

РЕЦЕПЦІЇ СУЧАСНОЇ ГУМАНІТАРИСТИКИ В УКРАЇНІ

УДК 778+394(393)
DOI: [https://doi.org/10.17721/UCS.2024.1\(14\).04](https://doi.org/10.17721/UCS.2024.1(14).04)

Альміра УСМАНОВА, канд. філос. наук, проф.
ORCID ID: 0000-0003-1518-9128
e-mail: almira.ousmanova@ehu.lt
Європейський гуманітарний університет, Вільнюс, Литва

ОКО КАМЕРИ: ФОТОГРАФІЧНИЙ ПОГЛЯД І ПИТАННЯ ВІЗУАЛЬНОГО НАСИЛЬСТВА¹

Вступ. У цій статті автор розглядає структуру та форми функціонування фотографії як візуальної практики. Феномен фотографії як технологічно, так і історично пов'язаний з розвитком військової оптики, однак метафора вбивчого погляду увійшла в культурний лексикон набагато раніше.

Мета статті – розкрити співвідношення поетики та етики фотографії як візуальної практики, а також проблему відповідальності погляду фотографа.

Методи. Здійснено порівняльний аналіз зі специфікою організації та трансформації практики погляду в логіці вогнепальної зброї. У цьому контексті розглянуто синтагматичні зв'язки лексичних одиниць, що породжують наступні практики та спільні метафоричні зв'язки. Особливе місце відведено диференціації лексичних одиниць метафори смерті в контексті функціонування практики та дискурсу фотографії. У методологічній площині виокремлено одиниці текстового та лінгвістичного аналізу в контексті семіотики та тропології візуальної культури.

Результати. Обґрунтовано засади антропологічної моделі "розщепленого суб'єкта", що формується візуальною практикою фотографії не лише в контексті протиставлення фотографа та того, кого фотографують, як іноформи суб'єкт-об'єктної опозиції, але й міри насильства фотографії як культурного продукту, споживання якого формує динаміку погляду споживача та підстави комунікації спільноти як споживачької аудиторії з цього приводу.

Висновки. У підсумку автор доходить висновку про взаємозв'язок удосконалення техніки фотографічної апаратури, що розширює соціальне коло її споживачів та відповідно форми їх комунікації. Геометричне зростання практик фотографування трансформує форми соціального контролю, зокрема технологізує практику паноптизму. Соціальний тиск погляду чужого породжує "неминучість модальності побаченого" (Д. Джойс) та перманентність присутності Іншого.

Ключові слова: візуальне насилля, фотографічний Погляд, камера, етика Погляду, розщеплений суб'єкт, смерть у фотографії, війна.

Вступ

Фотографія нерозривно пов'язана з темою смерті. Їх об'єднує вирок миті, незворотність події, меланхолія за втраченим об'єктом і навіть лінгвістична спорідненість. Але що зумовило цей інтимний зв'язок, що лежить в основі цього союзу?

Як відомо, розвиток фотографічної техніки нерозривно пов'язаний з удосконаленням оптики зброї. У деяких мовах, наприклад, в англійській, близькість між фотографією і смертю виявляється в етимології: так, дієслово to shoot означає і знімати, і стріляти; shot – постріл, але також і кадр. Інакше кажучи, зловісне призначення камери зумовлене самим технологічним пристроєм і спорідненістю зі смертоносними знаряддями війни. Як писала Сюзан Сонтаг, "Так само, як фотоапарат є сублімацією рушниці, фотографувати когось – це сублімоване вбивство, м'яке вбивство, відповідне сумному, переляканому часу" (Sontag, 1977/2005, p. 10).

Тим часом кожна нова технологія, перетворюючи сон на дійсність, фантазм – на реальність, є відповіддю на певний історично сформований соціальний запит. У цьому сенсі як оптичний приціл, так і об'єктив стали ідеальним утіленням ідеї *пильного Погляду*. Смертоносний погляд знайшов своє знаряддя, камера стала його посередником.

У зв'язку з цим доречно згадати, що в наших повсякденних мовленнєвих практиках і в різних контекстах ми користуємося великим репертуаром фразеологізмів, які сягають архаїчних уявлень про магічну силу

погляду, *здатного вбивати*. Погляд може *спопеляти*, а також *змусити заціпеніти*. Поглядом можна *пронизувати* або *впиватися*. Погляд *спідлоба* (важкий погляд) і зовсім набув погані слави як прикметна риса "природжених убивць"², тобто потенційних або реальних злочинців. Настільки ж численні й різноманітні поетичні метафори або міфологічні образи (досить згадати про такі вислови, як *крижаний погляд* або *погляд Медузи Горгони, від якого кам'яніли*). Вражаюче, але прихована загроза, яку несе із собою Погляд, що впізнав майбутню жертву, виявляється навіть у найневинніших висловах, далеких, здавалося б, від агресивної риторики, таких, наприклад, як *стріляти оченятами* – особливе вміння, здавна кодифіковане як техніка жіночого флірту (тобто як одна з небагатьох, але ефективних "силових" стратегій "слабкої" статі³).

² Ідеї Чезаре Ломброзо давно визнані неспроможними, але не будемо забувати про те, що в 19 столітті саме такий, позитивістський і расистський погляд, був до певної міри нормою і був спробою створення "наукового" обґрунтування для криміналістики і дослідження психопатології злочинів. А кримінальна фотографія, так само як і психіатрична, чимало посприяли легітимізації цього підходу, використовуючи наявний арсенал художніх прийомів і технічних можливостей. Питання про взаємозв'язок між народженням кримінології, соціобіологічними дискурсами XIX століття та фотографією привернуло до себе увагу багатьох дослідників, тож обмежусь згадуванням лише кількох значущих публікацій з цієї проблематики: Pick, 1989; Rafter, 2001; Rafter, 1997; Wheeldon, Johannes, 2022; Carney, 2010; Ferrell, Van De Voorde, 2010.

³ Хоча в наш час уміння "стріляти очима" перетворилося на стандартний прийом із пікап-набору (якого можна навчитися за гроші), не варто забувати про те, що в патріархальній культурі прямий погляд для жінок був практично незаперечним табу (за деякими винятками), про що, зокрема, свідчить історія

¹ Текст є авторською редакцією перекладу Ousmanova, Almira The Aiming Gaze: Ethics and Poetics of an Instant (of Death) // ПРАФОТА, Taurapolis (Lithuania), 2015, p.14–20. Для публікації в журналі Ukrainian Cultural Studies стаття була зредогована і доповнена.

Отже, за Метафорою ховається Історія, а культурна міфологія (смертоносного) погляду, так само як і матеріалізація цього фантазму за допомогою різноманітних оптичних технологій, зробили теоретичне осмислення проблеми Погляду неминучим, а з плином часу й дедалі більш значущим. У розробку поняття пильного, фіксованого Погляду (*Gaze/le Regard*) зробили свій внесок психоаналіз, феноменологія, гендерні дослідження, теорія кіно. Завдяки Жаку Лакану (Lacan, 1964/1978), Лорі Малві (Mulvey, 1975), Мішелю Фуко (Foucault, 2012), Мартіну Джей (Jay, 1993), Енн Каплан (Kaplan, 1997), Жаклін Роуз (Rose, 2005) та іншим авторам це поняття справедливо посідає привілейоване місце в сучасних дослідженнях візуальної культури (чи то про Погляд Іншого, чи то про колоніальний Погляд, чи то про патріархальне бачення, чи то про "класовий зір"). Не маючи змоги докладніше заглибитися в теоретичні дискусії навколо цієї теми, зупинюся лише на деяких аспектах теорії Погляду, які пов'язані безпосередньо з фотографією і темою смерті¹.

Методи

Здійснено порівняльний аналіз зі специфікою організації та трансформації практики погляду в логіці вогнепальної зброї. У цьому контексті розглянуто синтагматичні зв'язки лексичних одиниць, що породжують наступні практики та спільні метафоричні зв'язки. Особливе місце відведено диференціації лексичних одиниць метафори смерті в контексті функціонування практики та дискурсу фотографії. У методологічній площині виокремлено одиниці текстового та лінгвістичного аналізу в контексті семіотики та тропології візуальної культури.

Результати

Почнемо з того, що *Gaze* не зводимо до простого "акту дивлення". Це споглядання в склейці із самоспогляданням, йому притаманне усвідомлення того, що того, хто бачить, самого спостерігають. Ідеться про особливу модальність владних стосунків між суб'єктом Погляду та об'єктом, на який цей погляд спрямований. Коли Сьюзан Сонтаг пише про те, що "будь-яке використання камери таїть у собі агресію" (Sontag, 1977/2005, р. 4), вона має на увазі саме цей "вирішальний момент" – коли камера узурпує владу: "Сфотографувати людину – значить здійснити над нею певне насильство: побачити її такою, якою вона себе ніколи не бачить, дізнатися про неї те, чого вона не знала, словом, *перетворити її на об'єкт, яким можна символічно володіти*" (Sontag, 1977/2005, р. 10).

Сучасна людина нерідко опиняється в позиції *розщепленого суб'єкта*, займаючи то позицію фотографа, то того, кого фотографують (у разі *selfie* – одночасно і тим, і іншим), але також – глядача або свідка. Така взаємоперетворення суб'єктних позицій, можливо, тільки фотографії (з усіх "мистецтв") і притаманна. Щоб осмислити цю множинність, поставимо питання: як відчуває небезпеку прицільного Погляду *людина з камерою* – той, хто фотографує? Чи той, хто стає "мішенню", тобто

скандалу, викликаного картиною Едуарда Мане "Олімпія 1863 року", і тому "оченята, що стріляють" – це пошук найбільш вдалої форми для позначення позиції жінки як Суб'єкта погляду (реакція на заборону обертається не явним, але все ж таки нападом або викликом, в якому ініціатива належить саме жінці).

¹ Про типи і форми Погляду у фотографії див. докладніше текст Деніела Чандлера: Chandler 1998. Крім того, варто згадати і колективну монографію "Візуальне (як) насильство" (Оустанова, 2007), у якій обговорюється проблема візуально-насильства, імпліцитно притаманного фото- і кінематографічному апарату.

опиняється в ролі об'єкта зйомки? І, нарешті, що відбувається з тим, хто дивиться на фотографії або опиняється поруч у момент зйомки?

Архіви історії зберігають безліч слідів і свідчень болючої близькості фотографії та смерті (а також тортур). Звісно, насамперед ідеться про військову фотографію. Досвід сучасної візуальної культури свідчить про те, що "без фотографії немає і війни" (Sontag, 2003, р. 53). Саме фотографія репрезентує війну, робить її видимою. А, крім того, фотографія, не можучи припинити війну, обслуговує мілітаристські машини і в прямому, і в переносному значенні (і навіть пацифістські фотографії можуть бути використані як засіб мобілізації).

При цьому власне військова фотографія – не єдиний жанр, що закарбовує смерть і протоколює страждання. Прицільний погляд фотографа фіксує не лише воєнні злочини, а й безліч щоденних втрат і нерідко нагадує нам про те, що життя (після) може виявитися страшнішим за смерть. Як писав Андре Базен, "смерть – це всього-на-всього лише перемога часу. Штучно закріпити тілесну видимість істоти – значить вирвати її з потоку часу, "прикріпити" її до життя (Vazin and Gray, 1960, р. 4).

Ба більше, "смерть" у фотографічному заломленні – набагато складніший феномен, ніж ми звикли думати. Смерть – це протилежність життю, але тут ідеться не тільки про повну зупинку фізіологічних процесів у медичному сенсі. Це – перехідний стан, якому властива незворотність, неможливість повернутися в минуле і взагалі – повернутися до нормального, звичного способу життя.

У цієї "незворотності" є власна тривалість, швидкість і своя розмірність. І саме тут фотографія виявляється дуже доречною, оскільки вона розкладає травматичну темпоральність на миттєвості, "муміфікуючи" кожну з них, як писав Андре Базен. Хотілося б сказати – миттєвості життя, але це миттєвості не життя, і не смерті, принаймні в їхньому буденному значенні. Фотографія перетворює на мить те, що людиною, – такою, що перебуває в межовому стані між життям і смертю, опинилася під прицілом об'єктива і при цьому позбавлена права заборони на зйомку, – може суб'єктивно переживати як "жах без кінця", навіть якщо наступної секунди вона справді "помре" (у фізичному або символічному сенсі).

Смерть – це незворотний перехід в інший фізіологічний (інвалідність, втрата розуму) або цивільний стан (вилучення зі спільноти, позбавлення цивільних прав – як це відбувається з "дезертирами", *persona non grata*, ізгоями, злочинцями і не тільки). Це перехід також і психологічний – усвідомлення власної безправності, емоційний параліч, спричинений нездатністю будь-що змінити щодо себе та інших, а головне – це неможливість виявлення смислу в тривалому стражданні, яке згодом може стати жахіттям усього життя (подібне "непізнання себе" переживають люди, що одного разу зазнали подібного: свідки жорстокого вбивства, в'язні концтаборів, солдати, що вбивають інших, жертви насильства або батьки, які пережили смерть своїх дітей).

Описувана тут ситуація "дивної" смерті може бути пояснена за допомогою поняття "голого життя"², запропонованого італійським філософом Джорджіо Агамбеном у книзі "Homo Sacer. Що залишається після Освенціма: архів і свідок" (Agamben, 1998). Звертаючись до поняття "оголене" або "голе" життя (*bare life, vita nuda*), Агамбен переглядає зафіксоване в римському праві поняття *Homo sacer* (той, кого можна вбити без жодних

² Хоча важливо підкреслити, що це поняття не вичерпує всього того, про що йдеться у цьому випадку.

юридичних наслідків, бо на нього не поширюється закон). "Голе життя" – це життя, вироблене ситуацією виключення, це життя поза правом і без прав.

Я вважаю, що було б важливо переглянути історію фотографії, поставивши собі питання про те, яку роль відіграє фотографічний Погляд не тільки у фіксації такого роду "винятку", а й у самому виробництві "голого життя", причому на правах цілком автономного медіума. Як характерний приклад можна згадати фотографії "колабораціоністок", зроблені 1944 року в Шартрі (Франція) Робертом Капа, пов'язані з одним із найганебніших епізодів в історії, які дістали назву *L'épuration sauvage*, коли приблизно 30 тисяч дівчат, яких підозрювали у зв'язках із німцями, було піддано публічним приниженням. Забігаючи наперед, скажемо, що тут фотографія зіграла не останню роль у виробництві "голого життя", можливо, відібравши назавжди життя в багатьох із тих, кого вона нібито неупереджено знімала (хоча, можливо, фотограф мав зовсім інші – більш гуманні – наміри).

Фотограф, який знімає смерть, приречений на співсвітчуття, але не секрет, що військові фотографи завжди були під підозрою – чи то героїчні романтики, чи то анонімні виконавці, які виконують рутинне замовлення репресивних апаратів влади. Однак "погана слава" нерідко наздоганяє і дослідників, яких цікавить робота медіума: ми схильні думати, що трагедія непередставлена, безобразна, проте фотографія доводить протилежне, надаючи форму смерті і мимоволі її поетизуючи. Але при цьому травматичний референт зловісної фотографії накладає табу на питання про Форму (якщо мати на увазі, що фотографія – *malgré tout* – не лише документ, а й естетичний феномен¹).

Питання етики та поетики фотографічного погляду, зверненого на "чужі страждання"², завжди були важливими для фотографів, чия робота пов'язана з військовою фотожурналістикою; для редакторів, які щоразу наново визначають межі допустимості в публікації жорстких знімків; для художників, які працюють з фотографічними архівами смерті та війни; але також і для кураторів, які ризикують щоразу, коли наважуються показати публіці знімки, які від початку не були розраховані на музейне життя.

Не менш проблематичною в етичному сенсі виявляється й позиція глядача: камера, що закарбовує останню мить чийогось життя або перетворює вже знерухомлене тіло на ганебний об'єкт для розглядання, легко позичає убивчий погляд, роблячи глядача не свідком і не очевидцем, а співучасником, мимоволі опиняючись на місці злочину або трагедії.

Позичаючи Погляд фотографа, глядачі, проте, зберігають право вибору – вони можуть не дивитися і не бачити. Але чи відчуваємо ми полегшення, відмовляю-

¹ Цій проблемі присвячена праця відомого французького дослідника Жоржа-Діди Юбермана "Образи всупереч усьому" (Didi-Huberman, 2003), у якій він аналізує чотири фотографії, зроблені в Аушвіці 1944 року.

² У чудовій книзі Сьюзан Сонтаг "Дивимось на чужі страждання" (Sontag, 2003) обговорюються найважливіші, для розуміння зв'язку фотографії зі смертю, питання: тут є й екскурс в історію воєнної та пацифістської фотографії, проаналізовано способи її експонування й використання, зачеплено питання етики (погляду), зв'язок фотографії з вуаеристськими бажаннями та не оминано увагою різноманітні аспекти маніпуляції фотографічними образами в політичних цілях. Читаючи її, кожен з нас як глядач співвідносить прочитане з власним досвідом зустрічі з шокуючими фотографіями, які залишають у нашій пам'яті нестирані післяобрази, що мають вирішальне значення для формування суб'єктивних уявлень про історію.

чись від перегляду, не відвідуючи виставки, не відкриваючи покликання на новину в інтернеті, гортаючи швидше травматичні фотографії в журналах і газетах (коли йдеться про хворих і осиротілих дітей, про інвалідів, про мешканців хоспісу, про жертв домашнього насильства або чергову автокатастрофу з людськими жертвами)? Відводячи погляд від того, на що неприємно і боляче дивитися, свідомо чи несвідомо відвертаючись від чужого болю, ми однаково нездатні позбутися тривоги, так само як і докорів сумління, страждаючи від того, що не глянули, пройшли повз, навмисно не доторкнувшись до іншого досвіду – позамежного, складного, проблематичного. Легітимацією цієї відмови від спів-причетності є імпліцитна заборона на погляд, що підглядає: ми втішаємо себе тим, що "дивитися на чужі страждання" (Сьюзан Сонтаг) – це вияв вуаеристського бажання, і, отже, в етичному сенсі це заборонене задоволення.

Вислів "відвести погляд" для фотографа-професіонала і для глядача має різний сенс. Повертаючись до аналогії між Поглядом і прицілом, ми могли б сказати, що для фотографа відмова від зйомки може бути рівносильною жесту опускання дула пістолета (однак це прояв слабкості чи сили?). Зауважимо, що ситуацію відмови від фотографування в той самий "вирішальний момент" трактують по-різному: для когось це вияв профнепридатності та легкодухості, але для іншого це може бути єдино можливим, етично прийнятним вибором, який походить від розуміння, що в цей момент треба робити щось інше або просто не робити того, що може "обпекти" того, кого знімають. Це давня суперечка, найчастішою відповіддю на яку є той аргумент, що одна єдина, але "убивча" для Погляду глядача фотографія, може змінити хід політики і врятувати багатьох Інших.

У зв'язку з цим дедалі важливішим стає питання: коли і за яких умов ми відмовляємося знімати? Для людей, чия професія пов'язана з фотографією, сама постановка питання – з категорії майже неможливих: знімати, звичайно ж, знімати! – ось жорсткий імператив професіоналізму. Але я кажу "майже", маючи на увазі етику репрезентації, зумовлену відмінністю політичних режимів і санкціонованих ними видовищ. У непрофесіоналів цей вибір був завжди, а в наш час не знімати означає багато чого. Як зазначалося вище, у драматичних обставинах рішення не знімати може врятувати чимсь життя. А в повсякденних практиках це може бути формою опору паноптичному порядку або особистим жестом неприйняття конвеєрної серійності фотографічних образів.

Обговорювана нами тут проблема етики Погляду – як проблема відмови від об'єктивації Іншого і як форма руйнування влади – передбачає особливу чутливість до наслідків візуального насильства, здійснюваного в момент зйомки, і в багатьох професійних фотографів вона, безсумнівно, є, але ринкова логіка нав'язує зовсім іншу модель поведінки.

Слід зазначити і ще одну важливу обставину, пов'язану зі специфікою владних відносин у полі фотографічного Погляду. У 19 столітті стосунки фотографа з об'єктом зйомки вибудовувалися передбачувано і зрозуміло: застигання перед камерою (добровільне або з примусу (візьмемо за приклад сигналетичну фотографію) було обов'язковою умовою для "об'єктивації" того, кого камера знімала. До миті (моменту вильоту "пташки") потрібно було підготуватися. Без репетицій, дублів і фіксованих поз було неможливо обійтися. "Постріл" був очікуваним.

Технологічна еволюція, націлена на скорочення простору і стиснення часу, значною мірою вплинула на

способи "документації", фіксації, реєстрації смерті і страждань, змінюючи також і уявлення про важливий для фотографів "вирішальний момент": цифрова фотографія не потребує постановочних кадрів, їй до снаги закарбувати мить, майже не витрачаючи часу на підготовку. Крім того, сьогодні мало не кожен зустрічний виявляється "людиною з камерою", яка знімає – для того, щоб одразу ж розділити свій погляд з іншими, не маючи потреби в ліцензії на зйомку і не проходячи цензурні фільтри офіційних медіа. Це забезпечує поліфонізм точок зору на те, що відбувається, але практично унеможлиблює контроль за власним образом.

Дискусія і висновки

Отже, постійне технологічне вдосконалення як фотографічної техніки, так і машин війни призвело до ситуації тотального паноптизму, практично повної незахищеності від прицільного Погляду. Так само, як на війні будь-хто може стати жертвою снайперського пострілу, сьогодні кожен із нас може випадково опинитися під прицілом і чиєсь камери, і чийогось пострілу: кожна мить може стати для одних останньою миттю їхнього життя, а для інших – "вирішальним моментом" для зйомки. Не важливо, наскільки реальною є загроза або фізично відчутний погляд, важливо те, що ефект контрольованості з боку Іншого і власного безсилля породжується цим знанням: описуючи принцип паноптизму, Фуко зазначав, що "реальне підпорядкування механічно народжується з вигаданого ставлення" (Foucault, 1995, p. 202).

І саме тут виявляється шизофренічна розколоти́сть суб'єкта, що знімає-знімається: ми постійно намагаємося вислизнути з-під пильного погляду, від уявної або реальної піднаглядальності, навіть якщо йдеться лише про чіюсь аматорську фотографію "з морським краєвидом", але ми не хочемо відмовляти собі в можливості зробити унікальний знімок на місці подій. Особливо коли є шанс стати привілейованим свідком Події та єдиним автором документа, що її закарбував.

Список використаних джерел

- Agamben, G. (1998). *Homo Sacer. Sovereign Power and Bare Life*. Stanford University Press.
- Bazin, A., & Gray, H. (1960). The Ontology of the Photographic Image. *Film Quarterly*, 13(4), 4–9.
- Berger, John. (1972). *Ways of seeing*. BBC and Penguin Books.
- Carney, Ph. (2010). Crime, Punishment and the Force of Photographic Spectacle. In: Hayward, Keith, Presdee, Mike (eds). *Framing Crime: Cultural Criminology and the Image*. Routledge.
- Chandler, D. (1998). *Notes on The Gaze* [online]. <http://visual-memory.co.uk/daniel/Documents/gaze/gaze.html>.
- Didi-Huberman, G. (2003). *Images malgré tout*, Ed. de Minuit.
- Ferrell, J., & Van De Voorde, C. (2010). *The decisive moment: Documentary photography and cultural criminology*. Routledge.

- Foucault, M. (2012). *Discipline and Punish. The Birth of the Prison*. Allen Lane.
- Jay, M. (1993). *Downcast Eyes: The demigration of vision in twentieth century thought*. University of California Press.
- Kaplan, E. A. (1997). *Looking for the other. Feminism Film and the Imperial gaze*. Routledge.
- Lacan, J. (1964/1978). *Seminar XI: The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*. W.W. Norton and Co.
- Mulvey, L. (1975). Visual Pleasure and Narrative Cinema. In *Screen* 16 (3), Autumn, 6–18.
- Ousmanova, A. (Ed.). (2007). *Visual (as)Violence*. European Humanities University.
- Pick, D. (1989). *Faces of Degeneration: A European Disorder, c. 1848–1918*. Cambridge University Press.
- Rafter, N. H. (1997). *Creating Born Criminals*. University of Illinois Press.
- Rafter, N. H. (2001). Seeing and believing: Images of heredity in biological theories of crime. *Brooklyn Law Review*, 67(1), 71–99.
- Rose, J. (2005). *Sexuality in the Field of Vision*. Verso.
- Sontag, S. (1977/2005). *On Photography*. Rosetta Books LLC.
- Sontag, S. (2003). *Regarding the Pain of Others*. Picador/Farrar, Straus and Giroux.
- Wheeldon, J. (Ed.). (2022). *Visual Criminology. From History and Methods to Critique and Policy Translation*. Routledge.

References

- Agamben, G. (1998). *Homo Sacer. Sovereign Power and Bare Life*. Stanford University Press.
- Bazin, A., & Gray, H. (1960). The Ontology of the Photographic Image. *Film Quarterly*, 13(4), 4–9.
- Berger, John. (1972). *Ways of seeing*. BBC and Penguin Books.
- Carney, Ph. (2010). Crime, Punishment and the Force of Photographic Spectacle. In: Hayward, Keith, Presdee, Mike (eds). *Framing Crime: Cultural Criminology and the Image*. Routledge.
- Chandler, D. (1998). *Notes on The Gaze* [online]. <http://visual-memory.co.uk/daniel/Documents/gaze/gaze.html>.
- Didi-Huberman, G. (2003). *Images malgré tout*, Ed. de Minuit.
- Ferrell, J., & Van De Voorde, C. (2010). *The decisive moment: Documentary photography and cultural criminology*. Routledge.
- Foucault, M. (2012). *Discipline and Punish. The Birth of the Prison*. Allen Lane.
- Jay, M. (1993). *Downcast Eyes: The demigration of vision in twentieth century thought*. University of California Press.
- Kaplan, E. A. (1997). *Looking for the other. Feminism Film and the Imperial gaze*. Routledge.
- Lacan, J. (1964/1978). *Seminar XI: The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*. W.W. Norton and Co.
- Mulvey, L. (1975). Visual Pleasure and Narrative Cinema. In *Screen* 16 (3), Autumn, 6–18.
- Ousmanova, A. (Ed.). (2007). *Visual (as)Violence*. European Humanities University.
- Pick, D. (1989). *Faces of Degeneration: A European Disorder, c. 1848–1918*. Cambridge University Press.
- Rafter, N. H. (1997). *Creating Born Criminals*. University of Illinois Press.
- Rafter, N. H. (2001). Seeing and believing: Images of heredity in biological theories of crime. *Brooklyn Law Review*, 67(1), 71–99.
- Rose, J. (2005). *Sexuality in the Field of Vision*. Verso.
- Sontag, S. (1977/2005). *On Photography*. Rosetta Books LLC.
- Sontag, S. (2003). *Regarding the Pain of Others*. Picador/Farrar, Straus and Giroux.
- Wheeldon, J. (Ed.). (2022). *Visual Criminology. From History and Methods to Critique and Policy Translation*. Routledge.

Отримано редакцією журналу / Received: 28.04.24

Прорецензовано / Revised: 20.05.24

Схвалено до друку / Accepted: 21.05.24

Almira OUSMANOVA, PhD, Prof.
ORCID ID: 0000-0003-1518-9128
e-mail: almira.ousmanova@ehu.lt
European Humanities University, Vilnius, Lithuania

THE EYE OF THE CAMERA: PHOTOGRAPHIC GAZE AND THE QUESTION OF VISUAL VIOLENCE

Background. This article examines the structure and forms of functioning of photography as a visual practice. In particular, a comparative analysis is conducted with the specifics of the organization and transformation of the practice of gaze in the logic of firearms.

Methods. In this context, the author examines the syntagmatic relations of lexical units that give rise to subsequent practices and common metaphorical connections. A special place is occupied by the differentiation of lexical units of the metaphor of death in the context of the functioning of the practice and discourse of photography. In the article, the units of textual and linguistic analysis in the context of semiotics and tropology of visual culture are singled out in the methodological perspective.

The purpose of the article is to analyze the logic of the correlation between the poetics and ethics of the visual practice of photography, in particular, to clarify the grounds for responsibility and legitimization of the photographer's view.

Results. As a result, the foundations of the anthropological model of the "split subject" formed by the visual practice of photography are substantiated not only in the context of the opposition between the photographer and the photographed as inofoms of subject-object opposition, but also the degree of violence of photography as a cultural product, the consumption of which shapes the dynamics of the consumer's gaze and the basis for communication of the community as a consumer audience in this regard.

C o n c l u s i o n s . *As a result, the author comes to the conclusion that the improvement of photographic equipment technology expands the social circle of its consumers and, accordingly, the forms of their communication. The geometric growth of photography practices transforms the forms of social control, in particular, it technologies the practice of panopticism. The social pressure of the stranger's gaze generates "the inevitability of the modality of what is seen" (D. Joyce) and the permanence of the presence of the Other.*

K e y w o r d s : *visual violence, photographic Gaze, camera, ethics of the Gaze, split subject, death in photography, war.*

Автор заявляє про відсутність конфлікту інтересів. Спонсори не брали участі в розробленні дослідження; у зборі, аналізі чи інтерпретації даних; у написанні рукопису; в рішенні про публікацію результатів.

The author declares no conflicts of interest. The funders had no role in the design of the study; in the collection, analyses or interpretation of data; in the writing of the manuscript; in the decision to publish the results.