

КИЇВСЬКА ШКОЛА ЕКОНОМІКИ

МАГІСТЕРСЬКА ПРОГРАМА З ДОСЛІДЖЕННЯ ПАМ'ЯТІ ТА ПУБЛІЧНОЇ ІСТОРІЇ

ДИПЛОМНА РОБОТА

**ВІЙНА В ГАЛЕРЕЇ СМАРТФОНА: ПОВСЯКДЕННІ ПРАКТИКИ МОБІЛЬНОЇ
ФОТОГРАФІЇ УКРАЇНСЬКИХ ВІЙСЬКОВИХ**

англ.

**THE WAR IN THE CAMERA ROLL: EVERYDAY MOBILE PHOTOGRAPHY PRACTICES
OF UKRAINIAN SOLDIERS**

Студент: Всеволод Казарін

Науковий керівник: кандидат історичних наук Антон Лягуша

Для здобуття освітнього ступеня: Магістр
за спеціальністю: 032 Історія та археологія

Київ 2026

Анотація. Робота присвячена повсякденним практикам, що стоять за мобільною фотографією українських військових. Дослідження спирається на серію глибинних інтерв'ю та аналіз фотографій з приватних галерей смартфонів комбатантів. Проведена класифікація фотографічних практик та показано, як комбанати фіксують, осмислюють та переживають воєнні досвіди через повсякденні, мнемонічні та емоційні практики фотографії.

Ключові слова: мобільна фотографія, російсько-українська війна, історія повсякдення, воєнна фотографія.

Кількість слів: 23 465

Abstract. This thesis focuses on the everyday practices behind mobile photography among Ukrainian military personnel. The study relies on a series of in-depth interviews and an analysis of photographs from the private smartphone galleries of combatants. The research provides a classification of photographic practices and demonstrates how combatants capture, make sense of, and experience wartime realities through the everyday, mnemonic, and emotional dimensions of mobile photography.

Keywords: mobile photography, Russo-Ukrainian War, history of everyday life, war photography.

Word count: 23 465

ВСТУП.....	4
РОЗДІЛ 1. Історіографічна та теоретична база дослідження.....	7
1.1. Як смартфон змінює наші стосунки з фотографією?.....	14
1.2. Фронтowa фотографія як повсякденна практика.....	22
1.3. Дизайн дослідження та методологія.....	34
РОЗДІЛ 2. Повсякденні практики мобільної фотографії українських військових.....	39
2.1. Що і чому військові (не) фотографують?.....	42
2.1.1. (Авто)-портрет.....	42
2.1.2. Рутинa.....	50
2.1.3. Їжа.....	53
2.1.4. Смерть.....	57
2.1.5. Трофей.....	60
2.1.6. Спілкування.....	63
2.1.7. Інструмент.....	64
2.1.8. Контент.....	65
2.1.8. Обмеження.....	67
2.2. Фотографія і пам'ять.....	72
2.3. Фотографія як емоційна практика.....	82
ВИСНОВКИ.....	87
БІБЛІОГРАФІЯ.....	91
ДОДАТКИ.....	95
Додатки 1. Фотографії (публічний доступ обмежено).....	95
Додатки 2. Інтерв'ю.....	108
2.1. Інтерв'ю з DS0104 (публічний доступ обмежено).....	108
2.2. Інтерв'ю з OG2402 (публічний доступ обмежено).....	119
2.3. Інтерв'ю з YD2402 (публічний доступ обмежено).....	132
2.4. Інтерв'ю з YS2502 (публічний доступ обмежено).....	146
2.5. Інтерв'ю з MM2502 (публічний доступ обмежено).....	162
2.6. Інтерв'ю з OB0305 (публічний доступ обмежено).....	171

ВСТУП

Повномасштабне вторгнення Російської Федерації в Україну, що триває з лютого 2022 року, часто описують як найбільш документовану війну в історії. Її події опинилися під пильними поглядами дослідників та спостерігачів з усього світу. В умовах цифрової інтернет-епохи масштаби візуальної медіатизації війни здаються безпрецедентними. Водночас велика кількість громадських, освітніх та мистецьких ініціатив займаються збором візуальних матеріалів та формуванням архівів війни.

Такий колосальний масштаб візуалізації війни, зокрема, постає з радикальної демократизації фотографії з одного боку, та розвитком соціальних мереж з іншого. Будь-який користувач смартфона отримав можливість миттєвого виробництва фотографій і такого ж миттєвого процесу їх поширення. Російсько-українська війна вже встигла народити “іконічні”, повторювані фотографічні образи наслідків російських військових злочинів, стійкості українського цивільного населення, героїзму українських військових тощо. Такі відомі українські фотографи як Євген Малолетка, Мстислав Чернов, Костянтин і Влада Ліберови, Максим Дондюк та інші також створили світлини, що вкорінилися в глобальній медіарепрезентації війни.

Водночас за професійною фотографією війни існує надзвичайно великий і водночас часто прихований пласт повсякденної аматорської мобільної фотографії, що масово продукується щодня. Такою фотографією діляться, її публікують онлайн, але ще більша її частина лишається в глибоко персональних інтерфейсах галерей смартфонів. Близько мільйона військових служить в лавах Збройних Сил України з 2022 року. Для багатьох з них смартфон є інструментом щоденного використання, на який вони активно фотографують повсякденні досвіди.

Мій інтерес до галерей смартфонів українських військовослужбовців постав з діалогів, які я мав влітку 2025 року з військовим з позивним “Стармен” в рамках проекту для мистецького журналу *Solomiya No.5 After Now*¹. Протягом кількох місяців ми обмінювалися з ним повідомленнями, і я отримував від нього фотографії його фронтового повсякдення. Досліджуючи світлини, я був вражений тим, наскільки ці фотографії промовляли про повсякденне життя на фронті, і я захопився ідеєю здійснити дослідження на цю тему. На перший погляд, велика частина знімків “Стармена” є такими, що за своєю формою повторюють банальні

¹ Solomiya, no. 5, After Now, eds. Vsevolod Kazarin, Sebastian Wells, Ivanna Kozachenko, and Andrii Ushytskyi (Berlin: SHIFT BOOKS, 2025).

повсякденні фотографії поза контекстом війни: фотографії їжі, моментів дозвілля, пейзажів тощо. Водночас ця банальна фотографічна форма перекладається на небанальний, екстремальний простір війни.

Приступивши до занурення в тему повсякденної фронтової фотографії та проаналізувавши відповідне академічне поле, я збагнув що ця тема залишається недостатньо дослідженою не тільки в контексті російсько-української війни, а і в ширшому теоретичному вимірі перетину мобільної фотографії та ситуацій збройного конфлікту. Дослідниця соціальних мереж Катрін Тіденберг відмічає як довгий час мобільна фотографія була наділена меншою цінністю ніж знімки, зроблені на “справжню” камеру, а у факті використання мобільної камери для фотографування вбачали меншу значущість об’єкта зйомки чи події для автора знімку². Водночас значна кількість досліджень фотографії підходять до неї як суто репрезентації. Але репрезентацією чого може бути банальна фотографія завареної локшини швидкого приготування в бліндажі? Мені хотілося піти далі, і я знайшов методологічне натхнення у низки дослідників, таких як Мартін Берджер, Том Альбенсон, Піппа Олдфілд, Елісса Майнлер, Беатріс Пічель, які пропонують розглядати фотографію насамперед як практику.

Це призвело мене до роздумів, що стоїть насправді за банальними, на перший погляд, знімками в галереях смартфонів військових? Які практики криються за цими фотографіями? Яку роль ці фотографії виконують у повсякденному фронтовому житті? Як фотографія впливає на те, як військові пам’ятають війну? Як ми, історики, зіштовхнувшись з надмірною кількістю фотографічних джерел, що залишаються після війни, можемо використати ці джерела як знання про військові досвіди? З цих роздумів постало збірне дослідницьке питання, на якому я фокусуюсь в даній роботі: як мобільна фотографія функціонує як повсякденна практика комбатантів на війні?

Дослідження побудовано з двох основних частин. В першій, теоретичній частині, я здійснюю огляд академічної дискусії навколо феномену мобільної фотографії: як поява та поширення мобільних камер змінює наші стосунки з фотографією, які соціальні практики стоять за виробництвом, циркуляцією та взаємодією з мобільною фотографією; також я звертаюсь до історіографії фронтової повсякденної фотографії, а саме: еволюції стосунків фотографії та війни, відходу

² Katrin Tiidenberg, *Selfies: Why We Love (and Hate) Them*, SocietyNow (Bingley, UK: Emerald Publishing Limited, 2018), 34.

від розгляду фотографії як репрезентації та фокусу на фотографії як практики, а також повсякденні фронтові практики фотографії військових Першої та Другої світових війн. В другому, основному розділі я викладаю результати свого дослідження, заснованого на серії глибинних інтерв'ю з військовими та візуальному аналізі їх мобільних фотографій. Моїм завданням було описати та класифікувати фронтові практики мобільної фотографії, розкрити внутрішні напруги фотографії в умовах війни та з'ясувати зв'язок мобільної фотографії і пам'яті.

Я глибоко вдячний усім військовим-респондентам, які, попри свою щоденну кропітку службу, погодились поділитись своїми знімками та розповісти про них. Я також вдячний Тіні Полек за курс з антропології війни та консультації, що допомогли мені концептуально та методологічно підійти до даного дослідження. Особливу подяку я висловлюю своєму науковому керівнику, Антону Лягуші за настанови та підтримку протягом цієї роботи, а також Дарії Сачко — за поради та допомогу з пошуком респондентів для дослідження. Я також дякую своїй родині та друзям за постійну підтримку та віру в мене, що було моєю опорою на цьому шляху.

РОЗДІЛ 1. Історіографічна та теоретична база дослідження.

Розвиток фотографічних технологій та історії як науки багато в чому відбувався паралельно в XIX столітті. З початку свого існування фотографія відігравала роль в розбудові національної історичної свідомості, як демонструє історик Ахмет Ерсой на прикладі ілюстрованих журналів пізньої Османської імперії, в яких фотографія історичних пам'яток стала засобом переосмислення та урізноманітнення колективних уявлень про історичну тяглість імперії³. З другої половини XIX століття, дослідники активно використовували фотографію як інструмент збирання, зберігання та демонстрування даних⁴. Фотографія у дусі позитивістської епістемології свого часу пропонувала “об’єктивне бачення та колекцію фактів”⁵. Ролан Барт писав про фотографію як про те, що “надає підтвердження: те, що я бачу, насправді існувало”⁶. В приватному використанні фотографії часто сприймаються як артефакти пам’яті, що дозволяють зіштовхнутися з минулим і пережити його⁷.

Це призвело до корпусу історичних досліджень, де фотографія є важливим джерелом знання для істориків. Наприклад, дослідниця Голокосту Венді Лауер на основі однієї-єдиної фотографії реконструює те, що сталося в Мирополі Житомирської області 13 жовтня 1941 року, встановлюючи хронологію подій і залучених до вбивства євреїв людей⁸. Водночас історичний аналіз фотографії часто зводиться до її репрезентативної ролі і передбачає її інтерпретацію дослідником через візуальне прочитання. Поступово це поставало як методологічна проблема, що спонукало істориків до контекстуального аналізу фотографій як процесу поза кадром. Історик мистецтва та візуальної культури Мартін Берджер пише, що ми не можемо відтворювати історію через фотографію, не відтворивши спочатку

³ Ahmet A. Ersoy, “Ottomans and the Kodak Galaxy: Archiving Everyday Life and Historical Space in Ottoman Illustrated Journals,” *History of Photography* 40, no. 3 (2016): 334, <https://doi.org/10.1080/03087298.2016.1215401>.

⁴ John Tagg, *The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories* (Amherst: University of Massachusetts Press, 1988), 60.

⁵ Terence Wright, “Photography: Theories of Realism and Convention,” in *Anthropology and Photography, 1860–1920*, ed. Elizabeth Edwards (New Haven and London: Yale University Press, 1992), 20.

⁶ Roland Barthes, *Camera lucida. Нотування фотографії*, пер. і наук. ред. Олени Червоник (Харків: ГС «Музей Харківської школи фотографії», 2022), 113.

⁷ Геннадій Казакевич, “Фабрики пам’яті: київська професійна фотографія, 1850–1918,” *Текст і образ: актуальні проблеми історії мистецтва* 1, no. 9 (2020): 90, <https://doi.org/10.17721/2519-4801.2020.1.06>.

⁸ Wendy Lower, *The Ravine: A Family, a Photograph, a Holocaust Massacre Revealed* (Boston: Houghton Mifflin Harcourt, 2021).

контекст, в якому ця фотографія була продюгована⁹. Помітна обумовленність такого контекстуального аналізу й історіографічною традицією: якщо в США, під впливом місцевої історії мистецтва, фокус дослідників більше спирався на докази, що містяться в самому зображенні і рух від цих доказів до ширших висновків, то в Британії під впливом марксистської теорії, дослідники частіше реконструювали соціально-економічні передумови, в яких була продюгована фотографія¹⁰. В статті “*War, Photography, Business: New Critical Histories*”, Том Албесон з Піппою Олдфілд вдаються до критики класичної історіографії фотографії, яка надає перевагу знаковим фотографіям та окремим “іконічним” знімкам і, натомість, пропонують розглядати воєнну фотографію як складний комплекс, в якому переплітаються медіа, військові технології та бізнес¹¹.

Фокус на ширшому контексті фотографії, а не на окремих, “іконічних” знімках відомих фотографів (як правило чоловіків), викликав в останні роки інтерес до низових практик фотографії. Помітно, що в традиційній історіографії аматорські фотоальбоми часто залишались поза увагою істориків. Дослідники Голокосту на кшталт вищезгаданої Венді Лауер звертаються до повсякденної фотографії, аби спробувати знайти в них зачіпки та докази воєнних злочинів. Водночас велика кількість аматорських знімків, які зображають звичайні буденні речі, а не екстримальні моменти насилля, залишаються поза увагою істориків через свою банальність. Простежується тяжіння таких фотографій до повторюваних кліше: сімейні портрети та свята, дорослішання дітей тощо. На перший погляд вони можуть здатися “порожніми” фотографіями, за висловом дослідниці Патриції Хейс¹². Натомість альтернативний погляд пропонує Елісса Майнлер в статті про аматорську фотографію солдатів Третього Райху. Дослідниця заперечує таке спрощення та пропонує розглядати фотографію через занурення в їх мультифасадну історію¹³. Під мультифасадністю вона розуміє складніше прочитання фотографій, де одна і та ж сама світлина може набувати різних означень. Наприклад, фотографія

⁹ Martin A. Berger, “Photography, History, and the Historian,” *American Art* 29, no. 1 (2015): 3, <https://doi.org/10.1086/681648>.

¹⁰ Berger, “Photography, History, and the Historian.”

¹¹ Tom Albesson and Pippa Oldfield, “War, Photography, Business: New Critical Histories,” *Journal of War & Culture Studies* 9, no. 2 (2016): 94–114, <https://doi.org/10.1080/17526272.2016.1190203>.

¹² Patricia Hayes, “Empty Photographs: Ethnography and the Lacunae of African History,” in *Ambivalent: Photography and Visibility in African History*, ed. Patricia Hayes and Gary Minkley (Athens: Ohio University Press, 2019), 61.

¹³ Elissa Mailänder, “Cruising Europe in World War II: Epistemological Challenges of German Vernacular Trophy Photography,” *History of Photography* 47, no. 4 (2023): 391, <https://doi.org/10.1080/03087298.2024.2388976>.

можу бути одночасно приватним знімком, документом насильства, історичним джерелом тощо.

Логіка ширшого розгляду фотографії поза її репрезентацією простежується у вдалій роботі Майкен Умбах, яка звертається до повсякденної фотографії жителів нациської Німеччини. Авторка позиціонує розгляд фотографії як практики у її взаємозв'язку з офіційними візуальними режимами Третього Райху. Переводячи фокус з фотографії що “показує” до фотографії як “дії”, Умбах демонструє як через практики фотографії німці формували себе в нациському режимі та візуально відтворювали існуючу ідеологію¹⁴. Фотографію як практику організації повсякденного досвіду розглядає і Леона Аусландер у статті “*Reading German Jewry through Vernacular Photography: From the Kaiserreich to the Third Reich*”. Авторка досліджує єврейські фотоальбоми міжвоєнного періоду в Німеччині і аналізує як родини конструювали та організовували власну ідентичність¹⁵. Ульріх Прехн продовжує такий підхід в дослідженні того, як фотографія слугувала важливим інструментом мобілізації німецьких працівників під нацистським режимом¹⁶. Авторка задається питанням як фотографії сприяли виробництву і формуванню пам'яті і демонструє як вони допомагали виробляти образ правильного робітника як одиниці колективу та нації. Андреа Льов фокусується на історії двох євреїв у гетто, які таємно створювали архів фотографій, готуючись до боротьби пам'ятей в майбутньому¹⁷, тобто фотографія для них була фактом-свідченням та доказом жахів, які вчиняли нацисти. В останні роки, об'ємну і змістовну роботу здійснює Беатріс Пічель в своїй книзі «*Picturing the Western Front*» 2021 року¹⁸. Авторка розміщує аматорські фотографічні практики французьких комбатантів Першої світової війни в центр свого історичного дослідження. Вона відходить від письмових свідчень як основних джерел і демонструє як повсякденна фотографія артикулює досвіди війни. За межами фотографій-репрезентацій, Пічель бачить в практиках повсякденної фронтової

¹⁴ Maiken Umbach, “Selfhood, Place, and Ideology in German Photo Albums, 1933–1945,” *Central European History* 48, no. 3 (2015): 335–365.

¹⁵ Leora Auslander, “Reading German Jewry through Vernacular Photography: From the Kaiserreich to the Third Reich,” *Central European History* 48, no. 3 (2015): 300–334.

¹⁶ Ulrich Prehn, “Working Photos: Propaganda, Participation, and the Visual Production of Memory in Nazi Germany,” *Central European History* 48, no. 3 (2015): 366–386.

¹⁷ Andrea Löw, “Documenting as a ‘Passion and Obsession’: Photographs from the Lodz (Litzmannstadt) Ghetto,” *Central European History* 48, no. 3 (2015): 387–404.

¹⁸ Beatriz Pichel, *Picturing the Western Front: Photography, Practices and Experiences in First World War France* (Manchester: Manchester University Press, 2021), 3.

фотографії способи, якими військові не тільки фіксували, але і впорядковували та переживали фронтові досвіди¹⁹.

Отже, важливо зафіксувати те, що аналіз фотографії протягом часу набув змін з досліджень функціоналу фотографії як вже існуючої репрезентації яку потрібно “прочитати” до в аналізу механізмів виробництва, впорядкування та циркуляції фотографій, де людські практики є складовою цих процесів. Таким чином, фотографію пропонується розглядати в ролі інфраструктури повсякдення поряд з мовними та тілесними практиками. Окрема увага приділяється й акторам, які залучені до розбудови такої інфраструктури. Рейчер Сноу описує в 2016 році в статті “*Competition and the Politics of War: The Global Photography Industry*”, як американська фотографічна компанія Kodak розширювала бізнес, отримувала державні замовлення, та інтегрувалась в економіку війни під час обох світових воєн, стаючи частиною і публічних, і приватних практик фотографії²⁰. І навпаки, Патриція Нельсон аналізує як стан війни, а також пост-воєнні політики вплинули на процес розвитку фотографічної індустрії в XX столітті²¹.

З розповсюдженням цифрових і мобільних фотографій, практика фотографування стала ще більш всюдисущою практикою повсякдення — як і в мирних суспільствах, так і в місцях конфлікту. Водночас помітним є те, що аналіз практик мобільної фотографії як категорії аналізу повсякдення поки що не відбувається з достатньою увагою в історичній дисципліні. Натомість, подібний інтерес прослідковується в антропології та міждисциплінарних дослідженнях. Спершу, як і в історії, в антропології 20 століття фотографія рідко відігравала самодостатню роль. Тоді антропологія постала, за визначенням Маргарет Мід, «дисципліною слів»²². Лінгвістичний поворот початку 20 століття та парадигма читати культуру як текст вкорінили маргіналізацію фотографії в полі антропології²³. Пов’язаною з цим причиною була також переоцінка фотографії як суб’єктивного джерела. Сара Пінк пише, як претендуючи на місце наукового проєкту, соціальна та культурна

¹⁹ Pichel, *Picturing the Western Front*, 3.

²⁰ Rachel Snow, “Photography’s Second Front: Kodak’s Serving Human Progress Through Photography Institutional Advertising Campaign,” *Journal of War & Culture Studies* 9, no. 2 (2016): 151–181, <https://doi.org/10.1080/17526272.2016.1190206>.

²¹ Patricia A. Nelson, “Competition and the Politics of War: The Global Photography Industry, c. 1910–60,” *Journal of War & Culture Studies* 9, no. 2 (2016): 115–132, <https://doi.org/10.1080/17526272.2016.1190207>.

²² Margaret Mead, “Visual Anthropology in a Discipline of Words,” in *Principles of Visual Anthropology*, ed. Paul Hockings (Berlin; Boston: De Gruyter Mouton, 1975), 3–10, <https://doi.org/10.1515/9783112415405-003>.

²³ Mark A. Schneider, “Culture-as-Text in the Work of Clifford Geertz,” *Theory and Society* 16, no. 6 (1987): 809–839.

антропологія відкидала суб'єктивні кіно та фотографію “*на користь об'єктивних діаграм та графіків*”²⁴. Криза репрезентації 1970-1980 років і критика окулоцентризму ще сильніше атакували фотографію як епістемологічне джерело. Постколоніальна парадигма зробила фотографію цапом відбувайлом колоніального минулого антропологічної дисципліни, що призвело до “*герменевтики підозри*” по відношенню до фотографії, як це формулює Елізабет Едвардс²⁵. З доказового матеріалу фотографія стала підсудним — в епоху постмодернізму її почали розглядати як прояв та засіб влади, колонізації та контролю.

Водночас переосмислення, викликане кризою репрезентації, відкрило шлях до осмислення альтернативних, не текстових, форм знання. Поширення набула ідея того, що доказом може бути афект²⁶. Паралельно з цим, дослідники в полі візуальної антропології все частіше почали розглядати фотографію за межами її репрезентативної функції і вивчати, зокрема її комунікативну та афективну ролі в повсякденні. Таким чином, криза репрезентації, атакуючи фотографію, водночас створила умови для більш впевненого розвитку та закріплення візуальної антропології як дисципліни, а також призвела до переосмислення ролі фотографії як джерела антропологічного знання. В другій половині XX століття поширення набули дослідження, що керуються партисипативними методами роботи з фотографією. В такому роді досліджень виробниками зображень є самі їх учасники. Керолайн Ван і Мері Енн Берріс розробили техніку “*photovoice*”. В рамках цієї техніки дослідники просили членів спільнот протягом певного часу фотографувати різні аспекти свого життя, після чого проводились фасилітаційні сесії з колективним обговоренням знімків. Такий підхід переосмислює питання того, хто є виробником знання і має на меті надати дослідникам можливість досліджувати сприйняття світу з точки зору спільнот²⁷. Цифрова і мобільна фотографія зробили цей метод ще доступнішим та простим для виконання, що простежується в роботах таких дослідників як Кеті Пілчен, Венді Мартін, Вероніки Вільямс²⁸, в Україні —

²⁴ Sarah Pink, *The Future of Visual Anthropology: Engaging the Senses* (London: Routledge, 2006), 8.

²⁵ Elizabeth Edwards, “Anthropology and Photography: A Long History of Knowledge and Affect,” *Photographies* 8, no. 3 (2015): 238, <https://doi.org/10.1080/17540763.2015.1103088>.

²⁶ Edwards, “Anthropology and Photography,” 240.

²⁷ Caroline Wang and Mary Ann Burris, “Photovoice: Concept, Methodology, and Use for Participatory Needs Assessment,” *Health Education & Behavior* 24, no. 3 (1997): 369–387, <https://doi.org/10.1177/109019819702400309>.

²⁸ Katy Pilcher, Wendy Martin, and Veronika Williams, “Issues of Collaboration, Representation, Meaning and Emotions: Utilising Participant-Led Visual Diaries to Capture the Everyday Lives of People in Mid to Later Life,” *International Journal of Social Research Methodology* 18, no. 4 (2015): 403–15, <https://doi.org/10.1080/13645579.2015.1086199>

Євгена Лисенка, Олексія Москаленко, Дениса Султангалієва, Любові Галан, Тіни Полек²⁹ та інших.

Водночас сама мобільна фотографія, як відносно новий феномен повсякденного життя, залишається недостатньо дослідженою антропологами, і ще в меншій ступені істориками. Дослідження що звертаються до практик виробництва, зберігання, циркуляції та споживання мобільного зображення, частіше потрапляють у тематичні журнали з досліджень комунікацій, нових медіа та інформаційних технологій. Такі автори як Джонінна Сінанан, Лариса Хьорт, Кана Охаші та Фумітоші Като дослідили як мобільна фотографія використовується для підтримки сімейних зв'язків в своїй статті “*Mobile Media Photography and Intergenerational Families*” для *International Journal of Communication*³⁰. В статті “*Everyday Imagery: Users’ Reflections on Smartphone Cameras and Communication*” для *The International Journal of Research into New Media Technologies* Кріс Петерс та Стюарт Аллан зібрали рефлексії користувачів смартфонів про їх щоденні практики мобільної фотографії³¹. Ненсі Ван Хаус, Марк Девіс, Юрій Тахтеєв, Нейтан Голд, Аніта Вільгельм та Меган Фінн також категоризували способи використання мобільної фотографії в своєму дослідженні “*From ‘What?’ to ‘Why?’: The Social Uses of Personal Photo*” для *School of Information Management and Systems* в Університеті Каліфорнії³².

Огляд поля привів мене до висновку, що не дивлячись на наявність теоретичної бази, яка осмислює фотографію як соціальну та комунікативну практику, її потенціал як категорії етнографічного і історичного аналізу воєнного повсякдення, зокрема її мнемонічних і афективних вимірів, залишається недостатньо розробленим. Створити рамку входу в цю академічну прогалину я намагатимусь позиціонуванням даного дослідження. Водночас, позиція погляду на практику мобільної фотографії як на категорію історичного аналізу, піднімає питання її подальшого архівування, контекстуалізації та інтерпретації. У ситуації

²⁹ Тіна Полек, Євген Лисенко, Олексій Москаленко, Денис Султангалієв, Любов Галан, *Від поранення до повернення. Етнографічне дослідження шляху ветеранів та їхніх близьких*, за заг. ред. Л. Галана та Д. Султангалієва (Київ, 2023), 139 с.

³⁰ Jolynna Sinanan, Larissa Hjorth, Kana Ohashi, and Fumitoshi Kato, “Mobile Media Photography and Intergenerational Families,” *International Journal of Communication* 12 (2018): 4106–4122, <https://ijoc.org/index.php/ijoc/article/view/9666/2477>

³¹ Chris Peters and Stuart Allan, “Everyday Imagery: Users’ Reflections on Smartphone Cameras and Communication,” *Convergence: The International Journal of Research into New Media Technologies* 24, no. 4 (2018): 357–373, <https://doi.org/10.1177/1354856516678395>.

³² Nancy Van House et al., “From ‘What?’ to ‘Why?’: The Social Uses of Personal Photos,” in *Proceedings of the 2004 ACM Conference on Computer Supported Cooperative Work (CSCW ’04)* (New York: ACM, 2004), 185.

російсько-української війни, яка триває в активній фазі в момент написання цієї роботи в 2026 році, стає очевидним проблема надлишку візуальних матеріалів — особливо мобільних фотографій, що продукуються щодня багатьма акторами, залученими у війну. Постає питання творення цих архівів — їх відбору, збереження, а також роботи з цим колосальним масивом даних. На моє переконання така радикальна демократизація процесів творення фотографії у свою чергу призводить до формування нових візуальних режимів війни, де мобільні фотографії мають потенціал як і до доповнення так і до підваження офіційних візуальних наративів, що вплетені та постають з владних структур архівування та пам'ятання. Таким чином, ще одним виміром важливості дослідницького звернення до мобільної фотографії як щоденної практики, є потенціал критичного осмислення виробництва візуальних знань про війну, їх архівування та майбутня історизація. З цією метою в цьому розділі я спершу звернусь існуючого корпусу досліджень мобільної фотографії як практики для її вирізнення від традиційних форм фотографічних практик. Розуміння того, як мобільна фотографія вплетена в наше персональне та соціальне життя важливо для переходу до наступного етапу: огляду наявних досліджень та теоретизація фотографії, не як репрезентації, а як практики воєнного повсякденного досвіду з переходом до аналізу мобільної фотографії як повсякденної практики на фронті російсько-української війни.

1.1. Як смартфон змінює наші стосунки з фотографією?

З візуальним поворотом в гуманітаристиці ряд дослідників наголошує на тому, що візуальні зображення не є лише ілюстраціями лінгвістичного, а самотніми системами, що формують соціальну реальність. Ми живемо в світі фотографічного погляду, що постає з всеприсутності зображень, засобів їх виробництва та відтворення. Така всеприсутність набула небачених раніше масштабів з поширенням мобільних телефонів з вбудованою камерою. В свою чергу це призвело до демократизації усього процесу фотографування. Протягом 20 століття фотографічна практика відображала доволі чітко визначену ієрархію бачення. Більша частина людей ставала об'єктами зйомки, аніж авторами фотографій. Окрім цього, доступ до фотоапарату вимагав матеріальних спроможностей та технічних навичок користування. Дані обмеження, що приносив аналоговий медіум, призводив до обережної вибіркової повсякденного фотографування. В умовах ліміту кадрів, результатами повсякденної зйомки здебільшого ставали події та моменти, що наділялись власниками камер особливою значущістю для їх фіксації. Хоча аматорська фотографія, звісно, зверталась до різних моментів повсякденного життя, помітним є її тяжіння до доволі передбачуваних категорій, як зазначають Стейсі Маккарролл Катшоу та Росс Барретт³³. Фотографії дітей, відпочинку, сімейні портрети, свята тощо — складають типовий канон фото- альбомів.

До поширення аматорської фотографії в СРСР звертається у своїй лекції *“Adapting Technologies: Camera Production and Amateur Photography in the Ukrainian SSR”*, Геннадій Казакевич. Таке поширення відбулося після початку масового виробництва фотоапаратів на початку другої половини XX століття. За словами Казакевича, цей час аматорська фотографія продовжувала нагадувати *“доіндустріальне ремесло”*. Це відбувалося через обмежені можливості виробництва фотографій, а також її ексклюзивність. Як правило в родині була одна людина, яка виступала в ролі сімейного фотографа. Частина власників камер також займалися комерційною діяльністю, пропонуючи свої послуги фотографа місцевим громадам. Важливим є також те, що фотографія в СРСР залишалася здебільшого *“чоловічою справою”*. Таким чином ієрархія бачення XX століття відображала ще і її гендерний характер³⁴.

³³ Stacey McCarroll Cutshaw and Ross Barrett, “In the Vernacular: Photography of the Everyday,” in *In the Vernacular: Photography of the Everyday*, ed. Stacey McCarroll Cutshaw and Ross Barrett (Boston: Boston University Art Gallery, 2008), 20.

³⁴ Геннадій Казакевич, “Adapting Technologies: Camera Production and Amateur Photography in the Ukrainian SSR” лекція на симпозіумі 'Amateur' Photo Clubs During the 1950s-1980s, Вільнюс, 24 квітня 2026.

Трансформація цих ієрархій відбулася з новий бумом фотографії, що пов'язаний з розвитком цифрової фотографії і з поширенням телефонів з вбудованою мобільною камерою. Полімедійний пристрій — смартфон — скасував необхідність використання спеціального, окремого апарату для виробництва зображень. Більш того — він надав можливість миттєво і необмежено ділитись фотографіями з іншими. За статистикою Demand Sage, що сформована з ряду джерел, приблизно 5.78 мільярди людей на землі є власниками смартфона в 2026 році. Враховуючи, що майже кожен смартфон має камеру, це призводить до припущення, що більшість населення землі наразі має доступ до можливості продукування фотографій³⁵. Усунувши більшу частину технічних та економічних обмежень такого процесу візуального виробництва і помістивши його засіб “у кишеню” кожному, смартфони зробили фотографію загальнодоступною всюдисущою практикою повсякдення. Це у свою чергу впливає і на загальну естетику мобільних зображень, які, за словами Лізи Гай, тяжіють до тривіальних, банальних аспектів повсякденного життя³⁶. В постійній легкій доступності мобільної камери, все і всюди в нашому повсякденному житті може бути сфотографоване. Це розмиває винятковість фотографічного моменту, адже кожен окремий знімок не потребує додаткових фінансових і матеріальних витрат. Історикія фотографії Беатріс Пічель звертається до Джеймса Хевія і його інтерпретації акторно-мережевої теорії Бруно Латура. Використовуючи теорію Латура, що розглядає неживі об'єкти як рівноправних акторів подій і процесів, Хевія наголошує, що “*фотографічний комплекс*” включає в себе людських та нелюдських акторів, таких як камера, плівка, хімія, технології прояву аналогового зображення, матеріали, фотографічні архіви тощо³⁷. Можна впевнено сказати, що в епоху смартфона значна кількість акторів такого комплексу опинилась у смартфоні й інтернет інфраструктурі, до якої він є інтегрованим.

Дін Кін, в своєму огляді трансформації мобільної фотографії з 2004 по 2014 роки, проводить аналогію революційного впливу на практики фотографії між представленням камери Brownie від Кодак та появою мобільних камер. Камера Brownie, що побачила світ на початку XX століття, була компактною, коштувала всього 1 доллар, та значно спрощувала процес фотографії, роблячи її доступною

³⁵ Naveen Kumar, “Smartphone User Statistics 2026 (Worldwide Data),” *DemandSage*, accessed March 9, 2026, <https://www.demandsage.com/smartphone-usage-statistics/>

³⁶ Lisa Gye, “Picture This: The Impact of Mobile Camera Phones on Personal Photographic Practices,” *Continuum* 21, no. 2 (2007): 284, <https://doi.org/10.1080/10304310701269107>

³⁷ Pichel, *Picturing the Western Front*, 9.

для широких мас³⁸. Це вплинуло на різке поширення аматорської фотографії, тоді як поява мобільних камер ще радикальніше змінили наші стосунки з фотографією, зробивши її глибоко інтегрованою в повсякденне життя³⁹. Водночас Деніел Міллер бачить злам в історії фотографії в дещо іншому аспекті. На його думку, справжня революція в практиках фотографії сталася не зі зміною технічного пристрою — тобто з появою та поширенням мобільних камер, а зі зміною практик, до яких люди вдаються продукуючи, зберігаючи, та поширюючи фотографії. Ключовим чинником трансформації таких практик є розвиток соціальних мереж та онлайн месенджерів, до функціоналу яких мобільна фотографія є глибоко інтегрована. Міллер стверджує, що в 21 столітті фотографія стає більше схожою на мову, що конструює соціальну реальність.⁴⁰ Сама логіка та структура сучасних соціальних взаємодій піддалась впливу широкої варіативності фотографічних практик в інтернет-епоху. Фотографія стала набагато більш динамічною — люди діляться щоденними дрібницями зі своїми близькими чи навіть незнайомими в соціальних мережах. В умовах постійної циркуляції зображень, це призводить до необхідності нових оптик осмислення сучасної фотографії, на чому наголошує Діп Кін⁴¹.

Як я вже зазначив, в процесі збільшення доступу до фотографічних практик, відбувається їх демократизація. Важливим наслідком цього процесу є розмиття чітких ієрархій ролей, що властиві традиційній фотографії. Користувачі смартфонів фотографують самі, коментують та поширюють фотографії інших, а також самі стають об'єктами сторонньої фотозйомки. Замість чітко окреслених ролей фотографа, об'єкта зйомки та глядача ми часто виступаємо в усіх цих ролях та обмінюємося ними. Очевидним прикладом такого злиття ролей є феномен селфі (selfie). Він демонструє, як автор мобільної фотографії отримує повний контроль над процесом саморепрезентації через фотографію, дозволяючи показувати себе назовні такими, якими ми хочемо, щоб нас бачили. Ми також беремо участь у всіх етапах створення зображення, як відмічає Ліза Гай — від самої зйомки до редагування фотографій та їх поширення онлайн⁴². Мобільні камери, отже, не тільки призводять до збільшення кількості аматорської фотографії, а і впливають на соціальну організацію нового фотографічного погляду. В цьому контексті важливо

³⁸ 1 американський долар початку 20 століття за купівельною спроможністю в США еквівалентний приблизно 35–40 сучасним долларам.

³⁹ Dean Keep, "Artist with a Camera-Phone: A Decade of Mobile Photography," in *Mobile Media Making in an Age of Smartphones*, ed. Max Schleser and Marsha Berry (New York: Palgrave Pivot, 2014), 15.

⁴⁰ Daniel Miller, *Photography in the Age of Snapchat*, Anthropology & Photography 1 (London: Royal Anthropological Institute, 2015), 2.

⁴¹ Keep, "Artist with a Camera-Phone," 18.

⁴² Gye, "Picture This," 285.

усвідомлювати питання обмежень. Роберт Вітулано вказує на те, що в умовах загального мобільного паноптикуму певні групи можуть бути менш агентними у доступі до засобів зображення⁴³.

Ще одним виміром демократизації фотографії є потенціал того, що все навколо тепер може бути легко сфотографоване. Наше повсякдення та публічний простір часто стає підпорядкованим цій фотографічній потенційності. Це прослідковується в неологізмах на кшталт *“інстаграмне місце”*. Фотографічний погляд стає основним поглядом 21 століття. Опинившись на публічних подіях, концерті чи виставці, часто можна спостерігати, як значна частина присутніх роблять фотографії на смартфон. Фотографія стає засобом верифікації свого досвіду, маркуванням його реальності — як казав Ролан Барт, *“будь-яка фотографія є сертифікатом присутності”*⁴⁴. Роберт Вітулано пише як зникає довгоочікуваний *“вирішальний момент”* фотографії, про який писав Карт'є-Брессон, оскільки фотографія стає безперервною та миттєвою⁴⁵. Вона також стає своєрідною валютою, яка засвідчує наш соціальний капітал, зв'язки, часово-просторові позиції, та успіх в умовах неоліберальної ідеології. Через мобільні фотографії ми засвідчуємо та презентуємо світу нашу належність до певного класу, подій, спільнот чи досвідів.

В миттєвості мобільної фотографії полягає таке зміна її темпоральної природи, що традиційно була пов'язана з архівуванням та пам'яттю про минуле. Сучасна мобільна фотографія все більше направлена на ретранслявання теперішнього моменту. Якщо традиційна фотографія була протезом пам'яті, як пише Ліза Гай, то можна обережно помислити про мобільну фотографію як протез миттєвого споживання досвідів в капіталістичному світі. Влучною тут є і думка Зонтаг, яка пише що *“через фотографії ми вступаємо у споживацькі стосунки з подією”*⁴⁶. Темпоральна зміна фотографії розглядається в роботах таких дослідників як Джерард Гоггін⁴⁷, Роберт Вітулано⁴⁸, Деніел Міллер⁴⁹ та інших. Звертаючись до

⁴³ Robert Vitulano, “Creating Cellular Vision: Cell Phone Photography and the (Shifting) Photographic Eye,” *The McMaster Journal of Communication* 8 (2011): 123.

⁴⁴ Roland Barthes, *Camera Lucida: Reflections on Photography*, trans. Richard Howard (New York: Farrar, Straus and Giroux, 1981), 5–6, 87.

⁴⁵ Vitulano, “Creating Cellular Vision,” 124.

⁴⁶ Сьюзен Зонтаг, Про фотографію, пер. з англ. Ярослава Стріха (Харків: Музей Харківської школи фотографії [MOKSOP], 2024), 203.

⁴⁷ Gerard Goggin, *Cell Phone Culture: Mobile Technology in Everyday Life* (London and New York: Routledge, 2006).

⁴⁸ Vitulano, “Creating Cellular Vision,” 120.

⁴⁹ Miller, *Photography in the Age of Snapchat*, 5.

миттєвої природи мобільних зображень, Ліза Гай вказує, що самовираження через фотографію змінюється з *“це те, що я бачив тоді”* на *“це те, що я бачу зараз”*⁵⁰.

Така трансформація фотографії піднімає питання її зв'язку з пам'яттю. Роберт Вітулано звертає увагу на те, що користувачі смартфонів часто видаляють свої фотографії після того, як поділилися своїми моментами повсякдення з іншими. Вони звільняють місце на пристрої для нових фотографій і продовжують їх продукувати. Мобільна фотографія, таким чином, на думку Вітулано, формує нову форму пам'яті і відображає перехід від обміну спогадами до обміну досвідами і враженнями від безпосереднього моменту.⁵¹ Часто ми робимо фотографії на телефон, щоб вхопити, запам'ятати момент, але потім рідко повертаємося до перегляду цих фотографій. Постійне бажання фотографувати свій досвід перетворює пам'ять телефону на щось на кшталт зовнішнього продовження нашої пам'яті. Трансформація фотографії від її форми як місць пам'яті до фотографії як акту миттєвої соціальної взаємодії прослідковує також антрополог Деніел Міллер, який в 2015 році, в якості прикладу, наводить популярність додатків обміну миттєвими фотографіями, таких як Snapchat⁵². В цьому додатку фотографія існує лише 10 секунд після перегляду отримувачем, після чого самовидаляється. Пізніше, в 2016 році, Instagram запустив функцію Stories, що дозволяє ділитися тимчасовими фотографіями, що також зникають за 24 години, після чого архівуються в приватний розділ соціальної мережі.

Розглядаючи фотографії в якості місць пам'яті, увага дослідників також торкається того, як вони слугують містком для розповідання історій. Я пригадую, як на початку 2000-х років поширеною була практика спільного сімейного перегляду відзнятих фотографій під час подорожей чи важливих подій. Моя родина збиралась разом перед телевізором чи комп'ютером, коли автор розповіді демонстрував фотографії і будував навколо них свій наратив пережитих подій. Аматорська фотографія функціонує в якості точки опори для розповідання історій та спогадів — важливої компоненти у побудові особистих відносин, як пише Ліза Гай⁵³. З іншого боку мобільна фотографія, на думку Гай, дещо руйнує цю особисту компоненту. На відміну від матеріальних аналогових фотографій, роздрукованих в форматі альбому, або цифрової фотографії, що виводиться для демонстрації зі спеціально створеного для її збереження носія, персональна мобільна фотографія

⁵⁰ Gye, “Picture This,” 285.

⁵¹ Vitulano, “Creating Cellular Vision,” 124.

⁵² Miller, Photography in the Age of Snapchat, 7.

⁵³ Gye, “Picture This,” 281.

глибоко інтегрована в приватні інтерфейси персоналізованого пристрою. Знаходячись поряд з іншою людиною, ми можемо демонструвати фотографії зі свого телефону, хоча робимо це значно менше і рідко можемо віддати свій телефон повністю у руки іншої людини, зважаючи на приватність⁵⁴. Натомість процес розповідання історій на основі фотографій та їх обмін стає менш тілесним і найчастіше переходить в онлайн простір.

Функціоналу мобільної фотографії в побудові та підтримці соціальних зв'язків онлайн, присвячений окремий корпус досліджень. Ще в 2005 році Мідзуко Іто ввела термін “*інтимної візуальної співприсутності (intimate visual co-presence)*”, позначаючи те, як мобільні фотографічні технології створюють почуття спільного, особистого та реального простору між людьми, навіть якщо їх розділяє фізична відстань⁵⁵. Ліза Гай також вказувала на потенціал цієї функції мобільної фотографії у 2007 році, хоча залишалась скептично налаштованою до неї, вказуючи на недостатню доступність технології MMS (Multimedia Messaging Service)⁵⁶. Однак з часової позиції написання цієї роботи, я впевнений що спостереження Іто виявилось не тільки реальністю, а й однією з основних форм нашого сучасного співбуття. В 2019 році Ервін Чарльз Кабалькінто запозичив концепцію Іто та перевінив її в емпіричному дослідженні транснаціональних філіппінських родин. Автор розвинув концепцію візуальної співприсутності, виділивши її чотири виміри, такі як неформальний, практичний, курований і стратегічний (casual, practical, curated і strategic)⁵⁷.

Неформальний або casual вимір візуальної співприсутності формується та підтримується через випадкові, тривіальні фотографії повсякденних дрібниць: їжі, середовища, дороги тощо. За допомогою таких фотографій люди демонструють що вони присутні в житті одне одного і підтримують постійний зв'язок. У практичному (practical) вимірі співприсутності превалюють фотографії, що використовуються для вирішення практичних задач, таких як координація побуту, інформування одне одного, участь у сімейних завданнях. Кабалькінто помічає, що в цьому вимірі візуальна комунікація є гендерно структурованою — фотографії відображають виконання тих гендерних ролей, які очікуються від членів родини.

⁵⁴ Gye, “Picture This,” 283.

⁵⁵ Mizuko Ito, “Intimate Visual Co-Presence” (paper presented at the Ubiquitous Computing Conference Workshop on Pervasive Image Capture and Sharing, Tokyo, Japan, September 11–14, 2005).

⁵⁶ Gye, “Picture This,” 279–288.

⁵⁷ Earvin Charles Cabalquinto, “‘They Could Picture Me, or I Could Picture Them’: ‘Displaying’ Family Life beyond Borders through Mobile Photography,” *Information, Communication & Society* 22, no. 13 (2019): 1955, <https://doi.org/10.1080/1369118X.2018.1469651>.

Курована (curated) візуальна співприсутність охоплює використання мобільної фотографії для розбудови сталих зв'язків. Саме цей тип співприсутності виконує функцію пам'яті. До цього виміру відносяться практики розміщення мобільної фотографії членів родини на шпалери телефону, спеціально збережені та розсортовані спільні родинні фотографії чи фотографії, що люди викладають онлайн. Автор також описує адаптивні стратегії тих членів родин, що не вміють самі користуватися мобільними камерами, проте все одно підтримують зв'язок через взаємодії з чужими фотографіями через репости, коментарі, реакції тощо⁵⁸. Результатом дослідження Кабалькінто, стала демонстрація того, як інтимна візуальна співприсутність формується за допомогою мобільної фотографії, а також як за допомогою неї транснаціональні родини візуально підтверджують родинні зв'язки, гендерні ролі та турботу, відтворюючи сімейне життя на відстані.

Серед емпіричних досліджень використання приватної фотографії важливим є також дослідження Ненсі Ван Хаус, Марка Девіс, Юрія Тахтєєва, Натаніель Гуд, Аніти Вільгельм та Меган Фінн. Через серії інтерв'ю, автори продемонстрували що фотографія глибоко пов'язана з пам'яттю, відносинами та самовираженням, виділивши такі її основні функції: (1) конструювання особистої та колективної пам'яті; (2) створення та підтримка соціальних стосунків; (3) самовираження та самопрезентація⁵⁹. Ліза Гай запозичила цей набір категорій, щоб порівняти на їх прикладах практики використання мобільної фотографії з традиційною фотографією і продемонструвала як мобільна фотографія трансформує і розширює ці функції⁶⁰.

Абігейл Селлен, Рованн Флек, Тім Кіндберг і Мір'яна Спасоєвич також провели дослідження використання мобільних камер, зосередившись на мотиваціях продукування знімків. На основі збору фотографій та глибинних інтерв'ю, вони виділили найбільш поширені категорії того, що саме люди фотографують на свої мобільні телефони а також запропонували типологію причин, чому люди фотографують на телефони. Вони включили до цих категорій афективні та практичні практики фотографування, які в свою чергу поділяються на індивідуальні та соціальні⁶¹. Подібно до згаданих вище досліджень, Селлен на інші також

⁵⁸ Cabalquinto, «“They Could Picture Me, or I Could Picture Them”», 12.

⁵⁹ Nancy A. Van House, Marc Davis, Yuri Takhteyev, Nathan Good, Anita Wilhelm, and Megan Finn, “From ‘What?’ to ‘Why?’: The Social Uses of Personal Photos,” 2004, 6.

⁶⁰ Gye, “Picture This,” 279–288.

⁶¹ Abigail Sellen, Rowanne Fleck, Tim Kindberg, and Mirjana Spasojevic, *How and Why People Use Camera Phones*, MSR-TR-2004-127 (Microsoft Research, November 2004), 5.

емпірично продемонстрували, як мобільна фотографія формує нові форми соціальних взаємодій і використовуються для обміну повсякденним досвідом, враженнями, координації дій та постійної підтримки зв'язку. Ці та інші дослідження дозволяють предметно простежити рух трансформацій та функції практик мобільної фотографії, про які йде мова в цьому розділі, а також пропонують релевантні дизайни досліджень та аналітичні категорії для аналізу мобільної фотографії.

Окрім соціальних функцій мобільної фотографії, яким присвячена більша частина корпусу відповідних досліджень, важливим також є її глибоко інтимний вимір. Ми не тільки ділимося фотографіями з іншими, але і використовуємо її в якості персонального інструменту фіксування досвіду, самоспостереження та приватної пам'яті. Системна архітектура сучасних смартфонів, таких як iPhone, надають можливість навіть збереження окремих фотографій у спеціально відведеному для цього приватному місці — прихованому альбомі. На важливості цього виміру мобільної фотографії наголошує Діп Кін, який говорить про *“інтимний характер”* мобільних камер, який *“робить його ідеальним пристроєм для створення та збору автоетнографічних артефактів у вигляді фотографій, що відображають безліч особистих розповідей.”*⁶² Він наводить приклад того, як відновлюючись після серйозної хвороби, він фіксував свій процес одужання на камеру телефона. Це було можливим завдяки тому, що мобільний телефон є постійно присутнім та близьким до тіла.

Така приватна функція смартфонів є особливо цікавою для антропологів та істориків, адже мобільна фотографія робить більш поширеною практику фіксації того повсякденного досвіду, який раніше або не фіксувався взагалі. Водночас, як зазначає Деніел Міллер, в умовах такої інтеграції мобільної фотографії в наше повсякденне життя, дослідження фотографії має перестати бути прерогативою візуальних студій та візуальної антропології, але також поширитись на історію та конвенційну антропологію загалом⁶³.

⁶² Keep, “Artist with a Camera-Phone,” 18.

⁶³ Miller, Photography in the Age of Snapchat, 7.

1.2. Фронтowa фотографія як повсякденна практика.

В попередньому розділі я розглянув корпус теоретичних та емпіричних робіт, що стосуються трансформацій практик фотографій в умовах розвитку та поширення мобільних камер. Більша частина досліджень, які я проаналізував, знаходяться поза полем історичних, антропологічних та інших досліджень війни і є радше частиною поля студій з сучасних комунікацій, технологій тощо. Очевидно, що фотографічні практики так само змінюються і трансформуються в умовах збройних конфліктів, проте проблема мобільної фотографії як повсякденної практики на війні, залишається майже не дослідженою. Хоча безперечно існує корпус історичних робіт, які звертаються до фотографічних практик військових як способу вивчення їх повсякденних досвідів, ці роботи здебільшого стосуються її аналогових форм. Подібно до того, як поява та розвиток мобільної фотографії змінили стосунки з фотографією загалом, здається очевидним, що це мало суттєво вплинути і на фотографію, що продукується військовими. Якщо військова повсякденна фотографія настільки глибоко інтегрована у фронтowe повсякдення, як і фотографія цивільних, то результатом цього має стати величезний джерельний обсяг, що формується з приватних мобільних фотографій учасників всіх сторін конфлікту. Без належної контекстуалізації фотографії як практики, такий масив даних може бути всеосяжним для аналізу. Відтак, в цьому розділі я рухаюсь до основної частини свого дослідження, розглядаючи існуючий корпус літератури, що стосується солдатської повсякденної фотографії, її особливості, і в чому полягає важливість її вивчення істориками та антропологами.

Ціла низка дослідників неодноразово вказувала на паралельний розвиток фотографії та сучасних воєнних технологій з середини 19 століття⁶⁴. Цей зв'язок є як і термінологічним, так і метафоричним: фотографія є технологією фіксації, захоплення та контролю реальності. Рейчел Вудвард і Нейл Дженкінс відмічають термінологію навколо зйомки та пострілу — слово “*shooting*” в англійській мові використовується для позначення обох дій. Термін “*snapshot*” першочергово стосувався швидкої вогнепальної стрільби по рухомій цілі, а потім став використовуватися по відношенню до моментальної спонтанної фотографії. “*Якщо камера - сублімація зброї, то фотографування - сублімоване вбивство...*” — писала Зонтаг, звертаючи увагу на збройну метафоричність дії заряджання камери плівкою,

⁶⁴ Rachel Woodward and K. Neil Jenkins, “Soldiers’ Photographic Representations of Participation in Armed Conflict,” in *Representations of Peace and Conflict*, ed. Stephen Gibson and Simon Mollan (London: Palgrave Macmillan, 2012), 4.

наведення на ціль та спуску затвору⁶⁵. Іноді схожість оприявнюється в реальних формах. Прикладом цього є фоторушниця — камера, що встановлена на конструкцію, яка нагадує вогнепальну зброю. Такий пристрій обладнаний телеоб'єктивом та покликаний полегшити зйомку рухомих цілей на дальній дистанції. В українській мові можна зустріти термін “*фотополювання*”, що стосується зйомки тварин в диких умовах, де реальне вбивство замінюється фотографічним привласненням — теж пряма ілюстрація фотографії як сублимованого вбивства, за Зонтаг.

Окрім термінологічного та метафоричного зв'язків, паралельний розвиток фотографії та сучасних воєнних технологій призвів до практичних наслідків такого зв'язку фотографії та війни. Зменшення об'єму камер та їх мобільність призвела до їх широкого використання під час збройних конфліктів самими військовими. Ще в Першій світовій війні, як пише Терренс Дж. Фіннеган, окремі волонтери викликались бути “*повітряними фотографами*” збройних сил⁶⁶. Зменшення об'єму камер та їх вдосконалена зручність дозволила військовим з фотоапаратами займати своє місце в літаку і робити з нього розвідувальні фотографії ворожньої території.

Низка дослідників також описують зв'язок фотозйомки і війни в розрізі бізнес стратегій фотографічних компаній. Після того як американська компанія Kodak випустили свою компактну камеру Brownie, вона рекламувала камеру Vest Pocket, орієнтуючись в якості цільової аудиторії на військових під час Першої світової війни. Беатріс Пічель наводить цитату однієї з таких реклам: “*коли ваші сини та онуки запитують вас про вашу роль під час Першої світової війни, ви зможете відкрити свій альбом Kodak і розповісти їм захопливу історію, що ховається за кожною сторінкою*”⁶⁷. У Франції також індустрія фотографії стала джерелом підтримки економіки країни у війні⁶⁸. А Венді Лоуер пише про те, як і німецькі виробники плівки та камер, пізніше, рекламували свої продукти військовим Вермахту та СС, пропонуючи можливість найкращого захоплення досвіду війни⁶⁹. Зрештою велика кількість німецьких військових мали при собі компактні плівкові камери і активно фотографували все навколо, коли просувались на своєму східному

⁶⁵ Зонтаг, *Про фотографію*, 27.

⁶⁶ Terrence J. Finnegan, *Shooting the Front: Allied Aerial Reconnaissance and Photographic Interpretation on the Western Front—World War I* (Washington, DC: Center for Strategic Intelligence Research, National Defense Intelligence College, 2006), 12.

⁶⁷ Pichel, *Picturing the Western Front*, 5.

⁶⁸ Pichel, *Picturing the Western Front*, 26.

⁶⁹ Lower, *The Ravine*, 15.

фронті. Як результат, великий корпус візуальних свідчень про Другу Світову війну складає саме повсякденна фотографія німецьких солдат.

Наслідком вдосконалення та поширення фотографічної техніки, візуалізація воєн 20 століття є, здебільшого, фотографічна. В популярній культурі Друга світова війна стала тією війною, про яку ми багато в чому знаємо саме з рухомого та нерухомого зображення. Ця війна породила великий корпус “іконічних” знімків, що зрештою опинилися в архівах, музеях, підручниках історії, популярній культурі, та й досі репродукуються та стають об’єктами візуальних цитувань та художнього переосмислення. Хоча, в результаті Першої світової війни, було продуковано більше “іконічних” літературних джерел ніж фотографічних, буде помилково вважати, що Перша світова війна не фотографувалась масово.

Беатріс Пічель у своїй книзі *“Picturing the Western Front: Photography, Practices and Experiences in First World War France”*, занурюється в аматорські фотографічні практики військових західного фронту Першої світової війни. Авторка аналізує їх, розділяючи такі практики як записування (recording), відчуття (feeling), втілення (embodying), розміщення (placing), роблення видимим і невидимим (making visible and invisible)⁷⁰. Пічель демонструє, як заняття фотографією (doing photography) структурувало воєнні досвіди, а також візуальні та тілесні прояви⁷¹. На фоні більш ранніх робіт, що ставили візуальну, репрезентативну функцію фотографії у центр історії фотографії, Беатріс Пічель йде далі і аналізує фотографію як практику, показуючи, що фотографування активно формує досвід війни індивідуально і колективно, а не лише стає засобом його репрезентації⁷².

Вже під час Першої світової війни бум фотографічних технологій призвів до широкого документування подій війни, що почало викликати опасіння, що масова циркуляція зображень може спричинити витік ворогу важливої інформації чи конкурувати з офіційною візуальною пропагандою. Наприклад, через це французький уряд вирішив врегулювати фронтову фотографію шляхом створення централізованого органу, що займався контролем над продукуванням та розповсюдженням воєнної фотографії — Фотографічного Армійського Підрозділу (Section Photographique de l'Armée). Це відбувалося з одночасним обмеженням аматорської фотографії звичайних військових, які приватно продовжували знімати

⁷⁰ Pichel, *Picturing the Western Front*, 13.

⁷¹ Pichel, *Picturing the Western Front*, 219.

⁷² Pichel, *Picturing the Western Front*, 7.

свої воєнні досвіди⁷³. Подібні заборони були не тільки у Франції. Так, Яніна Струк пише про 19 річного Вільяма Фіска з Британії, який не зважаючи на сурову заборону, взяв маленьку кишенькову камеру з собою на західний фронт Першої світової війни та зробив безліч приватних фотографій свого військового досвіду⁷⁴.

Окрім регуляторної функції, як вказує Пічель, SPA (Фотографічний Армійський Підрозділ) займався архівуванням фотографії, усвідомлюючи її історичну цінність для майбутніх дослідників. *“Архів SPA був не просто сховищем, але й активним агентом, що формував історичний сенс”* — пише авторка, детально описуючи в книзі процес, як саме відбувалося архівування фотографій SPA⁷⁵. Водночас, не зважаючи на спроби SPA взяти фотографію під свій контроль, цей процес не був успішним — велика кількість військових продовжували фотографувати, результатом чого став величезний масив приватних аматорських фотознімків, що опинялися поза офіційними архівами.

Важливим елементом аматорської фотографії часів Першої світової війни були фотоальбоми. Пічель описує як арсеналом фотографа-аматора, окрім власне камери, був альбом, що надавав можливість організовувати фотографії в історію, переживати та розповідати її при кожному відкритті альбому⁷⁶. Частими, повторюваними сюжетами таких альбомів ставали фотографії щасливих, позитивних моментів або побутових справ, що у фронтових умовах відтворювали почуття дому. Пічель стверджує, що таким чином фотографія є і емоційною практикою. Вона пояснює тенденцію до фотографування позитивних моментів фронтового життя, звертаючись до Стефана Одуан-Рузо, який називає цей процес самоцензуруванням, та до концепції *“минуле в майбутньому”* (past-in-the-future) Аннет Кун⁷⁷. Концепція Кун пов’язує селекцію запам’ятовування, де моменти які вважаються вартісними для того, щоб їх запам’ятати і зрештою відтворювати в майбутньому, є часто позитивними моментами, що і виражається в аматорських фотоальбомах. Таким чином, важливо наголосити а тому, що повторювані типові сюжети повсякденних сцен постають не стільки з зовнішньої цензури, а з самоцензурування та конструювання індивідуальної та колективної пам’яті про війну самими військовими, де досвіди смерті, болю та втрати часто не потрапляють на камеру.

⁷³ Pichel, *Picturing the Western Front*, 26.

⁷⁴ Janina Struk, *Private Pictures: Soldiers' Inside View of War* (London: I.B. Tauris, 2011), 21.

⁷⁵ Pichel, *Picturing the Western Front*, 52.

⁷⁶ Pichel, *Picturing the Western Front*, 69.

⁷⁷ Pichel, *Picturing the Western Front*, 71.

Такі фотографії, на думку Пічель, вирізняють аматорську фотографію на фоні офіційної чи журналістської фотографії, яка навпаки часто зосереджена на репрезентації руйнівних наслідків війни. Авторка називає такі практики аматорського фотографування “*одомашненням фронту*” (domestication of the front lines)⁷⁸. Пічель інтерпретує аматорську військову фотографію як таку, що допомагає військовим дати собі раду в непривітному середовищі фронту, фокусуючись на речах, що нагадують дім: готування та споживання їжі, відпочинок, дозвілля тощо. Якщо цивільна аматорська фотографія здебільшого зображала екстраординарні моменти, такі як весілля чи свята, залишаючи при цьому поза кадром моменти домашньої рутини, то військова фотографія навпаки ставиться до цих моментів як до особливих⁷⁹.

Водночас як демонструє Робін Герстер у своїй статті про австралійську воєнну фотографію у Другій світовій війні, окрім практики примирення з жахливими умовами війни та її “*одомашнення*”, воєнна фотографія також ставала і прямим засобом війни та інструментом насилля проти ворога. На початку цього розділу я вже описав метафоричну та практичну схожість акту фотографування та вбивства, що описана рядом дослідників в теоретичній площині. Герстер, у свою чергу, наводить конкретні приклади того, як фотографія використовувалась для приниження та прояву влади над полоненими японцями, а також як практика іншування та дегуманізації ворога, коли її робили з постановочними сюжетами, включаючи в кадр тіла вбитих солдат Японії⁸⁰. Таким чином, хоча за спостереженнями авторів військові уникали фотографування смерті та болю своїх побратимів, смерть та насильство часто присутні в їх фотографіях, коли вони стосується ворога.

З більш пізніх прикладів застосування фотографії як практики приниження є резонансний випадок під час американського вторгнення в Ірак 2004 року, коли світ побачив фотографії з Абу-Грейб. У в'язниці в Іраці американські військові систематично застосовували тортури по відношенню до полонених, одночасно фіксуючи це на камеру. Яніна Струк наводить свідчення військових, які стверджували що фотографували з метою продукування свідчень про війну⁸¹.

⁷⁸ Pichel, *Picturing the Western Front*, 77.

⁷⁹ Pichel, *Picturing the Western Front*, 79.

⁸⁰ Robin Gerster, “War by Photography: Shooting Japanese in Australia’s Pacific War,” *History of Photography* 40, no. 4 (2016): 432–452, <https://doi.org/10.1080/03087298.2016.1228801>

⁸¹ Struk, *Private Pictures*, 8.

Водночас залученість американських військових в акт насильства в тюрмі Абу-Грейб включає фотографування в ширшу насильницьку дію, а не лише акту фіксування насильства, подібно до журналістської фотографії. Камера в цьому випадку стає одним з інструментів прояву насильства над ворогом, а не лише інструментом документації.

Окрім насильницької функції такої фотографії, військова фотографія часто включає в себе й таку, яка може бути інтерпретована як *“трофейна”*. Елісса Майлендер описує повсякденну фотографію німецьких військових в часи Другої Світової війни в термінах *“фотографії - трофеї”*, або *“фотографії - сувеніри”*. Такими фотографіями військові фіксують свої *“досягнення”* та свідчення перемог. Центральним елементом таких фотографій є вбиті вороги, зруйнована ворожа техніка чи захоплена територія. Іншим центральним концептом в роботі Майлендер є позичений з квірстудій термін *“круїзинг”*, що в гей-спільноті означає пошук чоловіками швидких знайомств в публічних, чи спеціально призначених для цього місцях. Звертаючись до проявів домагання, насильства та домінації в круїзингу, Майлендер експонує цей концепт до його гетеронормативної версії, що проявляє себе в поведінці та фотографіях німецьких військових, які займалися *“круїзингом”* в окупованій нацистами Європі. Приватні камери солдатів направлялись на місцевих жінок, стаючи інструментами їх візуального підкорення. Фотографія, за твердженням авторки, була способом затвердження німецької маскулінності та чоловічої домінації⁸².

Якщо в аналогову епоху такі трофейні фотографії були обмежені своїм матеріальним носієм, то в з появою мережі інтернету циркуляція фотографій набула рівню моментальної загальнодоступності. Карі Анден-Пападопулос пише про кейс сайту nowthatsfuckedup.com, який існував з лютого 2004 року до квітня 2006 року і наповнювався фотографіями, які туди завантажували американські солдати з Іраку та Афганістану. Якщо спочатку це були доволі безвинні фотографії військових, що позують на фоні техніки чи елементи побуту, то з часом на сайті почало з'являтися все більше *“трофейних”* фотографій, що склалися з зображень вбитих ворогів та цивільних. Водночас в коментарях під фотографіями користувачі обговорювали

⁸² Elissa Mailänder, “Cruising Europe in World War II: Epistemological Challenges of German Vernacular Trophy Photography,” *History of Photography* 47, no. 4 (2023): 392, <https://doi.org/10.1080/03087298.2024.2388976>.

вбивства, жартували та сперечалися щодо того, який тип зброї був використаний для вбивства на кадрі⁸³.

Анден-Пападопулос критикує моментальне віднесення подібної практики жорстокої фотографії до простої категорії “військової порнографії”, за якою стоїть патологічний садизм та вуайеризм американських військових. Авторка аргументує свою думку, наголошуючи на більш складній інтерпретації таких практик, за якими вона вбачає симптом програвання травматичного досвіду війни, що з одного боку підтверджує жорстоку реальність війни, а з іншого - допомагає від нього дистанційонуватись⁸⁴. Військові обмінювались та обговорювали фотографії і раніше, проте тільки в епоху інтернету подібна комунікація стала по-перше - моментальною, по-друге — доступною для всіх онлайн. Зрештою, сайт було зачинено в результаті розслідування, яке розпочалось після суспільного резонансу. Авторка стверджує що через подібні жорстокі фотографії військові шукали групи людей, з якими вони мають спільний, на відміну від цивільних, досвід. Таким чином, подібна фотографія виконувала не тільки трофейну роль, але також і була практикою спільнототворення серед військових, що пережили травматичний досвід війни.

Водночас розглядаючи фотографію як практику що складається з виробництва, обміну та циркуляції зображень, важливо усвідомлювати нелінійну динаміку розгортання такої практики. Фотографія як практика насилля може перетворюватись на фотографію як практику викриття цього насильства чи навіть спротиву проти насильства, зі зміною акторів практики без зміни самої фотографії. Яніна Струк пише про дівців польського підпілля, яким в руки потрапляли приватні фотографії німецьких військових, що свідчили про німецькі воєнні злочини. Єжи Томашевський та інші представники підпілля займалися перехопленням листів, що німецькі військові надсилали додому своїм рідним. Інколи в цих листах знаходились приватні фотографії німецьких солдат, які в свою чергу могли слугувати доказами німецьких воєнних злочинів. Після перехоплення фотографій та їх копіювання в секретній лабораторії в Варшаві, дівці підпілля переправляли ці фотографії союзникам для їх подальшого використання в медіа та в якості доказів.⁸⁵ Таким чином приватна фотографія німецьких військових, яку можна інтерпретувати як практику візуальної співприсутності (підтримки зв'язку з

⁸³ Kari Andén-Papadopoulos, “Body Horror on the Internet: US Soldiers Recording the War in Iraq and Afghanistan,” *Media, War & Conflict* 2, no. 3 (2009): 926, <https://doi.org/10.1177/0163443709344040>.

⁸⁴ Andén-Papadopoulos, “Body Horror on the Internet,” 922.

⁸⁵ Struk, *Private Pictures*, 78.

рідними на відстані через обмін фотографіями), була також практикою супротиву та викриттям насильства при потраплянні в руки іншим акторам, що взаємодіяли з фотографією.

Струк також описує проєкт *“Breaking the Silence”*, що складався з приватних фотографій солдат ізраїльської армії. Колишні військові анонімно надавали свої фотографії для свідчення щодо практик окупації палестинських територій⁸⁶. Це також демонструє, що я значення фотографії не є стабільним та наголошує на важливості її розгляду насамперед як практики, а не репрезентації. Під час служби в армії фотографії, що пізніше потрапили в проєкт *“Breaking the Silence”*, були результатом практик повсякденного фотографування, структурування воєнного досвіду та формування пам’яті про службу. Вони несли приватну чи колективну комунікативну функцію з співслужбовцями чи близькими. Водночас після демобілізації та долучення ветеранів до проєкту *“Breaking the Silence”*, ці фотографії стали свідченням внутрішнього супротиву та інструментом політичної критики.

Це ще раз проблематизує систематизацію фронтової фотографії як такої. Одна і та ж сама фотографія може бути як і приватним артефактом, так і засобом насильства, комунікації, свідчення, супротиву, судовим свідченням, об’єктом мистецтва тощо. Історичний аналіз солдатської фотографії вимагає насамперед не просто її візуальне прочитання, а ретельну реконструкцію того ким, як, в якій ситуації і для кого була зроблена фотографія, та які практики взаємодії з фотографією супроводжували її подальше існування та циркуляцію.

В попередньому розділі я розглянув основні теоретичні роботи про мобільну фотографію. Її особливістю є естетика банальності та тяжіння до тривіальних речей повсякденного життя. В постійній легкій доступності мобільної камери, все і всюди в нашому повсякденному житті може бути і часто стає сфотографованим. Це розмиває винятковість фотографічного моменту, роблячи фотографію всюдисущою та надмірною. Але як така тривіальна та банальна фотографія працює в надзвичайно небанальних умовах воєнних дій? Тут важливо розглянути роботу Рейчел Вудвард і Нейла Дженкінгса, які задаються таким питанням і проводять 16 глибинних інтерв’ю з британськими військовими, щоб зрозуміти що робить солдатську фотографію особливою⁸⁷.

⁸⁶ Struk, *Private Pictures*, 131.

⁸⁷ Woodward and Jenkins, “Soldiers’ Photographic Representations of Participation in Armed Conflict,” 2.

Дослідники демонструють, що загалом військова аматорська фотографія є схожою на всі інші аматорські фотографії і складається з фотографій друзів, подорожей, важливих подій, побуту тощо. З іншого боку, такі “звичайні” фотографії продукуються в дуже специфічному армійському контексті, де легітимізоване насильство. Таким чином, звичайні знімки неважливих, на перший погляд, моментів життя є водночас фіксацією життя, що організовується навколо підготовки до насильства, потерпання від нього, участі в насильстві чи пам’яті про насильство. Тут, як і Пічель, автори вказують як фотографія стає практикою структурування свого воєнного досвіду — в тому числі переходу від статусу цивільного до статусу військового, що часто супроводжується продукуванням фотографій в формі та їх поширення серед друзів та близьких⁸⁸.

Автори пов’язують “*фотографії-трофеї*” військових не з окремим, властивим військовим феноменом, а з загальною практикою підтвердження події чи присутності за рахунок фотографії, але у випадку з військовими — в умовах насильства. Ми всі продукуємо те, що Ролан Барт називає “*сертифікатом присутності*”, коли це фіксація власного успіху, досягнень, належності до певної події тощо⁸⁹. У випадку з військовими, такі події часто, але не завжди, пов’язані з насильством. Часто це фотографії, що радше нагадують туристичні: позування біля руїн, техніки, фотографії краєвидів чи важливих місць⁹⁰. Такі фотографії постають в якості доказу присутності в події, дотичності до неї, власної сміливості.

Поширеними мотиваціями практик фотографування стають комунікація, а також робота з пам’яттю. Рейчел Вудвард і Нейла Дженкінгс описують як фотографії стають інструментом пояснення цивільним друзям та родині свого військового досвіду. Так само, практика фотографії часто полягає у бажанні зафіксувати досвід для його майбутнього пам’ятання⁹¹. Це впливає на практики фотографування, де негативні переживання та досвіди, такі як страх, смерть та втрати лишаються поза кадром.

⁸⁸ Woodward and Jenkins, “Soldiers’ Photographic Representations of Participation in Armed Conflict,” 6.

⁸⁹ Woodward and Jenkins, “Soldiers’ Photographic Representations of Participation in Armed Conflict,” 9.

⁹⁰ Woodward and Jenkins, “Soldiers’ Photographic Representations of Participation in Armed Conflict,” 8.

⁹¹ Woodward and Jenkins, “Soldiers’ Photographic Representations of Participation in Armed Conflict,” 7.

Загалом дослідження солдатських практик фотографії наголошують на важливості уникнення зведення такої фотографії до її репрезентативної ролі як документування війни, а радше розгляд її як комплексних практик комунікації, структурування воєнного досвіду, пам'ятання чи навпаки витіснення досвіду та забування. Аматорська фотографія військових може слугувати *“одомашненням фронту”*, перетворюючи простір насильства на простір дружби, зв'язку з рідними, дозвілля та простих побутових речей. Водночас, така фотографія може відігравати роль трофею, інструменту війни чи навіть бути засобом здійснення насильства над ворогом. Військові на фронті фотографують, тому що сама фотографія стає засобом їх взаємодії з військовим досвідом: переходу зі статусу цивільної людини в статус військового, участі в подіях війни, доказом власних чи колективних воєнних досягнень тощо. В інших контекстах, під час подальшого життя таких фотографій, вони можуть ставати свідченням, музейним артефактом чи навіть матеріалом для суду після завершення конфлікту.

І все ж попри великий масив таких фотографій, їх систематизоване архівування залишається досить фрагментарним. Пишучи цю роботу в умовах воєнного стану, та як його результат — обмеженої мобільності, я звернувся до пошуку онлайн архівів. Я знайшов великий масив фотографій воєнного часу в онлайн архіві Імперського військового музею. Значна частина з них має характерні ознаки повсякденної фотографії — такої, що фіксує не стільки офіційні події, авіашоу чи церемонії нагородження, а і моменти повсякденного життя військових на лінії фронту або в тилу - включно з груповими дружніми портретами та фотографіями дозвілля. Точне атрибутування фотографій з огляду на їх *“повсякденність”* є проблематичним через структуру архіву, яка не передбачає (і не має на меті) розрізнення фотографій на такі, що створені в межах офіційних військових інституційних практик, і випадковими фотографіями, що створені військовими в моментах їх повсякденного життя. Це відображає методологічне обмеження традиційних архівів, які не завжди мають на меті фіксування контексту виробництва зображень, що потребує додаткової роботи з джерелами для реконструкцій цих історичних контекстів. Це може ускладнювати аналіз повсякденної фотографії як практики. Схоже обмеження в пошуці та ідентифікації повсякденних фронтових фотографій я відчув при перегляді Національних архівів США, Бундесархіву, та архівів бібліотеки Конгресу.

В Україні проєкт Ukrainian Warchive став спробою створення єдиного архіву фотографічних свідчень війни Росії проти України. Творці архіву задумали його як

інтерактивну онлайн-платформу, що збирає, зберігає та презентує світлини фотографів, що документують повномасштабне вторгнення Росії в Україну. Фокус на професійних фотографах, журналістах та митцях, які художньо осмислюють реальність війни за допомогою фотографії, оминає своєю увагою величезний масив фотографій, що щодня продукуються самими військовими на власні смартфони.

Водночас в епоху соціальних мереж і особливо Instagram, саме вони також стають цифровими архівами повсякденного життя. Як продемонструвала Пічель, основною формою впорядкування воєнної аматорської фотографії, ставали фотоальбоми, що були невід'ємною частиною аматорської фотографії загалом. У своїй статті *“War and digital memory: how digital memory shape history”*, Катерина Яковленко пише, що особисті онлайн сторінки *“у певному сенсі є аналогом сімейних фотоальбомів у нашу цифрову епоху”*⁹². На користь такого твердження Яковленко пише, що подібно до альбомів, автори особистих сторінок можуть впорядковувати та редагувати свої матеріали таким чином, яким вони хочуть їх демонструвати світу. Це, як стверджує авторка, постає викликом перед істориками та антропологами, враховуючи дуальну природу таких онлайн інструментів, які з одного боку *“дають змогу розвінчати міфи, пов’язані з певними поняттями, а з іншого — створюють альтернативну історію, яка часто мало має спільного з реальністю”*⁹³.

Яковленко аналізує такі фотографії українських військових, які вони викладають на приватні Instagram сторінки, демонструючи як простір соціальних мереж стає місцем цифрової пам’яті війни. Авторка спостерігає, як військові майже не відтворюють пафосний героїчний наратив військової служби, що зустрічається в репрезентаціях війни в медіа, а натомість здебільшого складається з гумору, іронії, дружби, тварин, побуту та абсурду фронтового життя. Подібно до дослідників фотографічних практик попередніх війн, Яковленко також підходить до спостереження про те, як фотографії військових рідко фокусуються на моментах ненависті чи агресії. *“У цьому сенсі солдати перетворили соціальну мережу Instagram на голос, що надає війні людського обличчя, — голос солдата, здатного кохати й співчувати, а також витримувати випробування,”* — пише Яковленко⁹⁴. Найважливішим висновком авторки є аргумент про те, що журналістські фотографії війни часто стають суто ілюстрацією до новин, як от фотографії руйнувань, перемог чи поразок, болю чи героїзму. Натомість фотографії військових пов’язані з

⁹² Kateryna Iakovlenko, “War and Digital Memory: How Digital Media Shape History,” Eurozine, January 18, 2018, 1.

⁹³ Iakovlenko, “War and Digital Memory,” 1.

⁹⁴ Iakovlenko, “War and Digital Memory,” 7.

особистим досвідом, власними емоціями та пам'яттю⁹⁵. Це ще раз наголошує на важливості контекстуального аналізу солдатської фотографії в якості джерела.

Таким чином, корпус досліджень та джерел фронтової аматорської фотографії демонструє, що практики фотографування військовими на фронті не можуть бути зведені тільки до практики репрезентації війни. Натомість, фотографія є частиною повсякденного воєнного досвіду, що активно його формує та структурує, діє як інструмент конструювання пам'яті, формування власної військової ідентичності, засвідчення участі в подіях та належність до військової спільноти, але також фотографія може бути прямим інструментом війни, засобом здійснення символічного чи прямого насильства. Аналіз фотографії військових потребує зміщення фокусу з фотографії як зображення до того, як фотографія функціонує як практика: які цілі, мотивації, бажання чи обмеження її формують. Література, яку я оглянув в цьому розділі встановлює важливу теоретичну та історичну рамку для мого дослідження, водночас, дозволяє прослідкувати прогалини в існуючому корпусі робіт. Насамперед ці прогалини стосуються мобільної фотографії як практики, цифрову архівацію та циркуляцію. Залишається питання того, коли, як і чому військові роблять фотографії на свої телефони і навпаки — що вони уникають фотографувати, або ж фотографують і уникають поширювати онлайн. Розглядаючи мобільну фотографію як практику виробництва, впорядкування, архівування та передачі фронтового досвіду, я пропоную змістити фокус до практик фотографії як до повсякденних рішень, взаємодій та обмежень.

⁹⁵ Iakovlenko, "War and Digital Memory," 7.

1.3. Дизайн дослідження та методологія.

Продовжуючи логіку, яка прослідковується в корпусі існуючих робіт, які я оглянув в двох попередніх підрозділах, у своєму дослідженні я звертаюся до мобільної фотографії українських військових як до практики, що не лише відображає їх повсякденний досвід війни, але й активно його формує, структурує та медіює. Спираючись на підхід, що поєднує візуальний та контекстуальний аналіз зображень, джерельною базою мого дослідження є мобільні фотографії з телефонів українських військових, які проходили чи продовжують проходити службу в армії в період повномасштабного вторгнення Російської Федерації в Україну, що триває з лютого 2022 року, а також записані з ними інтерв'ю, які надають контекст створення, зберігання та обміну фотографіями, а також їх осмислення авторами.

Емпіричною основою дослідження стала серія напівструктурованих інтерв'ю з військовими, та мобільні фотографії, надані самими респондентами. Всього я встановив контакт з 17 чоловіками та 3 жінками. Мені вдалося провести 6 інтерв'ю. Я пов'язую таку диспропорцію з особливостями поля дослідження: більшість потенційних респондентів, з якими я вийшов на контакт є діючими військовими та перебувають в зоні активних бойових дій. Це суттєво обмежує технічні можливості та часові ресурси, необхідні для проведення інтерв'ю.

Серед військових, з якими мені вдалося провести інтерв'ю, усі є чоловіками. Не зважаючи на присутність жінок-військовослужбовиць серед респондентів першого контакту, мені не вдалося провести з ними фінальні інтерв'ю та збір матеріалів. Як дослідник я усвідомлюю обмеженість такої кінцевої вибірки, що демонструє загальні гендерні обмеження репрезентації знання з поля. Відтак, я пропоную розглянути мою роботу як таку, що відображає передусім чоловічий досвід практик мобільної фотографії на війні та наголошую на тому, що для більш цілісного розуміння мобільної фотографії як практики, важливим є також проведення в подальшому дослідження, що включатиме в себе жіночі досвіди.

Серед шістьох респондентів, один на момент інтерв'ю був вже звільнений з військової служби після перебування на бойовій посаді, три респонденти виконують службу в тилу, решта - двоє респондентів на момент мого дослідження виконують активну бойову службу на лінії фронту. Я свідомо не обмежувався звуженням вибірки для того, щоб уникнути зведення варіативних практик повсякденної воєнної фотографії в окреслену мною вибірку. Мотивацією такого

рішення, серед іншого, було подивитись чи ступінь залучення в бойові дії впливає на практики фотографування, а також чи ретроспективна оповідь про свою попередню службу змінює відношення до таких практик та їх зв'язку з пам'яттю в порівнянні з респондентами що оповідають про свої теперішні досвіди служби в війську.

Формати проведення інтерв'ю були адаптовані під технічні та часові ресурси респондентів. Одне інтерв'ю було проведено в форматі асинхронного обміну голосовими повідомленнями за допомогою онлайн месенджера. Два інтерв'ю – в форматі Zoom – відеоконференції. Одне – засобом телефонного зв'язку. Ще два інтерв'ю було проведено під час особистої зустрічі. Така варіативність була вимушеною через специфіку комунікації, що залежить від місця та виду військової служби респондента. Сучасні засоби зв'язку надають достатні можливості для дистанційних етнографічних досліджень в умовах просторової недоступності до поля, як продемонстрували, серед інших, такі дослідники як Тіна Полек, Євген Лисенко, Олексій Москаленко, Денис Султангалієв, і Любов Галан в своєму дослідженні для ГО «Принцип». Автори звертаються до методів дистанційної мобільної етнографії в своїй роботі з ветеранами та вказують на перевагу такого підходу в умовах, коли доступ дослідника до спільноти є обмеженим. Обираючи традиційні підходи до проведення інтерв'ю в умовах просторових, часових та технічних обмежень з якими я зіштовхнувся, працюючи над своїм дослідженням під час активної війни, мені довелося б виключити низку цінних для роботи досвідів респондентів. Сучасні технології дистанційного зв'язку та існуючий корпус напрацювань дослідників в методах дистанційної етнографії дозволяє зробити дослідження більш інклюзивним, торкаючись перспектив тих досвідів, доступ до яких традиційно був обмежений і дозволяючи зазирнути навіть в життя людей, які залучені в активні бойові дії на фронті.

Окрім інтерв'ю, усі 6 респондентів поділилися зі мною власними фотографіями, які вони робили на телефон. Загальний корпус таких зображень склав 540 фотографій, що стало візуальною основою джерельної бази дослідження. Перед передачею фотографій, респонденти були проінформовані про безпекову чутливість матеріалів та заохочені не ділитися фотографіями та іншою інформацією, що може поставити під загрозу їх самих, або оточуючих. Передача та збереження фотографій здійснювалось через сервіс, захищений наскрізним шифруванням. Всі персональні дані при цьому, включно з іменами, місцями служби, та обличчями людей на фотографіях були анонімізовані. Такий ретельний підхід до безпеки інформації був

важливий через можливу її чутливість в умовах активної фази війни та специфіки служби респондентів. В додатки до цього дослідження включені окремі фотографії, які безпосередньо згадуються в тексті роботи і на включення яких респонденти надали окрему згоду. Решта фотографій зберігається на захищеному хмарному середовищі.

Методологічно в своєму дослідженні я поєднував якісний аналіз отриманих візуальних джерел та проведення та аналіз напівструктурованих інтерв'ю. Адаптуючи траєкторії розмови під конкретного респондента, я будував більшість інтев'ю навколо чотирьох тематичних блоків: (1) мобільна фотографія як щоденна практика, (2) фотографія і комунікація, (3) фотографія і пам'ять, (4) дисципліна фотографії у війську. Розглядаючи фотографію, як практику, що включає в себе складну багатовимірну структуру взаємозв'язків авторів фотографії, глядачів, технологій та інших матеріальних та нематеріальних елементів, я спираюсь на акторно-мережеву теорію Бруно Латура в процесі побудови та аналізу інтерв'ю⁹⁶.

В першому блоці (мобільна фотографія як щоденна практика), фокусом моїх запитань є процес виробництва мобільної фотографії військовими. Через питання що, коли та за яких обставин респонденти фотографують на свій телефон, я намагаюсь окреслити закономірності того, що респонденти наділяють вартісним для фотографування (value attribution), як респонденти пояснюють свій вибір фотографування, коли практика фотографування є більш спонтанною чи рефлексивною дією, та як практики фотографування пов'язані з ритмами та обмеженнями військової служби. Важливою частиною цього блоку є також питання виробництва невидимості - що респонденти свідомо уникають фотографувати. Задаючи питання про те, що залишається неспфотографованим, я розглядаю невидимість як результат дії людських та нелюдських агентів.

В другому блоці (фотографія і комунікація) я переходжу до процесів, що стаються з фотографіями після їх виробництва, і фокусуюсь на їх використанні в якості комунікативного інструменту. Відштовхуючись від концепції інтимної візуальної співприсутності (intimate visual co-presence) Мідзуко Іто,⁹⁷ та її неформального, практичного та керованого вимірів, що виділив Ервін Чарльз Кабалькінто в своєму розвитку концепції Іто⁹⁸, я намагаюсь дізнатися як та яким чином воєнна мобільна

⁹⁶ Bruno Latour, *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory* (Oxford: Oxford University Press, 2005).

⁹⁷ Ito, "Intimate Visual Co-Presence."

⁹⁸ Cabalquinto, "'They Could Picture Me, or I Could Picture Them'."

фотографія функціонує як засіб підтримання соціальних зв'язків на відстані. Так само як з невидимістю в першому блоці, тут я також звертаю увагу на те, яка фотографія навпаки не стає інструментом комунікації та чому це відбувається. Пошуком закономірностей в селективності комунікацій за допомогою фотографії, я прагну описати те, як самі військові визначають видимість фотографічної репрезентацію власних досвідів війни.

В третьому блоці (мобільна фотографія і пам'ять) я відштовхуюсь від студій пам'яті і намагаюсь зрозуміти як мобільна фотографія функціонує в якості формування пам'яті про воєнні досвіди. В цій частині моєю метою є зрозуміти як респонденти мислять власні фотографії в якості свідчень, спогадів, архіву, чи місць пам'яті. Водночас, я знову торкаюся обмежень фотографування в цьому блоці для кращого розуміння того, які є обмеження фотографії в якості інструменту пам'ятання за свідченнями респондентів. Цей блок інтерв'ю також направлений на те, щоб поміркувати про майбутній статус таких фотографій в якості історичних джерел. Насамперед, мене цікавить те, як самі респонденти міркують про майбутнє своїх фотографій і їх потенційну історичну та документальну цінність.

В останньому, четвертому блоці, я аналізую обмеження продукування, зберігання та поширення фотографій, що зумовлені умовами військової служби. Якщо в попередніх питаннях я фокусувався на фотографічній практиці як індивідуальній практиці, то в цьому блоці моєю метою є дослідити як мобільна фотографія функціонує у війську в якості регульованої діяльності, що підпорядковується, обмежується, чи навпаки заохочується армійськими інструкціями чи негласними правилами, що існують у війську.

Інтерв'ю, записані в аудіоформаті, були транскрибовані в текст, після чого я здійснив їх аналіз за допомогою змішаного методу кодування, поєднуючи індуктивний та дедуктивний підходи. Частину кодів я сформулював з вже напрацьованої теоретичної рамки, яку я окреслив в даній роботі. Інша частина виникла безпосередньо з матеріалу, який я отримав від респондентів. Для організації та аналізу даних я використовував програмне забезпечення MAXQDA, систематизуючи текстові і візуальні матеріали в одній аналітичній системі.

В цьому дослідженні я свідомо обираю розглядати отримані фотографії не як ілюстрації до інтерв'ю, а як рівноправні джерела. Я аналізую фотографії у зв'язку з наративами респондентів, але також автономно, кодуючи отримані матеріали на

предмет того, що саме зображено на фотографіях, якими респонденти вирішили поділитися зі мною в рамках дослідження. Таким чином, дизайн дослідження побудований навколо мети поєднання візуального аналізу та контекстуального опису практик мобільної фотографії на лінії фронту як щоденної, ситуативної, регульованої, комунікаційної та мнемонічної дії, що вбудована в військове повсякдення. Обмеження вибірки, що зумовлена нерівномірністю доступу до респондентів, які знаходяться в місцях активних бойових дій та гендерний розбіг вимагають обережності у формулюванні узагальнень та підкреслюють необхідність подальших досліджень у цьому напрямку.

Моєю метою є з'ясувати, чи вносить мобільна фотографія окрім кількісно більшої кількості продукованих фронтових знімків до якісно інакших чи нових практик фотографії, де під практиками фотографіями я маю на увазі як і створення так і уникнення створення зображень, дії з зображеннями після їх виробництва, та інші способи поведінки та ставлення до фотографії.

РОЗДІЛ 2. Повсякденні практики мобільної фотографії українських військових

До акторів практик фотографування війни відносяться як людські, так і не людські агенти. Фотографічний ландшафт війни формується з різноманітних режимів бачення, технологій, мотивацій, обмежень та функцій. Фокусуючись в своєму дослідженні на військових, які проходять службу на фронті російсько-української війни в момент написання цієї роботи (в 2026 році), я водночас спираюсь на акторно-мережеву теорію Бруно Латура і розглядаю фронтові практики фотографії як складний перетин дій великої кількості акторів.⁹⁹ Моєю метою є виділення тенденцій того, що фотографується, з якою метою, але також і того, що не потрапляє на фотографію і контекстуалізація цих процесів.

В складному фотографічному комплексі війни саме практики військових становлять особливий інтерес в рамках мого дослідження, оскільки на відміну від професійних фотографів, аматорські фотографічні практики військових є частиною практик повсякденного життя, що сформоване участю в бойових діях як в просторі легітимізованого насильства. Водночас помилковим буде розглядати військових як гомогенну групи, яка продукує фотографію. Як продемонстрували свідчення респондентів, практики фотографії залежать від великої кількості чинників, в тому числі від конкретних умов військової служби респондента.

З метою контекстуалізації мотивацій та функцій практик військової мобільної фотографії, цю частину дослідження я засновую на розмовах з військовими, які є представниками різних військових професій та різного рівня залучення в активні бойові дії, а також на аналізі фотографій, якими вони зголосились зі мною поділитися. Важливим є не тільки фотографія як практика, але і дієвець цієї практики: в яких умовах перебуває конкретний військовий, з якими обмеженнями він зустрічається, як обирає, що має бути сфотографоване чи навпаки фотографування чого уникає. Таким чином, мене цікавить не тільки, що фотографують учасники даного дослідження, а і з якою метою вони це роблять та як вони взаємодіють зі своїми фотографіями в подальшому.

Важливо розуміти, що мобільна фотографія військових є гетерогенною практикою, що залежить не тільки від відношення до фотографії, та пов'язаних з нею звичок

⁹⁹ Beatriz Pichel, *Picturing the Western Front: Photography, Practices and Experiences in First World War France*(Manchester: Manchester University Press, 2021), 9.

конкретного автора зображень, а і від умов військової служби, її ритму, обмежень чи можливостей. Саме тому, відсилаючи до Беатріс Пічель, при розгляді мобільної фотографії як практики, слід розглядати її не тільки як продукування видимості, але і невидимості також¹⁰⁰. Важливо не тільки те, що і чому фотографується, а і що і чому не стає фотографією. Відмова, уникнення чи неможливість фотографування є такою ж повноцінною частиною інкорпорації фотографії у повсякденне життя, як і саме фотографування. Окрім того, що аматорська фронтова фотографія не є гомогенною практикою, вона також є не сталою практикою, що має властивість змінюватись з часом в залежності з великою кількістю людських і нелюдських чинників.

Наприклад, YD2402, старший лейтенант, доєднався до армії на тилу логістичну посаду, після чого згодом перевівся на напівбойову позицію на фронті. Він описує, як зміна характеру військової служби вплинула на його практику фотографії:

“Більшість часу служба походила в тилу, але потім почалися виїзди в зону виконання. [...] Ну і це десь відбулося, напевно, на фотографіях, на характері фотографій. [...] коли ти в тилу, ти можеш більше діставати телефон там і фоткати, а коли ти вже десь ближче, то такої можливості часто немає...”¹⁰¹

Окрім фотографій, що залишаються нереалізованими через відмову и неможливість зйомки, практики фронтової фотографії також існують в напрузі між бажанням сфотографувати та неможливістю цієї дії, а також в численних взаємодіях з фотографією, в яких її видаляють, переглядають, сортують, упорядковують, діляться з іншим чи навпаки приховують. З позиції розгляду такої фронтової фотографії як джерела знання про війну, важлива їх контекстуалізація і з огляду на те, що фотографії що виглядають схожими, не обов’язково є такими з точки зору фотографії як практики - вони можуть бути створені для різних цілей та мати різний ефект¹⁰².

Цю частину свого дослідження я будую навколо трьох взаємопов’язаних питань. Спочатку я розгляну те, що військові здебільшого фотографують чи не фотографують на фронті, а також які мотивації, функції чи обмеження стоять за

¹⁰⁰ Pichel, *Picturing the Western Front*.

¹⁰¹ Інтерв’ю з YD2402 (чоловік, інформація про вік прихована), інтерв’ю автора, 16 квітня 2026 року, додаток 2.3.

¹⁰² Annebella Pollen, “‘There Is Nothing Less Spectacular than a Pestilence’: Picturing the Pandemic in Mass Observation’s COVID-19 Collections,” *History of the Human Sciences* 36, no. 2 (2023): 92, <https://doi.org/10.1177/09526951221134002>.

вибором фотографувати чи не фотографувати. В другій частині я аналізуватиму те, як практики фотографування пов'язані з формуванням пам'яті про війну: як мобільні фотографії стають особистими чи колективними архівами та як змінюються практики взаємодії з фотографіями з часом. В останній частині я намагаюсь довести чому мобільну фронтову фотографію варто розглядати насамперед як емоційну практику, що формується через гумор, тривогу, страх, прив'язанність, нудьгу, цікавість, радість та інші емоційні стани, що можуть не бути очевидними в традиційних формах репрезентації війни.

2.1. Що і чому військові (не) фотографують?

2.1.1. (Авто)-портрет

“Коли Одиссей повертається на Ітаку, його впізнає старий чоловік. І лише тоді людина розуміє, що я все ще належу тій людині, котра колись пішла. І я, наприклад, себе просто, мені здається, не дуже впізнаю, коли я в формі.”

— слова військовослужбовця ОВ0305 з інтерв'ю¹⁰³.

На одній зі світлин з телефону ММ2502 він фотографує себе в дзеркалі¹⁰⁴. Чоловік одягнений у військову форму, а його обличчя закрито балаклавою. Фотографія зроблена перед круглим дзеркалом на тлі стіни у приміщенні і не містить додаткових деталей в кадрі, які могли б надати більше інформації про місце створення цього зображення. Приналежність військового до української армії видає невеликий жовто-блакитний браслет, який одягнений на його правій руці, якою він тримає смартфон. Ця фотографія візуально дублює звичайні, поширені канони selfie-фотографій інтернет-культури — фотографування самого себе на мобільний телефон у дзеркалі.

Погляд військового направлений на екран смартфона, який він тримає майже на рівні свого обличчя. Ми бачимо цей кадр точно таким, яким його бачив сам ММ2502 в момент продукування цієї фотографічної саморепрезентації. Під саморепрезентацією мається на увазі спосіб, у який ми обираємо і використовуємо знаки для надання власному образу значення та демонстрації їх іншому¹⁰⁵. Цей автопортрет не є класичним, героїчним військовим портретом в момент бою чи демонструванням урочистої пози зі зброєю, що характерно для “іконічних”

¹⁰³ Інтерв'ю з ОВ0305 (чоловік, 33 роки), інтерв'ю автора, 3 травня 2026 року, додаток 2.6.

¹⁰⁴ Дзеркальне селфі військового у спорядженні, фото з особистого архіву респондента ММ2502, надане автору, додаток 1.1.

¹⁰⁵ Tiidenberg, Selfies, 28.

фотографій війни. Водночас поверх форми військовий екіпірований у бронезилет та підвіси. Спереду у нього закріплена рація, а на його руках налокітники. Він позує з жестом, що додає фотографії неформальності і що скоріш виглядає як фотографія, зроблена для друзів, приватної переписки чи публікації в соцмережах. Замість класичного образу військового героя, на фотографії я бачу військового, що демонструє візуальні коди, типові для глобальної інтернет-культури.

Дослідники, що розглядають мобільні селфі як нову ітерацію більш ранніх фотографічних автопортретів, скоріш скажуть що в контексті війни такий спосіб фотографування самого себе не є новим. З моменту появи перших фотоапаратів, люди використовували їх для фотографування самих себе. Це спостерігається і серед фотографій військових в Першій та Другій світових війнах. Частина дослідників йдуть далі і простежують історичну тяглість селфі до дофотографічних візуальних форм репрезентації, таких як живопис чи малюнок¹⁰⁶. Альтернативною точкою зору, як вказує Катрін Тіденберг, є розгляд селфі як якісно нового феномену, унікальною особливістю якого є його існування в мережевих інфраструктурах: з цієї точки зору люди роблять селфі насамперед щоб ділитися ними з іншими онлайн¹⁰⁷. Це прослідковується і в відповідях респондентів мого дослідження. Наприклад, пілот дрона-бомбардувальника YS2502 активно публікує фотографії себе онлайн. Такі знімки він робить регулярно, зокрема коли про це просить його дівчина¹⁰⁸. Інший респондент, DS0104, також розповідає про те, як він фотографує себе для підтримки зв'язку, структурування і розділення свого військового побуту з іншими на відстані:

*"[...] сходяв, підстригся чи там щось. Скинув "вон, глянь, яка в мене зачіска"..."*¹⁰⁹

Смартфон надав унікальну можливість кожному в будь-який момент виступати одночасно автором фотографії, моделлю, а також першим глядачем своєї ж фотографії. Ще більш важливо те, що з'явилася можливість моментальної взаємодії з фотографією, її редагування чи поширення онлайн у випадку доступу до мережі інтернет. Тіденберг пропонує розглядати такі фотографії не як просто новий медіум саморепрезентації чи як одиницю інтернет комунікації, а як конфігурацію,

¹⁰⁶ Tiidenberg, Selfies, 25.

¹⁰⁷ Tiidenberg, Selfies, 25.

¹⁰⁸ Інтерв'ю з YS2502 (чоловік, інформація про вік прихована), інтерв'ю автора, 18 квітня 2026 року, додаток 2.4.

¹⁰⁹ Інтерв'ю з DS0104 (чоловік, 27 років), інтерв'ю автора, 1 квітня 2026 року, додаток 2.1.

що поєднує три ключові риси: фотографічну, візуально-самовиражальну та мережеву¹¹⁰. Тобто, щоб віднести певний візуальний об'єкт до селфі, на думку Тіденбер, він має бути фотографією, сприйматися як саморепрезентація та мати технічну можливість легкого поширення онлайн¹¹¹. Остання характеристика вказує на те, що фотографія не обов'язково має циркулювати онлайн для того, аби бути селфі. Ми часто робимо фотографії себе на телефон, але лишаємо їх в своєму приватному архіві. Водночас саме технологічний потенціал мобільного автопортрета до моментального поширення онлайн складає особливість селфі як сучасної форми фотографічної саморепрезентації, що відрізняє її від більш традиційних форм створення зображення себе. В цьому вирізненні селфі від традиційних автопортретів, Тіденберг пропонує аналізувати селфі насамперед як практику, що формується з взаємодії, що відбувається з фотографією: як її знімають, редагують, поширюють, коментують, використовують для спілкування чи отримання соціального визнання¹¹².

Якщо розглядати селфі MM2502 як суто візуальне джерело (до розмови з респондентом), зображення залишає дуже багато питань: хто цей чоловік? Що ми можемо дізнатись про нього, окрім того що це український військовий? Можливо, ця фотографія зроблена після доєднання до війська і фіксує момент трансформації з цивільної людини в статус військового? А можливо, ця фотографія зроблена перед бойовим виходом? Зрозуміло те, що MM2502 демонструє себе таким, яким він хотів, щоб його побачили на знімку. Зіштовкнувшись з браком даних, я як дослідник намагався заповнити ці прогалини через культурний контекст війни. Дивлячись на цей знімок, я інтерпретував його як такий, на якому MM2502 доклав зусилля, щоб обмежити кількість персональної інформації, включно з навмисним приховуванням свого обличчя. Існує величезна кількість автопортретів, що продукується військовими, які є дуже схожими на цей приклад: військові масово фотографують себе, як індивідуально, так і колективно (групові селфі), і часто анонімізують свою ідентичність при поширенні подібних знімків онлайн. В цьому сенсі селфі MM2502 не є унікальною фотографією. На перший погляд, знімок видається прикладом візуального шифрування, де типовий феномен інтернет культури (селфі) в умовах війни перекладається на практики фронтової фотографії з її особливостями та обмеженнями. Велику кількість таких знімків надіслав мені і інший респондент — пілот дрона-бомбардувальника YS2502. На одній з

¹¹⁰ Tiidenberg, *Selfies*, 26.

¹¹¹ Tiidenberg, *Selfies*, 26.

¹¹² Tiidenberg, *Selfies*, 49.

фотографій, чоловік фотографує себе на фронтальну камеру смартфона¹¹³. Так само як і в селфі в дзеркалі, YS2502 має повний контроль над виробництвом власної репрезентації. Як і в попередньому прикладі, військова форма є домінуючим знаком на фотографії, закриваючи обличчя та особисті риси людини: належність до війська та участь у війні тут постають основним означувальним елементом репрезентації, фізично перекриваючи індивідуальні риси військового.

Практики візуального шифрування та приховування індивідуальних рис стали характерною особливістю селфі та портретів військових, що прослідковується і в їх ремедіатизації та мистецькому осмисленні. Українська художниця Леся Хоменко в своїй серії живопису *“Неідентифіковані фігури”* (від 2022 – дотепер) працює з фотографіями військових, переписуючи їх на великі полотна та зберігаючи форми анонімізації, притаманні цим знімкам:

“[...] будь-яке зображення – обличчя, деталі форми, навіть фон – стають потенційно небезпечним. У цьому контексті фотографія втрачає нейтральність і наближається до статусу зброї. Це змушує художницю змінити метод роботи. Вона починає використовувати селфі військових – зображення, які вони попередньо цензурують: розмивають обличчя, зафарбовують деталі або накладають піксельні сітки.” — пише кураторка і дослідниця Іванна Берчак¹¹⁴.

Така самоанонімізація характерна для комбатанських автопортретів насамперед з безпекової точки зору — в час, коли фотографія може бути миттєво поширена і так само миттєво використана як джерело інформації ворогом. 17 грудня 2018 року, Генштаб ЗСУ провів брифінг на тему “Першочергові заходи з кібернетичної безпеки, які проводяться в Збройних Силах України”, на якому була згадана і небезпека селфі: *“Є серйозна шкода від фото військовослужбовця, який фіксує себе на місцевості. Зібравши декілька фото з цієї місцевості і прочитавши в коментарях що пишуть, можна зробити повну картину того, що там відбувається”*¹¹⁵. А 8 липня 2025 року, Донецька обласна прокуратура повідомила про визнання винною

¹¹³ Селфі військового у спорядженні, фото з особистого архіву респондента YS2502, надане автору, додаток 1.2.

¹¹⁴ “«Фундаментально невизначений стан»: як ми бачимо війну сьогодні,” Culture.pl, 2024, <https://culture.pl/ua/stattia/fundamentalno-nevyznachenyy-stand-yak-my-bachymo-viynu-sohodni>.

¹¹⁵ “Генштаб попереджає військових про небезпеку селфі і месенджерів в ООС,” Укрінформ, 17 грудня 2018, <https://www.ukrinform.ua/rubric-ato/2602882-genstab-poperedzae-vijskovih-pro-nebezpeku-selfi-i-mesendzeriv-v-oos.html>.

жительку Бахмута, що фотографувала місця дислокації ЗСУ в своєму місті і передавала знімки центральному апарату ФСБ Російської Федерації. Щоб не привертати зайву увагу, жінка тримала телефон перед собою, роблячи вигляд що вона знімає селфі, при цьому включаючи в кадр необхідні їй деталі дислокацій українських військових¹¹⁶. Цей приклад демонструє як така банальна фотографічна форма як селфі, стає інструментом ведення війни та джерелом загрози у відповідному небанальному та екстремальному контексті. Її мережевий потенціал перетворюється в потенціал зброї в умовах війни.

Водночас розмова безпосередньо з респондентами оголює і побутовий вимір такого самоприховування, що демонструє вразливість зовнішньої семіотичної інтерпретації фотографії. За словами ММ2502, чоловік не мав наміру анонімізувати себе на цій фотографії — балаклаву він одягнув банально через холод, а фотографія була зроблена на пам'ять одразу після повернення з тренувань:

“Це я ще не на війні, на злагоджені. Ми були на нічному занятті, тренували нічні стрільби та штурм. [...] в мене ніколи не було рації, я вирішив, що на пам'ять про це я зроблю знімок в кімнаті, де тоді мешкав.”¹¹⁷

В цьому сенсі автопортрет ММ2502 демонструє не стільки акт навмисного приховування себе з безпекової точки зору, а момент лімінальності — переходу зі статусу цивільного в статус військового. Дещо іншого, екзистенційного виміру, практика приховування себе набуває у ОВ0305. На своїй Instagram сторінці він не має жодної фотографії, на якій було б видно його обличчя. На єдину селфі - фотографію в його профілі накладений фільтр, який розмиває знімок і не дає розгледіти обличчя військового. На фотографії видно профіль чоловіка, що одягнений у одяг зеленого кольору, в який глядач, знайомий з виглядом української військової форми, впізнає її. Як і у випадку зі знімком ММ2502, я спершу зчитав таке публічне приховування себе безпековою мотивацією. Водночас розмова з респондентом прояснила, що вимір цієї мотивації є психологічним — ОВ0305 чинить опір своїй новій військовій ідентичності:

«Я завжди говорю про себе як про недовійськового, неначе не пускаючи цю ідентичність. І я думаю, що це фото якраз про цей момент. Можна впізнати цей зелений колір, який там є. Ті люди, які знають, що я служу,

¹¹⁶ Донецька обласна прокуратура, офіційний Telegram-канал, публікація від 2024 року, https://t.me/Donetsk_obl_prokuratura/4171.

¹¹⁷ Інтерв'ю з ММ2502 (чоловік, 35 років), інтерв'ю автора, 23 квітня 2026 року, додаток 2.5.

бачать, що це колір форми. Але виставив я заблюрений варіант. [...] Те, що вона заблюрена, це приглушення цієї військової іностасі.»¹¹⁸

Мобільна фотографія OV0305 медіює кризу втрати його “цивільної версії”. Він описує як форма, яку він ненавидить, “налізає на нього”¹¹⁹. Навіть на розмитій фотографії глядач може впізнати цю форму, що захоплює кадр зеленим кольором. Практика маніпуляції з зображенням тут постає спробою затерти це вторгнення нової ідентичності, якій респондент пручається. Водночас парадоксально, як раз ця практика приховування себе через візуальне шифрування, вказала мені на військову ідентичність власника Instagram профілю OV0305, хоч і викликала помилкове судження щодо мотивації такого шифрування. Те, що мало приховати військову ідентичність, навпаки викрило її. Культура селфі, основною рисою якої є демонстрування себе іншому, або мережевий потенціал такого демонстрування, в глобальному інтернет дискурсі та психології часто описується як нарцисична або навіть адиктивна¹²⁰. Водночас в військовому контексті ця практика радикальної видимості себе, парадоксально зіштовхується з практиками самоанонімізації, що пов’язані з безпековими, побутовими, психологічними чи іншими причинами. Приховування стало репрезентацією.

Інший вид практик самоцензурування фотографій себе пов’язаний з практиками селекції та вибіркового конструювання свого публічного військового образу. Такі практики, серед іншого, зумовлені дисциплінарними нормами. OG2402 розповідає про важливість публічної репрезентації себе як військового:

“[...] краще не виставляти в формі за якимись неслужбовими задачами. Не можна піти в формі в парк розваг і кататися на атракціонах в формі, наприклад. [...] це можна фотографувати, але не виставляти.”¹²¹

OG2402 селективно курує мережеву складову фотографій: та їх частина, що становить гумористичні селфі, що показують його в неформальних умовах за “неслужбовими задачами”, опиняється в приватних повідомленнях чи Instagram Stories для відібраних “кращих друзів”. Натомість “пристойні” фотографії респондент публікує більш відкрито на свою Instagram сторінку¹²². У прикладі з

¹¹⁸ Інтерв’ю з OV0305, додаток 2.6.

¹¹⁹ Інтерв’ю з OV0305, додаток 2.6.

¹²⁰ О. Силка, “Селфі-адикція: теоретичний огляд проблеми,” Молодий вчений 2, no. 66 (2019): 163–166, <https://doi.org/10.32839/2304-5809/2019-2-66-36>.

¹²¹ Інтерв’ю з OG2402 (чоловік, 25 років), інтерв’ю автора, 16 квітня 2026 року, додаток 2.2.

¹²² Інтерв’ю з OG2402, додаток 2.2.

іншим респондентом відбувається і селективне використання селфі для підтримки візуальної співприсутності з іншими: YS2502 розповідає як надсилає власні селфі дівчині, але не робить цього з побратимами¹²³.

Окрім фотографування себе, військові фотографують і інших. Як і з іншими практиками фотографування, такі знімки виконують різні функції — від пам'яттєвих та комунікаційних до утилітарно-інструментальних. Можливість та межі такого фотографування підпорядковуються безпековим правилам та військовій ієрархічній дисципліні. Наприклад, OG2402 зберігає у себе на телефоні фотографії з побратимами на пам'ять. Фотографія, за словами чоловіка, “підтримує моральний дух” і його побратими позитивно ставляться до фотографування. Водночас він розповідає як ніколи не фотографує представників свого командування:

*“В широкому сенсі це безпекове питання. [...] бо це мішені, це військова ціль. [...] ми всі військова ціль, але начальство - військова ціль пожирніше. Відповідно, це навіть ніде не проговорюється, ніхто навіть слух ніколи не казав, але це зрозуміло просто, що не можна фотографувати начальство і все.”*¹²⁴

Наводячи приклад напруги між бажанням сфотографувати та неможливістю цієї дії, OB0305 називає це “фотографією, яка не існує”¹²⁵. Чоловік описує, як під час наряду на КПП, останні вечірні сонячні промені впали на стіну пам'яті з портретів загиблих військових його бригади, і частково на його живого побратима, що стояв поруч зі стіною і дивився на OB0305. Він хотів зробити фотографію цього моменту, проте це було неможливо через правила наряду. Ця нереалізована фотографія стала для нього важливим візуальним образом його військової служби:

*“Мені не можна було зробити це фото. І тому воно залишилось ідеальним фото [...] Тому що вона [фотографія] є тільки в моїй голові [...] і вона ідеальна.”*¹²⁶

Водночас галерея смартфона OB0305 сповнена інших портретів — фотографій новоприбулих людей в бригаду. В обов'язки респондента входить прийом та анкетування людей, що були мобілізовані вперше або переведені з інших бригад в

¹²³ Інтерв'ю з YS2502, додаток 2.4.

¹²⁴ Інтерв'ю з OG2402, додаток 2.2.

¹²⁵ Інтерв'ю з OB0305, додаток 2.6.

¹²⁶ Інтерв'ю з OB0305, додаток 2.6.

його. Тут практика портретування стає практикою фотографічного привласнення, прикріплення людини за місцем служби, а також практикою її контролю на випадок якщо людина *“втекла і хтось розслідує це”*.¹²⁷ Десятки фотографій новобранців у смартфоні ОВ0305 створюють серію портретів людей, фотографічно спійманих у вразливому, лімінальному моменті їх радикальної трансформації: на них втомленні, спантеличені, налякані, чи навпаки — спокійні, такі що прийняли свою долю люди, які вже не є цивільними, але водночас ще не взяли до рук зброю. Хтось з них опинився там за своїм бажанням, хтось — був несподівано мобілізований. Деякі з людей соромляться свого необережного, втомленого вигляду після тижнів переїздів між частинами. Інколи такі фотографії стають зробленими наперед посмертними портретами, що зрештою опиняються на стіні пам’яті, про яку ОВ0305 розповідав і фотографію якої не зробив:

*“...це може бути єдине фото цієї людини, якщо, не дай бог, вона померла. І єдине фото, яким володіє бригада.”*¹²⁸

Описані практики фотографування себе та інших не є вичерпними. Усі вони створюють складну, багаторівневу систему фотографічної репрезентації військових. Але найважливіше, що окрім функції репрезентації, практики (авто-)портретування також є практиками переживання, структурування та медіатизації власних воєнних досвідів, зокрема досвіду трансформації власної ідентичності та маркуванням нової ідентичності іншого. Портретування може бути практикою контролю, влади та привласнення, як у випадку з портретами новобранців на телефоні ОВ0305. Взаємодії з фотографією, включно з маніпуляціями, що направлені на візуальне маскування та приховування особистих рис, або фізичне приховування зовнішності за формою можуть бути як і практиками безпеки, так і більш складними практиками пручання своєму образу військового, або навпаки банальними побутовими практиками. Основною функцією селфі в умовах війни залишається презентація себе іншим та маркування власної присутності. Звертаючись до категоризації Ервіна Чарльза Кабалькінто, селфі можуть функціонувати в неформальному, практичному, курованому і стратегічному вимірах візуальної співприсутності¹²⁹. Слідуючи дисциплінарним та непроговореним правилам, військові курують власну само-репрезентацію онлайн, вдаючись до практик селекції та фільтрації фотографій з огляду на їх потенційну аудиторію. Водночас репрезентативна функція селфі в умовах війни часто вступає в напругу з

¹²⁷ Інтерв’ю з ОВ0305, додаток 2.6.

¹²⁸ Інтерв’ю з ОВ0305, додаток 2.6.

¹²⁹ Cabalquinto, “They Could Picture Me, or I Could Picture Them’.”

практиками приховування. З цієї причини, не зважаючи на те, що селфі, як фотографічна практика, традиційно направлена на презентацію себе світу і в загальному інтернет дискурсі часом характеризується як прояв культури “нарцисизму”, в умовах війни співіснує з практикою приховування, анонімізації та шифрування власної присутності.

2.1.2. Рутинна

Селфі в дзеркалі, з якого я почав огляд практик фотографій, мені надав 35-річний військовий ММ2502. На другий рік повномасштабного вторгнення Росії в Україну, він звільнився з роботи, щоб присвятити час фізичній підготовці, і здавши необхідні нормативи, доєднався до війська в штурмову бригаду восени 2023 року. На своєму четвертому бойовому виході ММ2502 потрапив під удар російського дрону, через що отримав серйозні поранення, повністю втративши слух на одне вухо. Після проходження лікування та реабілітації, ММ2502 повернувся до війська — вже на тилову посаду в якості офіцера групи внутрішнього контролю, де продовжує свою службу і зараз, у 2026 році.

Ще до служби в армії, ММ2502 багато фотографував на свій телефон. В армії ця звичка залишилась з ним:

“я дуже багато роблю фотографій. Просто так. Я не знаю чому. Це спонтанне рішення, яке зі мною все життя. В мене більше 50 тисяч фотографій...”¹³⁰.

Більшість фотографій ММ2502 фіксують подібні до згаданого вище селфі в дзеркалі моменти між бойовими виходами. Оминаючи фотографування своїх побратимів, він фокусується на фіксації своїх повсякденних дій: процес обслуговування зброї, побутові завдання чи селфі. Також повторюваним об’єктом фотографій є тварини¹³¹: *“До нас підєдналась собачка, я її також здебільшого фотографував.”¹³²*

¹³⁰ Інтерв’ю з ММ2502, додаток 2.5.

¹³¹ Фото з особистого архіву респондента ММ2502, додатки 1.3, 1.4, 1.5, 1.6.

¹³² Інтерв’ю з ММ2502, додаток 2.5.

Подібні побутові фрагменти становлять більшу частину особистих фотоархівів і інших респондентів. Наприклад 27-річний пілот дрону розвідувальника також говорить про велику кількість фотографій тварин:

*“Я думаю, що не секрет і багато про це говорять, що там, де є військові, багато тварин. І звісно, у мене купа фотографій котиків, собачок, що в нас жили... Ну і, напевно, може, природа, фотографії пейзажів [...]”*¹³³.

Між бойовими завданнями DS0104 фіксує і моменти дозвілля: читання книжки чи перегляд фільму¹³⁴. Хоч і зроблені в просторі насильства, ці фотографії не відображають воєнне насильство як таке. Радше фотографії подібних “мирних” моментів війни демонструють те, що Беатріч Пічель в своїй роботі називає одомашненням війни¹³⁵. Під цим маються на увазі практики, які направлені на перетворення простору насильства, небезпеки та нестабільності в простір, в якому можливо жити, орієнтуватись і відчувати хоча б мінімальну нормальність. Деякі з цих фотографій навіть демонструють елементи комфорту.

У згаданій в попередньому розділі статті, Карі Анден-Пападопулос, звертаючись до фотографій, що американські військові публікували на сайті [“nowthatsfuckedup.com”](http://nowthatsfuckedup.com), описує категорію *“Pictures from Afghanistan and Iraq – General”*, в яку військові публікували свої побутові фотографії. На відміну від фотографій з категорії *“Gory”*, куди військові завантажували шокуючі фотографії жорстокості, авторка звертає увагу на “мирний” характер фотографій загальної категорії: елементи побуту, відпочинок у казармах тощо. *“Ці загальні знімки, як правило, зображують військовий досвід як невимушену пригоду, де американські солдати (та їхні союзники) постають як доброзичливі туристи та миротворці в Афганістані та Іраку”* — пише авторка¹³⁶.

Помилково вважати що за такими фотографіями стоїть поставлена мета “відбілювання” військового досвіду. Попередні дослідження в полі військової аматорської фотографії, а також розмови з військовими свідчать що тенденція фотографувати “мирні” моменти є скоріш нормою, а не виключенням, в приватних практиках фотографування на війні. Практики “одомашнення фронту” наповнюють простір небезпеки та насильства повторюваними ритуалами, гумором, дружбою, їжею, турботою, відпочинком і дозвіллям. Фотографування тут стає

¹³³ Інтерв'ю з DS0104, додаток 2.1.

¹³⁴ Фото з особистого архіву респондента DS0104, додаток 1.7.

¹³⁵ Pichel, *Picturing the Western Front*, 77.

¹³⁶ Andén-Papadopoulos, “Body Horror on the Internet,” 926.

засобом фіксування та упорядкування свого військового досвіду, надаючи йому рис нормальності.

В межах традиційної історіографії воєнної фотографії, до критики якої справедливо вдаються Том Альбесон та Піппа Олдфілд, побутові фотографії часто маркувалися як банальні та очевидні для їх аналізу, результатом чого став тривалий фокус істориків на “іконічних” знімках війн¹³⁷. Елісса Майнлер ж пропонує розглядати такі фотографії з перспективи їх “мультифасадності”¹³⁸. Застосовуючи таку оптику до фотографії моментів рутини респондентів, стає зрозуміло що “банальні” знімки містять в собі складне переплетення значень. Найбільш очевидним виміром таких фотографій є їх свідчення щодо військового побуту 2022-2026 років. DS0104 описує свій інтерес до фотографії усвідомленням їх історичної цінності. Він вказує, що йому подобається фотографувати, оскільки він бачить в побутових фотографіях майбутню цінність в якості джерела знання про побутові досвіди його та його побратимів.¹³⁹ Але окрім такого значення, ці фотографії також можуть бути і інтимними автоетнографічними артефактами, на легке продукування яких за допомогою смартфона вказував Дін Кін¹⁴⁰. Водночас, такі фотографії є і свідченнями практик адаптації.

Широка присутність тварин в повсякденному житті, і як результат — фотографіях військових, одночасно створює в структурі, що побудована навколо жорсткої дисципліни і ієрархії простір турботи, і також стає практикою одомашнення. Одомашнені тварини зокрема, собаки чи коти — в умовах війни часто втрачають дім і повторно “одомашнюються” військовими в місцях їх перебування на лінії фронту. Такі фотографії тварин надсилаються іншим, публікуються онлайн чи зберігаються напам’ять.

З погляду культурної антропології та гуманістичної географії, такі практики фотографування можуть бути інтерпретовані як процес перетворення простору (space) на місце (place). Географ І-Фу Туан розуміє під простором невідомий, абстрактний хаос, в якому ми існуємо, але який не знаємо і не розуміємо. Пізнання цього хаосу, його структурування і орієнтування в ньому перетворює простір на місце¹⁴¹. Фотографія тут стає інструментом підтвердження, структурування та впорядкування рутини, що наповнює цей простір.

¹³⁷ Allbeson and Oldfield, “War, Photography, Business,” 94–114.

¹³⁸ Mailänder, “Cruising Europe in World War II,” 391.

¹³⁹ Інтерв’ю з DS0104, додаток 2.1.

¹⁴⁰ Keep, “Artist with a Camera-Phone,” 18.

¹⁴¹ Yi-Fu Tuan, *Space and Place: The Perspective of Experience* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1977), 199.

Простір перебування у війні постійно змінюється. В умовах лінії фронту, що рухається та характеру війни, що піддається соціотехнологічним змінам, військові змінюють своє розташування в цьому просторі та відношення до нього. Сам простір також рухається, набуває інших якісних ознак чи банально піддається руйнуванню. Фотографія, зокрема, фіксує ці зміни даючи їм раду. YD2402 описує як будинок, який був йому симпатичним, був зруйнованим, після чого чоловік зробив його фотографії та надіслав їх побратиму, щоб обговорити це разом. Фотографія тут стає медіатором спільного проживання спогадів та змін.¹⁴²

Історик та антрополог Мішель де Серто виводить концепцію тактик поведінки, звертаючись до дрібних дій, що підвладні роблять в межах владних систем¹⁴³. Переносячи цю концепцію на фронтові фотографії рутини, можна мислити про такі практики як про дрібні акти непокори порядку простору насильства. Комбатант не може вплинути на макроскопічну реальність цього простору, проте фотографування виконує роль символічної експропріації та упорядкування простору на мікрорівні. Таким чином, фотографії рутинних моментів “ненасильства” функціонують в якості дій трансформації простору — через фотографування моментів затишку, дозвілля чи відпочинку, військові “відвойовують” мікропростір автономії в тотально ворожому середовищі війни, перетворюючи його на одомашнене місце.

2.1.3. Їжа

Частиною таких рутинних знімків є фотографії їжі. Ця частка є настільки превалюючою серед фотографій, які я отримав від деяких з респондентів в рамках свого дослідження, що я вирішив розглянути їх як окрему дослідницьку категорію. Велику частину фотографій DS0104 складають світлини їжі в різних ситуаціях: момент смаження картоплі в місці базування, їжа в металевій армійській мисці, локшина швидкого приготування, смаколики, які він придбав після повернення з бойового чергування в селище базування тощо¹⁴⁴.

“[...] коли я зробив собі поїсти і мені сподобалось, що я сьогодні щось прикольне їм, я міг це сфотографувати.”¹⁴⁵

¹⁴² Інтерв'ю з YD2402, додаток 2.3.

¹⁴³ Michel de Certeau, *The Practice of Everyday Life*, trans. Steven Rendall (Berkeley: University of California Press, 1984).

¹⁴⁴ Фотографії з особистого архіву респондента DS0104. Додатки 1.8, 1.9, 1.10, 1.11.

¹⁴⁵ Інтерв'ю з DS0104, додаток 2.1.

Старший лейтенант YD2402 описує, як він в своїй приватній Instagram сторінці публікував фотографії, специфічно присвячені їжі:

“У мене колись була рубрика «Донбас гастрономічний», як я її називав. Тут взагалі багато такого фастфуду для військових. Бо тобі завжди треба щось швидко перекусити. Тут багато таких всяких штук. Ну, і деколи перебор з цим. І я собі фоткав це. Я в сторіз викладав. Або, навпаки, якісь, смішні ситуації тут. Часом в маленьких магазинах може продаватися краб в морозилці, якісь королівські криветки, щось таке. В селі краби продавалися. Бо у військових є попит. [...]особливо якщо ти на бойових, ти знаходишся в іншому психоемоційному стані. Вони коли вертаються, наприклад, з позиції, то хочеться себе чимось побалувати. І, відповідно, з'явився попит і пропозиція. Це унікальна ситуація для якогось села на Донеччині, наприклад, продавати такі товари. Так що, так, це вартує фотографії.”¹⁴⁶

Тут важливо зупинитися на практиках фотографування їжі як таких. Візуальна репрезентація їжі в візуальному мистецтві спостерігається ще з античних часів¹⁴⁷. Водночас з розвитком мобільної фотографії та соціальних мереж, практики репрезентації їжі зазнали істотних змін. Тепер їжу почали не тільки масово споживати, але і масово фотографувати. На початку роботи я звертався до тези Лізи Гай про фотографію як про протез пам'яті і запропонував розглядати мобільну фотографію як протез споживання досвідів. Фотографування, обмін та публікація фотографій їжі з хештегами на кшталт #foodphotography стали поширеною частиною сучасного режиму її споживання. Моніка Рані та інші дослідники відносять практики фотографування їжі до концепції “кулінарного капіталу”¹⁴⁸. Подібно до туристичних фотографій, що стають “сертифікатами присутності” за Роланом Бартом — підтвердженням власного досвіду, статусу та одиницями соціального капіталу, фотографії їжі виконують подібну функцію. Такими чином на заміну суто біологічного акту, практики споживання їжі часто стають перформансами, невід'ємною частиною якого є її візуальна комунікація.

¹⁴⁶ Інтерв'ю з YD2402, додаток 2.3.

¹⁴⁷ André Van Gossum, “Food in Painting: From Dietetics to Symbolism,” *Clinical Nutrition ESPEN* 54 (2023): 374–381, <https://doi.org/10.1016/j.clnesp.2023.01.018>.

¹⁴⁸ Monika Rani et al., “Capturing Culinary Culture in Digital Era: Food Photography's Influence on Gastronomic Perception and Cultural Identity,” in *Proceedings of the 2nd International Conference on Innovation and Regenerative Trends in Tourism and Hospitality Industry (IRTTHI 2025)*, ed. M. Sharma et al., *Advances in Economics, Business and Management Research* 343 (2025): 185–198, https://doi.org/10.2991/978-94-6463-799-1_17.

Фотографія стає одним з етапів процесу споживання їжі: її приготування, сервірування, фотографування, і тільки після цього — власне поїдання.

Окрім медіації досвідів споживання їжі, практики фотографування його і формують. Дослідниця цифрових технологій Рейчел Кент аналізує як публікація фотографій їжі в особистих профілях соціальних мереж функціонує як практика конструювання “здорової ідентичності”¹⁴⁹. Такі фотографії стають інструментом “самоспостереження”, що допомагає організовувати власну дієту в межах неоліберальної ідеології, де здоров’я та стан людського тіла розглядається як проект — показник власного успіху та навичок самоменеджменту. Респонденти дослідження Кент вказували на своє розчарування та роздратування, якщо їм не вдавалося візуально привабливо сфотографувати свою їжу¹⁵⁰. Привабливість візуальної репрезентації в цьому випадку є критерієм успіху та об’єктом бажаного схвалення в цифровому середовищі.

Те, як публічна демонстрація своєї їжі через її фотографування та поширення онлайн перетворило її вибір на інструмент формування соціального статусу і ідентичності розглядають і Стефан Еліс Бейкер та Майкл Джеймс Уолш¹⁵¹. Як і Кент, дослідники відмічають, як фотографії їжі користувачів Instagram стають соціальною валютою, що підтверджує їх статус, багатство та успіх. Обидва дослідження доводять те, що цифрові технології, насамперед мобільна фотографія, стає частиною сучасної культури харчування. Але якщо з перспективи погляду на такі практики фотографування як на культурний феномен ідеології неолібералізму вони є інструментом набуття соціального капіталу, то чому так активно фотографують їжу і військові у фронтових умовах?

ОВ0305 пов’язує це з вітальними тактиками. Якщо в вищезгаданих дослідженнях фотографування їжі є практикою споживання, то в екстремальних умовах небезпеки воно маркує підтримку життя:

¹⁴⁹ Rachael Kent, “Self-Tracking and Digital Food Cultures: Surveillance and Self-Representation of the Moral ‘Healthy’ Body,” in *Digital Food Cultures*, ed. Deborah Lupton and Zeena Feldman (Abingdon: Routledge, 2020), 19-32.

¹⁵⁰ Kent, “Self-Tracking and Digital Food Cultures,” 27.

¹⁵¹ Stephanie Alice Baker and Michael James Walsh, “You Are What You Instagram: Clean Eating and the Symbolic Representation of Food,” in *Digital Food Cultures*, ed. Deborah Lupton and Zeena Feldman (Abingdon: Routledge, 2020), 53-67.

“[...] їсти— це жити. Їжа— це життя. Мертві люди не їдять. [...] Я думаю, що глибоко десь їжа є маркером того, що ти живий. Бо вона підтримує твоє життя.”¹⁵²

Зв'язок практик фотографування їжі та вітальних тактик поведінки дійсно стає аналізом окремих дослідників. Наприклад, у своєму дослідженні візуальних проявів пандемії COVID-19, Анабелла Поллен звертає увагу на велику присутність їжі в приватних фотографіях. Авторка пов'язує практики готування, споживання їжі, а також їх фотографування та поширення онлайн не тільки з дефіцитом звичних продуктів, але також з маркуванням ритму часу протягом дня та виявом домашнього комфорту під час тривоги. В умовах нестабільності та дезорієнтації їжа надавала відчуття контролю та фокусу в повсякденні¹⁵³.

OB0305 також вказує на зв'язок споживання та фотографування їжі і з аспектом насолоди та спогадами про цивільне життя:

“І плюс їжа, особливо, напевно, та їжа, яку ти обираєш сам, це про насолоду. У війні дуже мало насолоди. Дуже маленький відсоток людей отримує насолоду від того, що вони на війні. [...] Це свідчення того, що я ще живий. І так само їжа є містком, бо це смак, це запах. Ми дуже добре пам'ятаємо смаки і запахи. Це може бути містком до минулого.”¹⁵⁴

Фотографії їжі також постають в ролі комунікативного містка між комбатантами. YD2402 розповідає про обмін такими фотографіями і їх роль в армійському гуморі:

“[...] під час служби тут вже своя екосистема. Ця армійська. І тут вже є якісь свої приколи. І приколи про їжу. Не знаю, яка, наприклад, або повторюється, або дублюється, або щось таке дали там, не знаю, умовно, необичне, і ви там з того тянете прикол. Або якийсь сухпай. Щось таке. Таке все. Так чисто відволіктися і посміятися. Все переводиться в прикол.”¹⁵⁵

¹⁵² Інтерв'ю з OB0305, додаток 2.6.

¹⁵³ Annebella Pollen, “‘There Is Nothing Less Spectacular than a Pestilence’: Picturing the Pandemic in Mass Observation’s COVID-19 Collections,” *History of the Human Sciences* 36, no. 2 (2023): 88, <https://doi.org/10.1177/09526951221134002>.

¹⁵⁴ Інтерв'ю з OB0305, додаток 2.4.

¹⁵⁵ Інтерв'ю з YD2402, додаток 2.3.

Таким чином якщо у дискурсі про цивільні практики фотографування їжі та поширення таких знімків онлайн превалює погляд на такі практики як на неоліберальний феномен конструювання власної цифрової ідентичності, в екстремальних умовах війни фотографування їжі може бути і практикою одомашнення фронту і вітальною поведінковою тактикою маркування виживання, а також медіатизацією насолоди. Окрім цього їжа є частиною комунікацій та гумору, де фотографія стає інструментом підтримки відповідних соціальних зв'язків.

2.1.4. Смерть

Вищезгадані фотографії моментів “нормального” повсякдення, як прослідкувала Пічель, відрізняють солдатську фотографію на фоні професійної журналістської фотографії війни, яка навпаки здебільшого займається пошуком надзвичайної “ненормальності” війни: руйнувань, боїв та смертей. Про уникнення фотографування таких аспектів війни мені розповіла і більшість респондентів. Якщо “спостерігати за болем іншим” за Зонтаг є вуайеристичною практикою об’єктивізації чужих страждань через фотографічний погляд, що переводить біль та смерть у вимір видовища, внутрішній погляд комбатанта часто демонструє напругу між “стражданням іншого” та “стражданням своїх”. Респонденти демонструють уникнення подібного вуайеризму по відношенню до страждань побратимів, співгромадян, міста, чи навіть тварин. В цьому контексті ці страждання не є “чужими”. Старший лейтенант YD2402 не фотографує на свій телефон те, що він називає “жестью”:

“Якщо якась жесть, я це не знімаю, не викладаю і взагалі до цього в мене специфічне ставлення, бо тут вистачає журналістів, репортерів з цілого світу, які в пошуках жести. Їм треба контент, щоб він клікався класно. А для мене це історія про мене і про людей навколо. [...] якісь, я не знаю, наприклад, наслідки прильота, щось таке покорюжене, щось там, не дай бог, вбите. [...] Для тих, хто знаходиться далеко, для них оця фотка буде прямою асоціацією з цим містом, умовно зі Слов'янськом. Хоча Слов'янськ доволі затишне і колись курортне містечко. Воно таке, дуже уютне. Я його бачу інакше. Це не тільки про прильоти і про якісь там, не знаю, знищені будинки. Це й про щось інше. Це якийсь про певний затишок, і я би хотів це транслювати.”¹⁵⁶

¹⁵⁶ Інтерв'ю з YD2402, додаток 2.3.

YD2402 чітко артикулює розділення “свого” погляду зсередини та “іншого” погляду ззовні, чинячи спротив зведенню зображення міста до руйнувань і прагнучи закарбувати його genius loci в своїй фотографії. Ця напруга стає ще сильнішою, коли страждання та смерть стосується своєї спільноти. YS2502 відносить до “табу” фотографії поранень та смерті своїх побратимів:

“[...] не фотографувати тіла загиблих. У моєму підрозділі вже немає, на щастя. Але навіть коли там суміжників і так далі, трапляється, що пересікаємося, допомагаємо витягувати і ніколи такого не робимо, не викладаємо. І своїх трьохсотих теж ніколи не викладаємо.”¹⁵⁷

Відмова від фотографування тут стає практикою збереження гідності загиблого. Навіть символічні репрезентації смерті викликають відчуження у деяких респондентів. 25 річний військовий секції цивільно-військового співробітництва OG2402 розповідає, що він уникає фотографування місць, які пов’язані з меморіалізацією полеглих військових:

“Я не фотографую якісь військові меморіали, алеї слави, якісь пам’ятні дошки. Тобто те, що пов’язано з меморіалізацією сучасною. Не вважаю це доречним, актуальним. Це точно ні. Це ніколи не потрапляє в мій об’єктив.”¹⁵⁸

Попри такі етичні табу щодо фотографування страждань та смерті “своїх”, така фотографія існує в паралельному, інституційному вимірі армійського середовища. Фотографія в сучасній війні функціонує в якості прагматичного інструменту контролю та верифікації. OB0305 описує як фотографії загиблих використовуються для підтвердження факту смерті та розслідування:

“Це, по-перше, як доказова база. Це для медиків так само важливо. [...] вони можуть навіть додаватися до рапортів, до звітів. І потім, коли проводиться розслідування, їх також долучають, щоб комісія потім якийсь висновок...”¹⁵⁹

¹⁵⁷ Інтерв’ю з YS2502, додаток 2.4.

¹⁵⁸ Інтерв’ю з OG2402, додаток 2.2.

¹⁵⁹ Інтерв’ю з OB0305, додаток 2.4.

Джон Тагг у своїй книзі *“The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories”* розглядає фотографію як фуколдіанський інструмент мікроконтролю державного апарату¹⁶⁰. Після загибелі військового, держава приймає рішення щодо визнання цієї смерті, її деталей та статусу загиблого. Ці деталі в тому числі впливають на матеріальну допомогу родини. Фотографія тут стає ключовим інструментом доказу та може допомогти відстояти інтереси родини перед державою:

*“Як ця людина померла. [...] вона мала бронежилет чи не мала під час виконання службових обов'язків [...]. Це, типу, важко довести, що людина була в бронежилеті, а отже вона померла, якби, не маючи якоїсь вини, а отже вона може отримати, сім'я може претендувати на певні виплати. Бо ось є броник, броник не врятував. А якщо броника не було, то це може бути якби підставою для того, аби бути менш щедрими з боку держави. Хоча це дивно про це говорити і дивно це усвідомлювати, але очевидно, що держава старається економити. Навіть на таких речах. Тому часто це навіть необхідно для того, аби було видно, що так.”*¹⁶¹

Фотографія також стає інструментом судово-медичної класифікації тіл, що підпорядковані потенціалу смерті в умовах війни. ОВ0305 розповідає, як в бригаді, що займається бойовими завданнями, новобранців роздягають та фотографують анатомічні маркери їх тіл, що можуть допомогти їх майбутній ідентифікації в разі загибелі:

*“Це пов'язане так само з тим, що вони більше займаються бойовими речами. Але він фоткає усі знаки на тілі, за якими потім можна людей опізнати. Тату, родинки, якісь шрами чи ще щось. Тобто вони роздягають людей повністю. І вони все, що видається таким, що потім може допомогти.”*¹⁶²

В обох наведених вище випадках, фотографія в умовах війни стає засобом інституційного обліку смерті. Аналіз свідчень респондентів демонструє як фотографування смерті є амбівалентною практикою: з одного боку військові

¹⁶⁰ John Tagg, *The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories* (Amherst: University of Massachusetts Press, 1988), 80.

¹⁶¹ Інтерв'ю з ОВ0305, додаток 2.4.

¹⁶² Інтерв'ю з ОВ0305, додаток 2.4.

уникають зйомки страждань та смерті з огляду на етичні мотивації, з іншого — інструментальна фотографія слугує засобом класифікації та контролю тіл.

2.1.5. Трофей

Усі респонденти продемонстрували відчуження від руйнівних фотографій середовища чи спільноти, до якої вони себе відносять. Принципово інших конотацій набувають практики фотографування страждань та смерті “іншого” — ворога. З одного боку такі фотографії та відео також є частиною обліку смерті: від звітності перед командуванням окремих військових про ураження ворога на низовому рівні до державного підрахунку його втрат. В червні 2026 року Президент України Володимир Зеленський у своєму відкритому листі до Президента Російської Федерації Володимира Путіна звертається до факту візуального підтвердження втрат російської армії в якості інструменту тиску:

“Вчора я отримав доповідь про втрати вашої армії на фронті в Україні в травні. Це знову понад 30 тисяч убитих і важкопоранених росіян. Ми тримаємо саме такий показник щомісяця, і щодо кожної вашої втрати в нас є відеопідтвердження – це не голослівно.”¹⁶³

З іншого боку фотографування смерті ворога функціонує на рівні приватних практик фотографії. Феномен трофейної фотографії не є новим і згадується Беатріс Пічель в контексті Першої світової війни¹⁶⁴, Робіном Герстер¹⁶⁵ та Елісою Майландер¹⁶⁶ в контексті Другої світової війни та іншими дослідниками. В умовах дрової війни на відстані фотографія часто стає єдиним засобом символічного маркування своєї перемоги над ворогом, про що згадує YS2502:

“...бо у нас інакшого способу немає. Ми не штурмували, ми не штурмуємо. І зараз не 2022-2023 рік, навіть зараз наші піхотинці [...] дуже рідко можуть якийсь трофей. [...] мені коли волонтери знайомі пишуть, там, достань нам сухпай, там, подарський, ізвіняюсь за вислів. Але зараз ти його не дістанеш,

¹⁶³ Володимир Зеленський, “Відкритий лист Президенту Російської Федерації від Президента України,” Офіційне інтернет-представництво Президента України, 4 червня 2026, <https://www.president.gov.ua/news/vidkritij-list-prezidentu-rosijskoyi-federaciyi-vid-preziden-104769>.

¹⁶⁴ Pichel, *Picturing the Western Front*, 77.

¹⁶⁵ Gerster, “War by Photography,” 432–452.

¹⁶⁶ Mailänder, “Cruising Europe in World War II,” 392.

тому що, ну, у нас не пересікається. Це хіба якісь там заблудші душі окажуться поблизості, там, і або якийсь прорив буде, як на Доброполі був влітку 25-Го року, ось тоді ще можливо, ось тоді наші хлопці полонених брали, зброю можна взяти трофейну. А так? Тобто це є для них підтвердження. По суті, так і є, в якомусь сенсі, що ось це моя робота, ось дійсно це я зробив”¹⁶⁷

В умовах технологічних змін характеру війни, цифровий знімок перебирає на себе роль матеріального об’єкту, що засвідчує агентність військвого на полі бою. Така трофейна фотографія існує і в ситуаціях прямої зустрічі з ворогом, як у випадках захоплення полонених. Під час української операції на території Курської області Російської Федерації, військовий на ім’я Максим зробив селфі на фоні полонених російських військових. Швидка циркуляція аматорської мобільної фотографії та її інтеграція в мережеві інфраструктури, зумовила вірусне поширення знімку соціальними мережами і зрештою була підхоплена медіа:¹⁶⁸

“Ми отримали завдання зачистити невеличке селище Свердлікове. Дві групи піхоти, два танки, дві БМП. Почали працювати, потрапили у засідку, нас обстріляли з одного з будинків. Наш танк у відповідь будинок просто зніс. Продовжили зачищати селище, натрапили на ротний опорний пункт ворогів. Вступили в візуальний контакт з ворожим солдатом-строковиком, запропонували йому здатися. Він погодився. Спитали його, чи є ще хтось на пункті, хай скаже їм, щоб теж склали зброю. І так, групами, нам здалося в полон близько 30 строковиків” (наведена цитата Максима з Facebook посту Одеського обласного ТЦК та СП.)¹⁶⁹

“Селфі з Курщини” перейшло з приватної сфери на суспільне свідчення успіху української армії на території Росії. Воно є прикладом того, як аматорська солдатська фотографія візуально маркує територію та стає інструментом домінування над ворогом, перетворюючись на медійний капітал і частину суспільної “ейфорії”. Про емоційний вимір продукування подібних фотографій на початку повномасштабного вторгнення розповідає і OV0305:

¹⁶⁷ Інтерв’ю з YS2502, додаток 2.4.

¹⁶⁸ Додаток 1.13.

¹⁶⁹ Одеський обласний ТЦК та СП, допис у Facebook, 1 січня 2025, <https://www.facebook.com/OOTCKSP/posts/pfbid0RbLNur8CZCsX8TUMwn4Boz7fU25u5va7PECgQzemSPG7UFzwQvj55GUPyUdCFMr9l>

“Більше це стосується, там, першого року війни, перших півтори, можливо, [...] оця ейфорія була трошечки більша, бо мені зараз здається, вона йде на спад, при тому, що і у військових, і у цивільних. Ну знаєш, там на початку війни ці фото розчленованих людей, які розкидані по асфальту, викликали, якщо це росіяни, то викликали захват і можливість, не знаю, були [...] джерелом для мемовтворення, чи ще щось. Більшість фотографій, котрі були про мертво русню, вони стосуються початку.”¹⁷⁰

За словами YS2502, він має фотографії вбитих ворогів, що підтверджують для нього його роботу:

“Можливо це звучить жорстко, але стираються певні якісь моральні грані. Я людина не жорстока насправді, але не знаю. Не знаю, нащо то роблю, але можливо для роботи. Потім сказати, показати, що ось робота така, або ось таке ураження, або такий момент.”¹⁷¹

Водночас, за спостереженням OB0305, подібна фотографія допомагає десенсибілізації власних відчуттів по відношенню до ворога:

“Можливо, це допомагає якось прийняти сам факт того, що ти став причиною смерті іншої людини. Якось знецінити, забрати цю людськість [...]. Тому що, що є людського в тому, щоб показати людську смерть. А знецінення, мені здається, через те, аби біль від цього вчинку, що тобі довелося вбити, можливо, він притуплюється. Бо якщо не цінне те, що ти вбив, то значить і сила самого вчинку не така. [...] Хоча це в умовах війни. Коли ти захищаєш свою країну, то це радше те, що вартує поваги. І воно так і є. Але це не применшує того, що людина, котра це робить, можливо, внутрішньо має великий протест проти цього.”¹⁷²

Трофейна фотографія перетворює ворога на об'єкт, що з одного боку дегуманізує його і дає раду досвіду вбивства, з іншого — символічно присвоює ворога, затверджує власну перемогу. Зрештою практика відмови від фотографування смерті “своїх” і фотографування смерті “іншого” працює в якості двох сторін одного механізму — респонденти демонструють спротив вуайеризму медіа та захист

¹⁷⁰ Інтерв'ю з OB0305, додаток 2.6.

¹⁷¹ Інтерв'ю з YS2502, додаток 2.4.

¹⁷² Інтерв'ю з OB0305, додаток 2.6.

вразливості своїх побратимів від їх об'єктивізації та одночасно перетворюють ворога на деперсоналізований об'єкт.

2.1.6. Спілкування

Як вже зрозуміло з свідчень респондентів, наведених вище, велика кількість різноманітних фотографій з фронту не залишаються лише на телефонах військових, але також стають мовою комунікацій з рідними та формуванням простору візуальної співприсутності з іншими. 25 річний OG2402 описує процес, в якому рутинна фотографія допомагає підтримувати зв'язок на відстані з рідними та друзями. Він вдається до селекції фотографій та розмежовує свій військовий та індивідуальний життєвий досвід:

“З сім'єю у нас є сімейний чат, там ми просто ділимося тим, як у нас проходить день, підтримуємо контакт якийсь, дружню атмосферу. З друзями так само [...] Що це означає? Це означає просто життя, коли ти чимось ділишся. Коли в тебе навколо відбуваються якісь речі, якими ти можеш поділитися [...] тому що це важко, це служба, є купа питань, які існують поза офіційними обов'язками, і вони неприємні. А ось такі моменти, які можуть бути або красивими, або доречними, дотепними, смішними - вони додають якоїсь простоти, легкості, і простих людських стосунків.”¹⁷³

Схожим чином, DS0104 використовує власні фотографії для підтримки зв'язку зі своєю дружиною:

“Практично все, що я фоткав, я надсилав дружині. Просто як елемент спілкування, як поділитися чимось. “Дивись, яка собачка”, або “дивись, який там в мене обід”. Чи “глянь, як на вулиці холодно”, або як “я сьогодні весь промок”. Майже всі я надсилав. Бо це як елемент спілкування...”¹⁷⁴

Окрім обміну фотографіями з близькими в тилу, простір візуальної співприсутності формується і між самими військовими, де гумор стає центральним елементом комунікації:

“під час служби тут вже своя екосистема. Ця армійська. І тут вже є якісь свої приколи. І приколи про їжу. Не знаю, яка, наприклад, або повторюється,

¹⁷³ Інтерв'ю з OG2402, додаток 2.2.

¹⁷⁴ Інтерв'ю з DS0104, додаток 2.1.

або дублюється, або щось таке дали там, не знаю, умовно, необичне, і ви там з того тянете прикол. Або якийсь сухпай. Щось таке. Таке все. Так чисто відволіктися і посміятися. Все переводиться в прикол.”¹⁷⁵

Такі фотографії формують те, що Кабалькінто визначив як неформальний вимір візуальної співприсутності, в якому фотографії тривіальних повсякденних дрібниць стають комунікативним інструментом, що дозволяє вибудовувати та підтримувати міжособисті стосунки та тримати постійний зв'язок¹⁷⁶. Схожим чином, це підпадає і під категорію афективних соціальних практик фотографування, визначених Абігейл Селлен, Рованн Флек, Тім Кіндберг і Мір'яна Спасоєвич¹⁷⁷. На відміну від фотографії, що здійснює архівну чи пам'яттєву функцію, велика частина мобільної фотографії військових зводиться до акту миттєвої комунікації.

2.1.7. Інструмент

До практичного виміру візуальної співприсутності за Кабалькінто, або практичних соціальних практик фотографування Абігейл Селлен та решти відносяться фотографії, що військові роблять безпосередньо для вирішення конкретних практичних задач, координування дій чи інформування одне одного. YD2402 описує що саме такі фотографії становлять більшу частину його галереї смартфона:

“Ну це як правило, я кажу, більшість це якісь документи, просто якісь там звіти, накладні, які тобі треба просто мати з собою, швидкий доступ до них. Це в усіх військових, що є якісь доки, тільки просто сфоткані бумажки. Оце в більшості, оце... Оцим зайнята вся галерея.”¹⁷⁸

Тут фотографія виконує роль і в якості допоміжного інструменту “бо тобі треба запам'ятовувати і мати з собою якісь таблиці, цифри і так далі” (YD2402_interview, Pos. 7), і в якості звітних матеріалів, “які завжди однакові, які ми відправляємо нашому керівництву, як звіт, що ми відвідали конкретного громаду.”¹⁷⁹

¹⁷⁵ Інтерв'ю з YD2402, додаток 2.3.

¹⁷⁶ Cabalquinto, “They Could Picture Me, or I Could Picture Them”.

¹⁷⁷ Sellen et al., How and Why People Use Camera Phones, 5.

¹⁷⁸ Інтерв'ю з YD2402, додаток 2.3.

¹⁷⁹ Інтерв'ю з OG2402, додаток 2.2.

Фотографією, як практичним інструментом у війні, користується і пілот дрона - бомбардувальника YS2502. На своєму телефоні він має значну кількість знімків орієнтирів та інших даних, які допомагають координувати дії між військовими. Частина таких знімків становлять фотографії вбитих ворогів. На перший погляд ці фотографії відіграють роль фотографій- трофеїв. Проте YS2502 вказує на суто практичному вимірі таких знімків, де залишки тіл ворогів ставали візуальними орієнтирами:

“прозвучить жорстко, цікаво розкидало, сухарики — так ми це називаємо [...] У нас там раніше по посадці на Андрівку, [...] ми на ній попрацювали, оце ж вся посадка власне до Андрівки тянулася, там нас були орієнтири, ми прилітаємо в точку, ми там казали "звездочка" або "сухарик". [...] їх чітко видно було, вони для нас орієнтирами були”¹⁸⁰

В попередньому розділі я вже згадував про паралельний розвиток фотографії та воєнних технологій в 19 столітті, а також про метафоричний та практичний вимір схожості фотографування та застосування зброї. Свідчення респондентів в моєму дослідженні також демонструють як фотографія стає прямим інструментом ведення війни. Яніна Струк писала про те, як на початку 20 століття солдати “навчалися” знімати війну¹⁸¹. В умовах учасної війни військові вимушені бути фотографами та відеографами через характер війни та сучасних комунікаційних технологій. Візуальне виробництво стало безпосередньо інтегрованим в процес ведення бойових дій та функціонування на лінії фронту.

2.1.8. Контент

На одній з фотографій в стрічці Facebook позують два озброєних військових. Цей знімок принципово відрізняється від автопортрету в дзеркалі, про який я писав на початку цього розділу. Двоє чоловіків стоять з відкритими обличчями, дивлячись прямо в об’єктив камери. Обидва тримають зброю, їх пози симетричні та стабільні. Очевидно що це свідомо виставлена світлина, на якій двоє військових позують для стороннього глядача перед камерою, яку скоріше за все тримає третій військовий. Фотографію супроводжує текст про відкриття збору донатів на потреби бригади, а нижче вказаний номер кредитної картки. В коментарях під постом численна

¹⁸⁰ Інтерв'ю з YS2502, додаток 2.4.

¹⁸¹ Struk, Private Pictures, 22.

кількість дописувачів залишають коментарі з плюсом — “+”, звітуючись що вони доєднались до збору та задонатили кошти.

Подібні світлини становлять окрему категорію фотографій, що продукуються військовими на фронті і направлені на боротьбу за увагу в цифрових медіапросторах. Як описує YS2502, в умовах сучасного мережевого суспільства, військові не просто фотографують для особистих архівів чи комунікацій з близькими чи друзями, але і вимушено стають виробниками “контенту”:

“Інколи треба елементарно сторіз робити, викладати для того, щоб зборити. Треба якийсь контент робити. Тому фотографую розбиту техніку, коли є важливість, розбиті позиції інколи, майно. І так далі.”¹⁸²

У цьому випадку фотографія стає інструментом публічної мобілізації, привернення уваги, побудови довіри і зрештою — конвертації залучення аудиторії в матеріальну підтримку війська: грошових донатів, спорядження, автомобілі чи закриття інших потреб підрозділу. Така фотографія має бути не просто інформативною, а дієвою в умовах короткої уваги соціальних мереж та їх алгоритмів. Вона повинна зачепити глядача та боротись за його увагу серед мільйонів інших зображень, новин та розважального контенту:

“Треба продати товар, треба зацікавити людей, показати, і дати їм фантік, щоб вони потім тобі за нього заплатили. Закупили товар, задонатили в даному випадку.”¹⁸³

Така медійність війни призводить до додаткового навантаження на військових. YS2502 говорить як “оця медійність — вона дуже запрягає”, тобто вимагає не тільки виконання обов’язків військового але і також енергії, ресурсу та часу для присутності в публічному просторі. Війна тут постає не просто як простір насильства, але і як простір постійного візуального виробництва, де конкретний підрозділ має бути видимим та переконливим. Для цього, за словами YS2502, в бригадах створюються окремі прес служби:

¹⁸² Інтерв’ю з YS2502, додаток 2.4.

¹⁸³ Інтерв’ю з YS2502, додаток 2.4.

“...це зрозуміли з 24-го року, а деякі бригади ще раніше зрозуміли і почали робити цілі прес служби. Є фотографи професійні в бригадах [...] які працюють на те, щоб створити картинку, їздять по позиціям з хлопцями [...] От у нас в нашій бригаді теж є ціла прес служба, яка займається тим, що просто фотографує. Як офіційні якісь заходи, які робляться там в таємних приміщеннях, так само виїжджають на позицію до хлопців і беруть інтерв'ю у звичайних військових там, з якоїсь нагоди певної. Тобто там ціла служба, фотограф, кінооператор, інтерв'юєр, який займається цим. Ось треба продати [...] Така от медійність. Дуже велика медійність на війні, вона всюди.”¹⁸⁴

Схоже свідчення дає і MM2502:

“коли я був бойовим, робили спеціально навіть фотографії, коли ми були перед або після виїзду, коли ми були в повному обмундурованні зі зброєю біля бойової машини. Спеціально, ну... Звод— це живий організм, він постійно потребує грошей, бо це війна, це витрати. То постійно я бачив таке і навіть сам брав участь в цьому, що давайте сфоткаємось, щоб потім це виставити на фотку як збори. Або потім, наприклад, коли ми купили нову автівку, взвод, ми біля неї всі сфотографувалися.”¹⁸⁵

Така боротьба за увагу демонструє появу якісно нових фотографічних практик. Попередні категорії повсякденних фотографій зі смартфонів військових послідовно повторюють знахідки дослідників на кшталт Беатріч Пічель, де фотографія виступає засобом формування та упорядкування свого військового досвіду, чи одним з практичних інструментів участі в бойових діях. Натомість фотографія, що продукується з метою боротьби за увагу, вказує на вимір військового досвіду, що формується під впливом економіки уваги в умовах надмірності онлайн-контенту.

2.1.8. Обмеження

Попередні розділи цієї роботи загалом продемонстрували, як мобільна фотографія інтегрується в повсякденне фронтове життя. Мобільні камери значно спростили можливість фотографувати та зробити процес виробництва та розповсюдження

¹⁸⁴ Інтерв'ю з YS2502, додаток 2.4.

¹⁸⁵ Інтерв'ю з MM2502, додаток 2.5.

фотографії миттєвими. Водночас в контексті автопортретів та портретів оточуючих, видно як ця легка можливість фотографувати зіштовхується з безпековими обмеженнями, що часто унеможлиблює вільну саморепрезентацію. Багато моментів повсякденного фронтового життя взагалі залишаються поза кадром з різних причин:

“...буває, що відвідую такі місця, які дуже цікаві. Не знаю, не можу напевно розказати, але вони дуже цікаві. Вони є. Це місця з наповненням якого я раніше ніколи не бачив. Мені хотілося б цим з кимось поділитись. Напевно, чесно, навіть я би міг, [...] це фотографувати тихо, і потім показати там, і видалити. Проте ризик того, що, ну, а вдруг, просто, от прямо от в цей момент вийде що я там сплюсь, то буде халепа. Тому я цього не роблю. [...] я іноді можу попадати в такі місця, і це дуже цікаво. Я просто дивлюсь, запам'ятовую, потім переповідаю.”¹⁸⁶

Розповідь OG2402 про місця, які він би хотів сфотографувати, але не може цього робити, демонструє іншу сторону всюдисущої мобільної фотографії на фронті — того, що лишається невидимим. Постійна доступність та простота використання смартфона для фотографування не є автоматичним чинником фотографування. Напруга між потягом до фотографувати та неможливістю реалізації цього фотографічного потягу є також невід'ємною частиною фронтових практик фотографії, про що вказує YD2402:

“Насправді мені дуже не вистачає цього. У мене просто ломка, що я не можу фоткати, а я так багато хочу сфотографувати.”¹⁸⁷

YS2502, який на момент інтерв'ю проходить активну бойову службу на Краматорському напрямку, також розповідає про обмеження фотографування не дивлячись на своє прагнення до всебічної фотографічної фіксації свого воєнного досвіду:

“Все, що бачу, я зазвичай все фотографую. Навіть відосіки записую з передка, де є можливість дістати телефон. Тому що буває ситуація, коли ти просто не маєш можливості дістати, бо в руках зброя і так далі.”¹⁸⁸

¹⁸⁶ Інтерв'ю з OG2402, додаток 2.2.

¹⁸⁷ Інтерв'ю з YD2402, додаток 2.3.

¹⁸⁸ Інтерв'ю з YS2502, додаток 2.4.

В обох випадках мобільна фотографія прямо інтегрується в ритми військового повсякдення, де фронтові практики мобільної фотографії визначаються не лише мотиваціями та завданнями авторів фотографії, але й ситуаційними та матеріальними умовами військового досвіду, що визначає фотографію як повсякденну практику, яка не дивлячись на загальну простоту та доступність смартфонів, не є універсальною. На можливість фотографувати прямо впливають безліч чинників, серед яких безпекові, службові, етичні, ситуативні та тілесні.

Перший, безпековий рівень, обмежує практики фотографування з огляду на можливість потрапляння критичної інформації в руки ворога, що становить ризик для військового чи цілокого підрозділу:

“Бо ми розуміємо, скільки було прильотів, уражень і смертей через те, що хтось десь не там щось сфотографував і виклав, наприклад, у TikTok. Думаю, тут важливо проговорити, що це небезпечно. [...] коли ти там перебуваєш в армію, де розумієш, [...] що таке розвідка, [...] як все функціонує, ти розумієш, “я можу сфоткати це, чи не можу. Тут є якісь ознаки, за які можна прив'язатись, причепитись, що це за місце. [...] Наприклад, якщо це стоїть, я не знаю, якийсь БТР на фоні бетонної стіни чи на фоні трьох дерев, [...] то ти можеш сфоткати, тому що ти бачиш, що тут ніяк не можна прив'язатись, що воно таке. Але все одно краще не викладати. Але якщо ти бачиш, наприклад, вулицю, і тут написано вулиця, не знаю, Тараса Шевченка, дом 35, і у тебе тут стоїть парад техніки то ясне діло що не варто.”¹⁸⁹

Другий, службовий рівень обмежень, реалізується через систему заборон. Часто така неможливість фотографувати викликає жаль про відсутність фіксації важливого моменту. MM2502 розповідає про свій перший бойовий вихід, на який йому заборонено було брати з собою телефон:

“Я дуже тоді шкодував, що в мене не було телефона, щоб все це зафіксувати всі ці моменти, всі ці поневічені будівлі. [...] я б дуже хотів би зафіксувати в голові, але, на жаль, в мене не було тільки телефона, бо я... Я чітко виконував накази не брати з собою телефон. [...] Якби я мав сміливість послухатись наказу й взяти телефон, я люблю рандомно фоткати все підряд, я б дав би й вам, й собі безцінні кадри власної війни”¹⁹⁰

¹⁸⁹ Інтерв'ю з DS0104, додаток 2.1.

¹⁹⁰ Інтерв'ю з MM2502, додаток 2.5.

Третім рівнем обмежень є ситуаційний. Конкретна ситуація в умовах війни може не дозволяти виконувати зйомку на телефон. Це в свою чергу пов'язано з тілесними обмеженнями, оскільки фотографія є практикою, що потребує певної тілесної дії, позиції та уваги, що не завжди можливо в умовах військової служби. Альтернативою фотографії в таких ситуаціях є практика зйомки на камеру GoPro, яку деякі військові прикріплюють до свого шолому з метою документації своєї бойової роботи.

В свою чергу четвертий, етичний вимір обмежень стосується вже згаданих вище фотографій втрат чи страждань. YS2502 також вказує на те, як він не знімає страждання тварин:

“Тварин мені шкода. Бо дуже багато їх. І тваринок бачиш, але нічого такого не знімаєш.”¹⁹¹

Загалом в цьому підрозділі моєю метою було окреслити, що військові фотографують та що не потрапляє на фотографію, а також які мотивації, функції, вимоги чи обмеження стоять за такими практиками фотографії. Напівструктуровані інтерв'ю та візуальний аналіз фотографій, які військові надали в рамках дослідження, продемонстрували такі найпоширеніші практики серед респондентів:

- **Практики репрезентації себе:** феномен селфі став невід'ємною частиною культури мобільної фотографії. Користуючись смартфоном, військові мають постійну можливість зобразити себе. Водночас така можливість часто вступає в напругу з практиками приховування, візуального шифрування та селекцією своєї присутності в публічних мережевих просторах, що пов'язано з безпековими, особистими чи дисциплінарними обмеженнями.
- **Практики одомашнення фронту:** через фіксацію побутових, рутинних моментів фронтового життя, фотографія стає засобом упорядкування свого досвіду в умовах небезпеки та насильства. Через символічну експропріацію простору за допомогою фотографії, комбатанти структурують своє військове середовище, знаходячи в ньому моменти комфорту, дружби, гумору чи дозвілля.
- **Практики обліку смерті:** уникаючи фотографування страждань та смерті своєї спільноти, на рівні обліку втрат військові вдаються до фотографії як

¹⁹¹ Інтерв'ю з YS2502, додаток 2.4.

інструменту їх фіксації та підтвердження. Іntenція такої фотографії в даному випадку позбавлена своєї вуайеристичної складової і виконує практичну та бюрократичну функцію. Фотофіксація часом стає частиною підготовки до можливої загибелі, як-от фотографія особливих прикмет на тілі з метою їх потенційного опізнання. Або ж фотографія функціонує в якості доказу в разі фактичної загибелі — підтвердження факту смерті, розслідування та оформлення необхідних документів.

- **Практики трофеєзації:** в умовах недоступності традиційних матеріальних трофеїв, фотографія стає основним засобом привласнення ворога, його об'єктивізації та дегуманізації. Саме зображення переможеного ворога стає трофеєм, який можна зберегти, переслати іншому чи опублікувати онлайн. Візуальна трофеєзація ворога десенсибілізує факт участі у вбивстві.
- **Практики комунікації:** мобільна фотографія стає засобом швидкої комунікації та підтримки того, що Мідзуко Іто називає інтимною візуальною співприсутністю¹⁹². Військові діляться фотографіями з близькими, друзями, побратимами чи поширюють онлайн.
- **Практики боротьби за увагу:** окремі військові вимушено стають виробниками візуального контенту з метою підтримки видимості бригади та конвертування уваги та залучення користувачів соціальних мереж в матеріальну підтримку війська через донати.
- **Практики військової роботи:** фотографія часто є основним чи допоміжним практичним інструментом виконання задач на фронті: військові використовують її для запам'ятовування необхідної інформації, орієнтування на місцевості, звітності, фіксування та підтвердження втрат ворога тощо.

¹⁹² Ito, "Intimate Visual Co-Presence."

2.2. Фотографія і пам'ять

В першому розділі своєї роботи я звертався до корпусу досліджень того, як мобільна фотографія трансформує наші стосунки з практиками фотографії. Гоггін¹⁹³, Вітулано¹⁹⁴, Міллер¹⁹⁵, Гай¹⁹⁶ та інші наголошували на зміні темпоральних режимів фотографії, де мобільна фотографія рідше стає інструментом збереження минулого і частіше — засобом миттєвого споживання, організації та поширення конкретного моменту в теперішньому. Така зміна виміру репрезентацій фотографії з “те, що я бачив тоді” на “те, що я бачу зараз” особливо помітна в мережевих інфраструктурах циркуляції відзнятих фотографій — наприклад в Instagram Stories, де фотографії існують 24 години перш ніж автоматично зникнути з публічного простору в прихований архів.

Водночас мобільна фотографія продовжує виконувати велику кількість мнемонічних функцій. Найбільш очевидний її рівень — інструментальний — в якості допоміжного засобу для запам'ятовування необхідної інформації для її подальшого використання. В повсякденному житті ми часто користуємося камерою смартфона для того, щоб фотографувати документи, вивіски, розклади чи будь-яку іншу інформацію, до якої потрібно швидко повернутися, економлячи час на записування цієї інформації. В умовах бойових дій це виконує важливу функцію, як розповів YS2502. Фотографії вказівних знаків чи координат слугують допоміжним засобом для їх запам'ятовування і координації дій в рамках воєнної роботи. З іншого боку, окрім практичного виміру, мобільна фотографія продовжує слугувати і засобом збереження теперішнього з метою його пригадування в майбутньому, що включає в себе практики фіксації, відбору, перегляду, пригадування чи забування і переозначень.

Часом такі практики є частиною створення власного “прижиттєвого архіву”. В німецькій мові є два терміни для позначення процесу архівування: *Vorlass* та *Nachlass*. *Nachlass* стосується архівів та матеріалів що складають спадщину людини після її смерті. Така спадщина здебільшого формується сторонніми акторами або самим спадкодавцем через заповіт. *Vorlass*, з іншого боку, формується спадкодавцем за життя. Смартфон в межах одного пристрою надає можливість збирати

¹⁹³ Goggin, *Cell Phone Culture*.

¹⁹⁴ Vitulano, “Creating Cellular Vision,” 120.

¹⁹⁵ Miller, *Photography in the Age of Snapchat*.

¹⁹⁶ Gye, “Picture This,” 285.

авто-етнографічні матеріали та взаємодіяти з ними з метою створення “історії власного життя”.

Селективність фотографії як практика тут є важливою частиною структурування власного досвіду в теперішньому і конструювання пам’яті в майбутньому. Фотографія на традиційну аналогову камеру, з огляду на обмежену кількість кадрів в одній котушці плівки, потребувала більш усвідомленої селекції в процесі самого фотографування. Смартфон значно розширив можливості носія для миттєвого продукування та збереження великих об’ємів фотографії, що зробило фотографію миттєвою та легкодоступною практикою. В результаті цього галерея смартфона може легко наповнюватись великою кількістю фотографій, де єдиним обмеженням є залишок апаратної вільної пам’яті самого смартфона чи хмарного сховища. Водночас галерея смартфона відрізняється від традиційних альбомів, які потребували селекції, упорядкування та розміщення роздрукованих фотографій для їх оформлення — вона надає можливість організації фотографій в окремі папки, їх видалення чи приховування, проте це не є обов’язковою вимогою. Фотографії автоматично сортуються за датою, місцями чи людьми на знімках та не вимагають обов’язкового залучення користувача до їх організації. Таким чином, взаємодія з галереєю з метою сортування, упорядкування, видалення, перенесення на інший носій чи друк фотографій залишається практикою вибору користувачів. Не всі респонденти взаємодіють, чи навіть переглядають свої галереї смартфонів. Наприклад, DS0104 розповідає про те, що він не має звички переглядати ні свої фотографії періоду служби, ні якісь інші:

“...Бо я їх зробив, я на них подивився, побачив. Та й все, що мені їх переглядати, якщо я їх вже бачив? [...] у мене немає бажання, нецікаво, бо я їх вже бачив.”¹⁹⁷

Водночас практики респондентів, які все ж взаємодіють зі своїми галереями в телефонах, є цікавими для їх аналізу з точки зору практики формування пам’яті про війну. Коли військовий лишає в своїй галереї фотографії певних побутових моментів, побратимів, їжі, трофеїв, він залишає певний спадок про свою історію армійської служби. І навпаки — практики сортування і видалення фотографій також формують те, що буде доступно для пригадування в майбутньому.

Саме для кращого розуміння таких практик я вважаю за потрібне звернутися німецького розділення архівних практик на Nachlass (спадок, що архівується після

¹⁹⁷ Інтерв’ю з DS0104, додаток 2.1.

смерті людини), та Vorlass (прижиттєва спадщина, що складається з матеріалів, які людина зберігає та впорядковує ще за життя, усвідомлюючи їх майбутню цінність). В попередній частині дослідження я з'ясував які найпоширеніші практики фотографії серед респондентів, а також мотивації, функції та обмеження таких практик. В цьому розділі я прагну дослідити зв'язок цих практик з процесом пам'ятання: чи роблять військові фотографії з метою запам'ятовування події і якщо так, що це за події? Чи повертаються вони до цих фотографій з часом? Які фотографії вони зберігають, а які видаляють? Чи сприймають військові власні мобільні фотографії з позиції Vorlass — чи відбирають, упорядковують та зберігають архіви, усвідомлюючи їх пам'яттєву цінність? Чи навпаки, фотографії залишаються переважно ситуативними, що прив'язані до досвіду в момент зйомки і не мисляться респондентами як частина майбутнього архіву?

Інколи ці режими не виключають одне одного. Одна і та ж сама світлина може бути спонтанно продюгована в випадковому моменті і сприйматися як не значна, проте набувати пам'яттєвої цінності і її усвідомлення респондентом з часом:

“Були такі фотографії, як називають, просто нащолкав — нецікаві з точки зору композиції, але цієї людини вже немає. От, наприклад, він загинув, і я розумію, що я ці фотографії вже не видаляю, бо я їх [...] надійшло його дружині. Там фотки ще з 22-го року, коли ми ще формувалися. Десь жили в одній палаці і я їх знайшов випадково. Ну, я не звертав на них уваги і розумію, що я їх вже не можу видалити. Я просто їх надійшло, [...] Це буде архів його дружини.”¹⁹⁸

Приклад, що наводить YD2402, також демонструє те, як приватна фотографія після загибелі людини, перетворюється на об'єкт пам'яті для інших, формуючи міжособисті мнемонічні зв'язки.

Водночас мета запам'ятати подію часто супроводжує процес фотографування і в момент його здійснення. Часто такі події не є на перший погляд історично значущими, особливо в умовах війни, де до архівів на кшталт Ukrainian War Archive насамперед потрапляють матеріали руйнувань, боїв та інших типових воєнних досвідів, що в майбутньому можуть становити доказову базу щодо військових злочинів Росії в Україні. Натомість респонденти здебільшого надають перевагу людям, дрібним повсякденним сценам та місцям, в якості ситуацій, бажаних для

¹⁹⁸ Інтерв'ю з YD2402, додаток 2.3.

запам'ятовування. OG2402 в цьому контексті говорить про фотографії, які він робить з людьми, з якими він проходить службу і яким він довіряє:

*“З цим в армії важко, залежить від підрозділу, але в мене така ситуація, що люди, яким можна довіряти, з якими можна бути відвертим, їх небагато. Це скарб. Тому хочеться з цими людьми мати якісь спогади потім, [...] хочеться залишити при собі. Фотографії з людьми, яким я довіряю, з якими я переживаю якісь спільні гаразди, негаразди, пригоди, робочі моменти. І от це все. Це люди. Команда.”*¹⁹⁹

Окрім людей, OG2402 також розповідає про фотографії місць, в які він потрапляє в силу характеру своєї служби. Вдаючись до практик, що нагадують класичну туристичну фотографію, військовий формує досвід сприйняття службові поїздки як форми подорожі, приємні моменти з якої він прагне запам'ятати через фотографію.

Фокус на приємних, позитивних моментах в практиках “фотографування на пам'ять” є наскрізним у відповідях респондентів. Детальніше на такому емоційному вимірі я зосереджусь в наступному розділі. Поки що важливо зафіксувати що усі респонденти продемонстрували бажання запам'ятати свій досвід на війні не як суто негативний, а такий, що серед іншого сповнений позитивними моментами, дружбою, гумором, тваринами, побутовими деталями чи дозвіллям. Такі фотографії формують повсякденний режим пам'ятання війни, в якому автори фотографій фіксують війну не як суто простір насильства, а як життя та спосіб існування всередині цього простору, символічне перетворення якого на одомашненне місце є помітною динамікою.

Я б тут хотів повернутися до концепції Аннет Кун “минуле в майбутньому” (past-in-the-future), до якого звертається Беатріс Пічель²⁰⁰. Фотографуючи з метою фіксування моменту для майбутнього пригадування, фотографія в момент своєї зйомки вже сприймається як майбутній спогад. Водночас Кун вказує на тяжіння до пам'ятання позитивних моментів і як результат — вибір їх сфотографувати. Аматорські фотоальбоми часто складаються з позитивних сюжетів, що повторюються — таких як свята, подорожі, значущі родинні події, чи дружби. Фотографія тут стає інструментом селекції позитивних теперішніх моментів для їх

¹⁹⁹ Інтерв'ю з OG2402, додаток 2.2.

²⁰⁰ Pichel, *Picturing the Western Front*, 71.

майбутнього пригадування. Це чітко спостерігається в словах OG2402 про своє бажання запам'ятати позитивні моменти на майбутнє:

“...ось ці самі мемні фотографії, смішні, комічні, незвичні, якісь чудернацькі, які для мене, як пам'ять, важливі, щоб розуміти, що були і хороші моменти, що служба складається не тільки з моментів неприємних, які часто своїм емоційним фоном можуть затьмарювати решту.”²⁰¹

Це не означає, що військові фотографують лише позитивні моменти. У відповідях респондентів присутні і фотографії слідів війни, таких як руйнування чи місць, які змінюються чи зникають. MM2502 розповідає про те, як після переведення з бойової на тилову позицію, він намагається фотографувати сліди війни, коли опиняється в місцях, ближчих до лінії фронту:

“...наприклад, у місті Ізюм [...] Там, де я буваю, я намагаюсь зробити фотографію того, де був слід війни. Де можна зрозуміти що так або інакше вона була. Або є вона.”²⁰²

На уточнення, чому MM2502 фотографує такі сліди війни, він відповів насамперед для пам'яті:

“Щоб я розумів, що я тут по-перше був, по-друге, щоб коли переглядав, я згадав цю ситуацію і в мене була особиста пам'ять про це місце.”²⁰³

Таке бажання запам'ятати місця, що потерпають від війни, пов'язане і з очікуванням втрати таких місць. В іншому фрагменті інтерв'ю MM2502 згадує місто Покровськ, де він перебував взимку 2024 році, коли місто ще було “глибоким нашим тилом”.²⁰⁴ Фотографії, які MM2502 має з Покровську, стали для нього місцями пам'яті про простір, доступу до якого він вже не має:

“Ті фотографії нагадують мені про це місце, яке вже зараз, ну, його фактично немає, плюс воно вже під окупацією.”²⁰⁵

²⁰¹ Інтерв'ю з OG2402, додаток 2.2.

²⁰² Інтерв'ю з MM2502, додаток 2.5.

²⁰³ Інтерв'ю з MM2502, додаток 2.5.

²⁰⁴ Інтерв'ю з MM2502, додаток 2.5.

²⁰⁵ Інтерв'ю з MM2502, додаток 2.5.

Подібно до згаданих вище фотографій YD2402, які набули для нього цінності після загибелі людини, яка зображена на ній, фотографії MM2502 з Покровську також змінили свій характер з часом, ставши місцями пам'яті після втрати міста. YD2402 також вважає що фотографія має “настоятися”. Він розповідає про фотографії, які він не видаляє, але і не повертається до них через їх зв'язок з негативними емоціями чи міжособистими стосунками. Він залишає їх в своїй галереї, щоб повернутися до них пізніше “з більш холодною головою і в іншому контексті”²⁰⁶. Усвідомлюючи потенційну пам'яттєву цінність фотографій, YD2402 відкладає ухвалення рішень щодо їх видалення, щоб не знищити пам'ять імпульсивно.

Натомість частина респондентів розповідає і про те, як вони видаляють свої фотографії. Роберт Вітулано, говорячи про темпоральний зсув мобільної фотографії до миттєвого споживання теперішнього моменту, спостерігав як люди часто видаляють свої фотографії після того, як поділилися ними з іншими²⁰⁷. Фотографія, що виробляється з метою комунікативної чи інструментальної потреби, часто не розглядається як така, що здатна бути місцем пам'яті про певну подію. Такі фотографії можуть містити або чутливу інформацію, або небажані спогади про періоди, до яких людина не хоче повертатися чи натрапляти в своїй галереї. Мобільна фотографія, особливо в ролі інструменту практичного запам'ятовування, дозволяє робити численну кількість фотографій, що в якійсь мірі робить сховище мобільного телефону зовнішнім продовженням особистої пам'яті. OG2402 описує процес видалення непотрібних фотографій як “очищення голови”:

*“Я їх видаляю, видаляю, видаляю, видаляю, лишу тільки те, що найважливіше. І у мене в голові все очиститься. Буде тільки щось таке саме-саме потрібне і цільне.”*²⁰⁸

В іншому фрагменті інтерв'ю OG2402 також поєднує обсяг заповнення галереї і власної пам'яті:

“Я можу [...] повертатися іноді до старих фотографій щоб почистити ніби спогади якісь, прибрати те що вже неактуально, те що вже тригерить. Ну наприклад є якийсь період, от він займав от стільки в

²⁰⁶ Інтерв'ю з YD2402, додаток 2.3.

²⁰⁷ Vitulano, “Creating Cellular Vision,” 124.

²⁰⁸ Інтерв'ю з OG2402, додаток 2.2.

галереї, але я не хочу, щоб він займав стільки в моїй пам'яті і я його ужимаю просто до того, що мені комфортно.”²⁰⁹

Це демонструє як взаємодія з галереєю смартфону та упорядкування фотографій стає практикою упорядкування власних спогадів. Для деякого з респондентів, як для OG2402, обсяг та характер фотографій в смартфоні відповідає обсягу та характеру власних спогадів про певні періоди. Це пов'язано і з тим, що на відміну від аналогового альбому, від якого можна фізично відмежуватись, смартфон глибоко вписаний в повсякденне життя і службові обов'язки OG2402. Опис OG2402 практики видалення фотографій зі смартфону як процесу “очищення голови” натякає на апаратну пам'ять смартфону як зовнішнє продовження своєї біологічної пам'яті. Водночас через постійну доступність смартфону, респонденти самі того не бажаючи, потрапляють на окремі фотографії, що викликає небажані спогади:

*“Телефон мій і галерея в ньому. Часто маю з цим контакт. І відповідно, якщо я до цього часто повертаюсь, то я прибираю ті речі, на які я натикатись не хочу”*²¹⁰.

Іноді таке повернення до старих фотографій може бути нав'язане самою системою смартфону та її алгоритмами. На відміну від традиційного альбому, який потребував людини, яка його заповнить та упорядкує, галерея фотографій на смартфонах часто робить це автоматично. Сучасні алгоритми ідентифікують що зображено на фотографіях та категоризують їх за подіями, обличчями чи місцями. Окрім того, галереї смартфонів можуть автоматично створювати музичні відео слайд-шоу, які можуть несподівано повернути людину до певного періоду, реактуалізувавши пам'ять про неї. MM2502 описує, як це змушує періодично передивлятись старі фотографії:

*“Айфон [...] робить інколи такі нагадування [...] кліпами. Інколи воно мене повертає в якісь часи [...] ось тоді я передивляюсь і сповнююся емоціями, які були в мене, коли я робив цю або інакшу фотографію”*²¹¹.

Така пам'яттєва інтервенція з боку алгоритмів смартфону може бути болісною. В окремих таких згенерованих кліпах, MM2502 побачив на фотографіях людей які

²⁰⁹ Інтерв'ю з OG2402, додаток 2.2.

²¹⁰ Інтерв'ю з OG2402, додаток 2.2.

²¹¹ Інтерв'ю з MM2502, додаток 2.5.

вже загинули.²¹² Алгоритми не враховують персональної емоційної ваги фотографій. Фотографії щасливих моментів друзів під час останньої подорожі, що алгоритми смартфону формують у позитивний контент, покликаний викликати дофамінову реакцію та залучення користувачів до взаємодії зі смартфоном, в умовах війни може перетворювати в травматичний контент. Смартфон таким чином не лише зберігає пам'ять, але і стає її актором, формуючи нову форму алгоритмічної пам'яті.

Водночас деякі з респондентів звертаються до власних форм архівування. OG2402 бачить свою Instagram сторінку, як про “цифровий альбом”, альтернативний традиційному, куди він виставляє власні фотографії.²¹³ Він також створив окрему папку на своєму комп'ютері, коли зрозумів, що армійська служба вже стала частиною його життя:

“Створив саме для служби, бо вже служба [...] перевалила за півроку, я такий, ага, ой, а тепер це якась частина моєї життя”²¹⁴.

OG2402 описує кілька етапів у своєму процесі архівування фотографії. Після поїздок, в яких він робить багато фотографій, він їх спершу переглядає та видаляє невдалі чи ті що повторюються. Через якийсь час він повертається до цих фотографій і знову видаляє частину фотографій. В майбутньому він хотів би роздрукувати таку вибірку найважливіших для нього фотографій.²¹⁵ В друзі, для OG2402 важлива матеріальність фотографії на папері:

“Бо це матеріальний спогад. Його можна потрогати руками, можна його повісити, сховати. Спалити теж можна. Матеріально, бо воно нікуди не дінеться”²¹⁶.

YD2402 також говорить про друк своїх фотографій у майбутньому:

“У мене є одна ідея колишньому комбату зробити міні-альбом з людьми, з якими ми формували. Я їх зробив в різних контекстах, в різних ситуаціях. Це а-ля портрети цих людей. Такі родовні і цікаві. І в тих локаціях, про які він

²¹² Інтерв'ю з MM2502, додаток 2.5.

²¹³ Інтерв'ю з OG2402, додаток 2.2.

²¹⁴ Інтерв'ю з OG2402, додаток 2.2.

²¹⁵ Інтерв'ю з OG2402, додаток 2.2.

²¹⁶ Інтерв'ю з OG2402, додаток 2.2.

знає, і я знаю, і йому буде цікаво побачити це через деякий час в друкованому варіанті.”²¹⁷

YD2402 сприймає цифрову фотографію як “напів існуючу”, бо до неї можна легко втратити доступ через пошкодження файлу чи всього пристрою.²¹⁸

Окрім матеріальної переваги друкованої фотографії над цифровими альбомами, практика перегляду фізичних альбомів є тілесним, а також часто колективним досвідом. Я вже згадував в огляді теорії Лізу Гай, яка вважає що мобільна фотографія призводить до втрати спільного тілесного досвіду перегляду фотографій. Соціальний вимір фотографії як пам’яттєвої практики натомість переходить здебільшого в онлайн вимір. Коли YD2402 розповідає про те, як він надішле фотографії заглибого побратима його дружині, він ділиться пам’яттю і мультиплікує її. Фотографія, яка була випадковим знімком в його приватній галереї, стає частиною пам’яті іншої чи кількох інших людей.

Окремою мотивацією збереження фотографій може бути також усвідомлене надання фотографіям потенційно історичної цінності. DS104 уявляє те, як в майбутньому люди будуть цікавитися тим, як жили звичайні військові: що їли, де спали і як проводили своє повсякдення:

“Будуть [...] дослідники, дивитись фотографії і говорити: «Ага, от вони там їли мівіну, пюре, там щось ще, пили Non Stop, мучились з комарами». [...] Це умовно. Тому такий аспект. Це так вказую, чому мені подобається фотографувати.”²¹⁹

Водночас DS0104 не бачить таку побутову фотографію як важливу особисто для себе. У нього дійсно важливих фотографій, які він хотів би зберегти для себе в роздрукованому вигляді відносяться фотографій унікальних життєвих подій, таких як весілля чи народження дітей.²²⁰ Це ще раз демонструє неоднорідність практик мобільної фотографії. На відміну від попереднього респондента, YS2502 навпаки хотів би включити до майбутнього архіву максимально різні фотографії:

²¹⁷ Інтерв’ю з YD2402, додаток 2.3.

²¹⁸ Інтерв’ю з YD2402, додаток 2.3.

²¹⁹ Інтерв’ю з DS0104, додаток 2.1.

²²⁰ Інтерв’ю з DS0104, додаток 2.1.

“Є думка, бажання зробити колись нормальний фотоколаж [...] навіть можливо заплатити комусь [...] бо робота така інтенсивна, що немає часу цим займатися. [...] Можливо після війни зроблю. Від позицій побутових, від бойових моментів, як ми там рухались, до побутових там в тилу і так далі. [...] Тому що не можна це виключити. Це ж життя. Це наше життя.”²²¹

Таким чином, якщо розглядати мнемонічні практики мобільної фотографії крізь концепцію Vorlass (прижиттєвого архіву), стає зрозуміло що смартфон часто стає основним інструментом формування такої власної спадщини. Залучення до таких практик самими користувачами смартфона здебільшого є емоційними досвідами, виміру яких я торкнуся в наступному розділі. Водночас окрім людського залучення, Vorlass також активно формується самою операційною системою та її алгоритмами. В розгляді зв'язку практик фотографії та пам'яті важливо також брати за увагу нереалізовані фотографії. Як я вже писав в попередньому розділі, не завжди військові фотографують коли можуть це зробити. Це пов'язано не тільки з безпековими чи матеріальними обмеженнями, але також з вже згаданими алгоритмічними, етичними та емоційними. Важливим це є з огляду на те, що не все, що не сфотографоване, є менш значущим з позиції формування пам'яті.

²²¹ Інтерв'ю з YS2502, додаток 2.4.

2.3. Фотографія як емоційна практика

YS2502 зі своїми побратимами тривалий час мали традицію зупинятися після виходу з бойового завдання біля кіоску, що знаходився між Дружківкою і Константинівкою в Донецькій області, де вони брали каву і робили спільну фотографію²²². Такі фотографії фіксували момент гострого емоційного досвіду: вони щойно вибрались з позиції живими, бій — хоч на якийсь час — залишився позаду. В цій короткій паузі можна розслабитись, випити кави та відчутти полегшення і радість.

В попередніх розділах я продемонстрував, що солдатська аматорська фотографія здебільшого є такою, що фокусується на позитивних моментах (виключеннями з цього є інструментальна фотографія та фотографія, що використовується для обліку смерті. Трофейна фотографія, хоча і вочевидь не є свідченням позитивного моменту, оскільки вона часом зображає смерть людини, часто є вираженням позитивної емоції для самого автора знімку). Ця динаміка особливо помітна в попередньому розділі, де я розглянув зв'язок практик мобільної фотографії та пам'яті. Я вже продемонстрував що військові здебільшого прагнуть зафіксувати та запам'ятати позитивні моменти, що пов'язані з переживанням емоційних досвідів які вони окреслюють як позитивні. В цьому розділі я маю на меті більш детально зупинитися на “емоційному”, як аналітичній категорії фотографічних практик. Подібне прагнення зафіксувати та запам'ятати позитивні емоції YS2502 описує в якості однієї зі своїх основних мотивацій, які стоять за практиками фотографування. Він прямо звертається до “емоції” як до ситуації фотографування:

*“Класну емоцію [...] хочеться сфотографувати, запам'ятати. Для прикладу була така. [...] знайшли, завалялась у нас в бліндажі розбита пачка крейкерів. А в нас уже з їжі нічого не було по факту. І просто там взрив емоцій у пацанов. Хлопці там кричать. Я оце записав. [...] І якось виходить, що інколи виходиш записати такі моменти. Тобто ці емоції запам'ятовуєш.”*²²³

Згадки “емоції” чи “емоційного” зв'яляються майже в усіх розповідях респондентів про фотографію протягом дослідження. YD2402 описує порив до

²²² Інтерв'ю з YS2502, додаток 2.4.

²²³ Інтерв'ю з YS2502, додаток 2.4.

фотографування “спонтанною емоцією”.²²⁴ Дуже схожим чином свій імпульс до фотографування описує і DS0104:

*“Це все спонтанно. [...] Це просто емоція, захотілося і я сфотографував.”*²²⁵

ММ2502 в свою чергу розповідає, як під час відпустки робив більше фотографій ніж зазвичай, бо для нього це була “більш емоційна ситуація свободи”²²⁶. Повторюючи тезу Беатріс Пічель, можна сказати що “фотографія артикулює емоційні досвіди під час війни”²²⁷. Поза інструментальним та комунікативним виміром використання мобільної фотографії на фронті, порив зробити рутинний знімок є майже завжди емоційним і здебільшого пов’язаним з позитивним переживанням. Те ж стосується й організації власних майбутніх спогадів, що респонденти пов’язують з емоційними станами, як от OG2402, який зберігає фотографії людей з якими прожив спільні “гаразди та негаразди”²²⁸. Багато таких спільних фотографій зображають емоційне зближення з побратимами, близькими, тваринами чи ландшафтами. Vorlass, що постає з практик мобільної фотографії, є забарвленим в позитивні емоції:

*“щось хочеться фіксувати, щоб потім вибрати щось найбільше таке приємне і тепле за час служби, коли воно все закінчиться”.*²²⁹

Пов’язаними з емоційними досвідами є і практики взаємодії з відзнятими фотографіями. Прикладом є вже згадане вище свідчення ММ2502, який розповідає як він “сповнюється емоціями” під час перегляду генерованих системою смартфону спогадів²³⁰, а також YD2402, який рідко повертається до окремих знімків, які він зберігає на телефоні, але які викликають у нього негативне емоційне переживання²³¹. Як і з практиками фотографування, порив до яких частіше з’являється під час переживання позитивних емоцій, практики повернення до власних фотографій повторюють цю логіку. OG2402 має на своєму телефоні велику кількість фотографій періоду початку своєї служби у війську, які він зберігає для

²²⁴ Інтерв’ю з YD2402, додаток 2.3.

²²⁵ Інтерв’ю з DS0104, додаток 2.1.

²²⁶ Інтерв’ю з ММ2502, додаток 2.5.

²²⁷ Pichel, *Picturing the Western Front*, 14.

²²⁸ Інтерв’ю з OG2402, додаток 2.2.

²²⁹ Інтерв’ю з OG2402, додаток 2.2.

²³⁰ Інтерв’ю з ММ2502, додаток 2.5.

²³¹ Інтерв’ю з YD2402, додаток 2.3.

“історії”, проте рідко повертається до них через негативні емоції, які вони викликають.

*“Саме оці фотографії, які зроблені з початку моєї служби майже рік тому [...] це все ще морально важко [...] Часто це важкий час. Попри те, що там є що згадати. Часто це важкий час через обставини, які від мене не залежать. І поки що просто так це згадувати як щось приємне, це не так. Це історія. Але мені ще потрібна буде якась кількість часу, і подій, і усвідомлень для того, щоб можна було спокійно до цього повертатись.”*²³²

Фотографування побратимів у війську також пов’язано з емоційними режимами, що встановлені між автором фотографії та об’єктами його зйомки. Спільні фотографії часто відображають емоційну близькість та довіру, що встановлена між військовими. Відсутність такої близькості, з іншого боку, впливає і на відмову від подібних практик фотографування. DS0104 описує як він легко може фотографувати своїх друзів, проте йому “некомфортно” робити знімки людей, що оточують його у війську:

*“Якщо це мої друзі, то я можу сказати: «Давай я вас сфоткаю, станьте класно». Я не скажу, що там чужі люди, з ким я контактував. Понятно, що ми там якось товаришували, але все одно це якось... Мені просто було якось некомфортно втручатися в їхній простір. Я це звичайно фотографую як процес наодинці з собою. Це інтимний процес. Я не хотів нікого до нього залучати. Дуже рідко я просив когось мене сфоткати, дуже рідко. Так що оминав я людей на фотографіях.”*²³³

Про важливість довірливих міжособистих стосунків говорить і YD2402, який змінив місце своєї служби і поки що уникає фотографування людей навколо, оскільки спочатку “до тебе має звикнути твій колектив”.²³⁴

Часто такий дискомфорт щодо фотографування іншого пов’язаний з ще одним емоційним виміром сучасної фотографії на війні — фотографія нерідко є джерелом загрози та страху. В умовах, коли функція фотографії прямо інтегрована в бойову роботу а також є інструментом кібервійни та розвідки, щодо фотографії присутня постійна підозра:

²³² Інтерв’ю з OG2402, додаток 2.2.

²³³ Інтерв’ю з DS0104, додаток 2.1.

²³⁴ Інтерв’ю з YD2402, додаток 2.3.

“Я думаю, що серед військових до фотографії таке недовірливе відчуття, якщо хтось побачить, що хтось щось знімає.”²³⁵

DS0104 описує ситуацію, в якій він йшов містом поблизу лінії фронту і натрапив на цивільну людину, що робила фотографію біля командного пункту. Військового налякала ця ситуація та викликала опасіння щодо того, що людина фотографує дислокацію української армії з метою її передачі армії Росії:

“Я щось йшов вночі, містечко прифронтове, і там хлопець біля командного пункту щось фоткав і я так напругся думав в поліцію подзвонить чи комусь щось сказати. [...] там був повний місяць, і він напевно фоткав місяць. Але я думаю, блядь, там же місяць, а там вже на кришці ще антена. А ще там кілька антенн. Я думаю, що військові не люблять камери, не люблять коли хтось щось знімає, хтось щось фоткає.”²³⁶

Схожим чином, YD2402 описує що фотографія викликає у нього почуття “параної”²³⁷. Військовий постійно тримає в голові опасіння того, що будь-яка фотографія з його смартфона може бути перехоплена службами ворога, або навіть впевненість що це вже сталося:

“ [...] думаю про те, що моя галерея може бути кимось зчитана вже зараз в онлайні. Тобто я постійно про це пам'ятаю. Тому що хтось може мати доступ і швидше за все має доступ до моєї галереї. Що якщо це може нести якусь небезпеку комусь, мені, моїм колегам, то це табу.”²³⁸

Це має прямий вплив на те, що і коли YD2402 вирішує сфотографувати на свій телефон. Він рідко фотографує щось, що може викликати негативну реакцію оточуючих: *“ти відчуваєш оцю внутрішню напругу, в колег, в місцевих.”²³⁹* В моменти, коли військовий все ж дістає свій телефон з метою зйомки, він усвідомлено робить це відкрито та помітно, щоб не викликати безпідставних підозр:

²³⁵ Інтерв'ю з DS0104, додаток 2.1.

²³⁶ Інтерв'ю з DS0104, додаток 2.1.

²³⁷ Інтерв'ю з YD2402, додаток 2.3.

²³⁸ Інтерв'ю з YD2402, додаток 2.3.

²³⁹ Інтерв'ю з YD2402, додаток 2.3.

*“бувають ситуації, коли ти вже просто не можеш не сфоткати, бо це щось дуже інтересне. То я це навпаки роблю не інкогніто, а так відкрито, щоб це не виглядало зі сторони, що я бігом щось оглянувся, сфоткав і засунув в кишеню.”*²⁴⁰

Беатріс Пічель стверджує, що і офіційна і приватна фотографія є емоційними практиками²⁴¹. В своєму дослідженні я приходжу до аналогічного висновку. Зв'язок фотографії з емоційними досвідами стосуються усіх аспектів виробництва та циркуляції фотографії на лінії фронту. Військові роблять фотографії з метою зафіксувати, пережити та запам'ятати певну емоцію; взаємодіють з фотографіями з огляду на емоції, що ті викликають; фотографують чи навпаки відмовляються від зйомки в контексті переживання емоцій. Військові використовують фотографічні практики для одомашнення фронту, встановлення та підтримки зв'язку, родинних та дружніх стосунків з іншими. Вони також вбачають в фотографії загрозу, де фотографія стає джерелом підозри чи страху. Фотографії, що були зроблені в радісний момент, в екстремальних умовах насильства мають властивість змінювати своє емоційне наповнення через втрату людських чи нелюдських агентів, що зображені на цих фотографіях. Практики візуального Vorlass — упорядкування прижиттєвої спадщини — є також емоційними практиками і здебільшого формуються через бажання запам'ятовувати позитивні моменти про свою службу. Водночас алгоритмічна пам'ять призводить до ситуацій пам'яттєвих інтервенцій, що в свою чергу також викликають емоційну реакцію користувачів смартфонів.

²⁴⁰ Інтерв'ю з YD2402, додаток 2.3.

²⁴¹ Pichel, Picturing the Western Front, 14.

ВИСНОВКИ

В даній роботі я здійснив дослідження мобільної фотографії як повсякденної практики комбатантів на війні. Комплексний аналіз фотографії за межами її репрезентації демонструє, як військові фіксують, осмислюють та переживають воєнні досвіди через повсякденні, мнемонічні та емоційні практики. Розвиток мобільної фотографії призвів до її широкої та глибокої інтеграції в інфраструктури сучасного повсякдення. В умовах радикальної демократизації фотографічного виробництва, будь-який користувач смартфона отримав легку можливість бути виробником фотографічних свідчень. Таке вплетення фотографії в повсякденне життя наближає її до мови, що конструює, за словами Деніела Міллера, соціальну реальність²⁴². Ми робимо фотографії, надсилаємо їх іншим, ділимося публічно онлайн та користуємось ними як інструментом вирішення повсякденних задач.

В умовах сучасної війни, всеприсутність фотографії призводить до небаченої раніше кількості фотографічних свідчень. Фотографічна форма, що часто сприймається як банальна та очевидна поза комбатантським досвідом, в небанальних умовах фронтового простору стає цінним джерелом антропологічного та історичного знання про військове повсякдення. Через глибинні інтерв'ю з військовослужбовцями, а також візуальний аналіз фотографій з їх телефонних галерей, я класифікував практики мобільної фотографії, зокрема практики саморепрезентації, комунікації, одомашнення фронту, обліку смерті, трофеєзації, боротьби за увагу та практики воєнної роботи.

Характерною рисою повсякденної фронтової фотографії є її існування в просторі напруги та лімінальних станах. Через практики репрезентації себе, комбатанти осмислюють та переживають досвід переходу від статусу цивільної людини в статус військового. Повсякчас такі фотографії демонструють напругу між радикальною видимістю доступної фотографічної форми та самоанонімізацією. Комбатанти вдаються до практик приховування та візуального шифрування своїх фотографій з огляду на безпекові, емоційні чи побутові причини.

Значна кількість фотографій рутини демонструє те, що Беатріс Пічель називає практиками “одомашнення фронту”²⁴³. Через фотографії їжі, тварин, побуту, гумору та дозвілля військові вдаються до тактик спротиву простору насильства,

²⁴² Miller, *Photography in the Age of Snapchat*, 2.

²⁴³ Pichel, *Picturing the Western Front*, 77.

упорядковуюють та переживають свої військові досвіди, комунікують та підтримують візуальну співприсутність з близькими та побратимами на відстані. Виробництво, обмін та збереження таких фотографій постають вітальними тактиками, що допомагають “одомашнити” простір насильства, трансформуючи його на місце. Такі практики “одомашнення” співіснують в напрузі з фотографіями насильства, що проявляються у трофеїзації, де зйомка стає засобом об’єктивізації переможеного ворога та маркування перемоги над ним. Баланс між вуайеризмом трофейної фотографії та відчуженим інструментальним прагматизмом фотографії смерті відображає маркування кордонів “свого” та “чужого”. Додатковим виміром постійного балансування фронтової фотографії в напрузі видимості і невидимості є бажання сфотографувати та неможливість реалізації цього бажання, що призводить до феномену “фотографій, яких не існує”. Іншою стороною такої дихотомії є свідомо відмова від практик фотографування руйнувань та вимушеність таких практик через утилітарні причини, боротьбу за увагу та видимість в мережевих просторах.

Дослідження оприявило запропоновану Еліссою Майнлер “мультифасадність” повсякденної фотографії²⁴⁴. Зміщуючи фокус від “фотографії що показує” до “фотографії як дії” стає зрозуміло, що, незалежно від змісту світлини, її значення надається та переозначається в суб’єктивних, просторових, ситуаційних та темпоральних вимірах. Фотографія загиблого військовослужбовця може виступати в ролі фотографії-трофея, або ж засобом гуманітарного опізнання загиблого для іншої сторони конфлікту.

Переозначення фотографії особливо помітно у її зв’язку з пам’яттю та емоційними переживаннями, де один і той самий знімок змінює своє значення в залежності від темпоральної чи просторової дистанції військовослужбовця від змісту фотографії.

Напруга фронтової фотографії містить в собі і буквальный вимір — фотографія є емоційною практикою, що пов’язана з переживанням досвідів страху, болі, або ж радості, гумору та близькості. В умовах війни акт фотографування часто викликає підозру чи острах оточуючих, оскільки фотографія може бути джерелом небезпеки. Коли фотографія може бути перехоплена та використана ворогом, її мережевий потенціал наближає її до статусу зброї.

Фотографія функціонує інструментом в просторі потенційності смерті і допомагає обліковувати людей і їх втрати. Постійна присутність та наближеність мобільної

²⁴⁴ Mailänder, “Cruising Europe in World War II,” 391.

камери до тіла військового робить її доступним інструментом інтимної автоетнографії з одного боку й утилітарним засобом ведення бойових дій з іншого. В мнемонічному вимірі мобільної фотографії, її доступність робить її одним з основних інструментів формування власної пам'яті про фронтові досвіди. Практики зберігання, сортування та впорядкування фотографічних спогадів наближають галереї мобільних телефонів до персонального Vorlass — прижиттєвої візуальної спадщини. Водночас операційні системи смартфонів формують нову, алгоритмічну форму пам'яті, автоматично відбираючи та впорядковуючи існуючі фотографії в готові “спогади”.

Взаємодія з мобільними фотографіями як з візуальним джерелом оприявила ризик її хибної інтерпретації без належної контекстуалізації. Те, що було інтерпретоване мною як практики безпекового приховування зовнішності на військовому селфі, виявились побутовим захистом від холоду, а фотографія-трофей — знімком-орієнтиром, на якому загиблі тіла стали частиною ландшафту. На перший погляд банальні практики фотографування, що в умовах неоліберальної ідеології часто осмислюються як поверхневі чи споживацькі, в екстремальних воєнних умовах часто є тактиками вітальності, що маркують власне життя та його комплексні досвіди.

Іншим обмеженням мого дослідження є його опертя на свідчення невеликого кола респондентів. Завданням для подальшого дослідження цього напрямку повинно бути розширення репрезентативної рамки, включно з залученням респонденток-жінок. Динамічність, що характерна для умов війни, втрата, приховування чи видалення фотографій призводить до фрагментації мобільної фотографії як джерела, що інтегроване в приватну інфраструктуру смартфона.

Водночас, як вказує Деніел Міллер, в умовах, коли мобільна фотографія глибоко інтегрована в наше повсякденне життя, її дослідження має перестати бути прерогативою візуальної антропології та візуальних студій²⁴⁵. Фотографія перестала бути винятковістю і стала елементом нашого повсякденного життя та соціальних взаємодій. Таким чином, мобільна фотографія має стати об'єктом аналізу та джерелом знання в конвенційній антропології та історії сучасності. В майбутній перспективі, ми як історики зіштовхнемось з безпрецедентним надлишком фотографічних джерел російсько-української війни. Вже зараз є важливим звернення до інструментів антропології та усної історії з метою контекстуалізації та аналізу таких джерел. Такий засадничий крок в роботі з темами повсякдення та

²⁴⁵ Miller, Photography in the Age of Snapchat.

“історії знизу” допоможе уникнути кабінетного блукання серед хибних інтерпретацій і прокладе епістемологічний шлях до розуміння комплексних досвідів війни.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Andén-Papadopoulos, Kari. "Body Horror on the Internet: US Soldiers Recording the War in Iraq and Afghanistan." *Media, War & Conflict* 2, no. 3 (2009): 267–286. <https://doi.org/10.1177/0163443709344040>.
2. Berger, Martin A. "Photography, History, and the Historian." *American Art* 29, no. 1 (2015): 2–5. <https://doi.org/10.1086/681648>.
3. Cabalquinto, Earvin Charles. "'They Could Picture Me, or I Could Picture Them': 'Displaying' Family Life beyond Borders through Mobile Photography." *Information, Communication & Society*, 2019.
4. Carrier, Neil. "Mobile People, Phones and Photography: Somali Visual Practices in Nairobi's Eastleigh Estate." *Africa* 89, no. 2 (2019): 225–245. <https://doi.org/10.1017/S0001972019000044>.
5. Cutshaw, Stacey McCarroll, and Ross Barrett. "In the Vernacular: Photography of the Everyday." In *In the Vernacular: Photography of the Everyday*, edited by Stacey McCarroll Cutshaw and Ross Barrett, 11–34. Boston: Boston University Art Gallery, 2008.
6. de Certeau, Michel. *The Practice of Everyday Life*. Translated by Steven Rendall. Berkeley: University of California Press, 1984.
7. Finnegan, Terrence J. *Shooting the Front: Allied Aerial Reconnaissance and Photographic Interpretation on the Western Front—World War I*. Washington, DC: Center for Strategic Intelligence Research, National Defense Intelligence College, 2006.
8. Gye, Lisa. "Picture This: The Impact of Mobile Camera Phones on Personal Photographic Practices." *Continuum* 21, no. 2 (2007): 279–288. <https://doi.org/10.1080/10304310701269107>.
9. Hayes, Patricia. "Empty Photographs: Ethnography and the Lacunae of African History." In *Ambivalent: Photography and Visibility in African History*, edited by Patricia Hayes and Gary Minkley, 56–76. Athens: Ohio University Press, 2019.
10. Herschel, J. F. W. "Instantaneous Photography." *The Photographic News* 4, no. 88 (May 11, 1860).
11. Hjorth, Larissa. "Being Real in the Mobile Reel: A Case Study on Convergent Mobile Media as Domesticated New Media in Seoul, South Korea." *Convergence: The International Journal of Research into New Media Technologies* 14, no. 1 (2008): 91–104. <https://doi.org/10.1177/1354856507084421>.
12. Iakovlenko, Kateryna. "War and Digital Memory: How Digital Media Shape History." *Eurozine*, January 18, 2018.

<https://www.eurozine.com/war-and-digital-memory-how-digital-media-shape-history/>.

13. Ito, Mizuko. "Intimate Visual Co-Presence," 2005.
14. Kazarin, Vsevolod, Sebastian Wells, Ivanna Kozachenko, and Andrii Ushytskyi, eds. *Solomiya*. No. 5: *After Now*. Berlin: SHIFT BOOKS, 2025.
15. Keep, Dean. "Artist with a Camera-Phone: A Decade of Mobile Photography." In *Mobile Media Making in an Age of Smartphones*, edited by Max Schleser and Marsha Berry. New York: Palgrave Pivot, 2014.
https://doi.org/10.1057/9781137469816_2.
16. Kumar, Naveen. "Smartphone User Statistics 2026 (Worldwide Data)." DemandSage. Accessed March 9, 2026.
<https://www.demandsage.com/smartphone-usage-statistics/>.
17. Latour, Bruno. *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory*. Oxford: Oxford University Press, 2005.
18. Lower, Wendy. *The Ravine: A Family, a Photograph, a Holocaust Massacre Revealed*. Boston: Houghton Mifflin Harcourt, 2021.
19. Mailänder, Elissa. "Cruising Europe in World War II: Epistemological Challenges of German Vernacular Trophy Photography." *History of Photography* 47, no. 4 (2023): 389–410. <https://doi.org/10.1080/03087298.2024.2388976>.
20. Martynchuk, Olena. *Ethnography of Vernacular Photographic Practices in Ukraine*. Master's thesis, Adam Mickiewicz University in Poznań, 2022.
https://www.researchgate.net/publication/378013042_Ethnography_of_vernacular_photographic_practices_in_Ukraine.
21. Miller, Daniel. *Photography in the Age of Snapchat*. Anthropology & Photography 1. London: Royal Anthropological Institute, 2015.
22. Peters, Chris, and Stuart Allan. "Everyday Imagery: Users' Reflections on Smartphone Cameras and Communication." *Convergence: The International Journal of Research into New Media Technologies* 24, no. 4 (2018): 357–373.
<https://doi.org/10.1177/1354856516678395>.
23. Pichel, Beatriz. *Picturing the Western Front: Photography, Practices and Experiences in First World War France*. Manchester: Manchester University Press, 2021.
24. Pollen, Annebella. "'There Is Nothing Less Spectacular than a Pestilence': Picturing the Pandemic in Mass Observation's COVID-19 Collections." *History of the Human Sciences* 36, no. 2 (2023): 71–104.
<https://doi.org/10.1177/09526951221134002>.

25. Rani, Monika, Umang Bhartwal, Sandeep Raheja, and Simran. "Capturing Culinary Culture in Digital Era: Food Photography's Influence on Gastronomic Perception and Cultural Identity." In *Proceedings of the 2nd International Conference on Innovation and Regenerative Trends in Tourism and Hospitality Industry (IRTTHI 2025)*, edited by M. Sharma et al., 185–198. Advances in Economics, Business and Management Research 343. 2025.
https://doi.org/10.2991/978-94-6463-799-1_17.
26. Sellen, Abigail, Rowanne Fleck, Tim Kindberg, and Mirjana Spasojevic. *How and Why People Use Camera Phones*. MSR-TR-2004-127, Microsoft Research, November 2004.
<https://www.microsoft.com/en-us/research/wp-content/uploads/2016/02/tr-2004-127.pdf>.
27. Snow, Rachel. "Photography's Second Front: Kodak's Serving Human Progress Through Photography Institutional Advertising Campaign." *Journal of War & Culture Studies* 9, no. 2 (2016): 151–181.
<https://doi.org/10.1080/17526272.2016.1190206>.
28. Tagg, John. *The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories*. Amherst: University of Massachusetts Press, 1988.
29. Tiidenberg, Katrin. *Selfies: Why We Love (and Hate) Them*. SocietyNow. Bingley, UK: Emerald Publishing Limited, 2018.
30. Tuan, Yi-Fu. *Space and Place: The Perspective of Experience*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1977.
31. Van Dijck, José. "Digital Photography: Communication, Identity, Memory." *Visual Communication* 7, no. 1 (2008): 57–76.
<https://doi.org/10.1177/1470357207084865>.
32. Van Gossum, André. "Food in Painting: From Dietetics to Symbolism." *Clinical Nutrition ESPEN* 54 (2023): 374–381.
<https://doi.org/10.1016/j.clnesp.2023.01.018>.
33. Van House, Nancy A., Marc Davis, Yuri Takhteyev, Nathaniel Good, Anita Wilhelm, and Megan Finn. "From 'What?' to 'Why?': The Social Uses of Personal Photos," 2011.
34. Vitulano, Robert. "Creating Cellular Vision: Cell Phone Photography and the (Shifting) Photographic Eye." *The McMaster Journal of Communication* 8 (2011): 117–134. <https://doi.org/10.15173/mjc.v8i0.263>.
35. Woodward, Rachel, and K. Neil Jenkins. "Soldiers' Photographic Representations of Participation in Armed Conflict." In *Representations of Peace*

- and Conflict*, edited by Stephen Gibson and Simon Mollan, 105–119. London: Palgrave Macmillan, 2012.
36. Барт, Ролан. *Camera lucida. Нотування фотографії*. Переклад і наукова редакція Олени Червоник. Харків: ГС «Музей Харківської школи фотографії», 2022.
37. Зонтаг, Сьюзен. *Про фотографію*. Переклад Ярослави Стріхи. Харків: ГС «Музей Харківської школи фотографії», 2024.
38. Казакевич, Геннадій. “Adapting Technologies: Camera Production and Amateur Photography in the Ukrainian SSR”. Лекція на симпозіумі *'Amateur' Photo Clubs During the 1950s-1980s*, Вільнюс, 24 квітня 2026.
39. Казакевич, Геннадій. “Soviet Technological Utopianism and Amateur Photography in Ukraine: A Social History of Technology Perspective.” *Text and Image: Essential Problems in Art History* 2, № 20 (2025).
<https://doi.org/10.17721/2519-4801.2025.2.01>.
40. Казакевич, Геннадій. “Фабрики пам’яті: київська професійна фотографія, 1850–1918.” *Текст і образ: актуальні проблеми історії мистецтва* 1, no. 9 (2020). <https://doi.org/10.17721/2519-4801.2020.1.06>.
41. Олійник, Євгенія. *Фотографічна репрезентація війни на сході України*. Київ: Національний Університет “Києво-Могилянська Академія”, 2016.
42. Силка, О. “Селфі-адикція: теоретичний огляд проблеми.” *Молодий вчений* 2, no. 66 (2019): 163–166. <https://doi.org/10.32839/2304-5809/2019-2-66-36>.

ДОДАТКИ

З міркувань безпеки доступ до додатків є обмеженим. За потреби доступ може бути наданий за попереднім запитом, надісланим на адресу електронної пошти:

vkazarin@kse.org.ua