазнав обстрілу 9 березня 2022 р. Фотографії, зроблені М. Черновим та Є. Малолеткою, були єдиними зображеннями цієї події і тільки завдяки ним світ швидко дізнався про те, що сталося. М. Чернов назвав цей випадок «проривом інформаційної блокади»⁴⁶, від якої страждають окуповані території.

Проте, на мою думку, документальні знімки війни мають ще дві цілі, чи радше ролі, про які не згадують М. Чернов та Є. Малолетка, але які є важливими для загального розуміння зображень російсько-української війни. Перша – це документування злочинів війни, які потім можуть стати візуальними свідченнями у судах, зокрема у Міжнародному кримінальному суді в Гаазі. Документальні фотографії зображують реальність, а також піддаються мінімальній цифровій обробці, що дають їм всі підстави бути доказами.

Другою роллю фотографій російсько-української війни є створення культурної пам'яті про події війни. Німецька культурна антропологиня та

⁴⁴ Тимошук Я. «У Маріуполі найважливіше було вижити...

⁴⁵ Лауреатами премії Гонгадзе стали Мстислав Чернов і Євген Малолетка. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://www.radiosvoboda.org/a/news-premia-gongadze-laureaty/31861507.html> (21.05.2022.)

⁴⁶ Тимошук Я. «У Маріуполі найважливіше було вижити...

історикиня Аляйда Ассман у книзі «Простори спогаду» про види та прояви пам'яті стверджує, що світлина є носієм «культурного позасвідомого для тих, хто відвертається від текстів як від викривлених свідчень»⁴⁷. Тобто, зображення є своєрідним тригером, що дає можливість глядачам, які розуміють контекст, відчитувати його та згадувати про той час, коли було зроблено кадри.

Також дослідниця переконана у тому, що зображення містять у собі «...потенціал афекту»⁴⁸, а тому вони краще зберігають саме травматичний та напівусвідомлений досвід. На мою думку, це все говорить про те, що документальні фотографії здатні в майбутньому допомогти усвідомити колективний травматичний досвід, а також працювати над ним.

3.2. Теми фотографій російсько-української війни

Для того, щоб проаналізувати теми, які використовують М. Чернов та Є. Малолетка у своїх фотографіях, я переглянула всі їх роботи, наявні в Інтернеті. А згодом створила таблицю, де записувала теми, що бачила та рахувала, скільки разів вони повторюються на зображеннях.

Загалом, основною темою зображень російсько-української війни М. Чернова та Є. Малолетки, звичайно ж, є сама війна. Однак, як можна побачити з контент аналізу (Додаток 1), то стає зрозуміло, що фотографи роблять акцент на історіях про цивільних та на наслідках, що собою приносить війна.

Темами фотографій є (від найпоширенішої до поодиноких випадків): цивільне населення, понівечена інфраструктура, українські військові, загиблі, поранені, полум'я і дим, лікарі і рятувальники, загальні пейзажі, російські військові та російська техніка, тварини та зображення лідера. Такий широкий вибір тем пояснює М. Чернов в одному з інтерв'ю: «...для сюжетів із військових

⁴⁷ Ассман А. *Простори спогаду. Форми та трансформації культурної пам'яті*. – Київ: Ніка-Центр, 2012. – 440 с. С. 234.

⁴⁸ Так само. С. 234.

зон важливий контраст. Якщо показувати лише вибухи і стрілянину, глядач перестане це сприймати»⁴⁹.

Також, як на мене, цікавим є те, як М. Чернов та Є. Малолетка розкривають у своїх фотографіях вищезгадані теми.

Цивільні на їх фотографіях постають у якості жертв. Серед них є жінки, діти та літні чоловіки. Лише на двох світлинах є чоловіки середнього віку. Цивільне населення часто зображене на фоні зруйнованих будівель, оглядаючи пошкодження чи просто проходячи повз. Також достатньо багато фотографій показують цивільних у бомбосховищах: вони сплять, тримають на руках дітей, просто сидять поруч один з одним. Є декілька світлин з людьми в евакуаційному автобусі. Взагалі, життя людей показане у військовому побуті.

Тут, на мою думку, можна перейти до антропологічного аспекту, який прослідковується на документальних фотографіях. Побут людей не є типовим та звичним. Їх ліжка в квартирах перетворились на підлогу у підвалах. Самі підвали темні та освітлені тільки одним або декількома плямами світла від ліхтариків чи навіть гасової лампи. Люди готують їсти гуртом у великих каструлях, також у підвальному приміщенні. На декількох зображеннях можна побачити, як люди стоять в черзі за їжею, яку їм дають військові чи у черзі за водою. На одній світлині Є. Малолетки зображено приміщення з купою пляшок з-під води, що безперечно, говорить про проблеми з водопостачанням у місті. Пересування людей також змінилось: вони ходять пішки або їздять на велосипедах.

Самі міста на фотографіях зображені за допомогою зруйнованої або частково пошкодженої інфраструктури, спалених посеред доріг машин та пожеж на фоні загального пейзажу. На одній фотографії можна побачити магазин із вибитими вікнами, через які пролазять люди з повними пакетами. Така картина показує радикальні зміни в житті людей, коли виживання стає

⁴⁹ Гордієнко Т. *Воєнний репортер Associated Press: Безпека – це завжди компроміс, із собою та з редактором у тому числі.* [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://ms.detector.media/maister-klas/post/21099/2018-05-07-voiennyy-reporter-associated-press-bezpeka-tse-zavzhdy-kompromis-iz-soboyu-ta-z-redaktorom-u-tomu-chysli/>. (07.05.2018.)

важливішим за закони чи моральні цінності. Також на декількох фотографіях основним предметом зображення є дерева – понівечені та спалені.

Дивлячись на українських військових на світлинах М. Чернова та Є. Малолетки, можна одразу сказати, що вони зображені у якості незламних героїв. Немає жодної світлини, де б військовий був би поранений чи виглядав слабким. Вони тримають зброю в руках, допомагають цивільному населенню, йдуть попереду фотографа або просто прямо дивляться в камеру. Є декілька фотографій, що зображують військовий побут: облаштовані окопи, саморобний душ чи військовий, що грає на гітарі (ці зображення були зроблені у перші роки російсько-української війни). Цікавим, на мою думку, є те, що фотографій військових, що були зроблені у 2014-2016 рр., коли війна відбувалась тільки на Донбасі, значно більше, ніж таких самих зображень у 2022 р. Варто також наголосити на тому, що всі світлини показують військових винятково чоловічої статі. Жодної жінки серед них немає.

Взагалі, образ жінки на фотографіях М. Чернова та Є. Малолетки, як на мене, доволі стереотипний та патріархальний. Жінки зображені слабкими, часто в сльозах та на руках із дітьми (або вагітні). На противагу двадцяти трьом зображенням жінки з дитиною, які з'являються на всіх каналах демонстрації, що я аналізую, є лише одне, де з дитиною зображений чоловік. Я не стверджую, що це є особистим поглядом фотографів на жіночу стать, проте це добре видимий образ на їх світлинах.

Ще однією частою темою фотографій М. Чернова та Є. Малолетки є поранені та загиблі саме серед цивільного населення. По їх зображеннях неможливо ідентифікувати жертв, часто навіть неможливо сказати стать загиблого, проте добре видно кров чи замотані у простирадла тіла. Смерть на світлинах не постає як щось благородне, героїчне чи романтизоване, навпаки, вона є страшною і брудною (сліди крові, тіла у багнюці чи просто посеред вулиці). Також часто біля загиблих є родичі, що їх оплакують.

Думаю, важливо окремо виділити тему смерті дітей, адже їй фотографи приділяють особливу увагу. Є. Малолетка в одному з інтерв'ю сам говорить

про це: «Ми дуже часто потрапляли на смерті дітей, це складно забути. Всі діти, яких привозили в лікарню та яких ми знімали, померли. Це ті діти, які були в нас на кадрах, – як 15-річні, так і тримісячні немовлята»⁵⁰. Такі історії знімаються серіями, починаючи з того, що поранених дітей привозять у лікарню. Далі йдуть світлини, де за їх життя борються лікарі. Проте, потім з'являються фотографія з дитиною, що повністю накрита простиралом або де, над маленьким тілом плачуть батьки.

Усі лікарі на фотографіях М. Чернова та Є. Малолетки зображені під час своєї роботи. Вони борються за життя тих, хто на межі смерті, а також доглядають за пораненими пацієнтами. Тобто, світлини з лікарями героїзовані. Є лише одна фотографія, що зображує лікаря, який роздавлений горем після того, як не зміг врятувати дитину.

На мою думку, промовистим у темах зображень є тварини, більшість з яких з'явилися на світлинах тільки у 2022 р. Тварини зображені на фоні зруйнованих будівель, проте в оточені людей. Думаю, що ця тема виникла саме зараз, тому що на сьогодні створено багато організацій, які допомагають тваринам, а ще не так давно в Україні були прийняті закони, що захищають права тварин. Також у соціальних мережах є окремий наратив про тварин на війні: їх рятують, лікують, шукають нових господарів та обирають імена в коментарях.

Окремо також треба виділити світлини, що показують російських військових. У перші роки російсько-української війни таких зображень було більше. Вони показували захоплення адміністративних будівель, блокпости з російськими прапорами та людей з символікою Донецької народної республіки. У 2022 р. фотографії, що зображують російських військових чи російську військову техніку всього декілька і вони зроблені, або дуже з великої відстані, або показують мертвих російських військових, тіла яких забирають українські спецслужби. Насамперед, це зумовлено тим, що у 2022 р. життя українських та

⁵⁰ Журналісти Євген Малолетка та Мстислав Чернов, які працювали в Маріуполі, отримують премію DW «За свободу слова». [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://zmina.info/news/zhurnalisty-yevgen-malolyetka-ta-mstyslav-chernov-yaki-praczyuvaly-v-mariupoli-otrymayut-premiyu-dw-za-svobodu-slova/>. (02.05.2022.)

міжнародних журналістів, які знаходяться на окупованих росіянами територіях, є під прямою загрозою – на них «полюють» російські військові.

3.3. Художні засоби та композиція фотографій

Для подальшого аналізу я обрала довільну вибірку світлин М. Чернова та Є. Малолетки з кожної тематичної категорії, які я виявила при аналізі тем фотографій.

Для цього етапу дослідження я вважаю доречним скористатися методологією аналізу візуальних об'єктів британської філософині та критикині культури, Дж. Роуз, який вона описала у своїй книзі-посібнику для студентів та дослідників візуальної культури «Візуальні методології: вступ до дослідження з візуальними матеріалами»⁵¹. Метод базується на розгляді трьох сторін візуального об'єкту, які можуть створювати його значення: сторона виробництва, сторона самого зображення та сторона глядачів. Також кожна з цих сторін має в собі ще три важливі аспекти, які авторка називає модальностями. Дж. Роуз виділяє такі: технічна модальність, що містить у собі спосіб, у який було створено візуальний об'єкт, його візуальні ефекти та канали його демонстрації глядачам; композиційна модальність, яка включає жанр, композицію та позицію аудиторії; соціальну модальність, у яку входить аналіз постаті автора чи авторки, його або її мотивів, аудиторії, що дивиться та візуального значення самого об'єкта.

Цей метод аналізу є надзвичайно повним, бо розглядає візуальне зображення з багатьох сторін. Однак, в ньому є деякі аспекти, про які я вже сказала у цій роботі та які загалом повторюються. Також, на мою думку, для даного дослідження сторона глядачів не є суттєво важливою, адже я намагаюсь зрозуміти стратегії зображення з боку фотографів, а не з боку того, як на них реагують глядачі. Тому я візьму на себе відповідальність трохи відозмінити метод Дж. Роуз. Я зосереджусь на аналізі сторони самого зображення, а саме на його двох компонентах: візуальних ефектах та композиції. Соціальну

⁵¹ Rose G. *Visual Methodologies...* С.5–16.

модальність цієї сторони я описувати не буду, адже про цілі авторів я вже говорила раніше у цьому розділі. Також, я вважаю доречним, зачепити технічну модальність сторони глядачів – канали демонстрації зображення, адже в цьому також може бути суть самої стратегії зображення.

М. Чернов та Є. Малолетка – фотографи-документалісти, що працюють з реальністю, знімаючи її моменти. Тому єдиними інструментами, які вони можуть використовувати для створення візуальних ефектів на своїх фотографіях, є їх власні художні погляди на речі, вміння зловити правильну мить, наявне світло та робота з кадруванням.

Першою фотографією для аналізу я візьму фото М. Чернова, яке він зробив у 2014 р. в Краматорську (Додаток 2). На ньому зображені українські військові зі зброєю та військовий літак, оснащений ракетами, що пролітає над ними. Візуальний ефект знімку досягається завдяки вдало захопленому моменту – літаку, який чітко знаходиться над головами військових. Також в цьому кадрі важливу роль грає ракурс: фотограф знімав чоловіків знизу, що надало їм величний вигляд. Саме зображення неймовірно динамічне, хоч і заморожує момент. Ця динаміка досягається тим самим літаком, що пролітає над посталями, адже через швидкість руху він вийшов розмазаний.

Що стосується композиції, то вся дія фотографії зосереджена всередині. До середини погляд глядачів веде динамічна лінія від конденсації літака з лівої сторони та пряма постать, що віддзеркалює цю лінію з правої сторони. Таким чином, посередині утворюється трикутник, де зображено найголовніше. Також неможливо не помітити погляд військового, що стоїть у самому центрі. Він направлений вдалечінь та вгору, а отже натякає на майбутнє, яке обов'язково буде. На мою думку, ця фотографія нагадує думку про плакат фільму з супергероями. Тобто, своєю композицією та візуальними ефектами вона транслює пряме повідомлення: «Українські військові – герої». Такий образ, як я вже казала у цьому розділі, можна простежити на всіх фотографіях українських військових, що зробили М. Чернов та Є. Малолетка за роки своєї роботи.

Друге фото, яке я розглядаю, зняв Є. Малолетка у 2022 р. в Маріуполі (Додаток 3). На знімку зображено багатоквартирний будинок у момент влучання в нього російського снаряду. Візуальний ефект цієї фотографії досягається саме завдяки вдало захопленій миті вибуху, а також контрасту кольорів – яскравий жовто-помаранчевий вогонь на тлі сірого неба і темно-сірого будинку. Світлина повна маленьких деталей, що спонукають подивитись на неї довше: вікна, різні балкони, дахи приватних будинків на передньому плані, високовольтна вежа з правої сторони. Що стосується композиції, то це зображення кадроване чітко за правилами золотого перетину, а найголовніший предмет зйомки – вибух – знаходиться у правій верхній точці перетину. Це, на мою думку, робить фотографію привабливою для ока глядача, а також не чинить жодного дискомфорту при погляді на знімок.

Наступне фото також зняв Є. Малолетка у 2022 р. в Маріуполі (Додаток 4). Воно зображує чоловіків, які тримають носилки, де лежить молода вагітна жінка. Фон цієї сцени – зруйновані будівлі та покалічені дерева. Ця світлина приковує погляд яскравим червоним простирадлом під жінкою. Про це також говорить Ф. Кенікотт, критик мистецтва та архітектури, у своїй статті для «The Washington Post»: «Візуально він (червоний колір) функціонує так само, як червоний на старих картинах, притягуючи та привертаючи погляд малиною плямою на плащі чи капелюсі»⁵². Яскравий колір, який, ніби, засліплює все довкола, заохочує придивитись до знімку ближче, щоб зрозуміти, що насправді там відбувається. Фотографія є динамічною, на ній присутні повторювані візерунки з квадратних вікон на фоні та чорних цяток на простирадлі. Також ці патерни контрастують між собою, що додає знімку цікавості і дає можливість оку глядача зачепитися за щось. Контраст виникає і між червоним простирадлом і темним фоном. Композиція фотографії теж динамічна: носилки з жінкою та постаті чоловіків по боках знаходяться паралельно лініям золотого перетину, а сама постраждала – знаходиться у

⁵² Kennicott P. *In a sea of suffering, one image of motherhood distills the misery of war.* [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://www.washingtonpost.com/arts-entertainment/2022/03/14/pregnant-woman-ukraine-photo/>. (14.03.2022.) (авт.пер.)

центрі. Тобто, художні засоби та композиція зображення спонукають дивитись саме на вагітну жінку.

Четверте зображення для аналізу – фотографія, знята М. Черновим у 2022 р. в Маріуполі (Додаток 5). На ній можна побачити цивільних людей, що сидять при світлі газового ліхтаря у бомбосховищі. На мою думку, ця фотографія неймовірно художня, адже основне світло, що дозволяє побачити обличчя людей на знімку, більше схоже на театральне. Також у фотографії є перспектива з людей, що сидять одне за одним. Чим далі їх постаті розташовані від джерела світла, тим темніше вони стають і майже зливаються із чорним фоном. Таким чином, глядач не може порахувати справжню кількість людей, що зображені на фотографії. Композиція знімка повторює спіраль Фібоначчі, а її центр знаходиться на обличчі жінки, яка стоїть з лівої сторони. Це дає можливість глядачу дивитися на знімок послідовно, уникаючи фізичний дискомфорт, але на мою думку, залишаючи місце для емоційного переживання.

Наступна фотографія, яку я беру до аналізу була зроблена Є. Малолеткою у Маріуполі 2022 р. (Додаток 6). На ній зображено жінку, яка сидить на підлозі приміщення, що схоже на лікарню, та тримає на руках дитину. Тут, як і на світлині з вагітною жінкою на носилках, яскравою плямою, що привертає увагу, є червоний колір - костюм жінки. Червоний також повторюється на шкарпетках дитини та у предметі одягу людини, що знаходиться на задньому плані світлини. Жінка сидить, притуляючись до стіни, що створює паралель. Подібні лінії можна помітити і на задньому плані. Таким чином, на фотографії утворюється динаміка. Що стосується композиції, то жінка з дитиною знаходяться у правій третині зображення, а дві інші третини залишаються пустими. Також обличчя жінки розташоване у правому верхньому куті на перетині двох ліній золотого перетину.

Фотографія М. Чернова, зроблена з середини знищеної обстрілом будівлі у Харкові в 2022 р., зображує пожежників за їх роботою (Додаток 7). На мою думку, цей знімок візуально привабливий своєю кінематографічністю, яка досягається за допомогою контрасту та перспективи. В середині, на самому

дальньому плані можна побачити силуети трьох постатей пожежників, один з яких тримає шланг. Деталей та кольорів їх одягу не видно, адже вони стоять проти джерела світла, яке засвічує їх. Далі перспектива розширюється і кольори стають темнішими. На підлозі видно уламки будівлі та воду. Вода також стікає зі стелі. По двох боках зображення присутній злегка білий дим, що надає світліні містичності. Здається, що час зупинився. Складається враження, що пожежники – це епічні герої, які пробираються крізь нетрі, виконуючи свою роботу.

Як я вже згадувала, у темах, що виникають на фотографіях М. Чернова та Є. Малолетки достатньо часто можна побачити тему смерті. В одному з інтерв'ю М. Чернов так говорить про знімки смерті: «Не показувати смерть – це прояв дбайливості до близьких і спроба не відлякати людей від екрану. Але це форма маніпуляції і вона небезпечна, тому що створює спотворене враження про війну»⁵³. Тобто, таку увагу до смерті у фотографіях можна пояснити прагненням не пом'якшувати образ війни, адже смерть – це суттєва її частина.

Однак, найбільшій увазі фотографи приділяють саме смерті дітей. Це, на жаль, зумовлено самою реальністю, з якою вони працюють. Є. Малолетка на нагороджені премією Гонгадзе – 2022 сам сказав про це: «Ми дуже багато бачили за всі ці роки війни. Але такого болю і такої кількості дитячих смертей ми не бачили ніколи»⁵⁴. Так, у Є. Малолетки є дві послідовні візуальні розповіді на цю тему. Одна з них складається з трьох фотографій і зображує смерть хлопчика (про це стає зрозуміло тільки з контексту) у Маріуполі в березні 2022 р. Перша світлина (Додаток 8) показує вхід в лікарню, в який вбігають чоловік з дитиною на руках та жінка в крові позаду нього. Це фото має «незручну» для людського ока композицію. Також воно немає помітних художніх візуальних ефектів. Весь акцент фотографії сконцентрований на самій темі. Друге зображення цієї серії (Додаток 9) так само не має класичної

⁵³ Семеник О. Мстислав Чернов: «Мы уже не верим...» (авт.пер.)

⁵⁴ «Те, що ми робимо, – це для людей і задля людей»: промова лауреатів премії Гонгадзе – 2022 Мстислава Чернова і Євгена Малолетки. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://gongadzeprize.com.ua/te-csho-mi-robimo-ce-dlya-lyudej-i-zadlya-lyudej-promova-laureativ-premii-on-adze-2022-mstislava-chernova-i-evgena-maloletki>. (22.05.22.) (авт.пер.)

композиції чи візуальних ефектів. Погляд глядачів «ведуть» руки та зосереджені обличчя лікарів, що намагаються врятувати життя. Проте, на мою думку, тут важливим є ракурс фотографії, адже Є. Малолетка зняв цей кадр на рівні корпусу тіла, а не зверху. Тобто, він зробив глядачів відстороненими спостерігачами, а не учасниками події. Також розфокусовані затемнення по краях світлина ніби віддаляють перспективу та натякають на те, що аудиторія лише підглядає за процесом здалеку. Третє фото серії (Додаток 10) зображує чоловіка і жінку, які плачуть над дитиною. З цього глядач розуміє, що дитина померла. Ця світлина також не побудована за правилами композиції. Тут лише присутня динаміка між фігурою чоловіка та зображенням квітів на колоні, які знаходяться паралельно. А сама картинка квітів, як на мене, створює емоційний контраст, адже білі тюльпани нагадують про весну, радість і життя.

Таким чином, серією знімків фотограф створює візуальну розповідь із зав'язкою, розвитком дій і розв'язкою. Думаю, що «незручна» композиція та відсутність явних візуальних ефектів можуть бути свідомим вибором Є. Малолетки, адже смерть дитини має приносити дискомфорт на всіх рівнях. Також це може свідчити про небажання естетизації подібних подій. М. Чернов у інтерв'ю 2018 р. каже: «...коли глядач бачить гарний кадр, він сприймає війну як щось гарне, прийнятне та романтичне. Ця романтизація війни надзвичайно шкодить людству. Тому, навпаки, завдання оператора та фотографа – показати якомога простіше і пряміше те, що відбувається, і в жодному разі не ганятися за гарними кадрами чи композицією, ракурсом»⁵⁵. Тобто, це підтвердження моєї думки про те, що таким чином фотограф намагається не робити війну «зручною» для глядача.

Фотографи зображують без зайвої естетизації і смерті російських військових. Так, наприклад, фотографія, зроблена М. Черновим у Харківській області в 2022 р., немає нічого особливо виразного та привертаючого око, окрім самого предмета зображення – мертвих тіл російських військових (Додаток 11).

⁵⁵ Мещерякова Е. «Если безопасности нет, патриотизм никого не волнует». *Военный фотограф — о работе в Сирии, Ираке и на Донбассе*. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://focus.ua/ukraine/398132>. (20.05.18.) (авт.пер.)

Єдиними візуальними ефектами цієї світлини можуть бути перспектива, а також вибір фотографа залишити у кадрі тільки два основні кольори – коричневий та зелений. Через це, якщо не придивлятися уважно до зображення, здається, що неможливо відразу сказати, де труп, а де земля з травою.

Наступне фото з пошкодженою інфраструктурою було знято М. Черновим у 2014 р. на Донбасі (Додаток 12). На ньому зображено зруйнований залізничний міст та жінку з дитиною, що йдуть на його фоні. Світлина здається динамічною через паралельні лінії, які утворює конструкція моста та потяга на ньому. Також цю динаміку додають жінка з дитиною, які рухаються паралельно цим лініям. На мою думку, візуальний ефект фотографії створюється за рахунок масштабів: малі фігури людей на фоні масивних бетонно-залізних уламків, що наповнюють собою весь простір. Що стосується композиції, то вона також підкреслює масштаб, адже жінка з дитиною займають лише нижню середню частину фотографії, а все інше заповнює собою зруйнований міст.

Серед світлин М. Чернова та Є. Малолетки доволі часто можна побачити фотографії краєвиду міста чи природи. Однак, майже завжди ці зображення роблять акцент на чомусь, що нагадує про війну у цьому доволі типовому пейзажі. Фотографія, зроблена Є. Малолеткою в Маріуполі у 2022 р., зображує широкий вид на засніжене місто (Додаток 13). Проте, глядач дивиться на нього через скло з діркою від кулі та тріснутими щілинами, що розходяться від неї. Цей слід війни нагадує сонце, що гріє своїми променями місто. Однак, воно не світить, а руйнує. Тобто, за допомогою саме такого ракурсу Є. Малолетка показує дуальність реальності, що фотографує, а також нагадує про те, що хоч це і світлина міського пейзажу, місто все ж таки знаходиться у стані війни. Композиція зображення побудована за правилами золотого перетину: нижню третину фотографії займає краєвид, а весь інший простір залишено для прозорого сліду від кулі, що знаходиться у частині «повітря».

Наступна фотографія була зроблена Є. Малолеткою у Чернігові 2022 р. (Додаток 14). Вона зображує хлопчика, що стоїть у зруйнованій одноповерховій

будівлі та тримає на руках чорно-білого брудного kota. Як я вже згадувала раніше, світлини з тваринами серед документальних фотографій російсько-української війни з'явилися тільки у 2022 р. і зазвичай на цих зображеннях тварини знаходяться поруч з людьми.

Хлопець на портреті стоїть прямо та дивиться в камеру. На мою думку, саме обставини фотографії мають найбільший візуальний ефект, адже глядач бачить, що дитина і тварина (одні з найбільш вразливих категорій) постраждали від війни. Також ми не бачимо на світліні батьків чи рідних хлопця, які можуть піклуватися про нього. Складається враження, що дитина і кіт залишилися тільки вдвох на руїнах того, що колись було їх безтурботним життям.

Останній знімок, який я візьму для аналізу у цій роботі, був зроблений Є. Малолеткою у Києві в травні 2022 р. (Додаток 15). Це портрет президента України Володимира Зеленського. На мою думку, в першу чергу, він зображує військового лідера, адже В. Зеленський одягнений у військове вбрання, а на задньому плані знаходяться білі мішки з піском, що захищають прохід до сходів. Візуальним ефектом фотографії є сама поза президента, адже вона говорить про якості, якими фотограф наділяє його, роблячи зображення. В. Зеленський сидить прямо і спрямовує погляд у камеру, що говорить про його впевненість та твердість. За рахунок того, що його напружені руки знаходяться на передньому плані, вони здаються більшими. І це додає сили до постаті президента. Також, на мою думку, важливу роль грає джерело теплого світла, що знаходиться з лівого боку. Воно робить фотографію більш художньою та рельєфною завдяки грі світла і тіні. В. Зеленський сидить на сходах, що «заземлює» його та робить ближчим до людей, які з початком повномасштабної війни теж опинилися у незвичних для себе місцях роботи чи життя. Паралельні лінії сходів також надають динаміку фотографії.

Портрет В. Зеленського є постановочним та був зроблений спеціально для ілюстрації інтерв'ю з президентом для агенції «Associated Press». Взагалі, фотографія В. Зеленського нагадує те, як зображали військових лідерів у мистецтві. Однак, як на мене, її цілком не є створити наратив про сильного та

владного керівника, а радше підтримати вже існуючий, який утворився з початком повномасштабного вторгнення Росії в Україну завдяки поведінці В. Зеленського, соціальним мережам та міжнародним новинним агенціям. Так, наприклад, стаття про В. Зеленського у «The New York Times», датована 14 березня 2022 р., називається «Неймовірний герой»⁵⁶. А у самому тексті, українського президента ставлять в ряд із Авраамом Лінкольном і Вінстоном Черчиллем.

3.4. Канали демонстрації фотографій

Проаналізувавши візуальні ефекти, які застосовують у своїх документальних знімках війни М. Чернов та Є. Малолетка, я переходжу до аналізу технічної модальності сторони глядачів за Дж. Роуз, тобто, до каналів демонстрації.

Як я вже писала раніше, фотографії, зроблені М. Черновим та Є. Малолеткою, можна побачити на особистих сайтах фотографів, у їх соціальних мережах та на сайтах новинних агенцій.

Зображення, які фотографи здають до редакцій агенцій зумовлені етичними правилами самої агенції. Так, наприклад, у «Associated Press» немає фотографій, де б можна було ідентифікувати постраждалих чи померлих, також там немає світлин, що у відкриті показують понівечені тіла та рани. Однак, на особистих майданчиках М. Чернова та Є. Малолетки такі кадри є.

Також на мою думку, саме ці канали демонстрації дають широке поле для маніпуляції зображеннями. Це підтверджує М. Чернов в одному зі своїх інтерв'ю: «Ті знімки, які я здаю в архів агентства, використовують безліч каналів – і бувають такі інтерпретації, від яких у мене волосся стає дибки»⁵⁷. Тому, як на мене, у документальній фотографії війни важливими є підписи, що супроводжують зображення, а також розуміння глядачами дискурсу, який підкріплюється світлинами. Це можна прослідкувати ще від серії офортів Ф. Гої

⁵⁶ Leonhardt D. *An Unlikely Hero. We look at Volodymyr Zelensky's rise.* [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://www.nytimes.com/2022/03/14/briefing/volodymyr-zelensky-hero-ukraine.html> (14.03.2022.) (авт.пер.)

⁵⁷ Семеник О. *Мстислав Чернов: «Мы уже не верим...»* (авт.пер.)

«Лихоліття війни», які загалом змінили спосіб зображення війни. Художник долучав до кожної картинки підпис і таким чином, додавав важливий контекст, який впливав на загальне сприйняття малюнку. Важливість тексту підтверджує і М. Чернов: «Фотографія не існує сама по собі – лише у зв'язці з текстом, підписами та іншими знімками. (...) Грубо кажучи, якщо ти покажеш будівлю, зруйновану бомбами, а потім кадр з літаком, який скидає бомби, то людина вважає, що будівля була зруйнована саме цими бомбами, хоча фотографія могла бути зроблена через десять років або в іншому місці»⁵⁸.

Фотографії М. Чернова завжди супроводжуються підписами. На своєму сайті він має дві серії фотографій, що стосуються російсько-української війни: «Українська війна. 2014-2020» та «Втеча з Маріуполя». Перша серія супроводжується текстовою хронологією початку та розвитку війни на Донбасі. Друга – більш схожа на особисту розповідь про те, що фотограф бачив у Маріуполі та як йому вдалось звідти виїхати. У соціальних мережах М. Чернов викладає фотографії, підписуючи їх дату та місце, де вона була зроблена. Часто він пише хто зображений на світлині або що на ній відбувається та чому. Ці підписи не мають емоційного забарвлення та напряду не говорять про особисті погляди фотографа. М. Чернов намагається залишитися нейтральним.

Що стосується Є. Малолетки, то на своєму сайті він також має дві серії фотографій, що висвітлюють російсько-українську війну: «Донбас» та «Російсько-українська війна». У першій серії він додає перед знімками текст, де розказана історія початку війни та особисті переживання і враження фотографа від побаченого. Друга серія не має жодного підпису, її характеризує лише назва. У соціальних мережах Є. Малолетка підписує свої світлини доволі по-різному: на деяких є дата та місце, на інших – опис того, що відбувається загалом в Україні або емоційні підписи, що стосуються особистих переживань фотографа.

Фотографії, які М. Чернов та Є. Малолетка здають до редакції новинної агенції «Associated Press», мають підпис автора фото, дату, місце, а також

⁵⁸ Так само. (авт.пер.)

короткий опис того, що зображено на світлині. Тобто, таким чином агенція намагається досягти ефекту документу та зробити так, щоб світлина здавалась глядачам чистим свідченням.

ВИСНОВКИ

Короткий огляд історії військового мистецтва від живопису до фотографії показує, що військові зображення до появи світлин довго ідеалізували її образ. Художники писали портрети військових лідерів та картини поля битви на замовлення. Часто їх роботи зображували учасників війни героями, а саму війну – як щось благородне. Цю традицію змінила серія офортів «Лихоліття війни» іспанського художника Ф. Гої, яка була сповнена переживань художника та показувала сцени смерті, насилля, катування, каліцтво та подібне.

Однак, на мою думку, не тільки офорти Ф. Гої змінили фокус мистецтва та погляд на зображення війни. Цьому посприяла поява фотографії, яка збіглась у часі з першим виданням серії іспанця. Фотографія швидко завоювала довіру глядача через свою реалістичність, а тому стала одним із інструментів зображення війни. Тобто, вона перейняла на себе функцію відтворення реальності, дозволяючи живопису перейти на рівень переосмислення і рефлексії.

Перші військові знімки зображували наслідки війни, які часто були сконструйовані самим фотографом. Вони показували прийнятну і красиву картинку, яка не відлякувала глядачів, а навпаки, повідомляла їх про героїчність та військові досягнення.

Однак, з часом технології розвинулись, фотоапарати стали компактними і фотографи отримали змогу знімати на самій передовій. Війною, яку зняли повному, стала Громадянська війна в Іспанії (1936–1939). Її фотографії зробили видимими моменти смерті та боротьби, що на мою думку, приблизило глядачів до реальності, проте, в той самий час, віддалило їх емоційно, адже вони дивляться на жахи війни з привілейованої позиції.

Далі військові фотографії ставали ще жорстокіші, адже вони мали конкурувати з кіно і телебаченням, які мали змогу зображувати війну набагато насиченішою та яскравішою завдяки швидкій зміні кадрів. Як на мене, тут

виникає проблема, адже така гонка призводить до перевантаження інформаційного простору кадрами смерті та страждань. Вони стали цілком прийнятними та увійшли у буденність людського життя.

Другий розділ роботи дав мені розуміння хто та як створює документальні фотографії війни. С. Зонтаг говорить про те, що людям доволі швидко стало зрозуміло, що зображення робить не фотоапарат, а людина, яка його направляє. Я погоджуюсь з цим твердженням, однак, думаю, що тут також варто додати, що за фотографом дуже часто стоїть ще хтось, хто скеровує його до об'єкта зображення, наприклад, апарат влади чи інституція.

Сама фотографія є повідомленням, яке починається з контексту, в якому перебуває фотограф і який впливає на його погляд. Тобто, те, що буде зображено визначається наявним дискурсом, зацікавленням у ньому влади та фотографом.

Для того, щоб захопити увагу глядачів, фотографи часто вдаються до естетизації своїх знімків. З її допомогою вони створюють приємну картинку для ока, яка подобається аудиторії і таким чином, намагається створити конфлікт між зображеним жахом та внутрішніми відчуттями глядачів.

Проте, це ще не все, адже, фотографія завжди потребує зовнішнього наративу чи пояснення, без якого вона просто буде не до кінця зрозумілою. Тут виникає загроза, адже знімки можуть бути застосовані у будь-якому контексті для пропаганди. Також ще одна небезпека фотографій – це маніпуляції над самим зображенням. Тут на допомогу може прийти етичний кодекс фотографа, який диктується інституцією, з якою співпрацює фотограф, а також його внутрішніми особистими переконаннями.

Я досліджувала документальні військові фотографії М. Чернова та Є. Малолетки, які працюють з американською новинною агенцією «Associated Press», тому у роботі я розглянула саме її етичний кодекс. Він передбачає мінімальне втручання у зображення, а також захист жертв насилля. Тобто, тут можна зробити висновок, що фотографи послуговуються саме цими правилами,

знімаючи російсько-українську війну. Таким чином, також виходить, що інституція, на яку працює фотограф є співтворцем образу зображуваної теми.

Тут я переходжу до самого аналізу стратегій зображення війни в Україні, а тому визначаю, що я маю на увазі коли говорю це словосполучення. На мою думку, стратегії зображення містять у собі всі етапи виробництва фотографії: обставини зйомки, цілі, вибір теми та її розкриття, художні засоби та канали демонстрації зображення.

За допомогою аналізу інтерв'ю М. Чернова та Є. Малолетки я з'ясувала обставини та цілі продукування фотографічного зображення. На мою думку, існує дві головні обставини, які впливають на стратегію зображення російсько-української війни фотографами. Перша – це те, що війна відбувається в їх країні, а тому вони мають більший емоційний афект, який має вплив на світлини. Друга – це загроза життю під час зйомки, адже російські військові «полюють» на журналістів. Таким чином, українські документальні фотографи знімають російсько-українська війну, зображуючи тільки українських військових, а також наслідки війни для цивільного населення.

Що стосується цілей, то з інтерв'ю фотографів їх теж було достатньо легко виділити. М. Чернов та Є. Малолетка роблять свої знімки для того, щоб розказати світу про війну за допомогою історій реальних людей. Також вони переконані, що їх фотографії проривають інформаційну блокаду. Так, наприклад, було з пологовим будинком в Маріуполі, адже світ дізнався про цей злочин Росії саме завдяки їх світлинам. Однак, я вважаю, що існує ще дві цілі, чи радше, ролі, які виконують їх фотографії війни. По-перше, їх документальні знімки є візуальними доказами, що можуть бути застосовані як свідчення у суді. А по-друге, їх фотографії у майбутньому можуть підштовхнути до усвідомлення колективної травми українців, а також допомогти впоратись з нею.

Далі, для того, щоб проаналізувати теми на фотографіях російсько-української війни М. Чернова та Є. Малолетки, я переглянула їх зображення та внесла теми, які з'являлись, а також кількість, з якою вони повторювались, у

таблицю (Додаток 1). Загалом, основною темою є сама російсько-українська війна. Однак, детальний аналіз дозволяє зрозуміти, що фотографи роблять акцент на сюжетах про наслідки війни, а також на цивільних. Тематами фотографій є (від найчастіше до найменш повторюваних): цивільне населення, понівечена інфраструктура, українські військові, загиблі, поранені, полум'я і дим, лікарі і рятувальники, загальні пейзажі, російські військові та російська техніка, тварини, зображення лідера. Такий широкий вибір сюжетів знімків можна пояснити тим, що якщо війну показувати тільки у вигляді вибухів та смертей, глядачі втомлюються від цього, їм швидко це набридає.

Також цікаво було проаналізувати розкриття фотографіями цих тем. Цивільне населення вони зображують у якості жертв, які намагаються вижити у військовому побуті. Взагалі, на знімках дуже добре видно, як змінився побут та самі міста. Стає зрозуміло, що під час війни виживання є важливішим за комфорт, закон чи моральні цінності. Образ українських військових, на мою думку, є героїзованим, адже немає жодної фотографії, де військові зображені слабкими чи вразливими. Також серед зображень військових немає жодної жінки. Взагалі, жінка на фотографіях М. Чернова та Є. Малолетки показана стереотипно: вона плаче або тримає на руках дитину. Фотографуючи загиблих чи поранених, фотографи часто роблять це таким чином, щоб неможливо було ідентифікувати жертву. Думаю, це зумовлено саме правилами «Associated Press», з якою вони працюють. Часто на їх фотографіях з'являється смерть дітей. Цей сюжет вони знімають серіями, роблячи послідовну візуальну історію. Лікарі та пожежники на їх фотографіях зображені як герої. Також у 2022 р. на їх фотографіях з'являються тварини. На мою думку, це відбувається через виникнення в Україні за останні роки активного руху за права тварин. Що стосується російської сторони, то вона на знімках з'являється рідко. Більшість фотографій такої тематики були зроблені у перші роки війни, коли життя журналістів ще не було під такою загрозою як у 2022 р. Зараз знімки, що зображують російських військових – це фотографії російської техніки, зняті з

відстані, або ж мертві тіла, знайдені українською стороною на підконтрольних Україні територіях.

Художні засоби, які застосовують М. Чернов та Є. Малолетка, фотографуючи російсько-українську війну, я проаналізувала за допомогою видозміненого методу Дж. Роуз. Я обрала довільну вибірку світлин фотографів по одній з кожної теми, що з'являється на їх зображеннях. Їх детальний розгляд дав зрозуміти, що художніми засобами на фотографіях є особистий художній погляд фотографа, який здатен підмічати динаміку, кольори та композицію, його вміння зловити правильну мить, а також навички роботи з наявним світлом. Тобто, за допомогою художніх засобів фотограф робить картинку привабливою для ока глядачів та намагається привернути їх увагу. Однак, тут також існує загроза зробити зображену тему на фотографії прийнятною. Цікавим є те, що на світлинах зі смертю дітей явних художніх засобів немає. Тобто, ці зображення мають викликати у глядачів відразу на всіх рівнях.

Що стосується, каналів демонстрації, то фотографії М. Чернова та Є. Малолетки можна побачити на особистих сайтах фотографів, у їх соціальних мережах та на сайтах новинних агенцій, зокрема «Associated Press». Загалом, фотографії на цих майданчиках повторюються, однак на особистих каналах фотографи показують більше фотографій із жертвами, в яких іноді навіть може бути добре видно обличчя. Також усюди велика увага приділяється підписам для того, щоб пояснити аудиторії, що зображено на світлинці та чому. На платформі «Associated Press» підписи нагадують документальний запис (автор, дата, місце та опис знімку), проте у соціальних мережах та на своїх сайтах М. Чернов та Є. Малолетка дозволяють собі написати про особисті емоційні переживання з приводу подій російсько-української війни. Підписи додають важливий контекст, який впливає на загальне сприйняття фотографій.

Отже, стратегії зображення російсько-української війни в українській документальній фотографії особливо нічим не відрізняються від того, як війну зображували раніше. Вони мають зв'язок і з живописом, який героїзував військових і лідерів, а також з підходами до зйомки війни, які з'явилися разом з

компактними фотоапаратами, що дозволили підходити ближче до небезпеки. Світлини російсько-української війни конструюються наявним дискурсом та зацікавленням у ньому. Для привертання уваги фотографи використовують художні засоби. Тобто, сам підхід до створення зображення російсько-української війни не відрізняється від будь-якого підходу зображення іншої війни, адже її суть усюди однакова. Про це говорить і сам М. Чернов в одному з інтерв'ю: «Якщо говорити про суть людських страждань під час війни – то вона, природно, скрізь однакова. Війни відрізняються обставинами та рівнем ненависті, яку люди відчують один до одного»⁵⁹.

Однак, Ф. Кенікотт для «The Washington Post» пише, що зображення війни в Україні відрізняються від фотографій інших війн тим, що вони краще прочитуються західною та європейською аудиторією: «Зображення можуть швидше поширюватися та накопичувати значення у світі західних медіа, оскільки їх зміст вимагає меншої базової інтерпретації чи підписів. Пунктум цих зображень не відмінність, а однаковість, і це, здається, більш ефективно висуває жах війни на перший план»⁶⁰.

На мою думку, така ідея потребує більшого дослідження, адже тут постає питання, чому фотографії війни в Україні сприймаються інакше, не дивлячись на те, що війни взагалі зображуються схоже. А також питання того, чому російсько-українська війна стала «гарячою» темою тільки після повномасштабного вторгнення Росії в Україну на 9 році тривання війни.

⁵⁹ Мазур Є. *Межі між війною і миром...*

⁶⁰ Kennicott P. *Why did it take Ukraine to remind us of war photography's relevance?* [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://www.washingtonpost.com/arts-entertainment/2022/04/08/ukraine-war-photography/>. (08.04.2022.) (авт.пер.)

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ

1. Малишенко А. «Зараз треба знімати там, де не будеш заважати». Як повномасштабне вторгнення вплинуло на роботу документаліст_ок. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://suspilne.media/247434-zaraz-treba-znimati-tam-de-ne-budes-zavazati-ak-povnomasstabne-vtorgnenna-vplinulo-na-robotu-dokumentalistok/>. (08.06.2022.)
2. Rose G. Visual Methodologies: An Introduction to Researching with Visual Materials. – London: SAGE Publications Ltd, 2001. – 229 с.
3. Brandon L. Art and war. – New York: I.B.Tauris, 2007. – 191 с.
4. Батчен Дж. Вогонь бажання: зародження фотографії. – Київ: РОДОВІД, 2019. – 248 с.
5. Зонтаг С. Про фотографію. – Київ: Основи, 2002. – 189 с.
6. Sontag S. Regarding the Pain of Others. – New York: Picador; Farrar, Straus and Giroux, 2004. – 134 с.
7. Brothers C. War and Photography: A Cultural History. – New York: Routledge, 2011. – 294 с.
8. Терр Д. Тягар репрезентації: есеї про множинність фотографії та історії. – Київ: РОДОВІД, 2019. – 248 с.
9. Sooke A. Goya's Disasters of War: The truth about war laid bare. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://www.bbc.com/culture/article/20140717-the-greatest-war-art-ever>. (17.07.2014.)
10. Goya F. The Disasters of War. - New York: Dover Publication, Inc, 1967. – 105 с.
11. Stewart J. The History of Photojournalism. How Photography Changed the Way We Receive News. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://mymodernmet.com/photojournalism-history/>. (20.06.2017)
12. Engineer camp, 8th N.Y. State Militia [Електронний ресурс] – Режим доступу до ресурсу: <https://catalog.archives.gov/id/524918>.

13. Robert Capa. The Falling Soldier [Електронний ресурс]. – Режим доступу до ресурсу: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/283315>.
14. Linfield S. The Cruel Radiance. Photography and Political Violence. – Chicago, London: The University of Chicago Press, 2010. – 321 с.
15. Brothers C. War and Photography: A Cultural History. – New York: Routledge, 2011. – 294 с.
16. Сміт І.Г. Коротка історія фотографії. Ключові жанри, роботи, теми і техніки. – Львів: Видавництво Старого Лева, 2021. – 224 с.
17. Olick J.K., Vinitzky-Seroussi V., Levy D. The Collective memory reader. – New York: Oxford University Press, 2011. – 528 с.
18. Закон України про інформацію. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://zakon.rada.gov.ua/rada/show/2657-12#Text>.
19. Sekula A. Photography against the grain. – Halifax: The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1984. – 259 с.
20. Burgin V. Photography, Phantasy, Function // Thinking Photography. – London: Macmillan, 1982. – 239 с.
21. Short T. A Taxonomy of Signs / T. L. Short // Peirce's Theory of Signs / T. L. Short. – Cambridge: Cambridge University Press, 2007. – С. 207–235.
22. Reinhardt M. Picturing violence: aesthetics and the anxiety of critique // Beautiful Suffering: Photography and the Traffic in Pain. – Chicago: University Of Chicago Press, 2007. – 216 с.
23. The Associated Press statement of news values and principles. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://www.ap.org/about/news-values-and-principles/downloads/ap-news-values-and-principles.pdf>.
24. Семеник О. Мстислав Чернов: «Мы уже не верим в реальность события, которое не сфотографировали». [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://birdinflight.com/ru/vdohnovenie/opyt/20200130-mstyslav-chernov-interview.html>. (30.01.20.)
25. Тимощук Я. «У Маріуполі найважливіше було вижити»: Євген Малолетка і Мстислав Чернов про роботу фотожурналістів у час війни.

- [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://life.pravda.com.ua/society/2022/05/21/248747/>. (21.05.2022.)
26. Мазур Є. Межі між війною і миром не існує, – журналіст Associated Press. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: https://24tv.ua/mstislav-chernov-kordoniv-mizh-viynoyu-mirom-ne-golovni-novini_n1671297. (01.07.2021.)
27. Лауреатами премії Гонгадзе стали Мстислав Чернов і Євген Малолетка. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://www.radiosvoboda.org/a/news-premia-gongadze-laureaty/31861507.html> (21.05.2022.)
28. Ассман А. Простори спогаду. Форми та трансформації культурної пам'яті. – Київ: Ніка-Центр, 2012. – 440 с.
29. Гордієнко Т. Воєнний репортер Associated Press: Безпека — це завжди компроміс, із собою та з редактором у тому числі. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://ms.detector.media/maister-klas/post/21099/2018-05-07-voiennyy-reporter-associated-press-bezpeka-tse-zavzhdy-kompromis-iz-soboyu-ta-z-redaktorom-u-tomu-chysli/>. (07.05.2018.)
30. Журналісти Євген Малолетка та Мстислав Чернов, які працювали в Маріуполі, отримують премію DW «За свободу слова». [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://zmina.info/news/zhurnalisty-yevgen-malolyetka-ta-mstislav-chernov-yaki-praczuvaly-v-mariupoli-otrymayut-premiyu-dw-za-svobodu-slova/>. (02.05.2022.)
31. Kennicott P. In a sea of suffering, one image of motherhood distills the misery of war. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://www.washingtonpost.com/arts-entertainment/2022/03/14/pregnant-woman-ukraine-photo/>. (14.03.2022.)
32. «Те, що ми робимо, – це для людей і задля людей»: промова лауреатів премії Гонгадзе – 2022 Мстислава Чернова і Євгена Малолетки. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://gongadzeprize.com.ua/te->

[csho-mi-robimo-ce-dlya-lyudej-i-zadlya-lyudej-promova-laureativ-premii-on-
adze-2022-mstislava-chernova-i-evgena-maloletki](#). (22.05.22.)

33. Мещерякова Е. «Если безопасности нет, патриотизм никого не волнует». Военный фотограф — о работе в Сирии, Ираке и на Донбассе. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://focus.ua/ukraine/398132>. (20.05.18.)
34. Leonhardt D. An Unlikely Hero. We look at Volodymyr Zelensky's rise. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.nytimes.com/2022/03/14/briefing/volodymyr-zelensky-hero-ukraine.html> (14.03.2022.)
35. Kennicott P. Why did it take Ukraine to remind us of war photography's relevance? [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.washingtonpost.com/arts-entertainment/2022/04/08/ukraine-war-photography/>. (08.04.2022.)

ДОДАТКИ

Додаток 1

Основна тема фотографії	Кількість фотографій
Українські військові	50
Цивільне населення:	95
а) цивільне населення у бомбосховищі	24
б) цивільне населення на фоні руйнувань	22
в) зображення жінки і дитини	23
Тварини	4
Загальний краєвид (пейзаж)	14
Зруйнована інфраструктура	59
Полум'я і дим	22
Смерть:	31
а) загиблі діти	6
в) загиблі росіяни	2
Поранені люди	27
Російські військові і російська техніка	7
Зображення лідера	3
Лікарі, рятувальники та пожежники	25

Додаток 2



Додаток 3



Додаток 4



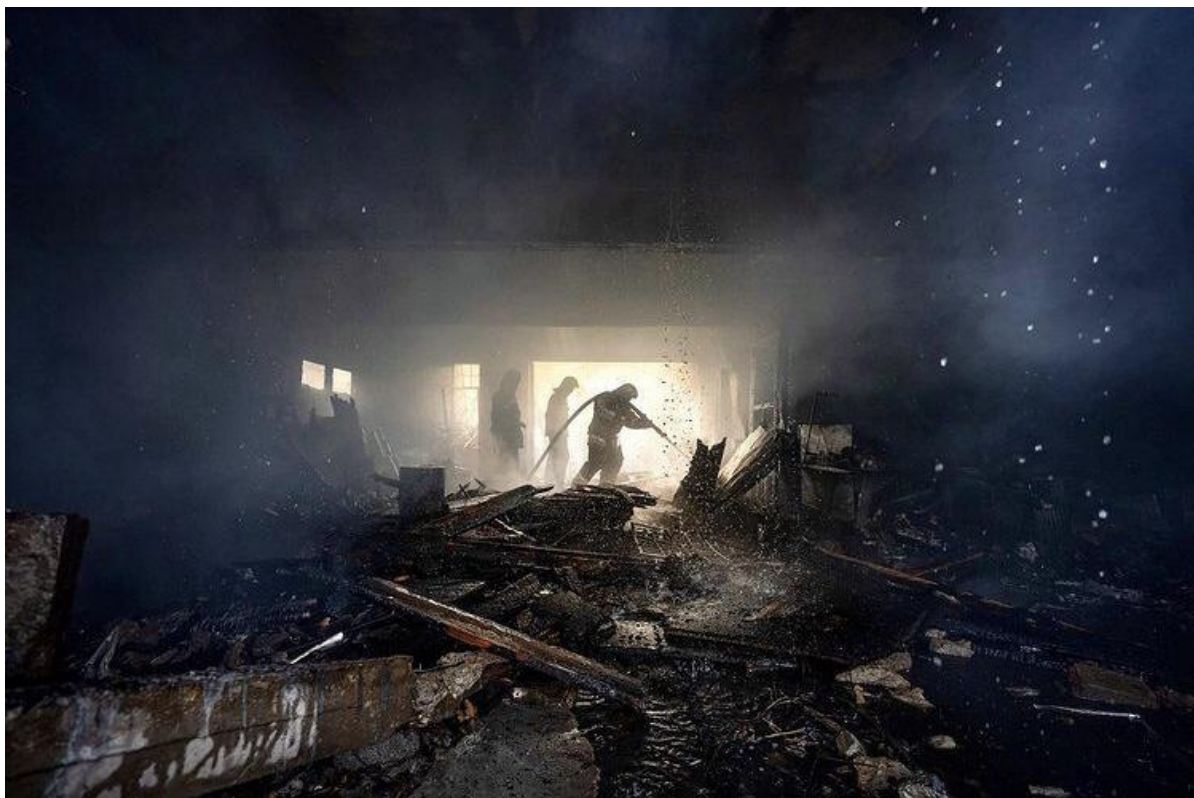
Додаток 5



Додаток 6



Додаток 7



Додаток 8



Додаток 9



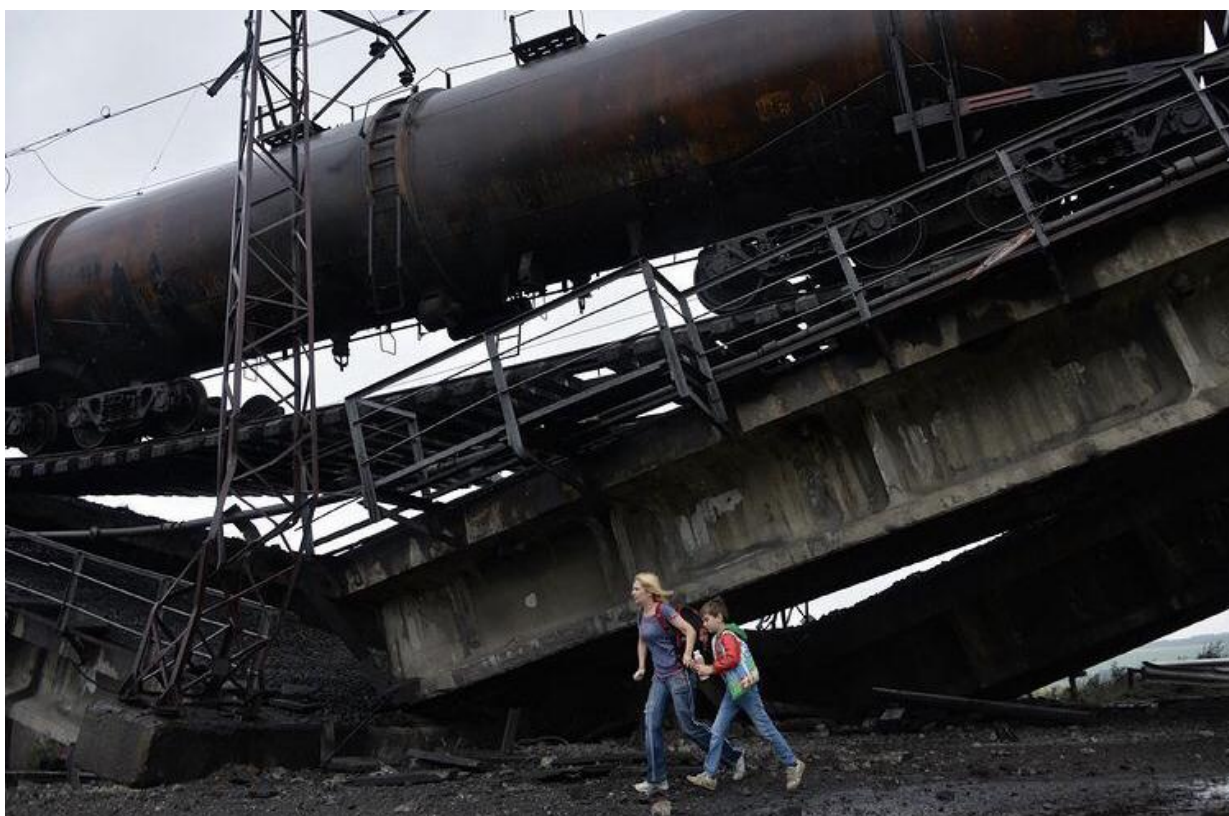
Додаток 10



Додаток 11



Додаток 12



Додаток 13



Додаток 14



Додаток 15

