

Яковленко К. Ю.,

аспірант кафедри нових медій факультету журналістики
Львівського національного університету імені Івана Франка

ВІЙСЬКОВА ФОТОГРАФІЯ ЯК ЕЛЕМЕНТ ДОКУМЕНТУВАННЯ ПОДІЙ ТА ЗАСІБ МАНІПУЛЯЦІЇ

Анотація. В статті подано аналіз сучасної військової фотографії з точки зору маніпулятивних інструментів та документування подій; розроблено рекомендації для запобігання формування викривленого контексту.

Ключові слова: військова фотографія, документальна хроніка, інформаційна війна, маніпуляції, історична та індивідуальна пам'ять, нові медіа.

Постановка проблеми. Протягом останнього року ми спостерігаємо велику кількість світлин війни. Безпосередня близькість до подій актуалізує інтерес глядача до військової теми і робить її наразі однією з найбільш розповсюджених у медіа. Відсутність достатньої та повної інформації, у тому числі аудіовізуальної, про перебіг подій на сході України лише підвищує цікавість до того, що відбувається в регіоні. Недовіра до будь-якої офіційної інформації підштовхує людей до віри у візуальне: фото та відео, а також у коментарі безпосередніх учасників подій. Однак із розвитком технологій сучасні медіа не можуть оминати ідеологію та маніпуляції, вони стають ключовими елементами в конфліктах.

Актуальність теми підкреслена ще й тим, що Антитерористична операція (далі – АТО) на сході – перший в історії сучасної України військовий конфлікт, який неофіційно названо «гібридною війною», яка будується на інформаційній складовій. Фотографія як одне з медіа стає елементом інформаційної війни, яка у свою чергу є однією зі складових збройного протистояння на сході України. Саме тому **метою нашого дослідження** є визначення того, що в сучасній військовій фотографії може відповідати документальності, а що – засобами маніпуляції. **Об'єктом** нашої роботи ми обрали військову фотографію, а **предметом** – документальну фотохроніку військового конфлікту на сході України протягом 2014 року.

Наше дослідження спиралось на наукові, культурологічні роботи, журналістикознавчі праці Ж. Берджена, С. Зонтага та М. Хальбакса. У своєму дослідженні ми використали матеріали проекту Stopfake.org, О. Чекменьова та фотоконтент у соціальній мережі.

Виклад основного матеріалу дослідження. Будь-які війни чи інші військові конфлікти завжди цікавили людей із точки зору візуальної складової. Спочатку художники-живописці, а потім фотокореспонденти супроводжували військових та «документували» події під час боїв, живописці, роблячи замальовки та картини, фотографи створюючи світлини з місця подій, які прирівнювались до документів та свідчень війни. Однак, як і живописці, які могли надати своїй картині художніх образів, так і фотографи, які перебували на війні, дозволяли собі «гратися» з образами війни, формуючи експозицію такою, якою хотілося б її бачити на готовому знімку в журналі чи газеті. А отже, фотографія вже втрачає функцію об'єктивності. Інша справа – опис подій та умов, у яких був зроблений цей знімок.

Фотографів цікавить усе: портрети військових, громадян, військова техніка, військовий акт, руйнування. Усе те, що сьо-

годні можна назвати свідченням війни. Такі знімки можна побачити й сьогодні. Кожна військова фотографія несе за собою сильну емоцію, часто негативну, але таку ж потужну, як і вибухи під час війни. Відмінність сьогоденної військової фотографії лише в тому, що разом із фотографіями болю та страждань актуальності набувають фотографії з котиками на війні. Це пов'язано насамперед із «даниною часу» та потребами Інтернет-спільноти, яка обрала своїм захопленням цих тварин. У своїй статті «Чому котики домінують в Інтернеті» Т. Сортон приводить низку міркувань щодо того, чому саме ці тварини заповнили Інтернет. Серед аргументів такі, як сакральність (порівняння з єгипетською культурою), емоційність, неочікуваність, пластичність, соціальність [8]. Однак саме емоція стає головною причиною того, що фотографії з війни, де часто зображені руйнування, катастрофа та смерть, на фоні котиків отримують іншу емоцію, більш позитивну. Так, фотографія під назвою «Морський піхотинець з котиками «Ірад» і «Ураган», опублікована телеканалом 12 грудня, набрала 2,750 лайків. А опублікована підбірка світлин із котиками 26 серпня набрала 3,012 лайків та 652 перепости. Водночас світлина, на якій солдат тримає в кишені кошеня під час поїздки в метро, розміщена у фейсбук-спільноті «Наш Київ», набрала 22,531 вподобань.

В історії військової фотографії також є приклад зображення тварин під час війни, однак тоді це було скоріше явище випадкове, аніж навмисне. Відомим є знімок, зроблений Р. Капою в 1936 році в Барселоні під час громадянської війни в Іспанії. На знімку Р. Капа зобразив запуск в укриття під час повітряної тривоги. Елегантна жінка та її собака поспішають сховатися від фашистських бомб. Однак Р. Капа не мав на меті фотографувати тварину під час війни, чи заробити на цьому «бонуси», скоріше його увагу привернула ця вишукана елегантність, яка була в бажанні і жінки, і тварини зберегти своє життя.

Страх, горе, розпач, біль – усі ці сильні емоції найбільше домінують у військовій фотографії. Однак ці світлини можуть ілюструвати, як доблесні перемоги воїнів та бути інструментом ідеологічної боротьби, так і, з іншого боку, свідчити про смерть і бути використаними іншими ідеологічними інтересами.

У своєму есе «Дивимось на чужі страждання» С. Зонтаг аналізує якраз ці відчуття, зображені на військовому фото. Дослідниця цитує листа В. Вульф, яка розмірковує над тим, яким буває погляд на військову фотографію чоловіка та жінки. За словами В. Вульф, і жінка, і чоловік погодяться з тим, що війна – це смерть і жахття. Однак, на думку В. Вульф, і з нею погоджується С. Зонтаг, ці знімки частіше можуть бути свідченням правильності війни та підтримувати бойовий дух солдат, ніж створювати навколо себе пацифістську спільноту, що наголошуватиме на розв'язанні конфлікту мирним шляхом.

Фотографії залежно від їх значення в історії та від того, які коментарі знаходяться під світлиною, маніпулюють гля-

дачем. Одні й ті самі знімки можуть оповідати різні історії, як на користь війни, так і стати аргументом проти. С. Зонтаг підкреслює, що фотографії предметні і вони, по суті, нічого не можуть розповісти. Важливо, на думку дослідниці, що фотографії мають схильність переслідувати. Глядач запам'ятовує не історію, а образ: звірства, зображені на світлині, конкретний сюжет, конкретну фотографію.

За словами С. Зонтаг, «фотографії військових жорстокоостей ілюструють і підтверджують. Чи не торкаючись суперечок про точне число убитих (ці числа спочатку завищуються), фотознімок спочатку надає незаперечний зразок. Ілюстрована функція фотографії не зачіпає думок, забобонів, фантазій, неправдивої інформації. Інформація про те, що набагато менше палестинців загинуло при атаці на Дженін, ніж стверджували палестинські представники (всупереч заявам ізраїльтян), справила набагато менше враження, ніж знімки врятованого центру табору біженців» [3, с. 64–65]

Розуміючи історичну дійсність, знаючи військовий побут та особливості військових костюмів, дуже легко земітувати візну та «перезняти її». Дуже багато кадрів, які увійшли в історію, є реконструкціями або постановочними кадрами. Зокрема, С. Зонтаг приводить як приклад знімки Р. Дуано, О. Гарднера, Дж. Розенталя та інших.

Не приховує й те, що його знімки є зрежисованими український фотограф О. Чеменьов. Його серія робіт людей на фоні власних зруйнованих будівель була зроблена влітку 2014 року під час АТО у звільнених містах (Семенівка та Миколаївка Донецької області), частина з фотографій була опублікована в журналі «Фокус». У центрі кадру О. Чеменьова – люди, які нещодавно втратили свої будинки. Емоції людей різні: від гордості та пики до горя й розпачу.

«У Семенівці і Миколаївці мені потрібно було мінімум півгодини, аби поговорити з однією людиною. На декого витрачалася година, аби зробити один знімок. За весь час перебування там лише двоє підійшли до мене і запросили до будинку, аби показати руйнування <...> Вони боялися, що їх реальне життя і їхні проблеми не покажуть. А мені не потрібні порожні зруйновані будинки, мені потрібні люди з їх реальними історіями. <...> У мене є фото, де люди позують залишки свого майна на тлі своїх зруйнованих будинків. Але вони трималися недовго, потім плакали. Це я знімати вже не міг», – так пояснив процес зйомки сам автор [6]. Хоча його кадри зрежисовані, вони є хронікальними і фіксують момент, коли людина залишається з результатами війни один на один.

Обраний жанр є напрочуд сильним, однак і слабким перед глядачем. Відсутність детальної історії про те, який снаряд втрапив у житло людини, чи від чого саме постраждало майно робить неможливим створення культу війни. Підкреслюється це й зовнішнім виглядом героїв: їхній простий, часто єдиний одяг (просто невиразні жіночі халати), зморщені обличчя та руки, посивіле волосся. Через усі ці невеликі деталі ми отримуємо «голу історію» про результати протистоянь.

Водночас Т.Ф. Шнайдер в есе «Войовничий пацифіст?» наводить цитату з щоденника Е.М. Ремарка, що датується 1950 роком, де зазначає важливість саме «людської/індивідуальної історії»: «Люди повинні бачити і чути те, що відбувається з індивідами, оскільки сила їх уяви не відповідає загальновизнаним фактам, приймати її до уваги не можна. Катастрофа призвела до загибелі п'яти мільйонів чоловік. Але якщо я продемонструю вам одну єдину людину досконало, із викликом довіри до неї, надіям і труднощам цієї людини, а потім ще повідаю, як вона помирає, – це назавжди залишиться у вашій пам'яті» [7].

Саме тому британський письменник та критик Дж. Берджен у книзі «Фотографія та її призначення» наголошує на важливості контексту, у який поміщена фотографія [1, с. 43].

Часто фотографу чи більше редактору не важко вписати в новий контекст стару світлину, адже дуже часто автори зніmkів дублюють один одного, створюючи кадри-близнюки. Таким чином, візуально конфлікт в Афганістані буде схожим на конфлікт у Сирії чи Україні, мінятимуться лише обличчя людей та декорації. Відрізнити одну країну від іншої можна лише за наявності прапора чи інших суттєвих ознак: унікальної архітектури, національні особливості чи природа. Однак переважна більшість зніmkів із війни – це страх, руйнування та скорбота, що є однаковим у всіх країнах світу. А отже, війна втрачає будь-які унікальні чи національні риси.

Наприклад, фотографія, на якій солдат годує кошеня чи собаку, проявляючи людяність, на фоні розвалених будинків. Такі світлини можна побачити як ілюстрації конфлікту в Сирії, так і як ілюстрації Афганістану. Інший приклад – світлина, на якій зображено розбиту чи брудну дитячу іграшку на фоні розбомбленого будинку чи інших руйнувань. До переліку міст, які ілюструють цей образ, долучились Слов'янськ та Торез Донецької області під час війни на Донбасі. Перша фотографія належить агенції Associated Press, друга – Reuters. Такий образ-близнюк створює новий архетип війни, цинічного інструменту фотографів, які намагаються маніпулювати глядачем та викликати в нього одні й ті самі емоції та відчуття, повторюючи один і той самий сюжет із конфлікту до конфлікту. Фотограф навіть не роздумує над сюжетом, а користується шаблоном, який вже було апробовано протягом довгого часу. Такі «аналогії» і ця «безіменність війни» надали можливість для маніпуляцій у війні на Донбасі: медіа використовувати фото з інших війн як ілюстрацію сьогоденній війні. Однак наміри редакторів, які обирали ці неправдиві зображення, полягають зовсім не в тому, щоб показати жах війни, а для того, щоб очорнити одну зі сторін конфлікту. Зокрема, такий спосіб часто обирали російські чи проросійські ЗМІ, які мали на меті очорнити українську армію.

Прикладом цього є інформація, яку 27 травня 2014 року співробітниця російського телеканалу LifeNews Е. Котанджян у соціальній мережі Twitter розповсюдила фотографію восьмирічного хлопчика, якого, за її словами, було поранено в аеропорту міста Донецька під час обстрілу [2]. Як доказ наводяться слова Н. Поклонської – самопроголошеного прокурора Криму. Однак її сторінка в соціальній мережі є несправжньою. Неправдивою є й інформація про донецького хлопчика, адже фотографія у цьому повідомленні виявилася знімком, зробленим у квітні 2013 року в сирійському місті Алеппо після його обстрілу урядовими силами. Тоді в результаті обстрілу загинуло дев'ятеро дітей.

Ілюстрацією маніпуляцій із боку українських медіа є бунт солдатських матерів, який начебто влаштували жінки в Ростові-на-Дону 2 грудня 2014 року [5]. Інформація також була від початку розповсюджена в соціальних мережах. Фотографія, обрана для ілюстрації цього сюжету, насправді ж була зроблена в Чечні в 1994 році. Очевидно, що медіа зманіпулювали думкою глядача несвідомо, поширивши неперевірену інформацію. Однак відсутність контролю повідомлень не звільняє від відповідальності канал розповсюдження.

Для розвінчання цієї маніпуляції студентами одного з київських вищих навчальних закладів було створено проєкт stopfake.org та інші подібні проєкти, які направлені на розвінчання неправдивої інформації.

Аналізуючи причину того, чому вдається зманіпулювати глядачем за допомогою неправдивих фото чи зміненого кон-

тексту, дослідниця С. Зонтаг користується таким поняттям, як колективна та індивідуальна пам'ять. За її словами, колективна ж пам'ять створюється тими, хто завідує архівами та створює візуальний продукт: «Всяка пам'ять індивідуальна і не копіювана – вона вмирає разом з людиною. Те, що називається колективною пам'яттю – не спогад, а домовленість: ось, що важливо, ось історія того, як все відбувалося, і фотографії закріплюють цю історію в нашій свідомості. Ідеології створюють і підтверджують архів зображень, характерних збережених, які конденсують у собі ідеї про значне і дають поштовх передбачуваним думками, почуттям» [3, с. 65–66].

Водночас М. Хальбвас у статті «Колективна та історична пам'ять» запевняє, що колективні рамки пам'яті не зводяться до дат, імен та формулами, а, навпаки, представляють течії думки і досвіду, у яких ми знаходимо наше минуле тільки тому, що воно ними просякнуте. За його словами, існує декілька колективних пам'ятей.

М. Хальбвас зазначає: «Універсальної пам'яті не існує. Носієм всякої колективної пам'яті є група, обмежена в просторі і часі <...> Колективна пам'ять же, навпаки – це група, розглянута зсередини, причому за період, що не перевершує середній термін людського життя, а дуже часто за набагато більш короткий час. Вона являє групі її власний образ, який, звичайно, розгортається в часі, оскільки йдеться про її минуле, але таким чином, що вона завжди впізнає себе в змінюють один одного картинах. Колективна пам'ять – це картина подібностей, і вона природно уявляє собі, що група залишається, і залишається однаковою, тому що вона спрямовує свій погляд на групу, а змінилася відносини або контакти групи з іншими» [4].

Та гра з пам'яттю теж може стати маніпуляцією. Власне, категорія «історичної пам'яті» є маніпулятивною. На прикладі війни на сході ми бачимо, як чітко були сформовані потоки російської пропаганди, спрямовані на пересічного глядача. Конфлікт було представлено як спробу людей позбавити їхнього минулого, «героїчного минулого» та «великих перемог», які були зроблені під час Радянського Союзу та Другої світової війни (у тезисах ідеологів – Великої вітчизняної війни). Звідси й виникнення в сьогоднішньому контексті старих пропагандистських месиджів. Однак, окрім плакату чи смислів, маніпулятори не можуть пред'явити нічого, адже аргументом проти можуть виступити світлини того часу. На протипагу знімку Є. Халдея, на якому радянський солдат встановлює прапор СРСР над Рейхстагом, знайдуться тисячі фото, які руйнують образ світлого радянського рицаря та ілюструють ненависть, смерть, загибель, втрату та біль. Саме тому зі світлинами минулого сьогодні обходяться обережно.

Оманливість змісту фотографії породжує розмови на теми етики в журналістиці та стандартів роботи журналіста чи редактора. Однак введення нового Кодексу етики навряд чи вирішить цю ситуацію повністю. Ця колективна та персональна відповідальність не може виникнути там, де існує маніпуляція такими словами, як «правда», «мир», «війна», «страждання».

Часто журналісти скаржаться на те, що для перевірки тієї чи іншої інформації потрібно багато часу, якого в сучасному світі немає, мовляв, встигнути за Інтернетом фактично не можливо, і якщо про це не розповісти зараз, то потім це вже буде неактуально. Проте за цими аргументами можна помітити лише упередженість, брак досвіду, непрофесійність та інтереси власника. Сучасний журналіст, фотограф чи редактор, який обирає ту чи іншу інформацію з війни, заангажований. Його не можна змусити виконувати свої професійні обов'язки, не маючи при цьому реальних важелів впливу.

Висновки. Етичний кодекс, про який йшла мова вище, буде діяти лише тоді, коли будуть створені конкретні важелі впливу на медіа, включно до відбору ліцензії. Однак комісія з етики, на жаль, не має впливу на власників та тим паче Національну комісію з телебачення та радіомовлення, яка відповідає за розподіл ліцензій. А створення нових інститутів інформації при владних структурах лише посилить рівень маніпулювання та ангажованості.

Виходом із цієї ситуації є підвищення рівня гуманітарної освіти та медіаграмотності серед населення. На сьогодні існує декілька інструментів, завдяки яким можна перевірити будь-яку інформацію в Інтернеті. Зокрема, користуючись сервісом «пошук за зображенням», можна зрозуміти чи була інформація опублікована раніше, ким, коли і в якому контексті, а також ким розповсюджено. Зображення з геолокаційними ознаками можна перевіряти, користуючись картами на кшталт Google Maps, куди вмонтовані зображення, або знімками із супутнику. Допомогою також можуть бути світлини або відео, зроблені на цій локації раніше, на них можуть фігурувати які-небудь більш конкретні деталі.

Саме популяризація критичного мислення серед населення до того чи іншого медіа разом із реформуванням Комісії з етики зможе запобігти маніпуляціям на рівні будь-якої інформації.

Література:

1. Бёрджер Дж. Фотография и ее предназначения / Дж. Бёрджер // М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. – 240 с.
2. В Сети появились фейковые фото детей, якобы убитых на Востоке Украины [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.stopfake.org/v-seti-poyavilis-fejkovye-foto-detej-yakoby-ubityh-na-vostoke-ukrainy>.
3. Зонтаг С. Смотрим на чужие страдания. / С. Зонтаг. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. – 96 с.
4. Хальбвас М. Коллективная и историческая память / М. Хальбвас // Неприкосновенный запас, 2005. – № 2–3. – С. 40–41 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nz/2005/2/ha2.html>.
5. Фото 1994 года из Чечни представляется как актуальные события в Ростове [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.stopfake.org/foto-1994-goda-iz-chechni-predstavlyaetsya-kak-aktualnye-sobytiya-v-rostove>.
6. Чекменёв О. Мені не потрібні зруйновані будинки, мені потрібні люди та їхні історії: [інтер'ю] / К. Яковленко // День. – 2014. – № 188. – С. 1–12.
7. Шнайдер Ф. Томас. Воинствующий пацифист? / Т.Ф. Шнайдер // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.em-remarque.ru/publ/voinstvuyuschiy-pazifist.html>.
8. Thornton T. Why Do Cats Dominate the Internet? / T. Thornton [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.pbs.org/mediashift/2013/05/why-do-cats-dominate-the-internet>.

Яковленко Е. Ю. Военная фотография как элемент документирования событий и средство манипуляции

Аннотация. В статье представлен анализ современной военной фотографии с точки зрения манипулятивных инструментов и документирования событий. Разработаны рекомендации для предотвращения формирования искаженного контекста.

Ключевые слова: военная фотография, документальная хроника, информационная война, манипуляции, историческая и индивидуальная память, новые медиа.

Yakovlenko K. War photo as part of documenting and manipulation tool

Summary. The research presented an analysis of modern photos of war as a manipulation tools and documentation facts. There are some recommendations for Media Literacy.

Key words: war photography, documentary news, information warfare, manipulation, historical and personal memory, new media.