

Visn. Lviv. Univ., Ser. Zhurn. 2025: 56; 105–118 • DOI: <http://dx.doi.org/10.30970/vjo.2025.56.13172>

УДК:316.77.[070.77.03]

СОЦІОЛОГІЧНИЙ ДИСКУРС ФОТОЖУРНАЛІСТИКИ

Петро Слотюк

*Вінницький державний педагогічний університет імені Михайла Коцюбинського,
вул. К. Острозького, 32, 21001, Вінниця, Україна
e-mail: universitetart@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-3033-1666>*

*«Сьогодні час істориків і час журналістів»
Я. Грицак*

У статті досліджуються особливості соціологічного дискурсу фотожурналістики, методологічні та теоретичні основи візуалізації, посилення ролі й значимості зображального фактора у сучасних медіа, його евристичний, та онтологічний характер. Зосереджено увагу на тісному поєднанні зображуваного із реальністю соціального буття й водночас наголошується на суб'єктивності, умовності фотообразів, які хоч і стали віддзеркаленням смислів реальності у традиційних практиках повсякдення, але для більшості залишаються закритими.

Ключові слова: фотожурналістика, візуальна соціологія, дискурс, зображення, комунікація, культура, пізнання.

1. Постановка проблеми. Останнім часом фотожурналістика розширила межі свого застосування й подолавши умовності, що супроводжували її впродовж тривалого часу, активно увірвалася у звичайне життя людей, змінюючи їхнє мислення, способи комунікації й реальну картину світу. Вона стала не тільки важливою умовою, але й одним із найсучасніших інструментів спілкування та міжіндивідуальної комунікації.

Поява цифрового фото та мобільної фотографії остаточно зруйнували бар'єри між «побутовою» фотографією, яка здебільшого відображала, в сюжетах існуючого повсякдення, події та факти особистого характеру, з одного боку, і фотографією соціального спрямування – з іншого. Побіжний аналіз будь-яких «сімейних» фотоколекцій засвідчує зникнення суттєвих відмінностей між побутовою фотографією і репортажним фото, яке завжди фіксувало події, а не тільки їх образи. Образність здебільшого ставала важливою для глянцевого журнального видання, афіш та реклами, які методами зображувальної журналістики прагнули викликати емоційну реакцію й закріпити її у психоемоційній структурі особистості як довготривалий імпульс. Тобто як інтенцію, породжену не стільки самою подією, скільки її відображенням.

Інтенцію, що проявилась імпліцитно. Цю тезу підтверджує і фото, зроблене під час замаху на экс-президента США Дональда Трампа 13 липня 2024 року, де поранений політик, у супроводі охорони, піднявши вгору кулак, покидає трибуну, з якої хвилину тому спілкувався з виборцями. Через це фото постріл у Пенсильванії може стати знаковим, смислотвірним моментом, символічним початком нового політичного циклу, який, в передчутті кардинальних змін у політиці США, символізує очікування пересічного американського обивателя.

Отже, сьогоднішня реальність не заперечує образності (у фотожурналістиці вона була завжди), а використовує її як інструмент для пізнання тієї частини реальності, яка актуалізувала себе в межах культури та цивілізації. Саме тому фотографія стала не тільки відображати соціальну реальність, як результат колективної творчості соціальних спільнот, але й наблизилася до можливості її візуального прочитання ще до ознайомлення з текстовим чи голосовим коментарем, який її супроводжує. У цій ситуації важливішим стає не лише вербалізоване пояснення події, але також її контекстуальність, де домислюються закодовані у тексті смислові конструкції наративного плану. Таким чином, фотожурналістика перестає бути допоміжним елементом медіа й перетворюється на самостійну форму відображення реальності, яке, хоч і потребує коментарів, інтерпретацій та теоретичних обґрунтувань, проте, за фактом свого призначення та своїми можливостями, стає універсальним інструментом її пізнання. Інструментом візуалізації реальності, що дає змогу спрямувати увагу на нові грані соціального буття й повсякденних практик заклопотаних індивідів. Зробити це можливо лише через образність, що народжується повсякденням і стає його візуальним кодом. Розкодування образу дає змогу зрозуміти прихований смисл. Та для цього він мусить проявитися в ментальних структурах підсвідомого і формі мислення. Лише після цього образ стає фактом живої історії, що прагне зафіксуватися як знаковий елемент події. Це стосується не тільки журналістики, але й історичної науки, де, наприклад, усні свідчення очевидців стають важливим джерелом історичних досліджень. І, як стверджують деякі автори, саме «це породжує тенденцію до «зменшення ролі «авторитету» архівних документів в історичних дослідженнях»¹, а увага переводиться на емоційну реакцію, яку викликала документально зафіксована історична подія. У журналістиці відбувається зменшення зацікавлення текстовими повідомленнями й коментарями, які доволі часто підмінюються візуальними формами інформаційного впливу, а цікавість читача спрямовується на смислове наповнення інформаційних матеріалів. Це, а не тільки застарілі форми подачі інформації, власне, й стало головною причиною кризи традиційної журналістики.

Усні ж історії, записані з допомогою сучасних технічних засобів, перетворюються не просто на першоджерело, в якому відображені історичні факти, але й стають живою пам'яттю минулого його дієвою формою. За таких умов перед істориком постає завдання не тільки у хронологічній послідовності простежити причини й наслідки події, що стала об'єктом історичного аналізу, але й виявити її емоційно-образний та когнітивний складник, який фіксують очевидці. Те саме стосується й журналістики, яка не тільки віддзеркалює об'єктивну реальність на шпальтах газет чи журналів, у теле- чи радіопередачах, кіно та літературній публіцистиці, але й

¹ Боряк, Т. (2024), «Усна історія у джерельній базі студій голодомору: історія формування та інформаційний потенціал корпусу свідчень»: Монографія, Київ, ТОВ Юрка Любченка, с. 130.

очікує від споживача інформації живої реакції на текст чи відзнятий фоторепортаж, завдяки його входженню в «кіно життя» не лише спостерігачем, але й повноцінним актором. Таке пропонує й фотожурналістика, яка візуалізує соціальну реальність, руйнуючи будь-які бар'єри між практикою повсякдення й сучасними методами її відображення.

2. Теоретичне підґрунтя та методологічні основи дослідження.

Науковців, що аналізують візуалізацію як метод відображення соціальної реальності, у світовому академічному середовищі чимало. Усі вони зробили помітний внесок у формування соціологічного дискурсу зображувальної журналістики і на-самперед фотожурналістики, спрямувавши свій науковий інтерес на нові можливості використання фотографії та відео у сучасному медійному просторі. У цьому контексті на особливу увагу заслуговують роботи Г. Беккера (H. Becker), Р. Зіллера (R. Ziller), Я. Качмарєка (J. Kaczmarek), С. Зонтаг (S. Sontag), К. Батаєвої, Т. Семигіної, О. Даниленко та інших.

Теоретичною основою дослідження стали праці Ж. Бодрієра (J. Baudrillard), Дж. Роса (G. Rose), П. Штомпки (P. Sztompka), а також Ф. Білза, А. Лієра, Дж. Тегга й авторів, чії роботи, хоч і не увійшли до цього списку, але відіграли значну роль у формуванні соціологічного дискурсу фотографії й невід'ємної від неї фотожурналістики. Наприклад, П. Штомпка стверджує, що будь-яка фотографія може бути об'єктом наукових досліджень, має значення для людей, оскільки відображає їхній соціальний досвід². Дж. Тегга акцентує на «множинності фотографії та історії» і заявляє, що «фотографія стала результатом специфічних і беззаперечно істотних викривлень», однак саме тому вона й «потребує не алхімії, а історії, за межами якої» її «екзистенційна сутність порожня»³. Водночас А. Лієр дає філософське обґрунтування фотографії, як інструменту, з допомогою якого відбувається занурення індивіда в глибші пласти реальності, при цьому (на відміну від Ж. Бодрієра) наголошує, що «фотографія в усіх смислах є чорною матерією» й найголовніше для неї – «це ніч, темнота і відсутність світла»⁴. Світла, що пробивається крізь темряву непроявленої реальності, яка існує в нас як і поза нами.

Методологію вивчення візуального пропонує Дж. Росс. В одній із своїх праць він пише: «Інтерпретація образів – це тільки інтерпретація, а не відкриття їх». Образи, – стверджує автор, – є створеними значеннями, які структурують те, як люди поведуться у повсякденні. Ось чому «візуальне стає головним для культури та конструювання соціального життя»⁵.

Останнім часом й серед українських дослідників з'являються автори, які спрямовують свій науковий інтерес на можливість використання візуальних методів пізнання світу в соціології та історії. Серед таких В. Солдатова, яка у своїй дисертації справедливо підкреслює, що «майже всі соціальні феномени та соціальні процеси

² Sztompka, P. (2005), «Wizualna Socjologia. Fotografia jako metoda badawcza», Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN, s. 92.

³ Тегг, Дж. (2019), «Тягар репрезентації: есе про множинність фотографії та історії», пер. з англ. Ю. Кравчук, Київ, РОДОВІД, с. 15.

⁴ Lier, H. (2007), «Philosophy of Photography» Leuven University Press. URL: https://anthropogenic.com/anthropogeny_semiotics/philo_photography_postscript.pdf

⁵ Rose, G. (2002), Visual Methodologies. An Introduction to the Interpretation of Visual Material, SAGE Publications London Thousand Oaks · New Delh, p. 2–6.

мають візуальні прояви»⁶. Підтвердженням цього може бути творчість відомої режисерки і фотографа часів нацистської Німеччини Л. Ріфеншталь (фільми «Олімпія», «Тріумф влади»), а також роботи фотографів та фотожурналістів радянської доби. О. Коляструк у своїх публікаціях звертає увагу на використання фотозображень у процесі вивчення характеру повсякдення. Однак базовими роботами, які допомагають зрозуміти концептуальні і метрологічні основи вивчення візуалізації як наукового методу, формують її методологічну основу, залишаються праці Ж. Бодріяра, М. Маклюєна, П. Штомпки, І. Гофмана, П. Вірілію, С. Зонтаг, Дж. Роса, наукові напрацювання яких дають змогу виокремити це явище, як особливий тип реальності. Ж. Бодріяр не даремно позначив її як «гіперреальність», безпосередньо пов'язану зі зростанням образності у повсякденному житті сучасної людини. А раз так, то її не варто розглядати поза контекстом культури, оскільки лише культура формує усталену картину світу – фреймовану модель реальності разом з її сурогатами. З цієї точки зору цікавими є твердження М. Найдорфа, які він виклав у статті «Криза культури. Спроба аналізу», де причину кризи обґрунтував, як втрату надійності уявлень – головного мотивуючого фактору, що тримає цілісність культури. На це звертав увагу і М. Гайдегер, який писав, що «ціннісна ідея є необхідним складником метафізики волі до влади»⁷. А все тому, що Ідея народжується і набуває цінності, або знецінюється в уявленні через свою надійність. Саме уявлення тримають цілісність культури, або знецінюють її, структурують волю до життя в бажанні домінувати (у М. Гайдегера і Ф. Ніцше це домінування і є волею до влади). Воління домінувати відображає процес самовідтворення, який передає зміст культури й наповнює змістом її історію. Тому М. Найдорф і стверджує, що «кінець епохи настає тоді, коли вона наближається до нерозуміння самої себе. Коли картина світу, яку упродовж десятиліть створювала корисливо спрямована брехня в медіа, наближається до рівня нерозрізненості в ній реального і віртуального»⁸. Аналогічної думки притримується й Л. Масенко у своєму аналізі причин кризи культури. В одній із своїх статей вона пише: «Телевізор, що владно вдерся в оселі мільйонів людей, в руках спритних маніпуляторів може перетворитися із засобу відображення реальності на інструмент її конструювання»⁹. Конструювання «фальшивої дійсності» (Л. Масенко), з якої вийти самостійно суб'єкт не може. Ось чому Дж. Тегг писав про необхідність культурологічного аналізу як окремого типу умовного виявлення ефектів влади.

Тут варто пам'ятати, що феномен фотографії, як і мистецтво фотографії, стає частиною дискурсу пов'язаного з візуальними медіа й актуалізує проблему «онтологічного статусу фотообразу», а якщо так, то фотографія є чимось більшим, ніж просто частиною зображувальної журналістики чи фотомистецтва. Вона фіксує момент зіткнення реальності з її відображенням, залишаючи при цьому без відповіді питання: наскільки образ реальності співмірний з оригіналом і чи є він віддзеркаленням випадковості, у якій зафіксований прихований характер соціальної дійсності? На це

⁶ Солдатова, В. Ю. (2016), «Візуальні дослідження в соціології – методологічні та методичні засади». Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата соціологічних наук, Київ, с. 6.

⁷ Heidegger, M. (1997), «Sein und Zeit», Tubingen: Max Niemeyer Verlag.

⁸ Найдорф, М. (2022), «Криза культури. Спроба аналізу», *The Almanac of Philosophical Essays. Koine Communication*, с. 53–65, доступно на сайті автора: <https://sites.google.com/site/marknaydorftexts/>

⁹ Масенко, Л. (2019), «Кризові явища в культурі: причини і наслідки для України і світу». URL: <https://www.radiosvoboda.org/amp/30241510.html>

запитання пробує відповісти Р. Батлер, стверджуючи про неможливість роз'єднати суб'єкта, який фотографує, з об'єктом, якого фотографують. Вони стають в ній єдиним цілим, формуючи сюжетну лінію її змісту¹⁰.

Попри панування традиційного погляду на фотожурналістику і фотографію, який домінує у сучасному науковому дискурсі, позитивним є те, що з'являються спроби поєднати глибокий онтологічний зміст фотографії з широким застосуванням її можливостей як нового методу відображення й вивчення соціального світу. При цьому пропонується нова методологія щодо осмислення її в контексті філософії, соціології та історії. З цієї точки зору цікава робота Ф. Білза, у якій автор, акцентує на «розпалювані уяви» і переосмисленні свого «розуміння емоції», а не тільки на технологічній майстерності фотографа чи репортера¹¹. Усе це змінює підходи у сприйнятті фото і фотожурналістики не тільки як ремесла, що широко використовується у сучасних медіа, але й методу пізнання соціальної реальності, віддзеркаленої у повсякденному житті її суб'єктів.

3. Виклад основного матеріалу дослідження.

Те, що у деяких дослідженнях називається «візуальним поворотом» (visual turn), «переходом від віртуального до візуального», «гіпертрофованістю візуального контенту» тощо, М. Найдорф вважає кризою, яка розпочинається тоді, коли сума уявлень, які формують спільну картину світу, знецінюється і уявлення втрачають надійність, змінюючи образ реальності, який раніше забезпечував її сталість.

М. Найдорф не тільки пов'язував «людей єдиною для них сумою уявлень про світ і себе в ньому», але й описував поле, в якому виникало загальне розуміння «смислів, мотивів і цілей»¹², що формували підґрунтя для злагодженої комунікації за умови узгодженості з уявленнями тих, хто жив і діяв спільно у просторі історії та культури. Це сприяло появі смислового фрейму, в якому окреслюється траєкторія руху думок їхніх вмотивованих носіїв. Однак люди, що взаємодіють у просторі культури, як і в інформаційному просторі, потребують універсального інструментарію, котрий спонукав би їх засвоювати такі моделі поведінки, які дають змогу не просто прийняти меседжі еліти, а й інтегруватися у процес реалізації завдань, нею запропонованих. Це і є головною метою інформаційно-психологічних операцій (ІПСО), технології яких передбачають активне застосування інструментів інформаційного впливу, найефективнішою з яких залишається пропаганда. Разом з тим її ефективності вистачає лише на короткотермінову перспективу. У подальшому реальність починає дисонувати із віртуально сформованою картиною світу, породжуючи когнітивну суперечність у структурі світогляду й руйнуючи базові його елементи. За таких умов з'являється гайдегерівський «світ як уявлення», як ідеальна модель паралельної дійсності, яку розум не може відрізнити від тієї, частиною якої є сам. Так народжується розчарування, активною соціальною формою якого стає нігілізм. А нігілізм настає тоді, «коли ми в усьому, що відбувається, шукали

¹⁰ Butler, R. (2005), «Baudrillard's Light Writing Or Photographic Thought», доступно: <https://baudrillardstudies.ubishops.ca/baudrillards-light-writing-or-photographic-thought/>

¹¹ Білз, Ф. (2021), «Сторітелінг у фотографії. Воркшоп: п'ять кроків до створення незабутніх світлин», пер. з англ., Київ, ArtHuss, с. 13.

¹² Найдорф, М. (2022), «Криза культури. Спроба аналізу», *The Almanac of Philosophical Essays. Koine Communication*, с. 53–54, доступно на сайті автора: <https://sites.google.com/site/marknaydorftexts/>

«смысл», якого там нема»¹³. Тому фотографування і є одним із тих інструментів, з допомогою яких ми прагнемо його відшукати. Він ніби ховається за тим, чим сам не є. Ховається за образом і фактом, які в просторі фреймованої дійсності прагнуть об'єктивуватися, забуваючи про те, що самі існують лише тут і тепер. Так зображення стає візуальним інструментом, яким воліє скористатися кожен, хто бажає своє життя зробити публічним. Це така своєрідна легалізація себе в просторі часу, наданого з примхи долі, прагнення передати її через зображення й у такий спосіб зафіксуватися там, забуваючи, що «перетворити себе на зображення – це оголити своє повсякденне життя, свої бажання й можливості», не залишаючи жодного секрету, яким особистість інтригує, як власною загадковістю. До того ж «люди завжди були занурені в середовище, в якому таємниці ставали частиною їхнього повсякденного життя»¹⁴. І «до винаходу фотографії, видовища в природі і культурі були обмежені кількісно і сприймалися антропоцентрично»¹⁵, а тут виявилось, що вони всеохопні за масштабом, який виходить не тільки за межі окремих соціальних спільнот, але й за межі культури й цивілізації. Осягнути це виявилось непросто, оскільки така ситуація вимагала розширення світогляду, що став наслідком занурення людини у світ прихованої реальності, яку доволі часто визначали як «паралельну». Через це Р. Том, якого цитує А. Ліер, стверджував, що «витвір мистецтва діє як початок віртуальної катастрофи у свідомості глядача», допоки катастрофа не стала частиною його персонального життя, що має не тільки природній вимір, але й антропоцентричний статус, і складається із образів, знаків, звуків, системи символів, що виходять далеко за межі звичної для неї буттєвої форми. А для того, щоб ці межі не стали «червоними лініями», «екзистенційне поле» індивіда, має активізуватися «мистецтвом, літературою, рекламою, любов'ю, релігійним фанатизмом, або стриманим екстатичним щастям сидіти в кріслі біля вікна»¹⁶ й вивести його із звичного способу існування. Це і є першою умовою, яка дає змогу побачити у фотографії не тільки фрагмент відтвореного фізичного світу, але й осягнути смысл, що існує між об'єктом, зображенням, формою, яку зафіксувала камера, і суб'єктивним сприйняттям самопрояву відтвореної реальності. Недаремно У. Еко писав: «Тому, хто отримує повідомлення, залишається частина свободи прочитати його по-іншому»¹⁷. Беззаперечне право прочитати в інший спосіб забезпечує від маніпуляції враженням і передбачає можливість мати його не таким, на яке автор фотографії сподівався. Саме тому між зображенням та його смыслом існує деяка дистанція, «пробігаючи» яку, читач встигає порівняти свої цінності з тим, що він встиг зафіксувати власним поглядом. Тому огляд образів, що зафіксовані на фотографії, – це справа доволі суб'єктивна, як, власне, й інтерпретація їх, яка великою мірою залежить від дискурсу та інституційних практик, що його

¹³ Heidegger, M. (1997), «Sein und Zeit», Tubingen: Max Niemeyer Verlag, s. 75.

¹⁴ Коляструк, О. (2008), «Візуальні документи як особливі джерела історії повсякдення», *Україна XX ст.: культура, ідеологія, політика*, с. 259–264. URL: <http://history.org.ua/JournALL/xxx/14/16.pdf>

¹⁵ Lier, H. (2007), «Philosophy of Photography» Leuven University Press. URL: https://anthropogenie.com/anthropogeny_semiotics/philo_photography_postscript.pdf

¹⁶ Lier, H. (2007), «Philosophy of Photography» Leuven University Press, p. 175–176.

¹⁷ Eco, U. (1999), «Semiologia zycia codziennego», przeł. J. Ugniewska i P. Salwa, Warszawa, s. 160.

забезпечують¹⁸. На це звертає увагу і Г. Бекер, пояснюючи відмінність між тим, як сприймають зображення фотограф та соціолог, що використовують різні підходи у трактуванні зображеного об'єкта. Соціологи вважають власні обґрунтування правдивішими, оскільки мають у своєму арсеналі емпіричні методи досліджень, тоді як фотографи візуалізують емоцію і відтак вважають свою місію виконаною. Однак це не означає, що «особистісно-експресивний компонент» у дослідженнях зображувального контенту не варто брати до уваги, – підкреслює Г. Бекер¹⁹. Покликуючись на С. Варкова, він звертає увагу на його справедливе зауваження: «Камера – чудовий інструмент, вона відображає те, що відбувається у вашій голові», і далі пояснює, що «фотографії отримують значення, як і всі культурні об'єкти, з їхнього контексту, який складається з того, що було написано про них»²⁰. Тому, аналізуючи фотографію, ми у власній уяві формуємо розуміння зображеного так, що воно дає змогу заглибитися у свій прихований світ, декодувати сенси, які об'єкт зображення відтворює у самому факті фотографування. Тому для такої науки, як соціологія, не стільки важливе саме зображення, скільки те, що воно означає, тобто значення зображеного, а не його образності. Образ – форма передачі значення, прихованого смислу, який науковець чи просто глядач мусить дешифрувати у процесі його інтерпретації. Те, що «фотографія насправді відображає, – зауважує Г. Бекер, – мало схоже на правду», оскільки реальність краще відтворює соціальна фотографія, а те, що зафіксував фотограф для естетичного задоволення, не завжди правдиве²¹. Правдивим воно стає не завжди, але й правда не завжди є правдою, особливо в момент її найбільшої актуальності. Часто актуальність правди – лише початок, наближення до чогось важливого, виявленого в бажаному, очікуваному, сформованому і відображеному нашою уявою в намірах діяти так чи в інший спосіб.

Те, що фотографія дедалі більше стає методом дослідження соціальної реальності, підтверджує і Д. Харпер. З його точки зору уява і те, як фотограф дивиться на світ, великою мірою соціально зумовлені²². Таку думку поділяє й О. Коляструк, називаючи фотосвітліну «особливим джерелом вивчення повсякдення». Полемізуючи із «традиційними істориками», авторка наголошує на тому, що фотографія не є для історика-документаліста повноцінним джерелом інформації, а лише відтворенням візуального образу епохи і для того, щоб знайти сліди практик повсякдення цієї епохи, варто їх перевіряти²³. Таке твердження слухне уже тому, що «традиційна історія» має справу зі статично зафіксованими фактами у меморіальній формі буття

¹⁸ Sztompka, P. (2005), «Wizualna Socjologia. Fotografia jako metoda badawcza», Wydawnictwo Naukowe PWM, Warszawa, s. 90–93.

¹⁹ Becker, H. (1974), «Photography and Sociology», *Studies in the Anthropology of Visual Communication*, № 1, p. 11, 22.

²⁰ Becker, H. (2010), «Visual Sociology, Documentary Photography, and Photojournalism: It's (Almost) All a Matter of Context». URL: https://monoskop.org/images/1/11/Becker_Visual_sociology_documentary_photography_and_photojournalism_1995.pdf

²¹ Becker, H. (1974), «Photography and Sociology», *Studies in the Anthropology of Visual Communication*, № 1, p. 14–22.

²² Harper, D. (2023), «Visual Sociology», London, Routledge, 328 p.

²³ Коляструк, О. (2008), «Візуальні документи як особливі джерела історії повсякдення», *Україна XX ст.: культура, ідеологія політика*, с. 259–264. URL: <http://history.org.ua/JournALL/xxx/14/16.pdf>

цих фактів й не аналізує їх в контексті соціальної динаміки. Через це для істориків-традиціоналістів, які висловлюють свої судження стосовно епохи, до якої вони не були причетні, такий підхід стає доволі складним. Насамперед через відсутність у їхньому науковому арсеналі адекватних методів досліджень, які б дали змогу розкрити глибинний сенс подій, а не лише характер їхнього історичного змісту. Мабуть, саме тому Н. Дейвіс, на якого покликається О. Коляструк, сказав: «Фотокамера, як і історик, ніколи не каже правду». Але, знов-таки, правда не в тому, що «говорить» фотокамера або про що пише історик. Фотокамера – це технологічний інструмент, за допомогою якого фотограф фокусує свій погляд на тому і тоді, коли предмет зображення викликав у нього емоційну реакцію, спричинивши дію, яка в його уяві набула естетичного, політичного, історичного чи будь-якого іншого смислу. У цьому проявляються усі наші когнітивні можливості декодувати імпліцитний характер його змісту і в такий спосіб надати сенсу актуальності та значимості. З публіцистами і репортерами ще складніше, оскільки у них не так багато можливостей довести або спростувати доведене через відсутність дієвих методів і методології журналістики. А повсякдення завжди конкретне як і життя, відображене у багатстві досвіду. Так мислить і Г. Гарфінкель, пропонуючи, задля виявлення природи практик повсякдення, «зламати» його відносно стабільність²⁴, зруйнувавши при цьому процедури, за допомогою яких люди пояснюють ситуації, в яких опиняються. Зробити це можливо й за допомогою фотозображення, відеоінтерв'ю, документального, художнього чи науково-популярного фільму, показавши глядачу той візуалізований образ, який не збігається з його очікуваннями, і тим, що він собі уявляє. Це породжує необхідність самоаналізу власного архетипу (самості), щоб відчутти себе в ситуації, у якій ти не є тим, ким є. І тут виникає потреба в актуалізації власного Я, яка часто і вимагає зламу правил, за якими формуються практики повсякдення й конструюються ті моделі поведінки, стиль життя, які, стаючи структурними елементами повсякденного існування, творять форму його образного вираження.

У цій ситуації набуває значимості репортерська фотографія, яка перестає бути особливим жанром фотожурналістики з огляду на ті зміни, які відбуваються у самій журналістиці, коли остання, опанувавши нові технологічні і технічні можливості, поступово відходить від своїх традиційних форм подачі інформації, акцентуючи увагу не стільки на інформуванні, скільки на смисловому наповненні того, про що повідомляє.

Близькою до репортерської є й так звана «побутова фотографія», яка найкраще показує характер повсякдення, систему мотивів і цінностей, які організовують чи дезорганізують суспільство. Фотофіксація побутових практик, як і вуличне фото, виконує переважно комунікативну функцію, особливо у зв'язку з активним поширенням їх у соціальних мережах.

На перший погляд, це формує спрощений підхід до фотомистецтва й фотожурналістики, перетворюючи їх на технологічно легкодоступний вид творчості, який може опанувати кожен. З іншого боку – змушує замислитися не тільки над новими можливостями фотографії, але й над її когнітивною функцією. Така ситуація, у сфері візуальних досліджень (visual studies), підштовхує до теоретичного обґрунтуван-

²⁴ Garfinkel, H. (1964), *Studies in the routine grounds of everyday activities.* in *Studies in social interaction*. Edited by D. Sudnow, 1-30. New York: The Free Press.

ня образу, візуальний складник якого не завжди пов'язаний з тим, що ми бачимо, але й з тим, що уявляємо. Тобто народження образу відбувається не тоді, коли фотограф фіксує його своєю камерою. Камера, то лише інструмент процесу образотворення. Сам же образ постає внаслідок взаємодії уяви фотографа, яку той підсилює фотосвітлиною, і своїми переживаннями події, у якій знаходиться. Те саме відбувається із глядачем, якого захоплює перегляд. Тому фотожурналістика мусить відійти від традиційного формату, у якому тривалий час перебувала, і спробувати наблизитись до таких напрямків сучасного мистецького самовираження, як перформанс, лендарт і концептуальна фотографія. З одного боку, така ситуація відображає динамічні процеси розвитку фотографії, а, з іншого, вимагає нових підходів у її осмисленні, особливо з огляду на прискорену динаміку трансформаційних змін в умовах постмодерного переходу, де візуалізована дійсність стає головною, вимагаючи від фотографів та фоторепортерів показувати сюжетні фотоісторії (сторитейлінг), у яких реальне буття людей стає важливішим, аніж вони самі.

З іншого боку, наближеним і в той же час віддаленим, від існуючої традиційної фотожурналістики, залишається авангардизм, який акцентує увагу не на предметах, що випадково потрапили у фокус об'єктива, а на тому, що стало причиною предметного світу людей, людських спільнот та їхньому смислового вираженні. Прикладом може бути творчість Т. Модотті, яка відійшла від модернізму, прихильницею якою була, й присвятила свою творчість відображенню того соціального середовища, із якого вийшла. Модотті стверджувала, що не прагнула робити мистецтво, а фіксувала образи із свого середовища (Т. Модотті народилася у бідній робітничій сім'ї), які слугували маркером епохи, до якої вона належала.

Все це виходило за межі звичного сприйняття світу, сповненого сподіваннями на соціальну справедливість та емпатію, які знецінювалися не лише капіталістичним способом виробництва, але й системою відносин, яку він запровадив. У цих умовах люди прагнули зрозуміти, чи можливо змінити систему та обставини, у яких головною цінністю залишалися гроші? Проти цього й бунтувала неспокійна душа Т. Модотті і фотографія своєю творчістю вибудовувала смисловий ряд спотвореного буття, щоб зруйнувати міф про об'єктивну невідворотність його історичної тяглості, закріпленої в поширених практиках буржуазного рабства, де зникло природне співзвуччя, в якому зливався світ душі й присутність речей²⁵.

Через це її фотографія має чітко виражений соціальний характер з деякими елементами афектності у значенні «способу присутності та переживання», що підтверджує тезу Дж. Мітчелла, про «образи наділені своєю власною структурою», а відтак «владю образів»²⁶. Тобто ми переживаємо не образи в ідеальному форматі відтворення, а структуру образів, що є ключем для їхнього глибокого осмислення. Розкривши зміст образу та його значимість через декодовану структуру елементів, з яких він складається, глядач (реципієнт) потрапляє у поле ідеальної емоційної присутності в ньому, у поле його абсолютної, хоча й абстрактної влади. Це і формує світогляд фотографа й фотожурналіста.

²⁵ Baudrillard, J. (1968), *The system of objects*, Paris, Gallimard.

²⁶ Mitchell, W. J. (1992), *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the PostPhotographic Era*. – Cambridge: MIT Press, 1992, 273 p.

Але, М. Максимович, стверджує, що «видавці, журналісти й читачі не завжди задумуються над тим, що передувало фіксації певної події, явища чи факту, і не усвідомлюють того, що фотографічний світогляд не завжди відображає послідовність і взаємозв'язок між явищами», а «коли фотографи прагнуть найдетальніше відтворити життєві явища, вони, безумовно, свідомо чи несвідомо, керуються власними смаками чи імперативами своєї совісті»²⁷. А хто сказав, що світогляд, в тому числі і «фотографічний» (якщо такий існує) має відображати цей взаємозв'язок і послідовність між явищами, особливо, коли вона є лише каузальною формою узагальнених і часто стереотипних поглядів? Головною соціальною функцією сучасної фотожурналістики є відображення не тільки й не стільки узагальнених поглядів, скільки різних форм сприйняття, у яких простежується універсальний принцип єдності в побаченому. Саме це й підштовхує до розуміння глибинних основ соціального буття. Щодо смаків, то ними вони й керуються, і завжди, хоча власні смаки рідко узгоджуються з наявними імперативами совісті.

Існує ще одна проблема, на яку часто скаржаться деякі науковці, особливо фотожурналісти. Суть її зводиться до того, що «новинна і подієва журналістика майже повністю перейшла у поле діяльності аматорів, а професійним фотографам залишається можливість дивувати аудиторію художнім рівнем. За таких обставин знижується рівень фотожурналістики загалом. Новинні фотографії, – стверджує О. Коренівська, – стають одноманітними, шаблонними, передбачуваними й малозмістовними без супровідного тексту, а художнім знімкам немає місця на шпальтах газет і журналів»²⁸. Попри справедливую критику фоторепортерки варто не забувати, що в сучасних медіа «безтекстової» фотожурналістики, в полі подій і новин, бути не може. Текст завжди супроводжує зображення, пояснює його не стільки з точки зору сюжету, скільки розкриває зміст зафіксованої події, її новинарність, виражену думками мислимих образів. Коли фотожурналіст цього прагне, аматори перестають бути його конкурентами. Окрім того, світ сучасної фотографії, у тому числі й репортерської, виконує не тільки звичну для нього меморіальну функцію, але є засобом візуальної комунікації між різними соціальними групами і соціальними кластерами. Він перетворився на форму підтримки й зміцнення слабких соціальних зв'язків, які набули значимості з моменту появи соціальних мереж та соціальних медіа, ставши основою для формування нових соціальних структур. На цю особливість звернув увагу М. Грановетер, який в одній із своїх публікацій вказав, що слабкі соціальні зв'язки достатньо продуктивні не тільки з точки зору обміну ненав'язливою інформацією (яка не породжує жодних зобов'язань чи обов'язку бути присутнім у полі її поширення), а лише акцентує на спорідненості зацікавлень, які у перспективі можуть стати структуроутворюючим фактором появи нових соціальних контактів чи соціальної інтеракції. Ба більше, автор пояснює: «Більшість інтуїтивних уявлень про силу міжособистісних зв'язків, відповідають наступним визначенням: сила зв'язку – це (ймовірно лінійна) комбінація часу, емоційної інтенсивності (взаємної довіри) і

²⁷ Максимович, М. (2019), «Сучасна фотожурналістика: проблеми, виклики, перспективи», *Журналістські науки*, вип. 3, № 91, с. 31.

²⁸ «За кадром: Виклики та труднощі сучасного фотожурналіста» (2024), *Інформаційно-аналітичне видання «TIMES.ZT»*. URL: <https://times.zt.ua/za-kadrom-vyklyky-ta-trudnoshchi-suchasnoho-fotozhurnalista/>

взаємних послуг, які цей зв'язок забезпечує»²⁹. Стосовно фотожурналістики, то її функції, за таких умов, змінюються. Так само змінюється призначення самої фотографії. Фотожурналістика стає інструментом візуалізації реальності, засобом комунікації в межах всесвітньої соціальної мережі, як-от Facebook, Instagram тощо, а фотографія перетворюється на інструмент репрезентації себе в системі інтерактивних контактів з іншими.

На макрорівні соціальні мережі визначаються ступенем спорідненості учасників, які формують міжособистісні контакти (так звану *homophily*–гемофілію), на мікрорівні – формами взаємодії суб'єктів, що комунікують між собою. Однією із таких форм і є фотографія як найдієвіший і доступний для масового використання інструмент візуалізації соціальної реальності, образу й характеру повсякдення. У цьому зв'язку варто згадати знамените висловлювання Ж. Бодріяра про те, що фотографія – це «письмо світла, буквальність образу», який не є об'єктивним, як і сам світ. Лише фотооб'єктив, допомагає нам виявити цю об'єктивну реальність, яку ми нарізаємо «тонкими частинками знерухомленості, мовчання, фоторедукції», і хоча «неможливо говорити про те, про що не можна сказати, промовчати про це можна лише за однієї умови, показавши зображення»³⁰.

4. Висновки

З попереднього аналізу дискурсивних практик, відображених у теоретичних розробках численної когорти науковців, можна висувати: а) сучасна фотожурналістика переживає не стільки кризу, скільки переосмислення своєї мети, ролі й місії в процесі становлення, на теренах світового інформаційного простору, когнітивної журналістики; б) соціологічний дискурс найкраще відображає і пояснює загальну спрямованість зображувальної журналістики, вказуючи на її важливу не тільки інформаційну, але й соціальну функцію; в) «візуальний поворот» (*visual turn*) ставить перед фотожурналістикою нові виклики, пов'язані з усвідомленням та переосмисленням її головного завдання – відображення смислів буття у вирі повсякденного існування і мислення.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Білз, Ф. (2021), «Сторителінг у фотографії. Воркшоп: п'ять кроків до створення незабутніх світлин», пер. з англ., Київ, ArtHuss, 176 с.
2. Боряк, Т.(2024), «Усна історія у джерельній базі студій голодомору: історія формування та інформаційний потенціал корпусу свідчень»: Монографія, Київ, ТОВ Юрка Любченка, 632 с.
3. Даниленко, О. «Парадоксы повседневности: осмысление в русле визуальной социологии», Papers uploaded to Academia. URL: <https://www.academia.edu/4993289> (дата звернення 12.09.2024).

²⁹ Granovetter, M. (1973), «The streng of weak ties», *The American Journal of Sociology*, vol. 78, no. 6. (May, 1973), p. 1361. URL: https://sociology.stanford.edu/sites/default/publications/the_of_weak_ties_and_exch_wgans.pdf

³⁰ Baudrillard, J.(1999), *Photography, Or the Writing of Light*. Translated by Francois Debrix. URL: <http://www.ctheory.net/articles.aspx?id=126>

4. Коляструк, О. (2008), «Візуальні документи як особливі джерела історії повсякдення», *Україна XX ст.: культура, ідеологія політика*, с. 259–264. URL: <http://history.org.ua/JournALL/xxx/14/16.pdf> (дата звернення 10.10.2024).
5. «За кадром: Виклики та труднощі сучасного фотожурналіста» (2024), Інформаційно-аналітичне видання «TIMES.ZT». URL: <https://times.zt.ua/za-kadrom-vyklyky-ta-trudnoshchi-suchasnoho-fotozhurnalista/> (дата звернення 12.10.2024).
6. Максимович, М. (2019), «Сучасна фотожурналістика: проблеми, виклики, перспективи», *Журналістські науки*, вип. 3, номер 91, с. 29-36.
7. Масенко, Л. (2019), «Кризові явища в культурі: причини і наслідки для України і світу». URL: <https://www.radiosvoboda.org/amp/30241510.html> (дата звернення 17.10.2024)
8. Найдорф, М. (2022), «Криза культури. Спроба аналізу», *The Almanac of Philosophical Essays. Koine Communication*, с. 53–66.
9. Солдатова, В. (2016), «Візуальні дослідження в соціології – методологічні та методичні засади». Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата соціологічних наук, Київ, 211 с.
10. Тегг, Дж. (2019), «Тягар репрезентації: есе про множинність фотографії та історії», пер. з англ. Ю. Кравчук, РОДОВІД, Київ, 248 с.
11. Baudrillard, J. (1968), «The system of objects», Paris, Gallimard, 288 s.
12. Baudrillard, J. (1999), «Photography, Or the Writing of Light». Translated by Francois Debrix. URL: <http://www.ctheory.net/articles.aspx?id=126>
13. Butler, R.(2005), «Baudrillard's Light Writing Or Photographic Thought». URL: <https://baudrillardstudies.ubishops.ca/baudrillards-light-writing-or-photographic-thought/>
14. Becker, H. (1974), «Photography and Sociology», *Studies in the Anthropology of Visual Communication*, №1, p. 3–26.
15. Becker, H.(2010), «Visual Sociology, Documentary Photography, and Photojournalism: It's (Almost) All a Matter of Context». URL: https://monoskop.org/images/1/11/Becker_Visual_sociology_documentary_photography_and_photojournalism_1995.pdf (дата звернення 23.10.2024).
16. Eco, U. (1999), «Semiologia zycia codziennego», przeł. J. Ugniewska i P. Salwa, Warszawa, s. 1174.
17. Garfinkel, H. (1964), «Studies in the routine grounds of everyday activities in Studies in social interaction». Edited by D. Sudnow, 1-30. New York: The Free Press.
18. Granovetter, M. (1973), «The strength of weak ties» / *The American Journal of Sociology*, vol. 78, no. 6. (May, 1973), p. 1360-1386. URL: https://sociology.stanford.edu/sites/default/publications/the_of_weak_ties_and_exch_wgans.pdf (дата звернення 30.10.2024).
19. Harper, D. (2023), «Visual Sociology», London, Routledge, 328 p.
20. Heidegger, Martin. (1993), «Sein und Zeit», Tubingen: Max Niemeyer Verlag, 445 s.
21. Lieberman, H. (2007), «Philosophy of Photography» Leuven University Press, 122 p.
22. Mitchell, W. J. (1992), «The Reconfigured Eye: Visual Truth in the PostPhotographic Era». Cambridge: MIT Press, 273 p.
23. Rose, G. (2002), *Visual Methodologies. An Introduction to the Interpretation of Visual Material*, SAGE Publications London Thousand Oaks · New Delh, 229 p.
24. Sztompka, P. (2005), «Wizualna Socjologia. Fotografia jako metoda badawcza», Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWM, s. 150.

REFERENCES

1. Bilz, F. (2021), «Storiteilinh u fotohrafii. Vorkshop: piat krokiv do stvorennia nezabut-nikh svitlyn», per. z anh., Kyiv, ArtHuss, 176 s.
2. Boriak, T. (2024), «Usna istoriia u dzherelnii bazi studii holodomoru: istoriia formu-vannia ta informatsiinyi potentsial korpusu svidchen»: Monohrafiia, Kyiv, TOV Yurka Liubchenka, 632 s.
3. Danylenko, O. «Paradoksy povsednevnyosti: osmyslenye v rusle vyzualnoi sotsyolo-hyy», Papers uploaded to Academia. URL: <https://www.academia.edu/4993289> (ac-cessed date 12.09.2024).
4. Koliastruk, O. (2008), «Vizualni dokumenty yak osoblyvi dzherela istorii povsiakden-nia», Ukraina KhKh st.: kultura, ideolohiia polityka, s. 259–264. URL: <http://history.org.ua/JournALL/xxx/14/16.pdf> (accessed date 10.10.2024).
5. «Za kadrom: Vyklyky ta trudnoshchi suchasnoho fotozhurnalista» (2024), Informat-siino-analitychne vydannia «TIMES.ZT». URL: <https://times.zt.ua/za-kadrom-vyk-lyky-ta-trudnoshchi-suchasnoho-fotozhurnalista/> (accessed date 12.10.2024).
6. Maksymovyc, M. (2019), «Suchasna fotozhurnalistyka: problemy, vyklyky, perspek-tyvy», Zhurnalistyky nauk, vyp. 3, nomer 91, s. 29–36.
7. Masenko L. (2019), «Kryzovi yavyshecha v kulturi: prychny i naslidky dlia Ukra-iny i svitu». URL: <https://www.radiosvoboda.org/amp/30241510.html> (accessed date 17.10.2024).
8. Naidorf, M. (2022), «Kryza kulturu. Sproba analyzu», The Almanac of Philosophical Essays. Koine Communication, s. 53–66.
9. Soldatova, V. (2016), «Vizualni doslidzhennia v sotsiolohii – metodolohichni ta meto-dychni zasady». PhD diss. (soc.s.), Institute of Sociology of the National Academy of Sciences of Ukraine, Kyiv, 211 s.
10. Tehh, Dzh. (2019), «Tiahar reprezyntatsii: ese pro mnozhynnist fotohrafii ta istorii», per. z anh. Iu. Kravchuk, Kyiv, RODOVID, 248 s.
11. Baudrillard, J. (1968), «The system of objects», Paris, Gallimard, 288 s.
12. Baudrillard, J. (1999), «Photography, Or the Writing of Light». Translated by Francois Debrix. URL: <http://www.ctheory.net/articles.aspx?id=126> (accessed date 6.01.2025).
13. Butler, R. (2005), «Baudrillard's Light Writing Or Photographic Thought». URL: <https://baudrillardstudies.ubishops.ca/baudrillards-light-writing-or-photographic-thought/> (accessed date 17.10.2024).
14. Becker, H. (1974), «Photography and Sociology», Studies in the Anthropology of Visual Communication, №1, p. 3–26.
15. Becker, H. (2010), «Visual Sociology, Documentary Photography, and Photojournalism: Its (Almost) All a Matter of Context», available at, url: https://monoskop.org/images/1/11/Becker_Visual_sociology_documentary_photography_and_photojournalism_1995.pdf (accessed date 23.10.2024).
16. Eco, U. (1999), «Semiologia zycia codziennego», przeł. J. Ugniewska i P. Salwa, War-szawa, s. 1174.
17. Garfinkel, H. (1964), «Studies in the routine grounds of everyday activities in Studies in social interaction». Edited by D. Sudnow, 1-30. New York: The Free Press.

18. Granovetter, M. (1973), «The streng of weak ties»/ The American Journal of Sociology, Vol. 78, No. 6. (May, 1973), r.1360-1386. URL: https://sociology.stanford.edu/sites/default/publications/the_of_weak_ties_and_exch_wgans.pdf (accessed date 30.10.2024).
19. Harper, D. (2023), «Visual Sociology», London, Routledge, 328 p.
20. Lier, H. (2007), «Philosophy of Photography» Leuven University Press, p. 122.
21. Mitchell, W. J.(1992), «The Reconfigured Eye: Visual Truth in the PostPhotographic Era». – Cambridge: MIT Press, 273 pp.
22. Rose, G. (2002), Visual Methodologies. An Introduction to theInterpretation of Visual Material, SAGE Publications London Thousand Oaks · New Delh, 229 r.
23. Heideger M. (1993), «Sein und Zeit», Tubigen: Max Niemeyer Verlag, 445 s.
24. Sztompka, P. (2005), «Wizualna Socjologia. Fotografia jako metoda badawcza», Wydawnictwo Naukowe PWM, Warszawa, s. 150.

SOCIOLOGICAL DISCOURSE OF PHOTOJOURNALISM

Petro Slotiuk

Mykhailo Kotsiubynsky State Pedagogical University of Vinnytsia

Ostrozkyi Str., 32, Vinnytsia, Ukraine

e-mail: universitetart@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-3033-1666>

The article examines the peculiarities of the sociological discourse of photojournalism, the methodological and theoretical foundations of visualization, the strengthening of the role and significance of the image factor in modern media, its not only heuristic, but also ontological character. Attention is focused on the close combination of the depicted with the reality of social life, and at the same time the subjectivity and convention of photo images, which, although they have become a reflection of the meanings of reality in traditional everyday practices, remain closed to the majority.

The purpose of the research is to study the sociological discourse of photojournalism in the context of modern scientific interpretations. For this, general scientific methods of analysis of theoretical justifications were used, which, from the author's point of view, best explain the processes affecting the development of modern visual journalism.

The result of the research is the confirmation of the importance of the visual method in the process of news production not only by professional journalists, but also by bloggers, social network activists, contributors and ordinary participants of network communications, through which not only information is disseminated, but also the meaning of the reality reflected in the events is explained and the facts of modern social life.

The importance of the sociological approach to the studied problems of visual impact on people's consciousness through mass media is confirmed, especially in the process of highlighting and analyzing the nature of everyday life and practices, which it periodically updates, destroying traditional models of behavior and thinking.

Keywords: photojournalism, visual sociology, discourse, image, communication, culture, cognition.