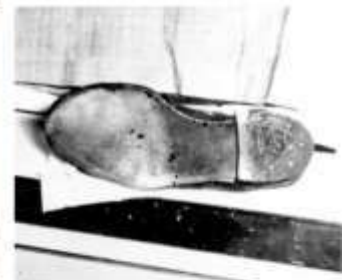




ВІЗУАЛЬНА СОЦІОЛОГІЯ В КРИМІНОЛОГІЇ

(З ПРАКТИКИ СТУДІЙ СОЦІОЛОГІВ, МЕДІАТОРІВ ТА КРИМІНОЛОГІВ)

Монографія



REAU OF CRIMINAL INVESTIGATION				NO. 97
DEPARTMENT		B. 20207		CITY OF BOSTON
BERTILSON WORKSHEET				
175.6	HEAD LENGTH	19.21	5. FOOT	26.8
75.0	HEAD WIDTH	16.3	WEI. P.	125
92.2	CHESA	19.3	WT. P.	86
	RIGHT EAR	6.8	WEI. S.	42.4
Thompson				
76.0	HEAD	19.21	WEI. P.	125
92.2	CHESA	19.3	WT. P.	86
	RIGHT EAR	6.8	WEI. S.	42.4
Thompson				
76.0	HEAD	19.21	WEI. P.	125
92.2	CHESA	19.3	WT. P.	86
	RIGHT EAR	6.8	WEI. S.	42.4
Thompson				
76.0	HEAD	19.21	WEI. P.	125
92.2	CHESA	19.3	WT. P.	86
	RIGHT EAR	6.8	WEI. S.	42.4
Thompson				
76.0	HEAD	19.21	WEI. P.	125
92.2	CHESA	19.3	WT. P.	86
	RIGHT EAR	6.8	WEI. S.	42.4
Thompson				
76.0	HEAD	19.21	WEI. P.	125
92.2	CHESA	19.3	WT. P.	86
	RIGHT EAR	6.8	WEI. S.	42.4
Thompson				
76.0	HEAD	19.21	WEI. P.	125
92.2	CHESA	19.3	WT. P.	86
	RIGHT EAR	6.8	WEI. S.	42.4
Thompson				
76.0	HEAD	19.21	WEI. P.	125
92.2	CHESA	19.3	WT. P.	86
	RIGHT EAR	6.8	WEI. S.	42.4
Thompson				
76.0	HEAD	19.21	WEI. P.	125
92.2	CHESA	19.3	WT. P.	86
	RIGHT EAR	6.8	WEI. S.	42.4
Thompson				
76.0	HEAD	19.21	WEI. P.	125
92.2	CHESA	19.3	WT. P.	86
	RIGHT EAR	6.8	WEI. S.	42.4
Thompson				
76.0	HEAD	19.21	WEI. P.	125
92.2	CHESA	19.3	WT. P.	86
	RIGHT EAR	6.8	WEI. S.	42.4
Thompson				
76.0	HEAD	19.21	WEI. P.	125
92.2	CHESA	19.3	WT. P.	86
	RIGHT EAR	6.8	WEI. S.	42.4
Thompson				
76.0	HEAD	19.21	WEI. P.	125
92.2	CHESA	19.3	WT. P.	86
	RIGHT EAR	6.8	WEI. S.	42.4
Thompson				
76.0	HEAD	19.21	WEI. P.	125
92.2	CHESA	19.3	WT. P.	86
	RIGHT EAR	6.8	WEI. S.	42.4
Thompson				
76.0	HEAD	19.21	WEI. P.	125
92.2	CHESA	19.3	WT. P.	86
	RIGHT EAR	6.8	WEI. S.	42.4
Thompson				
76.0	HEAD	19.21	WEI. P.	125
92.2	CHESA	19.3	WT. P.	86
	RIGHT EAR	6.8	WEI. S.	42.4
Thompson				
76.0	HEAD	19.21	WEI. P.	125
92.2	CHESA	19.3	WT. P.	86
	RIGHT EAR	6.8	WEI. S.	42.4
Thompson				
76.0	HEAD	19.21	WEI. P.	125
92.2	CHESA	19.3	WT. P.	86
	RIGHT EAR	6.8	WEI. S.	42.4
Thompson				
76.0	HEAD	19.21	WEI. P.	125
92.2	CHESA	19.3	WT. P.	86
	RIGHT EAR	6.8	WEI. S.	42.4
Thompson				
76.0	HEAD	19.21	WEI. P.	125
92.2	CHESA	19.3	WT. P.	86
	RIGHT EAR	6.8	WEI. S.	42.4
Thompson				
76.0	HEAD	19.21	WEI. P.	125
92.2	CHESA	19.3	WT. P.	86
	RIGHT EAR	6.8	WEI. S.	42.4
Thompson				
76.0	HEAD	19.21	WEI. P.	125
92.2	CHESA	19.3	WT. P.	86
	RIGHT EAR	6.8	WEI. S.	42.4
Thompson				
76.0	HEAD	19.21	WEI. P.	125
92.2	CHESA	19.3	WT. P.	86
	RIGHT EAR	6		



ЗАПОРІЗЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
МІЖНАРОДНИЙ НЕЗАЛЕЖНИЙ ПОСТІЙНО ДІЮЧИЙ ЦЕНТР
КРИМІНОЛОГІЧНИХ ДОСЛІДЖЕНЬ

Візуальна соціологія в кримінології

(з практики студій соціологів, медіаторів та кримінологів)

Монографія

Головний редактор Максим Лепський

Запоріжжя

КСК-Альянс, 2024.

УДК 343.9:[316.62:303.643.2]

Л487

Рекомендовано до друку Вченою радою Запорізького національного університету протокол № 05 від 19.12.2023 р.

Рецензенти:

Володимир Ілліч Паніотто - доктор філософських наук, професор Національного університету «Києво-Могилянська академія», Президент Київського міжнародного Інституту соціології (Україна)

Олександр Сергійович Саінчин - доктор юридичних наук, професор, завідувач кафедри галузевого права Херсонського державного університету (Україна)

Олександр Володимирович Русецький - доктор психологічних наук, доктор політичних наук, координатор Грузинського національного комітету Гельсінської цивільної Асамблеї, керівник Інституту метакогнітивного управління при Грузинському національному комітеті Гельсінської Громадянської Асамблеї (Грузія)

Візуальна соціологія в кримінології (з практики студій соціологів, медіаторів та кримінологів). Колективна монографія /Головний редактор М.А. Лепський, наукові редактори: О.В. Мальцев, В.О. Скворець, Т.Ф. Бірюкова, О.П. Масюк. Технічний редактор І.О. Кудінов. Запоріжжя, 2024. КСК-Альянс, ЦНСД. 568с.

ISBN 978-617-8319-04-5

Колективна монографія "Візуальна соціологія в кримінології (з практики студій соціологів, медіаторів та кримінологів)" за загальною редакцією проф. М.А. Лепського є першою в Україні монографією, в якій розглядаються можливості та здобутки застосування візуальної соціології задля дослідження феномену криміналу, його генези, злочинної поведінки, взаємодії людей та фіксації соціальних фактів злочину. Візуальна соціологія досліджує візуальні документи як важливе джерело інформації, допомагає вивчати кримінальні явища через зображення, фотографії, ілюстрації тощо. Візуальні документи дозволяють зберегти моменти дійсності й стають частиною соціальної пам'яті в тому числі у травматизації та протистоянні воєнним, проти людяності та прав людини злочинам, що має особливе значення в сучасних умовах російсько-української війни в Україні. Монографія складається з двох частин. Перша частина презентує дослідження науковців та викладачів у царині візуальних соціологічних досліджень в кримінології й, друга частина це результат студентських проєктів, дебют студентів у візуально-кримінологічних дослідженнях. Особливістю представленої наукової роботи є її кримінологічна спрямованість - висвітлення досліджень соціальної поведінки злочинців та кримінальних подій, а також для створення цілісного образу соціальної дійсності, що робить її важливим інструментом у розробці та аналізі кримінального світу. Книга адресована студентам, аспірантам, викладачам, дослідникам у сфері соціології, кримінології й поведінкових наук, науковцям та експертам, а також широкому колу читачів, які цікавляться питаннями візуальної соціології та кримінології.

ISBN 978-617-8319-04-5 © Лепський М.А. 2024

Зміст

Вітальне слово ректора ЗНУ Миколи Фролова	6
ВСТУП (Лепський Максим).....	8
ЧАСТИНА I ТЕОРЕТИЧНІ ТА ПРИКЛАДНІ ВИМІРИ ВІЗУАЛЬНОЇ СОЦІОЛОГІЇ В КРИМІНОЛОГІЇ.....	14
Розділ 1. Нарис з історії візуального аналізу в соціології та кримінології (Лепський Максим)	15
Розділ 2. Методологічний підхід та роль концептуалізації візуального аналізу в кримінології (Мальцев Олег, Самсонов Олексій, Лепський Максим).....	35
Розділ 3. Фотографія як факт кримінології (дослідження та навчальна практика студентів соціологів) (Лепський Максим, Бірюкова Тетяна)	52
Розділ 4. Візуальний аналіз у дослідження кримінальних субкультур (Скворець Володимир).....	121
Розділ 5. Якісні дослідження образів сприйняття криміналу та їх можливості в візуальному кримінологічному аналізі (Лепський Максим, Лепська Наталія, Кудінов Ігор, Абаніна (Ярдимджи) Надія)	150
Розділ 6. Візуальна репрезентація військових злочинів в інформаційному просторі України (Сорокіна Олександра)	180
Розділ 7. Візуальний аналіз у дослідження фейкового контенту шахрайства у цифровому середовищі (Ратушна Таїсія).....	191
Розділ 8. Візуальний аналіз у дослідженні місць соціальної пам'яті та кримінальних подій (Кулик Марія)	210
Розділ 9. Візуалізація та ментальне картування «світлого» та «тіньового простору» міста (кейси дослідження студентів у 2020 р.) (Лепський Максим)	232
Розділ 10. Візуальний аналіз кримінальних героїв (Масюк Олег)	322
Розділ 11. Методика візуального аналізу кримінальних образів у мистецтві / Visual analysis of criminal images in art (VACIA) (Лепський Максим, Лепська Наталія)	338
Розділ 12. Візуальний аналіз суб'єктів кримінальної поведінки в конфлікті (на прикладі російсько-української війни) (Пилипенко Яна)	359

ЧАСТИНА II. НАУКОВИЙ ДЕБЮТ ВІЗУАЛЬНОГО АНАЛІЗУ ТВОРІВ МИСТЕЦТВА ТА ФОТОГРАФІЙ З КРИМІНАЛЬНИМ СЮЖЕТОМ..... 371

Розділ 13. Візуальний (наочний) аналіз кримінального сюжету у кінокартині
«Хрещений батько» режисер Френсіс Форд Коппола (Пономарьова Яна,
науковий керівник Павленко Іва) 372

Розділ 14. Візуальний (наочний) аналіз кримінального сюжету у картині
«Герніка» Пабло Руїс-і-Пікассо (Пономарьова Яна, науковий керівник
Павленко Іва)..... 385

Розділ 15. Візуальний (наочний) аналіз кримінального сюжету у картині «Іван
Грозний та його син Іван 16 листопада 1561 року» Ілля Рєпін (Іванова
Анастасія, науковий керівник Павленко Іва)..... 398

Розділ 16. Візуальний (наочний) аналіз кримінального сюжету у барельєфі
«Вівтар Зевса у Пергамі» (Іванова Анастасія, науковий керівник Павленко
Іва). 413

Розділ 17. Візуальний (наочний) аналіз кримінального сюжету у картині
«Побиття камінням Святого Стефана» Рембрандт Харменс ван Рейн (Турило
Анастасія, науковий керівник Лепський Максим)..... 428

Розділ 18. Візуальний (наочний) аналіз кримінального сюжету у картині
«Давид і Голіаф» Тіціан Вечелліо (Турило Анастасія, науковий керівник
Лепський Максим)..... 446

Розділ 19. Візуальний (наочний) аналіз кримінального сюжету у картині
«Принесення в жертву Ісаака» - Мікеланджело Мерізі да Караваджо (Дронова
Олена, науковий керівник Лепський Максим)..... 463

Розділ 20. Візуальний (наочний) аналіз кримінального сюжету у картині
«Pollice verso» Жана-Леона Жерома (Дронова Олена, науковий керівник
Лепський Максим)..... 477

Розділ 21. Візуальний (наочний) аналіз кримінального сюжету у картині
«Медуза» Караваджо Мікеланджело Мерізі (Якименко Анна, науковий
керівник Лепський Максим)..... 490

Розділ 22. Візуальний (наочний) аналіз кримінального сюжету у фотографії
«Мерилін Монро на 52-й вулиці Нью-Йорка) М. Зіммермана (Якименко Анна,
науковий керівник Лепський Максим)..... 505

Розділ 23. Візуальний (наочний) аналіз кримінального сюжету у картині «Пліт
«Медузи» Теодора Жерико (Обілець Станіслав, науковий керівник Лепський
Максим) 515

Розділ 24. Візуальний аналіз терористичних актів у Запорізькій області під час російсько-української війни (Якименко Анна, науковий керівник Лепський Максим)	531
ПІСЛЯМОВА (Лепський Максим).....	566

Вітальне слово ректора ЗНУ Миколи Фролова



Шановні колеги, партнери і друзі!

За ініціативою Запорізького національного університету вже 4 роки поспіль факультет соціології та управління готує соціологів освітньої програми «соціологія медіації і кримінології». Університет витримав суттєві зміни під час пандемії COVID 2019, зараз відбувається перевірка стійкості нашого колективу під час російсько-української війни у прифронтовому місті.

Разом з тим, ми розуміємо необхідність різних форм медіації у повоєнній Україні, професіоналізації посередників, що вміють фахово розв'язувати конфлікти та вести переговори, зцілювати спільноти, громади та суспільство від посттравматичного синдрому війни.

Значущим для нашої країни є також декриміналізація, тому важливим напрямом є дослідження кримінології, що поєднує знання соціологів (що вивчають соціальні відносини генези, проявів, професіоналізації криміналу), та практику правоохоронців, які протистоять злочинам. У цьому питанні ми

продовжуємо європейський досвід мультидисциплінарності, як подолання досвіду тоталітаризації, абсолютизації «узаконеного насилля» правоохоронців.

Кримінологія має слугувати праву, сфері відстоювання такої цінності як «справедливість». До того ж це має бути наука, яка стверджує загальнолюдську цінність «істини». Колектив авторів демонструє перший в Україні досвід вивчення візуальної соціології в кримінології. Інновацією цієї роботи є поєднання «досвіду», публікацій вчених, викладачів; та «молодості», першої «проби пера» наших студентів, за якими перспектива розвитку науки та системи освіти.

Ми висловлюємо вдячність нашим партнерам :

Олегу Мальцеву, голові Міжнародного незалежного постійно діючого центру кримінологічних досліджень, голові Одеського фотографічного товариства, керівнику Одеського регіонального відділення громадської організації «Українська академія наук», члену Американської психологічної асоціації і Американської асоціації філософів;

Українській академії наук та її президенту Олексію Оніпко;

Європейській академії наук України та її президенту Джерому Крейсу, провідному візуальному соціологу «чиказької школи соціології», почесному професору соціології Школи бізнесу імені Мюррея Коппельмана, професору Школи гуманітарних та соціальних наук.

Сучасна епоха диджиталізації потребує візуальної соціології відносно кримінальної поведінки людей у дослідження фото та відеоматеріалів як джерел наукової інформації. Ми підтримуємо ініціативу професора Максима Лепського та колективу авторів, науковців, викладачів та студентів у цікавих дослідженнях такої захопливої проблематики.

З повагою ректор

Запорізького національного університету
професор

Микола Фролов

15.11.2023

ВСТУП (Лепський Максим)

Візуальна соціологія з моменту появи фотографії є важливим напрямом дослідження взаємодії людей, фіксації моменту соціального життя, схоплення соціального часу і простору у динаміці. Водночас соціальний вимір дослідження візуальних документів має важливе наукове значення у фіксації фактів та подальшому їх розгляді, вона зберігає момент на подальший час і стає фактором зовнішньої пам'яті. Наряду з дослідженням друкованого тексту та усної взаємодії, візуальні образи, що відображені у візуальних документах та часто визначені як візуальний текст, є важливим джерелом дослідження соціального життя і розвитку.

Візуальна соціологія досліджує візуальні документи, які відбивають реальні події, суб'єктивне сприйняття у факті візуального повідомлення, частини логічної структури репрезентації, взаємодії людей під час інтерпретації соціальних фактів та подій, ілюстрації фактів доведення гіпотез, версій, теорій та моделей. Разом з тим візуальні документи мають переконливу силу цілісного образу фрагменту соціальної дійсності. Саме тому візуальна соціологія стала одним із дієвих інструментів дослідження як подій розвитку, так і подій кримінального характеру, злочинів, поведінки та діяльності злочинців.

Монографія «Візуальна соціологія в кримінології (з практики студій соціологів, медіаторів та кримінологів)» є надійним помічником для соціологів та кримінологів за ключовими темами візуальної соціології в дослідження соціальної поведінки злочинців та соціально-правового значення кримінальних подій. Метою цієї більшою мірою освітньої монографії є познайомити наших дорогих читачів з цілісністю візуальної соціології у кримінології, комплексом теоретичних пошуків та практичних студій науковців, викладачів та студентів у цій захопливій науковій пригоді пошуку істини.

Вихід монографії має вирішити низку наукових завдань теоретичного та практичного характеру:

- надати результати комплексного впровадження підходів та методів візуальної соціології у наукові та навчальні студії освітньої програми «соціологія медіації та кримінології» перших її чотирьох років підготовки;

- познайомити з науковим пошуком науковців, викладачів та студентів, які активно залучені у візуальні кримінологічні студії;

- надати можливість студентам соціологам-кримінологам продемонструвати свою «пробу пера» у цих творчих студіях;

- узагальнити та зберегти результати практик, сформовані методики для подальшого розвитку візуальної соціології у кримінології.

Монографія складається з двох частин та 24 розділів. Перша частина демонструє наукові та навчальні результати досліджень візуальних кримінологічних студій і складається з 12 розділів переважно науковців та викладачів, але у додатках цих розділів є репрезентація робіт студентів, як кейсів вирішення завдань науково-практичного характеру. Друга частина демонструє дебют студентів у візуально-кримінологічних студіях і складається з 12 розділів, у яких представлені творчі дослідження студентів, що містять візуальний аналіз кримінальних сюжетів картин, фотографій, барельєфів та кіно, а також наведені результати наукової конкурсної роботи, яка подана на конкурс для обдарованої молоді.

Перша частина є послідовною репрезентацією розвитку візуальної соціології у кримінології. У першому розділі досліджуються та систематизуються основні етапи історії візуального аналізу в соціології та кримінології. Це розділ підготував професор Максим Лепський, ініціатор візуальних кримінологічних студій в Запорізькому національному університеті.

Розділ другий доводить значення методологічного підходу та роль концептуалізації візуального аналізу в кримінології, розглядає особливості моделювання та евристичного моделювання під час теоретичного та прикладного дослідження. Цей розділ представлений роботою академіка Української академії наук та Європейської академії наук України, голови найстарішого «Одеського фотографічного товариства», керівника

«Міжнародного незалежного постійно діючого центру кримінологічних досліджень» Олега Мальцева, члена президії «Одеського фотографічного товариства» Олексія Самсонова і гаранта освітньої програми, академіка Української академії наук та Європейської академії наук України, наукового керівника «Міжнародного незалежного постійно діючого центру кримінологічних досліджень» Максима Лепського.

Третій розділ розглядає важливість об'єктивності у науковому дослідженні і акцентує уваги на фотографії як візуальному документі, що відображає факт кримінології. Розділ підготовлений деканом факультету соціології та управління Запорізького національного університету доцентом Тетяною Бірюковою та професором Максимом Лепським.

Четвертий розділ присвячений використанню візуального аналізу у дослідженні кримінальних субкультур. Його підготував завідувач кафедри соціології Запорізького національного університету, професор кафедри Володимир Скворць, він розглядає кримінальну субкультуру як видове відносно субкультури у соціології культури, надає особливості застосування візуальної соціології щодо кримінальних субкультур, аналізує візуальні прояви кримінальної субкультури у вигляді татуювань, як таємної мови кримінального світу.

У п'ятому розділі, який підготовлений доцентами Ігорем Кудіновим, Наталією Лепською, Надією Ярдимджи та професором Максимом Лепським, надана нова методика дослідження візуальних образів та їх розрахунок під час проведення фокусованих інтерв'ю, у розділі надаються результати компаративного дослідження молоді України, Грузії та Туреччини у сприйнятті криміналу та формуванні їх відношення. В роботі демонструються можливості якісних методів дослідження образів сприйняття криміналу.

Шостий розділ підготовлений доцентом Олександрою Сорокіною, яка ділиться з читачами результатами дослідження візуальної репрезентації військових злочинів в інформаційному просторі України, цей напрям має значний потенціал наступних візуальних досліджень.

У цьому розділі розглядається вкрай актуальна тема візуального аналізу у дослідження фейкового контенту шахрайства у цифровому середовищі, доцент Таїсія Ратушна демонструє напружене протистояння верифікації за допомогою візуального аналізу, як пошуку правди, в епоху пост-правди та інформаційних війн.

Розділ 8, підготовлений талановитим соціологом Марією Кулик, розглядає візуальний аналіз у дослідженні міст соціальної пам'яті та кримінальних подій. У розділі підготовлена візуальна-соціологічна рекогносцировка підходів до цієї складної теми та визначена перспектива дослідження кримінальних подій у соціальній пам'яті.

У розділі 9 професор Максим Лепський надає результати довоєнного дослідження візуалізації та ментальне картування «світлого» та «тіньового простору» міста (кейси дослідження студентів у 2020 р.) та демонструє можливості цього практико орієнтованого підходу у підготовці студентів соціологів кримінологів. Наприкінці розділу надають студентські кейси дослідження м. Запоріжжя, м. Енергодара та Покровського (Дніпропетровської області). Ці кейси демонструють не лише спробу студентів до якісних методів ментального картування, але і є фіксацією ментальних уявлень територіальних просторів, які вже змінилися під час російсько-української війни.

Професор Олег Масюк у розділі 10 надав свої результати дослідження кримінальних героїв візуальними аналізом, зробив важливу їх типологію, продемонстрував візуальними засобами візуальний імідж у порівнянні з долею цих «героїв».

У розділі 11 надається ще одна нова, розроблена на факультеті соціології та управлінні, методика візуального аналізу кримінальних образів у мистецтві / Visual analysis of criminal images in art (VACIA). Саме за цією методикою студенти соціологи кримінологи проводили аналіз творів з кримінальним сюжетом. Розділ підготовлений професором Максимом Лепський і доцентом Наталією Лепською. Методика ґрунтується на вирішенні трьох завдань: комплексування ідеографічного та номотетичного підходів, герменевтичної

теорії інтерпретації застосованою до візуальних документів та формування тернарної оптики візуального дослідження.

Розділ 12 демонструє візуальний аналіз суб'єктів кримінальної поведінки у дослідження конфліктів, на прикладі російсько-української війни. Доцент Яна Пилипенко репрезентує потужний конфліктологічний підхід у поєднанні з візуальним аналізом вкрай актуальних подій війни, в якому візуальні документи є одним з основних джерел соціологічного аналізу конфлікту.

У Частині другій монографії представлений науковий дебют студентів у візуальному аналізі творів мистецтва та фотографій з кримінальним сюжетом. Цей дебют демонструє пошук та творчість студентів соціологів кримінологів, їх результати занурення у дослідження візуальних документів, їх розуміння та інтерпретацію подій. Яна Пономарьова аналізує кримінальний сюжет у кінокартині «Хрещений батько» режисера Френсіса Форда Копполи та в картині «Герніка» Пабло Руїс-і-Пікассо, розділи підготовлені під керівництвом доцента Іви Павленко. Анастасія Іванова робить візуальний аналіз кримінального сюжету у картині «Іван Грозний та його син Іван 16 листопада 1561 року» та у барельєфі «Віктар Зевса у Пергамі» Ілля Рєпін (науковий керівник – доцент Іва Павленко).

Анастасія Турило візуально аналізує кримінальний сюжет у картинах «Побиття камінням Святого Стефана» Рембрандта Харменса ван Рейна та «Давид і Голіаф» Тиціан Вечелліо (науковий керівник – професор Максим Лепський).

Олена Дронова у візуальних кримінологічних студіях проаналізувала картини «Принесення в жертву Ісаака» – Мікеланджело Мерізі да Караваджо та «Pollice verso» Жана-Леона Жерома, науковим керівником є професор Максим Лепський.

Трагічні події в сюжеті картини «Пліт «Медузи» Теодора Жерико розглянуті у візуальному аналізі, що зробив Станіслав Обілець під науковим керівництвом професора Максима Лепського (розділ 23.).

Три наприкінцевих розділи представлені результатами дослідження Анни Якименко під науковим керівництвом професора Максима Лепського. Візуальний аналіз застосовано у дослідженні кримінального сюжету у картині «Медуза» Караваджо Мікеланджело Мерізі та у фотографії «Мерилін Монро на 52-й вулиці Нью-Йорка» М. Зімермана, а також надана наукова робота, що подана на конкурс обдарованої молоді Запорізької обласної державної (зараз військової) адміністрації.

У цій монографії ми не преслідували за мету надати огляд можливих візуально-соціологічних досліджень, а лише надали той досвід візуально кримінологічних студій, які проводилися протягом 4 років дослідження. Сучасна російсько-українська війна поставила нові виклики відносно візуальної соціології у кримінології, як мають збиратися як соціальна та історична пам'ять українського суспільства, такі як факти фіксації злочинів в Україні.

Ми маємо надавати зрозумілий, науково обґрунтований практико орієнтований підхід щодо дослідження візуальних документів, тому в монографії представлено багато саме студентських кейсів цього напрямку, які мають залишитися у студентів як навички та вміння кримінологів, послідовного занурення у дослідження заради відновлення об'єктивної ситуації, заради істини.

ЧАСТИНА І ТЕОРЕТИЧНІ ТА ПРИКЛАДНІ ВИМІРИ ВІЗУАЛЬНОЇ СОЦІОЛОГІЇ
В КРИМІНОЛОГІЇ.

Розділ 1. Нарис з історії візуального аналізу в соціології та кримінології (Лепський Максим)

Повернімося до соціології, яка в середньому рівні (галузевій та спеціальній) досліджує і повсякденність, у тому числі фотографів, криміналістів та журналістів, як і розробляє «візуальну соціологію».

Розглянемо візуальну соціологію, її важливі віхи.

1.1 Нарис історії візуальної соціології, що досліджує фотографію

Якщо візуальна культура образотворчого (звернімо увагу «з-образу») мистецтва та архітектури досліджується культурологією та мистецтвознавством, починаючи з ідей Джорджо Вазарі, першого мистецтвознавця у Медічі у Флоренції до сучасних дослідників. Про це чудово розповідав Олексій Самсонов і ці явища ми досліджували під час флорентійської експедиції 2019 року під керівництвом академіка Української академії наук та Європейської академії наук О. Мальцева.

Культурологія з її теоріями образотворчого мистецтва, перспективою, композицією тощо, дослідженням стилів архітектури та її елементами розглядає візуальну складову культури, результати людської діяльності. Соціологія відрізняється від культурології та мистецтвознавства, оскільки розглядає, перш за все, взаємодію та будь-які відносини між людьми, у тому числі і пов'язану з візуальною культурою.

У соціології дослідженню візуального фіксування фактів найбільшу увагу було приділено в американській соціології, хоча можна відзначити роль зображень злочинців у кримінології, в італійській соціології, роботах, наприклад, Чезаре Ламброзо.

Як писав один із фундаторів візуальної соціології П. Штомпка, починати варто, напевно, ще із зауваження класика соціології Георга Зіммеля (Georg Simmel), у роботі «Соціологія смислу. Візуальні інтеракції» 1921 року.

Зіммель «висунув тезу про головну роль зору серед інших почуттів, якими користується дослідник суспільства: «Людське око виконує унікальну соціологічну функцію» [1, р. 358]. На його думку, це є наслідком модернізації сучасних суспільств: «суспільне життя у великому місті порівняно з маленькими містечками створює переважну можливість для бачення, ніж для слухання інших людей (...) Сучасне суспільне життя дедалі більше підвищує значення зорових вражень». Зіммель серед іншого описує, як взаємний зоровий контакт служить сигналом розпізнавання партнера чи вихідним пунктом встановлення взаємодії, як спостереження міміки, жесту, пози дозволяє дізнатися наміри інших» [1, р. 358].

Антропологічний вплив на візуальну соціологію виявився багато в чому визначальним, як тенденція. Так, у 70-х та 80-х роках XIX ст. Едвард Тейлор робить фотографії представників індіанських племен в Америці. Наприкінці століття Європі з'являється мода на ідеалізований і романтичний образ простої людини, в результаті темою фотографії стає фольклор. З 20-х років XX ст. фотографія стає дослідницьким інструментом соціальних антропологів на островах Полінезії: Броніслава Малиновського на Тробріандах, Раймонда Фірта (Rajmond Firth) серед населення Тікопії, Едварда Евана Еванс-Прітчарда (Edward Evan Evans-Pritchard) серед племен азанде. Вони фотографували як об'єкти матеріальної культури (наприклад, шийні прикраси, прикраси плечей, що використовуються у ритуалі kula, описаному Малиновським, човни, луки, городи), так і форми суспільної поведінки, особливо обрядів у сфері релігії, магії, свят. Часто розміщували також автопортрети в оточенні аборигенів як наочне свідчення про їхнє перебування на цих територіях. Великий антропологічний фотографічний проект виконували у 1940-і роки Грегорі Бейтсон та Маргарет Мід, створивши тисячі знімків культури народів острова Балі [2, s.29, 51].

Роботи антропологів звернули увагу на фіксуючу функцію фотографій в описі та спостереженні за примітивними суспільствами, але саме *розробці*

методології та методики візуальної соціології більше уваги приділили саме американські соціологи.

Це було пов'язано насамперед з розвитком засобів масової інформації, антропологічних досліджень з фіксуванням способу життя, стилю та особливостей повсякденності (що особливо уважно використовувалося при застосуванні методів антропології та етнометодології в соціології), кримінології, фіксації стилю життя та соціальних проблем городян (в соціології Чикаго), витоки якої можна відзначити у фотографіях, що фіксують ці проблеми у 1910-1914 роках).

У перші двадцять років, між 1896 і 1916 pp., в "American Journal of Sociology" з'являється 31 стаття, ілюстрована 244 фотографіями. З того моменту, коли редактором журналу стає Альбїон Смол (Albion Small) – представник позитивістського напрямку, що зміцнюється в цей час в Америці, для фотографій не залишається місця. Головний аргумент Смола – необ'єктивність фотографії, ідеологічний вплив на споживачів, а також випадковість, неможливість стандартизації або кваліфікації знімка. Фотографія ще спорадично використовується в соціології міста та міської антропології 1930-х років за часів школи Чикаго. Прикладом цього може бути 40 фотографій молодіжних банд разом із докладними поясненнями у класичному томі Фредеріка Трешера (Frederyk Trasher) в галузі соціології злочинності (1927). На півстоліття шляхи соціології та фотографії розходяться. [2, s.29].

Цей факт, як і П. Штомпка підкреслює, що діяльність Альбїон Смолл, який став редактором "Американського журналу соціології" і перейшов на послідовну позицію біхевіоризму визначила зникнення після 1915 документальної фотографії, віталися лише статистичні дані. Фотографії залишилися лише у форматі вшанування пам'яті відомих соціологів. Протистояння та повернення до соціології, що досліджує візуальність, пов'язані з впливом європейських соціологів та соціальних філософів. Лише пізніше з робіт неомарксистів 1930-х років. соціологія перебувала під впливом хвиль критичної теорії, ідеї якої потім знайшли відображення в «Журналі соціології та

соціальної антропології» (2008. Том XI. № 1138) та в інтелектуальному перебігу постмодернізму. Вальтер Беньямін (Беньямін 1996) та Франкфуртська школа, Раймонд Вільямс (Williams 1981) та Стюарт Холл (Hall 1973), Ролан Барт (Барт 1997) заклали основи вивчення візуальних явищ культури. Завдяки текстам цих авторів можна було інтерпретувати зображення як значні аспекти культури без огляду на методологічні обмеження емпіричної соціальної науки. Їх дослідження фокусувалися на образах та візуальному впливі фільмів, популярних телевізійних програм, листівок, іграшок, одягу, художнього оформлення тіла, домашніх інтер'єрів та незліченної кількості інших репрезентацій популярної культури.

Повернення серйозного ставлення до фотографії та нової хвилі соціологічного інтересу до неї пов'язані з роботами Р. Барта, Ж. Бодрійяра, Г. Беккера, І. Гоффмана.

Ролан Барт продемонстрував рефлексію фотографій постмодерніста та семіотики. Його відкриття міцно увійшли до інструментарію аналітика фотографії. «Фотографія до безкінечності відтворює, мала місце лише один раз; вона нескінченно повторює те, що вже ніколи не може повторитися в екзистенційному плані. Подія в ній ніколи не виходить за власні межі до чогось іншого; фотографія постійно зводить упорядковану сукупність (corpus), у якій я відчуваю потребу, до тіла (corps), яке бачу. Вона являє собою абсолютну Єдиність, суверенну, тьмяну і ніби тупу Випадковість, «Це» (це фото, а не Фотографія як така), коротше, є «Тюсі», Випадок, Зіткнення, Реальність у їхньому невблаганному вираженні».

Фотографія досліджується як знак, фатальність, тяжіння, привабливість тощо. Одночасно він ввів три способи дії та діячів, пов'язаних із цими способами, що є зручною схемою вивчення. «Фото, на моє спостереження, може бути предметом трьох способів дії, троякого роду емоцій чи інтенцій: його роблять, зазнають і розглядають. Operator – це сам фотограф. Spectator – це всі ми, хто переглядає зібрання фотографій у журналах, книгах, альбомах, архівах. А той чи та, кого фотографують, і хто є мішень, референта, рід невеликого

симулякра, *eidôlon*'a, що випускається об'єктом, – я б назвав його чи її фотографічним *Spectrum*'ом, бо це слово завдяки своєму кореню зберігає зв'язок зі «виставою» », Додавання до нього ще чогось віддає кошмаром, що міститься в будь-якій фотографії – повернення покійника »[4].

Значним у його аналізі стало дослідження студіуму та пунктуму. Студіум він розглядав як особливий інтерес, «охоплення, протяжність поля, сприйманого мною цілком звично у руслі мого знання та культури; це поле може бути більш менш стилізованим» (з тисячею фотографій у цьому полі), загальний інтерес, який приходить «через раціональне реле моральної та політичної культури, пов'язаний з афектом дресури». «*Studium*, яке означає насамперед не «навчання», а старанність у чомусь, смак до чогось, щось на зразок загальної старанності, трохи метушливого, але позбавленого особливої гостроти. Саме завдяки *studium*'у я цікавлюся багатьма фотографіями – чи тому, що сприймаю їх як політичні свідчення, чи дегустую їх як добротні історичні полотна; у цих постатях, виразах обличчя, жестах, декораціях і діях я беру участь як людина культури (ця конотація міститься у слові *studium*)» [4].

Пунктум, як друга частина, розбиває *studium* (або його перериває), «як стріла вилітає зі сцени і пронизує мене. Існує слово для позначення цієї рани, уколу, мітки, що залишається гострим інструментом; це слово тим більше мені підходить, що відсилає до ідеї пунктуації і що фото, про які йдеться, як би зазначено, іноді навіть кишать цими чутливими точками; ними є саме мітки та рани. Цей другий елемент, який засмучує *studium*, я позначив би словом *punctum*, бо воно означає серед іншого: укус, дірочка, цятка, невеликий розріз, а також кидок гральних кісток. *Punctum* у фотографії – це той випадок, який на мене націлюється (але водночас робить мені боляче, вдаряє мене)» [4].

Ролан Барт майстерно використав семіотику, феноменологію для рефлексії спектатора та його робота породила цілий рух дослідників фотографії. Як зазначає Жан Бодрійяр, ці концепти використав і він, звернувшись як аматор у техніці фотографії до філософії фотографування.

Заслуга Бодрійяра, на мій погляд, полягала в тому, що він фотографію вивів з рангу ілюстрації, надав їй значення інструменту філософствування нарівні з книгою, а іноді й більшого, за відсутності вбудовування суб'єкта у фотографію, пошуку «зникаючої реальності» та повернення до об'єкта, як способу руйнування симуляції.

У Жана Бодрійяра фотографія стала не лише способом філософствування, а й популяризації філософських та соціологічних ідей у притягненні до осмислення реальності та гіперреальності.

У науковому соціологічному розгляді фотографії особливу роль відіграла робота Говарда Бекера у 1974 році «Фотографія та соціологія» [5], в цій роботі лідеру чиказької школи соціології вдалося порівняти проекти фотографів та проекти соціологів як дві лінії професійних зусиль, які рухаються інтересом до соціальних фактів. Він новели та внески соціологів та фотографів у фіксації фактів життя та надає візію поєднання зусиль. У 1981 році виходить його робота «Дослідження суспільства фотографіями» [6].

Ось як писав Г. Беккер: «З'явившись, фотографія боролася і за статус бути мистецтвом, і за статус бути соціальним дослідженням... Фотографія, таким чином, подібно до соціології, показала різноманітність контурів, що змінюється в залежності від поточних інтересів у сферах мистецтва, комерції та журналістики, до яких вона була залучена. При цьому постійна увага приділялася спостереженню суспільства засобами, більш менш пов'язаними з подібними дослідженнями, які робилися і в середовищі соціологів. Оскільки соціологія стала академічною наукою, менш відкрито, опосередковано пов'язаною з політикою, фотографія стала творчістю, заснованою на особистому внеску художника, але також продовжувала брати участь у політиці. Тож не дивно тоді, що два способи соціального дослідження припинили робити щось спільно один з одним» [5, р.3-6)].

Новаторську інтерпретацію значень культурних інтеракцій на основі дослідження серії фотографій з 508 знімків зробив у своїй класичній Ірвінг Гоффман (Goffman Erving. Gender Advertisements. London: Macmillan. 1979). Він

розглянув як рекламні знімки (тут ми можемо відзначити вплив спогади, коли він ще в 16 років побачив і був вражений практикою імітації образів у рекламі), так і знімки преси та сімейні фотографії, що відображають чоловіків і жінок окремо і разом у різних життєвих ситуаціях та традиціях, що визначають стать у процесі соціалізації, в експресії, соціальних стандартах виразності, характерні риси, правила та стиль презентацій.

Той поштовх, який було дано соціологам цими роботами, призвів до появи соціологічної спільноти дослідників фотографії та активізації, що видається з 1972 р. журналу «Відеосоціологія», який редагували Олександр Блюменстайл та Кларисса Стац-Штоль у Бостонському університеті. Сесії з візуальної соціології стали щорічно проводитися Американською соціологічною асоціацією з 1974 року в Монреалі, і вони проводяться досі.

Перший підручник візуальної антропології вийшов у 1986 р. Починаючи з 1970-х років секції, присвячені візуальній соціології, працюють на всесвітніх соціологічних конгресах: у 1978 р. в Упсалі, в 1982 р. в Мехіко-Сіті та в 1986 р. в Делі. Одна з перших теоретичних конференцій, повністю присвячена антропології та візуальній соціології, пройшла 1989 р. в Амстердамі.

Стосовно пострадянського простору увага до візуальної соціології була викликана передусім роботою Петра Штомпки, экс-президента Міжнародної соціологічної асоціації. Він ввів низку дуже значних проблем візуальної соціології: візуальність світу і візуальну уяву він розглядав через предметне поле візуальних уявлень, проявів та уяви, суспільство як об'єкт дослідження (в об'єктиві) через візуальні дані, особистості, дії та взаємодії, колективність та навколишнє середовище; фотографію як допоміжний метод (як доповнення до інших методів соціології) у проблематиці критичного реалізму, спостереження, аналізу змісту, методу особистих документів, інтерв'ю з інтерпретацією фотографій та функцій фотографій у соціологічних дослідженнях.

Окремо він зупинився на інтерпретаціях та методологічних підходах до візуальної соціології: «ми приходимо до висновку, що серед соціологічних теорій ті, які можуть бути використані візуальною соціологією та одночасно

самі використовувати евристично, бо доказово фотографічні знімки, повинні виконувати три умови: (а) належати до другої соціології, отже, соціології дій; (b) належати до соціології повсякденного життя; (с) розміщуватись у рамках мікросоціології. З соціологічних теорій три найповніше виконують ці умови: феноменологічна соціологія Альфреда Шютца, етнометодологія Гарольда Гарфінкеля та драматургічна соціологія Ірвінга Гоффмана. Предметом першої є «світ повсякденного життя», предметом другої – «суспільний порядок звичайного вічного суспільства», а предметом третіх – «інтерактивний порядок» [2, s.1].

Часто візуальна соціологія у визначенні предметного поля візуальної соціології звертається до Майкла Хілла. Він виділив п'ять проблемних полів, ареалів: [3, р. 6–7]. Визначення предмета. Які соціальні чинники впливають на бачення? Що визначає спосіб бачення речі та спосіб надання значення тому, що ми бачимо? Який характер, роль та інституційна організація візуальної символіки у соціальному конструюванні реальності? Які ідеї у розумінні характеру та організації суспільства можуть бути чітко показані через аналіз зображень? **Соціальні образи у засобах інформації.** Певна увага має бути спрямована на фотографії, телебачення та кінофільми. Повинні бути розглянуті зміст образів у розважальних програмах, інформаційних програмах та рекламі. Важливі для дослідження контроль та управління образами у ЗМІ, які здійснюють корпорації та соціальні інститути в цілому. Візуальні образи у ЗМІ ініціюють соціальні зміни чи просто відображають зміни, що відбуваються? **Візуальні виміри соціальної взаємодії.** Увага тут може бути зосереджена на невербальній комунікації та створенні іміджу тіла. Якими способами одяг та мода виявляються як символи статусу та влади? Які іміджі тіла використовуються в мистецькому середовищі, а які у повсякденних невербальних комунікаціях? Яким чином ландшафти постають як засоби передачі сенсу у різних типах соціальної взаємодії? **Соціологія візуального мистецтва.** Інший напрямок пов'язані з дослідженням соціального змісту мистецтва як і художнього світу, як і інституційної сфери. Хто приходить до

художніх музеїв і чому? Якою мірою мистецтво є автономним від інших інститутів? Який ступінь зв'язку мистецтва з іншими інститутами? Які характерні характеристики символічної мови у візуальних мистецтвах? Які соціальні значення накладаються як культурний багаж символи у візуальних мистецтвах? **Візуальні технології та соціальна організація.** Якими є наслідки головних подій у розвитку візуальних технологій – фотографії, кінематографа, телебачення, кольорового друку, копіювальної техніки, комп'ютерних програм тощо – для сім'ї, освіти, політики, бізнесу та інших сфер? Яку роль сімейні фотографії відіграють у структуруванні особистої історії? Якою мірою основні соціальні інститути керують розвитком та використанням візуальних технологій? Які найкращі способи застосування візуальних технологій у вивченні суспільства, в освіті, загалом у створенні «людини, яка розуміє».

Отже, світ симуляцій та гіперреальності дозволяє розглядати можливості фотографії бути відображенням, що зображує взаємодії суб'єкта та об'єкта за допомогою фотографії, мислення, сприйняття та пам'яті, фактів та уяви, комунікацій та події, презентації та репрезентації.

Зробивши короткий нарис сучасного стану візуальної соціології, хочу відзначити її сучасні тенденції.

1.2. Сучасні тенденції візуальної соціології та майбутнє

Те, про що Петро Штомпка у висновку своєї фундаментальної праці з візуальної соціології пише, ми з цього хочемо розпочати параграф про майбутнє візуальної соціології: «Візуальна соціологія – це дисципліна з майбутнім. Безперечно, що насичення суспільного життя візуальним змістом, а отже, візуальними уявленнями, як і візуальними проявами, зростатиме в пізньосучасну епоху. Громадський світ, що глобалізується, стає все більш видовищним і різнобарвним, а експансія нових засобів масової інформації надзвичайно збагачує образи повсякденного життя. Фундаментальні, глибокі та приховані властивості суспільної структури чи закономірності функціонування

суспільства все виразніше проявлятимуться у соціальних явищах. Тому все більшого значення для соціологічного пізнання матиме спостереження, і багато таємниць суспільства можна буде відкрити, просто уважно дивлячись навколо. Повсякденна візуальна компетенція буде все більш важливою для учасників життя, як і візуальна уява для досліджуючих суспільство соціологів. Але візуальна уява не є чимось даним. Воно вимагає тренування та інструментів» [2, s. 119].

Глобалізований світ експлуатує візуальні образи як основу швидкого впливу на маси. Комунікативна основа візуальної соціології у медіа, функції фотографії та відео лише посилюється, тому фотографія та відео стають не лише фактом, а й презентацією та репрезентацією сучасності. Фотографія часто стає фактом-посередником у спілкуванні людей один з одним, отриманні інформації, експресії та імпресії, спонуканні та особистого відношення.

Перша тенденція сам світ змінився, і фотографія відбиває цю зміну. Ми виділяємо в сучасності 5 взаємопов'язаних, а іноді й розірваних світів.

Але спочатку пояснимо ці положення. Осмислення подвоєння світу на світ об'єктивний і світ штучний – першої та другої природи – слугує достатньою пояснювальною схемою для відображення протиріччя природа – культура, об'єктивний світ (хімічних, фізичних, біологічних процесів) та світ соціальний (взаємодії суб'єктів, і зрештою діяльності людей,). Ці світи узгоджені у розумінні біосоціальної сутності, де природне біологічне є базовим і передумовним, а соціальне відображає сутнісні сили людини, яка пізнає та здійснює діяльність. У християнській філософії це подвоєння розглядав С.Л. Франк, який розмежовував, з одного боку, світ божественний об'єктивний, як заданий і створений, з іншого боку, світ людської дійсності, що твориться руками людини за образом і подобою божественного світу. Він також поставив і питання цілісності особистості подвоєння світу, соборності нашого суспільства та всеєдності.

Концепція «вторинного світу» набула досить широкого поширення, оскільки дозволяла розглядати специфіку детермінації культурою, у тому числі

й фантастичних, уявних світів, що визначили наукову та технічну пошукову діяльність людей, орієнтири прогресу.

У визначенні сучасних карт світів особливу «провокативну» роль зіграла концепція трьох світів К. Поппера, який розрізняв «три світи, або універсуми: по-перше, світ фізичних об'єктів чи фізичних станів; по-друге, світ станів свідомості, розумових (ментальних) станів, і, можливо, схильностей, диспозицій (dispositions) до дії; по-третє, світ об'єктивного змісту мислення, насамперед змісту наукових ідей, поетичних думок та творів мистецтва [7].

Фотографія донедавна чудово відображала попперівський поділ світу. Фотографія виступала як фіксуєчий історичний момент знімок (1 світ), як особливості сприйняття світу суб'єктом, відображення розумових станів, що об'єктивуються у знімку (2 світ), відображення світу ідей філософії, науки, мистецтва тощо. (3 світ).

Так, на наш погляд, фотографія є: 1) **фіксуєчим фактом** об'єктивної реальності; 2) **проективним фактом**, що відображає мислення та психіку людини як оператора, так і спектатора (користуючись термінологією Р. Барта); 3) **концептуальним фактом**, фактом світу ідей. Одночасно є і значення 4) фотографія є **фактом комунікацій** – медіафактом, оскільки саме вона стає фактом спілкування та вибору і оператора та спектатора, і є посередником у спілкуванні людей, артефактом спілкування.

Ця концепція зіграла свою структурну роль у «провокації» мислення, у постановці проблематики. Вона викликала хвилю критики, насамперед, у метафізичності та абсолютизації «світів», оскільки світ об'єктивного змісту нерозривно пов'язаний із суб'єктами – авторами ідей та змістів, а також суб'єктами усвідомлення, читачами, які «розпаковують» смисли. І все ж таки К. Поппер відзначив світ ідей, як відмежований від внутрішнього світу суб'єкта, його думки, як такий, що відноситься до світу об'єктивного знання – епістемі. На наш погляд проблема поставлена правильно, а рішення вимагає уточнення.

По-перше, коректним буде розгляд **світу об'єктивного**, онтологічного, реальності, детермінованої законами природи та суспільства; та суб'єктивного,

світу дійсності, визначеного соціальними закономірностями провадження діяльності та детермінованого зіткненням суб'єктів, які переслідують свої цілі. Суб'єкти при цьому орієнтовані своїми цілями, здійснюючи свої потреби та мотиви у перетворювальній та пізнавальній активності.

По-друге, коректнішим є розгляд не лише **«третього світу»**, світу ідей, теорій, мистецтва, а й фіксації цього світу в **«четвертому світі»** – у людсько об'єктивованому світі інститутів, соціальних інститутах світу, оскільки світ ідей, теорій, мистецтва як надсуб'єктивний, так і суб'єктивний, але головне – має об'єктивований зміст у своїй інституційній формі інституту освіти, інституту науки (наукових шкіл), держави тощо.

По-третє, вже за наявності **третього та четвертого світів** – світу ідей та об'єктивованих інститутів формуються **фантоми та симуляції**, формується бодрійярівська гіперреальність. Оскільки медіапосередники через інститути та канали засобів масової інформації формують вихід людини з об'єктивного світу у світ симульований посередниками для мас, і маси активно поглинають. Йдеться не лише про класичні ЗМІ – газети (друковані ЗМІ), радіо, телебачення та зовнішню рекламу, а й про будь-які види реклами, музики, комікси тощо.

Саме тому фотографія набуває, у багатьох випадках значення **5) інституційного факту**.

Сучасний стан соціальних відносин дозволяє виділити **п'ятий «віртуально-інформаційний світ»**, визначений протиріччями людина – машина (насамперед, комп'ютерна техніка), соціум – мережа, що репрезентує об'єктивний та суб'єктивний світи у знятому, імітованому вигляді, дійсність відображає в ігровому просторі (комп'ютер) ігор та інтеракцій) та комунікативному просторі взаємодій віртуальних алгоритмів. Віртуально-інформаційний світ під час перенесення до нього фотографії чи фотографування у цифрову форму визначає фотографію як **6) оцифрований факт**.

Репрезентація «четвертого світу» інституціалізації об'єктивованих змістів здійснюється у процесі дигіталізації, «оцифрування» основних каналів

інформації, засобів і знань. Оцифровці піддається і фотографія, оскільки цифрова інформація, з одного боку, розширює коло можливостей людини і користувача бачити оцифровані скарби людської культури, музеї, пам'ятки, з іншого боку, з'являється великий спектр симуляцій реального світу за допомогою «цифри», і фотографія в цьому не виняток.

У п'ятому, віртуально-інформаційному світі, у сфері Інтернет-простору представлені практично всі сучасні соціальні інститути. Виникають цілі напрями формування Інтернет-репутації та іміджу у цифровому просторі, як цифровий актив та капітал організації. Можна стверджувати новий поділ праці, у нашому випадку інформаційно-імітаційний. Доступ до цифрових технологій став одним із індикаторів людського розвитку під назвою «цифрової рівності». Формуються нові види рутини, повсякденності, поведінки та діяльності, пов'язаної з обслуговуванням та забезпеченням взаємодії «людина – комп'ютер» (або електронні девайси), «соціум – мережа».

Фотографія як науковий інструмент має великий спектр застосування як цифри, так і аналогових можливостей (плівки), фотографія дозволяє перевірити спотворення та симуляції третім, четвертим та п'ятим світом, оскільки робить експедиційний корпус – виїжджає та фотографує на місці.

Звичайно, відмежування світів не є жорстким, скоріше ми можемо відзначати пов'язаність та взаємопроникнення цих світів. Третій, четвертий і п'ятий світи що неспроможні існувати поза суспільством, і соціальних відносин, але визначають свою локалізацію простору й часу у них.

Соціологи все більше спостерігають у п'ятому світі формування нової престижності, статусності та репрезентативності, так існують цілі комунікативні системи репрезентації себе людиною у візуальному просторі – певних типів фотографій.

На аватарці виставляється фото під час презентації своєї сторінки та себе. Фото у стрічці демонструють події, які презентує людина.

Фото використовується як ілюстрація думок та ідей.

Фото речей та стосунків престижу чи престижного споживання дає не менше інформації про стосунки.

Фото комунікації з друзями та іншими людьми, і протилежна тенденція селфі, що вписує себе кудись демонструє специфіку соціальних значень і переваг у комунікації.

Допоміжним у соціальних мережах виступає іконографія емоцій – емоджі, лайки та дизлайки, динамічні фото – гіфки, збірки та серії фотографій (тематичних, подійних, спогадів, альбомів тощо).

Друга тенденція, віртуальна соціологія з легкої руки Ж. Бодрійяра розглядає фотографію як окремий, часто паралельний книжці твір, що потребує як віртуальної грамотності, а й здібності до багатосмисловій інтерпретації.

Тенденція актуалізації глибинного значення фотографії як розпакування сенсу, значення та цінності у складному багатоскладовому світі вимагатиме нових інструментів науки та освіти для формування віртуальної грамотності, верифікації смислів та боротьби з абсурдом, безглуздям та порожнім змістом (фантомом та симулякром).

Третя тенденція визначена конструкторськими процесами та соціально-технологічними маніпуляціями у складному складовому світі.

З одного боку, поява четвертого і п'ятого світів дозволяє конструювати кимось і певні процеси, які мають об'єктивний характер, є еклектикою якось зібраних суперечливих ідей і часто мають непрогнозованим чи руйнівним суб'єктивним впливом на психіку і мислення людей. І такі тенденції зростають. Ми бачимо ці тенденції у співвідношенні інформаційних повідомлень, їхнього тиражування та масштабування до реальної об'єктивної кількості учасників події як позитивної, так і негативної (катастроф, загибелі, терористичних актів).

З іншого боку, функція конструювання та функція дослідження визначають нові сторони та типи суб'єктів фотографії. Якщо Р. Барт зазначає таких суб'єктів як **оператор** (той, хто знімає фотоапаратом) та **спектатора**, той,

хто рефлексує на фотографії (аналізує її та інтерпретує), то цифрова цивілізація, поява четвертого та п'ятого світів запроваджують ще специфічні типи суб'єктів.

Йдеться про **конструктора** або **монтажера** фотографій, того, хто обробляє цифрову фотографію або плівкову (у прояві та друкуванні фотографій). Зараз обробка цифрових фотографій проводиться в програмах Photoshop і Lightroom.

Окремо варто розглядати **дизайнера** – який вже спотворює фотографію для комерційних цілей чи мистецтва, хоча він може успішно поєднувати і функції конструктора. Функції конструктора активні учасники соціальних мереж використовують як процес обробки – за наявності програм у смартфонах (наприклад, в iPhone). Специфіка «обробки» є ще перспективою для осмислення психологами та соціологами.

На наш погляд, окремо варто розглядати **реконструктора** (реставратора) фотографій, людину, яка відновлює або реконструює знімки. Реконструктор може відігравати важливу роль у визначенні справжності знімка, відновлення пошкодженого зображення та відновлення на основі фактів зображення. Хочу нагадати позитивне значення реконструкцій зовнішності людини на основі кісткових останків, відновлення особи за зовнішніми даними черепа, за його рельєфом та структурою – так званий метод антропологічної реконструкції зовнішності на краніологічній основі М.М. Герасимова.

Разом з тим поява різних суб'єктів у роботі з фотографією загострює проблему справжності фотографій, оскільки оператор і спектатор все-таки функції пошуку істини, конструктор, дизайнер і реконструктор більше пов'язані з інтерпретаційним впливом людини на фотографію, на образ і навіть його симуляцію. В експедиціях ми неодноразово спостерігали як реконструкторська діяльність служила не відновленню історичного об'єкта (його історичного значення та сенсу), а конструювала історичну пам'ятку (сенси, вкладені реконструкторами в історичний об'єкт для туризму), те, що, як вважають реконструктори, має запам'ятати турист.

До справжності, щоправда, це не має жодного стосунку.

Звідси виникає наукова потреба у знанні основних процесів роботи з фотографією та верифікації її справжності, ступеня впливу на відбиток та зображення.

Четверта тенденція визначена активним розвитком віртуально-інформаційного світу та інституційної науки та освіти в цьому світі – формування науково-дослідних інститутів нового типу, здатних використовувати фотографію та образи п'ятого світу в наукових цілях, здатних верифікувати справжність та розкрити обман, маніпуляцію та симуляцію в оцифрованому світі.

На мій погляд, прикладом такої діяльності є експедиційний корпус та діяльність незалежних науково-дослідних інститутів.

П'ята тенденція, складний багатоскладовий світ формує нові прояви творчості та божевілля, соціально схвалюваного та соціально несхваленого, звідси виникає потреба у нових інструментах навчання творчості, соціологічному та психологічному лікуванню безумства. Фотографія стає можливим проєктивним інструментом соціального та психічного лікування.

Світ ідей об'єктивований суб'єктами і вимагає «розпакування» смислів і теорій суб'єктами, що діють і навчаються. Колись Мерад Мамардашвілі в роботі «Ідея наслідування та філософська традиція» писав: «Цей світ проблем, ідей і теорій мертвий без суб'єкта, що осмислює. Ми живі в тому акті, який виконуємо зараз, якщо тримаємо живими, а не померлими в тексті своїх попередників. Якщо живий Кант, якщо я подумки тримаю Канта живим, то живий і я. І навпаки, якщо я живий, якщо я можу подумати щось кантовське як можливість мого власного мислення, а не вченості, то живий і Кант. І це нескінченна тривалість свідомого життя. Її безсмертя. Безсмертя особистості думки».

Але вже цей «вторинний», суб'єктивний світ включає уяву, творчу чи божевільну, що розширює міру суб'єктності або втрачає її. Як писав С.Л. Франкл у контексті релігійної філософії, оскільки людина створена за образом і подобою Бога, людина намагається скопіювати Божий світ у світі, створеному людиною. Можна стверджувати, що у цій людській подобі об'єктивного світу

об'єктивується знята соціальність. У свою чергу, ця об'єктивно знята соціальність стає основою для відносин вже не просто конструювання діяльності та соціо-технологічного устрою, а формування соціо-технологічного імітаційного устрою, як основи складного багатоскладового четвертого світу.

Світ об'єктивованої імітації, віртуально-інформаційний світ, виростає з вторинного світу з його ілюзіями, снами, божевіллям, але використовує інституційні механізми третього світу. Об'єктивований імітаційний світ – це вже не просто світ проблем, ідей та теорій, відображений у книгах та підручниках, але це ілюзія життя, сконструйована та зімітована законами програмування у відносинах людина – машина, яка має свій специфічний процес проживання, залежності та локалізації. Цей світ удосконалюється від "фабрики ілюзій" кінематографа до "фабрики імітованого життя".

А «застрягання» та відсутність верифікації третього світу за допомогою знань законів та закономірностей об'єктивного світу та дійсності розглядалося як психічне відхилення, закриття в ілюзорному світі, аж до божевілля. Безумство стало серйозною проблемою людини розумної, яка втратила міру, цей процес переконливо розкрив Едгар Морен. Він зазначав, що «у процесі навчання має, отже, розвиватися здатність виявляти джерела помилок, ілюзій і засліплень» [8, р.14]. До ментальних та інтелектуальних помилок, помилок розуму та парадигмальних засліплень, виділених Едгаром Мореном, тепер можна додати віртуально-комп'ютерні ілюзії.

Моїми колегами Інститутів пам'яті та долеаналізу успішно ведеться робота з використання фотографії у проєктивних психологічних методах, наприклад, у тестах Ахтніха та Сонді. І я бачу великий потенціал цього як, власне, і розробки нових методів.

Шоста тенденція визначена дослідженням не лише окремоті, а й взаємозв'язку складових частин світу, що ускладнюється, соціальних взаємодій, практик, діяльності в досягненні результату, розвитку людини творчої та дієздатної на противагу формуванню абсурду, дурості та невігластва. Фотографія як мить, знятий час, та серія фотографій дозволяють верифікувати

реальні соціальні практики. Ця тенденція дає змогу робити масштабні фотографічні дослідження. Наведу приклад із практики експедиційного корпусу група одностудійців, які професійно володіють фотоапаратами, фотографуванням – як масштабування функції оператора дозволяє масштабувати дослідні процеси та скорочують час фіксації об'єкта. Це можна дослідити у серіях фотографій експедиційного корпусу в архіві кожної експедиції.

Такого завдання у розвитку цієї тенденції, на моїй пам'яті (крім діяльності військових кореспондентів у роки Другої Світової війни) не робив ніхто. І це дуже важливий напрямок розвитку візуальної соціології. Відомі проекти масштабування спектатора – створення архівів старих міст, архівів сімейних фотографій, які в своїй більшості дозволяють масштабувати дослідження часу. Зараз у соціальних мережах відбувається ситуація вислизаючої реальності у репрезентації своїх почуттів та подій масою учасників, але не відбувається (або дуже рідко відбувається дослідження цих масивів). До того ж маса візуальних фактів деактуалізується (зміщується у стрічці новин у погано доступні місця), забувається і просто зникає у просторі уваги соціальних мереж.

Сьома характеристика пов'язана із здійсненням шостої тенденції та розширення поля можливостей фотографії у віртуально-інформаційній культурі. Фотографія все-таки часто розглядається як окремий факт, з поля уваги виводяться сукупність фактів (серії фотографій) та фотографії однієї події з різних фокусів та точок зору. Саме звідси з'явилася ціла проблематика фотогенічності соціальної події та предмета дослідження, тому фотографія була зведена до сфери мікросоціології (контактною лише з окремою людиною та референтною у її зв'язках) та повсякденності. Розвиток соціальних мереж та спеціалізованих Інтернет-майданчиків з домінацією презентації, репрезентативності та самопрезентації призводить у своїй масовості до можливості дослідження не лише мікросоціології та соціології середнього рівня, а й макросоціології, визначеної масштабними предметами дослідженнями та більшою тривалістю. На мій погляд, візуальна складова в макроісторичних дослідженнях геніально здійснена Фернаном Броделем по

відношенню до повсякденності, але саме зміни повсякденності дозволили йому вибудовувати час «дюре», тривалі процеси.

Подібно до цього масштабні фотографічні дослідження в різних частинах світу з єдиною методологічною та концептуальною програмою дозволяють досліджувати макросоціологічні процеси. І цей процес, як на мене, вже здійснюється експедиційним корпусом.

І нарешті, сьома характеристика розвитку фотографії як джерела наукової інформації серйозно розширює поле наукової діяльності та можливості для розвитку науки та вченого.

Література

1. Simmel Georg. Sociology of the Senses. Visual Interaction // Introduction to the Science of Sociology / Red. Robert Park, Ernest Burgess. Chicago: University of Chicago Press. 1921. P.356-360. Retrieved from https://archive.org/stream/IntroductionToTheScienceOfSociology/IntroductionToTheScienceOfSociology_djvu.txt
2. Sztompka, Piotr Socjologia wizualna: fotografia jako metoda badawcza, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2005. 150 Liczba stron.
3. Hill M. R. Exploring visual sociology and sociology of visual arts. Monticelli: Vance Bibliographies, 1984. P. 6–7
4. Barthes, Roland. Camera Lucida: Reflections on Photography. Farrar, Straus & Giroux, 1982. 124pp.
5. Becker H. Photography and Sociology // Studies in the Anthropology of Visual Communication. 1974. Vol. 11. №1. P. 3-26. Retrieved from <https://repository.upenn.edu/svc/vol1/iss1/3>
6. Becker, Howard Saul. Exploring Society Photographically. Edited by Howard Saul Becker, Mary and Leigh Block Gallery, Northwestern University, 1981. 104pp.
7. Popper, Karl.R. Epistemology Without a Knowing Subject, Editor(s): B. Van Rootselaar, J.F. Staal, Studies in Logic and the Foundations of Mathematics,

Elsevier, Volume 52, 1968, p. 333-373 URL : [https://doi.org/10.1016/S0049-237X\(08\)71204-7](https://doi.org/10.1016/S0049-237X(08)71204-7).

8. Morin, Edgar. "Seven complex lessons in education for the future." UNESCO Digital Library, UNESCO 1999. 67 pp., <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000117740>. Accessed 14 October 2023.

Розділ 2. Методологічний підхід та роль концептуалізації візуального аналізу в кримінології (Мальцев Олег, Самсонов Олексій, Лепський Максим)

Сучасное науковое дослідження поєднує у собі три важливі сторони прирощення знання: це отримання дослідного знання за допомогою емпіричних методів та можливості його відтворити у подібних умовах; це розв'язання проблеми логічними засобами, у застосуванні законів та процедур мислення; це зв'язаність з іншими відкриттями, які поєднанні з науковою культурою дослідження.

Сучасна культура наукового пізнання має раціональні вимоги до дослідження:

1. Дослідження має бути спрямоване на розв'язання актуальної проблеми, оскільки прирост знання має слугувати розвитку людства.

2. Має бути раціонально визначений об'єкт, як цілісність або взаємозв'язок між цілісностями.

3. У об'єкті досліджується предметне поле, яке спрямоване на розв'язання наукової проблеми. Це предметне поле визначено метою та розв'язання проблеми визначає вирішення низки завдань.

4. Дослідження має здійснюватися за допомогою наукових принципів, пізнаних закономірностей, що покладені в основу практичної діяльності, підходів та методів, які мають бути поєднані логікою, законами мислення, а не зібрані хаотично лише за смаком та перевагами дослідника.

5. Дослідження має оформлюватися на мові та понятійному апараті, що прийнятий у науці, оскільки наукові категорії є сходинками до наукових закономірностей, поняття відображають контексти теорій, а терміни визначають смисли підходів, які ще доводяться та перевіряються.

6. Дослідження мають давати науковий результат: відкриття наукових законів та закономірностей, що пояснюють світ, дають ефективну та результативну практику та покращують життя людей.

7. Дослідження мають обмеження, тому предметне поле має бути чітко визначеним, щоб висновки не перетворилися у замкнене логічне коло (де кожне

поняття та висновок взаємовідтворюється через обмежене поняття у циклічності і повторі).

8. Дослідження мають спиратися на попередні досягнення або їх спростовувати.

9. Дослідження мають співставлятися з науковою картиною світу.

У раціональній моделі дослідження завжди розглядаються такі елементи дослідження об'єкт, предмет, суб'єкт, проблематика, методологія. Структура наукового дослідження визначена науковими завданнями і окремі підходи та методи забезпечують їх розв'язання, науковою мовою, результати демонструють розв'язання завдань і мають обмеження предметним полем.

Іншим шляхом розв'язання завдань є безпосередній емпіричний пошук законів та закономірностей під час впливу (або наукової інтервенції) на форму, структуру, умови середовища об'єкту задля дослідження закономірностей впливу причин на наслідки. Часто приріст нового знання відбувається у послідовності проблема-гіпотеза-теорія-верифікація (перевірка).

Теорія виступає як логічно організована система понять, що узагальнює дослідне знання про об'єктивну реальність, надаючи їй смисл, значення і суб'єктивне розуміння. Ще з Аристотеля теорія мала значення «пронизувати зором» поверхню явищ до глибин суті речей.

Теорія має бути спрямована на пошук істини, та відбивати її у вигляді наукових законів та закономірностей, які характеризуються необхідністю, повторюваністю, внутрішніми зв'язками об'єкта та впливу на них зовнішніх умов, об'єктивними, суттєвими, та мають причинно-наслідковий характер. Саме тому к теорії у науковому дослідженні виставляють низку вимог – вона має відображувати об'єктивні характеристики об'єкта дослідження, достатньо повно та несуперечно відображати предмет, збільшувати зв'язаність наукового знання та використовувати або виходити на новий рівень рішення наукових завдань з більшою ефективністю та результативністю дослідження.

Як і раніше у теорії в сконцентрованому вигляді має бути моделювання об'єкта дослідження, як створення таких відносин об'єкта і моделі, в яких

модель має відтворювати суттєві зв'язки та відносини об'єкта та в об'єкті, дозволяє досліджувати закономірності, використання моделі має прирощувати знання про об'єкт.

Категорії, поняття, терміни стають елементами концептуалізації, оскільки мають відображати теоретичний та практичний досвід дослідження світу.

Наука завжди залишається непересічною і не може описуватися практиками повсякденності, тому що з самих перших наукових кроків, перших наукових відкриттів, нове знання було «дивом», виходом з повсякденності. У сучасному світі масової культури замість наукових відкриттів пропонується шоу, шоутизація науки змінює сприйняття науки суспільством, людьми. І часто замість науки публіці пропонується псевдонауковий та псевдораціональний сурогат.

Візуалізація та діджіталізація наукового знання потребує повернення та переосмислення цілісних образів дійсності та знань, що відтворюють смисл, значення та суттєві зв'язки об'єктивного світу. Повернення до образного сприйняття з візуалізацією та образними знаками, які відтворюють запрограмоване сприйняття, а не культуру та логіку, як науку мислення.

Тому повернення до візуальної соціології як науки, що спрямована на дослідження візуального відображення об'єктивних фактів та суб'єктивної взаємодії, виправдано практикою розв'язання сучасного інтелектуально-інформаційного, дідежіталізованого, мережевого технологічного укладу життя.

К писав В.І. Вернадський в роботі «Наукова думка як планетарне явище» (1937-1938) Відмінність наукової думки від релігії полягає у тому, що «це загальнообов'язковість та беззаперечність правильно зроблених висновків, наукових тверджень, понять, висновків». Наука має свою будову, в якій «існує область фактів та узагальнень, науково, емпірично встановлених фактів та емпірично отриманих узагальнень, які не можуть бути реально оспорюваними». Цей науковий підхід має актуальність в сучасному світі де роль відкриттів лише зростає.

Концептуалізація має дві сторони, емпіричний ґрунт фактів та емпіричних узагальнень та ясна та чітка логіка, наукове мислення, поняття, висновків як несуперечність структури концептів, частина з яких у вигляді гіпотез науково обґрунтованих припущень перевіряється.

У сучасній науці з кінця 60-х років. XX століття під час науково-технічної революції та формування тенденції переходу в інформаційне суспільство в полі методології, як і раніше, залишається відкритим питання, пов'язане з тактикою підходу до такого поняття як «відкриття». Справа навіть не в дискусії про те, що ми можемо вважати «відкриттям» як певним виявом новаторства, чи то матеріального, чи інтелектуального порядку. Безперечно дискусії та роздуми стосуються самої системи «народження відкриття» і питання того, чи може це здійснюватися керовано, а не з волі якогось, нехай і щасливого, збігу обставин. Особливо відсутнє чітке розуміння, **як саме відбувається відкриття** і чому деяких учених відвідують грандіозні ідеї, іншим за все життя не вдається винайти нічого актуального чи корисного.

Евристика як наука про відкриття з інсайту Архімеду, що позначив акт визначення нового криком «Еврика» стала науковим підходом пошуку нового, інсайтів, осяянь, нових ідей, що занурюють нас у поле невизначеного та невідомого.

Сама **евристична модель** – це комплексний логічний інструмент, що представляє сукупність підходів до знаходження рішення задачі, які дозволяють не використовувати методи перебору чи довільного вибору.

Як у попередніх дослідженнях Олега Мальцева та Олексія Самсонова було доведено: продукт евристики як науки дозволяє розбиратися у складних аспектах «відкриття» і справді його робити — цей інструмент, наприклад, незамінний у науковій практиці дослідження «темних» зон нашої історії. Евристичній моделі притаманні вагомні переваги. По-перше, незважаючи на цікаву термінологічну назву, вона дуже наочна: модель дозволяє саме продемонструвати, показати, дати образ написаному чи сказаному. По-друге, евристичний інструмент є унікальним у плані того, що він сам себе перевіряє.

Якщо вчений А представить евристичну модель і опише, як вона влаштована, будь-який інший вчений Б зможе заново повторити дослідження за допомогою цієї моделі та переконатися, наскільки правильним є логічна послідовність міркувань та висновків науковця А.

В евристичній моделі в середовищі фотографії, ми могли б умовно позначити три моделі:

1. Модель середовища.

2. Модель «китайської скриньки».

3. Модель розкладу карток у картковій грі (наприклад, техаський холдем, покер)

Далі розглянемо ці моделі докладніше.

1. **Середовище** як наукове поняття – це певний обсяг, в якому є свої правила, і який ми сприймаємо як пам'ять спадщини наших попередників. Таким чином, ми могли б сказати, що середовище у фотографії – це те, що створюють фотографи минулого і сьогодення вже майже 200 років. Однак, щоб зрозуміти логічну модель середовища та її особливості, необхідно розглянути, яким чином розум взаємодіє з таким явищем, як середовище, оскільки ця категорія динамічна. Зокрема, опис цієї взаємодії був одним із найважливіших відкриттів академіка Г. С. Попова, зробленого ним ще на початку ХХ ст. Розум людини може перебувати та функціонувати в одному з трьох системних режимів: автоматичний, напіваавтоматичний та ручне управління. Для більшого розуміння розглянемо ці режими з прикладу проведення дослідження.

Приклад 1. *Як проводиться дослідження в автоматичному режимі роботи розуму.* У цьому разі людина використовує деякі шаблони дослідження, які хтось уже використав до неї. При цьому вона не ставить питання, чи підходять ці шаблони саме його темі та предмету дослідження. В автоматичному режимі людина мислитиме приблизно так: «...якщо хтось використав це до мене, то і я зможу це використати». Отримані в ході дослідження дані, як правило, не перевіряються з точки зору надійності, точності, актуальності та ін. Відповідно, висновки на фінальному етапі

дослідження не доцільні, а часом зовсім відсутні. Таке дослідження можна проводити, не виходячи зі свого офісу. По суті це просто видозміна тексту, написаного попередніми дослідниками, вложеного в певний шаблон [19].

Приклад 2. Дослідження у напіваавтоматичному режимі роботи розуму. У цьому випадку людина не буде, умовно, сидіти у власному офісі, вона поставить низку питань на дослідження і шукатиме джерела, з яких можна було б почерпнути відповіді. Таке дослідження можна порівняти з розслідуванням, яке проводиться у встановлених рамках та за певними правилами.

Приклад 3. Дослідження у ручному режимі роботи розуму. За такого підходу до завдання чи проєкту людина, насамперед, створює методику, з допомогою якої вона проводитиме дослідження. Потім експерт підбирає необхідний інструментарій (тести, лічильно-обчислювальні машини і т. д.). І лише потім вже приступає до дослідження.

Далі опишемо види середовища та її співвідношення з режимами роботи розуму. Усього існує три (3) різновиди середовища:

1. Середовище пам'яті. Це середовище ми могли б порівняти з автоматичним режимом роботи розуму.

2. Середовище операційне. Ця порівнюється з режимом роботи розуму на ручному управлінні.

3. Середовище зовнішнє. У разі ми маємо справу з роботою розуму в напіваавтоматичному режимі.

Середовище пам'яті – це те, що людина сприймає як сукупність власного досвіду. Якщо людина використовує середовище пам'яті, тобто свій минулий досвід, відповідно вона діятиме в автоматичному режимі (на автоматі).

Операційне середовище є найважливішим із зазначених трьох середовищ з практичної точки зору вирішення завдань, тому що включає всю виконану вами і вашими попередниками роботу з вивчення і побудови певної системи. Це середовище вже можна використовувати для вирішення різнопланових завдань.

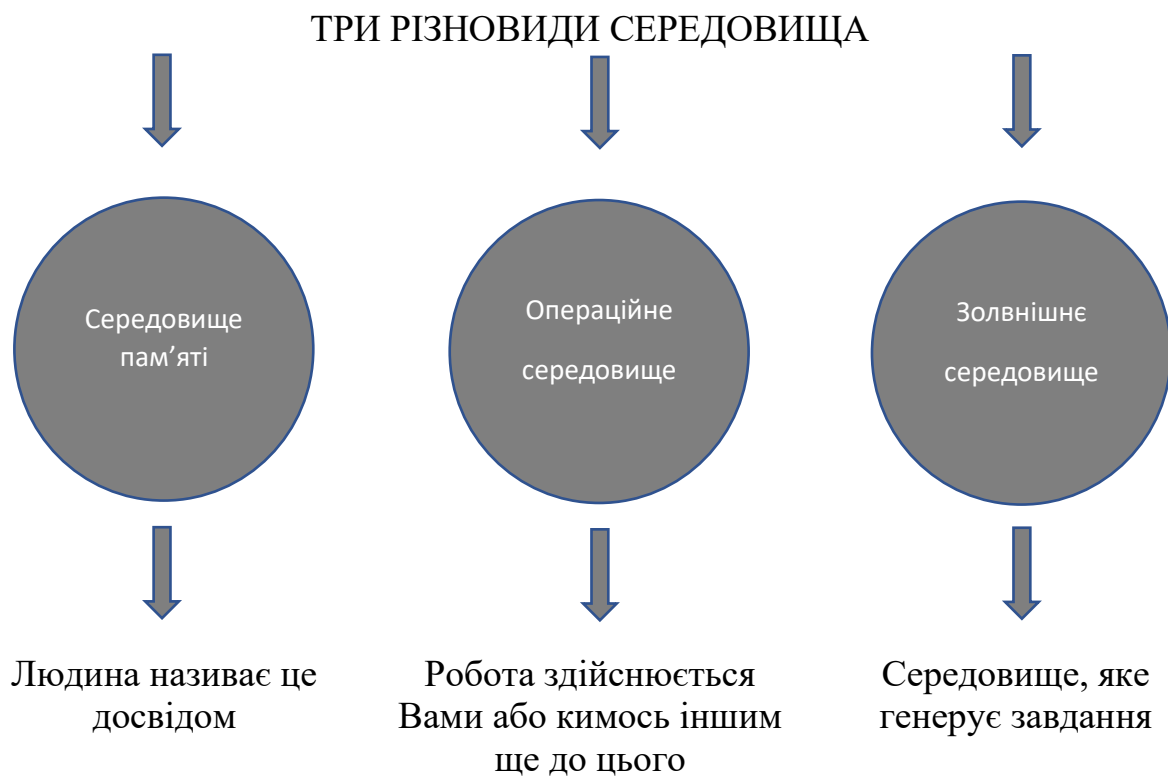


Схема 1. Евристична модель середовища

Як приклад можна розглянути ІТ сферу, в якій до певного технологічного етапу панувала складна проблема, пов'язана з часом програмування. На створення нових сайтів витрачалися тижні, а іноді місяці. Необхідно було щоразу вручну прописувати всі коди, команди, блоки тощо, створюючи, як із пазлів величезну картину. Але потім поступово почало з'являтися операційне середовище, яке дозволяє в десятки разів швидше справлятися із завданнями програмування.

Сьогодні, використовуючи шаблони у вигляді обкладинок, дизайнерського оформлення, банерів та різних інтерфейсів, ви можете створити новий сайт за один день, і це в умовах сучасної цифрової індустрії та інтернету вкрай важливо. Сьогодні ми маємо можливість подорожувати між операційними середовищами, щоразу вибираючи нове середовище для вирішення необхідних завдань. Практично будь-яку систему можна подати у вигляді операційної системи. «Чи буде вона працювати?» – Це інше питання. Підсумок залежить від того, хто створював цю конкретну систему, чи це був студент другого курсу університету чи вчений із 40-ою практикою дослідження.

Зовнішнє середовище виступає генератором завдань, створюючи умови їх виникнення. Якщо в операційному середовищі нам необхідно зрозуміти якийсь дослідницький блок, то у зовнішньому середовищі ми маємо його використовувати. Інакше виникає якась «незаповненість». Використовуючи досвід (середовище пам'яті), замість операційного середовища, у нас немає можливості вирішити проблеми зовнішнього середовища. При правильному застосуванні середовища, розумінні його правил, категорій, порядку взаємодії елементів середовища, людина може отримати доступ до будь-яких його секретів. Для цього достатньо вибрати потрібне середовище, яке описує цікаве для вас явище, і проаналізувати отриману інформацію.

Кожне середовище, крім своєї класифікаційної приналежності, матиме різні рівні, в соціальній сфері свою специфіку взаємодії людей між собою, та залежить від дійсності, від того, хто створював конкретне середовище, як результат життєдіяльності. Середовища можуть бути простими і складними, але найважливіше те, які закономірності проявляються у **середовищі, його якісна визначеність**, адже саме від цього залежатиме кінцевий результат роботи з ним.

Під час дослідження людина може рухатися з одного середовища в інше, у пошуках розуміння необхідної теми, що одночасно формуватиме її аналітичну функцію [2].

Також дуже важливо при роботі з середовищем враховувати рівень підготовки та особливості тієї людини, яка її використовує. Справа в тому, що погляди людини стануть основою її розуміння середовища, що може стати глобальним ступенем його спотворення (як заломлення через призму сприйняття окремо взятої особистості).

Як експеримент, уявіть, як вибирають 5 різних людей і кожному з них передають книгу Карлоса Кастанеди «Вчення Дона Хуана». Експериментальне завдання буде таке: прочитати книгу і зробити біля дошки доповідь про її зміст. Неважко здогадатися, що всі 5 доповідей будуть абсолютно різними. Пригадаємо аналогію з дитинства: всім знайомий описаний ефект із гри в «зіпсований телефон». Відповідно, подібне спотворення впливатиме на

використання середовища, скажімо, і під час дослідження – на те, як людина застосовуватиме переваги середовища для вирішення її практичних науково-пошукових завдань. Як людина його зрозуміє, так і з ним працюватиме – принцип простий. Якщо ж як приклад розглянути середовище міфології, яка існувала ще до XVI століття, то різниця в розумінні та використанні його буде ще більшою, і це також необхідно враховувати. Як різним буде сприйняття міфологічного світогляду дитини, яка читала казки, та науковця, який досліджував міфи у методології аналітичної психології Карла Густава Юнга.

2. Друга евристична модель фотографії – це **модель «китайської скриньки»**. Її суть полягає в тому, що «скринька» має не одне дно, а кілька. Тобто початкова «глибина» середовища більша, ніж бачиться спочатку. Так, модель китайської скриньки дозволяє побачити, «як і чому» фотографія одночасно може бути дослідницьким середовищем, інструментом дослідження та джерелом доказів. Ця модель слугувала дослідженню такої складної кримінальної системи як ндрангетта, яку експедиційний корпус під керівництвом Олега Мальцева уже багато років досліджує в полі, де фотографія та візуальні методи мають значні переваги та поєднані з іншими методами наукового емпіричного дослідження цього середовища. Враховуючи той факт, що фотографів, які формували своїми роботами дослідницьке середовище, величезна кількість, то сукупність всіх можливих знайдених фотографій (за конкретною темою) створює повне середовище дослідження [3–8].

3. **Модель розкладу карток у картковій грі** (наприклад, техаський холдем, покер) – третя евристична модель фотографії як середовища наукового дослідження. Цю модель можна уявити, як певну комбінацію з п'яти (5) карт, яку викладають в ігровому полі. У нашому випадку «розклад» – це перший пакет або набір фотографій, який нам вдалося знайти. У ході подальшого дослідження ми, безумовно, виявимо нові фотографії та отримаємо наступний розклад і т. д. Потім ці розклади можна зіставляти між собою, структурувати та отримувати з них наукову інформацію. Так, фотографія одночасно стає джерелом доказів [1]. Саме такий метод був в центрі відкриття періодичної

таблиці Дмитра Менделєєва, яка після наполегливого пошуку адекватної таблиці, наснилася втомленому вченому у вигляді «пасьянса».

При роботі з фотографічним середовищем дуже важливо враховувати таку закономірність: чим пізніше датуються фотографії, що розглядаються (чим «ближчі» вони були зроблені щодо нинішнього моменту), тим вище ймовірність отримати неякісні або навіть неправдиві матеріали, виходячи з даних, зафіксованих на цих фото. Сьогодні у світі цифрових камер та «фотошопу» зустрічається безліч підробок, що обов'язково доводиться враховувати. Завжди краще працювати з аналоговими фото, якщо під час дослідження є така можливість. Ті фотографи, які й сьогодні знімають на плівку, продовжують створювати пам'ять для майбутніх поколінь, і саме на них – на ці джерела – згодом посилятимуться дослідники майбутнього [8, 10].

Працюючи з евристичною моделлю фотографії, ми можемо використовувати вибірки фотографій, зроблені нашими попередниками, оскільки завжди є фотографи, які вже фотографували цікаву для нас проблематику.

Наприклад, фотограф із Сицилії Летиція Баталія більшу частину своєї фотографічної діяльності знімала мафію, у всіх доступних їй проявах, таких як: арешти, суди, вбивства. За всі роки роботи Летиція зібрала значну базу фотографій на цю тему, таким чином сформувавши певне фотографічне середовище. Сьогодні, за потреби, кожна людина може придбати фотоальбом Баталії та проаналізувати її фотографії, залежно від поставленого на дослідження завдання [7].

Американський фотограф Брюс Гілден, член агентства «Magnum Photos» зробив величезну кількість фотографій Нью-Йорка, і, зокрема, його мешканців у різних ситуаціях. Зважаючи на факт, що майже всі його роботи виконані в жанрі стріт-фотографії, нам це говорить про те, що вони були спонтанними, а отже, правдивими та з високим ступенем ймовірності – справжніми. Така база фотографій змогла б стати середовищем для психологічного, соціального,

культурологічного, антропологічного та інших видів досліджень «природної вибірки» з мешканців Нью-Йорка та їх менталітету [3, 5]

Безумовно, прикладів таких фотографічних середовищ існує тисячі, на різні теми нашого життя і діяльності. За потреби дослідник може скористатися будь-якою із них. Звичайно, певна частина з них може знаходитися у відкритому доступі, щось може бути доступне за гроші, а в деяких випадках вам потрібно буде відвідати наукові бібліотеки або локальні архіви. [3–7]

Також важливим аспектом роботи з евристичною моделлю фотографії є **повнота формування фотографічної бази для дослідження**. Необхідно отримати максимальну кількість фотографій за цікавою для вас темою, перш ніж почати їх аналізувати і робити будь-які висновки. Ця максимальна кількість ще і має відповідати правилам формування вибіркової сукупності для генеральної вибірки.

Після того, як вдається зібрати необхідний блок фотографій, потрібно правильно їх проаналізувати, не припустившись помилок у висновках, тому що кожна допущена помилка може розгорнути хід дослідження в протилежний бік і «збити» дослідника з обраного шляху. Виникає питання: як не припуститися помилки при роботі з фотографією? Як такі безпомилкові висновки залежить від трьох компонентів:

Параметр 1. Рівень експертної підготовки. За фактом, мова йде про те, наскільки якісно та глибоко дослідник розуміється на фотографії. Так, якщо вчений не впевнений у власних знаннях про фотографію, завжди існує можливість запросити професійного фотографа та провести з ним швидку експертизу (наприклад, на предмет справжності знімка і відсутності додаткової обробки зображення).

Параметр 2. Якість самої вибірки. Вибірка має бути найбільш повною та неупередженою. Недоцільно вибирати одні фотографії, надаючи їм «особливе значення», інші відкидати, вважаючи їх менш важливими. Потрібно враховувати всі фотографії, які вдалося виявити.

Параметр 3. Рівень своїх знань. Якщо і в цьому аспекті немає впевненості, існує й такий варіант: запросити низку вчених, зібравши якийсь консилиум, що також дозволить надалі уникнути невірних висновків.

Побудова евристичної моделі сьогодні хоч і не є найпоширенішою формою дослідження, але є вкрай ефективною та об'єктивною. І оскільки спочатку ми не можемо знати напевно, чи вірна та чи інша гіпотеза, яка розробляється, отже, необхідно використовувати дослідницькі інструменти, і евристична модель – один із них; такий інструмент дозволяє парадокс відповідності невідповідності гіпотези дійсності. Модель, з одного боку, показує поле гіпотез, і в той момент, коли дослідник досягає певного результату, корисно повторно звернутися до евристичної моделі: вона, як контрольно-перевірочна система, дозволить ще раз упевнитися в об'єктивності отриманих висновків та результатів.

У тому числі, завдяки евристичній моделі, можна продемонструвати колегам та іншим вченим сам процес доведення та перебіг міркувань. І оскільки фотографія є водночас і джерелом доказів, вчений завжди зможе проілюструвати докази фотографіями з вибірки [1].

Метод аналізу фотографії є, мабуть, одним із найбільш комплексних методів дослідження і дозволяє найбільш цілісно охопити поле невідомого, на відміну від інших методів, у тому числі завдяки ілюстраціям.

Безумовно, абсолютно необов'язково використовувати фотографії у дослідженні, проте за такого підходу важливо розуміти і «зворотний бік медалі»: ваші висновки можуть бути сумнівними. Власне, нічого так, як фотографія не доводить точність зроблених висновків [1].

У полі досліджень, пов'язаних з точними науками, фотографія також може освятити вашу роботу більш доступною для сприйняття. У деяких сферах науки фотографія може бути одним із головних методів дослідження, в інших випадках відігравати роль допоміжного методу. Якщо говорити про такі дисципліни як: математика, фізика, хімія та ін., то ви можете фотографувати дошки в лекційному залі, а сам хід дослідження знімати на відео, наприклад. Ви

самі вибираєте, який саме необхідно застосувати дослідницький метод, щоб найточніше донести до аудиторії результати та висновки виконаної вами роботи.

Що ж до досліджень, пов'язаних з гуманітарними науками, фотографія також є дуже потужним і важливим методом для роботи, **одночасно виконуючи роль інструмента, середовища, ілюстрацій та доказів.**

Безумовно, якщо ви як дослідник не припускаєте прояснення поля невідомого, і не збираєтеся щось відкривати, то евристичний метод дослідження може не підійти, хоча фотографія чудово працює і в аналітичній формі, і як додатковий метод, та як контрольно-перевірочний метод дослідження.

На даному етапі вважаю корисним навести приклади роботи вчених з фотографією у своїх дослідженнях, наведу кілька витягів з книги «Золота книга Rolleiflex» 1936, написаної Вальтером Херінгом, німецькою мовою.

КНИГА «ЗОЛОТА КНИГА ROLLEIFLEX» 1936 р. ВАЛЬТЕР ХЕРІНГ
(Перекладено на запит Одеського фотографічного товариства у 2019 р.).
Книга описує практику вчених, професорів та фотографів-аматорів, які працювали з камерою Rolleiflex у різних сферах та наукових галузях [11].

Глава «Наукова фотографія», доктор Відвар Хелвіч:

Я дуже звик використовувати Rolleiflex навіть для найскладніших знімків у всіх можливих галузях науки. Вперше на службі науки я успішно використав Rolleiflex для відображення зображень папірусу. Пізніше я навчився цінувати його та в інших видах фотографічної справи, особливо у науковій фотографії. Також ця камера чудово служила мені завдяки адаптеру плівки для серійних знімальних процесів у житті комах. Наприклад, я зобразив вилуплення гусениць айлантського метелика – знову ж таки проксаром, і цього разу і об'єктивом Rolleiflex у серії з 30 знімків 24x36. Всі ці переваги: спостереження за об'єктом, що фотографується, аж до останнього моменту, постійна готовність до зйомки, максимально можливе відтворення дрібних об'єктів за допомогою проксі-сетів роблять Rolleiflex ідеальним інструментом, за допомогою якого ми можемо принести додому, з наших експедицій в природу, все, що ми не змогли наколотити

на голку або зібрати в баночку. Думаю, не треба наголошувати на цінності даної серії фотографії у викладанні. Моя вужча область діяльності – інфрачервона фотографія, криміналістична фотографія і, звичайно, мікрофотографія.

Глава «Стереозапис із Rolleiflex». Доктор, провідний інженер Х. Люшер:

Просторова концепція – просторове сприйняття. Крім такого прямого сприйняття простору, існує також уявлення про простір, який може передати єдиний образ, завдяки перспективі, розподілу світла і тіні, перекриття віддалених об'єктів за допомогою ближчих та інших експериментів. Однак ця ідея простору є непрямом, оскільки передбачає певне знання побаченого, тому в багатьох випадках це не дає результатів. Просторовий зір обома очима, навпаки, не залежить від такого досвіду. Простір відразу сприймається у трьох вимірах: висота, ширина та глибина.

Глава «Архітектурна фотографія у приміщенні та на вулиці», професор Крукенхаузер:

Говорити про себе не дуже приємно, але це сучасно: я відточував себе від Саула до Павла, але з деякими зйомками інтер'єрів моя великоформатна коробка просто не могла впоратися технічно. З діафрагмою 25-36 в деяких готелях, щоб зробити знімок кімнати, персоналу потрібно 6-8 секунд не рухатися, а в такому темпі по 30-40 експозицій на день, при цьому кожна невелика зміна місця камери означала перебудову всього – звичайно це швидко втомлювало операторів та всіх, хто брав участь у зйомці. Тому з великою тривогою я почав використовувати очевидні переваги Rollei, і в першу чергу для того, щоб вирішувати певні завдання. Невпевненість та сумніви зникли, коли з'ясувалося, що є різка критика, незважаючи на велику роздільну здатність 18x24, незалежно від того, були вони зроблені на негативі Rollei або на пластині 10x15. Успіх повне перетворення, так що 80% всіх фотографій будинків були і будуть зроблені за допомогою Rollei.

До появи в нашому житті фотографії вчені були змушені ілюструвати свої наукові дослідження завдяки художникам, які замальовували картинки у вигляді ілюстрацій. Але картина як репортажна ілюстрація, як ви розумієте, завжди залишає тінь сумніву з погляду своєї правдивості. Саме тому, більшість учених, взяли фотографію на озброєння у своїй роботі, коли вона стала доступною.

Також значну роль відіграв фотоапарат як інструмент роботи в журналістиці, що послужило неймовірним каталізатором створення певного дослідницького середовища. Сьогодні у нас є доступ до таких великих архівів фотографій, як: New York Times, Life, Magnum Photos та ін. Безумовно, існує ймовірність того, що багато з цих робіт було зроблено на замовлення, а отже, є певною мірою ангажованим. Однак, завжди можна знайти фотографії, зроблені фотографами-любителями, потім порівняти дві вибірки фотографій та зіставити їх між собою.

Практично вся історія останніх 150 років відома нам саме за фотографіями. Погодьтеся, що будь-яка робота і навіть стаття збільшує доказову силу, якщо міститиме фотографії.

«Гола розповідь», як кажуть, не завжди викликає довіру у читача, навіть якщо ви зробили якесь наукове відкриття і щиро вирішили про неї розповісти і написали про це цікавий, на вашу думку, нарис чи замітку. Інша справа, якщо цей нарис оформити у супроводі фотографій. Так, психологічно, розповідь, ілюстрована фотографіями, має дуже серйозну діалектичну основу. Тому, коли ми говоримо про об'єктивність та повноту дослідження, фотографія завжди є тим неупередженим фактом, за допомогою якого можна аргументувати отримані висновки. [10]

Треба сказати, що і відеозйомка також є досить потужним інструментом у руках вченого, але це тема окремої розмови. Більше того, вплив фотографії на аудиторію набагато потужніший, ніж від відео. Відео, як правило, діє тільки під час його демонстрації, а фотографія спонукає людину думати, розмірковувати, запитувати, розглядаючи знімок, що сприяє вивченню наданої інформації та запам'ятовування. Що досить важливо, це ще один спосіб привернути увагу до

дослідження. Відповідно, говорячи про фотографії як про джерело наукової інформації, ми маємо справу не лише з функцією перевірки на предмет справжності та неупередженості, а й з функцією зосередження уваги на наукових міркуваннях та їх достовірності, її відповідності до дійсності [4].

На завершення, хотілося б відзначити, що багато в чому саме фотографія не дозволяє нам забувати, у тому числі, не дозволяє забувати вчених. Багато прізвищ канули б у лету, якби не фотографії. Фотографія, як символ, наче «тримає» та зберігає архіви досліджень. Кожним кадром фотограф створює дослідницьке середовище для майбутніх поколінь, а по суті створює історичну пам'ять.

Методологічний підхід та концептуалізації візуального аналізу в кримінології виконує найважливішу місію поєднання наукового підходу, раціональності та евристики як загального впровадження об'єктивності як пошуку істини з конкретним емпіричним знанням в сфері кримінології, об'єктом наукового дослідження є кримінал, як соціальна «тіньова» сфера суспільства, відтворення злочинців, їхніх відносин та злочинної поведінки.

Література

1. Bremer, Helmut, and Andrea Lange-Vester. Soziale Milieus und Wandel der Sozialstruktur. Springer Fachmedien, 2007.
2. Kabaum, Marcel: Milieutheorie deutscher Pädagogen (1926–1933). Pädagogische Soziologie bei Walter Popp, Adolf Busemann und Max Slawinsky. Ergon, Würzburg 2013.
3. Lardinois, Brigitte. Magnum. Thames & Hudson Ltd. London, 2007. 567 pp.
4. Magnum Contact Sheets. Edizione Originale. Thames & Hudson Ltd. London, 2011. 524 pp.
5. Magnum Manifesto. L'antologia, la cronologia e la bibliografia. Thames & Hudson Ltd. London, 2017. 416 pp.
6. Ritchin, Fred & Naggar, Carole. Magnum Photobook. The catalogue Raisonée. London: Phaidon Press Limited, 2016. 271 pp.
7. Schulze, Gerhard. «Die Transformation sozialer Milieus in der Bundesrepublik Deutschland.» Lebenslagen, Lebensläufe, Lebensstile. Soziale Welt, Sonderband 7 (1990): p. 409–432.
8. Spitzer, Leo «Milieu and Ambience: An Essay in Historical Semantics», in Philosophy and Phenomenological Research III (1942–3)

9. Vester, Michael, et al. «Neue soziale Milieus und pluralisierte Klassengesellschaft.» Forschungsbericht. Hannover:(Manuskript), 1992.
10. Vester, Michael, et al. «Soziale Milieus im gesellschaftlichen Strukturwandel.» Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2001.
11. Херрінг, Вальтер. Книга Rolleiflex. Дніпро: Середняк Т. К., 2019. 170 с.

Розділ 3. Фотографія як факт кримінології (дослідження та навчальна практика студентів соціологів) (Лепський Максим, Бірюкова Тетяна)

З легкої руки Альфонса Бертільйона та Ганса Гросса, які намагалися максимально ввести науковий стандарт та застосувати наукові методи у криміналістику, фотографія і візуальний аналіз застосовується нібито за замовчуванням. Фотографія фіксувала факти та використовувалася в ідентифікації, пошуку злочинця, архівації даних про злочини та злочинців, дослідження місця злочину та пошкоджень жертви, відображення у судовій практиці результатів наукових досліджень тощо. Пізніше П. Кірк та Е. Локар зробили перенесення сучасних для них хімічних та фізичних лабораторних досліджень у криміналістику, результати яких часто також відображувалися у візуальній формі.

З самого початку криміналістика була призначена для судового процесу, саме тому поняття «криміналістика» як правило відображається у прикметнику Forensic – криміналістичний, при перекладі він перекладається як судовий або судово-медичний. Forensic toxicology – судово-медична токсикологія, Forensic medicine – судова медицина та інші. Часто до криміналістичного в англomовному forensic не включають дактилоскопію, яка має свою окрему історію становлення.

Іноді ці поняття поєднуються у терміні «Forensic Criminology» – судова кримінологія.

В роботі «Судова кримінологія» дається таке визначення кримінології, з яким ми в цілому погоджуємося: «Кримінологія займається соціальним та функціональним походженням права, етіологією та моделями злочинної поведінки, а також реакцією суспільства на цю поведінку та контролем за нею. Іншими словами, кримінологія – це наукове дослідження створення закону, порушення закону та контролю над порушниками закону. Кримінологія може бути академічною, оскільки її

викладають і вивчають. Це може бути практичним, про що свідчать щоденні зусилля законодавців, правоохоронців, прокурорів і захисників, суддів і пенітенціарних працівників як на місцях, так і у виправних установах» [1, Р. xv].

З самих своїх основ кримінологія була й є «соціально-поведінковою наукою», а якщо точніше мультидисциплінарною наукою, тому розглядалася у соціології, яка генералізує соціальне знання різних соціальних і гуманітарних наук.

На думку авторів цієї роботи, оскільки кримінологія має спрямування на використання у суді, тому кримінологія є криміналістикою. «Кримінологія також є криміналістикою, оскільки кримінологічні знання надаються та використовуються як кримінальними, так і цивільними судами для вирішення питань, що їх розглядають. Звичайно, саме це останнє застосування становить суть цього вражаючого тексту. Будучи галуззю дослідження, яка розвивається, судова кримінологія в даний час має багатодисциплінарний характер. Однак продовження її розвитку, безсумнівно, виведе її на справді міждисциплінарний і, можливо, навіть міждисциплінарний рівень. Навіть зараз я вражений великою кількістю спільних основ, які мені вдається знайти зі своїми колегами з психології, антропології, політології, права, біології, фізики та навіть інформаційних технологій, коли ми обговорюємо судово-кримінологічні питання, що становлять взаємний інтерес» [1, Р. xv].

На наш погляд, кримінологія та криміналістика дійсно мають широке поле перетину, але вони не тотожні одна одній. Оскільки кримінологія має, що найменше, ще таку велику сферу застосування, що складається з діагностики, дослідження, прогнозування та профілактики кримінальної поведінки. Також кримінологія на відміну від криміналістики досліджує соціальні взаємодії у протиправних злочинних

процесах, які інакше представлені у криміналістиці – фіксування, діагностика, розслідування або майже не представлені, але мають своє місце у кримінології – це прогнозування та профілактики кримінальних процесів та поведінки, створення соціальних механізмів долаття кримінальних проявів.

Факт у візуальному аналізі фотографії специфіка криміналістики та кримінології.

З врахуванням специфіки кримінології для розгляду візуального аналізу ми звернулися до базового елементу – фактів, які знаходяться у центрі уваги кримінології та криміналістики, які представлені у візуалізації та візуальному аналізі фотографій.

Факт є фундаментальною одиницею науки. Факти складають основу наукового дослідження, перевірки гіпотез та складання теорій, вони є основою верифікації об'єктивності дослідження. Від пізнання фактів, дослідження їх закономірностей залежить пізнавальні можливості наукового або фальсифікованого дослідження, правильності відтворення та моделювання реальних подій.

Спочатку для аналізу збирають інформацію, яка має великий простір суб'єктивних нашарувань, інтерпретацій, обмежень, емоційного стану тощо. Зібрані «сірі факти» також мають як об'єктивну, так і суб'єктивну основу, ще гірше коли у сирих фактах присутні фейки (частини умислу людей щодо спотворення інформації) та місфейки (те, що засновано на помилках без умислу). Тому «сірі» факти мають бути перевірені науковими методами та іншими фактами, щоб перейти у категорію факти або наукового (чи доведеного) факту.

Фотографія розглядається як «сірий факт» поки не перевірено її істинність, достовірність, походження (місце та час події, що вона відображає), після верифікації вона переходить у категорію емпіричного факту, джерела для подальшого візуального аналізу. Лише після двох цих

процедур верифікації фотографії та візуального аналізу збираються візуальні факти.

Важливим для дослідження є зв'язок фактів та концептуалізації, оскільки наукові факти стають цеглинками для концептуалізації, без фактів концептуалізація є лише процесом уявлення та фантазії. Роль уявлення безумовно важлива у моделюванні подій та встановлення зв'язків між фактами, але не має бути голою фантазією без опори на доведені факти.

Наукові факти як цеглинки об'єктивності лише тоді слугують об'єктивно орієнтованому моделюванню, коли модель має відображати суттєві зв'язки та закономірності у реальному об'єкті дослідження, у нашому випадку події злочину.

Іноді факти можуть стати заручником псевдораціональної атрибуції, коли за власним вибором дослідник лише обґрунтовує заздалегідь сформовані висновки, на ґрунті політичної доцільності, своїх забобон чи на нібито авторитетній теорії. Тут звертаємо увагу на те, що розглядаються не всі факти та вони не верифікуються, основною процедурою є вибір «за власними перевагами» дослідника, з точки зору його намірів та політичного вибору, авторитету, влади, будь-чого окрім об'єктивності. Саме тому у псевдораціональній атрибуції відбуваються події дискримінації та геноцидальні акти, такі як «полювання на відьом», «кровавий наклеп» та інші. Разом з тим творчість дослідника, його уява важливі, коли знань науки не достатньо, у дослідження включається весь досвід, конкретне знання дослідника, коли розслідування є ще й мистецтвом досягнення об'єктивності.

Тому перевірка моделей часто є перевіркою версій реальності, у який мають перевагу найбільш обґрунтовані версії та моделі злочинної події.

У сучасній науці факт розглядається, що найменше у 5-х значеннях, які часто перетинаються:

1. Факт як те, що відображає події, те що відбулося у реальності.

2. Факт як «сира інформація», відбиток відображення через суб'єктивне сприйняття подієвих фактів, виступає у вигляді факта як повідомлення джерела.

3. Перевірений факт, емпіричний факт.

4. Науковий факт як елемент логічної структури версії або структури.

5. Взаємодія людей під час події, збору, дослідження, інтерпретації виступають як соціальний факт. Відомими є «сліпі зони» у слідчих, якщо переважають політичні або ціннісні підходи проти об'єктивності, які ведуть до судових помилок або спотворення справедливості. Також потрібно враховувати соціальні факти взаємодії людей у кожній категорії фактів, тобто того, що відбиває кримінологічну та криміналістичну культури розслідування.

Відомий ізраїльський криміналіст Борис Геллер пропонує свою класифікацію криміналістичної класифікації, яку ми використаємо з доповненнями (у першому стовпчику) для відображення перетину криміналістики, фотографії та її візуального аналізу, кримінології (в інших стовпчиках). В основі порівняння є дослідження того, який факт, відображений та досліджується у візуальному аналізі фотографій:

Криміналістична класифікація	Фотографія відображає	Зв'язок з кримінологією
1. Медико-біологічна група: - судова медицина; - судова антропологія; - судова токсикологія; - судова психологія та профілювання;	Факт дослідження та ілюструє текст дослідження, окрім судової антропології та психології, де	Соціальний та антропологічний факт, Факт поведінки людей (злочинця, жертви та слідчого), Когнітивний факт, Факт вибору у

- ДНК-аналіз (належить також до групи дисциплін, пов'язаних з ідентифікацією людини, і, безумовно, є точною наукою); - аналіз наркотиків.	виступає соціальним та антропологічним фактом.	феномені злочину
2. Інженерно-технологічна та комп'ютерна група: - матеріалознавство, включаючи дослідження фарб; - кібернетика, включаючи електроніку та дослідження інтернет-контенту; - балістика; - дослідження справжності та віку документів.	Факт дослідження, ілюстрація тексту дослідження, Ілюстрація доказів, судових фактів (балістика, матеріалознавство та інше) та факт розслідування місця чи зброї злочину; Факт ідентифікації злочинця), Факт верифікації (справжності та віку документів), Факт діджиталізації. Лінгвістичний факт в Інтернет взаємодії	Когнітивний факт, Факт вибору у феномені злочину (матеріального та технічного забезпечення)
3. Ідентифікація	Факт дослідження,	Антропологічний

людини: - дактилоскопія; - аналіз голосу; - ДНК-аналіз.	Ілюстрація доказів (судовий факт), У дактилоскопії – соціальний факт, як і в ДНК-аналізі це ще факт розслідування місця злочину, Факт зброї злочину, Факт ідентифікації злочинця або жертви	факт, Соціо – і психолінгвістичний факт, Комунікативний факт.
4. Обстеження місць злочинів: - розслідування дорожніх аварій; - розслідування підпалів та займань; - дослідження слідів зломів; - дослідження плям крові; - дослідження слідів взуття.	Факт події злочину, Соціальний факт, Факт місця злочину, Факт зброї злочину, Факт ідентифікації злочинця або жертви	Факт події злочину Соціальний факт, Факт ідентифікації Факт поведінки людей (злочинця, жертви та слідчого), Когнітивний факт, Факт вибору у феномені злочину.

Розгляд спільного та відмінностей криміналістики та кримінології через наукову специфіку встановлення факту, закономірності та практики спрямовує розслідування, науково дослідницьку роботу та навчання.

Як було доведено у першому розділі у фотографії як науковому документі потрібно враховувати те, що вона є 1) фіксуючим фактом; 2)

проективним фактом; 3) концептуальним фактом; 4) фактом комунікацій; 5) інституційним фактом; 6) оцифрованим фактом.

Як і раніше науковий підхід ґрунтується на об'єктивності та науково доведених фактах, саме тому під час розслідування та дослідження ми маємо перевіряти «сиру інформацію», як фактологічну сировину, яка після верифікації стає науковим, перевіреним та доведеним фактом. Разом з тим криміналістика та кримінологія працюють переважно з різними фактами, але взаємодоповнюють одна одну. В центрі дослідження криміналістики є сліди та відбитки події злочину та подій, які не є злочином, тому важливою процедурою є фіксація фактів на місці злочину, жертви, зброї злочину, проявів злочинця.

Фотографії у кримінології мають проходити декілька важливих процедур:

1. Формування бази фотографічних документів. Фотографування (створення) на місці подій спостерігачами або пошук фотографій. Їх опис.
2. Формування вибірки фотографій та їх верифікація.
3. Візуальний аналіз фотографій.
4. Складення моделі та версій інтерпретації.
5. Перевірка фактів через їх комбінаторику, логіку, та через факти з інших джерел інформації.
6. Доведення пріоритетної версії та маловірогідних версій. Додатковий збір фактів та повернення до версій та моделей.
7. Висновки досліджень.

Фотографія спочатку використовувалася у фіксації злочинця, вперше таку систему, яка отримала назву «бертільойнаж» розробив французький кримінолог та криміналіст Альфонсо Бертільйон Бертільйон (народився 23 квітня 1853 року, Париж, Франція – помер 13 лютого 1914 року, Париж).



Фото. Антропометричний аркуш (з обох сторін) Альфонса Бертільйона (1853-1914)

Окрім кодифікації, фіксації та звертання до архіву злочинців з метою їх впізнання фотографії стали використовуватися і як факти доказів з боку звинувачення або захисту.

Альфонсо Бертільйон також запропонував систему фотографування та вимірювання місця злочину.



Фотографічний метод Бертільйона у дослідженні місця злочину.

Найбільш відомою стала використання фотографій доказу криміналістом Полом Л. Кірком (1902–1970), який використав сучасні для нього методи дослідження трасології, плям крові та моделювання вбивства для доведення не причетності звинуваченого у вбивстві.

Окрім врахування важливих процедур аналізу фотографій як джерела розслідування важливими є методичні процедури використання візуального аналізу, їх достатньо багато, тому зупинимося лише на кейсах, які мають вражаючий характер та спонукають уяву як основу творчого пошуку та дослідження у студентів соціологів-кримінологів.

Розглянемо кейси методичних процедур з фотографією як візуальним джерелом фактів.

Кейс 1. Фотографії розслідування Пола Кірка.

Доктор Пол Ліланд Кірк, професор криміналістики та судово-медичний експерт групи захисту Шеппарда, заявив у своїй заяві під присягою, що він оглянув місце злочину, різні докази, які були у прокуратури та поліції, а також зразки крові, зібрані та надіслані йому поштою. Його розслідування почалося 22 січня 1955 року і тривало кілька місяців. Доктор Кірк використав аналіз бризок крові, щоб зробити висновок, серед іншого, що:

Вбивця був лівшею (доктор Сем Шеппард був правшою)

Поранення зубів потерпілого свідчать про те, що потерпіла вкусила нападника за руку

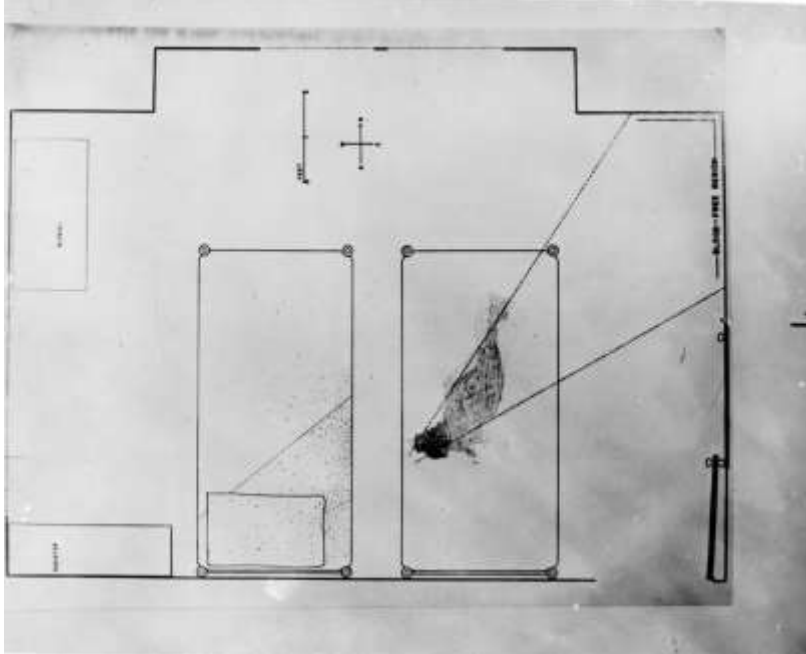
Велика пляма крові на дверях шафи, ймовірно, була від закривавленої руки нападника.

Перевірка плями крові показала, що вона не збігалася з плямою Сема чи Мерилін Шеппард, тому нападник мав бути третьою особою

Знаряддя вбивства був предмет циліндричної форми, такий як труба чи ліхтарик, а не хірургічний інструмент, як стверджував коронер.

Речові докази свідчать про сексуальне насильство

Наступні фотографії були надані на підтримку свідчення під присягою доктора Кірка.



**Кірк,
Фото 01.
Схема
спальні
(кімната
вбивства)**

Накладна схема, що показує візерунок плям на стінах і показує порожню область.

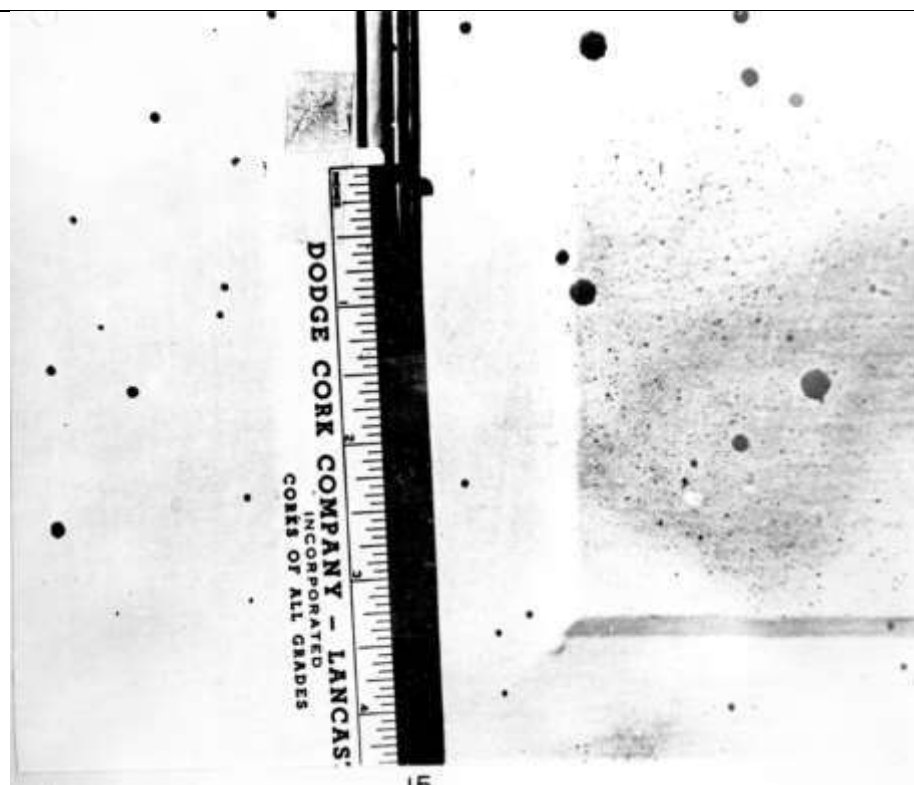
Відповідно до присяги Кірка:

«Спальню, в якій було знайдено вбите тіло Мерилін Шепард, показано на схемі в приблизному масштабі на супровідній фотографії № 1. Діаграма відображає стан на момент її огляду нижчепідписаним. Два односпальні ліжка та комод, показані на малюнку знаходиться в такому ж положенні, як показано на фотографіях обвинувачення. На малюнку не зображено крісло-гойдалку в північно-східному кутку кімнати, на якому не було видно крові чи інших значних доказів, а також маленьку телефонну стійку між двома ліжками, яка не зображена у свідченнях або в цьому розслідуванні»



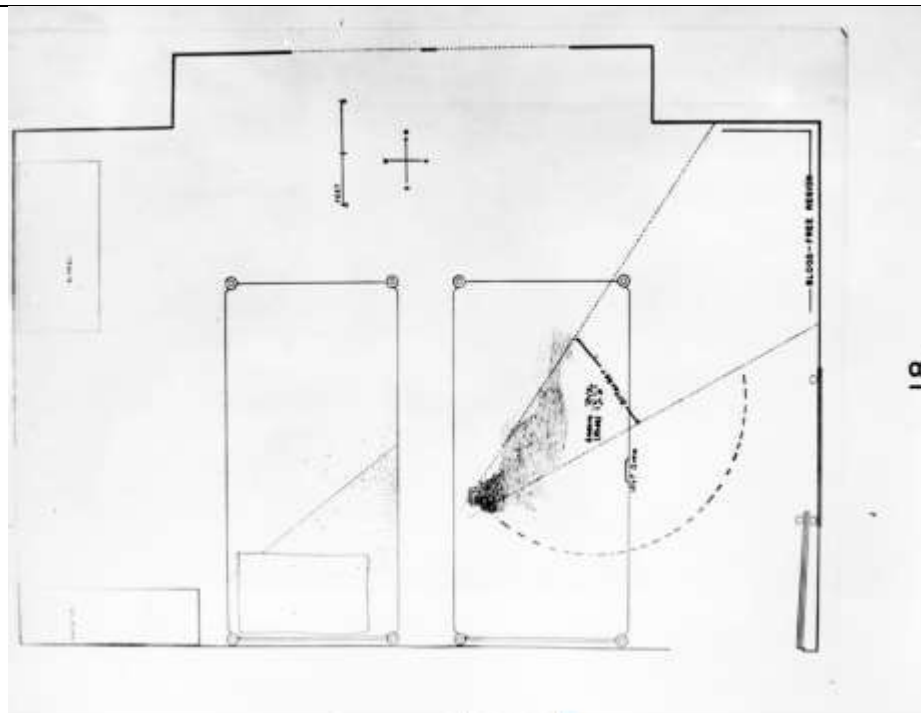
**Кірк
Фото 06:
Вимірюва
ння ліній
над
ліжком
жертви**

Ширина конуса, створеного вимірювальними лініями, ближче до краю ліжка і трохи перекриває його, становитиме приблизно 2 фути, що приблизно дорівнює ширині тіла людини. Він розміщує нападника дуже близько до ніжок ліжка зі східного боку.



**Кірк
Фото 15:
Бризки
крові**

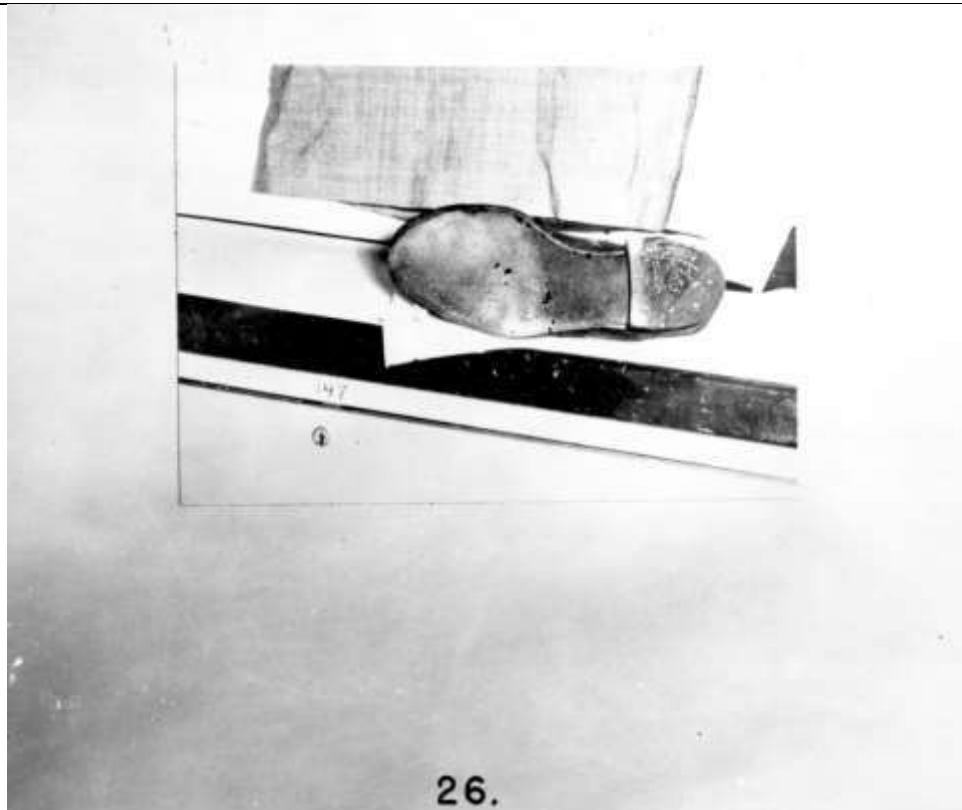
Масштабні експерименти показують, що, ймовірно, майже всі краплі крові на східній стіні були викинуті туди внаслідок повороту використовуваної зброї, оскільки це єдиний спосіб, за допомогою якого низькошвидкісні краплі могли досягти цієї стіни та перебувати переважно праворуч кута в напрямку удару. Можна з упевненістю сказати, що вони не виникли як бризки від удару, які є джерелом більшості крапель, що вдарили в інші частини кімнати. Низький і трикутний розподіл крапель на двох дверях відповідає помаху зброї, яка починалася низько під час помаху лівою рукою, піднімалася по дузі та вражала жертву боковим кутовим ударом, а не вертикальним ударом. Відсутність крові на стелі в той момент, коли зі зброї полилася кров в інших напрямках, свідчить про те, що вертикальні «рубачі» удари не застосовувалися. Розмах крові, подібний до того, який використовує бейсбольна біта лівші, є єдиним, що відповідає розподілу плям крові.



**Кірк,
фото 18:
діаграма
спальні
(кімнати
вбивств).**

Зброя була короткою, як показано на схемі реконструкції.

Зафіксувавши положення нападника та знаючи положення голови жертви, довжина дуги буде точно такою, якою була б довжина руки людини, що володіє зброєю, меншою за одну ногу, тобто приблизно 36 дюймів загалом. Природно, що довжина тулуба та руки впливає на розрахунок довжини зброї, тому що відстань, яку можна встановити, є сумою довжини руки та зброї. Навіть при короткій руці довжина 1 фута покриває доступну і необхідну відстань.



**Кірк,
фото 26:
Кров на
низу
взуття
після
змивання**

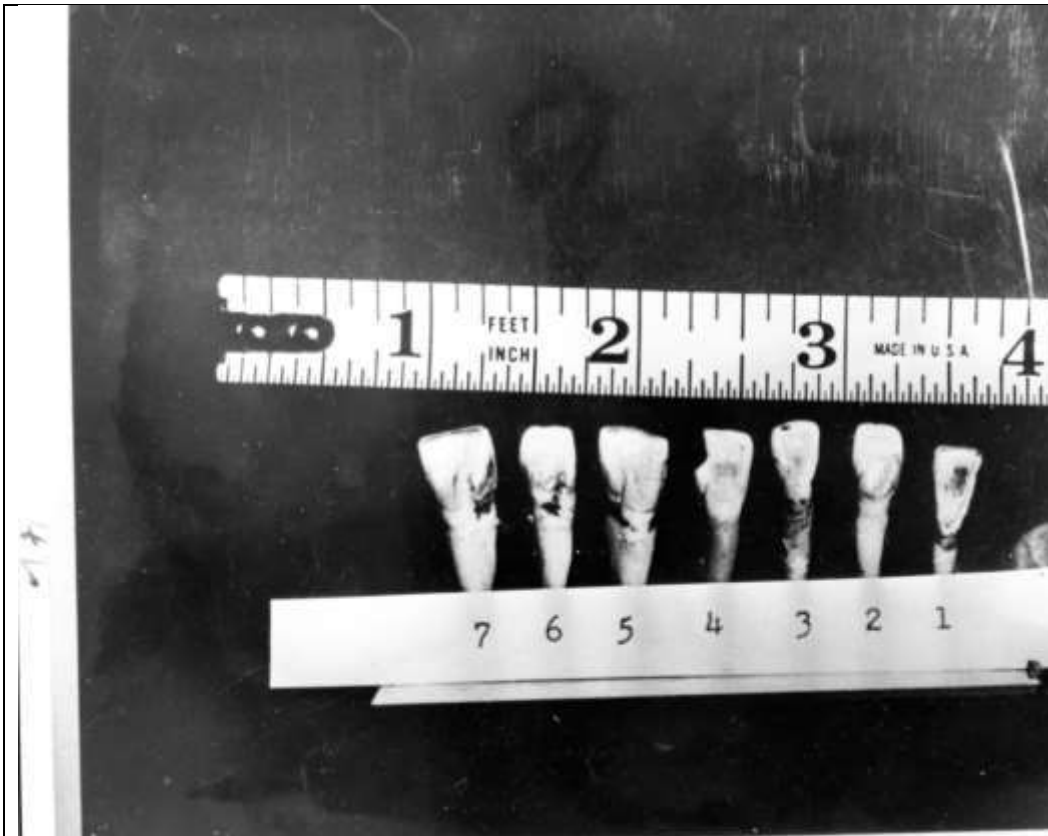
Взуттю давали постояти 35 хвилин, щоб забезпечити повне просочування шкіри кров'ю та повне висихання, що насправді вимагало дуже короткого часу. Потім взуття занурювали у воду та рухали вперед-назад у воді, щоб імітувати дію миття під час руху води протягом п'яти хвилин, після чого деякі плями зникли та всі зменшилися в розмірі, але 16 плям все ще можна було спостерігати за допомогою ока нв взутті. Оскільки

очищення не застосовувало механічної дії для видалення плям крові, як це було б під час ходьби, мокрі плями енергійно терли паперовим рушником, доки фактичні плями не зникали. Потім взуття повернули в прісну воду ще на п'ять хвилин, після чого його вийняли і дали висохнути.

Перевірка зі збільшенням показала, що кров все ще видно в трьох місцях, двічі там, де вона просочувалася в шви; найбільша видима кількість була в невеликому розрізі підошви взуття.

Цей експеримент показує, що кров прилипає до поверхонь, у які вона може вбиратися зі значною міцністю, як це було показано раніше з одягом, на відміну від поведінки на гладких, невбираючих поверхнях, таких як металеві ремінці для годинників. Цілком ймовірно, що навіть видима кров зникла б під час ходьби, але точно не до такого рівня, коли хімічні методи аналізу крові не виявили б її початкову присутність.

**Кірк
Фото 42:
Видалені
зразки
зубів**



Стосовно зламаних зубів Мерилін Шеппард виникають два запитання: 1. Чи відповідає форма зламу лише зламу зуба внаслідок витягування назовні? 2. Яка величина сили необхідна, щоб повністю зламати зуб близько до ясен?

Щоб відповісти на ці питання, було зібрано значну кількість людських зубів у стоматологів, які їх видаляли. Лише частина з п'ятнадцяти або двадцяти зубів була різцями, і стан щодо карієсу та відновлення зубів був досить мінливим. Для експерименту було обрано сім різців, як показано на фотографіях № 42 і № 43

Докладніше про фотографії «KIRK INVESTIGATION PHOTOS» Ви можете ознайомитися на сайті: https://engagedscholarship.csuohio.edu/kirk_photos/index.html

Цей кейс демонструють не тільки науковий підхід відносно трасології слідів, дослідження місця злочину та характеристик злочинця, але й використання експериментів задля демонстрації непричетності

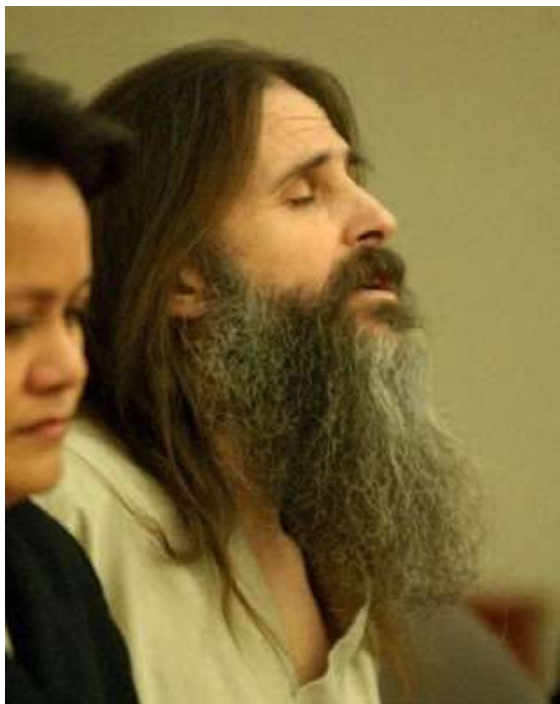
засудженої людини. Фотографія виступає як факт криміналістики та при описі поведінки злочинця кримінології.

У свій час ця справа настільки вразила уяву людей, що навіть за мотивами цих подій був знятий фільм «Втікач» 1993 року, режисер: Ендрю Девіс, з Харіссоном Фордом у головній ролі.



Постер ІСТV фільму «Втікач» 1993 року.

Кейс 2. Два обличчя Брайана Девіда Мітчелла, полігамного викрадача Елізабет Сمارт (за Брентом Е. Терві)



Елізабет А. Смарт, 14-річна дівчинка із Солт-Лейк-Сіті, штат Юта, була викрадена зі своєї спальні 5 червня 2002 року. Поліція знайшла її живою через 9 місяців, 12 березня 2003 року, за кілька миль від її будинку в Сенді, штат Юта. Її викрав 49-річний Браян Девід Мітчелл, бродяга та самопроголошений пророк, який називає себе «Еммануель». Мітчелл проробив деяку роботу у будинку сім'ї Смартів у листопаді 2001 року. Замість того, щоб зосередитися на тих очевидних підозрюваних, які мали доступ до будинку, знайти їх і допитати, поліція витратила багато часу протягом цих дев'яти місяців, відповідаючи на екстрасенсорні підказки та їхнє «бачення». Як повідомлялося в «Поліція, археологи...» (2002 р.).

Брент Е. Терві

У цьому кейсі важливою візуальною процедурою є компаративний, порівняльний аналіз, який на контрасті надає можливість побачити перехід від «світлої» презентації підсудного до емоційної втрати «маски» та

переходу до архетипу «Тіні». Цей контраст зроблений візуальними засобами демонстрації фотографії має зрозумілу переконливу силу.

Кейс 3.

Візуальний аналіз студентів-кримінологів в архівній практиці



З 7 по 24 червня 2021 року студенти освітньої програми соціологія медіації і кримінології проходили архівну практику у Державному архіві Запорізької області. Зміст практики був підготовлений професором Максимом Лепським, завідувачем кафедри соціології, професором Володимиром Скворцем та доцентом Марією Кулик.

Спочатку викладачі обговорили з Олександром Тедєєвим, директором архіву про можливості вивчення реальних кримінальних справ, що зберігаються в архіві. Більшість кримінальних справ знаходяться не в державному архіві, а знаходяться в архівах прокуратури, судів, СБУ тощо. Дослідження справ після 1927 року також викликали багато питань, оскільки виконувалися НКВС часто задля політичної мети і

були яскравим прикладом псевдораціональної атрибуції (політичної вмотивованості розслідування замість пошуку істини) при наявності плану на арешт контрреволюційних елементів. Найбільш цікавими виявилися кримінальні справи 1921-24 років, які проводилися у складних умовах війни, розгулу бандитизму, не влаштованості економіки держави. Разом з тим розслідування було орієнтованим на пошук злочинців та розкриття події злочину.

Особлива вдячність викладачів та студентів була й є директору Державного архіву Запорізької області Олександрові Тедєєву, який щиро прийняв учасників практики та його професійні поради були безсценними.

Щира зустріч з директором Державного архіву Запорізької області
Тедєєвим Олександром Сергійовичем



З довідки Державного архіву Запорізької області
ОРГАНИ ПРАВОСУДДЯ

Запорізький губернський революційний трибунал (губревтрибунал)

Ф. Р-1241, 1667 од. зб., 1920-1922 рр. Описи. Рос., укр. мови.

Почав діяти з утворенням Олександрівської (з 23 березня 1921 р. Запорізької) губернії на підставі «Тимчасового положення про народні суди та революційні трибунали УСРР» від 20 лютого 1919 р. Ліквідований за постановою ВУЦВК від 16 грудня 1922 р. з передачею функцій надзвичайній сесії Катеринославського губернського суду.

Був надзвичайним органом радянського правосуддя. Розглядав справи про

контрреволюційні злочини, державну зраду, шпигунство, ухилення від виконання продрозкладки.

Постанови, інструкції, обіжники ВУЦВК, НКЮ УСРР Запорізького губернського відділу юстиції про організацію роботи виїзних сесій ревтрибуналу, порядок ведення кримінальних справ, проведення амністії, стягнення єдиного продовольчого податку, збору на користь голодуючого населення. Накази, протоколи виїзних сесій ревтрибуналу з розгляду судових справ про податково-продовольчі злочини у повітах губернії. Кримінальні справи по звинуваченню у контрреволюційних діях, антирадянській агітації, державній зраді, службових злочинах, дезертирстві, бандитизмі, розкраданні державного майна, палива, спекуляції церковними цінностями тощо. Касаційні протести про скасування вироків. Документи про передачу конфіскованого майна засуджених громадян волосним комнезамам. Накази з особового складу.

Особові справи, посвідчення, мандати. Списки червоноармійців китайського загону особливого призначення.

Запорізька губернська рада народних суддів

Ф. Р-1247, 620 од. 36.. 1921-1922 рр. Опис. рос., укр. мови.

Заснована у 1921 р. на підставі

«Положення про народний суд»,

затвердженого РНК і НКЮ УСРР 26 жовтня 1920 р. Підпорядковувалася губернському відділу юстиції.

Припинила діяльність відповідно до «Положення про судоустрій УСРР», затвердженого постановою ВУЦВК від 16 грудня 1922 р. та у зв'язку з ліквідацією губернії.

Була касаційним органом для судів першої інстанції, здійснювала контроль за їх діяльністю та нагляд за роботою судовиконавців на території губернії.

Кримінальні та цивільні справи.

Виїзна сесія Катеринославського губернського суду по Запорізькому округу

Ф. Р-1259, 36 од. 36, 1928-1927 рр. Опис. рос, укр. мови

Організована на підставі постанови ВУЦВК і РНК УСРР від 27 березня 1925 р. Підпорядковувалася Катеринославському губернському суду.

Припинила діяльність у червні 1925 р. у зв'язку з ліквідацією Катеринославської губернії.

Здійснювала нагляд за діяльністю всіх судових установ в окрузі. Як суд першої інстанції, за поданням губсуду розглядала судові справи, що виникали на території округу.

У фонді с судові справи, розгляд яких було розпочато установами-попередниками

Кримінальні та цивільні справи.

Окружні суди

2 фонди, 4214 од. зб, 1922-1930 рр. Описи. рос-укр. мови

Запорізький, ф. Р-1 (82, 3336 од. зб., 1923-1928 рр.

Мелітопольський, ф. Р-4008, 878 од. зб. 1923-1930 рр.

Створені на базі окружних сесій Катеринославського губернського суду відповідно до «Положення про судоустрій УСРР», затвердженого ВУЦВК 23 жовтня 1925 р

Припинили діяльність у 1930 р. з ліквідацією округів.

Здійснювали контроль за діяльністю народних судів, народних слідчих, судовиконавців, колегії адвокатів, нотаріальних контор відповідного округу. Були судами першої інстанції для справ, що належали до їх компетенції, у касаційному порядку розглядали ухвали народних судів у судових справах, розгляд яких було розпочато установами – попередниками.

Постанови, інструкції, накази, циркуляри ВУЦВК, РНК, НКЮ УСРР, Верховного Суду УСРР, Катеринославського губернського суду про організацію роботи окружних, народних і товариських судів, розподіл судових виконавців по округах України, створення інституту відповідачів, порядок утримання засуджених у місцях позбавлення волі, проведення судово-медичних експертиз, ліквідацію дисциплінарних судів (1928). Протоколи пленумів, засідань дисциплінарних колегій окружних судів, окружних нарад працівників органів юстиції. Протоколи засідань президії окружної колегії захисників, загальних зборів громадян про підсумки роботи народних суддів, вибори народних засідателів по сільрадах Мелітопольського округу. Звіти, доповіді, статистичні відомості про діяльність окружних судів, колегії захисників, прокуратури, народних суддів та слідчих, нотаріальних контор, комісії у справах неповнолітніх, нотаріальні дії сільрад Мелітопольського округу.

Матеріали перевірок НКЮ УСРР роботи Мелітопольського окружного суду та прокуратури (1929).

Акти обстеження діяльності народних судів, судовиконавців, районних судово-земельних комісій, юридичних консультацій, нотаріальних контор по Мелітопольському округу. Кримінальні та цивільні справи. Касаційні скарги, позови громадян. Відомості нарахування зарплати.

Анкети, особові справи працівників. Списки народних суддів, слідчих, судовиконавців, народних засідателів.

Запорізький окружний дисциплінарний суд

Ф. Р-578, 35 од. зб., 1926 /928 рр. Опис. Рос., укр. мови

Почав діяти як спеціальний суд при Запорізькому окрвиконкомі 17 квітня 1926 р. на підставі постанови ВУЦВК і РНК УСРР від 03 лютого 1926 р. Ліквідований за рішенням президії Запорізького окрвиконкому від 29 березня 1928 р. на підставі ухвали XV з'їзду ВКП(б) про встановлення загальної підсудності працівників державного апарату.

Займався розглядом справ про службову недбалість, зловживання та інші провини посадових осіб, що підлягали покаранню в дисциплінарному порядку у вигляді попередження, догани, переведення на іншу посаду, звільнення та ін

Обіжники Головного дисциплінарного суду при ВУЦВК про порядок роботи окружних дисциплінарних судів. Протоколи судових засідань.

Статистичні звіти про роботу суду. Листування з окружним прокурором, підприємствами та установами про притягнення до відповідальності посадових осіб за зловживання службовим становищем і недбалість. Книга реєстрації звинувачених. Реєстр судових справ. Судові дисциплінарні справи.

Запорізький обласний суд Міністерства юстиції України

Ф. Р-1300, 884 од. 36., /939-1941, 1944-2000 рр. Описи. укр., рос. мови.

Організований 20 січня 1939 р. на підставі Закону про судоустрій Союзу РСР, союзних і автономних республік від 16 серпня 1938 р. та у зв'язку з утворенням Запорізької області. Припиняв діяльність під час нацистської окупації області 1941-1944 рр. Підпорядковувався: НКО УРСР, з 25 березня 1946 р. – Міністерству юстиції УРСР, з 21 березня 1963 р. – Верховному суду УРСР, з 06 жовтня 1970 р. – Міністерству юстиції УРСР, з 24 серпня 1991 р. – Міністерству юстиції України.

Як суд першої інстанції розглядає кримінальні та цивільні справи, касаційні скарги та протести на вироки народних судів. Протягом 1956-1970 рр. виконував функції ліквідованого обласного управління Міністерства юстиції, керував діяльністю народних судів і нотаріальних контор області. Указом Президії Верховної Ради УРСР від 03 вересня 1954 р. при обласному суді було створено президію як орган судового нагляду.

Укази, директиви Народного комісаріату юстиції СРСР і УРСР, Міністерства юстиції СРСР, УРСР, Верховного Суду СРСР і УРСР, Накази голови обласного суду, постанови, протоколи засідань президії обласного суду, протоколи оперативних нарад. Комплексний план, програма заходів щодо змішаної законності, профілактики правопорушень в області на 1990, 1992-1993 рр. Огляди, довідки про узагальнення судової практики, ефективність роботи членів обласного суду (1957-1972рр). Статистичні звіти про розгляд кримінальних і цивільних справ, кількість, склад і рух кадрів. Документи про результати перевірок Верховним судом, Міністерством юстиції України роботи обласного суду. Листування з Верховним судом України, народними судами області з питань судово-

організаційної роботи (1966-1979), Судові справи (1939-1941). Штатні розписи, фінансові звіти, кошториси видатків, річні бухгалтерські звіти. Розподільчий баланс обласного суду та відділу юстиції станом на 01 січня 1971 р.

Господарський суд Запорізької області Вищого господарського суду України.

Ф. Р-5504. 161 00 36, 1006- 2001 др. Опис укр., рос мови

Почав діяти як Державний арбітраж Запорізької області на підставі рішення облвиконкому від 07 січня 1966 р. Відповідно до постанови Верховної Ради УРСР від 04 червня 1991 р. реорганізований у арбітражний суд, з 2001 р. – господарський суд Запорізької області. Підпорядковувався:

Вищому арбітражному суду України, з 2001 р. – Вищому господарському суду України.

Суд спеціальної юрисдикції. Функцій здійснення захисту прав і законних інтересів підприємств та установ при вирішенні господарських спорів.

Накази голови арбітражного суду. Положення про президію арбітражного суду (1992), протоколи засідань президії. Річні плани заходів із правової роботи, річні статистичні звіти про роботу суду, кількість, склад та рух кадрів. Штатні розписи, кошториси, річні бухгалтерські звіти.

Запорізький апеляційний господарський суд Вищого господарського суду України

Ф. 6226, 111 од. 36, 2002-20/1 др. Опис. Укр., рос. мови

Створений відповідно до Указу Президента України від 30 травня 2002 р. Підпорядковувався Вищому господарському суду України.

Ліквідований наказом Державної судової адміністрації України від 20 серпня 2010 р.

Здійснював розгляд справ в апеляційному порядку.

Указ Президента України про утворення Житомирського та Запорізького апеляційних господарських судів (2002). Положення про відділи суду (2003)

Накази з основної діяльності. Протоколи засідань президії, обласних народних суддів. Плани та звіти про результати перегляду рішень, ухвал та постанов, рух апеляційних скарг та подань, результати апеляційного провадження. Штатні розписи, кошториси доходів та видатків, річні бухгалтерські звіти. Акти ревізії фінансово-господарської діяльності суду. Документи (накази, баланс, акти) про ліквідацію. Протоколи засідань профкому.

Народні суди

68 фондів, 9807 од. 36. 19/9 1941, 1943-1983 рр. Описи. Укр рос. мови

Міські:

Мелітопольський, ф. Р-5606, 304 од. 36., 1948-1983 рр

Токмацький, ф. Р-5426, 94 од. зб., 1963-1976 рр.

Райони:

Андріївський, ф. Р-5608, 56 од. 36., 1948-1963 рр.

Бердянський, ф. Р-5609, 197 од. 36., 1943-1975 рр.

Великобілозерський, ф. Р-1382, 462 од. 36., 1923-1941 рр.

Жовтневий, м. Запоріжжя, ф. Р-5519, 98 од. зб., 1948-1980 рр.

Мелітопольський, ф. Р-5555, 173 од. 36., 1947-1951, 1956, 1957-1983 рр.

Новомиколаївський, ф. Р-5351, 116 од. зб., 1944-1962. 1966-1973 рр.

Орджонікідзевський, м. Запоріжжя, ф. Р-5521, 89 од. зб., 1961-1980 рр.

Пологівський, ф. Р-5567, 256 од. зб., 1944-1975 рр

Приморський, ф. Р-5400, 38 од. 36. 1950-1951. 1953-1955. 1959. 1966-1970 рр.

Токмацький, ф. Р-5543, 113 од. 36.. 1945-1972 рр.

Царекостянтинівський, ф. Р-2327, 30 од. зб., 1933-1936 рр

Шевченківський, м. Запоріжжя, ф. Р-5520. 56 од. 36., 1963- 1972 рр.

Якимівський, ф. Р-5475, 105 од. 36., 1950-1962, 1965-1975 рр

Дільничні, сільські суди:

13-ї дільниці, с. Берестове Берестівського району, ф. Р-1204, 474 од. зб., 1920-1930 рр.

9-ї дільниці, с. Велика Білозерка Мелітопольського повіту, ф. Р-4011, 19 од. зб., 1921-1923 рр.

1-ї дільниці, м. Великий Токмак Великотокмацького повіту, ф. Р-1384, 29 од. 36. 1921-1923 рр.

10-ї дільниці, м. Великий Токмак Великотокмацького району, ф. Р-1383, 18 од. зб., 1924- 1928 рр.

11-ї дільниці, м. Великий Токмак Великотокмацького району, ф. Р-1381, 31 од. 36., 1924-1929 рр.

19-ї дільниці, м. Великий Токмак Великотокмацького району, ф. Р-1386, 9 од. 36., 1925-1926 рр.

2-ї дільниці, с. Гуляйполе Гуляйпільського району, ф. Р-1038, 516 од. 36., 1921-1923 рр.

3-ї дільниці, с. Гуляйполе Гуляйпільського району, ф. Р- 1039, 31 од. 36., 1921-1923 рр.

4-ї дільниці, с. Гуляйполе Гуляйпільського району, ф. Р-1040, 149 од. зб., 1921-1923 рр.

5-ї дільниці, с. Гуляйполе Гуляйпільського повіту, ф. Р-1041, 13 од. зб., 1921-1922 рр.

7-ї дільниці, с. Гуляйполе Гуляйпільського повіту, ф. Р-48, 2 од. 36., 1921 р

9-ї дільниці, с. Гуляйполе Гуляйпільського району, ф. Р-1269, 2 од. 36. 1923-1925 рр.

10-ї ділянки, с. Гуляйполе Гуляйпільського району, ф. Р-1042, 237 од. зб. 1921-1922, 1928- 1930 рр.

13-ї ділянки, с. Гуляйполе Гуляйпільського повіту, ф. Р- 1043, 84 од. зб., 1920-1921 рр.

15-ї ділянки, с. Гуляйполе Гуляйпільського повіту, ф. Р-1044, 71 од. зб., 1920-1921 рр.

6-ї ділянки, с. Жеребець Жеребецького району, ф. Р- 1049, 22 од. зб., 1925-1927 рр.

1-ї ділянки, м. Запоріжжя, ф. Р- 1046, 648 од. зб., 1920-1923 рр.

2-ї ділянки, м. Запоріжжя, ф. Р-1 118, 185 од. зб., 1920-1924 рр.

3-ї ділянки, м. Запоріжжя, ф. Р-1125, 242 од. зб., 1920-1921 рр

4-ї ділянки, м. Запоріжжя, ф. Р-1181, 34 од. зб., 1920-1921 рр

5-ї ділянки, м. Запоріжжя, ф. Р-1 171, 9 од. зб., 1921 р.

6-ї ділянки, м. Запоріжжя, ф. Р-1172, 18 од. зб., 1921 р.

7-ї ділянки, м. Запоріжжя, ф. Р-1173, 35 од. зб., 1921 р.

10-ї ділянки, м. Запоріжжя, ф. Р-1174, 36 од. зб., 1921 р.

11-ї ділянки, м. Запоріжжя, ф. Р-1 175, 35 од. зб., 1921 р

12-ї ділянки, м. Запоріжжя, ф. Р-1176, 17 од. зб., 1921 р.

16-ї ділянки, м. Запоріжжя, ф. Р-1183, 20 од. зб., 1919-1921 рр.

17-ї ділянки, м. Запоріжжя, ф. Р-1177, 26 од. зб., 1920-1921 рр.

18-ї ділянки, м. Запоріжжя, ф. Р-1178, 12 од. зб., 1920-1921 рр.

19-ї ділянки, м. Запоріжжя, ф. Р-1179, 3 од. зб., 1921 р.

22-ї ділянки, м. Запоріжжя, ф. Р-1180, 170 од. зб., 1921 р.

2-ї ділянки, с. Люксембург Люксембурзького району, ф. Р-1304, 3 од. зб., 1922-1924, 1927 рр.

3-ї ділянки, с. Люксембург Люксембурзького району, ф. Р-1303, 4 од. зб., 1927-1928 рр.

4-ї ділянки, с. Люксембург Люксембурзького району, ф. Р- 1299, 19 од. зб., 1921-1931 рр.

6-ї ділянки, с. Люксембург Люксембурзького району, ф. Р-1186, 508 од. зб., 1921-1931 рр.

7-ї ділянки, с. Люксембург Люксембурзького району, ф. Р- 1297, 12 од. зб., 1921-1928 рр.

12-ї ділянки, с. Люксембург Люксембурзького району, ф. Р-1305, 14 од. зб., 1926-1928 рр.

2-ї ділянки, м. Мелітополь, ф. Р-4009, 4 од. зб., 1921-1924 рр.

3-ї ділянки, м. Мелітополь, ф. Р-4010, 4 од. зб., 1922 р.

9-ї ділянки, с. Новомиколаївка Новомиколаївського району, ф. Р-1079, 1012 од. зб., 1923-1928 рр.

11-ї ділянки, с. Новомиколаївка Новомиколаївського району, ф. Р-1036, 1343 од. зб., 1923-1929 рр.

8-ї ділянки, с. Олександрівське Маріупольського повіту, ф. Р-1301, 10 од. зб., 1921-1922 рр

9-ї ділянки, с. Олександрівське Маріупольського повіту, ф. Р-1302, 15 од. зб., 1920-1922 рр.

4-ї ділянки, м. Оріхів Оріхівського району, ф. Р-911, 55 од. зб., 1920-1927 рр.

10-ї ділянки, с. Першотравневе Першотравневого району, ф. Р-1322, 46 од. зб., 1923-1926 рр.

14-ї ділянки, с. Першотравневе Першотравневого району, ф. Р- 1203, 718 од. зб., 1925-1930 рр.

15-ї ділянки, м. Пологи Пологського району, ф. Р-1307, 3 од. зб., 1928, 1930 рр.

4-ї ділянки Сталінського району, м. Запоріжжя, ф. Р- 1298, 20 од. зб., 1939-1941 рр.

7-ї ділянки, с. Чернігівка Чернігівського району, ф. Р-1385, 562 од. зб., 1924-1927 рр.

12-ї ділянки, с. Чернігівка Чернігівського району, ф. Р-1416, 12 од. зб., 1925-1926 рр.

22-ї ділянки, с. Якимівка Якимівського району, ф. Р-4012, 7 од. зб., 1926-1929 рр.

сільські суди:

Іоганруйської сільради Мелітопольського району, ф. Р-4013, 1 од. зб., 1935 р.

Піщанської сільради Мелітопольського району, ф. Р-4014, 43 од. зб., 1927-1934 рр.

Організовані як діляничні народні суди на підставі «Тимчасового положення про народні суди та революційні трибунали УСРР» від 20 лютого 1919 р. Діяли під керівництвом відповідних губернських відділів і повітових бюро юстиції, з 1922 р. – прокурорів відповідних губерній, з 1925 р. – прокурорів відповідних округів, з 1930 р. – міжрайонних прокурорів, з 1932 р. – Дніпропетровського обласного суду, з 10 січня 1939 р. – Запорізького обласного суду, з грудня 1939 р. – управління НКЮ УРСР по Запорізькій області, з 1946 р. – управління Міністерства юстиції УРСР по Запорізькій області, з 1956 р. – Запорізького обласного суду, з 1971 р. – відділу юстиції Запорізького облвиконкому, з 1988 р. – управління юстиції Запорізького облвиконкому. Кількість народних судів і зони (ділянки) їх діяльності визначалися місцевими органами влади. Тимчасово припиняли діяльність в період нацистської окупації області 1941-1944 рр. Відповідно до Закону про судочинство УРСР від 30 червня 1960 р. ділянична система народних судів була замінена єдиним народним судом району або міста. Діяли у складі народного судді та народних засідателів. Народні судді обиралися громадянами району або міста строком на п'ять років таємним голосуванням, а народні засідателі загальними зборами робітників, службовців і селян за місцем їх роботи

або проживання. Голову районного (міського) суду затверджував районний (міський) виконком.

Були судами першої інстанції загальної юрисдикції.

Постанови, накази ВУЦВК, НКІЮ СРСР та УРСР, управління НКІЮ УРСР по Запорізькій області з питань судочинства, узагальнення досвіду народних судів області у справах про розкрадання державної власності (1940-1941). Постанови пленумів, обіжники Верховних судів СРСР і УРСР, Катеринославського губернського суду про організацію радянської судової системи, порядок проведення усиновлення, амністії, конфіскації майна, оскарження дій органів юстиції, подання позовів, касаційних скарг. Положення про інститут відповідачів (1924), судово-медичну експертизу (1923). Інструкції про порядок діяльності уповноважених губернських судів по округах, розгляд земельних спорів (1923). Протоколи розпорядчих і судових засідань, дізнань правопорушників (1921), виробничих, оперативних та міжвідомчих нарад районних і міських судів (1951-1978). Витяги з протоколів пленумів Запорізького окружного суду (1927). Ухвали судово-кримінальної колегії обласного суду (1940). Річні, квартальні плани та звіти про роботу районних і міських судів. Звіти народних суддів перед виборцями (1945-1978). Огляди, довідки про узагальнення та вивчення судової практики (1946-1983), стан боротьби зі злочинністю по районах області. Документи про роботу ради народних засідателів (1962-1979), народного університету правових знань (1976-1983). Статистичні відомості про розслідування кримінальних та цивільних справ (1943-1983). Журнали обліку судових справ: кримінальні та цивільні справи (1919-1941).

Народні слідчі

4 фонди, 20 од. зб., 1922-1928 рр. Описи. Рос., укр. мови

Особливий народний слідчий Запорізького губернського ревтрибуналу по Мелітопольському повіту, ф. Р-4015, 1 од. зб., 1922 р

2-го району, м. Бердянськ Бердянського округу, ф. Р-4016, 1 од. зб., 1924-1925 рр.

4-т дільниці, м. Оріхів Запорізького округу, ф. Р-917, 12 од. зб., 1922-1923 рр.

9-ї дільниці, с. Якимівка Мелітопольського округу, ф. Р-4017, 6 од. зб., 1925-1928 рр

Діяли при губернському ревтрибуналі та відповідних слідчих дільницях (районах) на підставі «Тимчасового положення про народні суди та революційні трибунали УСРР» від 20 лютого 1919 р.

Припинили діяльність: особливий народний слідчий при губернському ревтрибуналі – за постановою ВУЦВК від 16 грудня 1922 р. та у зв'язку з ліквідацією губернії; народні слідчі - за постановою ВУЦВК і РНК УСРР

від 11 вересня 1929 р. про введення нового «Положення про судоустрій УСРР» з передачею функцій народним слідчим місцевих прокурорських органів.

Здійснювали попереднє слідство у справах, підсудних ревтрибуналу та народним судам, вирішували питання захисту підслідних.

Постанови, інструкції, обіжники ВУЦВК, НКЮ УСРР, Катеринославського губернського та Запорізького окружного прокурорів, уповноваженого губернського суду по Запорізькому округу про порядок проведення попереднього слідства, складання обвинувальних висновків, звільнення від покарання за продподаткові злочини, оголошення амністії.

Листування з питань здійснення слідчого процесу, прокурорського нагляду, провадження судових справ. Аналізи роботи слідчого Апарату Мелітопольського округу (1927); звіти про роботу, акти обстеження діяльності камер народних слідчих 4- та 9-8 дільниць, Статистичні відомості про рух судових справ, реєстри.

Судовиконавці

2 фонди, 8 од.зб.. 1021-1928. Описи. рос, укр мови

2-ї дільниці Мелітопольського повіту, ф. Р-4018, 3 од. 36., 1921 р (2-го району, м. Оріхів Запорізького округу, ф. Р-924, 5 од. 36., 1922-1925 рр.

Почали діяльність при відповідних дільницях (районах) народних судів на підставі «Тимчасового положення про народні суди та революційні трибунали УСРР» від 20 лютого 1919 р. Обирались радами народних суддів.

Ліквідовані: судовиконавець 2- дільниці Мелітопольського повіту – у 1923 р. із скасуванням повітів, судовиконавець 2-го району м. Оріхова – відповідно до «Положення про судоустрій» від 23 жовтня 1925 р. з передачею функцій судовиконавцю при окружному суді. Приводили до виконання судові вироки та ухвали народних судів.

Постанова РНК УСРР про встановлення судового мита, нотаріального збору та збору за юридичні консультації (1921). Обіжники Мелітопольського повітового відділу юстиції та листування з ним з питань виконання судових ухвал, визначення вартості позовних заяв, складання виконавчих листів, Місячні звіти про роботу судовиконавців, рух судових справ. Відомості про розподіл дільниць народних судів, слідчих та судовиконавців на території Мелітопольського повіту (1921). Реєстри судових справ.

ДНЕПРОПЕТРОВСКОЙ ОБЛАСТНОЙ АРХИВ

2658
Александровский губернский революционный
отряд (Губернский революционный
отряд) (Губернский революционный отряд)
Запорожский губернский революционный отряд
(Губернский революционный отряд)
(Название фонда)

ФОИД № P12411

Инвентарная опись №

1990-1999.
(указание годы материалов)

(указание стиля)

1921 год.

по реестру № 174

РАЗДЕЛЫ ОПИСИ	№№ ЛИСТОВ ОПИСИ	РАЗДЕЛЫ ОПИСИ	№№ ЛИСТОВ ОПИСИ
1920 год. по дню Ревтрибунала	1.	1921 год.	92.
1921 год. по дню Ревтрибунала	2.	1922 год.	117.
1922 год. по дню Ревтрибунала	46.	Внеурочная продовольственная сессия по Бобровскому уезду.	
заседание при коммис- сии Борьбы с дезертир- ми. 1920 год.	70	1921 год.	134.
1921 год.	70	1922 год.	132.
1922 год.	77.	2 ^{ая} внеурочная продоволь- ственная сессия по Боб- ровскому уезду.	
по		1921 год.	138
уездная сессия по Зем- ному уезду.		1922 год.	140
1921 год.	78.	Местный съезд внеуроч- ной сессии по Бобровскому уезду.	
1922 год.	79.	Внеурочная продоволь- ственная сессия по Мещ- овскому уезду.	
уездная сессия по Бу- ровскому уезду		84.	
1921 год.		86.	
1922 год.		по Бобровскому уезду.	
уездная сессия по Мещ- овскому уезду.		1921 год.	
		1922 год.	

Порядк. ный №	Деловое определение №	НАЗВАНИЕ ДЕЛ И ДРУГОЕ	Дата протокола судебного заседания	Дата протокола судебного заседания	НАЗВАНИЕ ДЕЛ И ДРУГОЕ
331	548	Дело по обвинению Сушко Стефана в антисоветской агитации.	24 1921г.	30 1921г.	Дело по обвинению Сушко Стефана в антисоветской агитации.
+					
332	553	Дело по обвинению гр. Левнера Моисей Григорьевича и Узвалки Льва Моисеевича преступления по должности.	10 1921г.	30 1921г.	Дело по обвинению гр. Левнера Моисей Григорьевича и Узвалки Льва Моисеевича преступления по должности.
333	537	Дело по обвинению Ларинова Матвей Васильевича в хранении спирта и вина	24 1921г.	10 1921г.	Дело по обвинению Ларинова Матвей Васильевича в хранении спирта и вина
334	574	Дело по обвинению Плахты Хрисента Аристарховича в мажновской агитации	30 1921г.	30 1921г.	Дело по обвинению Плахты Хрисента Аристарховича в мажновской агитации
+					
335	576	Дело по обвинению гр. Девяцкого в укрывательстве воров.	5 1921г.	20 1921г.	Дело по обвинению гр. Девяцкого в укрывательстве воров.
*					
336	588	Дело по обвинению председателя волостного исполнительного комитета с. Вознесенки Жаркова Степана Савальевича в присоединении по должности.	30 1921г.	30 1921г.	Дело по обвинению председателя волостного исполнительного комитета с. Вознесенки Жаркова Степана Савальевича в присоединении по должности.
337	591	Дело по обвинению бывшего особого народного следователя по Медитополь-	12 1921г.	23 1921г.	Дело по обвинению бывшего особого народного следователя по Медитополь-
+					
					Дело по обвинению в неправомерной даче на товарно-обменном пункте
					Дело по обвинению Аносова Степана в выдаче советских паспортов
					Дело по обвинению Белокурова Василия и Менькова Федора
					Дело по обвинению следователя Курочкина в преступлении
					Дело по обвинению Воли Великого Василия в расстреле провокатора слухов.
					Дело по обвинению Ано в бандитизме и пинстве
					Дело по обвинению гр Богословского Максима Ульяна и Богословского укрывательстве банд

№	НАЗВА СПРАВИ І ІМЕНА ОСІБ, ПІДЛЕЖАЩИХ СУДОВИМ ПОСЛІДСТВАМ	Дата винесення рішення (місяць, день, рік)	Висновок суду	№ справи
АДМИНИСТРАЦІЯ НА ГРЕБЕНІСЬКОМУ РАЙОНІ				
ГРЕБЕНІСЬКОМУ, ДОМОГОСПОДАРСЬКОМУ РАЙОНІ				
ГРЕБЕНІСЬКОМУ, ДОМОГОСПОДАРСЬКОМУ РАЙОНІ				
ГРЕБЕНІСЬКОМУ, ДОМОГОСПОДАРСЬКОМУ РАЙОНІ				
1920 рік				
1	Дело по обвинению Артамоновой Екатерины в вылазе с фронта,	18 дек. 1920г. 27 дек. 1920г.	10	
2	Дело обвинений Васильева Григория и князева Николая в вылазе с фронта,	4 окт. 1920г. 1 дек. 1920г.	27	
	Дело по обвинению Андрушкова Степана в попытке перейти фронт на сторону противника,	2 нояб. 1920г. 17 дек. 1920г.	10	
	Дело по обвинению Касья Антона в попытке перейти фронт на сторону противника,	17 дек. 1920г.	13	
	Дело обвиненного Лаврикова в попытке перейти фронт на сторону противника,	3 нояб. 1920г. 17 дек. 1920г.	22	
	Дело обвиненных Мазиника и Бровякова в попытке перейти фронт на сторону белых и в спекуляциях	24 нояб. 1920г. 17 дек. 1920г.		

Справи, які досліджували студенти, були різними це і справа про розбій відносно домогосподарства, це і втеча з під варти групи злочинців, що були об'єднанні у банду, під час їх транспортування у в'язниці залізною дорогою, це і справа про перепродаж квитків на спектаклі особами єврейського походження (яка була закрита за відсутністю складу злочину) та інші.

Взагалі то винесення рішень на користь підсудних при доведені фактів їх невинуватості – це була однією з ознак спрямованості дослідження на «істину», на пошук справедливості, що вкрай рідко зустрічається у тоталітарних суспільствах. Всіх вразив і той факт, що в

одній з справ у якості речового доказу зберігалися гроші, у ті «голодні часи» і ці речові докази залишилися 100 років у цій справі.



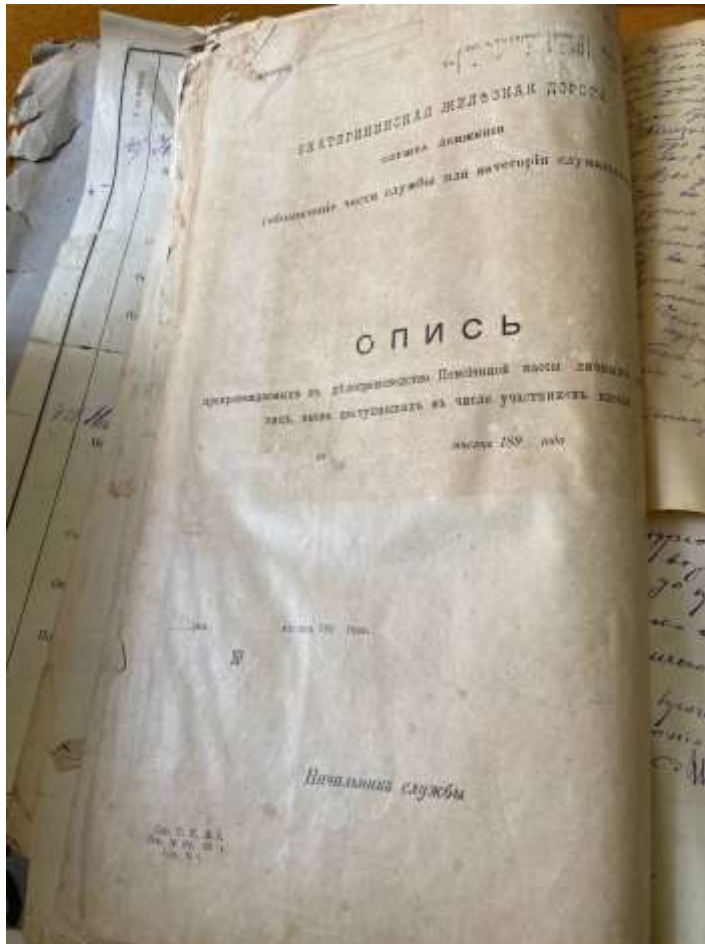


Під час архівної практики студенти побачили, як збиралися та аналізувалися свідчення, проведення допиту, очних ставок, культура розслідування, формування справи, доведення або спростування

звинувачення. Основним виміром дослідження було не криміналістична, а саме кримінологічна, свідчення як комунікативні акти розслідування більше спиралися на матеріально-технічне дослідження (закономірностей трасології, хімічного аналізу тощо), скільки візуального огляду місця злочину, збору «сторітелінгів» свідчень свідків.

Цікавими були і факти візуального розгляду обкладинок справ (у сучасному значенні «юзерпиків», «аватару» кримінальних справ, їх даних та символіки влади у правовому вимірі), факти фіксування допитів на зворотній стороні журналів «Єкатерининської залізної дороги», інших великих підприємств, які продовжували працювати. Це свідчило про спілкування правоохоронних органів з основними підприємствами, які допомагали губернському трибуналу «своєю канцелярією».





Серед привертаючих увагу фактів були історичні факти культури оформлення від каліграфічних написів підсумкових документів до таких подробиць як нумерація всіх сторінок та фіксація їх кількості на обкладинці справи. Переглянуті справи демонстрували і терміни проведення розслідування від місяця до півроку. Статус та підпис слідчого – «особкарследователь Губтрибунала».

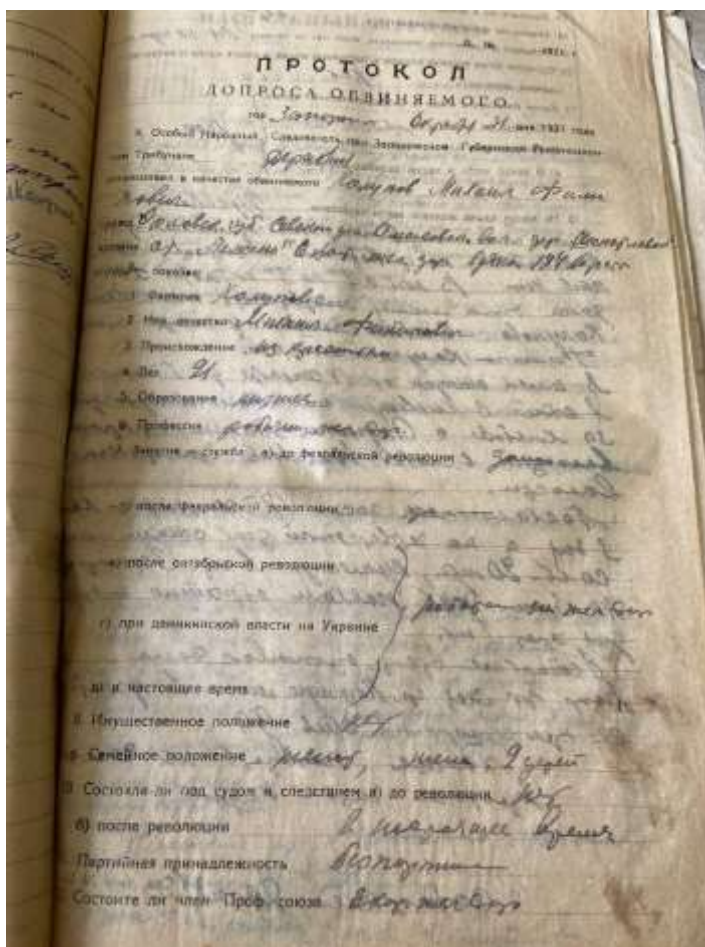
Статус та «паспортичка» (визначення соціально-демографічного статусу) свідка у стандартному протоколі 1. Призвіще, 2. Ім'я. 3. Побатькові. 4. Вік. 5. Грамотність та освіта. 6. Місце перебування. 7. Відношення до осіб, що беруть участь у справі. 8. Партійна приналежність. 9. Соціальний стан. 10. Професія. 11. Майновий стан. 12. Судимість.

Таке визначення свідків та підозрюваних є своєрідною рекогносцировкою у основних ідентичностях того часу.

Пізніше були додані графи у 7 пункт «Заняття та служба»

- А) до лютневої революції;
- Б) після лютневої революції;
- В) після жовтневої революції;
- Г) при денікінській владі на Україні;
- Д) у даний час.

У цьому пункті фіксувалися основні зміни у владних відносинах у буремних подіях того часу.



Пізніше у протокол допита свідка та звинуваченого додали ще низку питань про відносини зі звинуваченим та потерпілим, знаходження під судом та слідством а) до революції, б) після революції. Відношення до добровольчої армії — служба, добровільно чи з мобілізацією, посада, наявність там рідних.

ПРОТОКОЛ
ДОПРОСА СВИДЕТЕЛЯ.

Имя Фамилия _____
Дата рождения _____ Место рождения _____
Судовое дело № _____ Судья _____
Подпись свидетеля _____

1. Имя Фамилия _____
2. П.ч. Отчество _____
3. Происхождение _____
4. Образование _____
5. Профессия _____
6. Занимаемая ныне должность _____
7. Имущественное положение _____
8. Семейное положение _____
9. Состояли ли под судом и следствием:
а) до революции _____
б) после революции _____
10. Партийная принадлежность _____
11. Состоит ли член. Проф. союза _____
12. Состоит ли в особых отношениях с обвиняемым _____
13. Состоит ли в особых отношениях с потерпевшим _____
14. Состоит ли на военной службе и если состоит, то в какой части и какую занимает должность _____
15. Какое отношение имеет к добровольческой армии
а) Служил ли сам в ней _____
б) Добровольно или по мобилизации _____
в) Какую занимал должность _____

90

176

спросы

СПРОСЫ

O T B E T M

[illegible]

Ивановский
Воронцовский
Ульяновский
Украинский

1791: *Donor*

26. JUL. 1940. — 3000. — 296.

8) *Opresna* 1876

SECRET

Семейный состав	Фамилия, имя и отчество	Возраст	Занятие или вид работы в настоящее время	Место жительства (Адрес)
1. Отец	Иванов	57	Р. / с/р/м/д/	Бд
2. Мать	Иванова	49		
3. Сестра	Лиза	14		
4.				
5.				

Безнадежно:

• *Squidinaea* ^{macul.}
monticola ^{ph.}

а) 1917 г., б) 1918 г.

С п и с о к
прогульщиков 1947 г. в СССР. Украин. группы. Имя
и отчество не записанных членов группы.

№	Фамилия Имя	Возраст лет	За какие месяцы					Всего прод. месяц	Примечания
			Июль	Август	Сентябрь	Октябрь	Ноябрь		
1	Робиков А.	228			1	1	1	684	✓
2	Росенко В.	228			1	1	1	684	✓
3	Белов П.	228			1	1	1	684	✓
4	Морозов Е.	228			-	-	1	228	✓
5	Мухомов Гр.	228			1	1	1	684	✓
6	Зимин Ю.	228			1	1	1	684	✓
7	Борисовский Е.	226			1	1	1	678	✓
8	Росинский С.	226			-	-	1	226	✓
9	Горюхов О.	180			1	1	1	540	✓
10	Осипов А.	180			1	1	1	540	✓
11	Денис А.	180		1	1	1	1	720	✓
12	Развешев М.	180					1	180	✓
13	Богданов Д.	180					1	180	✓
14	Терехов М.	180			1	1	1	540	✓
15	Ковалев Р.	180					1	180	✓
16	Иванов А.	180					1	180	✓
17	Александров И.	180					1	180	✓
18	Колесников М.	175			1	1	1	525	✓
19	Хворостенко Е.	175	1	1	1	1	1	825	✓
20	Поповичев А.	175					1	175	✓
21	Морозов Гр.	175			1	1	1	525	✓
22	Морозов А.	175			1	1	1	525	✓
23	Попов М.	175			1	1	1	525	✓
24	Попов А.	175			1	1	1	525	✓
25	Попов А.	175			1	1	1	525	✓
26	Попов А.	175			1	1	1	525	✓
27	Попов А.	175			1	1	1	525	✓
28	Попов А.	175			1	1	1	525	✓
29	Попов А.	175			1	1	1	525	✓
30	Попов А.	175			1	1	1	525	✓
31	Попов А.	175			1	1	1	525	✓
32	Попов А.	175			1	1	1	525	✓
33	Попов А.	175			1	1	1	525	✓
34	Попов А.	175			1	1	1	525	✓
35	Попов А.	175			1	1	1	525	✓
36	Попов А.	175			1	1	1	525	✓
37	Попов А.	175			1	1	1	525	✓
38	Попов А.	175			1	1	1	525	✓
39	Попов А.	175			1	1	1	525	✓
40	Попов А.	175			1	1	1	525	✓
41	Попов А.	175			1	1	1	525	✓
42	Попов А.	175			1	1	1	525	✓
43	Попов А.	175			1	1	1	525	✓
44	Попов А.	175			1	1	1	525	✓
45	Попов А.	175			1	1	1	525	✓
46	Попов А.	175			1	1	1	525	✓
47	Попов А.	175			1	1	1	525	✓
48	Попов А.	175			1	1	1	525	✓
49	Попов А.	175			1	1	1	525	✓
50	Попов А.	175			1	1	1	525	✓
51	Попов А.	175			1	1	1	525	✓
52	Попов А.	175			1	1	1	525	✓
53	Попов А.	175			1	1	1	525	✓
54	Попов А.	175			1	1	1	525	✓
55	Попов А.	175			1	1	1	525	✓
56	Попов А.	175			1	1	1	525	✓
57	Попов А.	175			1	1	1	525	✓
58	Попов А.	175			1	1	1	525	✓
59	Попов А.	175			1	1	1	525	✓
60	Попов А.	175			1	1	1	525	✓
61	Попов А.	175			1	1	1	525	✓
62	Попов А.	175			1	1	1	525	✓
63	Попов А.	175			1	1	1	525	✓
64	Попов А.	175			1	1	1	525	✓
65	Попов А.	175			1	1	1	525	✓
66	Попов А.	175			1	1	1	525	✓
67	Попов А.	175			1	1	1	525	✓
68	Попов А.	175			1	1	1	525	✓
69	Попов А.	175			1	1	1	525	✓
70	Попов А.	175			1	1	1	525	✓
71	Попов А.	175			1	1	1	525	✓
72	Попов А.	175			1	1	1	525	✓
73	Попов А.	175			1	1	1	525	✓
74	Попов А.	175			1	1	1	525	✓
75	Попов А.	175			1	1	1	525	✓
76	Попов А.	175			1	1	1	525	✓
77	Попов А.	175			1	1	1	525	✓
78	Попов А.	175			1	1	1	525	✓
79	Попов А.	175			1	1	1	525	✓
80	Попов А.	175			1	1	1	525	✓
81	Попов А.	175			1	1	1	525	✓
82	Попов А.	175			1	1	1	525	✓
83	Попов А.	175			1	1	1	525	✓
84	Попов А.	175			1	1	1	525	✓
85	Попов А.	175			1	1	1	525	✓
86	Попов А.	175			1	1	1	525	✓
87	Попов А.	175			1	1	1	525	✓
88	Попов А.	175			1	1	1	525	✓
89	Попов А.	175			1	1	1	525	✓
90	Попов А.	175			1	1	1	525	✓
91	Попов А.	175			1	1	1	525	✓
92	Попов А.	175			1	1	1	525	✓
93	Попов А.	175			1	1	1	525	✓
94	Попов А.	175			1	1	1	525	✓
95	Попов А.	175			1	1	1	525	✓
96	Попов А.	175			1	1	1	525	✓
97	Попов А.	175			1	1	1	525	✓
98	Попов А.	175			1	1	1	525	✓
99	Попов А.	175			1	1	1	525	✓
100	Попов А.	175			1	1	1	525	✓

символікою, яка акцентувала увагу на «дружбу» офіцерів та солдатів (в оформленні офіцер та солдат «при повному пораді» потискають руки один одному, а вінки тріумфу тримає над ними Перемога).



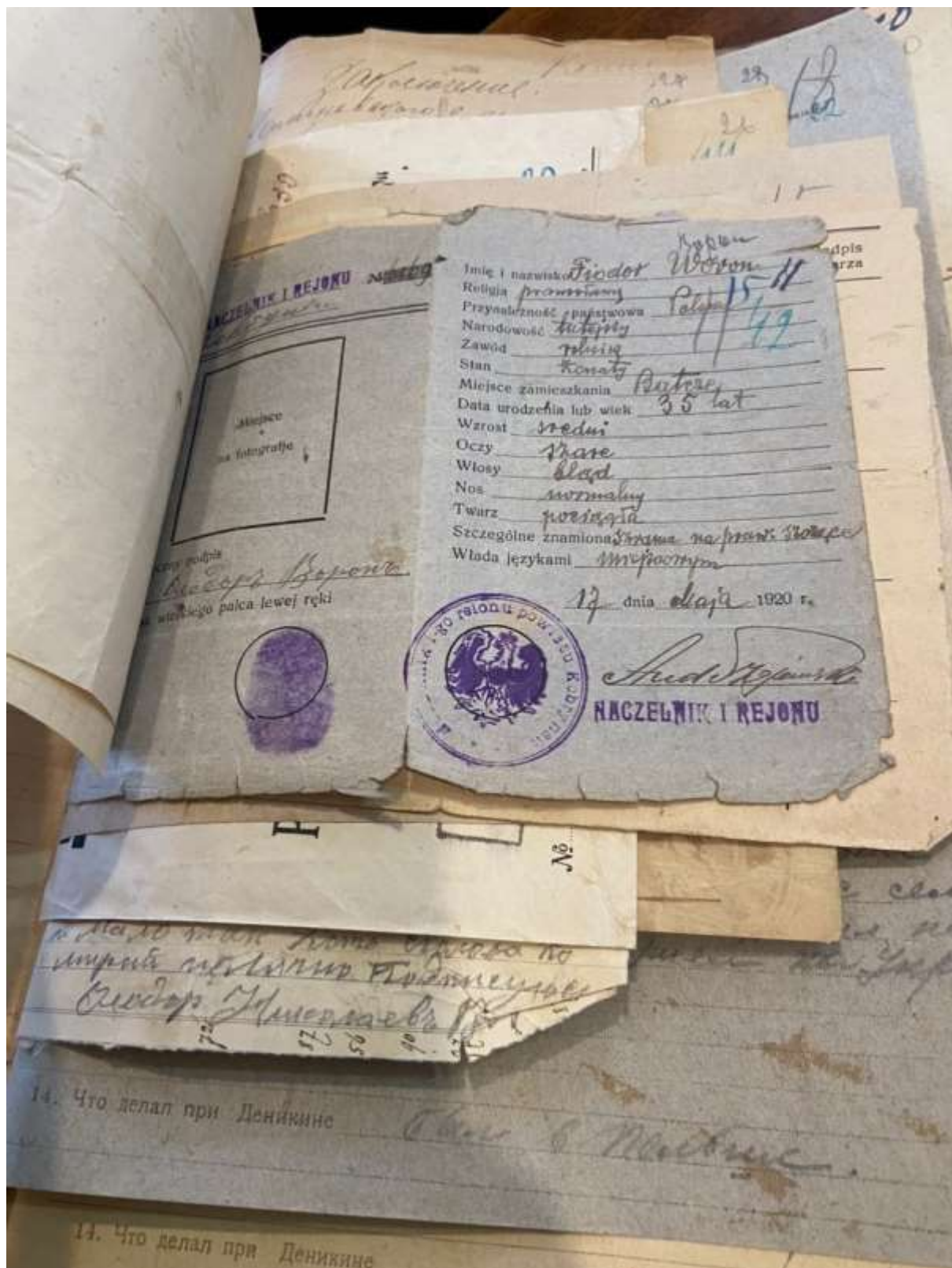
У нижній частині свідоцтва рядового про підготовку були зображені битва та мирна праця землероба.

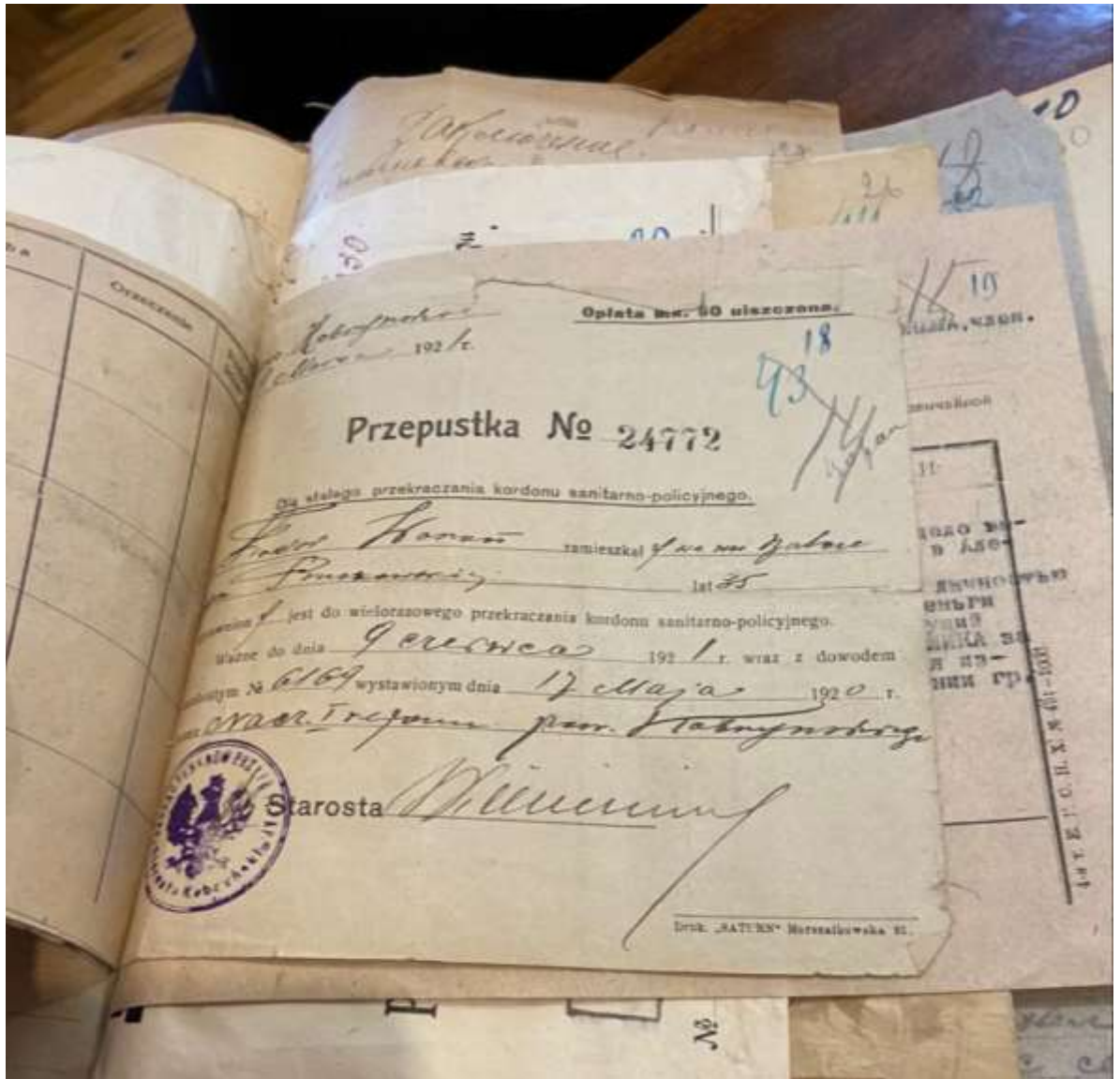


Іноді документом, за яким встановлювали особистість, був документ залізної дороги, або довідка та перепустка з Польщі.









Ці факти відображали процеси інституційного статусу людей під час руйнування попередніх державних органів та формування нових інституцій.

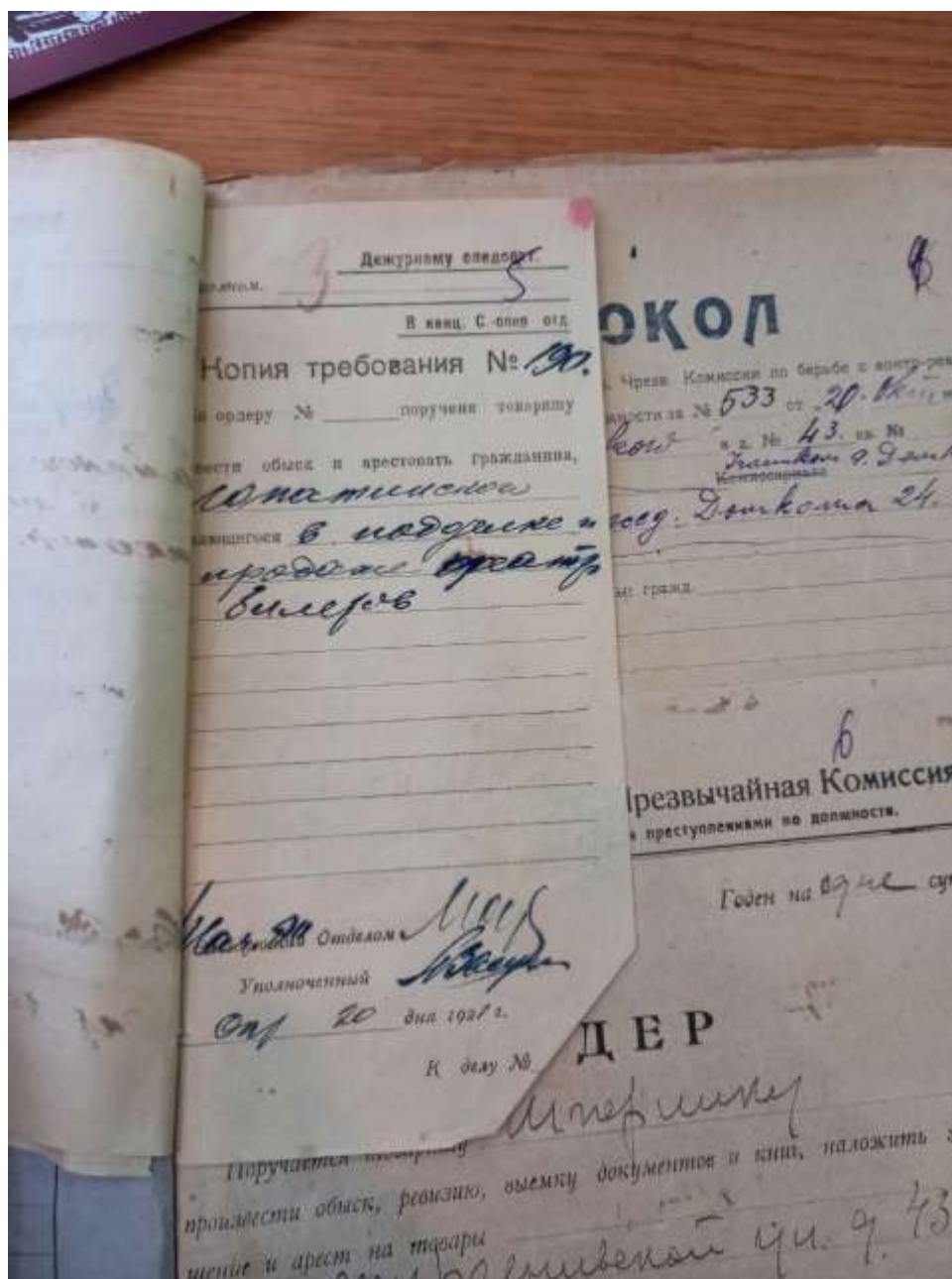
У справі про вбивство був відкритий лист з вимогою строгої ізоляції підозрюваного у вбивстві.



У культурі проведення слідства викликає увагу постанови, виклики до трибуналу, рапорти, розписки, акти, повідомлення, довідки, протоколи допиту, перехресного допиту, звинувачення, протокол пред'явлення звинувачення та інші документи кримінального суду.



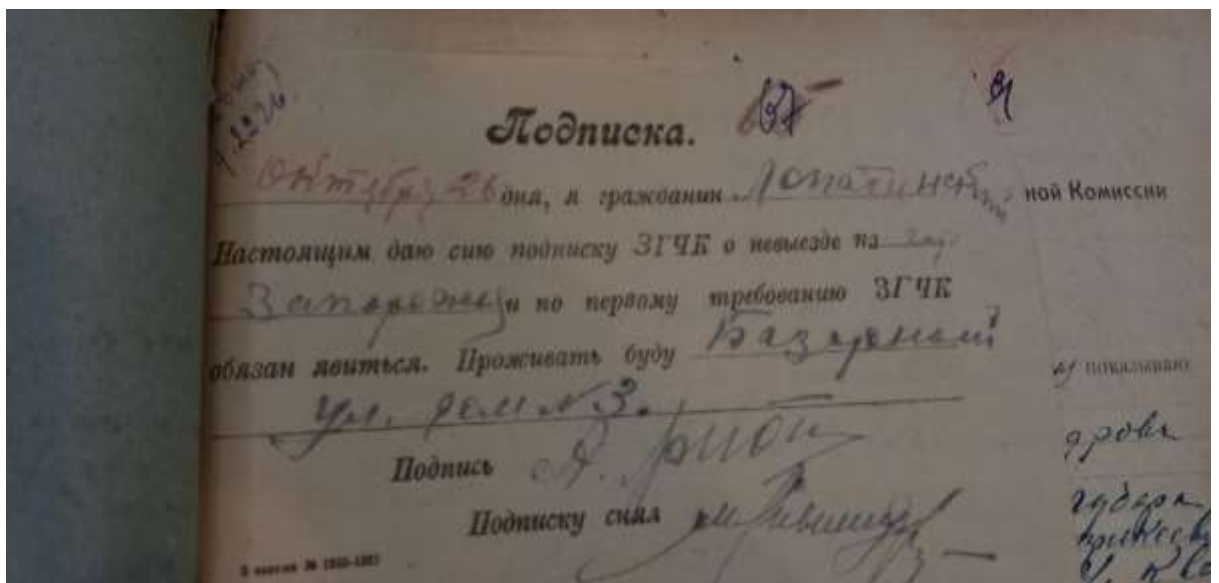
Протокол пред'явлення звинувачення



Копія вимоги проведення обшуку та арешту.



Довідка Губ ЧК про знаходження під арештом



Підписка про невіїзд того часу

иранит ровский Окружной суд.
г.р. У.А. Райского - Бенфиде
преступ. в 2. Смертные по
Уд. Желобова 15 кв 2
Завлечение.
у не отказать в выдате
и о том, что дело по обви-
нению в злоупотреблении
полномочиями Бюро в 1921 г.
порочно, прекращено - ука-
зы этой причине прекраще-
ния.
Иванов

Заява про уточнення причини припинення справи.

106

ПРОТОКОЛ

На основании ордера Запорож. Губернск. Чрезв. Комиссии по борьбе с контр-революцией, спекуляцией и преступлениями по должности за № 535 от 192 г. произведен обыск у гр. *Левинской* в д. № 42 к. № по ул. *Александровской* Коммисариата

При обыске присутствовали:

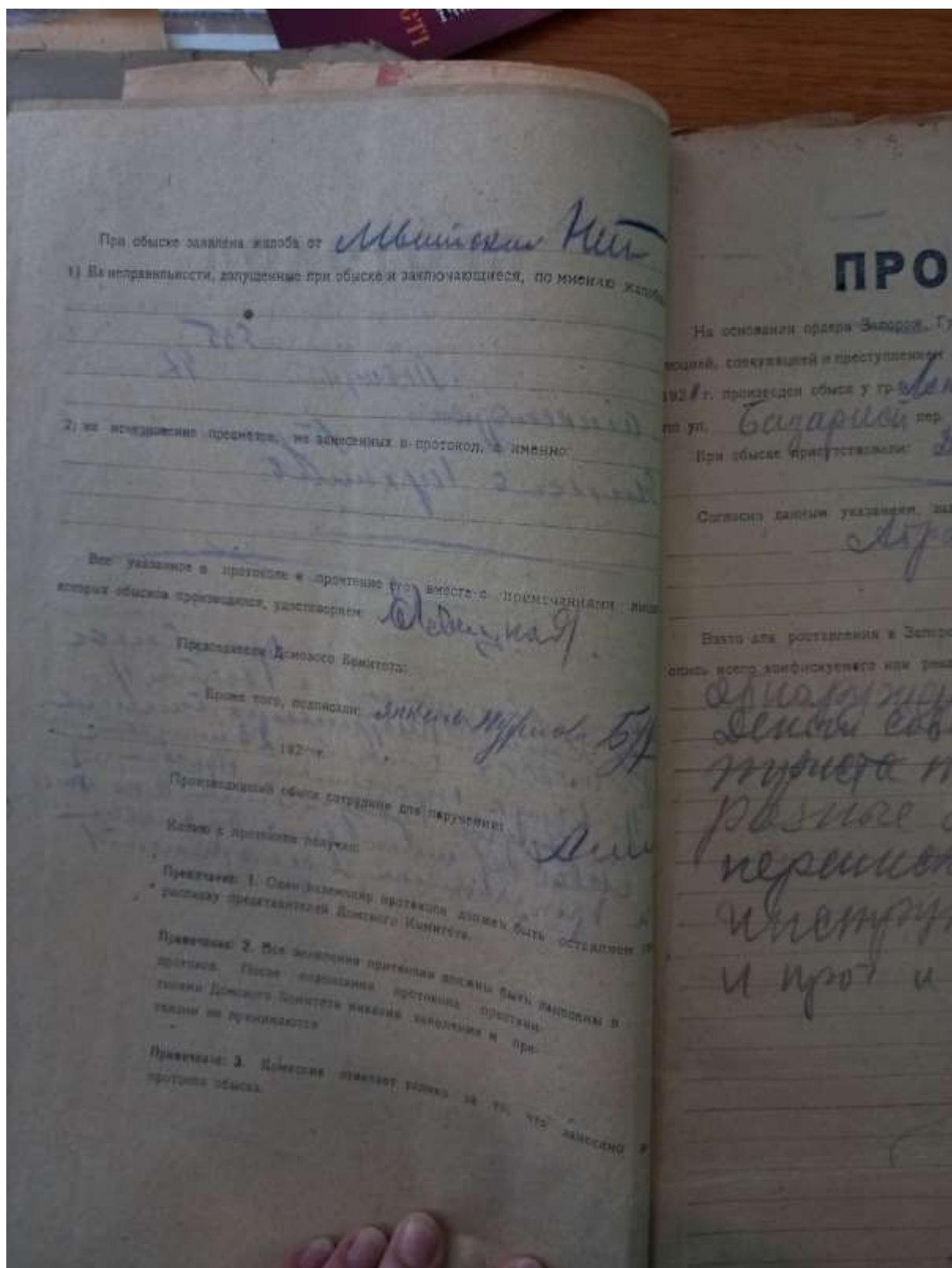
Бухарин
Яковлев Нухимович

Согласно данным указанным, задержаны: гражд.

Взято для расследования в Запорож. Губер. Чрезв. Комиссию следующее (подробная опись всего конфискуемого или реквизируемого):

При обыске
было обнаружено и взято:
1) 12 книг *Политических Сведений*
2) *Числовых Сведений* 23 штук
3) *Вещи и опровержения сведений*
и другие документы а по *Темму*
в связи с чем была арестована
и временно задержана в распоряжении

Протокол обыску.



Протокол обыску.

О П И С Ь	
ДОКУМЕНТОВ ПРИЛОЖЕННЫХ К ДЕЛУ.	
НА И М Е Н О В А Н И Е	Количество Листов
Описание требований	3
Ордера	2
Протокол следствия	4
Протокол допроса свидетелей	3
Протокол допроса Анны	1
Постановление	1
Переписка	1
Протокол	2
Переписка	2
Свидетельские показания	1
Протокол допроса	1
Переписка	3
Протокол допроса	8
Заявление	1
Свидетельские показания	1
Копия свидетельских показаний	1
Заявление	1
Свидетельские показания	1
Протокол	1
Протокол обвинений	1
Переписка	6
Протокол допроса	1
Свидетельские показания	1
Постановление о мере наказания	1
Копия ордера	1
ПОДПИСИ	
Регистратор, дело	19
Составитель описи	19
Подписавший	19

Опис документів, які додаються до справи.

33

Протокол № _____

допроса, произведенного в Запорожской Губернской Чрезвычайной Комиссии по борьбе с
контр-рев., саботажем и спеку.

По делу за № _____

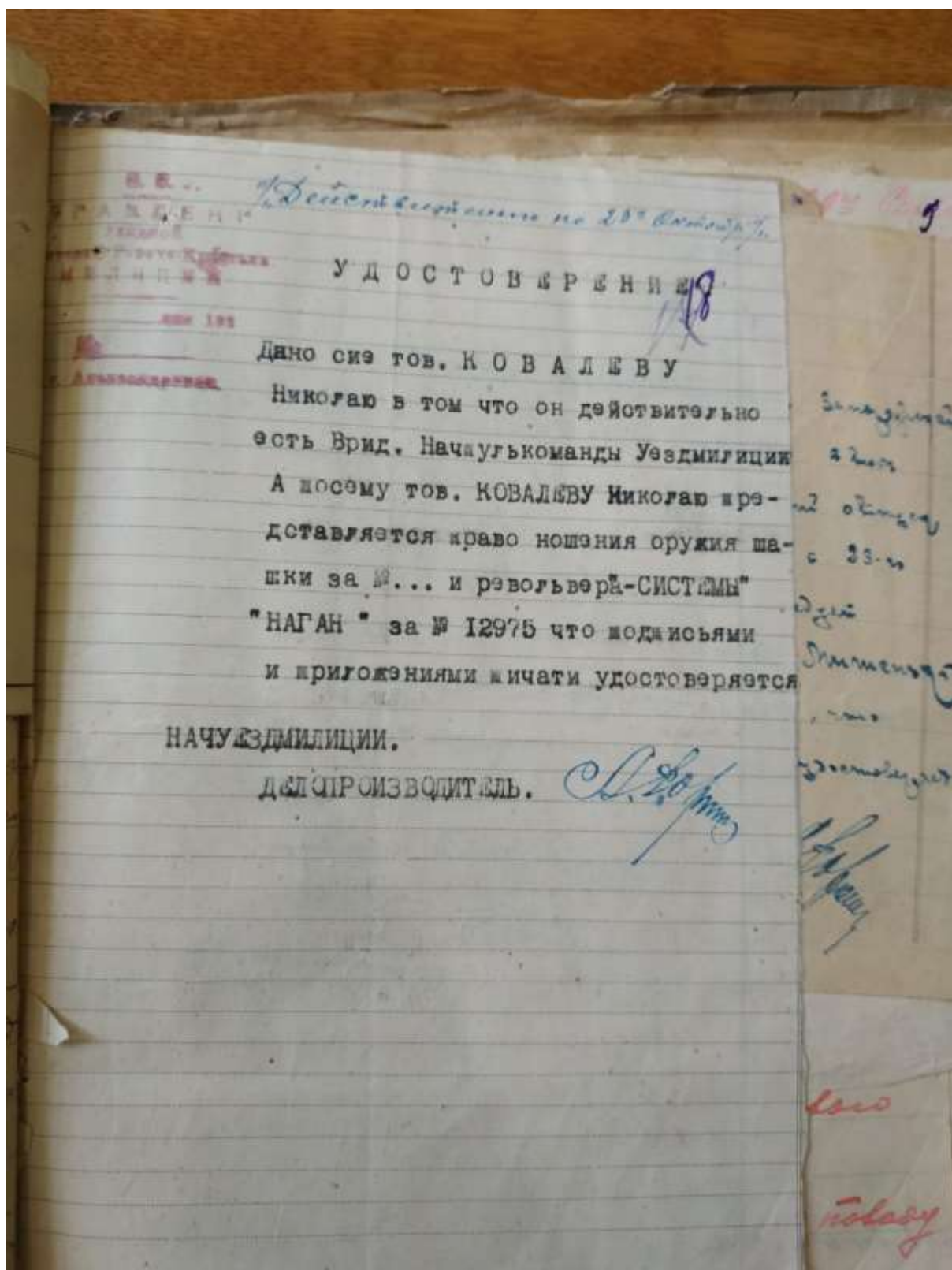
Я нижеподписавший допрошен в качестве показываю

1. Фамилия Береславский
2. Имя, отчество Матвей Исидорович
3. Возраст 33 лет
4. Происхождение мещанин Минской г. Могилевской губ. в. Давидовской вол.
5. Местожительство Запорожье, Благовещенская ул. № 13
6. Род занятий рабочий / сов. масса
7. Семейное положение женат, трое детей
8. Имущественное положение нет
9. Партийность Числ. Кн. 8-х 481069
10. Политические убеждения неопред.
11. Образование

Общие	<u>окладные</u>
Специальное	<u>нет</u>
12. Чем занимался и где служил

а) до войны 1914 года	<u>рабочий столяр в</u> <u>Андр. Коле</u>
б) до февральской революции 1917 года	<u>б. в. Запорожье. сто-</u> <u>ляр в мебельном магазине</u> <u>Бабичевского</u>
в) до октябрьской революции 1917 года	<u>столяр-муляр</u> <u>в Запорожье</u>
г) с октябрьской революции	<u>1918 г. в Кр. Арм. в</u> <u>школе Давидов, 2-й Ленинский полк Кр. Арм.</u> <u>1920 г. в Кр. Арм. 1920 г. мотел.</u>
13. Сведения о прежней судимости нет
14. Что делал при Ленине Кр. Арм. в Кр. Арм.

Протокол комісії з боротьби з контрреволюцією, саботажем і спекуляцією.

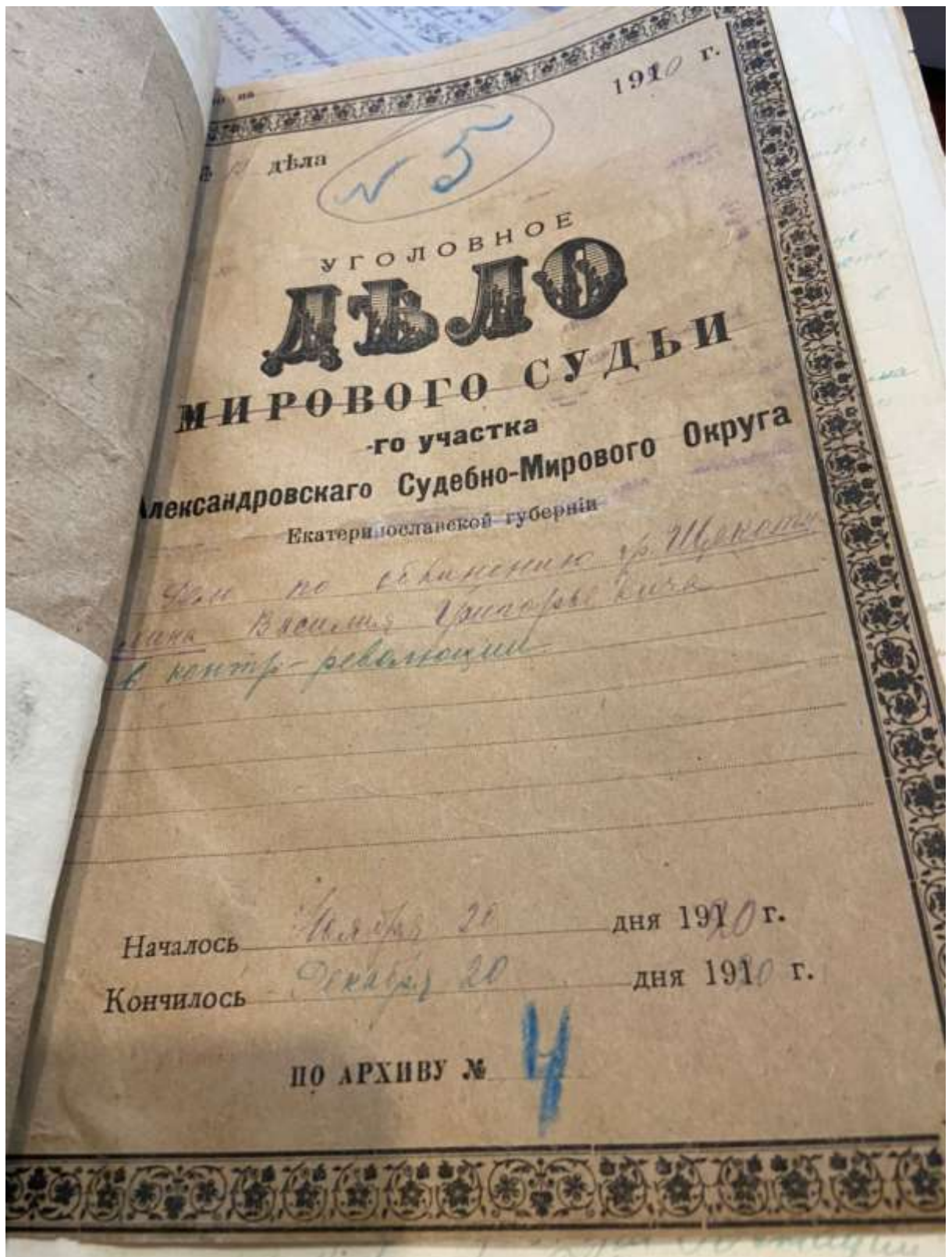


Посвідчення слідчого.



Обкладинка справи

Ранній період наприклад у 1920 році для формування справ могли використовуватися обкладинки попередніх правових установ наприклад мирового судді.



Використання канцелярії попередніх інституцій.

Ми привели лише невеличку кількість фотографічних фактів, що відображують культуру розслідування, ведення справ, фіксації фактів, рішень та постанов суду. У цьому розділі ми не зосереджуємо увагу на сутті кожної справ та їх аналізу, оскільки це окреме дослідження з цікавими

висновками. Але навіть порівняльний аналіз протоколів допиту, анкет надає для соціолога цікаву інформацію про соціальні координати особистості у той час, її ідентифікації під час слідства.

Одним з завдань студентів було фотографування, розглянутих справ та завантаження у спільну групу створену у «Телеграм», після аналізу справ звіт та аналіз студентів надавався у підсумкових документах практики.

Висновки

Фотографія виступає у криміналістичному дослідження як факт доказів або ілюстрації у суді. У кримінологічному вимірі фотографія виступає як соціальний факт правових відносин, етіології та моделей злочинної поведінки та соціальних злочинних спільнот, культури проведення розслідування, реакції суспільства та його окремих представників на кримінальну поведінку та формування соціального контролю над нею. Історичний вимір фотографії у кримінології розглядає специфіку проявів соціальних фактів кримінології на різних історичних етапах у генезі злочинних спільнот та правових інституцій.

У медико-біологічній групі методів криміналістики фотографія відображає факти дослідження та ілюстрації тексту дослідження, окрім судової антропології та психології, де виступає соціальним та антропологічним фактом. У цьому криміналістичному вимірі кримінології фотографія відображає прямі або опосередковані факти, такі як соціальний та антропологічний факт, факт поведінки людей (злочинця, жертви та слідчого), когнітивний факт (як слідчі мислять та використовують технічні засоби аналізу), факт вибору у феномені злочину.

Інженерно-технологічній та комп'ютерній групі методів криміналістики фотографія відображає факти дослідження, ілюстрації тексту дослідження і доказів, судових фактів (балістика, матеріалознавство та інше) та факт розслідування місця чи зброї злочину; факти ідентифікації злочинця, факт верифікації (справжності та віку документів), факт діджиталізації та лінгвістичні факти в Інтернет взаємодії. У цьому криміналістичному вимірі

кримінології фотографія відбиває когнітивний факти, факти вибору у феномені злочину (матеріального та технічного забезпечення).

У групі методів ідентифікація людини криміналістики фотографія відображає факти дослідження та ілюстрацію доказів (судовий факт), у дактилоскопії – соціальний факт, як і в ДНК-аналізі це ще факт розслідування місця злочину; факт встановлення та дослідження зброї злочину, факт ідентифікації злочинця або жертви. У цьому криміналістичному вимірі кримінології фотографія відбиває ідентифікацію, встановлення та профайлінг злочинця у антропологічних, соціо- і психолінгвістичних та комунікативних фактах.

У групі методів обстеження місць злочинів криміналістики фотографія відображає факти трасології, факти події злочину, місця, зброї злочину, факт ідентифікації злочинця або жертви, соціальний факти. У цьому криміналістичному вимірі кримінології фотографія відбиває факти закономірності події злочину, факти соціальні і поведінки людей (злочинця, жертви та слідчого), вибору у феномені злочину, когнітивний, ідентифікації факти.

Водночас у кримінології та криміналістиці розгортаються сучасні атрибутивні факти фотографії, те, що вона є 1) фіксуючим фактом; 2) проєктивним фактом; 3) концептуальним фактом; 4) фактом комунікацій; 5) інституційним фактом; 6) оцифрованим фактом.

Серед процедур роботи з фотографіями у практиці роботи зі студентами ми розглядали такі етапи розгляду фотографії:

1. Формування бази фотографічних документів. Фотографування (створення) на місці подій спостерігачами або пошук фотографій. Їх опис.
2. Формування вибірки фотографій та їх верифікація.
3. Візуальний аналіз фотографій.
4. Складення моделі та версій інтерпретації.
5. Перевірка фактів через їх комбінаторику, логіку, та через факти з інших джерел інформації.

6. Доведення пріоритетної версії та маловірогідних версій. Додатковий збір фактів та повернення до версій та моделей.

7. Висновки досліджень.

Під час роботи зі студентами ефективність демонструє метод кейс-стаді, які надають можливість розглядати різні прийоми наукового аналізу фотографічних фактів з використанням експерименту, співставлення, порівняння, аналізу та синтезу фактів, та в цілому занурення у візуальний аналіз при дослідженні фотографій.

У цьому контексті цікавою та тією, що захоплювала увагу студентів була архівна практика у червні 2021 року, оскільки у кримінологічних-візуальних студіях пропонувалося розглядати архівні факти не тільки з оптики та позиції історика, а в перемиканні на когнітивну оптику кримінолога або автора детективних романів.

Їм була надана творча свобода у розгляді різних кримінологічних, криміналістичних фактів візуального і контекстуального аналізу реальних конкретних справ минулого століття. У цій роботі допомогла настанова Вільгельма Дільтея про «вживання» в конкретно-історичні умови того часу для розуміння та пізнання минулого.

Література

1. Petherick, Wayne, Turvey, Brent E. ,Ferguson, Claire E. Forensic Criminology. Edited by Wayne Petherick, et al., Amsterdam, Boston, Heidelberg, London, New York, Oxford, Paris, San Diego, San Francisco , Singapore, Sydney, Tokyo, Elsevier Science, 2009. 584pp.

2. “Kirk Investigation Photos/1966 Trial/ Cleveland State University.” EngagedScholarship@CSU, URL :
https://engagedscholarship.csuohio.edu/kirk_photos/index.html. Accessed 9 October 2023.

Розділ 4. Візуальний аналіз у дослідження кримінальних субкультур (Скворець Володимир)

4.1. Феномен субкультури як об'єкт соціологічного пізнання

Використання візуального аналізу в дослідженні кримінальних субкультур вимагає опори на методологічні засади соціологічного пізнання такого складного феномену як субкультура. Багатогранність змісту поняття субкультури і наявність різних інтерпретацій значення, ролі та функцій різноманітних субкультур у житті суспільства актуалізують проблему сутності цього феномена.

У науці склалося кілька підходів до визначення змісту і сенсу поняття «субкультура», що дозволяють наблизитися до розуміння сутності цього феномена. **Субкультура** (від лат. sub – під і cultura – культура; subculture – підкультура) розглядається в таких значеннях: а) «система цінностей, уявлень про життя та поведінкові коди, загальна для людей, пов'язаних одним змістом чітко заданої повсякденності» (за **Н. Смелзером**); б) «система переконань, цінностей та норм, які поділяються та використовуються явною меншістю людей у рамках певної культури» (за словником **Collins**); в) культура окремої соціальної спільності (групи, класу, регіону, конфесії тощо), яка чимось відрізняється від традиційної культури суспільства» (за коротким енциклопедичним словником під ред. **В. І. Воловича**); г) стиль життя певної соціальної групи, яка має свою відмінну від загальноприйнятої модель поведінки особистості в соціумі в рамках домінуючої культури [8, с. 187].

Культура – це дуже складний за змістом і функціями соціальний феномен, для позначення якого створено десятки понять, але головна властивість цього феномена втілюється в тій ролі, яку культура відіграє в житті суспільства: вона виявляє себе як засіб і спосіб відтворення людини і соціуму. Дослідники виділяють основні ознаки і властивості культури, розглядаючи її як невід'ємну від людського суспільства, в якому зароджується, формується і безперервно розвивається. Культура характеризує стан і окремої людини, і цілого суспільства, будучи продуктом сумісної життєдіяльності людей, системою узгоджених способів колективного існування, діяльності і взаємодії. Культуру постає як майстерня, в якій створюється система цінностей, збираються разом найбільші досягнення людства у сфері мистецтва,

науки, літератури і філософії, етики і релігії з глибокої старовини і до наших днів. Вона включає все нове, що створене за останній час і не встигло пройти перевірку часом і широко розповсюдитися. Культура охоплює як минуле, так і сьогодення, і навіть заглядає в майбутнє. Культурні цінності формувалися на основі певних видів поведінки і досвіду людей. Починаючи з юного віку нас виховують, пояснюють норми і правила поведінки, розкривають світ і учать, як жити і поводитися в суспільстві. Накопичений з роками досвід ми передаємо іншим поколінням, щоб вони перейняли його і надалі доповнили своїм досвідом [4, с. 71]. Як результат діяльності людини і соціальних суб'єктів *культура об'єктивується в речово-предметних та символічно-знакових продуктах діяльності*.

Якщо відтворення соціальних систем втілюється в соціокультурному процесі, то відтворення особистості відбувається в процесі соціалізації людини у мовах конкретного соціуму.

Соціологи Н. Костенко і А. Ручка зазначають: «У культурній системі соціуму історично зосереджуються смисли, символи, цінності й норми, які відповідають за його цілісну ідентичність. Тому в науковій літературі соціумну культурну систему нерідко називають «базовою», «материнською», «домінантною». Своєю чергою, в субкультурах концентруються смисли, символи, цінності й норми різноманітних спільнот соціуму, які маніфестують їхню відносну автономність і групову ідентичність. У зв'язку з цим можна стверджувати, що будь-які угруповання соціуму виступають, по-перше, як субкультурні спільноти, а по-друге, вони одночасно є певними підсистемами базової культурної системи. Звідси субкультури постійно перебувають у взаємодії як з останньою, так і одна з одною» [6, с. 5].

За оцінкою дослідників, соціологічний аналіз особливостей субкультур потребує розроблення критеріїв їхньої диференціації, конструювання релевантних типологій, з'ясування домінантних картин життєвого світу, а також характерних ментальних і позаментальних проявів. Вирізнення типологічної специфіки субкультурних угруповань можна пов'язати як із усталеними спільнотами, що створені *статусними ознаками* (соціально-демографічними, мовними, етнічними, територіальними, локальними,

освітянськими, соціально-професійними, дохідними тощо), так і з *дифузними спільностями* (асоціаціями, об'єднаннями, організаціями), що виникають і певний час існують як цільові угруповання. **Спільноти-субкультури** виникають і існують нерідко на підставі просторового скупчення людей на певній території та тривалого й компактного проживання на ній. Унаслідок цього не є дивним, що члени їх мають схожі життєві та культурні інтереси, орієнтації, вподобання, смаки тощо. Це ж стосується спільнот-субкультур, які природним чином охоплюють людей із однаковими етнічністю, мовою, статтю, віком, освітою, професіями, статусом тощо. У другому випадку виокремлення типів субкультур може базуватися на *цільових угрупованнях* (асоціаціях, об'єднаннях, організаціях), які формуються (рекрутуються) з різних соціумних джерел. Оскільки такі субкультури складаються з різних соціальних і культурних елементів, то вони завжди є *гетерогенними соціокультурними спільностями*. Їх називають **дифузними субкультурами**. До них відносять ідеологічні, релігійні, традиціоналістські, політичні, партійні, модерністські, постмодерністські, космополітичні, споживацькі, дозвіллієві, маргінальні субкультури. Дифузні субкультури не обов'язково пов'язані зі скупченням людей на певній соціумній території [6, с. 7-8].

Оскільки кримінальні субкультури формуються в специфічному соціальному середовищі в місцях обмеження або позбавлення волі, але складаються з різних соціальних і культурних елементів, які в основній масі тимчасово перебувають у цих місцях, то цей вид субкультури треба віднести до низки дифузних субкультур.

Обґрунтовуючи гносеологічну специфіку категорій «культура» та «субкультура» в соціокультурній детермінації соціологічного пізнання, соціолог В.І. Судаков охарактеризував проблеми когнітивного характеру в дослідженні названих категорій. Він зазначає дві обставини, що створюють труднощі в осмисленні культур і субкультур. По-перше, будь-яка наука намагається отримати знання про об'єктивні властивості свого предмету, але у своєму діяльнісному вимірі, наука є специфічним чином мотивованою

діяльністю по «виробництву знань», яка детермінується культурним та соціальним контекстами суспільного життя. По-друге, визнання об'єктивності існування природного та соціального світів привертає увагу до іншої парадоксальної ситуації стосовно безсумнівного визнання об'єктивності та валідності самих наукових дослідницьких практик, які формується та відтворюються під впливом різних локальних соціальних та субкультурних обставин [7, с. 6].

Найпростіші підходи до осмислення цих парадоксальних ситуацій в контексті проблеми ідентифікації дослідницької специфіки соціологічного пізнання виявляються пов'язаними з необхідністю певного вирішення антиномії дисциплінарного та епістемологічного статусу соціології, яку чітко висвітлив Р. Колінз: «соціологія: наука чи антинаука». Р. Колінз обґрунтовує *сциєнтиський характер соціології*, підкреслюючи, що «головний напрямок діяльності, який надає соціології її інтелектуальне виправдання — це формулювання узагальнених пояснювальних принципів, що організуються в моделі глибинних процесів, які породжують соціальний світ. Саме ці процеси визначають, яким чином конкретні умови породжують конкретні результати. Такі узагальнені способи пояснення і утворюють науку». П. Бергер, будучи прихильник «антинаукової» версії розвитку соціології, розумів її як систему гуманітарного знання, що ґрунтується на такому принципі соціологічного пізнання як «намагання уникнути сциєнтизму», щоб запобігти деформації дослідницького поля соціології, що дає можливість відкрити людські цінності, дослідження яких є найважливішою умовою розуміння того, що відбувається у соціальному житті. К. Поппер щодо статусу соціології зайняв компромісну позицію: соціологи повинні досліджувати об'єктивні соціальні регулярності, оскільки в суспільстві діють «важливі соціологічні закони, які пов'язані з функціонуванням соціальних інститутів», але соціологія повинна сприяти демократизації та гуманізації суспільного життя, тому вона повинна розвиватись як «теорія соціальної інженерії» [7, с. 6-7].

Ці три позиції про інтелектуальну ідентичність соціології вказують на наявність різних типів професійної діяльності соціолога, а саме: 1) соціолога як вченого-дослідника; 2) соціолога як соціального працівника; 3) соціолога як соціального інженера або соціального технолога. Виходячи із визнання факту інституціоналізації цих типів професійної діяльності соціолога, Н. Сметзер констатує існування в сучасній соціології трьох рівноправних когнітивних стратегій як культурно обумовлених дослідницьких практик: сциєнтистської, гуманітарної та мистецької (соціоінженерної). Визнаючи рівноцінність трьох когнітивних стратегій, Сметзер по суті вказує: 1) на значущість їх розуміння як певних субкультурних різновидів дослідницьких практик в соціології; 2) на важливість їх розгляду у більш широкому культурному контексті проблем, які сприяють поглибленню уявлень про структурну організацію рівнів соціологічного пізнання [7, с. 7].

Обґрунтування Н. Сметзером трьох когнітивних стратегій у процесі соціологічного пізнання слугує орієнтиром у пошуковій діяльності соціолога. Якщо виникають труднощі в дослідженні того чи іншого соціального феномена, то необхідно звернутися до філософського методу: осмислити зміст існуючих теоретичних моделей досліджуваного феномена. Цей метод дає можливість виявити нові ознаки та властивості цього феномена.

Когнітивні можливості дослідження субкультур можна розширити, спираючись на концепцію субкультур О. Мальцева, що обґрунтована в руслі соціо-інженерного підходу. Аналізуючи феномен субкультури, О. Мальцев виділив десять основних її ознак: 1) Наявність у ній ідеї чи легенди. 2) Відсутність у складі «священиків», але наявність ієрархії авторитетів. 3) Відсутність відбору людей; 4) Їй властиві місця, але не властиві храми; 5) Наявність символіки та атрибутів; 6) Наявність у ній блоків-напрямків; 7) Більшість субкультур (92%) є продуктом синтезу; 8) Наявність ідеї смерті; 9) Система «Краю» – «Насос» (у ній є способи отримання «швидких грошей» – «насоси», але жодна структура у світі, не має обсягу виправдань, рівних субкультурі); 10) Перевернуте дерево як модель субкультури (у ній крона

дерева є субкультура, коріння – це її витoki, а якийсь стовбур, що з людей, з'єднує субкультуру та її витoki) [12, с. 11-27].

У концепції О. Мальцева ми бачимо нетрадиційний, але обґрунтований підхід до розуміння основних ознак субкультури. Цей підхід не дає готових відповідей про роль субкультур, але наводить на думку про те, що ці ознаки характеризують субкультуру як результат діяльності певного соціального утворення, яке створило соціальну технологію, здатну забезпечувати не лише його існування, але і його відтворення.

В широкому значенні під культурою сучасні вчені розуміють специфічну, генетично не наслідувану сукупність (систему) засобів, способів, форм і зразків взаємодії людей із середовищем існування з метою підтримки певних спільних структур діяльності та комунікації. У більшості визначень категорії «культура» не вказується на специфічні онтологічні ознаки, що відображують її практичну значущість і прагматичну технологічну спрямованість. Наведена В. Судаковим концептуальна інтерпретація категорії «культура» вимагає врахування змісту таких пояснень: по-перше, продуктивне соціологічне вивчення сутності культури пов'язане із з'ясуванням специфіки спеціалізованих технологічних функцій культури: 1) забезпечення безпеки, 2) інноваційно-креативної, 3) інтегративної, 4) комунікативної, 5) сигніфікативної, 6) нормативної, 7) релаксаційної; по-друге, культура як цілісний функціональний технологічний комплекс процесуальних і результативних тенденцій суспільно-історичної практики не тільки відтворюється, але й розвивається через різноманітні способи та форми діяльності соціальних суб'єктів, які використовуючи технологічний базис культури, розвивають її потенціал, створюючи при цьому прецеденти як культурної, так і соціальної диференціації; по-третє, культура як втілення результативних тенденцій суспільно-історичної практики є значущим ресурсним фактором технологізації й легітимації систем діяльності й соціальних претензій соціальних суб'єктів, що і є важливим джерелом виникнення й існування різноманітних субкультур [7, с. 8-9].

Наведена характеристика феномена культури вказує на роль культури у житті суспільства. Оскільки людина і соціальні суб'єкти здійснюють спеціалізовані технологічні функції культури, а культура як цілісний функціональний технологічний комплекс не тільки відтворюються, а й розвиваються, вона є ресурсним фактором технологізації, то роль культури полягає у відтворенні суспільного життя і соціуму.

В. І. Судаков обґрунтував дослідницьку позицію, згідно якої сучасне наукове соціологічне розуміння феномену субкультури та субкультурних відмінностей можливе в контексті дослідження процесу диференціації культурних практик індивідуальних та колективних суб'єктів суспільного життя. Дослідник пропонує власне розуміння «субкультури як категорії соціологічної теорії: *субкультура – це специфічний поліфункціональний феномен суспільного життя, який стабільно відтворюється у суспільстві як наслідок процесу диференціації культурних практик індивідуальних та колективних суб'єктів суспільного життя*» [7, с. 10-11].

Отже, роль субкультур полягає у відтворенні соціальних груп та інших соціальних утворень, які складаються з осіб із певними властивостями, що зумовлені процесом диференціації культурних практик соціальних суб'єктів.

Подальшу розробку системи наукових уявлень стосовно розуміння специфіки соціокультурної детермінації сучасного соціологічного пізнання В. Судаков пов'язує із з'ясуванням гносеологічних особливостей категорій «культура» та «субкультура» як пізнавальних засобів забезпечення технологічної орієнтації дослідницьких практик в соціології. Категорія «культура» за своїми гносеологічними властивостями є важливим пізнавальним засобом, що відображує цілісний функціональний та технологічний комплекс як процесуальних, так і результативних тенденцій суспільно-історичної практики індивідуальних і колективних соціальних суб'єктів. Категорія «субкультура» є важливим пізнавальним засобом теоретичного відображення онтологічних властивостей специфічного поліфункціонального соціального явища, яке стабільно відтворюється у

будь-якому суспільстві як наслідок процесу диференціації культурних практик індивідуальних та колективних суб'єктів суспільного життя. Найважливішими соціальними феноменами, які слугують онтологічними підставами стабільного відтворення різноманітних субкультур є: 1) конфлікт культурних ідеалів, 2) культурна криза, 3) культурна дифузія [7, с. 12-13].

Вивчаючи феномен субкультури та її соціальну роль, необхідно пам'ятати про те, що субкультура та культура співвідносяться як частина і ціле, що є підставою виділяти у них як загальні, так і відмітні ознаки, властивості та функції. Розглядаючи культуру як сукупність матеріальних та духовних цінностей, створених людством, культурологи зазвичай виділяють *головну проблему культури* – *відтворення самої людини, її знань, навичок, матеріальних та духовних цінностей*. Виходячи з такого розуміння культури та її ролі в житті соціальних суб'єктів, слід визнати, що *роль субкультур теж полягає у відтворенні людини, але з певними властивостями, що притаманні носіям цієї субкультури*.

Таким чином, осмислення феномену субкультур завжди реалізується в контексті взаємозв'язку субкультури, культури і суспільства. Виходячи з того, що субкультура і культура співвідносяться як частина і ціле, необхідно розглядати субкультури як важливий чинник соціокультурного розвитку. Субкультура, як і культура, проявляється як визначальний засіб соціального відтворення людини, соціальних груп, спільнот, соціокультурних утворень і суспільства в цілому. Визначальним аспектом осмислення субкультур постає дослідження речово-предметних і символічно-знакових продуктів діяльності. Саме візуальний метод аналізу субкультур дозволяє, спираючись на широку емпіричну базу, дослідити символи та образи, що притаманні конкретним субкультурним групам та спільнотам, виявити смисли, цінності та норми, що лежать в основі їх діяльності та визначають їхню цілісну ідентичність.

4.2. Візуальний метод у дослідженні соціокультурних явищ і процесів

Утвердження візуального методу в дослідженні соціокультурних явищ і процесів було зумовлене значним пізнавальним потенціалом в осмисленні соціальних і культурних явищ. Як зазначають науковці, фотографії не часто стають джерелом інформації у психологічних та соціологічних дослідженнях. Зазвичай їх використовують для ілюстрування, накопичення, підтвердження певних даних та їх кількісного аналізу. Однак сучасні дослідники в галузі соціології, антропології, етнографії вбачають у візуальній інформації, у фотографії величезний потенціал. Разом із іншими візуальними матеріалами фотографії розглядаються не тільки як самостійний об'єкт пізнання, але і засіб пізнання суспільного життя. Про це свідчить розвиток спеціального напрямку соціологічних досліджень – «візуальної соціології». Він виник у зв'язку з «візуальним (іконічним) поворотом» в гуманітарних дисциплінах, викликаним домінуванням візуальної культури в нашій повсякденності та розповсюдженням візуальності в медіа. «Візуальними методами» називають ситуацію включення в дослідження візуальних засобів та використання візуальних даних [3, с.8].

П. Штомпка у книзі «Соціологія. Аналіз суспільства» розкриває зміст поняття «візуальна культура», зазначивши, що воно включає кілька категорій явищ. **Іконосфера** включає різні образи, які є довкола нас: від художніх творів у музеях до рекламних біг-бордів на вулицях. Ці образи є результатом творчості: їх спеціально створив якийсь творець якимось засобом, з наміром передати нам якесь послання, наголосити на якомусь значенні, зумовити естетичне враження, вплинути на поведінку людини (на наше рішення щось придбати чи на наш політичний вибір тощо). **Візуальна соціосфера** являє собою «спостережувану поверхню соціального життя», охоплює все видиме, що пов'язане з діяльністю людей: їхню поведінку, цивілізаційне середовище, яке вони створили. Це вся доступна зору сфера соціального життя включає вигляд людей, предметів, об'єктів, який є змістом зорового вираження і лише потенційно може стати свідомо створеним образом (через фіксацію на фото). **Режими зображення** є третьою складовою візуальної культури, що включає:

норми, взірці, стилі створення образів і форм, дизайн предметів та об'єктів (мода, малярський стиль). **Режими оглядання** постають четвертою складовою візуальної культури, вони являють собою норми, які дозволяють або забороняють приглядатися до певних осіб чи предметів, фіксувати їхній вигляд (наприклад, фотографувати) [9, с. 710]. Отже, П. Штомпка охарактеризував основні складові візуальної культури, що слугують орієнтиром дослідження різних соціокультурних явищ і процесів, включаючи субкультури.

Використання візуального методу у дослідженні соціокультурних явищ і процесів має певну специфіку. Дослідниця В. Солдатова зазначає: «Предмет зацікавленості соціології – смисли, які надають люди соціальним явищам; цінності та норми; поведінка соціальних акторів, її детермінації та можливість прогнозування. У випадку використання візуальної інформації в соціологічному дослідженні, як правило, варто аналізувати два її смислові аспекти: по-перше, смисли, які містить зображення, по-друге, смисли, які зображення викликає у свідомості глядача» [5, с. 69]. Саме виявлення смислів соціальних явищ, впливу цінностей та норм на поведінку соціальних акторів в контексті основних складових візуальної культури забезпечується використанням візуального методу в дослідженні субкультур взагалі та кримінальних субкультур зокрема.

П. Штомпка стверджує, що у рамках суспільства можна говорити про **візуальні субкультури** [9, с. 710]. Оскільки виникнення і функціонування субкультур завжди проявляється в діяльності їх носіїв, які об'єднані в певні співтовариства, то для них притаманні ті ж самі прояви візуальної культури, що й для суспільства, в якому здійснюється життєдіяльність цих суб'єктів. Тому для використання візуального методу в процесі дослідження кримінальних субкультур необхідно враховувати основні прояви візуальної культури.

Дослідник виділив основні прояви візуальної культури в житті людини:

1) ми живемо в **суспільстві образів**, які оточують нас з усіх боків; 2) ми

живемо у **суспільстві спектаклю**, у якому візуальність ще в давні часи була характерною для сфери *sacrum* (Еміль Дюркгайм), тоді як сфера *profanum* залишається сірою і монотонною. Ми живемо в **суспільстві автопрезентації**, зміст якого витікає із самої соціальної сутності людини, із того факту, що ціле людське життя минає в оточенні інших та в різних стосунках з іншими, а наші потреби ми задовольняємо завдяки іншим, люди надають великого значення думці інших про себе. У соціологічній традиції творці символічного інтеракціонізму впровадили метафору **суспільного дзеркала**, у яке ми дивимося, формуючи своє «я». Ми живемо в **суспільстві дизайну**, в якому споживацький і надзвичайно конкурентний ринок усіма способами намагається збільшити привабливість продуктів. Ми живемо в **суспільстві підглядання**, в якому є все більше того, перегляд чого впливає на нас багатством візуальних вражень, що їх приносить іконосфера, спектакль навколо нас, автопрезентація інших членів суспільства, дизайн предметів та об'єктів, інтенсифікуючи практики оглядання [9, с. 712-718]. Отже, візуальна культура є важливою частиною нашого життя, вона постає феноменом, який ще недостатньо досліджений, але вже досить широко використовується в технологіях соціального управління (реклама продукції та послуг, вплив на громадську думку, формування електоральних настроїв у період виборчих кампаній тощо).

В житті кримінальних спільнот теж реально проявляються певні *образи* (зокрема, поділ на «масті» як прояв соціальної структури кримінального світу), влаштовуються *сцени спектаклю* (такі як санкції проти порушників тюремного закону), спостерігаються *автопрезентації* (засобами символіки татуювань) і *підглядання* (коли засуджені та ув'язнені стають очевидцями конфліктів і розбірок між членами кримінального співтовариства). Таким чином, у кримінальному співтоваристві є всі основні прояви візуальної культури. Цей факт засвідчує наявність всіх необхідних підстав для визнання об'єктивного характеру існування візуальної кримінальної субкультури.

Аналізуючи методологічні засади та методичні засоби візуальних досліджень у соціології, В. Солдатова визначила зміст поняття «візуальна соціологія», уточнила об'єкт та предмет візуального соціологічного дослідження. Візуальна соціологія – це область соціології, в рамках якої соціальні феномени вивчаються крізь призму візуальних аспектів соціального. Візуальна соціологія включає три напрями: 1) вивчення ролі зору і бачення (візуальності) в конструюванні соціальної організації і смислу – те, як люди сприймають візуальну інформацію, інтерпретують та використовують її; 2) дослідження місця візуальної інформації в соціальній комунікації та впливі на соціальну поведінку; 3) методи збору, аналізу та інтерпретації візуальних даних [5, с. 26-27].

Дослідниця окреслила специфіку методів візуальної соціології. «Якщо візуальна соціологія – це область соціології, де об'єктом є візуальні артефакти, як продукт практик візуалізації, зумовлених певним соціокультурним контекстом, то методи візуальної соціології є методами вивчення візуальних артефактів з метою виявлення соціологічно важливої інформації» [5, с. 27-28].

Візуальний метод або метод аналізу фотографій визнається науковцями відносно самостійним методом, що виділився із соціологічного методу аналізу документів, а фотографію – особливим видом візуальних документів. Поняття документи позначають будь-яку інформацію, що зафіксована в друкованому чи рукописному тексті, на магнітній стрічці, фото чи кіноплівці. Джерелом фотографій, як документів, можуть бути друковані засоби масової інформації, електронні джерела (сайти, соціальні мережі, електронні щоденники, блоги), особисті архіви, наприклад сімейні альбоми, книжки, наукові архіви, що являють собою зібрані для вивчення певної теми колекції фотографій [3, с. 10].

Соціологи виділяють певні аспекти пошукової роботи з візуальними джерелами інформації, констатуючи, що візуальна інформація опосередковано містить в собі соціологічну інформацію про: 1) культурні та

соціальні причини, які зробили можливим попадання об'єкту в поле зору художника, об'єктиву камери в процесі створення; 2) конструюючу функцію візуального в процесі як його створення, так і сприйняття; 3) комунікативні процеси, для яких це зображення стає інформаційним повідомленням; 4) соціальні дії, каталізатором яких стає зображення. Зазначені різновиди соціологічної інформації до певної міри можна знайти у різних видах візуальних даних. Але можна стверджувати, що є візуальні артефакти, в яких переважає якийсь один аспект. Це пояснюється тим, що часто основною соціальною функцією фотографії є документування та репрезентація світу. Бо зміни, які відбуваються із зображенням реальності при переносі його на матеріальний носій (фотографування, відеозапис), не є перетвореннями. У фотографії зберігаються просторові, світові характеристики та точка перспективи, як і в репрезентованій нею реальності, хоча з поправками на масштаб зображення та його перенесення на двомірну площину. Саме через такі можливості фотографії та відео однією з їх важливих соціальних функцій є реалістичне та об'єктивне документування соціальної реальності. Таким чином, сприйняття фотографії як об'єктивної інформації дозволяє використовувати її як матеріал, що є фактологічним свідком епохи, зупиненим часом [5, с. 36].

За оцінкою науковців, у інформаційному суспільстві, завдяки розвитку цифрових технологій, фотографія все більше стає образним орієнтиром для цілих соціальних груп. На прикладі фотографії та фотографічних практик візуальний аналіз соціального дає можливість виявити особливості суспільства, простежити, яким суспільство загалом та окремі соціальні групи бачать себе та якими хочуть здаватися. В основі кожної окремої фотографії лежать соціальні процеси, цінності й моделі поведінки, візуальний аналіз дає можливість виявити можливі експресивні коди й конотації, які закладають ідеологічне значення в зображення, ураховуючи їх контекст, щоб виявити їх роль у символічній регуляції соціальної поведінки. Різниця між початковим і набутих значенням стає поворотним моментом, коли фотографія перестає

бути просто фотографією та більше не означає те, що на ній безпосередньо зображено, а стає імперативом: символом події, епохи, стилю життя, певного світогляду, кодом належності до групи, а найчастіше й до віртуальної спільноти. Фотографія стає ще одним медіатором, за допомогою якого передаються моделі поведінки, характерні або бажані для суспільства в конкретний період часу [1, с.32].

Визначальним аспектом візуального методу в соціології є пошук смислу зображеного на фотографії, без чого неможлива цілісність інтерпретації образу, який є предметом аналізу. Науковці вказують, що перехід від зображення до смислу можливий за посередництвам теорії завдяки тому, що: 1) зображення є смисловою конструкцією; 2) теорія дозволяє розкодувати смисли, які містяться в зображенні. «Виявлення цілісної системи взаємозв'язків теоретичних конструктів з емпіричною візуальною інформацією є важливим етапом у дослідженні методологічної спроможності візуальних методів у соціології. Без взаємодії з теорією факти та смисли важко інтерпретувати, розуміти та робити змістовні висновки на їх основі» [5, с. 79].

Для дослідження багатьох аспектів соціальних відносин у кримінальному співтоваристві важливим джерелом є фотографії татуювань (натільних знаків) злочинців. Саме виявлення змісту і смислу татуювань на тілі злочинців дозволяє не лише скласти психологічний портрет особи, але й пояснити певні аспекти взаємовідносин у кримінальному співтоваристві.

Якщо візуальний матеріал в процесі дослідження використовується як носій інформації або інструмент дослідження, то варто говорити про методи візуальної соціології. У таких випадках, частіше за все, візуальний метод є аналогом вербального, і мова йде скоріше про адаптування методу, для його узгодження з особливостями візуального матеріалу. В цьому разі, існування окремої групи візуальних методів в рамках сукупності соціологічних методів виправдано тим, що ця група методів візуальної соціології враховує

особливості використання візуального матеріалу в соціологічному дослідженні [5, с. 174].

Дослідники зазначають, що для візуального соціологічного дослідження фотографії продуктивними виявляються такі методи як *спостереження*, *контент-аналізу* (де подібно до аналізу тексту з виділенням певних фраз, концепцій та ідей, зіставляються між собою фотографії для визначення змісту та смислу зображених на них символів та образів), *класичного соціологічного інтерв'ю* (при спілкуванні з людьми, які зображені на фото на фоні певного соціального середовища) та *метод аналізу індивідуальних документів* (у ролі документів є фото, що містять важливу соціальну інформацію про зміст та смисл діяльності людей).

Таким чином, візуальний метод у дослідженні соціокультурних явищ і процесів сформувався в результаті осмислення візуальної культури, зокрема іконосфери та візуальної соціосфери, режимів зображення та оглядання. Цей метод дозволяє виявляти смисли соціальних явищ, цінності та норми, що визначають поведінку людей. Зміст кожної візуальної субкультури визначається предметом соціологічного дослідження субкультурних спільнот. В житті кримінального світу мають місце як образи, так і сцени «спектаклю», автопрезентацій та підглядання (коли ув'язнені та засуджені мимоволі стають очевидцями розбірок у кримінальному середовищі). Для візуального дослідження кримінальних субкультур можуть бути використані такі методи як спостереження, контент-аналіз фотографій, соціологічне інтерв'ю з особами, які зображені на фото, метод аналізу індивідуальних документів (фотографій).

4.3. Кримінальна субкультура – регулятор відносин у кримінальному світі

Кримінальна субкультура є видовим поняттям стосовно категорії субкультури. **Ю. Александров** розглядає кримінальну субкультуру як спосіб життєдіяльності осіб, які об'єдналися в кримінальні групи та дотримуються певних законів та традицій. **В. Пирожков** дає глибше осмислення явища кримінальної субкультури. У його трактуванні кримінальна субкультура – це

сукупність духовних і матеріальних цінностей, що регламентують та впорядковують життя та злочинну діяльність кримінальних спільнот, що сприяє їх живучості, згуртованості, активності, мобільності та спадковості поколінь правопорушників.

У цьому підрозділі для характеристики кримінальної субкультури використано матеріали, які зібрані Ю. Александровим, іншими дослідниками кримінальних субкультур, а після обробки та систематизації внесені автором до навчального курсу «Соціологічні дослідження кримінальних субкультур у світі».

Носіями кримінальної субкультури є злочинні групи, а персонально – професійні злочинці, які акумулюють, пройшовши через установи виконання покарання, злочинний досвід, злочинські закони, а потім передають їх підростаючому поколінню правопорушників. Являючи собою єдине ціле, кримінальна субкультура зі зростанням злочинності дедалі більше розшаровується на низку підсистем, які протистоять культурі офіційного суспільства. В даний час можна говорити про існування субкультури злодіїв, рекетирів, шахраїв та ін.

Основними атрибутами кримінальної субкультури є: злочинський і тюремний закон, Табель про ранги у злочинному співтоваристві (визначає його внутрішню соціальну структуру – поділ на масті), обшак (каса кримінального співтовариства), кримінальний жаргон, татуювання, тюремна лірика та деякі інші.

Злочинський та тюремний закон

Історично склалося так, що представники кримінальної спільноти живуть за певними наборами правил, які утвердилися серед криміналу як *злочинський та тюремний закон*. ***Злочинський закон*** – це зведення неписаних правил та норм, що є обов'язковим для злодіїв у законі. Частина його положень поширюється не лише на злодіїв у законі, а й на всіх інших засуджених, ув'язнених і осіб, які належать до кримінального співтовариства. Ця частина злочинського закону, що обов'язкова для

всієї кримінальної спільноти, має інший статус. **Тюремний закон** – це зведення норм, правил, заборон та традицій, обов'язкове для всіх засуджених і ув'язнених, незалежно від їхньої приналежності до тієї чи іншої категорії в «табелі про ранги». Тюремний закон регулює відносини як між окремими засудженими, ув'язненими тощо, так і між групами засуджених, ув'язнених; він визначає механізми вирішення конфліктів, що виникають як між окремими особами, так і між групами осіб.

Злодійський закон включає такі правила: 1) відданість та підтримка злодійської ідеї; 2) неприпустимість контактів із правоохоронними органами; 3) бути чесними по відношенню один до одного; 4) залучення до свого середовища нових членів, особливо з молоді; 5) заборона на заняття політичною діяльністю; 6) стежити за порядком у виправній установі та СІЗО, встановлювати там владу злодіїв у законі; 7) обов'язкове вміння грати в карти.

Із цих семи основних законів випливають **додаткові закони**: 1) відмова від співпраці з будь-якими владними структурами; 2) ніколи не давати свідчення слідчим; 3) ніколи не визнавати вину у скоєному злочині; 4) не мати власності та заощаджень; 5) не мати сім'ї; 6) періодично сидати у місця позбавлення волі; 7) не брати до рук зброї; 8) не працювати за жодних умов; 9) тримати порядок у зоні, тобто, розбирати конфлікти, не допускати сварок, поножовщини тощо; 10) *гріти* (налагодити постачання) СІЗО та приміщень камерного типу; 11) поповнення злодійського блага, тобто, данини, що збирається з усіх засуджених та ув'язнених осіб; 12) шанувати батьків (особливо матір); 13) не перебувати у жодних партіях, об'єднаннях; 14) вчити молодь жити за «поняттями»; 15) не мати прописки (реєстрації); 16) бути чесним у картярській грі між злодіями.

Тюремний закон включає такі правила: 1) виділяти частку в общак; 2) не можна підняти руку на злодія у законі; 3) поважати старших; 4) поважати батьків; 5) непримиренне ставлення до донесень; 6) заборона забирати будь-що у будь-кого без підстав; 7) заборона пред'являти будь-кому звинувачення без доказів; 8) заборона ображати будь-яким чином; 9) заборона матюкатися; 10) не вступати в секції (такі як секція дисципліни і порядку, культурно-масова секція), тобто, не ставати червоним; 11) не красти у своїх (не крисятничати).

Дослідження кримінальних субкультур засвідчує, що дотримання норм тюремного закону обов'язкове як для злодіїв у законі, так і для всіх інших кримінальних елементів, а дотримання певних положень злодійського закону обов'язкове тільки для злодіїв у законі та осіб, які прагнуть бути коронованими. Багато положень злодійського і тюремного законів співпадають.

Соціальна ієрархія в кримінальному світі

У злочинній спільноті ***Табель про ранги*** визначає поділ на певні статусно-рольові групи – *масті*. Кримінологи стверджують, що в жодному колективі не існує так чітко вираженої ієрархічної структури, як у кримінальному світі. Особливо чітко це проявляється не на свободі, а в умовах ізоляції – у виправних установах та СІЗО. ***Масть*** – це певна група, каста, спільнота в неформальній ієрархії засуджених і ув'язнених.

Різні автори досліджень пропонують різний *стратифікаційний поділ засуджених* за місцем, яке вони займають в ієрархічній системі кримінального світу.

Ю. Александров поділяє засуджених на чотири основні групи: ***блатні*** (чорні), ***мужики*** (сірі), ***козли*** (червоні) та ***опущені*** (блакитні).

Найчисленнішою групою є ***мужики***, які займають досить відокремлене становище по відношенню до інших категорій засуджених. Відмінність *мужиків* від *блатних* полягає в тому, що вони можуть і повинні працювати (правда, не на будь-яких посадах; призначення мужика, з його, звичайно, власного бажання на посаду *завгосту* автоматично переводить його в категорію *червоних* (*козлів*) з усіма наслідками). Від червоних мужики відрізняються тим, що вони не співпрацюють із адміністрацією. Серед мужиків є невеликий прошарок *авторитетних мужиків*, або *бродяжних мужиків*, до думки яких прислухаються навіть *блатні*. На жодну владу в зоні мужики не претендують, у різні розбірки не втручаються. Їхнє кредо – жити тихо, швидше звільнитися. При цьому *мужики* дотримуються *правильних понять*: вони не йдуть на співпрацю (у всякому разі, на відкриту) з адміністрацією.

Дещо відрізняється від мужиків становище ***пацанів***. Якщо у виховних колоніях для неповнолітніх *статус пацанів* наближений до *статусу мужиків*, то на дорослих видах режиму пацан – це не зовсім те саме, що мужик. Пацани (а це

засуджені молодіжного віку) на дорослому виді режиму відносяться до категорії наближених до блатних. Вони сповідують злочинський закон і є *кандидатами у бродяги, арештанти* тощо. Для пацанів на дорослих видах режиму характерні такі **особливості поведінки**: 1) прагнення мати *заборонені предмети*; 2) демонстративно незалежна поведінка; 3) грубість щодо адміністрації; 4) схвалення та виконання *злочинського (тюремного) закону*; 5) яскраво виражене *презирливе ставлення до засуджених – активістів*; 6) у разі обмеження їх прав з боку інших засуджених пацани звертаються зі скаргами не до адміністрації виправних установ, а до *злочинців у законі*; 7) *ухилення від робіт з благоустрою*; 8) прагнення *порушувати форму одягу* (носіння одягу яскравих тонів або, навпаки, виключно чорного кольору), залишаючись при цьому дуже акуратними.

Механізми функціонування злочинського і тюремного закону (в місцях позбавлення волі радянського періоду)

Злочинні авторитети, використовуючи норми кримінальної субкультури і користуючись своїм особливим становищем у місцях позбавлення волі та утримання під вартою, у своїх цілях добиваються наступного:

- досягнення *повного впливу на досить нестійке середовище* засуджених і ув'язнених за допомогою норм і правил, зведених ними до закону;

- здійснюють дуже ***жорстке «правління» масою засуджених та ув'язнених***, змушуючи багатьох підкорятися силовими методами, аж до вбивства негодних, причому робиться це чужими руками (так званими *торпедами*), самі залишаючись осторонь;

- або самі, або їхні найближчі помічники проникають у середовище працюючих засуджених (так званих *сухарів*) з ціллю здійснення контролю за промисловою зоною виправної установи, налагодження контактів із волею для завезення у виправну установу продуктів харчування, спиртних напоїв, сигарет, грошей, наркотиків;

- використовують інші методи тиску (за злочинським та тюремним законами).

Основні «функціональні» обов'язки злочинців у законі:

- *пропаганда злочинного способу життя* (для чого використовуються будь-які можливості – від шантажу та підкупу до «преміювання» великими сумами грошей, автомобілями, поїздками за кордон і т.д.);
- розширення свого найближчого оточення за рахунок *залучення молоді*;
- *організація общака* та постійне його поповнення;
- прийняття колективних рішень щодо проведення *злочинських сходок* або з'їздів для прийняття на них важливих рішень, *розділу контрольованих територій*, здійснення своєрідного «суду честі» тощо;
- надання *матеріальної допомоги авторитетам злочинного світу*, які ув'язнені, їхнім сім'ям;
- *підтримка зв'язків з лідерами інших злочинних співтовариств*, щоб уникнути непотрібних розбірок, а часто для спільних дій;
- *організація контррозвідувальної роботи* щодо співробітників правоохоронних органів, прокуратури, пенітенціарних установ тощо;
- *здійснення функцій арбітра*, розгляд проступків членів злочинного співтовариства, призначення покарання;
- *потаємне здійснення протидії адміністрації* пенітенціарних установ шляхом залякування, підкупу, шантажу, погроз тощо;
- виявлення серед співробітників виконавчих установ та СІЗО *корумпованих осіб* для використання у своїх цілях (організація дороги у ВУ, СІЗО, інформування про заходи щодо спецконтингенту та ін.).

Санкції до порушників правил кримінального співтовариства

В основі згуртованості злочинних об'єднань лежить їхня організованість і дуже жорсткі санкції по відношенню до «порушників» злочинського (тюремного) закону. У тій же мірі це стосується і осіб, які утримуються під вартою та в місцях позбавлення свободи, хоча говорити про те, що там існують організовані злочинні спільноти не можна.

У *злочинів у законі* існує три види санкцій, яким вони можуть бути піддані: 1) *публічний ляпас* за дрібні провини (найчастіше за безпідставні образи); причому дати

ляпас може лише рівний за «званням», тобто, теж злодій у законі; 2) *дати (бити) по вухах* – означає перевести в нижчу категорію; 3) *смерть*.

У разі порушення основних вимог злодійського закону злодій не може розраховувати на жодну поблажливість, він буде розшукуватися, поки його не знайдуть з усіма наслідками, що випливають (смерть). Після винесення вироку *злодійською сходкою* кожен поважаючий себе *арештант* зобов'язаний при зустрічі з засудженим виконати вирок, тобто, вбити його.

До злочинців, які не мають рангу злодія в законі, може бути застосовано більше санкцій, основними з яких є: 1) *побиття*; 2) вчинення насильницького акту *мужеложства* (особливо поширене серед неповнолітніх злочинців), означає переведення в групи, що зневажаються (*півнів, образених, опущених* тощо; 3) *позбавлення займаного статусу (дати по вухах)* – переведення із категорії блатних у категорію мужиків; 4) вигнання із сім'ї (мікрогрупи) – *остракізм*; 5) *парафін* – суто символічний акт мужоложства: полягає у проведенні по губах того, хто провинився, статевим членом, при цьому акту насильницького мужеложства той, хто провинився не піддається; 6) *ламання рук (ніг)* – застосовується до особи, яка безпідставно побила когось; 7) оголошення *фуфлижником* (тобто людина, яка рухає *фуфло*) – застосовується до осіб, що програлися в карти і не сплячують *програш (борг)* у термін (про таких людей йде відписка по таборах, в'язницях, тобто, братва інформується); 8) *смерть* – застосовується досить рідко і лише за найгрубіші порушення *тюремного закону* (якщо точно встановлено, що особа є агентом правоохоронних органів; за крадіжку великої суми з *общака* тощо); на вбивство того, хто провинився, має бути *санкція злодія в законі* або *сходки* місцевих авторитетів.

Статус злодія в законі в кримінальній ієрархії

Злодії в законі користувалися величезною повагою і практично необмеженою владою у злочинному світі СРСР. В наш час значення злодіїв у законі дещо зменшилося, але в повному обсязі воно збереглося в *установах кримінально-виконавчої системи*. *Злодій у законі* вважається хранителем *злодійського закону*, який керує як його поведінкою, так і поведінкою тих, хто дотримується *злодійської ідеї*. Рідко вчиняючи злочин особисто, злодій є організатором злочинної діяльності та

«верховним суддею» *злочинської справедливості*, який улагоджує конфлікти серед груп ув'язнених та застосовує санкції проти «порушників». *Злочинці в законі* виявилися достатньо гнучкими, щоб пережити багато змін, які відбулися в радянській державі, і зберегти *основні положення злочинського закону*, хоча він, звичайно, і зазнав деяких змін. Злочинці в законі перевизначають правила, за якими вони живуть, щоб гарантувати своє виживання в атмосфері різкого посилення конкуренції у кримінальному середовищі.

Основні «правила поведінки» злочинця у законі: 1) не мати дружини та дітей; 2) не працювати; 3) забезпечувати своє проживання лише за рахунок злочинної діяльності; 4) надавати всіляку підтримку іншим злочинцям; 5) не бути базікою, повідомляти інформацію співникам щодо будь-яких справ тільки в дуже конфіденційній обстановці; 6) брати участь у сходках для вирішення конфліктів між злочинцями; 7) беззаперечно прийняти покарання, визначене йому сходкою (у разі провини); 8) добре знати кримінальну субкультуру (феню, жести, наколки і т.д.); 9) не грати у карти, якщо немає грошей; 10) заступатися за молодих злочинців; 11) мати шісток; 12) не втрачати голову при вживанні алкоголю; 13) не мати контактів із державними органами; 14) не служити в армії та не брати до рук зброю від держави; 15) виконувати всі зобов'язання, взяті перед іншими злочинцями.

Отже, *злочинці в законі* – це особи, які отримали такий статус (вищий у кримінальному середовищі) на *злочинській сходці*. Злочинці у законі має бути неодноразово судимим, хоча останнім часом низка злочинців отримали це найвище кримінальне звання за гроші. Злочинці у законі повинен добре знати кримінальну субкультуру, щоб орієнтуватися у злочинному світі та приймати правильні рішення. Вимогами до кандидатів при вступі до членів злочинського співтовариства: 1) відданість злочинській ідеї; 2) відсутність «компрометуючих» відомостей (служба в армії, співпраця з органами правопорядку); 3) наявність організаторських здібностей; 4) авторитет серед злочинців; 5) рекомендації від злочинців у законі (не менше 2).

Для збереження свого лідерства злочинці у законі повинен виконувати такі **основні функції**: 1) *інформаційну* (аналіз та оцінка інформації самого широкого діапазону); 2) *організаційну* (планування дій, розподіл обов'язків, контроль); 3)

нормативно-регулюючу (відповідальність за дотримання норм і правил злочинського закону, роз'яснення його положень, регулювання відносин між членами злочинної спільноти); 4) *прийняття рішень* (вибір правильних, оптимальних рішень, відповідальність за їх вибір, досягнення мети).

Останнім часом набув значного розвитку «інститут» *смотрящих*, або *положенців*. Смотращі є в кожній зоні та СІЗО, у кожному загоні та корпусі, чи не в кожній камері. Основна функція смотрящих – підтримання належного порядку («*тіньова адміністрація*»), припинення і розбір конфліктів, ведення переговорів з адміністрацією, розподіл ресурсів, що легально та нелегально надходять до закладу (продуктів харчування, спиртного, наркотиків, цигарок тощо). Фактично смотрящі виконують функції злочинців у законі, але із низкою вилучень.

У кримінальній спільноті з'явилася ще одна «соціальна» група – *молодняк*. У кримінальному середовищі їх називають «беспределом», *шпаною*, *відмороженими* або *відморозками*. Ці особи характеризуються практично повним ігноруванням злочинського закону, вони значно жорстокіші, цинічніші та безжальніші, ніж злочинці старої формації. Поступово ця нова градація злочинців відвойовує у ворів у законі їхню територію.

Спільна грошова каса («общак»)

Дослідники організованої злочинності виділили три різновиди *спільних грошових кас* (*общак*), що створюються злочинними спільнотами та зумовлені двома факторами – місцем створення та контингентом користувальників. Серед них: 1) *каси, що створюються з пайових внесків членів організованих злочинних спільнот*, що займаються протиправною приватнопідприємницькою діяльністю (нині ці каси – спілки практично припинили своє існування, оскільки майже не залишилося таких галузей, крім організації притонів, різних публічних домів під маскою масажних кабінетів, випуск порнографічної продукції і т.д.); 2) *каси (общаки), створювані у місцях позбавлення волі*; 3) *общак, діючий за умов свободи*, утворюється більш складним шляхом, ніж общак у виправній установі, й складається з внесків різних категорій професійних злочинців (кишенькових злочинців, домушників, шахраїв, збувачів краденого, наркотиків тощо), а також різного виду рекету (під виглядом

створення *дачу* для різних бізнесових структур) та здійснення функцій третейського суду тощо.

Спочатку обшак створювався з метою надання допомоги особам, які потрапили до місць позбавлення волі та їх родичам. За останні десятиліття функції обшака змінилися і включають: 1) для допомоги злодіям у законі, іншим авторитетам, їхній сім'ям; 2) для допомоги іншим засудженим, ув'язненим та їхній сім'ям; 3) для розширення злочинного бізнесу; 4) для підкупу представників влади (чиновників, депутатів з метою лобіювання інтересів злочинних спільнот); 5) для підкупу співробітників правоохоронних органів; 6) для легалізації злочинного бізнесу, поступового його переведення на «законні рейки»; 7) для створення матеріальної та фінансової бази злочинних об'єднань; 8) для пропагандистсько-психологічної функції; 9) для організації протидії співробітникам пенітенціарних установ.

4.4. Татуювання – секретна мова кримінального світу

Надзвичайно цінним джерелом соціологічного дослідження кримінальних субкультур є створені **Аркадієм Бронніковим** колекції фотографій злочинців, що були зібрані у фотоальбоми із описом значення і смислу зображених на цих фото татуювань. Фактично А. Бронніков провів багаторічне і досить складне соціологічне дослідження такого складного феномену як кримінальні субкультури. На жаль, його внесок у розвиток візуальної соціології залишився поза увагою професійних соціологів.

У 2016 році Аркадій Бронніков зробив свою колекцію зі 180 фотографій татуювань на тілі злочинців, які відбували ув'язнення в радянських в'язницях, надбанням науковців. Ця колекція, яка визнається однією з найбільших у світі колекцією фотографій тюремних наколок, була оформлена в книгу *Russian Criminal Tattoo Police Files* і опублікована видавництвом FUEL [11].

Кримінальні татуювання стали важливим атрибутом кримінальної субкультури. Татуювання – це зображення (малюнок) на шкірі живої людини та процедура його нанесення.

Відсутність татуювань в осіб, які перебувають у виправно-трудових установах, за неписаними правилами у злочинному середовищі сприймається як недозволене, ганебне явище.

Тлумачення татуювань могло стати звичайним інструментом боротьби з криміналом. Але на вивчення натільного живопису були потрібні десятиліття, і до нового напрямку криміналістики довго ставилися зі скептицизмом. Правоохоронні органи обмежилися лише реєстрацією татуювань, ставлячись до них лише як до особливих прикмет. У 30-х роках радянським криміналістам довелося серйозніше вивчати натільну символіку, тому що вона перетворилася на грізне знаряддя злочинного середовища. Російські зеки стали найсильнішими ув'язненими у світі. Термін «зек» походить від позначення «з/к», що використовували в офіційних радянських документах в період з кінця 1920-х по кінець 1950-х років. Етимологічно походить до скорочення від російського «Заключённый каналоармеец», вперше з'явився під час будівництва Біломорсько-Балтійського каналу.

Натільний живопис знайшов своє поширення у злочинному середовищі, особливо серед засуджених, які на своєму *блатному жаргоні* його називають «наколкою», «регалкою», «прошивкою», «картинкою». Довгий час натільна символіка використовувалася злочинським світом як зв'язок і носій інформації. Татуювання стало своєрідною візитівкою злочинця, яку важко втратити. *За наявністю та типом наколок злочинський світ ділився на «своїх» та «чужих».* У малюнку закладалося минуле особи злочинця, його злочинська спеціалізація (або «мастина»), відбуті терміни, а часом і сексуальна орієнтація.

Велика кількість татуювань будь-якого змісту зазвичай свідчить або про те, що ця особа належить до злочинного середовища, або, що вона відбувала покарання у вигляді позбавлення волі. А. Бронніков зазначав: «Тату – це паспорт і біографія злочинця, він відбиває його інтереси, погляди на життя, світогляд».

Спираючись на фотографії та коментарі з альбомів Броннікова, наведемо характеристику зображень злочинців на фото.



Фото 1 (Bronnikov A., 2016): зображення «кримінального авторитета» з татуюваннями на тілі

Дві *восьмикутні зірки*, розташовані симетрично по обидва боки під ключицями, є символом злудія-авторитета, професійного злочинця. Зображення *святих та ангелів* на спині чи грудях означають відданість злудійським поняттям (злудійському закону – неписаному кодексу честі). Вони є доказом того, що їх власник не був заплямований зрадою, що він «не стукав» (не був донощиком) і «чистий» перед своїми «побратимами». *Медалі* позначають особу як ворога радянського режиму, є знаком непокори цьому режиму. *Погони на плечах* – це відмітний знак авторитету, старшинства у злочинному середовищі. Значення татуйованих погонів зазвичай відповідає прізвищу «капітан», «майор», «полковник», «генерал». Цей тип татуювання виражає як статус, так і певну загрозу щодо «пересічного складу» табору. *Очі на животі* вказують на гомосексуальність їхнього власника (пеніс стає «носом» на зображеній особі).



Фото 2 (Bronnikov A., 2016): татуювання ув'язненого, який відверто виражав ненависть до радянського режиму

Серед усіх татуювань привертають увагу ті, які позначають відношення до існуючого державного режиму. *Двоголовий орел* – це символ російської державності, що входить коренями у XV століття, потім використовувався Петром I. В ув'язнених ця емблема була символом ненависті до СРСР.



Фото 3 (Bronnikov A., 2016):
зображення кримінальних татуювань на
тілі вбивці

Кинджал, пропущений через шию, означає, що злочинець убив когось у в'язниці, і готовий до нових замовлень на вбивство. *Краплі крові* можуть означати кількість скоєних вбивств. Серед татуювань у злочинців зустрічаються *зображення комуністичних вождів*. В той час у кримінальному світі *Ленін* вважався головним паханом (босом) Комуністичної партії. Витатуйовані *портрети Леніна* та *Сталіна* мали засвідчити патріотичні почуття їхніх власників, хоча деякі в'язні набивали їх на грудях з іншою метою – для «захисту», вважаючи, що охоронцям заборонено стріляти у вождів пролетаріату. *Тигр* у злочинному світі символізує озлоблення на владу, особливо, на міліцію. Він означає жорстокість і лютість його власника. Тигр на тілі також може виступати своєрідним оберегом від злих духів та ворогів.



Фото 4 (Bronnikov A., 2016): зображення
кримінальних татуювань на тілі
засудженого до довічного ув'язнення

Череп та схрещені кістки на плечах ув'язненого вказують на те, що він відбуває довічний термін. *Хрест на грудях* означає не лише релігійний символ, а й символ підпорядкованості, неволі, рабства. *Зображення хреста* в окремих випадках супроводжується висловлюваннями. Іноді хрест на грудях татуювали «зłodіям в законі», що означало вірність зłodійським «законам». Зміст натільного зображення *Змії* – небезпека. Якщо *на голові змії зображено корону*, це означає, що помста шляхом вбивства вже вчинена. *Зображення дівчинки, яка чіпляє плаття вудкою*, на лівому передпліччі – це наколка, яку набивали гвалтівникам.



Фото 5 (Bronnikov A., 2016): зображення кримінальних татуювань на тілі професійного злочинця

Церква, собор, монастир означають не тільки надію на бога, найчастіше це є свідченням відданості злочинським традиціям. Кількість дзвонів, куполів, «маківок» означає кількість судимостей або років, проведених у виправно-трудових колоніях. Носії татуюваних зображень *христів, розп'яття, церков, соборів, святих* хочуть показати сусідам по камері, що вони «чисті» перед ними, не «заплямували» себе зрадою. *Монастир із безліччю куполів, оточений стіною*, вказує на приналежність до злочинського світу. Його власник міг бути «ведмежатником», що на російському злочинському жаргоні означало «зломщик». *Очі у верхній частині грудної клітини* означають «я все бачу», «я стежу за тобою».

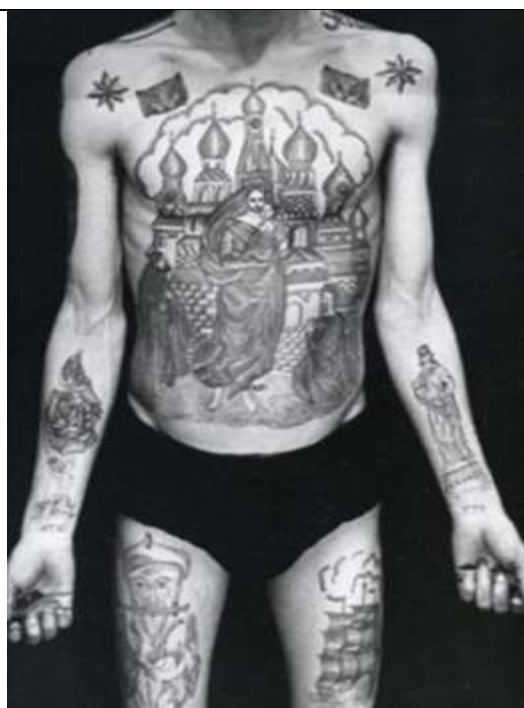


Фото 6 (Bronnikov A., 2016): зображення на тілі «КОТА» позначає особу «корінного мешканця в'язниці»

Татуювання із зображенням Діви Марії із маленьким Ісусом на руках на фоні церков із куполами символізує оберіг від будь-якої біди, нещастя. Символізм купола спочатку не мав кримінального значення. З давніх-давен купол розглядався як символ корони, царської влади. Інше трактування купола – царство небесне і крок у вічне життя. *Котячі голови, витатуйовані на грудях, в області ключиць*, характеризують їхнього володаря як хитру та безпринципну особистість, яка може легко втертися в довіру. А російська абревіатура «КОТ» означає «коренной обитатель тюрьмы» (тобто «корінний мешканець в'язниці»). *Білий вітрильник з темними вітрилами і прапорами на нозі* позначає «в'язня-втікача, що гуляє», або «кочівника» – злочинця, який переїжджає з міста в місто з метою крадіжок.

Наведені характеристики татуювань на фотографіях осіб, які перебували в місцях позбавлення волі засвідчують, що ці татуювання є таємною мовою кримінального світу. Натільні наколки є знаками, що несуть символічну інформацію

про їхніх власників. Кожне натільне зображення позначає певні риси характеру, біографії або долі його носія, а в цілому сукупність татуювань створює певний образ, ідентичність, статус та роль в ієрархії кримінального світу.

Кримінальна субкультура є продуктом соціальних відносин кримінальному середовищі, що зумовлено специфічними умовами боротьби за виживання, де кожна особа не може почуватися у повній безпеці, а тому кримінальне співтовариство виробило норми і зразки поведінки, уявлення та цінності, що постають як засіб регулювання та впорядкування відносин у середовищі кримінальних спільнот.

Література

1. Горпинич, О.В., Лобас, Н.С. (2020). Імператив повсякденної та мистецької фотографії в соціології візуалізації. *Габітус*. Випуск 12. Том 1, 29-33.
2. Гула, Л. (2017). Кримінальна субкультура як детермінант злочинності в установах виконання покарання. *Вісник Національного університету «Львівська політехніка»*. Серія: *Юридичні науки*. Львів : Видавництво Львівської політехніки. № 884, 223–229.
3. Кошова, І. В. (2020). Фотографія як метод дослідження у психології та соціології. *Наукові записки НДУ ім. М. Гоголя. Психолого-педагогічні науки*. № 2, 8-18.
4. Моїсєєва, Ф.А., Усачов, В.А. (2013). Осмислення культури як процесу розвитку людського суспільства. *Наука. Релігія. Суспільство*. № 4, 70-74.
5. Солдатова, В. Ю. (2016). *Візуальні дослідження в соціології – методологічні засади та методичні засоби*. Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата соціологічних наук. Київ.
6. *Субкультурна варіативність українського соціуму* (2010). Київ : Ін-т соціології НАН України.
7. Судаков, В.І. (2012). Соціокультурна детермінація соціологічного пізнання: до питання про гносеологічну специфіку категорій «культура» та «субкультура». *Актуальні проблеми соціології, психології, педагогіки*. Вип. 14, 6-13. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/apspp_2012_14_3
8. Фурман, А., Литвин, А. (2011). Субкультура. *Психологія і суспільство*. № 3, 187-192.
9. Штомпка, П. (2020). *Соціологія. Аналіз суспільства*. Львів : Колір ПРО.
10. Чаплик, М. М. (2013). Злочинний жаргон як феномен кримінальної субкультури. *Вісник Харківського національного університету імені В.Н. Каразіна. Серія «Соціологічні дослідження сучасного суспільства: методологія, теорія, методи»*. Харків. № 1045, 164-168.
11. Bronnikov, A., Sorrell, S. (2016). *Russian Criminal Tattoo Police Files: Volume I*. Publisher : FUEL Publishing.
12. Maltsev, O. (2021). Research approach to subculture studies. International interdisciplinary conference “Sketch a subculture”. URL: <https://subculture.euasu.org/research-approach-to-subculture-studies/>

Розділ 5. Якісні дослідження образів сприйняття криміналу та їх можливості в візуальному кримінологічному аналізі (Лепський Максим, Лепська Наталія, Кудінов Ігор, Абаніна (Ярдимджи) Надія)

У світі відбуваються серйозні тектонічні зміни в організації суспільства, його глобалізації та глобалізації його загроз, таких як війни та збройні конфлікти, війни за інформацію та свідомість, тероризм, глобальні пандемії, техногенні катастрофи тощо.

У такі перехідні періоди часто посилюється кримінальна складова суспільства, по-перше, тому що в нестабільній ситуації люди звертаються до «тіньової частини», яка діє більш рішуче і з «набагато меншими» обмеженнями, по-друге, в умовах кризи, а часто це означає, що на «фазі» суспільних переходів попередня еліта, відкинута від влади, використовує слабкості держави та міжнародної системи з точки зору впровадження кримінальних технологій, у яких злочинність стає «альтернативою» втраченій владі.

Такі тенденції актуалізують дослідницький інтерес до уявлень про кримінальну культуру серед сучасної інтелектуальної молоді різних країн, що є основою майбутнього цих країн.

Тісні контакти України в Чорноморському регіоні визначили інтерес до порівняльного дослідження ставлення молоді до злочинності в Україні, Туреччині та Грузії в рамках консорціуму «Університети миру», створеного у 2014 році.

Порівняльне дослідницьке завдання вивчення образів злочинності серед молоді пов'язане з потребами освітньої програми «Соціологія медіації та кримінології» Запорізького національного університету. Основні результати були презентовані у статті Natalia Lepska, Maksym Lepskyi, Igor Kudinov, Nadiia Yardimci Comparative Analysis of the Image of “Crime” (based on the Results of the Focus Group Study of Free Associations in Ukraine, Georgia, and Turkey). // London Journal of Research in Humanities and Social Sciences/ 2022 London Journals Press Volume 22. Issue 22. Compilation 1.0. P.1-

19. https://journalspress.com/ejournal/ejournal_LJRHSS_Vol_22_Issue_22.pdf.

Авторська група під керівництвом проф. М. Лепського (Україна) у складі І. Кудінова (Україна), Н. Лепської (Україна), Н. Ярдимджи (Туреччина), за підтримки А. Русецького (Грузія), Г. Каракая (Туреччина), поставила проблему дослідження порівняльного аналізу сприйняття кримінальної культури, її образів, основних категорій та каналів інформації.

Враховуючи формування інформаційно-мережевої культури «чотирьох екранів» (мобільний, планшет, монітор і телевізор) та особливості отримання персональної інформації без посередництва ЗМІ та онлайн-інформаційних посередників.

Новизна даного дослідження. Вперше наведено результати порівняння загального, особливого та одиничного (специфічного) у сприйнятті студентською молоддю кримінальної культури, основних образів злочинності та культури установок молоді відносно до злочинності в сучасних умовах.

Вперше представлено методику аналізу асоціативних зв'язків образу злочину.

Об'єктом дослідження є молодь віком від 17 до 30 років із Запоріжжя (Україна), Єлязигу (Туреччина), Тбілісі (Грузія). Об'єктом дослідження є образи злочинності та їх асоціативні зв'язки у сприйнятті молоді.

Стаття спрямована на порівняльний аналіз загального, особливого та одиничного (конкретного) у сприйнятті образів злочинності молоддю України, Туреччини та Грузії (соціогуманітарних спеціальностей).

Дизайн та методи дослідження

У розділі наведено результати порівняльного дослідження сприйняття кримінальної культури молоддю з України, Туреччина та Грузія (віком від 17 до 30 років), що проходили з жовтня 2021 р. по лютий 2022 ро. Дослідження проводилося в кілька етапів. Перший етап – підготовка програми та посібника ФГД (вересень-жовтень 2021 р.). Другий етап – пілотне дослідження (23.10.2021) в Україні. Третій етап – ФГД на платформі

ЗООМ серед студентської молоді Запоріжжя, Елязига, Тбілісі (початок 30 жовтня 2021 року). Етап 4 – транскрипція записів ФГД та трансляція. 5 етап – аналіз даних та підбиття підсумків.

Метод дослідження. Професор М. Лепський та дослідницька група розробили методику аналізу асоціативних зв'язків образу злочину. Основним методом дослідження вільних асоціацій образу «злочину» є контекстний аналіз комплексу асоціацій. Методика полягає в евристичній процедурі вільного (спонтанного) пошуку основних образів та їх асоціацій із заданою темою дослідження під час фокус-групових дискусій. Після транскрипції, при аналізі зображень, першим етапом є категоризація, як об'єднання масиву зображень за тематичними класами.

У нашому дослідженні ці тематичні класи образів відображалися у таких складових:

- «роль людини в злочинності», «організовану злочинність», «психічну складову злочинності», яка включала всі категорії емоційно-афективних та образів, що відображають мотиви злочину, психологічні проблеми та травми дитинства, фактори, що породжують ці мотивації тощо;
- «соціально-нормативній складовій злочинності», яка включала всі образи, що відображають соціальні норми права, моралі, а також соціальні норми, що регулюють злочинні відносини;
- «процеси і механізми злочину», у цій складовій об'єднані образи-категорії, в яких і через які відбувається здійснення злочину, а також інструменталізація цих процесів; «соціальні інститути» – цей компонент включає образи категорій, які визначають інститути, які протистоять злочинності та здійснюють правосуддя;
- компонент «результат злочину» включав усі зображення наслідків злочину; «види злочинів», що віддзеркалювали різні типи та види злочинів.

Наступні процедури були використані для порівняння категорій зображень і областей їх категоризації:

- Визначено кількість зображень, що входять до області категоризації.

- Оскільки кожен респондент визначав послідовність запису зображень і вибирав цю послідовність у поданні модератору, і навіть один з респондентів наголошував, що дає, на відміну від інших, їх нарощування.

Послідовність репрезентації та швидкість відтворення образу ми використали як величину «ранг образу» для «образної значущості для пам'яті».

Образне значення області категоризації визначалося за формулою $Oz = \frac{\sum R}{Kk}$, де Oz – середнє значення рангу зображень, що демонструє значущість області категоризації, яка визначається відношенням суми рангів зображень в області категоризації $\sum R$, поділеної на кількість категорій в області категоризації – Kk .

У нашому випадку, чим нижче (менше) Oz , тим вище образне значення категоризації домену.

Формула значення поля категоризації в інтерпретації «злочинності» знаходиться в діапазоні значень менше 1, оскільки сукупність значень регіонів категоризації складає цілісний образ злочинності – одиницю.

Таким чином, кількість категорій у полі категоризації – Kk ділиться на загальну суму всіх категорій «злочинів» та значущість поля категоризації в цілісному розумінні групи у фокус-груповому обговоренні, розраховане за формула: $Z = \frac{Kk}{\sum Kk}$.

Порівняння за цими значеннями дозволяє розглянути образи-категорії (одиначні), регіони категоризації та їх співвідношення (спеціальні) в єдності образу «злочинності» в групі опитуваних. Результати значень для порівнюваних груп репрезентують загальне, особливе та унікальне в образі «злочину» та його асоціативних складових. Розроблена методика подана як об'єкт авторського права до ДП «Український інститут інтелектуальної власності».

Огляд літератури. За допомогою евристичних підходів розроблено методику порівняльного аналізу закономірностей злочинності. По-перше, такий підхід пов'язаний з розробкою методів евристичного прийняття рішень.

У нашому сфокусованому інтерв'ю евристичні образи злочинності розглядаються як дослідження творчого відтворення тих постійних, предметних, узагальнених та інтегральних властивостей образу, які дозволяють порівняти розуміння образів злочинців студентською молоддю різних країн.

Другим важливим напрямком розвитку методики зіставлення образів злочинності є методологічні висновки «теорії перспективи» А. Тверського та Д. Канемана, в яких бажана перспектива оцінюється не за її вірогідністю, а радше за суб'єктивною вагою ймовірності для особи, яка приймає рішення. Їхні дослідження доводять, що в поведінці індивіда під час прийняття рішень існує низка ефектів відхилення від суворой раціональності (наприклад, «ефект невизначеності» як переоцінка однозначних результатів порівняно з високою ймовірними, а також «ефект рефлексії»). як упередженість уподобань випробуваного при заміні в завданні образу «виграш» на «програш». У цих та інших ефектах автори демонструють, що люди використовують зображення – не як об'єктивну, а як суб'єктивну ймовірність і цінність рішення та вибору (Kahneman & Tversky).

По-третє, найважливішим для нашого методу є твердження Гірда Гігеренцера про вирішальний вплив на прийняття рішень образів, які мають прості практичні правила чи евристики, які він визначив як «свідому чи підсвідому стратегію, яка, заради кращого судження, дозволяє деяку доступну інформацію слід ігнорувати. Евристика потрібна там, де не всі ризики відомі (невизначеність)» (Гігеренцер, стор. 339).

У нашій методиці порівняння при вивченні асоціативних зв'язків образу злочину частотність цих зв'язків розглядалася як наявність превалюючих культурних правил, евристик. Це положення ґрунтувалося на

твердженні Гірда Гігеренцера про те, що застосування простих практичних правил, або евристик, дає нам можливість швидко приймати досить правильні рішення, не витрачаючи багато часу на пошук інформації.

Евристичний погляд ілюструє, як наш розум може знаходити прості рішення складних проблем. «Вона називається евристичною, тому що виринає із загальної картини один або кілька фрагментів, саме ті, що важливі, і ігнорує решту» (Гігеренцер, с. 41). Саме асоціативні зв'язки при порівняльному аналізі відображають ці фрагменти загального образу.

Розроблена методологія також базується на результатах дослідження іміджу майбутнього в евристичних експертних методах соціального прогнозування (Lepsky, 2016) та методах використання методу аналогій у прогнозуванні (Lepsky & Lepska, 2017).

РЕЗУЛЬТАТИ

У ФГД у частині «Асоціації злочинності, канали формування іміджу злочинності» модератори просили учасників написати на аркуші паперу перші п'ять слів, які спадають на думку при описі «злочинності». Це завдання було спрямоване на виявлення **евристичних** асоціацій із категорією «злочин» та пояснення вибору цих асоціацій.

1. Контекстний аналіз асоціацій з образом злочинності у фокус-групі в Україні

DF_21_F_SH_BS: «Моє перше слово «злочинець», тому що злочинець пов'язаний зі злочинністю. Друге – «обман», у будь-якому випадку злочин передбачає обман, тому що когось обманюють, нечесного чи ні. «Групування». Це буде пов'язано з бандами четвертого слова 90-х. А «покарання», де є злочин – має бути покарання. Це антиідеал».

Слід зазначити, що перший образ, висловлений у ФГД в Україні, стосувався спрямованості організованої злочинності, злочинності з механізмом обману, структурою групи та наслідками – покаранням.

NM_24_F_SH_G: «Перше поняття – це «зброя», друге – «насильство»,

усе це створює «страх». Звідки походить злочин, це «ненависть». І мені чомусь спало на думку, можливо, фільми переглянули, це «наркотики»».

У представлений образній сукупності категорії злочину «вхід» є «зброєю» знаряддям злочину і завершує асоціативну сукупність «наркотики», стрижнем образу є зброя+наси́льство=страх і ненависть, тобто інструментальне і психічне. зміст злочину.

ЕМ_19_M_SH_BS: «Для мене кримінал – це перше, що спало на думку, це, звичайно, «гроші». Тому що більшість злочинів стосується грошей. «Зброя» йде далі, оскільки зброя використовується для здійснення різноманітних дій такого характеру. Третє, що смішно, мені спало на думку – це «політика». Але, мабуть, це просто деформація. Наближається «багатство». У цьому, мабуть, прина́дність нашої країни. Тому що чим ви багатші, тим більше людей думають про те, як ви заробили це багатство. І останнє – «хабарництво», тому що з ним часто стикаються».

У цього респондента збирання злочину здійснюється через асоціацію гроші-багатство-хабар, як бажання вчинити злочин і здійснюється через механізми зброї, політики та хабарів. Асоціації «злочинності» також пов'язані з організованою злочинністю та корупцією.

МК_20_F_SH_BS: «Перше, що спало мені на думку, це «закон», порушення закону. Друге – «сила». Групи, наприклад... це достатньо сильні люди, щоб бути там, як фізично, так і морально. «Небезпека». Бо це завжди небезпечно. Люди стріляють один в одного, вбивають один одного. «Честь». Тут... можна розглядати ... моменти, які стосуються авторитету, чесності. Отже, є правила. І останнє, що я отримав, це «добре». Не всі злочинці погані люди. Є люди, з якими дуже приємно спілкуватися».

Збірка образу виходить із протиставлення «закону та порушення закону» і в цій збірці симпатія інтерв'юйованого на стороні порушення закону з певною часткою романтизації злочину, оскільки в основі образу лежить це «влада», «небезпека», «честь» і «добро» як виправдання злочинців «є люди, з якими дуже приємно спілкуватися». Іншими словами, у

цій категорії багато асоціацій із романтикою злочину, але не врахування ролі жертви, яка втрачає таку романтику.

VB_23_M_SH_BS: «Перше – «крадіжка». Це найстаріша річ у злочинності з початку всіх часів. Друге – це «махінації» (шахрайство), це завжди якісь хитрощі, плани, хитрощі, за допомогою яких щось закрутили. Третій – «шантаж», невід’ємною частиною якого використовується. По-четверте, це «агресія» або «гнів». Це про людей, які працюють у цій сфері. Вони повинні бути там із цими характеристиками, або для контролю, або на надмірному рівні. «Системи» або «схеми». Це найважливіша риса всієї злочинності з глобальної точки зору. Тому що в кожного своя система, свій розподіл, цінності, навчання і все».

У запропонованих асоціаціях категорія злочинності також відноситься до організованої злочинності «вся сфера», «системи як основні характеристики злочинності» (з освітою, розповсюдженням, цінностями), яка включає «крадіжки», «шахрайство» та інтелектуальну складову злочинності. «плани», «схеми», «рівні», «складнощі» як процес «скручування», психічна складова розглядається як «агресія і злість», в них співрозмовник бачить механізм контролю. Тут збірка здійснюється в дослідженні організованої сфери злочинності системи, її «паразитарно-процесуального характеру» з досить нейтральним асоціативним контекстом.

VB_18_F_SH_BS: «По-перше, це «гнів». Мені чомусь спало на думку. Мені здається, що не всі люди, які скоюють злочини, злі. Але більшість людей думає. «Незаконність», «в'язниця», куди потрапляє більшість людей після злочину. «Стаття» і «суд». Стаття, я маю на увазі, добре розглянута під статтею. А суд – це те місце, де найімовірніше буде розглядатися будь-яка справа про той чи інший злочин».

Цей респондент запропонував цінну збірку образу злочину від пристрасті гніву, через їхню моральну оцінку злочинців як зла, їх юридичну оцінку як незаконності, соціальні інститути справедливості та результат злочину (через соціальні інститути справедливості) – тюрма, суд, стаття

(вирок). В основі образу – процес відплати через справедливість (соціонормативне поле категоризації).

NA_18_F_SH_BS: «Жертва» – це тому, що в кожному злочині є жертва. «Пограбування», тому що це злочин. «Зло», «суд», тому що судять злочинця і «смерть», як злочинець може загинути під час вчинення злочину, так і жертва».

Цей респондент представляє вхід до асоціації злочину через «жертву», злочин визначається видом злочину як грабіж, якому дається моральна оцінка «зла», а результатом може бути суд, покарання та/або смерть злочинця, а також потерпілого. Представлено соціально-статусно-рольову асамблею захисту потерпілих в асамблеї соціально-нормативних об'єднань.

BS_18_M_SH_BS: «Жадібність», тому що люди порушують закон переважно через жадібність, вона ними керує. «Вбивство». Це один із складів злочину... «Шахрайство» цього плану. «Порушення». «Злочинець».

У цьому образі асоціація формується через моральну шкоду – жадібність: як спонукання до порушення закону, призводить до вбивства чи шахрайства, порушень і визначає роль правопорушника. Також представлено соціально-нормативну складову образу «злочинності».

Так, у контекстному аналізі в обговоренні іміджу злочинності домінує розгляд організованої злочинності, яка проявляється не лише у злочинності, а й у корупції, хабарництві, зв'язках із політикою, протидії закону та порушенні закону. В образах частіше виражається нейтральне або навіть присутність романтичного ставлення до злочину. Злочин часто був пов'язаний з корисливою силою, знаряддям і процесуальним складом злочину. Значно менше уваги приділено правосуддю в соціально-інституційному та соціально-нормативному значенні соціального протистояння злочинності.

2. Контекстний аналіз асоціацій з образом злочинності у фокус-групі в Грузії

Слідуючи нашій логіці, ми починаємо з контекстуального аналізу

асоціативної збірки образів та її інтерпретації респондентами.

МК_23_F_SH_MS: «Перші три у мене – «вбивство», «насильство» і «крадіжка». Це найпоширеніші злочини, про які ми чуємо. Четверте – у мене «переклад», тому що я зараз працюю перекладачем у бюро, тому часто контактую з поліцією, і п'яте – «біль», тому що після кожного злочину хтось відчуває фізичний або емоційний біль».

У цій точці зору образ «злочину» формується через типи злочинів і діянь, пізніше додається особистий досвід взаємодії з правоохоронними органами – «переклади для них» і результат злочинів і злочинних дій «біль». Цей образ багато в чому несе активну характеристику взаємодії, засновану на типології злочину і травматичного результату.

SB_30_F_SH_G: «Я написав «страх», «ненависть», «безпорадність», «насильство» і «крадіжка». Я думаю, що всередині таких людей зростає страх, вони відчувають якусь внутрішню ненависть і водночас безпорадність, ніби хочуть представити і виразити себе своєю поведінкою».

У цій компіляції образу «злочину» контекстом є індивідуальна психічна спрямованість злочинної поведінки. До них відносяться пристрасть і почуття страху, ненависті, безпорадності, які визначають насильство як механізм злочину, а крадіжку як вид злочину.

ED_21_F_SH_BS: «Мої п'ять слів: «несправедливість», «безкарність», «жорстокість», «система» і «вбивство». Я вибрав їх тому, що, по-перше, у процесі вчинення злочину взагалі, коли одна людина вчиняє злочин, це велика несправедливість по відношенню до іншої людини, коли вона може втратити життя в момент вбивства, яке є безповоротним. Або вона втрачає щось дороге для неї, тому це несправедливо щодо неї. Я обрав слово «безкарність» у зв'язку з останніми подіями в країні, у мене склалося враження, що деякі люди залишаються безкарними за якісь злочини. «Жорстокість». Я вибрав це слово, тому що взагалі з дитинства мене цікавила кримінальна психологія, серійні вбивці, кримінал і так далі, і з того, що я бачив і читав, це все дійсно жорстокість. «Система» відповідає як

за виконання програми покарання злочинців, так і за виправлення їх психічного стану, а потім для ресоціалізації. І «вбивство» – мене завжди цікавили серійні вбивці, і для мене злочин пов'язаний насамперед із вбивством».

Образом «злочину» для цього інтерв'ю є морально-психологічні та соціально-інституційні ознаки злочину. Перші три асоціації «несправедливість» (моральна категорія), «безкарність» (морально-правова категорія) і «жорстокість» (морально-афективна категорія) доповнюються «системою»

- державне правосуддя та крайній прояв злочинності
- вбивство. Слід зазначити, що грузинський учасник ФГД «система» розглядається як характеристика державного правосуддя на відміну від українського респондента, який розглядав категорію системи по відношенню до організованої злочинності.

MS_24_F_SH_MS: «Мої слова: «наси́льство», «вбивство», «зброя», «грабіж» і «кровопролиття». Оскільки у нас сьогодні тема кримінальна психологія, то у мене виникають такі асоціації, насильство, вбивство, чомусь спали мені на думку ці слова. Я не знаю чому».

Цей член ФГД розглядає колекцію образу через кримінальну психологію (психічний і процесуальний компоненти). В її образі присутні асоціації з насильством і кровопролиттям (ця категорія часто використовується в архаїчному або архетипному розумінні злочинів і їх звичаїв). Розглянуто знаряддя зброї, грабіж і вбивство (у кровопролитті часто контекст клинка).

HD_18_M_SH_BS: «Мої 5 слів: «несправедливість», «смерть», «покарання», «наси́льство» і «злочин». Я вибрав ці п'ять слів, тому що вони асоціюються переважно у мене. Несправедливість, тому що несправедливість сьогодні поширена в країні і майже не розслідується. Смерть, тому що за всім цим часто йдуть жертви. Покарання, тому що жертви часто караються, і насильство, тому що в більшості випадків воно

відбувається за рахунок насильства».

Асоціативна сукупність образу «злочин» має соціально-нормативний правовий характер з використанням категорії «несправедливість», «покарання» як характеристики справедливості до «насильства», психічної складової злочинності та «злочинності» як організованої злочинності.

GR_18_M_SH_BS: «Я вибрав п'ять слів «насильство», «крадіжка», «холодна зброя», «несправедливість» і «вбивство». Насильство. Оскільки більшість злочинів не існує без насильства, на мій погляд. Також крадіжки, бо це теж одна з категорій злочинів. А холодна зброя, на мій погляд, у деяких випадках без холодної зброї неможливо вчинити жодного злочину».

У контексті цієї образної сукупності є процес злочинності, входженням асоціації є категорія «крадіжка» з рушійною силою насильства, інструменталізація холодної зброї та вбивство як вкрай негативний результат злочину.

EG_24_F_SH_BS: «Слово «злочин» нагадує мені такі п'ять слів: «знущання», «вбивство», «травми», «крадіжка» та «насильство». Тому що я їх чую найчастіше і взагалі. Джерелом, з якого я отримую інформацію про злочини, є ЗМІ, а також соціальні мережі. Тому найчастіше я чую ці слова і тому вибрав ці слова».

У цій асоціації респондент наголошує на інформаційно-актуальному характері образу «злочинності», пов'язаному з порядком денним у медіа та соціальних медіа, тому вхідною є категорія «булінг» (соціально-групова форма агресії), крайня формою злочину «вбивство», шкоди як «тілесне ушкодження», а також з таким видом злочину як крадіжка та її поведінковою (психічною) складовою – «насильство».

KS_19_M_SH_BS: «Мої п'ять слів: «насильство», «вбивство», «страх», «помста» і «несправедливість». Це несправедливість, тому що в моїй країні багато безкарних вбивств. Страх асоціюється з помстою».

У цьому випадку ми знову бачимо збірку образу злочину через кримінальну психологію (психічний і процесуальний компоненти), де

злочинність пов'язана з проявами особливої жорстокості: насильством і вбивством, а також з наслідками, що визначають психологічний стан і подальші дії.

У результаті все це зв'язується в моральну категорію несправедливості, яка наповнює початкове поняття негативним значенням. У проміжному висновку зазначимо таке. У контекстному аналізі асоціативного комплексу образу «злочин» велике значення надавалося травматичним наслідкам і типології злочину, унікальним фоном контексту є організована злочинність, але вона не в центрі фігури, а ядро образу утворюють психічний компонент, морально-правова частина, соціально-нормативний компонент злочину. Можна стверджувати, що акценти образу злочинності в Грузії пов'язані з ментальним, внутрішнім світом і соціальними ціннісними регуляторами (справедливістю, мораллю і правами).

3. Контекстний аналіз асоціацій з образом злочинності у фокус-групі у Туреччині

TD_24_M_SH_MS: «Перше, що мені спало на думку, це «агресія». Ми можемо пояснити це як проблему контролю гніву. Потім «жаль» (каяття), потім «схильність до насильства». Четверте слово – «дитинство». Темне минуле дитинства. Нарешті, «психологічна проблема». Почну спочатку з агресії. Я написав це слово, тому що вважаю, що головною емоцією, яка штовхає людину на злочин, є контроль над гнівом. Друге – дитинство, темне минуле. Я вважаю, що проблеми в дитинстві провокують злочин. Третє слово: «схильність до насильства». Я вважаю, що люди з високою схильністю до насильства частіше скоюють злочини. Так, це імпульс. Це може бути щось імпульсивне. Моє четверте слово полягає в тому, що я часто чую це слово від більшості людей, які скоюють злочини. І, нарешті, я думаю, що зростання злочинності полягає в її психологічних проблемах».

Перший комплекс асоціацій із «злочинністю» пропонується за переваги психічного компоненту. Агресія як активність і ослаблений

«контроль гніву», схильність як «схильність до насильства: і травма «дитинства» (формування «тіньової сторони»); «каяття» внаслідок досвіду злочину та «психологічні проблеми».

OAI_24_M_SH_MS: «Перше слово, яке я написав, було «тюрма». Друге – «насильство», третє – «вбивство», четверте – «мафія», і нарешті я написав «санкція». Я думав піти у в'язницю як установу, куди все одно потрапить злочинець. Зловживання. Мабуть, це щось залишилося після соціальної роботи холостяка, і я одразу подумав про насильство. Так. Вбивство і тому, що це вид злочину. Це вбивство спало мені на думку, тому що ми часто чули про це в ЗМІ. Оскільки стосунки з мафією останнім часом часто стоять на порядку денному, це прийшло до мене з останніх новин. Оскільки особа, яка вчинила злочин, перебувала безпосередньо під санкціями держави, звідти мені спало на думку слово «санкція». Отже, якщо є злочин, мені це спало на думку, тому що робити це раз на місяць важка робота, але ти».

У запропонованому комплексі асоціацій початок асоціативного складання покладено на такий інститут правосуддя, як «тюрма», який є як наслідком злочину, так і інститутом ресоціалізації злочинця, після образу «насильства», категорія, що визначає мотив злочину, крайній вид насильства – вбивство, образ організованої злочинності «мафія». При цьому інтерв'ю наголошує на впливі медіа порядку денного на ці категорії та вводить іншу суспільно інституціоналізовану категорію «санкції», як наслідки правосуддя по відношенню до злочину. Акцент цього асоціативного комплексу визначається протиставленням інститутів правосуддя організованої злочинності «мафії».

YA_26_M_SH_GS: «Покарання», «справедливість», «людина», «мораль», «смерть». У результаті злочину ви обов'язково понесете покарання. Як внаслідок скоєного злочину ми будемо притягнуті до відповідальності. Основою злочину є, звичайно, особа. Це моральні цінності, якими керуються люди. Звичайно, наприкінці злочину трапляється

щось, що так чи інакше призводить до смерті».

Соціально-нормативний контекст образу злочину визначено в уявленні цього учасника ФГД як «покарання» (категорія правова), «справедливість» (морально-правова категорія), «людина» (антропологічна категорія), «мораль» (моральна категорія) і «смерть» (екзистенційно-антропологічна категорія).

AA_24_F_SH_BS: «У порядку збільшення: «злочинець», «поведінка», «правопорушення неповнолітніх», «суд», «покарання». Це прийшло до мене в першій композиції. Усі види злочинної поведінки відносять до злочинності як злочинну поведінку, злочинність неповнолітніх. Поняття, які я пам'ятаю, як я бачив на своєму бакалаврському курсі соціальної роботи. Слово «суд» одразу спало на думку щодо покарання особи, яка вчинила злочин, у суді. Санкції є логічним результатом будь-якого покарання за злочин. Злочинець – це людина, яка вчинила злочин».

Учасник ФГД запропонував правовий та інституційний образ «злочину», сукупність якого починається категорією «злочинець» (оцінно-правова категорія) і закінчується «покаранням» (правова категорія наслідків як найбільш значуща). Центром зібрання є інститут правосуддя, суд, який визначає санкції проти злочину та правопорушника, що визначається злочинною поведінкою та поведінкою неповнолітніх.

KK_24_F_SH_BS: «Шкода» (шкода – переклад), «несправедливість», «справедливість», «покарання» і «підсвідомість». Шкода є наслідком злочину. Це може бути крадіжка, ми можемо завдати матеріальної шкоди, ми можемо спричинити смерть, ми можемо завдати каліцтва. Я впевнений, що злочином ми завдали шкоди людині. Слово «злочин», я подумав, якщо є злочин, є злочинець. Несправедливість, яка призвела до смерті людини, припинення її життя, несправедливість або викрадення будь-чого, що належить людині, може спричинити несправедливість з боку винного. Справедливість як наслідок злочину має бути санкцією. В результаті кримінального судочинства я придумав покарання, тому що передбачив, що

винні будуть покарані. Нарешті, підсвідомість насправді є дещо про злочинця. Я думав, що якщо людина скоює злочин, в цьому має бути щось підсвідоме. Я розповім вам про це докладно, але не буду забирати ваш час».

У цій вільній асоціації, що розглядається, «злочин» в центрі є атрибутивно-правова, соціально-нормативна сукупність образу «злочину». У визначенні поняття «злочин» розглядається «школа» (школа), і ця категорія конкретизується у складі злочину крадіжки, матеріальної шкоди з ушкодженнями здоров'я та смертю. Школа конкретизується категорією «несправедливість» (морально-правова категорія), а категорія «справедливість» протиставляється як санкція і покарання за діяння. Вводиться психічна атрибутивна характеристика злочинця – підсвідомість.

ECG_24_F_SH_GS: «Мої слова «заборонено», «незважаючи на санкції», «злочинно» і «законно». Уточню, що злочин уже вважається забороненим, так це стверджується в нашому суспільстві. Тому я думав, що це заборонено. Я думаю, що те, що виходить від вас, крім нормальної поведінки, зазвичай свідчить про злочин. Санкція прийшла мені на думку як покарання у відповідь на злочин. Злочинець – це особа, яка вчиняє злочин. Набір правил, які визначають, які санкції застосовуються в обмін на злочин у законі. Отже, мені спали на думку «закон» і «законодавство».

Соціально-нормативне визначення іміджу інтерв'ююваного дано через «супереч закону» – у категоріях «заборонено», «супереч кримінально-правовим санкціям». «Злочинець» – це той, хто ідентифікується як «заборонений» і «незаконний» і «встановлює норми», що визначають ступінь відплати, відповідність санкцій злочину. Все це зумовлено домінуванням в образі соціально-нормативного поля категоризації.

NO_24_F_SH_BS: «Поняття «жертва», «покарання», «суд», «дитина», «засуджений». Термін «дитина» я вибрала, тому що проходила курс з підліткової злочинності. Я вибрала слово «суд», тому що справи розглядаються в судах. Я вибрала його, тому що жертва – це людина, на яку негативно вплинув злочин. Я вибрала «покарання», тому що це санкція,

застосована до злочинця».

Учасник ФГД підключає асоціативний комплекс образу «злочину» від жертви. «Потерпілий» через соціальний інститут «суд». «Дитина» як психічний рівень становлення злочинності, починаючи з підліткової злочинності і протиставляючи жертві відплати як переходу «злочинець» у статус «в'язня». Цей образ формується через статусно-рольові та соціально-інституційні образи злочинності.

SS_24_M_SH_GS: «Безпорадність», «жадібність», «індивідуальність», «тривога», «стрес». Я думаю, що «відчай» і жадібність можуть призвести до злочину. Крім того, дитяча травма, незадоволена потреба в любові та незавершена особистість можуть призвести до правопорушень. Крім того, хвилювання та стрес можуть призвести до злочину. Отже, це «причини». Так, я це зрозумів пізніше, але це були перші слова, які спали мені на думку, я їх не змінював».

Як стверджує співрозмовник, акцент в асоціативному комплексі було зроблено на «причинах», які стосуються психічної складової злочину, афективно-мотиваційної особистості.

EF_24_M_SH_BS: «Я більше написав причини, ніж результати. По-перше, коли ви сказали злочин, і з'явився образ «грошей». Тому що бажання отримати гроші в результаті провокує злочин. Далі «друзі», тобто «коло друзів», можуть бути групою ризику для маленької дитини чи ще когось, і можуть спонукати до злочинної поведінки. Водночас я подумав про «наркотики». Доступ до наркотиків або їх вплив може призвести до злочину. Він може сказати «винний». Тим не менш, «сім'я» може бути фактором, що породжує злочинність. Для когось фактором ризику та групою ризику вчинення злочину може бути їхня родина. Це може спонукати людину вчинити злочин у «соціальних нормах». Наприклад, вам потрібно це зробити. Звичай, честь і поняття також можуть викликати проблеми».

У представлених асоціаціях домінують психічний, афективний та

стимулюючий (бажання грошей) компонент із «винним» як наслідок прихильності та соціальні фактори, які визначають мотивацію та прихильність (група друзів, сім'я, соціальні норми насильства).

AFT_24_M_SH_BS: «Мені першим спало на думку слово «покарання». Далі йдуть «незаконні дії», третє – «санкція», четверте – «закон», п'яте – «несправедливість». Насправді їх шість, але я хотів поговорити про перші п'ять. Якщо мені доведеться пояснити чому, то покарання, безумовно, матиме кримінальний еквівалент за кожен злочин. Оскільки протиправні дії утворюють злочин, якщо вони вчинені всупереч закону. Слово «санкція» спало на думку, тому що кожен злочин має санкцію. Закон, у нас є ідеали. Тому слово несправедливість було серед перших п'яти слів, тому що кожен злочин породжує несправедливість».

Збірка образних асоціацій починається з «покарання» як результату справедливості до протилежних «незаконних дій», «санкцій», «закону» (юридична категорія) і несправедливості (моральна категорія). У цьому образі переважає соціально-нормативний компонент боротьби з законними санкціями і покаранням злочинів і несправедливості (правопорушень і спотворення моральних норм).

Підсумуємо контекстний аналіз вільних асоціацій образу «злочину». Контекстуальний аналіз образу «злочину» в турецькій ФГД пов'язаний з домінуванням ментального компоненту (внутрішній світ злочинця, його афективні та спонукальні механізми), а також центр складання включає контекст інститутів правосуддя (соціально-інституційні) і соціально-регулятивні регулятори (право і мораль). При цьому соціально-нормативний компонент проявляється в різних проявах як антропологічні, інституційно-правові, моральні та психіко-атрибутивні асоціації. Статусно-рольовий компонент також має центристське суспільство. Існує більше непримиренності до злочинів, ніж у двох інших ФГД.

4. Категоризація значень та компаративний аналіз значень асоціативних полів образу злочинності за фокус-групами України, Грузії

та Туреччини

Визначення вільних асоціацій опитаними вимагало їх агрегування в структурно-семантичні частини, які були основними категоріями цілісного образу «злочину». Після транскрипції та контекстуального аналізу семантична категоризація дозволила нам ідентифікувати, по-перше, ключові відносини кримінального правосуддя, що складаються принаймні з наступних представлень.

Автори злочину, серед яких найпоширенішими були індивідуальні ролі злочинця: жертва, правоохоронець (представник органів правосуддя), організована злочинність, як відображення образів над індивідуальним рівнем організації злочин; психічний компонент як відображення внутрішнього світу правопорушника та його детермінант; і механізми і процеси злочинності, і відповідно види злочинності.

Соціальні інститути як протилежна сторона злочинності протистоять злочинності та злочинності в процесі правосуддя. Соціально-нормативний компонент включає основні правові та моральні норми суспільства, які ідентифікують злочин і відображають ставлення суспільства і соціальних груп до нього.

Соціальні норми злочинних груп також були включені до соціально-нормативної складової, яка ґрунтувалася на теорії диференціальної асоціації Едвіна Сазерленда, у значенні соціально засвоєної делінквентності [Сазерленд; Коулман и Норрис, 2000], що відрізняє злочинців від законослухняних людей, але, на нашу думку, є протилежним (у єдності та боротьбі) соціально-нормативному в суспільстві.

У нашому дослідженні було виділено декілька образів категорії злочинності, вони зробили такі «категорійні поля» для аналізу:

- «роль людини в злочині»: серед таких ролей респонденти визначали «злочинець», «жертва», «в'язень», у транскрипції ці ролі виявлені у допоміжних образах, аргументації, поясненнях та асоціативних зв'язках основних образів-категорій. У таблицю включено лише зображення базової

категорії;

- «організована злочинність»: усі основні образи, пов'язані з розумінням злочинної організації – «групи», «мафія», «влада членів групи», «система злочинності», до цієї категорії додано «кримінальний»;
- «психічний компонент злочину»: який включав усі емоційно-афективні категорії, образи, що відображають мотиви злочину – «наси́льство», «агресія», емоції «відчай», «страх», «злість», почуття «ненависті» та «помсти», мотивації та бажання «наси́льства», «грошей» і «багатства», психологічні проблеми та травми дитинства, фактори, що формують ці мотивації, небезпека, оточення та сім'я як фактори ризику тощо;
- «соціально-нормативний компонент злочинності»: включав усі образи, які визначали як право, законність, мораль суспільства щодо злочинців, так і соціальні норми та правила злочинців, моральні категорії справедливості та несправедливості, норми кримінально-правових відносин «честь», «репутація» і так далі;
- «процеси та механізми злочинності»: об'єднані образи-категорії, в яких і за допомогою яких відображається здійснення злочинності, а також інструменталізація цих процесів, образи «зброя», «наркотики», «хабарі», «політики», «шахрайство», «шантаж» та їх характеристика «кровопролиття», «незаконність» та «незаконні дії» тощо;
- «соціальні інститути»: цей компонент включає образи категорій, які визначають інститути, які протидіють злочинності, та їх категорії, такі як «суд», «тюрма», «закон», «стаття (вирок)», «система покарань» тощо;
- «результат злочину»: цей компонент включав усі образи наслідків злочину – «шкода», «вина», «покарання» та «санкції» держави, «смерть» як наслідок для жертви та правопорушника;
- «Види злочинів»: об'єднані зображення, що відображають різні види злочинів – «вбивство», «крадіжка», «грабіж» тощо.

Після цього були застосовані ранжирувальні підходи, як розроблений нами метод значущості категоріальних полів складних образних асоціацій,

що складається з двох процедур:

- Дослідження послідовності репрезентації та швидкості відтворення образу – ми почали використовувати «ранг образу» для дослідження «образного значення для пам'яті».
- Дослідження значення поля категоризації в інтерпретації асоціативної цілісності образу «злочин» розглядається у зв'язку з повторюваністю та кількістю категорій у кожному компоненті.

У результаті нашої категоризації в наведених нижче таблицях відображено основні асоціації FGD за країнами та категоріями. Порівняльний аналіз порівнює розподіл у країнах за категоріальними полями, що складають комплекс асоціацій образу «злочин», а також за образною індивідуальною значущістю для опитуваних і соціальною значущістю, що відображає повторюваність категоріальних полів у соціальній побудові образу.

Образне значення відображає вільні співвідношення індивідуальної пам'яті та актуальної пам'яті в асоціативному формуванні цілісного образу та його обґрунтуванні як уявлення. Образне значення відображає індивідуальне образне значення. Значення в розумінні злочину як повторення частини (категоріального поля) комплексу асоціацій відображає соціальну пам'ять як відтворення групою соціальної значущості, як соціальну конструкцію репрезентації «злочину», де поля категоризації виступають компонентом, що включає образні конструкти – асоціації до образу.

За соціальною значущістю та роллю асоціативного поля категоризації найбільш значущими для ФГД в Україні є «процеси та механізми злочинності» – 0,27 (порівняно для трьох країн 0,117), потім «психічний» компонент 0,243 (для трьох країн 0,336).) та «організована злочинність» 0,108 (для трьох країн 0,047), решта категорій приблизно однакові, з дещо меншою роллю у злочинності. У Грузії найбільшу соціальну значущість має «психічний» компонент – 0,35, потім йдуть «види злочинів» – 0,28 та

«соціально-нормативний» компонент – 0,128 (у трьох країнах відповідно 0,336, 0,117 та 0,125). Для учасників у Туреччині найбільш соціально значущим в образі «злочину» є «психічний» компонент – 0,384 (що навіть вище, ніж у Грузії, а для трьох країн – 0,336), далі йде «результат злочину» – 0,23 (у цій ФГД велике значення надавалося «наслідкам», для трьох країн – 0,14) та «соціонормативному» компоненту – 0,154 (для трьох країн – 0,125) наближався до компоненту «роль у злочинності» – 0,096 (0,055).). Найнижче значення (суттєво нижче, ніж мінімальне значення інших асоціацій ФГД) було дано «організованій злочинності» та «видам злочинності» 0,019 (для трьох країн 0,047 та 0,117).

В індивідуальному значенні чи переносному значенні (чим нижчий середній ранг – тим вище значення) в українській ФГД вирішальне значення визначається категоріальним полем – видами злочинів (1,7), потім згадується психічний компонент, соціальні інститути – 2,67 (розрив із соціальним змістом відбиває їх бездіяльність в образному оформленні), а потім механізми та процеси злочинності та організованої злочинності. У грузинській ФГД найбільше значення в індивідуальному сприйнятті надається «соціально-нормативному» компоненту (2,6) і майже таке ж, з невеликою різницею, «результату злочину» (2,66). Далі з невеликим проміжком ідуть «види злочинів» (2,72). У турецькій ФГД окремо найбільш значущою є злочинність (1,4), потім важлива роль відводиться соціальним інститутам правосуддя та ресоціалізації (2. 5).

ВИСНОВКИ

У розділі застосовано метод порівняльного аналізу вільних об'єднань у ФГД, проведених в Україні, Грузії, Туреччині серед молоді від 17 до 30 років, суспільно-політичних та гуманітарних тренінгів. У результаті контекстуального аналізу визначено специфіку комплексу асоціацій образу «злочинності», тому в Україні превалює контекст організованої злочинності, зв'язок злочинності, корупції, хабарництва, політики у протидії

правопорушенням, акцентуючи увагу на процесах і механізмах злочинності та їх психічній складовій. Цей комплекс називають засиллям іміджу організованої злочинності.

У грузинській вибірці образ злочинності формується в контексті «психічної» складової, найважливіших «видів злочинності» та «соціально-нормативної» (правової та моральної) складової. Таку образність називають домінантою образу внутрішнього світу (психічного) та морально-правових соціальних регуляторів злочинності.

У турецькому зразку контекстом образу «злочину» є домінування інституційної та соціонормативної образності державного правосуддя з фокусом на психологічній складовій та наслідках злочину.

У соціальній значущості у структурі асоціацій (категоріальних полів) в ФГД України «процеси та механізми злочинності», «психічний» компонент та «організована злочинність». У грузинській ФГД – значущий «ментальний» компонент, «види злочинності» та «соціально-нормативні регулятори». У турецькій ФГД – «психічний світ злочинця», «наслідки злочинів» – визначення покарань і санкцій держави, а також соціально-нормативні регулятори злочинності.

В індивідуально-асоціативному значенні образу злочину в українській ФГД – акцент робиться на найбільш значимих видах злочинності, афективно-спонукальних процесах психічного спокою та соціальних інститутах правосуддя; у ФГД Грузії – соціально-нормативні регулятори, про наслідки (результати) злочинності та види злочинності; у турецькій ФГД асоціативні комплекси формуються через роль у злочинності, соціальних інститутів правосуддя та соціально-нормативних регуляторів, то найбільш значущих видів злочинності.

Застосовувана методика, розроблена авторським колективом, дозволяє в загальному вигляді розглянути – цілісність асоціативного комплексу образу «злочин» у контекстному аналізі та профіль сукупності категоріальних полів асоціацій, особливо в специфіці профілю

категоріальних полів ФГД різних країн в одній соціальній категорії, у нашому випадку молоді, а також особливості соціальної та індивідуальної значущості образності асоціативного комплексу; та уточнення виправданості учасників їх вільних об'єднань.

Подальша частина досліджень авторського колективу спрямована на дослідження каналів отримання інформації про злочини та особистого та опосередкованого досвіду соціальних груп і соціальних інститутів опитуваних, а також ставлення до конкретних видів злочинів.

Література

1. Kahneman, Daniel & Tversky, A.. (2003). The rational choice, values and frames. *Psikhologicheskii zhurnal/* Vol.24. № 3. (2003), p. 22–31
2. Kahneman, Daniel, Slovic, Paul , Tversky, Amos. *Judgment Under Uncertainty: Heuristics and Biases*. Cambridge, Cambridge University Press, 1982. -422pp.
3. Kahneman, Daniel. *Thinking, Fast and Slow*. London, Penguin Books Ltd, 2017. 512pp.
4. Gigerenzer, Gerd. *Calculated Risks: How to Know When Numbers Deceive You*. New York, Simon & Schuster, 2015/ 288pp.
5. Лепський М.А. Якісні методи соціального прогнозування: методологія, методика, практика: підручник / М.А.Лепський. 2-е видання, доп. І випр. Запоріжжя: КСК-Альянс, 2022. 440с
6. Лепський М. А., Лепська Н.В. Метод «Прогнозування за аналогією». #GS Геополітичні студії. Робоча книга. Handbook #1 / М.А. Лепський, Н.В. Лепська, за заг.ред. М.А. Лепського. – Запоріжжя: КСК-Альянс, 2017. – 62с.

ANNEXES

Table 1: Results of crime-pattern associations from FGD in Ukraine (made by authors)

Respondent Name	Role in Crime	Organized Crime	Mental Component	Socio-Normative	Processes and Mechanisms of Crime	Social Institutions	Result of Crime	Types of Crime
Diana		1 Criminal 3 Grouping			2 Deception		4 Punishment	
Nastya			2 Violence 3 Hate		1 Weapon 4 Drugs			
Eugene			1 Money 4 Wealth		2 Weapon 3 Politics 5 Bribery			
Margarita		2 Strength	3 Danger (kill each other)	4 Honour 5 Good		1 Law		
Vladimir		5 System	4 Aggression or anger		2 Scheme (fraud) 3 Blackmail			1 Theft
Valentina			1 Anger		2 Illegality	3 Prison	4 Article 5 Court	
Anastasia	1 Victim			3 Evil		4 Judgment	5 Death	2 Robbery
Bogdan	5 Criminal		1 Greed 4 Violations		3 Fraud			2 Murder
Category sum	2	4	9	3	10	3	3	3
Meaning in understanding crimes (frequency of repetition) Z	0,054	0,108	0,243	0,081	0,27	0,081	0,081	0,081
Rank sum	6	11	23	12	27	8	18	5
Figurative significance (average rank) Oz	3	2,75	2,56	4	2,7	2,67	4,3	1,7

Table 2: Results of crime-pattern associations from FGD in Georgia (made by authors)

Respondent Name	Role in Crime	Organized Crime	Mental Component	Socio-normative	Processes and Mechanisms of Crime	Social Institutions	Result of Crime	Types of Crime
Mariem			2 Violence 5 Pain			4 Translation services for police		1 Murder 3 Theft
Sabri			1 Fear 2 Hatred 3 Helplessness 4 Violence					5 Theft
Elizabet			3 Cruelty	1 Impunity 2 Injustice		4 System		5 Murder
Marta			1 Violence		4 Weapon 5 Bloodshed			2 Murder 3 Robbery
Hatiya S			1 Violence 3 Fear 4 Revenge	5 Injustice				2 Murder
Hatiya		5 Criminal	4 Violence	1 Injustice			2 Death 3 Punishment	
Georgyi			1 Violence	4 Injustice	3 Bladed weapon			2 Thift
Erika			5 Violence				3 Injury	1 Bullying 2 Murder 4 Theft
Category sum	0	1	14	5	3	2	3	11
Meaning in understanding crimes (frequency of repetition) Z	0	0,025	0,35	0,128	0,076	0,051	0,076	0,28
Rank sum	0	5	39	13	12	8	8	30
Figurative significance (averagerank) Oz	0	5	2,79	2,6	4	4	2,66	2,72

Table 3: Results of crime-pattern associations from FGD in Turkey (made by authors)

Respondent Name	Role in Crime	Organized Crime	Mental Component	Socio-Normative	Processes and Mechanisms of Crime	Social Institutions	Result of Crime	Types of Crime
Turan			1 Aggression 2 Anger problem 3 Propensity to violence 4 Childhood 5 Psychological problems				3 Repentance of the criminal (regret)	
Omer		4 Mafia	2 Violence (abuse)			1 Prison (institution where the offender enters)	5 State sanction	3 Murders
Yagiz	3 Human			2 Justice 4 Morality			1 Punishment 2 Death	
Abide	6 Criminal		3 Juvenile offence 4 Behavior	5 Criminal		2 Court	1 Punishment (sanctions against the offender)	
Cubra			5 Criminal subconsciousness	2 Injustice (theft and death) 3 Justice			1 Damage (harm) 4 Punishment	
Emel	4 Offender, perpetrator of crime		1 Prohibited, actions against prohibitions	5 A set of rules for determining what sanction is provided in response to an offence			2 Sanctions 3 Punishment	
Nida	1 Victim 3 Prisoner		4 Experience of the child (minor)			3 Court	2 Punishment	

Respondent Name	Role in Crime	Organized Crime	Mental Component	Socio-Normative	Processes and Mechanisms of Crime	Social Institutions	Result of Crime	Types of Crime
Saphi			1 Helplessness 2 Greed 3 Personal injuries in childhood 4 Anxiety 5 Stress					
Emrullah			1 Money 2 Friends 5 Family 6 Social norms		3 Drugs		4 Guilt	
Ahmet				4 Law (ideals) 5 Injustice	2 Illegal actions		1 Punishment 3 Sanctions	
Category sum	5	1	20	8	2	3	12	1
Meaning in understanding crimes (frequency of repetition) Z	0,096	0,019	0,384	0,154	0,039	0,058	0,230	0,019
Rank sum	17	4	63	27	5	7	30	3
Figurative significance (average rank) Oz	1,4	4	3,15	3,337	2,5	2,33	2,5	3

Table 4: Results of crime-pattern associations from FGD by country (made by authors)

Category sum by Country	Role in Crime	Organized Crime	Mental Component	Socio-Normative	Processes and Mechanisms of Crime	Social Institutions	Result of Crime	Types of Crime	TOTAL
Ukraine	2	4	9	3	10	3	3	3	37
Georgia	0	1	14	5	3	2	3	11	39
Turkey	5	1	20	8	2	3	12	1	52
TOTAL	7	6	43	16	15	8	18	15	128
Meaning in understanding crimes (frequency of repetition) Z	0,055	0,047	0,336	0,125	0,117	0,063	0,14	0,117	1

Table 5: Comparison of the meaning in understanding crimes
(social significance, frequency of repetition) Z
(made by authors)

Thematic classes of Images	Ukraine	Georgia	Turkey	TOTAL
Role in crime	0,054	0	0,096	0,055
Organized crime	0,108	0,025	0,019	0,047
Mental component	0,243	0,35	0,384	0,336
Socio-normative	0,081	0,128	0,154	0,125
Processes and mechanisms of crime	0,27	0,076	0,039	0,117
Social institutions	0,081	0,051	0,058	0,063
Result of crime	0,081	0,076	0,23	0,14
Types of crime	0,081	0,28	0,019	0,117

Table 6: Comparison of figurative significance (rank
average) Oz (made by authors)

Thematic classes of Images	Ukraine	Georgia	Turkey
Role in crime	3	0	1,4
Organized crime	2,75	5	4
Mental component	2,56	2,79	3,15
Socio-normative	4	2,6	3,337
Processes and mechanisms of crime	2,7	4	2,5
Social institutions	2,67	4	2,33
Result of crime	4,3	2,66	2,5
Types of crime	1,7	2,72	3

Розділ 6. Візуальна репрезентація військових злочинів в інформаційному просторі України (Сорокіна Олександра)

Повномасштабне вторгнення, якого зазнала з 24 лютого 2022 року Україна, є актом агресії, який супроводжується здійсненням широкого кола злочинів, які широко висвітлюються в національній та міжнародній пресі.

Поняття воєнного злочину є закріпленим у Римському Статуті Міжнародного Кримінального Суду поряд та входить до переліку чотирьох найбільш тяжких злочинів, серед яких зазначені геноцид, злочини проти людяності, воєнні злочини та злочини агресії (ст.5. п.1). Воєнні злочини є юрисдикцією Міжнародного Кримінального Суду (МКС) [1].

Серед справ, які розглядались МКС, можна зазначити справи щодо воєнних злочинів, скоєних в Судані, Лівії, Уганді, Грузії та інших країнах. Станом на жовтень 2023 року в Україні офіційно зареєстровано 107 тисяч звернень громадян до Офісу Генерального прокурора щодо здійснення воєнних злочинів, що наразі є безпрецедентною кількістю [2].

Воєнні злочини не мають строку давності та представляють собою суспільно небезпечне діяння, за яке має бути винесене покарання у відповідності до діючого законодавства. Велика кількість задокументованих на даний час злочинів вимагає особливої організації процесу збору доказів та проведення судових засідань, пов'язаних з: необхідністю збільшення кількості співробітників; налагодженням спілкування з потерпілими (які зазнали не тільки фізичної, але й психологічної травми); організації взаємодії з міжнародними інстанціями [3;4;5].

Спорідненим, але не тотожним поняттям є військові злочини, які пов'язані із суспільно небезпечними діяннями при несенні служби а армії, перелік яких зазначений у Кримінальному кодексі України. На відміну від воєнних злочинів, військові відбуваються всередині самої армії.

Візуальна репрезентація воєнних злочинів пов'язана з представленням фото- та відеоматеріалів, які виступають свідченнями їх здійснення та демонструють різні етапи їх скоєння:

1) підготовку (матеріали, які публікуються російською стороною – фото зброї, підготовки до її використання, коментарі щодо її роботи);

2) власне здійснення воєнних злочинів (фото та відео катувань, розстрілів військовополонених та цивільного населення);

3) наслідки здійснення військових злочинів та презентація зображень смертей, тілесних ушкоджень, зруйнованого майна, будівель).

Візуальний аналіз є методологією дослідження елементів культури, які виступають відображенням соціальний відносин та подій. В широкому сенсі об'єктом даного виду дослідження може виступати будь-який матеріалізований результат діяльності людини. Щодо дослідження воєнних злочинів, то в якості візуальної репрезентації та доказу його скоєння слугують фото та відео-матеріали, опубліковані учасниками конфлікту, свідками, експертами, пересічними громадянами.

Візуальна репрезентація в історії людства та ведення війн завжди знаходила відображення у мистецтві та пов'язана з образами жертв та втратами, яка несе війна: «Війна» Марка Шагала (1966), «Герніка» Пабло Пікассо (1937), «Обличчя війни» Сальвадора Далі (1940), «Свобода, що веде народ» Ежена Делакруа (1830), «3 травня 1808 року у Мадриді» Франсіско Гойя (1814) та інші твори.

Методологія візуального аналізу базується на виділенні структурних елементів зображень, які піддаються тлумаченню в межах конкретного інтерпретативного підходу. В даному випадку ми вважаємо доцільним використати семіотичний підхід, який дозволяє виокремити елементи, які містять значення, пов'язані з сутнісними характеристиками війни та воєнних злочинів [6].

Структурні елементи, які можуть бути використані в якості знаків для аналізу змісту воєнних злочинів можна поділити на дві групи: пов'язані зі зображенням людей та природних об'єктів.

Щодо аналізу зображень, то можуть бути використані тілесні характеристики, елементи, пов'язані з положенням тіла; невербальні засоби

передачі інформації; символи та ознаки приналежності до певної групи; елементи девіантної поведінки; пошкодження особистих речей, які символізують зруйноване життя та дитинство. Стосовно зображень природних об'єктів, то вони відображають шкоду, нанесену військовими діями.

Елементи аналізу щодо зазначених груп включають:

- тілесні характеристики: наявність ушкоджень (поранення, відсутність частин тіла, забої, нестача ваги тіла, візуальні маркери захворювань);
- елементи, пов'язані з положенням тіла (зав'язані очі; елементи, які унеможливають вільний рух тіла – зв'язані кінцівки; положення тіла, які свідчать про те, що людина або намагалась втекти від небезпеки, або не очікувала нападу);
- невербальні засоби передачі інформації (вираз обличчя, міміка, жестикуляція);
- символи та ознаки приналежності до певної групи (військовий одяг або одяг, схожий на нього; татування тіла; зброя, знайдена вдома);
- елементи ієрархії та домінування (примушення ставати на коліна; сцени знущання над тілами; осквернення тіл);
- елементи девіантної поведінки (радість та задоволення від скоєного та/або побаченого; яскраво виражена позитивна реакція на смерть людей);
- пошкодження особистих речей, які символізують зруйноване життя та дитинство (покинуті та занедбані оселі, зламані дитячі іграшки та майданчики);
- нанесення шкоди природі (зображення замінованих сільськогосподарських земель або їх підпал; вбивства тварин у зоопарках та природних заповідниках);
- нанесення шкоди інфраструктурним об'єктам (підриг Каховської греблі, руйнування мостів та залізничного сполучення, нанесення ударів по автовокзалам та аеропортам);
- нанесення шкоди пам'яткам культури (руйнування музеїв, лікарень, шкіл, дитячих садочків та інших цивільних об'єктів).

Візуальне представлення даної категорії матеріалів актуалізувало суспільну дискусію в декількох аспектах: по-перше, етичні аспекти, пов'язані з розповсюдженням даного типу інформації. Адже її споживання може викликати травму свідка або вторинно травмувати осіб, які стали жертвами воєнних злочинів та погіршити їхній психоемоційний стан. Однак в той же час така інформація слугує підтвердженням здійснених воєнних злочинів та допомагає розповсюджувати інформацію щодо їх скоєння. По-друге, юридичні норми щодо розповсюдження контенту у соціальних медіа, який містить сцени насильства (Youtube, Facebook, Instagram) і який традиційно підлягає видаленню. Однак суспільний запит на відкриту інформацію та актуальне представлення подій, які відбуваються в ході воєнних дій, змусив зробити певні корективи, які дозволили засобам масової інформації представляти контент в його оригінальній формі (зі збереженням маркування про його зміст та доступ лише тих осіб, які досягли повноліття).

Стаття 8 Римського Статуту Міжнародного Кримінального Суду включає перелік дій, які кваліфікуються як воєнні злочини та можуть бути віднесені до його юрисдикції [1;7].

Грубі порушення Женевської конвенції. Вбивство або поранення комбатантів, які склали зброю та здалися у полон. Даний пункт включає положення щодо поводження з військовополоненими (Женевська конвенція, ч.1, ст.3) забороняє вчиняти насильницькі дії, вбивства, каліцтва, жорстоке поводження, тортури, захоплення заручників, наругу над людської гідністю та застосування покарання без попереднього судового рішення, а також зобов'язує надавати допомогу пораненим та хворим.

До візуальних репрезентацій злочинів в цій сфері можна віднести фото повернення українських військовополонених, на яких легко деталізується нестача ваги тіла, пов'язана з відсутністю належного харчування та забезпечення хоча б мінімальної поживної цінності продуктів під час перебування у полоні; незагоєні травми, пов'язані з відсутністю медичної допомоги; відео та фото тортур, знущань та розстрілів, які були опубліковані

ПВК Вагнер; матеріали масового вбивства полонених в Оленівці, здійсненого 29 липня 2022 року.

Умисне вбивство. Катування або нелюдське поводження. Умисне заподіяння страждань та тілесних ушкоджень. Фото та відеоматеріали подій, які стались у Бучі, Ізюмі, селі Ягідному та інших звільнених від окупації населених пунктах. Візуальними ознаками були зав'язані за спиною руки; постріли, зроблені зі спини; сліди інших уражень та насильницьких фізичних дій. У селі Ягідному: зображення приміщення, де без доступу до мінімальних благ (свіже повітря, вода, особиста гігієна, можливість вільно рухатись), де людей тримали декілька тижнів; також – фото стін та дверей, на яких записані імена розстріляних цивільних.

У звільненому від окупації Херсоні – зображення приміщень, де утримувалось цивільне населення та елементи, пов'язані із насиллям: кров, кайдани; технічні засоби, які використовувались задля завдання фізичних страждань. На стінах – тексти з російським гімном, який ув'язнених примушували читати напам'ять.

Знищення та привласнення майна, що не обумовлено військовою необхідністю. Дані пункти воєнних злочинів представлені матеріалами зруйнованих цивільних будівель та споруд, які не мають військового значення (театри, навчальні та медичні заклади, вокзали та автовокзали тощо). Доказами привласнення майна є фото, на яких зображені російські військові, що тримають побутові речі, знайдені в приватних оселях українців: електроніка (ноутбуки, мобільні телефони), пральні машини, побутова техніка, прикраси, одяг зі шкіри та хутра, білизна. Додатковим джерелом виступають фото, опубліковані поштою Білорусії, на яких російські військові пакують та відправляють пограбовані речі.

Взяття заручників. Акти захоплення територій Чорнобильської та Запорізької атомних електростанцій, де у якості заручників утримувались (та наразі можуть утримуватись) їх співробітники з метою забезпечити їх функціонування та попередження екологічної катастрофи. Такі дії

супроводжувались наративом попередження вчинення терористичних дій України проти власного населення.

Переміщення окупаційною державою власного цивільного населення на окуповану територію. Переселення на територію окупованої України цивільного населення з економічно неблагополучних районів російської федерації під гаслом можливості отримати безкоштовне житло, де відсутні господарі або акти примусового виселення населення з їх приватної власності. У якості одного з доказів виступає відеоролик, створений російською стороною для популяризації участі у війні на території України, де головні герої ведуть діалог про те, що їх чекає після завершення війни: мрії отримати житло у Києві або на березі Чорного моря. На жаль, юридично допустимі варіанти як то переїзд до іншої країни, зміна громадянства, купівля житла не розглядаються – лише протизаконні, пов’язані з насильницькими діями.

Застосування неконвенційної зброї та зброї, яка спричиняє надмірні страждання. Даний тип воєнних злочинів базується на використанні зброї, визнаної як така, що завдає шкоди більше, ніж це обумовлено військовою доцільністю, а також завдає надмірних фізичних ушкоджень, а її використання регулюється нормами міжнародного гуманітарного права: хімічна зброя (зокрема така, що містить у своєму складі фосфор), осколкова зброя, протипіхотні міни, касетні боєприпаси, термобарична зброя. Підтвердженням її застосування виступають фото самої зброї, її уламків, ушкоджень, слідів та тілах людей та тварин, експертиза уламків ушкоджених будівель.

Умисне використання голодування населення та позбавлення його предметів, необхідних для виживання. Даний тип воєнного злочину пов’язаний з цілеспрямованим бомбардуванням інфраструктури, яка забезпечує постачання тепла та води для цивільного населення взимку. Наратив «нехай українці та європейці замерзнуть без нас» підтверджується також фото результатів бомбардувань тепло- та гідроелектростанцій України, технічних вузлів та інших споруд. Візуальні зображення даного злочину підтверджуються та

підтримуються внутрішнім бажанням завдати найбільш можливих фізичних страждань.

Незаконна депортація, переміщення чи позбавлення волі. Зокрема проявляється у переміщенні громадян України на територію російської федерації з метою поселення у безпечному місці, а також примусова депортацій неповнолітніх, які втратили батьків або зв'язок з ними внаслідок ведення бойових дій. Юридичним наслідком на сьогодні щодо даного злочину є видання ордеру на арешт володимира путіна МКС. Візуальними доказами слугують дані, представлені добровільно самою російською стороною, яка пропагує даний вчинок як акт милосердя та можливість виховання та перевиховання дітей в системі цінностей російського суспільства зі свідомим неприйняттям рідної для дітей мови та культури. Даний злочин на жаль має довготривалу перспективу, та його розв'язання може бути розглянуте по аналогії з досвідом Аргентини, коли викрадених дітей опозиціонерів передавали у дитячі будинки або новим батькам, лояльним до політичного режиму країни, тобто ще при народженні або у малому віці позбавляли права на кровні зв'язки. Попри те, що Хорхе Рафаель Відела пішов з поста Президента Аргентини у 1981 році, розслідування цих злочинів та намагання повернути дітей у їхні родини триває до сих пір.

Зґвалтування, примушення до проституції. Сексуальне насилля щодо жінок та дівчат (в останній час додалися відомості щодо здійснення даного типу дій по відношенню до чоловіків), які проживають в зоні ведення бойових дій, є розповсюдженим явищем та супроводжує всі війни в історії людства. Дані злочини ідентифікуються за зверненнями постраждалих або свідків. Постраждалі від зґвалтування не завжди звертаються до відповідних органів щодо притягнення злочинців до відповідальності внаслідок невіри у судову систему або небажання ще раз пережити травматичний досвід. Одним з маркерів є також збільшення позашлюбної народжуваності та вагітностей серед неповнолітніх у проміжок часу, який межує з терміном ведення бойових дій. Скоєння даних злочинів на систематичній основі є додатковим інструментом встановлення домінування, приниження, психологічного понівечення.

Візуальними матеріалами доказів слугують фото та відеоматеріали, зроблені самими гвалтівниками або глядачами, які доволі часто потрапляють у соціальні мережі, і позиціонуються російською стороною як доказ бойової слави та особистої успішності. Серед країн, які найбільш постраждали від цього окрім України можна зазначити колишню Югославію, Руанду, Конго.

Умисні напади на місії, задіяні в наданні гуманітарної допомоги. Напади на гуманітарні колони, які вивозили громадян України із зони бойових дій, везли продукти харчування, засоби гігієни, ліки. Попри попередні домовленості та погоджені шляхи пересування вони все одно зазнавали ушкоджень та втрат внаслідок обстрілів. На фото і відео-матеріалах представлені розтрощені транспортні засоби з емблемами міжнародних організацій, розкиданий вантаж або фото російських військових із вкраденою допомогою.

Розграбування міста або населеного пункту. До репрезентації цих злочинів відносяться зображення, які містять елементи демонтажу, не пов'язаного із влучанням зброї: рівні зрізи металу на великих конструкціях; демонтоване обладнання, кабелі; медичне обладнання; промислові лінії тощо. До актів, які були вчинені протягом повномасштабного вторгнення можна віднести вивезення майна підприємств з окупованих територій на територію російської федерації; вилучення медичного устаткування та майна виробників сільсько-господарського сектору.

Примушення громадян іншої країни до участі в воєнних діях проти їхньої власної держави. Цей тип злочину потребує додаткових доказів, пов'язаних із доведенням факту примушення, але медіа-матеріали, які розповсюджуються російською стороною, містять інформацію щодо українців, які перейшли добровільно на бік агресора. Тому необхідними є додаткові процедури, навіть якщо це відеоматеріал, який містить певні зізнання та зроблений самим автором. Найчастіше у якості головних дійових осіб використовують військовополонених, яких під загрозою життя та здоров'ю примушують публічно солідаризуватись з позицією супротивника.

Умисні напади на освітні, релігійні, наукові споруди, медичні установи, госпіталі та об'єкти, що не є військовими цілями. Яскравим прикладом є бомбардування будівлі маріупольського драматичного театру, на даху якого був розміщений напис «ДІТИ»; також – масові вбивства в Україні, які є наслідками бомбардувань торговельних центрів, закладів освіти, релігійних споруд (будь-якої конфесії).

Умисні напади на цивільне населення. Пов'язані з використанням у якості цілей для збройного ураження пересічних громадян. Наратив, пов'язаний із формуванням підтримки всередині держави російським населенням дій супроводжується масовою трансляцією стигм та ярликів, які мають образливо-принизливий характер та яскраво виражене емоційне забарвлення: «хохли», «укропи», «нацисти», «бандеровці» та ін.

Використання цивільних осіб для захисту населених пунктів. Матеріали, які демонструють залучення цивільного населення до виконання певних робіт на перших лініях бойового зіткнення; відсутність необхідних засобів захисту; зображення, які демонструють погрозу застосування зброї. Дану методику використовують демонстративно в якості використання стримуючого фактору при наступі української армії.

Умисне позбавлення особи, яка перебуває у полоні, права на справедливий суд та захист. Відмова у праві на захист та представлення власних інтересів при ініціюванні карних розслідувань, судових розглядів та винесення вироків. Відмова у доступі до особи представників української сторони та міжнародних гуманітарних організацій.

Посягання на гідність, образливе і принизливе поводження. Матеріали, які демонструють порушення базових прав громадян (яскравий приклад – відвідування осель людей з метою змушення їх прийняти участь у псевдо референдумі на окупованих територіях: використання образливої та обесцінної лексики; порушення права на недоторканість жита та приватного життя; перегляд особистих листувань без рішення суду; заборона вільного переміщення; заходи щодо примусової зміни громадянства.

Для того, щоб фото- та відеоматеріали могли слугувати доказами воєнних злочинів у МКС, міжнародні організації розробили ряд рекомендацій, серед яких:

- 1) наявність цифрових метаданих (дата, час, геолокація);
- 2) наявність даних, за якими можна чітко визначити відправника;
- 3) текстові або словесні відомості щодо третіх осіб, які можуть також у разі потреби надати свідчення;
- 4) технічні рекомендації включають уникнення пауз при зйомці відео; 360-градусний огляд; широкі кадри; різноманітні ракурси; крупні плани, зокрема доказів злочинів; кадри, зроблені згори; стабільне зображення тривалістю мінімум 10 секунд;
- 5) фактологічна інформація, яка описує події (текстова або аудіо) без включення оціночних суджень;
- 6) відомості щодо заходів безпеки, які були використані під час зйомки [8;9].

Додатковими доказами до представленого матеріалу виступають інтерв'ю з експертами та свідками; зіставлення з матеріалами, зібраними ЗМІ або представленими іншими джерелами даних; додаткова ідентифікація місцевості за зображеннями будівель, вивісок, ландшафту; малюнки камуфляжа та нашивки військових; мовні діалекти та акценти.

Отже, візуальна репрезентація воєнних злочинів представлена фото- та відеоматеріалами, які відображають його акт та можуть слугувати доказом скоєння у судових інстанціях, зокрема у Міжнародному Кримінальному Суді. Воєнні злочини виступають як суспільно небезпечні винні діяння, скоєні під час збройного конфлікту. До їх переліку відносять взяття заручників, примусову депортацію населення, зґвалтування, використання неконвенційної зброї та ін. Вони можуть бути використані як окремі докази, або як додаткове джерело при оперування широкою доказовою базою. Семіотичний аналіз візуальних зображень дозволяє виділити маркери воєнних злочинів, які передусім

відображають зруйнування, ушкодження, порушення звичного порядку життя та страждання.

Література

1. Римський Статут Міжнародного Кримінального Суду. URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/995_588#Text (дата звернення: 01.10.2023).
2. В Україні зареєстрували майже 107 тисяч російських воєнних злочинів. URL: <https://www.ukrinform.ua/rubric-ato/3773777-v-ukraini-zareestruvali-majze-107-tisac-rosijskih-voennih-zlociniv-kostin.html> (дата звернення: 01.10.2023).
3. Гловюк Т.І., Тетерятник К.Г. Контекстуальні елементи щодо воєнних злочинів: предмет та доказування *sui generis*. Юридичний науковий електронний журнал. 2022. No 6. С.393-399.
4. Драгоненко А.О. Поняття та ознаки воєнних злочинів у міжнародному кримінальному праві. Наукові записки. Серія: Право. Scientific Notes: Law. 2022. Випуск 12. С.151-157.
5. Татарин Н.М. Особливості організації розслідування воєнних злочинів. Сучасні тенденції розвитку криміналістики та кримінального процесу в умовах воєнного стану. Харків, 2022. С.40-43.
6. Laiferová E. Sztompka, Piotr: Vizuální sociologie. Fotografie jako výzkumná metoda. Sociológia - Slovak Sociological Review. 2008. No.2. P.180-188.
7. Женевська конвенція про поводження з військовополоненими. URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/995_153#Text (дата звернення: 01.10.2023).
8. Як знімати відео, щоб воно стало доказом у суді – рекомендації журналістам. URL: <https://detector.media/infospace/article/197598/2022-03-17-yak-znimaty-video-shchob-vono-stalo-dokazom-u-sudi-rekomendatsii-zhurnalistam/> (дата звернення: 01.10.2023).
9. Аналіз та верифікація електронних доказів: фото і відео. URL: https://jurliga.ligazakon.net/intervyu/201888_analz-ta-verifkatsya-elektronnikh-dokazv-foto--vdeo (дата звернення: 01.10.2023).

Розділ 7. Візуальний аналіз у дослідження фейкового контенту шахрайства у цифровому середовищі (Ратушина Таїсія)

Візуальна соціологія стає все більш важливою в сучасному світі завдяки своїй здатності фіксувати й аналізувати візуальні аспекти соціального життя. В ранній ері візуальної соціології домінували дослідження документальної фотографії, однак з розвитком науки, візуальної культури та технологій фіксації фото і відео, візуальна соціологія, спираючись на семіотику та дослідження культури, охопила увесь візуальний вимір суспільного життя [1].

Вона дозволяє дослідникам представляти та описувати соціальну реальність за допомогою зображень і візуальних засобів. У світі, насиченому візуальним контентом, розуміння того, як ці візуальні елементи формують сприйняття різноманітних соціальних ситуацій та процесів для різних груп населення, стає вирішальним.

У цифрову епоху, коли візуальний контент домінує у соціальних медіа, на телебаченні та інших платформах, візуальна соціологія стає важливою і для вивчення впливу цифрових медіа на соціальні взаємодії та моделі спілкування. Аналізуючи прояви візуального у медіапросторі, соціологія допомагає зрозуміти, як медіа і візуальні образи формують суспільні норми, стереотипи та репрезентації. В рамках цього напрямку дослідники зосереджуються на вивченні впливу візуального контенту на формування громадської думки, соціальних очікувань, конструювання нових суспільних норм тощо, але також цікавим є аналіз особливостей створення візуального контенту (мотивація створення, канали розповсюдження, використання нових технологій і т.п.).

В рамках візуальної соціології часто можна спостерігати співпрацю між соціологами та професіоналами з інших дисциплін, такими як художники, фотографи та медіа-експерти, що сприяє міждисциплінарному підходу, який збагачує дослідження шляхом включення різноманітних точок зору та методик.

Загалом, візуальна соціологія забезпечує таку оптику, через яку дослідники можуть аналізувати, інтерпретувати та передавати візуальні виміри соціального життя. Оскільки наші взаємодії в сучасному діджиталізованому

світі стають все більше пов'язані із споживанням і продукуванням візуального контенту, соціологічний аналіз візуального стає важливим для всебічного розуміння сучасного суспільства.

У сучасному середовищі широкий спектр зображень, доступних на сайтах соціальних мереж, робить все більш привабливими соціологічні дослідження великих наборів візуальних даних. Виникає ключове методологічне питання: чи можуть соціологи, які стикаються з інтерпретаційними проблемами, пов'язаними з величезними наборами візуальних даних, ефективно спілкуватися і взаємодіяти з тими, хто схильний до вивчення окремих візуальних моментів. Дискурс, що триває, залежить від того, чи може змішаний підхід у візуальній соціології прогресувати та процвітати [2].

Дійсно, питання поєднання якісного та кількісного підходу у сучасній візуальній соціології посилюється. Візуального контенту стає так багато, що якісні методики аналізу не в змозі охопити ці величезні масиви візуальних даних. До того ж сучасні технології та використання штучного інтелекту (ШІ) для створення зображень, призводять до того, що візуальним контентом можна маніпулювати або його алгоритмічно продукувати [3]. У постійно мінливому ландшафті цифрових взаємодій зростає і поширеність кіберзлочинів та такого їх різновиду як цифрове шахрайство, що вимагає інноваційних підходів до їх аналізу, виявлення й запобігання. Серед цих підходів інтеграція візуальних методів у дослідження цифрового шахрайства стала надзвичайно важливою, тому цей підхід є одним з перспективних напрямків розвитку візуальної соціології.

Стрімкий розвиток інформаційних технологій супроводжується і динамічним розвитком злочинів у цій сфері, вважається, що кіберзлочини є найдинамічнішою групою суспільно небезпечних діянь, адже з кожним роком кіберзлочини стають дедалі масовішими й небезпечнішими [4]. Щодо самого поняття «кіберзлочин», та в Законі України “Про основні засади забезпечення кібербезпеки України” (від 5 жовтня 2017 року) у п. 8 ч. 1 ст. 1 дається таке визначення: кіберзлочин (комп’ютерний злочин) – суспільно небезпечне винне

діяння у кіберпросторі та/або з його використанням, відповідальність за яке передбачена законом України про кримінальну відповідальність та/або яке визнано злочином міжнародними договорами України [5]. У науковому середовищі та криміналістичній літературі поняття кіберзлочин вживають відносно кримінальних правопорушень, що вчиняються з використанням комп'ютерної техніки (комп'ютерів, пристроїв та іншого обладнання), інформаційних технологій, комп'ютерних систем та мереж з порушенням встановленого законом порядку інформаційної безпеки, незалежно від предмета посягання та сфери застосування [6].

Серед найбільш поширених кіберзлочинів можна виділити цифрове шахрайство (он-лайн шахрайство). Загалом шахрайство згідно українського законодавства, а саме Ст. 190 ККУ визначається як «заволодіння чужим майном або придбання права на майно шляхом обману чи зловживання довірою» [7]. Однак деякі науковці пропонують більш широке тлумачення шахрайства, зазначаючи, що воно являє собою своєрідну «інтелектуальну» злочинну діяльність. Її здійснення передбачає, що шахрай у своїй свідомості розробляє схеми проведення шахрайської операції, обирає організаційні та технічні заходи, спрямовані на забезпечення можливостей її практичної реалізації [8]. У західній літературі можна знайти ще більш розширені трактування, наприклад Р. Сміт з Австралійського інституту кримінології у своїй статті щодо координації індивідуальної та організаційної реакції на шахрайство вказує, що під поняттям шахрайство можна вважати злочини пов'язані з нечесністю [9].

Частиною третьою Ст. 190 ККУ передбачається, що шахрайство, може бути вчинене також шляхом незаконних операцій з використанням електронно-обчислювальної техніки, тобто йдеться мова про он-лайн або цифрове шахрайство [10].

Загалом можна визначити цифрове шахрайство як використання цифрових технологій та інтернет-ресурсів з метою вчинення обману. Це включає в себе різноманітні види маніпуляцій, обману, втягування у підробки

та інші дії, спрямовані на отримання незаконної вигоди або завдання шкоди іншим користувачам, організаціям або системам у цифровому середовищі.

До цифрового шахрайства можуть відноситися такі дії, як фішинг (вимагання даних), створення фіктивних мобільних додатків, створення фальшивих веб-сайтів чи профілів у соціальних мережах та інших механізмів для незаконного отримання інформації та обману споживачів і компаній, а також крадіжка особистих даних і багато інших [11]. Дії шахраїв в цифровому просторі часто спрямовані на отримання конфіденційної інформації або фінансових ресурсів з метою збагачення чи завдання шкоди іншим особам або організаціям.

Тож саме по собі шахрайство не є новим злочином, однак розвиток Інтернету та інших технологій змінив його характер і дозволив злочинцям вчиняти шахрайство в набагато більших масштабах, ніж раніше [12].

Дійсно, масштаби здійснення таких злочинів зростають кожного року. У звіті Центру скарг на злочини в Інтернеті ФБР (Internet Crime Complaint Center) вказано, що у 2022 році було отримано 800 944 скарги, а потенційні загальні збитки від таких злочинів зросли з 6,9 мільярда доларів США у 2021 році до понад 10,2 мільярда доларів США у 2022 році [13].

Заступниця директора асоціації ЄМА О. Данильченко, аналізуючи розрахункові збитки українських громадян від шахрайства в інтернеті, зазначила, що у 2022 році вони досягли 1 млрд. грн., що на 96% більше порівняно з 2021 роком [14].

Згідно даних, розміщених на відкритій платформі «Опендатабот» у 2023 році тільки за 8 місяців було відкрито майже 60 тисяч кримінальних проваджень за шахрайство (ст. 190 ККУ), що є найбільшим показником за останні роки. До прикладу, ця цифра є більшою ніж за 2022 та 2021 роки разом (32 086 та 23 847 кримінальних проваджень відповідно).

Однак попри зростання кількості відкритих проваджень, щороку кількість справ, що доходять до суду, меншає. У 2023 році до суду дійшло лише 14% від

загальної кількості відкритих проваджень тоді як у 2021 році до суду потрапляло 30% [15].

Важливо зазначити, що проблема доведення фактів вчинення цифрового шахрайства не є суто українською. Дискусії щодо ефективності виявлення та методів боротьби з цифровим шахрайством необхідно розглядати у більш широкому контексті. Глобальне поширення кіберзлочинів дійсно призвело до створення у різних країнах спеціалізованих підрозділів чи агенцій боротьби з кіберзлочинністю, однак вони не завжди є ефективними [16]. Існують різні бар'єри на шляху розслідування цифрового шахрайства, зокрема це і організаційне та технічне забезпечення підрозділів чи агенцій боротьби з кіберзлочинністю [16], обмеженість національним законодавством, в той час як самі правопорушення набувають міжнародного характеру, а також брак ефективних інструментів виявлення таких злочинів [17].

З цієї точки зору візуальні методи, що використовують дослідження образів, графічних зображень і візуалізованих даних можуть бути важливим чинником подолання таких бар'єрів для більш ефективного виявлення шахрайства у цифровій сфері.

Повсюдне поширення цифрових платформ, онлайн-транзакцій та пов'язаних з ними соціальних взаємодій створило сприятливий ґрунт для різних форм цифрового шахрайства, починаючи від фішингових атак і закінчуючи складними маніпуляціями з підробленими документами, однак часто такі злочинні дії залишають візуальні сліди, які можна виявити за допомогою методик візуального аналізу. Цей перетин візуального аналізу та кібербезпеки став необхідним, оскільки шахраї застосовують все більш витончені методи для обману, зокрема і з застосуванням штучного інтелекту.

У цьому контексті візуальні методи пропонують унікальну перспективу, дозволяючи дослідникам та експертам з кібербезпеки заглибитися у візуальні артефакти, патерни та аномалії, які характеризують шахрайську діяльність. Використання візуалізації, якісного аналізу зображень та мультимедійного аналізу допомагає розшифрувати візуальну мову кіберзагроз. Розуміння

візуальних елементів цифрового шахрайства полягає не лише в розшифровці маніпульованих зображень чи підроблених інтерфейсів, а й в осмисленні психологічних та емоційних аспектів, які сприяють успіху цих практик для попередження їх поширення.

Візуальний аналіз цифрового шахрайства охоплює широкий спектр методик – від ретельного вивчення підроблених веб-сайтів і фішингових електронних листів до виявлення маніпуляцій у ЗМІ та шахрайських рекламних оголошень. Оскільки технологічний прогрес продовжує формувати цифровий ландшафт, методики візуального аналізу адаптуються і розвиваються, щоб йти в ногу з новими загрозами. Тож візуальний аналіз цифрового шахрайства – це не лише наукове дослідження, а й важливий компонент постійних зусиль, спрямованих на забезпечення безпеки цифрових систем та їх безперешкодної роботи а також на захист даних користувачів.

Цифрове шахрайство охоплює широкий спектр шахрайських методів, багато з яких використовують візуальні елементи для маніпулювання людським сприйняттям і прийняттям рішень. Візуальні форми цифрового шахрайства включають використання зображень, відео та графічних інтерфейсів для обману жертв. Ці методи часто спрямовані на використання психологічних прийомів, використовуючи когнітивні упередження та викривлення для створення переконливих ілюзій. Варто розглянути кілька основних поширених візуальних форм цифрового шахрайства, які можуть бути ідентифіковані з використанням методик візуального аналізу.

Методи візуального обману у цифровому шахрайстві.

1. Підроблені веб-сайти та інтерфейси.

Шахраї створюють візуально ідентичні копії законних веб-сайтів, обманом змушуючи користувачів розкрити конфіденційну інформацію, як-от облікові дані для входу чи фінансові дані. Ці підроблені інтерфейси часто покладаються на маніпуляції з URL-адресами або створюють доменні імена так, щоб вони виглядали легітимними.

Підроблені веб-сайти та інтерфейси – це зловмисні веб-сторінки або програми, які видають себе за надійні об'єкти чи служби. Ці шахрайські конструкції створені так, щоб виглядати майже ідентичними до законних, які вони імітують, часто містять логотипи, елементи дизайну та вміст, які точно імітують реальні. Станом на четвертий квартал 2021 року випадки зловживання брендом становили 45% усього цифрового шахрайства у світі [11]. Злочинцям легко здійснити зловживання брендом. Веб-сайти, логотипи та інші елементи ідентифікації бренду можна легко скопіювати. Основна мета цих підроблених об'єктів – змусити користувачів вжити дій, які приносять користь кіберзлочинцям, як-от розкриття облікових даних для входу, фінансової інформації або завантаження зловмисного програмного забезпечення.

Одним з механізмів підробки веб-сайтів та інтерфейсів є «мімікрія домену». Кіберзлочинці часто реєструють доменні імена, які дуже схожі на імена відомих веб-сайтів або служб. Наприклад, законний веб-сайт може мати домен на кшталт «www.nestle.com», тоді як підроблена версія може використовувати «www.nestle.com» із літерою «l», заміненою цифрою «1». Візуально користувачі можуть не помітити цих тонких відмінностей.

У фішингових електронних листах також часто містяться посилання на підроблені веб-сайти. Ці електронні листи створені так, ніби вони надійшли з авторитетних джерел, спонукаючи одержувачів натиснути посилання, які спрямовують їх на шахрайський веб-сайт. У фішингових електронних листах часто використовується психологічна тактика, щоб створити відчуття терміновості чи страху, користувачів спонукають діяти терміново.

Також кіберзлочинці створюють інтерфейси, які імітують надійні служби, такі як сервіси он-лайн банкінгу, чи постачальників державних сервісів і послуг. Таким чином користувачів обманом змушують надавати конфіденційну інформацію або здійснювати транзакції, вважаючи, що вони взаємодіють із законними службами.

Користувачі, які вводять дані своєї кредитної картки або банківську інформацію на підроблених інтерфейсах, можуть тільки з часом помітити, що їх

облікові записи було викрадено, або з їхніх рахунків було здійснено несанкціоновані транзакції. Окрім ризику прямих фінансових втрат крадіжка особистих даних може також бути використана для збору особистої інформації (зокрема імена, адреси, номери соціального страхування членів родини та друзів).

Негативно впливають підроблені веб-сайти і на репутацію тих брендів та компаній, за яких вони себе видають. Такі дії шахраїв можуть заплямувати їхню репутацію та підірвати довіру клієнтів. Клієнти можуть звинувачувати законну організацію в тому, що вона не змогла захистити свої дані, навіть якщо порушення сталося на підробленому сайті.

2. Створення Deepfake.

Прогрес у глибокому навчанні та обробці зображень дозволив створювати переконливі відео та зображення Deepfake, які можуть допомагати шахраям вводити в оману користувачів.

Deepfake (контамінація англ. deep learning – глибоке навчання – та fake – підробка) є продуктом двох алгоритмів штучного інтелекту, які взаємодіють у так званій Generative Adversarial Network (укр. генеративна змагальна мережа), скорочено GAN. Ця технологія може бути застосована до різних типів контенту – зображення, рухомого зображення, звуку та тексту [3].

Ця досить нова технологія використовує алгоритми глибокого навчання для створення гіперреалістичного підробленого аудіо- та відеоконтенту, який може переконливо імітувати зовнішній вигляд і голос реальних людей, а наслідки її використання у цифровому шахрайстві є багатограними та непередбачуваними, що вимагає детального вивчення механізмів, за допомогою яких використовується ця технологія.

Прототип технології Deepfake з'явився ще у 90-ті роки XX ст., однак на той час це був складний і дорогий інструмент, яким володіли лише експерти зі спецефектів у кіноіндустрії, де він і почав застосовуватись. Зі створенням у 2014 році GAN, технологія стала більш доступною, алгоритм дозволяв не тільки замінювати обличчя актора, але і на основі аналізу наявних фото- і

відеоданих людини, визначати, як ця людина могла б рухатися та говорити, а потім генерувати новий контент із нею [18].

На початку масового розповсюдження технології Deepfake вона використовувалась для генерування порнографічних та гумористичних відео зі знаменитостями та політиками і не привертала значної уваги науковців. Фактором, що змінив ситуацію став обсяг, масштаб і складність задіяних технологій у створенні такого фейкового контенту, оскільки завдяки розвитку ШІ майже кожен, хто має комп'ютер, може створювати фальшиві відео, які практично неможливо відрізнити від автентичних [19].

Одним із відомих напрямків використання технології Deepfake для цифрового шахрайства є створення фейкового вмісту [20] для того, щоб видати себе за осіб, які займають владні посади, наприклад політиків, керівників компаній чи державних службовців, щоб маніпулювати громадською думкою чи діями працівників [21; 3, с. 19]. Оманливий характер цих сфабрикованих повідомлень можна використати для ініціювання шахрайських транзакцій, спонукання до неавторизованого розкриття конфіденційної інформації або порушення безпеки інформаційних систем.

Застосування технології Deepfake у цифровому шахрайстві також поширюється на маніпуляції з процесами автентифікації особи. Злочинці можуть використовувати Deepfake для створення синтетичних ідентифікаційних даних для різних шахрайських дій, зокрема відкриття банківських рахунків, забезпечення позик або участі в інших фінансових операціях. Така експлуатація передових візуальних елементів, створених ШІ, кидає виклик звичайним методам автентифікації та вимагає адаптивних заходів безпеки.

Крім того, технологія Deepfake може використовуватись для маніпулювання курсами акцій і фінансовими ринками. Створюючи переконливий відеоконтент із зображенням впливових осіб, які роблять неправдиві заяви чи схвалення, шахраї можуть викликати коливання на ринку заради особистої вигоди. Потенційні економічні наслідки таких маніпуляцій

підкреслюють необхідність розуміння та усунення ризиків, пов'язаних із фінансовим шахрайством, спричиненим Deepfake.

Потенціал використання технології Deepfake для цифрового шахрайства в різних сферах створює значні проблеми у сфері боротьби з кіберзлочинністю, оскільки можливості ІІІ продовжують розвиватися.

3. «Фейкові» або «синтетичні» профілі.

Створення фальшивих профілів у соціальних мережах також є поширеним різновидом цифрового шахрайства, що використовує саму природу соціальних мереж для обману та отримання персональних даних користувачів.

Одне з поширених застосувань фальшивих профілів у соціальних мережах у цифровому шахрайстві передбачає організацію атак соціальної інженерії. Соціальна інженерія у сфері кібербезпеки і боротьби з цифровим шахрайством розглядається науковцями як мистецтво змусити користувачів скомпрометувати інформаційні системи. Замість технічних атак на системи соціальні інженери націлюються на людей, які мають доступ до інформації, маніпулюючи ними, змушуючи їх розголошувати конфіденційну інформацію або навіть здійснювати зловмисні атаки шляхом впливу та переконання. Заходи технічного захисту зазвичай неефективні проти такого роду атак, крім того, люди схильні вважати, що вони добре можуть їх розпізнавати. Проте дослідження показують, що люди насправді погано виявляють брехню та обман в соціальних мережах [22].

Один із кейсів, інформація про який була опублікована у австралійській газеті Daily Mail Australia Online, доводить, що використання навіть простих мобільних додатків, які дозволяють змінювати зовнішність може увести в обману значну кількість користувачів. 50 річний японський байкер під псевдонімом @azusagakuyuki у Twitter (зараз – «X», прим. авт.) зібрав майже 18 тис. підписників завдяки life style публікаціям та фотографіям у вигляді молодої дівчини, одягненої у мотоциклетну куртку або позуючої із мотоциклами Yamaha. Чоловік змінював своє обличчя на фото в спеціальному додатку, він вважав, що нікому не було б цікаво спостерігати в соціальних мережах за

чоловіком середнього віку, натомість молода, приваблива дівчина з незвичним хобі приверне увагу і розширить аудиторію [23]. Однак, навіть після викриття чоловік не припинив публікувати нові дописи, а його аудиторія наразі складає більше 48 тис. підписників [24].

Таким способом зловмисники можуть використовувати фейкові профілі, щоб завоювати довіру користувачів, видаючи себе за впливових осіб, лідерів думок або відомі організації. Тож шахраї можуть використовувати міжособистісну довіру, щоб маніпулювати користувачами, змушуючи їх розкривати конфіденційну інформацію, таку як облікові дані для входу, фінансові дані або особисту інформацію. Крім того, підроблені профілі в соціальних мережах відіграють ключову роль у швидкому поширенні в інтернет просторі шахрайських схем та дезінформації. Вірусна природа соціальних мереж розширює охоплення шахрайських кампаній, потенційно спричиняючи масштабні фінансові втрати та репутаційну шкоду як для окремих осіб, так і для організацій чи, навіть, держав.

Створення та використання фальшивих профілів у соціальних мережах може виходити за рамки індивідуального шахрайства й мати на меті не тільки заподіяння фінансової шкоди, а й набувати вигляду широкомасштабних кампаній дезінформації. Різні актори можуть використовувати підроблені профілі для маніпулювання громадською думкою чи впливу на геополітичні події. Характер цих операцій часто передбачає використання автоматизованих ботів або підроблених персонажів, так званих «синтетичних» профілів для поширення оманливого вмісту, що сприяє підризу довіри до джерел інформації в Інтернеті.

Також фейкові профілі можуть використовуватись для спроб шпигувати чи впливати на політиків. У своїй роботі дослідниця А. Вальорська наводить приклад профілю «Katie Jones» на LinkedIn нібито дослідниці американського аналітичного центру, який виявився спеціально створеним, а фото профілю було згенероване ШІ. Однак, перш ніж було виявлено, що зображення є синтетичним, профілеві вдалося з'єднатися з кількома десятками політичних

діячів у Вашингтоні, включаючи заступника помічника державного секретаря та радника одного із сенаторів [3, с. 21].

У контексті крадіжки особистих даних фальшиві профілі в соціальних мережах служать ключовим компонентом у створенні синтетичних ідентичностей. Кіберзлочинці використовують величезну кількість особистої інформації, доступної на соціальних платформах, для виготовлення, здавалося б, справжніх профілів. Ці синтетичні ідентифікаційні дані можна використовувати для різних шахрайських дій, зокрема для проведення фінансових операцій або участі в незаконній онлайн-діяльності.

Анонімність, яку забезпечують фальшиві профілі в соціальних мережах, також може бути використана для переслідувань в Інтернеті, кіберзалякування та поширення мови ненависті. Зловмисники можуть діяти за маскою анонімності, націлюючись на окремих осіб або групи, що не лише створює пряму загрозу безпеці користувачів, але й підкреслює ширший вплив фальшивих профілів на створення токсичного онлайн-середовища. Тож питання виявлення та запобігання поширенню цифрового шахрайства, підвищення рівня кібербезпеки, захисту користувачів та організацій від шахрайських дій у цифровому середовищі заслуговує особливої уваги.

Візуальний аналіз для виявлення цифрового шахрайства.

У візуальному аналізі цифрового шахрайства можна виокремити два основні напрямки чи швидше стратегії: кількісну (візуалізації з використанням математичного та статистичного апарату) та якісну (дослідження окремих зображень, інтерфейсів, профілів тощо).

Кількісна стратегія візуального аналізу є більш поширеною і використовується для обробки великих масивів даних. Найбільш корисним інструментом в рамках цієї стратегії є візуалізація даних, яка відіграє вирішальну роль у виявленні шахрайства, перетворюючи складні набори даних у зрозумілі візуальні ефекти. Такі методи, як мережеві графіки, теплові карти та діаграми розсіювання, допомагають аналітикам визначати закономірності, аномалії та потенційні ознаки шахрайства. Наприклад, візуалізація даних

транзакцій може виявити незвичайні моделі витрат, такі як несподівані сплески транзакцій або їхні географічні відмінності [25].

В поєднанні з візуальною аналітикою використовуються і методи машинного навчання. Алгоритми машинного навчання підвищують точність і ефективність виявлення шахрайства. Моделі навчання «під наглядом» можна навчити на історичних даних про шахрайство, щоб визначити типові моделі шахрайства. З іншого боку, неконтрольовані методи навчання можуть розкрити раніше невідомі схеми шахрайства, шляхом виявлення аномалій [26; 27]. Візуалізація результатів машинного навчання дозволяє аналітикам приймати обґрунтовані рішення та коригувати стратегії виявлення шахрайства у відповідності до нових загроз [28].

Візуальний аналіз також є безцінним для виявлення фішингових атак і схем соціальної інженерії. Аналіз заголовків і вмісту електронних листів разом із даними про взаємодію користувачів може виявити підозрілі шаблони спілкування. Інструменти візуалізації можуть допомогти швидко ідентифікувати фішингові кампанії та допомогти організаціям навчити своїх користувачів розпізнавати та уникати таких загроз.

Інша стратегія візуального аналізу (якісна), спрямована безпосередньо на аналіз візуального контенту, розміщеного у інформаційному просторі з метою виявлення аномалій, патернів та ознак цифрового шахрайства.

Наприклад, візуальний аналіз застосовується для виявлення спеціально створених для маніпулювання громадською думкою чи задля дезінформації зображень. Хоч для цього і вивчаються типові мультимедійні зображення, недостатньо просто визначити, чи містить публікація оброблене зображення, або Deepfake. Потрібно також ідентифікувати скоординовані мультимодальні (тобто текст/зображення/відео) кампанії, що розгортаються на різних платформах, емоції, які вони викликають у аудиторії, контекст їх створення, гумор, символічні посилання тощо [29], а системи ШІ поки що цього не можуть зробити. Тож у такому випадку саме якісний підхід у візуальному аналізі матиме перевагу. Хоч наразі вже є низка наукових публікацій, які стосуються

розвитку методів виявлення аудіовізуальних підробок за допомогою афективних сигналів [30] та аналізу емоційного забарвлення повідомлень [31] на основі використання різних моделей нейронних мереж.

Також візуальний аналіз може допомагати виявляти фішингові листи за їхнім виглядом і вмістом. Аналіз фішингових листів на предмет логотипів, шрифтів та інших ознак, що можуть імітувати легітимних відправників, допомагає ідентифікувати спроби обману. Цей підхід застосовується і для виявлення фейкових акаунтів в соціальних мережах за їхніми фотографіями профілю, контентом, який в них розміщується, активністю та зв'язками.

Візуальний аналіз є важливим інструментом у виявленні шахрайства у цифровому середовищі. Використовуючи можливості як візуалізації даних і машинного навчання, так і якісних методик аналізу мультимедійного контенту можна швидше виявляти та завчасно реагувати на виклики цифрового шахрайства. Незважаючи на те, що такі проблеми, як забезпечення конфіденційності користувачів і виникнення новітніх методи шахрайства, залишаються актуальними, постійні дослідження й співпраця між академічною спільнотою, комерційними організаціями, медіаплатформами та правоохоронними органами можуть розширити можливості візуального аналізу для виявлення цифрового шахрайства.

Однак тільки дослідницьких методів для боротьби з цифровим шахрайством недостатньо, для цього необхідна цілісна стратегія, яка б враховувала складну динаміку, притаманну шахрайським діям у цифровому середовищі. Ця стратегія має містити у собі складний набір відповідей на нові загрози і виклики, починаючи з тонких політичних втручань, які б збалансували необхідність обмеження можливостей для шахрайства та дотриманням демократичних цінностей і збереженням свободи у цифровому просторі.

Важливими в цьому контексті є також розвиток внутрішніх безпекових політик цифрових медіаплатформ, які б були спрямовані на виявлення шахрайського контенту та дезінформації і дозволяли швидко реагувати на виявлені порушення.

Невід'ємною частиною цієї багатогранної стратегії повинні також стати освітні кампанії медіаграмотності. Ці кампанії відіграють вирішальну роль у наданні користувачам навичок, необхідних для того, щоб відрізнити надійні джерела інформації від оманливих. До прикладу, в Україні на державному порталі Дія розміщено спеціальні освітні матеріали, розроблені Міністерством цифрової трансформації України за підтримки проекту USAID «Кібербезпека критично важливої інфраструктури України» та за участі Кіберполіції, НБУ, Держспецзв'язку, CERT-UA й Комітету ВРУ з цифрової трансформації. Серед цих матеріалів є і освітній серіал, в якому висвітлюються найпопулярніші схеми обману: заміна SIM-карти, викрадення телефону, фішинг, шахрайські дзвінки, тощо [32].

Хоча впровадження таких інструментів викликає труднощі, вони мають значний потенціал для підвищення обізнаності користувачів і безпеки в цифровому середовищі. В умовах ескалації загроз, які характеризуються все більш витонченим цифровим шахрайством, політики, медіаплатформи, розробники та науковці повинні співпрацювати, щоб впроваджувати інноваційні методи аналізу, виявлення та запобігання таких дій та надавати користувачам засоби для безпечної навігації в цьому складному цифровому просторі.

Література

1. Harper D. The Development of Visual Sociology: A view from the inside. *Società Mutamento Politica*, 2016. 7(14), P. 237-250. URL: <https://doi.org/10.13128/SMP-19704> (date of access: 03.09.2023).
2. Zuev D., Krase J. Visual sociology. *Sociopedia*, 2017. URL: https://www.researchgate.net/publication/323595992_Visual_sociology (date of access: 04.09.2023).
3. Вальорска А. М. Діпфейк та дезінформація : практ. посіб. / пер. з нім. В. Олійника. Київ : Академія української преси ; Центр Вільної Преси, 2020. 36 с.

4. Газізова Ю. Кіберзлочинність в Україні. Ера цифрових технологій – ера нових злочинів. *ЮРИСТ&ЗАКОН*. 2020. № 12. URL : https://uz.ligazakon.ua/ua/magazine_article/EA013606 (дата звернення: 04.09.2023).
5. Про основні засади забезпечення кібербезпеки України : Закон України від 05.10.2017 р. № 2163-VIII : станом на 17 серп. 2022 р. URL : <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2163-19#Text> (дата звернення: 07.10.2023).
6. Ахтирська Н.М. Актуальні проблеми розслідування кіберзлочинів: навч. посіб. Київ : ВПЦ «Київський університет», 2018. 229 с.
7. Кримінальний кодекс України : Кодекс України від 05.04.2001 р. № 2341-III : станом на 5 жовт. 2023 р. URL : <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2341-14#Text> (дата звернення: 12.10.2023).
8. Маримонська А.П., Михайліна Т.В. Шахрайство як вид протиправної поведінки: способи вчинення та проблеми кваліфікації. URL : <https://jvestnik-sss.donnu.edu.ua/article/view/3872?source=/article/view/3872> (дата звернення: 04.09.2023).
9. Smith R. G. Coordinating individual and organisational responses to fraud. *Crime, Law and Social Change*. 2008. Vol. 49, no. 5. P. 379-396. URL : <https://doi.org/10.1007/s10611-008-9112-x> (date of access: 12.10.2023).
10. Як не стати жертвою шахраїв в інтернеті та що робити, якщо ви потрапили у пастку. URL : <https://minjust.gov.ua/m/yak-ne-stati-jertvoyu-shahraiv-v-interneti-ta-scho-robiti-yakscho-vi-potrapili-u-pastku> (дата звернення: 04.09.2023).
11. Najarian A. Digital Fraud: What It Is, How It Works & Why It Matters. URL : <https://www.outseer.com/ecommerce-fraud/digital-fraud/> (date of access: 04.09.2023).
12. Majid Y., Steinmetz K. F. Cybercrime and Society. London : SAGE Publications Ltd, 2019. 368 p.

13. Federal Bureau of Investigation. Internet Crime Complaint Center. Internet Crime Report 2022. URL : https://www.ic3.gov/Media/PDF/AnnualReport/2022_IC3Report.pdf (date of access: 04.09.2023).

14. Збитки українців від кіберзлочинності торік зросли до 1 млрд грн – дослідження ЄМА. URL : <https://forbes.ua/news/zbitki-ukraintsiv-vid-kiberzlochinnosti-torik-zrosli-do-1-mlrd-grn-doslidzhennya-ema-21022023-11884> (дата звернення: 04.09.2023).

15. Кількість справ про шахрайство у 2023 році сягнула історичного антирекорду. *Опендатабот. Аналітика.* URL : <https://opendatabot.ua/analytics/fraud-pandemic-2> (дата звернення: 04.09.2023).

16. Willits D., Nowacki J. The use of specialized cybercrime policing units: and organizational analysis. *Criminal Justice Studies*, 2016. Vol. 29 No. 2, P. 105-124. URL : https://opensiuc.lib.siu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1012&context=ccj_articles (date of access: 04.09.2023).

17. Cross C., Is online fraud just fraud? Examining the efficacy of the digital divide. *Journal of Criminological Research, Policy and Practice*, 2019. Vol. 5 No. 2, P. 120-131. URL : <https://doi.org/10.1108/JCRPP-01-2019-0008> (date of access: 04.09.2023).

18. Юртаєва К.В. Кримінологічний аналіз використання технології Deepfake: коли фейк стає злочином. *Вісник кримінологічної асоціації України*, 2021, № 1 (24). С. 31-42.

19. Fletcher J. Deepfakes, Artificial Intelligence, and Some Kind of Dystopia: The New Faces of Online Post-Fact Performance. *Theatre Journal*. Vol. 70, Iss. 4, 2018. P. 455-471. URL : <https://doi.org/10.1353/tj.2018.0097> (date of access: 08.09.2023).

20. Verdoliva L., Media Forensics and DeepFakes: An Overview. *IEEE Journal of Selected Topics in Signal Processing*, vol. 14. No. 5, P. 910-932, Aug.

2020, URL : <https://doi.org/10.1109/JSTSP.2020.3002101> (date of access: 26.09.2023).

21. García-Ull, Francisco José. «Deepfakes»: el pròxim repte en la detecció de notícies falses. *Anàlisi*, 2021. P. 103-120. URL : <https://analisi.cat/article/view/v64-garcia> (date of access: 26.09.2023).

22. Advanced social engineering attacks / K. Krombholz et al. *Journal of Information Security and Applications*. 2015. Vol. 22. P. 113-122. URL : <https://doi.org/10.1016/j.jisa.2014.09.005> (date of access: 30.09.2023).

23. The ultimate catfish: This glamorous young female motorbike rider is actually a 50-year-old MAN with a talent for photo editing - so can you spot the clues?. *Daily Mail Australia Online*. 2021. 18 March. URL: <https://www.dailymail.co.uk/femail/article-9374249/Youthful-looking-Japanese-female-motorbike-rider-actually-50-year-old-MAN.html> (date of access: 03.10.2023).

24. 宗谷の蒼氷 @azusagakuyuki.
URL : <https://twitter.com/azusagakuyuki> (дата звернення: 03.10.2023).

25. Phua C., Lee V.C., Smith-Miles K., & Gayler R.W. A Comprehensive Survey of Data Mining-based Fraud Detection Research. *ArXiv*, 2010. URL : <https://arxiv.org/ftp/arxiv/papers/1009/1009.6119.pdf> (дата звернення: 03.10.2023).

26. Al-Sayyed, R., Alhenawi, E., Alazzam, H. *et al.* Mobile money fraud detection using data analysis and visualization techniques. *Multimed Tools Appl*, 2023. URL : <https://doi.org/10.1007/s11042-023-16068-4> (дата звернення: 03.10.2023).

27. Fraud Audit Based on Visual Analysis: A Process Mining Approach / J.-F. Rodríguez-Quintero et al. *Applied Sciences*, 2021. Vol. 11. No. 11. P. 4751. URL : <https://doi.org/10.3390/app11114751> (date of access: 10.10.2023).

28. Westerlund M. The Emergence of Deepfake Technology: A Review. *Technology Innovation Management Review*. 2019. Vol. 9, no. 11. P. 39-52. URL : <https://doi.org/10.22215/timreview/1282> (date of access: 10.10.2023).

29. Yankoski M., Scheirer W., Weninger T. Meme warfare: AI countermeasures to disinformation should focus on popular, not perfect, fakes. *Bulletin of the Atomic Scientists*. 2021. Vol. 77, no. 3. P. 119-123. URL : <https://doi.org/10.1080/00963402.2021.1912093> (date of access: 10.10.2023).
30. Emotions Don't Lie / T. Mittal et al. *MM '20: The 28th ACM International Conference on Multimedia*, Seattle WA USA. New York, NY, USA, 2020. URL : <https://doi.org/10.1145/3394171.3413570> (date of access: 10.10.2023).
31. Ghanem B., Rosso P., Rangel F. An Emotional Analysis of False Information in Social Media and News Articles. *ACM Transactions on Internet Technology*. 2020. Vol. 20, no. 2. P. 1-18. URL : <https://doi.org/10.1145/3381750> (date of access: 10.10.2023).
32. Обережно! Кібершахраї. Дія. Освіта. URL : <https://osvita.diia.gov.ua/courses/attention-cyber-fraudsters> (дата звернення: 10.10.2023).

Розділ 8. Візуальний аналіз у дослідженні місць соціальної пам'яті та кримінальних подій (Кулик Марія)

На сьогодні активні трансформаційні процеси українського суспільства, які були пов'язані із розбудовою державності були ще більшою мірою каталізовані через повномасштабне російське вторгнення в Україну. Потреба в рішучих діях українців за для опору російській агресії поставила на порядок денний вкрай актуальні питання військового, політичного, соціального, економічного планування. Однак, все ж таки, критично важливими виявилися питання розмежування того, хто такі «ми» і хто такі «вони», тобто самовизначення громадян України та розуміння ними своєї громадянської та територіальної приналежності. Як засвідчують результати Всеукраїнського соціологічного моніторингу Інституту соціології НАН України [1], з початком повномасштабного вторгнення показник громадянської ідентичності зріс до 79,7% порівняно із 62,6% в 2021 році і має тенденцію до стабілізації на цьому рівні, оскільки в 2023 році він склав 79,5%. Такі рушійні зміни у самоідентифікації громадян України та консолідація навколо цінностей держави веде за собою ґрунтовне переосмислення умов і підґрунтя для такої приналежності. Важливим для формування такого підґрунтя є активне переосмислення попереднього досвіду поколінь і, відповідно, пошук в цьому досвіді спільного. Осмислюватися в контексті спільного сьогодення та майбутнього мають також актуальні події, що переживають українці, а інформація про ці події перетворюватися в інформацію про спільне минуле. Таке конструювання спільного минулого вимагає особливої уваги до фіксації подій, їх інтерпретації та закріплення у таких формах, які б дозволили її актуалізувати в подальшому. Саме тому, особливої уваги потребує науковий аналіз механізмів відбору та перетворення інформації про події, що актуально переживає спільнота, в інформацію про власне минуле.

Дослідження соціальної пам'яті в соціології отримали значний поштовх завдяки роботам французького дослідника представника інтуїтивної філософії Анрі Бергсона [2]. Вчений довів існування особливої «образної» пам'яті, щодо

якої мозок може виступати лише засобом проведення згадок у свідомість, але не здатен ні породжувати їх, ні виступати їх сховищем, оскільки не зводиться до простого репродукування зафіксованих у минулому подій. Виходячи не лише з механістичного тлумачення пам'яті як сховища, в якому зберігаються важливі дані щодо нашого повсякденного життя, інтуїтивна філософія наближається до розуміння пам'яті через подію, що визначається місцем і часом. Ці висновки визначили принципово нові напрями дослідження пам'яті як елемента суспільної свідомості, оскільки події можуть бути спільними для певного кола людей. А оскільки ці події є значущими, то, відповідно, позиції щодо їх оцінки, емоційного забарвлення, правдивості будуть відстоюватися, захищатися, що вже належить до площини соціальної пам'яті. Учень Анрі Бергсона – Моріс Хальбвакс, розуміючи пам'ять через її подієвий зміст, виходить на концептуалізацію поняття «межі пам'яті», що є центральним у його соціологічному осмисленні колективної пам'яті. Не конкретизуючи визначення поняття «межі колективної пам'яті», М. Хальбвакс, втім, окреслює його з позицій інституціонального підходу як «комплекс стійких та панівних уявлень». Формування нових образів колективної пам'яті розуміється через їх поступове введення «в межі», через нав'язування спільнотою образів та їх подальшу модифікацію [3, с. 11]. У подальшому ці «межі пам'яті» дають змогу відтворити самі образи, які запам'ятовувалися спільнотою. Таким чином, на відміну від пам'яті конкретної людини, суб'єктивність соціальної пам'яті забезпечується функціонуванням «соціальних рамок пам'яті». Соціальні межі пам'яті покликані забезпечити єдність соціальної пам'яті спільноти з актуальним курсом розвитку і, відповідно, панівними ідеями цієї спільноти.

Увага французького історика П. Нора була сконцентована вже великою мірою на особливих засобах соціальної пам'яті, які спроможні забезпечити передачу певних значущих символів через покоління. На його думку, такими засобами можуть виступати природні або інтелектуально сконструйовані об'єкти, що сприяють й зумовлюють здійснення комеморативних практик. Ці засоби в працях французького дослідника П. Нора дістали назву «місця

пам'яті» (*lieux de mémoire*). Вони являють собою залишки, крайню форму, в якій існує комеморативна свідомість, що функціонують у географічному, часовому та символічному просторі та різною мірою включають у себе три складові: матеріальну, символічну та функціональну. Вони являють собою «усіляку значущу єдність матеріального чи ідеального порядку, яку воля людей чи робота часу перетворили в символічний елемент спадщини пам'яті певної спільноти» [4]. Необхідність існування цих численних місць пам'яті викликана поступовим процесом зникнення представників соціальних груп, що володіють пам'яттю, яку дослідник називає «істинною» (у цьому він продовжував ідеї М. Хальбвакса щодо формування історичної пам'яті з колективної, коли залишає світ останній представник групи, якій ця пам'ять належала). Так, образи видатних історичних постатей, державних символів, організацій втілюються в «місцях пам'яті», що зумовлюють інтерпретацію минулого, виходячи з актуальних потреб спільноти.

Процес перетворення актуальних даних в інформацію про минуле не являє собою лише просте перенесення інформації зі стану сьогодення в стан минулого. Особливого значення у функціонуванні соціальної пам'яті набувають образи, завдяки яким можливе узагальнення індивідуальних смислів, подальше їх утримання в суспільній свідомості та актуалізація відповідно до актуальних потреб спільноти. Тож предметного аналізу потребує визначення взаємозв'язку сенсу та образу у функціонуванні соціальної пам'яті.

Звернемося також до теоретичного досвіду аналізу взаємозв'язку сенсу та досвіду в працях представників семіотичного підходу. Р. Барт, аналізуючи етимологічний зміст поняття «образ», яке походить від дієслова «наслідувати», ставить важливе семіотичне питання взаємозв'язку смислу як сутності об'єкта та образу як його копії [5]. Таке копіювання є необхідним, на думку науковця, оскільки в комунікації образ виступає єдиним можливим засобом передачі сенсів через їх спрощення, яскравість подання та доступність. Прикладом цьому положенню може бути представлений в 2022 році київським художником

Олександром Греховим образи українського письменника Тараса Шевченка у проєкті «Квантовий стрибок Шевченка»[6].



Рис. 1. Виставка робіт Олександра Грехова «Квантовий стрибок Шевченка» (Запоріжжя, 2022). Фото Ірини Крамаренко.

Навколо даної виставки було багато суперечок та сприйнята громадськістю вона була не однозначно. Але бачимо яскравий приклад переосмислення образу Тараса Шевченка та спробу актуалізації цього образу через спрощення, яскравість подання та доступність.

В цьому контексті також важливим є розуміння єдності у образі смислу та нонсенсу. Спираючись на визначення представником постструктуралізму Ж. Дельозом нонсенсу як «імені, що виражає свій власний зміст» [7], зауважимо, що образ, таким чином, може підтримуватися в умовах нонсенсу, оскільки зміст комунікаційного повідомлення при цьому зберігається. Так, образ класика української літератури зображений в костюмі пірата, який розуміється як фігура соціальної пам'яті, є нонсенсом, утім, може сприйматись та підтримуватись локальною спільнотою.

Фіксуємо суттєву відмінність відображення об'єкта в процесі сприйняття як психічного процесу та особливостях формування образу соціальної пам'яті. Психічний процес сприйняття будь-якого об'єкта, наприклад матеріального, буде відбуватися в послідовності визначення розміру, розташованості, вмісту, функціональності тощо. Оскільки соціальна пам'ять завжди має переживатися

колективно, образи, що будуть покладені в основу взаємодії, виходять, перш за все, з наявності ознаки «спільного» в них. Відповідно, об'єкти соціального оточення визначаються носієм соціальної пам'яті не за їх функціональністю, а за їх включеністю в соціальний контекст та подієву «знаковість». Доречними в цьому аспекті вважаємо дослідницькі висновки Е. Нойман, яка зазначає, що «образ не є сукупністю раціональних суджень, це переважно ірраціональне відбиття уявлень, відчуттів, оцінок, асоціацій у широкому розумінні, яке як аура огортає всі предмети свідомості та має яскравий відбиток суб'єктивного сприйняття дійсності» [9]. Е. Нойман звертає увагу на те, що соціологічне вимірювання образу дає змогу визначити інтенсивність ряду ознак досліджуваного об'єкта.

Образи соціальної пам'яті можуть не відповідати реальним подіям, а являти собою соціальні міфи. Цей факт також підтверджує тезу про значущість соціальної пам'яті в конструюванні ідентичності, оскільки не мають значення самі події, їх хід та правдивість. Мають значення тільки той зміст, навколо якого конструюється міф, а також наявність злагодженої групи, що готова підтримувати його, визначаючи тим самим власну ідентичність та належність до групи. Реконструкцію Хортицької Січі у 2000-х роках на о. Хортиця в м. Запоріжжі [10] вважаємо яскравим прикладом формування такого «місця пам'яті», яке покликане відродити в соціальній пам'яті українців героїчну історію козаків. Цей узагальнений образ козацьких укріплень, які вдалося реконструювати, не представляє собою оригінальну споруду, проте виступає саме таким місцем пам'яті, що дозволяє формувати і підтримувати національну ідентичність.



Рис. 2. Реконструкція Хортицької Січі на о. Хортиця. м. Запоріжжя. Фото взято з офіційного сайту заповідника Хортиця.

Дослідження трансформації образів у соціальній пам'яті було здійснено німецьким істориком Р. Козеллеком, об'єктом уваги якого виступило конструювання образу Невідомого солдата як одного із центральних символів сучасних європейських держав [11]. Якщо раніше науковий інтерес був сконцентрований переважно на образах з багатовіковою історією (героїчна постать Жанни Д'Арк, традиційної символіки Франції – триколову, екзагону, а також Пантеону), то дослідження образу Невідомого солдата являє одну з перших спроб аналізу конструювання образу в соціальній пам'яті відповідно до актуального стану розвитку європейських держав. Якщо застосувати концепцію «соціальних рамок» М. Хальбвакса для аналізу трансформації культу мертвих та появи образу Невідомого солдата, вважаємо, що цими «соціальними межами» пам'яті може виступати перехід від монархічної традиції культу мертвих до загальнонародної. Монархічна традиція культу мертвих, що виражалася у встановленні пам'ятників монархам на честь їх перемог, мала на меті «втілювати безперервність гідності володарів» [11, с. 25] і, відповідно, легітимізувати монархічну владу у свідомості громадян цієї держави. З 1918 р. було започатковано культ мертвих через образ Невідомого солдата, який Р. Козеллек позначає як «демократичний культ мертвих», але не в сенсі конституційного права, а в сенсі ментальності. На відміну від монархічного культу мертвих, демократичний культ, що уособлював у собі образ Невідомого солдата, мав позначати анонімність, рівність та відданість державі всіх її

громадян, легітимізуючи тим самим тепер її існування. Аналіз споруджених Європою могил Невідомому солдату вказує на спільну тенденцію демократизації культу мертвих, тоді як особливості їх конструкції, розташування, надписів, наявності каплиць вказують на національні та релігійні особливості цих «соціальних меж» пам'яті. На сьогодні Україна перебуває в стані війни і активних бойових дій. Людські втрати, які несе український народ на полі бою є значними і цей травмуючий досвід є потреба закріпити в живій соціальній пам'яті. Для створення меморіалів пам'яті потрібен час і ресурси, а потреба у комеморації та створення місць пам'яті є вже нагальною. Тож, бачимо творення таких місць пам'яті, локацій, які виникають спонтанно та не є державною програмою. Одна з таких локацій – поле прапорців на Майдані Незалежності в Києві, історія якого розпочалася з червня 2022 та 55 прапорців з іменами бійців полку «Азов», що боронили Маріуполь [12].



Рис. 3. На Майдані Незалежності встановлюють прапорці із іменами воїнів.

Тетяна Гулевата для Телеграф. 22 жовтня 2022

Надалі додавалися прапорці з іменами загиблих військових і поле прапорців ставало дедалі більшим налічуючи вже їх десятки сотень. Вважаємо в цій «спонтанно» створеній локації важливий глибокий зміст формування місця пам'яті, пов'язаного саме із громадянською ідентичністю українців, оскільки локація Майдану Незалежності в Києві, яка вже символічно ототожнюється із Євромайданом 2013-2014 років, продовжує демократичні ініціативи українського суспільства. Українська соціологиня Анна Прохорова аналізуючи

історико-соціологічні інтерпретації протестних подій на прикладі Євромайдану 2013–2014 років на підставі результатів емпіричних досліджень доводить формування соціальних смислів, які артикулював Майдан у суспільному українському контексті (власне протест, територія протесту, період протесту, люди, що протестують, «держава в мініатюрі», «різновид тимчасової влади», «територія свободи», «точка відліку змін», «місце боротьби Добра і Зла») та ті історичні смисли, які він реактуалізував (Запорізька Січ, махновський загін, повстанська криївка тощо) [13, с. 170]. Таким чином, прослідковуємо стійкий взаємозв'язок соціальних подій та конструкцію або ж реконструкцію соціальних образів, які будуть покладені у основу формування значимих «місць пам'яті».

Аналіз процесу утворення та функціонування образів соціальної пам'яті свідчить про значущість виділення суб'єктом сутнісних характеристик об'єкта, образ якого створюється. Як нами вже було доведено в попередніх публікаціях [14], для успішного об'єднання певного набору характеристик в образ, що приведе до його впізнання, ці характеристики об'єкта мають відповідати таким критеріям: константність, предметність, цілісність та узагальненість.

Константність образу соціальної пам'яті має забезпечувати відносну незалежність образу від умов його сприйняття. Оскільки умови, в яких було сприйнято об'єкт, можуть бути відмінними від тих, у яких його надалі необхідно буде впізнати, особливого значення набуває спроможність запам'ятовування «опорних точок» або кількох сутнісних характеристик, що дадуть змогу сформуванню образу. Так, образ героя в соціальній пам'яті спільноти може асоціюватися з битвою з ворогом, несправедливістю, історіями гноблення, елементами визнання, вшанування тощо. Сформований у масовій свідомості такий образ героя буде забезпечувати впізнання героя в кожному, кому властиві перелічені характеристики. Константність образу забезпечує також впізнання цього героя в принципово різних сферах суспільного життя: політичній, економічній, культурній, особистісній. Значною мірою константність образу забезпечуються запам'ятовуванням атрибутів об'єкта. Впізнаваність ключових

атрибутів образів соціальної пам'яті дозволяють їх «вписати» у нові контексти додаючи актуальні атрибути. Прикладом візуалізації таких образів може бути поява стріт-арту на барикадах Євромайдану у лютому 2014, а саме впізнаваних портретів Т. Шевченка, І. Франка та Лесі Українки [15], образи яких були доповнені актуальними в той момент символами опору українського народу: каска, протигаз, бандана, яка закривала рот і ніс мітингувальників. Таке (пере)осмислення образів видатних та впізнаваних діячів української культури дало потужний імпульс для проведення історичних паралелей та підкреслення «спільної долі» борців за свободу та незалежність України.



Рис.4. Соціальний художник #Sociopath у ніч проти 10 лютого 2014 на барикадах на Грушевського намалював трилогію "Ікони революції". iPress.

Foto Nikita Mekenzin, Anri Mos

Предметність образу соціальної пам'яті визначає можливість виокремлення об'єкта з-поміж інших. Для цього дійсність має поділитися суб'єктом пізнання на образ об'єкта (фігуру) та образ простору, що оточує об'єкт (фону). Однією з основних умов формування предметності образу є замкнутість простору, що уможливорює концентрацію на об'єкті, який буде сприйматися як фігура на фоні. У відтворенні образів соціальної пам'яті така замкнутість може утворюватись завдяки часовим межах події, що обмежують коло історичних подій минулого спільноти. У цьому контексті варто згадати концепцію «соціальних меж» пам'яті М. Хальбвакса, що також прагне пояснити значення обмежень у формуванні репрезентацій масової свідомості.

Фігура та фон взаємозабезпечують існування один одного: без фону неможливим є відокремлення фігури, відсутність фігури, в свою чергу, унеможлиблює існування фону, адже це призводить до відокремлення з фону будь-якої іншої фігури, що становить більш цілісний об'єкт для сприйняття. Так, для сприйняття образу героя має бути відповідний фон: коло людей, загальна ситуація в країні, що будуть характеризуватися, наприклад, некомпетентністю, незлагодженістю, нерішучістю тощо. Лише за умови наявності такого фону образ героя буде сприйнятий як чітко окреслена, розташована на передньому плані фігура.

Предметність образу соціальної пам'яті зумовлює появу в ній фігур, що мають бути відтворені для підтримання групової ідентичності. Ґрунтовністю в цьому контексті вирізняється теорія Я. Ассмана, який аналізує фігури пам'яті як культурно сформовані суспільно обов'язкові образи пригадування [16]. Таким чином, дослідник робить акцент на обов'язковості і навіть нормативності фігур пам'яті. Оскільки формування групової ідентичності передбачає визначення кола тих, хто належить до «Ми-групи» та до групи чужих, необхідним є вироблення критеріїв, за якими буде відбуватися ідентифікація. Одним з таких критеріїв і є фігури пам'яті, визначення яких передбачає групову єдність щодо розуміння їх символічного змісту та специфіки емоційного ставлення до них.

Фігури пам'яті мають такі ознаки, як: віднесеність до простору та часу, віднесеність до групи та відтворювальний характер. Оскільки будь-яка група, що згуртовується, прагне до створення та забезпечення за собою місць, які є для неї не лише сценою спільної діяльності, а й символом її ідентичності, а також опорними пунктами пригадування, відповідно, усі нормативно закріплені фігури пам'яті мають бути локалізовані в просторі та часі й визначати належність людини до спільноти. Час і простір виступають своєрідним обов'язковим фоном, що дає змогу упізнати фігуру соціальної пам'яті серед інших. Так, поле битви, виснажливі обличчя військових, будівлі, що відстояні в протистоянні, можуть виступати влучним фоном для формування образу захисника в соціальній пам'яті. Відповідний фон в аналогічних ситуаціях

сьогодення може призводити до формування в масовій свідомості вимог щодо персоналій, які опиняються на такому фоні. Характеристика віднесеності до групи визначає замкнутість соціальної пам'яті, оскільки вона, а відповідно, і фігури пам'яті не можуть бути передані кому завгодно, а, навпроти є тісно пов'язаними зі своїми носіями. Особливості фігури соціальної пам'яті, відбиваючи характер відносин групи, специфіки взаємодії, ціннісних орієнтацій є зрозуміли та прийнятними лише в певних групових межах. Перенесення, трансляція фігур соціальної пам'яті на інші соціальні межі можуть бути сприйняті як примус, експансія, оскільки це є порушенням ідентичності групи. Таким чином, фігури пам'яті завжди є своєрідними для певної соціальної групи, оскільки виступають основою для визначення ідентичності особистості.

Важливим моментом у формуванні фігур соціальної пам'яті є те, що обов'язковими образами пригадування є як позитивні образи (герої, друзі), так і негативні (антигерої, вороги). Функціональне навантаження позитивних фігур соціальної пам'яті пов'язане з усвідомленням значущих рис своєї територіальної спільноти, які, персоніфікуючись в образах героїв, виступають критеріями належності. Негативні ж фігури соціальної пам'яті (антигерої, вороги) виконують функцію консолідації спільноти через усвідомлення певної спільної загрози, що може перешкоджати її цілісності та суверенності. Стан розвитку спільноти, пов'язаний з активними суспільними перетвореннями, активізує вироблення нових фігур соціальної пам'яті, переміщуючи фокус, відповідно до нових критеріїв, з позитивних, схвалюваних характеристик фігури соціальної пам'яті, що формують образ героя, на негативний, не схвалюваний образ, перетворюючи його, таким чином, на антигероя. У переломні моменти таких змін визначення фігур соціальної пам'яті є найбільш проблемним, гостро поставленим у загальному дискурсі.

Оскільки соціальна група створює зі своїм простором символічну єдність, розрив цієї єдності внаслідок переселення, переїзду створює певні перешкоди у відтворенні групової ідентичності особистості. Створення поселень діаспор у цьому випадку може забезпечити єдність групи через спільне відтворення фігур

соціальної пам'яті, що здатні підтримати той символічний простір, з яким група виявилася роз'єднаною. Підтримка фігур соціальної пам'яті в діаспорі виявляється настільки значущою й збереженню їх складових приділяється настільки багато уваги, що це може призводити до своєрідної стагнації. Унаслідок цього фігури нації можуть розвиватися більш активно, а фігури діаспори будуть сталими впродовж значного часового проміжку (американська мова більше схожа на англійську доби колонізації, ніж сьогочасна англійська).

Відтворювальний характер образів соціальної пам'яті визначає неспроможність пам'яті утримати минуле як таке. Минуле в соціальній пам'яті не подається, як в історичній науці, у послідовній, логічній схемі розгортання подій, де кожному історичному сюжету, кожній персоні приділяється рівнозначна кількість уваги. Навпаки, деякі сюжети соціальної пам'яті згортаються лише до кінцевого акту (наприклад, перемога), не актуалізуючи сам процес здобуття перемоги, емоційно важкі картини битв, кількості жертв, зруйновані міста. Деякі події історичного минулого в соціальній пам'яті персоніфікуються, залишаючи поза увагою всю логіку розгортання подій, на тлі яких історична особистість виявила свої якості. У соціальній пам'яті спільноти залишаються лише ті образи, що допомагають підтримувати її соціальну ідентичність, тобто можливість самовизначення спільноти серед інших і впізнавання самої себе. Таким чином, немає потреби зберігати в соціальній пам'яті всі образи, це і неможливо, оскільки потребувало б неможливих зусиль. Залишаються лише ті образи, що відповідають актуальному стану розвитку спільноти, здатні допомогти їй самовизначитися. Як справедливо зазначає Я. Ассман, «від минулого залишається лише те, що суспільство в ту чи іншу епоху спроможне відтворити в своїх актуальних референціальних межах» [16]. Якщо на наступному етапі її розвитку певні образи не зможуть виконати зазначені функції, вони будуть поступово витіснені та замінені новими. Деякі образи будуть відновлені, деякі створені заново, але вони не можуть бути в застиглому стані, оскільки нові реалії життя спільноти потребують постійного узгодження минулого досвіду та актуальних змін і перетворень. Отже,

пам'ятати – означає відтворювати досвід минулого відповідно до актуального стану та потреб спільноти.

Характеристика цілісності в соціальній пам'яті визначає необхідність узгодження певних суперечностей, що можуть виникати внаслідок співвіднесення індивідуального та суспільного в образі, соціально бажаного та несхвалюваного тощо. Узгодження таких суперечностей може відбуватися шляхом витиснення, виправдання, пробачення тощо. Унаслідок витиснення згадок щодо небажаних форм соціальної поведінки на другий план, через накладання нових актуальних образів, певні події забуваються, залишаючи місце лише бажаним формам. Також через обґрунтування необхідності певних небажаних форм поведінки заради досягнення високої мети є можливість пробачення, внаслідок чого певні події не забуваються, але не домінують над позитивними аспектами. Так, наприклад, сформований у соціальній пам'яті образ героя повинен мати певні характеристики, і якщо деякі з них не відповідають уявленню про образ героя, то такі прояви об'єкта будуть або опускатися та замовчуватися, або пояснюватися вимушеними обставинами. Особливу роль у конструюванні та підтримці цілісності образу героя в соціальній пам'яті відіграє наявність образу антигероя. Ключові характеристики образу антигероя мають бути протилежними герою, що є підґрунтям для їх розрізнення, з одного боку, та цілісності їх сприйняття – з іншого. У межах цього дослідження передбачено перевірку гіпотези щодо бінарності образів героя та антигероя в соціальній пам'яті на прикладі мешканців Запорізької області. Вважаємо, що вибір респондентом героя свого народу має узгоджуватися з вибором антигероя: в історичній ретроспективі вони виступали представниками протилежних сил.

Цілісність образу соціальної пам'яті окреслює також необхідність органічного поєднання сукупності характеристик, якими наділяються фігури соціальної пам'яті. Наприклад, фігури соціальної пам'яті, що відповідають образу героя, визначаються через характеристики кмітливості, прозорливості, відважності, непереборності тощо. Наділяючись усім комплексом цих

характеристик, образ соціальної пам'яті стає сталим, сформованим, втілюючись у фігури соціальної пам'яті, які вже будуть обов'язковими для пригадування. Натомість, можливою є відсутність цілісності характеристик образу, коли визначаються не фігури соціальної пам'яті, а лише окремі їх характеристики, які стають вирваними із загального контексту. У такому разі характеристики образу соціальної пам'яті у свідомості спільноти представлені через мовленнєві конструкції «ті, які...» з додаванням однієї з характеристик: допомагають, заважають, загрожують, прославляють тощо. За умов такого визначення фігури соціальної пам'яті не відтворюються, відображаючи, таким чином, певний нейтралітет. Можемо припускати, що такий нейтралітет може свідчити про відсутність цілісності у формуванні образів соціальної пам'яті, зокрема внаслідок значних суспільних перетворень, що характеризуються аномічним станом, коли старі фігури соціальної пам'яті зруйновані, витиснені, а нові ще не сформовані. У такому разі фігури соціальної пам'яті деперсоніфікуються, стають розмитими та через узагальнення найбільш значущих рис, яких потребує спільнота, вони переходять на вищий рівень абстрагування.

Характеристика узагальнення у функціонуванні образу соціальної пам'яті визначається необхідністю його зарахування до певного класу об'єктів. Така класифікація образів пам'яті дає змогу утримувати достатньо великий обсяг інформації впродовж значного часового проміжку. Чимало психологічних розробок на основі експериментальних досліджень доводить значущість класифікації у сприйнятті та подальшому запам'ятовуванні інформації.

Класифікація образів соціальної пам'яті здійснюється через загальнолюдський досвід, який запам'ятовується в такому вигляді, щоб його можна було б успішно використовувати в подальшій регуляції поведінки. Саме мова та діалекти територіальної спільноти можуть слугувати такими засобами накопичення й зберігання необхідної інформації. Формування абстрактних образів завойовників, помічників, лідерів, робітників та інших є можливим через визначення відповідних мовних позначень внаслідок узагальнення суспільного досвіду. Віднесення об'єкта до певного класу образів соціальної

пам'яті може відбуватися одразу з появою цього об'єкта в суспільному досвіді спільноти, але впродовж її існування ті самі об'єкти можуть переходити з класу в клас, відповідно до актуальних соціокультурних змін.

Узагальненість, предметність, цілісність та константність образу визначають специфіку самого його існування: розмитість або конкретність, розрізненість та суперечливість або цілісність та злагодженість його складових, а також нормативність виділення «фігур пам'яті». Але, крім внутрішніх змістовних характеристик образу, необхідно зацентувати увагу й на його зовнішніх характеристиках, що визначають логіку його виникнення та закріплення. Виходячи зі специфіки організації, у зовнішніх характеристиках соціальної пам'яті можна виділити самоорганізаційні процеси, технологічні або управлінські.

Самоорганізаційні процеси функціонування соціальної пам'яті пов'язані із циклічністю відтворення образів через процеси пригадування та забуття. Самоорганізація соціальної пам'яті територіальної спільноти пов'язана з переживанням актуальних подій, природно викликає в пам'яті асоціативні зв'язки з подіями минулого, актуалізуючи минулий досвід, що призводить до пригадування образів минулого. Переживання події, вирішення поставленої проблеми, наявність нових актуальних завдань призводить до поступового витиснення з пам'яті певних образів соціальної пам'яті та їх поступове забування.

Технологічні процеси у функціонуванні соціальної пам'яті виражаються в конструюванні пам'яті примусовими, штучними, технологічними засобами. Характеристики технологічності: штучність, тиражованість, спрямованість на результат, алгоритмічність. Яскравим прикладом застосування технологій у конструюванні соціальної пам'яті є розвіювання міфів через наукову доказовість певних фактів. Зі слів «науковці довели» починалася не одна епопея з переведення об'єкта з одного класу образів до іншого.

Якщо самоорганізаційні процеси соціальної пам'яті реалізуються через увіковічення та пробачення, то технологічний процес, пов'язаний із

конструюванням соціальної пам'яті, реалізується через репресії, що можуть залежно від завдань включати образи в соціальну пам'ять або виключати їх з неї.

В аналізі функціонування соціальної пам'яті на особливу увагу заслуговує проблематика закріплення образу в соціальній пам'яті та подальше формування з нього фігури, що є обов'язковою для запам'ятовування й відтворення наступними поколіннями. Фігури соціальної пам'яті зазвичай будуються на контрасті сприйняття «своїх» і «чужих», підкреслюючи несхожість з іншими та нівелюючи деякі розбіжності зі своїми [17]. Фігури соціальної пам'яті, що мають особливе значення у формуванні образу «Ми-група» та «Вони», мають найбільш яскраво та емоційно переживатися членами спільноти. Серед фігур соціальної пам'яті фундаментальними у формуванні територіальної ідентичності вважаємо такі бінарні образи, як: образ героя, антигероя, ворога та друга.

Образи героя та антигероя являють собою внутрішньогрупові фігури соціальної пам'яті, що уособлюють найважливіші позитивно схвалювані та, навпаки, небажані характеристики. Така бінарність образу забезпечує своєрідні межі норм конформної поведінки (за Т. Парсонсом), вихід за які буде трактуватися як девіантна поведінка, яким і є лідерство. Позитивна девіантна поведінка буде тяжіти до створення героїчного образу, натомість, негативна, соціально не схвалювана девіація буде уособлювати образ антигероя.

У формуванні образу героя привертає увагу факт наділення фігури надзвичайними здібностями, інколи навіть магічними. Процес перетворення стародавніх правителів та героїв на міфічних персонажів уперше був описаний давньогрецьким філософом Євгемером, звідси й термін, яким позначають індивіда, що пройшов процес набуття надзвичайних здібностей та ознак – євгемер. Найвидатніші первинні лідери справляють найбільший вплив на свої народи, неминуче стаючи євгемерами. Вони згуртовують спільноти, надаючи авторитету канону та збільшуючи його ефективність. Якщо спільнота нараховує

декілька поколінь, євгемерізація є майже невід'ємним процесом у функціонуванні соціальної пам'яті.

Активний процес євгемерізації відбувається в традиційному суспільстві через народний епос: легенди, балади, пісні, що складені ним. В інформаційному суспільстві спостерігаємо зміну каналів передачі з аудіального на візуальний: портретна культура героїчної символіки, оригінали та копії художніх полотен, монументи й репрезентації в ЗМІ.



Рис. 5. Мурал «Привид Києва» Фото: Ліля Гончарук

Яскравим прикладом такого процесу євгемерізації може бути поява образу «Привид Києва» як міської легенди тактичної авіації, який в перші тижні російського повномасштабного вторгнення в лютому 2022 захищав небо над Києвом. У серпні 2022 року до Дня авіації України мурал став справжньою туристичною окрасою Подолу та Києва. Над його створенням працювала команда талановитих митців під керівництвом відомого художника-мураліста Андрія Ковтуна [18].

Вважаємо, що зміна каналів трансляції соціальної пам'яті територіальної спільноти може також визначатися типом поселень: міське населення чи сільська місцевість. На цю особливість вказував ще класик соціології Г. Зіммель. Отже, у міському середовищі будуть переважати візуальні канали трансляції, у сільському – навпаки, інформація буде транслюватись через аудіальні канали. Візуалізація фігури соціальної пам'яті без включення

аудіального каналу може призводити до впізнавання фігури, але «залишаючись не представленою», може зумовлювати проблемність ідентифікаційних процесів спільноти. Вважаємо, що функцію аудіальних каналів у міському просторі виконує освіта, ознайомлюючи з характеристиками фігур соціальної пам'яті, на основі яких у подальшому буде сформована ідентичність.

У аналізі актуального стану формування образів соціальної пам'яті українського суспільства, творення та відтворення місць соціальної пам'яті дуже важливим і стратегічно вірним є рішення підтримки демократичних ініціатив, що працює на розбудову громадянського суспільства. Створення локацій комеморації на площі Незалежності в Києві, створення муралів та пам'ятних дошок присвячених окремим військовим – все це свідчить про формування всенародного культу мертвих та вшанування їх пам'яті саме через такі «всенародні» засоби. Українське суспільство за умов активних військових дій неминуче тяжіє до аномічного стану в категоріях Роберта Мертон [19]. Важливим у контексті аномічного стану, у якому наразі перебуває українське суспільство, є попередження виникнення кримінальних подій та максимальне можливе забезпечення безпекової ситуації. Дослідження кримінальних подій має досить тривалу історію осмислення в кримінології, що призвело згодом до виокремлення окремого наукового напрямку дослідження, а саме «кримінологію злочинних подій» (“crime-event criminology”), або ж можемо ще зустріти назву «кримінологія навколишнього середовища» (“environmental criminology”). На відміну від традиційної кримінології, «кримінологія кримінальних подій» (часто її називають «кримінологією навколишнього середовища») не зосереджується на варіаціях поведінки правопорушників між особами. Дослідники цього напрямку Памела Вілкокс та Брук М. Джалопсос, обґрунтовуючи предмет дослідження кримінології злочинних подій вказують на те, що «...крім тих, хто схильний фактично вчинити правопорушення, повинна бути можливість зробити це. Наприклад, злочинна подія потребує ситуації місця й часу, яка сприяє зближенню добровільного злочинця та «відповідної» жертви – або такої, яка дозволить злочинцю досягти своєї мети» [20, с.4]. П.

Вілкоккс, наголошуючи на не випадковому просторовому та часовому розподілі кримінальних подій зазначає, що деякі ситуації надають набагато більше можливостей для скоєння злочину, а отже кримінологія кримінальних подій має мати свій окремий об'єкт дослідження і окреслене предметне поле, яке вирізняє дану проблематику від загальної кримінології. Саме кримінологія кримінальних подій, піднімаючи питання простору та часу, як фактору реалізації кримінальної поведінки, доводить розуміння значущості та перспективності дослідження образів та місць соціальної пам'яті у кримінальних процесах. По-перше, напрацювання в даному напрямку соціологічних досліджень дають додаткові відповіді на питання щодо причин появи криміногенних локацій (hot points) і навіть цілих районів міст. Дослідження ключових образів соціальної пам'яті щодо таких криміногенних локацій та районів дозволяє зрозуміти їх формування, динамку змін змісту та форм. По-друге, результати такого аналізу відкривають перспективи розробки та подальшого впровадження більш ефективної політики соціальної пам'яті, яка б враховувала не лише стратегії консолідації соціальних спільнот, але і визначення делінквентних ознак в образах та місцях пам'яті спільнот і відповідну роботу з ними.

Таким чином, функціонування соціальної пам'яті забезпечується оперуванням образами, що являють собою суб'єктивну форму об'єкта сприйняття. Суб'єктивність образу в соціальної пам'яті визначається тими «соціальними межами», що сформовані відповідною спільнотою та особливими засобами передачі. Одним з таких засобів є «місця пам'яті», які були вперше обґрунтовані в роботах французького дослідника П. Нора як природні або інтелектуально сконструйовані об'єкти, що сприяють й зумовлюють здійснення комеморативних практик. На підставі візуального аналізу таких «місць пам'яті», які активно формувалися в українському комунікативному просторі з 2014 року доходимо таких ключових висновків. По-перше, оскільки в комунікації образ виступає єдиним можливим засобом передачі сенсів спостерігаємо їх спрощення, яскравість подання та доступність. Переосмислення образів відомих українських культурних діячів та їх сенсове

залучення до боротьби з військовою агресією візуально пов'язано із використанням максимально поширених та впізнаваних фото та не менш відомих їх цитат. Ця особливість дозволяє вписувати дані образи у нові контексти та залишати їх візуально впізнаваними. По-друге, відстежуємо появу загальнонародних (за визначенням Р. Козеллека), акцентовано саме українських місць комеморації (з активним використанням держаної символіки), які візуально покликані підкреслити рівність та відданість державі всіх її громадян. Для успішного створення та збереження образу в соціальній пам'яті він має відповідати характеристикам константності, що забезпечує певну незалежність образу від умов його сприйняття; предметності, що дає змогу розподіляти реальність на фон та фігуру, яка висувається на передній план; цілісності, що реалізується через внутрішній органічний взаємозв'язок цілого та частин в образі; узагальненості, що зумовлює функціонування образу лише в умовах належності до певного класу об'єктів. По-третє, актуально простежуємо процеси євгемеризації у формуванні візуального образу українського Героя. Така євгемеризація передбачає наділення фігури надзвичайними здібностями, інколи навіть магичними, що дозволяє згуртувати український народ, надаючи авторитету канону та збільшуючи його ефективність. Окреслені висновки відкривають подальші наукові пошуки відповідей на питання безпеки та кримінальності тих «місць пам'яті», які формуються за умов активних трансформаційних процесів в українському суспільстві. У вирішенні даних завдань вважаємо найбільш конструктивним науковий напрям дослідження «кримінологію кримінальних подій», який переносить фокус уваги з індивідуальних та групових факторів скоєння правопорушень на предметне поле часового та просторового розподілу кримінальних подій. Окреслений підхід дозволить на нашу думку дослідити формування, динаміку змісту та форм кримінальних локацій, а також реалізовувати більш виважену політику соціальної пам'яті, яка б враховувала делінквентні ознаки і місця пам'яті спільнот.

Література

1. Результати соціологічного моніторингу «Українське суспільство». Прес-реліз Сергія Дембіцького. Інститут соціології НАН України, 2023. URL: https://www.kiis.com.ua/materials/pr/20230829_d/Презентація-моніторингу-2023.pdf
2. Bergson H. Matière et mémoire: Essai sur la relation du corps a l'esprit. Paris, 1896.
3. Halbwachs M. La mémoire collective: Ouvrage posthume publié / Maurice Halbwachs. Paris : Presses Universitaires de France, 1950. 170 p.
4. Нора П'єр. Теперішнє, нація, пам'ять; пер. із фр. А. Рєпи Київ: ТОВ «Видавництво «Кліо». 2014. 272 с.
5. Barthes Roland Éléments de sémiologie. *Communications*. Année 1964. Numero 4. pp. 91-135.
6. Виставка «Квантовий стрибок Шевченка» Олександра Грехова. Стаття Крамаренко Ірини. <https://akzent.zp.ua/u-tsentr-zaporizhzhya-vidkrilas-vistavka-kvantovij-stribok-shevchenka-foto/>
7. Deleuze Gilles Logique du sens. Paris: MINUIT, 1969. 392p.
8. Halbwachs Maurice Les cadres sociaux de la mémoire. Paris : Les Presses universitaires de France, Nouvelle édition, 1952, 299 p. URL: https://www.academia.edu/26895723/LES_CADRES_SOCIAUX_DE_LA_M%C3%89MOIRE
9. Noelle-Neumann Elisabeth Einführung in die Methoden der Demoskopie. Berlin, Heidelberg: Springer, 2005. 664p.
10. Офіційний сайт заповідника Хортиця <https://ostriv.org/tourist/zaporizka-sich/>
11. Козеллек Р. Невідомий солдат як національний символ в Європі *Історичні пошуки ідентичності: українсько-німецький колоквиум*. К. : Дух і літера, 2004. 144 с.

12. На Майдані Незалежності встановлюють прапорці із іменами воїнів. Тетяна Гулевата для Телеграф. 22 жовтня 2022. <https://telegraf.com.ua/ukr/kyiv/2022-10-24/5720586-na-maydani-pobilshalo-praporiv-z-imenami-zagiblikh-zakhisnikiv-foto>
13. Прохорова А. А. Фреймінг-аналіз в історико-соціологічних інтерпретаціях протестних подій: на прикладі подій Євромайдану 2013–2014 років: дис.... кандидата соціологічних наук: 22.00.01. Інститут соціології Національної академії наук України, Київ, 2021. 317с. URL: <https://i-soc.com.ua/assets/files/journal/specrada/prohorova-tekst-19.03.2021.pdf>
14. Кулик М. А. Функціонування образу в соціальній пам'яті. *Соціальні технології: актуальні проблеми теорії та практики* : зб. наук. праць. Запоріжжя : КПУ, 2012. Вип. 55. С. 19–25.
15. Стріт-арт на барикадах: Шевченко, Франко та Леся Українка з'явилися на Майдані. *iPress*. 11 лютого 2014. URL: https://ipress.ua/photo/stritart_na_barykadah_shevchenko_franko_ta_lesya_ukrainka_zyavyls_na_maydani_45729.html
16. Assmann Jan Cultural Memory and Early Civilization: Writing, Remembrance, and Political Imagination. Cambridge University Press, 2012. 296p.
17. Сорока Ю. Свої, чужі, різні: соціокультурна перспектива сприйняття іншого : монографія. Харків : ХНУ ім. В. Н. Каразіна, 2012. 332 с.
18. Мурал «Привид Києва». Київ цифровий: туристично-культурний хаб. <https://guide.kyivcity.gov.ua/places/mural-privid-kieva>
19. Merton, R. K. *Social Structure and Anomie*. *American Sociological Review*. 1938. Vol. 3. No. 5 (Oct., 1938), P. 672-682.
20. Wilcox P., Gialopsos B. Crime-Event Criminology: An Overview. *Journal of Contemporary Criminal Justice*. 2014. Volume 31, Issue 1. Pages: 4 – 11. URL: <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/1043986214552601#bibr9-1043986214552601>

***Розділ 9. Візуалізація та ментальне картування «світлого» та «тіньового простору» міста (кейси дослідження студентів у 2020 р.)
(Лепський Максим)***

1. Методологічні базові положення нашого підходу до ментального картування

Ментальне картування – методика, яка прекрасно зарекомендувала себе у дослідженні міського простору. Ми маємо підкреслити – саме простору, не території. Поняття «територія» використовується, перш за все, відносно фізичного простору, як те, що обмежено кордонами, є ареалом проживання, те, що має вдображення на фізичній карті.

Простір має широке значення, оскільки розглядається як єдність та протилежність відносно часу. У ментальному картуванні ми маємо взаємопереходи фізичного, ментального та символічного просторів, соціального (живої дійсності) в історичний простір (пам'яті).

Історичний процес визначається дослідниками в діалектичній єдності суспільного часу і простору. При цьому, історичний простір і час мають свою специфіку. У характеристиці історичного часу і простору, на наш погляд, евристично вдалою є точка зору В.І. Воловика. Соціальний простір уявляється як розгалужена система суспільних зв'язків, у якій фіксується співіснування величезного різноманіття соціально-предметних об'єктів, подій з погляду їхньої упорядкованості, насиченості і ступеня охоплення, що виражає соціальне буття, яке перебуває в розвитку... Історичний простір позначає особливу частину соціального простору, параметри якого фіксують місце, глибину і довжину сутнісних змін соціального організму, їхній взаємозв'язок з іншими соціальними організаціями, їхніми структуроутворюючими елементами і подіями. Історичний простір виступає як своєрідна матриця, відповідно до якої у визначені епохи відтворюється той чи інший спосіб життя людей, що характеризує історичне буття соціального організму [1, С.48].

Історичний простір у цьому визначенні розглядається у широкому смислі історичного процесу. Тому необхідно внести деякі уточнення в розмежування історичного і перспективного просторово-часового дослідження. На наш погляд, історичний простір характеризує параметри сутнісних змін, які вже відбулися в соціальному організмі, коли події і їхній результат відомий, а структуроутворюючі елементи вже змінилися. Якщо ж соціальні структуроутворюючі елементи постійні, то це свідчить про їхню приналежність до сучасного суспільства або його позачасовий характер. Але, оскільки соціальні суб'єкти в різні історичні епохи змінюють один одного, на історичній арені, змінюється система суспільних відносин і порядок у соціальному бутті, то позачасове значення мають хіба що соціальні функції соціальних суб'єктів. На відміну від історичного простору, у якому історичні події вже відбулися, у життєдіяльності попередніх поколінь, перспективний простір багато в чому залежить від поколінь людей, що живуть та діють. Тому соціальні зміни в перспективному просторі мають суб'єктивні характеристики. Перспективний простір – це та частина простору, де знаходяться активно діючі соціальні суб'єкти, де відбуваються істотні зміни в суспільному житті, що виносять нову якість життя людей на новий рівень її розвитку. Перспективний простір – частина соціального простору, у якій відбувається діалектичне заперечення «матриці» віджилого способу життя людей, що заважає чи стримує суспільний розвиток. Перспективний простір людей, що живуть та розвивають суспільне життя, виражає єдність об'єктивного і суб'єктивного в розвитку суспільства. Так, у суспільній перспективі зберігаються ті соціальні об'єкти, суспільні відносини і соціальні структури, що слугують суспільному життю, вони є об'єктивно необхідними і їх свавільна зміна може привести до кризових явищ у житті суспільства. І, навпаки, необхідні зміни соціального простору є перспективними, оскільки виражають об'єктивні потреби життєдіяльності суспільства, але мають конкретних соціальних суб'єктів своєї реалізації, тому характеризуються суб'єктивною визначеністю і виражаються в суб'єктивних вимірах. Таким

чином, перспективний простір – це особлива частина соціального простору, у якому відбуваються суттєві зміни громадського життя, здійснюється розвиток суспільного життя. Специфіка історичного і перспективного виявляється також у часових характеристиках суспільного життя. Лепський [2, С. 230-231].

2. «З чого починається» місто» та ментальне картування.

У викладенні цього матеріала ми використовуємо тези Лепського М.А. на конференції «International Science and Practical Conference "City as a Classroom" 23-28.08. 2020», організатором якої є Європейська академія наук України та зарубіжні партнери.

Постановка питання «З чого починається місто» визначає розуміння того, як формується городянин, що визначає його соціалізацію, включення та освоєння культури міста, передача її та протиріччя з іншими культурами, становлення, розвиток та навчання людини у місті, а також простір та час її проживання, механізми гуртожитку людей у тому, що вони наповнюють змістом та значенням міста.

Початкове у людини усвідомлення міста пов'язані з будинком як простором мешкання, притулком і центризмом інституту сім'ї, але перше складання соціальних відносин відбувається у середовищі сім'ї, а й щодо «сім'я-сусіди» – у дворі. У багатьох творах літератури, мемуарах та мікросоціологічних дослідженнях саме двір посідає особливе місце не лише як простір повсякденності, а й простір формування соціальних відносин з іншими, а й, власне, характеру людини. Спочатку дитина отримує розуміння особистісних опор, коли гуляє у дворі під наглядом, мами, бабусь та дідусів, старшої сестри чи брата. Ступінь контролю, розширення простору діяльності, схвалення чи несхвалення визначають здатність особистості ризикувати, брати він відповідальність, розуміти відносини у дворі, які завжди повністю відповідають закону, але швидко коригуються дворовими звичаями, нормами, фреймами і правилами. Так ось, центр складання у нас – це двір, квартал, в Іспанії – *barrio* (іменник – квартал, район, сусідство, у дієслівній формі –

підмітати і, навіть, красти), в Італії – cortile. Це центр складання відносин на території проживання та у міжпоколінських взаємодіях. Саме тому така ідеалізація дитинства міських дворів запорізьких, одеських, київських, львівських тощо.

Пізніше додаються соціальні інститути (первинної соціалізації), які часто називаються за аналогією з вирощуванням та окультуренням природи – дитячий садок (аналогія вирощування рослин), дитячі ясла (аналогія вирощування тварин), пізніше школа та університет (початкове навчання в яких будувалося за аналогією з релігійним навчанням), після навчання соціалізація відбувається у професійному середовищі організацій та підприємств. Модульні концепції кварталів районів (спальних, торгово-побутових комплексів, адміністративних, культурно-історичних та інших.) пов'язані саме з мікро- і мезо-розумінням початку міста як середовища.

Динамічне розуміння міста – це визначення міста як взаєморозташування будівель, архітектурних споруд на рельєфі місцевості та транспортних шляхів. Динаміка визначена швидкісною розмірністю руху, так «міста і поселення на шляху Святого Якова (Сантьяго-де-Кампостела)» пропорційні динаміці руху паломників, їх світлоперіодичністю, культовими об'єктами і т.д., «місто для людей» пропорційне руху людей, які проживають в місті насамперед прогулянкам. Місто може бути пропорційне велосипедному руху, автомобільному транспорту, авіаційному (вертольотам) та масовим потокам – метро та громадський транспорт. Усе це визначає техно-соціальну динаміку міста з домінацією технології переміщення, спрямованістю, орієнтування, що визначає випадкові та періодичні зв'язки городян. Поява випадкових соціальних груп – пасажирів громадського транспорту, що прогулюються, чекають на зупинках, а також професій, що обслуговують ці динаміки.

У соціальному плані динаміка міст – це не тільки поколінська динаміка, яка безумовно входить і важлива в соціологічному аналізі, а й міграційна динаміка – звідси такий інтерес до мігрантів, біженців (біжать від катастроф і

воєн, «динаміка від») та економічних мігрантів місце проживання у пошуках кращого життя, «динаміка до»). Міграційні процеси визначають цілий комплекс досліджень: місць та компактності проживання, сегрегації, протистояння та освоєння культури міста та культури мігрантів, ресоціалізація та адаптація, витіснення приїжджими чи приїжджих, криміналізація тощо. Цими проблемами першою займалася чиказька школа соціології, заклавши певні традиції проблематики соціології міста.

Після активної фази військового конфлікту на Донбасі «тимчасово переміщені особи», громадяни України селилися на підконтрольних Україні територіях, що відображено у дослідженні доктора соціологічних наук, професора Іванкової-Стецюк, у різних формах – у компактному територіальному проживанні (ця форма за аналогією була названа «гетто»), у розрядженій формі проживання, але із стійкими соціальними зв'язками – «діаспора», і як, власне, громадяни України, без акцентування уваги на статусі постраждалих, які включаються до життя міської громади.

Розглядаючи специфіку механізмів навчання у місті, необхідно звернути увагу на потоки тяжіння та відштовхування, що тісно пов'язано з методами вивчення, відомими як «ментальне картування» – у місцях та просторах презентації міста, в які городяни ведуть своїх друзів для знайомства з містом, та «тіньовими», непрезентабельними місцями та просторами, в які точно приїжджих друзів не поведуть. Природно, простори атракції, тяжіння володіли своїм центризмом і раніше: агора і культові споруди в полісах стародавньої Греції, в середньовічних містах – це центри влади (палаці та палаци), релігійні споруди (центральні та помісні собори), торговельні площі, університети і т.п. Так, під час Празького рейду у 2019 році ми вивчили поліцентризм Праги, її 5 центрів формування влади та, відповідно, тяжіння периферії до цих центрів, що зумовлювало історичну специфіку формування соціальних відносин у місті, його «генератори енергії життя» [3].

Місто проявляється як середовище, сфера та поліморфні мережі. Середовище визначає умови формування соціальних відносин, локально і глобально, абстрактно і конкретно, сфера визначає спрямованість життєдіяльності людини, групи, спільності в сукупності соціального простору та часу, соціальних інститутів як сукупності (у соціальній, економічній, політичній, культурній, військовій, технологічній сферах), мережі відбивають самоорганізаційну специфіку зв'язків за відсутності жорсткого центризму, зміни відносин.

У результаті місто виступає у своєму змісті як залежність від таких характеристик, як масштаб та щільність. Масштаб визначає «слід міста» у навколишньому середовищі, у продовольчому плані, у зв'язаності шляхів сполучення та торгівлі у схемі Ф. Броделя «село-містечко-місто-столиця». У психологічному та соціологічному зрізі Г. Зіммеля масштаб міста, точніше його збільшення, відображає зростання психологічного навантаження та роз'єднаності [4]. Масштаб міст, близькість їхніх кордонів та взаєморозташування визначають і геополітичну пов'язаність (дуальні, триплетні міста, кола міст, пов'язані у маршруті міста тощо).

Щільність міст, як щільність проживання, визначає глобальні загрози та швидкість їх вражаючого чинника. І, навпаки, щільність міст визначає їхню політичну, економічну, а також творчу та інтелектуальну ємність, брак яких визначає застій та занепад. З щільністю міст безпосередньо пов'язані процеси джентрифікації (реконструкції занепаду міських кварталів, благоустрій і залучення заможних жителів), ревіталізація, відновлення, відтворення та пожвавлення міських просторів, включення до межі поселень-супутників, маятникова міграція з приміських зон, розквіт субурбанізація і т.д.

Практично центральною темою фантастичного твору Кліффорда Саймака «Місто» був уявний експеримент про те, до чого може призвести катастрофічне зниження масштабу та густоти міст.

Так, «холодна війна», в якій центральною є атомна загроза, визначила як предмет ураження ядерного вибуху міста з високою концентрацією

населення. Для подолання цієї загрози приймається рішення про деконцентрацію населення у передмісті у зручних спорудах маєтку в індивідуалізованому модульному будівництві житла. З розвитком робототехніки, повітряного транспорту – вертольотів, інформаційної зв'язаності замість міст стали розвиватися передмістя зі своїми психологічними проблемами та соціальними протистояннями неспішного міського андеграунду. Деякі тенденції фантастики Кліффорда Саймака стають пророчими за іншої глобальної загрози – пандемії, яку також пов'язують із густотою населення.

Щільність міста визначає й інші важливі вивчення значення, з позиції глобального значення міста, ієрархії влади, торгової та фінансової могутності, нових і традиційних технологій, індустріальних, інформаційних, когнітивних, культурних, громадських та інших просторів.

Ідею ментальної та когнітивної карти була введена психологом Едвардом Толменом (1948) для пояснення того факту, що щури, а ймовірно також люди, реагують не лише на специфічні та послідовні подразники в навколишньому середовищі, але й на цілі поля навколишнього середовища [5]. Знаковими також були дослідження в цій галузі дослідження Тробріджа (1913) про уявні карти; дослідження Лінча (1960) образів міста; дослідження Ловенталя (1961) образів середовища [6].

У сучасних дослідженнях все частіше (після роботи Стенлі Мілгрема) роблять спроби розмежувати ментальне картування, яке досліджує соціальні факти, як результат сприйняття образу міста, та когнітивне картування, що досліджує когнітивні процеси його сприйняття.

Кевін Лінч, з ім'ям якого пов'язують ментальне картування, у своїй роботі «Образ міста» писав: «Споглядання міст може принести особливе задоволення, яким би звичним не було це видовище. Подібно до архітектурного об'єкта, місто – це споруда в просторі, але величезного масштабу, яка сприймається лише протягом довгих проміжків часу. Таким чином, дизайн міста є тимчасовим мистецтвом, але воно рідко може

використовувати контрольовані та обмежені послідовності інших тимчасових мистецтв, таких як музика. У різних випадках і для різних людей послідовності змінюються, перериваються, залишаються, перерізаються. Його видно при будь-якому освітленні та за будь-якої погоди. У кожному мить є більше, ніж може побачити око, більше, ніж може почути вухо, обстановка чи краєвид, який чекає на дослідження. Ніщо не переживається саме по собі, але завжди у зв'язку з оточенням, послідовністю подій, що ведуть до цього, пам'яттю про минулий досвід» [7, Р.1].

Саме він звернув увагу про місто, як те, що сприймається, образ якого змінюється, продукт діяльності, послідовності змін. «Рухомі елементи міста, зокрема люди та їхня діяльність, такі ж важливі, як і нерухомі фізичні частини. Ми не просто спостерігачі цього видовища, а й самі є його частиною, на сцені разом з іншими учасниками. Найчастіше наше сприйняття міста не витримане, а досить часткове, фрагментарне, змішане з іншими турботами. Працюють майже всі органи чуття, а образ є їх сукупністю. Місто не тільки є об'єктом, який сприймають (і, можливо, насолоджуються) мільйони людей найрізноманітнішого класу та характеру, але воно є продуктом багатьох будівельників, які постійно модифікують структуру з власних причин. Хоча він може бути стабільним у загальних рисах протягом деякого часу, він постійно змінюється в деталях. Лише частково можна контролювати його ріст і форму. Немає остаточного результату, лише безперервна спадкоємність фаз» [7, Р.2].

Кевін Лінч визначив основні міські елементи: шлях, орієнтир, кордон, район, вузол. Це поклало основу для розгляду елементного складу візуальних образів міста.

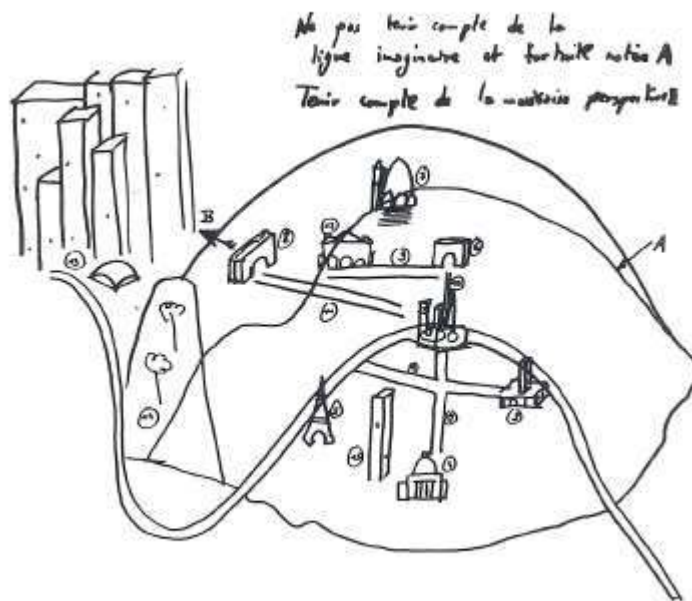


FIGURE 8.1
Map 108.

Ментальна карта з роботи Стенлі Мілграма (Milgram, S., 1976, p.90).

Стенлі Мілграм у роботі «Психологічні карти Парижа» в аналізі даних виокремлює два етапи *handdrawn maps*: індивідуальний («клінічний» розбір) і груповий («колективна репрезентація»). Він писав: «Місто – це соціальний факт. Ми б усі з цим погодилися. Але нам потрібно додати важливий наслідок: сприйняття міста також є соціальним фактом, і як таке необхідно вивчати як у колективному, так і в індивідуальному аспекті. Не тільки те, що існує, але й те, що висвітлюється спільнотою, набуває помітності у свідомості людини. Місто – це так само колективне уявлення, як і сукупність вулиць, площ і будівель. Ми розпізнаємо основні компоненти цієї репрезентації, вивчаючи не лише ментальну карту конкретної людини, але й бачачи те, що поділяється між людьми. З цією метою ми переходимо від клінічного використання окремих карт до актуарного аналізу всієї групи карт, наданих суб'єктами» [8, Р.93].

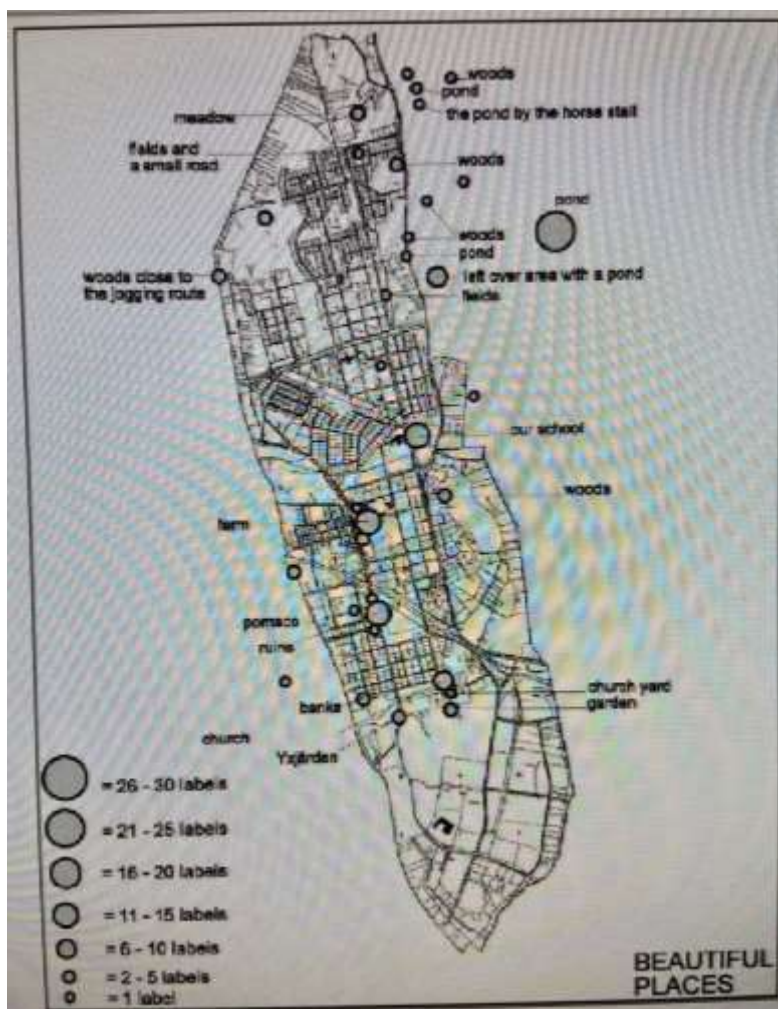
Для нас ментальні карти виступають як самостійний соціальний факт, що візуально відображає образ міста, які безпосередньо створені

респондентом та відображають його думку про фізичний, соціальний, ментальний символічний простір, який він або вона знає.

Катріна Сойні писала про те, що ментальне картування «надає спосіб досліджувати те, що «там», а також те, що «всередині нас». Як спосіб репрезентації всі карти можуть служити об'єктами для дослідження людського сприйняття ландшафту. Однак у цій статті основна увага зосереджена на ментальних і концептуальних картах, які були спеціально підготовлені для вивчення стосунків між людьми та їх середовищем». І далі вона стверджувала: «Ментальне картування традиційно використовувалося для дослідження просторового пізнання... термін «ментальна карта» має кілька значень. У цій статті воно використовується, коли йдеться про карту місця або певної території (району, міста, світу тощо), намальовану вільною рукою. Ментальну карту також можна назвати ескізною картою. Ментальні карти в основному використовувалися для опису місць або маршрутів або для доповнення вербальних описів простору»[9].

3. Ідея впровадити у практику освітньої програми соціології медіації та кримінології ментального картування «світлого» та «тіньового» у просторі міста

У 2020 році перший набір освітньої програми соціологія медіації і кримінології тільки перейшов на другий курс і під керівництвом професора Лепського М. зробили спробу ментального картування у сфері кримінології. Завдання було дослідити презентаційну («світлу») та не презентаційну («тьоніву») сторони міста, де вони мешкають. Студенти мали створити програму соціологічного дослідження, гайд та використовувати під час запитання візуалізацію питання тобто карту міста або зробити малюнок (скетч, нарис, ескіз, шкіц) для позначення таких просторів у місті.



Символічна карта «красивих» місць міста (Soini, 2001, p. 232)

Спочатку до цього методу у нас була привернута увага до ментального картування дослідження наших колег з м. Дніпро кафедри соціології Дніпровського національного університету ім. Олеся Гончара на тему «Знакова, мовна та меморіальна структура ментально-символічного центру Дніпра в радянський та сучасний період». Одним з «ідейних натхненників» ментального картування у соціології є д.соц.н. Надія Міхно.

Наведемо ці дослідження, які наводить у своїй монографії Надія Міхно: «З метою емпіричної презентації теоретичної схеми зв'язку семантичного та синтагматичного просторів міста через механізм маніфестації було проведено авторське соціологічне дослідження методом дискурс-аналізу. Об'єктом дослідження стали локальні мережеві спільноти м. Дніпра, представлені у просторі соціальної мережі Facebook. Дослідження виконано

в період з 05.2019 до 08.2019 р. Змістовний контент–аналіз топонімичного простору міста на тему: «Топоніми м. Дніпра в умовах зміни ідеологічних конструкцій», виконано в період 09.2017 – 10.2017 р. Джерелом вихідної інформації є офіційні документи, які містять рішення міської ради з урахуванням вимог, встановлених Законом України «Про засудження комуністичного та націонал–соціалістичного (нацистського) тоталітарних режимів в Україні та заборону пропаганди їхньої символіки», відповідно до пропозицій міської комісії щодо найменування (перейменування) вулиць, провулків, проспектів, площ, парків, скверів, мостів та інших споруд на території міста Дніпра. Серія напівструктурованого глибинного інтерв'ю (2017р., N=19) на предмет виявлення особливостей дискурсивних стратегій суб'єктів продукування нових топонімів у міському просторі. Вибір кола інформантів зумовлений їхнього залученістю у процес реалізації топонімичної реформи м. Дніпра. Зазначимо, що дослідження носить скоріше описовий характер, що дозволяє обмежено проілюструвати статус емпіричних висновків щодо характеру інтенцій до обґрунтування відбору одиниць нових топонімів. Вивчення особливостей зміни семантики міста методом ментального картографування на тему: «Ментальна карта Дніпра: сприйняття простору міста студентами ДНУ ім. Олесь Гончара», виконано 04.2017 року (N=105). Візуальний аналіз архівних фотоматеріалів міського простору різних історичних періодів та створення авторського фотоальбому окремих об'єктів міського ландшафту м. Дніпро (N=193) з метою визначення логіки організації архітектурних ландшафтів міста, процесів деномінації пам'ятних знаків, візуальної презентації культурної травми у місті, елементів стріт–арту в міському просторі та окремих елементів процесів карнавалізації та естетизації простору міста [10, С.25-27].

Наші колеги з Дніпровського університету зробили у дослідженні вкрай цікаве порівняння. Зручним «методом дослідження було обрано візуальний контент-аналіз. Це зумовлене тим, що дослідження особливостей архітектурного середовища міста передбачає фіксацію певних знаків в

просторових координатах, які найбільш доречно відображаються візуально. У дослідженні об'єктами стали фотоальбоми однакових просторових точок за двома часовими періодами: пізньорадянські (1965-1985) та сучасні (2017). Це зумовлене було загальною метою їх дослідження, що полягала у порівнянні знакового, мовного та меморіального наповнення двох груп фотодокументів, що дає змогу фіксувати зміни які відбулися в рамках даних просторових точок».

Ідея звернення до ментального картування виявилася захопливою, ми її застосували для дослідження кримінального виміру міста.

Важливим підґрунтям цього напрямку роботи зі студентами освітньої програми «соціологія медіації та кримінології» був і є напрям дослідження соціології пам'яті кандидата соціологічних наук, доцента Бойко Марії. Основні положення цього напрямку викладено у цій монографії у її розділі «Візуальний аналіз у дослідженні місць соціальної пам'яті та кримінальних подій».

В той час ми вирішили надати можливість нашим студентам вивчити та адаптувати ментальне картування простору міста через визначення «презентаційного», соціально-схвального, того, що притягує увагу людей і соціально-несхвального, «тіньового» простору, який відштовхує та не презентує місто, з великою вірогідністю відображає страхи, стигми, спустошення та кримінальну небезпеку перебування у цьому просторі. Ім запропоновано було зробити власне визначення своїх сил у формуванні програми дослідження та гайду, визначення методу інтерв'ювання (індивідуальне чи фокус-групове), вибірку інтерв'юєрів.

Це можна побачити у наведених кейсах дослідженнях з ментального картування презентаційного та тіньового просторів міста.

4. Чому ми хочемо зберігти «недосконалі» пілотні дослідження студентів

Це дійсно були пілотні дослідження, вони мали опитувати молодих людей, студентів або мали самі визначити інтерв'юєрів (головне, щоб цей

вибір був соціологічно обґрунтований та логічний), розвивати навички соціолога та кримінолога під час опитування за структурованим інтерв'ю. Зараз ми вирішили надати приклади виконання цього дослідження, тому що бачимо цінність проведеного у 2020 році дослідження. Це твердження ґрунтується на таких положеннях:

По-перше, ці презентаційні та тіньові частини міського простору після війни можуть бути іншими.

По-друге, це пілотне дослідження залишається «живим свідченням» розуміння простору міста студентами у той час, до повномасштабного вторгнення.

По-третє, деякі з міст, наприклад, м.Енергодар знаходяться під окупацією на час написання цієї роботи, а смт. Покровське у фронтівій зоні.

По-четверте, є бажання зберегти цю інформацію дослідження міста, навіть, якщо воно мало більше навчальний характер.

По-п'яте, завдання презентації цих робіт, які є студентськими та в них можна знайти недоліки. Разом з тим, збереження цих робіт є важливим дидактичним матеріалом для подальших візуальних студій освітньої програми.

По-шосте, ми хочемо зберігти думку студентів відносно сприйняття «світлого» та «тіньового» простору міста у той час, яка була їх аргументація та як вони раціоналізували свої відповіді.

5. Думка студентів про актуальність проведення дослідження.

Відносно цікавості до цього дослідження наведемо думку студентів.

Так, Анастасія Бондаренко визначала; «Досліджувати місто є досить цікавим заняттям. За допомогою цього дослідження ми можемо зрозуміти, на які місця люди звертають свою увагу та де майже не бувають, дослідити чому саме так, чим їх приваблюють та не зовсім деякі місця. Як вони сприймають своє місто. Які місця люди вважають презентаційними, де їм подобається, де почувають себе у безпеці. А у яких місцях почуваються некомфортно, де вони «як не в своїй тарілці». Взагалі, ментальні карти – це

своєрідна спроба порозуміння громадян зі своїм містом, те як вони уявляють простір, у якому вони живуть. Найчастіше ці карти використовують дизайнери, урбаністи та соціологи під час міських досліджень. Ментальні карти застосовні до вивчення будь-якої місцевості: ми можемо просити інформантів зобразити своє село або місто або ж навіть і країну, континент. Затребуваність методу ментальних карт сьогодні обумовлена актуальністю досліджень таких різноспрямованих тенденцій, з одного боку, як територіальна сегрегація і стигматизація, а з іншого як активні пошуки регіональної, міської, місцевої ідентичності. В будь-якій карті переплітається особистісне бачення і комунікативний мотив, унікальний життєвий світ інформанта зустрічається з загальними, хоча б для даної соціальної групи, соціокультурними матрицями. Залежно від завдань, упор може бути зроблений на одне або інше, крім того, їх баланс може змінюватись в ході дослідження самими інформантами. Точно так само і соціолог, і інформант беруть участь в артикуляції об'єкта картографування: чи буде це якийсь перед існуючий образ або взаємне конструювання карти і уявлень».

Олександра Корощенко звертала увагу в актуальності на таке сприйняття теми: «Важливою є проблема сприйняття міського простору м.Запоріжжя, а також визначення «презентаційних» та «тіньових» сторін міста. Тих об'єктів та тих місцевостей, що визначають мешканці міста, як показова або «презентаційна» частина міста, і та, яка залишається без уваги – «тіньовою». Дослідження цієї теми дає змогу побачити, як своє місто сприймають мешканці. Іншими словами: куди б вони пішли зі своїми приїжджими друзями, а які місця обходили б «десятою дорогою». Також, проблема суб'єктивного бачення міста важлива за рахунок того, що це дає змогу побачити та проаналізувати мислення та уявлення мешканців окремих районів міста про цілісність та значущість об'єктів».

Анастасія Городецька так визначила презентаційну та тіньову частини простору міста: «Тіньова сторона міста – зосередження кримінальних частин, які визивають у мешканців побоювання, територія спустошення або

відторгнення, менш відвідувана частина міста. Презентаційна сторона міста – популярні та відвідувані частини міста, у яких зосередженні історичні пам'ятки, розважальні послуги, кафе тощо». Студенти тримали у полі уваги припущення, про те, що можливо у тіньовій частині міста, яку люди не хочуть презентувати або не хочуть вести «друзів, якщо вони приїхали у місто» є або спустошення або занехаяння простору, небезпека знаходження там, чи кримінальні небезпеки знаходження у цих просторах. Разом з тим студенти могли висувати будь-які свої обґрунтовані припущення та гіпотези.

Далі наведені кейси емпіричної частини студентських досліджень, це були перші «проби пера» студентів 2 курсу освітньої програми «соціологія медіації і кримінології».

Висновки

Ментальне картування може визначати історичний (в центрі знаходиться пам'ять), соціальний (в центрі знаходиться ментальне відображення смисли, цінності, норми, символи взаємодії соціальних суб'єктів), перспективний (у якому зникають віджилі та формуються нові смисли, цінності, норми, символи розвитку) простори. У нашій методиці ми застосували ментальне картування «світлого» (того, що презентується) та «тіньового» (того, що заперечується, лякає та відштовхує) простори міста.

Розгляд питання з чого починається місте визначає контактний простір, де особливе значення має двір, квартал, що мають вплив на формування структури повсякденності, в тому числі і формуванні кримінальної структури відносин та кримінального виміру світогляду. Пізніше додаються соціальні інститути та динамічна структура шляхів та взаємодій людей у місті. Особливе значення має соціальний вимір динаміки міст, як у поколінській динаміці, так і міграційної динаміки, соціальної структури та процесу її відтворення, зміни та розвитку. До того ж цікавим аспектом є дослідження міста як соціального середовища, сфери та поліморфних структур соціальної взаємодії.

Як методика навчання ментальне картування спрямована як на навчання формування програми, методологічної і методичної її частини, відпрацювання гайдів інтерв'ю, як індивідуального, так і фокус-групового. У більш широкому сенсі таке дослідження у рамках соціології міста та кримінології надає можливість розглядати спустошені та ті, що відштовхують, простори, або потребують особливої уваги правоохоронців та міської влади.

«Презентаційні» простори міста, як простори притягування людей, також можуть продемонструвати закономірності соціального розвитку історичних, соціальних та перспективних просторів.

На мій погляд, мають інтерес практики дослідження студентами своїх міст, смисли, цінності, норми, символ, фрейми та паттерни, що відображені у відповідях респондентів.

Література

1. Воловик В.І. Філософія історії. Курс лекцій /В.І. Воловик; вид. 2-е испр. та дод. Запоріжжя: Просвіта, 2004.
2. Стратегічне прогнозування політичних ситуацій та процесів" (за заг. ред. М. А. Лепського). Запоріжжя: ЗНУ, 2012. 602 с.
3. Лепский М., Дударева И. Культурні коди та функціональні смисли поліцентризму міста (на прикладі Празького експедиційного рейду 2019 року) //Культурологічний вісник: Науково-теоретичний щорічник Нижньої Наддніпрянщини / Гол. ред. М.А. Лепський; Запорізький національний університет. – Запоріжжя: КСК-Альянс, 2019. Випуск 40. Том 2. С. 12- 22.
4. Зіммель Г. Великі міста та духовне життя // Логос: Журн. з філософії та прагматики культури. 2002. № 3-4 (34). С. 23–34.
5. Tolman, Edward C. Cognitive maps in rats and men. *Psychological Review*, 55(4), 1948. PP.189–208. <https://doi.org/10.1037/h0061626>
6. Soini K. Exploring Human Dimensions of Multifunctional Landscapes through Mapping and Map-making // *Landscape and Urban Planning*. 2001. Vol. 57. P. 225 – 239. URL - [https://doi.org/10.1016/S0169-2046\(01\)00206-7](https://doi.org/10.1016/S0169-2046(01)00206-7)
7. Lynch, Kevin. *The Image of the City*. Cambridge, Technology Press & Harvard University Press, 1960. 194 pp.
8. Milgram, S. & Jodelet, D. (1976). *Psychological maps of Paris* // Milgram, S. *The individual in a social world: Essays and experiments* (2nd ed.). Edited by J. Sabini & M. Silver. New York: McGraw-Hill. 1992. P.88-113.

9. Soini K. Exploring Human Dimensions of Multifunctional Landscapes through Mapping and Map-making // Landscape and Urban Planning. 2001. Vol. 57. P. 225 – 239. URL - [https://doi.org/10.1016/S0169-2046\(01\)00206-7](https://doi.org/10.1016/S0169-2046(01)00206-7)

10. Міхно Н.К. Місто як культурний текст: особливості семантики та синтагматики міського простору: монографія. Дніпро: Видавничо–поліграфічний дім «Формат А+». 2020. 423 с.

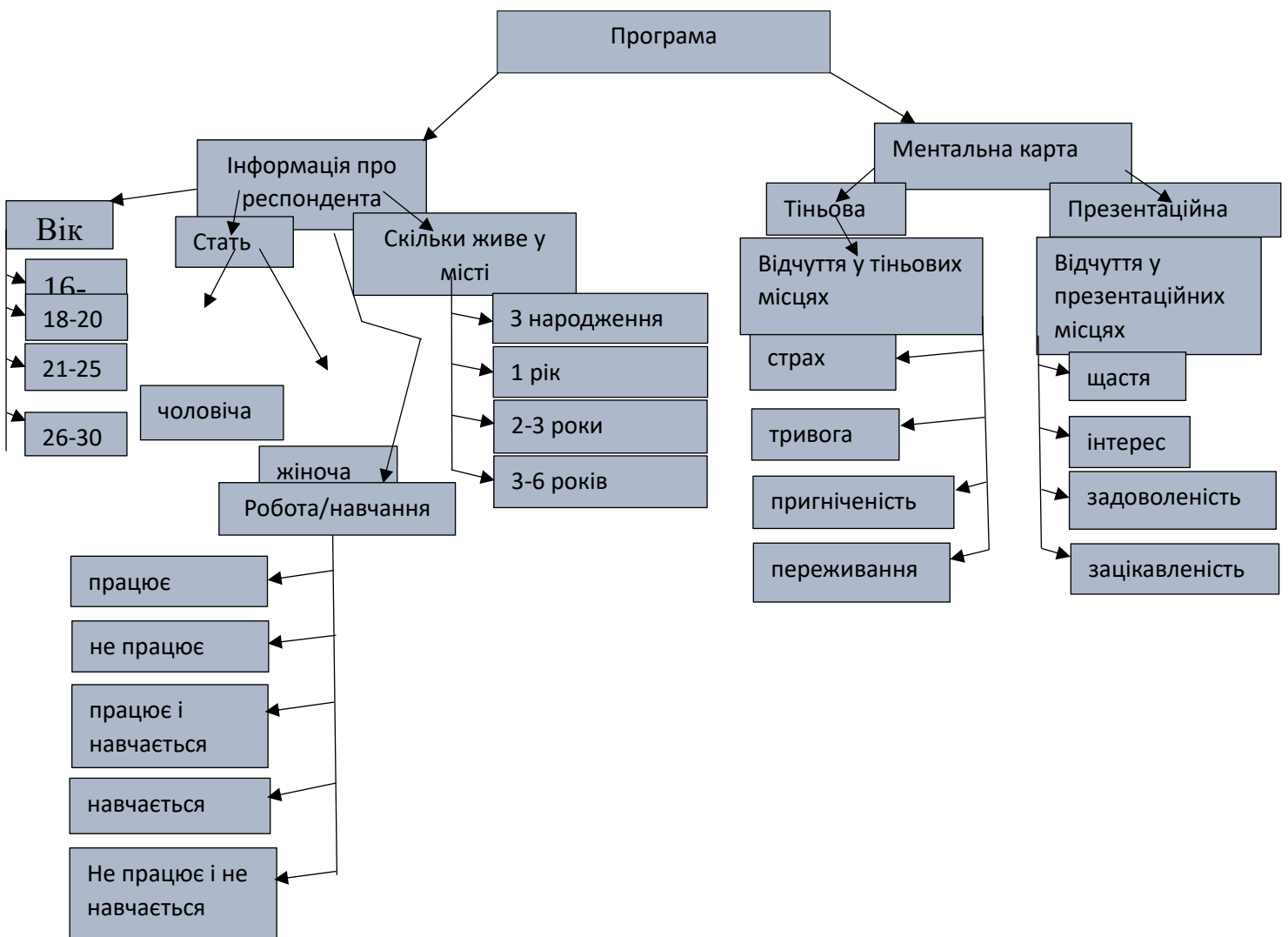
Бондаренко Анастасія
Науковий керівник проф.. М.А, Лепський

Кейс «Студентське дослідження **«Ментальне картування
презентаційних та тіньових частин міста Енергодару»**
Гайд

Питання

1. Позначте на карті декілька місцевостей, які ви вважаєте презентаційними.
2. Чому саме ці місця ви вважаєте презентаційними?
3. Ви часто буваєте у цих місцях? Що ви відчуваєте коли відвідуєте їх?
4. Як ви вважаєте, чи може дана територія стати тіньовою?
5. Позначте на карті декілька місцевостей, які ви вважаєте тіньовими.
6. Чому ви вважаєте, що саме ці місця є тіньовими?
7. Які у вас почуття від цих місць?
8. Чи вам часто приходится бувати у тіньових місцях, чи ви намагаєтесь їх обходити?
9. У цих місцях було колись по іншому?
10. Як ви вважаєте, що можна змінити у на презентаційній та тіньовій території?

Операціоналізація А. Бондаренко

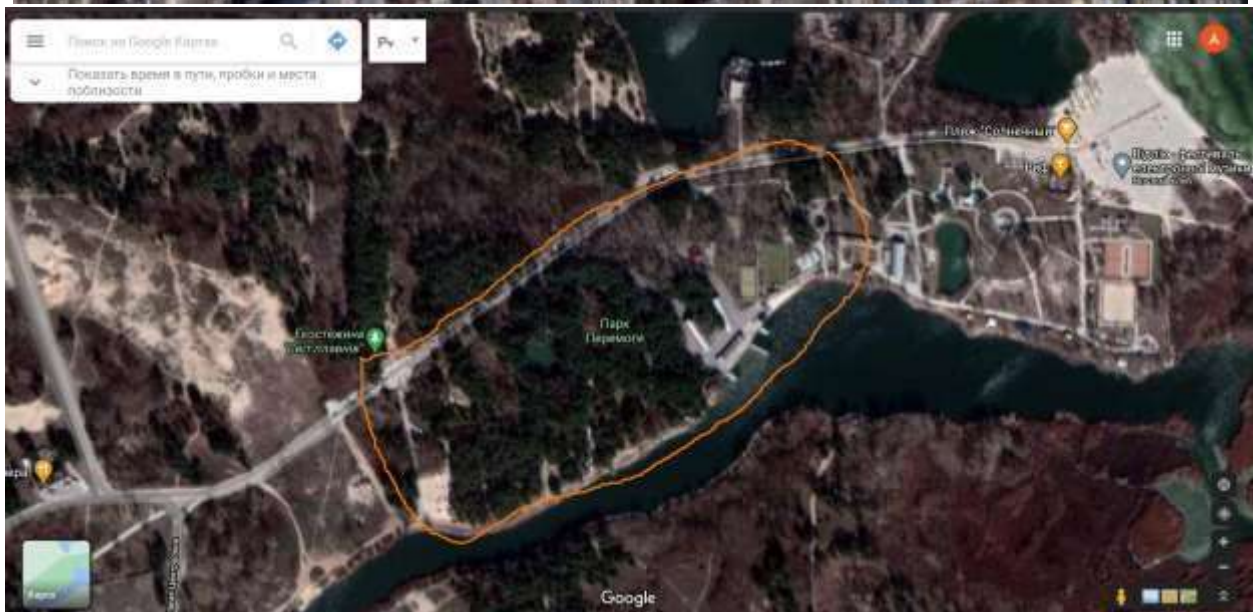
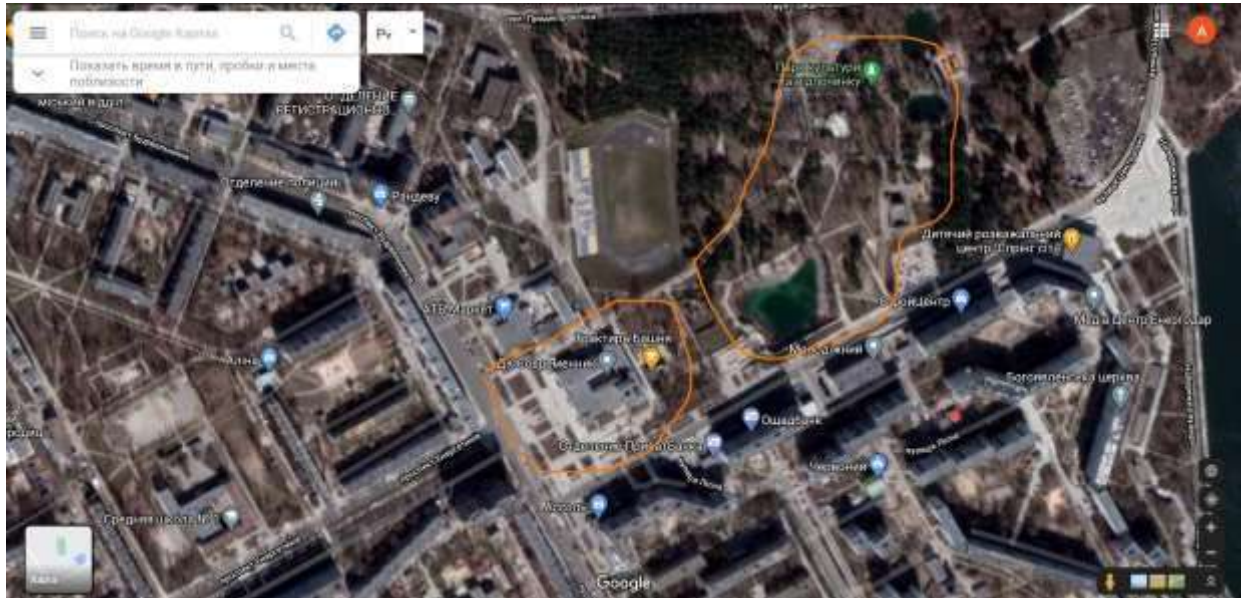


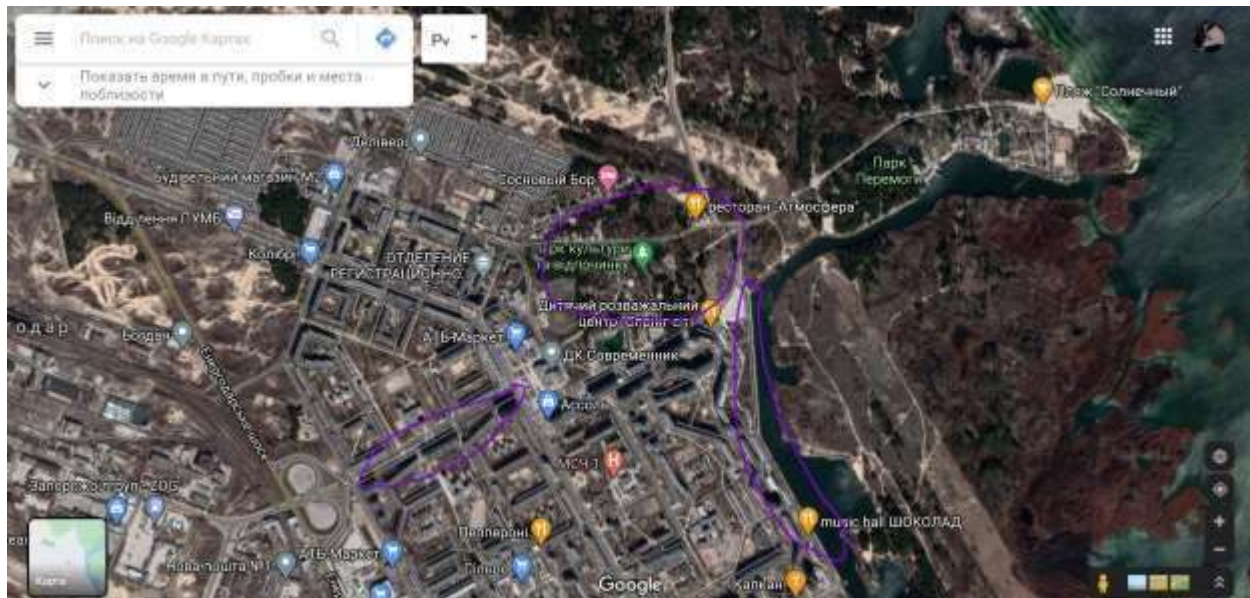
Перше інтерв'ю.

П.Ю. Юрченко, ж., 18, ЗНТУ, держ., д 2, фак. радіоел. та телеком.

1. Позначте на карті декілька місцевостей, які ви вважаєте презентаційними.

ДК «Сучасник», Сквер, міський та парк “Перемоги”.





2. Чому саме ці місця ви вважаєте презентаційними?

Там найкраще можна відпочити і просто провести час.

3. Ви часто буваєте у цих місцях? Що ви відчуваєте, коли відвідуєте їх?

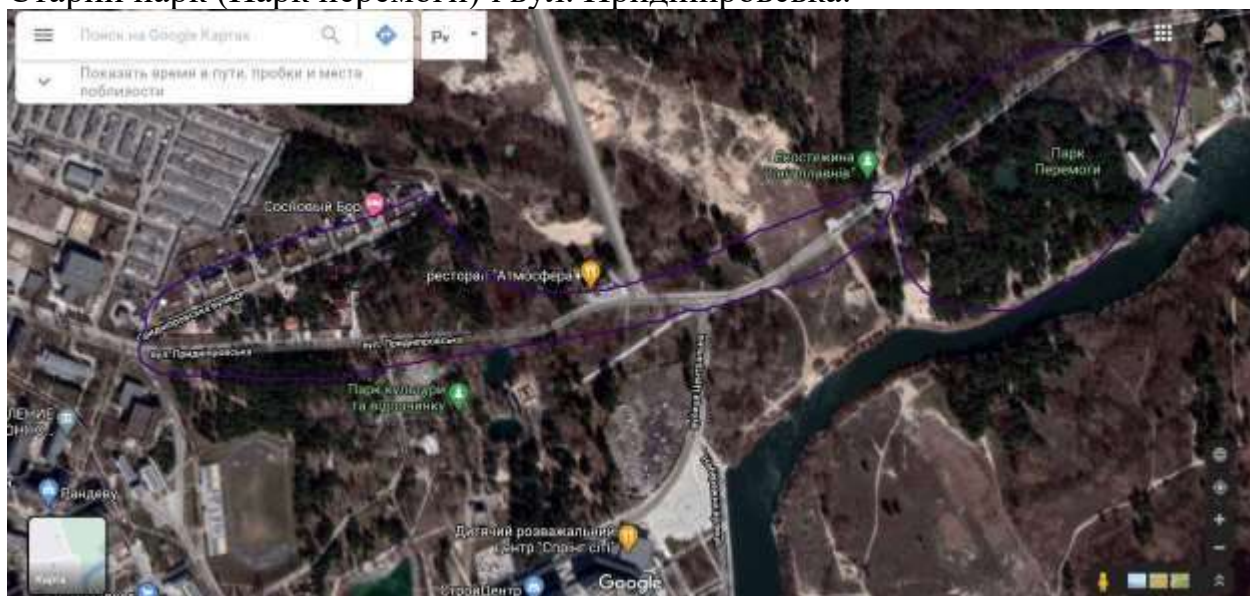
Буваю не часто, тому що часу вільного у мене не багато, та й в Енергодарі я не часто з'являюся. Що відчуваю? - Заспокоєння та й просто якісь позитивні емоції.

4. Як ви вважаєте, чи може дана територія стати тіньовою?

Тільки дах, згідно із законом, так і є, але була б у мене влада, я б обгородив дах і брав за відвідування гроші. Виручку – в казну міста. Ну і собі, звісно, ми ж в Україні.

5. Позначте на карті декілька місцевостей, які ви вважаєте тіньовими.

Старий парк (Парк перемоги) і вул. Придніпровська.



6. Чому ви вважаєте, що саме ці місця є тіньовими?

Маленька освітленість, значимий % криміногенного контингенту, який там потенційно може мешкати.

7. Які у вас почуття від цих місць?

Негативні.

8. Чи вам часто приходиться бувати у тіньових місцях, чи ви намагаєтесь їх обходити?

Намагаюся обходити їх стороною.

9. У цих місцях було колись по іншому?

На моїй пам'яті – не було.

10. Як ви вважаєте, що можна змінити на презентаційній та тіньовій території?

У презентаційній – підтримувати чистоту, порядок і цілісність комунікацій, а тіньові – докласти необхідних зусиль для того, щоб вивести їх на стандарти презентаційних територій.

Третє інтерв'ю

Н.А. Турченко, ж, КЗВ, 10 кл,

1. Позначте на карті декілька місцевостей, які ви вважаєте презентаційними.

Новий парк.

2. Чому саме ці місця ви вважаєте презентаційними?

Там тихо, спокійно, ніхто не заважає, не кричить, можна спокійно провести час.

3. Ви часто буваєте у цих місцях? Що ви відчуваєте коли відвідуєте їх?

Буваю рідко, так як в місті не часто з'являюся, але якщо є можливість, то із задоволенням буваю там. Відчуваю легкість і просто милуюся місцевістю.

4. Як ви вважаєте, чи може дана територія стати тіньовою?

Думаю що ні, тому що це одне з найбільш спокійних і цікавих місць у місті.

5. Позначте на карті декілька місцевостей, які ви вважаєте тіньовими.

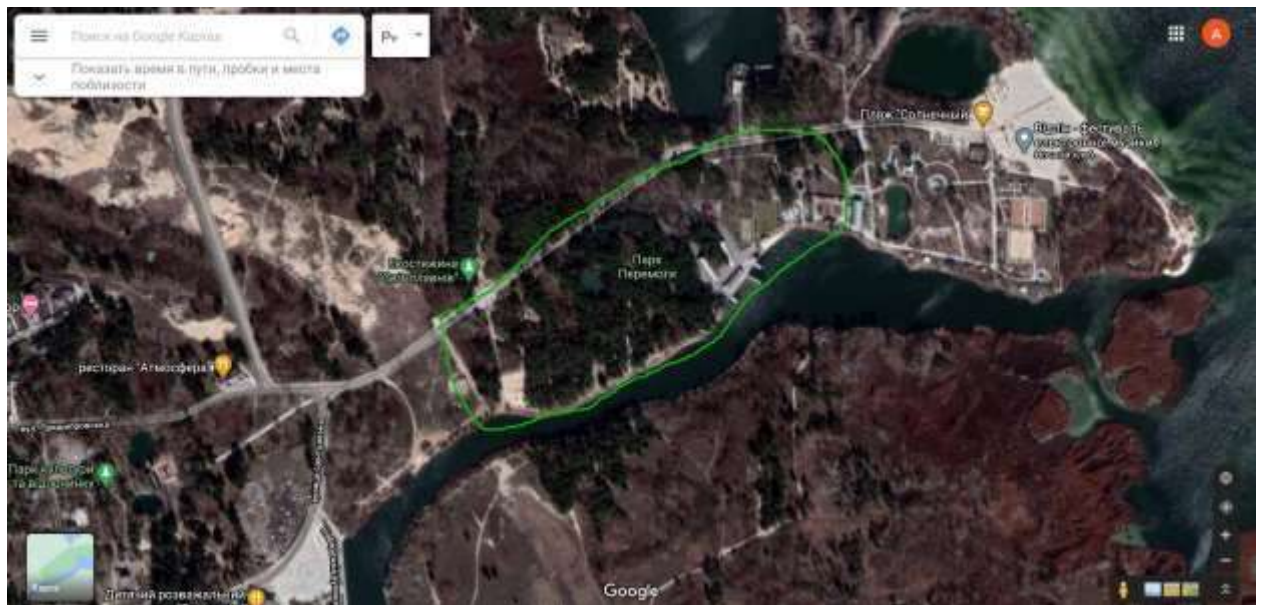
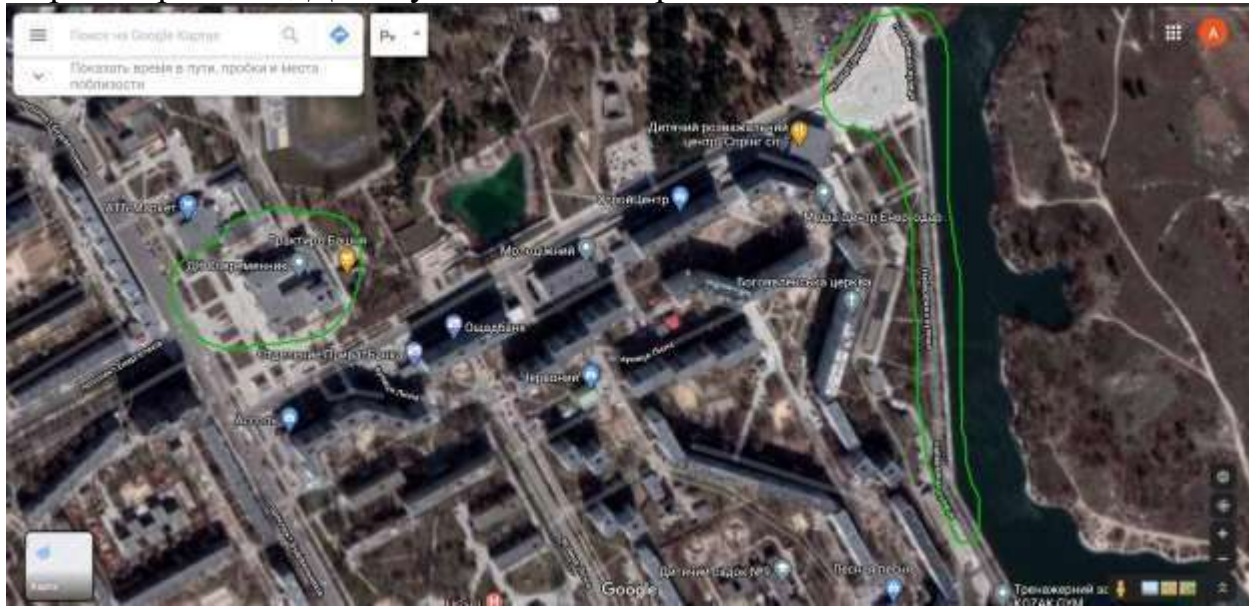
Таких місць немає, а якщо і є, то я там не була.

Четверте інтерв'ю

В.А.Шевченко, ч.,17, ВК, держ., д 3,тех.

1. Позначте на карті декілька місцевостей, які ви вважаєте презентаційними.

Парк «Перемоги», ДК «Сучасник», Набережна.



1. Чому саме ці місця ви вважаєте презентаційними?

Найкрасивіші місця у місті.

2. Ви часто буваєте у цих місцях? Що ви відчуваєте коли відвідуєте їх?
Відносно часто, вони затишні.

3. Як ви вважаєте, чи може дана територія стати тіньовою?
Можливо Набережна, там траплялися інциденти з крадіжками.

4. Позначте на карті декілька місцевостей, які ви вважаєте тіньовими.

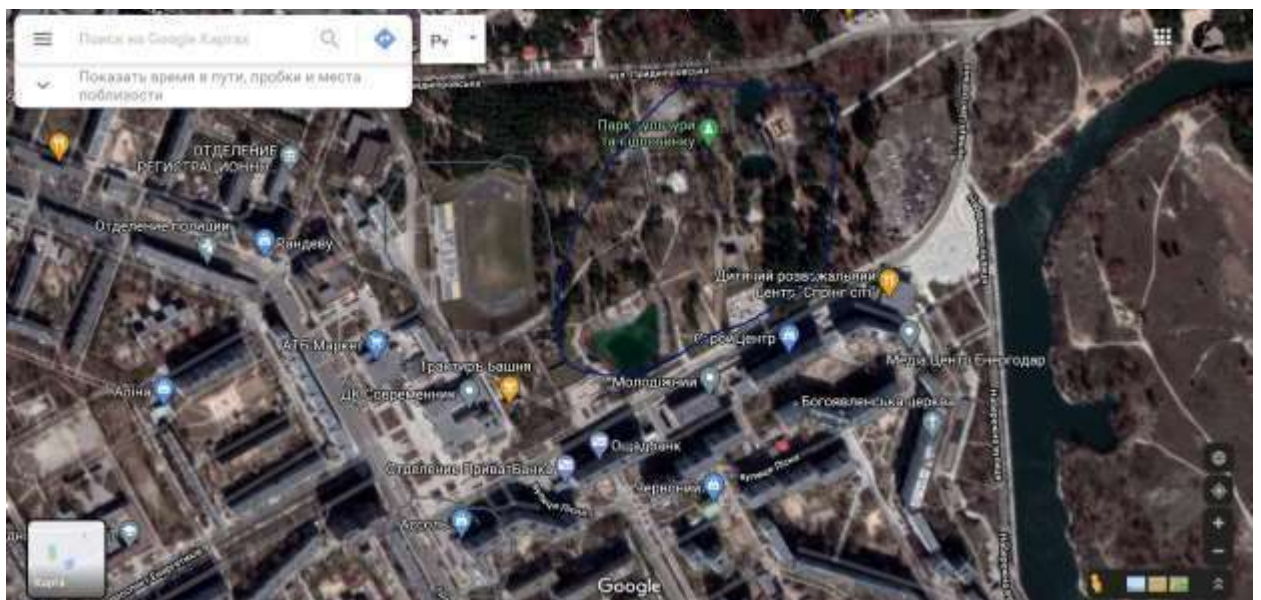
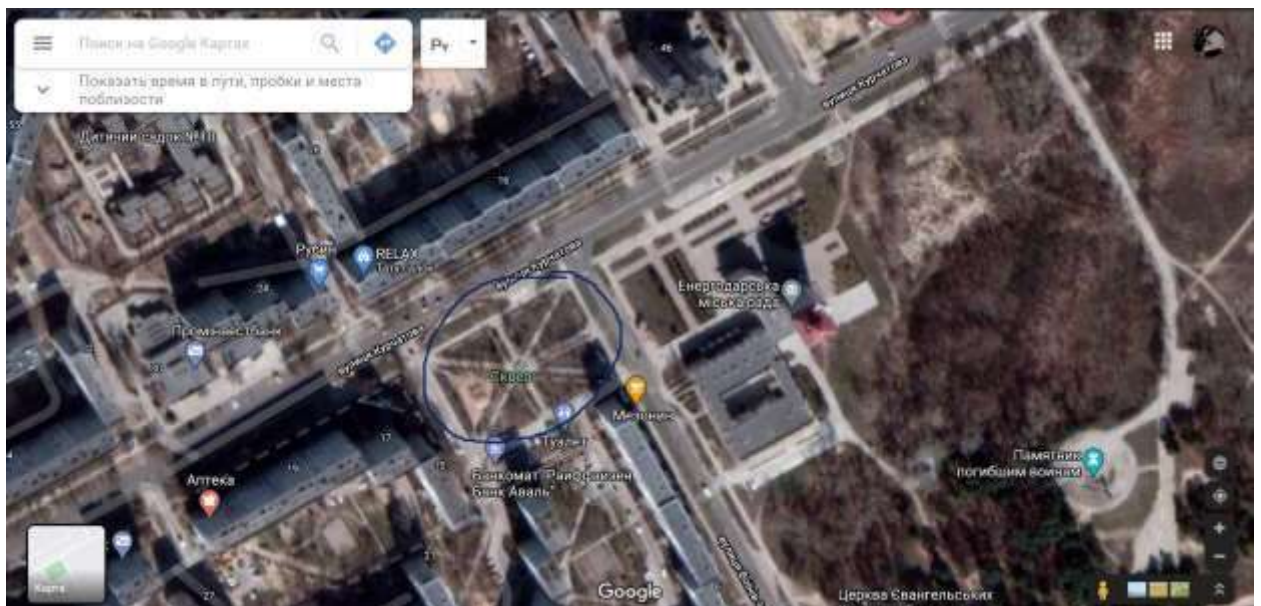
ЖД та автовокзал.

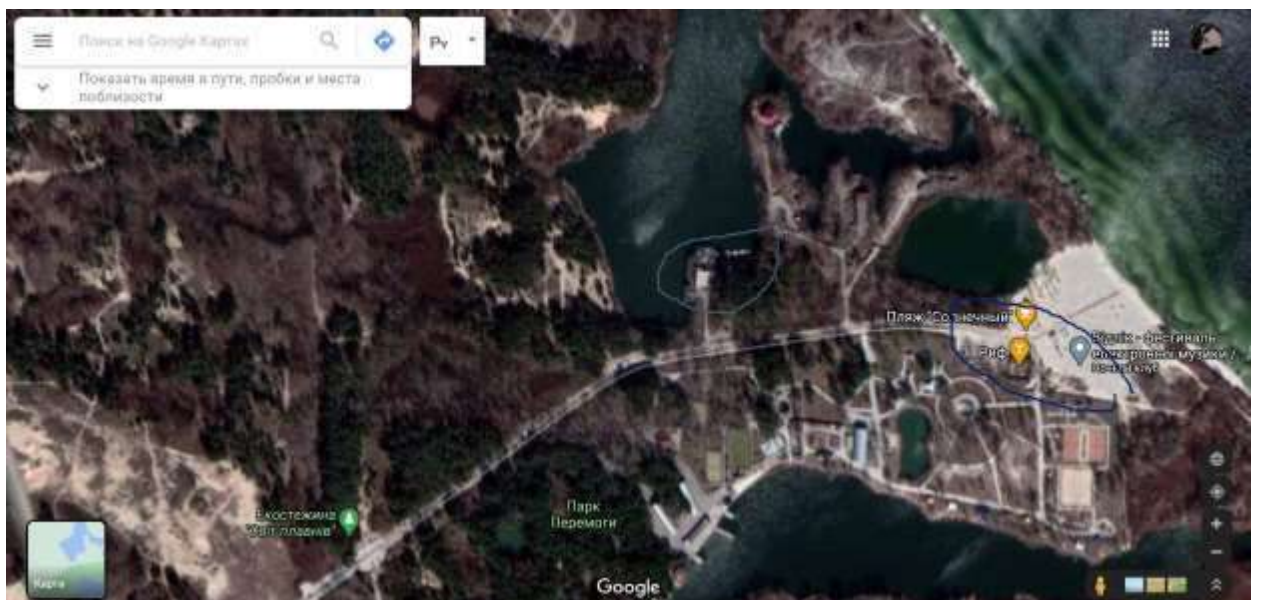
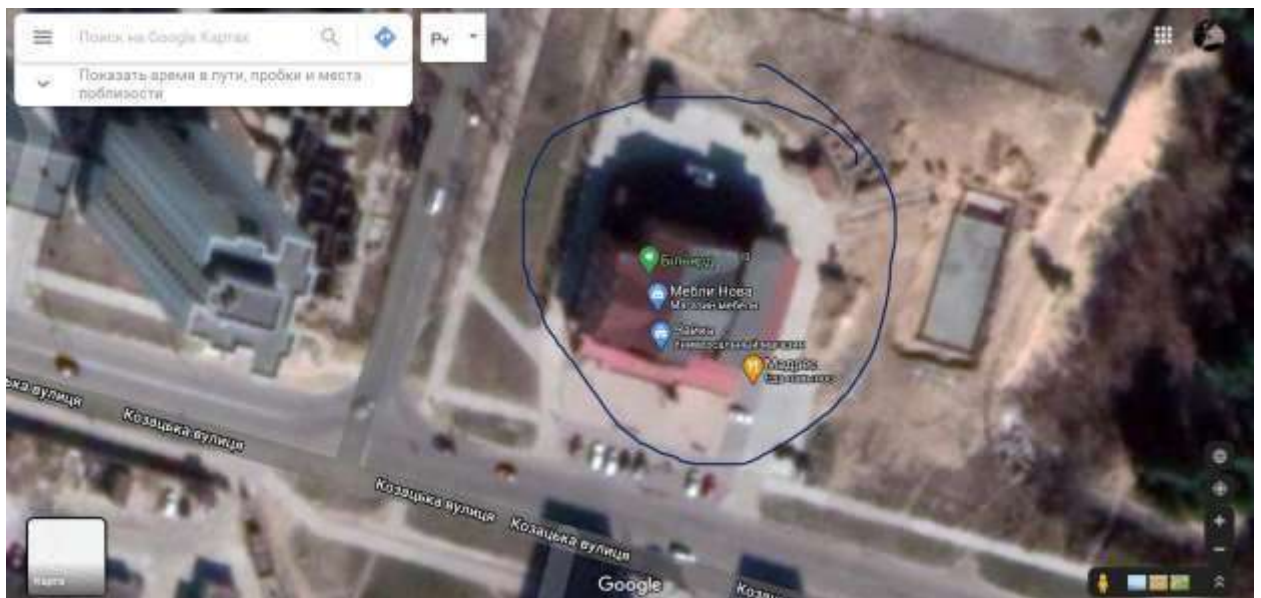
Відповідають.

П'яте інтерв'ю
В.О. Тимофєєв, ч., 21, військ., ЗСУ, морськ. піх. Од.

1. Позначте на карт декілька місцевостей, які ви вважаєте презентаційними.

- 1) Сансет (на пляжі)
- 2) Сквер
- 3) Міський парк
- 4) Улюблений заклад – більярдна в Чайці





2. Чому саме ці місця ви вважаєте презентаційними?

Там працювала моя знайома, днем я міг посидіти поговорити по душам і випити смачного лимонаду, а вночі можна було потанцювати або просто послухати гучну ритмічну музику.

На сквері біля мене багато хороших спогадів і на ньому ж я познайомився з хорошими людьми.

Міський парк викликає у мене теплі спогади, коли ми гуляли там з батьками.

Я обожнюю грати в більярд і це місце, як на мене, краще для даного заняття.

3. Ви часто буваєте у цих місцях? Що ви відчуваєте, коли відвідуєте їх?

Раніше я часто був у даних місцях і зараз інколи хочеться знову їх відвідати, але у зв'язку зі службою, це складно, так би мовити.

4. Як ви вважаєте, чи може дана територія стати тіньовою?

Сумніваюся кожне з цих місць має свою історію і свою цільову аудиторію, на мою думку, ці місця будуть ще досить довго популярні серед жителів і гостей міста.

5. Позначте на карті декілька місцевостей, які ви вважаєте тіньовими.

(вище сірим кольором позначені)

- 1) Річковий порт
- 2) Стадіон «Старт»
- 3) Околиці біля магазину «Ассоль»

6. Чому ви вважаєте, що саме ці місця є тіньовими? Які у вас почуття від цих місць?

Всі ці місця викликають негативні емоції з того, що там збираються люди, в основному молодь, для розпивання спиртних напоїв, і дуже часто там зустрічаються неадекватні люди, які на мою суб'єктивну думку, псують враження про наше місто.

7. Чи вам часто приходиться бувати у тіньових місцях, чи ви намагаєтесь їх обходити?

Достатньо часто.

У Річковому порту я проводив багато часу влітку, бо збиралися там компанією. На стадіоні я часто бував, бо проходив там.

Біля «Ассолі» бував часто, бо там працюють батьки.

8. У цих місцях було колись по іншому?

Можливо і було, але я не впевнений.

9. Як ви вважаєте, що можна змінити на презентаційній та тіньовій території?

У презентаційних я б нічого не міняв, а у тіньових я поняття не маю, що можна поміняти для того, щоб стало краще. Це головний біль для мера і його помічників.

Шосте інтерв'ю
І.Е. Шкєдов, ч., 18, О п., держ, 2 д, атом.енерг.

1. Позначте на карті декілька місцевостей, які ви вважаєте презентаційними.

Парк «Перемоги», Набережна.



2. Чому саме ці місця ви вважаєте презентаційними?

Непогана природа, рибалки надають затишку.

3. Ви часто буваєте у цих місцях? Що ви відчуваєте, коли відвідуєте їх?

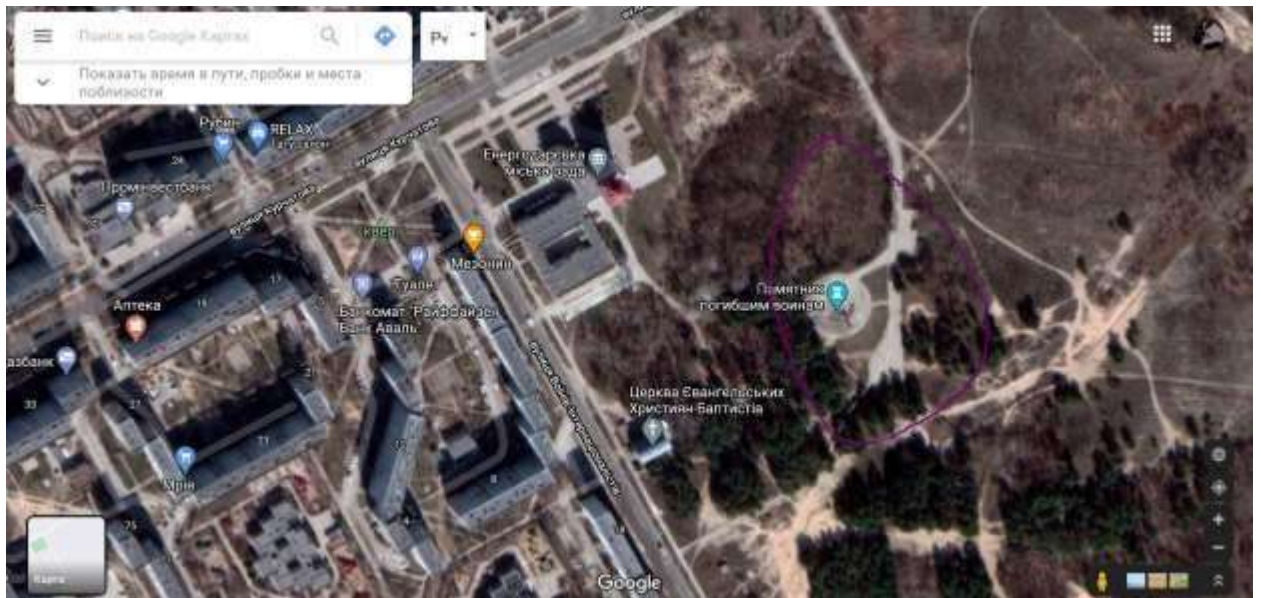
У парку – не часто, а Набережну відвідую дуже часто.

4. Як ви вважаєте, чи може дана територія стати тіньовою?

Ні, не вважаю.

5. Позначте на карті декілька місцевостей, які ви вважаєте тіньовими.

Покинуте будівництво біля 1го мікрорайону, ліс біля Стелли.



6. Чому ви вважаєте, що саме ці місця є тіньовими?

Бо мені там страшно ходити.

7. Які у вас почуття від цих місць?

Обережність.

8. Чи вам часто приходитьесь бувати у тіньових місцях, чи ви намагаєтесь їх обходити?

Намагаюсь їх обходити.

9. У цих місцях було колись по іншому?

Не знаю.

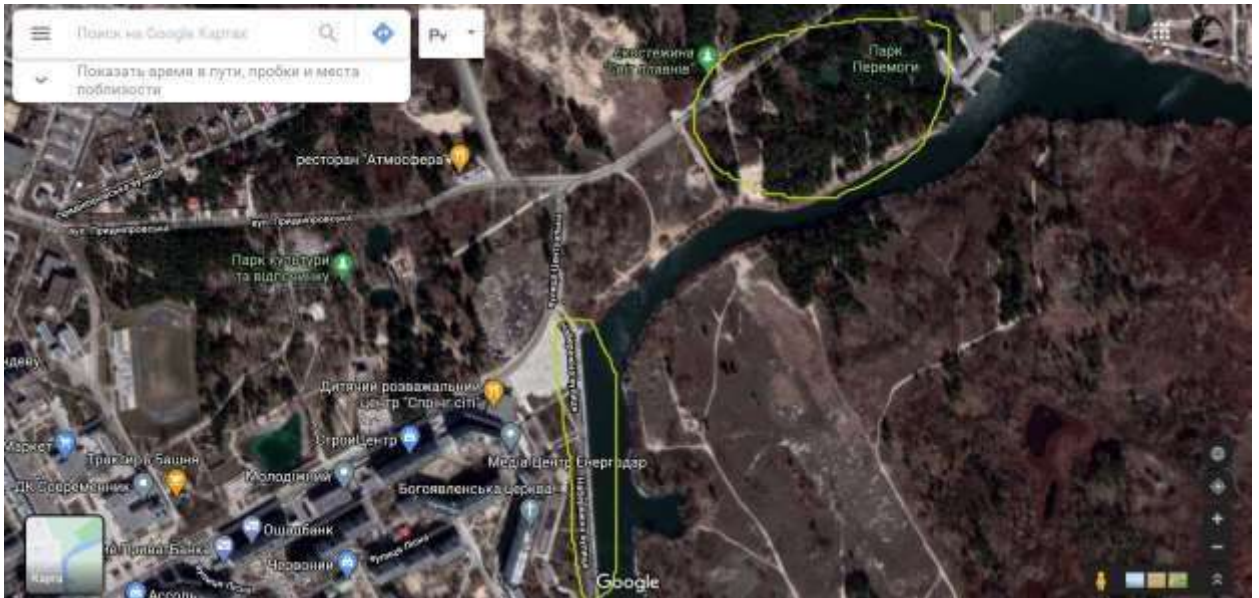
10. Як ви вважаєте, що можна змінити на презентаційній та тіньовій території?

Добудувати будівництво або знести його, в лісі біля Стелли зробити більше ліхтарів, на Набережній зробити нову дорогу, а в парку все і так чудово.

Сьоме інтерв'ю
А.Д. Романова, ж., 19, ХНУ, держ., 2 д, ф-6.

1. Позначте на карті декілька місцевостей, які ви вважаєте презентаційними.

Парк «Перемоги», Набережна.



2. Чому саме ці місця ви вважаєте презентаційними?

На Набережній завжди тихо і красиво, у парку Перемоги є білки, яких можна погодувати.

3. Ви часто буваєте у цих місцях? Що ви відчуваєте, коли відвідуєте їх?

Не завжди виходить, відчуваю почуття ностальгії.

4. Як ви вважаєте, чи може дана територія стати тіньовою?

Якщо будуть ходити п'яні чоловіки і розбивати пляшки, хуліганити і ніхто не буде прибирати, то можливо.

5. Позначте на карті декілька місцевостей, які ви вважаєте тіньовими.

У дворах вночі, біля військкомату.

6. Чому ви вважаєте, що саме ці місця є тіньовими?

Там зазвичай п'яних багато, я там ніколи вночі не ходжу.

7. Які у вас почуття від цих місць?

Відчуваю страх, коли гуляю там.

8. Чи вам часто приходитьесь бути у тіньових місцях, чи ви намагаєтесь їх обходити?

Інколи приходитьесь мимо проходити, але зазвичай намагаюся обходити.

9. У цих місцях було колись по іншому?

Можливо, але я не впевнена.

10. Як ви вважаєте, що можна змінити на презентаційній та тіньовій території?

На презентаційній нічого, а у тіньовій навіть не знаю, можливо слідувати за людьми, якщо точніше, за тим, чим там займаються люди.

Восьме інтерв'ю

Д.М. Савіних, ч., 21, ЗНТУ, д 4, ІФФ

1. Позначте на карті декілька місцевостей, які ви вважаєте презентаційними.

Парк «Перемоги», Набережна, ліс.



А ліс де, біля чого?

Взагалі весь навколо міста. Я всюди був там, він в принципі весь однаковий. Є звичайно пара класних місць за водозабором, там з озерцями влітку на озері красиві квіти, але це вже далеко від міста.

2. Чому саме ці місця ви вважаєте презентаційними?

Там тихо, і мало людей, і повітря чистіше, а й красиво в різні пори року по-своєму.

3. Ви часто буваєте у цих місцях? Що ви відчуваєте, коли відвідуєте їх?

Часто почуття різні, бо залежать навіть не скільки від місця, а з яким спочатку настроєм туди пішов, або з ким пішов.

4. Як ви вважаєте, чи може дана територія стати тіньовою?

Ну якщо в них напаскудити, то да. Ну і до лісу окрема претензія: його ще часто підпалюють, зарослі.

5. Позначте на карті декілька місцевостей, які ви вважаєте тіньовими.

В Дарі (Енергодарі) мені всюди подобається, крім першого району. Він мені ментальністю не до душі.

6. Чому ви вважаєте, що саме ці місця є тіньовими?

Можливо через погані спогади дитинства.

7. Які у вас почуття від цих місць?

Відчуження.

8. Чи вам часто приходитьсья бувати у тіньових місцях, чи ви намагаєтесь їх обходити?

Не ходжу туди, бував тільки коли в гараж через нього проходив, і коли подругу проводжав.

9. У цих місцях було колись по іншому?

Не знаю, хіба що, коли він був побудований, а інших мікро (мікрорайонів) не було.

10. Як ви вважаєте, що можна змінити на презентаційній та тіньовій території?

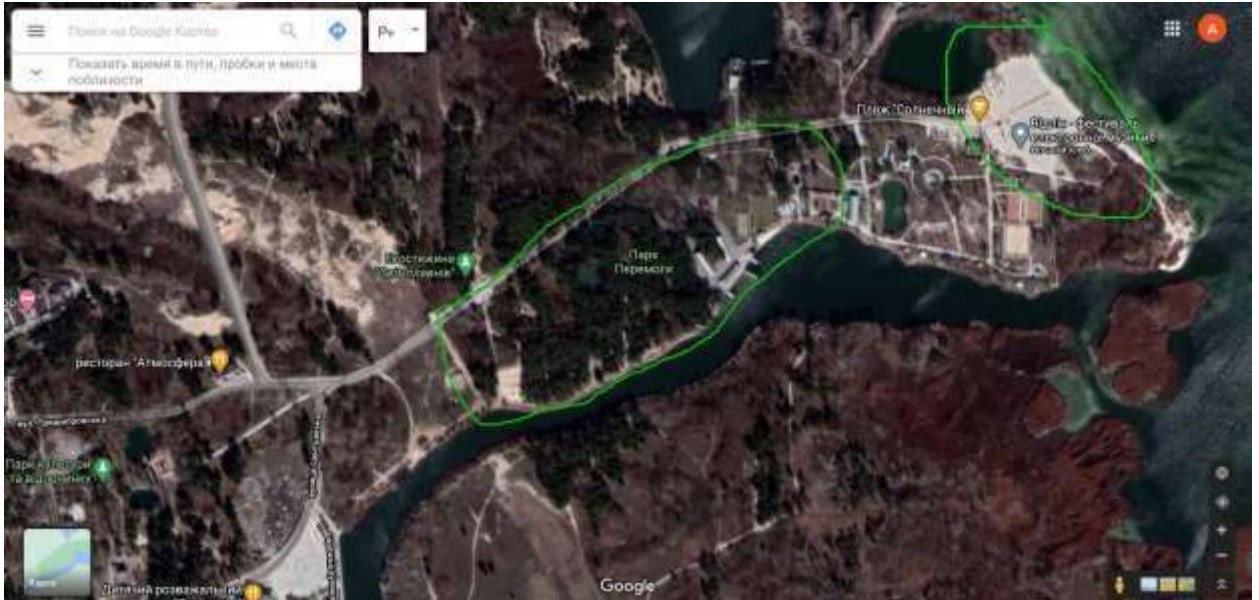
Набережна – відреставрувати колони і замінити мозаїку. У лісі - засадити заново згорілі ділянки землі.

А парк Перемоги і так шикарний.

Дев'яте інтерв'ю В.В. Бояршинова, ж,16, КЗД, 9 кл.

1. Позначте на карті декілька місцевостей, які ви вважаєте презентаційними.

На мою думку, це Парк «Перемоги» та пляж.



2. Чому саме ці місця ви вважаєте презентаційними?

Це красиві місця та у мене були добрі спогади, з'язані з цими місцями.

3. Ви часто буваєте у цих місцях? Що ви відчуваєте, коли відвідуєте їх?

Раніше я часто бувала в них, зараз рідше.

4. Як ви вважаєте, чи може дана територія стати тіньовою?

Можливо, якщо у цих місцях будуть смітити та ламати спортивне обладнання у парку та таке інше.

5. Позначте на карті декілька місцевостей, які ви вважаєте тіньовими.

Навіть не знаю, можливо це стадіон «Старт».



6. Чому ви вважаєте, що саме ці місця є тіньовими?

Тому, що там буває збирається молодь випити.

7. Які у вас почуття від цих місць?

Зовсім негативних емоцій немає, та і взагалі нічого такого не відчуваю.

8. Чи вам часто приходиться бувати у тіньових місцях, чи ви намагаєтесь їх обходити?

Коли гуляю, проходжу мимо, там ніхто не збирається, люди збираються ввечері, а мене там ввечері не буває.

9. У цих місцях було колись по іншому?

Навіть не знаю.

10. Як ви вважаєте, що можна змінити на презентаційній та тіньовій території?

На мою думку, і зараз все добре, можливо щось покращити. Я про це не думала.

Висновки

Умовно питання можна поділити на ті, де ми дізнаємося про презентаційну сторону міста, які взагалі місця вважають за презентаційні, як люди почувають себе там і так само для тіньової сторони, які місця вважаються такими, як там відчувають себе люди.

Так як місто не велике, респонденти обирали схожі місцевості, але відмічали їх по різних причинах. Наприклад, більшість людей (6 з 9) відмітили Набережну, як презентаційну сторону міста і там дійсно досить затишно, а вночі ліхтарі красиво освітлюють вулицю, але і була людина яка відзначила це місце тіньовою частиною, це теж має місце. Ніхто не позначив «Сучасник», як тіньову частину міста, яка навряд може стати тіньовою. Як казали у першому інтерв'ю, «Сучасник» – відкрита місцевість, люди, як на мене, швидше за все,

посоромляться витворити щось тут». Якщо брати до уваги парк «Перемоги», тут також трохи неоднозначні думки, у другому інтерв'ю С.Б. Блайлеве казав наступне – «Маленька освітленість, значимий % криміногенного контингенту, який там потенційно може мешкати», а у восьмому Д.М.Савіних каже коротко і зрозуміло «А парк перемоги і так шикарний». У даному ментальному картуванні дійсно лише одна людина каже, що можуть бути випадки кримінальних дій, вночі через маленьку освітленість, а вдень через те, що парк більше, ніж міський парк «Культури та відпочинку» і більш густо насаджений та там менше розваг, незважаючи на те, що більшість людей вважають цей парк презентаційною місцевістю, все ж там менше людей і через це можуть траплятися інциденти з крадіжками.

Якщо взяти тіньову частину, то тут більш ділилися думки порівну, всі розуміли, що там треба дещо змінити, щось відреставрувати (наприклад, колони), щось замінити (наприклад, мозаїку), але побажань для того, що збудувати і додати не було. Загалом, інколи інтерв'юери замислювались над тим, які саме місця вони вважають за презентаційні та тіньові, незважаючи на те, що місто невелике. І розмір міста відіграв свою роль, тому що майже кожне місце повторювалося хоча б два рази.

Міський простір це особливий предмет вивчення, специфіку якого складають труднощі, що виникають в ході його вивчення. По-перше необхідно відзначити відсутність статичності сприйняття міського простору. Індивіди сприймають місто в русі, безпосередньо функціонуючи в ньому і взаємодіючи з ним. По-друге у індивідів відсутня рефлексія міського простору. Воно сприймається ними, як щось само собою зрозуміле. Те, що існує незалежно від них. Необхідно звернути увагу на те, що індивідам складно переводити у вербальні структури своє чуттєве сприйняття, тактильні відчуття. Всі перераховані особливості міського простору як предмета вивчення створюють необхідність застосування для його вивчення особливих методів, одним з яких є метод ментального картографування.

Ментальні карти, ставлячись до групи проєктивних методик в соціології, міцно увійшли в ужиток сучасного міського дослідника. Без них неможливе проведення дослідження міського середовища, причому як в особистісному їїсприйнятті, так і в колективному. Вони допомагають швидко і в ємній формі отримати досить повну інформацію, яка потім може бути проінтерпретована, виходячи з цілей дослідження.

У першу чергу знання про те, які місця громадяни вважають тіньовими та презентаційними сторонами, важливі для людей, які займаються різними проєктами з озеленіння або будівництва різних дитячих площадок або просто зон відпочинку.

Також це важливо для того, щоб знати, де люди не повністю відчують себе в безпеці, де потрібно її забезпечити.

Кейс «Студентське дослідження «Презентаційна» та «тіньова»
ментальна карта м.Запоріжжя : сприйняття мешканців міста»

Гайд.

1. Початок розмови :

Вітання. Добрий день, маєте час відповісти на декілька питань ?

1) Гарного дня

2) Мене звати Олександра, сьогодні я проводжу опитування за темою
«ментальне картування міста». Іншими словами, це те, як Ви сприймаєте
наше місто.

2. Основна частина.

Які, на Вашу думку, місця є «презентабельними» , а які навпаки –
«тіньовими». Результати опитування, якщо вам буде цікаво, я можу
надіслати вам поштою. Отже, почнемо

*Як часто Ви ходите вулицями міста ?

*Де саме ?

*Чому саме там?

*З якою метою?

*У Вас є типовий маршрут?

*Чому він саме такий?

*Що Ви можете сказати про об'єкти, які знаходяться в тих місцевостях?

*Що Ви відчуваєте коли проходите там?

*На що частіше звертаєте увагу?

*Що подобається, а що ні? Чому?

*Як ви гадаєте, ці місця можна назвати «презентабельними», або
«тіньовими»?

*Чому?

*На що ви орієнтувались?

*Які ще місця нашого міста можна назвати презентабельними ?

*Чому?

*Чим вони вас чіпляють?

*А які місця – тіньовими?

*Чому?

*Що, на вашу думку, слід зробити, щоб вони не були тіньовими?

3. Завершення розмови, підведення підсумків інтерв'ю.

Дякую за виділений час, гарного Вам дня.

Респондент-1

Дата проведення : 01.12.2020 Час проведення : 12:00-12:30 Місто :
Запоріжжя

Модератор : Корощенко Олександра

Написання транскрипту : Корощенко Олександра

С_В_ж_18_1_СГ_Д

(Студентка_Віолета_жіноча_18років_1курс_соціогуманітарний профіль
державний ЗНУ)

М: Добрий день, маєте час відповісти на декілька питань ?

В: Добрий день, так.

М: Мене звати Олександра, сьогодні я проводжу опитування за темою
«ментальне картування міста». Іншими словами, це те, як Ви
сприймаєте наше місто. Які, на Вашу думку, місця є «презентаційними», а
які, навпаки, – «тіньовими». Результати опитування, якщо вам буде цікаво, я
можу надіслати вам поштою.

В: Зрозуміло.

М: Як часто Ви ходите вулицями міста?

В: Майже кожен день.

М: Де саме?

В: До того, як студентів перевели на дистанційне навчання, я їздила від
дому до університету.

М: А якщо назвати «пункт А» та «пункт Б»?

В: З Дніпропетровського шосе до ЗНУ.

М: Добре, як я розумію, ви користуєтесь громадським транспортом?

В: Авжеж.

М: А яким саме? Чи є у вас ті, на яких ви пересуваєтесь частіше, а які
використовуєте найрідше?

В: Частіше за все, якщо я хочу під'їхати майже до мого будинку, то це
75-й маршрут, рідше я ходжу на іншу зупинку, і там користуюсь 61 або 76
маршруткою.

М: А є ще якісь плюси у 75-ї маршрутки?

В: Так, майже всі водії їздять дуже швидко, і за рахунок цього, я
встигаю на пари.

М: А які плюси у 61 та 76?

В: Ну, їх я використовую не так часто, водії там повільніше, а ще, вони
бувають злими, а ще, нещодавно моя подруга зачіпилась за сидіння джинсами
та порвала їх. Тож, стан маршруток не зовсім такий, як хотілось би.

М: Що стосовно пасажирів? Чи є якісь відмінності?

В: Ні, пасажирів як пасажирів. Різні бувають. Як і всюди.

М: А яким транспортом ви би точно не користувались?

В: 67 маршрутка та всі тролейбуси. Бо вони дуже повільні. А в
тролейбусах ще часто поганий запах та неадекватні люди.

М: А якщо повернутися до тих районів, де ви частіше буваєте, які

об'єкти там можна назвати презентаційними, а які тіньовими?

В: Мені подобаються парки біля ЗНУ, крім того, що біля гуртожитку. А стосовно тіньових... Це парк біля гуртожитка ЗНУ, і взагалі, колись ми гуляли з подругою на Кічкасі, ось туди б я точно не поїхала ще раз.

М: Чому?

В: Там багато заводів, усе навколо сіре, все ніби тисне на тебе, і це дуже напружує, не хочу я таке відчувати.

М: Зрозуміло, А є ще якісь райони, куди б ви не пішли?

В: Мабуть це Бабурка.

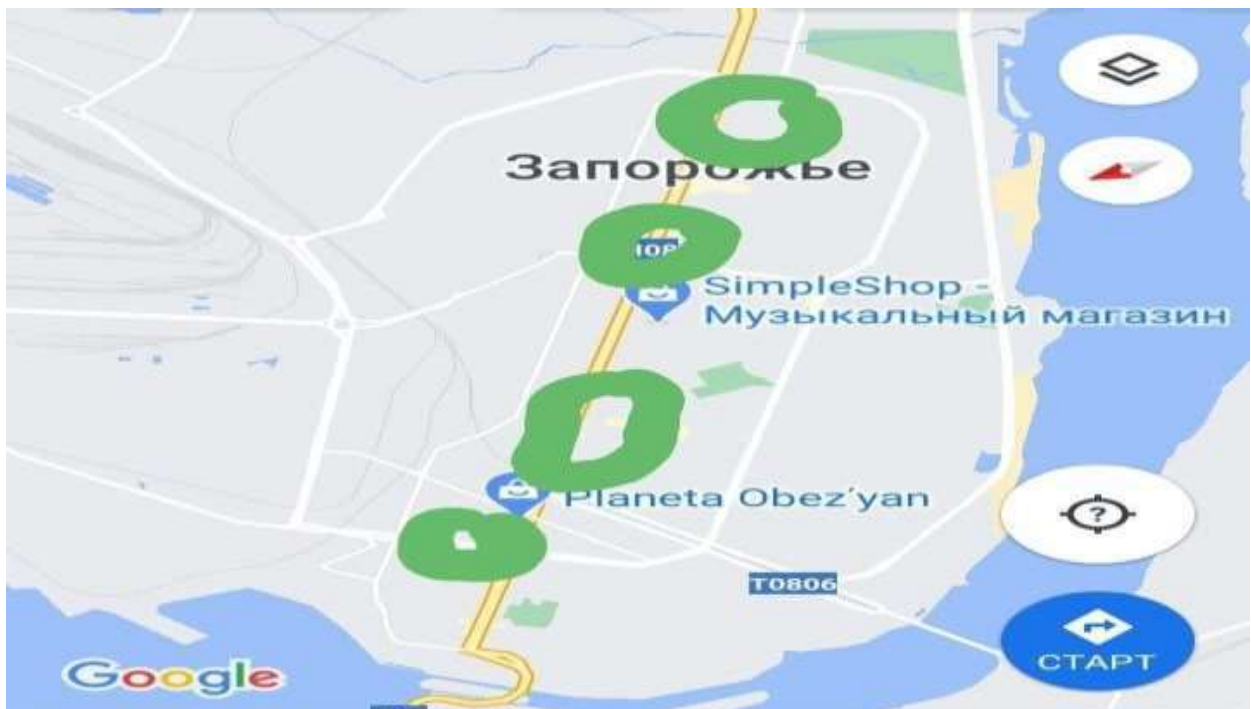
М: А чому ?

В: Я точно не знаю, багато чула про цей район поганого, що там крадуть речі, є якісь банди.. Коли я там була, нічого такого не бачила, але все одно, ви знаєте, чутки бентежать.

М: Зрозуміло, а якщо говорити про «презентаційні» райони? То це які?

В: Щодо районів я не впевнена, але мені подобається проспект Соборний. Там багато гарних місць, де можна погуляти, зібратися з друзями, взагалі там гарно.

М: Добре, а визначте на карті місця, які вам найбільше подобаються?



М: Чому саме ці ?

В: Я тут буваю найчастіше.

М: Що вас там приваблює найбільше ?

В: Почнемо спочатку – Макдональдс – гарне місце, щоб посидіти з друзями. Далі кінотеатр Маяковського, або парк біля нього. Далі ТЦ «Україна», там затишно всередині. Ну і Фестивальна, там особливо гарно взимку, коли там влаштовують ярмарки та взагалі там не тільки взимку, на всі великі свята щось влаштовують, і це цікаво.

М: Дякую за виділений час. Гарного дня!

Респондент-2

Дата проведення : 01.12.2020 Час проведення : 11:00-11:25 Місто :
Запоріжжя

Модератор : Корощенко Олександра

Написання транскрипту : Корощенко Олександра

С_А_м_19_2_Т_П

(Студент_Антон_мужской_19 лет_2курс_технический профиль
обучения_приватный ЗИЭИТ)

М: Добрий день, маєте час відповісти на декілька питань?

А: Добрий день, так.

М: Мене звати Олександра, сьогодні я проводжу опитування за темою «ментальне картування міста». Іншими словами, це те, як Ви сприймаєте наше місто. Які, на Вашу думку, місця є «презентаційними», а які навпаки – «тіньовими». Результати опитування, якщо вам буде цікаво, я можу надіслати вам поштою.

А: Добре.

М: Як часто Ви ходите вулицями міста?

А: Ну-у, можна сказати кожен день.

М: Де саме?

А: З дому на навчання, а потім до своєї дівчини.

М: Що ж, тоді в якому районі ви мешкаєте, де навчаєтесь та де мешкає ваша дівчина?

А: Я з Дніпровського району, навчаюсь в ЗИЭИТе, та дівчина також з Дніпровського.

М: А конкретніше, де саме, адже Дніпровський район не маленький.

А: Осипенківський, там же і моя дівчина.

М: Добре, скажіть будь ласка, чи є щось, що приваблює вашу увагу у вас на районі ?

А: Нічого там цікавого, хіба що для дітлахів побудували декілька майданчиків, це все. Максимум можна в магазин та додому сходити. Або посидіти біля будинків з друзями, відпочити.

М: А ось чого би вам хотілось, чого не вистачає вашому району для презентаційності ?

А: Та мені взагалі байдуже, я зараз закінчую навчання, а потім буду виїжджати звідси.

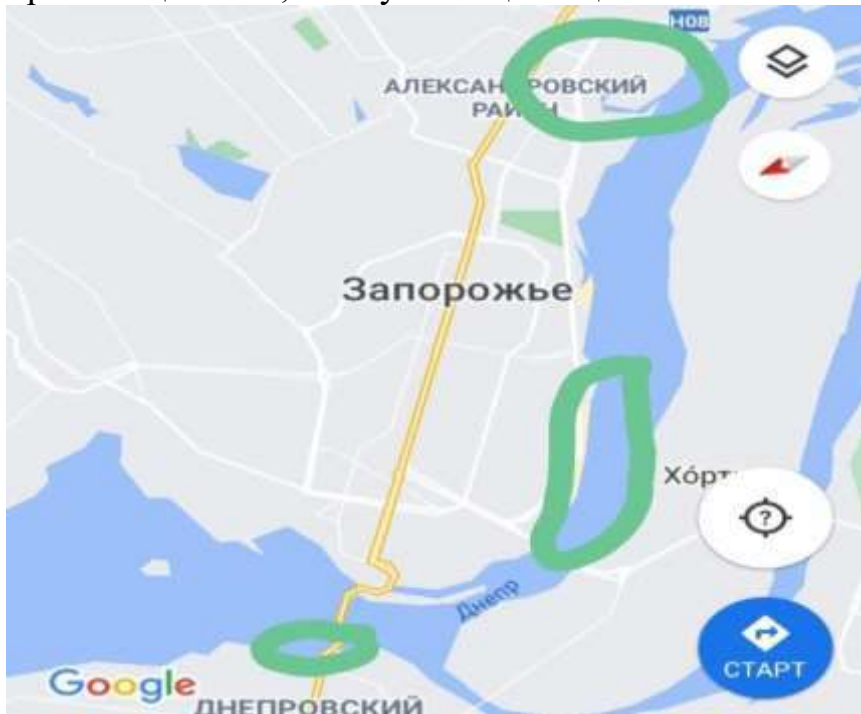
М: А якщо це уявити для опитування, можливо для інших мешканців?

А: Немає місць, де можна погуляти, немає парку, немає закладів, немає де відпочити та розважитись. Ось цього і не вистачає.

М: Якщо б це з'явилося, то ваш район можна було б назвати презентаційним ?

А: Я гадаю, що так, це був би гарний район.

М: Якщо говорити про інші частини міста, то які ви вважаєте презентаційними, і чому саме ці місця? Покажіть на карті.



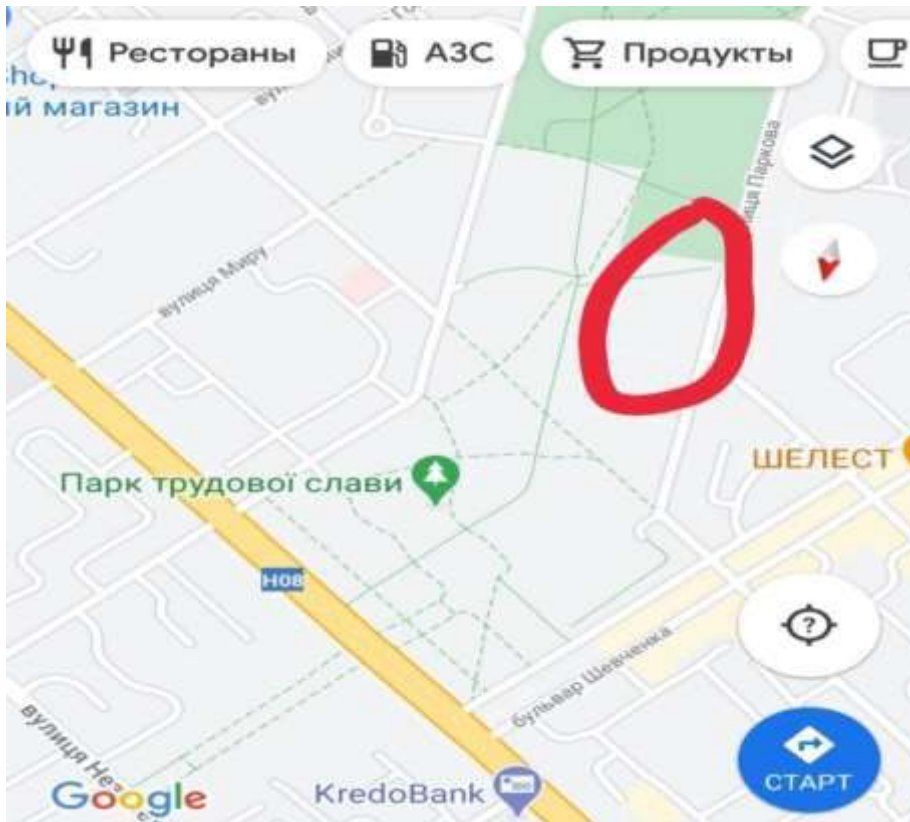
М: Чому ви зобразили саме ці місця?

А: Я люблю плавати, та ще гуляти з друзями, тому я обвів 2 непогані пляжі. А ще, парк Дубовий гай, влітку там працюють атракціони, відкрили місця де можна зібратися з друзями.

М: Ви би повели туди друзів з інших міст ?

А: Авжеж.

М: А куди б ви їх точно не повели б ?



А: Ось,десь тут є покинута будівля, вона дуже псує загальний вид парку, якщо б її не було, я би в «презентаційних» обвів би і цей парк. Взагалі мене дуже дратують покинуті будівлі. Вони дуже псують враження від міста. А їх не мало в нас, краще б вже знесли їх.

М: На вашу думку, покинуті будівлі є головним фактором виникнення «тіньових об'єктів» міста?

А: Так, ось якщо їх знести, або реконструювати, то мене в нашому місті буде все влаштовувати.

М: Добре, дякую вам за увагу. Гарного дня.

Респондент-3

Дата проведення : 02.12.2020 Час проведення : 11:00-11:35 Місто : Запоріжжя

Модератор : Корощенко Олександра

Написання транскрипту : Корощенко Олександра

В_I_ж_42_20_СГ_Д

(Вчитель_Ірина_42 років_жіночий_20років стажу_викладає соціогуманітарні_дисципліни_Державна школа №59)

М: Добрий день, маєте час відповісти на декілька питань?

І: Вітаю, так, маю.

М: Мене звати Олександра, сьогодні я проводжу опитування за темою «ментальне картування міста». Іншими словами, це те, як Ви сприймаєте наше місто. Які, на Вашу думку, місця є «презентаційними», а які навпаки – «тіньовими». Результати опитування, якщо вам буде цікаво, я можу надіслати вам поштою.

І: Зрозуміло.

М: Як часто Ви ходите вулицями міста?

І: Зараз не так часто, адже навчання на дистанційній основі, тож до школи ми не ходимо, максимум виходжу на прогулянку, або у своїх справах.

М: Де саме ви ходите ?

І: Ходжу з місця проживання на тренування, або їжджу до сестри, або в місто по справах.

М: Що ви можете сказати про об'єкти, які знаходяться в тих місцевостях?

І: Взагалі я проживаю в Дніпровському районі. А там, нічого особливого, начебто немає, всі вулиці схожі, є відмінності в тому, що деє є місця для відпочинку або сімейного, або самостійного.

М: Наприклад?

І: Наприклад біля мене є парк, я там ходжу зі своєю доцею та собачкою. Але якщо говорити про заклади, то в нас немає гідних місць, тому доводиться їхати в місто, щоб відпочити в затишних умовах, або розважитись в веселій обстановці.

М: У вас є типовий маршрут по місту? Або які місця подобаються більш за все.

І: Маршрут залежить від настрою, тож ні. А щодо закладів, час від часу ми збираємося з подругами та ходимо в «Сан-сіті», або в «Кроубар» – це про гучний та активний відпочинок, а якщо говорити про тиху та затишну обстановку, то це «Cholla&Joshua», що біля парку Трудової слави, «Корчма», що на Фестивальній, і авжеш це «Аристократ».

М: Чому саме ці місця? Що вас там приваблює?

І: Частіше за все, там атмосфера, яка мене цілком задовольняє, там красиво, смачно готують, або гучно та якісно звучить музика, якщо говорити про клуби.

М: Зрозуміло, давайте тепер поговоримо про «тіньові» місця нашого міста, куди б ви точно не пішли.

Г: Я би не пішла... Мені не подобаються «тайм-кафе», частіше за все, там немає місць, адже там збираються компаніями діти, тож в настільні ігри доводиться грати вдома. Ще, мене лякають неадекватні люди, тож усілякі «забігайлівки» точно не для мене. Я взагалі за те, щоб їх прибрати, адже люди там п'яніють, а потім плетуться додому і чіпляються до всіх.

М: Добре, дякую за приділений час.

Фокус група («тріада»)– 1

М. Модератор
Ш_Н_ч_16_10_Д
(школяр_Ніколай_чоловік_16років_10 клас_державна школа №22)
Б_А_ж_45_15_Д
(Бухгалтер_Анна_жінка_45років_15 років стажу_державне підприємство)
В_В_ч_44_10_П
(Вантажник_Віталій_чоловек_44роки_10 років стажу_приватне підприємство)

ФГ-1

М: Добрий день, маєте час відповісти на декілька питань?

В: Вітаю, так, маємо.

М: Мене звати Олександра, сьогодні я проводжу опитування за темою «ментальне картування міста». Іншими словами, це те, як Ви сприймаєте наше місто. Які, на Вашу думку, місця є «презентаційними», а які навпаки – «тіньовими». Результати опитування, якщо вам буде цікаво, я можу надіслати вам поштою.

В: Почнемо?

М: Як часто ви ходите вулицями міста?

А: Якщо ми кажемо про прогулянку, то це тільки на вихідних, а так, кожен день.

В: Згоден.

Н: А я, коли друзі покличуть гуляти.

М: Де саме ви ходите? Як добираєтеся на роботу?

А: В будні дні, ходжу з дому на роботу, також заходжу до магазину. Добираюся пішки, мені не далеко йти, та і зайвий раз користуватися громадським транспортом не хочу. А на вихідних ми сім'єю їдемо в місто, або щось прикупити нове, або просто розвіятися, або ось, як зараз, просто гуляємо по району.

В: А я їжджу на роботу на машині. А мої плани на вихідних, ви вже знаєте.

Н: А я з друзями гуляю і на правому березі, і на лівому, дивлячись, що захочеться. Ось на вихідних трохи пройду з рідними, а потім знову поїду гуляти з друзями.

М: Добре, чи є щось, в ваших типових маршрутах, що вас чіпляє? Що подобається, на що ви звертаєте увагу?

В: Я слідкую за дорогою, тож навколо не дивлюсь.

Н: Мені подобається гуляти на Хортиці, а ще, нещодавно ми лазили під арковим мостом, там круто. А в місті, ми ходимо в «тайм-кафе», або в «кальянні».

А: Ну, а мені подобаються природа, коли я йду на роботу, а на вихідних, проїхатися вечірнім містом, або походити на острові, влітку на море поїхати, або хоча б на пляж.

М: Давайте тепер поговоримо про презентаційні частини нашого міста, як ви вважаєте, які це місця?

Н: Це кафе «Пенка», ми там часто збираємося з друзями, також тайм-кафе «Оldreбіт», а ще «Діріжабль».

А: Це острів Хортиця, це всіляки магазини одягу, мені там подобається.

В: Ну, а мені подобаються парки в місті, вони гарно облаштовані.

М: Що саме вас там приваблює?

А: Хортиця – бо там природа, там затишно, тихо та красиво. Та магазини, бо я люблю оновляти гардероб, і там з'являється азарт, чи знайду я те, що мені сподобається.

В: Це гарні місця для відпочинку, частіше за все, люди приходять туди з гарним настроєм, і там царить гарна атмосфера, це приваблює.

Н: Ну, а для мене, мої місця – це гарно облаштовані заклади, де можна гарно провести час з друзями, а взагалі атмосфера грає вирішальну роль.

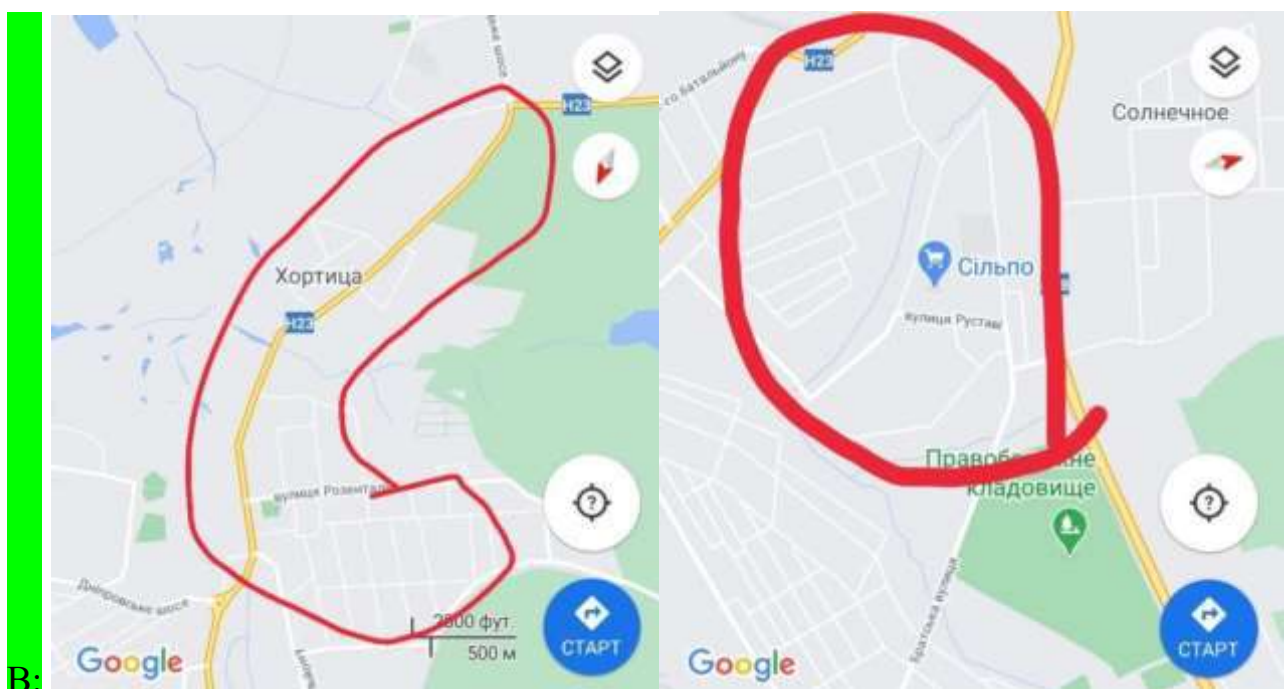
М: Що ж, ну а тепер про тіньову частину міста. Які місця, для вас є тіньовими ?

Н: Я навіть не знаю. Я ніколи не гуляю на Кічкасі, туди важко добратися, а ще там багато заводів, мабуть і дихати важко. Ще, далі на Фестивальній, я рідко заїжджаю, там для мене сумно, гучно, нема що робити.

А: Мене напружує велике скупчення машин, та людей, я би не змогла жити у великому місті. Тож для мене місце, яке відштовхує – це Металургів (проспект), а якщо взагалі не приваблює – то це сірі райони міста, де все однотипне та сумне.

В: А мені не подобається те, що в нашому місті мало місць, де можна провести час із сім'єю.

М: Зобразіть будь ласка ці місця на мапі.



В:

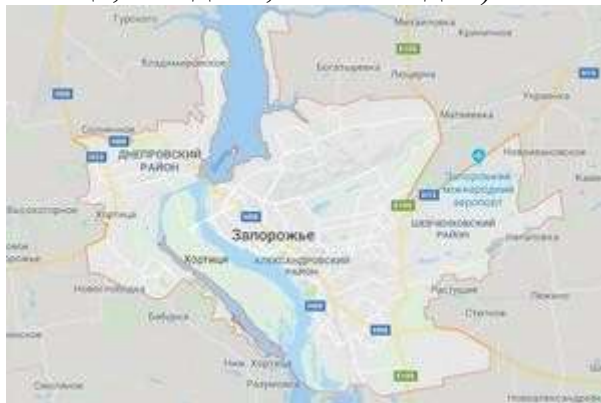
Це Осипенківський район, та вся Верхня Хотиця
М: Дякую за виділений час, до побачення.

Кейс «Студентське дослідження «Презентаційна та тіньова сторони ментальної карти м. Запоріжжя»

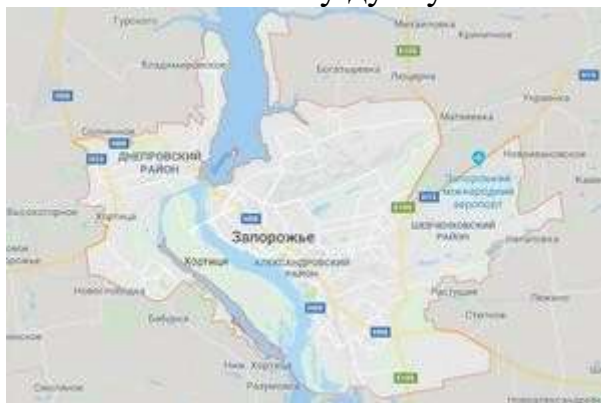
Гайд

Вступ. Вхідження у бесіду.

1. Намалюйте мапу вашого міста, позначаючи осередки злочинності. Використовуйте будь-які кольори.
2. Намалюйте мапу вашого міста, позначаючи найбільш презентабельні його частини. Використовуйте будь-які кольори. Чому Ви обрали ці місця як презентаційні, в які Ви можете привести друга, який приїхав вперше до міста?
3. На мапі позначте райони, у яких ви проводите найбільше часу. Поясніть, чому. Поясніть скільки часу Ви проводите, та як часто (в місяць, тиждень, кожного дня)?

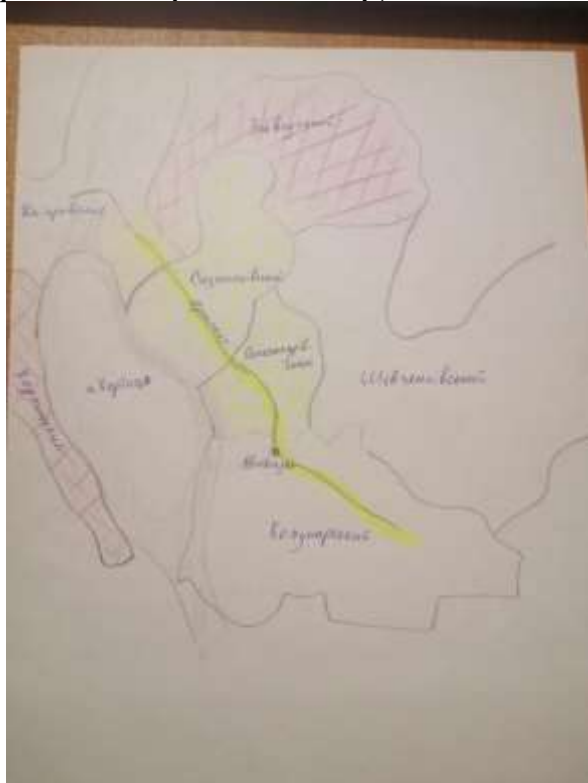


4. Позначте райони, у які ви б не хотіли потрапити. Поясніть, чому. Що саме Вас відштовхує? Це пов'язано зі страхом, естетичними чуттями, або що ще є важливим? Якщо друга Ви ведете у світлі місця, то що є тінню міста на Вашу думку?



5. Опишіть, будь ласка, ваш типовий маршрут у місті в будень день (Де ви живете, куди їдете, якому транспорту віддаєте перевагу, які магазини, кафе, ресторани відвідуєте?).
6. Опишіть, будь ласка, ваш типовий маршрут у місті у вихідний день (Де ви живете, куди їдете, якому транспорту віддаєте перевагу, які магазини, кафе, ресторани відвідуєте?).

1. Намалюйте мапу вашого міста, позначаючи осередки злочинності (використано червоний колір).

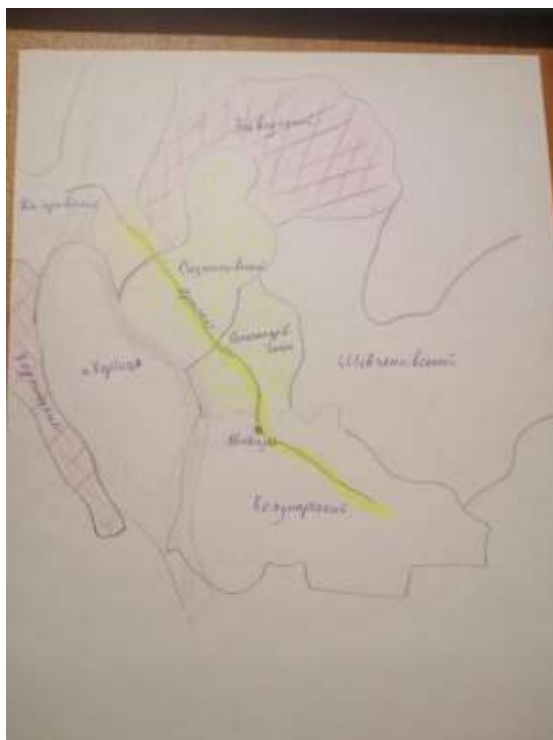


1. Чому саме ці райони?

Я выделила Заводской и Хортицкий районы, так как эти районы отдалены от центра и не обеспечены такой же инфраструктурой, как центральные районы города. В Заводском районе сосредоточены промышленные предприятия, и это ещё одна из причин, из-за которой сложно назвать эту зону благоприятной.

Хортицкий район отрезан от основной части города и большинство преступной деятельности происходит именно там, так как почти каждый день на различных новостных каналах всплывают не самые положительные новости.

2. Намалюйте мапу вашого міста, позначаючи найбільш презентабельні його частини (використано жовтий колір).



3. Чому Ви обрали ці місця як презентаційні, в які Ви можете привести друга, який приїхав вперше до міста?

Я вважаю, що найкращою частиною міста є його центр, а якщо бути конкретним, то проспект. Ця частина міста є найбільш культурно розвинутою, тут зосереджено найбільше кількість різних кінотеатрів, ресторанів, кафе і інших закладів. Однозначно це місце є найкращою частиною міста, саме тому, якщо б у мене була можливість вперше представити місто людині, якої ще ніколи тут не було, я б привела її сюди.

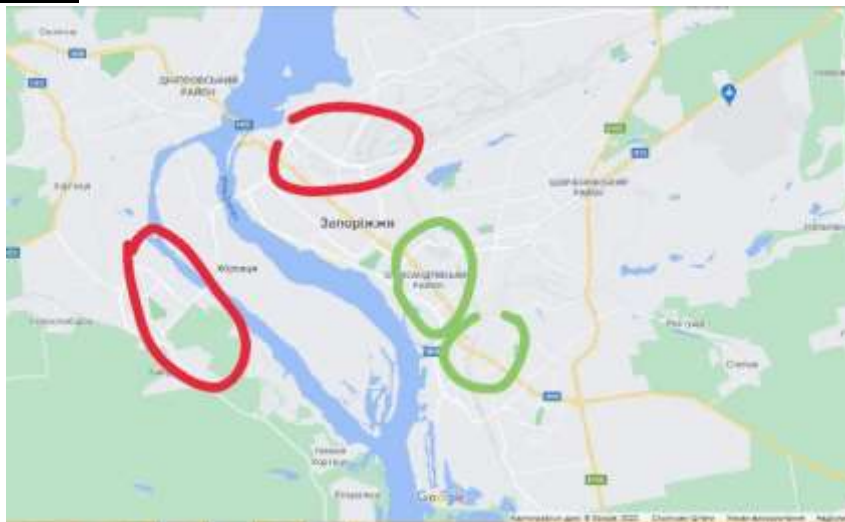
4. На карті позначте райони, у яких ви проводите найбільше часу (використано зелений колір).



Так як я живу в Коммунарском районе недалеко от автовокзала, именно тут я провожу большую часть своего времени, каждый день я нахожусь именно тут. Так же довольно часто я бываю в районе моего университета. А если говорить про моё свободное время, то его я

предпочитаю проводить в центре города, чаще всего где-то на проспекте, так как именно там расположены все мои любимые заведения: кинотеатры, кафе, кофейни.

5. Позначте райони, у які ви б не хотіли потрапити (використано червоний колір).



Я бы не хотела оказаться в Хортицком районе, так как мне по душе что-то привычное и простое, а этот район я воспринимаю как что-то неизведанное и мне не понятное. А тенью города я бы могла назвать Заводской район, и в прямом и в переносном смысле, он буквально окутан тенью смога и отходов промышленных предприятий. Мне приходилось там побывать всего пару раз в жизни.

6. Які почуття у Вас виникають в цих районах?

Я чувствую себя не комфортно, попадая в новые места и в Хортицкий район в частности. Конечно со временем все незнакомое, становится более понятным и близким, но также в этой ситуации не малую роль играет репутация этого района, как одного из самых опасных в нашем городе. Так что меньше всего я бы хотела оказаться именно там.

6.Опишіть, будь ласка, ваш типовий маршрут у місті в будень день.

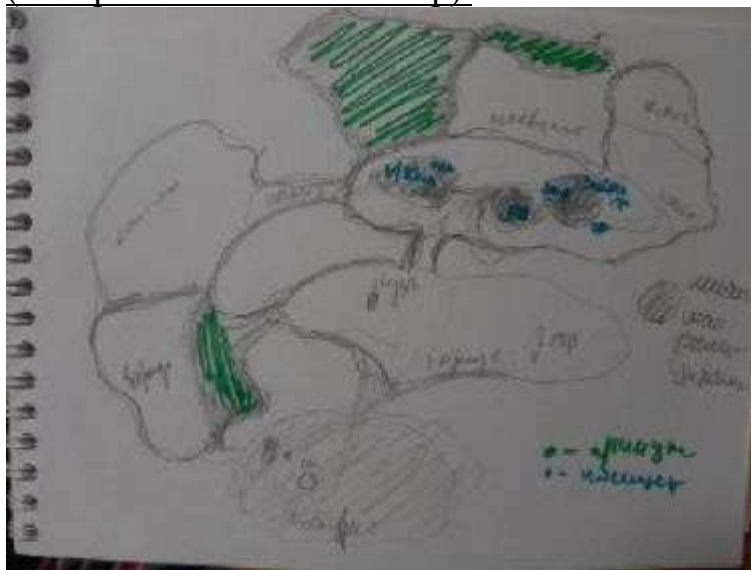
Мой типичный будний день начинается с того, что я просыпаюсь и собираюсь в университет. Отдаю предпочтение я в основном маршруткам, иногда я могу пройти пешком, при условии, что позволяет время, так как расстояние между домом и университетом не такое уж и большое. После пар чаще всего я еду домой, но иногда могу зайти в магазины по пути, так что специально в какие-то дополнительные районы я не выезжаю.

7. Опишіть, будь ласка, ваш типовий маршрут в місті у вихідний день.

Свой типичный выходной я скорее проведу не выходя из дома, максимум схожу в пару магазинов или проведу родственников, которые по совместительству практически соседи, так что мои выходные не такие уж и насыщенные. Но если я таки выберусь на прогулку, то, конечно, отправлюсь в центр города на маршрутке, так как это по прежнему самый бюджетный, быстрый и комфортный способ передвижения по городу для человека, не

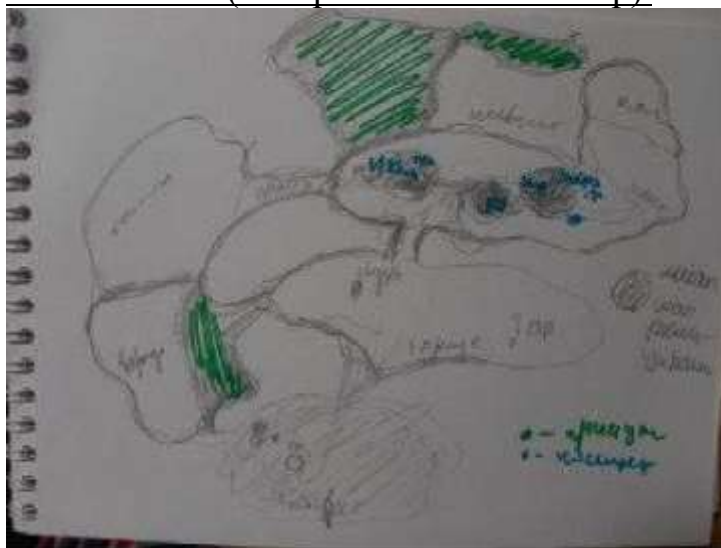
имеющего машины.

1. Намалюйте мапу вашого міста, позначаючи осередки злочинності (використано зелений колір).



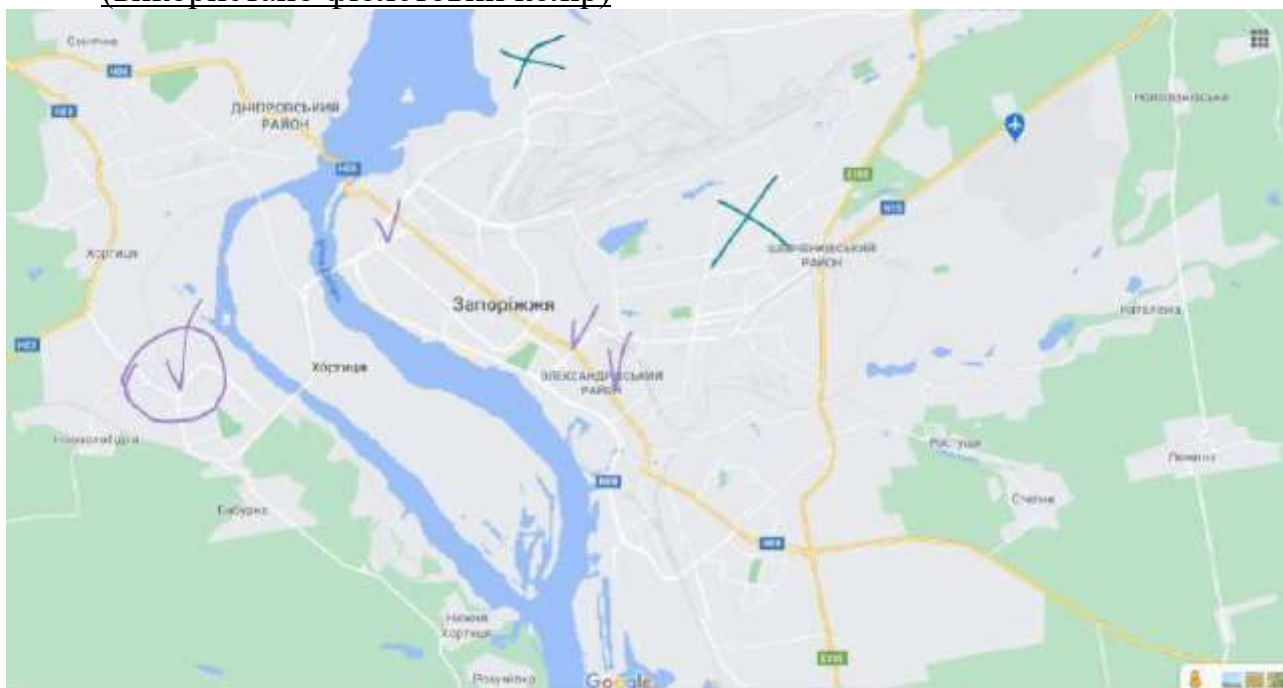
Зеленый Яр из-за того, что там большой процент сплава наркотиков в нашем городе. Кичкас потому что там больше заводов, это более бедная часть города, и так как у меня там много знакомых, я знаю, что это довольно криминальное место. Бомбей потому что там остались преступные компании ещё с 80-х годов, и ходит там ночью просто страшно. Ещё недалеко оттуда находится карьер, где тоже неспокойно.

2. Намалюйте мапу вашого міста, позначаючи найбільш презентабельні його частини (використано синій колір).



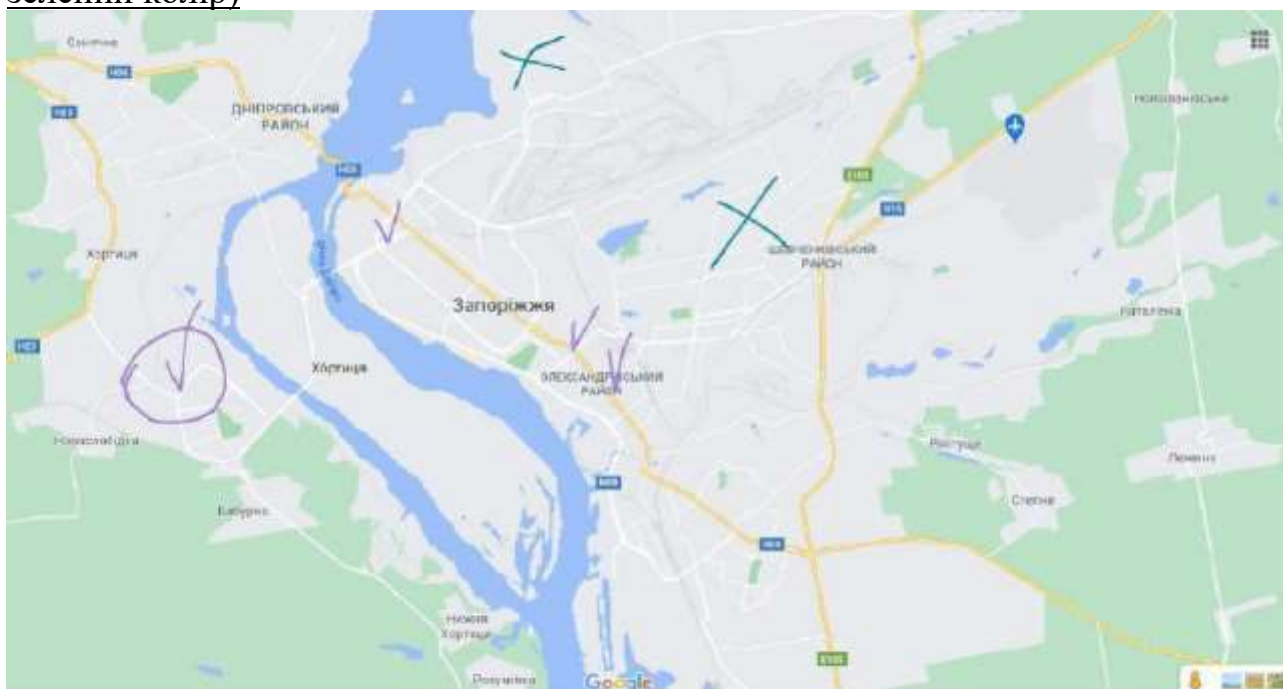
Проспект в нашем городе является достопримечательностью, а на Хортице есть музей и конный театр, которые относятся к истории нашего края. Остальные места из-за спокойной атмосферы, возможности пообщаться и вкусно поесть.

3. На мапі позначте райони, у яких ви проводите найбільше часу (використано фіолетовий колір)



Если не брать ситуацию с карантином – я бываю там почти каждый рабочий день. Много времени провожу на Бабурке. Металл же отправная точка по всему городу, так что там я тоже бываю часто. На Малом рынке находится мой корпус университета.

4. Позначте райони, у які ви б не хотіли потрапити (використано зелений колір)



Максимально я б не хотела побывать на Зелёном Яру, потому что кроме всего прочего меня очень пугают цыгане, а разница между ромами и цыганами огромная, это важно. На Кичкасе мне нормально находится днём, но ночью я бы не хотела там оказаться.

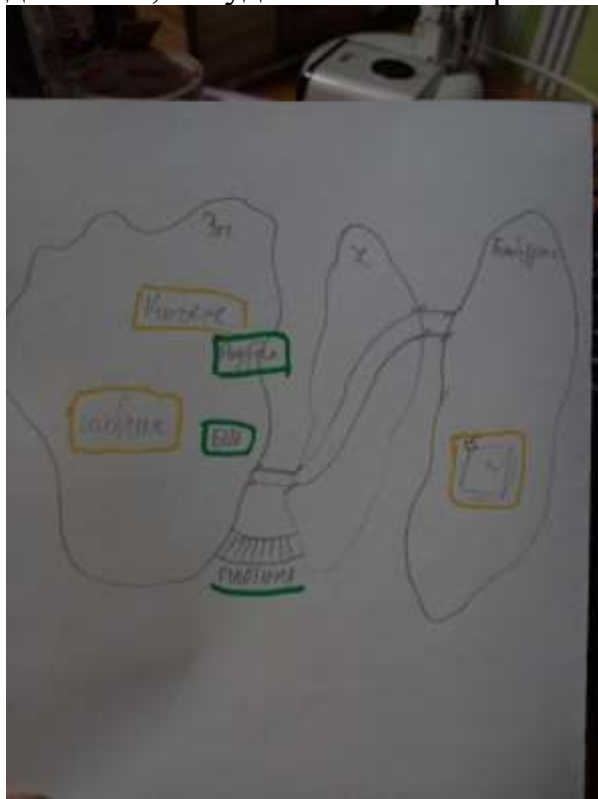
6. Опишіть, будь ласка, ваш типовий маршрут у місті в будень день.

С конечной 87 до Metallurgov, захожу в кофейню, а после на любой маршрутке по Проспекту еду до университета. По кафе и магазинам не хожу – могу только в районе корпуса или кофе взять.

7. Опишіть, будь ласка, ваш типовий маршрут в місті у вихідний день.

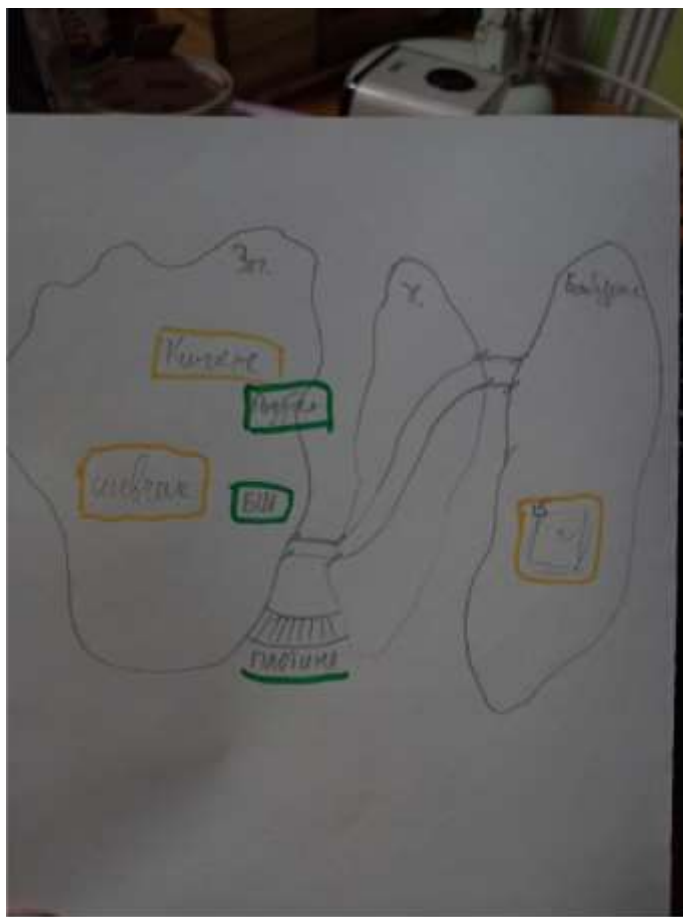
Снова еду до Metallurgov, захожу в любимое кофе ближе к Порту, а потом могу прогуляться Проспектом до ТЦ «Украина» и вернуться обратно, заходя по магазинам.

1. Намалуйте мапу вашого міста, позначаючи осередки злочинності
Радуга и Бульвар Шевченка, потому что это самые цивилизованные, самые аккуратные места в Запорожье – там намного меньше сомнительных компаний. На плотине же красиво, я часто там гуляю даже сам, и с удовольствием привёл бы кого-то туда.



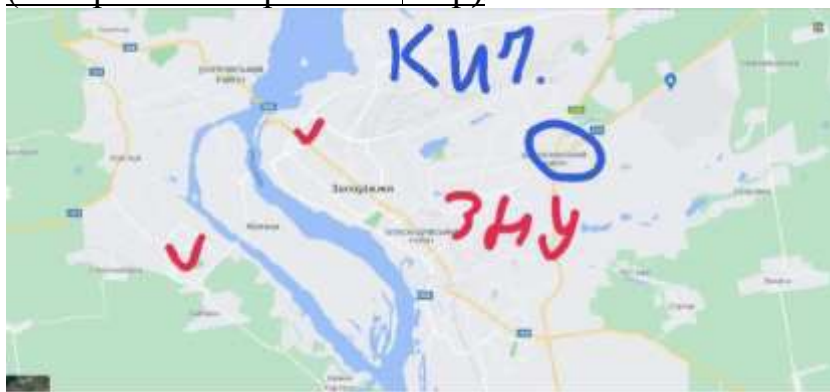
Ну по поводу Бабурки и 15 микрорайона в частности я сам убедился, когда переехал сюда – на меня дважды напали, а про Кичкас и Шевченковский мне много рассказывали знакомые, и они часто всплывают в новостях.

2. Намалуйте мапу вашого міста, позначаючи найбільш презентабельні його частини



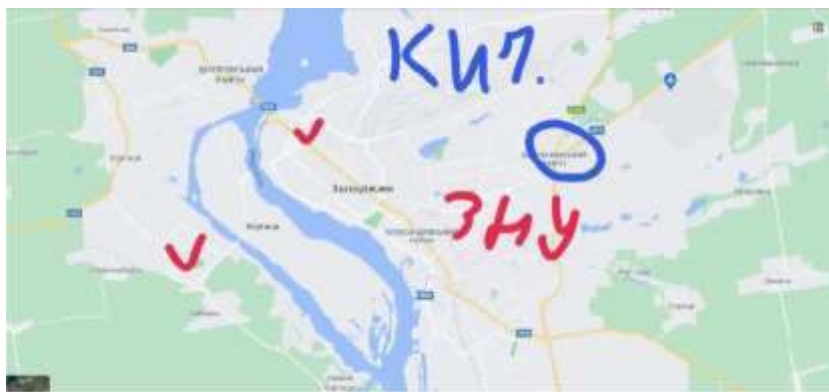
«Радуга» и Бульвар Шевченка потому что это самые цивилизованные, самые аккуратные места в Запорожье – там намного меньше сомнительные компаний. На плотине же красиво, я часто там гуляю даже сам, и с удовольствием привёл бы кого-то туда.

3. На мапі позначте райони, у яких ви проводите найбільше часу (використано червоний колір)



Часто бываю на Шевчике из-за работы и на Металлургов, ведь там находится мой корпус, но могу поехать и в главный корпус университета, если понадобится. Гуляю и живу я на Бабурке, соответственно, тут я провожу больше всего времени.

4. Позначте райони, у які ви б не хотіли потрапити (використано синій колір)



Не хотел бы побывать на Шевченковском и Кичкасе, мне неприятна сама атмосфера этих мест и люди, ещё слышал много историй от знакомых, которые находили там неприятности.

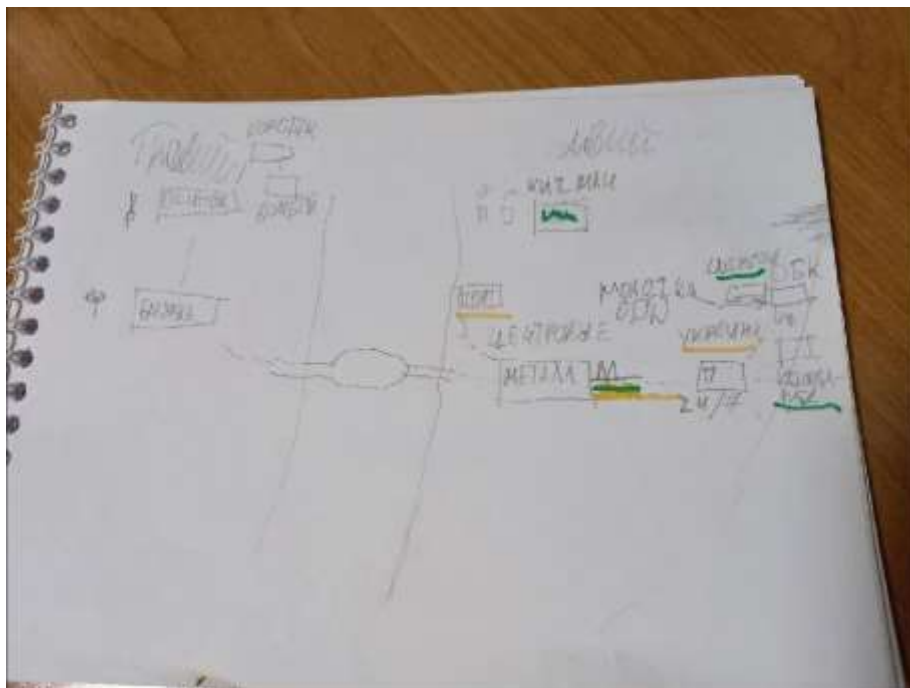
6. Опишіть, будь ласка, ваш типовий маршрут у місті в будень день.

С Бабурки еду до Metallургов, там мой корпус, и вообще, практически всё, что мне может понадобиться в будни дни находится в этом районе. Или же могу поехать в главный корпус ЗНУ, если это требуется. После пар могу поехать на Малый рынок к знакомым.

7. Опишіть, будь ласка, ваш типовий маршрут в місті у вихідний день.

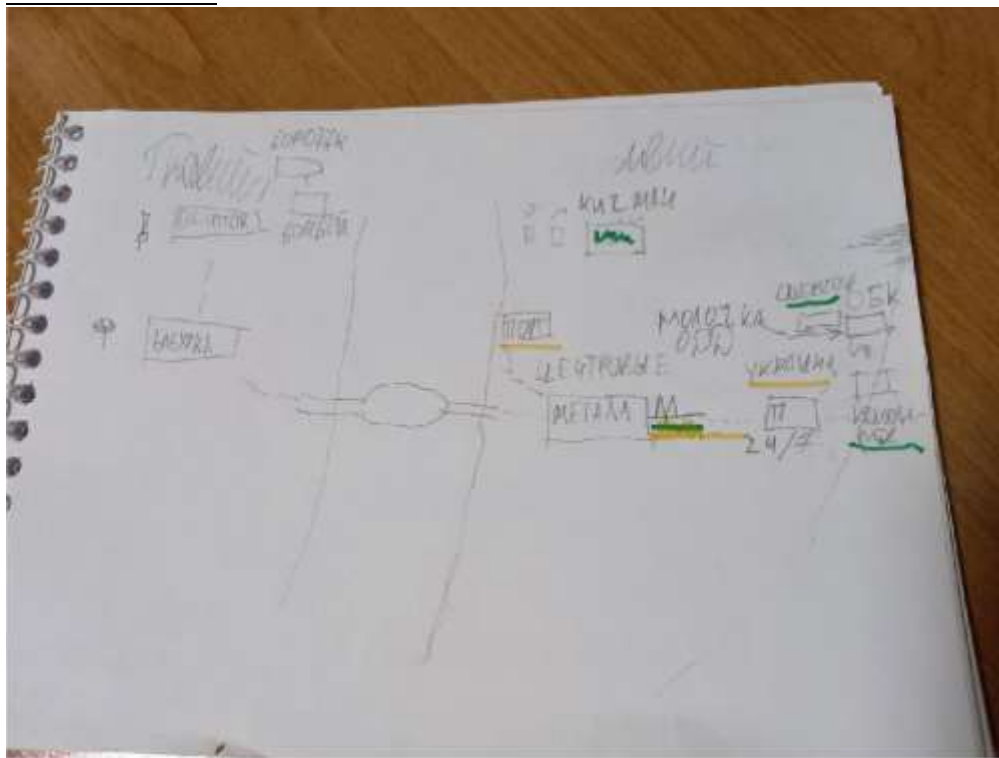
В выходные я чаще всего остаюсь на Бабурке, иногда могу поехать на плотину или на БШ. А так обычно все едут ко мне на 15-й.

1. Намалюйте мапу вашого міста, позначаючи осередки злочинності



На мой выбор влияют новости и рассказы знакомых – чаще всего там идётся именно про эти районы.

2. Намалюйте мапу вашого міста, позначаючи найбільш презентабельні його частини



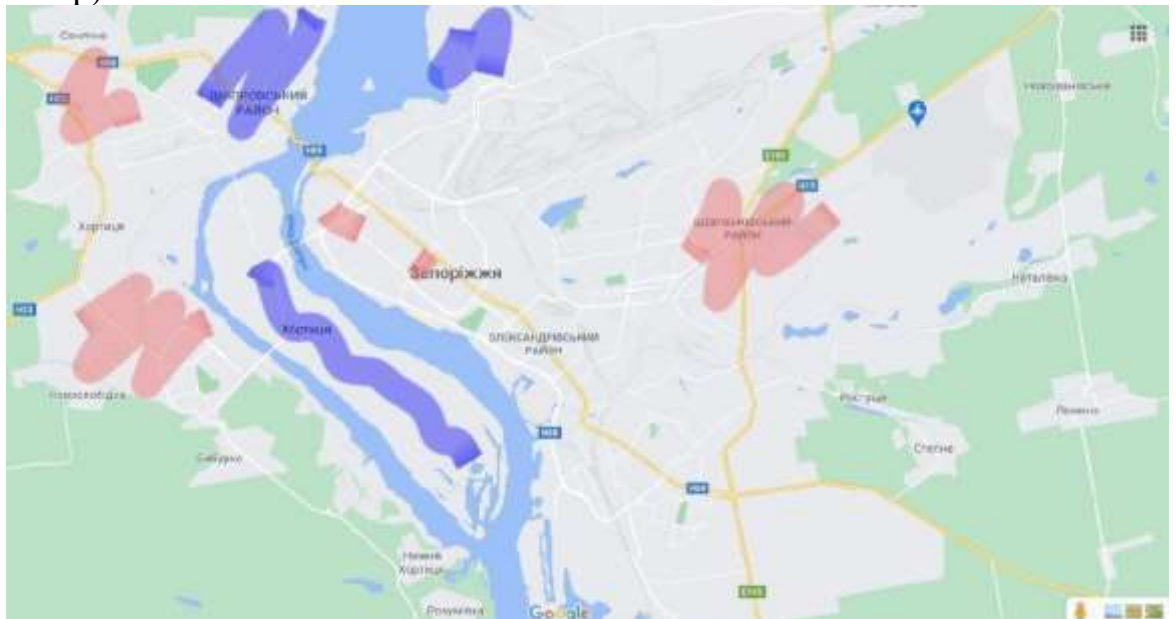
Они самые красивые и развитые, туда легко добраться и там много мест, куда можно сходить.

3. На мапі позначте райони, у яких ви проводите найбільше часу (використано червоний колір)



Я бываю на Украине и в Порту где-то раз в неделю, часто бываю в Осипенковском, на Шевчике реке. На Бабурке я нахожусь каждый день, так как живу тут.

4. Позначте райони, у які ви б не хотіли потрапити (використано синій колір)



Мне там не нравится, они вызывают у меня агрессию и даже тревогу. Хортицу я просто не очень люблю, мне некомфортно, когда я там, так что стараюсь обходить её стороной.

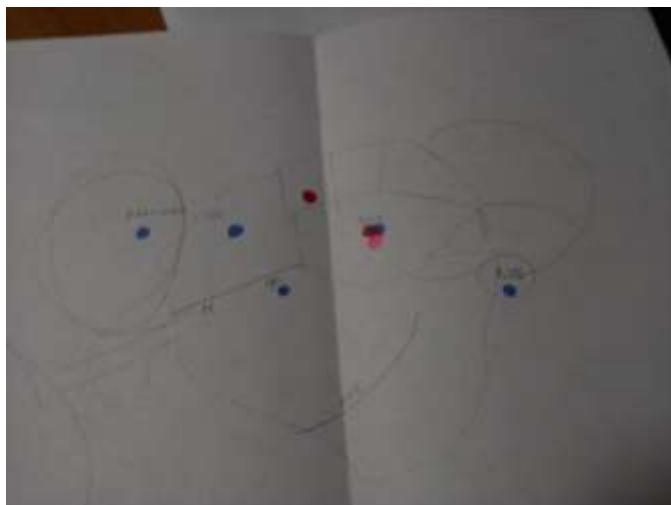
5. Опишіть, будь ласка, ваш типовий маршрут у місті в будень день.

Если до карантина – я езжу в университет на автобусе, потом еду обратно на Бабурку, и потом либо на Осипенковский, либо на Украину на любом по проспекту.

6. Опишіть, будь ласка, ваш типовий маршрут в місті у вихідний день.

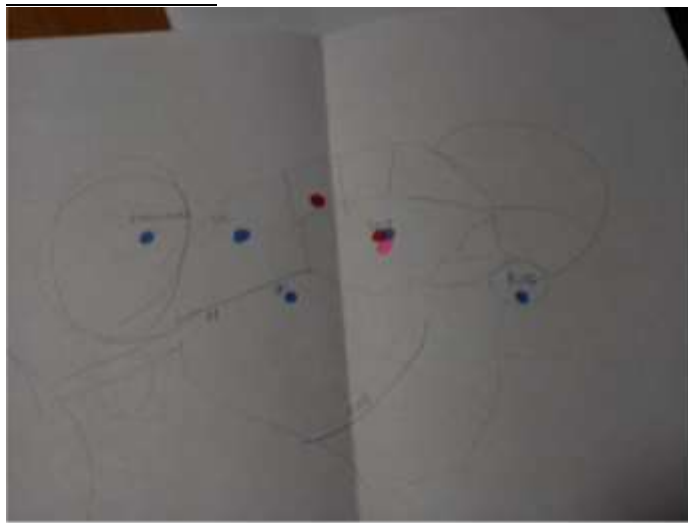
В выходные я редко езжу за пределы Бабушки, но если с компанией – я могу поехать до металла и оттуда в порт, или в другой район, который я называл. Зайти могу в супермаркет, если нужно купить что-то, а так специально по кафе или магазинам не хожу.

1. Намалуйте мапу вашого міста, позначаючи осередки злочинності



На Шевченковском я жила какое-то время, так что с личного опыта знаю, что это не самый спокойный район. С ЗНУ у меня не самые приятные воспоминания, могу сказать из личного опыта – там тоже небезопасно.

2. Намалуйте мапу вашого міста, позначаючи найбільш презентабельні його частини

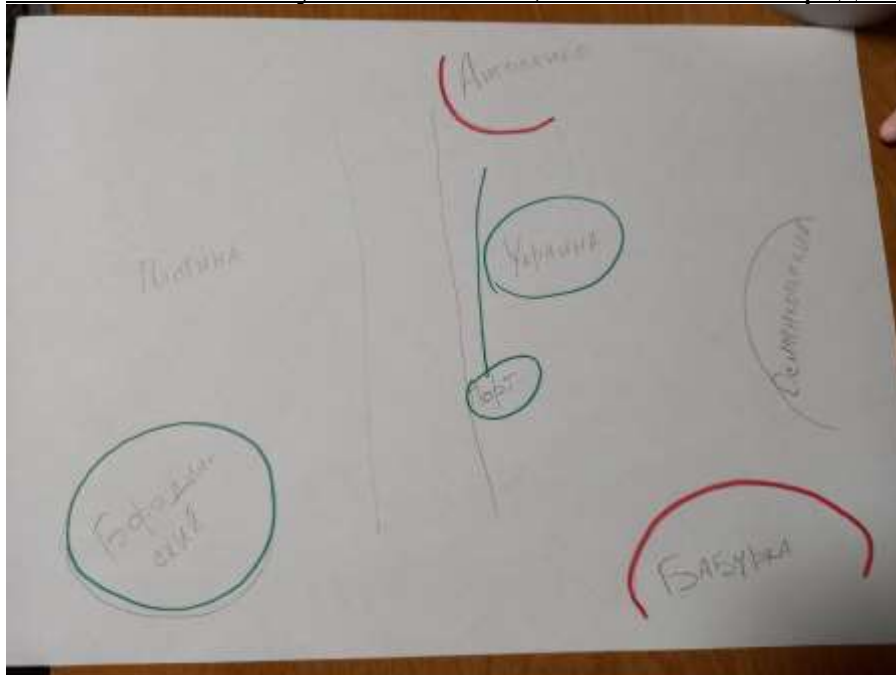


На Фестивальную и на Победу для прогулки, так как считаю, что там - красиво. Еще на Кичкас – там я катаюсь на роликах. Еще, конечно, в Дубовку – это самый большой и красивый парк города.

3. На мапі позначте райони, у яких ви проводите найбільше часу (використано жовтий колір)

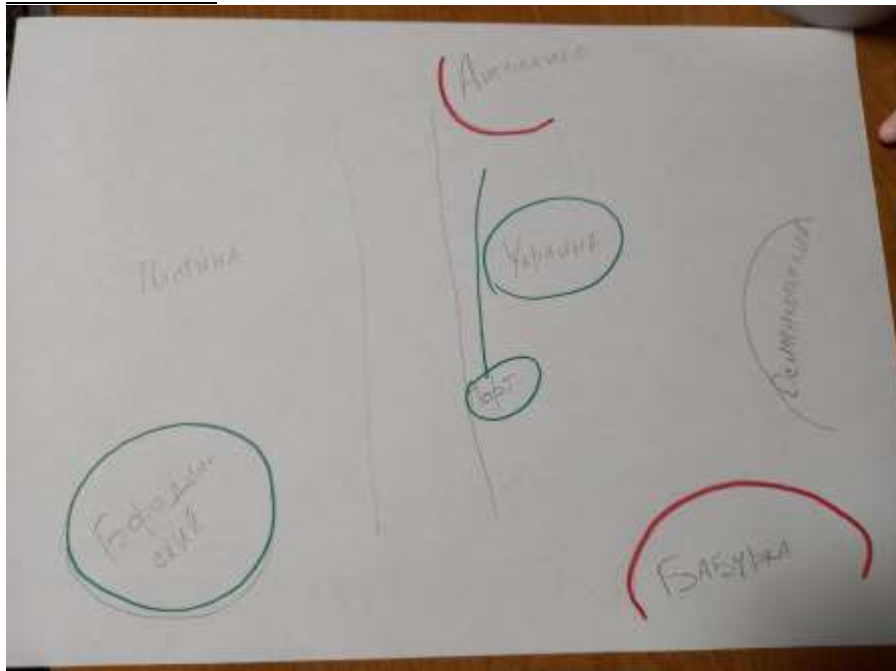
просто прогуляться по проспекту.

1. Намалюйте мапу вашого міста, позначаючи осередки злочинності



На Бабурке я живу и поэтому сама знаю, что это небезопасный район, и многие мои знакомые оказывались в неприятных ситуациях тут, а на Ангеленко много пьяных и сомнительных людей постоянно.

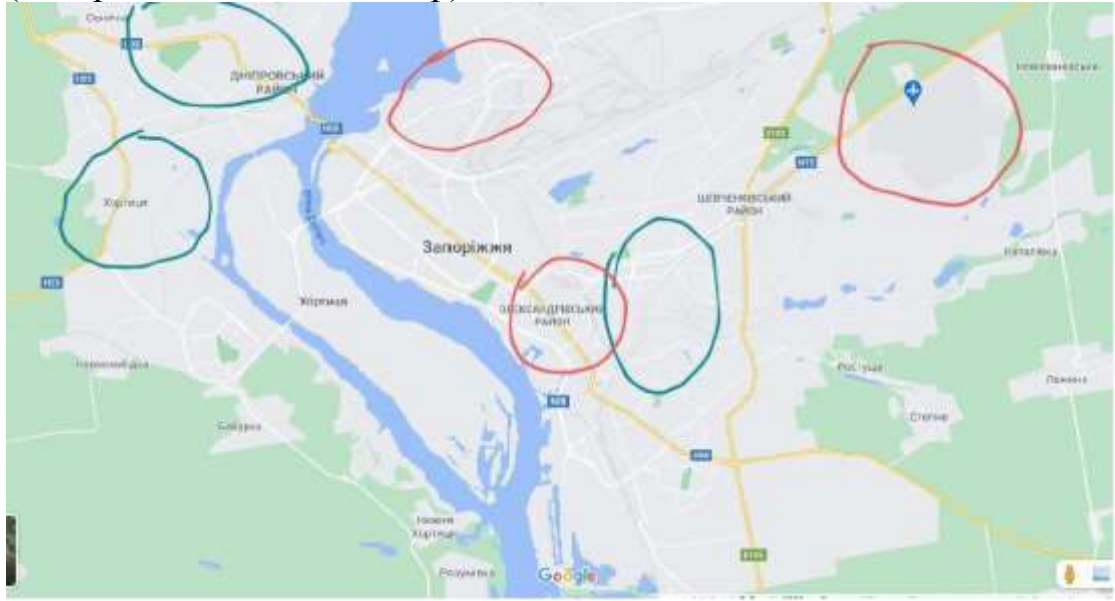
2. Намалюйте мапу вашого міста, позначаючи найбільш презентабельні його частини



Бородинский я выбрала, потому что считаю его красивым, проспект и Украину, я тоже считаю презентационными, потому что это самые ухоженные и культурные части города.

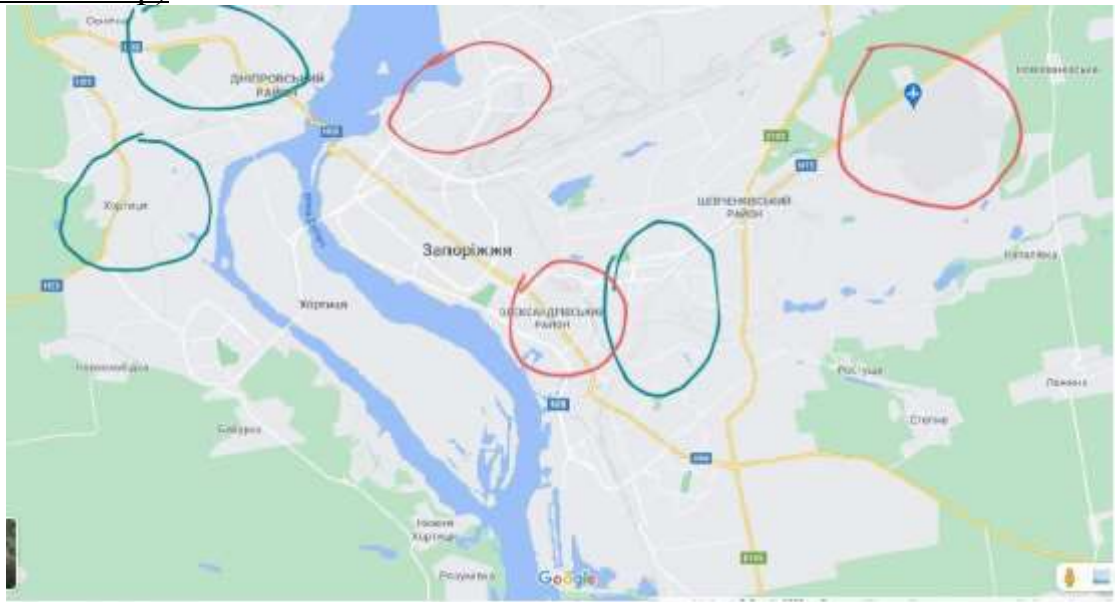
2. На мапі позначте райони, у яких ви проводите найбільше часу

(використано зелений колір)



Чаще всего я бываю на Бабурке, так как живу тут, и часто езжу гулять на Бородинский и по проспекту (Соборному).

3. На мапі позначте райони, в які б не хотіли потрапити (використано червоний колір)



На Кичкасе не хотела бы побывать из-за заводов и новостей о нем, на Анголенко и в военном городке я считаю, что там опасно находиться.

4. Опишіть, будь ласка, ваш типовий маршрут у місті в будень день.

В будние дни я особенно никуда не езжу специально, только на 39 до университета, а так остаюсь на Бабурке и провожу время тут, если мне больше никуда не нужно.

5. Опишіть, будь ласка, ваш типовий маршрут в місті у вихідний день.

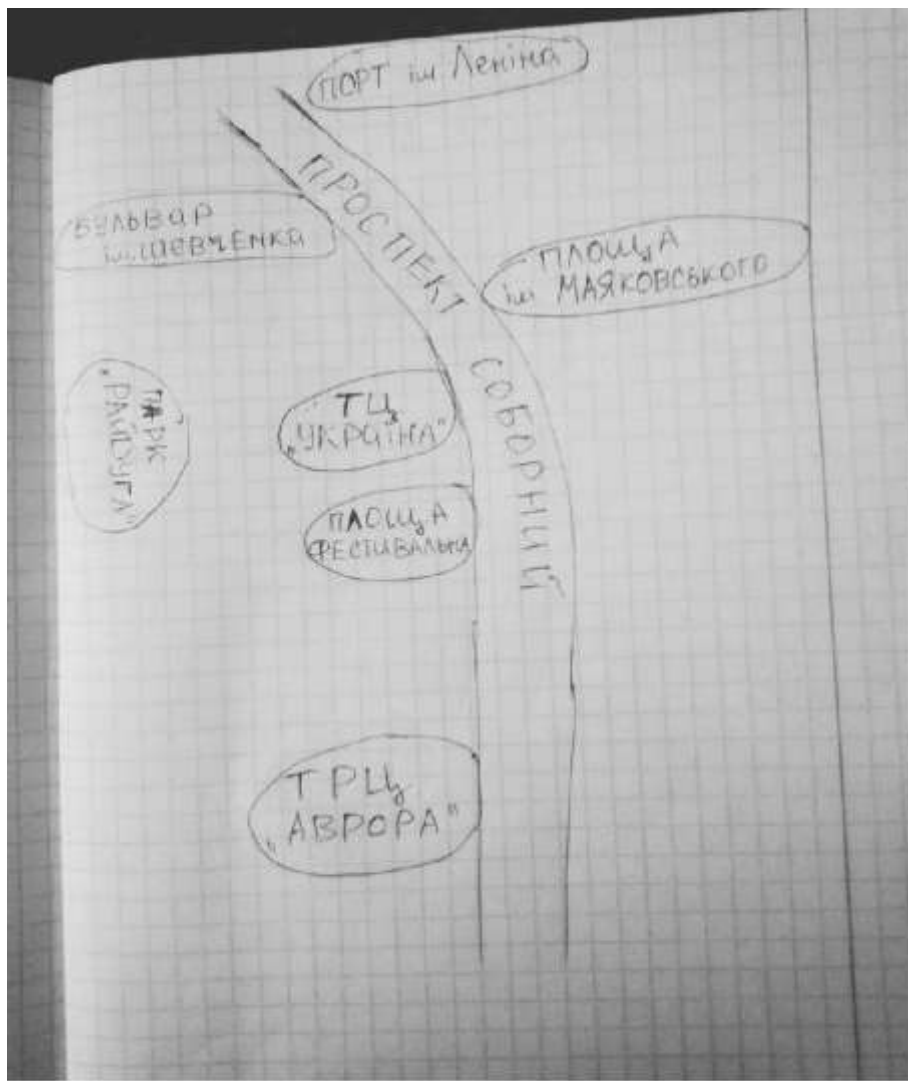
В выходные я езжу на любой маршрутке до проспекта (Соборного) и выхожу на «Украине» (ТЦ), могу погулять в ТЦ, а потом по проспекту. Или же сразу еду на Бородинский и гуляю там.

1. Намалуйте мапу вашого міста, позначаючи осередки злочинності.



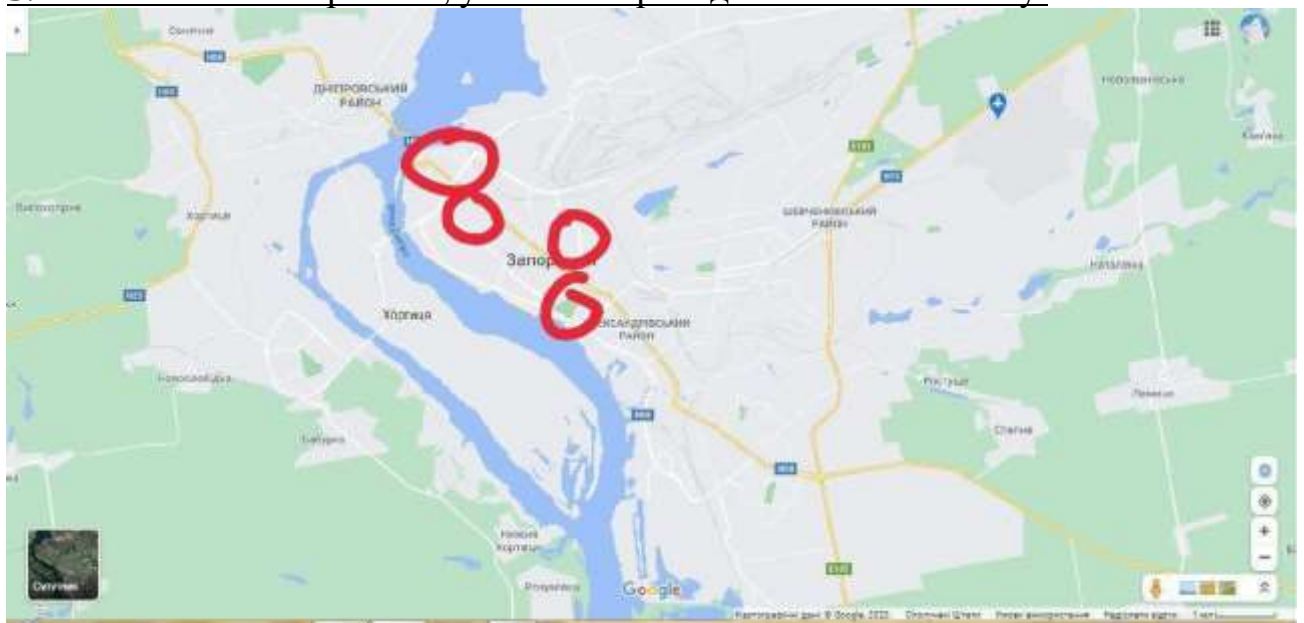
Я вибрала эти районы, ведь они самые отдаленные и неблагоприятные. В них постоянно разгуливают сомнительные компании, и от знакомых, которые там жили или живут, я слышала достаточно историй про наркотики и нападения, а в своём районе мне и чужие истории про это не нужны.

2. Намалуйте мапу вашого міста, позначаючи найбільш презентабельні його частини



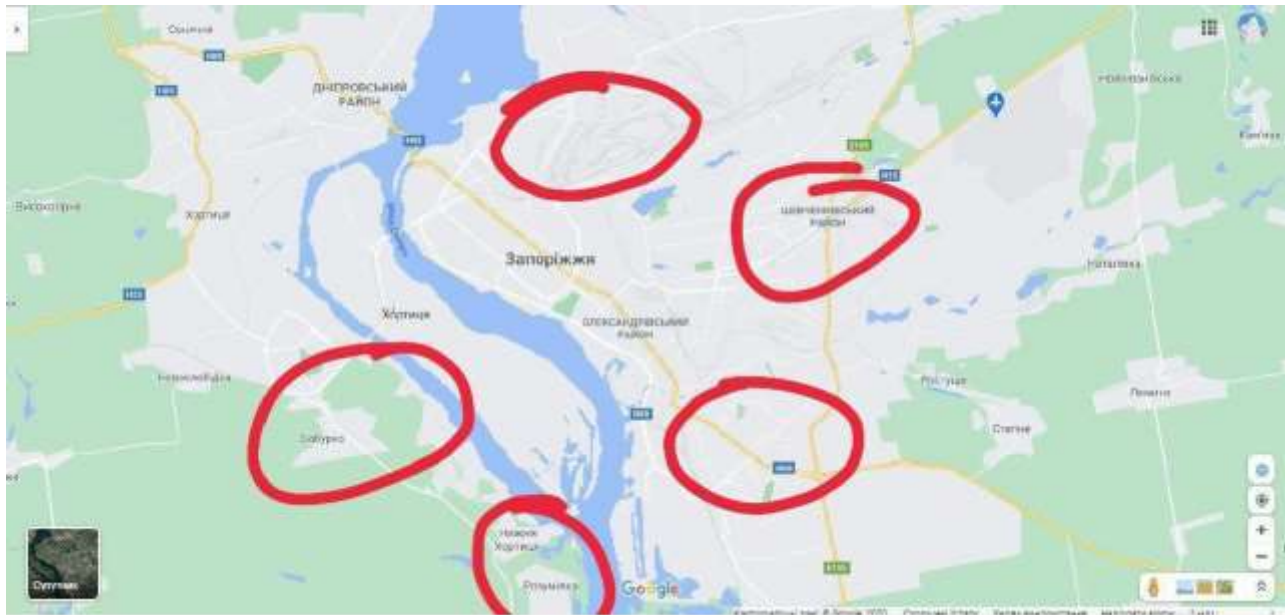
Я с удовольствием сама гуляю в этих районах и отвела бы туда кого-то – они ухоженные, до них легко добраться и в принципе потом поехать в другое место тоже легко. Ещё в них есть заведения, где можно посидеть и отдохнуть, или просто интересно провести время.

3. На мапі позначте райони, у яких ви проводите найбільше часу.



Тут я гуляю и учусь, так что больше всего времени, не считая района в котором живу, провожу именно тут. Почти все эти места находятся по проспекту, так что это очень удобно.

1. Позначте районы, у які ви б не хотіли потрапити.



Я не хотела бы оказаться в этих районах, так как многие из них часто всплывают в новостях, как криминальные, и от знакомых я слышала тоже не самые лучшие вещи – эти районы далеко от центра и иногда кажутся вообще другой частью города, хоть я живу в одном из них, но вечером даже там я не всегда чувствую себя в безопасности.

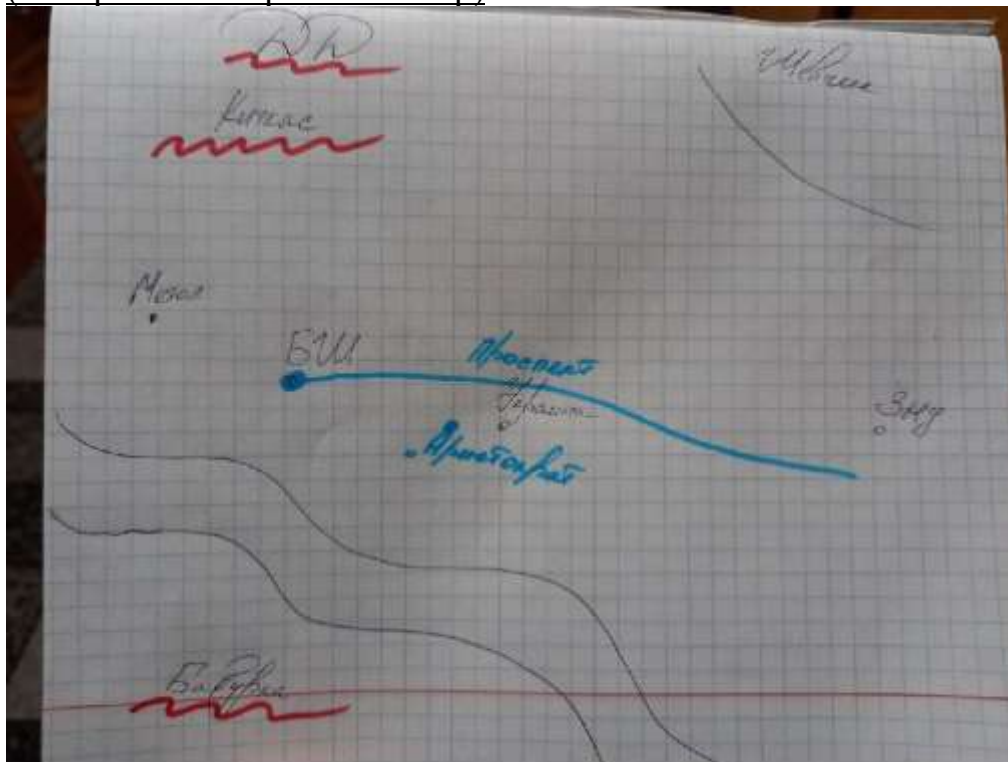
4. Опишіть, будь ласка, ваш типовий маршрут у місті в будень день

Я живу на Шевчике, в будние дни раньше ездила в универ (университет), до карантина, на 42 и 9 маршрутках, или на 94 автобусе. Могла зайти в заведения, которые размещены возле универа: кофейни, Булочка или в АТБ.

5. Опишіть, будь ласка, ваш типовий маршрут в місті у вихідний день.

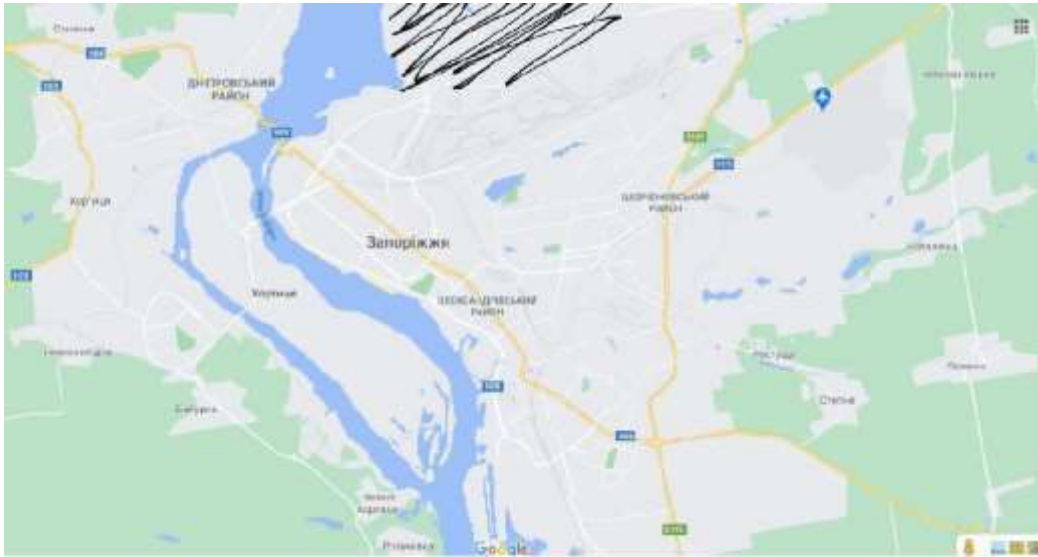
В выходные дни езжу на танцы на Пушкина на 23, 89 маршрутке или на 72 автобусе. Так же могу поехать с друзьями погулять по проспекту, чаще всего это Радуга, БШ, или кинотеатр Маяковского на том же транспорте.

1. Намалюйте мапу вашого міста, позначаючи осередки злочинності.
(використано червоний колір)



Ці райони для мене темні та небезпечні – в соцмережах я постійно чую, що там когось побили, пограбували, або навіть вбили. Крім того, що вони далеко від мого дому – дуже мало людей озиваються про них позитивно.

2. Намалюйте мапу вашого міста, позначаючи найбільш презентабельні його частини (використано голубий колір)



Найменш за все я б хотіла відвідувати Кічкас та ДД, через плітки про високу злочинність та статистику вбивств у нашому місті. Вважаю їх найбільш небезпечними районами в місті, да вам легко можуть нашкодити навіть за неправильний погляд.

5. Опишіть, будь ласка, ваш типовий маршрут у місті в будень день

В будній день мій маршрут виглядає ось так: Олександрівський район – БШ – Магазин Спортмастер, бо я там працюю. Серед транспорту перевагу віддаю власному автомобілю.

6. Опишіть, будь ласка, ваш типовий маршрут в місті у вихідний день.

Вихідний день я частіше провожу вдома в Олександрівському районі, або відвідую кафе біля України чи на БШ, куди можливо доїхати на будь-якій маршрутці в моєму випадку.

Висновки

Дослідження дає нам змогу побачити, що уявлення про «тіньову» та презентаційну частини міста в більшості респондентів збігається – як кримінальні осередки майже всі позначили Павло-Кічкас, Шевченківський район та Хортицький. Частіше за все на такий вибір респондентів впливала віддаленість цих районів від центру міста, досвід особистий або знайомих, котрі були свідками нападів або інших злочинів. Також впливає «зовнішній вигляд району» та його жильці – багато хто вважає, що саме ці райони є забрудненими, неприємними, та що там більше людей, схильних до криміналу, ніж у інших частинах міста. Емоції від цієї частини міста у респондентів також збігаються – це тривога, страх та почуття дискомфорту. Презентаційною частиною міста був визнаний проспект Соборний, особливо ТЦ «Україні», Бульвар Шевченка та Металургів. Також частіше за інші місця згадувалися «Радуга» та парк Дубовий Гай. На такий вибір частіше за все впливала наявність там закладів харчування або розваг, гарна інфраструктура та загальна «охайність» міста, його наповненість людьми.

В рамках даного дослідження для збору емпіричних даних був використаний метод ментального картографування, де були представлені відкриті відповіді на запитання складеного гайду та завдання на візуалізацію простору. Для виявлення презентаційної та тіньової частин міста в уявленні жителів міста я використала метод ментальних карт, при якому інформант повинен був відповісти на поставлені запитання, а також визначити на карті межі презентаційної та тіньової частин міста згідно з його відображенням у своїй свідомості, як уявляється респонденту. Розуміння завдання нерідко викликало в учасників опитування складнощі, але з допомогою вони змогли відобразити мапу Запоріжжя в довільному для них способі, та відобразити своє уявлення про досліджуваний простір.

Результати дослідження «Ментальна карта Покровського»

Гайд

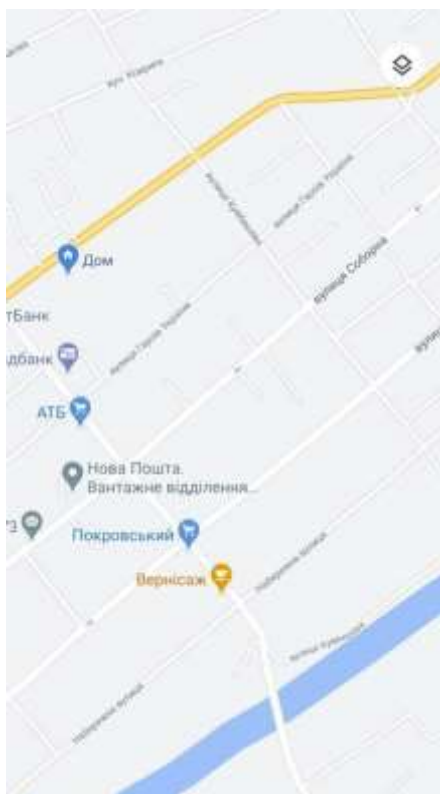
Вступ.

Основна частина. Питання.

1. Як давно ви проживаєте у Покровському?
2. Намалюйте на аркуші, як ви бачите своє село? Чого вам не вистачає?
3. Чи є на цій карті значимі для вас місця, обведіть їх? (Парки, пам'ятники, архітектура). І чому саме ці місця? Що притягує Вас у цих місцях? Чому? Як ви це можете пояснити?
4. Опишіть будь ласка свій маршрут на роботу у будній день. (Де ви проживаєте, яким транспортом добираєтесь , які магазини/ кафе відвідуєте?)
5. Що відвідуєте у вихідні дні? (парки, ліс, річку, і т д).



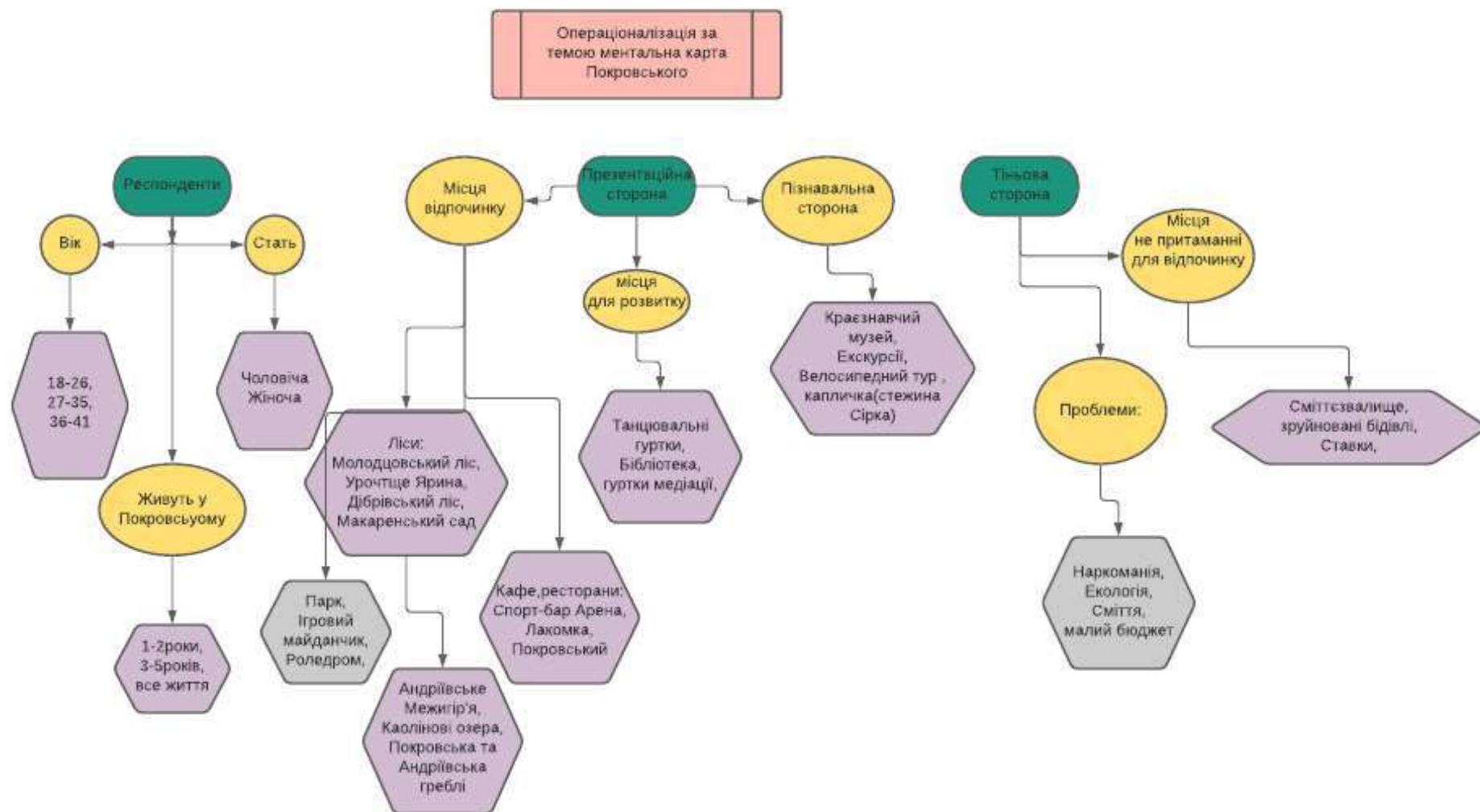
6. Позначте місця на карті куди б ви не повели свого найкращого друга, що це за місця і чому саме вони? Що в них відштовхує? Чому ці місця неприємні для людей?



7. Які тіньові (проблемні) місця вам не дають спокою? Чому? Що Вас відштовхує? Які відчуття Ви відчуваєте відносно цих місць? Якщо місця до яких Ви приведете друзів, що приїхали до Вас вперше – «світлі», то як би Ви описали «тіньові місця»?

8. Ваше загальне враження від життя у Покровському і що б хотілось змінити?

Завершення. Підведення підсумків.



Інтерв'ю 1.

Дата проведення: 26.11.2020

Час проведення: 12:00 - 15:00 **Місце проведення:** СМТ Покровське

Область: Дніпропетровська **Модератор:** Павленко Ірина

Написання транскрипта: Павленко Ірина

Б_О_Ч_35_3В(Будівеліник_Олександр_Чоловіча_35років_закінчена вища освіта)

С_Е_ж_18_1 **_Т_Д** (Студентка_

Елизавета_жіноча_18років_1курс_технічний профіль навчання державний ВНЗ)

М: Знайомство (вступне слово) Мене звати Ірина. Я студентка 2-го курсу ЗНУ і проводжу опитування у формі анкетування на тему «Ментальне картування презентаційних та тіньових частин Покровського». Хотілось би уточнити декілька моментів : по-перше - чи нікуди ви не спішіте?

Е: Ні.

М: це дуже добре. І друга точка – ведеться аудіо запис, ви не проти цього?

Е: для чого диктофон?

М: Не хвилюйтесь, запис використовується тільки для аналізу відповідей.

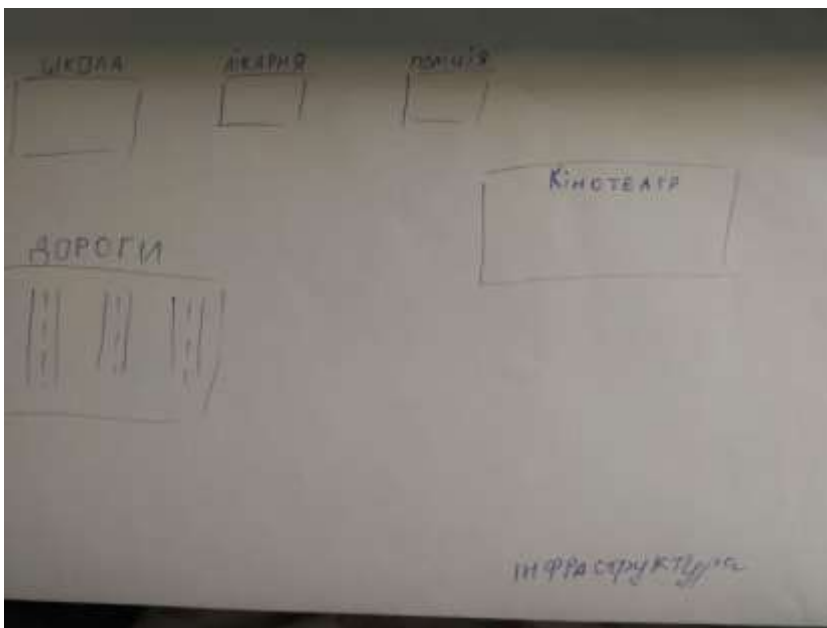
Е: (мовчить) ...ну добре.

М: Гаразд, як давно ви проживаєте у Покровському?

Е: Із народження.

М: Намалюйте, будь-ласка, на аркуші як ви бачите своє село? (передаю аркуш та ручку)

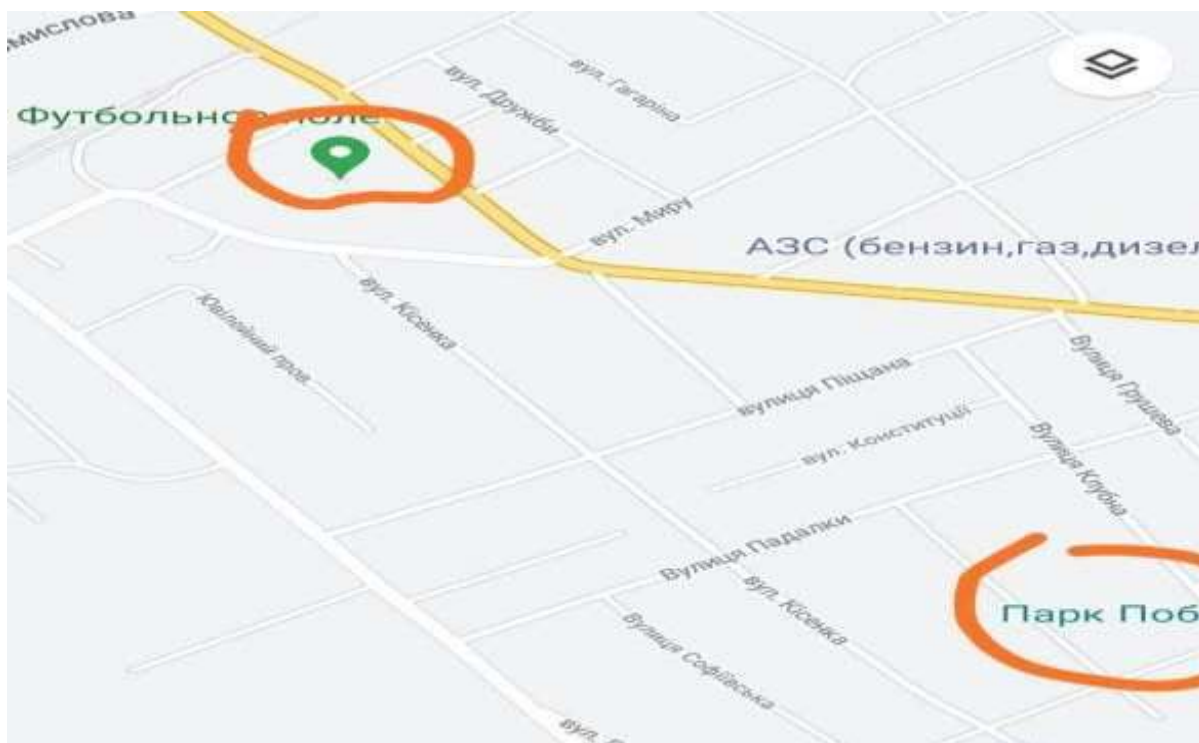
Е: (малює)...ось



М: Чого вам не вистачає?

Е: Для мене дуже важлива інфраструктура мого селища. Особливо оновлення лікарень, шкіл, доріг. (пауза) Адже все повинно розвиватися. Без розвитку немає майбутнього...

М: Я зараз даю вам карту, а ви обведіть значимі для вас місця (парки, пам'ятники, архітектура). І чому саме ці місця? Що притягує Вас у цих місцях? Як ви це можете пояснити?



Е: парк – це те місце, куди ми ходимо всією сім'єю відпочити, тут дуже гарно та спокійно, сюди хочеться приходити знов і знов. А футбольне поле мій другий дім. Ще з дитинства обожнювала футбол і займалася ним.

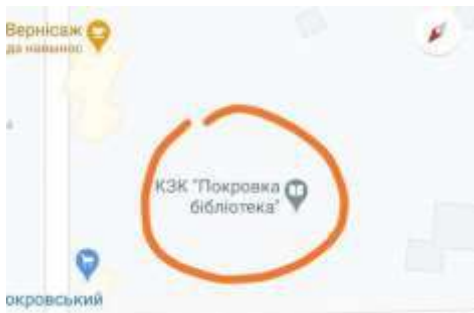
М: Опишіть будь ласка свій маршрут у будній день (Де ви проживаєте, яким транспортом добираєтесь, які магазини/ кафе відвідуєте).

Е: Ну... дивлячись куди я їду... відповідно до цього маршрут може бути різним. Наприклад, якщо це підробіток, то я виходжу з квартири (яка розташована у центрі Покровського), заходжу в магазин за водою та їду на роботу пішки.

М: Що відвідуєте у вихідні дні? (парки, ліс, річку, і т д)

Е: Я їду або на футбол, або проводжу час із сім'єю. Це може бути парк, ліс, а також риболовля.

М: Позначте місця на карті куди б ви не повели свого найкращого друга, що це за місця і чому саме вони? Що в них відштовхує? Чому ці місця неприємні для людей?



Е: у нас таких місць мало і я там сама не ходжу, бо багато розбитих пляшок, шприців та іншого непотрібу... я краще проведу екскурсію Покровським, покажу найкрасивіші місця.

М: Якщо місця до яких Ви приведете друзів, що приїхали до Вас вперше – «світлі», то як би Ви описали «тіньові місця»?

Е: Місця, куди не слід ходити..

М: Яке Ваше загальне враження від життя у Покровському і що б хотілось змінити?

Е: (думає) ...я тут виросла, все таке рідне, але треба розвиватись, щоб надалі селище не вимерло і майбутнім покоління було де жити.

М: дуже дякую за ваші відповіді, було досить цікаво вас слухати, гарного вам дня) данне анкетування буде використано на загальному рівні, інформація буде проаналізована і передана на розгляд місцевій владі.

Е: І вам дякую, було приємно познайомитись... вдалого дня!

Інтерв'ю 1.

Б_О_Ч_35_ЗВ_(Будівельник_Олександр_Чоловіча_35років_закінчена вища освіта) В_В_Ж_32_ЗВ_(Вчитель_Вікторія_Жіноча_31рік_закінчена вища освіта)

М: Доброго дня, мене звати Ірина, чи є у вас 15 хвилин, щоб відповісти на питання, щодо нашого селища?

Разом: так, звісно

О: що саме вас цікавить?

М: Презентаційні та тіньові частини Покровського. Яке ваше ставлення до цього...

В: будемо раді допомогти (посміхнулась).

М: Ви дозволите записати нашу розмову, аби нічого не пропустити?

В: Так, як вам буде зручно.

М: Тоді перше питання. Як давно ви проживаєте у Покровському?

О: Я живу 18-й рік, переїхав, одружився на Вікторії та залишився назавжди

В: Я провела тут все своє життя.

М: Я зараз даю вам аркуші, намалюйте будь-ласка, як ви бачите своє село? (передаю аркуш та ручку).

В: (перебиває) Нам вистачить одного, у нас спільне бачення майбутнього

М: добре, тримайте.. (Обговорюють і малюють)..

В: Ось, тримайте..

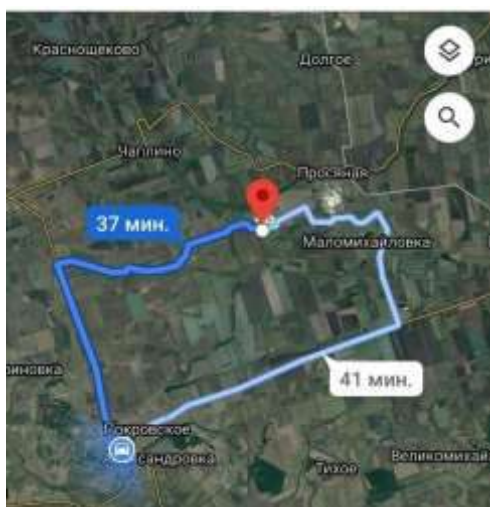


М: мґ, чому саме це вас бентежить?

О: Дивіться, усі лісосмуґи випилюють, а відновлення не має... ми з дружиною та іншими односельчанами розробляємо проект щодо засадження дерев.

В: Аби в майбутньому було куди ходити по гриби та подихати свіжим повітрям ... нас це надихає.

М: Я зараз даю вам карту, а ви обведіть значимі для вас місця (парки, пам'ятники, архітектура). І чому саме ці місця? Що притягує Вас у цих місцях? Як ви це можете пояснити?



В: це заказник «Вершина». Дуже красиве місце, я б навіть сказала незвичайне..Ми буваємо там частенько. Це місце надихає нас з чоловіком.

М: Куди б ви повели своїх друзів? (Презентаційні сторони)

О: Без сумніву це заказник, Марійчин сад, Дібрівський ліс, екскурсія на велосипедах повизначним місцям.

М: А куди б не повели? Так звані «тіньові» сторони.

В: Це ліси та річки.

М: Чому саме?

В: Там багато сміття та винищеної природи.

М: Якщо місця до яких Ви приведете друзів, що приїхали до Вас вперше – «світлі», то як би Ви описали «тіньові місця»?

О: Місця, які потрібно відроджувати.

В: Вивозити сміття, і сподіваємось, що наш проект допоможе вирішенню цієї проблеми.

М: Дуже шкода... Опишіть будь ласка свій маршрут у будній день. (Де ви проживаєте, яким транспортом добираєтесь, які магазини/ кафе відвідуєте?)

О: Ми живемо на краю селища. Вранці, на власній машині відвожу дружину на роботу у школу, далі іду сам.

М: Яке Ваше загальне враження від життя у Покровському ?

В: У нас прекрасні краєвиди, багато визначних місць, є і проблеми, їх мало, але вони глобальні.

М: Я вірю у вас. У ваш проект, у вас все вийде, дякую за участь в опитуванні, данне анкетування буде використано на загальному рівні, інформація буде проаналізована і передана на розгляд місцевій владі.

В: Гарного вам дня, було приємно спілкуватися.

О: Так, погоджуюся з дружиною, на все добре.

Фокус-групове інтерв'ю 3.

Друзі/колеги

К_Н_ж_40_НВ(Касир_Наталія_жіноча_40років_незакінчене вище)

О_А_ч_41_В(Охоронець_Артем_чоловіча_41рік_Вище)

Б_Т_ж_40_В(Бухгалтер_Тетяна_жіноча_40років_Вище)

В_О_ч_38_НВ(Вантажник_Олег_чоловіча_38років_незакінчене вище)

М: Доброго вечора, мене звати Ірина. Я сьогодні хотіла б провести опитування фокус-групи на тему «Презентаційні та тіньові частини Покровського». Хотілось би уточнити декілька моментів: по-перше: чи є у вас час, аби відповісти на декілька питань?

(всі): так, із задоволенням.

О: у нас якраз перерва.

Т: Питайте.

М: Дуже добре. По-друге – нас 4-ро, прошу не перебивати один одного і давати вільно виражати свою думку, вільно говорити. Чи можу я записувати нашу розмову?

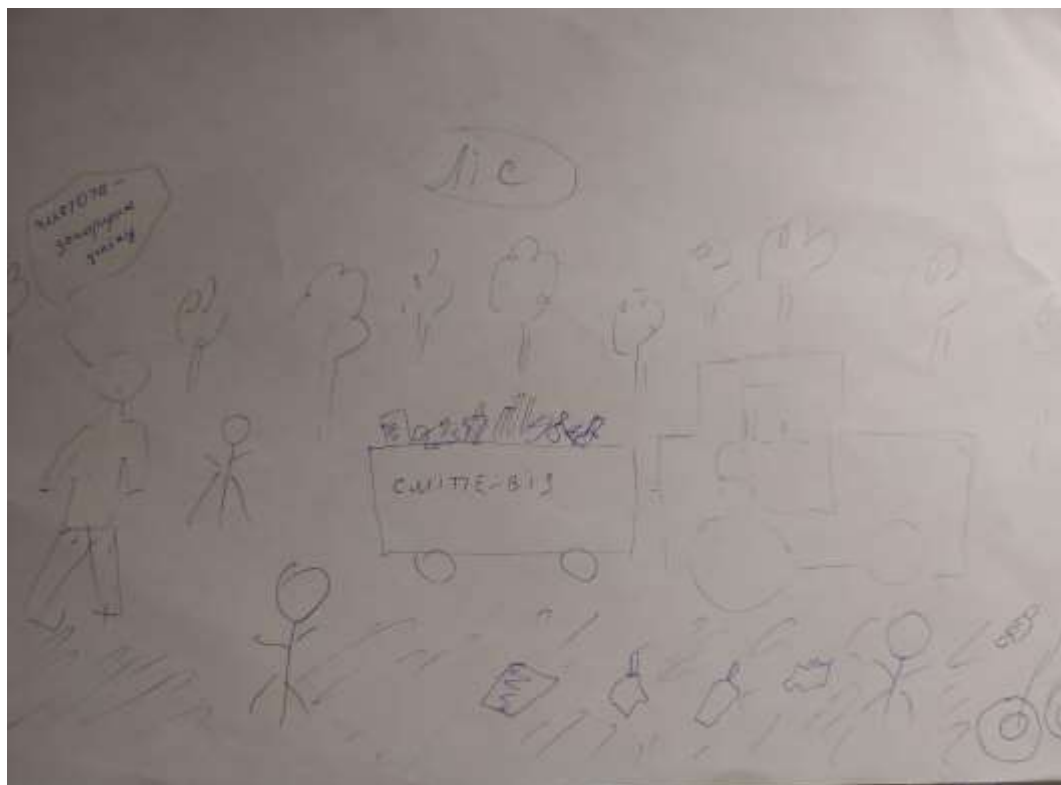
О: так.

Т: навіщо?

М: запис використовується тільки для аналізу відповідей.

А: тоді гаразд.

М: Я зараз даю вам аркуші, намалуйте будь-ласка, як ви бачите своє село? (передаю аркуші та ручки).



Н: Я намалювала людей, які прагнуть до чистоти і порядку, які здатні на все,

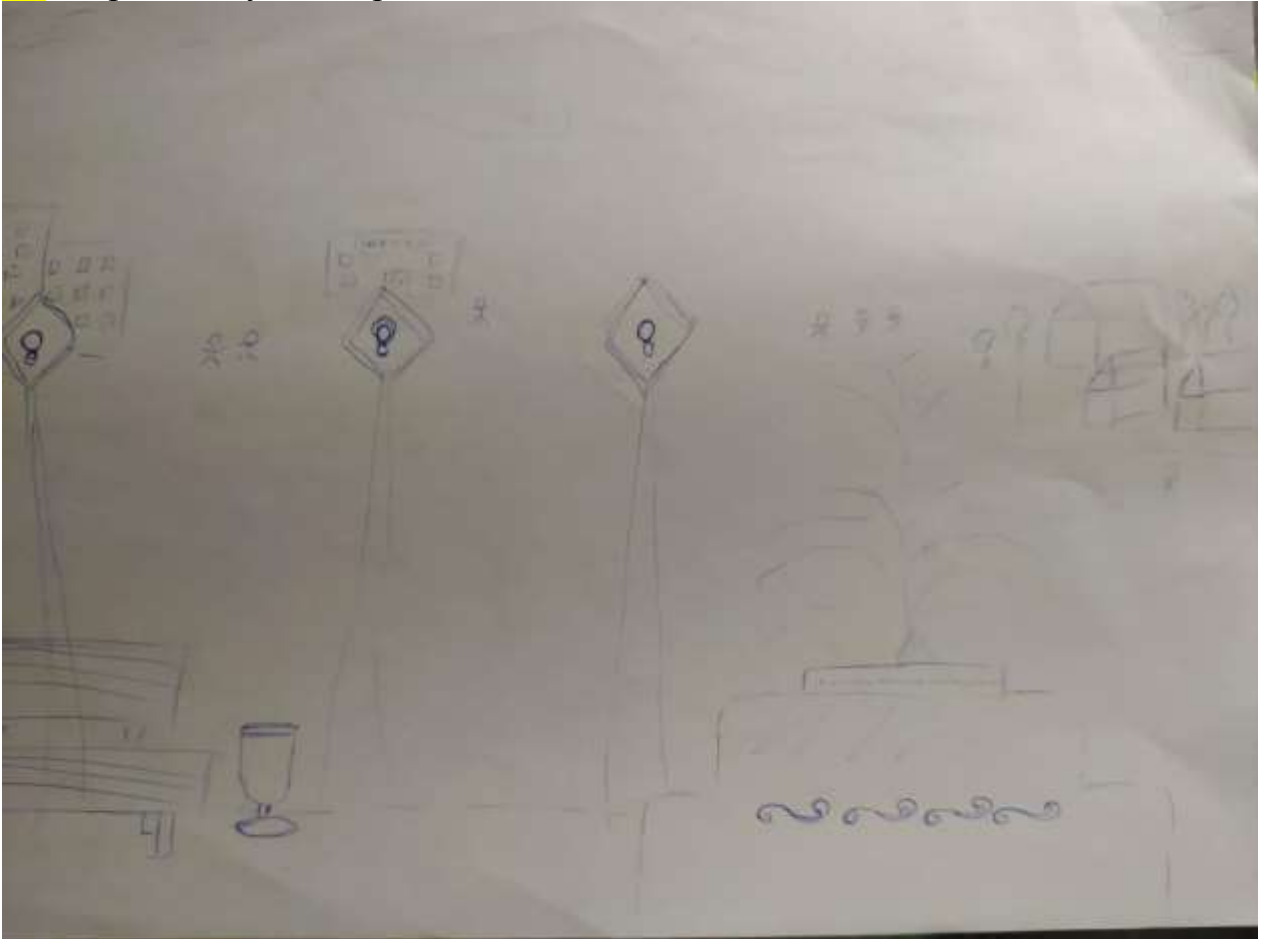
аби жити комфортно.

М: чому саме це вас турбує?

Н: Я не рідко прогуляюся з собакою у лісі, огидно дивитися на те, як люди ставляться до природи. І тому кожную суботу ми з друзями приходимо в ліс та прибираємо.

А: Я погоджуюся з Наталею і з радістю допомагаю їй.

М: Ви робите дуже добре діло. А що намалювали ви, Олег?



О: Мені хочеться аби встановили фонтан у центрі, зробили сквер, де можна буде посидіти у будь-яку пору року.

Т: Чудова ідея!

М: Даю вам карту, а ви обведіть значимі для вас місця (Парки, пам'ятники, архітектура). І чому саме ці місця? Що притягує Вас у цих місцях? Як ви це можете пояснити?



Т:

Т: Це гребля, я їжу сюди на риболовлю. Тут рибне місце і дуже гарно



О: Дубки – ходимо друзями на пікнік, проводимо весело час. Тихо. Спокійно, поряд ще й річка, в якій ми із задоволенням пирсаємось.

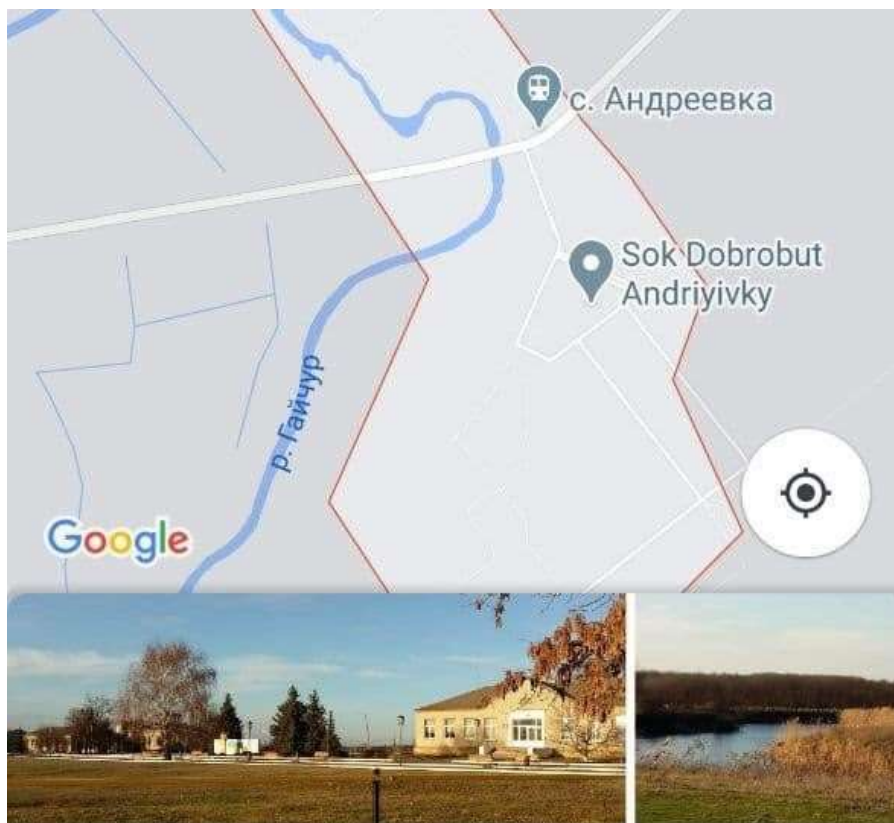


А:

А: Кафе – чудове місце проведення у вихідний день. Їх у нас багато і на різний смак.



Н:



Н: Заворожує своєю красою Андріївське так зване Межигір'я. Не дарма його так назвали. Гойдалки, ялинки, річка, альтанки все це змушує повертатись сюди знову і знову...

О: На жаль, у нас залишається декілька хвилин до закінчення перерви...

М: Добре, Якщо місця до яких Ви приведете друзів, що приїхали до Вас вперше – «світлі», то якби Ви описали «тіньові місця»?

Т: Ті, до яких потрібно долучатись і відновлювати. Долучати поліцію, органи місцевої ради. Всі інші: погодились.

М: Який зазвичай ви добираєтесь на роботу? (Де ви проживаєте, яким транспортом добираєтесь, які магазини/ кафе відвідуєте).

Н: Мешкаю по сусідству з Олегом. Неподалеку від роботи. Хвилин 10 пішки

Т: Живу на краю села. Сідаю на машину і їду.

А: Я із центру. До роботи 3 хвилини пішки, обідаєм ми усі разом у кафе, що

біля роботи.

М: Яке Ваше загальне враження від життя у Покровському ?

Н: Все чудово.

А: Жив би і жив, ні на яке місто не проміняв би...

О: Воно потребує удосконалення і ми допоможемо у цьому.

Т: Згодна з Олегом.

Н: Ірино, нам час, вибачте...

М: Добре, всім вам дякую за участь в опитуванні, данне анкетування буде використано на загальному рівні, інформація буде проаналізована і передана на розгляд місцевій владі.

А: Гарного дня.

Т: До побачення.

Висновок:

Можна сказати, що жителі Покровського задоволені проживанням у ньому за винятком деяких мінусів, таких як сміттєзвалища, забруднені парки та ліси, проблеми з маршрутками (між селами), руїнами – по яких лазять діти. Більшість респондентів розповіла, що відвідують гуртки, бібліотеку; у теплу погоду разом із сім'єю ходять на прогулянку до парку чи лісу; на обідніх перервах їдять у кафе; коли до них приїжджають друзі можна проводити їм екскурсії, кататися на велосипедах по визначним місцям Покровки.

Розділ 10. Візуальний аналіз кримінальних героїв (Масюк Олег)

1. Формування цілісного образу кримінального героя

Поняття «кримінальний герой» само по собі є дискурсивним. Людина, для якої «закон не писаний» виглядає одночасно і небезпечною, і привабливою для інших. Тому для формування власного погляду на кримінального героя нам необхідно подивитись і на історію становлення цієї сфери людської активності.

Одним з перших кримінальних героїв можна вважати Прометея, який вкрав вогонь у богів, щоб змінити життя людей на краще. Цим злочином він наробив багато лиха як для себе, так і для своїх підопічних, які і до сьогодні не приборкали вогонь у повній мірі. Так кримінальний герой як суб'єкт суспільного життя отримав статус мученика як Прометей, що за власним бажанням з благими намірами робить емоційні та незаконні речі, які частіше за все закінчуються лихом. З перерахованого можна зробити висновок, що у західному світі кримінальний герой отримав надприродне походження та народне захоплення його вчинками у вигляді міфів.

На наступному етапі кримінальний герой здобув свої специфічні ознаки вже на Сході. Образ даного героя змінився під впливом мілітаризованих релігійних сект сикаріїв в Іудеї (I-II століття нашої ери) та ісмаїлітів-хашашинів (XI-XII століття нашої ери), які надавали перевагу насильницьким методом захисту своїх прав та переконань, що здійснювались під керівництвом Елеазара бен Яіра та Хасана ібн Саббаха.

Релігійна секта сикаріїв використовувала власний погляд на іудаїзм та боролась проти римської влади в Іудеї за допомогою залякувань і вбивств римських можновладців з їхніми помічниками в країні. Більшість сучасних дослідників вважають сикаріїв першою терористичною організацією, але вони самі себе вважали рятівниками, а свого лідера – месією. У подальшому вказаному герою на Сході завжди приписувалась роль месії, хоча його поведінка носила доволі чітко виражений кримінальний характер.

Чудернацьким фактом можна вважати те, що сикарії стали героями математичної задачі, яку назвали на честь Йосипа Флавія – історика, що закарбував наступні трагічні події з їхнього життя. Невдала оборона галілейської фортеці Масада спонукала сикариїв до самознищення. Втім, самогубства – це важкий гріх в іудаїзмі. Вони вирішили розташуватись так, щоб вбити один одного. Ніби-то тільки керівник загону сикариїв додумався стати так, щоб залишитись в живих та здати фортецю римлянам. Відтак, на думку сучасників підступність та егоїзм також є важливими ознаками поведінки подібних суб'єктів кримінального світу.

Іншою стороною даних героїв є той факт, що вони могли на рівних сперечатись навіть із керівниками великих армій. Це можна прослідкувати на прикладі хашашинів. С. Лейн-Пул так описує суперечку Саладіна зі Старцем Гори у XII столітті при штурмі Алеппо, коли останній «...хотів допомогти візиру Алеппо і був готовий послати своїх фанатиків у табір Саладіна, щоб убити його. Вони легко проникли в табір, але були швидко викриті. Один із них був убитий на місці Тугрилом уже в самому наметі Саладіна, решта чинила відчайдушний опір, перш ніж загинути. Саладін ледве уникнув загибелі» [12, с. 135]. У перерахованих випадках ми бачимо одну тенденцію, яка розвивається на рівні міфологічного та релігійного світогляду. Спроби реалізувати ідеалізований та персоніфікований образ героїчного відчайдуха поза простором звичайного існування дотичні до криміналу.

Канонічний образ антикримінального героя, який вживає всі заходи заради спільного блага сформулювався в Біблії. В Одкровенні Івана Богослова говориться: «...і прийшов гнів Твій, і час судити мертвих і дати відплату рабам Твоїм, пророкам і святим, і тим, що бояться імені Твого, малим і великим, і погубити тих, які губили землю» [1, с. 1377]. У Біблії було сформульовано образ загальноприйнятий месії, доступний для всіх народів. Цей текст точно вказує, хто може чинити насильство над людьми, коли і за що. Фактично так відбулось розмежування між законним, належним та кримінальним.

Розповсюдження монополії на насильство на державу стало спробою поєднати законність та справедливість в особі одного героя – представника держави. Проте, відновлення практики перенесення призвело до великої та різноманітної кількості спроб чинити справедливість на власний розсуд, що повернуло деяким героям кримінальний характер.

Ми з вами визначили, що міфи, легенди, релігійні тексти, твори та оповіді мали важливе значення у становленні героя, який завжди вимушений балансувати між криміналом та справедливістю. При цьому, на Сході йому приписувалось месіанство, а на Заході статус бога проти правил. Давайте подивимось як образ кримінального героя змінювався далі.

Стрімке поглиблення соціальної нерівності на початкових етапах розвитку ринкових відносин у світі призвело до запиту на нового кримінального героя – Робіна Гуда, який займався не тільки справедливим насильством, а й екваляційнгом – збалансованим перерозподілом доходів між людьми. Н. Реннісон вважає одним із реальних прототипів Робіна Гуда дворянина Юстаса Фольвіля: «У 1326 році Фолвіля було засуджено за вбивство місцевого лицаря. Проте, вони просто попрямували до пагорбів і були оголошені поза законом. Протягом наступного десятиліття він та його група були відповідальними за більшість порушень закону у місцевості навколо Бірмінгема. Сам Юстас згадується в записах у зв'язку з трьома пограбуваннями і чотирма вбивствами протягом кількох років» [15, с. 70]. Тобто, перед нами з'являється звичайний злочинець із вищого світу, а запит на соціально-економічне врівноваження – це просто відповідь творчих людей на потреби суспільства. Проте, образ героя-екваляйзера міцно увійшов у суспільну свідомість та став екстраполюватись на всіх «добродіїв поза законом» і це залишилось незмінним до початку розвитку суспільств постмодерного типу.

Кримінальними героями постмодерного світу стали персонажі коміксів, такі як Д'яболік та Дедпул. Вони заповнили собою конвенціональну реальність та маргіналізували її до фіктивного простору. Так колишній бос мафії М. Мессіона Дінаре надихався на кримінал не своїми впливовими

попередниками, а деструктивним персонажем із коміксу – Д'яболіком. Т. Кінгтон пише про Дінаре: «Людина, яка стверджувала: «Я сам заповнив цвинтар» і взяла собі прізвисько Д'яболік від італійського злочинця з коміксів, якого не впіймали, розшукується за понад 50 вбивств» [11]. Тобто, кримінальний герой поступово деградував від міфічного напівбога та месії до маргінального персонажу коміксів, який тішиться від злочинів та насильства. Щоб зрозуміти рішення подібного героя та побудувати цілісний портрет, потрібно зважати, що він живе не в об'єктивній реальності, а у віртуальному світі кримінальних коміксів.

Це процеси пов'язані зі зміною у світогляді людини постмодерну. М. Лепський пише з цього приводу: «Сучасний інформаційно-пошуковий світогляд, заснований на афективно-інформаційній міфології визначений поверненням до архетипів на глобальному рівні і їх тиражуванням у віртуальному світі» [3, с. 169]. Тобто, сьогоденні кримінальні герої сприймають свою діяльність не як протиправну та шкідливу активність, а як складову неоміфу у віртуальному просторі.

Віртуалізація кримінального героя робить його образ синкретичним. Він одночасно може мати риси міфологічного героя, месії, гангстера, месника та еквалайзера. Проблема полягає не тільки у тому, що це викликає плутанину у свідомості звичайних людей та правоохоронців, а й знімає можливість будь-якої моральної оцінки. Відповідно, кримінальний герой у віртуальному світі апріорі знаходиться за межею морального та ціннісного світу.

За підсумками даної частини дослідження необхідно вказати, що кримінальний герой – це людина або група людей, які кинули виклик встановленим регуляторним нормам співіснування, що було визнано людьми схвальним зразком для наслідування, але на формальному рівні все ж вважається злочином.

В ході дослідження було виокремлено чотири етапи формування образу кримінального героя. На першому етапі народився давньогрецькій бог Прометей, який вчинив на власний розсуд, сподіваючись що зробить світ

краще. На другому етапі еволюції домінантою життя кримінального героя стало месіанство, яке піднесло його над іншими людьми та вказало напрямок переходу від незаконної до соціальної активності. Символом третього етапу став Робін Гуд, який займався еквалайзінгом соціального добробуту, а також фактично став символом шляхетного розбійника на довгі роки. На четвертому етапі з'явився маргінальний герой коміксів, який вплинув на появу кримінального героя, відірваного від реальності. Отже, фактично кримінальний герой – це пасіонарій, який не може вписатись у соціальну реальність та у підсумку будує свою.

2. Вдалі та невдалі кримінальні герої

Дуже часто кримінального героя можна побачити під час ускладненого національного будівництва, що виводить на перший план питання ідентичності. Якщо кримінальний герой перетворюється на національного, то тоді маси захоплюються ним та намагаються його копіювати. В таких випадках кримінальний герой виступає підґрунтям для політичного лідера, який може повести інших до кардинальних змін у житті та в країні.

Тут можливі два варіанти. По-перше, впливові політичні лідери, так як Дж. Кеннеді, Д. Ейзенхауер, Р. Ніксон, С. Берлусконі не гребували зв'язками з італо-американською мафією, безжальними та корисливими рішеннями, за що дехто з них заплатив доволі високу ціну. По-друге, кримінальними героями можуть ставати не тільки особи, які вдало поєднують законний та незаконний світ, а й люди, яких можна характеризувати як маніяків та серійних вбивць. Темуджин, Тимур, Влад Цепеш, Адольф Гітлер, Слободан Мілошевич, Йосиф Джугашвілі відзначились патологічною жорстокістю та кровожерливістю, яка практично не мала меж. Відповідно, маємо два типи особистостей кримінальних героїв – розважливий егоїст та агресивний садист, які можуть досягти успіху в світі людей.

Є доволі відоме висловлювання: «Кримінологи вивчають невдалих злочинців, успішних злочинців вивчає політологія». Предмет нашого

дослідження – кримінальний герой є цікавим і кримінологам, і політологам, і психологам. З. Франко (послідовник Ф. Зімбарто) пояснює розбіжність між кримінальним та соціально-політичним лідерством так: «Герої однієї епохи можуть виявитися лиходіями в інший час, коли з'являться докази; але деякі герої вистояли крізь століття. Більше того, той самий вчинок, якому в одній групі присвоєно героїчний статус, як, наприклад, теракт, в іншій групі викликає огиду» [8, с. 99]. Тобто, схвалення злочину кримінального героя додає йому ваги в очах оточуючих та формує ідентичність, яка декриміналізує його діяння для інших. Системна необхідність у психосоціальних прогладжуваннях говорить про те, що кримінальний герой затримався у ролі дитини, як сказав би Е. Берн.

Подібний контакт важливий як для суспільства, так і для кримінального героя, а факт підтримки часто отримує нелогічний характер. Р. Налбанов пояснює природу подібної моделі поведінки нашого героя наступним чином: «Специфічні конструкти ідентичності змушують його обирати різні варіанти не на основі об'єктивних розрахунків корисності, а на їх суб'єктивно сконструйованій оцінці об'єктивної реальності» [14, с. 94]. Тобто, герой може здійснювати кримінал і заради сконструйованої реальності, але вимагати схвалення від реальних людей навколо. Так відомі грабіжники-анархісти (Н. Махно, М. Никифорова) позаминулого століття на території нашої країни здійснювали свої грабунки та вбивства заради високих ідеалів вільного світу, який так ніколи і не було реалізовано на практиці.

Тут варто згадати ще одну спільну рису для політичних та кримінальних героїв – це безпринципність та кон'юнктурність, що варто враховувати кримінологам під час аналізу подібних особистостей. Л. Волдрон розповідає про те, що брати Кеннеді були здатні йти на будь-які заходи, щоб позбутись зв'язку з колишніми партнерами свого батька: «Чутки про зв'язки з мафією та контрабанду епохи сухого закону давно переслідували їхнього батька, Джозефа Кеннеді, одного з найбагатших людей Америки, і така агресивна боротьба з мафіозними босами була одним із способів нейтралізувати цю проблему для

Джона Кеннеді та Боббі» [17, с. 4]. Відповідно, успішний кримінальний та політичний герой – це безпринципний герой, який здатен у балансі законного та кримінального світів обрати ту сторону, яка буде для нього найбільш цікава в даний момент.

Перейдемо до менш успішних кримінальних героїв, якими варто цікавитись і дослідникам, і їх послідовникам. М. Ажар розповідає про радикального священнослужителя у Пакистані, який викладає ідеї У. бен Ладена та героїзує його дії в релігійних школах, де навчаються дуже багато дітей [5]. Тобто, У. бен Ладена вважають терористом практично у всьому світі, але в Пакистані він є героєм. За великим рахунком цього героя важко назвати насправді успішним, тому що він враховував тільки обмежені інтереси вузької соціальної групи, але не зміг досягти інтереси ісламського світу в цілому. Чим ширша картина інтересів кримінального героя, тим більше шансів у нього стати політичним лідером.

Розглянемо два приклади невдалих кримінальних героїв, які значно змінили рамки людської моралі, але не стали гідними лідерами свого часу та своїх поколінь. Перший приклад – це побутовий злочинець В. Калоев, який став героєм масової культури, коли помстився за смерть своєї родини в авіатроці над небом Швейцарії.

С. Левін і співавтори згадують історію цього месника, «... який у 2004 році вбив авіадиспетчера Пітера Нільсена. Калоев вважав Нільсена виключним відповідальним за смерть своєї сім'ї, яка перебувала на борту Башкирських авіаліній» [13, с. 149]. Як не дивно, але зазначене дослідницьке товариство намагається виправдати вбивцю, зазначаючи, що після цього він більше не демонстрував кримінальної поведінки.

Крім того, зазначимо, що у 21 столітті кровна помста отримала настільки широке соціальне схвалення, що її навіть екранізували у Голлівуді у стрічці «Наслідки» з Арнольдом Шварценеггером. Так, один кіногерой сприяв фактичній канонізації іншого кримінального героя, а вони вдвох долучились до руйнації гуманної основи міжнародної системи моралі та права.



Віталій Калосєв та Арнольд Шварценеггер [9]

Зазначений кримінальний дует викликав співчуття та розуміння не тільки у широкої публіки, а й у кримінальних психологів. Проте, у 2008 році В. Калосєв був помічений журналістами в рядах осетинського ополчення у російсько-грузинській війні, що підтверджує його рецидивну схильність до пошуку «справедливості» власними силами.

Чому В. Калосєв – це приклад невдалого кримінального героя? Тому, що він не має ідеї, яка б об'єднала навколо нього однодумців. Він живе і мислить тільки на рівні кровної помсти для себе та для своєї соціальної групи, як він це розумів. Паралельно його вина полягає і у тому, що він практично декриміналізував ресентимент в політиці, журналістиці та масовій культурі.

Щодо другого прикладу, то варто зауважити, що між кримінальним героєм та антигероєм доволі крихка грань – базові стандарти та цінності людського життя, які суспільство не дозволяє переступати нікому. Ілюстрацією цього є М. Мессіна Дінаро, один з колишніх італійських босів Коза Ностра, який був фактичним втіленням голлівудського образу кримінального героя. Він носив вишукані костюми, їздив на спортивних авто, вважався плейбоєм і сучасним Робін Гудом поки не перетнув межу соціальності злочину. Хоча попередньо на Сицилії в його рідному місті Кастельветрано багато хто з мешканців хотів бачити його мером, а також готовий був за нього проголосувати.



Маттео Мессіна Дінаро (Д'яболік) [11].

Л. Гоцці та Д. Гільйоне стверджують, що Дінаро: «...брав участь у викраденні та вбивстві 1993 року Джузеппе Ді Маттео, 11-річного сина мафіозі, який став державним свідком. Хлопця протримали в полоні два роки, а потім убили. Його тіло розчинили в кислоті, щоб родина не змогла його поховати. Мессіна Дінаро також наказав убити боса суперницького мафіозного клану та його вагітну дівчину» [2]. Таке зневажливе ставлення до базових основ соціального життя у вигляді вбивства дитини та вагітної жінки перетворили його з кримінального героя на антигероя, який був вимушений переховуватись від правоохоронних органів, так як не тільки скоїв тяжкий злочин, а й втратив прихильність суспільства.

Обидва приклади невдалого кримінального героїзму показують нам важливість широти світогляду подібних суб'єктів. Чим ширше світогляд та чим більше там місця для інших людей, тим більше вірогідності, що кримінальний герой може зайняти місце на олімпі країни та світу.

Підбиваючи підсумки даної частини дослідження зазначимо, що успішний кримінальний герой може набути соціально-політичної ваги, якщо діє зухвало, на догоду публіці та вибудовує свій новий світ, не цураючись будь-яких засобів. Крім того, вказаний герой – це суб'єкт соціального світу, який веде свій діалог з його членами або ігнорує важливість їхнього існування зовсім. Два типи особистості кримінального героя: раціональний егоїст та агресивний

садист. Невдалими прикладами в цій ситуації є кримінальники, які не змогли реалізувати свою пасіонарність. Вони стали деконструкторами норм людського співіснування, що привело їх до соціального забуття. Відповідно, успішний кримінальний герой – це конструктор власного мікросоціального, соціального та геосоціального світів, який здатний залучити до цього світу інших учасників взаємодії на конструктивних засадах.

3. Кросдресінг та трансформація кримінального героя

Для початку давайте розберемось з поняттям, яке розкриває фізичне відображення головного персонажу нашого дослідження у суспільній свідомості та чітко показує нам його симпатії до сфери незаконної діяльності. Кросдресінг – це використання людиною одягу, який в більшій мірі в суспільстві асоціюється з представниками іншої статі, що супроводжується із дублювання разом із одягом і моделей поведінки.

У кримінальних колах кросдресінг часто використовувався і використовується для маскуванню, що є необхідною складовою успішної втечі від переслідування представниками закону. Зміна одягу, соціальних ролей та моделей поведінки розкриває внутрішній конфлікт у життя кримінального героя. Гарною ілюстрацією цього є японське аніме «Шлях домогосподаря», яке показує сцени з життя колишнього члена одного з кланів якудза, що намагається прийняти жіночу роль зберігача домашнього затишку.

У реальному світі кримінальний герой живе у вимірі постійного екзистенційного вибору, тому у нього завжди загострені всі ознаки належності до життя, життєвої енергії та гендерної ролі, що найбільш ярко відображається у одязі. Тобто, кросдресінг має важливе значення при становленні кримінального героя та при його дегероїзації.

Постійна зустрічі зі смертю надає їх образу ярко виражених чоловічих ознак із посиленням вираженням психічної енергії мортідо. Чоловічий образ у житті кримінального героя чи героїні домінує тому, що початково екзистенційний вибір початково було притаманно робити саме чоловікам.

Життя та зовнішній образ відомої анархістки М. Никифорова [4] та голови мексиканського наркокортелю Ла Чіни [7] стали гарним цьому нагадуванням.



Анархістка Маруся Никифорова [4].

Одяг М. Никифорової, її зачіска підкреслюють її ототожнення себе з військовими та чоловіками. Відсутність потреби прикрашати себе характеризує її близькість до народу. Маруся мала гарну освіту та була особисто знайома з європейською богемою. Проте, маючи великі статки від грабунків, вона свідомо заперечувала для себе вишуканість, розкіш, а також жіночність.



Меліса Маргарита Кальдерон Охеда (Ла Чіна) [16].

На відміну від Никифорової, Ла Чіна не відмовляється від жіночності, але разом із цим демонструє атрибути влади та маскулінності, властиві її середовищу. Отже, кросдресінг супроводжується повною чи частковою зміною гендерних ролей для цих кримінальних героїнь з додаванням до зовнішнього образу ознак домінації та небезпечності.

З іншого боку, звернемо увагу на одного з колишніх босів Каморри А. Гіонта, який любив поезію та модний одяг. Проте, спроба втекти від правоохоронців у жіночому вбранні, викликали насмішки та зневагу у всіх учасників законного та незаконного світів Італії.



Бос-поет Альдо Гіонта [10]

А. Гіонто вражає неординарним зовнішнім виглядом. Він скоріш схожий на модель, ніж на гангстера. У себе на батьківщині Гіонто відомий віршованими посланнями до рідних, поплічників та дружбою з неаполітанським співаком Тоні Марчіано, який використовував його вірші у своїй творчості. Тобто, це кримінальний герой демонструє всі ознаки елітарності, вишуканості, а також жіночої хрупкості на новий лад.

З іншого боку, потреба кримінального героя активно співпрацювати з суспільством породжує найбільш привабливий та характерний для своєї статі зовнішній вигляд. В окремих випадках кримінальний характер героя може додавати йому соціальної привабливості, але це більш властиво раціональним егоїстам. Подібна ситуація обумовлена тим, що для кримінального героя важливим є виправданість свого злочину у вигляді активності на користь навколишнього світу.

Так всесвітньо відома аферистка Анна Делві-Сорокіна у своєму інтерв'ю зазначає: «Помилки – це нормально. Я намагаюсь виправити цю свою історію і використати увагу до себе для чогось кращого, щоб працювати над реформою кримінального правосуддя» [6]. Тобто, даній кримінальній героїні не властиво

покаяння, а вона намагається використати свої екстраординарні компетенції так, щоб здобути, окрім матеріального благополуччя, і соціальне визнання.



Аферистка Анна Делві-Сорокіна [6].

Давайте звернемо увагу на зовнішній вигляд Анни. Акцент на чорний колір одягу та підкреслення прикрасами gpr-браслету з одного боку повертає нас до психічної енергії мортідо, але хустка, окуляри та міміка додають образу беззахисності та потреби у співчутті для продовження соціального життя.

Підбиваючи підсумки цієї частини роботи зазначимо, що образ кримінального героя має конфліктний характер, що відображається у його зовнішньому вигляді, вбранні, виборі соціальних та гендерних ролей. Переважно, це чоловічий образ, витриманий у темних кольорах, з явними зовнішніми ознаками небезпечності, владності та неординарності. Ознаки соціального статусу зазвичай категорично протилежні, що пов'язано із розумінням кримінального героя можливості подібатись зовнішньому світу та співіснувати з ним. Власне кросдресінг є вираженням, як необхідності конспірувати свою діяльність, так і з внутрішньої свободи, яку кримінальний герой чи героїня активно демонструє оточуючому загалу.

В цілому, систематизуючи результати цього розділу, ми з вами отримуємо доволі похмурий візуальний образ кримінального героя. Його портрет

ґрунтується на основі міфологічної історії про Прометея, яка містить перший випадок зла на благо. Провідними характеристиками кримінального героя є месіанство, егоїзм та підступність, які еkleктично поєднуються в ньому на шляху від маргінесу до соціального олімпу.

Двома базовими психотипами людини, які можна віднести до сфери кримінального героїзму є безпринципний егоїст та агресивний садист. Успішність носіїв таких психотипів залежить від здатності досягнути інтереси оточуючих та залучити їх до конструювання власного світу з прийнятною збалансованістю людських відносин.

Зазвичай кримінальному герою чи героїні властивим є односпрямований зовнішній вигляд з фіксованою соціальною чи гендерною роллю, яка транслює привабливу небезпечність та деструктивність обраної моделі поведінки, що захоплює оточуючих. Проте, може зустрічатись і кросдресінг, який застосовується для конспірації, посилення рис характеру та для презентації внутрішньої свободи, недоступної іншим.

Література

1. Біблія: книга священного писання старого та нового завіту. Київ : Київська Патріархія Української Православної Церкви Київського Патріархату, 2004. 1403 с.
2. Гоцці Л., Гільйоне Д. Традиція сицилійського мовчання, яка 30 років рятувала боса мафії. URL: <https://www.bbc.com/ukrainian/features-64366904>
3. Лепський М.А. Соціологія агресії: монографія. Запоріжжя: КСК-Альянс, 2021. 289 с.
4. Лиман І. Маруся. *Персональний сайт історика Ігоря Лимана*. URL: <https://www.i-lyman.name/FreeBerdjansk/1919-1/Marusja.html>
5. Azhar M. The school that says Osama Bin Laden was a hero. URL: <https://www.bbc.com/news/magazine-30005278>

6. Butter S., Postforoosh C. Anna Delvey: there were times I was not sorry. URL: <https://www.standard.co.uk/esmagazine/anna-delvey-there-were-times-i-was-not-sorry-b1035148.html>
7. Detenida 'La China', una de las asesinas más peligrosas de México. URL: <https://www.lavanguardia.com/sucesos/20151006/54437915265/detenida-asesinas-mas-peligrosas-mexico.html>
8. Franco Z.E., Blau K., Zimbardo P.G. Heroism: A conceptual analysis and differentiation between heroic action and altruism. Review of general psychology, 2011, 15 (2), 99-113.
9. Guglielmi J. Arnold Schwarzenegger is a Father Driven by Grief to Kill in New Film «Aftermath»: Inside the Tragic Real-Life Story. URL: <https://people.com/movies/arnold-schwarzenegger-aftermath-movie-vitaly-kaloyev/>
10. Kington T. Cross-dressing Mafia kingpin arrested at Sicily port. URL: <https://www.telegraph.co.uk/news/worldnews/europe/italy/11041863/Cross-dressing-Mafia-kingpin-arrested-at-Sicily-port.html>
11. Kington T. In Sicily, on the hunt for the last mafia fugitive. URL: <https://www.theguardian.com/world/2014/apr/18/hunt-for-last-mafia-fugitive-matteo-messina-denaro-sicily>
12. Lane-Poole S. Saladin and the Fall of Jerusalem. Cairo: Ozymandias Press, 2018. 302 p.
13. Levin S., Farina M., Lavazza A. Dealing with Criminal Behavior: the Inaccuracy of the Quarantine Analogy. Criminal Law, Philosophy, 2023, 17, 135–154. <https://doi.org/10.1007/s11572-021-09608-2>
14. Nalbandov R. Irrational Rationality of Terrorism. Journal of Strategic Security, 2013, 6 (4), 92-102. <http://dx.doi.org/10.5038/1944-0472.6.4.5>
15. Rennison N. Robin Hood: Myth, History & Culture. Harpenden: Oldcastle Books, 2012. 160 p.
16. Staufenberg S. Mexico's most infamous female assassin is arrested after boyfriend turns her in. <https://www.independent.co.uk/news/world/americas/mexico->

[s-most-infamous-female-drugs-cartel-leader-is-arrested-after-boyfriend-turns-her-in-a6678766.html](#)

17. Waldron L., Hartmann T. Legacy of Secrecy: The Long Shadow of the JFK Assassination. Berkeley : Counterpoint, 2008. 865 p.

Розділ 11. Методика візуального аналізу кримінальних образів у мистецтві / Visual analysis of criminal images in art (VACIA) (Лепський Максим, Лепська Наталія)

Онлайн-формат освіти після COVID-2019 та під час російсько-української війни зробили виклик для соціологів та кримінологів відносно напрацювання практичних навичок візуального аналізу кримінальних подій та злочинців.

З одного боку, у соціальних мережах достатньо візуальних документів, які бажано досліджувати і це є цікавим процесом, що захоплює.

З іншого боку, спочатку соціальна дистанція, потім воєнне напруження, при якому проблема виживання стоїть в центрі уваги, поставили питання про достатньо прості практично орієнтовані методики, які мають під собою ґрунтовну теоретичну базу. До того ж ці методики мають бути спрямовані на формування саме професійних навичок, а в цілісності зі знаннями та вміннями й компетентностей соціологів-кримінологів.

Задля проведення практики та вирішення нових завдань у онлайн синхронному та асинхронному навчанні «мозковим штурмом» ці завдання обговорювались професором Максимом Лепським, доцентами Івою Павленко та Наталією Лепською, аспірантом Валерією Гончаровою, пізніше долучився завідувач кафедри соціології, професор Володимир Скворець.

Було прийнято рішення у якості візуальних документів, як об'єкту дослідження розглядати мистецькі твори візуального характеру – картини, барельєфи, а також фотографії та фільми.

Після «мозкового штурму» я розробив методику аналізу, на основі методології візуальної соціології, в яку було закладено такі методологічні завдання та ідеї:

1. У візуальному аналізі має бути поєднаними ідеографічний та номотетичний підходи. Ідеографічний підхід розглядає унікальність твору, номотетичний підхід розглядає унікальність універсального, наукових закономірностей. Таке поєднання спрямоване на діалектичне вирішення

протиріччя між конкретним та абстрактним, між одиничним, особливим та загальним у конкретній практиці візуального аналізу студентів.

2. У візуальному аналізі ми маємо застосовувати знання теорії інтерпретації, яка є предметом дослідження у такому філософському напрямі як герменевтика, оскільки фотографічні факти мають бути проаналізовані як візуальний текст та співставленні з друкованим текстом про роботу, автора, події у сюжеті та конкретно-історичних умовах створення роботи. Разом з тим, важливим завданням є аналіз спостерігача, спектатора, можливо і більш масштабного значення – публіки.

3. Візуальний аналіз має бути бінокулярним, а краще трикулярним для того, щоб аналіз дозволяв розвивати аналітичне бачення. Монокулярне бачення починається з існуючих моделей сприйняття людини та життєвого досвіду, як часто мають упередження та забобону, або поверхневий та неуважний розгляд візуальних документів.

Методика візуального аналізу має провести аналітика з двох або трьох позицій значення роботи, для того, щоб з різних позицій зробити «рекогносцировку» візуального документу у поєднання зі значеннями трьох контекстів фактів – контексту автора, його біографії та смислу твору (позиція автора або оператора). Якщо у нас є дані про нього, то включаються в аналіз біографічний метод та авторський контекст твору, якщо немає відтворюється смислові значення створення цього візуального документа, семіотика візуального документа (його символічна та значеннєва структура та функції).

Саме тому окремою позицію розгляду фотографічних документів є позиція глядача, спектатора, яка спрямована на дослідження сприйняття (перцепції) та розгляду «прихованого за листям», символічної аперцепції, яка ґрунтується на попередньому досвіді аналітика та актуалізованими знаннями, наданими перед практикою візуального аналізу.

Розглянемо більш уважно ці ідеї.

1. Поєднання ідеографічного та номотетичного підходу у візуальному аналізі

Усвідомлення як раціональність скорочення «туману» відчуття, потребує не тільки уважності дослідника до свого сприйняття, але й логіки, як перевірки точності мислення та фактів, на які спирається дослідник.

Є два погляди на застосування логіки до розвитку наукових знань [1, р.34)]. Перший виходить з того, що в основі мають бути факти, що мають розкривати внутрішні зв'язки явищ, якщо факти належним чином оформлені та організовані. Ця логічна система стверджує, що факти відображають істину, об'єктивну основу, незалежну від бажань тих, хто їх досліджує. Саме тому, ця система думки засновується на спостереженні як найбільш чесній формі досліджень, яка часто ґрунтується на сенсуалізмі, на отриманій органами чуття інформації, яка може бути підсилена науковими приладами або методиками. Тому потрібно спостерігати факти, та перевіряти, чи вони не є «отруйно» побудованими індуктивними гіпотезами, що виходять за межі спостереження.

Інша думка виходить з того, що є універсалії, закономірності. Тому наука вимагає накладання наших гіпотез і теорій на факти, щоб надати їм сенсу, що наші міркування впорядковують хаос. Але засторогою у цьому підході є ризик відбору фактів не у процесі пошуку істини, а за власними «смаками» чи забобонами.

У цьому підході завдання фахівця при дослідженні конкретного прояву (у нашому випадку злочину) використовувати універсальні знання задля формування припущень та теоретизування, з використанням фактів та складових, що наближається до адекватного відображення того, що сталося у конкретному випадку. Але ця адекватність або наближення потребує верифікації фактами, відповідності до логіки подій. Підтвердження або спростування гіпотез веде до закономірності того, що відбулося.

Саме тому у дослідженні злочинності та злочинців чи будь-якого іншого предмета у цьому відношенні кримінологи виокремлюють два основних підходи до дослідження та подальшого накопичення знань. У візуальному аналізі документів ці два підходи не тільки представлені, але мають значення

протилежності, розв'язання якої веде до розвитку аналітики візуального дослідження.

У дослідженні динамічної теорії рис особистості Гордона Вілларда Олпорта [2], часто визначають, що ідеографічний та номотетичний підходи були притаманні американському психологічному ландшафту досліджень, але впровадження цього терміну в науковий обіг пов'язують з ім'ям Гордона Олпорта. Він у цій роботі ще не позначив свій підхід як ідеографічний, але він його обґрунтував як протилежний номотетичному підходу [2, р.10]. Його теорія підкреслювала у дослідженні унікальні риси особистості індивіда, що змінюються з часом.

«Психологи часто намагаються перенести категорії загальної психології в сферу особистості. Будь-який письменник, який бачить індивіда як особливий зразок інстинктів і почуттів, представляє цю точку зору. Особистість – це просто система загальних номотетичних психічних складових. Те, що служить для «загального людського розуму», служить також і для розуму окремо. Ця точка зору поширена серед тих, хто розглядає психологію особистості як екстенсивну з психологією індивідуальних відмінностей. Елементами особистості можуть бути відчуття, здібності, потреби, установки, а також інстинкти або почуття – будь-які процеси, фактично, які були диференційовані та прийняті загальною психологією. Через заклопотаність цими стандартними категоріями та наполягання на тому, що індивіда слід розглядати лише як випадковість у пошуках законів і одноманітності «узагальненого розуму», цей погляд можна назвати ортодоксальним номотетичним поглядом» [2, р.10].

Також він розглядав і недостатність динамічного номотетичного підходу. «Психоаналітичний погляд відрізняється від ортодоксального психологічного лише більш динамічним уявленням про компоненти особистості. Його доречно можна назвати динамічним номотетичним поглядом на склад особистості.

Динамічний підхід Гордона Олпорта концентрувався на унікальних рисах особистості, як ідеографічному підході. Пізніше він надав цьому підходу назву ідеографічний.

Теорія рис Олпорта також диференціює особистісні риси та диспозиції на три загальні категорії: кардинальні, центральні та вторинні. Кардинальні (домінуючі) риси – це невелика кількість домінуючих, всепроникних та стабільних рис, які визначають людину для інших та спрямовують більшість її рішень (наприклад, надзвичайно релігійний, надзвичайно ощадливий, нарцисичний та альтруїстичний); центральні риси – це основні характеристики та поведінкові тенденції, які точно описують людину, але не домінують у процесі прийняття рішень та подальшій поведінці (наприклад, освічений, розумний, сором'язливий та чесний); і вторинні риси – минулі переваги та настрої, які часто ситуативні і тому менш стійкі (наприклад, голодний, злий, нетерплячий чи нервовий). Первісні ідеї були сформульовані ним у 1927 році [3].

Але ідеографічний та номотетичний підходи притаманні не лише дослідженню характеристик особистості, він проявляється у тих випадках, коли універсальне (всезагальне) зіштовхується у дослідженні з конкретним одиничним (унікальним).

Перший підхід спрямований на отримання ідеографічного знання, що стосується вивчення конкретного: вивчення індивідів та його дійсних якостей. У нашому підході це необхідність дослідження конкретного сприйняття образу злочину, предмета мистецтва, персонажів події. Ідеографічне дослідження концентрується на конкретних випадках та унікальних рисах чи функціях людей.

Другий підхід отримує номотетичне знання, що засноване на універсаліях, абстрактному: вивчення суттєвого у групах, ролях, статусах, мотивах та іншому, тобто на основі універсальних законів.

Згідно з Расселом Т. Херлбуртом і Террі Дж. Кнаппом [4, р. 287], «психологи використовують термін «ідеографічний» для позначення характеристик унікальних людей і термін «номотетичний» для позначення універсальних характеристик». Більше того, вони пояснюють, що ці терміни були частиною американського психологічного ландшафту ще з 1898 року.

Отже, ці концепції мають історію застосування, з якої ми можемо отримати уроки.

На нашу думку, ідеографічний та номотетичний підходи можливо та необхідно розглядати там, де гостро стоїть пошук закономірностей у конкретному, у нашому випадку у візуальних документах.

Знову ж таки, номотетичні дослідження проводяться на групах, вони тяжіють до пошуку універсального (часто усередненого) у конкретному, тому використовуються переважно кількісні методи, а ідеографічні спрямовані на дослідження окремих людей (тяжіють до якісних досліджень) – пошуку фактів, а часто і унікального. Ідеографічний підхід заснований більше на індуктивному підході (від конкретного до загального), та має логіку дослідження спочатку конкретне (факти без емоцій та відмежування від емоційного забарвлення), особливе (сприйняття), універсальне (закономірності). Пошук починається з унікального, а у візуальній соціології, кажучи словами Р. Барта – з пункту до студіуму. У номотетичному дослідженні більше зреалізовується дедуктивний підхід (від загального до конкретного), спочатку, наприклад, у кримінальному профілювання необхідно зібрати загальні, типові, універсальні, усереднені характеристики груп правопорушників або події злочину. Але ці універсалії не завжди надають повне уявлення події, оскільки є абстрактними. А відмінність «живої» конкретики та спрощення, а іноді спотворення реальності може бути у абстрактному про це талановито з гумором писав Г. Гегель. Тому абстрактне є вірогідним, але потребує перевірки фактами, не плутати з простим зв'язуванням фактів як свавільне реконструкція або звужений вибір, підлаштування фактів. Ось як про абстрактне як спрощення, доводячи, що істина завжди має конкретне (багатоманітне) значення, писав Г. Гегель.

«Ведуть на страту вбивцю. Для натовпу він убивця – і тільки. Жінки, можливо, помітять, що він сильний, красивий, цікавий чоловік. Таке зауваження обурить юрбу: як так? Вбивця – гарний? Чи можна думати так погано, чи можна називати вбивцю – гарним? Самі, мабуть, не краще! Це свідчить про моральне розкладання знаті, додасть, можливо, священик, який

звик дивитися в глибину речей і сердець. Знавець же людської душі розгляне перебіг подій, що сформували злочинця, виявить у його житті, у його вихованні вплив поганих стосунків між його батьком і матір'ю, побачить, що колись ця людина була покарана за якусь незначну провину з надмірною суворістю, це зробило її жорсткою проти громадянського порядку, що змусила до опору, що й призвело до того, що злочин став для неї єдиним способом самозбереження. Майже, напевно, в натовпі знайдуться люди, якщо вони почують такі міркування – скажуть: та він хоче виправдати вбивцю! Пам'ятаю я, як бургомістр скаржився в дні моєї юності на письменників, що підривають основи християнства і правопорядку; один із них навіть наважився виправдовувати самогубство – подумати страшно! З подальших роз'яснень з'ясувалося, що бургомістр мав на увазі «Страждання молодого Вертера». Це і називається «мислити абстрактно» – бачити в убивці лише одне абстрактне – що він убивця, і називанням такої якості знищувати в ньому все інше, що є людською істотою».

Гегель Г.В.Ф. Хто мислить абстрактно?

Взаємозв'язок ідеографічного та номотетичного підходів є відображенням принципу сходження від абстрактного до конкретного Г. Гегеля, з врахуванням того, що абстрактне завжди спрощує багатоманітність конкретного.

Саме тому першим етапом розгляду візуальних документів є вивчення фактів, багатоманітності проявів 1. Автора. 2. Предмета (зображення – барельєф, картина, фото, фільм). 3. Сюжета. На цьому етапі переважає описова характеристика фактів саме об'єкта дослідження та його походження. Другий етап спрямований на дослідження спектатора, враження, сприйняття та пошуку символіки, яка у герменевтиці позначає те, що знаходиться за фактами.

2. Герменевтичний вимір у візуальному аналізі образів криміналу в мистецтві

Герменевтика знаходиться у смисловому полі під міфологічним покровом давньогрецького та римського бога Гермеса, бога посередника волі богів до людей і в зворотному зв'язку. Гермес також переводив людей і у світ мертвих,

оскільки він передавав волю бога у всіх світах небесному, земному, морському і підземному. Він був покровителем купців, мандрівників, вчених.

Теорія інтерпретації та розуміння знаходиться у філософському напрямі дослідження пізнання та комунікації, під покровом бога-комунікатора та посередника Гермеса.

Звернемося до змісту герменевтика, як теорії інтерпретації, з акцентом уваги на завдання візуального аналізу дослідження криміналу в мистецтві.

Фрідріх Даніель Ернст Шлейермахер стверджував, що інтерпретація має дві сторони: «граматичну» інтерпретацію, при якій «людина... зникає і з'являється тільки як орган мови», яка відрізняється від «технічної інтерпретації» (він також має на увазі «психологічну інтерпретацію»), в якій «мова з її визначальною силою зникає і з'являється лише як орган людини, що служить її індивідуальності» [5, р. 171].

Саме з цих перших положень формувалося герменевтичне коло розуміння, яке виступає в ролі входження, освоєння кола смислу та буття. Де осмислення визначає мову як інструмент, як орган людини, а мова граматики, структурної інтерпретації визначає людину як орган, мови як органу «дому буття».

На думку Йоганн-Готтфрід Гердера людське мислення реалізується в мові та через неї, а мова, у свою чергу, різноманітна та історично змінюється. Таким чином, герменевтика мусить не тільки зосередитися на об'єкті розуміння, але також прагнути проаналізувати суб'єктивні умови, за яких може мати місце розуміння. Ця аналітична настанова, що була зроблена у 1760-х роках, відвела інтерпретації центральне місце у його філософії [6, р.300].

Саме тому суб'єктивні умови відображаються у суб'єктивних умовах автора – у його біографії, та суб'єктивних умовах глядача – у його враженнях та пошуку символіки, глибинного смислу візуальної події, що відбита у візуальному документі (фотографії, картині тощо). Тому має поступово відбуватися сходження від біографії автора, ролі його твору для конкретно-історичних подій та смислів. У нашій методиці це відображено під

назвою «автор». Після цього ми повертаємося з біографічних фактів автора та твору, власно до об'єкта розуміння, який ми позначили як «Предмет (зображення – барельєф, картина, фото, фільм)» і на цьому етапі ми концентруємося на максимально об'єктивному описі предмета, історії створення та подальшої долі предмета (час, територія, події). Подальших подій навколо об'єкта дослідження, у нашому випадку кримінальних або маркетингових події навколо візуального документу (зображення). А також простору зберігання як об'єкта та його оцифрованої копії на Інтернет-ресурсі.

Це дослідження має безпосередній зв'язок з визначеності історичності. Проблему історичності у герменевтиці Гердера розглянула Крістін Джесдал. Проблема історичності є тим, навколо чого концентрується інтерпретація. Із цього відкриття Гердер робить три висновки: 1. Не існує принципової різниці між розумінням власної традиції та розумінням виразів різних культур. Усередині культур, а також між ними ми бачимо різноманітність цінностей, практик та переконань. В обох випадках перекладач стикається з проблемою визнання іншого як іншого, а не проектування іншого набору цінностей і концептуальних маркерів, які впливають з його або її власного кругозору або моделі практики. Гердер розглядає це як проблему забобонів (див., наприклад, Herder 2008). Існує наша схильність неправильно розпізнавати висловлювання, зміст яких ми можемо відразу зрозуміти. Всупереч цій тенденції, герменевтикам слід зайняти більш рефлексивну позицію та звернутися до нашого епістемічного доступу до об'єктів інтерпретації. Перекладач повинен запитати, чи має він справу з повним чи частковим твором, та критично оцінити свої знання про культуру, в якій вона виникла. Крім того, перекладач повинен критично проаналізувати ціннісні концепції, через які розглядається дана подія чи вираз... Внаслідок своєї уваги до культурних упереджень та забобонів, вказує на неявну політичну природу історичної роботи. На його думку, історія – це простір суперечливих цінностей та інтересів. Робота перекладача і філософа, які працюють пліч-о-пліч, полягає в розкритті цих цінностей та інтересів для подальшої співпраці та взаєморозуміння між людьми та культурами. Таким

чином, критика Гердером рабства та колоніалізму не додається до його герменевтичної позиції, а виростає безпосередньо з неї (Herder 2004) [6, p.300-301].

Для нас важливим є те що «візуальна мова» зі своєю граматиною та синтаксисом є відображенням різноманітності цінностей, практик та переконань, що схоплюється як моментальний знімок епохи, культури, взаємодії у конкретній ситуації, конкретному просторі. Саме в ньому бартовський пункт відображає іншість та інакшість, парадоксальність та через частку конкретний «візуальний документ» відображає одиничне та особливе в цілісному. Такою цілісністю для візуального документу є, на мою думку, подія.

У змісті дослідження об'єкта розуміння ми фактографічно визначаємо «сюжет», через «3.1. Обстановка та ситуація, що зображені». Визначаються середовище, авторська обстановка всередині зображення. У цьому визначенні використовуються важливі складові дослідження образу: загальна характеристика зображення, фон, предмети, композиція, динаміка, ритм тощо.

Окрім простору візуальної події розглядаються «3.2. Персонажі» через визначення дійсності дійових осіб (головних, другорядних); їх позиції; предмети та фону поруч з персонажами; переднього/заднього планів; профілю (психологічного портрету) персонажів. Дійсність суб'єктів відбитих візуальним документом розглядаються в аналізі «3.3. Відносини між персонажами та обставинами», та «3.4. Опис злочину, його характеристика, специфіка, класифікація та типологія».

Саме така постановка завдань дослідження фактів, як частин цілісних відносин автора та візуального тексту повертає нас до «герменевтичного кола» розуміння у топологічному та темпоральному розумінні події.

І далі важливим висновком Джеффа Малпаса є положення про те, що «знамените герменевтичне коло, що розуміється як у термінах структури залежності частини від цілого, так і в термінах перед-структури розуміння, може здатися, не викликає в будь-якій явній формі ідеї місця або ситуації, і тим не менш, це коло саме по собі «топологічне», або є просторовою концепцією, у

той час як природа залежності, яку він артикулює, справді може бути витлумачена як справді ситуаційна та орієнтаційна за своїм характером – коло передбачас, що розуміння завжди є функцією способу та спрямування підходу до того, що має бути зрозуміло, або, як можна було б ще сказати, що розуміння – це завжди становище десь, і саме це становище десь лежить в основі самого розуміння» [7, р. 355].

Просторовий характер визначає перетин подій, що найменше соціальної взаємодії, смислового розкриття, сюжетно-символічного значення та можливо інших вимірів події, водночас тут відбувається конкретно-історичний простір автора-текста-читача.

Мартін Гайдеггер розглядав розуміння як присутність у бутті. Тому для нього не існує ізольованого розуміння, спрямованого виключно на своє власне Dasein, або тільки на світ, або лише на інше Dasein. Розуміння завжди пов'язане з «колом» пізнаваності в цілому, що складається з (1) розуміння світу і сутностей у ньому, (2) свого власного Dasein та (3) іншого Dasein (Mitdasein) [8, р. 258]. Рух вперед і назад між «світом», «Dasein» та «іншим Dasein» складає те, що Хайдеггер вважає онтологічною основою так званого «кола розуміння» [8, р. 258].

При цьому «початковий характер розуміння не повинен запліщувати нам очі на його складну, динамічну та герменевтичну природу. Насправді, Гайдеггер стверджує, що рух розуму вперед і назад можливий тільки на основі тимчасовості, передбачення майбутніх можливостей у світлі спогадів про те, що сталося. Оскільки будь-яке розуміння та інтерпретація, таким чином, неминуче конститууються в тимчасовості присутності [9, р. 343]), Гайдеггер може стверджувати, що «інтерпретація часу» також дає остаточний обрій для постановки питання про смисл буття» [9, р. XXIX)]. [10, р. 117-118].

Отже поступове занурення у буття і відображеного у візуальному документі поєднує світ автора, світ події та предмет, що досліджується» через світ глядача. Присутність відбивається як розуміння світу події у світі інтерпретації читача.

Гайдеггерівська «присутність» вплинула на осмислення герменевтичної інтерпретації Ханса Георга Гадамера. «Той, хто розуміє, завжди вже залучений до події, за допомогою якої смисл стверджує себе» [11, р. 484] – тобто втягнення у подію, і вона говорить з нами і каже нам щось. З цього погляду людське розуміння ніколи не починається без передумов. Онтологічна структура циклічності, що характеризує розуміння, ясно показує, що це справді неможливо. Спираючись на онтологічно позитивний зміст циклічності людського знання, як його представив Гайдеггер [див. 9, § 32, р.164-168], Гадамер розвиває своє оригінальне переформулювання герменевтичного кола в термінах, взятих з моделі текстової інтерпретації, щоб забезпечити нову основу герменевтики [2 р. 139].

Фактографічний етап визначає наступний етап дослідження «сприйняття спектатором» візуального документа. У цьому етапі ми вбачаємо ідеї емпатії та проектування дослідника на візуальний текст об'єкта та предмета дослідження.

Гадамер писав: «Людина, яка намагається зрозуміти текст, завжди проектується. Вона проектує сенс на текст загалом, як у тексті з'являється якийсь первісний сенс. Знову ж таки, первісний зміст виникає лише тому, що вона читає текст з особливими очікуваннями щодо певного сенсу. Вироблення передпроекції, яка постійно переглядається з погляду того, що виявляється в міру проникнення в сенс, є розуміння того, що є [11, р. 269].

На думку Ханса Гельмута Гандера «вирішальний момент у підході Гадамера розкривається, якщо відзначити, що навіть коли текст присутній у формі передбачуваного значущого цілого, він завжди вбудований у попередні і зовнішні стосовно нього пресуппозиції, які залишаються значною мірою неявними в самому тексті. Таким чином, написане завжди має передісторію».[12, р. 140].

Ці ідеї резонують з концепцією вживання Вільгельма Дільтея. «У певному смислі проектування дослідника може бути розглянуте як його об'єктивації, у яких доступний світ досвіду. Відповідно до одного з тверджень Дільтея, тексти можна розуміти як «об'єктивацію історичного життя» [див. 13]...

Таким чином, «залишатися відкритим для сенсу іншої людини або тексту» [11, р. 270] стає очевидним як мінімальний стандарт герменевтичного досвіду. В результаті Гадамер формулює основний методологічний постулат герменевтики таким чином: людина, яка намагається зрозуміти текст, готова до того, що він їй щось скаже. Ось чому герменевтично підготовлена свідомість має бути спочатку чутливою до інакшості тексту. Але такого роду чутливість передбачає не «нейтральність» по відношенню до змісту і не згасання свого «я», а висування на передній план та присвоєння власних смислів та забобонів [11, р. 272; 12, р. 142].

Засторога забобонів та свавілля визначає наступне герменевтичне завдання розуміння – перевірку та верифікацію. Що має і методологічну настанову та вимогу «не просто формувати передбачуючі ідеї, а й робити їх свідомими, щоб перевіряти їх і таким чином набувати правильного розуміння самих речей» [11, р. 272; 12, р. 142].

Гадамер розрізняє два важливих видів забобонів. Перші – це особисті упередження, які зазвичай визнаються перекладачем та іншими людьми і з якими вони можуть активно боротися (їх можна відразу ж зосередити на собі та підтвердити, спростувати чи переглянути). Другі – це приховані забобони [11, р. 272] – ті забобони або попередні значення, які справді стосуються герменевтики – які діють у нас протягом усієї історії та походження яких більше не доступне безпосередньо. Прикладом тут можуть служити метафізичні поняття, що сформувалися давним-давно, і до будь-яких філософських спекуляцій чи герменевтичних роздумів, і набули форми, наприклад, певних культурних, політичних, естетичних, релігійних чи етичних переконань у собі. Такі приховані забобони можуть виявлятися по відношенню до відповідної культурної сфери таким чином, що їм надається універсальне значення [12, р.142].

У цьому питанні ми можемо підкреслити для себе те, що перша група – це ідеографічні, а друга група – номотетичні забобони.

Перевірка фальсифікації у візуальному тексті та фактографічність спрямовані якраз не активізовувати забобони, а спочатку робити опис фактів до сприйняття та емпатії, проекції та об'єктивації в дослідження візуального документа. Лише після цього починається етап дослідження символіки та сприйняття.

Один з стовпів герменевтики Поль Рікер писав про те, що «символи – це все лінгвістичні вирази з подвійним значенням: очевидним, літературним та похідним змістом, який ми розуміємо через інтерпретацію» [14, р. 152].

За фактографічним етапом опису автора, предмета та сюжету ми переходимо до подвійного значення – фактів та ідей. Факти стають слідами та знаками значення ідей через символіку. Символіка завжди відводить особливе місце глядачу, формує або пасивне спостереження (вплив текста на автора) або формує активне спостереження через співчуття, співпереживання солідарність чи активний опір. Емоційна присутність визначає рішення та дії глядача (відторгнення від тексту та контексту, прийняття та/або його долання, повернення тощо). Автор розкривається у перед-ідеї, тому яке враження та на який ефект розраховує автор. Розуміння зіштовхується з подією, яка підштовхує та спонукає читача через пунктум та осяяння вийти з повсякденності, а тому бореться за увагу, привертає її.

На цьому етапі важливими стає емоційний та раціональний ланцюг розуміння – перші враження, реакції, емоції, цілісні образи та аналогії, ідеї. Важливим є протиріччя емоційного (рельєфних перших вражень) та раціонального (обґрунтованих ідей).

Методологічно важливим для нашої методики при дослідження на номотетичному етапі є положення Поля Рікера про дві стратегії інтерпретатації, оскільки у своєму знаменнику вони визначають орієнтацію дослідника та подальші висновки роботи.

На своєму довгому шляху в герменевтиці Рікер, завжди уважний до питань методу, дуже корисно розрізняє дві основні стратегії інтерпретації: можна практикувати герменевтику довіри чи недовіри. Перший приймає сенс у

тому вигляді, в якому він є, і слідує його прикладу і тому, що він відкриває розумінню. Ця герменевтика довіри ілюструється біблійною екзегезою та феноменологією: в обох випадках ми стикаємося зі змістом, осмисленими текстами або осмисленими формами свідомості, повний зміст яких може бути розкритий лише за допомогою інтерпретації, яка проникає в них, щоб краще зрозуміти напрямок, у якому вони знаходяться, пропонує розуміння. Однак така форма інтерпретації як розгортання, пригадування чи «експлікація» значення не є єдиною. Інша форма герменевтики не довіряє сенсу у тому вигляді, в якому він є, оскільки він може бути ілюзією та продуктом прихованої генеалогії. У герменевтиці довіри інтерпретатор «збирає» сенс і розглядає його як розкриття глибокої істини, у герменевтиці підозри цей сенс передбачається брехнею, можливо, корисною брехнею, але «нічим іншим, як» виразом прихованої істини, структуру потягів чи влади [14, р. 154].

Стратегія довіри в даному випадку поступово проходить від фактологічного опису та ідеографічного поєднання конкретно-історичних умов, біографії, змісту та долі предмету дослідження до суб'єктивних умов сприйняття та розуміння значення спектатором-глядачем. І лише після цих етапів розгляду унікальності та конкретності ми повертаємось до візуальної мови, до дедукції універсального у конкретних висновках дослідження. Послідовне повернення спочатку як *1 повернення*. Опис фактів, перевірка аналіз емпіричних фактів та ідеографічний пошук цілісності, розбір фактологічного, *2 повернення* до фактів при пошуку значенні у символіці предмета дослідження для глядача, *3 повернення* як пошук цілісних ідей у взаємодії автора-текста-глядача.

«Геніальність підходу Поля Рікера полягає в його погляді на те, що обидві форми герменевтики необхідні для розуміння герменевтики, а також розуміння і бажання себе в цьому процесі. «Що більше пояснюєш, то краще розумієш» стало його новим девізом. Зрозуміло, герменевтика підозри – це інше з погляду герменевтики довіри, але інше, що допомагає нам краще зрозуміти. Герменевтика недовіри цінує об'єктивацію, дистанцію і кидає виклик

свідченням его, насамперед його інстинктивному домаганню привілейованого доступу до себе та внутрішніх почуттів» [14, р. 154].

На останньому етапі нашої методики інтерпретація та висновки мають вирішити питання стратегій довіри та недовіри не тільки у підсумку, сумі підсумкових тверджень, того, що відображує цілісність, але й має розв'язати питання стратегії недовіри, критичного мислення. Останнім кроком дослідження є вже не занурення присутності, а виявлення подальшого життя ідей, можливості їх слугування світу.

3. Бінокулярність та трикулярність візуального аналізу образів криміналу в мистецтві

Представлена методика не є у чистому вигляді послідовною, оскільки під час дослідження є не тільки герменевтичні повернення, а відбуваються дослідницькі повернення та паралелі, як ми пов'язуємо з оптиками дослідження, що формує рельєфний образ, в нашому випадку образу криміналу у мистецтві.

Монокулярність однієї оптики є недостатньою для розуміння, тому під час дослідження відбувається захоплива пригода дослідження з різних горизонтів та оптик. Так у фактологічному етапі ідея розглядається в унікальності автора, його епохи і тексту (предмету нашого дослідження), ця тернарність спрямована на розуміння конкретики і об'єктивності твору.

Повернення до оптики читача-спектатора здійснюється у дослідженні фактів, сприйняття та їх значення, як просування за трьома поверхнями розуміння – 1) у визначені фактів, 2) у дослідженні символіки як переходу до горизонту значень, 3) у смислогенезі як взаємодії впливу твору на дослідника, осмислення твору дослідником.

Повернення до оптики універсального у конкретному, номотетичному етапі аналізу, є повернення візуальної мови ідей, універсальних закономірностей, які нам вдалося зрозуміти у дійсності, як суб'єктної взаємодії автора та читача, оператора та спектатора, зрозуміти об'єктивне у подіях, що відбиті у візуальному документі. На цьому етапі відбувається інтерпретація ідей

автора і смислу подій, оцінювання подій з позиції всезагального та загальнолюдського. У цілому на цьому етапі ми визначаємо унікальність універсального в конкретному, загальнолюдського навіть у найбільш неоднозначних подіях злочину, який митці фіксують часто у геніальних творах.

Далі у додатку ми приводимо гайд візуального аналізу образів криміналу у мистецтві, а в другому розділі монографії наведені кейси досліджень студентів за цим гайдом, їх першу пробу пера у візуальному аналізі.

Висновки.

Фотографії та твори мистецтва виступають у значення основного візуального документу і як миттєвість події, що відбита у візуальному тексті має важливе дидактичне значення для соціологів. Кримінальні сюжети з різних конкретно історичних епох надають нам зрозуміти загальнолюдські цінності і смисл, і перш за все, такі цінності як справедливість та істину.

Методика «ВІЗУАЛЬНИЙ АНАЛІЗ КРИМІНАЛЬНИХ ОБРАЗІВ У МИСТЕЦТВІ / VISUAL ANALYSIS OF CRIMINAL IMAGES IN ART (VACIA)» спрямована на отримання знань, вмінь та навичок студентів соціологів-кримінологів досліджувати візуальні документи і фіксовані ними події. Методика тренує уважність до фактів та об'єктивності, пошук горизонтів значень та ідей, відтворених подіями та текстами.

Методика розв'язує протиріччя між ідеографічним та номотетичним підходами у єдності об'єктивного та суб'єктивного, унікальності події та унікальності загального у візуальному документі. Використання методики має герменевтичне значення: співставлення текстів біографії автора, твору (предмету дослідження) та конкретно-історичних умов. Герменевтичне коло розуміння у середині руху інтерпретації між частинами та цілим визначає розуміння, пояснення якому слугують багатоманітні тернарні оптики, представлені у цій методиці. Разом з тим універсальне знання відбивається у інтерпретації та висновках, як пошук закономірностей, що власне і позначає науковість, як розв'язання питання про стратегії довіри та недовіри, відкриття та його верифікації.

Література

1. Novick, P. That Noble Dream. Cambridge University Press, New York, NY. 1988.
2. Allport, G.W., Odbert, H., 1936. Trait-Names: A Psycho-lexical Study. Psychology Monographs 176pp. URL : <https://osf.io/eu9hc>
3. Gordon W. Allport. Concepts of trait and personality .Psychological Bulletin, Dartmouth College. 1927. №24, p. 284-293.
4. Hurlburt, R.T., Knapp, T.J., Münsterberg in 1898, Not Allport in 1937, Introduced the Terms “Idiographic” and “Nomothetic” to American Psychology. Theory and Psychology 16 (2), 2006. P.287–293.
5. *Schleiermacher, F.D.E. Hermeneutik und Kritik. Mit einem Anhang sprachphilosophischer Texte Schleiermachers.* ed. Frank M, Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft. Vol 211. Frankfurt: Suhrkamp; 1977. 466 pp.
- 6 Gjesdal, Kristin. History and Historicity // Malpas, Jeff, and Hans-Helmuth Gander, editors. The Routledge Companion to Hermeneutics. London, New York, Routledge, 2014. P.299-309.
7. Malpas, Jeff. Place and Situation // Malpas, Jeff, and Hans-Helmuth Gander, editors. The Routledge Companion to Hermeneutics. London, New York, Routledge, 2014. P.354-366.
8. Heidegger, Martin, History of the Concept of Time, Tr. Theodore Kisiel, Indiana, Indiana University Press, 1985. 344 pp.
9. Heidegger, Martin. Being and Time, Tr. Joan Stambaugh, Revised and with a Foreword by Dennis J. Schmidt, Albany, State University of New York Press. 2010. 512 pp.
10. Farin, Ingo. Heidegger: Transformation of Hermeneutics // Malpas, Jeff, and Hans-Helmuth Gander, editors. The Routledge Companion to Hermeneutics. London, New York, Routledge, 2014. P.107-126.
11. Gadamer, H-G. Truth and Method, rev. 2nd edn, trans. Joel Weinsheimer and Donald G. Marshall, London: Bloomsbury, 2004 (Reprinted 2006). 601pp.

12. Gander, Hans-Helmuth. Gadamer: The Universality of Hermeneutics // Malpas, Jeff, and Hans-Helmuth Gander, editors. The Routledge Companion to Hermeneutics. London, New York, Routledge, 2014. P.137-148.

13. Dilthey, Wilhelm. Selected Works, Volume III: The Formation of the Historical World in the Human Sciences. Edited by Rudolf A. Makkreel and Frithjof Rodi, Princeton University Press, 2010. 400pp.

14. Grondin, Jean. Ricoeur: The Long Way of Hermeneutics // Malpas, Jeff, and Hans-Helmuth Gander, editors. The Routledge Companion to Hermeneutics. London, New York, Routledge, 2014. P.149-159.

Додаток

ВІЗУАЛЬНИЙ АНАЛІЗ КРИМІНАЛЬНИХ ОБРАЗІВ У МИСТЕЦТВІ / VISUAL ANALYSIS OF CRIMINAL IMAGES IN ART (VACIA)

Перший етап – Ідеографічний (фактологічний) збір фактів, даних, опис.

1. Автор.

Біографія (якщо не має цілісної, максимально зібрати фрагментарні дані).

Роль зображення у його творчості, для епохи, країни, культури, сфери, інше.

Зображення зроблено на замовлення чи ні. Хто замовник.

2. Предмет (зображення – барельєф, картина, фото, фільм)

Опис предмета.

Історія створення та подальша історія предмета (час, територія, події).

Кримінальні або маркетингові події навколо зображення.

Де знаходиться зараз – зберігається або Інтернет-ресурс.

3. Сюжет.

3.1. Обстановка та ситуація, що зображені.

Обстановка всередині зображення.

Характеристика зображення, фон, предмети, композиція, динаміка, ритм

тощо.

3.2. Персонажі.

- дійові особи (головні, другорядні);
- позиції осіб;
- предмети та фон поруч з персонажами;
- передній/задній плани;
- - профіль персонажів.

3.3. Відносини між персонажами та обставинами.

3.4. Опис злочину, його характеристика, специфіка, класифікація та типологія.

Другий етап – символіка та сприйняття.

1. Символіка.

Що символізує обстановка, персонажі, відносини.

Які образи, ритуали присутні.

На які образи спрямована композиція (розташування об'єктів та персонажів).

2. Глядач.

2.1. Яка роль глядача - пасивне спостереження, активне спостереження, емоційне включення, прийняття рішень для подальших дій.

2.2. На який ефект у глядача розраховує автор.

2.3. Що є повсякденним, що є несподіваним або привертає увагу у зображенні.

2.4. Ваші особисті враження, реакції, емоції, образи, перше враження та ідеї.

Третій етап – номотетичний (дедуктивний) аналіз.

1. Інтерпретація

1.1. Ідея автора.

1.2. Враження від зображення – цінності та символи.

1.3. Причини-наслідки, результати зображення. Закономірності у відображенні злочину.

1.4. Значення зображення як тексту, як пам'яті схопленого у зображенні.

2. Висновки

2.1. Відносини Автор-Глядач-Зображення.

2.2. Які образи та рішення пов'язані з зображенням.

2.3. Наступні кроки (для чого може слугувати зображення у кримінологічному аналізі на Вашу думку) та перспективи у майбутньому.

Розділ 12. Візуальний аналіз суб'єктів кримінальної поведінки в конфлікті (на прикладі російсько-української війни) (Пилипенко Яна)

Важливим елементом у структурі конфлікту є його суб'єкти та учасники, адже саме від їх прагнень, ресурсів та можливостей залежить вирішення конфлікту. Проблема полягає в тому, що не завжди є можливим визначити конкретних суб'єктів конфліктної поведінки під час активної його фази. До початку повномасштабного вторгнення РФ в Україну не було однозначної думки хто є суб'єктом кримінальної поведінки в конфлікті на сході України. Якщо більшість українського суспільства та влада України таким суб'єктом визначала російських бойовиків та російську владу, то агресор у відповідь визначав таким суб'єктом українських повстанців. В свою чергу думки були неоднозначними і в США та країнах Європи, що відображувалось в різноманітних статтях ЗМІ цих країн.

В мережі були доступні фотографії з територій, де відбувалось АТО (ООС), які підтверджували знаходження на них військових з РФ. Проте, лише з початком повномасштабного вторгнення суб'єкти кримінальної поведінки російсько-української війни були визначені більш чітко.

На думку В. Танчера та В. Степаненка, суб'єкт – це активний учасник процесу перетворень суспільного життя й визначення його орієнтирів [1, с. 17]. У дослідженнях регіональних та глобальних конфліктів дуже часто простежується помилкове ототожнення понять «сторони», «суб'єкти» та «учасники» конфлікту. Усі ці поняття взаємозалежні, але не однозначні. Застосування об'єктивістського підходу спрямоване на визначення об'єкта, сторін, взаємодії суб'єктів та учасників регіонального та глобального конфлікту.

Зокрема, Р. Дарендорф вважає, що «будь-який конфлікт зводиться до «відносин двох елементів». Навіть якщо в конфлікті бере участь кілька груп, між ними утворюються коаліції, і конфлікт знову набуває біполярної природи» [2]. Автор використовує структурний підхід, оскільки розглядає елементи як неподільні частини конфлікту та визначає компоненти як групи учасників

конфлікту, об'єднаних спільними інтересами. У цьому аспекті, якщо групи мають цілісність у діяльності, можна їх визначати як суб'єктів конфлікту.

Суб'єкт конфлікту – це активний учасник, здатний створити конфліктну ситуацію й впливати на хід конфлікту залежно від своїх інтересів [3, р. 21]. Оскільки в цьому визначенні суб'єкт конфлікту – активний учасник, втрачається сутнісна характеристика суб'єкта як того, хто пізнає та здійснює діяльність. Суб'єкти конфлікту діють усвідомлено, на відміну від учасників конфлікту, які можуть бути активними, проте не будь-яка активність є діяльністю, адже активність учасників може бути неусвідомленою, соціокультурною поведінкою або будь-якою іншою соціальною поведінкою, яку можна диференціювати за різними ознаками (наприклад, масштабністю).

Інтерпретативний підхід безпосередньо застосовують для визначення рольової специфіки суб'єктів. Суб'єкти конфлікту виконують головну роль і є головними дійовими особами, або є учасниками конфлікту, або є об'єктами, навіть якщо вони пізнають, але не здійснюють перетворювальну діяльність. Проте їх позиції в будь-якому разі визначають динаміку конфлікту, частіше за все саме від суб'єктів залежить його вирішення.

Інтерпретація суб'єктів регіонального та глобального конфлікту змінюється залежно від етапів та стадій конфлікту. У латентній стадії конфлікту виявляються основні суб'єкти. Перехід з латентної стадії в стадію саме конфлікту відбувається внаслідок певного інциденту, створеного суб'єктом-конфліктогеном. Ескалацію конфлікту провокують суб'єкти-драйвери, а завершують конфлікт «суб'єкти вирішення конфлікту» або «суб'єкти вирішення антагоністичного конфлікту».

«Сторони» в категоріальному контексті включають «суб'єктів». Суб'єктом є індивід, група, яка має цілісний характер, або суспільство. «Сторона конфлікту» – це актори (якщо ми підкреслюємо соціально-культурний або поведінковий характер) й учасники конфлікту, які можуть бути більш масштабним суб'єктом.

Учасниками конфлікту є «ті, хто своїми безпосередніми діями залучений у конфліктну взаємодію, часто не цілком усвідомлюючи свою роль, дійсний характер того, що відбувається, і наслідки» [3, р. 22]. Якщо одна з головних характеристик суб'єкта – це цілепокладання, то головна характеристика учасника конфлікту – це включення в соціальну взаємодію.

Учасники конфліктів залучаються до конфлікту випадково або примусово, а можуть свідомо брати в ньому участь. Можливою є також ситуація, в якій учасники стають головними суб'єктами конфліктної взаємодії. Учасники конфлікту можуть сприяти запобіганню конфліктному протистоянню або його вирішенню, а можуть сприяти його загостренню. Хоча головну роль у конфлікті відіграють його суб'єкти, не потрібно недооцінювати впливу інших учасників конфліктного протистояння.

У регіональному та глобальному конфлікті суб'єкти представлені країнами, групами країн або різноманітними об'єднаннями. Так, на початку Першої світової війни основні суб'єкти були представлені двома союзами країн: Антантою та Троїстим союзом, проте, з ходом війни кожен із цих союзів залучив інших учасників, також змінювався склад і всередині цих союзів (з Троїстого союзу вийшла Італія та почала боротьбу на стороні Антанти). Усе це свідчить про те, що специфічними рисами глобального конфлікту є полісуб'єктність, яка зумовлена тим, що в глобальному конфлікті присутня велика кількість суб'єктів, які є різнорівневими, – це окремі особистості, партії, групи, країни, міжнародні об'єднання (на думку В. Подшивалкіної і С. Бірюкової, полісуб'єктність може бути представлена як діяльність безлічі суб'єктів, націлених на формування єдиного проекту [4, с. 18]), та складність відносин між основними й неосновними учасниками глобального протистояння.

Критеріями розподілу учасників на основних та неосновних є усвідомленість залучення до конфліктної взаємодії, сили, вкладені в його розвиток, або ступінь сприяння вирішенню конфлікту.

Також учасників конфлікту розподіляють на юніоністів і сецесіоністів. Так, О. Русецький, говорячи про Цхинвальський конфлікт, визначає юніоністів як «прибічників збереження територіальної цілісності, але орієнтованих на пошук нових взаємовигідних вирішень конфлікту» [3, р. 23]. Протилежними є мотиви сецесіоністів, які є прибічниками від'єднання. Сецесіоністів поділяють на іредентистів та сепаратистів. Зокрема, В. Стафійчук та Л. Ковалевич зауважують, що «сецесіонізм може існувати в двох основних формах: сепаратистській, якщо діяльність опозиційного угруповання пов'язана з досягненням повної політичної незалежності, та іредентистській, коли сецесіоністи домагаються входження до складу вже існуючої держави» [5, с. 164].

З феноменом «сецесіоністів» пов'язаний такий феномен, як «колабораціоністи». Згідно з енциклопедією історії України, «колабораціоністи – добровільна співпраця (на противагу вимушеній праці) окремих груп чи прошарків населення окупованих територій з окупантами» [6]. Із цього випливає, що під колабораціоністами ми розуміємо те населення, яке співпрацює з окупантами. Але міра участі в конфлікті може бути різною: пасивна чи активна, відкрита чи закрита тощо.

З огляду на сфери діяльності суб'єктів регіонального та глобального конфлікту можна розподілити на суб'єктів економіки, політики, культури, освіти, медіа тощо.

Під час дослідження суб'єктів конфлікту важливим є розуміння поняття «соціальна ідентичність», адже саме воно відображає, з якою стороною конфлікту ототожнюють себе його суб'єкти. Зокрема, Ю. Романенко виділяє соціально-групову ідентичність та розуміє її як «ідентифікацію з соціальним континуумом (макрогрупами в соціальній стратифікації) і окремими його сегментами» [7].

Отже, під час аналізу суб'єктів конфлікту застосовують як інтерпретативний, так і об'єктивістський підходи. Об'єктивістський підхід

акцентує увагу на об'єктивному змісті конфлікту, інтерпретативний – подає суб'єктивний зріз вимірювання конфлікту через інтерпретацію.

Коректне визначення суб'єктів та учасників конфлікту, їх цілей, прагнень і ресурсів має важливе значення при аналізі конфлікту, оскільки все це справляє вагомий вплив на хід його подій.

Не менш важливими складовими в будь-якому регіональному та глобальному конфлікті є об'єкт і предмет. Об'єктом може виступати будь-який елемент соціальної дійсності, на який спрямована діяльність суб'єкта. Специфікою об'єкта конфлікту є те, що «цей елемент повинен перебувати на перетині інтересів різних суб'єктів, які прагнуть до одноособового контролю над ним» [3, р. 24]. Згідно з об'єктивістським підходом, об'єктом регіонального та глобального конфлікту є певний дефіцитний ресурс, а саме територія, природні ресурси (наприклад, нафта), світовий вплив або влада. Ці ресурси завжди цікавлять різних суб'єктів глобального суспільства та провокують конфлікти між ними.

Так, під час Першої світової війни територія була об'єктом конфлікту: Німеччина прагнула розширити свої території, а Франція – повернути собі території Ельзасу та Лотарингії. Територіальні суперечки мали місце й під час Другої світової війни. Природні ресурси також є поширеним об'єктом глобальних конфліктів. Зокрема, під час Першої світової війни Англія прагнула захопити території Туреччини для володіння нафтовими родовищами. Об'єктом такого відомого глобального конфлікту, як Холодна війна, була влада, лідерство у світі.

Під предметом конфлікту О. Русецький та О. Дорохіна розуміють об'єктивно існуючу або мислиму (уявну) проблему, що слугує причиною розбрату між сторонами [3, р. 24]. Отже, предметом є та суперечність, для вирішення якої суб'єкти вступають у конфлікт взаємодію. Предмет конфлікту – це певна сторона об'єкта, на якій сконцентрована увага суб'єктів.

Специфіка суб'єктів глобального конфлікту полягає в тому, що вони мають вплив як на глобальні, так і на регіональні процеси. Водночас визначення

об'єкта та предмета певного регіонального чи глобального конфлікту викликає в дослідника труднощі. Це пов'язано з тим, що суб'єкти не завжди відкрито висловлюють свою мету участі в конфлікті, крім цього, для регіональних та глобальних конфліктів характерна полісуб'єктність, що викликає накладання одних суперечностей на інші. Отже, виникає складність у визначенні дійсних об'єктів та предмета конфлікту, для подолання якої необхідним є застосування інтерпретативного підходу, що надає змогу аналізувати індивідуальні потреби кожного із суб'єктів.

Однією зі складових соціальних акторів є соціальні суб'єкти конфлікту, які представлені суб'єктами-конфліктогенами (1.1.1) – суб'єкти, які ініціюють виникнення конфлікту; суб'єктами драйверами (1.1.2) – суб'єкти, які впливають на розгортання конфлікту та розширення меж простору його протікання й впливу; суб'єктами вирішення конфлікту (1.1.3) – суб'єкти, які налаштовані на зменшення інтенсивності конфлікту, звуження його меж та остаточне чи тимчасове його вирішення. Варто зауважити, що тимчасовим вирішенням конфлікту може бути розгляд його як «замороженого».

Так, С. Хобта вважає, що «розгляд конфлікту в Україні як «замороженого» дозволяє уникнути односторонності його трактування як локальної проблеми взаємовідносин України та Росії, зануривши у широкий контекст центр-периферійних відносин» [8, с. 106]. На думку автора, розуміння цього конфлікту як замороженого надасть змогу уникнути інтерпретації його як локального україно-російського, адже заморожений конфлікт передбачає трисуб'єктність, яка складається з держави-покровителя, тобто держави, яке надає підтримку, батьківської держави та квазідержави, тобто держави, яка в світовому співтоваристві є невизнаною. Перехід від замороженого конфлікту до повномасштабної агресії демонструє не тільки ескалацію конфлікту, а й масштабування центризму, оскільки руйнація норм міжнародного права вимагає лідерства від суб'єктів міжнародного порядку.

Другою складовою соціальних акторів є учасники конфлікту, які розподіляються на прямих (1.2.1) та опосередкованих (1.2.2). Основною

характеристикою учасників конфлікту є включення в соціальну взаємодію, у такій оптиці розгляду прямі учасники мають безпосередню включеність у соціальну взаємодію, а опосередковані – непряму.

Третьою складовою інтерпретації соціальних акторів є ідентифікація їх за сторонами конфлікту, що відбувається за допомогою ідентифікації себе та оточення як свого (1.3.1), іншого (1.3.2) та чужого (1.3.3). Так, ґрунтуючись на теорії соціальної ідентичності А. Тешфела [9], В. Погрібна зауважує, що при ідентифікації індивід порівнює свою групу з іншими, і сам факт належності до групи як до деякої категорії зумовлює соціальну ідентичність (так звана «мінімальна групова парадигма»). Природно, при цьому неминуче виникає потреба в соціальному порівнянні «своїї» групи і «чужої», хоча протиставлення такого плану може мати й більш складний характер: не просто «свій» – «чужий», а, наприклад, «свій» – «інший» – «чужий» – «ворог». Таку класифікацію часто застосовують у сучасних дослідженнях «образу ворога» [10, с. 241]. У монографії Ю. Сороки увагу зосереджено на сприйнятті «Іншого» в умовах сучасного полікультурного суспільства [11]. Проблеми соціальної ідентичності досліджували також такі науковці, як Н. Коваліско [12], Дж. Тернер [13], та ін.

Поряд із соціальною ідентичністю існує соцієтальна, і хоча ці поняття є наближеними одне до одного, проте вони не є тотожними. Так, Е. Афонін зауважує, що «соцієтальна ідентичність – це новий різновид ідентичності, характерний для індивіда й суспільства постмодерної доби; це характеристика індивіда і суспільства з точки зору його ототожнення із самим собою в контексті зв'язності і безперервності власної зміни» [14, с. 267–268]. Таким чином, соцієтальна ідентичність позначає неподільність двох світів, вона є поєднанням соціального та психологічного та приходить на зміну соціальній ідентичності, яка домінує у модерному суспільстві.

Ідентичність пов'язана із соціально-історичною пам'яттю. У зв'язку із цим в українському суспільстві присутні розриви – відмінні ідентичності між

Сходом та Заходом, які були сформовані історично залежно від інтенсивності різних історичних подій.

Так, І. Кононов вважає, що «партійна система країни склалася з прив'язкою до регіонів. Під час виборів кожна партія або партійний блок намагаються мобілізувати свій ядерний електорат, використовуючи його культурні ідентичності. Тому питання культурної специфіки регіонів і їх історичної пам'яті є зазвичай такими важливими в передвиборчій агітації. Це, своєю чергою, посилює семіотичну диференціацію українських регіонів, у них все більше опуклими ставали різні аспекти історичної пам'яті. В цих умовах найбільш виразні регіональні ідентичності сформувалися в Донбасі і Галичині, які перетворилися на полюси регіональної системи України. Правлячий клас нашої країни систематично почав використовувати як маніпулятивну практику поглиблення міжрегіональних відмінностей і балансування між полюсами регіональної системи» [15, с. 5]. Таким чином, відмінні ідентичності в українців сформувалися історично, проте з виникненням конфлікту на Сході України рівень ідентичності українців Сходу та Заходу підвищився, а тому й значення іншості було актуалізовано саме політичною сферою.

Варто зауважити, що соціальна темпоральність має певні особливості в умовах регіонального та глобального конфлікту, війни. Якщо в мирний час для неї характерні стабільність, врівноваженість, плавність перебігу, то під час війни темпоральність суспільства стає нестабільною, невідносною, нелінійною, переривчастою, відбувається її пришвидшення та змінюється її спрямованість. Проте, навіть в умовах конфлікту темпоральність суспільства може уповільнюватись, якщо він перейшов у стан «замороженого» або «такого, що мляво проходить». Крім цього, темпоральність в умовах війни не є однаковою, вона має різну динаміку залежно від віддаленості від епіцентру військових дій. Чим далі від цього епіцентру, тим більш лінійна та стабільна темпоральність. Саме тому при дослідженні конфлікту доцільно використовувати соціальні індикатори та показники, які надають змогу

визначити специфіку соціальної темпоральності регіонального чи глобального конфлікту.

Суб'єкти кримінальної поведінки у конфлікті мають суттєву ознаку порушення міжнародних та національних законів і фотографія є одним з напрямів фіксації кримінальних фактів і наслідків злочинів. Разом з тим фотографія є не тільки фіксацією або ілюстрацією злочину як події, її візуальна сила враження має ефект попередження та привертання уваги людей до антилюдських проявів злочинів, нагадування про гуманність та людяність, про необхідність опиратися злочинам. Перетворення суб'єктом суспільного життя й визначення його орієнтирів відбувається у напрямі руйнування соціального життя у самих різних проявах від сфер життєдіяльності суспільства до повсякденності. Під впливом війни як злочину формуються нові диференціації людей біженців, внутрішньо переміщених, мешканців фронтової та прифронтової території, окупованій території, колобарантів, військових та інші. Цей перелік можна продовжувати. На міжнародному рівні відбувається диференціація держав та спільнот, які визначають себе за цінностями гуманності, права, демократії або нехтування ними. Все це представлено у фотографічному матеріалі з місць подій, хабів переселенців. Міжнародні відносини у конфлікті фотографії відбивають з хронотопів демонстрації позицій держав на міжнародному рівні (наприклад, з трибуни ООН та інших площадок міжнародної взаємодії).

Фотографії відбивають ідентифікацію міжнародних суб'єктів з мікрогрупами визнання справедливою та несправедливою війни, агресії та права держави на суверенітет та самозахист. Гібридний характер сучасних війн демонструє і гібридний характер боротьби за ресурси і об'єкти конфлікту та наймасштабнішої його форми – війни. У цьому розділі поставлена важлива проблема візуальної соціології відносно дослідження воєнних конфліктів та війни у кримінальному вимірі їх наслідків, розв'язання цієї проблеми є завданням подальших візуальних студій дослідження конфлікту.

Додаток Візуалізація в інфографіки сайту «Слово і діло» в ідентифікації суб'єктів конфлікту



<https://www.slovoidilo.ua/2023/07/17/infografika/ekonomika/yaki-krayiny-soyuznyky-roblyat-najbilshyj-vnesok-peremohu-ukrayiny>



<https://www.slovoidilo.ua/2023/10/10/infografika/polityka/napad-izrayil-yaki-krayiny-pidtrymaly-xamas-a-yaki-zberihayut-nejtralitet>

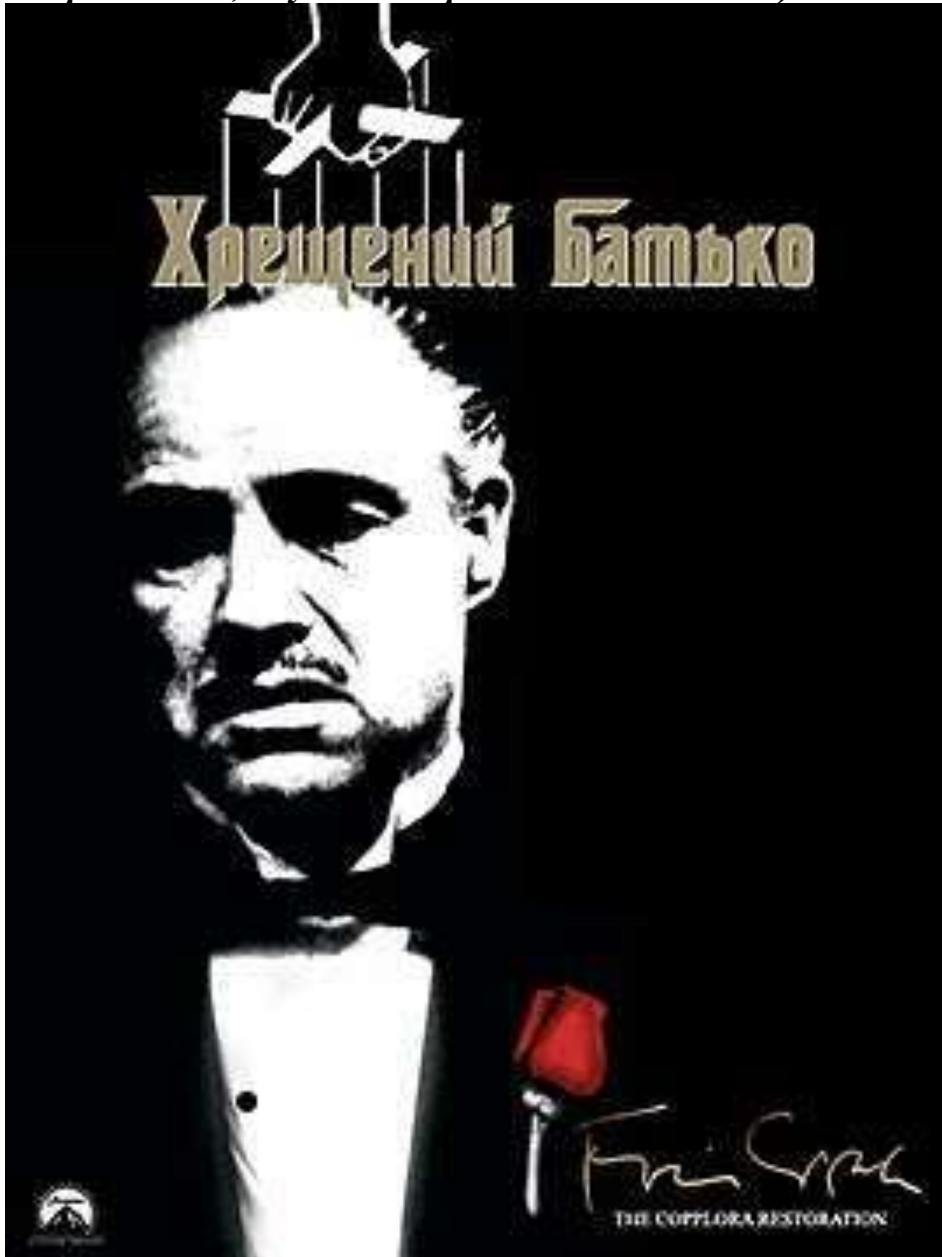
Література

1. Суспільна трансформація: концептуалізація, тенденції, український досвід / за ред. В. В. Танчера, В. П. Степаненка. Київ: Ін-т соціології НАН України, 2004. 244 с.
2. Dahrendorf R. Elemente ernes Theorie des sozialen Konflikts // Dahrendorf R. Gesellschaft und Freiheit. München: R. Piper, 1965.454 с.
3. Pseudo-conflicts and quasi-peacekeeping in the Caucasus / ed. A. Rusetsky, O. Dorokhina. Tbilisi, 2009. 278 p.
4. Подшивалкина В. І., Бірюкова М. В. Полісуб'єктність як соціальний феномен. Практиологічний дискурс. Соціологічні дослідження. 2014. № 4. С. 13-19.
5. Ковалевич В. І., Стафійчук Л. В. Аналіз підходів до типології сецесіонізму. Географія та туризм. 2014. Вип. 28. С. 163–169.
6. Дерейко І. Колабораціонізм. Енциклопедія історії України / редкол.: В. А. Смолій (голова) та ін. НАН України. Інститут історії України. Київ: Наукова думка, 2007. Т. 4: Ка-Ком. 528 с. URL: <http://www.history.org.ua/-?termin=Kolaboracionizm> (дата звернення: 02.12.2017).

7. Етнічна ідентичність: соціосистемологічний вимір геополітики: монографія / Я. В. Зоська, Ю. Ю. Медведєва, Ю. В. Романенко, І. А. Святненко, М. В. Туленков, Є. А. Хомерики; ред.-коорд. Ю. В. Романенко. Київ: Мерк'юрі-Поділля, 2016. 551 с.
8. Хобта С. «Заморожені конфлікти»: досвід інших держав та перспективи України. Нові нерівності – нові конфлікти: шляхи подолання: тези доповідей та виступів учасників III конгресу Соціологічної асоціації України. (м. Харків, 12–13 жовтня 2017 р.). Харків, 2017. С. 105–107.
9. Tajfel H., Turner J. The social identity theory of intergroup behavior. Psychology of inter group relations. Chicago: NelsonHall, 1986. P. 7–24.
10. Погрібна В. Л. Криза ідентичності і глобалізація суспільства: питання чи відповіді? Вісник Національної юридичної академії України імені Ярослава Мудрого. Серія: Філософія, філософія права, політологія, соціологія. 2014. № 1. С. 240–248.
11. Сорока Ю. Г. Свої, чужі, різні: соціокультурна перспектива сприйняття Іншого: монографія. Харків: ХНУ імені В. Н. Каразіна, 2012. 332 с
12. Коваліско Н. В. Соціальна ідентичність як чинник соціальної стратифікації. Соціальна психологія. 2006. № 4. С. 94–106.
13. Turner, J.C. Social Influence. Open University Press, Milton Keynes, 1991. 224 pp.
14. Афонін Е. А. Людська ідентичність та особливості її впливу на політику й державне управління. Концептуальні засади взаємодії політики й управління: навч. посібник / за заг. ред. В. А. Ребкала, В. А. Шахова, В. В. Голубь, В. М. Козакова. Київ: Нац. академія держ. упр. при Президентові України, 2010. С. 265–289.
15. Масова свідомість у зоні воєнного конфлікту на Донбасі: монографія / за ред. І. Ф. Кононова; ДЗ «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка». Вінниця: ТОВ «ТВОРИ», 2018. 230 с.

ЧАСТИНА II. НАУКОВИЙ ДЕБЮТ ВІЗУАЛЬНОГО АНАЛІЗУ ТВОРІВ МИСТЕЦТВА ТА ФОТОГРАФІЙ З КРИМІНАЛЬНИМ СЮЖЕТОМ

Розділ 13. Візуальний (наочний) аналіз кримінального сюжету у кінокартині «Хрещений батько» режисер Френсіс Форд Коппола (Пономарьова Яна, науковий керівник Павленко Іва)

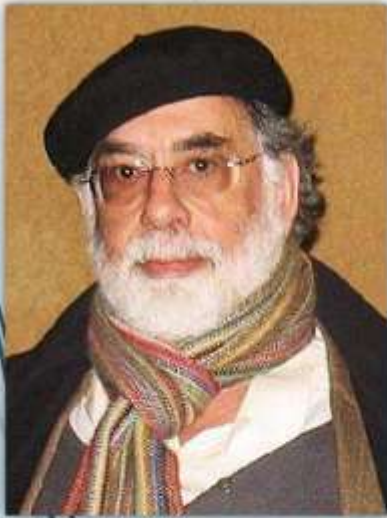


Перший етап – Ідеографічний (фактологічний) збір фактів, даних, опис.

1. Автор.

Режисер Френсіс Форд Коппола. Американський кінорежисер, продюсер, сценарист, який п'ять разів нагороджувався премією «Оскар» Академії кіномистецтва США. Окрім роботи в кіно Коппола також винороб, видавець журналу і власник готелю. Починав кар'єру як монтажер піратських фільмів категорії «Б», зокрема переробив для американського прокату українсько-радянську стрічку «Небо кличе» (1962). Найвідоміші фільми Копполи «Хрещений батько», «Розмова», «Дракула», а також епічна драма про війну у В'єтнамі «Апокаліпсис сьогодні».

Френсіс Форд Коппола



Американський кінорежисер, продюсер, сценарист, який п'ять разів нагороджувався премією «Оскар» Академії кіномистецтва США. Окрім роботи в кіно Коппола також винороб, видавець журналу і власник готелю.

«Френсіс Коппола — кремезний відчайдушний веселун. Проте я знав, що в роботі він міг бути непоступливим...»
Маріо П'юзо

Сценаристи – Маріо П'юзо, Френсіс Форд Коппола.

«Хрещений батько» – культова гангстерська драма 1972 року режисера Френсіса Форда Копполи. Екранізація однойменного роману Маріо П'юзо, виданого в 1969 році. Слоган: «Пропозиція, від якої неможливо відмовитися». Вважається найкращим гангстерським фільмом на думку Американського інституту кіномистецтва і одним з найкращих фільмів в історії кінематографу. 1972 року вийшов фільм режисера Френсіса Форда Копполи з Марлоном Брандо та Аль Пачіно у головних ролях. Сценарій до фільму написав сам Маріо П'юзо у співпраці із Ф. Ф. Копполою. Фільм отримав три премії «Оскар» (премію за найкращий фільм, найкращий сценарій, найкращу чоловічу роль – Марлон Брандо).

Маріо П'юзо



Американський письменник, кіносценарист і журналіст. Насамперед відомий як автор оповідань про мафію та роману «Хрещений батько» (1969), який згодом Френсіс Форд Коппола екранізував у однойменний фільм. Дворазовий лауреат премії «Оскар» (1972; 1974)

Ліва частина його творів певною мірою базується на його італійській культурній спадщині. Після закінчення навчання у Сіті-коледжі Маріо вступив на службу до лав Повітряних сил армії США в часи Другої світової війни, однак через свій слабкий зір йому не дозволялось брати участь у боях. Як офіцер зв'язків з громадськістю дислокувався на території Німеччини. Повернувшись до Нью-Йорка, вступив до Нової школи соціальних досліджень, а згодом й до Колумбійського університету

Кримінальна драма, що оповідає про нью-йоркську сицилійську мафіозну сім'ю Корлеоне. 1945 рік, Нью-Йорк. Корлеоне веде справи по старих правилах, але настають інші часи, і з'являються люди, що бажають змінити порядки.

Фільм знятий по однойменного роману Маріо П'юзо «Хрещений батько».

2. Предмет (фільм)



Фільм "Хрещений батько"

«Хрещений батько» — культова гангстерська драма 1972 року режисера Френсіса Форда Коппола. Екранізація однойменного роману Маріо П'юзо, виданого в 1969 році. Слоган: "Пропозиція, від якої неможливо відмовитися".

Жанр фільму – кримінальна драма. У фільмі розкривають нам історію італійської мафіозної сім'ї Карлеоне на тлі приголомшливих нью-йоркських краєвидів 40-50 років.

Жанр фільму – кримінальна драма. У фільмі розкривають нам історію італійської мафіозної сім'ї Карлеоне на тлі приголомшливих нью-йоркських краєвидів 40-50 років. Сюжет фільму нескладний, проте змушує задуматися про великі істини та сімейні цінності, не дивлячись на те, що фільм про гангстерів, у тому числі завдяки визначній грі акторів. Лише справжні почуття та емоції.

Фільм знімався протягом чотирьох місяців у середині 1971 року. Прем'єра відбулась у березні 1972 року (11 або 15 березня). При невеликому бюджеті 6 мільйонів доларів, фільм зібрав у прокаті 268,5 мільйонів. Френсіс Форд Коппола не відразу загорівся бажанням взятися за постановку цього фільму, угледівши в романі-першоджерелі Маріо П'юзо небезпеку звеличення мафії і естетизації насильства. До того ж режисер сам є італо-американцем і не хотів грати на стереотипах про свій народ. Однак, завдяки спілкуванню з автором роману, який водночас займався і адаптацією сценарію, Коппола перейнявся натхненням, усвідомивши, що матеріал може бути чудовою можливістю дослідити поняття родинних зв'язків і створити потужну алегорію капіталізму в США.

У ньому розповідається історія про патріарха нью-йоркської злочинної сім'ї та те, як він перетворився з м'якого молодшого сина на поважного боса мафії.

Кримінальні події які відбувалися в фільмі: вбивства, насильства, корупція, продаж наркотиків, наймане вбивства, зґвалтування.

Фільм можна знайти в мережі інтернет.

3. Сюжет.



Сюжет подається як маленька камерна історія, відрізана від зовнішнього світу. Тут майже немає згадок про зовнішні події чи політичну обстановку. Цікавий момент можна побачити у візуальному стилі фільму. У ранніх сценах є легкий наліт червоно-коричневого фільтра, який місцями пересвічує зображення і служить додатковим елементом, що підкреслює повоєнну епоху.

3.1 Сюжет подається як маленька камерна історія, відрізана від зовнішнього світу. Тут майже немає згадок про зовнішні події чи політичну обстановку. Тут невеликий приватний клуб для обраних, де всі знають один одного в обличчя та в курсі всіх дій кожного з них. Це навіть не історія мафії, а історія мафіозної сім'ї, де слово «сім'я» на першому місці. Саме тому наближення кривавої війни банд відчувається настільки особистим – адже глядач був присутній на сімейних зборах за кухонним столом, де присутні обговорюють план дій.



Сім'я Корлеоне є символом американського суспільства. Тому цей фільм про Америку. Також він про насильство, на якому була побудована влада мафії, а ще – про американську цивілізацію, починаючи від розправи з індіанцями, громадянської війни, запровадження цивілізації на Дикому Заході за допомогою револьверів і гвинтівок, боротьбу за владу тощо. Основою цього всього було насильство. Віто Корлеоне хоче на своїх умовах пробитися до правлячої верхівки і вважає, що злочин – це єдиний шлях. Він бореться за майбутнє своїх дітей, але на своєму шляху ці діти втрачають усі цінності, які він приніс зі старого світу. У цьому сенсі «Хрещеного батька» можна трактувати як рахунок.

Цікавий момент можна побачити у візуальному стилі фільму. У ранніх сценах є легкий наліт червоно-коричневого фільтра, який місцями пересвічує зображення і служить додатковим елементом, що підкреслює повоєнну епоху.

Фільм знятий із ретельністю та увагою до кожної деталі. Історія жодного разу не опускається до великих мазків, але постійно слідкує за кожною дією кожного з героїв. Так, такий підхід виливається у величезний хронометраж на три години з ґрунтовними діалогами, але воно того варте. Прекрасна музика, культові сцени та фрази досі є зразком вивіреного твору про мафію.



Персонажі

Майкл Корлеоне - головний герой роману Маріо П'юзо "Хрещений батько" та трилогії Френсіса Форда Копполи, заснованої на романі. Він третій син Віто та Кармели Корлеоне. У фільмах його зображує Аль Пачіно. Його шлях від сімейного аутсайдера до безжального боса мафії.

Віто Андоліні Корлеоне – вигаданий персонаж у романі Маріо П'юзо «Хрещений батько» та у перших двох фільмах трилогії Френсіса Форда Копполи. Він зображується Марлоном Брандо в «Хрещеному батькові» та молодого людиною – Робертом Де Ніро в «Хрещеному батькові, частина II». Він є лідером злочинного клану Корлеоне, а також патріархом сім'ї Корлеоне.

Кармела Корлеоне – вигаданий персонаж, який з'являється у «Хрещеному батькові» Маріо Пузо, а також у його перших двох екранізаціях. Її зображує Моргана Кінг. Вона дружина Віто Корлеоне, мати Сонні, Фредо, Майкла та Конні Корлеоне, а також прийомна мати Тома Хагена.

3.2 Весь фільм тримається на грі Марлоні Брандо та Аль Пачіно. Якщо Дон Віто Корлеоне – це вікова мудрість і залізобетонна непохитність, то Майклу Корлеоне ще тільки належить оволодіти всіма премудростями контролю в мафіозній сім'ї. Майкл Корлеоне – хоч поступово і розправляє крила, але Аль Пачіно не зовсім вдалося передати всю драму, яка на нього звалюється. За всіх інших заслуг, Пачіно занадто однаковий на початку та наприкінці фільму у питаннях міміки.

Майкл Корлеоне

Майкл Корлеоне – головний герой роману Маріо П'юзо «Хрещений батько» та трилогії Френсіса Форда Копполи, заснованої на романі. Він третій син Віто та Кармели Корлеоне. У фільмах його зображує Аль Пачіно. Його шлях від сімейного аутсайдера до безжального боса мафії.

Віто Корлеоне

Віто Андоліні Корлеоне – вигаданий персонаж у романі Маріо П'юзо «Хрещений батько» та у перших двох фільмах трилогії Френсіса Форда Копполи. Він зображується Марлоном Брандо в «Хрещеному батькові» та молодого людиною – Робертом Де Ніро в «Хрещеному батькові, частина II». Він є лідером злочинного клану Корлеоне, а також патріархом сім'ї Корлеоне.

Кармела Корлеоне

Кармела Корлеоне – вигаданий персонаж, який з'являється у «Хрещеному батькові» Маріо П'юзо, а також у його перших двох екранізаціях. Її зображує Моргана Кінг. Вона дружина Віто Корлеоне, мати Сонні, Фредо, Майкла та Конні Корлеоне, а також прийомна мати Тома Хагена.



Сантіно "Сонні" Корлеоне - вигаданий персонаж роману Маріо П'юзо "Хрещений батько" 1969 року та його екранізації 1972 року. Він старший син Віто та Кармели Корлеоне. У нього є два брати, Фредо і Майкл, і сестра Конні.



Фредеріко «Фредо» Корлеоне – вигаданий персонаж роману Маріо Пузо «Хрещений батько» 1969 року та його екранізації 1972 року, а також його сиквела 1974 року. Його зображує Джон Казал. Він - другий син Віто і Кармели Корлеоне, але його оминули, коли його молодший брат Майкл змінив батька на посаді глави сім'ї через некомпетентність Фредо.

Сонні Корлеоне

Сантіно «Сонні» Корлеоне – вигаданий персонаж роману Маріо П'юзо «Хрещений батько» 1969 року та його екранізації 1972 року. Він старший син Віто та Кармели Корлеоне. У нього є два брати, Фредо і Майкл, і сестра Конні. У фільмі Сонні зіграв Джеймс Каан, який повторив свою роль у сцені спогадів у другій частині «Хрещеного батька». Роман Коппола грав хлопчика Сонні у сценах 1920-х років у «Хрещеному батькові 2». Запальний характер Сонні врешті-решт призводить до його ранньої смерті.

Фредо Корлеоне

Фредеріко «Фредо» Корлеоне – вигаданий персонаж роману Маріо П'юзо «Хрещений батько» 1969 року та його екранізації 1972 року, а також його сиквела 1974 року. Його зображує Джон Казал. Він – другий син Віто і Кармели Корлеоне, але його оминули, коли його молодший брат Майкл змінив батька на посаді глави сім'ї через некомпетентність Фредо. У другій частині «Хрещеного батька» зрада сім'ї, зрештою, призводить до того, що Майкл вбиває його.

Конні Корлеоне

Констанція «Конні» Корлеоне – вигаданий персонаж у романі Маріо П'юзо «Хрещений батько» та трилогії Френсіса Форда Копполи. Її зображує Талія Шир. Конні – єдина дочка та молодша дитина Віто та Кармели Корлеоне. Перший фільм і роман починаються з її шлюбу з її жорстоким чоловіком, Карло Ріцці. Після того, як її брат Майкл учинив вбивство її чоловіка, вона віддаляється від сім'ї. Смерть матері Кармели спонукає її наблизитися до сім'ї. Зрештою, вона стає одним з найближчих союзників Майкла.

Том Хаген

Томас «Том» Хаген – вигаданий персонаж роману Маріо П'юзо «Хрещений батько» та фільмів Френсіса Форда Копполи «Хрещений батько» та «Хрещений батько, частина 2». Його зображує Роберт Дюваль у фільмах. Він

консультант та адвокат злочинного клану Корлеоне. Він також є неофіційно усиновленим членом сім'ї Корлеоне.



Констанція «Конні» Корлеоне – вигаданий персонаж у романі Маріо П'юзо «Хрещений батько» та трилогії Френсіса Форда Копполи. Її зображує Талія Шир. Конні – єдина дочка та молодша дитина Віто та Кармели Корлеоне. Перший фільм і роман починаються з її шлюбу з її жорстоким чоловіком, Карло Ріцці. Після того, як її брат Майкл учинив вбивство її чоловіка, вона віддаляється від сім'ї. Смерть матері Кармели спонукає її наблизитися до сім'ї. Зрештою, вона стає одним з найближчих союзників Майкла.



Томас «Том» Хаген – вигаданий персонаж роману Маріо П'юзо «Хрещений батько» та фільмів Френсіса Форда Копполи «Хрещений батько». Його зображує Роберт Дюваль у фільмах. Він консультант та адвокат злочинного клану Корлеоне. Він також є неофіційно усиновленим членом сім'ї Корлеоне.

Сандрінелла "Сандра" Корлеоне (уроджена Коломбо) – вигаданий персонаж, що з'являється в романі Маріо Пузо "Хрещений батько" та його першої екранізації. Її зображала Джулі Грегг. Вона дружина Сонні Корлеоне.

Сандра Корлеоне

Сандрінелла «Сандра» Корлеоне (уроджена Коломбо) – вигаданий персонаж, що з'являється в романі Маріо П'юзо «Хрещений батько» та його першої екранізації. Її зображала Джулі Грегг. Вона дружина Сонні Корлеоне.

Ентоні Корлеоне

Ентоні «Тоні» Корлеоне – вигаданий персонаж у романі Маріо П'юзо «Хрещений батько» та трилогії Френсіса Форда Копполи. Він син Майкла Корлеоне та Кей Адамс-Корлеоне. Хоча він є сином боса мафії, він не приєднується до сімейного бізнесу і стає оперним співаком у The Godfather Part III.



Кетрін «Кей» Корлеоне (уроджена Адамс) – вигаданий персонаж роману Маріо П'юзо «Хрещений батько» та трилогії Френсіса Форда Копполи. Її зображує Дайан Кітон. До розлучення вона друга дружина Майкла Корлеоне. Вона також мати Ентоні та Мері Корлеоне.

Джонні Фонтейн, популярний співак та хрещеник Віто, шукає допомоги Віто у забезпеченні участі у кіно; Віто відправляє свого консьєра Тома Хагена до Лос-Анджелеса, щоб переконати голову студії Джека Вольца дати Джонні роль. Вольц відмовляється, поки він не прокидається в ліжку з відрубаною головою свого коханого жеребця.

Капітан Марк МакКласкі - вигаданий персонаж у Маріо П'юзо Хрещений батько. У романі та фільмі МакКласкі - корумпований американець ірландського походження капітан поліції Нью-Йорка, у Френсісі Форді Копполі в екранізації він зображений автором Стерлінгом Хайденом. Карло Піцці

Кей Адамс-Корлеоне

Кетрін «Кей» Корлеоне (уроджена Адамс) – вигаданий персонаж роману Маріо П'юзо «Хрещений батько» та трилогії Френсіса Форда Копполи. Її зображує Дайан Кітон. До розлучення вона друга дружина Майкла Корлеоне. Вона також мати Ентоні та Мері Корлеоне.

Джонні Фонтані

Джонні Фонтейн, популярний співак та хрещеник Віто, шукає допомоги Віто у забезпеченні участі у кіно; Віто відправляє свого консьєра Тома Хагена до Лос-Анджелеса, щоб переконати голову студії Джека Вольца дати Джонні роль. Вольц відмовляється, поки він не прокидається в ліжку з відрубаною головою свого коханого жеребця.



Вергілій «Турок» Солоццо – вигаданий персонаж у романі Маріо П'юзо «Хрещений батько». Він зображується Аль Леттєрі в однойменній екранізації. Ватажок наркоторговців Вергілій Солоццо довго жив в Туреччині, за що і отримав прізвище Турок. У 1946 році він запропонував могутньому мафіозі Вито Корлеоне зайнятися наркобізнесом. Проте той, зберігаючи рудименти патріархальної моралі, відмовляється від пропозиції Турка Солоццо. Але вчасно переговорів Турок зрозумів, що старший син Вито Сонни Корлеоне не проти зайнятися наркобізнесом. І Турок посилав найманих вбивць на Вито Корлеоне, щоб після його смерті Сонни зайнявся наркоторгівлею (перед цим він убив вірного "бійця" Вито Корлеоне Люку Брази). Проте Вито Корлеоне залишається живий, хоча після замаху був важко поранений. І Сонни Корлеоне оголошує війну Солоццо. Турок, у свою чергу, заручається підтримкою мафії Татталья.

Капітан Мак Класкі

Капітан Марк МакКласкі – вигаданий персонаж у Маріо П'юзо «Хрещений батько».

У романі та фільмі Мак Класкі – корумпований американець ірландського походження, капітан поліції Нью-Йорка, у Френсісі Форді Копполі в екранізації він зображений актором Стерлінгом Хайденом.

Карло Ріцці

Луї Руссо

Луїджі «Луї» Руссо – вигаданий персонаж Марка Вінегарднера «Хрещений батько» повертається. Руссо служить доном Chicago Outfit із 1955 по 1961 рік.

Луї Руссо та його брат Віллі були створені при Аль Капоні. Його брат був одним з тих, кого послали вбити Віто Корлеоне під час Каstellаммарської війни (згадується в «Хрещений батько»), хоча врешті-решт він був убитий Лука Бразі.

Хайман Рот

Вергілій Солоццо

Вергілій «Турок» Солоццо – вигаданий персонаж у романі Маріо П'юзо «Хрещений батько». Він зображується Аль Леттьєрі в однойменній екранізації.

3.3 Сім'я Корлеоне, має міцні стосунки, підтримують один одного та допомагають. Майкла Корлеоне веде його доля, записана в його крові, тобто походження, і серце, тобто любов до батька. Він реалізує стоїчну концепцію чесноти: він повинен робити те, що необхідно, найчастіше всупереч собі, і вбиває спочатку швагра, потім брата. Це, зрештою, його участь у сліпій, але необхідній справедливості. Але ця сліпа справедливість не є ідентична із добром. Легких шляхів немає. Роблячи зло, неможливо звільнитися від нього. Цей фільм не лише про світ організованої злочинності, яка зливається зі світом великої політики, створюючи владний конгломерат. Сім'я Корлеоне є символом американського суспільства. Тому цей фільм про Америку. Також він про насильство, на якому була побудована влада мафії, а ще – про американську цивілізацію, починаючи від розправи з індіанцями часів громадянської війни, запровадження цивілізації на Дикому Заході за допомогою револьверів і гвинтівок, боротьбу за владу тощо. Основою цього всього було насильство. Віто Корлеоне хоче на своїх умовах пробитися до правлячої верхівки і вважає, що злочин – це єдиний шлях. Він бореться за майбутнє своїх дітей, але на своєму шляху ці діти втрачають усі цінності, які він приніс зі старого світу. У цьому сенсі «Хрещеного батька» можна трактувати як обов'язок.

3.4 **Наркоторгівля.** Кваліфікація злочинів проти здоров'я особи. Типологія з корисливо-егоїстичною мотивацією, особливо-злісні злочинці. Ситуативно-криміногенний. Професійний тип

Корупція. Типологія – особливо-злісні злочинці. Хабарники. Кваліфікація кримінально активних, які стійко орієнтовані на вчинення злочинів. З корисливо-егоїстичною мотивацією, пов'язаною з ігноруванням принципу соціальної справедливості і чесної праці. Ситуативно-криміногенний. Професійний тип

Згвалтування. Особливо-злісні злочинці. Кваліфікація кримінально активних, які стійко орієнтовані на вчинення злочинів. Типологія – агресивно-зневажливим ставленням до людини та її найважливіших благ. Ситуативно-криміногенний. Професійний тип.

Рейди. Злісні злочинці. Рецидив злочинів. (Війна між П'ятьма Сім'ями затягується і Сонні, не в змозі вийти зі становища, проводить криваві рейди, які зміцнюють його репутацію.) Ситуативно-криміногенний. Професійний тип

Замовне вбивство. Злісні злочинці. Кваліфікація кримінально активних, які стійко орієнтовані на вчинення злочинів. Ситуативно-криміногенний.

Вбивство. Кваліфікація кримінально активних, які стійко орієнтовані на вчинення злочинів. Ситуативно-криміногенний. Професійний тип.

Другий етап – символіка та сприйняття.

1. Символіка.

Кримінальна драма, що оповідає про нью-йоркську сицилійську мафіозну сім'ю Корлеоне. Відносини: сімейні відносини, дружні, кримінальні, корупційні. У фільмі присутні ритуали хрещення, весілля, похорону. Композиція спрямована на сім'ю Корлеоне, їх життя, як мафії. Апельсин символ смерті. Якщо в кадрі з'являється цей плід, то обов'язково хтось помре.



Символіка та сприйняття.

Апельсини - символ смерті. Тільки у фільмі, зрозуміло. Якщо бачите апельсини в кадрі - це означає "смерть". Або зараз, або через якийсь час.

Кримінальна драма, що оповідає про нью-йоркську сицилійську мафіозну сім'ю Корлеоне. Відносини: сімейні відносини, дружні, кримінальні, корупційні. У фільмі присутні ритуали хрещення, весілля, похорону. Композиція спрямована на сім'ю Корлеоне, їх життя, як мафії.

2. Глядач.

2.1 Роль глядача – активне спостереження, емоційне включення.

2.2 Ознайомити глядача про нью-йоркську сицилійську мафію, та про життя мафії в цілому.

2.3 Повсякденним у фільмі є святкування весіль, хрещення, день народження. Привертає увагу у фільмі офіс Дона Корлеона, де приймає людей які хочуть отримати послугу і швидкість їх виконань. Вражає, як поліція підтримує і допомагає іншій мафії.

2.4 Мені сподобався фільм. Фільм яскравий, емоційний, проникливий. На мою думку, найкраще візуалізував життя мафії.

Третій етап – номотетичний (дедуктивний) аналіз.

1. Інтерпретація

1.1. Ідея полягала в тому щоб показати життя мафії. Звичай і правила сицилійської мафіозної сім'ї. Та життя мафії в цілому.



Номотетичний аналіз

Ідея полягала в тому щоб показати життя мафії. Звичай і правила сицилійської мафіозної сім'ї. Та життя мафії в цілому.

Фільм захоплює з першої хвилини перегляду. Сім'ї Корлеона найвища цінність – дотримувати свої обіцянки, виконувати свої обов'язки, родина. У п'яти сімей мафіозі найголовніше дотримуватися кодекс мафії.

Найголовніша причина злочинів у фільмі це гроші і помста. Помста зазвичай це вбивства або наруга близької людини ворога.

Фільм знятий за книгою. Вважається найкращим гангстерським фільмом на думку Американського інституту кіномистецтва і одним з найкращих фільмів в історії кінематографу.

1.2. Фільм захоплює з першої хвилини перегляду. Сім'ї Корлеона найвища цінність – дотримувати свої обіцянки, виконувати свої обов'язки, родина. У п'яти сімей мафіозі найголовніше дотримуватися кодекс мафії.

1.3. Найголовніша причина злочинів у фільмі це гроші і помста. Помста зазвичай це вбивства або наруга над близькою людиною ворога.

1.4. Фільм знятий за книгою. Вважається найкращим гангстерським фільмом на думку Американського інституту кіномистецтва і одним з найкращих фільмів в історії кінематографу.

2. Висновки

2.1. Автор своїм фільмом візуалізував правила життя мафії. Фільм інтригує глядача до останньої хвилини. У фільмі зображено життя, почуття мафіозі до своїх рідних, їх відношення до оточуючих. Показує біль і страждання сімей мафій і їх проблеми.



Висновок

Автор своїм фільмом візуалізував правила життя мафії. Фільм глядача інтригує до останньої хвилини. У фільмі зображено життя, почуття мафіози до своїх рідних, їх відношення до оточуючих. Показує біль і страждання сімей мафії і їх проблеми. Маріо П'юзо зумів показати не лише людські стосунки у злочинному світі, але й навів детальний опис трансформації системи управління кланами залежно від поточних умов. Образ мафії, батьків і дітей. Взаємодія персонажів між собою. Автор показує у фільмі, що у як сім'я впливає на життя. Майк син, Віто Корлеона, зразковий, герой війни, пішов на злочини, щоб захистити батька і сім'ю. Хоча на початку, він із відразою сприймав діяльність його сім'ї.

The Godfather Trailer
<https://youtu.be/sY1S34973zA>

2.2. Маріо П'юзо зумів показати не лише людські стосунки у злочинному світі, але й навів детальний опис трансформації системи управління кланами залежно від поточних умов. Образ мафії, батьків і дітей. Взаємодія персонажів між собою. Автор показує у фільмі, як сім'я впливає на життя. Майк син, Віто Корлеона, зразковий, герой війни, пішов на злочини, щоб захистити батька і сім'ю. Хоча на початку, він із відразою сприймав діяльність його сім'ї.

2.3. Цей фільм найкраще допоможе майбутнім кримінологам. Тому що фільм повністю про життя мафії. Про те: як коються злочини, як обирають жертву, чому пішли на цей злочин.

Активна Фільм

1) Хрещений батько, режисер Френсіс Форд Коппола, прем'єра відбулась у березні 1972 року (11 або 15 березня).

2) Кольорова гама: кольоровий.

3) Зображує мафіозне життя.

1 Клан Трамонті Флорида

2 Клан Залучі Детройт

3 Клан Фальконе Лос-Анджелес

4 Клан Молінарі Сан Франциско

5 Клан Панза Бостон

6 Клан Форленза Клівленд

7 Клан Капоне Чикаго

— Віто Корлеоне відстоює, що продаж наркотиків, це огидний бізнес. Не хоче мати справи в цьому бізнесі. Тому почалася війна між мафіями. Наркаторговець Віргілій розпалив цю війну.

— Предмети: побутові, різноманітна зброя, найчастіше використовують пістолет.

– Події відбуваються в Нью Йорку.

– Композитор – Ніно Рота.

Nino Rota – Main Title (The Godfather Waltz)

Nino Rota – Love Theme From «The Godfather»

Nino Rota – Senza Mama / Ciuri-Ciuri / Napule Ve Salute (Sung by Livio Giorgi)

Nino Rota – The Godfather Finale

Nino Rota – The New Godfather

Nino Rota – The Baptism

Nino Rota & Carmine Coppola – Marcia Religioso (Godfather III)

Carmine Coppola & Nino Rota – The Immigrant | Love Theme from the Godfather III

Carmine Coppola – The Brothers Mourn

Carmine Coppola – Marcia Stilo Italiano

Carmine Coppola – Michael Comes Home

Carmine Coppola – Remember Vito Andolini

Carlo Savina[en] feat. Al Martino – I Have But One Heart

Harry Connick Jr. – Promise Me You'll Remember

Jason Moran[en] – Murder Of Don Fanucci

– Передній план – боротьба мафій, розширення кримінального бізнесу, сутички між мафіями.

Задній плани – виховання дітей, хрещення, сварки, сімейне життя сестри.

Література

1. «Всесвіт»: Читацька орбіта – Спогад з історії створення українського перекладу «Хрещеного батька» Маріо П'юзо. Архів оригіналу за 9 січня 2017. Процитовано 22 лютого 2016.

2. П'юзо, Маріо. Хрещений батько [Текст]: роман / М. П'юзо; пер. з англ. В. Г. Батюка, О. М. Овсяка. К. : Радянський письменник, 1991. – 446 с. – ISBN 5-333-00901-5.

3. П'юзо, Маріо. Хрещений батько [Текст]: роман / М. П'юзо; пер. О. В. Зав'язкін. Донецьк: ТОВ ВКФ «БАО», 2006. 352 с. (Бібліотека світового бестселера). – ISBN 966-338-452-

4 Bauer, Pat. "The Godfather | Plot, Cast, Oscars, & Facts." Britannica, <https://www.britannica.com/topic/The-Godfather-film-by-Coppola>.

5. Peditto, Paul. "SCRIPT GODS MUST DIE: Classic Structure - 'The Godfather.'" Script Magazine, 6 July 2016, <https://scriptmag.com/screenplays/script-gods-must-die-classic-structure-godfather>.

Розділ 14. Візуальний (наочний) аналіз кримінального сюжету у картині «Герніка» Пабло Руїс-і-Пікассо (Пономарьова Яна, науковий керівник Павленко Іва)



Перший етап – Ідеографічний (фактологічний) збір фактів, даних, опис.

1. Автор.

Пабло Руїс-і-Пікассо (повне ім'я – Пабло Дієго Хосе Франсіско де Паула Хуан Непомусено Марія де лос Ремедіос Сіпріано де ла Сантісіма Тринідад Мартир Патрісіо Руїсес і також 25 жовтня 1881, Малага – 8 квітня 1973, Чоловік) - іспанський і французький художник, скульптор, графік, театральний художник, кераміст і дизайнер.



Причиною створення «Герніки» Пікассо стало бомбардування міста Країни Басків – Герніки. Однією з найважливіших подій революції Іспанії (1931-1939 року) стала Громадянська війна. Під час Громадянської війни в Іспанії 26 квітня 1937 року легіон «Кондор», добровільний підрозділ Люфтваффе, здійснив наліт на Герніку. На місто за три години було скинуто кілька тисяч бомб; в результаті

шеститисячне місто було знищено, близько двох тисяч жителів опинилися під завалами. Після нальоту Герніка горіла ще три доби. За цими подіями спостерігав увесь світ, у тому числі Пабло Пікассо. Іспанський поет і видатний громадський діяч Рафаель Альберті згодом згадував: «Пікассо ніколи не бував у Герніці, але звістка про знищення міста вразила його як удар бичачого рогу». Бомбардування Герніки послужило поштовхом до створення знаменитого полотна. Картина була написана буквально за місяць – перші дні роботи над картиною Пікассо працював по 10-12 годин і вже в перших начерках можна було побачити головну ідею. Складалося враження, що художник уже давно продумав концепцію полотна, і лише зараз втілював свої ідеї у життя.

Особливості творчості художника Пабло Пікассо

Його творчість прийнято ділити на кілька основних періодів: ранні роки, «блакитний», «рожевий», «африканський», кубістичний (аналітичний кубізм та синтетичний), неокласичний та сюрреалістичний періоди та пізні роки. Кожен із цих творчих відрізків відрізняється низкою особливостей і по-своєму цікавий, але найчастіше художника все ж таки розглядають саме як одного з перших кубістів. Відправною точкою, що започаткувала кубістичний період Пабло Пікассо, вважається картина «Авіньйонські дівчата». Сам майстер неодноразово говорив, що став кубістом під впливом полотен Поля Сезанна.



Зображення зроблено на замовлення уряду Іспанської Республіки для іспанського павільйону на Всесвітній виставці у Парижі.

Найвідоміші картини Пабло Пікассо



"Герніка", "Авіньйонські дівчата", "Сім'я комедіантів", "Коханка абсенту", "Дівчинка на кулі", "Портрет Амбруаза Воллара", "Дора Маар з кішкою", "Жаклін з квітами". Що стосується графіки Пікассо, то одним із найвідоміших циклів можна назвати «Каліфорнійський альбом», серію офортів антифашистської спрямованості «Мрія та брехня генерала Франка». Крім того, всесвітньо відома його робота «Голубка», присвячена Паризькому конгресу 1949, що об'єднав прихильників світу всієї планети.

2. Предмет (картина)

«Герніка» являє собою полотно-фреску, написану олією в чорно-білих тонах, 3,5 м заввишки і 7,8 м завдовжки. Це величезне полотно було написане з неймовірною швидкістю лише за місяць.

«Герніка» представляє сцени смерті, насильства, звірства, страждання та безпорадності, без зазначення їх безпосередніх причин. Вибір чорно-білої палітри, з одного боку, передає хронологічну близькість до тогочасної газетної фотографії, з іншого – відбиває неживий характер війни.

«Герніка» зображує страждаючих людей, тварин і будівлі, трансформовані під впливом насильства та хаосу.

Образ людської трагедії



«Герніка» є шалений клубок з шести людських фігур (чотири жінки, чоловік і дитина), коня та бика; дія розвивається в клаустрофобному інтер'єрі з низькою стелею, на якій палає світлом електрична лампа. Можна помітити, що у картині залишилася частина початкової композиції (студія художника), але сенс картини помінявся кардинально – тепер це емоційні та фізичні наслідки війни та жорстокості.

Безліч розбіжностей викликана зображена в лівому верхньому кутку картини голова бика – це персонаж, який дивиться на все, що відбувається навколо, абсолютно байдуже, його погляд спрямований у нікуди. Він не співчуває учасникам картини, не може зрозуміти всього жаху того, що відбувається. Деякі мистецтвознавці вважають, що це уособлення фашизму та всього світового зла. Саме бичу кінь, що знаходиться в центрі, адресує свої останні «прокляття», але бик не помічає його, як і не помічає всього, що відбувається довкола. Інші дослідники, наприклад М. Д. Дмитрієва, припускають, що бик символ глухоти, нерозуміння, незнання.

Хоча Пікассо ніколи відкрито не розкривав символізм, що стоїть за кожною фігурою та об'єктом «Герніки» («Глядач сам повинен вирішити, що він хоче побачити», – так він одного разу сказав), багато що можна вважати при першому знайомстві. У той же час мистецтвознавці вже протягом багатьох десятиліть виявляють небувалу скрупульозність, шукаючи сенсу майже в кожному мазку.



Мабуть, найменш двозначні спотворені образи жінок, які страждають від фізичних страждань та психічних мук. «Можна побачити, що такі деформації – це інструменти, за допомогою яких Пікассо передає біль і страждання», – пояснює Вагнер. Художник повідомляє відчай і горе страждаючих через їхні загострені мови та очі, що нагадують формою сльози.



За деякими даними, під час окупації Парижа до Пабло Пікассо одного разу прийшли німецькі офіцери. На столі художника була репродукція з «Герніки»

(або листівки з репродукцією «Герніки»). «Це ви зробили?» – спитав офіцер. «Ні, – відповів Пікассо, – це ви зробили».

Після виставки полотно виставлялося у низці країн (в основному в США). Сам Пікассо заявляв, що хотів би бачити її в музеї Прадо, але після відновлення в Іспанії республіки. Картина була вміщена в Прадо в 1981 році, а в 1992 році перевезена з іншими витворами мистецтва XX століття до Музею королеви Софії в Мадриді, де й зберігається донині.

«Герніка» у суспільній свідомості

Після закриття паризької Всесвітньої виставки «Герніка» вирушила в тур Європою. Після закінчення війни, коли Франко розбив республіканців та захопив владу в Іспанії, картина продовжувала свої подорожі, допомагаючи збирати кошти для іспанських біженців, що воювали на боці Республіки. 1939 року «Герніка» побувала в Музеї сучасного мистецтва в Нью-Йорку в рамках персональної виставки Пікассо – сам художник висунув умову, що ця виставка має пройти під знаком захисту «Герніки».



Історія створення

Картина Пабло Пікассо «Герніка» стала маніфестом проти жорстокості та насильства. У символіці твору зашифровано історію Європи часів громадянської війни та відображаються страждання всього світу. Приводом для створення картини стало бомбардування фашистами однойменного іспанського містечка. «Герніка» Пікассо містить архетипові символи та образи. Вони відбивають дух сучасності. Один із найважливіших шедеврів XX століття, «Герніка» Пікассо, створювався автором у пориві творчого божевілля. Він був настільки вражений тим, що трапилося, що створив полотно з неймовірною енергетикою, яке зачаровує і лякає, як і події, що відбулися в містечку Баск 26 квітня 1937 року. Бомбіжка фашистської авіації зруйнувала місто на 70% і забрала життя понад 1500 людей.



3. Сюжет.

3.1 Всі сцени розгортаються в межах кімнати, в лівій відкритій частині якої над жінкою, що оплакує мертву дитину в її руках, стоїть бик із широко розплющеними очима.

Центральний план зайнятий конем, що падає в агонії, ніби він щойно був пронизаний списом або дротиком. Ніс коня та верхні зуби утворені формою людського черепа.

Під конем – мертвий, мабуть, розчленований солдат, чия відрубана рука все ще стискає уламок меча, з якого росте квітка.

Прозора лампочка у формі ока горить над головою коня, що страждає (лампа з камери тортур).

Праворуч вгорі від коня, антична маска, яка здається свідком сцен, що відбуваються перед нею, ніби впливає в кімнату через вікно. Її рука, що також впливає в кімнату, тримає запалену лампу.

Безпосередньо праворуч, трохи нижче жіночої фігури, що впливає, сповнена благоговійного страху жінка подалася до центру. Її байдужий погляд спрямований на блискучу лампочку.

Кинджали, що втілюють пронизливий крик, замінюють мови бика, скорботної жінки та коня.

За биком, на полиці – птах у паніці, мабуть, голуб.

На правому краю розташована постать із піднятими від жаху руками, що потрапила у пастку з вогню зверху та знизу.

Темна стіна з відчиненими дверима завершує правий кінець фрески.

3.2 Персонажі: Страждаючі люди, тварини, бик, мертва дитина, кінь.

3.4 Полотно було написано за місяць. Картина представляє сцени алегорії вбивства, смерті, насильства, звірства, страждання та безпорадності, без зазначення їх безпосередніх причин.

Герніка показує велику, відкриту кімнату з людьми і тваринами. Бик стоїть над жінкою, що плаче над мертвою дитиною на руках. Кінь падає від страшного болю, вмираючи після того, як його пронизали списом. Під конем лежить мертвий солдат, у нього відрубана рука, але рука тримає уламок меча, з якого росте квітка. Сильно світить лампочка, як зле око (іспанське слово «лампочка» – "bombilla", що звучить як «бомба»). Пливе жіноча фігура, що тримає лампу, яка є символом надії. На картині багато інших дрібних деталей.

Спадщина «Герніки»



Ще сам Пікассо усвідомлював величину політичного потенціалу, що є у «Герніку». У 1939 році, коли вибухнула Друга світова війна, Пікассо перебував під наглядом нацистів, що принаймні частково було пов'язано зі славою «Герніки» та тим меседжем, який у ній закладено. Відома історія про те, як одного разу до студії Пікассо навідався нацистський солдат. Вказавши на репродукцію «Герніки» на стіні, він спитав художника: «Це ваша робота?» Пікассо відповів: Ні, ваша.

"Пікассо повинен був виступити на захист своєї картини", - пояснює Вагнер. «Стало зрозуміло, що йому потрібно стурбуватися про долю свого творіння. Він знав, що створив щось унікальне, велике та важливе. Для нього було ясно, як день, що картина не може повернутися до Іспанії». Щоб забезпечити безпеку картини, він отримав юридичний документ, в якому було зазначено, що «Герніка» не може бути ввезена до Іспанії доти, доки в країні не буде встановлено демократичного режиму. 1981 року, через шість років після смерті Франка і вісім – після смерті Пікассо, «Герніка» нарешті повернулася до Іспанії. Залишаючись об'єктом суперечок і дебатів у середовищі іспанського народу, що приходив до тями після майже чотирьох десятиліть диктатури, картина виставлялася під куленепробивним склом.



Другий етап – символіка та сприйняття.

1. Символіка.

Документальність картини символізує газетна вирізка – стилізована чорно-біла палітра у поєднанні з майже друкарським малюнком. Пікассо вперше побачив новину про повітряний наліт на Герніку та його наслідки в газетній статті, що була ілюстрована чорно-білими фотографіями. Крім того, використання репортажу допомагає зробити картину документом, що свідчить про трагедію громадян.

Ліворуч ридаюча мати тримає на руках свою дитину, у нелюдському витті звертаючи до неба свої прокляття. Її крик особливо контрастує на тлі немовляти, що назавжди замовкло. На мою думку, уособленням цієї сцени

можна вважати і п'єту – іконографію сцени Оплакування Христа дівою Марією в моменти, коли його тіло зняли з хреста.



Скло було прибрано 1995 року, але необроблена політична міць «Герніки» себе не вичерпала. 2003 року, наприклад, піднялася полеміка, коли репродукцію «Герніки» у нью-йоркському штабі ООН закрили синьою завісою. На тлі картини мав виступати Колін Пауелл – у своїй промові він ратував за те, щоб Сполучені Штати вступили у війну в Іраку. (Висувалися причини щодо рішення завісити картину, що суперечать одна одній – так, деякі офіційні особи ООН повідомляли, що в режимі відеозйомки таке тло здалося журналістам відволікаючим.) Вагнер зазначає, що слідом за «Гернікою» Пікассо створював й інші політично значущі твори, але жодна з них не набула такого ж розголосу та резонансу. «Герніка» стала маркером людяності, сенс цієї картини, як і раніше, зрозумілий людям з усього світу.

Зламаний меч, розчавлені квітка і голубка, череп (захований усередині тіла коня) і поза вогонь, що нагадує розп'яття, – все це узагальнені символи війни і смерті.

Пікассо казав, що бик – тупа відсталість, він не символізує фашизм, але є уособленням сліпої байдужості головних учасників світової карти, з мовчазної згоди яких і відбуваються найстрашніші події.

Найбільша фігура всієї композиції – це кінь, який стоїть у центрі картини. Пікассо мала свою власну інтерпретацію цієї постаті: вона представляла біль і втрату невинних, викликаючи чотирьох коней біблійного апокаліпсису. Незважаючи на очевидну муку коня, його голова залишається піднятою, вона щосили намагається жити. Це символізує стійкість народу в боротьбі з фашизмом. Якщо уважно подивитися на ніздрі та зуби коня, можна розглянути людський череп, який є додатковим відображенням страждань людей і, звичайно ж, наголошує на кількості втрат і руйнувань.

Під ногами коня – чоловік, тіло якого роз'яте на частини (образ людських жертв). В одній руці солдат тримає зламаний меч та квітку. Меч може являти нездатність громадян Герніки дати відсіч силам фашизму. Квітка символізує надію.

Також ми бачимо прихованого темнотою голуба – один із багатограних символів Пікассо. Версія Пікассо з болючим виразом обличчя птахи та розбитим тілом передбачає символ руйнування світу.

Хвости бика і коня нагадують клуби диму, що піднімаються, – свідомий спогад про згорілий стан, у якому залишилося місто після дій Франка.

Праву частину полотна займає жінка, що підняла руки, охоплена жахами того, що відбувається. Жінка, зображена з профілем античної богині, тримає світильник, що горить, з висунутою вперед рукою. Замість зіниці у неї

електрична лампочка. Її рота широко розкрито, вона кричить, але її вже ніхто не чує.



Над усіма цими зображеннями розташоване одне джерело світла – «око-сонце», що символізує і пильне око Бога, і мстивий погляд Франка (відсилання до того, що Франко дозволив бомбардування свого міста).

2. Глядач.

2.1. Яка роль глядача? Пасивне спостереження, емоційне включення, прийняття рішень для подальших дій.

2.2. Найвідоміша робота Пікассо є ще й сильною політичною заявою, зображеною як негайна реакція на руйнівну силу війни. Це відгук не лише на ситуацію у місті Герніка. Ця робота набула монументального статусу, ставши вічним нагадуванням про трагедії війни, антивоєнним символом і втіленням світу.

2.3. Картина привертає погляд своїм стилем. Мені сподобалося картина тим, що на ній розповідається ціла історія, неординарні образи, задіяні всі персонажі.

2.4. Картина виконана в стилі кубізму, багато деталей і персонажів, тим самим робить її особливою.

Третій етап – номотетичний (дедуктивний) аналіз.

1. Інтерпретація

1.1. 26 квітня 1937 року баскське містечко Герніка стало мішенню для бомбардування франкістськими літаками Ju-52 легіону «Кондор». Усього було скинуто 22 тонни бомб. Результати: центр міста практично стертий з лиця землі, понад 70% будівель зруйновано повністю або частково, вбито понад 1600 осіб. Висвітлення подій та надання загальної популярності цього бомбардування – заслуга англійського журналіста Джона Стіра, який побував на місці подій невдовзі після трагедії, оглянув руйнування та розпитав місцевих жителів, а також знайшов уламки бомб з німецькими таврами.



«Герніка» (ісп. Guernica) була замовлена Пікассо іспанським урядом, який збирався розмістити її на Всесвітній виставці в Парижі. Художник представив картину у травні 1937 року. Величезна, 3,5 м заввишки та 7,8 м завширшки, вона була написана олією у чорно-білому стилі протягом одного місяця. Міжнародний журналіст О. В. Медведенко розповідав, що художник «працював шалено, як божевільний... Перші дні Пікассо стояв біля мольберта по 12-14 годин. Робота просувалася настільки стрімко, що мимоволі складалося враження, що він давно продумав картину в найдрібніших подробицях та деталях».



1.2. «Герніка» Пікассо говорить мовою символів. Вона сповнена загадок і алегорій, а кожен образ несе певне значення. Основні кольори, в яких виконана

картина, – чорний, сірий та білий. Вони можуть відповідно означати смерть, попіл та могильний саван. Ключовими фігурами на картині є бик та кінь. Згідно з найпоширенішою точкою зору, бик уособлює бездушність і байдужість, завдяки якому можуть взагалі мати місце такі речі, як війна та фашизм. Дехто вважає, що він, навпаки, уособлює тріумф Іспанії, а кінь – його страждання. А сам художник стверджував, що бик – це символ жорстокості, а кінь – це народ. Пізніше він казав, що обидві тварини означають жертву. Також бугай відсилає нас до образу мінотавра як символу руйнівного звіриного початку.

1.3. «Герніка» завжди викликала суперечки та суперечливі відгуки. Хтось називав її останнім шедевром Пікассо, хтось, навпаки, не вважав її художньо цінною, називав лише антифашистською прокламацією. Під час першої виставки картина не справила на глядачів належного враження. У цьому «вистражданому» полотні вони побачили лише подобу політичного маніфесту та трагедію одного маленького містечка, не зрозумівши ідеї протесту проти загальної жорстокості.

1.4. Всі сцени розгортаються в межах кімнати, в лівій відкритій частині якої над жінкою, що оплакує мертву дитину в її руках, стоїть бик із широко розплющеними очима.

Центральний план зайнятий конем, що падає в агонії, ніби він щойно був пронизана списом або дротиком. Ніс коня та верхні зуби утворені формою людського черепа.

Під конем – мертвий, мабуть, розчленований солдат, чия відрубана рука все ще стискає уламок меча, з якого росте квітка.

Прозора лампочка у формі ока горить над головою коня, що страждає (лампа з камери тортур).

Праворуч вгорі від коня, антична маска, яка здається свідком сцен, що відбуваються перед нею, ніби впливає в кімнату через вікно. Її рука, що також впливає в кімнату, тримає запалену лампу.

Безпосередньо праворуч, трохи нижче жіночої фігури, що впливає, сповнена благоговійного страху жінка подалася до центру. Її байдужий погляд спрямований на блискучу лампочку.

Кинджали, що втілюють пронизливий крик, замінюють мови бика, скорботної жінки, та коня.

За биком, на полиці – птах у паніці, мабуть, голуб.

На правому краю розташована постать із піднятими від жаху руками, що потрапила у пастку з вогню зверху та знизу.

Темна стіна з відчиненими дверима завершує правий кінець фрески.

На руках мертвого солдата видно стигмати (болючі рани, що кровоточать, що відкриваються на тілі деяких глибоко релігійних людей – тих, хто «постраждав як Ісус»).

2. Висновки

2.1. Іспанський республіканський уряд попросив Пабло Пікассо написати велику фреску для художньої виставки в Парижі. На ній зображено, як люди, а також тварини страждають від трагедій війни. Картина незабаром стала

настільки відомою, що її стали розглядати як світовий символ світу. Популярність картини допомогла покласти край громадянській війні в Іспанії.

2.2. У 1939 році картину було перевезено до Нью-Йорка, за умови, що її буде повернуто до Іспанії, тільки коли там буде встановлено демократію. 1967 року, після деякого політичного пом'якшення авторитарного ладу генерала Франка, уряд Іспанії спробував повернути «Герніку», проте Пікассо відповів відмовою. І лише 1981 року вона повернулася на батьківщину художника. Як і за часів Пікассо, нині ставлення до картини неоднозначне. Насамперед обережність проявляється з боку політичних діячів. Відомо, що у 2003 році копія картини у будівлі ООН в Америці була завішана тканиною. Це збіглося з обговоренням вторгнення до Іраку.

2.3. Зображення, у кримінологічному аналізі може слугувати тим, щоб побачити через кубізм і сюрреалізм, жахи війни. Майбутні кримінологи, за допомогою картини можуть проаналізувати, які емоції зображено, які після воєнні наслідки, що відчують жертви війни.

Активна Картина

- Назва – «Герніка», автор – Пабло Руїс-і-Пікассо, написана 26 квітня 1937 р. – червень 1937 р.
- Причиною створення «Герніки» Пікассо стало бомбардування міста Країни Басків – Герніки. Зберігається в музеї Рейну Софія в Мадриді.
- Кольорова гама: темно-синього, чорного і білого кольору
- На ній зображено, як люди, а також тварини страждають від трагедій війни.
- Персонажі: бик, жінка, кінь, мертва дитина, мертвий військовий, жіноча фігура.
- Позиції осіб: Бик стоїть над жінкою, що плаче над мертвою дитиною на руках. Кінь падає від страшного болю, помираючи після того, як її пронизали списом. Під конем лежить мертвий солдат, у нього відрубана рука, але рука тримає уламок меча, з якого росте квітка. Сильно світить лампочка, як зле око (іспанське слово «лампочка» - "bombilla", що звучить як «бомба»). Пливе жіноча фігура, що тримає лампу, яка є символом надії. На картині багато інших дрібних деталей.
- Предмети: уламок меча, спис, лампочка (як зле око), лампочка.
- однотонний фон
- Весь сюжет полотна, насичений безліччю деталей.
- Показує велику, відкриту кімнату з людьми, що страждають, і тваринами.
- Сюжет захоплює, багато маленьких деталей. Дуже цікава історія цієї картини, яка надихає до творчості. Ця картина стала символом миру. Уособлює неживий характер війни. Мені сподобалось, як автор зобразив людей. В цих образах я бачу страждання, страх, жалобу. Ця картина показує біль війни і жахи насильства, ці квіти, як надія на мирне майбуття.

Література

Picasso, Pablo, and Pablo Ruiz. "Pablo Picasso (Pablo Ruiz Picasso) - Guernica." Museo Reina Sofia, 1 May 2023, <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/guernica>.

Cole, Margherita. "Exploring the Symbolism Behind Picasso's Painting 'Guernica.'" My Modern Met, 31 December 2021, <https://mymodernmet.com/pablo-picasso-guernica/>.

"Pablo Picasso - Paintings, Art & Quotes." Biography (Bio.), <https://www.biography.com/artists/pablo-picasso#surrealism>.

Arnheim, Rudolf. (1973). *The Genesis of a Painting: Picasso's Guernica*. London: University of California Press. ISBN 978-0-520-25007-9

Martin, Russell. (2002) *Picasso's War: The Destruction of Guernica and the Masterpiece that Changed the World* (2002)

Becraft, Melvin E. *Picasso's Guernica — Images within Images* 3rd Edition [Архівовано 9 січня 2016 у Wayback Machine.]

*Розділ 15. Візуальний (наочний) аналіз кримінального сюжету у картині
«Іван Грозний та його син Іван 16 листопада 1561 року» Ілля Рєпін
(Іванова Анастасія, науковий керівник Павленко Іва)*



АВТОР

5 серпня 1844 року у Чугуєві на Харківщині народився знаменитий художник Ілля Юхимович Рєпін.

Малювати Ілля почав ще змалку. Перші уроки малювання давав двоюрідний брат Трохим Чапигін. Пізніше хлопця віддали на навчання в корпус топографів, згодом пішов учитися іконопису в майстерню Бунакових, підробляв розписуванням храмів. Протягом майже чотирьох років працював у іконописній артілі Бунакова, розписував та поновлював церкви на Слобожанщині, таким чином здобув елементарну художню освіту. На зароблені 100 рублів у 20 років відправився на навчання до Петербурзької Академії Мистецтв.

З другої спроби Рєпін вступає до Петербурзької Академії Мистецтв, яку закінчує, отримавши золоту медаль, шість років стажується в Парижі.

АВТОР

5 серпня 1844 року у Чугуєві на Харківщині народився знаменитий художник Ілля Юхимович Рєпін.

Малювати Ілля почав ще змалку. Перші уроки малювання давав двоюрідний брат Трохим Чапигін. Пізніше хлопця віддали на навчання в корпус топографів, згодом пішов учитися іконопису в майстерню Бунакових, підробляв розписуванням храмів. Протягом майже чотирьох років працював у іконописній артілі Бунакова, розписував та поновлював церкви на Слобожанщині, таким чином здобув елементарну художню освіту. На зароблені 100 рублів у 20 років відправився на навчання до Петербурзької Академії Мистецтв.



Під час навчання там прекрасно проявив себе, отримавши дві золоті медалі за свої картини.

Розквіт творчості Рєпіна припав на 1880-і роки. Він створив галерею портретів сучасників.

1893 Рєпін входить в Петербурзьку Академію Мистецтв в якості повноправного члена.

Селище, в якому жив Рєпін, після Жовтневої революції опинилося в складі Фінляндії, тому останні 30 років життя Рєпін провів у Фінляндії.

29 вересня 1930 року він помер.

З другої спроби Рєпін вступав до Петербурзької Академії Мистецтв, яку закінчує, отримавши золоту медаль, шість років стажується в Парижі.

Під час навчання там прекрасно проявив себе, отримавши дві золоті медалі за свої картини.

Розквіт творчості Рєпіна припав на 1880-і роки. Він створив галерею портретів сучасників.

1893 Рєпін входить в Петербурзьку Академію Мистецтв в якості повноправного члена.

Селище, в якому жив Рєпін, після Жовтневої революції опинилося в складі Фінляндії, тому останні 30 років життя Рєпін провів у Фінляндії.

29 вересня 1930 року він помер.



Петербургська Академія Мистецтв

РОЛЬ ЙОГО ТВОРЧОСТІ ДЛЯ ЕПОХИ

Рєпін – художник-епоха. Він був наділений дивовижною здатністю «реагувати» буквально на все навколо. Народництво, тероризм, російсько-турецька війна, Перша світова війна, три революції – Рєпін на все «відгукнувся». Причому «відгуки» з'являлися цілком щиро й захоплено.

РОЛЬ ЙОГО ТВОРЧОСТІ ДЛЯ ЕПОХИ



Рєпін — художник-епоха. Він був наділений дивовижною здатністю «реагувати» буквально на все навколо. Народництво, тероризм, російсько-турецька війна, Перша світова війна, три революції — Рєпін на все «відгукнувся». Причому «відгуки» з'являлися цілком щиро й захоплено.

Для І. Рєпіна важливою була передача образів, фактів, подій, костюмів та ін. Саме тому реалізм став провідним стилем творчості художника, завдяки якому митець досягнув висот у галузі образотворчого мистецтва. Головні шедеври - монументальні полотна на історично-національну тему, в яких передано психологічні портрети головних героїв. Митець здійснив значний внесок у розвиток українського мистецтва. Його роботи на українську тематику сприяли популяризації культури, збереженню та піднесенню національного духу.

Для І. Рєпіна важливою була передача образів, фактів, подій, костюмів та ін. Саме тому реалізм став провідним стилем творчості художника, завдяки якому митець досягнув висот у галузі образотворчого мистецтва. Головні шедеври – монументальні полотна на історично-національну тему, в яких передано психологічні портрети головних героїв. Митець здійснив значний внесок у розвиток українського мистецтва. Його роботи на українську тематику сприяли популяризації культури, збереженню та піднесенню національного духу.

ОПИС ПРЕДМЕТА

В цій картині Рєпін домігся недосяжної висоти психологічної виразності. Особи царя Івана IV і його сина відрізняються емоційністю, вражаючою життєвістю, умінням передавати одномоментність стану. На обличчі тирана зображено момент, коли в ньому прокидається людина, коли з нього злетіла оболонка звіра і він – в припадку горя батька. На обличчі сина – напівусмішка людини при смерті, який прощає батька і хоче полегшити свідомість вчиненого ним і почуття провини. Поза сина схожа на фігуру Христа в полотні Ель Греко «Зняття з хреста».

КАРТИНА ІВАН ГРОЗНИЙ ТА ЙОГО СИН ІВАН 16 ЛИСТОПАДА 1561 РОКУ



Опис предмета

В цій картині Рєпін домогся недосяжної висоти психологічної виразності. Особи царя Івана IV і його сина відрізняються емоційністю, вражаючою життєвістю, умінням передавати одномоментність стану. На обличчі тирана зображено момент, коли в ньому прокидається людина, коли з нього злетіла оболонка звіра і він – в припадку горя батька. На обличчі сина – напівусмішка людини при смерті, який прощає батька і хоче полегшити свідомість вчиненого ним і почуття провини. Пози сина схожа на фігуру Христа в полотні Ель Греко "Зняття з хреста".

ІСТОРІЯ СТВОРЕННЯ КАРТИНИ

Картина написана у період з 1883 по 1885 роки на території Російської Федерації.

Це один з прикладів звернення художника до історичних сюжетів, що викликало у нього асоціації з подіями сучасного російської життя. Вперше думка написати сумний епізод з життя Івана IV Грозного прийшла Рєпіну в 1882 році після концерту Римського-Корсакова на Московській виставці.

З одного боку, Рєпін захотів створити щось подібне почутій музиці за силою її трагізму. З іншого боку, картина стала прямим відгуком на вбивство імператора Олександра II.

ІСТОРІЯ СТВОРЕННЯ КАРТИНИ

Картина написана у період з 1883 по 1885 роки на території Російської Федерації.

Це один з прикладів звернення художника до історичних сюжетів, що викликало у нього асоціації з подіями сучасного російської життя. Вперше думка написати сумний епізод з життя Івана IV Грозного прийшла Рєпіну в 1882 році після концерту Римського-Корсакова на Московській виставці.

З одного боку, Рєпін захотів створити щось подібне почутій музиці за силою її трагізму. З іншого боку, картина стала прямим відгуком на вбивство імператора Олександра II.

Картина «Іван Грозний і син його Іван» була показана в 1885 році на XIII Пересувній виставці в Петербурзі і викликала бурхливу реакцію публіки.

В Третьяковську галерею йшли дивитися масово тільки її. У залі, де вона була виставлена, поклали червоний килим, як би продовжуючи малюнок і вводять глядача в кімнату вбивства.

При відкритті виставки в Москві пішло розпорядження - роботу Рєпіна не експонувати. Ця заборона залишалася довгий час в силі і після того, як твір був куплений П. М. Третьяковим.

16 січня 1913 року молодий іконописець з старообрядців Абрам Балашов прийшов в галерею і завдав картині 3 великих порізали ножем. Від падіння скла сильно постраждала авторська художня рама. Реставрація картини була проведена успішно, але справжнє рєпінське полотно втрачено.

Як зауважують вітчизняні дослідники (О. Вовк), робота — «Іван Грозний і син його Іван 16 листопада 1581 року» стала вершиною творчої діяльності митця.

Наразі картина зберігається в Москві, в Третьяковській галереї.

Картина «Іван Грозний і син його Іван» була показана в 1885 році на XIII Пересувній виставці в Петербурзі і викликала бурхливу реакцію публіки.

В Третяковську галерею йшли дивитися масово тільки її. У залі, де вона була виставлена, поклали червоний килим, як би продовжуючи малюнок і вводять глядача в кімнату вбивства.

При відкритті виставки в Москві пішло розпорядження – роботу Рєпіна не експонувати. Ця заборона залишалася довгий час в силі і після того, як твір був куплений П. М. Третяковим.

16 січня 1913 року молодий іконописець з старообрядців Абрам Балашов прийшов в галерею і завдав картині 3 великих порізи ножем. Від падіння скла сильно постраждала авторська художня рама. Реставрація картини була проведена успішно, але справжнє рєпінське полотно втрачено.

Як зауважують вітчизняні дослідники (О. Вовк), робота – «Іван Грозний і син його Іван 16 листопада 1581 року» стала вершиною творчої діяльності митця.

Наразі картина зберігається в Москві, в Третяковській галереї.

КРИМІНАЛЬНІ ПОДІЇ НАВКОЛО ЗОБРАЖЕННЯ

В 1963 році в Архангельському соборі Московського Кремля були розкриті гробниці Івана Грозного і його сина. Дослідження дозволили стверджувати, що царевич Іван був отруєний.

КРИМІНАЛЬНІ ПОДІЇ НАВКОЛО ЗОБРАЖЕННЯ



В 1963 році в Архангельському соборі Московського Кремля були розкриті гробниці Івана Грозного і його сина. Дослідження дозволили стверджувати, що царевич Іван був отруєний.

Зміст отрути в його останках у багато разів перевищує допустиму норму. Цікаво, що та сама отрута була знайдена і в кістках Івана Васильовича. Вчені зробили висновок, що царська сім'я протягом декількох десятиліть була жертвою отруєнь.

Іван Грозний не вбивав свого сина. Саме такої версії дотримувався, наприклад, обер-прокурор Святійшого Синоду Костянтин Побєдоносцев. Побачивши на виставці знамениту картину Рєпіна, він був обурений і писав імператорові Олександрові III: «Не можна назвати картину історичною, так як цей момент ... чисто фантастичний». Версія ж про вбивство була заснована на розповідях папського легата Антоніо Поссевіно.

16 січня 1913 року 29-річний іконописець-старообрядець Абрам Балашов завдав їй три удари ножем, після чого Рєпіну фактично довелося писати картину заново. Після події, тодішній хранитель Третяковської галереї Хрусьов, дізнавшись про вандалізм, кинувся під поїзд.

Вміст отрути в його останках у багато разів перевищує допустиму норму. Цікаво, що та сама отрута була знайдена і в кістках Івана Васильовича. Вчені зробили висновок, що царська сім'я протягом декількох десятиліть була жертвою отруєнь.

Іван Грозний не вбивав свого сина. Саме такої версії дотримувався, наприклад, обер-прокурор Святійшого Синоду Костянтин Побєдоносцев. Побачивши на виставці знамениту картину Рєпіна, він був обурений і писав імператорові Олександрові III: «Не можна назвати картину історичною, так як цей момент ... чисто фантастичний». Версія ж про вбивство була заснована на розповідях папського легата Антоніо Поссевіно.

16 січня 1913 року 29-річний іконописець-старообрядець Абрам Балашов завдав їй три удари ножом, після чого Рєпіну фактично довелося писати картину заново. Після події, тодішній хранитель Третьяковської галереї Хруслов, дізнавшись про вандалізм, кинувся під поїзд.

СЮЖЕТ КАРТИНИ. ОБСТАНОВКА ТА СИТУАЦІЯ, ЩО ЗОБРАЖУЄТЬСЯ

СЮЖЕТ КАРТИНИ. ОБСТАНОВКА ТА СИТУАЦІЯ, ЩО ЗОБРАЖУЄТЬСЯ



Сюжет описує епізод з життя царя Івана IV Грозного, коли той під час сварки з сином Іваном забив його до смерті. Картина складна за сюжетом та передає психологічний портрет батька.

У центрі картини зображені дві постаті: батько впавший на коліна, збожеволілий старий з неприродно витріщеними очима, сповненими жаху, і вмираючий в його обіймах юний чоловік, з майже іконописно спокійним обличчям, смиренно бере свою долю. Таким психологічним контрастом між героями автор зміг досягти надзвичайної напруги сцени. У погляді грізного царя видно муку, біль, страх і невідворотність злочину. В останні миті син довірливо спирається на руку батька, наче прощаючи йому все.



Сюжет описує епізод з життя царя Івана IV Грозного, коли той під час сварки з сином Іваном забив його до смерті. Картина складна за сюжетом та передає психологічний портрет батька.

СЮЖЕТ КАРТИНИ. ОБСТАНОВКА ТА СИТУАЦІЯ, ЩО ЗОБРАЖУЄТЬСЯ

Сутінки і натуральний трагізм підкреслюють і деталі оточення: палиця, забруднена кров'ю, збитий у купу килим, перевернуте крісло і безформна калюжа крові на килиму. У картині домінують червоні тони, темні та похмурі: вони на підлозі, на сорочці царевича, на стінах та в деталях на задньому фоні. Глядачеві не статична дія, а подія в динаміці. Картина вийшла експресивною, об'ємною, як би опуклою, що не було властиво тій епосі.



У центрі картини зображені дві постаті: батько впавший на коліна, збожеволілий старий з неприродно витріщеними очима, сповненими жаху, і

вмираючий в його обіймах юний чоловік, з майже іконописно спокійним обличчям, смиренно бере свою долю. Таким психологічним контрастом між героями автор зміг досягти надзвичайної напруги сцени. У погляді грізного царя видно муку, біль, страх і невідворотність злочину. В останні миті син довірливо спирається на руку батька, наче прощаючи йому все.

Сутінки і натуральний трагізм підкреслюють і деталі оточення: палиця, забруднена кров'ю, збитий у купу килим, перевернуте крісло і безформна калюжа крові на килиму. У картині домінують червоні тони, темні та похмурі: вони на підлозі, на сорочці царевича, на стінах та в деталях на задньому фоні. Глядачеві не статична дія, а подія в динаміці. Картина вийшла експресивною, об'ємною, як би опуклою, що не було властиво тій епосі.

ХАРАКТЕРИСТИКА ЗОБРАЖЕННЯ. ЩО СИМВОЛІЗУЄ ОБСТАНОВКА

Картина володіє великим впливом на глядача, великим внутрішнім напруженням і гостротою психологічного конфлікту.



Рєпін зобразив Грозного царя Івана IV в момент страшного душевного потрясіння. На зміну нестримному, сліпому гніву, в випадку якого царевичу був нанесений смертельний удар жезлом, прийшла свідомість невинності скоєного, шалений, майже тваринний страх і розкаяння. У порівнянні з ним обличчя вмираючого царевича виглядає набагато більш натхненним, людяним, живим. Таким воно стає завдяки переповнюючим царевича почуттям - жалість до батька і прощення.

Колорит картини «Іван Грозний» – млистый, тривожно мерехтливий, криваво-червоний – емоційно готує глядача до сприйняття тієї жорстокої драми, яка розігрується на його очах.

ХАРАКТЕРИСТИКА ЗОБРАЖЕННЯ. ЩО СИМВОЛІЗУЄ ОБСТАНОВКА?



Надзвичайної напруги досягає психологічний контраст героїв, майже іконописно спокійної особи царевича та особи царя Івана в плямах крові. Червоний колір відіграє домінуючу роль в картині, він всюди, від рожевого на сорочці царевича, до глухого бордового на задньому плані.

Батьківська любов, жах, горе, каяття, буря почуттів, що охопили після нападу нестримної люті, всі ці найскладніші переживання Івана IV, передані Рєпіним з неперевершеною експресією.

Іван Грозний у чорному чернечому одязі міцно притискає до себе напівлежачого на підлозі сина і намагається зупинити кров, що густим струменем тече з рани і забирає життя безневинно вбитого.

В цвітій побудові картини переважає інтенсивний червоний колір, він писав чистою червоною фарбою без будь-яких домішок, тому червоний колір розроблений у художника з надзвичайною різноманітністю відтінків. Червона кров тече з рани на скроні Царевича, темно-червона калюжа крові на червоному килимі - все це створює напруженість колориту, що перебуває в гармонії з трагедією, що зображена на картині.

У синюватій напівтемряві присутнє холодне розсіяне світло, що проникає в кімнату з невеликого вікна, що ще більше посилює драматичну напруженість зображеної сцени.



Надзвичайної напруги досягає психологічний контраст героїв, майже іконописно спокійної особи царевича та особи царя Івана в плямах крові. Червоний колір відіграє домінуючу роль в картині, він всюди, від рожевого на сорочці царевича, до глухого бордового на задньому плані.

Батьківська любов, жах, горе, каяття, буря почуттів, що охопили після нападу нестримної люті, всі ці найскладніші переживання Івана IV, передані Рєпіним з неперевершеною експресією.

Іван Грозний у чорному чернечому одязі міцно притискає до себе напівлежачого на підлозі сина і намагається зупинити кров, що густим струменем тече з рани і забирає життя безневинно вбитого.

В цвітій побудові картини переважає інтенсивний червоний колір, він писав чистою червоною фарбою без будь-яких домішок, тому червоний колір розроблений у художника з надзвичайною різноманітністю відтінків.

Червона кров тече з рани на скроні Царевича, темно-червона калюжа крові на червоному килимі – все це створює напруженість колориту, що перебуває в гармонії з трагедією, що зображена на картині.

У синюватій напівтемряві присутнє холодне розсіяне світло, що проникає в кімнату з невеликого вікна, що ще більше посилює драматичну напруженість зображеної сцени.

ОПИС ЗЛОЧИНУ, ЙОГО ХАРАКТЕРИСТИКА, СПЕЦИФІКА, КЛАСИФІКАЦІЯ ТА ТИПОЛОГІЯ

Вбивав Іван Грозний сина чи ні – невідомо. Немає точних доказів, що вбивав, немає цілковитої впевненості, що не вбивав.

Точних зображень, як виглядає царевич Іван, нема. Є лише зображення «Народження царевича Івана. Мініатюра Лицьового літописного склепіння XVI ст».

ОПИС ЗЛОЧИНУ, ЙОГО ХАРАКТЕРИСТИКА, СПЕЦИФІКА, КЛАСИФІКАЦІЯ ТА ТИПОЛОГІЯ



Вбивав Іван Грізний сина чи ні – невідомо. Немає точних доказів, що вбивав, немає цілковитої впевненості, що не вбивав. Точних зображень, як виглядає царевич Іван, нема. Є лише зображення «Народження царевича Івана Мініатюра Лицьового літописного склепіння XVI ст».



Є декілька версій, щодо вбивства царевича Івана.

Про факт вбивства царем Царевича вперше повідомив посол папи римського в Москві. 1581 року Антоніо Поссевіно доповідав, що Іван Грозний напав із посохом на вагітну невістку Єлену за те, що вона лежала на лаві в одній спідній. Син Іван нібито заступився за дружину, отримав удар палицею в скроню і через кілька днів помер.

ОПИС ЗЛОЧИНУ, ЙОГО ХАРАКТЕРИСТИКА, СПЕЦИФІКА, КЛАСИФІКАЦІЯ ТА ТИПОЛОГІЯ

Є декілька версій, щодо вбивства царевича Івана.

Про факт вбивства царем Царевича вперше повідомив посол папи римського в Москві. 1581 року Антоніо Поссевіно доповідав, що Іван Грозний напав із посохом на вагітну невістку Єлену за те, що вона лежала на лаві в одній спідній. Син Іван нібито заступився за дружину, отримав удар палицею в скроню і через кілька днів помер.

Версія про синовбивство швидко поширилася Європою. Її підтверджують деякі літописи. Псковський говорить, що Іван убив сина за підозрою в змові з бунтуючими боярами. Втім, більшість російських джерел говорять про смерть царевича від хвороби.

1963 року радянські вчені дослідили рештки царя та його сім'ї. Череп царевича погано зберігся — травму не змогли довести. Однак криміналісти визначили, що вміст ртуті в тілі Івана Івановича перевищує норму в 32 рази. Кількість миш'яку і свинцю теж насторожує. Типова картина для отруєння ртуттю.

Версія про синовбивство швидко поширилася Європою. Її підтверджують деякі літописи. Псковський говорить, що Іван убив сина за підозрою в змові з бунтуючими боярами. Втім, більшість російських джерел говорять про смерть царевича від хвороби.

1963 року радянські вчені дослідили рештки царя та його сім'ї. Череп царевича погано зберігся — травму не змогли довести. Однак криміналісти визначили, що

вміст ртуті в тілі Івана Івановича перевищує норму в 32 рази. Кількість миш'яку і свинцю теж насторожує. Типова картина для отруєння ртуттю.

СИМВОЛІКА

СИМВОЛІКА

Яка роль глядача? На який ефект у глядача розраховує автор?

Найбільш увагу привертає батько у момент каяття та син у момент смерті. Як я зазнала раніше, глядач приймає активне спостереження, активне емоційне включення. Саме цього хотів досягти Ілля Рєпін. Картина складна за сюжетом та передає психологічний портрет батька та сина. Рєпін хотів, щоб люди відчували всю напруженість картини та начебто побували ні місці Івана Грозного та Царевича.

Як у глядачів так і в мене, картина викликає негативні емоції. Смерть Івана Івановича привернула до важкої династичної кризи тодішньої епохи. Зображення на картині крові, переважної кількості червоних тонів викликає збудораження і занепокоєння.



Яка роль глядача? На який ефект у глядача розраховує автор?

Найбільш увагу привертає батько у момент каяття та син у момент смерті. Як я зазнала раніше, глядач приймає активне спостереження, активне емоційне включення. Саме цього хотів досягти Ілля Рєпін. Картина складна за сюжетом та передає психологічний портрет батька та сина. Рєпін хотів, щоб люди відчували всю напруженість картини та начебто побували на місці Івана Грозного та Царевича.

ЯКА РОЛЬ ГЛЯДАЧА? НА ЯКИЙ ЕФЕКТ У ГЛЯДАЧА РОЗРАХОВУЄ АВТОР?



Дивлячись на картину через призму сучасної дійсності, людина не може зрозуміти, як батько зміг вбити власного сина. Але якщо брати до уваги той факт, що царевич довго хворів невідомою хворобою, то постає питання, чи дійсно його було вбито, чи не вмер він природною смертю? Оскільки кожен по-різному трактує для себе події зображені на картині, то і висновки у кожного різні. Отже, ми бачимо, що картина має два умовиводи. Перший - каяття батька після скоєного злочину. Другий - страждання батька за сином який помер в наслідок хвороби.

Як у глядачів так і в мене, картина викликає негативні емоції. Смерть Івана Івановича привернула до важкої династичної кризи тодішньої епохи. Зображення на картині крові, переважної кількості червоних тонів викликає збудораження і занепокоєння.

Дивлячись на картину через призму сучасної дійсності, людина не може зрозуміти, як батько зміг вбити власного сина. Але якщо брати до уваги той факт, що царевич довго хворів невідомою хворобою, то постає питання, чи дійсно його було вбито, чи не вмер він природною смертю?

Оскільки кожен по різному трактує для себе події зображені на картині, то і висновки у кожного різні.

Отже, ми бачимо, що картина має два умовиводи. Перший – каяття батька після скоєного злочину. Другий – страждання батька за сином який помер в наслідок хвороби.

НОМОТЕТИЧНИЙ АНАЛІЗ

ІДЕЯ АВТОРА

Ідея картини народилася під враженнями від трагічних для Росії подій 1881 р. У той рік було вбито Олександра II, а після страчені всі лідери руху «Народної волі», що організували замах на імператора. У листах Рєпін називав 1881 р. кривавим і фатальним.

НОМОТЕТИЧНИЙ АНАЛІЗ

ІДЕЯ АВТОРА

Ідея картини народилася під враженнями від трагічних для Росії подій 1881 р. У той рік було вбито Олександра II, а після страчені всі лідери руху «Народної волі», що організували замах на імператора. У листах Рєпін називав 1881 р. кривавим і фатальним. Рєпін зобразив Грізного царя Івана IV в момент страшного душевного потрясіння. На зміну нестримному, сліпому гніву, в припадку якого царевичу був нанесений смертельний удар жезлом, прийшла свідомість невинності скоєного, шалений, майже тваринний страх і розкаяння.



Рєпін зобразив Грізного царя Івана IV в момент страшного душевного потрясіння. На зміну нестримному, сліпому гніву, в припадку якого царевичу був нанесений смертельний удар жезлом, прийшла свідомість невинності скоєного, шалений, майже тваринний страх і розкаяння.

ПРИЧИНИ – НАСЛІДКИ, РЕЗУЛЬТАТИ ЗОБРАЖЕННЯ

У своїй роботі Ілля Рєпін відбив погляд російського суспільства на долю царевича. У середині-кінці XIX століття факт убивства Іваном Грозним свого сина не заперечувався, сьогодні ж ця історія відноситься до розряду легенд про великого царя. Картина завжди викликала сильні почуття у глядачів. За 140 років існування вона двічі ставала жертвою вандалів.

ПРИЧИНИ-НАСЛІДКИ, РЕЗУЛЬТАТИ ЗОБРАЖЕННЯ



У своїй роботі Ілля Рєпін відбив погляд російського суспільства на долю царевича. У середині-кінці XIX століття факт убивства Іваном Грозним свого сина не заперечувався, сьогодні ж ця історія відноситься до розряду легенд про великого царя. Картина завжди викликала сильні почуття у глядачів. За 140 років існування вона двічі ставала жертвою вандалів.



ВИСНОВКИ

Враження, яке справляє картина на глядача приголомшливе. Також ця картина відома під назвою «Іван Грозний вбиває свого сина». Твір був написаний в період з 1883 по 1885 рік. На ньому можна побачити легендарний момент із життя Івана Грозного, коли в пориві гніву він завдав смертельного удара своєму сину, тобто Царевичу Івану. Хоча зараз існує така думка, що правдивість цієї історії остаточно не доведена, мені здається, що це не може відмінити того факта, що це одне з найвеличніших творів XIX ст.

ВИСНОВКИ

Враження, яке справляє картина на глядача приголомшливе. Також ця картина відома під назвою «Іван Грозний вбиває свого сина». Твір був написаний в період з 1883 по 1885 рік. На ньому можна побачити легендарний момент із життя Івана Грозного, коли в пориві гніву він завдав смертельного удара своєму сину, тобто Царевичу Івану. Хоча зараз існує така думка, що правдивість цієї історії остаточно не доведена, мені здається, що це не може відмінити того факта, що це одне з найвеличніших творів XIX ст.

Зі спогадів Іллі Рєпіна нам відомо, що думки про картину зародились у нього у зв'язку з березневими подіями 1881 року, коли осколками бомби, яку подарував народоволець І. Т. Гриневський був вбитий цар Олександр II. Також думка написати картину «Іван Грозний і син його Іван» прийшла в голову художника, побувавши на концерті Римського-Корсакова.

Якщо подивитись на картину, то можна побачити величезну трагедію - на руках у батька помирає його улюблений син. Очі царя наповнені страхом і болем. Батько намагається ніби схопити голову Царевича, він намагається врятувати сина від невідомого зла, яке посягнулося на його життя.

Мені спадає на думку, що кожному з нас відомі ситуації, коли в пориві сліпих емоцій ми можемо сказати, якесь необережне слово, яке тут же викликає реакцію миттєвого каяття і ми будь-якими способами намагаємося повернути слова назад, виправити безглузде становище. А ось удар посоху назад не повернеш. Іван Грозний у нападі люті б'є по голові свого сина. Удар у скроню, напевно розуміння того, що сталося, жах, каяття. Буквально через мить батько розуміє всю суть ситуації і падає до сина.

Зі спогадів Іллі Рєпіна нам відомо, що думки про картину зародились у нього у зв'язку з березневими подіями 1881 року, коли осколками бомби, яку подарував народоволець І. Т. Гриневський був вбитий цар Олександр II. Також думка

написати картину «Іван Грозний і син його Іван» пришла в голову художника, побувавши на концерті Римського-Корсакова.

Якщо подивитись на картину, то можна побачити величезну трагедію – на руках у батька помирає його улюблений син. Очі царя наповнені страхом і болем. Батько намагається ніби схопити голову Царевича, він намагається врятувати сина від невідомого зла, яке посягнулося на його життя.

Мені спадає на думку, що кожному з нас відомі ситуації, коли в пориві сліпих емоцій ми можемо сказати, якесь необережне слово, яке тут же викликає реакцію миттєвого каяття і ми будь-якими способами намагаємося повернути слова назад, виправити безглузде становище. А ось удар посоху назад не повернеш. Іван Грозний у нападі люті б'є по голові свого сина. Удар у скроню, напевно розуміння того, що сталося, жах, каяття. Буквально через мить батько розуміє всю суть ситуації і падає до сина.

ВИСНОВКИ

Здається, що він кричить від жаху і на руках у нього вбитий ним син. На картині Царевич показаний як жертва, викликає величезне почуття співчуття. Іван Грозний обіймає Царевича, в кімнати нікого.

Композиційно картина видумана так, що спочатку увагу привертає мертве тіло, потім ми бачимо божевільні очі батька, кістляві руки.

Величезний художній талант і психологічне чуття допомогло І. Рєпіну зобразити на картині купу складних емоцій. Царевич помирає на руках свого батька, його погляд затуманений, але мені здається, що в останні хвилини життя він прощає батька.

Художник передав бархатистість килима, яскраве освітлення на передньому плані, шовковий каптан Царевича, а сам Цар Іван одягнений по своєму звичаю в чорний одяг. Такі деталі як закривавлений жезл, перекинуте крісло, килим, що збився, додає драматизму тому, що відбувається. Колорит картини, яка заснована на поєднанні криваво-червоних і коричневих тонів додають полотну напруженості.

Не можливо не пам'ятати, що навколо картини походить багато різних історій. Її відразу ж, ледь побачивши, незлюбив Олександр II і заборонив доступ до експозиції. Це було перше полотно, яке заборонила цензура. Правда, досить швидко картину дозволили експонувати завдяки одному з близьких до двору людей. Також полотно було серйозно пошкоджено.

На картині зображена не просто сцена вбивства Царем свого сина, а трагедія, яка нагадувала людям про недавню у той час розправу з народовольцями. Яскраві образи та приголомшливий ефект нікого не залишають байдужим.

Здається, що він кричить від жаху і на руках у нього вбитий ним син. На картині Царевич показаний як жертва, викликає величезне почуття співчуття. Іван Грозний обіймає Царевича, в кімнати нікого.

Композиційно картина видумана так, що спочатку увагу привертає мертве тіло, потім ми бачимо божевільні очі батька, кістляві руки.

Величезний художній талант і психологічне чуття допомогло І. Рєпіну зобразити на картині купу складних емоцій. Царевич помирає на руках свого батька, його погляд затуманений, але мені здається, що в останні хвилини життя він прощає батька.

Художник передав бархатистість килима, яскраве освітлення на передньому плані, шовковий каптан Царевича, а сам Цар Іван одягнений по своєму звичаю в чорний одяг. Такі деталі як закривавлений жезл, перекинуте крісло, килим, що збився, додає драматизму тому, що відбувається. Колорит картини, яка заснована на поєднанні криваво-червоних і коричневих тонів додають полотну напруженості.



Картина «Іван Грозний і син його Іван» найбільш виразне, психологічно напружене полотно майстра. Воно розповідає нам про біль батька, який вбив свого сина, про каяття і прощення. Великий цар виглядає як простий, безпорадний старий. Вона виразна своєю трагічністю, жахом, і як не дивно безмірною любов'ю. У цій картині є все - життя, смерть, почуття і біль. Вона нагадує людям про недавні розправи з народовольцями, піднімає гострі соціальні проблеми.

Не можливо не пам'ятати, що навколо картини походить багато різних історій. Її відразу ж, ледь побачивши, незлюбив Олександр II і заборонив доступ до експозиції. Це було перше полотно, яке заборонила цензура. Правда, досить швидко картину дозволили експонувати завдяки одному з близьких до двору людей. Також полотно було серйозно пошкоджено.

На картині зображена не просто сцена вбивства Царем свого сина, а трагедія, яка нагадувала людям про недавню у той час розправу з народовольцями. Яскраві образи та приголомшливий ефект нікого не залишають байдужим.

Картина «Іван Грозний і син його Іван» найбільш виразне, психологічно напружене полотно майстра. Воно розповідає нам про біль батька, який вбив свого сина, про каяття і прощення. Великий цар виглядає як простий, безпорадний старий. Вона виразна своєю трагічністю, жахом, і, як не дивно, безмірною любов'ю. У цій картині є все – життя, смерть, почуття і біль. Вона нагадує людям про недавні розправи з народовольцями, піднімає гострі соціальні проблеми.

Література

1. Турчак, Л.І. (2021). Творчість Іллі Рєпіна у контексті української та світової художньої культури. Питання культурології, 215 с.
4. Вовк, О. І., Вовк, І. Л. (2012). Творчий спадок І. Ю. Рєпіна: досвід психобіографічного аналізу. Український вісник психоневрології, 20(4), 125–128
5. С. І. Побожій, Ілля Рєпін і Сумщина: монографія. – Суми : ДВНЗ «УАБС НБУ», 2009. – 107 с.
6. Український інститут національної пам'яті. (2019, 4 серпня). 1844 – народився художник Ілля Рєпін.

7. У Москві відвідувач пошкодив картину Рєпіна «Іван Грозний і син його Іван» [Електронний ресурс] // ГЛАВКОМ «Українські медійні системи». 2018. Режим доступу до ресурсу: <https://glavcom.ua/world/observe/u-moskvi-vidviduvach-poshkodiv-kartinu-rjepina-ivan-grozniy-i-sin-yogo-ivan-500570.html>

Розділ 16. Візуальний (наочний) аналіз кримінального сюжету у барельєфі «Вітар Зевса у Пергамі» (Іванова Анастасія, науковий керівник Павленко Іва).



АВТОР

Барельєф було виготовлено групою майстрів за єдиним проектом. Згадуються деякі імена – Діонісіад, Орест, Менекрат, Піромах та Ісігон, але атрибутувати будь-який фрагмент конкретному автору неможливо. Хоч деякі з скульпторів належали до класичної афінської школи Фідія, а деякі належали до місцевого пергамського стилю, вся композиція справляє цілісне враження.

АВТОР

Барельєф було виготовлено групою майстрів за єдиним проектом. Згадуються деякі імена — Діонісіад, Орест, Менекрат, Піромах та Ісігон, але атрибутувати будь-який фрагмент конкретному автору неможливо. Хоч деякі з скульпторів належали до класичної афінської школи Фідія, а деякі належали до місцевого пергамського стилю, вся композиція справляє цілісне враження.

До цього часу немає однозначної відповіді на питання, яким чином проходила робота майстрів над гігантським фризом. Немає єдиної думки щодо того, наскільки вплинули на вигляд фризу окремі особистості майстрів. Не викликає сумнівів, що ескіз фризу було створено одним єдиним художником. При уважному розгляді видно, що все узгоджено до найдрібніших деталей. Вже в розбивці на групи, що борються, впадає в очі, що жодна з них не схожа на іншу. Навіть зачіски та взуття богинь не зустрічаються двічі. У кожній з груп, що б'ються, власна композиція. Тому індивідуальний характер мають швидше самі створені образи, а не стилі майстрів.

У ході проведених досліджень були встановлені відмінності, що свідчать про те, що над рельєфом працювало кілька майстрів, що практично не позначилося на узгодженості цілісного твору та його загальному сприйнятті.

До цього часу немає однозначної відповіді на питання, яким чином проходила робота майстрів над гігантським фризом. Немає єдиної думки щодо того, наскільки вплинули на вигляд фризу окремі особистості майстрів. Не викликає сумнівів, що ескіз фризу було створено одним єдиним художником. При уважному розгляді видно, що все узгоджено до найдрібніших деталей. Вже в

розбивці на групи, що борються, впадає в очі, що жодна з них не схожа на іншу. Навіть зачіски та взуття богинь не зустрічаються двічі. У кожної з груп, що б'ються, власна композиція. Тому індивідуальний характер мають швидше самі створені образи, а не стилі майстрів.

У ході проведених досліджень були встановлені відмінності, що свідчать про те, що над рельєфом працювало кілька майстрів, що практично не позначилося на узгодженості цілісного твору та його загальному сприйнятті.

РОЛЬ АЛТАРЯ ДЛЯ ЕПОХИ

Однією з найважливіших рис пергамського рельєфу є протиставлення – антитеза, що у принципі була типова для античної духовної культури та яка поєднувалася з ідеєю агону – боротьби і перемоги, що також становила важливу рису грецького способу життя та соціальної психології. Протиставлення та пов'язана з ним ідея боротьби лежать в основі всього художнього задуму рельєфного фризу: сюжет є битвою. Противники уособлюють собою різні світи: боги є втіленням світла наземного і небесного світів, тоді як гіганти служать втіленням підземного темного царства. Боги заступаються людям, гіганти ворожі їм. Боги несуть благо людям, гіганти небезпечні для них. Боги гармонійно поєднують фізичну досконалість із духовними достоїнствами, гіганти втілюють у собі грубу небезпечну фізичну силу, поєднану з неприборканими пристрастями. Боги антропоморфні, гіганти зберігають риси тварин та птахів: у деяких із них замість ніг – змії, за спиною – крила. Боги не схильні до впливу низовинних пристрастей, що виражено в їх підкреслено безпристрасних обличчях, на яких навіть у момент напруження битви не позначилися емоції. Гіганти ж, навпаки, зображені з особами, на яких відображені сильні почуття – страждання, лють і ненависть на особі гіганта.

РОЛЬ АЛТАРЯ ДЛЯ ЕПОХИ

Однією з найважливіших рис пергамського рельєфу є протиставлення – антитеза, що у принципі була типова для античної духовної культури та яка поєднувалася з ідеєю агону – боротьби і перемоги, що також становила важливу рису грецького способу життя та соціальної психології. Протиставлення та пов'язана з ним ідея боротьби лежать в основі всього художнього задуму рельєфного фризу: сюжет є битвою. Противники уособлюють собою різні світи: боги є втіленням світла наземного і небесного світів, тоді як гіганти служать втіленням підземного темного царства. Боги заступаються людям, гіганти ворожі їм. Боги несуть благо людям, гіганти небезпечні для них. Боги гармонійно поєднують фізичну досконалість із духовними достоїнствами, гіганти втілюють у собі грубу небезпечну фізичну силу, поєднану з неприборканими пристрастями. Боги антропоморфні, гіганти зберігають риси тварин та птахів: у деяких із них замість ніг – змії, за спиною – крила. Боги не схильні до впливу низовинних пристрастей, що виражено в їх підкреслено безпристрасних обличчях, на яких навіть у момент напруження битви не позначилися емоції. Гіганти ж, навпаки, зображені з особами, на яких відображені сильні почуття – страждання, лють і ненависть на особі гіганта.



Алегорія ще одного роду становить основу змісту знаменитого фризу. Зевс, Геракл, Діоніс, будучи державними богами, є уособленням династії пергамських царів. Перемога богів, таким чином, символізує переможну

діяльність Атталідів. Військова політика царів Пергама представлена як проеллінська, спрямована на захист малоазійських греків від варварського світу. Можна вважати, що алегорія, покладена в основу всієї композиції.

Змістову основу рельєфу становить досить ясна алегорія, боги уособлюють собою світ греків, гіганти – кельтів. Боги втілюють у собі ідею влаштованого впорядкованого державного життя, гіганти – нежиті родоплемінні традиції кельтів, їх виняткову войовничість та агресивність. Боги несуть у собі спокій, порядок, безпеку, гіганти – руйнування, хаос, дикість, небезпеку.

На прикладі Пергамського вівтаря та інших пам'яток скульптури епохи еллінізму очевидно, що твори образотворчого мистецтва елліністичного часу базуються на міцній основі класичного грецького мистецтва. В епоху еллінізму в Пергамі в образотворчому мистецтві, насамперед у скульптурі, набув розвитку патетичний стиль, що характеризується яскравим динамізмом, відображенням сильних страждань, поширенням трагічних сюжетів та образів.

РОЛЬ АЛТАРЯ ДЛЯ ЕПОХИ

Алегорія ще одного роду становить основу змісту знаменитого фризу. Зевс, Геракл, Діоніс, будучи державними богами, є уособленням династії пергамських царів. Перемога богів, таким чином, символізує переможну діяльність Атталідів. Військова політика царів Пергама представлена як проеллінська, спрямована на захист малоазійських греків від варварського світу. Можна вважати, що алегорія, покладена в основу всієї композиції.

Змістову основу рельєфу становить досить ясна алегорія. боги уособлюють собою світ греків, гіганти – кельтів. Боги втілюють у собі ідею влаштованого впорядкованого державного життя, гіганти – нежиті родоплемінні традиції кельтів, їх виняткову войовничість та агресивність. Боги несуть у собі спокій, порядок, безпеку, гіганти – руйнування, хаос, дикість, небезпека.

На прикладі Пергамського вівтаря та інших пам'яток скульптури епохи еллінізму очевидно, що твори образотворчого мистецтва елліністичного часу базуються на міцній основі класичного грецького мистецтва. В епоху еллінізму в Пергамі в образотворчому мистецтві, насамперед у скульптурі, набув розвитку патетичний стиль, що характеризується яскравим динамізмом, відображенням сильних страждань, поширенням трагічних сюжетів та образів.

ОПИС ПРЕДМЕТА

Композиційний центр окремих сцен і всього рельєфу складали саме головні боги і ті події, що відбувалися навколо них. Боги та гіганти розміщені в різних просторових рівнях: боги зображені вище, ніж гіганти, вони займають центральну та верхню частини рельєфних плит, тоді як гігантам відведено нижню та центральну частини. Боги у зображенні пергамських скульпторів величні, могутні, прекрасні. З очевидної для сучасників алегоричності всього зображення прославлення богів сприймалося глядачами як вихваляння династії Атталідів та її військових перемог.

Нововведення творців Пергамського вівтаря полягало в тому, щоб вівтар був перетворений на самостійну архітектурну споруду. Він був споруджений на особливій терасі південного схилу гори Пергама, нижче за святилище Афін. З гори відкривався чудовий вид на нижнє місто з храмом бога лікування

Асклепія, святилищем богині Деметри та іншими спорудами. Вівтар був призначений для богослужінь просто неба.

По периметру споруду з усіх чотирьох сторін оточували щаблі. З трьох боків вони дозволяли глядачеві наблизитися до цоколя, на якому розміщувалися мармурові плити з рельєфними зображеннями. З четвертого, західного боку щаблі вели на обгороджений з трьох боків глухою стіною ярус, у центрі якого розміщувався жертовник. З внутрішнього боку стіни ярусу були прикрашені плитами з рельєфним зображенням сцен із життя міфологічного героя Телефа.

З зовнішнього боку споруди на цоколі виконано фриз, який є одним з найважливіших епізодів грецької міфологічної історії – битви олімпійських богів з гігантами.

В середині колониади знаходився вівтарний дворик, де розміщувався власний жертовник (заввишки 3-4 м). В цілому будова досягала висоти близько 9 метрів. Важливим елементом декору Пергамського вівтаря Зевса є так званий малий фриз, чи фриз Телефа. Фриз Телефа ілюструє добре відомий міф про сина Геракла, який після безлічі пригод та драматичних подій став царем Тевфранії – області, де пізніше виникло місто Пергам.

Скульптори виявляють підвищений інтерес до трагічної загибелі персонажів, наголошуючи на мужності й відчаї тих, які гинуть, фіксуючи риси передсмертних страждань та агонії.

Глибокий характер рельєфного різьблення, що створював сильну гру світла і тіні, також повинен був служити меті підкреслити контрастність всієї композиції.



Археологічні дослідження, проведені в Пергамі, демонструють велику увагу Атталідів до будівельної діяльності в столиці, їхнє прагнення перетворити її на видатний центр архітектури та прикрасити чудовими скульптурними пам'ятниками. У числі найважливіших будівель, зведених за наказом Атталідів у Пергамі, визначне місце за своїми художніми достоїнствами займає знаменитий вівтар Зевса.

Ця споруда по праву вважається одним із найбільш значних та гармонійних творів античної та світової архітектури та скульптури. Будівництво знаменитого вівтаря Зевса було здійснено у столиці царства при Евмені II у період між 180 та 160 рр. до н. е. Для будівництва були залучені видатні майстри та виділені високоякісні матеріали та значні засоби.

Опис предмета

По периметру споруди з усіх чотирьох сторін оточували шаблі. З трьох боків вони дозволяли глядачеві наблизитися до цоколя, на якому розміщувалися мармурові плити з рельєфними зображеннями. З четвертого, західного боку шаблі вели на обгороджений з трьох боків глухою стіною ярус, у центрі якого розміщувався жертвник. З внутрішнього боку стіни ярусу були прикрашені плитами з рельєфним зображенням сцен із життя міфологічного героя Телефа. З зовнішнього боку споруди на цоколі виконано фриз, який є одним з найважливіших епізодів грецької міфологічної історії - битви олімпійських богів з гігантами. В середині колониади знаходився вівтарний дворик, де розміщувався власний жертвник (заввишки 3-4 м). В цілому будова досягала висоти близько 9 метрів. Важливим елементом декору Пергамського вівтаря Зевса є так званий малий фриз, чи фриз Телефа. Фриз Телефа ілюструє добре відомий міф про сина Геракла, який після безлічі пригод та драматичних подій став царем Тевфранії – області, де пізніше виникло місто Пергам. Скульптори виявляють підвищений інтерес до трагічної загибелі персонажів, наголошуючи на мужності та відчай гинуть, фіксує риси передсмертних страждань та агонії. Глибокий характер рельєфного різьблення, що створював сильну гру світла і тіні, також повинен був служити меті підкреслити контрастність всієї композиції.

Вівтар був збудований на верхній терасі міста Пергама, в безпосередній близькості від царського палацового комплексу, поруч з низкою інших споруд видатного значення: храмом Афіни, бібліотекою, театром.

ІСТОРІЯ СТВОРЕННЯ



Археологічні дослідження, проведені в Пергамі, демонструють велику увагу Атталідів до будівельної діяльності в столиці, їхнє прагнення перетворити її на видатний центр архітектури та прикрасити чудовими скульптурними пам'ятниками. У числі найважливіших будівель, зведених за наказом Атталідів у Пергамі, визначне місце за своїми художніми достоїнствами займає знаменитий вівтар Зевса.

Ця споруда по праву вважається одним із найбільш значних та гармонійних творів античної та світової архітектури та скульптури. Будівництво знаменитого вівтаря Зевса було здійснено у столиці царства при Евмені II у період між 180 та 160 рр. до н. е. Для будівництва були залучені видатні майстри та виділені високоякісні матеріали та значні засоби. Вівтар був збудований на верхній терасі міста Пергама, в безпосередній близькості від царського палацового комплексу, поруч з низкою інших споруд видатного значення: храмом Афіни, бібліотекою, театром.

ДЕ ЗНАХОДИТЬСЯ ЗАРАЗ

Пергамський вівтар – знаменитий витвір мистецтва періоду еллінізму, один з найзначніших пам'яток того часу, що збереглися до наших днів. Отримав назву

за місцем свого створення – містом Пергаму у Малій Азії. Вівтар був виявлений у зруйнованому стані. На даний момент експонується у берлінському Пергамському музеї.

ДЕ ЗНАХОДИТЬСЯ ЗАРАЗ

Пергамський вівтар - знаменитий витвір мистецтва періоду еллінізму, один з найзначніших пам'яток того часу, що збереглися до наших днів. Отримав назву за місцем свого створення – містом Пергаму у Малій Азії. Вівтар був виявлений у зруйнованому стані. На даний момент експонується у берлінському Пергамському музеї.



Пергамський музей

ОБСТАНОВКА ТА СИТУАЦІЯ, ЩО ЗОБРАЖУЄТЬСЯ

На південній стіні вівтаря зображений Геліос на колісниці, в яку запряжена четвірка коней. Поруч із Геліосом богиня ранкової зорі Еос. Серед богів представлена також Рея, що сидить верхи на леві, яка в релігійній свідомості греків з'єдналася з богинею малоазійського походження Кібелою. Кібела, або Велика Мати богів, як відомо, дуже високо поважалася Атталідами.

ОБСТАНОВКА ТА СИТУАЦІЯ, ЩО ЗОБРАЖУЄТЬСЯ

На південній стіні вівтаря зображений Геліос на колісниці, в яку запряжена четвірка коней. Поруч із Геліосом богиня ранкової зорі Еос. Серед богів представлена також Рея, що сидить верхи на леві, яка в релігійній свідомості греків з'єдналася з богинею малоазійського походження Кібелою. Кібела, або Велика Мати богів, як відомо, дуже високо поважалася Атталідами.



Північна сторона рельєфу вівтаря містила зображення Посейдона, Афродіти, Ерота, богині ночі Ніке та їх численних противників. Серед цих останніх дуже виразно представлений один із гігантів, який намагається задушити когось із

богів і в гніві вп'явся йому зубами в руку. Обличчя гіганта, спотворене ненавистю і люттю, може вважатися одним із найточніших скульптурних відображень темних пристрастей, уособленням яких вважалися гіганти.

Західна частина фризу, що обрамляє сходи, зображує Діоніса, Сатурна, Океану, Амфітріду та Тритона.

ОБСТАНОВКА ТА СИТУАЦІЯ, ЩО ЗОБРАЖУЄТЬСЯ



Північна сторона рельєфу вівтаря містила зображення Посейдона, Афродіти, Ерота, богині ночі Ніке та їх численних противників. Серед цих останніх дуже виразно представлений один із гігантів, який намагається задушити когось із богів і в гніві вп'явся йому зубами в руку. Обличчя гіганта, спотворене ненавистю і люттю, може вважатися одним із найточніших скульптурних відображень темних пристрастей, уособленням яких вважалися гіганти. Західна частина фризу, що обрамляє сходи, зображує Діоніса, Сатурна, Океану, Амфітріду та Тритона. Разом з богами, у безпосередній близькості до свого батька Зевса, бореться Геракл, без участі якого, перемога над гігантами була б неможливою.

Усі персонажі міфу представлені, зазвичай, у спокійному фізичному стані. Рухи героїв міфу, виразно передані скульпторами, мають плавний, неквапливий характер, крім небагатьох персонажів. Так, цар Тевфрант, зображений на морському березі, є однією з найдинамічніших постатей малого фризу. Він представлений у одязі, що розвівається від вітру.

Разом з богами, у безпосередній близькості до свого батька Зевса, бореться Геракл, без участі якого, перемога над гігантами була б неможливою.

Усі персонажі міфу представлені, зазвичай, у спокійному фізичному стані. Рухи героїв міфу, виразно передані скульпторами, мають плавний, неквапливий характер, крім небагатьох персонажів. Так, цар Тевфрант, зображений на морському березі, є однією з найдинамічніших постатей малого фризу. Він представлений у одязі, що розвівається від вітру.

ОБСТАНОВКА ТА СИТУАЦІЯ, ЩО ЗОБРАЖУЄТЬСЯ



Емоційний стан більшості персонажів малого фризу відрізняється епічним спокоєм та незворушливістю. Особи не виражають таких сильних пристрастей та страждань, які властиві зображенням великого фризу.

При цьому рельєф Телефа не позбавлений руху та значної композиційної різноманітності. Усі персонажі представлені у різних позах, кожен із героїв міфу, навіть допоміжні персонажі, наділені власними емоціями і не повторюють вигляду іншого.

Важливою художньою особливістю фризу Телефа є присутність елементів пейзажу, окремих дерев, скель, пагорбів, що надавало композиції значної різноманітності та великої виразності.

Емоційний стан більшості персонажів малого фризу відрізняється епічним спокоєм та незворушливістю. Особи не виражають таких сильних пристрастей та страждань, які властиві зображенням великого фризу.

При цьому рельєф Телефа не позбавлений руху та значної композиційної різноманітності.

ОБСТАНОВКА ТА СИТУАЦІЯ, ЩО ЗОБРАЖУЄТЬСЯ

Серед героїв, представлених на фризі Телефа, зустрічаються Геракл, дочка царя Аркадії Авга, мати Телефа, Тевфрант, Орест, сам Телеф та багато інших. Композицію південної стіни починає Кібела, вона мчить праворуч на величезному леві. Поруч із нею Немесіда, богиня відплати. Верхній кут заповнює фігурка орла. Голий чоловічий торс належить Кабіру, демону родючості. Вони вражають Тифона — чудовисько з потужним тілом. Під їх натиском Тифон гине.



Усі персонажі представлені у різних позах, кожен із героїв міфу, навіть допоміжні персонажі, наділені власними емоціями і не повторюють вигляду іншого.

Важливою художньою особливістю фризу Телефа є присутність елементів пейзажу, окремих дерев, скель, пагорбів, що надавало композиції значної різноманітності та великої виразності.

Серед героїв, представлених на фризі Телефа, зустрічаються Геракл, дочка царя Аркадії Авга, мати Телефа, Тевфрант, Орест, сам Телеф та багато інших.

Композицію південної стіни починає Кібела, вона мчить праворуч на величезному леві. Поруч із нею Немесіда, богиня відплати. Верхній кут

ОБСТАНОВКА ТА СИТУАЦІЯ, ЩО ЗОБРАЖУЄТЬСЯ

До Тифона звернена і Селена, богиня місяця, що сидить на коні. Її фігура дана у складному русі, з масою глибоких складок одягу, у яких залягали густі тіні.

У наступній групі ми бачимо Геліоса, бога сонця, що стоїть у довгому одязі на колісниці, запряженій четвіркою коней.

Під їхніми ногами лежить тіло загиблого гіганта, та ж доля спіткає іншого гіганта, що намагається чинити опір вогняним коням.

Від постаті Тейї, матері Геліоса, Селени та Еос, вціліла лише її верхня частина.

Вона звернена вправо, до свого супротивника, молодого гіганта з шоломом на голові.



Голий чоловічий торс належить Кабіру, демону родючості. Вони вражають Тифона – чудовисько з потужним тілом. Під їх натиском Тифон гине.

До Тифона звернена і Селена, богиня місяця, що сидить на коні. Її фігура дана у складному русі, з масою глибоких складок одягу, у яких залягали густі тіні.

У наступній групі ми бачимо Геліоса, бога сонця, що стоїть у довгому одязі на колісниці, запряженій четвіркою коней. Під їхніми ногами лежить тіло загиблого гіганта, та ж доля спіткає іншого гіганта, що намагається чинити опір вогняним коням.

ОБСТАНОВКА ТА СИТУАЦІЯ, ЩО ЗОБРАЖУЄТЬСЯ



У наступній парі борються Ефір, божество верхнього неба, і Леон - гігант із левою головою. У Леона міцна спина, але розкрита паща і витрішені очі красномовно говорять про його поразку, він задихається, перемога явно на боці.

Богиня Фойбе, мати Латони, палаючим смолоскипом вражає свого супротивника — крилатого бородатого гіганта. Композицію південної стіни закінчує Астерія, дочка Фойбе, яка схопила гіганта за волосся. У нього змісподібні ноги, в одну з яких вчепився зубами собака.

Від постаті Тейї, матері Геліоса, Селени та Еос, вціліла лише її верхня частина. Вона звернена вправо, до свого супротивника, молодого гіганта з шоломом на голові.

У наступній парі борються Ефір, божество верхнього неба, і Леон – гігант із лівовою головою. У Леона міцна спина, але розкрита паща і витрішені очі красномовно говорять про його поразку, він задихається, перемога явно на боці. Богиня Фойбе, мати Латони, палаючим смолоскипом вражає свого супротивника – крилатого бородатого гіганта. Композицію південної стіни закінчує Астерія, дочка Фойбе, яка схопила гіганта за волосся. У нього змієподібні ноги, в одну з яких вчепився зубами собака.

Група крилатих коней уособлювала в собі демонів вітру.

Зевс, розмахнувшись правою рукою, кидає блискавки в гігантів. Біля його ніг важко поранений молодий гігант і сильний змієногий гігант Порфіріон, що продовжує люту боротьбу. Поруч Афінa, зображена у вигляді статної молодої жінки, бореться з крилатим гігантом Алкіонеем. Вхопивши його за волосся, богиня намагається відірвати свого супротивника від землі, щоб позбавити його сил.

ОБСТАНОВКА ТА СИТУАЦІЯ, ЩО ЗОБРАЖУЄТЬСЯ

Група крилатих коней уособлювала в собі демонів вітру. Зевс, розмахнувшись правою рукою, кидає блискавки в гігантів. Біля його ніг важко поранений молодий гігант і сильний змієногий гігант Порфіріон, що продовжує люту боротьбу. Поруч Афінa, зображена у вигляді статної молодої жінки, бореться з крилатим гігантом Алкіонеем. Вхопивши його за волосся, богиня намагається відірвати свого супротивника від землі, щоб позбавити його сил. Усього на фризі зображено близько п'ятдесяти постатей богів та стільки ж гігантів. Боги розташовуються у верхній частині фризу, а їх противники — у нижній, що підкреслює протиставлення двох світів, «верхнього» (божественного) і «нижнього» (хтонічного). Боги антропоморфні, гіганти зберігають риси тварин та птахів: у деяких із них замість ніг змії, за спиною крила. Імена кожного з богів та гігантів, що пояснюють зображення, акуратно вирізані під фігурами на карнизі. Боги зображені на барельєфі: боги ночі та сузір'їв, божества водної стихії та боги небесних світил.



Усього на фризі зображено близько п'ятдесяти постатей богів та стільки ж гігантів. Боги розташовуються у верхній частині фризу, а їх противники — у нижній, що підкреслює протиставлення двох світів, «верхнього» (божественного) і «нижнього» (хтонічного). Боги антропоморфні, гіганти зберігають риси тварин та птахів: у деяких із них замість ніг змії, за спиною крила. Імена кожного з богів та гігантів, що пояснюють зображення, акуратно вирізані під фігурами на карнизі.

Боги зображені на барельєфі: боги ночі та сузір'їв, божества водної стихії та боги небесних світил.

КРИМІНАЛЬНІ ПОДІЇ, ЩО ЗОБРАЖУЮТЬСЯ

В скульптурі зображені смерть і страждання. Вони мають піднесений, іноді навіть облагороджений характер.

КРИМІНАЛЬНІ ПОДІЇ, ЩО ЗОБРАЖУЮТЬСЯ



В скульптурі зображені смерть і страждання. Вони мають піднесений, іноді навіть облагороджений характер.

Наступність класичної та елліністичної художньої традиції проявляється в тому, що боги, що б'ються з гігантами, зберігають величний вигляд і урочисте вираження обличчя. Гіганти уособлюють у собі ворожі усьому доброму сили.



Наступність класичної та елліністичної художньої традиції проявляється в тому, що боги, що б'ються з гігантами, зберігають величний вигляд і урочисте вираження обличчя. Гіганти уособлюють у собі ворожі усьому доброму сили.

ОПИС ЗЛОЧИНУ, ЩО ЗОБРАЖУЄТЬСЯ

Обраний скульпторами міфологічний сюжет головного фризу був осмислений при пергамському дворі відповідно до тодішніх політичних подій.

Предмет є меморіальним пам'ятником, зведеним на честь перемоги, здобутої пергамським царем Атталом I над варварами-галлами, що вторглися в країну. Саме після цієї перемоги Пергамське царство перестало підкорятися імперії Селевкідів, а Аттал проголосив себе незалежним царем. Згідно з найпоширенішою версією датування, вівтар був побудований Евменом II у період між 180 – 150 р. до н. е. Інші варіанти відносять початок будівництва до пізнішої дати – 170 р. до н. е. Традиційно вважається, що вівтар був присвячений Зевсу, серед інших версій – посвята «дванадцяти олімпійцям», царю Евмену II, Афіні та Зевсу.

Внутрішній малий фриз Пергамського вівтаря Зевса, пов'язаний з конкретними міфологічними сценами і оповідає життя і долю Телефа, сина Геракла.

В скульптурі зображені смерть і страждання. Вони мають піднесений, іноді навіть облагороджений характер.

ІДЕЯ АВТОРА

Основна тема рельєфних зображень – битва богів із гігантами.

ІДЕЯ АВТОРА



Основна тема рельєфних зображень – битва богів із гігантами.

Темою основного фризу вітваря є зображення гігантомахії, битви боголімпійців з гігантами. Крім олімпійців за богів бореться ряд стародавніх, і навіть вигаданих скульпторами божеств. Богам протистоять крилаті та змієногі гіганти. Гігантомахія була найпоширенішим сюжетом античної пластики. Вітвар відбив сприйняття між правлячої династії та офіційною ідеологією держави перемоги над галатами. До того ж, пергамці сприймали цю перемогу глибоко символічно, як перемогу найбільшої грецької культури над варварством.

Темою основного фризу вітваря є зображення гігантомахії, битви боголімпійців з гігантами. Крім олімпійців за богів бореться ряд стародавніх, і навіть вигаданих скульпторами божеств. Богам протистоять крилаті та змієногі гіганти. Гігантомахія була найпоширенішим сюжетом античної пластики. Вітвар відбив сприйняття між правлячої династії та офіційною ідеологією держави перемоги над галатами. До того ж, пергамці сприймали цю перемогу глибоко символічно, як перемогу найбільшої грецької культури над варварством.

ІДЕЯ АВТОРА

Завдання фризу Телефа має допоміжний характер: розповісти засобами мистецтва історію знаменитого міфічного прабатька династії Атталідів, проілюструвати міфологічний сюжет, а не впливати потужно на почуття та свідомість глядача. Тому зображення виконані менш експресивно і несуть значно менше емоційне навантаження.

Техніка зображень також значно відрізняється і підпорядкована загальному художньому задуму: усі зображення малого фризу вирізані менш глибоко та рельєфно, що підкріплює відчуття неквапливої епічної оповіді.

Ще однією найважливішою смисловою ідеєю головного Пергамського вітваря можна вважати прославлення богів та династії Атталідів. Боги представлені у вигляді ідеально складених гармонійних людей, які мають водночас величезну фізичну і духовну силу. Вони показані в момент напруженої та небезпечної боротьби, але при цьому в той момент, коли вже зрозуміла їх перемога.

Тим самим очевидним є переможний, тріумфальний характер битви, але й підкреслено її виняткову складність. Гіганти представлені небезпечними, потужними істотами, перемога над якими під силу лише таким всемогутнім істотам, як боги.

Заданной фризу Телефа має допоміжний характер: розповісти засобами мистецтва історію знаменитого міфічного прабатька династії Атталідів, проілюструвати міфологічний сюжет, а не впливати потужно на почуття та

свідомість глядача. Тому зображення виконані менш експресивно і несуть значно менше емоційне навантаження.

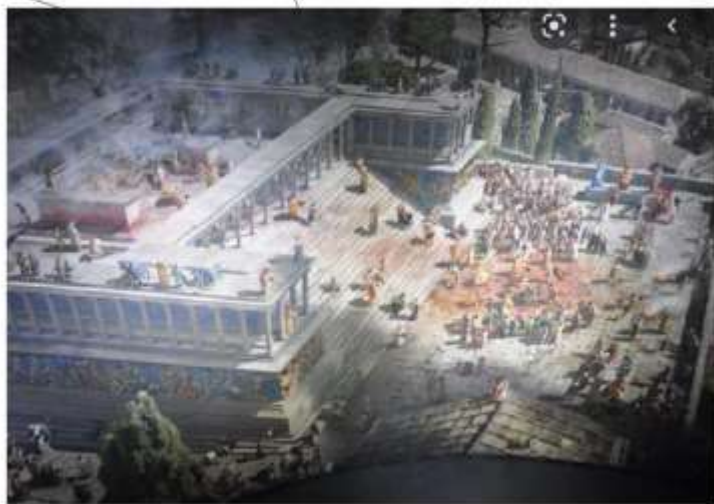
Техніка зображень також значно відрізняється і підпорядкована загальному художньому задуму: усі зображення малого фризу вирізані менш глибоко та рельєфно, що підкріплює відчуття неквапливої епічної оповіді.

Ще однією найважливішою смисловою ідеєю головного Пергамського вівтаря можна вважати прославлення богів та династії Атталідів. Боги представлені у вигляді ідеально складених гармонійних людей, які мають водночас величезну фізичну і духовну силу. Вони показані в момент напруженої та небезпечної боротьби, але при цьому в той момент, коли вже зрозуміла їх перемога. Тим самим очевидним є переможний, тріумфальний характер битви, але й підкреслено її виняткову складність. Гіганти представлені небезпечними, потужними істотами, перемога над якими під силу лише таким всемогутнім істотам, як боги.

ПРИЧИНИ, НАСЛІДКИ, РЕЗУЛЬТАТИ

Стиль зображень пергамського фризу визначають як патетичний. Рельєфні фігури виконані надзвичайно жваво та виразно. Усі вони представлені у русі, у різноманітних позах і зовсім позбавлені статичності. Весь 120-метровий рельєф складає єдину композицію, яка розбивається на окремі сцени, пов'язані між собою. Майже всі учасники битви зображені у стані сильної емоційної напруги. Рельєф вирізьблений у мармурі глибоко, що створювало гру світла та тіні і надавало всім зображенням особливої виразності.

ПРИЧИНИ, НАСЛІДКИ, РЕЗУЛЬТАТИ



Стиль зображень пергамського фризу визначають як патетичний. Рельєфні фігури виконані надзвичайно жваво та виразно. Усі вони представлені у русі, у різноманітних позах і зовсім позбавлені статичності. Весь 120-метровий рельєф складає єдину композицію, яка розбивається на окремі сцени, пов'язані між собою. Майже всі учасники битви зображені у стані сильної емоційної напруги. Рельєф вирізьблений у мармурі глибоко, що створювало гру світла та тіні і надавало всім зображенням особливої виразності.

НА ЯКИЙ ЕФЕКТ У ГЛЯДАЧА РОЗРАХОВУЄ АВТОР?

Рельєф виконаний в такий спосіб, що учасники релігійних процесій та обрядів хіба, що ставали учасниками міфологічних подій: шаблі, які вели до вівтаря, служили як людям, так і богам – учасникам битви. Зображені на рельєфі боги спираються на ті самі ступені колінами. Тим самим значно посилено емоційний вплив рельєфу на глядача.

НА ЯКИЙ ЕФЕКТ У ГЛЯДАЧА РОЗРАХОВУЄ АВТОР?

Рельєф виконаний в такий спосіб, що учасники релігійних процесій та обрядів хіба, що ставали учасниками міфологічних подій: щаблі, які вели до вівтаря, служили як людям, так і богам - учасникам битви. Зображені на рельєфі боги спираються на ті самі ступені колінами. Тим самим значно посилено емоційний вплив рельєфу на глядача.



ВИСНОВКИ

Монументальність фризу, різноманітність знання природи, сила виражених у фігурах пристрастей, що борються, драматизм сюжету, глибокий реалізм і віртуозна майстерність у зображенні богів і могутніх гігантів – все вражає як мене, так і глядача.

ВИСНОВКИ

Монументальність фризу, різноманітність знання природи, сила виражених у фігурах пристрастей, що борються, драматизм сюжету, глибокий реалізм і віртуозна майстерність у зображенні богів і могутніх гігантів — все вражає як мене, так і глядача.

Про цей фриз згадується ще в творах римського письменника Амплія "Одним із чудес світу, в Пергамі є великий вівтар з добротного мармуру, який досягає висоти 40 футів. Включає великі скульптури, що відображають битву гігантів".

Основною ідеєю створення цієї композиції, була битва богів з ворогами Олімпу – гігантами. Після того, як у II ст. до н.е. жителі Пергама здобули перемогу над галлами, її стали представляти у формі міфології.

Цю війну було зображено на вівтарі, як пам'ять майбутнім нащадкам про боротьбу їхніх предків із галлами за свою державу та незалежність. Тому Зевс постає як могутній і безстрашний герой. Він веде боротьбу одразу з трьома гігантами. І перемагає.

Ця скульптурна композиція добре показує війну добра зі злом. Вона вчить людей тому, що за свою країну треба боротися із загарбниками.

Про цей фриз згадується ще в творах римського письменника Амплія. «Одним із чудес світу, в Пергамі є великий вівтар з добротного мармуру, який досягає висоти 40 футів. Включає великі скульптури, що відображають битву гігантів». Основною ідеєю створення цієї композиції, була битва богів з ворогами Олімпу – гігантами. Після того, як у II ст. до н.е. жителі Пергама здобули перемогу над галлами, її стали представляти у формі міфології.

Цю війну було зображено на вівтарі, як пам'ять майбутнім нащадкам про боротьбу їхніх предків із галлами за свою державу та незалежність. Тому Зевс постає як могутній і безстрашний герой. Він веде боротьбу одразу з трьома гігантами. І перемагає.

Ця скульптурна композиція добре показує війну добра зі злом. Вона вчить людей тому, що за свою країну треба боротися із загарбниками.

Література

1. Thomas Cramer: Multivariate Herkunftsanalyse von Marmor auf petrographischer und geochemischer Basis - Das Beispiel kleinasiatischer archaischer, hellenistischer und römischer Marmorobjekte der Berliner Antikensammlung und ihre Zuordnung zu mediterranen und anatolischen Marmorlagerstätten. Dissertation FG Lagerstättenforschung, Berlin, 340 pages, 2004, URN: <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:kobv:83-opus-7426>
2. Schalles, Hans-Joachim. Der Pergamon-Altar zwischen Bewertung und Verwertbarkeit. Fischer-Taschenbuch-Verlag, 1986.
3. Heilmeyer, Wolf-Dieter, editor. Der Pergamonaltar: die neue Präsentation nach Restaurierung des Telephosfrieses. Wasmuth, 1997.
4. Kunze, Max. Die Antikensammlung im Pergamonmuseum und in Charlottenburg. Edited by Max Kunze, Ph. von Zabern, 1992.
5. "Portable ruins - The Pergamon Altar, Heinrich Wölfflin, and German art history at the fin de siècle." Projects at Harvard, https://projects.iq.harvard.edu/files/riverbed_seashore/files/payne_2008.pdf.

***Розділ 17. Візуальний (наочний) аналіз кримінального сюжету у картині
«Побиття камінням Святого Стефана» Рембрандт Харменс ван Рейн
(Турило Анастасія, науковий керівник Лепський Максим)***



Перший етап – Ідеографічний (фактологічний) збір фактів, даних, опис.

1. Автор.

Рембрандт Харменс ван Рейн, народився в Лейдені 15 липня 1606 року, був сином мірошника Хармена Геррітса ван Рейна та його дружини Нільтген ван Зутбрук.

У 1620 році він ненадовго вступив до Лейденського університету, можливо, щоб вивчати теологію. Орлерс, перший біограф Рембрандта, розповідав, що оскільки «від природи він був спрямований до мистецтва живопису та малювання», Рембрандт залишив університет, щоб вивчати основи живопису у лейденського художника Якова Ісаакса ван Сваненбурга (1571–1638).

Рембрандт у віці двадцяти двох років взяв своїх перших учнів, Герріт Доу (Нідерланди, 1613 - 1675) та Ісаак Жудервіль (1612–1645/1648). Документи свідчать, що Жудервіль платив Рембрандту сто гульденів на рік за навчання у нього.

До 1631 року Рембрандт вступив у фінансові стосунки з амстердамським арт-торговцем Хендріком ван Уйленбургом (бл. 1587–1661). Природа діяльності Ван Уйленбурга, яку свого часу називали «академією», не зовсім зрозуміла, але, схоже, він керував активною художньою студією, яка спеціалізувалась на замовленнях портретів.



Біографія або фрагментарні дані.

Рембрандт Харменс ван Рейн, народився в Лейдені 15 липня 1606 року, був сином мірошника Хармена Геррітса ван Рейна та його дружини Нільтген ван Зутбрук. Наймолодший син із принаймні десяти дітей, Рембрандт не мав права продовжувати справу свого батька. Оскільки сім'я була досить заможною, вони відправили його до Лейденської латинської школи, де він провів сім років. У 1620 році він ненадовго вступив до Лейденського університету, можливо, щоб вивчати теологію. Орлерс, перший біограф Рембрандта, розповідав, що оскільки «від природи він був спрямований до мистецтва живопису та малювання», Рембрандт залишив університет, щоб вивчати основи живопису у лейденського художника Якова Ісаакса ван Сваненбурга (1571–1638). Після трьох років роботи з цим майстром Рембрандт у 1624 році виїхав до Амстердама, де навчався протягом шести місяців у Пітера Ластмана (1583–1633). Після повернення до Лейдена Рембрандт швидко завоював репутацію історичного художника та портретиста.

Рембрандт у віці двадцяти двох років взяв своїх перших учнів, Герріт Доу (Нідерланди, 1613–1675) та Ісаак Жудервіль (1612–1645/1648). Документи свідчать, що Жудервіль платив Рембрандту сто гульденів на рік за навчання у нього.

До 1631 року Рембрандт вступив у фінансові стосунки з амстердамським арт-торговцем Хендріком ван Уйленбургом (бл. 1587–1661). Природа діяльності Ван Уйленбурга, яку свого часу називали «академією», не зовсім зрозуміла, але, схоже, він керував активною художньою студією, яка спеціалізувалась на замовленнях портретів. У будь-якому випадку приблизно в 1632 році Рембрандт переїхав до Амстердама, де жив з Ван Уйленбургом і керував його

«академією» до 1635 року. Рембрандт досяг величезного успіху за своє життя. Він отримував багато замовлень і залучав ряд студентів, які приходили вивчати його метод малювання.

Рембрандт досяг величезного успіху за своє життя. Він отримував багато замовлень і залучав ряд студентів, які приходили вивчати його метод малювання.

Хоча наприкінці 1650-х і на початку 1660-х років Рембрандт все ще отримував низку важливих портретних доручень, стилістичні тенденції відхилилися від його глибоко особистої манери живопису. Він все більше і більше відокремлювався від основних течій голландського мистецтва. У другій половині 1650-х років ніхто з студентів не працював з ним, і лише один студент, Аерт де Гелдер (1645–1727), як відомо, приїхав вчитися з ним у шестидесятих роках сімнадцятого століття.

Коли Рембрандт помер 4 жовтня 1669 року, його поховали в орендованій могилі у Вестеркерк, Амстердам



Хоча наприкінці 1650-х і на початку 1660-х років Рембрандт все ще отримував низку важливих портретних доручень, стилістичні тенденції відхилилися від його глибоко особистої манери живопису. Він все більше і більше відокремлювався від основних течій голландського мистецтва. У другій половині 1650-х років ніхто з студентів не працював з ним, і лише один студент, Аерт де Гелдер (1645–1727), як відомо, приїхав вчитися з ним у 1660-х роках.

Коли Рембрандт помер 4 жовтня 1669 року, його поховали в орендованій могилі у Вестеркерк, Амстердам [1].

Роль зображення у його творчості, для епохи, країни, культури, сфери, інше.

«Побиття камінням Святого Стефана» – це перша робота, яку з упевненістю приписують Рембрандту, що демонструє всю важливість картини, бо її можна назвати початком творчого шляху великого художника. Також у цій картині легко впізнати елегантний стиль Лейденської школи. Картини Рембрандта часто відображали біблійні сюжети і релігійні теми, і «Побиття камінням Святого Стефана» не є винятком. Це зображення є важливим прикладом його майстерності в побудові композиції, використанні світла і тіні, а також передачі емоцій та драматичності. Ця робота також може вважатися доказом того, що вже на початку своєї кар'єри Рембрандт виявляв здатність до втілення сильних почуттів і напружених моментів на своїх полотнах.

Рембрандт ван Рейн належить до епохи золотого віку нідерландського живопису, відомого як Бароко. Цей період, тобто 17 століття, був відомий своїми багатими декоративними деталями, експресивними композиціями та

релігійною тематикою. Картини Рембрандта часто описуються як прекрасний приклад нідерландського майстерності, що втілює художні ідеали того часу. Загалом, «Побиття камінням Святого Стефана» є значною роботою Рембрандта ван Рейна, яка демонструє його талант і вплив на живопис свого часу, особливо якщо пригадати те, що він навчав чимало учнів за досить велику оплату своєї праці.

Зображення зроблено на замовлення чи ні. Хто замовник.

На жаль, інформація про те чи була створена ця картина на замовлення чи ні не збереглась. Але загалом у деяких випадках Рембрандт отримував замовлення від приватних клієнтів, церковних організацій або меценатів, а в інших випадках створював полотна на свій розсуд і для свого власного задоволення.

2. Предмет (зображення – барельєф, картина, фото, фільм)

Опис предмета.

Картина "Побиття камінням Святого Стефана" створена за допомогою олійних фарб нідерландським живописцем Рембрандтом ван Рейном у 1625 році. На картині зображено сцену з Біблії, в якій Святий Стефан, перший християнський мученик, був до смерті забитий камінням приблизно двадцятьма особами. Полотно має висоту 89,5 см і ширину 123,6 см. Жанр визначають як сакральне мистецтво.



На картині "Побиття камінням Святого Стефана" відображено біблійну сцену, яка є досить страшною подією. Святий Стефан, перший християнський мученик, стає жертвою натовпу людей, які ось-ось заб'ють його камінням до смерті. Зображений момент побиття є кульмінацією загальної біблійної історії. Ми не бачимо результату побиття, але можемо здогадатись чим воно завершиться, що додає ще більше напруженості та загальної емоційності глядачеві, тому загалом ми можемо назвати обстановку напруженою.

Картина «Побиття камінням Святого Стефана» створена за допомогою олійних фарб нідерландським живописцем Рембрандтом ван Рейном у 1625 році. На картині зображено сцену з Біблії, в якій Святий Стефан, перший християнський мученик, був до смерті забитий камінням приблизно двадцятьма особами. Полотно має висоту 89,5 см і ширину 123,6 см. Жанр визначають як сакральне мистецтво.

Історія створення та подальша історія предмета (час, територія, події).

«Побиття камінням Святого Стефана» було створено Рембрандтом ван Рейном у 1625 році, коли йому було всього 19 років. На створення цієї картини автора надихнула Біблійна історія мученицької смерті Стефана, також картина зазнала впливу мистецтва Мікеланджело да Караваджо та Адама Ельсгаймера. Рембрандт народився та працював у Нідерландах, а саме в місті Лейден, то ж його майстерня та студія були також у Лейдені. Конкретної інформації щодо

подій, пов'язаних з картиною «Побиття камінням Святого Стефана» складно знайти, адже вони не були задокументовані.

Кримінальні або маркетингові події навколо зображення.

Згідно з усіма доступними джерелами даних немає відомих кримінальних або маркетингових подій, які б прямо були пов'язані з цією картиною.

Де знаходиться зараз – зберігається або Інтернет-ресурс.

Зараз картину можна знайти в Ліонському музеї красних мистецтв у Франції.

3. Сюжет.

3.1. Обстановка та ситуація, що зображена.

На картині «Побиття камінням Святого Стефана» відображено біблійну сцену, яка є досить страшною подією. Святий Стефан, перший християнський мученик, стає жертвою натовпу людей, які ось-ось заб'ють його камінням до смерті. Зображений момент побиття є кульмінацією загальної біблійної історії. Ми не бачимо результату побиття, але можемо здогадатись чим воно завершиться, що додає ще більше напруженості та загальної емоційності глядачеві, тому загалом ми можемо назвати обстановку напруженою.

Обстановка всередині зображення.

Як вже було сказано, обстановка є дуже емоційно напруженою, адже складається враження що через кілька секунд буде нанесено вирішальний удар каменем по голові Стефана. Кати, що стоять навколо нього кидають в Стефана безліч каміння та виявляють надзвичайно велику агресію. Святий Стефан зображений з виразом глибокого розпачу на обличчі. Він сам опускається на коліна і здимає руку догори, але не для захисту самого себе, а скоріше для звернення до неба, тобто Господа Бога. І на коліна він опустився не перед своїми мучителями, а перед Богом, у якого вірував. Інші персонажі на картині виражають різні емоції, включаючи гнів та задоволення. Обстановка навколо Стефана є хаотичною та напруженою.

Характеристика зображення, фон, предмети, композиція, динаміка, ритм тощо.

Зображення «Побиття камінням Святого Стефана» Рембрандта ван Рейна відзначається своєю драматичністю та емоційним зарядом. Рембрандт вдало передав важливий момент історії про Святого Стефана, використовуючи свою вмільість в створенні реалістичних образів та захоплюючої атмосфери.

На фоні картини можна побачити міський пейзаж з кількома будівлями. Він тісно пов'язаний із основним сюжетом та демонструє занепад суспільства як наслідок панування жорстоких людей без Бога в душі. Такі як лжесвідки, замовники вбивств, їх виконавці становили більшість. Усі ці люди боролись зі святістю, що залишилась у їхньому суспільстві, боролись зі Святим Стефаном, і отримали у трьох битвах три поразки, та все ж їм це не завадило вбити ту саму святість, і її представника, тобто Стефана, що вплинуло на всі сфери життя, навіть на архітектуру.

Головним об'єктом зображення є сам Святий Стефан, який зображений відносно близько до центру полотна. Він є символом святості та рятівником суспільства, також він є головним переможцем, якого хоч і вбили зрештою, але

від цього він не став переможеним. Як наслідок прийняття рішення позбутися Стефана, утворюються образи замовників, організаторів страти, та її виконавців і, відповідно, спостерігачів.

Головним об'єктом зображення є сам Святий Стефан, який зображений відносно близько до центру полотна. Він є символом святості та рятівником суспільства, також він є головним переможцем, якого хоч і вбили зрештою, але від цього він не став переможеним. Як наслідок прийняття рішення позбутися Стефана, утворюються образи замовників, організаторів страти, та її виконавців і, відповідно, спостерігачів.

Якщо говорити про предмети, то на картині можна відзначити каміння, якими буде вбито Стефана. Воно є символом людської масової неотесаності, дикості, деструктивної поведінки, яка направлена не лише на їх жертву, але зрештою й на все їхнє суспільство.

На фоні картини можна побачити міський пейзаж з кількома будівлями. Він тісно пов'язаний із основним сюжетом та демонструє занепад суспільства як наслідок панування жорстоких людей без Бога в душі. Такі як лжесвідки, замовники вбивств, їх виконавці становили більшість. Усі ці люди боролись зі святістю, що залишилась у їхньому суспільстві, боролись зі Святим Стефаном, і отримали у трьох битвах три поразки, та все ж їм це не завадило вбити ту саму святість, і її представника, тобто Стефана, що вплинуло на всі сфери життя, навіть на архітектуру.

Позиції осіб є надзвичайно інформативними для глядачів картини. Розпочнемо із Святого Стефана. Він знаходиться близько до центру полотна на колінах із розкинутими руками, одна з них направлена до неба. Лице смертника направлене до неба із молитвою до Бога. На таке положення вплинуло не побиття камінням, а в першу чергу приклоніння перед Богом, який скоро прийме Стефана до себе.

Каті Стефана знаходяться навколо нього, їхні тіла, погляди та рухи направлені лише до нього з однією метою - як можна швидше вбити Стефана. Відразу за ними катями знаходиться кілька спостерігачів, але ми не бачимо положення їхніх тіл.

Перша із основних груп спостерігачів, що знаходиться з лівого боку картини у тіні, складається із двох осіб. Чоловік, що сидить верхи на коні займає досить величну позу і може навіть скластись враження, що він один із найбільш зацікавлених осіб у смерті Стефана, тому знаходиться найближче до центру подій, щоб якнайкраще бачити та можливо проконтролювати процес побиття. Він є замовником вбивства.

Друга група спостерігачів знаходиться позаду катів, і розташована у верхній частині картини. Один із них сидить на троні, але скоріш за все основна влада не належить йому, бо інші знаходяться вище від його положення і за його виразом обличчя ми бачимо що він розгублено дослухається до того, що йому говорять ті люди. Вони є організаторами.

Третя група знаходиться на задньому плані в правій частині картини і складається із трьох осіб, за позами яких ми бачимо, що вони активно між собою обговорюють ті події, що зараз відбуваються.

Якщо говорити про предмети, то на картині можна відзначити каміння, якими буде вбито Стефана. Воно є символом людської масової неотесаності, дикості, деструктивної поведінки, яка направлена не лише на їх жертву, але зрештою й на все їхнє суспільство.

У цьому творі Рембрандт використовує різке освітлення, яке розділяє композицію на дві частини. Автор намагається привернути наш погляд до правої сторони полотна, де знаходиться головний акцент композиції – сцена побиття Стефана. За цією сценою величаво спостерігає вершник з тіні лівого боку полотна. Уважно розглянувши його, не складно здогадатись, що він є найбільш зацікавленою в страті Святого Стефана особою і одночасно замовником його вбивства. А його знаходження в тіні верхом на коні дуже вдало демонструє що справжніх правителів і найбільш значних осіб не завжди видно людському загалу, які якраз можуть не знаючи того виконувати накази та забаганки подібних прихованих осіб.

Нам відомо мало інформації щодо людей, які намагаються вбити Святого Стефана. Всі вони представники чоловічої статі, приблизно середнього і літнього віку. Для них притаманна агресивність, імпульсивність, безжалісність. Соціальний статус скоріш за все низький, що видно за вбранням. Мотивацією є відстоювання розповсюдження лише тієї релігії, в яку вони вірять. Ми можемо відзначити, що злочинці були дезорієнтовані. Такі злочинці можуть скоювати спонтанні злочини, залишаючи безлад після своїх дій, безліч слідів злочину та усіма своїми діями демонструють брак планування. Ми можемо припустити, що вони не є серійними вбивцями. Для вбивства вони обрали один із видів смертної кари - побиття камінням, що походить ще від давніх юдеїв та греків.



Якщо є замовник, то є і організатори, які не ховаються в тіні. На полотні вони розташовані позаду виконавців вбивства, і так само як і організатор уважно спостерігають за побиттям, щоб переконатись, що все відбувається саме так, як потрібно їм. Цьому є проста причина – три попередні перемоги Стефана проти цих самих людей за допомогою Святого Духа, Янгола та Бога. Лише з четвертої спроби їм майже вдалось досягти бажаного – вбити Святого Стефана, але не перемогти його. Усі розуміють, що якщо б його не вбили, і сутички продовжувались між ними та Стефаном, то стільки було б тих сутичок, стільки було б й перемог у Стефана. Також це є нагадуванням для глядачів, що переможця можна вбити, але його перемоги будуть жити у віках.

Для композиції характерне перенесення сюжетного центру картини вниз та праворуч відносно фізичного центру полотна. Загалом композиція полотна вдало робить акцент на найголовніших персонажах картини, тобто це стосується не тільки Святого Стефана, а й кількох катів, які відносно інших найближче розташовані до нього. Рембрандт використовує світлі та темні контрасти, щоб надати глибину та розміреність зображенню, а також щоб звернути нашу увагу на конкретних персонажів та їх дії. Композиція також створює відчуття напруження та динаміки, оскільки персонажі розташовані в рухливих позах та виконують різні дії.

Як вже було наголошено, полотно передає велику динаміку та ритм у своєму зображенні. Жвавість рухів та пози персонажів, а також їхні вирази облич, створюють враження жвавості та енергії на полотні. Удари камінням, які спрямовані на Стефана, додатково підсилюють відчуття динаміки та напруження на картині.

Усі ці елементи вкупі допомагають передати глядачеві інтенсивність події, показуючи глибину мучеництва та страждань Святого Стефана, завдяки чому створюється міцний емоційний зв'язок між глядачем і картиною з її сюжетом.



Композиція на картині "Побиття камінням Святого Стефана" спрямована на підсилення драматичності та виразності зображення. Розташування об'єктів та персонажів на полотні викликає певні емоції та зосереджує увагу глядача на головній події. Основні аспекти композиції включають:

Центральну фігуру - Святий Стефан розташований в сюжетному центрі полотна, він є головним об'єктом уваги. Його позиція і рухи створюють враження динаміки та напруження.

Група людей - це група агресорів та вбивць, котра кидає каміння. Вони розташовані навколо своєї жертви. Їхні позиції та рухи спрямовані на Стефана, тобто умовний центр кола, яке вони утворили своїм розташуванням, підкреслюючи напад і насильство, від якого не вдасться ані відбитись, ані втекти.

Діагональна композиція. Композиція побудована за допомогою діагональних ліній, які створюють напруження. Це підкреслює динаміку та жорстокість та силу зображеної події.

Рух. Композиція передає рух і напругу. Персонажі зображені в різних позиціях, вони рухаються, кидають каміння, що створює враження доволі динамічної сцени.

Всі вказані елементи композиції спрямовані на залучення основної уваги глядача до головної події - забиття до смерті Святого Стефана, а також до його мучеництва й насильства, яке йому завдають. Композиція підсилює драматичність та виразність сцени, створюючи напружену атмосферу на полотні.

3.2. Персонажі, дійові особи (головні, другорядні).

Головні та другорядні дійові особи чудово розподілені своїм діагональним розташуванням на полотні від лівого верхнього кута полотна до правого нижнього.

Головні дійові особи: Святий Стефан, який є головною фігурою картини. Він зображений як людина, яка є дуже значущою у суспільстві, що видно за його одягом. Якщо мірилом брати одяг, то Стефан є не менш важливою і значною людиною, ніж замовник його вбивства, тобто вершник. Саме цей замовник і є другою головною дійовою особою.

Другорядні дійові особи: Група людей, які кидають каміння на Стефана, і водночас виконують наказ вбити. Вони розташовані навколо Стефана та мають досить різноманітні пози. Що примітно для більшості глядачів, за одягом вони набагато бідніші, аніж Стефан, і навіть не мають взуття, що свідчить про їхній низький стан у суспільстві. Варто окремо виділити кілька груп людей, які знаходяться в різних місцях на полотні, а саме віддалено позаду катів Стефана – це організатори вбивства, з правого боку від них, а також інші поодинокі спостерігачі. Усіх цих людей об'єднує те, що вони є спостерігачами побиття, більшість яких активно обговорюють між собою це діяння.



Мою увагу привернула достатньо велика кількість образів. Звичайно, що першим із них був сам Святий Стефан, адже його погляд, тіло та рухи були спрямовані не до своїх кривдників щоб хоча б намагатись захиститись від них, а спрямовані до неба, тобто можливо до Бога з молитвою до нього. Це є демонстрацією того що для Стефана єдиним правителем є Бог, і він визнає лише його тим, перед ким необхідно приклонитись.

Якщо придивитись, то особа, яка належить до спостерігачів і сидить на троні, має ідентичне положення лица та емоції, що і Стефан, але він спрямовує своє приклоніння до інших людей, що стоять за його спиною, і можливо з тіні керують його рішеннями та діями. Це може бути як один із варіантів інтерпретації чому ці два обличчя так схожі між собою.

- **позиції осіб.**

Позиції осіб є надзвичайно інформативними для глядачів картини. Розпочнемо із Святого Стефана. Він знаходиться близько до центру полотна на колінах із розкинутими руками, одна з них напрямлена до неба. Лице смертника напрямлене до неба можливо із молитвою до Бога. На таке положення вплинуло не побиття камінням, а в першу чергу приклоніння перед Богом, який скоро прийме Стефана до себе.

Кати Стефана знаходяться навколо нього, їхні тіла, погляди та рухи напрямлені лише до нього з однією метою – як можна швидше вбити Стефана. Відразу за цими катами знаходиться кілька спостерігачів, але ми не бачимо положення їхніх тіл.

Перша із основних груп спостерігачів, що знаходиться з лівого боку картини у тіні, складається із двох осіб. Чоловік, що сидить верхи на коні займає досить величну позу і може навіть скластись враження, що він один із найбільш зацікавлених осіб у смерті Стефана, тому знаходиться найближче до центру подій, щоб якнайкраще бачити та можливо проконтролювати процес побиття. Саме цей чоловік і є замовником вбивства.

Варто сказати про інші образи. Усі кривдники Стефана для мене стали зображенням такої емоції як сліпий гнів та ненависть. Що стосується інших, то мою увагу привернув один зі спостерігачів, що із засудженням дивився на камінь, піднятий на голову Стефана, отже все ж не всі підтримували це побиття. Ще вартий уваги вершник, що розташований в тіні в лівій частині полотна. Він вибивається із натовпу нехарактерним вбранням та величчю. Те, як він зображений, може наштовхувати на думки, що можливо він зацікавлений у цьому побитті і йому приносить задоволення спостерігати за цим процесом.

Щодо зображених цінностей та символів, то розпочнемо із релігійного віросповідання та жертвності. Історія може вражати зображенням величі сили готовності пожертвувати життям заради відстоювання власних переконань, може нагадати про значення релігійної віри та цінностей для людей.

Боротьба за справедливість. Картина може яскраво підкреслювати боротьбу за справедливість та протистояння системі, що пригнічує меншини. Це може наштовхувати на думки про важливість боротьби за правду та відстоювання своїх переконань, не зважаючи на кількість людей, які тебе у цьому підтримують.

Мучеництво та жертвність. Історія Стефана, який став першим мучеником у християнстві, може викликати враження про істинну велич жертвності та героїзму у захисті своїх переконань. Вона може нагадати про силу й непохитність людей, готових померти за свої ідеали, а також їх важливість у розвитку суспільства.

Друга група спостерігачів знаходиться позаду катів, і розташована у верхній частині картини. Один із них сидить на троні, але скоріш за все основна влада не належить йому, бо інші знаходяться вище від його положення і за його виразом обличчя ми бачимо, що він розгублено дослухається до того, що йому говорять ті люди. Усі ці люди є організаторами.

Третя група знаходиться на задньому плані в правій частині картини і складається із трьох осіб, за позами яких ми бачимо, що вони активно між собою обговорюють ті події, що зараз відбуваються.

- **предмети та фон поруч з персонажами.** Поряд зі Стефаном можна виокремити каміння, яке кидають у нього. Фон складається з будівель, але він не має прямого впливу на дії персонажів та на них самих, а лише вказує на те, що можливо події відбуваються на околицях міста.
- **передній/задній плани.** Святий Стефан, як головна фігура, знаходиться на передньому плані. Він відрізняється своїм унікальним вбранням, виразністю та положенням тіла. Разом із ним частиною переднього плану є його кати. Також до частини переднього плану можна віднести першу групу спостерігачів, що складається із двох осіб, які знаходяться в тіні у лівій частині картини. Між переднім та заднім планом знаходиться друга група спостерігачів, що розташовані у верхній центральній частині полотна. Заднім планом на картині виступає третя група із трьох спостерігачів а також будівлі міста. Якщо розділити полотно на задній і передній план тільки за освітленням, то до переднього плану варто віднести Стефана з людьми, які забивають його камінням, а також так звану другу групу спостерігачів. Усі інші спостерігачі є частиною заднього плану.
- **профіль персонажів.** Нам відомо мало інформації щодо людей, які намагаються вбити Святого Стефана. Всі вони представники чоловічої статі, приблизно середнього і літнього віку. Для них притаманна агресивність, імпульсивність, безжалісність. Соціальний статус скоріш за все низький, про

що свідчить їх вбрання. Мотивацією є відстоювання розповсюдження лише тієї релігії, в яку вони вірять. Ми можемо відзначити, що злочинці були дезорієнтовані. Такі злочинці можуть скоювати спонтанні злочини, залишаючи безлад після своїх дій, безліч слідів злочину та усіма своїми діями демонструють брак планування. Ми можемо припустити, що вони не є серійними вбивцями. Для вбивства вони обрали один із видів смертної кари – побиття камінням, що походить ще від давніх юдеїв та греків.

3.3. Відносини між персонажами та обставинами.

Відносини між Святим Стефаном і групою людей:

Святий Стефан є головним об'єктом нападу. Він піддається насильству та побиттю камінням. Але при цьому він не взаємодіє зі своїми нападниками. Група людей, яка оточує Стефана, виступає як агресори та вбивці, адже з біблійної історії ми знаємо, що зрештою Стефана буде вбито. Вони кидаючи каміння у Стефана проявляють злобу та ненависть до нього. Між Святим Стефаном і групою людей, що кидають каміння, існує певне протистояння, адже Стефан є об'єктом їхньої ненависті та насильства, а вони виконують роль агресорів.

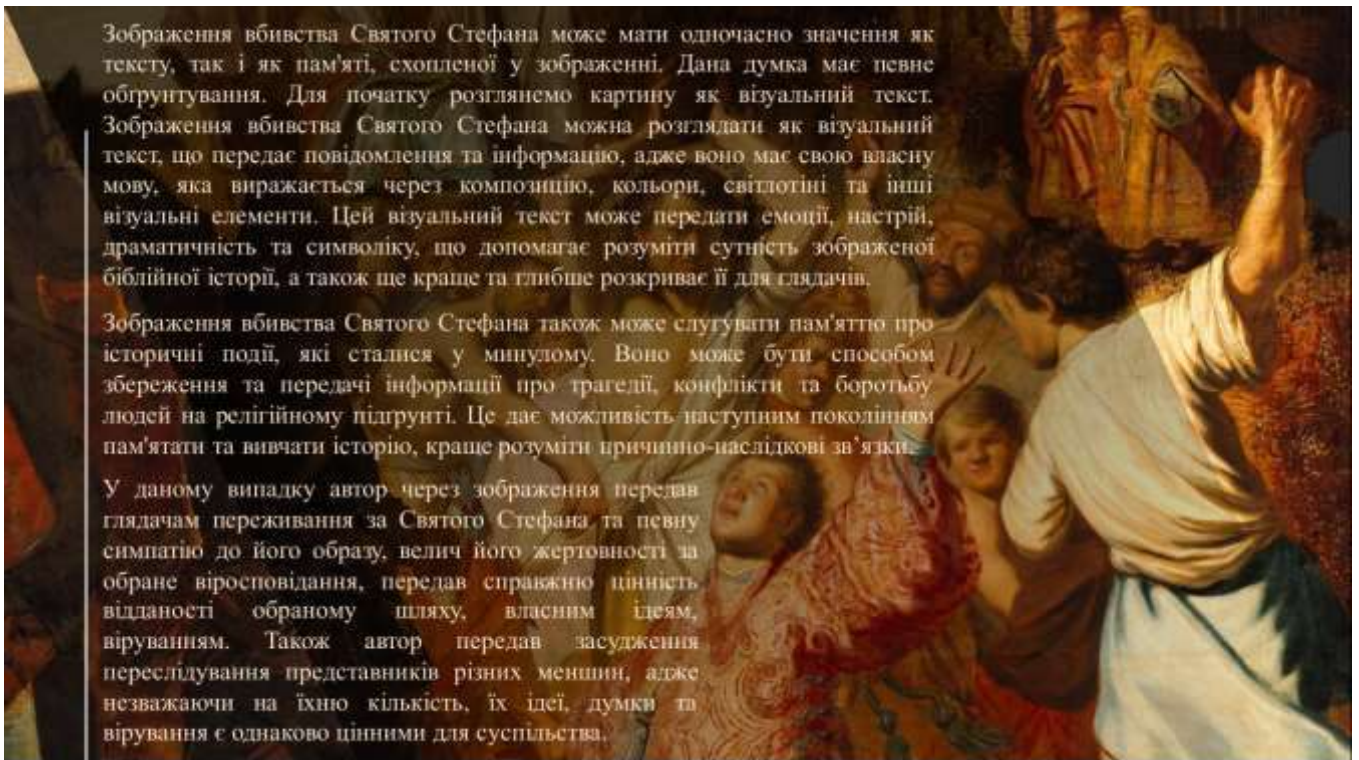
Усі інші персонажі напряду ніяк не взаємодіють зі Стефаном чи людьми, що здійснюють його побиття, але взаємодіють між собою, бо дехто активно обговорюють ті події, що змальовані на центрі полотна.

Щодо обставин, то ми можемо припустити, що дехто із зображених на картині скористались можливістю доєднатись до вбивства, адже це могли робити усі бажаючі.

Всі ці відносини сприяють створенню напруженої та драматичної атмосфери на картині, де Святий Стефан стає символом мучеництва та священної чистоти, а група людей – символом злоби та жорстокості.

3.4. Опис злочину, його характеристика, специфіка, класифікація та типологія.

У даному злочині є замовники, організатори та виконавці. Зробити точний перелік цих осіб доволі складно. Замовники, організатори та жертва, тобто Стефан, є представниками вищих станів суспільства, що видно за їх вбранням, а виконавці – представниками нижчих станів, що розділяє їх усіх на бідняків та правлячу верхівку суспільства. Варто відзначити, що місто, в околицях якого відбуваються змальовані події, знаходиться в занепаді, що видно за зображенням будівель на фоні. Дії злочинців досить складно кваліфікувати, адже на самому зображенні відбувається побиття великим камінням, але ми не бачимо наслідків самого побиття. Спираючись на біблійну історію, на основі якої створена картина, ми знаємо, що зрештою Стефана буде вбито, і обираючи статтю для характеристики змальованого злочину ми будемо спиратись саме на цю інформацію. Отже, дії злочинців підпадають під пункти 11, 12, 14, ч. 2 115 статті ККУ - Умисне вбивство, вчинене на замовлення за попередньою змовою групою осіб з мотивів расової, національної чи релігійної нетерпимості, в нашому випадку саме релігійної нетерпимості [2].



Зображення вбивства Святого Стефана може мати одночасно значення як тексту, так і як пам'яті, схопленої у зображенні. Дана думка має певне обґрунтування. Для початку розглянемо картину як візуальний текст. Зображення вбивства Святого Стефана можна розглядати як візуальний текст, що передає повідомлення та інформацію, адже воно має свою власну мову, яка виражається через композицію, кольори, світлотіні та інші візуальні елементи. Цей візуальний текст може передати емоції, настрої, драматичність та символіку, що допомагає розуміти сутність зображеної біблійної історії, а також ще краще та глибше розкриває її для глядачів.

Зображення вбивства Святого Стефана також може слугувати пам'яттю про історичні події, які сталися у минулому. Воно може бути способом збереження та передачі інформації про трагедії, конфлікти та боротьбу людей на релігійному підґрунті. Це дає можливість наступним поколінням пам'ятати та вивчати історію, краще розуміти причинно-наслідкові зв'язки.

У даному випадку автор через зображення передав глядачам переживання за Святого Стефана та певну симпатію до його образу, велич його жертвності за обране віросповідання, передав справжню цінність відданості обраному шляху, власним ідеям, віруванням. Також автор передав засудження переслідування представників різних меншин, адже незважаючи на їхню кількість, їх ідеї, думки та вірування є однаково цінними для суспільства.

Другий етап – символіка та сприйняття.

1. Символіка.

Що символізує обстановка, персонажі, відносини.

Обстановка. Каміння – символізує насильство, жорстокість і агресію, що спрямована на Святого Стефана.

Фон – життя та буденність, що продовжуються поза цим насильством, від якого страждає Стефан. Також символізує занепад людства, якщо воно позбавляється духовності, на що вказує стан міського пейзажу.

Персонажі. Святий Стефан – символізує мучеництво, жертву та віру в Бога. Він представляє силу святості і готовність страждати за свої переконання.

Група людей, що кидає каміння – символізує безмірну злобу, ненависть, жорстокість та ворожість до віри й духовності.

Відносини. Насильство над Святим Стефаном – символізує конфлікт між добром і злом, між святістю і жорстокістю. Це показує, що віра та духовність можуть бути піддані атакам та переслідуванням.

У цілому, картину можна розглядати як вираз сильного віртуозного використання символіки для передачі теми мучеництва, злочинності і віри. Святості Стефана, жорстокості його агресорів та конфлікту між цими двома полюсами. Символічні елементи допомагають підкреслити глибокий сенс і значення твору.

Які образи, ритуали присутні.

Мучеництво. Образ Святого Стефана, який піддається побиттю камінням, відображає мучеництво. Він виступає як жертва і показує свою готовність страждати за свою віру.

Насильство та агресія. Ритуал кидання каміння на Стефана відображає насильство та агресію з боку групи людей. Цей ритуал відображає їхню злобу та ненависть до віри та духовності й усіх, хто це розповсюджує у суспільстві.

Також відображає процес викорінення у суспільстві не схвалених більшістю ідей та думок і тих, хто це розповсюджує.

Релігійність та віра. Присутність Святого Стефана і його мучеництва вказує на релігійність та віру. Він стає символом християнської віри та відданості єдиному Богу.

Публіка та свідки. Група людей, яка спостерігає за побиттям Стефана, може представляти свідків цього ритуалу насильства, а точніше вбивства. Вони відображають реакції та почуття глядачів, які можуть бути шокованими, враженими, зацікавленими або просто байдужими.

Усі ці образи та ритуали створюють підвищену емоційну та драматичну атмосферу на картині, яка передає велич мучеництва та силу зіткнення між вірою та жорстокістю.

На які образи спрямована композиція (розташування об'єктів та персонажів).

Композиція на картині «Побиття камінням Святого Стефана» спрямована на підсилення драматичності та виразності зображення. Розташування об'єктів та персонажів на полотні викликає певні емоції та зосереджує увагу глядача на головній події. Основні аспекти композиції включають:

Центральну фігуру – Святий Стефан розташований в сюжетному центрі полотна, він є головним об'єктом уваги. Його позиція і рухи створюють враження динаміки та напруження.

Група людей – це група агресорів та вбивць, котра кидає каміння. Вони розташовані навколо своєї жертви. Їхні позиції та рухи спрямовані на Стефана, тобто умовний центр кола, яке вони утворили своїм розташуванням, підкреслюючи напад і насильство, від якого не вдасться ані відбитись, ані втекти.

Діагональна композиція. Композиція побудована за допомогою діагональних ліній, які створюють напруження. Це підкреслює динаміку та жорстокість та силу зображеної події.

Рух. Композиція передає рух і напругу. Персонажі зображені в різних позиціях, вони рухаються, кидають каміння, що створює враження доволі динамічної сцени.

Всі вказані елементи композиції спрямовані на залучення основної уваги глядача до головної події – забиття до смерті Святого Стефана, а також до його мучеництва й насильства, яке йому завдають. Композиція підсилює драматичність та виразність сцени, створюючи напружену атмосферу на полотні.

2. Глядач.

2.1. Яка роль глядача – пасивне спостереження, активне спостереження, емоційне включення, прийняття рішень для подальших дій.

Пасивне спостереження – деякі глядачі можуть просто спостерігати за тим, що відбувається, без особливого емоційного включення до сюжету картини.

Активне спостереження – інші глядачі можуть бути більш включеними до сюжету картини та зацікавленими у всьому, що відбувається. Вони можуть

помічати кожну деталь, аналізувати її значення на полотні і виявляти певний рівень зацікавленості та співпереживання головному персонажу зображених подій – Стефану. Такі глядачі будуть намагатись розібратись у змальованій ситуації і зрозуміти її значення, посил автора, що прихований у полотні.

Емоційне включення – деякі глядачі можуть переживати певні емоції відповідно до того, на що вони звертають увагу на картині. Вони можуть відчувати шок, гнів, або симпатію відносно персонажів та ситуації. Але з великою ймовірністю ми можемо здогадуватись про те, що автор розраховував в першу чергу на співчуття та симпатію глядачів до Стефана, і засудження до його катів.

Прийняття рішень для подальших дій – усі глядачі можуть приймати різноманітні рішення внаслідок перегляду картини та ознайомлення із її сюжетом, адже вбивство Стефана є вбивством скоєним на підґрунті релігійної нетерпимості. Наприклад, глядачі можуть обуритись і вирішити підтримати християнську релігію через переслідування, які вона зазнавала у суспільстві, або ж почати висвітлювати тему чому релігійні переслідування не повинні мати місця у сучасному суспільстві. Але це тільки кілька варіантів серед усіх, які можуть утворитися внаслідок ознайомлення із сюжетом полотна.

2.2. На який ефект у глядача розраховує автор.

Картина може мати різний ефект та вплив на глядачів. На мою думку, одним із головних ефектів, задуманих автором, є перенесення напруги сюжету картини безпосередньо на глядачів. До того ж на самому полотні зображено тільки побиття Стефана камінням, а не результат цих дій. Тобто глядачам ще невідомо чим завершиться змальована подія, це якщо вони не знайомі з біблійною історією, яка стала основою сюжету картини. Поширеним ефектом є співпереживання Святому Стефану.

Автор своїм творінням може викликати складні моральні або етичні питання, які змушують глядача задуматися та розглянути події з різних сторін.

Також автор може розраховувати на те, що глядач сприйме символічне значення подій, персонажів та відносин, і знайде глибшу сутність або підтекст у історії, який був закладений автором.

2.3. Що є повсякденним, що є несподіваним або привертає увагу у зображенні.

У зображеній історії вбивства Святого Стефана можуть бути як повсякденні, так і несподівані елементи, що привертають увагу. Повсякденні елементи включають зображення щоденних життєвих сцен, таких як обговорення подій, що зараз відбуваються, певна реакція на них, традиційну обстановку того часу, звичайні відносини між персонажами, що створює реалістичне середовище.

Несподіваним для сучасного глядача може стати байдужість до страждання тих, хто спостерігають за побиттям, адже ніхто навіть не намагався втрутитись, щоб врятувати Стефана, а також те, що побиття камінням людини не було заборонене певними законами і ніхто не відстоював інтереси Стефана. Як раз це можна назвати одним із того, що привертає увагу глядачів. Також, безперечно, їхню увагу привертає надзвичайна жорстокість та ненависть тих, хто кидає каміння у Стефана.

2.4. *Ваші особисті враження, реакції, емоції, образи, перше враження та ідеї.*

Моїм першим враженням було здивування від того, наскільки сильно картина одночасно насичена відразу кількома емоціями – ненавистю та байдужістю. Не дивлячись на те, що зображений сюжет містить в собі емоції негативного характеру, враження від картини у мене залишилися лише позитивні, бо картина досить глибока за змістом, а також залишає після її розгляду бажання далі роздумувати над сюжетом, ідеями автора та тим, що було повсякденням для епохи, зображеної на картині.

Мою увагу привернула достатньо велика кількість образів. Звичайно, що першим із них був сам Святий Стефан, адже його погляд, тіло та рухи були спрямовані не до своїх кривдників, щоб хоча б намагались захиститись від них, а спрямовані до неба, тобто можливо до Бога з молитвою до нього. Це є демонстрацією того, що для Стефана єдиним правителем є Бог, і він визнає лише його тим, перед ким необхідно схилитися.

Якщо придивитись, то особа, яка належить до спостерігачів і сидить на троні, має ідентичне положення лиця та емоції, що і Стефан, але він спрямовує своє схиляння до інших людей, що стоять за його спиною, і можливо з тієї керують його рішеннями та діями. Це може бути як один із варіантів інтерпретації, чому ці два обличчя так схожі між собою.

Варто сказати про менш значущі для мене образи. Усі кривдники Стефана для мене стали зображенням такої емоції, як сліпий гнів та ненависть. Що стосується інших, то мою увагу привернув один зі спостерігачів, що із засудженням дивився на камінь, піднятий на головою Стефана, отже все ж не всі підтримували це побиття. Ще варті уваги вершник, що розташований в тіні в лівій частині полотна. Він вибивається із натовпу нехарактерним вбранням та величию. Те, як він зображений, може наштовхувати на думки, що можливо він зацікавлений у цьому побитті і йому приносить задоволення спостерігати за цим процесом.

Третій етап – номотетичний (дедуктивний) аналіз.

1. Інтерпретація

1.1. *Ідея автора.*

Однією з можливих ідей може бути показати силу віри та відданість Стефана, який був готовий пожертвувати своїм життям за свої переконання. Це може служити як взірць самопожертви та мужності для глядачів, а також нагадувати про важність свободи віросповідання.

1.2. *Враження від зображення – цінності та символи.*

Залежно від того які цінності є близькими для кожного глядача, можуть варіюватись різні враження. Когось зображений на полотні Святий Стефан, точніше його образ, може вразити своєю стійкістю і як наслідок надихнути на відстоювання власних думок, донесення до суспільства думки про те, що кожен має право на не нав'язане, а самостійно обране віросповідання.

Щодо цінностей та символів, то розпочнемо із релігійного віросповідання та жертвності. Історія може вражати зображенням величчя сили готовності

пожертвувати життям заради відстоювання власних переконань, може нагадати про значення релігійної віри та цінностей для людей.

Боротьба за справедливість. Картина може яскраво підкреслювати боротьбу за справедливість та протистояння системі, що пригнічує меншини. Це може наштовхувати на думки про важливість боротьби за правду та відстоювання своїх переконань, не зважаючи на кількість людей, які тебе у цьому підтримують.

Мучеництво та жертовність. Історія Стефана, який став першим мучеником у християнстві, може викликати враження про істинну велич жертовності та героїзму у захисті своїх переконань. Вона може нагадати про силу й непохитність людей, готових померти за свої ідеали, а також їх важливість у розвитку суспільства.

1.3. Причини-наслідки, результати зображення. Закономірності у відображенні злочину.

У зображенні вбивства Стефана є одна основана причина – релігійне переслідування християн з боку влади того часу. За сюжетом картини наслідком побиття Стефана є пригнічення та залякування представників християнського віросповідання, що також можна назвати результатом, а також смерть Святого Стефана. Можливим бажаним результатом для автора відтворення даної картини є популяризація християнства завдяки розповсюдженню біблійної історії.

Для глядачів результати перегляду зображення можуть бути різноманітними. Полотно може викликати обурення, сум, гнів або співчуття у глядачів, які стикаються з несправедливістю та насиллям у відображеному сюжету.

У зображенні злочину можуть бути певні закономірності, що характеризують ситуацію та наслідки. Наприклад, це може бути нерівномірний розподіл влади та сили між синедріоном і християнською громадою, що веде до конфліктів та насильства. Також можуть бути виявлені закономірності в рамках релігійного переслідування та позиції влади щодо нових релігійних груп.

Варто зазначити, що зображення злочину може допомогти глядачам розуміти соціальні, політичні та релігійні проблеми, що існували за певної епохи у деяких суспільствах, а також викликати роздуми про важливість захисту прав та свобод людини.

1.4. Значення зображення як тексту, як пам'яті схопленого у зображенні.

Зображення вбивства Святого Стефана може мати одночасно значення як тексту, так і як пам'яті, схопленої у зображенні. Дана думка має певне обґрунтування. Для початку розглянемо картину як візуальний текст. Зображення вбивства Святого Стефана можна розглядати як візуальний текст, що передає повідомлення та інформацію, адже воно має свою власну мову, яка виражається через композицію, кольори, світлотіні та інші візуальні елементи. Цей візуальний текст може передати емоції, настрої, драматичність та символіку, що допомагає розуміти сутність зображеної біблійної історії, а також ще краще та глибше розкриває її для глядачів.

Зображення вбивства Святого Стефана також може слугувати пам'яттю про історичні події, які сталися у минулому. Воно може бути способом збереження та передачі інформації про трагедії, конфлікти та боротьбу людей на релігійному підґрунті. Це дає можливість наступним поколінням пам'ятати та вивчати історію, краще розуміти причинно-наслідкові зв'язки.

Загалом, зображення вбивства Святого Стефана має значення як текст, що несе інформацію та емоції, а також як пам'ять про історичні події та можливість вивчати та розуміти минуле. Також зображення вбивства Святого Стефана може стати причиною або каталізатором для обговорень на тему цінностей та соціальних проблем, які залишаються актуальними й до сьогодні.

2. Висновки

2.1. Відносини Автор-Глядач-Зображення.

Автор, тобто Рембрандт ван Рейн, створив картину з певною метою і задумом, що створює зв'язок між ним та глядачем. Автор обрав конкретний момент із історії побиття Святого Стефана задля більш точного передання своєї ідеї, емоцій та повідомлення через образи, композицію, кольори та символіку, що зрештою будуть сприймати глядачі.

Глядач розглядає картину і сприймає її через власні переживання, досвід та інтерпретацію. Кожен глядач може по-особливому сприймати і розуміти зображення, залежно від своїх вірувань, культурного контексту та особистого досвіду. Глядач взаємодіє з картинною площиною, сприймаючи передані автором емоції, повідомлення та ідеї.

Зображення є способом комунікації між автором та глядачем, яке працює передаючи ідеї, повідомлення та емоції автора глядачеві. Воно відображає композицію, кольори, символіку та емоції, які автор вклав у свою роботу. У цьому контексті, відносини між автором, глядачем і зображенням є взаємодією, де автор впливає на сприйняття глядача через свою творчість, а глядач сприймає зображення відповідно до індивідуального бачення світу та навколишнього середовища.

У даному випадку автор через зображення передав глядачам переживання за Святого Стефана та певну симпатію до його образу, велич його жертвності за обране віросповідання, передав справжню цінність відданості обраному шляху, власним ідеям, віруванням. Також автор передав засудження переслідування представників різних меншин, адже незважаючи на їхню кількість, їх ідеї, думки та вірування є однаково цінними для суспільства.

2.2. Які образи та рішення пов'язані з зображенням.

На картині «Побиття камінням Святого Стефана» серед зображених образів варто виокремити в першу чергу образ Святого Стефана. Він представляє собою мученика, віруючого, готового померти за свої переконання. Його позиція, вираз обличчя та жест передають його духовну незламну силу і відданість вірі. Як раз його рішення пожертвувати собою заради відстоювання власного віросповідання є центральним на картині «Побиття камінням Святого Стефана» та абсолютно схваленим автором.

2.3. Наступні кроки (для чого може слугувати зображення у кримінологічному аналізі на Вашу думку) та перспективи у майбутньому.

Наступні кроки та перспективи використання зображення в кримінологічному аналізі можуть включати такі пункти:

- «Побиття камінням Святого Стефана» може бути використана для аналізу психологічних аспектів злочину або поведінки злочинця. Це може допомогти розуміти мотивацію, емоційний стан та ставлення осіб, зображених на картині, що матиме користь для тих, хто починає цьому вчитись.



- Полотно можуть використовувати для підвищення обізнаності про певні види злочинності або попередження їх. Воно може бути використане у публічних кампаніях, навчальних програмах або медійних матеріалах для залучення уваги та формування свідомості щодо певних кримінальних явищ чи дій.
 - Картина може бути досліджена з культурологічного та історичного погляду для розуміння соціальних, культурних та політичних факторів, що впливають на злочинність. Вони можуть вказувати на певні тенденції, стереотипи або соціальні проблеми, пов'язані зі злочинністю.
- Отже, в цілому, зображення має хороший потенціал стати важливим інструментом у кримінологічному аналізі, в основному завдяки сприянню розумінню кримінальних правопорушень та їх контексту.

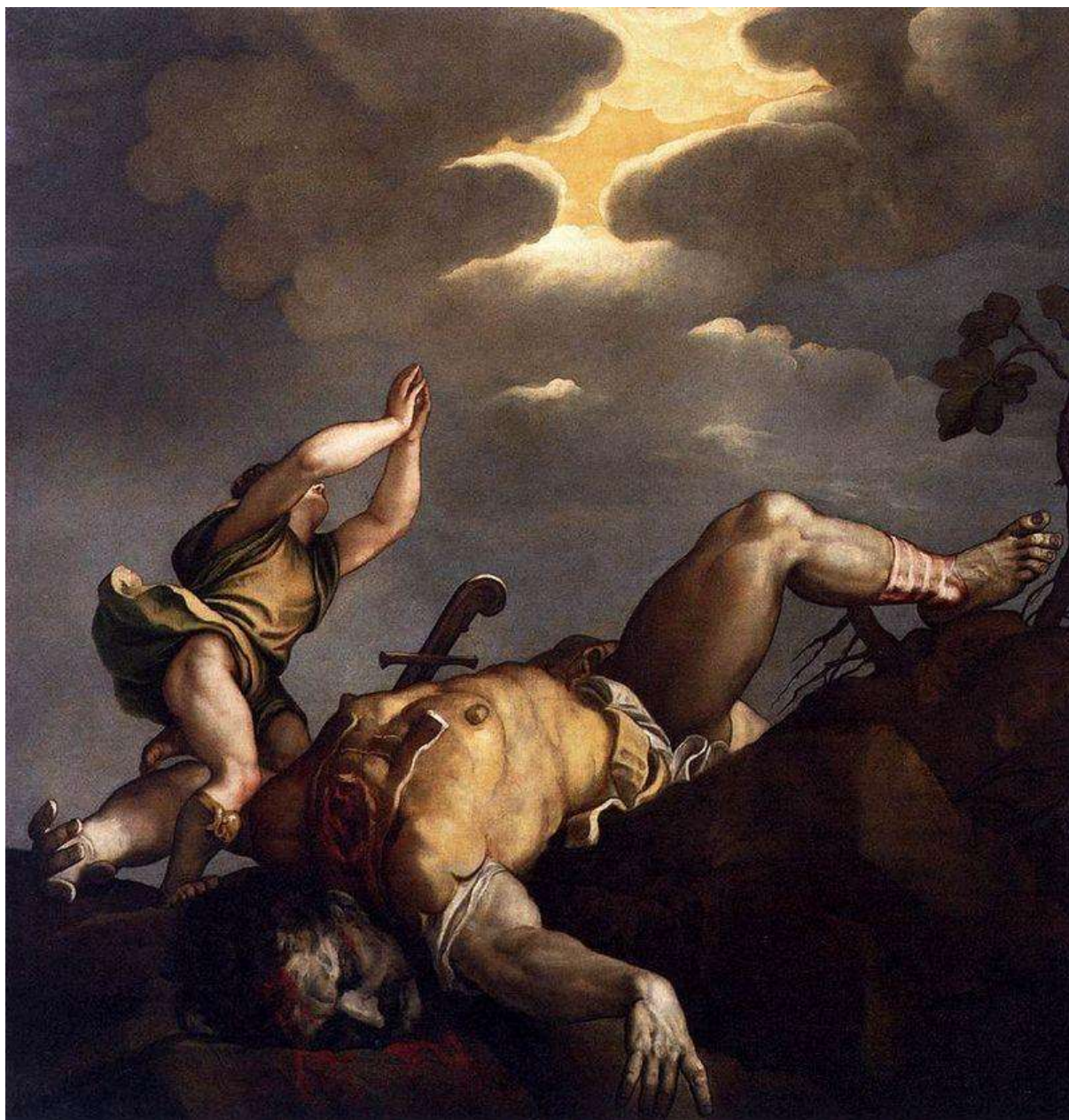
Література

1. The National Gallery of Art, Rembrandt van Rijn. URL: <https://www.nga.gov/collection/artist-info.1822.html>

2. Кримінальний кодекс України

URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2341-14#n125>

Розділ 18. Візуальний (наочний) аналіз кримінального сюжету у картині «Давид і Голіаф» Тіціан Вечелліо (Турило Анастасія, науковий керівник Лепський Максим)



Перший етап – Ідеографічний (фактологічний) збір фактів, даних, опис.

1. Автор.

Автор

• Тіціан Вечеллі або Вечелліо - італійський художник епохи Відродження, який вважається найважливішим представником венеціанської школи 16-го століття. Він писав картини на біблійні та міфологічні теми, а також мав успіх і як портретист. Йому робили замовлення монархи, римські папи та інші високопоставлені особистості. Він був визнаний кращим живописцем Венеції, коли йому не було ще й 30 років.



Біографія або фрагментарні дані.

Тіціан Вечеллі або Вечелліо – італійський художник епохи Відродження, який вважається найважливішим представником венеціанської школи 16-го століття. Він писав картини на біблійні та міфологічні теми, а також мав успіх і як портретист. Йому робили замовлення монархи, римські папи та інші високопоставлені особистості. Він був визнаний кращим живописцем Венеції, коли йому не було ще й 30 років.

Він народився в П'єве-ді-Кадоре, поблизу Беллуно близько 1480–1485. Варто зауважити, що існують і інші версії щодо дати його народження.

Живописець ріс і виховувався в сім'ї державного і військового діяча Грегоріо Вечелліо. У підлітковому віці у нього почали проявлятися прекрасні здібності до малювання. З цієї причини хлопчика відправили до Венеції для навчання художньому мистецтву. Тут Тіціан навчався у Себастьяна Цуккато, після чого його наставниками були брати Белліні. В даний період біографії йому пощастило познайомитися з багатьма художниками, які працювали в різних стилях. Тоді ж він почав шукати свій стиль живопису.

Тіціан був дружний з художником Джорджоне, з яким він створив свої перші серйозні роботи-фрески для Венеціанського палацу Фондако-деї-Тедескі.

Ще в молодості Тіціан почав звертатися в живописі до біблійних і міфологічних тем. Найбільш відомими полотнами того часу стали: «Портрет Джероламо Барбаріго», «Мадонна з немовлям і святими Антонієм Падуанським і Роком».

У певний період у творчості Тіціана стали переважати багато жіночих портретів і мадонн, включаючи: «Жінку з дзеркалом», «Циганську мадонну», «Любов земну і любов небесну».

У 1517 р. він удостоївся офіційного титулу – 1-го художника Венеції.

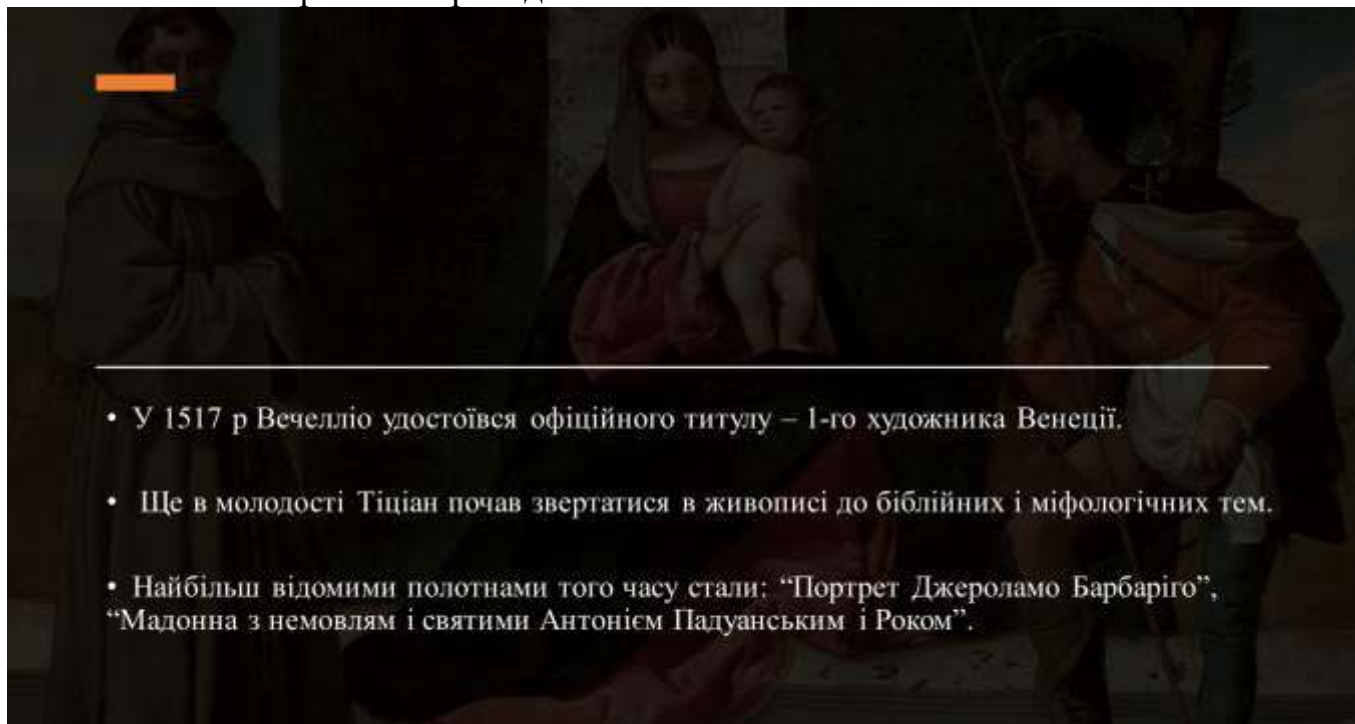
У зрілі роки Тіціану протегували королі, високопоставлені чиновники і представники духовенства. У 1533 р. імператор Священної Римської імперії Карл V Габсбург удостоїв його почесного титулу графа Палатинського.

Тіціан з вражаючою точністю передавав на полотні почуття і характери своїх сучасників: любов, зарозумілість, підозрілість, зраду, продажність та інші людські пороки і чесноти. Разом з тим, його пензлю належить чимало групових портретів, на яких він сміливо показував приховану сутність персонажів.

Важливо відзначити, що Тіціан самостійно створював для кожного зображеного на портреті свою атмосферу: підбирав позу, ракурс, жести і т.д. в результаті, кожне його полотно являло собою індивідуальне колористичне рішення. Завдяки цим та іншим прийомам мистецтвознавці відзначають на портретах Тіціана глибокий психологізм і чуттєвість. Найкращими роботами того періоду біографії художника вважаються: «Портрет Карла V з собакою»; «Кларисса Строцці»; «Рануччіо Фарнезе»; «Красун»; «Магдалина, що каїться» та ін.

У 1540-і роки у портретиста брали замовлення папа Павло III, герцоги, князі та інші заможні люди. Тоді ж він став автором монументальних картин «Коронування терновим вінцем» і «Се людина».

Основною відмінністю пізніх робіт Тіціана біографи називають колористичний хроматизм. Він приділяв велику увагу відтінкам кольору, їх змішування, а також м'яким або різким переходам.



- У 1517 р Вечелліо удостоївся офіційного титулу – 1-го художника Венеції.
- Ще в молодості Тіціан почав звертатися в живописі до біблійних і міфологічних тем.
- Найбільш відомими полотнами того часу стали: “Портрет Джероламо Барбаріго”, “Мадонна з немовлям і святими Антонієм Падуанським і Роком”.

Цікавий факт, що до кінця біографії Тіціан представив нову техніку живопису. Майстер виконував мазки не тільки пензлем, але також шпателем і пальцями.

Останнім полотном Тіціана стала «П'єта» (1575-1576). На жаль, майстер так і не встиг закінчити цю роботу. У 1575 р. у Венеції лютувала чума. В результаті, художник заразився цією страшною хворобою від одного зі своїх синів. Тіціан помер 27 серпня 1576 року. Його знайшли на підлозі майстерні з пензлем, затиснутим у руці.

Цікаво, що не дивлячись на закон, який наказував спалювати тіла померлих від чуми, Тіціан був похований в місцевому соборі Санта-Марія Глоріоза деї Фрарі. **Роль зображення у його творчості, для епохи, країни, культури, сфери інше.** Зображення «Давид і Голіаф» відображає біблійну історію про Давида, юного юдеївського пастиря, який переміг великого воїна Голіафа, використовуючи свою мудрість та віру. Ця тема була популярною серед художників Ренесансу і була часто зображена на полотнах. Ця картина відображає майстерність Тіціана у створенні живих, експресивних образів та використанні багаточислової кольорової палітри. Зображення є досить важливим як культурна спадщина Італії, адже зараз знаходиться у стелі ризниці Салюту, де над вівтарем, розташовані три творіння Тіціана періоду близько 1542–1544: «Каїн і Авель», «Авраам і Ісак», «Давид і Голіаф» [1, с.125].



Роль зображення у його творчості, для епохи, країни, культури, сфери, інше

Зображення "Давид і Голіаф" відображає біблійну історію про Давида, юного юдеївського пастиря, який переміг великого воїна Голіафа, використовуючи свою мудрість та віру. Ця тема була популярною серед художників Ренесансу і була часто зображена на полотнах. Ця картина відображає майстерність Тіціана у створенні живих, експресивних образів та використанні багаточислової кольорової палітри. Зображення є досить важливим як культурна спадщина Італії, адже зараз знаходиться у стелі ризниці Салюту, де над вівтарем, розташовані три творіння Тіціана періоду близько 1542–1544: "Каїн і Авель", "Жертвоприношення Ісаака", "Давид і Голіаф".



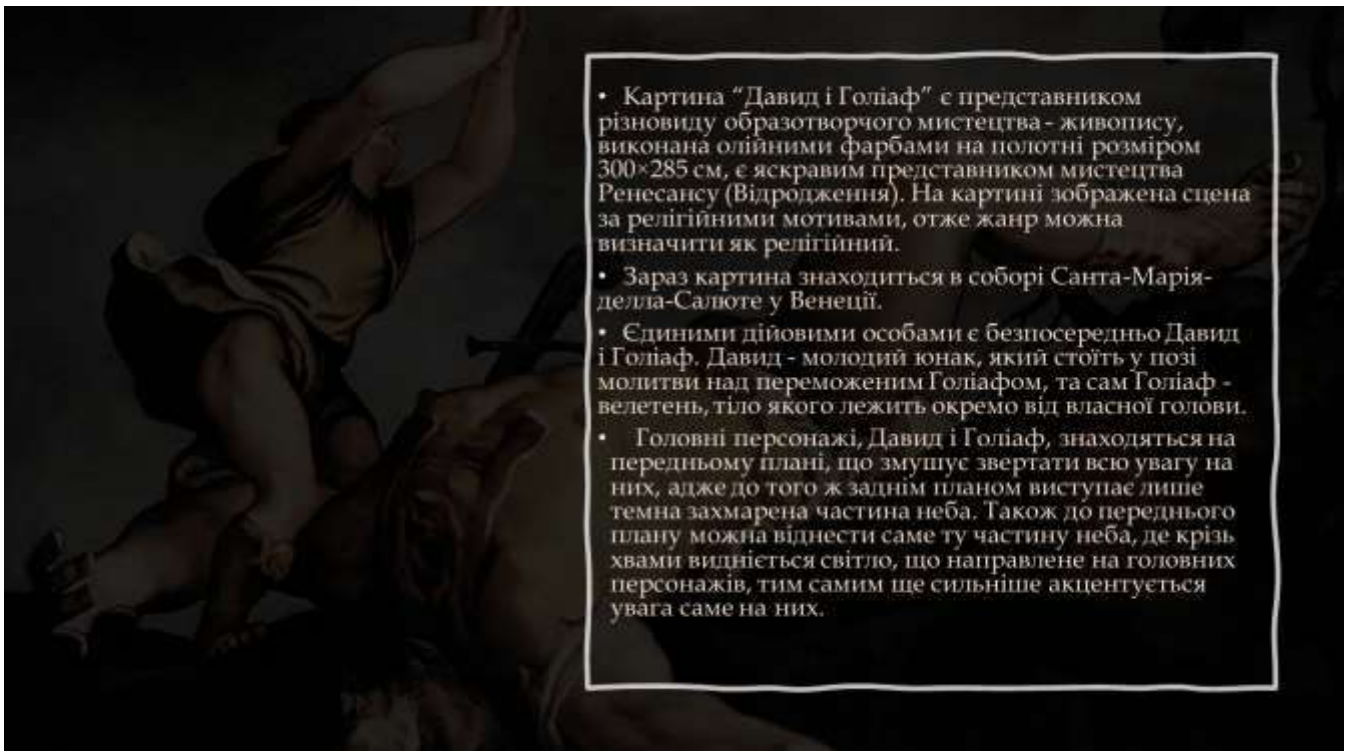
Зображення зроблено на замовлення чи ні. Хто замовник.

Приблизно на початку 1540-х років Тіціан отримав замовлення на велику кількість картин від братів церкви Санто-Спиріто. Картина «Давид і Голіаф» 1542-1544 рр, також входила до списку замовлених братами картин [1, с.123].

2. Предмет (зображення – барельєф, картина, фото, фільм)

Опис предмета.

Картина «Давид і Голіаф» є представником різновиду образотворчого мистецтва – живопису, виконана олійними фарбами на полотні розміром 300×285 см, є яскравим представником мистецтва Ренесансу (Відродження). На картині зображена сцена за релігійними мотивами, отже жанр можна визначити як релігійний.



Історія створення та подальша історія предмета (час, територія, події).

Полотно «Давид і Голіаф» було створено Тіціаном в період його праці в Венеції. Ця картина відзначається його майстерністю у втіленні драматичності та виразності. Після завершення полотна, воно стало шанованим як шедевр і отримало визнання в творчому середовищі Тіціана. Як вже відомо, приблизно на початку 1540-х років Тіціан отримав замовлення на велику кількість картин від братів церкви Санто-Спіріто, серед яких була й картина «Давид і Голіаф». Відповідно, після створення картина зберігалась саме у цій церкві. Вся колекція художніх скарбів із Санто-Спіріто, що знаходиться у Флоренції, була перевезена до церкви Салюту в сімнадцятому столітті, де вони зберігаються і сьогодні [2, с.193].

Санта-Марія-делла-Салюте – один із найзнаменитіших соборів Венеції, був зведений на честь позбавлення від чуми 1630-31 років. Найцінніші розписи розташовані в сакристії (різниці): у вівтарі – «Святий Марк зі святими», на стелі – його плафони 1540-х років: «Давид і Голіаф», «Авраам та Ісаак», «Каїн і Авель».

Події навколо зображення.

Єдина подія, яка мала значний вплив на картину – це пожежа 2010 року, після якої картина Тіціана «Давид і Голіаф» потребувала дворічної реставрації. Полотно серйозно постраждало під час гасіння пожежі у серпні 2010 року. Тоді спалахнула будівля сусідньої семінарії, і пожежникам, щоб не допустити поширення вогню, довелося залити собор водою. В результаті сильно постраждало внутрішнє оздоблення, зокрема знамените полотно Тіціана. Картина, яка є церковною власністю, була відновлена коштом тієї самої семінарії, в якій почалася пожежа. Інформація щодо того, що саме спричинило пожежу, відсутня, тому дану подію не можна кваліфікувати як кримінальну, але

можна сприймати як ту, що стала так званою рекламою для полотна, адже ще раз нагадала про нього усьому світові.

Де знаходиться зараз – зберігається або Інтернет-ресурс.

Зараз картина знаходиться в соборі Санта-Марія-делла-Салюте у Венеції.

3. Сюжет.

3.1. Обстановка та ситуація, що зображена.

На картині зображено результат битви Давида і Голіафа, що має таку історію: «Філістимляни підійшли, щоб розпочати війну проти Саула, і, оскільки суперницькі табори лежали один навпроти одного, воїн Голіаф день за днем виступав, щоб кинути виклик єдиному бою. Лише Давид наважився відповісти і, озброївшись пращею та галькою, переміг Голіафа. Філістимляни, побачивши вбитого свого захисника, занепали духом і були легко віддані втечі. Руки велетня були покладені в святилище, і це був його знаменитий меч, який Давид взяв із собою, коли втік від Саула»[3,с.56].

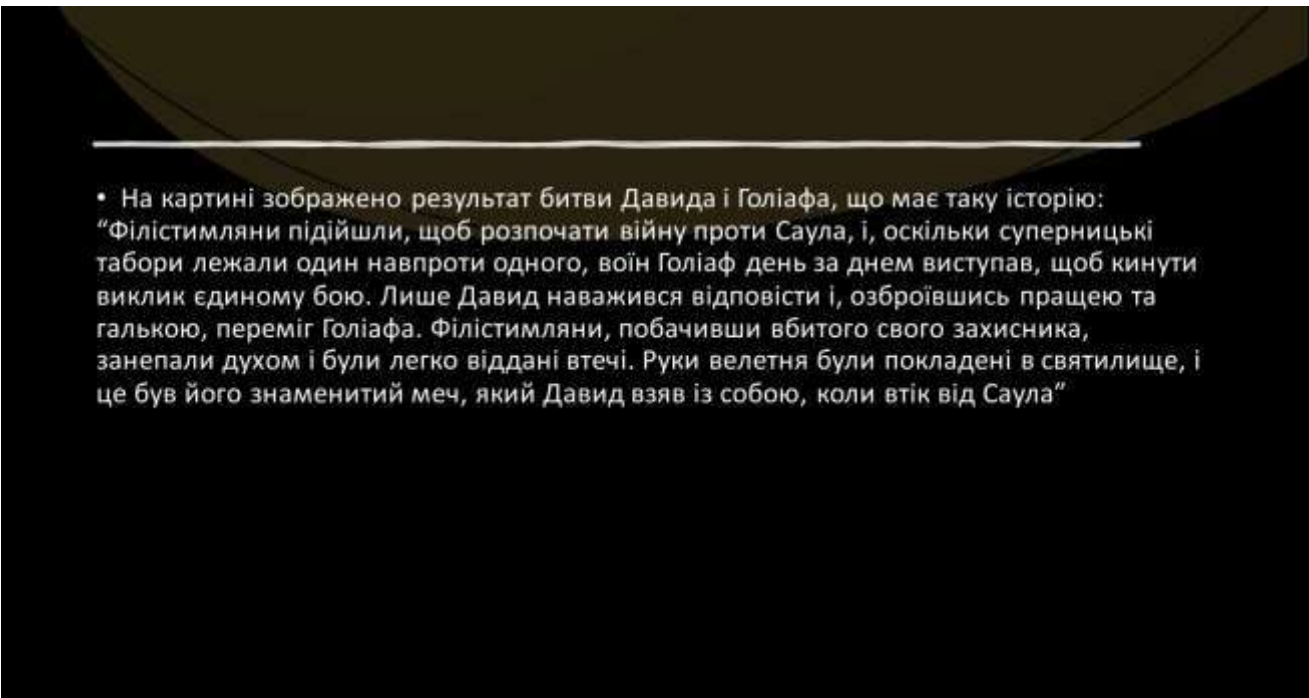
У цій картині Тіціан використовує дуже незвичайну іконографію. Зображена ситуація як Давид молиться після перемоги над філістимським велетнем, і світло благодаті роздирає свинцеве небо, отже на полотні ми бачимо активну зміну обстановки, яка набуває більш позитивного характеру після битви зображених персонажів.

Обстановка всередині зображення.

Не дивлячись на те, що на картині зображений труп Голіафа після нещодавньої битви, обстановка має досить спокійний характер, бо Давид молиться після того, як обезголовив Голіафа, і роз'яснення неба вказує на божественне схвалення його дій, що, безсумнівно, додає певний відтінок урочистості зображеній сцені. Але на картині відсутнє зображення радощів переможця Давида, а тільки його спокійне прийняття цих подій (яке ми бачимо завдяки позі, в якій зображений персонаж), що вкупі з його молитвою створює атмосферу абсолютної смиренності перед Господом Богом та поклоніння йому.

Характеристика зображення, фон, предмети, композиція, динаміка, ритм тощо.

- Картина «Давид і Голіаф» Тіціана Вечелліо відзначається своєю величністю та високою художньою майстерністю. На полотні зображено двох головних персонажів – молодого юнака Давида та гіганта Голіафа. Давид виступає як символ хоробрості та віри, Голіаф, у свою чергу, представлений як сильний, але переможений, безсилий перед Давидом та його чистою вірою.
- Фоном та одночасно заднім планом є захмарене небо, крізь яке починає пробиватись сонячне проміння, що своїм світлом осяює Давида в молитві та тіло переможеного Голіафа.



• На картині зображено результат битви Давида і Голіафа, що має таку історію: "Філістимляни підійшли, щоб розпочати війну проти Саула, і, оскільки суперницькі табори лежали один навпроти одного, воїн Голіаф день за днем виступав, щоб кинути виклик єдиному бою. Лише Давид наважився відповісти і, озброївшись пращею та галькою, переміг Голіафа. Філістимляни, побачивши вбитого свого захисника, занепали духом і були легко віддані втечі. Руки велетня були покладені в святилище, і це був його знаменитий меч, який Давид взяв із собою, коли втік від Саула"

- Головними предметами картини є голова, відокремлена від тіла, як символ перемоги Давида та меч, який знаходиться біля тіла Голіафа і символізує його поразку, силу, що може обернутись проти свого власника, бо за біблійною історією голова Голіафа була відрізана його ж мечем.
- Композицію можна охарактеризувати завдяки чітким діагональним лініям і врівноваженості в позах фігур та їх розташуванні на полотні. Композиція картини «Давид і Голіаф» виконана з фокусом на головних героях. Давид зображений у верхній частині полотна, займаючи центральну позицію, що надає йому велич і важливість. Голіаф, у свою чергу, лежить на землі внизу, в стані поразки. Таке розташування персонажів створює візуальний контраст між переможцем та переможеним.
- На картині присутня певна динаміка, яка передається через позу та жести Давида, що напрямлені до умовного центру верхньої частини картини, а саме місця, звідки пробивається сонце крізь хмари.



Профіль персонажів

- **Давид** - головний герой історії, ізраїльтянин, який вбиває Голіафа.
- Мотивація - самозахист, захист свого народу та віросповідання.
- Психологічний профіль - сміливий, впевнений, рішучий, віруючий, з високим рівнем моральних цінностей, також може покладатися на своїх союзників.
- Ризики та засоби - бере на себе великий ризик, беручи участь у протистоянні з набагато сильнішим за себе Голіафом. Використовує камінь та меч супротивника як засоби нанесення смертельної атаки.
- Не має історії кримінальних правопорушень.
- **Голіаф** - ворог ізраїльтян, величезний філістимлянин.
- Мотивація - здобуття перемоги над ізраїльтянами, підтвердження своєї сили та піднесення величчя свого народу.
- Психологічний профіль - агресивний, злісний, з високим рівнем самовпевненості, характерним є недооцінення противника.
- Ризики та засоби - використовує свою фізичну силу та війсьні знаряддя, такі як зброя та броня, для завоювання ворогів.
- Можемо припустити, що є особи, яких він вбив, адже попередньо брав участь у війні.

3.2. Персонажі.

- **дійові особи (головні, другорядні).** Єдиними дійовими особами є безпосередньо Давид і Голіаф. Давид – молодий юнак, який стоїть у позі молитви над переможеним Голіафом, та сам Голіаф – велетень, тіло якого лежить окремо від власної голови.
- **позиції осіб.** Голіаф займає велику частину загальної площі полотна та розташований трохи нижче відносно центру картини, його тіло лежить на скелі, а голова розташована на окремому камені. Відносно його розташування на картині, Давид знаходиться вище і відносно центру полотна лівіше. Також варто зазначити, що Давид однією ногою спирається на ліву руку переможеного супротивника. Те, що Давид знаходиться вище переможеного ворога ще раз демонструє його велич та значущу кількість переваг над Голіафом.

Дуже значущою є перспектива картини, яка вказує на нижче положення глядача за положення переможеного, тобто Голіафа, адже швидше за все глядачі не ставали на шлях боротьби за владу, а позиція переможеного все одно є вищою ніж позиція того, хто взагалі не обрав цей шлях за свій життєвий. Таким чином, глядачі становлять найнижчий рівень, після них йде Голіаф, який став на шлях боротьби за владу, але припустив фатальну помилку, а саме переоцінив свої можливості та обезцінив вміння ворога. Цей рівень є четвертим. Той, хто оминє цю помилку може дійти до наступного, умовного третього рівня картини – переможця, тобто Давида. Але, навіть ставши переможцем, шлях не завершується, далі йде другий етап, який на картині зображений у вигляді хмар, тобто перешкод на шляху до бажаної вершини. І ми бачимо, що Давид прагне йти до другого рівня. Якщо подолати ці всі перешкоди, то можна дістатись останнього рівня, що змальований ясним

сонячним світлом і символізує одночасно святість та верхівку влади. Саме на ці умовні чотири рівні й робить акцент Тіціан Вечелліо.

- **предмети та фон поруч з персонажами.** Основним предметом поблизу персонажів є меч, що спирається об бік тіла велетня. Фоном є темне захмарене небо, крізь яке пробивається сонячне світло.
- **передній/задній плани.** Головні персонажі, Давид і Голіаф, знаходяться на передньому плані, що змушує звертати всю увагу на них, адже до того ж заднім планом виступає лише темна захмарена частина неба. Також до переднього плану можна віднести саме ту частину неба, де крізь хмарами видніється світло, що направлене на головних персонажів, тим самим ще сильніше акцентується увага саме на них.
- **профіль персонажів.** Давид – головний герой історії, ізраїльтянин, який вбиває Голіафа.
Мотивація – самозахист, захист свого народу та віросповідання.
Психологічний профіль – сміливий, впевнений, рішучий, віруючий, з високим рівнем моральних цінностей, також може покладатися на своїх союзників.
Ризики та засоби – бере на себе великий ризик, беручи участь у протистоянні з набагато сильнішим за себе Голіафом. Використовує камінь та меч супротивника як засоби нанесення смертельної атаки.
Не має історії кримінальних правопорушень.
Голіаф – ворог ізраїльтян, величезний філістимлянин.
Мотивація – здобуття перемоги над ізраїльтянами, підтвердження своєї сили та піднесення величі свого народу.
Психологічний профіль – агресивний, злісний, з високим рівнем самовпевненості, характерним є недооцінення противника.
Ризики та засоби – використовує свою фізичну силу та воєнні знаряддя, такі як зброя та броня, для завоювання ворогів.
Можемо припустити, що є особи, яких він вбив, адже попередньо брав участь у війні.



3.3. Відносини між персонажами та обставинами.

На картині «Давид і Голіаф» Тіціана Вечеллію відображено протистояння між Давидом і Голіафом, яке має велике значення в християнській релігії. Давид, молодий юнак, який символізує хоробрість та віру, стоїть над переможеним Голіафом і навіть спирається на нього, тим самим демонструючи, що той вже не може нести ніякої загрози. Вбитий велетень втілює загрозу та безсилля. Відносини між персонажами відображають протистояння сили та волі, показуючи перемогу Давида над великим ворогом.



Картина має кілька рівнів, а саме 4, умовним 5 рівнем, тобто найнижчим, є ми - глядачі, бо події полотна розкриваються нам так, ніби ми спостерігаємо за ними знизу відносно основної композиції та інших чотирьох рівнів. Четвертий рівень - Голіаф, тобто вбитий, при чому вбитий через те, що допустив фатальну помилку-обезцінив вміння та сили свого ворога. Якщо оминути цю помилку, то з четвертого рівня можна дістатись до третього, який на картині займає Давид - переможець. Але завдяки аналізу пози Давида ми бачимо, що він напрямлений вгору, до третього рівня, яким є хмари, що символізують перешкоди. Тобто шлях Давида не завершується, а продовжується далі, і ми знаємо, що цей шлях приведе його до великої посади, він стане воєначальником. Оминувши перешкоди, тобто другий рівень можна дістатись до першого - вершини, що на картині представлено світлом, святістю та божественністю. Тепер знаючи що із себе представляють ці рівні ми можемо зрозуміти чому глядачі представлені як найнижчий рівень, адже ми не допустили фатальної помилки і чисто гіпотетично для нас є відкритий цей шлях до вершини. Але для того щоб пройти його необхідно мати рішучість.

3.4. Опис злочину, його характеристика, специфіка, класифікація та типологія.

У контексті біблійної історії вбивство Давидом Голіафа сприймається як радісна подія, яка навіть благословенна Богом, що ми можемо бачити вивчаючи біблійну історію про Давида та Голіафа.

Враховуючи те, що події, які змальовані на картині, відбуваються під час війни, то лише дії Голіафа підпадають під певні статті ККУ. Варто звернути увагу, що Давид – цивільна особа, а Голіаф – військовослужбовець, і вони вступили в бій за умови що цілтю є перемога одного з них, яка може бути здобута лише вбивством суперника. Отже злочином, який безпосередньо зображений на полотні є лише дії Голіафа, які підпадають під ч. 1 статті 15 – замах на кримінальне правопорушення. В першій частині говориться про те, що замахом на кримінальне правопорушення є вчинення особою з прямим умислом діяння (дії або бездіяльності), безпосередньо спрямованого на вчинення кримінального правопорушення, передбаченого відповідною статтею Особливої частини цього Кодексу, якщо при цьому кримінальне правопорушення не було доведено до кінця з причин, що не залежали від її волі). Замах був здійснений на правопорушення описане в ч. 2 статті 438 – порушення законів та звичаїв війни, ті самі діяння, що описані в частині першій, якщо вони поєднані з умисним вбивством. В свою чергу, частина перша передбачає заборону жорстокого поводження з військовополоненими або цивільним населенням, вигнання цивільного населення для примусових робіт, розграбування національних цінностей на окупованій території, застосування засобів ведення війни, заборонених міжнародним правом, інші порушення законів та звичаїв війни, що передбачені міжнародними договорами, згода на обов'язковість яких надана Верховною Радою України, а також віддання наказу про вчинення таких дій [4]. А як відомо, вбивство цивільних осіб заборонено законами та звичаями ведення війни.

Другий етап – символіка та сприйняття.

1. Символіка (що символізує обстановку, персонажі, відносини. Які образи, ритуали присутні. На які образи спрямована композиція, розташування об'єктів та персонажів).

Обстановка, де відбувається битва, може символізувати величезні перешкоди або проблеми, з якими стикається людство. Філістимська армія, включаючи великого та потужного Голіафа, може представляти сили зла, тиранію або ворогів, які залякують та поневолюють людей.

Персонажі також мають символічне значення. Давид, молодий та сміливий пастир, представляє віру, мужність та непохитну впевненість у Бога. Голіаф, з величезним зростом та силовими показниками, може символізувати перешкоду або проблему, яку не можна подолати без допомоги Бога або загалом віри.

Відносини між персонажами, зокрема страх і відчай серед ізраїльтян і самовпевненість Голіафа, можуть відображати боротьбу між вірою та відчаєм, між силою та слабкістю, а також між добром і злом.

Поєдинок між Голіафом і воїном Ізраїлю є важливим ритуалом битви, де вирішується доля народу, а якщо говорити про символічне значення, то демонструється істина сила віри в Бога а також його могутність. Інший ритуал

– молитва Давида, що безпосередньо зображена на полотні, демонструє важливість Бога та його постійну присутність у нашому житті, де б ми не були, і що б ми не робили.

Які образи та рішення пов'язані з зображенням

- Давид-це унікальний образ, який можна розглядати як архетип. Він виступає як герой, який відгукується на виклик, змушений зіткнутися з занадто сильним противником і гідно протистояти йому. Він демонструє усю сміливість, духовну міць та волюву силу, щоб перемогти перешкоди. Ще Давид може бути розглянутий як символ індивідуальності, він виступає проти загальноприйнятих норм і виходить за рамки очікувань. Він представляє себе і свої власні цінності, здібності та переконання. Також Давид, вбивши Голіафа, символізує перемогу над перевагами, які можуть здатися непереможними. Він є прикладом того, як самотужки можна подолати великі виклики
- Голіафа теж можна розглядати як архетип. Голіаф представляє собою силу, могутність та загрозу. Він є величезним, потужним та досвідченим воїном, який втілює велику перешкоду для мирного життя звичайних людей. Голіаф може бути сприйнятий як символ арогантності, гордовитості, зарозумілості, засліпленої сили та черезмірної віри в себе та свої можливості.



Композиція робить основний акцент на переможеному велетні, тіло якого займає достатньо велику частину площі картини. Цим нам намагаються продемонструвати, що які б складні та великі проблеми не спіткали в житті, з вірою в серці набагато простіше подолати їх. Давид, малий та непомітний поряд з Голіафом, виступає як контрастна фігура, символізуючи істину силу, яка має завжди перемагати проти зла, незважаючи на нерівність у бою. Також акцент припадає на осяяння Давида та Голіафа сонячним сяйвом, тобто надання божого благословення на таке розв'язання поєдинку.

2. Глядач.

2.1. Яка роль глядача – пасивне спостереження, активне спостереження, емоційне включення, прийняття рішень для подальших дій.

Глядач залежно від власного вибору може бути як активним, так і пасивним спостерігачем. Пасивне спостереження передбачає, що глядач може просто розглядати картину «Давид і Голіаф» без активної участі, насолоджуючись візуальною композицією, кольорами та майстерністю художника. В цьому випадку глядач не буде занурюватись у сюжет, що зображений на картині.

Обираючи активне спостереження, глядач може активно вивчати деталі картини, розглядати особливості композиції, кольорову гаму та техніку виконання, і лише в цьому випадку глядач може досліджувати та аналізувати зображення таким чином, щоб краще зрозуміти його значення та посил автора, той сенс, що був ним закладений у створену картину. Але задля цього оптимальним варіантом є попереднє ознайомлення із біблійною історією про Давида та Голіафа. Звичайно що, ліпше обрати для себе активне спостереження, бо тільки тоді буде можливість зрозуміти істинну цінність картини.

Обираючи активне спостереження, глядач може зрозуміти особливості композиції. Унікальність картини полягає у тому, що вона має кілька рівнів, а саме 4, умовним 5 рівнем, тобто найнижчим, є ми – глядачі, бо події полотна розкриваються нам так, ніби ми спостерігаємо за ними знизу відносно основної композиції та інших чотирьох рівнів. Четвертий рівень – Голіаф, тобто вбитий, при чому вбитий через те, що допустив фатальну помилку – обезцінив вміння та сили свого ворога. Якщо оминути цю помилку, то з четвертого рівня можна дістатись до третього, який на картині займає Давид – переможець. Але завдяки аналізу пози Давида ми бачимо, що він спрямований вгору, до третього рівня, яким є хмари, що символізують перешкоди. Тобто шлях Давида не завершуються, а продовжується далі, і ми знаємо, що цей шлях приведе його до великої посади, він стане воєначальником. Оминувши перешкоди, тобто другий рівень, можна дістатись до першого – вершини, що на картині представлено світлом, святістю та божественністю. Тепер, знаючи, що із себе представляють ці рівні, ми можемо зрозуміти чому глядачі представлені як найнижчий рівень, адже ми не допустили фатальної помилки і чисто гіпотетично для нас є відкритий цей шлях до вершини. Але для того щоб пройти його необхідно мати рішучість.

Емоційне включення є важливою частиною ознайомлення із полотном та надання йому певної оцінки, адже, зважаючи на зображений сюжет, глядачі у переважній більшості можуть співпереживати персонажам і відображеним подіям. Картина «Давид і Голіаф» може викликати в глядача почуття захоплення, співчуття до персонажів, можливо, навіть можуть відчувати натхнення на вчинення більш сміливих вчинків.

Цілком можливо, що після перегляду картини та ознайомлення із її повним сюжетом, буде певний вплив на прийняття рішень для подальших дій, тобто для деяких глядачів картина може стати початковою точкою для подальших дій або саморефлексії. Полотно «Давид і Голіаф» може надихнути глядача на роздуми про моральні аспекти, сили волі та перемоги над перешкодами у власному житті.

2.2. На який ефект у глядача розраховує автор.

Найбільш ймовірно, що автор розраховує для початку на привернення уваги до картини за рахунок трупа Голіафа, що для декого може бути шокуючим зображенням, і, як наслідок, залучення до роздумів щодо сюжету картини та як фінал, розуміння того, що хотів донести до глядачів сам автор.

2.3. Що є повсякденним, що є несподіваним або привертає увагу у зображенні.

Безперечно, найбільше привертає увагу труп Голіафа, особливо відрубана голова. Несподіваним є те, що саме Давид став переможцем, незважаючи на різницю у розмірах супротивників.

2.4. Ваші особисті враження, реакції, емоції, образи, перше враження та ідеї.

Першою моєю реакцією на картину було зацікавлення, адже відразу помічається майстерно змальована відрубана голова та різниця у розмірі між переможеним та переможцем, що спричиняє виникнення питань, як мала

відбуватись бійка, яку зброю мали суперники, і що стало вирішальним для результатів битви. Враження від картини, зрештою, залишились досить позитивні, адже сюжет, який став підґрунтям зображеної сцени, є цікавим і можна прослідкувати, що саме до глядачів хотів донести художник та автор історії, яка стала основою картини.

Аналізуючи полотно можна зробити висновок, що сила – це не єдине, що потрібно для одержання перемоги. Від її надмірного й недоречного використання можна втратити голову як у переносному сенсі, що може стосуватись реального життя, так і як на картині, в буквальному сенсі, що й трапилось з Голіафом. Для одержання як перемоги у боротьбі, так і для одержання влади необхідними елементами, застосованими у битві, мають бути рішучість, розуміння, заради чого ти це робиш, тобто потрібно зрозуміти як для самого себе працює зв'язок стимул-реакція та використати це на власну користь, а також не менш важливою є підтримка своїх союзників. Такий висновок можна зробити на основі того, як Давид отримав перемогу. Він був надзвичайно рішучим, знав що саме принесе йому ця перемога, тобто розумів, заради чого потрібно боротись, а також довірив своє життя Богу, адже говорив, що якщо Господь раніше спасав його від лева і ведмеда, то спасе і тепер від руки цього філістимлянина, тобто Голіафа, тобто зрештою отримав необхідну підтримку.

Історія, яка зображена на полотні, може наштовхувати на думки про те, що рішучість, довіра, підтримка та розум можуть допомогти подолати будь-які перешкоди та життєві труднощі, і їхнє поєднання є важливішим та більш визначальним у багатьох ситуаціях, ніж найбільша сила. Але цей посил автора складно зрозуміти без попереднього ознайомлення із біблійною історією про Давида та Голіафа.

Третій етап – номотетичний (дедуктивний) аналіз.

1. Інтерпретація

1.1. Ідея автора.

Складно стверджувати, яка саме ідея була закладена самим автором, але можна зробити найбільш ймовірне припущення про те, що Тіціан Вечелліо хотів донести людям думку про те, що, маючи у себе в душі віру, усі протистояння та досягнення будь-яких цілей стають набагато легшими в реалізації, а отже набагато легше жити саме маючи віру в серці.



▪ На мою думку, картина Тіціана Вечелліо “Давид і Голіаф” може бути чудовим прикладом для кримінологічного аналізу де йдеться про героїчний захист Батьківщини та земляків або ж загалом про захист проти нападу. Адже головна постать полотна - Давид, є втіленням одних із найбільш відомих героїчних захисників одночасно свого народу, цінностей та релігії. Він без страху зміг вступити у битву, розуміючи наскільки великим був ризик не просто зазнати поразки, а ще й померти, та все ж його це не злякало та не змусило довго роздумувати над рішенням. Варто зазначити, що сюжет полотна сповнений символізмом, тому його прекрасно використовувати для аналізу символів, а також для розгляду архетипів Давида та Голіафа, що теж важливо для кримінологічного аналізу.

1.2. Враження від зображення – цінності та символи.

Враження від зображення можуть бути досить різноманітними та суперечливими у своєму поєднанні. Не знаючи біблійної історії про Давида та Голіафа збільшується шанс, що глядач відчуватиме співчуття до Голіафа через шокуjące зображення його тіла з відрубленою головою, але в той самий час інші глядачі можуть відчувати радість за Давида, який сміливо вступив у від самого початку нерівний бій через велику різницю у зброї та розмірах тіл суперників, але все ж зміг здобути перемогу завдяки чистій вірі у свого Бога. І тут ми вже можемо виділити певні цінності, такі як відстоювання власної релігії та власного народу, його свободу. Варто пам'ятати, що однією з причин битви був порятунок ізраїльтян, адже Голіаф викликав ізраїльську армію на поєдинок. Він заявив, що якщо хтось із ізраїльтян зможе перемогти його, то філістимляни стануть рабами ізраїльтян. Однак, якщо він переможе, то ізраїльтяни будуть рабами філістимлян. Зображення перемоги Давида над Голіафом нашоєму розумінню істинної цінності витривалості, рішучості та непохитності у досягненні цілей.

1.3. Причини-наслідки, результати зображення. Закономірності у відображенні злочину.

Утворення сцени, яка зображена на полотні, як одну із причин може мати бажання Давида захистити свій народ, захистити свою честь або виявити свою сміливість. Відповідно зображенням наслідком є перемога Давида, яка благословенна Богом, у якого він вірить. Наслідком стала свобода ізраїльтян, які не втратили її завдяки перемозі одного зі своїх, тобто Давида.

Зображення може відображати закономірності боротьби за виживання, підкреслюючи, що сильніша воля, віра та рішучість можуть привести до успіху.

1.4. Значення зображення як тексту, як пам'яті схопленого у зображенні.

Зображення вбивства Голіафа має значення як текста, оскільки воно передає певну інформацію і конкретні ідеї через образи та сцену, що попередньо було описано у Біблії, а саме в Книзі Самуїла, в другій частині Старого Завіту. Це зображення є способом збереження історії та символічного значення, що може залишитися у пам'яті глядача. До того ж зберігається дуже важлива в християнській релігії частина історії Давида та Голіафа, а саме фінал їхнього двобою. Завдяки цьому у зображенні залишається схоплений не просто фінал, а цінності, ідеї та переконання, які є близькими автору, і важливість яких він хоче донести до глядачів.

2. Висновки

2.1. Відносини Автор-Глядач-Зображення.

Автор створює картину з певними намірами, ідеями та емоціями. Через свою творчість він впливає на глядача, передаючи своє бачення, повідомлення або певні цінності через зображення. Таким чином утворюється зв'язок автор-зображення, і завдяки цьому глядач, в свою чергу, сприймає те, що створив автор, розуміючи або інтерпретуючи його творчість зі своєї унікальної точки зору, що утворює зв'язок глядач-зображення.

Глядач вступає в контакт із зображенням через свої почуття, сприйняття та інтерпретацію. Зображення може викликати різні емоції, роздуми або реакції у глядача. Глядач може спостерігати, аналізувати, відчувати або взаємодіяти зі зображенням, надаючи йому особливий сенс та значення в контексті своїх власних досвідів і переконань.

В даному випадку автор комунікує із глядачами через картину задля того, щоб донести до суспільства думку про те, що віра є важливою частиною нашого життя, і якщо мати її в серці, то нездоланні справи та ідеї стануть такими, що їх цілком реально втілити в життя. Також Тіціан Вечелліо демонструє що навіть одна людина може принести великі зміни у життя цілої нації і не потрібно боятись братись за якісь ідеї чи плани, що здаються неможливими у реалізації, бо все залежить від нас самих, і іноді виходить досягати тих вершин, про які з самого початку і мріяти складно. Отже ще однією головною ідеєю є те, що не потрібно боятись, а потрібно брати все в свої руки і просто робити. Цим самим автор намагається надихнути глядачів на сміливість.

2.2. Які образи та рішення пов'язані з зображенням.

Розпочнемо із Давида. Це унікальний образ, який можна розглядати як архетип. Він виступає як герой, який відгукується на виклик, змушений зіткнутися з занадто сильним противником і гідно протистоїть йому. Він демонструє усю сміливість, духовну міць та вольову силу, щоб перемогти перешкоди. Ще Давид може бути розглянутий як символ індивідуальності, він виступає проти загальноприйнятих норм і виходить за рамки очікувань. Він представляє себе і свої власні цінності, здібності та переконання. Також Давид, вбивши Голіафа, символізує перемогу над перевагами, які можуть здатися непереможними. Він є прикладом того, як самотужки можна подолати великі виклики

Що стосується Голіафа, то його теж можна розглядати як архетип. Голіаф представляє собою силу, могутність та загрозу. Він є величезним, потужним та досвідченим воїном, який втілює велику перешкоду для мирного життя

звичайних людей. Голіаф може бути сприйнятий як символ аrogантності, тобто гордовитості, зарозумілості, засліпленої сили та черезмірної віри в себе та свої можливості.

2.3. Наступні кроки (для чого може слугувати зображення у кримінологічному аналізі на Вашу думку) та перспективи у майбутньому.

На мою думку, картина Тіціана Вечелліо «Давид і Голіаф» може бути чудовим прикладом для кримінологічного аналізу де йдеться про героїчний захист Батьківщини та земляків або ж загалом про захист проти нападу. Адже головна постать полотна – Давид, є втіленням одних із найбільш відомих героїчних захисників одночасно свого народу, цінностей та релігії. Він без страху зміг вступити у битву, розуміючи наскільки великим був ризик не просто зазнати поразки, а ще й померти, та все ж його це не злякало та не змусило довго роздумувати над рішенням. Варто зазначити, що сюжет полотна сповнений символізмом, тому його прекрасно використовувати для аналізу символів, а також для розгляду архетипів Давида та Голіафа, що теж важливо для кримінологічного аналізу.

Література

1. Георг Гронау. Тіціан. Лондон: Duckworth and Co 1904. 300 ст.
2. Медлін Кар «Старозавітний цикл Тіціана» . Журнал Інститутів Варбурга та Курто 1966.
3. Сюзанна Біаден, ред. «Стеля церкви Санто-Спіріто в Ізолі» . Переклад Гекера, Шерон; Райлендс, Філіп; Вілкінс, Елізабет. У Тіціані: Принц художників. Італія: Prestel 1990. 255 ст.
4. Кримінальний кодекс України.
URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2341-14#n2834>

***Розділ 19. Візуальний (наочний) аналіз кримінального сюжету у картині
«Принесення в жертву Ісаака» - Мікеланджело Мерізі да Караваджо
(Дронова Олена, науковий керівник Лепський Максим)***



Біографія.



МІКЕЛАНДЖЕЛО МЕРІЗІ ДА КАРАВАДЖО

Мікеланджело Мерізі да Караваджо (1571 - 1610) - італійський художник періоду раннього бароко.

6 квітня 1584 року, у віці 12 років, він підписав договір учнівства з другорядним міланським майстром Сімоном Петерцано. У 1595 році його доля змінилася. Видатний кардинал Франческо дель Монте визнав талант молодого художника і взяв Караваджо до себе. Через коло знайомств кардинала Караваджо отримав свої перші публічні замовлення, які були настільки переконливими та настільки новаторськими, що він майже миттєво став знаменитістю.

Караваджо був роботящим, але любив розважатися так само старанно, як і працювати. Караваджо неодноразово заарештовували, зокрема, за те, що він розрізав плащ супротивника, жбурнув тарілку з артишоками в офіціанта, залишив шрам охоронцеві та ображав поліцію.

Про те як відомий художник загинув, існує багато припущень. Згідно з дослідженнями співробітників Марсельського Інституту Інфекційних захворювань району Середземномор'я, художник помер від хвороби, викликаної золотистим стафілококом.

Багато фактів біографії Караваджо відомі лише приблизно, на підставі більш пізніх описів біографів художника. Тим не менш, документально підтверджені події і сама творчість цього чудового майстра живопису дозволяють однозначно стверджувати, що Караваджо був вельми яскравою і неординарною особистістю.

Мікеланджело Мерізі да Караваджо (1571 – 1610) – італійський художник періоду раннього бароко. Прізвище Караваджо пішло від місця народження художника. Мікеланджело був першою дитиною Фермо Мерізі та його другої дружини Люсії Араторі. Він народився восени 1571 року, ймовірно, в невеликому містечку Караваджо в єпархії Кремона, на честь якого пізніше його назвали. Його християнське ім'я Мікеланджело свідчить про те, що точна дата його народження була 29 вересня, у день свята Архангела Михаїла. Незважаючи на твердження Джуліо Манчіні, автора однієї з найперших біографій Караваджо, що батько художника був майордомом і архітектором могутнього Франческо Сфорца, маркіза Караваджо, історичні записи розкривають скромнішу правду. Фермо Мерізі не був архітектором, а був простим каменярем, якого в документах того часу згадують як «*mastro*»: кваліфікованого ремісника, який мав право керувати майстернею та наймати учнів. Сім'я художника мала зв'язки з місцевою знаттю, але тільки з боку матері Караваджо.

Молоде життя художника пройшло між його рідним містом Караваджо та густонаселеним містом Мілан, де його батько мав майстерню. Влітку 1576 року Мілан був уражений спалахом бубонної чуми. Згідно з переписом міської парафії того року, художник, якому на той час було близько п'яти років, і його родина все ще проживали там. До осені наступного року, а ймовірно раніше, вони повернулися до Караваджо, щоб уникнути чуми, яка досягла епідемії. пропорції, що в кінцевому рахунку становить життя однієї п'ятої

місцевого населення. Але вони марно втекли. Серія документів в архівах Караваджо фіксує смерть у другій половині 1577 року батька Караваджо, його дідуся та бабусі по батьківській лінії та його дядька П'єтро. До шести років Караваджо втратив через чуму майже всіх членів чоловічої статі своєї родини. Його непокірний і запальний темперамент і глибоке почуття покинутості цілком можуть походити від тих травматичних подій його раннього дитинства.

Документальних свідчень про решту дитинства та років становлення Караваджо мало. 6 квітня 1584 року, у віці 12 років, він підписав договір учнівства з другорядним міланським майстром Сімонє Петерцано. Але враховуючи досвід Петерцано у фресковому живописі, техніці, якою Караваджо ніколи не володів, здається малоймовірним, що він приділяв своїм навчанням більше, ніж елементарну увагу. Такі уривчасті свідчення свідчать про згадану молодість, під час якої майбутній художник, безперечно, оволодів мистецтвом володіння фехтуванням – згодом він виявиться досвідченим дуелянтом – і мав проблеми з законом [1].

У 1595 році його доля змінилася. Видатний кардинал Франческо дель Монте визнав талант молодого художника і взяв Караваджо до себе. Через коло знайомств кардинала Караваджо отримав свої перші публічні замовлення, які були настільки переконливими та настільки новаторськими, що він майже миттєво став знаменитістю.

Караваджо був роботящим, але любив розважатися так само старанно, як і працювати. За словами одного з його біографів, «після двотижневої роботи він місяць чи два ходив із шпагою при боці та зі слугою, що слідував за ним, від одного майданчика для гри в м'яч до іншого, завжди готовий вступити в бійку чи суперечку, в результаті чого з ним було дуже незручно спілкуватися». (Шпага була нелегальною – як і у випадку з вогнепальною зброєю сьогодні, для її носіння потрібно було мати ліцензію). Караваджо неодноразово заарештовували, зокрема, за те, що він розрізав плащ супротивника, жбурнув тарілку з артишоками в офіціанта, залишив шрам охоронцеві та ображав поліцію. Техніка Караваджо була такою ж спонтанною, як і його темперамент. Він малював прямо на полотні з мінімальною підготовкою. Іноді він залишав композицію, яка його розчаровувала, і малював нову роботу поверх неї. На превеликий жах своїх критиків, він використовував звичайних робітників з неправильними, грубими і характерними обличчями в якості моделей для своїх святих і показував їх у впізнаваному сучасному оточенні. На багатьох картинах, таких як «Вечеря в Еммаусі», він робить так, щоб його полотна здавалися продовженням реального простору, навмисно створюючи у глядачів відчуття, ніби вони беруть участь у сцені.

У 1606 році Караваджо вийшов із себе. Суперечка з «дуже ввічливим молодим чоловіком», яку описують як суперечку через жінку або тенісний матч, переросла в бій на мечях. Караваджо вдарив суперника мечем, і хоча він, ймовірно, не мав наміру вбивати його, чоловік помер від отриманої рани. Караваджо вирішив не поставати перед судом, а залишити Рим. Він не сумнівався, що швидко отримає помилування.

Караваджо відправився в Неаполь, а потім на острів Мальта, незалежний суверенітет і місце проживання Мальтійських Лицарів (релігійного військового ордена, подібного Ордену тамплієрів). Якби Караваджо міг стати лицарем Мальти, він мав би кращу позицію, щоб домагатися папського прощення за вбивство. В обмін на картину «Відсікання голови Іоанна Хрестителя» він отримав членство.

Його соціальне становище на Мальті було високим – його нагорода включала двох рабів і золотий ланцюжок. Усе йшло за планом, поки його гніт знову не потрапив у біду. Він побився з іншим лицарем і опинився у в'язниці. Він втік, але був виключений з ордену.

Караваджо подорожував Сицилією, а потім повернувся до Неаполя, де був залучений у ще одну бійку в барі, яка сильно спотворила його. Тим часом, однак, важливі друзі в Римі успішно звернулися до Папи з проханням про помилування – Караваджо міг повернутися [2].

Про те як відомий художник загинув, існує багато припущень. Згідно з дослідженням співробітників Марсельського інституту інфекційних захворювань району Середземномор'я, художник помер від хвороби, викликаной золотистим стафілококом.

«Караваджо втік з Риму після того, як в запалі вуличної бійки вбив людину. Через чотири роки після цього, в 1610 році, він помер в Тоскані при невідомих обставинах» [3].

Роль зображення у його творчості, для епохи, країни, культури, сфери, інше.

«Жертвоприношення Ісаака» – шедевр 17 століття, створений відомим художником епохи бароко Мікеланджело Мерізі да Караваджо. На відміну від інших його картин, цей шедевр має пейзаж на задньому плані, що робить його унікальним серед мистецької колекції Караваджо.

ІСТОРІЯ СТВОРЕННЯ

Створення картини "Принесення в жертву Ісаака" припадає на початок 17 століття. Картина написана між травнем 1603 та січнем 1604 року, коли Караваджо перебував у Римі. Кардинал Маффео Барберіні замовив картину у Караваджо для своєї приватної каплиці у церкві Сан Лоренцо ін Лукінальє в Римі. Замовлення було зроблено з метою прикрасити каплицю і підвищити її релігійну значимість.

Після створення картини, вона була встановлена на місці в каплиці і слугувала релігійним цілям. Згодом, після смерті кардинала Барберіні, картина була перенесена до Ватикану та увійшла до колекції папських капел. Історія картини "Принесення в жертву Ісаака" пов'язана з папськими колекціями та римськими церквами, де вона знаходилася на різних етапах свого існування.



Галерея Уффіці – музей у Флоренції, один із найстаріших музеїв у Європі, і місце де зараз знаходиться картина.

Зображення зроблено на замовлення чи ні. Хто замовник.

Картина написана на замовлення кардинала Маффео Барберіні, який згодом став Папою Римським Урбаном VIII. Вона згадується в інвентарних списках Каса Барберіні в Римі, а згодом була частиною Колонна ді Скіарра з 1812 року до кінця 19 століття.

Історія створення та подальша історія предмета (час, територія, події).

Створення картини «Принесення в жертву Ісаака» припадає на початок 17 століття. Картина написана між травнем 1603 та січнем 1604 року, коли Караваджо перебував у Римі. Кардинал Маффео Барберіні замовив картину у Караваджо для своєї приватної каплиці у церкві Сан Лоренцо ін Лукінальє в Римі. Замовлення було зроблено з метою прикрасити каплицю і підвищити її релігійну значимість.

Після створення картини, вона була встановлена на місці в каплиці і слугувала релігійним цілям. Згодом, після смерті кардинала Барберіні, картина була перенесена до Ватикану та увійшла до колекції папських капел. Історія картини «Принесення в жертву Ісаака» пов'язана з папськими колекціями та римськими церквами, де вона знаходилася на різних етапах свого існування.

Кримінальні або маркетингові події навколо зображення.

Щодо кримінальних подій, пов'язаних з картиною «Принесення в жертву Ісаака» Мікеланджело Мерізі да Караваджо, важливо зазначити, що у відкритих джерелах принаймні інформація відсутня. Але можна припустити можливість існування реального ризику розповсюдження підроблених копій на ринку мистецтва.

Також, в сучасному маркетинговому контексті, картини можуть використовуватися в різних рекламних кампаніях або як об'єкт привернення уваги виставок та подій.

Де знаходиться зараз – зберігається або Інтернет-ресурс.

Галерея Уффіці – музей у Флоренції, один із найстаріших музеїв у Європі, і місце де зараз знаходиться картина.

Обстановка та ситуація, що зображена.

На полотні, митцем був інтерпретований момент, коли Авраам, підкоряючись Божому велінню, готовий принести в жертву свого сина Ісаака (Бут. 22).

Обстановка всередині зображення.

Картина, являючись ілюстрацією до біблійного сюжету, транслює напруженість у кульмінаційному моменті, де Авраам, підкоряючись Божому велінню, збирається принести в жертву свого сина Ісаака, але його рятує ангел, який пропонує йому барана на роль жертви.

Характеристика зображення, фон, предмети, композиція, динаміка, ритм тощо.

Версія Караваджо у баченні священного сюжету, має фізичну реальність, що підсилює драматичний ефект. Картина має реалістичний та деталізований фон, що складається з відкритого неба, будинків та природного ландшафту. Концентрація освітлення на головних персонажах створює контраст з темним фоном. Основні предмети зображення – це сам Ісаак, якого Авраам утримує на землі, і Ангел, який стримує Авраама від виконання жертвоприношення.

Картина створює враження руху та динамічності. Авраам зображений у діагональній позі, що створює лінію руху вгору та в бік. Композиція підкреслює драматичність сцени. Чітко виражений контраст між світлом і тінню сприяє створенню ритму на картині. Караваджо використовує сильне освітлення, щоб підкреслити головних персонажів та створити відчуття реалізму.



КОМПОЗИЦІЯ

Версія Караваджо у баченні священного сюжету, має фізичну реальність, що підсилює драматичний ефект. Картина має реалістичний та деталізований фон, що складається з відкритого неба, будівель та природного ландшафту. Концентрація освітлення на головних персонажах створює контраст з темним фоном. Основні предмети зображення - це сам Ісаак, якого Авраам утримує на землі, і Ангел, який стримує Авраама від виконання жертвоприношення. Картина створює враження руху та динамічності. Авраам зображений у діагональній позі, що створює лінію руху вгору та в бік. Композиція підкреслює драматичність сцени. Чітко виражений контраст між світлом і тінню сприяє створенню ритму на картині. Караваджо використовує сильне освітлення, щоб підкреслити головних персонажів та створити відчуття реалізму.

Персонажі.

– дійові особи (головні, другорядні);

На картині, Авраам являється головною постаттю композиції. Він зображений у позі, готовому принести в жертву свого сина Ісаака.

Ісаак – другорядний персонаж. Він зображений зів'ялим і зв'язаним на підстилці. Його поза та вираз обличчя викликають співчуття і непевність щодо його долі.

Ангел – третьоособовий персонаж, який з'являється на картині, щоб зупинити Авраама від жертвоприношення Ісаака. Цей ангел стримує Авраама, тримаючи його руку, і він є символом милосердя та втручання Божого.

– позиції осіб;

Однією рукою ангел тримає витягнутий ніж Авраама, а іншою вказує на барана – божественну жертву, яка має зайняти місце Ісаака. Лівою рукою Авраам притискає Ісаака, що корчиться, чії руки приховані, але, очевидно, зв'язані за спиною. Вираз жаху Ісаака протиставляється спокійному погляду барана.

ДІЙОВІ ОСОБИ – ПОЗИЦІЇ ОСІБ



Авраам являється головною постаттю композиції. Він зображений у позі, готовому принести в жертву свого сина Ісаака.



Ісаак - другорядний персонаж. Він зображений зі звичним і звичним на підстилку. Його поза та вираз обличчя викликають співчуття і невпевненість щодо його долі.



Ангел - третьорядний персонаж, який з'являється на картині, щоб зупинити Авраама від жертвоприношення Ісаака. Цей ангел стримує Авраама, тримаючи його руку, і він є символом милосердя та втручання Божого.

Однією рукою ангел тримає вистягнутий ніж Авраама, а іншою вказує на барана - божественну жертву, яка має зайняти місце Ісаака. Лівою рукою Авраам притискає Ісаака, що корчиться, чий руки приховані, але, очевидно, зв'язані за спиною. Вираз жаху Ісаака протиставляється спокійному погляду барана.

–предмети та фон поруч з персонажами;

На картині, окрім дійових осіб, також присутні певні предмети та фон поруч з персонажами. Основні предмети та фон надають контексту та виразності сцені. Як наприклад, Авраам тримає ніж у своїх руках, який він готується використати для жертвоприношення Ісаака. Цей предмет символізує акт жертвності та відданість Божій волі. Або деталь, коли Ісаак лежить на підстилці, що додає до його беззахисності та безпорадності. Це підкреслює напруженість та драматизм сцени. І сам фон картини є темним та недостатньо освітленим. Це створює враження темряви та сприяє зосередженню уваги на головних персонажах та їх діях.

ПРЕДМЕТИ ТА ФОН ПОРУЧ З ПЕРСОНАЖАМИ

На картині, окрім дійових осіб, також присутні певні предмети та фон поруч з персонажами. Основні предмети та фон надають контексту та виразності сцені.

- Як наприклад, Авраам тримає ніж у своїх руках, який він готується використати для жертвоприношення Ісаака. Цей предмет символізує акт жертвності та відданість Божій волі.
- Або деталь коли Ісаак лежить на підстилці, що додає до його беззахисності та безпорадності. Це підкреслює напруженість та драматизм сцени.
- І сам фон картини є темним та недостатньо освітленим. Це створює враження темряви та сприяє зосередженню уваги на головних персонажах та їх діях.

– передній/задній плани;

На передньому плані знаходяться головні дійові особи – Авраам та Ісаак. Їх фігури вирізаються на тлі темного фону, надаючи їм особливої ваги та акцентуючи увагу глядача на їх важливості в сцені. На задньому плані можна помітити фоновий ландшафт та не чітко промальовані будинки. Фон створює враження простору та глибини, додаючи картині реалістичного контексту.

Використання переднього та заднього планів дозволяє створити розчленовану просторову композицію та глибину в зображенні. Це додає відчуття простору та реалізму до сцени принесення Ісаака в жертву.



- профіль персонажів.

Профіль персонажів картини Мікеланджело, можна чітко розглянути через призму теорії Трикутника Карпмана.

Драматичний трикутник Карпмана («Жертва-Рятівник-Переслідувач») – психосоціальна модель людської взаємодії в транзактному аналізі. Авраам на картині може бути сприйнятий як символ жертви перед вищою силою, так само як і може вважатись переслідувачем, але вже відносно Ісаака. Профіль самого Ісаака, це образ жертви, яку рятує в останній момент ангел, який і формує один із варіантів трикутника Карпмана на картині, тобто Авраам-переслідувач, Ісаак-жертва, а Ангел-рятівник. Але ж Авраам не з власного бажання вирішив вбити свого довгожданого сина, а з божого веління. Тому Авраам являє собою одночасно і образ жертви, і переслідувача. Так само як і Бог, є і переслідувачем, і рятівником, адже Ангел являється тим самим посередником між Богом і людьми, коли являється, щоб зупинити вбивство Ісаака, переключаючи увагу на ерзац об'єкт – барана.

Відносини між персонажами та обставинами.

Відношення Авраама та Ісаака – Авраам, як батько, і Ісаак, як син, представлені в сцені принесення в жертву. Відношення між ними складне та напружене, оскільки Авраам готується виконати волю Бога, навіть за рахунок власного сина. Це викликає сумніви, тривогу та болісні почуття в обох персонажах. Втручання ангела - Ангел, який з'являється в сцені, втручається в процес жертвоприношення. Він тримає руку Авраама, запобігаючи йому завершити акт. Це вказує на дія Бога, яка зупиняє жертвоприношення та виражає милосердя та догляд Бога за Ісааком.

Опис злочину, його характеристика, специфіка, класифікація та типологія.

Загальною закономірністю відображення злочину є піднесення моральних, релігійних та етичних питань, змушуючи глядача роздумувати про цінності, межі дій та моральні принципи.

У своїй роботі, Мікеланджело ілюструє процес ритуалу жертвоприношення батьком свого сина.

Беручи за основу головний сучасний правовий документ країни, а саме Кримінальний Кодекс, у якому прописані детально усі види та класифікації злочинів, можна зробити висновок, що на картині Караваджо, розгортаються події відповідно статті 15 Кримінального Кодексу України. А саме, замах на кримінальне правопорушення, а в нашій ситуації – цим кримінальним правопорушенням було б вбивство. Але було не доведене до кінця, з причин, що не залежали від волі особи, що намагалась вчинити злочин. Що беззаперечно підтверджує факт відповідності до статті. Важливою специфічною ознакою слугує факт того, що злочин мав підґрунтя, яке складалася на релігійних переконаннях особи у лиці Авраама, який мав на меті вбити свого сина Ісаака.

Символіка.

Що символізує обстановка, персонажі, відносини.

У цілому, символіка на картині «Принесення в жертву Ісаака» відображає глибокі релігійні теми, такі як віра, відданість, покора та жертвність. Вона запрошує глядача роздумати про моральні дилеми та внутрішній конфлікт, пов'язаний з вірою та покликанням.

Які образи, ритуали присутні.

На картині присутні образи і ритуали, пов'язані з відтворенням біблійної події жертвоприношення: У центрі композиції можна побачити жертвник, на якому розміщений Ісаак. Цей образ символізує місце, де відбувається ритуал жертвоприношення і відображає специфіку релігійного обряду.

Головні персонажі, Авраам і його син Ісаак, є важливими образами, які відображають учасників ритуалу жертвоприношення. Авраам підготовлений до виконання обряду, тримаючи ніж, тоді як Ісаак лежить готовий бути принесеним у жертву. Ці образи виражають важливість і церемоніальний аспект ритуалу. Присутність ангела може символізувати божественне втручання або благословення, що перериває ритуал і спонукає Авраама виявити віру та покору.

На які образи спрямована композиція (розташування об'єктів та персонажів).

Композиція картини має певні художні рішення, спрямовані на підсилення образів і символіки. Розташування об'єктів та персонажів в композиції відіграє важливу роль у створенні враження та передачі повідомлення картини. Композиція картини побудована навколо центральної осі, яка проходить через жертovníк та персонажів Авраама та Ісаака. Це надає полотну статичності та підкреслює центральний момент жертвоприношення. Караваджо використовує сильні контрасти світла і тіні, що створюють глибокі та містичні настрої. Персонажі, освітлені яскравим світлом, виділяються на тлі темних та малоосвітлених ділянок, залучаючи увагу глядача до основних образів. Композиція також використовує лінійну перспективу, яка надає глибину та просторовість зображенню. Це створює враження простору, в якому розгортається подія.

Усі художні рішення автора, спрямовані на підсилення драматичності, емоційного звороту та символіки зображеної події, а також підкреслення важливості персонажів та їхніх відносин.

Глядач.

Яка роль глядача – пасивне спостереження, активне спостереження, емоційне включення, прийняття рішень для подальших дій.

Глядач може виступати як пасивний спостерігач, активний аналітик, емоційно включений елемент, і кожна позиція варіюватиметься в залежності від самого спостерігача.

На який ефект у глядача розраховує автор.

Дана картина відома своїм потужним емоційним впливом на глядача. Автор розраховував на те, що глядач буде сприймати та відчувати інтенсивні емоції, такі як напруження, страх, тривога та драматизм.

Караваджо вміло використовував контраст світла і темряви, щоб створити враження глибоких тіней і різкого освітлення. Цей ефект надає картині напруженості та динаміки, привертаючи увагу до головних деталей і драматичних моментів. Таким чином, Караваджо створює інтенсивний емоційний досвід, що залишає глибоке враження на глядачів, на емоційну силу, напруження та піднесення глядача, а також на можливість викликати роздуми про глибокі моральні та етичні питання.

Що є повсякденним, що є несподіваним або привертає увагу у зображенні.

У зображенні «Принесення в жертву Ісаака» є поєднання повсякденних деталей, несподіваних елементів та ефектів, що привертають увагу, що робить його цікавим та емоційно зарядженим для глядача.

Караваджо відтворює реалістичну сцену зі стародавніми персонажами, які виглядають повсякденно. Вони мають звичайні риси, одяг і постви, що створює враження звичайності та натуралізму. Несподіваним елементом є момент піднесення ножа Авраамом, який готується принести в жертву свого сина Ісаака. Це дія, яка може викликати шок, здивування та напруження у глядачів. Один із ключових елементів, який привертає увагу, – це освітлення. Караваджо використовує контраст світла і темряви, розташовуючи головні деталі в яскравому освітленні, що надає їм великого значення та змушує глядача

зосередитися на них. А також, вирази обличчя персонажів, їхні пози та жестів також можуть привертати увагу. Страх, тривога, стурбованість та інші емоції, які можна помітити на обличчях персонажів, створюють напруження і викликають відповідні реакції у глядача.



Ваші особисті враження, реакції, емоції, образи, перше враження та ідеї.

Якщо говорити про перші враження від картини, перед прочитанням біблійної історії, на якій ґрунтується композиція картини, у мене виник ефект нерозуміння та співчуття через драматичність моменту на картині, а точніше через жалісливий вираз обличчя Ісаака, і зацікавленість у подальшому вивченні історії та сюжету зображення.

Інтерпретація

Ідея автора.

У багатьох своїх роботах, Караваджо зосереджується переважно або на духовній присутності або фізичному насильстві в межах сцени. Але це не властиво саме обраній картині. Він створює дві конкуруючі розмови в межах твору, оскільки постать Ісаака самотньо бореться з жорстоким насильством – фізичним, а ангел і баран – із жорстоким насильством у вірі духовній.

Караваджо ще більше ускладнює «Принесення в жертву Ісаака» об'єднуючи ці дві сфери через постать Авраама, оскільки він присутній в обох сферах. Авраам пов'язує обидва світи і відіграє важливу та активну роль у кожному з них. Він вміє слухати і висловити непохитну віру як в ангела, так і в волю Божу, в той час як він тримає ніж, і свого сина в насильницькій формі, готуючись до жорстокого вчинку [4,с.35].

Враження від зображення – цінності та символи.

Картина ставить глядача перед моральними дилемами, пов'язаними з жертвництвом та покорою. Це може викликати роздуми про етику, справедливість, моральні норми та цінності. Зображення Авраама та Ісаака, пов'язане з біблійною історією жертвоприношення, викликає роздуми про релігійні цінності, віру та покору перед Богом. Ця тема ставить на перший план моральні дилеми та важливість віри в божественні вказівки.

Жертвниця, на якій лежить Ісаак, символізує акт жертвоприношення. Це викликає роздуми про пожертву та самопожертву, про важливість церемоніальних дій та ритуалів у релігійному контексті.

Причини-наслідки, результати зображення. Закономірності у відображенні злочину.

В зображенні Караваджо, можна розглядати наступні причини-наслідки, результати та закономірності:

Причина: Божественна вказівка. Авраам отримав вказівку від Бога принести в жертву свого сина Ісаака. Це визначає причину дії Авраама.

Наслідок: Жертвоприношення. Авраам готується виконати Божий наказ і принести в жертву Ісаака. Це є наслідком дії, викликаной божественною вказівкою.

Результат: Божественне втручання. У момент, коли Авраам готується пронизати Ісаака ножом, ангел з'являється і зупиняє його. Це веде до зміни результату, бо Ісаак не був фактично жертвований.

Закономірність: Віра та покоря. Зображення демонструє глибоку віру та покору Авраама перед Богом. Віра та покоря є закономірністю, що впливають з релігійних переконань та впливають на дії персонажів.

Значення зображення як текста, як пам'яті схопленого у зображенні.

Картина окрім своєї матеріальної цінності доповнюється й духовною вагомістю, яка полягає у важливості тих аспектів людської свідомості, які відповідають за віру у духовне поєднання з буденною реальністю, до якої можна звернутись як до історичного монументу.

Висновки Відносини Автор-Глядач- Зображення.

Зображення створює емоційну напругу і турботу, викликаючи в глядача відчуття суму, тривоги та справедливого переживання перед необхідністю жертви. Умовні відносини сприяють розгортанню емоційного діалогу та роздумів у глядачеві, спонукаючи його до глибоких роздумів про людські цінності та моральні принципи.

Які образи та рішення пов'язані з зображенням.

Образи та рішення, пов'язані з зображенням, можуть бути різноманітні і залежати від індивідуального сприйняття та інтерпретації глядача. Роздуми над рішенням Авраама про жертвоприношення можуть викликати питання про моральні дилеми та важливість вірності принципам, навіть у важких ситуаціях. А зображення Авраама та Ісаака, як причини-наслідки, може викликати роздуми про важливість віри, покори та відданості. Це може заохочувати глядача роздумувати про значення цих якостей у власному житті та приймати відповідні рішення.

Наступні кроки (для чого може слугувати зображення у кримінологічному аналізі на Вашу думку) та перспективи у майбутньому.

Зображення створює образ конфлікту між вірою та мораллю, де Авраам вибирає відданість богові над моральними нормами. Це може викликати роздуми про межі та компроміси між релігійними переконаннями та етичними принципами у сучасному середовищі. Базові образи та рішення на картині, створюють поле для внутрішнього діалогу та рефлексії, допомагаючи індивіду зануритися у глибину твору та знайти власні тлумачення та відповіді. Що може у майбутньому використовуватись для психологічного аналізу безпосередньо.

Література:

1. Graham-Dixon A. Caravaggio | Biography, Paintings, Style, & Facts. Encyclopedia Britannica. URL: <https://www.britannica.com/biography/Caravaggio> (date of access: 16.06.2023).

Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571 - 1610) | National Gallery, London. The National Gallery, London. URL: <https://www.nationalgallery.org.uk/artists/michelangelo-merisi-da-caravaggio> (date of access: 16.06.2023).

Вчені з'ясували причину смерті Караваджо. UA.NEWS. URL: <https://ua.news/ua/life/vcheni-z-yasuvali-prichinu-smerti-karavadzho> (дата звернення: 17.06.2023).

Franciosa G. The Sacrifice of Isaac: Caravaggio's Merge of the Spiritual and the Physical. URL: https://digitalcommons.providence.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1082&context=art_journal p.35

Розділ 20. Візуальний (наочний) аналіз кримінального сюжету у картині «Pollice verso» Жана-Леона Жерома (Дронова Олена, науковий керівник Лепський Максим).



Автор.
– Біографія.



Жан-Леон Жером

ПРО АВТОРА

Жан-Леон Жером (народився 11 травня 1824, Везуль, Франція — помер 10 січня 1904, Париж), художник, скульптор і педагог, один із найвидатніших академічних художників Франції кінця 19-го століття.

ДОСЯГНЕННЯ

1846-го талановитий живописець закінчив свій перший монументальний твір — «Молоді греки бавляться півнячим боєм», і був нагороджений за нього медаллю паризького Салону 3-ї гідності.

В 1848 Жан-Леон Жером став лідером «фаланстера художників», який критики стали називати «школою Жерома».

Початок ХХ століття ознаменувався для майстра рішучим неприйняттям імпресіонізму, що викликало великий суспільний резонанс. Художник уславився ретроградом і ворогом прогресу.

Жан-Леон Жером (народився 11 травня 1824, Везуль, Франція — помер 10 січня 1904, Париж), художник, скульптор і педагог, один із найвидатніших академічних художників Франції кінця 19-го століття [1]. Ще в юні роки він зробив чудову копію знаменитої картини Олександра-Габрієля Декампа (Alexandre-Gabriel Decamps), яку похвалив відомий художник Поль Деларош (Paul Delaroche). У 16 років, усупереч волі батька, молодий чоловік виїхав до Парижа, щоб навчатися у приватній студії Делароша. Повагу та тепле ставлення до наставника Жан-Леон Жером пронесе все своє життя. У 1843 році вчитель і учень вирушають до Італії та проводять там рік. Згодом Жером із захопленням згадуватиме цю поїздку. Однією з найпомітніших робіт «римського періоду» стала картина «Голова жінки». За рік Деларош відійшов від справ, доручивши своїх студентів швейцарцю Шарлю Глейру (Charles Gleyre). Саме під його впливом Жан-Леон Жером зацікавився античністю та Близьким Сходом. Картини художника-початківця з сюжетами, запозиченими з грецької міфології, були однаково далекі як від академізму, так і від реалізму. Тому їхнього автора зарахували до «нео-греків» — шанувальників грецької класики. 1846-го талановитий живописець закінчив свій перший монументальний твір — «Молоді греки бавляться півнячим боєм», і був нагороджений за нього медаллю паризького Салону 3-ї гідності. Дуже успішний художник, Жером мав великий вплив у паризькому світі мистецтва. Він був надзвичайно ворожий до Імпресіоністів і аж у 1893 році закликав уряд відмовитися від заповіді 65 їхніх робіт [1]. В 1848 Жан-Леон Жером став лідером «фаланстера художників», який критики стали називати «школою Жерома». До цього періоду відноситься картина «Анакреон, Вакх і Амур», яка принесла своєму творцю медаль Салону

2-ї гідності. У 1853 році він відвідує Стамбул, а в 1856-му вирушає до Єгипту, де малює ескізи та начерки. Виставлені в 1857 році картини «Єгипетські рекрути», «Пейзаж Фіваїди» і «Верблюди на водопої» справляють на публіку сильне враження, демонструючи свіжий погляд на загадковий Схід. В 1861 р. Жером отримав на дуелі легке поранення. Він змушений був залишити батьківщину та провести близько двох років у далеких мандрівках. Повернувшись до Франції, художник почав викладати у паризькій Школі образотворчих мистецтв.

1878 року Жан-Леон дебютував у ролі скульптора, втіливши героїв-гладіаторів у бронзі. Поступово живопис нерозривно поєднувався у його роботах зі скульптурою («Пігмаліон і Галатея», «Модель скульптора», «Фарби вносять життя у скульптуру»). Початок ХХ століття ознаменувався для майстра рішучим неприйняттям імпресіонізму, що викликало великий суспільний резонанс. Художник уславився ретроградом і ворогом прогресу.

Здоров'я почало поступово погіршуватися, і 10 січня 1904 року Жан-Леон Жером помер. Після смерті ім'я його було надовго, аж до 70-х років ХХ століття, забуто [1].

– ***Роль зображення у його творчості, для епохи, країни, культури, сфери, інше.***

У 1872 році художник звертається до давно хвилюючої його теми – гладіаторських боїв. Картина «Pollice verso» відіграє важливу роль у творчості Жана-Леона Жерома, представляючи його захоплення історією, культурою і життям античного Риму, а також відображаючи зміну моральних цінностей та інтереси епохи, в якій жив художник. Витвір зайняв гідне місце серед найкращих історичних творів ХІХ століття, і саме її автор вважав за своє головне досягнення.

– ***Зображення зроблено на замовлення чи ні. Хто замовник.***

Картину «Pollice verso» художник Жан-Леон Жером створив не на замовлення, а самостійно. Вона була представлена на Паризькому салоні в 1872 році і отримала велику популярність. Хоча робота була замовлена на подальший продаж, сама ідея та творчий процес належали самому художнику.

Предмет (картина)

Опис предмета.

– ***Історія створення та подальша історія предмета (час, територія, події).***

Картина «Pollice verso» була створена французьким художником Жан-Леоном Жеромом (Jean-Léon Gérôme) в 1872 році. Територія, на якій відбуваються події, відноситься до Давнього Риму.

ІСТОРІЯ НАПИСАННЯ КАРТИНИ

Картина "Pollice verso" була створена французьким художником Жан-Леонам Жеромом (Jean-Léon Gérôme) в 1872 році. Територія, на якій відбуваються події, відноситься до Давнього Риму.



У 1872 році художник звертається до давно хвилюючої його теми: гладіаторських боїв. Картина "Pollice verso" відіграє важливу роль у творчості Жана-Леона Жерома, представляючи його захоплення історією, культурою і життям античного Риму, а також відображаючи зміну моральних цінностей та інтереси епохи, в якій жив художник.

– Кримінальні або маркетингові події навколо зображення.

Картина стала джерелом натхнення для режисера Рідлі Скотта на фільм «Гладіатор», який був екранізований у 2000 році, і у свій час отримав всесвітню популярність та кіно-премію «Оскар». Продюсери «Гладіатора» показали Рідлі Скотту репродукцію «Pollice verso» перед тим, як він прочитав сценарій фільму. «Це зображення нагадало мені про Римську імперію у всій її славі та злі. Я зрозумів, що я на гачку», – сказав Скотт [2].

– Де знаходиться зараз – зберігається або Інтернет-ресурс.

Олександр Турні Стюарт придбав картину у Жерома за 80 000 франків, встановивши цим новий рекорд художника і виставив її в Нью-Йорку. Зараз вона знаходиться в Художньому музеї Фенікса в Арізоні.

Сюжет.



ОБСТАНОВКА, ЗОБРАЖЕНА НА КАРТИНІ, ВІДТВОРЮЄ СЦЕНУ БОРОТЬБИ ГЛАДІАТОРІВ В АРЕНІ КОЛІЗЕЮ З УСІЄЮ НАПРУЖЕНІСТЮ, ДРАМАТИЗМОМ ТА ЦІКАВІСТЮ ГЛЯДАЧІВ. ЖЕРОМ ВДАЛИМ ЧИНОМ ПЕРЕДАВ МОМЕНТ, ЩО ВІДТВОРЮЄ СПЕЦИФІКУ ДАВНЬОРИМСЬКИХ БОЇВ ГЛАДІАТОРІВ ТА РЕАКЦІЮ ГЛЯДАЧІВ НА НИХ.

Обстановка та ситуація, що зображена.

Обстановка всередині зображення.

Характеристика зображення, фон, предмети, композиція, динаміка, ритм тощо.

Обстановка, зображена на картині, відтворює сцену боротьби гладіаторів на арені колізею з усією напруженістю, драматизмом та цікавістю глядачів.

Жером вдалим чином передав момент, що відтворює специфіку давньоримських боїв гладіаторів та реакцію глядачів на них.



Персонажі.



– дійові особи (головні, другорядні);

Переможець – м'язистий гладіатор в обладунках мурміллона – ставить ногу на шию переможеного ретіарія, що лежить біля нього, спотерігаючи за прийняттям рішення. І повержений ретіарій – оголений юнак фемінічного вигляду – одягнений лише в пов'язку на стегнах; він простягає праву руку догори у мольбі за життя, представлені на картині, як центральні персонажі.

Також, важливу символічну роль відіграє група жінок, одягнених у білі вуалі – це непорочні діви-весталки. Ці шановані святенниці були відповідальні за догляд за священним вогнем Дому Вести на Форумі. Художник сатирично зображує цю групу як кровожерливих вболівальниць, що сидять у перших рядах першого ряду – їхньому почесному місці на публічних іграх та виставах. Така поведінка заперечує їхній божественний статус і священне привілейоване життя. І повний байдужості імператор сидить у своїй особистій ложі біля весталок, маніпулюючи натовпом, який прагне його рішення – стратити чи милувати гладіатора, довершуючи загальний аморальний образ картини.

– позиції осіб;

На картині «Pollice verso» позиції осіб можна описати наступним чином:

Переможець: зображений у позі, яка відображає його активність та бойові навички. Він зі зброєю в руках, стоїть на тілі іншого гладіатора, показуючи агресивність та напруженість після поєдинку, чекаючи вказівок для подальших дій.

Поранений гладіатор: зображений лежачи на землі, його поза виражає слабкість і виснаження. Його тіло окривавлене, а рука простягається до глядачів, з жестом проханням про помилування.



Глядачі: зображені на трибунах колізею. Багато з них мають підняті руки та пальці, що свідчить про їхні рішення або реакції на виступ гладіаторів. Деякі з глядачів зосереджені на спостереженні, а інші виражають емоції та захват від кривавого видовища.

В цілому, позиції осіб на картині передають динаміку, напруженість та взаємодію між гладіаторами та глядачами. Вони відображають різні аспекти бойових сцен, включаючи атаку, захист, поразку та реакцію глядачів.

— **предмети та фон поруч з персонажами;**

Зброя: Гладіатори утримують різні види зброї, такі як мечі, списи та щити. Ці предмети допомагають передати їхню роль бійців та вказують на загрозу та насильство на арені.

Кров: На арені та на тілах гладіаторів видно сліди крові, що свідчить про жорстокість та ризик бойової діяльності.

Арена: Фоном для дії є сама арена колізею, яка має круглу форму та обладнана масивними стінами. Вона створює враження місця змагання та насичена історією римських гладіаторських ігор.

Трибуни: Високі трибуни, на яких знаходяться глядачі, розташовані позаду арени. Вони створюють високу платформу для спостереження за подією, а також служать свідченням величі та розкіші римського імперії.



– **передній/задній плани;**

У центрі уваги на передньому плані, знаходиться поранений гладіатор, який лежить на землі. Його поза і вираз обличчя свідчать про його виснаження та поразку. Говорячи за глядачів, що являють собою силует заднього плану, які скупчені на трибунах колізею та дивляться на битву. Вони підносять руки, демонструючи свої рішення. Деякі з глядачів піднімають палець вниз, що свідчить про їхнє рішення побачити поразку гладіатора, тоді як інші спостерігають і виявляють цікавість.

– **профіль персонажів.**

Якщо йти від загальної композиції, тобто розбору тих глядачів, яких ми можемо спостерігати по периметру колізею, можна сказати, що багато глядачів, які спостерігають за схваленням гладіаторів, різного віку та соціального статусу. Їх профіль може відображати широкий спектр емоцій та реакцій, від захвату та захоплення до жорстокості та байдужості. Глядачі можуть представляти різні соціальні групи, включаючи римських патріциїв, простих громадян та рабів.

Гладіатор, який стоїть на тілі іншого, є головним героєм картини. Він зображений в сильній та впевненій позі, очікуючи рішення глядачів. Профайл гладіатора являє собою образ сміливості, приреченості, витривалості та вбивці.

Відносини між персонажами та обставинами.

На картині, можна помітити декілька взаємовідносин між персонажами та обставинами, які допомагають створити драматичну ситуацію:

Взаємодія гладіаторів: Гладіатори зображені в активному бойовому стані, вони займаються боротьбою один з одним. Це свідчить про їхні відносини як супротивників, боротьбу за виживання і можливий результат битви.

Взаємодія гладіаторів з глядачами: Глядачі на трибунах спостерігають за боротьбою гладіаторів і виявляють свої емоції та реакції. Їхні рухи і пози свідчать про їхні відносини до боротьби та їхніх персонажів.

Стан пораненого гладіатора: Поранений гладіатор знаходиться в стані безсилля і поразки. Його поза та вираз обличчя передають його виснаження та біль. Це відношення між пораненим гладіатором та його обставинами показує його вразливість та приреченість.

Відношення глядачів до гладіаторів: Жест піднятого пальця вниз з боку глядача свідчить про його рішення щодо життя або смерті поверженого гладіатора. Це відображає взаємодію між глядачами і гладіаторами, де глядачі мають владу вирішувати долю гладіатора.

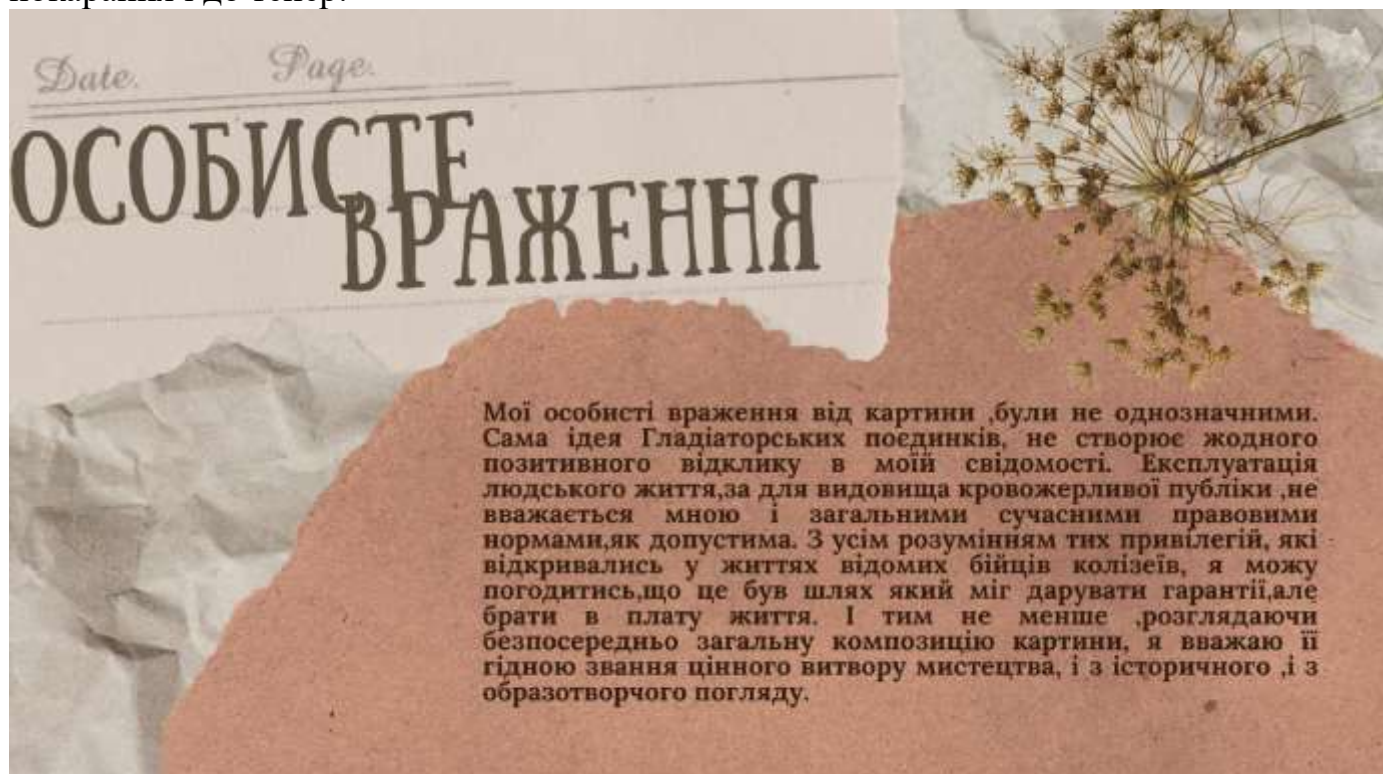
Опис злочину, його характеристика, специфіка, класифікація та типологія.

На власній картині Жан Леон-Жером, закарбував момент прояву людської жорстокості та девіантності. Уся композиція картини, слугує наочним прикладом суспільної аморальності, яка створює фундамент соціальної взаємодії. І ця аморальність, породжує низку злочинів, зображених на картині.

Аналізуючи весь видимий діапазон арени, на якій відбуваються власне протиправні діяння, можна побачити вбитих гладіаторів.

Але нас більше цікавить центральний сегмент, коли живий «переможець» тримає ногу на шиї закривавленого, ще живого гладіатора, якому і наніс дані ушкодження. Можна стверджувати, за фактом наявності видимих доказів правопорушення, про приналежність до Статті 121. Умисне тяжке тілесне ушкодження, що за типологією відноситься до тяжких злочинів.

А той суспільний злочин, який не можна кваліфікувати, включає в себе колективне несвідоме і унормоване сприйняття, культу «крові і видовищ», просто становить собою злочин проти людяності, за який немає офіційного покарання і до тепер.



Символіка.

Що символізує обстановка, персонажі, відносини.

На малюнку зображено сцену за участю гладіаторів на арені. Одним із найважливіших, символічних моментів, які створив автор із розрахунком на увагу глядача, являється кут, з якого ми можемо спостерігати дії, які розгортаються на полотні. Ми ніби перебуваємо безпосередньо поруч із гладіаторами, на самій арені, що дає змогу поглянути на цю виставу, не тільки зі сторони глядача на трибуні, а й як самі гладіатори могли переживати ці події. І також не менш важливим символом є римський жест підняття або опускання великих пальців рук глядачів, який асоціюється з гладіаторськими змаганнями. Саме цей жест і дав назву картині – «Pollice Verso». Вона походить від латинської фрази «з поверненим великим пальцем» [3].

Які образи, ритуали присутні.

Загальновідомо, що великі пальці вверх означають, що жити, а великі пальці вниз означають померти. Саме на цьому ритуалі вершення людських життів одним пальцем, побудована концептуальна складова зображення.

На які образи спрямована композиція (розташування об'єктів та персонажів).

Безпосередньо на самій картині, присутня велика кількість образів концентрації. Розташування об'єктів та персонажів на картині «Pollice verso» відображає жваву та динамічну сцену боротьби. Глядацькі трибуни зайняті людьми, які стежать за подіями на арені. В центрі зображено групу гладіаторів, які борються один з одним. Їх розташування та пози виражають рух і напруження моменту. Один з гладіаторів лежить на землі, як символ поразки, піднятий палець вниз глядача свідчить про його приреченість. Композиція картини «Pollice verso» надає глядачеві відчуття присутності на цій історичній події і захоплює його увагу до драматичної ситуації, яка розгортається на арені.

Глядач.

Яка роль глядача Pollice verso пасивне спостереження, активне спостереження, емоційне включення, прийняття рішень для подальших дій.

Роль глядача картини «Pollice verso» може включати пасивне спостереження, емоційну включеність та роздуми над сценою.

Глядач, який дивиться на картину, може пасивно спостерігати за сценою битви гладіаторів. Він лише сприймає те, що відбувається на полотні, без прямого впливу на події або персонажів. Глядач може відчувати емоційну відповідь на зображену сцену. Він може відчувати захват, жах, симпатію або незадоволення від того, що відбувається. Емоції можуть викликати співчуття до поранених гладіаторів або азарт від бойових дій. Глядач може роздумувати над ситуацією та приймати свої власні рішення щодо долі персонажів на картині. Спостерігач може задумуватися над етичними аспектами бойових змагань та способом, яким вони впливають на глядачів.

На який ефект у глядача розраховує автор.

Конкретний ефект, який автор намагався досягти, може бути інтерпретований різними спостерігачами по-різному. Остаточний ефект залежатиме від індивідуального сприйняття кожного глядача.

Однак, є кілька можливих ефектів, які він міг намагатися досягти:

Як варіант – ефект шоку та враження, автор може бути зацікавлений у викликанні сильних емоцій у глядачів, включаючи шок, жах або здивування. Шляхом переміщення фокусу сприйняття на рівень, де розташовані самі окривавлені гладіатори. Візуальне зображення жорстокості та насильства на картині може намагатися привернути увагу глядача та викликати сильну реакцію. Або ж прямо для ефекту залучення та емоційної ідентифікації, автор може намагатися залучити глядача до сцени, створити емоційну зв'язок між глядачем і персонажами на картині. Це може викликати співчуття або зацікавленість глядача стосовно долі гладіаторів або в реакції глядачів на події на арені.

Що є повсякденним, що є несподіваним або привертає увагу у зображенні.

У зображенні картини «Pollice verso» можна виділити декілька елементів, які можуть бути сприйняті як повсякденні, несподівані або привертають увагу:

Повсякденні елементи:

Глядачі на трибунах: Глядачі на трибунах можуть розглядатися як повсякденний аспект, оскільки вони є невід'ємною частиною гладіаторських ігор і зазвичай були присутніми на подібних подіях.

Арена колізею: Арена колізею також може сприйматися як повсякденний елемент, оскільки вона є місцем, де проводилися гладіаторські змагання.

Несподівані або привертають увагу елементи:

Кров на тілах гладіаторів. Наявність крові на тілах гладіаторів може бути несподіваною або привертаючою увагу деталлю, оскільки вона свідчить про насильство та жорстокість битви.

Жест «Pollice verso», який зображений на картині, може бути несподіваним або привертаючим увагу елементом.

Вирази обличчя гладіаторів та глядачів: Вирази обличчя гладіаторів та глядачів можуть бути несподіваною або привертаючою увагу деталлю, оскільки вони можуть виражати широкий спектр емоцій, від напруження та страху до виграшу або розчарування.

Ці елементи, як повсякденні або несподівані, додають контрасту та інтересу до зображення, надаючи йому більшу глибину та динаміку.

Ваші особисті враження, реакції, емоції, образи, перше враження та ідеї.

Мої особисті враження від картини, були не однозначними. Сама ідея Гладіаторських поєдинків, не створює жодного позитивного відклику в моїй свідомості. Експлуатація людського життя, за для видовища кровожерливої публіки, не вважається мною і загальними сучасними правовими нормами, як допустима. З усім розумінням тих привілеїв, які відкривались у життях відомих бійців колізеїв, я можу погодитись, що це був шлях який міг дарувати гарантії, але брати в плату життя. І тим не менше, розглядаючи безпосередньо загальну композицію картини, я вважаю її гідною звання цінного витвору мистецтва, і з історичного, і з образотворчого погляду.

Інтерпретація

Ідея автора.

Ідея автора в цій картині полягає в роздумах над справедливістю, владою та впливом глядачів на долю інших людей. Це також може бути коментарем до сучасного суспільства та його впливу на колективну свідомість та рішення, які приймаються відповідно суспільним вибором.

Враження від зображення – цінності та символи.

Цінності та символи, які сприймаються з картини, можуть варіюватися залежно від особистого досвіду та контексту кожного глядача. Важливо пам'ятати, що мистецтво є інтерпретативним, і різні люди можуть знаходити у ньому різні значення та символи, які відображають їхні власні думки, почуття та переживання. Проте, можна виділити кілька загальних думок.

Зображення гладіаторського бою та розглядів глядачів передає напруження та драматичний момент. Картина може символізувати вплив суспільства та групових норм на індивіда. Вона може відображати питання про те, наскільки люди піддаються громадському настрою та впливу та наскільки вони здатні самотійно мислити та приймати рішення.

Причини-наслідки, результати зображення. Закономірності у відображенні злочину.

Зображення «Pollice verso» може викликати думки про причини, наслідки та результати зображеного злочину (гладіаторського бою) і закономірності, пов'язані з цим контекстом. Картина може стимулювати обговорення про закономірності, які виявляються у злочинності та насильстві. Це можуть бути закономірності поведінки, психологічні аспекти, соціальні динаміки або інші чинники, які впливають на злочинну діяльність. А також може спонукати до думок про результати злочину і наслідки, які вони мають для суспільства та морального порядку. Це може включати порушення правопорядку, руйнування довіри та загрозу громадській безпеці.

Значення зображення як текста, як пам'яті схопленого у зображенні.

Значення зображення виявляється у його історичній, та культурній цінності епохи Римської імперії, та відомих Гладіаторських поєдинків. Картина стала посиланням на минуле та зберігає пам'ять про нього для майбутніх поколінь.

Висновки.

Відносини між автором, глядачем та зображенням є взаємодією між цими сторонами. Кожен з них має свою роль у сприйнятті та інтерпретації твору мистецтва. Контекст, досвід, освіта та інші фактори можуть впливати на сприйняття та розуміння зображення. Важливо враховувати, що різні глядачі можуть мати різні реакції та інтерпретації з одним конкретним об'єктом.

Зображення виступає посередником у взаємодії між автором та глядачем. Воно має свою власну форму, структуру, символіку та емоційний вплив. Картина спонукає глядача реагувати, викликаючи у нього певні емоції, думки або роздуми.

Мікуючи про картину Жерома через призму його слави відомого художника, який славився історичними картинами, можна зробити висновки, що безпосередня комунікація через посередність у вигляді зображення, породжує деяке історичне вікно, у яке автор дає змогу зазирнути. І у повній мірі відчувати весь спектр емоцій, які вирували за часів слави Гладіаторських поєдинків, з гострою людською жагою крові та видовищ, формуючи культ жорстокості.

Які образи та рішення пов'язані з зображенням.

Образи вбивці та вбитих, приреченого і аморального натовпу. Рішення про винесення вироку публікою, яка складається з людей, схожих на тих, над ким виноситься вирок, але у яких присутній умовний вибір.

Наступні кроки (для чого може слугувати зображення у кримінологічному аналізі на Вашу думку) та перспективи у майбутньому.

На мою думку, використання даного зображення доцільним було б для формування навичок візуального аналізу, та розвитку вибіркового фокусування на деталях, які не являються основним акцентом. Якщо детальніше, то як приклад – більша половина полотна це зображення збудженої публіки, яка прагне крові, та жестом виносить смертний вирок бійцю. Але якщо відійти від фронтального аналізу, та знайти на картині майже не примітного імператора, можна зрозуміти, що експресивність ще не являє собою підґрунтя впливовості, а в кінцевому рахунку, остаточний вирок може винести тільки не примітний імператор. Ще як варіант, для ефекту рефлексії та задуму – картина може надихати фахівців на роздуми щодо насильства, етики та моралі. Вона може викликати питання про роль насильства у суспільстві та межі гуманності. Автор може спонукати глядачів до задуму та саморефлексії.

Література:

The Editors of Encyclopaedia Britannica. Jean-Léon Gérôme | French artist. Encyclopedia Britannica. URL: <https://www.britannica.com/biography/Jean-Leon-Gerome> (date of access: 21.06.2023).

Pollice Verso, 1872 - Jean-Leon Gerome - WikiArt.org. [www.wikiart.org](https://www.wikiart.org/en/jean-leon-gerome/pollice-verso-1872). URL: <https://www.wikiart.org/en/jean-leon-gerome/pollice-verso-1872> (date of access: 22.06.2023).

Leonard D. Правда про гладіаторів і великі пальці вгору. – Найкраще 2023. Interesting Trip. URL: <https://uk.interestrip.com/give-thumbs-gesture-get-start> (дата звернення: 22.06.2023).

Розділ 21. Візуальний (наочний) аналіз кримінального сюжету у картині «Медуза» Караваджо Мікеланджело Мерізі (Якименко Анна, науковий керівник Лепський Максим)

ЕТАП 1

ІДЕОГРАФІЧНИЙ (ФАКТОЛОГІЧНИЙ) ЗБІР ФАКТІВ, ДАНИХ, ОПИС

Автор



Караваджо Мікеланджело Мерізі народився 29.09.1571 [1], за іншими даними – у 1574 році [2] в невеличкому містечку Караваджо (Італія). Сім'я художника мала зв'язки з місцевою знаттю, але тільки з боку матері, Люсії Араторі. Під час мого дослідження, з'ясувалося, що вони не раз врятовують життя Караваджо від правосуддя. Через спалах бубонної чуми у віці приблизно 6 років, майбутній митець втратив майже всіх родичів. У 12 років він підписав договір учнівства з другорядним міланським майстром Сімоне Петерцано, проте майже не відвідував занять.

Про молодість Караваджо мало відомостей, проте, через певний час він проявить себе як вправний фехтувальник на дуелях та злочинець, що може свідчити про його бурхливу юність. Згідно з примітками у рукописах Джуліо Манчіні, я дізналася, що Мерізі покинув Батьківщину через проблеми з законом, а саме вбивство поліцейського. Праці Джованні Балйоне, Беллорі та Манчіні свідчать про те, що перші роки життя Караваджо в Римі були бентежними. Цікавим фактом є те, що Караваджо носив чорний одяг, ймовірно, причиною чого було бажання стати непомітним на нічних неосвітлених вулицях. Однак, це не допомогло йому уникнути своїх численних арештів. Відомо й те, що Мерізі брав у натурщиці для картин куртизанок (жінкам було заборонено бути натурщицями, а так він обходив закон). Є непрямі докази того, що він міг бути сутенером до зустрічі зі своїм покровителем кардиналом дель

Монте. Також він відзначився вбивством Рануччо Томассоні. Помер Караваджо 1610 року, коли прибув до Порто-Ерколе, будучи в бігах від правосуддя.

Автор

Приблизно у 12 років Мікеланджело Мерізі підписав договір учнівства з другорядним міланським майстром Сімонє Петерцано, що займався фрескою. Проте, аналізуючи роботи митця, бачимо, що він не опанував дану техніку. Про молодість Караваджо мало відомостей, проте, через певний час він проявить себе як вправний фехтувальник на дуелях та як злочинець.



Згідно з примітками у рукописах Джуліо Манчіні, майбутній художник покинув Батьківщину через проблеми з законом - причиною послужувало вбивство поліцейського. Праці Джованні Бальйоне, Беллорі та Манчіні дають змогу зрозуміти, що перші роки життя Караваджо в Римі, куди він переїхав, були бентежними. Цікавим фактом є те, що Караваджо носив чорний одяг, ймовірно, причиною цього було бажання стати непомітним на нічних неосвітлених вулицях.

Гравюр Оттавіано Леоні.
«Джованні Бальйоне», 1625 р.



Автопортрет Сімонє Петерцано (1589)

В ході практичної діяльності, мною було з'ясовано ось що: «Голова Медузи» входить в 5 найвідоміших і найвідвертіших творінь Мерізі, і навіть сьогодні вражає незвичністю та майстерністю. Картина зіграла важливу роль як в розвитку мистецтва, в тому числі Італії, так і в житті самого автора: так як картину було представлено родині Медічі у подарунок, то Караваджо можна було прирівняти до рівня Леонардо да Вінчі. Франческо дель Монте скористався можливістю просувати Мерізі як митця перед знаттю, що вплинуло на його соціальний статус та допомогло уникати покарань певний час.

Автор

Мерізі відзначився й тим, що брав у натурщиці для картин куртизанок (на той час в Римі жінкам було заборонено позувати для митців, і він таким чином обходив закон), а також вбивством Рануччо Томассоні. Є непрямі докази того, що він міг бути сутенером до зустрічі зі своїм покровителем кардиналом Дель Монте.

На стиль митця вплинула постать Карла Борромео. Також вчені розглядають теорію, згідно з якою вплив на його подальший творчий шлях зробила подорож до Венеції. Загалом, його творчість винятково важлива в загальній історії розвитку реалізму.

Помер Караваджо 1610 року, коли прибув до Порто-Ерколе, будучи в бігах від правосуддя.



Роль для мистецтва була не меншою: застосування великих контрастів під час роботи зробило Караваджо батьком тенебризму, а його техніка писання на

полотні започаткувала течію під назвою караваджизм. Під час писання картини, Мерізі зосередився на фізіогноміці, що вплинуло на рівень реалізму й не намагався прикрасити реальність (це вплинуло на розвиток течії реалізму). Також варто зазначити, що в якійсь мірі художник є прашуром концептуалізму: він мав певний задум, коли писав полотно, так звану концепцію.

Роль картини у житті автора та в мистецтві

«Медуза» або ж як її ще називають «Голова Медузи» входить в 5 найвідоміших і найвідвертіших творів Мерізі, і навіть сьогодні вражає незвичністю та майстерністю.

Картина зіграла важливу роль як в розвитку мистецтва, в тому числі Італії, так і в житті самого автора.

Дана картина стала шансом для Караваджо бути художником нарівні з Леонардо да Вінчі, так як картину було представлено родині Медічі. Після цього покровитель мистець Франческо дель Монте в якійсь мірі пропагував Мікеланджело та його творчість, що вплинуло на зв'язки другого зі знаттю й його соціальний статус.



Оттавіо Леоні –
Франческо Марія дель Монте

Мною було з'ясовано, що картина була зроблена на замовлення кардинала Франческо Марія Бурбон дель Монте, щоб зробити подарунок великому герцогу Тосканському Фердинандо I де Медічі.

Роль картини у житті автора та в мистецтві

Застосування великих контрастів світлотіні в роботі «Медуза» зробило Караваджо батьком тенебризму, а його техніка писання на полотні започаткувала течію під назвою караваджизм. Під час писання картини, Мерізі зосередився на фізіогноміці, що вплинуло на рівень реалізму й не намагався прикрасити реальність (це вплинуло на розвиток течії).

Також варто зазначити, що в якійсь мірі художник є прародителем концептуалізму: він мав певний задум, про який ми поговоримо пізніше.



Предмет

Картина являє собою полотно натягнуте на дерев'яний опуклий щит (декоративний) круглої форми, має розміри 60×55 см. Зображення виглядає

тривимірним завдяки майстерності Караваджо – йому вдалося обіграти форму предмета.

Предмет: опис та історія створення

Картина являє собою полотно натягнуте на дерев'яний опуклий щит круглої форми, тобто він у даному випадку є декоративним, має розміри 60×55 см. Зображення виглядає тривимірним завдяки майстерності Караваджо – йому вдалося обіграти форму предмета.

Історія створення картини. Справа в тім, що існує дві версії картини. Одна з них має назву «Муртола» (на честь Гаспаре Муртола). Ймовірно, вона була першою, так як містить підпис митця, на відміну від тої, що в музеї. Наразі «Муртола» перебуває у приватній колекції. Друга була написана, як вище згадано, на замовлення. Готовий подарунок доставили до зали, в якій герцог розмістив свою колекцію зброї 25 липня 1598 року. У 18 столітті збройну палату родини Медічі було розібрано та розпродано, однак «Медузу» було залишено в колекції і передано в музей. Надалі вона зберігалася в картинній галереї в Уффіці.



S. Pulzone Fernando I de Medicis Uffizi 1590

Історія створення картини.

Під час пошуку інформації, я дізналася, що існує дві версії картини. Одна з них має назву «Муртола» (на честь Гаспаре Муртола). Ймовірно, вона була першою, так як містить підпис митця. Наразі «Муртола» перебуває у приватній колекції. Друга була написана, як вище згадано, на замовлення. Готовий подарунок доставили до зали, в якій герцог розмістив свою колекцію зброї (Sala dell'Armeria nella Galleria di Palazzo Vecchio) 25 липня 1598 року [3]. У 18 столітті збройну палату родини Медічі було розібрано та розпродано, однак «Медузу» було залишено в колекції і передано в музей. Надалі вона зберігалася в картинній галереї.

Шукаючи кримінальні та маркетингові події, що стосуються зображення, я з'ясувала, що наприкінці травня 1993 року картина зазнала жахливих пошкоджень під час теракту італійської мафії (галерею в Уффіці було підірвано), однак картину змогли реставрувати до 2002 року. Також серед спеціалістів побутує думка, що «Медуза» вплинула на кримінал в житті її автора. Пошук потрібних емоцій, які б описали почуття Горгони, скоріше за все призвели до того, що зображення набуло відображення внутрішнього світу автора у символах для несвідомого [4], так як картина є автопортретом. Після того, як шедевр з'явився на світ, Караваджо частіше потрапляв в погані пригоди, майже всі його роботи стали містити сцени насилля, і часто з відрубаною головою в когось з персонажів, що вказує на безпосередній вплив «Медузи» на його психічний стан. З рештою це призвело до того, що він перебував в бігах на Півдні Італії через злочини.

Предмет: кримінальний та маркетинговий аспекти

Наприкінці травня 1993 року картина зазнала жахливих пошкоджень під час однієї кримінальної події: італійська мафія здійснила теракт і підірвала картинну галерею. Реставрацію було завершено в 2002 році.

Також серед спеціалістів побутує думка, що «Медуза» вплинула на кримінал в житті її автора. Пошук потрібних емоцій, які б описали почуття Горгони, скоріше за все призвели до того, що зображення набуло відображення внутрішнього світу автора у символах для несвідомого, так як картина є автопортретом.



Галерея Уффіці, вигляд у бік площі Сеньйорії



Місце вибуху під час теракту

Стосовно маркетингу – робота Мерізі стала натхненням для відомого бренду «Versace» [5]. Також зображення стало популярним у якості принта.

Поточним місцем знаходження щита є галерея Уффіці (Флоренція), де він збирає тисячі туристів щороку.

Предмет: кримінальний та маркетинговий аспекти

Після того, як шедевр з'явився на світ, Караваджо частіше потрапляв в погані пригоди, майже всі його роботи стали містити сцени насилля, і часто з відрубаною головою в когось з персонажів, що вказує на безпосередній вплив «Медузи» на його психічний стан. З рештою це призвело до того, що він перебував в бігах на Півдні Італії через злочини.

Стосовно маркетингу – робота Мерізі стала натхненням для відомого бренду «Versace» та Марініни Корациарі. Також зображення стало популярним у якості принта.

Поточним місцем знаходження щита є галерея Уффіці (Флоренція), де він збирає тисячі туристів щороку.



Сюжет

Обстановка та ситуація, що зображена Караваджо – сюжет давньогрецького міфу про смерть Медузи Горгони від рук Персея [6]. Герой зумів знайти спосіб не дивитися монстру в очі: він використав щит, для того, щоб віддзеркалити смертоносний погляд медузи в неї саму, а після відтяв їй голову. Мерізі зобразив саме ту мить, коли голова тільки відділилася від тіла Медузи, мить між смертю та життям. Вона кричить у розпачі, з гримасою

страху – ще жива, та усвідомлює, що це момент її смерті, бачить своє тіло окремо. Обстановка напружена, гостра й складна, так як героїня усвідомлює неминучість смерті. Фоном є темний зелений колір для підкреслення природи Горгони, а також для вдалої гри світлотіні. Завдяки цьому картина є динамічною, тривимірною: динаміка передається кричущим обличчям, а завдяки правильному поєднанню та використанню фарб, змії на голові Медузи ніби рухаються, що підкреслює драматичність моменту і емоційну інтенсивність, експресію і жахливість .

Сюжет: Обстановка та ситуація, що зображена

На полотні Караваджо втілює сюжет давньогрецького міфу про смерть Медузи Горгони від рук Персея. Герой зумів знайти спосіб не дивитися монстру в очі, які могли перетворити його на камінь: він використав щит, для того, щоб спостерігати за Медузою, що надало йому змогу відтяти її голову.

Мерізі зобразив саме мить між смертю та життям. Обстановка емоційно напружена, гостра й складна, так як героїня усвідомлює неминучість смерті, своє безсилля. Фоном є темний зелений колір для підкреслення природи Горгони. Картина є динамічною, так як героїня не перебуває у стані спокою. Ефект тривимірності підсилює динамічність зображення. Завдяки правильному поєднанню та використанню фарб, змії на голові Медузи ніби рухаються, що підкреслює драматичність моменту і емоційну інтенсивність, експресію і жахливість ситуації.



The Birth of Pegasus and Chrysaor (c.1876-1885) by Edward Burne-Jones, gouache, Southampton City Art Gallery.

На полотні один єдиний персонаж – Медуза. Вона розташована по центру, фон темно-зелений. Кров, що стікає з голови ніби на задньому плані. Так як щит опуклий, зображення виглядає по-різному з різних сторін.

Сюжет: персонажі, відносини між ними та обставинами

На полотні один єдиний персонаж – Медуза. Вона розташована по центру, разом зі зміями утворює таке собі коло. Фон довкола неї темно-зелений. Кров, що стікає з голови, ніби на задньому плані. Так як щит опуклий, зображення виглядає по-різному з різних сторін.

Героїня картини не хоче приймати обставини, що склалися: її змогли здолати попри складнощі, але при цьому усвідомлює неможливість щось змінити, розуміє, що смерть є неминучою, а її здолано.



При складанні профілю Горгони, я розпочала з моменту, коли Посейдон її згвалтував, так як ця подія впливає на подальші результати. Афіна встала на бік кривдника, і покарала Медузу, і одночасно надала їй інструмент для помсти – та почала ненавидіти всіх довкола, мститися всім, бо хотіла помститися кривдникові, але немала змоги, тому компенсувала це таким чином. Тобто, це ображена жінка, з якою несправедливо вчинили, наругалися над нею, і яка після цього карає всіх довкола (можемо сказати, що образ Горгони є архетипом). Її можливість перетворювати всіх на каміння зробило так, що персонаж вважає себе всемогутнім, сильним, маючим владу. Отже, профіль Горгони – це ображена жінка, яка мстить світові і після цього відчуває свою владу й могутність, компенсує таким чином свою жагу до справедливості й неможливість покарати кривдників, проте ця жага все одно не буде вгамована.

Профіль персонажу

Якщо ми складатимемо профіль Горгони, то варто почати з моменту, коли Посейдон її згвалтував, так як ця подія впливає на подальші результати. Після того, як Афіна встала на його бік, і покарала Медузу, та почала ненавидіти всіх довкола, мститися будь-кому, бо хотіла помститися кривдникові, але немала змоги, тому компенсувала це таким чином. Тобто, це ображена жінка, з якою несправедливо вчинили, наругалися над нею, і яка після цього карає всіх довкола (можемо сказати, що образ Горгони є архетипом). Її можливість перетворювати всіх на каміння зробило так, що персонаж вважає себе всемогутнім, сильним, маючим владу. Отже, профіль Горгони – це ображена жінка, яка мстить світові і після цього відчуває свою владу й могутність, компенсує таким чином свою жагу до справедливості й неможливість покарати кривдників.



Скульптура Посейдона в Монтерсі

Відносини між персонажами та обставинами такі: героїня картини не хоче приймати обставини, що склалися: її змогли здолати попри складнощі, вона усвідомлює власну вразливість та слабкість, про які забула, але при цьому розуміє неможливість щось змінити, що смерть є неминучою, а її подолано.

Опис злочину, його характеристика, специфіка, класифікація та типологія. На картині зображено вбивство Медузи Горгони, яке є вироком богів, що втілений руками Персея. Гермес та Афіна допомагають йому: богиня надає бронзовий щит, а бог хитрості й обману поради та серповидний клинок. Її мудрість та його підступність допоможуть герою. До такого фіналу призвела певна череда подій: Посейдон гвалтує Медузу, після чого Афіна несправедливо карає її – унаслідок, Горгона стає серійною вбивцею, так як у кожному бачить кривдника й мстить. Персею випадає доля зупинити її.

Опис злочину

На картині зображено вбивство Медузи Горгони, скоєне Персеєм (можемо сказати, що в нього були співучасники, які допомагали вчинити злочин, а саме: Термес та Афіна, які зберігали і надали йому знаряддя для скоєння злочину – вони є посібниками, Полідект є замовником). Вбивство скоєне з особливою жорстокістю, предмет посягання – життя вбитої, місцем злочину є її дім, знаряддя вбивства – меч Термеса, мотив – довести, що він син Зевса, щоб врятувати матір. За типологією, цей злочин ми можемо назвати ситуаційним.



Афіна вручає Персею дзеркальний щит. Бернхард Роде, 1789

ЕТАП 2 СИМВОЛІКА ТА СПРИЙНЯТТЯ

Символіка

Історики переконані, що митець обрав Медузу через культурні потреби тогочасного суспільства і її популярність у 16 столітті в мистецтві. Тогочасні гуманісти вважали голову Горгони символом розсудливості та мудрості, тому, скоріше за все, саме її Караваджо обрав зобразити на подарунковому щиті: таким чином він хотів підкреслити дані якості у Фердинанда I де Медічі, а також як символ влади та перемоги над ворогами.

Округла форма щита символізує дзеркало, в якому ми можемо побачити в якійсь мірі себе. Обстановка в даному випадку символізує неминучість смерті як частини життя, жах усвідомлення того, що через мить вона відбудеться; демонстрація правди такою, якою вона є. Зображення містить ритуал переходу між життям та потойбіччям, що характерно для народного фольклору. Також, символічним у даному випадку, на мою думку, є й те, що момент переходу чудовиська зображено саме на предметі, який, згідно з міфом, допоміг Персею здолати його. Композиція спрямована в більшій мірі на вираз обличчя Медузи, а також на її змії.



Персей з головою Медузи.
Б. Челліні 1545-1554рр.

Символіка

Аналізуючи різні джерела, я дійшла таких висновків: митець обрав Медузу через культурні потреби тогочасного суспільства і її популярність у 16 столітті серед митців. Тогочасні гуманісти вважали голову Горгони символом розсудливості та мудрості, тому, скоріше за все, саме її Караваджо обрав зобразити на подарунковому щиті: таким чином він хотів підкреслити дані якості у Фердинанда I де Медічі, а також як символ влади та перемоги над ворогами. Округла форма щита символізує дзеркало (для кожного з нас). Обстановка в даному випадку символізує неминучість смерті як частини життя,

жах усвідомлення того, що через мить вона відбудеться; демонстрація правди такою, якою вона є. Зображення містить ритуал переходу між життям та потойбіччям, що характерно для народного фольклору. Також, символічним у даному випадку, на мою думку, є й те, що момент переходу чудовиська зображено саме на предметі, який, згідно з міфом, допоміг Персею здолати його. Композиція спрямована в більшій мірі на вираз обличчя Медузи, а також на її змії.

Глядач

Глядач і картина

Глядач має емоційно включитися під час спостереження картини, а сприйняття й вплив на його дії залежатиме від суб'єктивного сприймання. В людини повинно миттєво спрацювати підсвідоме розуміння зображення, адже воно пов'язане з міфом (ми всі знаємо, що міфи й казки мають вплив на підсвідоме).

Так як зображення було подарунком у збройну палату, то перший ефект, на який розраховував автор – усвідомлення могутності, сили, мудрості та інших чеснот у його господаря. Якщо ми кажемо про ефект на рівні інтуїції та інстинктів – глядач має замислитися над своїм життям та життєвим шляхом, відчути завуальовану паніку, пов'язану з тим, що кожен з нас має слабе місце, може бути вразливим, тасмниці можуть розкрити, людина перестане мати владу чи силу та рано чи пізно вмирає. Щобто, картина має справити ефект на глядача таким чином, щоб той задумався над вище перерахованими речами.



Роль глядача: глядач має емоційно включитися під час спостереження картини, сприйняття й дії залежатимуть від суб'єктивного фактору. В людини повинно миттєво працювати підсвідоме розуміння зображення, адже воно пов'язане з міфом (ми всі знаємо, що міфи й казки мають вплив на підсвідоме).

Глядач і картина

Однозначно, увагу у зображенні привертають емоції Медузи: здавалося б, що вони є повсякденними, як і будь-які інші вираження почуттів, але широко відкритий рот, очі, які ніби вилазять з орбіт, зморщений лоб – усе це передає емоції страху та здивування настільки сильні, що важко собі уявити їх в звичайному житті. Також не вдається оминати увагою змії, що замість волосся – вони ніби живі, переплітаються між собою в намаганні врятуватися. Привертає увагу природність й реалістичність зображеного.



Картина привернула мою увагу, так як мені подобаються древні міфи. Голова виглядає настільки реалістично, що здається, ніби це не намальовано, а 3-D модель. Вона не налякала мене, а викликала інтерес. Мої перші враження та ідеї співали з високою точністю з думками спеціалістів художньої сфери. Картина викликала філософські думки буття, про мінливість часу та життя. Хоча вона не дивиться прямо, але її погляд все одно привертає увагу і ніби гіпнотизує.

На який ефект у глядача розраховує автор. На мою думку, так як зображення було подарунком у збройну палату, то перший ефект, на який розраховував автор – усвідомлення могутності, сили, мудрості та інших чеснот у його господаря. Ефект на рівні інтуїції та інстинктів – глядач має замислитися над своїм життєвим шляхом, відчувати завуальовану паніку, пов'язану з тим, що кожен з нас має слабке місце, може бути вразливим, таємниці можуть розкрити, людина перестане мати владу чи силу та рано чи пізно вмирає.

Однозначно увагу у зображенні привертають емоції Медузи: здавалося б, що вони є повсякденними, але широко відкритий рот, очі, які ніби вилазять з орбіт, зморщений лоб – усе це передає емоції страху та здивування, настільки сильні, що важко собі уявити їх. Також не вдається оминати увагою змії, що замість волосся – вони ніби живі, переплітаються між собою в намаганні врятуватися. Привертає увагу природність й реалістичність зображеного.

Мої враження, реакції, емоції, образи, перше враження та ідеї. Картина привернула мою увагу, так як мені подобаються стародавні міфи. Голова виглядає настільки реалістично, що здається, ніби це не намальовано, а 3-D модель. Вона не налякала мене, а викликала інтерес. Мої перші враження та ідеї співпали з високою точністю з думками спеціалістів художньої сфери. Картина викликала філософські думки буття, про мінливість часу та життя. Хоча вона не дивиться прямо, але її погляд все одно привертає увагу і ніби гіпнотизує.

ЕТАП 3 НОМОТЕТИЧНИЙ (ДЕДУКТИВНИЙ) АНАЛІЗ

Інтерпретація

Інтерпретація

Ідея автора. Якщо говорити про несвідоме, то за допомогою крові, яка тече з шиї, автор підкреслює тонку грань між життям та смертю. Змії - відображення інстинктивності (саме вони розбудили господарку у міфі, коли відчули когось чужого) й примітивності людини, пов'язані з делінквентними бажаннями, що несвідомо з'являються в голові кожного з нас, і не кожен може їх контролювати, а їхня перекрученість між собою каже про хаос в голові самого автора. Крик Медузи є підсумком життя Караваджо, результатом його самоаналізу, який він несвідомо зробив у пошуках потрібної гримаси. Горгона в якійсь мірі – це відображення внутрішнього світу Мерізі, його страхів та хвилювань.

Враження від зображення – цінності та символи. В першу чергу хотілось би звернути увагу на фон: кров з шиї, тобто червоний колір, є символом життя, а темно-зелений – кольором смерті і природи. Форма умовного кола, яке створює Горгона, та кругла форма щита є символами циклічності життя. Змії є символом зла, яке йде з нашої голови, наших порочних думок,



Ідея автора: на мою думку, за допомогою крові, яка тече з шиї, Мерізі підкреслює тонку грань між життям та смертю [7]. Змії – відображення інстинктивності й примітивності людини, пов'язані з делінквентними бажаннями, що несвідомо з'являються в голові кожного з нас, і не кожен може їх контролювати, а їхня перекрученість між собою каже про хаос в голові самого автора. Крик Медузи є підсумком життя Караваджо, результатом його самоаналізу, який він несвідомо зробив у пошуках потрібної гримаси. Горгона – відображення внутрішнього світу Мерізі, його страхів та хвилювань.

Враження від зображення – цінності та символи. В першу чергу хотілось би звернути увагу на фон: кров з шиї, тобто червоний колір, є символом життя, а темно-зелений – кольором смерті і природи. Форма умовного кола, яке створює Горгона, та кругла форма щита є символами циклічності життя. Змії є символом зла, яке йде з нашої голови, наших порочних думок, спокуси.

Інтерпретація

Значення зображення як тексту має велике значення у нашому випадку, так як містить багато символів для несвідомого, викликає різні емоції, в залежності від особистості, яка його спостерігає, але байдужим не залишить нікого. Контекст картини як тексту передає не стільки міф, скільки певне значення й стан автора. Як пам'ять схопленого у зображенні, картина містить влучне, на мій погляд, передавання атмосфери й емоцій, а правильно підібрані кольори й стиль допомагають зберегти образ Медузи в пам'яті. Якщо ми будемо говорити про пам'ять та емоції – скоріше за все, картина запам'ятається емоційно як щось напружене, щось пов'язане зі страхами і побоюваннями.



На мою думку, причина даного зображення крилася в душевному стані автора, а не лише в тому, що медуза в той період історії мала своєрідне значення (його спосіб життя, поведінка та картини можуть свідчити про душевні розлади); наслідком стало посилення девіантної поведінки. Результатом стало те, що відрізана голова стала візитною карткою Караваджо, його стали визнавати як художника високого рівня, проте, він ще більше пов'яз у темряві. Закономірність у відображенні злочину в нашому випадку криються, в першу чергу, в експресивності та деталізації картини: у Горгони чітко виражені емоції на обличчі, присутня кров, яка підкреслює вбивство. Також існує наратив, так як зображене на щиті розповідає нам про результат міфу (тобто певної історії). Зв'язок зі злочином підкреслено контрастами та використанням темних кольорів (наприклад червоний та темно-зелений).

Інтерпретація

На мою думку, причина вибраного зображення крилася в душевному стані автора, а не лише в тому, що медуза в той період історії мала своєрідне значення (його спосіб життя, поведінка та картини можуть свідчити про душевні розлади); наслідком стало посилення девіантної поведінки. Результатом стало те, що відрізнена голова стала візитною карткою Караваджо, визнання його як художника високого рівня, проте, він ще більше пов'яз у темряві. Закономірність у відображенні злочину в нашому випадку криються, в першу чергу, в експресивності та деталізації картини: у Торгони чітко виражені емоції на обличчі, присутня кров, яка підкреслює вбивство. Також існує наратив, так як зображене на щиті розповідає нам про результат міфу (тобто певної історії). Зв'язок зі злочиним підкреслено контрастами та використанням темних кольорів (наприклад червоний та темно-зелений).



Я дійшла висновку, аналізуючи інформацію, що зображення як текст містить багато символів для несвідомого, викликає різні емоції, в залежності від особистості, яка його спостерігає, але байдужим не залишить нікого. Контекст картини як тексту передає не стільки міф, скільки певне значення й стан автора. Як пам'ять схопленого у зображенні, картина містить влучне, на мій погляд, передавання атмосфери й емоцій, а правильно підібрані кольори й стиль допомагають зберегти образ Медузи в пам'яті. Якщо ми будемо говорити про пам'ять та емоції – скоріше за все, картина запам'ятається емоційно як щось напружене, щось пов'язане зі страхами і побоювання.

Висновки

Висновки

У ланцюгу Автор – Глядач – Зображення є безумовний зв'язок. Ми бачимо, що, в цілому, автор передав те, що хотів через образ Торгони, й інтерпретація та сприйняття глядачами сходиться, проте, так як Караваджо вклав туди свій власний контекст пов'язаний зі своїм психологічним станом, роль грає суб'єктивність. Так як зображення містить сцену насилля, то образи пов'язані з ним – тривога, страх, сум. Вони можуть підштовхувати на такі дії: інтерпретація може призвести до співчуття героїні, прояву тих емоцій, які картина викликала; глядач почне оцінювати зображення по різних параметрам, в нього сформується реакція на контекст. На мою думку, після цієї картини споглядач буде намагатися створити довкола себе безпечну обстановку, шукати позитивні емоції, щоб позбутися навіяних негативних. Проте, якщо людина має схильність до злочинів або психічну нестабільність, то це може призвести до вбивств або самогубства. Я вважаю, що дане зображення можна використовувати у кримінології для аналізу символіки та слідів на місці злочину, якщо між ними є закономірність. Також, на основі «Медузи», беручи до уваги біографію її автора, можна розробити певний портрет злочинця для превенції. За допомогою картини можна зробити дослід, чи впливає вона на криміналогенність.

2.1. У ланцюгу Автор – Глядач – Зображення є безумовний зв'язок. В цілому, автор передав те, що хотів через образ Горгони, й інтерпретація та сприйняття глядачами сходиться з задумом, проте, так як Караваджо вклав туди свій особистий контекст, пов'язаний зі своїм психологічним станом, глядач може по-своєму сприйняти зображене через суб'єктивний фактор. 2.2. Так як зображення містить сцену насилля, то образи пов'язані з ним – тривога, страх, сум. Вони можуть підштовхувати на такі дії: інтерпретація може призвести до співчуття героїні, прояву тих емоцій, які картина викликала; глядач почне оцінювати зображення по різним параметрам, в нього сформується реакція на контекст. На мою думку, після цієї картини споглядач буде намагатися створити довкола себе безпечну обстановку, шукати позитивні емоції, щоб позбутися навіяних негативних. Проте, якщо людина має схильність до злочинів або психічну нестабільність, то це може призвести до вбивств або самогубства.

2.3. Я вважаю, що дане зображення можна використовувати у кримінології для аналізу символіки та слідів на місці злочину, якщо між ними є закономірність. Також, на основі «Медузи», беручи до увагу біографію її автора, можна розробити певний портрет злочинця для превенції. За допомогою картини можна зробити дослід, чи впливає вона на криміналогенність.

МОЇ ВРАЖЕННЯ

Мені сподобалося займатися візуальним аналізом кримінальних образів у мистецтві. Це цікаво, розвиває логіку, уважність, концентрацію. Так як я всидлива, мене захоплювала робота і не помічався плин часу. Мені подобається розмишляти, аналізувати, знаходити цікаву інформацію. Не завжди було легко: інколи було важко знайти потрібну інформацію, або перекладати іноземні джерела (друге мене захопило), також подеколи був потрібен час, щоб зрозуміти, що саме потрібно зробити в деяких підпунктах аналізу, але потім все виходило. На мою думку, як для першого разу, я дуже гарно впоралася.

Література

Andrew Graham-Dixon. Britannica, ред. Енциклопедії, 20 квітня 2023 р. [Електронний ресурс] - URL: <https://www.britannica.com/biography/Caravaggio>.

О. О. Єрошкіна. Епоха бароко. Навч. посібник. Харків. ХНУМГ ім. О. М. Бекетова, 2017 р., 123 с.

Scudo con testa di medusa di caravaggio - ado analisi dell'opera. ADO Analisi dell'opera. URL: <https://www-analisisdellopera-it.translate.google.com/scudo-con-testa-di-medusa-di-caravaggio/>

_x_tr_sl=it&_x_tr_tl=uk&_x_tr_hl=uk&_x_tr_pto=sc (data di accesso: 20.06.2023).

Sofia Hurwitz. Análisis simbólico de la medusa de caravaggio., 2022. YouTube. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=RhIeSKkXSml> (data di accesso: 21.06.2023).

Chiari C. URL: <https://www.claudiachiari.com/en/the-medusa-interpreted-by-marina-corazzari> (date of access: 22.06.2023).

Lorenzo Soave. LA MEDUSA DI CARAVAGGIO, 2021. YouTube. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=rPmFWqb1X7Q> (data di accesso: 20.06.2023).

Esteban Ierardo. La medusa de Caravaggio, una interpretación., 2020. YouTube. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=mokGsHL9fQQ> (fecha de acceso: 21.06.2023).

Розділ 22. Візуальний (наочний) аналіз кримінального сюжету у фотографії «Мерилін Монро на 52-й вулиці Нью-Йорка» М. Зіммермана (Якименко Анна, науковий керівник Лепський Максим)

Автор

Інформацію про автора фото я майже не знайшла. Достеменно відомо тільки те, що його звали Метті Зіммерман, і що він був професійним фотографом від «Association Press» [1]. Він просто став кореспондентом з поміж сотні інших, якому одному з небагатьох вдалося схопити потрібну мить на фотокамеру. Фотосесія Мерилін Монро під час зйомок фільму «Сверблячка сьомого року» стала найвідомішою його роботою.

Я дізналася, що саме після цього фото зображена на ньому особа стала іконою поп-арту, підтвердила звання секс-символа та стала еталоном жіночої краси на багато років, однак її вважали легковажною й не сприймали серйозно, бачали в ній лише образ із фільмів, а не її справжню. Мерилін довелося боротися з чоловіками, доводити те, що жінка це не лише гарна обгортка, розвінчувати створений продюсерами образ, який не співпадав з нею справжньою. Дане фото зробило її дуже популярною. Образ Норми (справжнє ім'я акторки) з цих зйомок відтворювався в поп-арті не один раз, а натхненні поп-зірки використовують його і до нині, вдягаючись й повторюючи неповторну Монро. Вона мала успіх серед великих мас і її хотіли наслідувати. Також фото сприяло популярності фільму.



Предмет

Предметом мого дослідження є чорно-біле фото. Його було зроблено вночі 9 вересня 1954 року: відбувалася зйомка кадру, присвячена фільму «Сверблячка сьомого року» в Нью-Йорку, на розі Лексінгтон-авеню та 52-ї вулиці. На цю подію було скликано приблизно 100 різних фотографів, а

поширені напередодні чутки створили резонанс і стовпотворіння (прийшло приблизно 5 тисяч чоловіків, щоб дивитися на оголену Монро). Фото, що розглянуто мною належить редакції, на яку працював Зімерман.

Роль фото

Фото зіграло значну роль в житті акторки та в історії поп-культури: вона підтвердила звання секс-символа та стала еталоном жіночої краси на багато років, однак її вважали легковажною й не сприймали серйозно, вбачали в ній спокусливу хтиву дурнувату білявку. Їй довелося боротися з чоловіками за жіночі права й рівність, доводити те, що жінка це не лише гарна обгортка, розвінчувати створений продюсерами образ. Який не співпадав з нею справжньою. Дане фото зробило її дуже популярною. Образ Норми (справжнє ім'я акторки) з цих зйомок зробив не аби який вклад в поп-арт, так як різні митці даної течії використовували фото й робили в потрібному стилі, а натхненні поп-зірки використовують його і до нині, вдягаючись й повторюючи неповторну Мерилін. Вона стала іконою поп-арту, так як мала успіх серед великих мас і її хотіли наслідувати. Також фото сприяло популярності фільму, якому була присвячена фотосесія.



Автор Енді Уорхол



Відверте фото Монро спровокувало на кримінал її тодішнього чоловіка Джо Ді Маджо: бейсболіст підняв на неї руку через ревності. Якщо казатимемо про маркетинг – фото зробило не аби яку рекламу фільму «Сверблячка сьомого року», що призвело до великої його популярності. Сукню акторки, в якій вона була на зйомках кінокартини, в 2011 році було продано на аукціоні за 4.6 мільйона доларів [2].

Предмет

Наш предмет – чорно-біле фото. Його було зроблено вночі 9 вересня 1954 року: відбувалася зйомка кадру, присвячена фільму «Сверблячка сьомого року» в Нью-Йорку, на розі Лексінгтон-авеню та 52-ї вулиці. На цю подію було скликано приблизно 100 різних фотографів, а поширені напередодні чутки створили резонанс і стовпотворіння (прийшло приблизно 5 тисяч чоловіків, щоб дивитися на оголену Монро). Фото, що розглянуто мною належить редакції, на яку працював Зімерман.

Відверте фото Монро спровокувало на кримінал її тодішнього чоловіка Джо Ді Маджо: бейсболіст підняв на неї руку через ревності. Якщо казатимемо про маркетинг – фото зробило не аби яку рекламу фільму «Сверблячка сьомого року», що призвело до великої його популярності. Сукню акторки, в якій вона була на зйомках кінокартини, в 2011 році було продано на аукціоні за 4.6 мільйона доларів



Сюжет

Обстановка та ситуація, що зображена. На фото була зображена ситуація пов'язана зі сценою в кінокартині, про яку ми згадували вище. За сценарієм, герої йдуть з кіно, і дівчина стає на вентиляцію метро, щоб охолодити щиколотки. Саме цей момент повинні були схопити фотокамери.

Сюжет

На фото була зображена ситуація пов'язана зі сценою в кінокартині, про яку ми згадували вище. За сценарієм, герої йдуть з кіно, і дівчина стає на вентиляцію метро, щоб охолодити щиколотки. Саме цей момент повинні були схопити фотокамери.

Головний персонаж – дівчина, яку грає Норма. На задньому плані видно ще одного фотографа, і, ймовірно, хтось із режисерського складу або її колег. Акторку взято крупним планом в повний зріст – головний фокус світлини. Через те що фото чорно-біле – фон ми не бачимо, а видно лише двох чоловіків на задньому плані і каналізацію, на якій вона стоїть.



Персонажі. Головний персонаж – дівчина, яку грає Норма. На задньому плані видно ще одного фотографа, і, ймовірно, хтось із режисерського складу або її колег. Акторку взято крупним планом в повний зріст – головний фокус світлини. Через те що фото чорно-біле – фон ми не бачимо, а видно лише двох чоловіків на задньому плані і каналізацію, на якій вона стоїть.

Профіль Монро

Норма Мортенсон травмована особистістю. Скоріше за все, її архетип – Афродіта: жінка емоційна, приваблива, творча, креативна, авантюрна, має сильний магнетизм й енергетику, в її житті було багато чоловіків. Проте, є інший бік медалі. Очевидці описували Мерилін як сором'язливу, занадто наполегливу, ту, яка часто переznімає дублі, тому що прагне бути ідеальною – це свідчить про невпевненість в собі. Її заїкання, яке з'явилося в підлітковому віці, свідчить про травму, скоріше за все, спричинену насиллям. Її ранній шлюб свідчить про те, що в її прийомній родині були проблеми, від яких вона просто намагалася втекти в такий спосіб, а також про пошук підтримки й захисту.



Норма Мортенсон травмована особистість [3]. Скоріше за все, її архетип – Афродіта: жінка емоційна, приваблива, творча, креативна, авантюрна, має сильний магнетизм й енергетику, в її житті було багато чоловіків. Проте, є інший бік медалі. Дослідивши її біографію, я дізналася, що оточення Мерилін описувало як сором'язливу, занадто наполегливу, ту, яка часто переznімає дублі, тому що прагне бути ідеальною – це свідчить про невпевненість в собі. Її заїкання, яке з'явилося в підлітковому віці, свідчить про травму, скоріше за все, спричинену насиллям. Її ранній шлюб свідчить про те, що в її прийомній родині були проблеми, від яких вона просто намагалася втекти в такий спосіб, а також про пошук підтримки й захисту. Надмірне прагнення бути найкращою в усьому може свідчити про те, що вона намагається отримати схвалення від оточуючих та заслужити любов, яку вона не отримала від батьків. Часта зміна чоловіків також свідчить про пошук любові, яку вона не отримала від батька, того захисту й тепла, яких вона не відчувала, а також про недовіру до протилежної статі. Її провокативна й далека від загальноприйнятих норм поведінка задля виживання і кар'єри призвела до деструкції – мортидо. Як кажуть ті, хто знав її, Мерилін була тривожною, дуже близько все сприймала, мала різкі перепади настрою, маніпулятивність. Можемо припустити, що вона страждала від пограничного розладу особистості, який був викликаний пережитими стресами й постійним ламанням себе задля кар'єри, а також популярністю серед чоловіків через її кінообрази.

Профіль Монро

Надмірне прагнення бути найкращою в усьому може свідчити про те, що вона намагається отримати схвалення від оточуючих та заслужити любов, яку вона не отримала від батьків. Часта зміна чоловіків також свідчить про пошук любові, яку вона не отримала від батька, того захисту й тепла, яких вона не відчувала, а також про недовіру до протилежної статі. Її провокативна й далека від загальноприйнятих норм поведінка задля виживання і кар'єри призвела до деструкції - мортидо. Як кажуть ті, хто знав її, Мерилін була тривожною, дуже близько все сприймала, мала різкі перепади настрою, маніпулятивність. Можемо припустити, що вона страждала від пограничного розладу особистості, який був викликаний пережитими стресами й постійним ламанням себе задля кар'єри, а також популярністю серед чоловіків через її кінообрази. Отже, Мерилін Монро – зламана жінка, яка росла без батьківської любові, шукала її в численних чоловіках, яких одночасно боялася через зґвалтування, і яка зламала себе ще більше через прагнення стати акторкою.



Отже, Мерилін Монро – зламана жінка, яка росла без батьківської любові, шукала її в численних чоловіках, яких одночасно боялася через зґвалтування, і яка зламала себе ще більше через прагнення стати акторкою.

Відносини між персонажами та обставинами. Чоловіки на задньому плані посміхаються, що свідчить про задоволення від споглядання за Монро. Акторка намагається відіграти потрібний кадр, проте, на мою думку, по емоціям і жестах тіла видно, що їй дискомфортно так як від неї, як завжди, вимагають

бути об'єктом сексуальності, тиснуть, а юрба довкола просить ще більшої відвертості. До того ж, знаючи історію фото, я припускаю, що у Норми були додаткові неприємні душевні переживання, так як в цей момент прийшов її тодішній чоловік.

Сюжет: відносини між персонажами та обставинами

Чоловіки на задньому плані посміхаються, що свідчить про задоволення від споглядання за Монро. Їм подобається те, що відбувається. Акторка намагається відіграти потрібний кадр, проте по емоціям і жестам тіла видно, що їй дискомфортно, проте треба грати далі. Якщо спочатку вона відносилася до цього з долею жарту та як до звичайної частини її роботи, то потім зрозуміла, що з неї, як завжди, вимагають бути об'єктом сексуальності, тиснуть, а юрба довкола просить ще більшої відвертості. До того ж, вивчивши історію фото, ми знаємо про додаткові неприємні душевні переживання Норми, так як в цей момент прийшов її тодішній чоловік.



Сюжет: опис злочину

Здавалось би, що на фото немає злочину: відсутні бризки крові, ознаки насилля, крадіжки і тому подібне. Але, якщо ми звернемося до біографії акторки, то зрозуміємо в чому справа. Перший момент, який я б хотіла зазначити, це те, що проти неї було скоєно гендерний злочин: режисер нехтував нею, в усіх картинах сексуалізував образ Норми, давав тільки ролі дурних, тупуватих, наївних, легковажних, хтивих і ще з подібними характеристиками героїнь – дана кінокартина не була виключенням, так як в її героїні навіть не було імені, і я вважаю це не випадковим, а закономірним.



Під час зйомок цього кадру її змусили 4 години позувати перед натовпом чоловіків, які свистіли і вигукували задоволення, бажали щоб та оголилася ще більше, що звісно ж викликало дискомфорт і відчуття приниження. Але вона терпіла це, погоджувалася робити те, чого не хотіла, що є злочином проти себе самої. У результаті її деструкційна поведінка призведе до проблем з психікою і самогубства.

Опис злочину.

Я побачила в фото незвичний для нас злочин у розумінні цього терміна. Перший момент, який я б хотіла зазначити, це те, що проти неї було скоєно гендерний злочин: режисер нехтував нею, в усіх картинах сексуалізував образ Норми, давав тільки ролі дурних, тупуватих, наївних, легковажних, хтивих і т.п. характеристиками героїнь – в її героїні у «Сверблячка сьомого року» навіть не було імені, і я вважаю це не випадковим, а закономірним. Під час зйомок цього кадру її змусили 4 години позувати перед натовпом чоловіків, які свистіли і

вибухували задоволення, бажали щоб та оголилася ще більше, що звісно ж викликало дискомфорт і відчуття приниження. Але вона терпіла це, погоджувалася робити те, чого не хотіла, що є злочином проти себе самої. У результаті її деструкційна поведінка призведе до проблем з психікою і самогубства.

ЕТАП 2 СИМВОЛІКА ТА СПРИЙНЯТТЯ

Символіка

Символіка

Розбір символіки варто робити відштовхуючись від сюжету фільму. Вітер, що виходить з каналізації від потягів – символ змін, які настали в житті Шермана з появою сусідки, ефемерність й нестійкість їхнього зв'язку, а також її безпосередність. Також він може означати спокусу й гріх, так як підіймає сукню, білий колір якої символізує мрію та невинність (тобто дівчина є невинною, мрією головного героя, яка недосяжна через його принципи). Сама сукня ніби означає легкість дівчини та їхнього зв'язку, схожа на хмаринку, вона уособлення свободи й чогось нового. За цим всім криється ритуал переходу чоловіка на новий психологічний рівень під час кризи середнього віку, а ця дівчина – символ цього етапу життя й змін, пов'язаних з ним.



Кадр з фільму «Сверблячка сьомого року».

Розбір символіки я розпочала робити відштовхуючись від сюжету фільму, і навіть подивилася його. Вітер, що виходить з каналізації від потягів – символ змін, які настали в житті Шермана з появою сусідки, ефемерність й нестійкість їхнього зв'язку, а також її безпосередність. Також він може означати спокусу й гріх, так як підіймає сукню, білий колір якої символізує мрію та невинність (тобто дівчина є невинною, мрією головного героя, яка недосяжна через його принципи). Сама сукня ніби означає легкість дівчини та їхнього зв'язку, схожа на хмаринку, вона уособлення свободи й чогось нового. За цим всім криється ритуал переходу чоловіка на новий психологічний рівень під час кризи середнього віку, а ця дівчина – символ цього етапу життя й змін, пов'язаних з ним.

Глядач

Роль глядача – активне спостереження. Він має сприйняти картину як щось емоційно приємне й легке, захотіти прийти подивитися фільм з участю акторки щоб розслабитися, побачити її ще раз й подивитися на продовження сцени.

На який ефект у глядача розраховує автор. На мою думку, автор розраховував привернути увагу широких мас, в особливості чоловіків, зробити так, щоб їм захотілося ще побачити Монро, а в жінок – бажання бути схожою на

Мерилін; викликати резонанс та ажіотаж серед глядачів, певну приємну асоціацію.

Що є повсякденним, що є несподіваним або привертає увагу у зображенні. У зображенні привертає увагу розкутість та відкритість, яка невластива для 50-х років минулого століття. Дане фото – сміливий виклик для тих часів, виклик суспільним та культурним нормам, принципам й звичаям.

Глядач

Роль глядача - активне спостереження. Він має сприйняти картину як щось емоційно приємне й легке, захотіти прийти подивитися фільм з участю акторки щоб розслабитися, побачити її ще раз й подивитися на продовження сцени.

На мою думку, автор розраховував привернути увагу широких мас, в особливості чоловіків, зробити так, щоб їм захотілося ще побачити Монро, а в жінок – бажання бути схожою на Мерилін; викликати резонанс та ажіотаж серед глядачів, певну приємну асоціацію.

У зображенні привертає увагу розкутість та відкритість, яка невластива для 50-х років минулого століття. Дане фото – сміливий виклик для тих часів, виклик суспільним та культурним нормам, принципам й звичаям.

В першу чергу мою увагу привернули невербальні жести, які говорять про дискомфорт та тривожність Норми. Мені здалося, що акторка намагається тримати обличчя й робити вигляд, що все добре, але видно, що це не щиро. Мене вразило те, наскільки жіночною й легкою Монро виглядає в кадрі, ніби пір'їнка, але при цьому водночас й напружена.



Мої враження, реакції, емоції, образи, перше враження та ідеї. В першу чергу мою увагу привернули невербальні жести, які говорять про дискомфорт та тривожність Норми. Мені здалося, що акторка намагається тримати обличчя й робити вигляд, що все добре, але видно, що це не щиро.

Мене вразило те, наскільки жіночною й легкою Монро виглядає в кадрі, ніби пір'їнка, але при цьому водночас й напружена.

ЕТАП 3 НОМОТЕТИЧНИЙ (ДЕДУКТИВНИЙ) АНАЛІЗ

Інтерпретація

Я припускаю, що ідея автора полягала в тому, щоб підловити вдалий момент, який правильно передав би атмосферу й настрій, щоб зацікавити глядача, щоб той захотів почитати про Мерилін Монро (так як це було фото для згадуваного видавництва), а потім прийти і подивитися на неї в кіно. Він хотів передати одночасно і сексуальність, і невинність героїні.

Враження від зображення – цінності та символи. Світлина ламає шаблони того, якою має бути жінка, але в свій час демонструє зневагу до моральних цінностей, розкутість. Образ Монро одночасно відображає легкість й безпосередність та розкутість.

Інтерпретація

Ідея автора полягала в тому, щоб підловити вдалий момент, який правильно передав би атмосферу й настрій, щоб зацікавити глядача, щоб той захотів почитати про Мерилін Монро (так як це було фото для згадуваного видавництва), а потім прийти і подивитися на неї в кіно. Він хотів передати одночасно і сексуальність, і невинність героїні.

Світлина ламає шаблони того, якою має бути жінка, але в свій час демонструє зневагу до моральних цінностей, розкутість. Образ Монро одночасно відображає легкість й безпосередність та розкутість.



Причини-наслідки, результати зображення. Причиною появи фото була потреба зробити фільм популярним й привернути увагу загалу, унаслідок чого Мерилін стала символом сексуальності й жіночності. Але, у результаті за нею закріпився той образ, який нав'язували продюсери й режисери, про який вже йшла мова, і душевний стан актриси зазнав ще більших змін на тлі розлучення й чергового насилля, а також популярності й тиску.

Інтерпретація

Причиною появи фото була потреба зробити фільм популярним й привернути увагу загалу, унаслідок чого Мерилін стала символом сексуальності й жіночності. Але, у результаті за нею закріпився той образ, який нав'язували продюсери й режисери, про який вже йшла мова, і душевний стан актриси зазнав ще більших змін на тлі розлучення й чергового насилля, а також популярності й тиску.

Як текст дане фото береже пам'ять про 50-ті роки минулого століття, про атмосферу тих часів, про Монро, якої вже немає в живих. Скоріше за все, в людей в пам'яті від цих фото виникатимуть різні емоції та почуття, наприклад захоплення, збентеження пов'язане з соромом, відчуття легкості, спогади, якщо воно переплітається якимсь чином з життям глядача.



Значення зображення як тексту, як пам'яті схопленого у зображенні. Як текст дане фото береже пам'ять про 50-ті роки минулого століття, про атмосферу тих часів, про Монро, якої вже немає в живих. Скоріше за все, в людей в пам'яті від цих фото виникатимуть різні емоції та почуття, наприклад захоплення, збентеження пов'язане з соромом, відчуття легкості, спогади, якщо воно переплітається якимсь чином з життям глядача.

Висновки

Відносини Автор – Глядач – Зображення. Я дійшла думки, що автор напряду працював на глядача, намагався привернути його увагу за допомогою фото, яке влучно передає потрібну ненав'язливу атмосферу й справляє потрібне враження. Автор ніби маніпулює інстинктами глядача, щоб зацікавити його.

Які образи та рішення пов'язані з зображенням. Емоційний образ пов'язаний з даним фото – спокій, легкість, розвага, спокуса. Світлина могла підштовхнути жінок до того, щоб стати такою ж привабливою як Мерилін, а могли почати нав'язувати собі комплекси. В чоловіків скоріше за все виникало бажання піти подивитися на неї в кіно. Також фото могло підштовхувати чоловіків до зрад.



Я вважаю, що на дане фото в кримінологічному аналізі можна застосовувати для вивчення невербальних жестів, а також для дослідження того, як подібні фото впливають на злочинність, чи є закономірність між порушеннями закону та ними, розглядати гендерні злочини.

МОЇ ВРАЖЕННЯ

Під час даної практики, я навчилася робити візуальний аналіз кримінальних образів в творах мистецтва, а саме картин та фото. Мені сподобалося робити такого роду дослідження. Це цікаво, розвиває логіку, уважність, концентрацію, аналітичні здібності. Фото було аналізувати важче, ніж картину, але тим цікавіше.

Література

Gromada group | Харків. Еталон краси минулого століття - Мерлін Монро. Еталон краси минулого століття - Мерлін Монро. URL: <https://gromada.group/news/gallery/19862-etalon-kraasi-minulogo-stolittya-merlin-monro-istoriya-legendarnogo-foto> (дата звернення: 26.06.2023).

Каранковська Ю. Сукня, яка зробила з Мерілін Монро зірку: що відомо про біле вбрання акторки. ТСН.ua. URL: <https://tsn.ua/lady/moda/zvezdi-i-moda/suknya-yaka-zrobila-z-merilin-monro-zirku-scho-vidomo-pro-bile-vbrannya-aktorki-2289130.html> (дата звернення: 28.06.2023).

Dr. Todd Grande. Marilyn Monroe Analysis, 2020. YouTube. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=siJxE8WIGRM> (date of access: 26.06.2023).(профіль)

Біографер. Культова Блондинка Мерілін Монро | Біографія | (У джазі тільки дівчата, Принц і танцівниця, Ніагара), 2023. YouTube. URL: https://www.youtube.com/watch?v=lkri_03JWo0 (дата звернення: 27.06.2023).

Розділ 23. Візуальний (наочний) аналіз кримінального сюжету у картині «Пліт «Медузи» Теодора Жерико (Обілець Станіслав, науковий керівник Лепський Максим)



Жерико, Теодор. <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=17456087>

У даній практичній роботі ми детально розглянемо зображення «Пліт «Медузи», вивчимо його композицію, кольорову гаму, текстуру та деталі, що допоможе зрозуміти та оцінити художній підхід Теодора Жерико. Також ми розглянемо символіку цього полотна та зв'язок з суспільними контекстами, які вплинули на творення цього шедеву.

Метою цієї практичної роботи є глибше зрозуміти та аналізувати вплив картини «Пліт «Медузи» на глядачів, розкрити його символічне значення та емоційний заряд. Ми поглибимося в деталі та вивчимо мистецтво та художній стиль Теодора Жерико, щоб відкрити нові горизонти та розширити наші знання про визначні художні твори.

Автор



Біографія

Жан Луї Андре Теодор Жеріко́ (фр. Théodore Géricault; 1791–1826) – французький живописець і графік. Народився в Руані в 26 вересня 1791 році. Батько художника був адвокатом. Мав дві пристрасті: коні та живопис.



Автопортрет. 1822

У Карла Верле він навчився зображати коней (навчався у нього 1808–1810 рр.), у майстерні П. Герена зробив безліч академічних рисунків і копій робіт класичних майстрів (1810–1813 рр.). Знайомство із творчістю Гро надихнуло його звернутися до сучасності. Жеріко, так само як і його вчитель Гро, захоплювався французьким імператором, його перемогами.



Ф. Буш. Портрет барона П'єра Нарсиса Герена.
1830 Версаль



Про Теодора Жеріко вперше заговорили в 1812 році, коли двадцятирічний художник наважився виставити в Салоні картину «Офіцер кінних єгерів імператорської гвардії, що йде в атаку» («Портрет лейтенанта Р. Дьєдонне»). На полотні лейтенант не позує, а б'ється: стрімка діагональ композиції веде глядача в глиб картини, туди, де йде битва. Проте успіх картини Жеріко був затьмарений розгромом Наполеона в росії. Почуття французів, що пізнали гіркоту поразки, художник втілює у картині «Поранений кірасир, що залишає поле битви» (1814р.).



Французький історик Жюль Мішле писав, що Жеріко створив ніби «епітафію солдатові 1814 року».

Роль зображення у його творчості, для епохи, країни, культури, сфери, інше.

Відвідав Італію (1816–1817рр.). Там знайомиться із майстрами Відродження, а також відвідує перегони неосідланих коней. Серія «Біг вільних коней»



(1817 р.) – виразна чіткість репортажу та стримана героїка в стилі неокласичного духу. У цих творах остаточно сформувався індивідуальний стиль Жеріко: потужні форми передані великими рухомими плямами світла.



Під впливом творів інших видатних діячів культури й мистецтва того часу, які були присвячені визвольним рухам поневолених народів Європи, зокрема героїчній постаті гетьмана Івана Мазепи (великий вплив на митця справила поема Дж. Байрона «Мазепа»), 1820 року Т. Жеріко пише картину, яка відтворює епізод бурхливої юності гетьмана, – «Паж Мазепа» (Le Page Mazepa).



У 1820–1821 рр. художник побував у Великій Британії, де познайомився із пейзажами Джона Констебля. Під впливом англійського майстра Жеріко написав «Перегони в Епсомі» (1821 р.). Картина пронизана рухом: коні несуться, ледве торкаючись землі, їх фігури злилися в єдину стрімку лінію. Рухомі низькі хмари

на небі, тіні коней на вологій траві. Усі фігури на картині нечіткі, фарби розмиті. Жеріко, сам вправний вершник, показав перегони очима жокея.

«Пліт «Медузи» – найзнаменитіша картина Теодора Жеріко (Jean-Louis-André- Théodore Géricault).

- У 1817 р. художник здійснив подорож в Італію, де займався вивченням мистецтва Відродження. Після повернення з Італії Жеріко звернувся до зображення героїчних образів. Його стурбували події, пов'язані із загибеллю фрегата «Медуза». При корабельній аварії з 140 чоловік екіпажу врятувалися тільки 15. Вони зуміли висадитися на пліт, і їх 12 днів носило по морю, поки врятованих не підібрав бриг «Аргус».
- Як стверджували свідки, катастрофа сталася з вини капітана, який був взятий на судно по протекції. Ці події з'явилися сюжетом для масштабної картини художника, яка називається «Пліт "Медузи"». На величезному полотні зображені люди на плоту, шойно що помітили на горизонті корабель.
- Картину «Пліт "Медузи"» художник створював біля року. Перед тим як почати картину Жеріко поголів собі голову. Художник потребував самоти і спокою. Тому він поголів голову, щоб ні з ким не бачитися. Він закрився у себе в студії і вийшов, тільки коли закінчив свій шедевр.



У 1822 році художник упав із коня, отримав травму хребта, і за два роки, у віці тридцяти трьох років, помер. Автор некролога в одній із паризьких газет назвав Теодора Жеріко «юним романтиком». Таким чином Жеріко став засновником французького романтизму.

Предмет

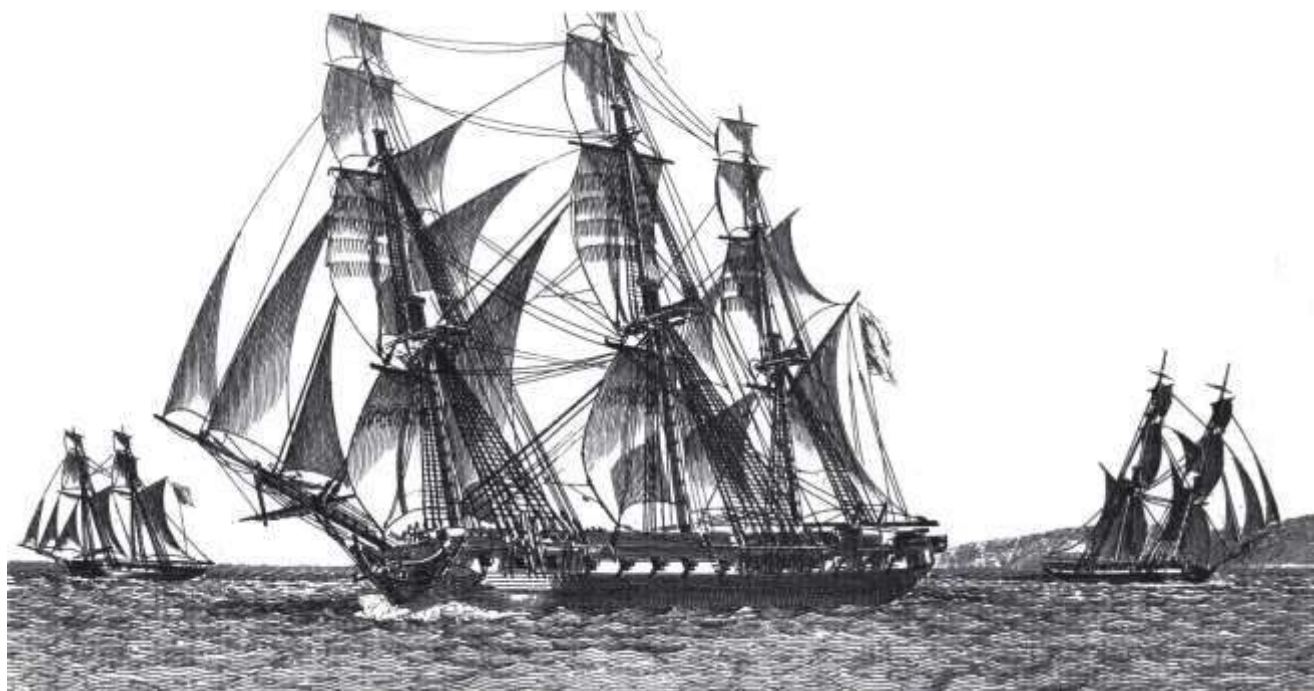
Опис предмета. Історія створення та подальша історія предмета (час, територія, події).

Трагічні події, які є реальним підґрунтям, лише підкреслюють той факт, що картина є яскравим виявом мистецької свободи, багато елементів картини Жеріко розробив композицію на свій власний розсуд, намагаючись якомога яскравіше й гостріше передати відчай і надію потерпілих на плоту. «Пліт Медузи» став останнім із завершених творів Жеріко. Картина була виставлена в паризькому салоні, проте публіка не зрозуміла її, критикам здавалося, що таке величезне полотно не може бути присвячене темі страждання, а має звертатися до героїчних чи величних тем.

«Пліт Медузи» Жан Луї Андре Теодор Жеріко

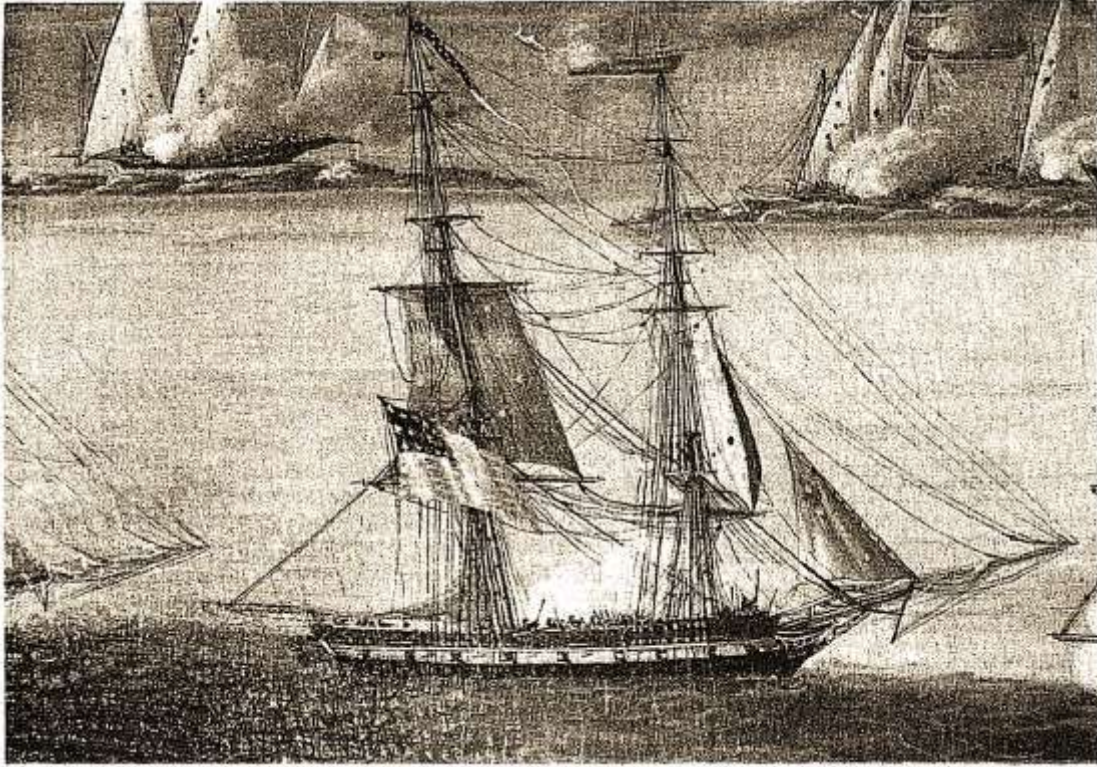


Незважаючи на те, що критикою картина була прийнята стримано, вона мала величезний успіх в Англії, адже цей шедевр Жеріко вперше підняв тему людяності перед представниками романтизму. У 1824 році картина стала визначною пам'яткою Паризького Лувру, де знаходиться й зараз.



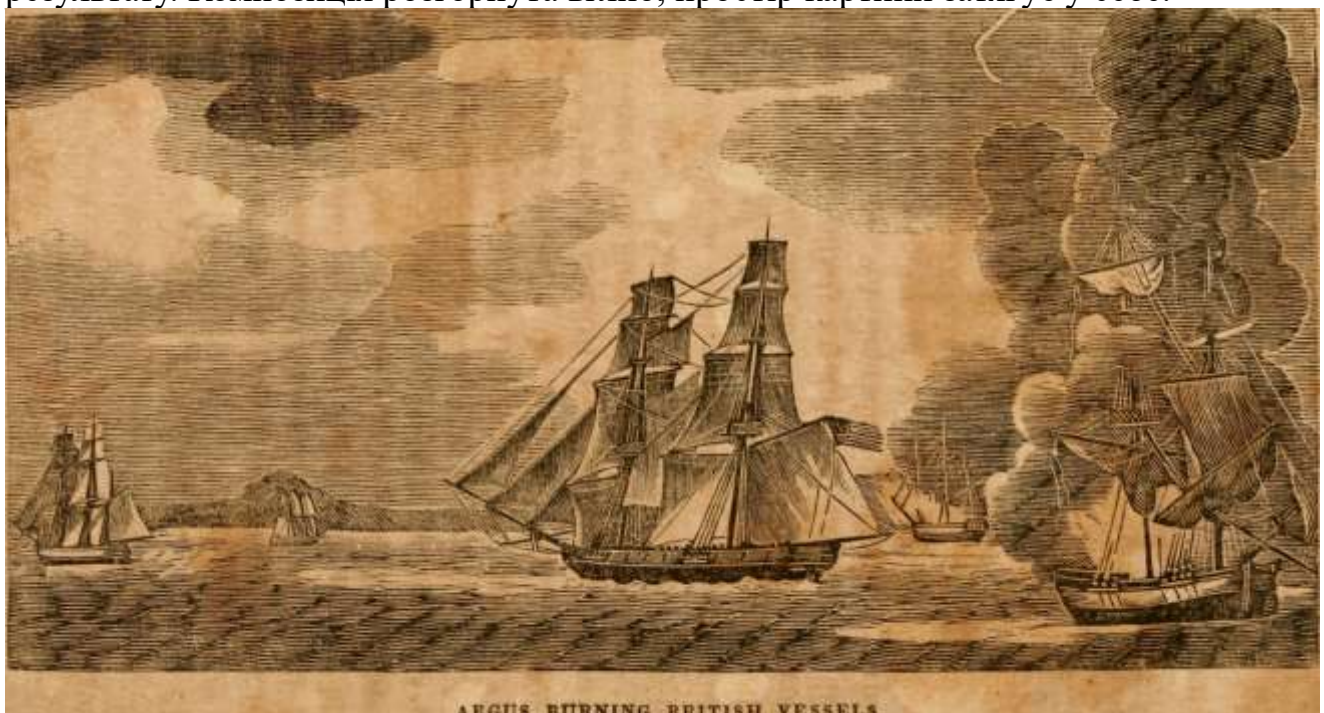
Автор Jean-Jérôme Bugean. Relation complète du naufrage de la frégate La Méduse faisant partie de l'expédition du Sénégal en 1816, by A. Correard, H. Savigny, Anglas de Praviel and Paul C.L. Alexandre Rand des Adrets (dit Sander Rang). Reprint 1968 by Jean de Bonnot éditeur., Суспільна власність, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=19330266>

В основу сюжету покладено реальну трагедію – аварію фрегата «Медуза» біля берегів Африки, що сталася 2 липня 1816 року. Для евакуації був нашвидкуруч збитий пліт, на який сіли 147 людей. Протягом майже двох тижнів їх носило бурхливим морем. Художник зафіксував на полотні момент найвищої емоційної напруги, коли божевільні люди помітили вдалині крихітну точку – рятувальний бриг «Аргус».

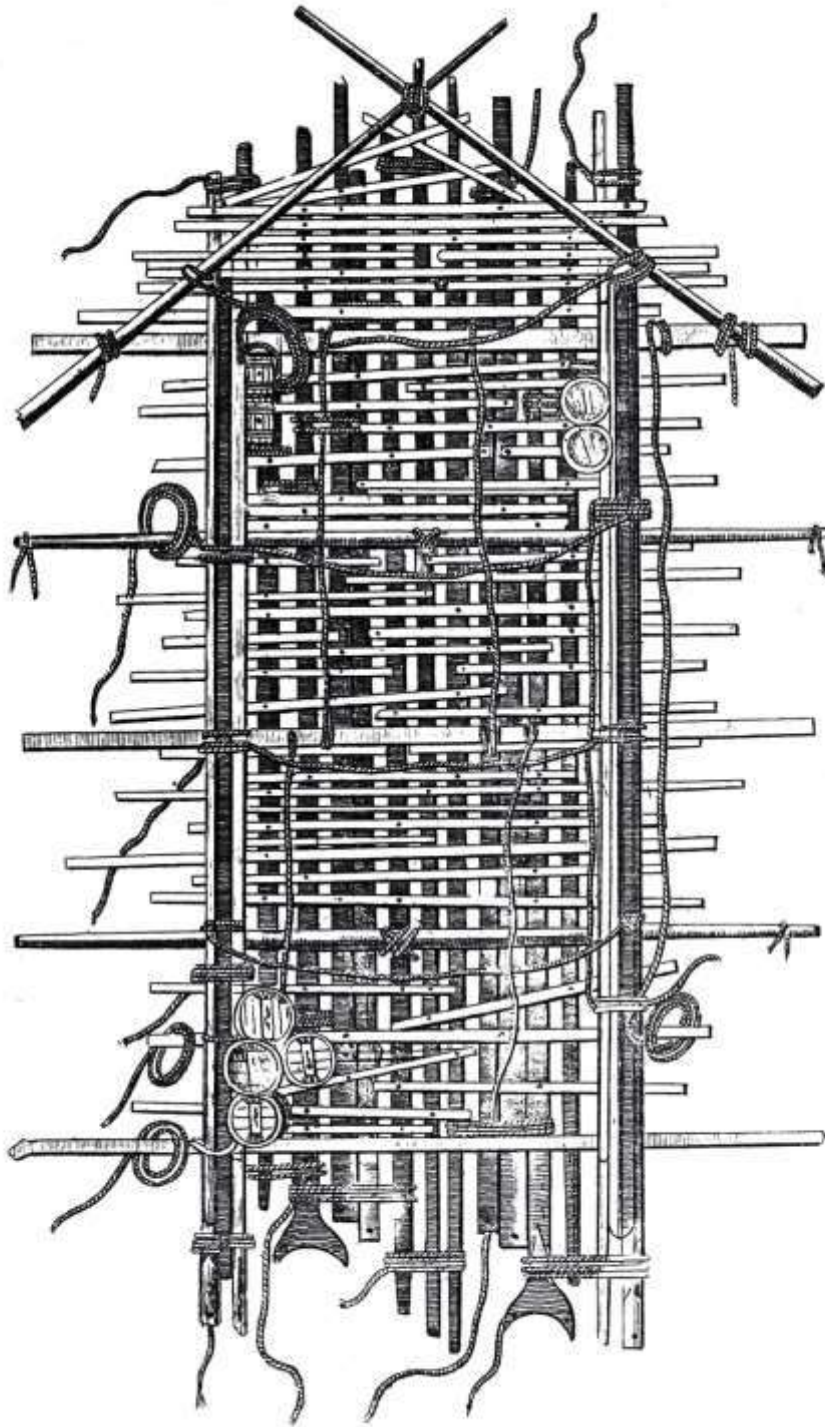


By Internet Archive Book Images - [https://www.flickr.com/photos/internetarchivebookimages/14741132336/Source book page: https://archive.org/stream/americannavalbat00kimb/americannavalbat00kimb#page/n116/mode/1up, No restrictions, https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=43880447](https://www.flickr.com/photos/internetarchivebookimages/14741132336/Source%20book%20page%3A%20https%3A%2F%2Farchive.org%2Fstream%2Famericannavalbat00kimb%2Famericannavalbat00kimb%2Fpage%2Fn116%2Fmode%2F1up%2C%20No%20restrictions%2C%20https%3A%2F%2Fcommons.wikimedia.org%2Fw%2Findex.php%3Fcurid%3D43880447)

Просвітлення піднебіння на горизонті символізує можливість сприятливого результату. Композиція розгорнута вглиб, простір картини затуляє у себе.



Голова трупа в лівому кутку йде під раму і ніби опиняється в нашій реальності. Ми бачимо цілу палітру людських переживань: від повної апатії та відчуженості батька, який утримує тіло сина від падіння у воду, до переможного тріумфу юнака. Головного героя немає – у кожного свої емоції, своя доля. Хтось загинув перед порятунком, когось поступово залишає життя, а хтось підбадьорився і збирається боротися до кінця. Художник створив приголомшливий за силою впливу образ, об'єднавши полеглих і живих, надію та розпач.



Автор: Alexandre Corréard. Relation complète du naufrage de la frégate La Méduse faisant partie de l'expédition du Sénégal en 1816, by A. Corréard, H. Savigny, Anglas de Praviel and Paul C.L. Alexandre

З юних років Теодор Жерико мріяв створити епічне, важливе для суспільства твір. Прочитавши книгу «Загибель фрегата «Медуза», він загорівся ідеєю написати картину на цю тему. Навіть через 2 роки історія людей, кинутих на свавілля долі, продовжувала розбурхувати уми їхніх співвітчизників. Капітан «Медузи» отримав свою посаду з протекції. Він показав себе не тільки нікчемним моряком, а й першорядним негідником. Коли корабель сів на міліну, високопосадовці зайняли шлюпки, взявши на буксир пліт зі 147 пасажирами.

Розігрався шторм, і зляканий капітан наказав перерізати буксирувальні канати. Човни благополучно причалили до берега, а людей на плоту чекала інша доля. Вони пережили бурю, спрагу і голод, билися за місце у щогли. Вони стрімко втрачали людську подобу і опускалися до канібалізму. У першу ніч вимушеного дрейфу 20 пасажирів було вбито. До четвертого дня вціліло лише 67 побратимів по нещастю. На восьмий день здорові викинули за борт поранених. Після тринадцяти діб поневірянь на плоту налічувалося 15 живих, п'ятеро з них потім померли на кораблі. Автори книги – інженер Олександр Корреар (Alexandre Corréard) і доктор Анрі Савіньї (Jean Baptiste Henri Savigny), що були серед пасажирів злочасного плоту – позували художнику. Фігура одного з мерців написана з Ежен Делакруа (Ferdinand Victor Eugène Delacroix), друга Жерико.

Тесляр, який служив на «Медузі», спеціально для художника зробив зменшену копію плоту. Теодор виготовив та розмістив на ній воскові фігурки людей. Він вивчав композицію з різних ракурсів, мабуть, вдаючись до допомоги камери-обскури. Для масштабної картини площею 35 кв. метрів, де всі персонажі написані у натуральну величину, Жерико орендував простору майстерню. Він обрився наголо і на 8 місяців перетворився на самітника, що виходить на вулицю лише для відвідування моргів та шпиталів. Там художник невтомно працював над ескізами мертвих голів, відрубаних кінцівок і схудлих тіл. Ще ніхто до нього не підходив до зображення смерті з такою увагою як П'єр Жозефа Дедре-Дорсі (фр. Pierre-Joseph Dedreux-Dorcy), тому «Пліт «Медузи» зайняв місце серед перлин луврської колекції.

Експедиції, в яких намагаються досліджувати невідомі та далекі океани, як правило, є найбільш вагітними пригодами та катастрофами. Але земля має свої небезпеки, як і море; і мандрівник, закинутий у невідомі глибини континентів Африки та Америки, через регіони палаючого піску та бездоріжних лісів, населені лише грубими та безжальними варварами, стикається з не менш жахливими формами небезпеки та страждань. Кілька таких прикладів представлені в цьому томі, де демонструються небезпека, полон і «втеча на волосину» в деяких із їхніх вражаючих і трагічних результатів.

Катастрофа Медузи вже відома громадськості як одна з найжахливіших із тих, які коли-небудь спіткали будь-який клас людей. Корабельна аварія та жахливі сцени на плоту були записані в оповіданні панів Савінї та Корреара. Але про пригоди групи, яка була викинута на берег і змушена знаходити шлях через африканську пустелю, ті джентльмени, які не були очевидцями, могли розповісти лише недосконало. Ця потреба міститься в першій частині цього тому, яка містить оповідання *Mad. Дард*, потім мадемуазель Пікар, одна зі стражденної групи, за переклад якої редактор дуже вдячний містеру Максвеллу.

У ньому стільки почуттів і здорового глузду, змішаного з привітною і дівочою простотою, що робить його особливо привабливим. Є також щось особливо приємне для англійця в роздумах про те, що таке лихо не могло спіткати майже жоден британський екіпаж. Очевидно, не що інше, як цілковитий егоїзм, який спонукав керівників і більшість тих, хто був на борту корабля та плоту, зробив справу взагалі дуже серйозною. Мудрий план склався і якщо діяти з огляду на загальне благо, це дозволило б їм без труднощів врятувати екіпаж, вантаж і, можливо, судно. Розповідь про корабельну аварію та подорож також поєднується з пригодами цікавої сім'ї, пов'язаної таким чином, що вона викликає у них сильну симпатію.

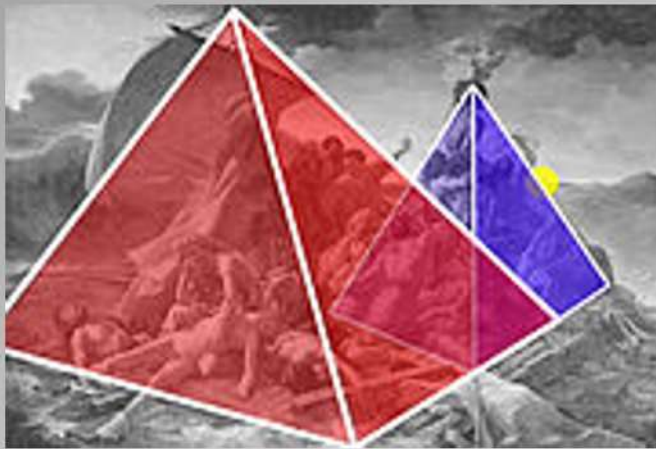
П'єр-Раймон де Бріссон ПЕРЕДМОВА. СТРАЖДАННЯ РОДИНИ ПІКАРДІВ ПІСЛЯ КОРАБЕЛЬНОЇ АТРІЇ МЕДУЗИ В 1816 РОЦІ // НЕБЕЗПЕКИ ТА ПОЛОН. Единбург, серпень 1827 р. URL :<https://www.gutenberg.org/cache/epub/22792/pg22792-images.html>

Сюжет

3.1. Обстановка та ситуація, що зображена. Обстановка всередині зображення.

Характеристика зображення, фон, предмети, композиція, динаміка, ритм тощо. Персонажі

Обстановка характеризується моментом найвищої напруги, коли з'явилася надія, і втомлені люди побачили після тривалого періоду виживання рятувальний бриг «Аргус». Просвітлення піднебіння на горизонті символізує можливість сприятливого результату. Композиція розгорнута вглиб, простір картини затягує у себе.



- «На полотні Жеріко «Пліт "Медузи"» немає героя, зате увічнінені безіменні люди, страждаючі і гідне співчуття. У композиції картини художник вірний традиції класичного живопису: все полотно займає пірамідальна група скульптурно виліплених, об'ємних людських тіл. Персонажі картини навіть в хвилини відчаю зберігають велич. І лише пристрасний рух, який проникнута вся група, порушує рівновагу. Композиція картини побудована на двох пересічних діагоналях, які повинні були підкреслити і прагнення людей туди, де видніється рятівний корабель, і стихійний зустрічний рух вітру, що надув вітрило і що відносить пліт геть. Різке освітлення зверху контрастно підкреслює напруження героїв картини.»

Голова трупа в лівому кутку йде під раму і ніби опиняється в нашій реальності. Ми бачимо цілу палітру людських переживань: від повної апатії та відчуженості батька, який утримує тіло сина від падіння у воду, до переможного тріумфу юнака. Головного героя немає – у кожного свої емоції, своя доля. Хтось загинув перед порятунком, когось поступово залишає життя, а хтось підбадьорився і збирається боротися до кінця. Художник створив приголомшливий за силою впливу образ, об'єднавши полеглих і живих, надію та розпач.

- Всіх персонажів Жеріко помістив на ближній план. Втомлені, виснажені люди, що знаходяться на плоту, помітили наближення судна. У кожного з них своя манера поведінки. Одні напівмертві, а інші позбулися розуму і не реагують на те, що відбувається. Тих, у кого тліє надія на порятунок, дуже мало. Цей контраст фігур створює динаміку композиції. До того ж, художник підкреслює його освітленням, яке падає на полотно зверху.
- Ежен Делакруа послуговував прототипом для одного з людей на плоту. Вони з Теодором Жеріко дуже добре товаришували.



Одна з замальовок Теодора Жеріко картини
«Пліт "Медузи"»

Символіка

Що символізує обстановка, персонажі, відносини. Які образи, ритуали присутні.

Суворий колорит шедевра посилює драматизм. Похмура кольорова гама побудована на зеленувато-бурих та свинцевих відтінках води та неба, мертвих тонах оголених тіл. Темно-червоні плями викликають асоціацію з кров'ю.

Світло начебто заливає полотно по діагоналі, від нижнього лівого кута до верхнього правого, повторюючи загальний рух людей.

«Пліт «Медузи» – це позачасова історія про безпорадність людини та її первісну жорстокість, прикриту тонким шаром гуманізму. Сучасники побачили у картині гірку алегорію на постнаполеонівську Францію. Через це на батьківщині автора твір прийняли без ентузіазму.



Глядач

5.1. Яка роль глядача – пасивне спостереження, активне спостереження, емоційне включення, прийняття рішень для подальших дій. На який ефект у глядача розраховує автор.

Автор «Пліту «Медузи» розраховує на ряд ефектів у глядача. Перш за все, це ефект шоку та здивування, який викликає вражаючий реалізм і деталізація зображення. Глядач може бути вражений силою та інтенсивністю сцени, відчувати власну присутність на плоті серед хвиль і безнадії.

Крім того, автор розраховує на емоційну відповідь глядача, зокрема співчуття та непокої. Зображення «Пліту «Медузи» передає страждання та безпорадність людей на плоті, і глядач може почути голоси безнадії та молитви за порятунок.

Також можливий ефект роздумів та відображення на побутовій, соціальній або політичній проблемі, яку автор символічно втілює через зображення «Пліту «Медузи». Автор може спонукати глядача до роздумів про безпорадність людства перед природою, трагедії війни чи несправедливості суспільства.

Отже, «Пліт «Медузи» розрахований на те, щоб викликати сильну емоційну, інтелектуальну та соціальну відповідь у глядача, спонукаючи його до роздумів, рефлексії та співпереживання історії, що стоїть за зображенням. У мене ця картина викликає тільки негативні емоції. Теодору Жеріко вдалося максимально реалістично передати той біль та відчай, який відчувають люди на плоту. Таким чином, «Пліт «Медузи» викликає в мене почуття незахищеності та невпевненості перед небезпекою, що постійно оточує нас.

Інтерпретація

6.1. Ідея автора. Враження від зображення – цінності та символи.

Ідею автора «Пліт «Медузи» важко однозначно визначити, оскільки художник Теодор Жеріко не залишив прямої інтерпретації свого твору. Проте, кілька можливих ідей можуть виникнути при спостереженні за зображенням.

Одна з можливих ідей, яку можна знайти в «Пліт «Медузи», – це відображення страждань і безпорадності людини в обличчі несподіваної катастрофи або небезпеки. Зображення медузи, яка обвивається навколо трупів і поранених, може символізувати безжальну природу природних катаклізмів або воєнних конфліктів, які залишають за собою знищення та страждання.

Інша ідея може полягати в відображенні патосу та сили волі людини, яка витримує випробування і знаходить силу відчайдушно боротися з небезпекою. Зображення може підкреслювати мужність і героїзм, які виникають перед обличчям важких обставин.

Оскільки «Пліт «Медузи» є художнім твором, ідея може бути інтерпретована кожним глядачем індивідуально, залежно від його особистого досвіду, сприйняття та емоційного стану.

Висновки

7.1. Відносини автор – глядач – зображення. Які образи та рішення пов'язані з зображенням.

Відносини між автором, глядачем та зображенням «Пліт «Медузи» можна описати як комплексну взаємодію, яка включає сприйняття, емоції та інтерпретацію. Автор, Теодор Жерико, створив цю картину з метою передати драматичну історію трагедії «Медузи». Він використав свою майстерність живопису, композиції та деталізації, щоб втілити цю історію на полотні. Його намір полягав у тому, щоб змусити глядача співпереживати страх, безпорадність та горе, які пережили пасажери корабля «Медуза».

Глядач, спостерігаючи це зображення, може відчувати широкий спектр емоцій, від шоку та здивування до відчуття глибокої співчуття та непокою. Зображення вражає своєю реалістичністю, деталізацією та силою виразності. Глядач може відчувати страх перед неминучим лихом, відчувати на собі вітри та хвилі моря, інтенсивність сонця та відчуття безнадії, які переймають уцілілих людей на плоті.

Зображення «Пліт «Медузи» викликає активну взаємодію між Автором та Глядачем. Автор надає глядачу можливість відчувати і пережити емоційну силу історії, вираженої на полотні. Глядач, у свою чергу, сприймає ці емоції та реагує на них своїми індивідуальними сприйняттями, асоціаціями та рефлексіями.

Отже, відносини автора, глядача та зображення «Пліт «Медузи» є складним взаємозв'язком, що спонукає до емоційної, інтелектуальної та естетичної взаємодії. Це створює можливість для глибшого розуміння історії та її впливу на глядача.

Література

1. Опис Картини Теодора Жеріко «Пліт Медузи»
URL:<https://uk.uobjournal.com/1341-description-of-the-painting-by-theodore-gericault-th.html>
2. Картина «Пліт «Медузи» Теодора Жерико — промінь надії в океані розпачу URL:<https://veryimportantlot.com/ru/news/obchestvo-i-lyudi/plot-meduzy-kartina-teodora-zheriko>
3. ПЛІТ МЕДУЗИ – ТЕОДОР ЖЕРІКО URL:<https://jyvopys.com/plit-meduzy-teodor-zheriko/>
4. Аналіз картини Теодора Жеріко "Пліт Медузи". Ремінісценція з уривком з книги Джуліана Барнса "Історія світу в 10,5 розділах"
URL:http://4ua.co.ua/culture/tb2bd78b5d53a88521316d37_0.html
5. Charlotte-Adelaïde Dard (Author), Jean Godin des Odonais (Contributor), Pierre-Raymond de Brisson (Contributor) (1827). Perils and Captivity - Comprising The sufferings of the Picard family after the shipwreck of the

Medusa, in the year 1816; Narrative of the captivity of M. de Brisson, in the year 1785; Edinburgh, Printed For Constable and Co. Andthomas Hurst and Co. London. 284 p.. URL : <https://www.gutenberg.org/cache/epub/22792/pg22792-images.html>

Розділ 24. Візуальний аналіз терористичних актів у Запорізькій області під час російсько-української війни (Якименко Анна, науковий керівник Лепський Максим)

НАУКОВА РОБОТА

на здобуття премії Запорізької обласної державної адміністрації
для обдарованої молоді в галузі «Наука»
(філософські та соціологічні науки)

Запоріжжя, 2023

Ця робота стала переможцем (1 місце)



Вручення диплома переможця заступником Запорізької обласної військової адміністрації Євгеном МIRONENKOM студентці ОП «Соціологія медіації і кримінології» Якименко Ані.



Диплом переможця і подяка науковому керівнику.



Науковий керівник професор Лепський М. і переможець премії Запорізької обласної державної адміністрації для обдарованої молоді в галузі «Наука» (філософські та соціологічні науки) 2023 року Якименко Анна.

ЗМІСТ

ВСТУП 536

**РОЗДІЛ 1 МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ
ТЕРОРИСТИЧНИХ АКТИВ ПІД ЧАС РОСІЙСЬКО-УКРАЇНСЬКОЇ ВІЙНИ У
ЗАПОРІЗЬКІЙ ОБЛАСТІ** 538

1.1. Уточнення змісту основних понять: «терористичний акт», «візуальний
аналіз» 538

1.2. Стан наукової розробки проблеми візуального соціологічного аналізу
терористичних актив під час війни 539

**РОЗДІЛ 2 ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ПРОБЛЕМИ
ТЕРОРИСТИЧНИХ АКТИВ В ЗАПОРІЗЬКІЙ ОБЛАСТІ ПІД ЧАС РОСІЙСЬКО-
УКРАЇНСЬКОЇ ВІЙНИ** 544

2.1. Сутність та принципи візуального соціологічного аналізу 544

2.2. Сутність та види терористичних актив 545

2.3. Модель візуального соціологічного аналізу терористичних актив в
умовах війни (на прикладі Запорізької області) 546

**РОЗДІЛ 3 ПРАКТИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ПРОБЛЕМИ
ВІЗУАЛЬНОГО АНАЛІЗУ ТЕРОРИСТИЧНИХ АКТИВ ПІД ЧАС РОСІЙСЬКО-
УКРАЇНСЬКОЇ ВІЙНИ У ЗАПОРІЗЬКІЙ ОБЛАСТІ** 549

3.1. Обґрунтування емпіричного методу дослідження проблеми візуального
аналізу терористичних актив в Запорізькій області під час російсько-української
війни 549

3.2. Аналіз результатів соціологічного дослідження (на прикладі Запорізької
області) 549

3.3. Рекомендації та напрями оптимізації використання візуального
соціологічного аналізу терористичних актив у Запорізькій області під час
російсько-української війни 551

Список використаної літератури **Помилка! Закладку не визначено.**

Додатки 557

ВСТУП

Актуальність теми. Повномасштабне вторгнення російської федерації, її терор на окупованих територіях, терористичні удари по мирному населенню, у ЗМІ та політиками позначають як прояви «країни терориста». Разом з тим у міжнародному законодавстві ще не має терміну «країна-терорист» є поняття «країна спонсор тероризму». Але ми знаємо, що спочатку потрібно теоретично розглянути феномен, а потім довести й встановити закономірність, встановити правову норму. Так було і з правовим поняттям «геноциду». Саме тому соціологічний аналіз феномену терористичних атак, як прояву «держави-терориста» має важливе теоретичне значення.

Повномасштабне вторгнення російської федерації в Україну торік змусило відчувати все це кожному з нас на собі. Запорізька область не стала виключенням: людей в окупації залякують та різними способами намагаються зламати, мінування ЗАЕС будь-якого моменту може спричинити катастрофу світового масштабу та нагадати про небезпеку атома в неправильних руках, а люди, які перебувають на підконтрольній Україні території, щодня в різних куточках потерпають від ракет і снарядів.

Кожен з нас сприймає світ довкола в першу чергу зорово, а з винайденням фотоапарата розбір світлин з застосуванням соціологічного аналізу як візуальний аналіз став невід'ємним супутником представників різних галузей. Наразі він перебуває на етапі розвитку, популяризації та дослідження в галузі соціології.

Водночас фотографія та презентація світлин наслідків терористичних атак, є не тільки фіксацією воєнних злочинів і злочинів проти людства, але і звертаються до гуманізму людей та світової спільноти. Тому обрана тема має важливе практичне значення, щодо українського суспільства відносно як демонстрації незламності нашого народу, так і терору агресора. До того ж актуалізує обрану тему необхідність професійного соціологічного візуального аналізу саме терористичних актів у Запорізькій області, яка є зараз прифронтовою, фронтиром протистояння країні агресору. Запорізька область потерпає від терору агресора щодня.

Новизна нашої роботи полягає в тому, що вперше застосований візуальний соціологічний аналіз відносно фотографічного матеріалу терористичних атак у Запорізькій області, також на теренах нашої області нечасто використовуються методи візуальної соціології відносно дослідження вкрай актуальних феноменів; удосконалена методика візуального аналізу саме для дослідження фотографій, що відображають наслідки терористичних актів агресора.

Об'єктом дослідження є наслідки сучасних терористичних актів російської федерації, вчинені на території Запорізької області.

Предметом дослідження є візуальні документи (фотографії) терористичних актів у Запорізькій області під час російсько-української війни.

Метою роботи є провести візуальний аналіз терористичних актів у Запорізькій області під час російсько-української війни.

РОЗДІЛ 1 МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ТЕРОРИСТИЧНИХ АКТИВ ПІД ЧАС РОСІЙСЬКО-УКРАЇНСЬКОЇ ВІЙНИ У ЗАПОРІЗЬКІЙ ОБЛАСТІ

1.1. Уточнення змісту основних понять: «терористичний акт», «візуальний аналіз»

Для розуміння проблематики, предметного поля та феномену даного дослідження, а також подальшого аналізу його результатів, доцільно розпочати з уточнення основних понять, визначення їхнього сенсу. На нашу думку, доречно було б почати з визначення змісту поняття «терористичний акт», через те, що саме він є об'єктом нашої наукової роботи.

Етимологічно «терор», що ми розглядаємо, означає страх та жах [1, с. 556]. Проаналізувавши Закон України «Про боротьбу з тероризмом», визначаємо, що терористичний акт являє собою злочин, який здійснюється у таких формах: застосування зброї, вчинення вибуху, підпалу чи інших дій [2]. У цьому визначенні ми додаємо спрямованість терористичного акту, яке є в базовому понятті «терор». Надалі ми будемо спиратися на таке визначення поняття «терористичний акт»: це є злочин, який здійснюється у формі організованого насилля у різних формах (застосування зброї, вчинення вибуху, підпалу чи інших дій) заради впливу на суспільство, спільноту, групу чи окрему людину, за допомогою страху та жаху переслідуючи свої політичні та економічні цілі.

Дане злодіяння завжди супроводжується великою кількістю жертв, колосальними руйнуваннями та шантажем, залякуванням. Таким способом, що не виправдовує мету, терористи намагаються досягти бажаного через маніпуляції, залякування, погрози тощо.

Для того, щоб зрозуміти значення поняття візуальний аналіз, нам потрібно розділити його на дві складові – візуальний та аналіз. Візуальним є все те, що ми сприймаємо органами зору під час спостереження будь-чого довкола [3]. Аналіз в тому сенсі, в якому він нас цікавить, являє собою соціологічний метод дослідження, під час якого здійснюється поділ об'єкта на складові частини з метою їхнього самостійного вивчення [4]. Візуальна соціологія – це область

соціології, яка займається візуальними вимірами соціального життя. Візуальну соціологію теоретично можна сформулювати навколо трьох тем. Люк Пауелс припускає, що структура ґрунтується на походженні та природі візуальних матеріалів, фокусі дослідження та дизайні, а також форматі та меті [5].

Маючи уявлення про окремі компоненти досліджуваного феномену, спробуємо сформулювати його значення: візуальний аналіз – це прикладний соціологічний метод дослідження, що передбачає використання візуальних даних (світлина, малюнки, відео тощо) як джерело інформації про соціальне життя.

Отже, проаналізувавши змістовно-сенсовий аспект досліджуваних понять, можемо віднайти взаємозв'язок між ними: терористичні акти завжди залишають після себе візуальні наслідки, які наразі фіксуються (фото- і відеозображення), і можуть бути об'єктом дослідження візуального соціологічного аналізу та часто є посланням впливу на суспільство, спільноту, групу чи окрему людину.

1.2. Стан наукової розробки проблеми візуального соціологічного аналізу терористичних актів під час війни

У соціології дослідженню візуального фіксування фактів найбільшу увагу було приділено в американській соціології, але її історію П. Штомпка, починає з роботи «Соціологія сенсу. Візуальні інтеракції» 1921 року у класика соціології Георга Зіммеля (Georg Simmel). Зіммель «висунув тезу про головну роль зору серед інших почуттів, якими користується дослідник суспільства: «Людське око виконує унікальну соціологічну функцію» [6, р. 358]. Саме *розробка методології та методики візуальної соціології* була в центрі уваги американської соціології.

Це було пов'язано насамперед з розвитком засобів масової інформації, антропологічних досліджень з фіксуванням способу життя, стилю та особливостей повсякденності (що особливо уважно використовувалося при застосуванні методів антропології та етнометодології в соціології), кримінології, фіксації стилю життя та соціальних проблем городян (в соціології Чикаго), витoki якої можна відзначити у фотографіях, що фіксують ці проблеми у 1910-1914 роках).

У перші двадцять років, між 1896 і 1916 рр., в «American Journal of Sociology» з'являється 31 стаття, ілюстрована 244 фотографіями. З того моменту, коли редактором журналу стає Альбйон Смол (Albion Small) – представник позитивістського напрямку, що зміцнюється в цей час в Америці, для фотографій не залишається місця. На півстоліття шляхи соціології та фотографії розходяться [7, с. 25].

Повернення серйозного ставлення до фотографії та новою хвилею соціологічного інтересу до неї пов'язані з роботами Р. Барта, Ж. Бодрійяра, Г. Беккера, І. Гоффмана. Ролан Барт продемонстрував рефлексію фотографій постмодерніста та семіотика. Його відкриття міцно увійшли до інструментарію аналітика фотографії. Фотографія досліджується як знак, фатальність, тяжіння, привабливість тощо. Одночасно він ввів три способи дії та діячів, пов'язаних із цими способами, що є зручною схемою вивчення, троякого роду емоцій чи інтенцій: його роблять, зазнають і розглядають. «Operator – це сам фотограф. Spectator – це всі ми, хто переглядає зібрання фотографій у журналах, книгах, альбомах, архівах. А той чи та, кого фотографують, і хто є мішень, референта, рід невеликого симулякри, *eidôlon*'а, що випускається об'єктом, – я б назвав його чи її фотографічним Spectrum'ом» [8].

Ролан Барт майстерно використав семіотику, феноменологію для рефлексії спектатора та його робота породила цілий рух дослідників фотографії. Як зазначає Жан Бодрійяр, ці концепти використав і він, звернувшись як аматор у техніці фотографії до філософії фотографування. Заслуга Бодрійяра полягала в тому, що він фотографію вивів з рангу ілюстрації, надав їй значення інструменту філософствування нарівні з книгою, а іноді й більшого, за відсутності вбудовування суб'єкта у фотографію, пошуку «реальності, що зникає» та повернення до об'єкта, як способу руйнування симуляції. У Жана Бодрійяра фотографія стала не лише способом філософствування, а й популяризації філософських та соціологічних ідей у притягненні до осмислення реальності та гіперреальності.

У науковому соціологічному розгляді фотографії особливу роль відіграла робота Говарда Беккера у 1974 році «Фотографія та соціологія», у якій автор зіставляє проєкти фотографів та соціологів як дві лінії професійних зусиль, які рухаються інтересом до соціальних фактів [9, с.139]. Новаторську інтерпретацію значень культурних інтеракцій на основі дослідження серії фотографій з 508 знімків зробив Ірвінг Гоффман (Goffman Erving. *Gender Advertisements*. London: Macmillan. 1979). Він розглянув як рекламні знімки, так і знімки преси та сімейні фотографії, що відображають чоловіків і жінок окремо і разом у різних життєвих ситуаціях та традиціях, що визначають стать у процесі соціалізації, в експресії, соціальних стандартах виразності, характерні риси, правила та стиль презентацій.

Той поштовх, який було дано соціологам цими роботами, призвів до появи соціологічної спільноти дослідників фотографії та активізації, що видається з 1972 р. журналу «Відеосоціологія», який редагували Олександр Блюменстайл та Кларисса Стац-Штоль у Бостонському університеті. Сесії з візуальної соціології стали щорічно проводиться Американською соціологічною асоціацією з 1974 року в Монреалі, і вони проводяться досі. Перший підручник візуальної антропології вийшов у 1986 р. Починаючи з 1970-х років секції, присвячені візуальній соціології, працюють на всесвітніх соціологічних конгресах: у 1978 р. в Упсалі, в 1982 р. в Мехіко-Сіті та в 1986 р. Делі. Одна з перших теоретичних конференцій, повністю присвячена антропології та візуальній соціології, пройшла 1989 р. в Амстердамі.

Стосовно пострадянського простору увага до візуальної соціології була викликана передусім роботою Петра Штомпки, екс-президента Міжнародної соціологічної асоціації. Він ввів низку дуже значних проблем візуальної соціології: візуальність світу і візуальна уява він розглядав через предметне поле візуальних уявлень, проявів та уяви, суспільство як об'єкт дослідження (в об'єктиві) через візуальні дані, особистості, дії та взаємодії, колективність та навколишнє середовище; фотографію як допоміжний метод (як доповнення до інших методів соціології) у проблематиці критичного реалізму, спостереження,

аналізу змісту, методу особистих документів, інтерв'ю з інтерпретацією фотографій та функцій фотографій у соціологічних дослідженнях.

Часто візуальна соціологія у визначенні предметного поля візуальної соціології звертається до Майкла Хілла. Він виділив п'ять проблемних полів, ареалів: визначення предмета; соціальні образи у засобах інформації, візуальні виміри соціальної взаємодії; соціологія візуального мистецтва; візуальні технології та соціальна організація [10, с.143].

Міжнародний тероризм було розглянуто В.А. Ліпканом [11], Харві Кушнером [12], Бозом Ганором [13], Асафом Мохамадом [14]. Одним з фундаторів візуальної соціології був Пйотр Штомпка [7], в Україні візуальну соціологію багато років практикує В.І. Паніотто. Важливим для комплексування візуальної методології в системному аналізі в соціології належить роботам В.П. Бежа, Ю.П. Сурміна, М.В. Туленкова [15], важливим підсумковим дослідженням є робота М.В. Туленкова, А.С. Лобанової, С.С Яремчука [16]. Системну методологію дослідження мас-медіа в соціологічному полі розписав М.А. Лепський [17].

1.3. Принципи та методи дослідження проблеми терористичних актів під час російсько-української війни у Запорізькій області

Принципи та методи дослідження проблеми терористичних актів під час російсько-української війни у Запорізькій області були визначені науковими підходами, які ми використали. У нашій конкурсній роботі ми стверджуємо загальнонаукові принципи, як пізнання закономірності, що покладені в практичну діяльність: *об'єктивності* – фотографія, розглядається як відображення реальної події та відбивається у науково перевірених фактах; *пізнаваності світу* – ми стверджуємо, що фотографія є джерелом наукових даних про соціальні феномени; *цінності* – ми розглядаємо фотографії про терористичні акти, з позиції гуманізму, людяності, міжнародного та українського права; *розвитку*, який розкривається у науковій настанові, що фотографія зроблена в конкретно-історичних умовах, має свій час, місце, зі своєю специфікою саме цього історичного етапу розвитку соціального життя.

Базовим науковим підходом став системний підхід та візуальний соціологічний аналіз. Сукупність взаємопов'язаних і взаємозалежних елементів – система, яку можемо простежити на багатьох простих об'єктах і явищах довкола. Кожен її елемент має своє особливе значення і без нього система вже буде іншою. Терористичний акт в контексті нашого дослідження виступає як елемент системи війни, інструмент залякування та символічного впливу на населення. Але, також даний злочин є окремою системою, яка складається з низки елементів: шантаж, залякування, вбивства, посягання на знищення або розхитування моральних підвалин, руйнування тощо. І кожна з цих ланок потребує окремого розгляду і вивчення, для того, щоб сформувати цілісну картину терористичного акту. За допомогою даного метода можливо визначити ефективність системи, зв'язки між елементами тощо.

Візуальний соціологічний аналіз буде використано у даному дослідженні як емпіричний метод, тому що він поєднує в собі спостереження та опис, і є обраним, через те, що його об'єктом є фотографія. Він надасть змогу побачити символи та значення, пояснити роль та враження глядача, продемонструвати терористичність держави, що вчинила злочин.

Таким чином, у першому розділі ми проаналізували сутність понять «терористичний акт» та «візуальний аналіз», що надало змогу простежити взаємозв'язок між ними. «Терористичний акт» являє собою злочин, який здійснюється у формі організованого насилля у різних формах, а на меті має вплив на суспільство, спільноту, групу чи окрему людину, за допомогою страху та жаху переслідуючи свої політичні та економічні цілі. «Візуальний аналіз» – це прикладний соціологічний метод дослідження, який передбачає використання візуальних даних (світлина, малюнки, відео тощо) як джерела інформації про соціальне життя.

Принципи об'єктивності, пізнаваності світу, цінності та розвитку є основою для системного підходу та методів дослідження проблеми терористичних актів у Запорізькій області, що на ньому ґрунтуються. Емпіричним методом виступає візуальний соціологічний аналіз.

РОЗДІЛ 2 ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ПРОБЛЕМИ ТЕРОРИСТИЧНИХ АКТИВ У ЗАПОРІЗЬКІЙ ОБЛАСТІ ПІД ЧАС РОСІЙСЬКО-УКРАЇНСЬКОЇ ВІЙНИ

2.1. Сутність та принципи візуального соціологічного аналізу

Візуальні матеріали, перш за все, фотографії, є соціальними фактами, за допомогою яких ми можемо досліджувати соціальні явища, процеси, події та інші соціальні феномени. Візуальні матеріали, відео і фотографія є такими ж джерелами наукового дослідження як друкований та електронний текст, матеріальні артефакти та інше. Виявлення фотографій є методом збору соціологічних даних, і часто генеральною сукупністю є всі зібрані та досяжні фотоматеріали, а вибіркова сукупність, складається з логічно вибраних фотографій, за допомогою певної процедури, з генеральної сукупності для участі в дослідженні. Сильною стороною візуального соціологічного аналізу є поєднання різних типів досліджень:

- пошукових (виконуються в нових напрямках досліджень: 1) оцінити значення чи ступінь розвитку певного феномену, проблеми чи процесу, 2) запропонувати початкові ідеї, 3) протестувати необхідність проведення глибокого дослідження);
- описових, які спрямовані на проведення ретельних спостережень і детальне документування досліджуваного феномену;
- пояснювальних, що проводиться для того, щоб пояснити досліджуваний феномен, проблему чи процес.

Існує щонайменше чотири підходи до візуальної соціології:

- збір даних за допомогою камер та інших технологій запису;
- вивчення візуальних даних, створених культурами;
- комунікація за допомогою зображень і медіа, крім слів;
- ілюстрація висновків візуальними засобами.

Дуглас Харпер в структурі візуального соціологічного аналізу виокремлює такі контексти: візуальної етнографії, візуальної дослідницької співпраці, візуальні факти, візуальні символи, наочні матеріали навчання [18].

Що ж стосується принципів, то важливими для нашого випадку будуть такі: контекстуалізація (врахування контексту для подальшого аналізу), структурованості (для аналізу потрібно розглядати окремі частини цілого, щоб об'єднати й вималювати картинку), історизм та об'єктивність (об'єкт нашого дослідження є соціальним історично важливим та повторюваним явищем, за допомогою якого ми можемо простежити генетичну спорідненість з іншими терактами росії).

Отже, сутністю візуального соціологічного аналізу є дослідження фотографії як соціального факту, що досліджується за допомогою принципів контекстуалізації, структурованості, історизму та об'єктивності.

2.2. Сутність та види терористичних актів

Тероризм – справжня загроза людству XXI століття. Основна суть, яка стоїть за будь-яким з його проявів – маніпуляція та вплив.

Терористи не можуть симетрично протистояти сучасним державам. Натомість терористи ведуть жорстоку боротьбу, застосовуючи чи погрожуючи застосувати насильство проти цивільного населення для досягнення політичних цілей [19, р.295].

Тероризм є доступним та недорогим засобом вираження політичних поглядів, він насправді є прикладом підривних інновацій за наявності достатнього фінансування [14, р.467]

У розділі «Методи, використовувані терористами», які чудово структуровані професором Кушнером в «Енциклопедії тероризму» 2003 року, були визначені такі види тероризму, а тому і терористичних атак за сферою руйнування: сільськогосподарський тероризм, сибірська виразка, біологічний тероризм, вибухи та залякування бомбами, хімічний тероризм, кібертероризм, фетва, фінансування тероризму, позаштатний тероризм, викрадення літаків, захоплення заручників, наркотероризм, ядерний тероризм, стокгольмський синдром, тероризм смертників, транснаціональний тероризм, зброя масового знищення [12].

Варто додати, що у нашому випадку є специфіка тероризму країни агресора, яка проявилася ось в чому: гідротероризм (екологічна катастрофа спричинена

підривом Каховської дамби), удари по об'єктах енергосистеми (Додаток А), масовий кіднепінг (захоплення людей у заручники, катування, залякування, примус до мобілізації на стороні окупаційної країни тощо) (Додаток Б).

Для нашого візуального соціологічного дослідження використовуються такі смислові одиниці: 1. Що є джерелом страху та жаху. 2. Рівень та спрямування терористичного акту на індивідуальний, груповий, інституційний, міський, регіональний, державний, міжнародний. 3. Сфера руйнування та характеристика об'єкта. 4. Мета терористичної атаки, на який політичний та економічний вплив розрахований. Відзначимо суттєву відмінність об'єкта руйнування та мети впливу на життя людей терористичного акту та його наслідки.

Отже, види тероризму визначені за сферою руйнування, але у Запорізькій області його прояв має свої особливості. Сутність тероризму полягає в тому, щоб, через насильство, маніпулювати великими масами та досягати мети.

2.3. Модель візуального соціологічного аналізу терористичних актів в умовах війни (на прикладі Запорізької області)

Модель візуального соціологічного аналізу терористичних актів в умовах війни (на прикладі Запорізької області) нам потрібна для того, щоб отримати якісну інформацію про об'єкт та предмет дослідження у суттєвих відносних тотожності та відмінності. Так, Лепський М.А. визначає такі сутнісні риси методу моделювання: 1) наявність об'єкта-посередника, що заміщує оригінал; 2) об'єкт-посередник повинен перебувати з оригіналом у відносинах відображення, а саме суттєвої схожості; 3) вивчення об'єкта-посередника має бути евристично плідним: воно повинно надавати нову інформацію про вихідний об'єкт. У цьому визначенні відображаються відносини об'єкт–суб'єкт–об'єктного характеру між об'єктом (прототипом) за допомогою суб'єкта у побудові об'єкта (моделі) – над останнім відбувається суб'єктна діяльність з отримання інформації [17, с.19]

Модель візуального соціологічного аналізу терористичних актів в умовах війни матиме такий вигляд:

Зазначення автора, дати та назви публікації;

Визначення колірної гами (кольорова світлина чи чорно-біла);

Історія фото (як соціально-історичний факт);

Визначення зображуваного: дійові особи та їхні позиції, предмети та фон (соціальний факт);

Передній/задній плани;

Опис сюжету;

Враження від зображення (соціальна дія, а саме афективна);

Роль глядача (соціальна дія).

Модель системного підходу для дослідження терористичних актів в умовах війни складатиметься з таких структурних елементів:

Морфологічне уявлення (у нашому випадку складовими елементами є інститут права, держави, цінностей; Запорізька область як територіальна цілісність; у якості двох підсистем, що є складовими елементами, є українці та світова спільнота, яке, своєю чергою, складається з різних країн та інституцій (наприклад ООН, Європейський союз тощо). Дані складові пов'язані між собою терористичними актами, які є підсистемою війни).

Функціональність (метою терористичних актів у Запорізькій області є спроба вплинути на великі маси (жителів області та всієї України) методом залякування для того, щоб люди відчули інстинктивно страх за своє життя і пішли на умови терористів. Терористичний акт є мікросистемою в макросистемі війни).

Історично-соціальна площина (можемо простежити соціально-генетичну поведінку українців та росіян; спрогнозувати майбутній перебіг подій у результаті нашого дослідження).

Таким чином, аналізуючи другий розділ, ми встановили сутність та принципи візуального соціологічного аналізу: його суттю є опис та аналіз фотографії як соціального факту, а основними для нашої роботи принципами є контекстуалізація, структуризація та історично-соціальний принцип.

Також ми визначили сутність та види терористичних актів: їхньою суттю є вплив на великі маси та маніпуляція ними через насильницькі методи. Види терористичних актів: сільськогосподарський тероризм, сибірська виразка, біологічний тероризм, вибухи та залякування бомбами, хімічний тероризм,

кібертероризм, фетва, фінансування тероризму, позаштатний тероризм, викрадення літаків, захоплення заручників, наркотероризм, ядерний тероризм, стокгольмський синдром, тероризм смертників, транснаціональний тероризм, зброя масового знищення. Специфіка терористичних актів у Запорізькій області проявляється у гідротероризмі, ударах по енергосистемі, а також кіднепінгу.

РОЗДІЛ 3 ПРАКТИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ПРОБЛЕМИ ВІЗУАЛЬНОГО АНАЛІЗУ ТЕРОРИСТИЧНИХ АКТИВ ПІД ЧАС РОСІЙСЬКО-УКРАЇНСЬКОЇ ВІЙНИ У ЗАПОРІЗЬКІЙ ОБЛАСТІ

3.1. Обґрунтування емпіричного методу дослідження проблеми візуального аналізу терористичних актів в Запорізькій області під час російсько-української війни

Для остаточного розкриття теми було проведене дослідження фотографій з місць терористичних атак у Запорізькій області у відкритому доступі на офіційних сторінках президента України, ЗОВА або ЗМІ, з верифікацією їх за допомогою Google-пошукача картинок (це той мінімум верифікації першоджерела який ми використовуємо). Метод дослідження – візуальний контент-аналіз мас-медіа. Нами було обрано фото з найчастіше обстрілюваної місцевості та найкривавіші терористичні акти.

Для проведення візуального контент-аналізу було взято дві світлини які є найбільш, що емоційно вражають глядача. Часовий проміжок – вересень-жовтень 2022 року. Було сформовано опис терористичних актів скоєних в Запорізькій області за допомогою фотографій, аналіз яких відбувався за обраними нами методами, а саме за допомогою візуального аналізу та системного підходу.

3.2. Аналіз результатів соціологічного дослідження (на прикладі Запорізької області)

Перше фото (додаток В) було зроблено вночі 9 жовтня 2022 в Запоріжжі, воно кольорове. На ньому зображено пожежу після прильоту ракети в житловий будинок по мирним цивільним людям, які спали, в той момент, коли вони найвразливіші.

1. Дійовими особами є мешканці будинку: дівчина дивиться на те, що залишилося від будинку, від місця, яке здавалося безпечним і затишним (у всіх нас на рівні підсвідомого такі асоціації з домом), тримає те, що встигла з собою вхопити. Якись чоловік та жінка йдуть з опущеними головами (судячи з їхнього одягу, вони не є мешканцями будинку, в який прилетіло). Їхня поза свідчить про співчуття і сум до постраждалих. Позаду них або літня пара, або люди, які

об'єдналися через обставини: жінка спирається на чоловіка, бо в неї проблеми з ногами, він є її опорою у цей момент. Якщо уважно придивитися, то на задньому плані видно чоловіка, який займається пошуком людей під завалами.

2. Вся ця картина демонструє те, що російська федерація порушує соціальні норми та цінності, а наші люди, навпаки, завдяки таким подіям об'єднуються.

3. Фоном є розвалини, але, не дивлячись на те, що люди на передньому плані, в першу чергу наше око помітить наслідки терористичного акту та пожежу, як його наслідок.

4. Якщо говорити про мої враження від зображеного, то вперше, коли я побачила це фото – в мене був ступор та великий смуток, усвідомлення того, що постраждали люди, тварини. З'явилося бажання зробити щось корисне для цих людей і для скорішої перемоги. Також з'явилася емоція агресії до кривдника цих людей.

5. Глядач, який побачить дане фото, буде пригніченим та відчує співчуття до тих, хто опинився в даній ситуації. Також йде лють, жага помсти та ненависть до росіян. Якщо ми говоритимемо про дії – людина, скоріше за все, плакатиме, буде намагатися допомогти доступним їй способом.

6. Даний терористичний акт був спрямований на залякування мирного населення задля того, щоб люди захотіли здатися.

7. Смисловий аспект може свідчити про те, що знищення будинку як знищення інституту сім'ї, моральних підвалин, чогось стабільного та безпечного, тобто моральний тиск на психіку людини.

Друге фото (додаток Г) було зроблене після жахливого кривавого теракту вранці 30 вересня 2022 року. Фото кольорове. Даний теракт є історичним доказом цинізму та відсутності соціальних норм у росіян. На фото бачимо колону машин спрямовану в одну сторону, кратер від ракети та трупи.

1. З дійових осіб на фото інстанції, які прибули на місце злочину: вони накривають людей, що загинули, простиратлами.

2. На задньому фоні дорога (фото зроблене згори, паралельно землі).

3. Сюжет світлини розповідає нам про наслідки жахливого терористичного акту: російська федерація спрямувала ракету на гуманітарну колону, на звичайних цивільних, які стояли в черзі, щоб проїхати в сірі зони та на окуповані території та допомогти землякам ліками та їжею, забрати біженців.

4. Дана дія підкреслює втрату людяності та моральну незрозумілість росіян у ціннісно-моральному плані: не маючи успіхів на фронті, вони мстять мирному населенню і демонструють таким чином свою слабкість. Дане зображення при першому перегляді викликало в мене дуже сильні емоції та істеричний стан. Після побаченого хотілося помсти, високий рівень агресії, думки про те, що я можу зараз зробити.

5. Будь-який глядач після побаченого або впаде у депресивний стан та відчує спектр негативно-сумних емоцій, або матиме потужний потік агресії. Це може призвести до дій, пов'язаних або з допомогою, або з помстою росіянам. Особливо вразливий глядач буде намагатися зайняти себе чимось, аби не думати про цей жах, або відчуватиме апатію довгий час.

6. Скоріше за все, функцією та смислом даної акції була спроба залякати волонтерів, які їздили й бачили, як насправді росія «підкується» про людей і що насправді чинить. Вони намагалися зруйнувати даним актом соціальні взаємозв'язки та цінності, відбити бажання допомагати іншим й тримати у страху.

Отже, ми бачимо, що росія атакує мирне населення коли воно найвразливіше та коли люди намагаються зробити те, що заважає агресору. Їхньою ціллю є зруйнування головних соціальних інститутів та нормальне соціальне життя людей з метою вплинути на стан українського суспільства в цілому, громадянського суспільства, морально-вольової складової українців, але натомість, люди тільки ще більше ненавидять їх.

3.3. Рекомендації та напрями оптимізації використання візуального соціологічного аналізу терористичних актів у Запорізькій області під час російсько-української війни

Вміння проаналізувати та розібрати фото, яке несе значення соціального феномену, може допомогти у розробці дій, що могли б вплинути на світову

спільноту, розкрити його в такій мірі, щоб росію було визнано країною-терористом; спробувати розробити методику уникнення терористичних актів методом соціального впливу світу.

Наші рекомендації спрямовані посадовим особам місцевих органів державної влади та посадовим особам місцевого самоврядування, представникам ЗМІ, активістам громадянського суспільства, професійним фотографам та фотожурналам і полягають у таких положеннях:

- потрібно формувати банк фотоматеріалів, що відображають терористичні акти у Запорізькій області;

- необхідним є професійний аналіз фото та відеоматеріалів терористичних актів;

- у Запорізькій області має бути актуалізація та збір фактів задля дослідження соціальної та історичної пам'яті подій російсько-української війни;

- фіксація та демонстрація терористичних злочинів має бути досяжна та відкрита світовій спільноті, особливо людям, які щиро бажають допомогти у відновленні Запорізької області;

- розкриття зображень терористичних актів за допомогою візуального соціологічного аналізу допоможе привернути увагу світової спільноти до неприпустимої у 21 столітті жорстокості та антигуманності; краще донести масштабність злочину та те, що росія не спонсорує тероризм, а створює його на соціально-генетичному рівні реваншизму та імперської експансії.

Також це може стати в нагоді у розробці програм, які б могли б розбудити соціальну свідомість байдужих Українців або інших людей, що не до кінця розуміють сенс даних документів.

ВИСНОВКИ

Таким чином, підсумуємо результати нашого дослідження.

По-перше, ми проаналізували сутність понять «терористичний акт» та «візуальний аналіз», що визначає предметне смислове поле нашого дослідження. «Терористичний акт» являє собою злочин, який здійснюється у формі організованого насилля у різних формах, а на меті має вплив на суспільство, спільноту, групу чи окрему людину, за допомогою страху та жаху переслідуючи свої політичні та економічні цілі. «Візуальний аналіз» – це прикладний соціологічний метод дослідження, який передбачає використання візуальних даних (світлина, малюнки, відео тощо) як джерела інформації про соціальне життя.

Після предметного поля ми визначили етапи формування візуального соціологічного аналізу, його зміст та основні ідеї системного аналізу, які є принципами та методологічним інструментарієм нашого дослідження. Принципи об'єктивності, пізнаваності світу, цінності та розвитку є основою для системного підходу та методів дослідження проблеми терористичних актів у Запорізькій області, що на ньому ґрунтуються. Емпіричним методом виступає візуальний соціологічний аналіз.

По-друге, візуальний соціологічний аналіз виступає як першочерговий інструмент дослідження фото, які є наслідками терористичних атак у Запорізькій області під час російсько-української війни, оскільки надає змогу повністю розкрити сенс та описати масштаби даного злочину. Фото виступає як засобом збору та фіксації терористичних актів, так і візуальним документом і текстом, ілюстрацією для основних інформаційних повідомлень ЗМІ та державних органів.

По-третє, головною функцією терористичного акту у нашому випадку є залякування мирного населення, його деморалізація та пригнічення, спонукання до нестійкості суспільства або, навіть, державного перевороту, а також обмін ілюзії безпеки на хибну лояльність у приєднанні до вже окупованих росією територій Запорізької області.

Емпіричними методами дослідження виступають якісні методи та візуальний соціологічний аналіз. Основою дослідження стали обрані нами терористичні акти, а саме дві світлини, які обрані за критеріями походження з офіційних першоджерел, відображення терористичного акту російських військ на території Запорізькій області, значний емоційний вплив терористичної події на мешканців області.

За результатами дослідження було проаналізовано фото терористичних актів скоєних росією у Запорізькій області, розкрито їхній вплив на глядача, за структурою нашої моделі візуального аналізу. Дані події є підтвердженням того, що країна агресор веде нечесну (ту яка не відповідає нормам, правилам та міжнародному праву) війну, вбиває цивільне населення з особливим цинізмом та відсутністю соціально-моральних норм, але своїми діями створює міцні соціальні зв'язки між населенням та спонукає його до соціальних дій, що ще більше об'єднують людей.

Наші рекомендації спрямовані впливовим Українським інституціям, а саме посадовим особам місцевих органів державної влади та посадовим особам місцевого самоврядування, представникам ЗМІ, активістам громадянського суспільства, професійним фотографам та фотожурналістам, які за допомогою наших рекомендацій можуть привернути увагу загалу, подолати байдужість та фіксувати у соціальній та історичній пам'яті нашої Запорізької області факти про те, що росія є не спонсором, а творцем тероризму.

Основні висновки нашої роботи відбивають і представлену новизну: вперше застосований візуальний соціологічний аналіз відносно фотографічного матеріалу терористичних атак у Запорізькій області, також ми маємо інновацію на теренах нашої області у використанні методів візуальної соціології відносно дослідження вкрай актуальних феноменів; була удосконалена методика візуального аналізу саме для дослідження фотографій, що відображають наслідки терористичних актів агресора.

Література

1. Етимологічний словник української мови: у 7 т. / Редкол.: О. С. Мельничук (голов. ред.) та ін. К.: Наук. думка, 1983. (Словники України). Т. 5: Р-Т / Уклад.: Р. В. Болдирєв та ін. 2006. 704 с.
2. Про боротьбу з тероризмом : Закон України від 20.03.2003 р. № 638-IV: станом на 28 квіт. 2023 р. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/638-15#Text> (дата звернення: 29.09.2023).
3. Словник української мови: в 11 томах. Том 1, 1970. С. 669.
4. Основи методології та організації наукових досліджень: Навч. посіб. для студентів, курсантів, аспірантів і ад'юнтів / за ред. А. Є. Конверського. К.: Центр учбової літератури, 2010. 352 с.
5. Pauwels, Luc. Visual Sociology Reframed: An Analytical Synthesis and Discussion of Visual Methods in Social and Cultural Research". Sociological Methods and Research. №38 (4). 2010. P. 548. [doi:10.1177/0049124110366233](https://doi.org/10.1177/0049124110366233)
6. Simmel Georg. Sociology of the Senses. Visual Interaction // Introduction to the Science of Sociology / Red. Robert Park, Ernest Burgess. Chicago: University of Chicago Press. 1921. P. 356-360. Retrieved from https://archive.org/stream/IntroductionToTheScienceOfSociology/IntroductionToTheScienceOfSociology_djvu.txt
7. Piotr Sztompka, Socjologia wizualna: fotografia jako metoda badawcza, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2005. 150 Liczba stron.
8. Barthes R. Camera Lucida: Reflections on Photography. Vintage, 1993. 128 p.
9. Becker H. Photography and Sociology // Studies in the Anthropology of Visual Communication. 1974. Vol. 11. №1. P. 3-26. Retrieved from <https://repository.upenn.edu/svc/vol1/iss1/3>
10. Hill M. R. Exploring visual sociology and sociology of visual arts. Monticelli: Vance Bibliographies, 1984. P. 6–7.
11. Ліпкан В.А. Боротьба з міжнародним тероризмом: Нормативна база. К.: КНТ, 2007. 248 с. (Серія: Національна і міжнародна безпека).

12. Kushner, Harvey W. Encyclopedia of Terrorism. Oaks, California, London, New Delhi, SAGE Publications.2003. 523 pp.
13. Ganor B. Global Alert: The Rationality of Modern Islamist Terrorism and the Challenge to the Liberal Democratic World. Columbia University Press, 2015. 240 p.
14. Assaf Moghadam How Al Qaeda Innovates //Security Studies, 2013. № 22:3, p. 466-497, URL - DOI: 10.1080/09636412.2013.816123
15. Теорія систем і системний аналіз в управлінні: підручник / В.П. Бех, М.В. Туленков. Київ: Інтерсервіс, 2021. 680 с.
16. Туленков М.В., Лобанова А.С., Яремчук С.С. Системний аналіз у соціології : підручник / за заг. ред. М. В. Туленкова. Чернівці : Чернівець. нац. ун-т ім. Ю. Федьковича. 2023. 508 с.
17. Лепський М. Моделювання у системному дослідженні //Методологія досліджень мас-медіа: робоча книга (handbook) / за заг. ред. К. Г. Сіріньок-Долгарьової. Запоріжжя : ЗНУ, 2017. С.18-49
18. Douglas, Harper. Visual Sociology. New York: Routledge 2023. 329pp.
19. Boaz Ganor Defining Terrorism: Is One Man's Terrorist another Man's Freedom Fighter? // Police Practice and Research, № 3:4, 2002. P. 287-304, DOI: 10.1080/1561426022000032060

Додатки



Інфографіка NV URL:<https://t.me/Tsaplienko/40010>

Додаток А



09.10.2022, Запоріжжя. (Джерелом є офіційний канал президента)

URL: https://t.me/V_Zelenskiy_official/3568

Додаток В



Виокремлення одиниць контент-аналізу на прикладі першого фото

Додаток В(1)



30.09.2022. Передмістя Запоріжжя (Оріхівський авторинок).

(Джерелом є «Українська правда»)

URL: <https://www.pravda.com.ua/news/2022/10/1/7369945/index.amp>

**Програма соціологічного дослідження
на тему «Візуальний соціологічний аналіз терористичних актів у
Запорізької області під час російсько-української війни»**

I. Методологічна частина

Обґрунтування проблеми дослідження. Повномасштабне вторгнення російської федерації, її терор на окупованих територіях, терористичні удари по мирному населенню, у ЗМІ та політиками позначають як прояви «країни терориста». Разом з тим у міжнародному законодавстві ще не має терміну «країна-терорист» є поняття «країна спонсор тероризму». Але ми знаємо, що спочатку потрібно теоретично розглянути феномен, а потім довести закономірність його існування та встановити правову норму.

Проблемною ситуацією вважаємо те, що навіть незважаючи на кривавість та цинічність терористичних дій росії, вона до сих пір залишається країною-спонсором тероризму, а не країною-терористом, а світова спільнота пасивно бореться з цими терактами.

Об'єкт дослідження. Наслідки терористичних актів у Запорізькій області під час російсько-української війни.

Предмет дослідження. Візуальні документи (фотографії) терористичних актів у Запорізькій області під час російсько-української війни.

Мета дослідження. Проаналізувати фото у обраному предметному полі та довести те, що росія є державою-терористом.

Завдання дослідження:

- визначити функції та сенс, зробити візуальний соціологічний аналіз обраних терористичних атак, що були скоєні в Запорізькій області росією;
- проаналізувати можливість дій, які могли б вплинути на ситуацію;

Системний аналіз об'єкта і предмета дослідження.

Інтерпретація основних понять дослідження:

1. Терористичний акт – це злочин, який здійснюється у формі організованого насилля у різних формах (застосування зброї, вчинення вибуху, підпалу чи інших дій) заради впливу на суспільство, спільноту, групу чи окрему людину, за допомогою страху та жаху, переслідуючи свої політичні та економічні цілі.

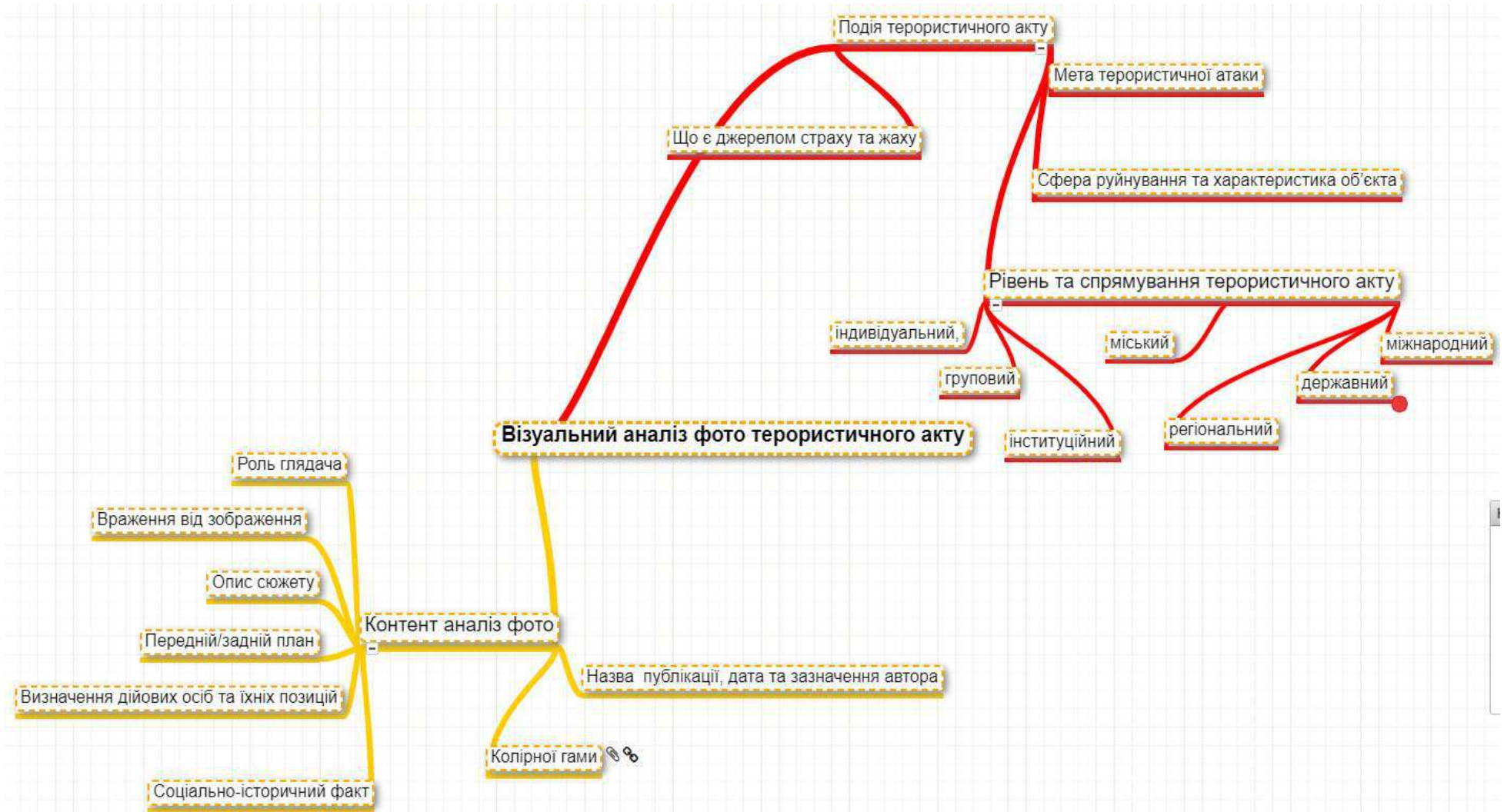
2. Візуальний аналіз – це прикладний соціологічний метод дослідження, що передбачає використання візуальних даних (світлина, малюнки, відео тощо) в якості джерела інформації про соціальне життя, одиницями контент-аналізу в якому є задній і передній план, історія фото, визначення дійових осіб та їхніх позицій, предметів та фону зображуваного, опис сюжету, у нашому випадку – мета та об’єкт терористичного акту, враження від зображення та роль глядача.

II. Методична частина

Обґрунтування вибіркової сукупності. Для остаточного розкриття теми було проведене дослідження двох, на нашу думку, найяскравіших терористичних атак в Запорізькій області з боку росії. Джерелом стали офіційні сторінки представників влади та ЗМІ. Для проведення контент-аналізу було взято фото за вересень-жовтень 2022 року. Для повного розкриття було зроблено комбінацію методів, в ході чого було зроблено розкриття сутності та опису досліджуваного злочину.

Обґрунтування методу дослідження. Контент-аналіз дасть змогу знайти та проаналізувати об’єкт нашого дослідження в повній мірі відповідно до обраної тематики.

Операціоналізація візуального аналізу терористичного акту



Одиниці контент-аналізу фотографії

Пункт аналізу	Опис
Назва публікації, дата та зазначення автора (якщо є).	
Визначення колірної гами.	
Історія фото (соціально-історичний факт)	
Визначення дійових осіб та їхніх позицій	
Предметів та фону зображуваного (соціальний факт)	
Передній/задній план	
Опис сюжету	
Враження від зображення	
Об'єкт та мета терористичного акту	
Роль глядача	

Додаток Г (1)

Виокремлення одиниць контент-аналізу на прикладі другого фото



ПІСЛЯМОВА (Лепський Максим)

Колектив авторів цієї монографії вдячний читачеві, який дочитав нашу працю до останніх сторінок. Цю монографію можна використовувати і як помічника в пошуку нових ідей візуального аналізу в кримінології та використовувати наш досвід підготовки у свої навчальних та дослідницьких студіях та практиках. У цій післямові ми скоріше ставимо три крапки, оскільки методологія та методики візуальної соціології розвиваються і тут є і наш внесок. У цій монографії надані новаторські, розроблені у нашому колективі візуальні методи та методики дослідження, з якими ми раді поділитися з нашим читачем або нашими колегами, що можуть використовувати їх у своїй практиці. Разом з тим у монографії ми продемонстрували шляхи візуального аналізу у кримінології, що вкрай актуальний у сучасному діджіталізованому світі, у якому всі події становляться текстовим і візуальним контентом у соціальних медіа та мережах. Тому увага до візуальної соціології у кримінології буде лише зростати.

Разом з тим закони інтерпретації візуальних фактів та документів мають своє предметне поле, свої методи верифікації та застосування, саме з цими питаннями ми розбиралися під час нашої монографії.

Важливим, на мій погляд, положенням як стогом цієї монографічної праці є положення про те, що наука і освіта мають надихати, бути цікавими і дослідницький результат, як «першої проби пера» має значення для становлення професіоналів.

Тому наші візуальні кримінологічні студії продовжують працювати і з їх новими цікавими здобутками зустріч буде далі, і це не забариться.

Наукове видання
(українською мовою)

**Візуальна соціологія в кримінології
(з практики студій соціологів, медіаторів та кримінологів).
Колективна монографія**

Головний редактор: *М.А. Лепський*

Наукові редактори: *О.В. Мальцев, В.О. Скворець, Т.Ф. Бірюкова, О.П. Масюк*

Технічне редагування: *І.О. Кудінов*

Відповідальний за випуск Кудінов І.О.

Підписано до друку 19.12.2023. Формат 60х84/16.

Гарнітура Times.

Ум. друк. арк. 35,5. Обл.-вид. арк. 33,0.

Електронне видання. Зам. №19/12-1.



ТОВ «ЦНСД»

Свідоцтво серія ДК № 7612 від 02.05.2022 р.

info@cisr.zp.ua