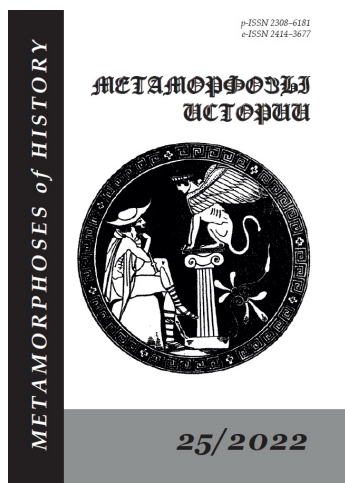




Метаморфозы истории 2013-2024

ISSN 2079-8784

URL - <http://ras.jes.su>

Все права защищены

Выпуск 25 Том . 2022

Советская пресса 1965 г. об участии США в войне во Вьетнаме: специфика фотообраза врага

Давыдова Ольга Сергеевна

*Исполнитель по гранту, РГПУ им. Герцена, СПбГУ (старший преподаватель)
Российская Федерация,*

Аннотация

В статье рассматривается формирование и функционирование образа врага в контексте идеологического противостояния времен Холодной войны. Материал исследования – фотографии, представленные в официальной советской прессе (газеты «Известия» и «Правда») в 1965 г. и иллюстрирующие материалы, посвященные войне во Вьетнаме. Цель статьи – выявить и описать основные элементы, из которых складывался образ врага в рамках освещения прессой военных действий. Концептуальная рамка исследования предполагает обращение к теории фотографии, которое позволяет прояснить, как фотографические изображения используются в механизмах конструирования дискурса Холодной войны, какую функцию они выполняют в общей риторике, как и за счёт чего формируется их значение.

Ключевые слова: фотография, война во Вьетнаме, Холодная война, Вальтер Беньямин, интерпретация фотоизображения, советская пресса

Дата публикации: 20.09.2022

Источник финансирования:

Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда № 22-18-00305, <https://rscf.ru/project/22-18-00305/> «Образы врага в массовой культуре Холодной войны: содержание, современная рецепция и использование в символической политике России и США».

Давыдова О. С. Советская пресса 1965 г. об участии США в войне во Вьетнаме: специфика фотообраза врага // *Метаморфозы истории* – 2022. – Выпуск 25 [Электронный ресурс]. URL: <https://history-metamorph.ru/S230861810023092-1-1> (дата обращения: 17.05.2024). DOI: 10.37490/S230861810023092-1

¹ ***Введение***

² Война во Вьетнаме длилась почти двадцать лет; в рамках дискурсивных стратегий Холодной войны этот конфликт, бесспорно, являлся одним из ключевых сюжетов, подлежащих постоянной реинтерпретации и реконтекстуализации в самых разных медийных текстах. Семантика образов, появлявшихся в советских газетах, во многом наследовала уже сложившимся в рамках холодновоенного противостояния визуальным идеологическим ходам. Снимки репортеров ТАСС, фотографии из зарубежных журналов, риторически выразительные подписи, иронический текст, поясняющий фотоизображение – все это представляет собой элементы цельного образа, включенного в порядок символической политики. Одним из ключевых элементов дискурса Холодной войны является понятие «врага»; именно на создание его образа нацелена значительная часть усилий кинодокументалистов, фоторепортеров, бильд-редакторов, режиссеров и других специалистов, чья деятельность так или иначе включена в работу идеологического аппарата. Военный конфликт во Вьетнаме используется в том числе как символический ресурс, как отправная точка, от которой можно отстраивать образ врага. Наиболее интересен в этом контексте период 1965 г., отмеченный увеличением военного присутствия США на территории Вьетнама. Анализ фотоизображений официальных советских газет позволит выявить, из каких именно элементов складывался образ врага в фотографическом медиуме, как эти элементы взаимодействуют между собой, какие дискурсивные стратегии используются. Материалом для анализа послужили выпуски двух газет – «Известия» и «Правда», выходивших ежедневно в 1965 г.

³ ***Методология и концептуальная рамка исследования***

⁴ Прежде чем перейти непосредственно к анализу изображений, стоит сказать несколько слов о концептуальной рамке исследования. Исследователи истории военной фотографии нередко отмечают, что именно отображение войны во Вьетнаме существенно изменило парадигму фотодокументалистики. Это изменение в том числе было связано с большей степенью свободы – свободы передвижения, освобождением от жестких цензурных ограничений, возможностью фиксировать личный взгляд на происходящие события¹. Последствия такого понимания документалистики оцениваются исследователями по-разному. В частности, речь идет о своеобразном противостоянии между американскими медиа и вооруженными силами, в рамках которого медиарепрезентация рассматривается как инструмент критики действий властей² или становится агентом формирования негативного отношения к войне и даже поражения в ней³. Советская официальная пресса, наоборот, представляет собой пример плотного слияния с государством и, соответственно, едва ли может быть

примером формирования критической позиции по отношению к господствующему дискурсу власти. Однако, обсуждение роли СМИ (в частности, телевидения и фотографии) в развитии и исходе войны во Вьетнаме вкупе с рассмотрением того, как функционировала фотография в советских газетах, заставляет задуматься о специфических чертах фотографии как особого медиума, вне зависимости от принадлежности тому или иному идеологическому порядку.

⁵ Одна из основных линий осмысления фотографии связана с индексальностью фотообраза, то есть уверенностью в том, что – будучи отражением лучей света от объекта – фотография может и должна мыслиться как след объекта, его отпечаток. Грубо говоря, нет вообще никакого зазора, никакого разрыва и никакой разницы между изображением снятого на пленку объекта и тем, что он обозначает. Такое понимание фотообраза, основанное на его медиальной специфике, ложится в основу доверия к фотографии и становится базой для формирования идей документальной фотографии и неигрового кино⁴. Однако такая теоретическая позиция описывает не столько действительные механизмы работы фотографии, сколько наше автоматическое ее восприятие. Множество теоретиков – от Вальтера Беньямина до Жана Бодрийера – указывали на совершенно противоположное качество фотоизображения: иллюзорность по отношению к действительности. В своих знаменитых эссе «Краткая история фотографии» (1931) и «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости» (1936) Вальтер Беньямин последовательно защищает тезис о том, что фотографическое изображение само по себе лишено значения. Аргументация немецкого философа отталкивается от процесса эволюции фототехники; водоразделом оказывается закат дагерротипии и развитие тиражной фотографии. Дагерротип уникален; его нельзя воспроизвести, а для того, чтобы его сделать, модель должна застыть в неподвижности на довольно-таки длительный период времени. Так дагерротип оказывается носителем особого свойства – ауры, которая (если не вдаваться в тонкости интерпретации) маркирует подлинность объекта, указывает на равенство его самому себе. Однако, когда фотография становится тиражной, воспроизводимой, повторяемой, а путь ее развития сливается с развитием печатной прессы, природа этого медиума меняется. В нем высвобождается «поле для политически наметанного глаза, который опускает все интимные связи ради точности отражения деталей»⁵.

⁶ Развитие техники связывается с потерей самостоятельности значения; точность отражения деталей ведет к тому, что теперь фотография представляет собой удачную, но саму по себе лишенную внутреннего содержания копию, а потому неизбежно нуждается в контексте, то есть – в подписи⁶. Не важно, что будет выполнять функцию этой подписи: это может быть как сопутствующий картинке текст, так и сама структура изображения, его эстетические характеристики, которые оказываются производными от определенного идеологического порядка. Именно поэтому при анализе изображений в советской прессе можно и нужно обращать внимание не только на содержание и контекст, в котором использовано изображение, но и на остальные механизмы, задействованные в производстве визуального высказывания. Как устроено это изображение, как поставлена камера, какой ракурс использует фотограф, как он

располагает объекты в кадре, как кадрирует действительность, выбирая, что попадет в объектив, а что останется за его пределами? Кем произведено изображение, является ли оно авторским или принадлежит условно институциональному взгляду (например, информагентству)? Как изображение располагается на полосе (и на какой)? Все эти вопросы позволяют восстановить семиотический, символический, производственный контексты и сделать более точные выводы о механизмах создания и дальнейшего функционирования образа. Сравним, например, два материала, посвященных войне во Вьетнаме, опубликованные в номерах 149 и 167 газеты «Известия». На первой полосе номера 149 по центру располагается текст с красноречивым заголовком: «К вам мое слово, матери Америки». Крупный шрифт заголовка и центральное положение материала на полосе обеспечивают ему доминирующую позицию. Текст снабжен фотографией: на переднем плане – молодая женщина, бережно держащая на руках младенца; на заднем – солдаты с автоматами, направляющиеся в противоположную от женщины сторону. Подпись к фотографии, предоставленной ТАСС, гласит: «Вот против кого воют ваши сыновья, матери Америки!»⁷. Изображение построено на классическом для советской визуальной культуры принципе монтажа (в данном случае – внутрикадрового), и оно напрямую апеллирует к эмоциям зрителя; образ врага выстраивается на основе риторических фигур противопоставления невинности и силы, прямой адресации («К вам мое слово...»), символической работы изображения материнства. В номере 167 в самом низу второй полосы расположен небольшой снимок, не привязанный ни к какому материалу. На снимке, снятым средним планом, группа вооруженных американских солдат в кузове грузовика; кажется, они куда-то едут. Подпись гласит: «Американская солдатия на земле Южного Вьетнама». Чуть выше в одном предложении читателю сообщают, что американская морская пехота предпринимает непосредственное участие в боевых действиях против партизан⁸. Этот снимок в сравнении с предыдущим гораздо менее риторичен, он претендует на большую объективность и информативность. Если фотография с матерью – это высказывание, то солдаты в кузове – просто хронологический факт; первое изображение гораздо более манипулятивно (и поэтому эффективнее); второе – информативно. Однако именно первый снимок появляется в центре и на первой полосе.

⁷ В финале своего знаменитого эссе «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости» Вальтер Беньямин указывает на два пути, которыми могут пойти техногенные образы в результате утраты ауры и потери самостоятельности значения: первый путь обозначен как эстетизация политики, второй – как политизация эстетики⁹. Пример последней немецкий философ обнаруживает в стратегиях советского искусства 1920-х гг.; это искусство решает идти по пути трансформации формы, тем самым отписывая самой эстетике возможность обладать политическим содержанием. Отсюда, например, призывы Александра Родченко искать новые ракурсы, отказываясь от визуальных парадигм живописи и привычных правил репрезентации: «...самые интересные точки современной фотографии – это сверху вниз и снизу вверх и все другие, кроме точек от пупа»¹⁰. Первая же стратегия, политизация эстетики, представляет собой

ситуацию переноса события из политического поля в эстетическое, наделение события эстетическими характеристиками. Грубо говоря, в этом случае политика наделяется эстетическим содержанием – а значит, опираясь на уже ставшие классическими ходы, работает через манипулирование зрительской чувственностью.

8 Развитие советской фотографии от формалистских стратегий к соцреализму тоже может быть рассмотрено в контексте предложенной Вальтером Беньямином оппозиции. С одной стороны, тезис о том, что форма политична сама по себе, остается актуальным и для соцреалистической репрезентации тоже. Начиная свои размышления о природе соцреалистической эстетики с указания на то, что знаменитая речь А.Жданова на Первом Съезде советских писателей строилась вокруг идеи изображения, И.Голомшток чуть позже пишет: «Работа тоталитарной мегамашины культуры не только превращала изопroduкцию соцреализма в продукт коллективного творчества, но и структурировала этот продукт, выстраивая его составные части в строгую ценностную иерархию, на ступенях которой каждому жанру и каждой теме отводилось установленное место. Такая структура была отражением ценностной иерархии самой советской действительности»¹¹. Соцреалистический канон, безусловно, в ходе своей истории претерпевал массу поворотов и трансформаций, однако базовое понимание того, что миметическая репрезентация способна быть основой для восприятия сконструированного образа как подлинного, остается неизменным. Отсутствие радикализма в выборе ракурсов, не предполагающее изменения угла зрения стабильное положение камеры, использование крупного плана в рамках внутрикадрового монтажа для подчеркивания того или иного символического мотива – все элементы такого визуального стиля маркируют претензию на объективность, сливающуюся с общей идеей «правдивости» высказывания в советской официальной прессе. То есть, несмотря на отказ от очевидной трансформации формы, понимание фотографии в СССР 1960-х гг. все еще мыслит форму как выражение политически утверждаемых максим. С другой стороны, приведенный выше пример снимка с изображением молодой матери и солдат может быть рассмотрен как выражение эстетизации политики, направленной на формирование политического сознания через работу чувственного аппарата зрителя.

9 Исследуя формирование нормативной поэтики советской фотографии в 1960-70е гг., Дарья Зайцева в качестве ключевых ее элементов выделяет репортажность, публицистичность, завершенность, жизненную правду, достоверность, искренность и противостояние шаблону¹². Таким образом, нормативная поэтика отражает стремление устранить зазор между сконструированностью фотообраза и возможностью мыслить его как достоверное отражение действительности, однако стремление это оказывается вписанным в общую идеологическую рамку. Такой подход позволяет устранить оценочные характеристики, оттеняющие предложенную Беньямином оппозицию, и указывает на возможность рассматривать фотографическое изображение одновременно как результат и инструмент формирования доминирующих в идеологическом дискурсе понятий, в том числе – понятия врага.

¹⁰ Таким образом, фотографии, иллюстрирующие материалы о событиях войны во Вьетнаме, могут быть рассмотрены не только как документация военных событий. Глядя на снимки вьетнамских крестьян, женщин и детей, американских солдат, мы становимся вовсе не свидетелями войны, но свидетелями чьего-то взгляда на нее – как и в документальном кино; а взгляд подразумевает моральное отношение¹³. В официальной прессе СССР субъектом этого взгляда является идеологический аппарат, который под видом ужасов и тягот войны стремится предложить читателю и образ агрессора, и свою оценочную позицию. Именно по этим причинам мы предлагаем читателю посмотреть на образ врага, конструируемый в советской официальной прессе 1965 г. через фотографический медиум.

¹¹ *Материалы исследования*

¹² В целом, можно отметить, что количество фотографий, сопровождающих статьи об участии США в военном конфликте на территории Вьетнама увеличивается к середине года. Вместе с тем, примерно половину визуального материала представляют собой не фотографии, а карикатуры. Именно карикатуры оказываются инструментом иронического острашения образа врага, стратегией комического занижения, именно в карикатурах выражается та риторика, которую можно наблюдать по «говорящим» подзаголовкам.

¹³ С точки зрения тематики фотографии в газетах «Правда» и «Известия» можно поделить на четыре большие (и неравномерные) группы. Во-первых, газеты изобилуют снимками протестов и демонстраций против войны во Вьетнаме по всему миру: в Австрии, Италии, Великобритании, самом Вьетнаме, в СССР, и конечно, в США. Во-вторых, значительное количество изображений посвящено репрезентации ужасов войны – дети на руинах, женщины под дулами автоматов, загнанный штыками в воду пленник. В-третьих, фотография используется, чтобы представить зрителю собственно агрессора: это снимки военной техники и американских солдат. И наконец, четвертая группа фотографий – это изображение солдат и партизан, противостоящих американским захватчикам. Примерно половина изображений заимствованы из зарубежной прессы – подписи указывают, что снимки взяты из таких газет как французская «Юманите», американские «Нью Йорк Геральд Трибьюн», «Нью Йорк Таймс», британской «Дэйли экспресс», итальянской «Стампа», западногерманский журнал «Штерн» и др.. Остальная часть изображений имеет подпись «ТАСС», за редким исключением указания конкретного автора (в частности, в газетах можно обнаружить снимки фотокорреспондента В.Соболева).

¹⁴ В фокусе исследования находятся прежде всего те снимки, которые связаны с репрезентацией США. Какой предстает страна-агрессор, ее жители, ее солдаты? Как именно и из каких элементов складывается пресловутый образ врага? В 184 номере газеты «Правда» размещена фотография сгоревших и поврежденных самолетов США в результате атаки южнокорейских партизан: на корпусе одного из них отчетливо видна надпись U.S. Air Force¹⁴. В следующем 185 номере той же «Правды» – снимок, изображающих жителей Вьетнама вокруг останков самолета с подписью «Этот стервятник больше не будет участвовать в

карательных рейдах, расстреливать с бреющего полета женщин и детей»¹⁵. Одна из примечательных фотографий обнаруживается в более раннем выпуске: снимок из западногерманского журнала «Штерн» изображает американских военных, которые держат гробы; справа – американский флаг перед самолетом, который, судя по подписи, должен доставить груз домой, в США. Подпись к фотографии гласит: «Бесславна кончина этих американских солдат-завоевателей. Гробы с их останками отправляют из Вьетнама в Соединенные Штаты. Кто знает, быть может, и провожающим скоро придется «вернуться» на родину таким же образом»¹⁶. Отметим, что в последних двух примерах подписи не только проясняют изображенное на фотографии в настоящем времени, тем самым контекстуализируя значение, но и содержат будущее грамматическое время. Таким образом, фотографии удостоверяют не только настоящее, но и используются для доказательства будущего. Враг здесь изображается как сейчас поверженный – и вместе с тем как тот, кто обязательно будет побежден в будущем. Такой же риторический ход можно обнаружить в статье «Будет ли улыбаться капрал?», размещенной на третьей полосе 97-го номера газеты «Известия». Статья проиллюстрирована двумя снимками из газеты «Дэйли экспресс». Справа – улыбающийся американский солдат, в руках у него два пулемета; текст сообщает его имя, звание, род войск, поясняет, что капрал направляется к своему вертолету. На снимке слева – тоже американский солдат, уронивший голову на сложенные руки. Текст статьи сообщает, что это один и тот же человек, но на снимке слева он «бьется в истерике» после сражения, в котором силы США потерпели поражение¹⁷. Улыбаться капралу больше не придется. Здесь важно не только уже отмеченное использование грамматического будущего времени в тексте и в заголовке и подтверждение будущего через фотографическое изображение, но и расположение снимков на полосе. Улыбающийся солдат движется влево, и взгляд его тоже направлен влево; фактически он смотрит на самого себя, на свое собственное будущее. При этом наш взгляд при чтении статьи сначала обращается именно на размещенный сразу под заголовком статьи снимок слева – на тот, где капрал вовсе не улыбается. Так два снимка оказываются связаны друг с другом в перемещении нашего взгляда слева направо, а потом обратно: два временных момента (до сражения и после него) сливаются воедино, показывая событие через его исход, и тем самым утверждая неотвратимость будущего: враг – это враг поверженный, как сейчас, так и в будущем.

¹⁵ Подпись не только заставляет фотографию обрести конкретный и однозначный смысл в строго заданном контексте, но и расширяет пространство снимка, обеспечивая словесную замену тому, что на снимке не представлено. Так, например, в 176 номере газеты «Известия» в рубрике «Фотоэкран» представлен снимок из газеты «Нью-Йорк таймс». На фотографии американский солдат с трудом, кажется, удерживает собаку, которая, оскалившись, рвется с поводка. Подпись поясняет: «Американский сержант натравливает на партизан полицейскую овчарку»¹⁸. Снимок не свидетельствует ни о наличии партизан, и о том, что солдат отдал собаке какую бы то ни было команду; читатель даже не знает, представлена ли эта фотография целиком или кадрирована. Именно подпись

дополняет изображение, позволяя читателю достроить фотографию в опыте восприятия и восстановить картину событий.

¹⁶ Какими еще элементами обрастает образ врага, помимо коннотации неминуемого поражения? Можно ли обнаружить фотографии, на которых враг силен и опасен? Ответ на последний вопрос будет скорее отрицательным. Американские военные нередко появляются на снимках рядом с – и потому в сопоставлении – с жителями Вьетнама. Это визуальное сопоставление всегда как будто обесценивает силу служащих вооруженных сил США: сильны они только по отношению к людям беззащитным. Американцы берут в плен женщин и связывают им руки¹⁹; они душат «стремление народа к свободе, как этот солдат свою жертву»²⁰; даже в детях видят врагов²¹. Остановимся подробнее на последнем снимке, взятом, судя по подписи, из французской газеты «Юманите». Справа – крупный мужчина в военной форме США; в зубах у него сигарета. Слева – мальчик с завязанными глазами. Мужчина протягивает мальчику кусок сахара. Весьма красноречивая и ироничная подпись (не будем приводить ее полностью) завершается словами: «Смотрите: слева – опасный враг, справа – спаситель «западной цивилизации». Только кого они хотят обмануть!»²². Этот снимок примечателен своим композиционным решением: именно на фоне мальчика американский военный кажется крупным, а мальчик, напротив, кажется еще более маленьким и беззащитным. Классический внутрикадровый монтаж обеспечивает возможность противопоставления и легитимирует подпись. Последняя же функционирует как однозначная и неоспоримая этическая оценка, и кроме того указывает на лживость и двуличность США. Грубо говоря, зрителю напоминают, что – независимо от того, что изображено на фото – он имеет дело с обманом. Этот же мотив присутствует и в фотографиях к статье «Лицемерие вандалов». Размещенный непосредственно под заголовком снимок демонстрирует частичный силуэт военного США на первом плане слева: видно руку с оружием и часть торса. На заднем плане в углублении в земле вьетнамский мальчик-подросток, напуганный и плачущий. Над ним, спиной к зрителю – американский солдат. Как и в случае с фотографией с собакой, текст берет на себя функцию достраивания фотообраза: «...солдаты морской пехоты США готовы расправиться с подростком-вьетнамцем». Ниже – вторая фотография, на которой запечатлена жена посла США в Сайгоне, раздающая конфеты детишкам возле посольства²³. Заметим, кстати, что образ ребенка – вообще один из самых частых визуальных мотивов советской культуры Холодной войны, и фотография здесь не исключение.

¹⁷ Итак, враг жесток и агрессивен, а силу свою применяет исключительно к тем, кто слаб и беззащитен. Примечательно, что враг таков не только на поле битвы, но и дома. Так, статья «Они сеют террор и насилие» проиллюстрирована двумя фотографиями: первая изображает расправу над вьетнамским крестьянином, вторая, как гласит текст заметки, документирует «расстрел демонстрации в негритянском гетто»²⁴.

¹⁸ Прежде чем перейти к выводам, еще раз обратим внимание читателя на то, что в советской официальной прессе 1965 г. – да и вообще в визуальной культуре Холодной войны – образ врага вовсе не равен образу США. Идея «двух Америк»

четко прослеживается в фотографиях: газеты содержат множество снимков, на которых запечатлены бастующие против войны во Вьетнаме жители Соединенных Штатов.

19 **Выводы**

20 Таким образом, на основе представленных в советской официальной прессе 1965 г. фотографий можно сделать вывод о том, каким был образ Америки. Это страна, у которой два лица: одно миролюбивое, принадлежащее жителям и участникам мирных протестов; второе, принадлежащее властям, пентагону и служащим вооруженных сил, – лицо врага. Враг жесток, но бояться его не стоит, потому что он побеждаем и будет повержен. Враг силен только по отношению к слабым. Враг лжив и лицемерен, ему нельзя верить. Этот образ в целом наследует тем традициям, которые складываются в визуальной репрезентации врага в советской культуре периода Холодной войны после Второй Мировой.

Примечания:

1. Brothers C. War and Photography: a Cultural History. London, New York, 1997. P.202. Griffin M. Media images of war. Media, War & Conflict, April 2010, Vol. 3, No. 1, Special Issue: Images of War. P.7.
2. Wade P.W. The 'Living Room War' in the Escalation Period: Romance, Irony, and the Narrative Ambivalence of Tragedy in Vietnam War Era Photojournalism. Media, War & Conflict, December 2015, Vol. 8, No. 3. P.313.
3. Hallin D. The Uncensored War. The Media and Vietnam. London, 1986. P.105.
4. Walton K. Transparent Pictures: On the Nature of Photographic Realism // Critical Inquiry, December 1984, No.11. P.246-249.
5. Беньямин В. Краткая история фотографии. М., 2013. С.24.
6. Там же, с. 35.
7. Известия. 1965. № 149. С.1.
8. Известия. 1965. № 167. С.2.
9. Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости // Беньямин В. Учение о подоби. М., 2012. С.229-231.
10. Родченко А. Пути современной фотографии // Новый ЛЕФ. 1928. № 9. С.32.
11. Голомшток И. Соцреализм и изобразительное искусство // Соцреалистический канон. СПб., 2000. С.136.
12. Зайцева Д. «Нормативная поэтика» советской фотографии 1960-1970-х годов // Конструируя «советское»? СПб., 2014. С.44-49.
13. Sobchack V. Inscripting Ethical Space: 10 Propositions on Death, Representation, and Documentary // The Documentary Film Reader: History, Theory, Criticism. Ed. by J.Kahana. Oxford, 2016. P.879.
14. Правда. 1965. № 184. С.1.
15. Правда. 1965. № 185. С.5.
16. Правда. 1965. № 102. С.3.
17. Известия. 1965. № 97. С.3.
18. Известия. 1965. № 176. С.2.
19. Правда. 1965. № 328. С.5.
20. Известия. 1965. № 300. С.2.
21. Правда. 1965. № 272. С.5.

22. Там же.

23. Известия. 1965. № 216. С.3.

24. Правда. 1965. № 232. С.3.

Библиография:

1. Беньямин В. Краткая история фотографии. М., 2013.
2. Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости // Беньямин В. Учение о подобию. М., 2012. С.190-234
3. Голомшток И. Соцреализм и изобразительное искусство // Соцреалистический канон. СПб., 2000. С.134-145.
4. Зайцева Д. «Нормативная поэтика» советской фотографии 1960-1970-х годов // Конструируя «советское»? СПб., 2014. С.44-49.
5. Известия. 1965. № 97.
6. Известия. 1965. № 149.
7. Известия. 1965. № 167.
8. Известия. 1965. № 176.
9. Известия. 1965. № 216.
10. Известия. 1965. № 300.
11. Правда. 1965. № 102.
12. Правда. 1965. № 184.
13. Правда. 1965. № 185.
14. Правда. 1965. № 232.
15. Правда. 1965. № 272.
16. Правда. 1965. № 328.
17. Родченко А. Пути современной фотографии // Новый ЛЕФ. 1928. № 9. С. 31–39.
18. Brothers C. War and Photography: a Cultural History. London, New York, 1997.
19. Griffin M. Media Images of War. Media, War & Conflict, April 2010, Vol. 3, No. 1, Special Issue: Images of War. Pp. 7-41.

20. Hallin D. The Uncensored War. The Media and Vietnam. London, 1986.
21. Sobchack V. Inscribing Ethical Space: 10 Propositions on Death, Representation, and Documentary // The Documentary Film Reader: History, Theory, Criticism. Ed. by J.Kahana. Oxford, 2016. Pp. 871-888.
22. Wade P.W. The 'Living Room War' in the Escalation Period: Romance, Irony, and the Narrative Ambivalence of Tragedy in Vietnam War Era Photojournalism. Media, War & Conflict , December 2015, Vol. 8, No. 3. Pp. 312-328.
23. Walton K. Transparent Pictures: On the Nature of Photographic Realism // Critical Inquiry, December 1984, No.11. Pp.246-277.

Participation of USA in the War in Vietnam in Soviet Press in 1965: the Specifics of the Photo Image of the Enemy

Olga Davydova

*Grant fellow, Herzen University, SPSU (assistant professor)
Russian Federation,*

Abstract

The article is devoted to how the image of enemy is built and how it functions within the Cold War discourse. Ideas presented within the article are based on research of the photographs published in official Soviet press, namely in “Izvestia” and “Pravda” newspapers, illustrating the articles about War in Vietnam. The period under consideration is 1965, when USA increased its military presence in the region mentioned above. The aim of the article is to figure out and describe the key elements of the image of enemy in the context of mass media. The article also suggests a conceptual and methodological frame of how the photographs represented can be read and interpreted. Thus, Walter Benjamin’s conception of the emptiness and meaninglessness of a photograph without a caption allows to show that a photographic image does possess a great potential for inserting an additional sense. Also, Benjamin’s notions of aesthetization of politics and politization of aesthetics are taken into account when dealing with aesthetics of the photographs used in press. As to the contents of the images, one can highlight a number of topics repeated through the visual elements. We face numerous images of protests against the war all over the world; we see the terrors of war (children and women); we see the aggressor itself represented through military equipment and soldiers; finally, we meet brave Vietnamese people resisting the Americans. The detailed analysis of the images representing the aggressor (soldiers and war equipment) allows to reveal key strategies of how the image of enemy is built within the Cold War discourse. It is shown that the enemy is cruel but one does not need to be afraid of him: the enemy is defeated and will be defeated. The enemy’s strength is visible only in comparison with a weaker opponent. The enemy is deceitful and hypocritical, he cannot be trusted. At the same time, America has also another face – the face of people who are against the war and who also suffer from cruelty and injustice.

Keywords: photography, war in Vietnam, Cold War, Walter Benjamin, interpretation of photographic images, Soviet press

Publication date: 20.09.2022

Citation link:

Davydova O. Participation of USA in the War in Vietnam in Soviet Press in 1965: the Specifics of the Photo Image of the Enemy // *Metamorphoses of History* – 2022. – Issue

25 [Electronic resource]. URL: <https://history-metamorph.ru/S230861810023092-1-1>
(circulation date: 17.05.2024). DOI: 10.37490/S230861810023092-1

Код пользователя: 0; Дата выгрузки: 17.05.2024; URL - <http://ras.jes.su/history-metamorph/s230861810023092-1-1> Все
права защищены.