

Міністерство освіти і науки України
Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна

Навчально-науковий інститут філософії, культурології, політології

Кафедра теорії культури і філософії науки

До захисту допущено
Кафедрою _теорії культури і філософії науки__протокол № 5_від _
10 грудня 2025 року_____

завідувач кафедри _____
(підпис)



_____Дмитрій ПЕТРЕНКО_____
(ім'я, прізвище)

«10_» грудня 2025 р.

Кваліфікаційна робота
здобувача другого (магістерського) рівня вищої освіти

«Соціокультурні трансформації пікторіальної фотографії»

Спеціальність 034 (Культурологія)

Освітня програма Культурологія

Виконавець



Вареник Поліна Костянтинівна

Науковий керівник _



проф. Білик Ярослав Михайлович

Харків – 2025

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. ЗАРОДЖЕННЯ ПІКТОРІАЛІЗМУ ЯК ХУДОЖНЬОГО НАПРЯМКУ	8
1.1. Історико-соціальні передумови жанру	8
1.2. Генрі Піч Робінсон як засновник жанру пікторіальної фотографії	13
1.3. Відомі представники раннього піктореалізму	17
РОЗДІЛ 2. ШКОЛИ ПІКТОРІАЛЬНОЇ ФОТОГРАФІЇ	23
2.1. Англійська школа фотографії	23
2.2. Американська школа фотографії	26
2.3. Пікторіалізм в Україні	30
2.4. Загальний занепад жанру	36
РОЗДІЛ 3. СТРАТЕГІЇ РОЗВИТКУ ПІКТОРІАЛІЗМУ В СУЧАСНОМУ СВІТІ	39
3.1. Методи і задачі фотографії у 21 столітті	39
3.2. Стилiстичні прийоми пікторіалізму у сучасній фотографії	44
3.3. Сучасні пікторіалісти	48
3.4. Відродження напрямку	53
ВИСНОВКИ	59
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	64
ДОДАТКИ	69

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Фотографія від моменту свого виникнення в середині XIX століття пройшла складний шлях від технічного відкриття до визнаного виду мистецтва. У другій половині XIX – на початку XX століття відбувся ключовий етап цього процесу, пов'язаний із формуванням пікторіалізму як художнього напрямку. Його представники зробили перші послідовні спроби довести, що фотографія здатна виконувати не лише функцію документального відтворення дійсності, а й бути повноцінним засобом творчого самовираження, рівним за художньою вартістю живопису чи графіці. Пікторіалізм заклав основи сприйняття фотографії як візуального мистецтва, в якому естетичне бачення і технічна майстерність поєднуються у цілісний художній образ.

Актуальність теми визначається необхідністю комплексного осмислення соціокультурного значення пікторіальної фотографії у контексті розвитку світової візуальної культури. У сучасну добу, коли фотографічне зображення стало одним із головних інструментів комунікації, маркетингу, журналістики та самовираження, вивчення естетичних і філософських засад пікторіалізму допомагає глибше зрозуміти витоки сучасних форм візуального мистецтва, включно з цифровою та постфотографічною творчістю. Пікторіалізм фактично став першою спробою надати фотографії статусу мистецької практики, що розкриває особистість автора через вибір теми, композицію, освітлення, тональність і фактуру зображення. Соціокультурна значущість пікторіальної фотографії полягає також у тому, що вона відображає естетичні цінності своєї епохи – зокрема перехід від вікторіанського реалізму до модерністського символізму та імпресіонізму. У цей час суспільство почало по-новому сприймати роль мистецтва – не лише як відображення світу, але як його емоційне й інтелектуальне осмислення. Фотографія, що пройшла шлях від документального фіксування фактів до суб'єктивного художнього бачення, стала своєрідним дзеркалом духовних

трансформацій суспільства. Саме тому дослідження пікторіальної фотографії є важливим для розуміння еволюції художніх цінностей і зміни уявлень про творчість та авторство.

Крім того, актуальність теми зумовлена потребою відтворити історичний процес становлення цього напрямку, що залишив глибокий слід не лише у фотографії, а й у загальній культурі кінця XIX – початку XX століття. Пікторіалізм поєднав у собі впливи літератури, живопису, графіки, театру та філософії, формуючи синтетичну художню мову, де фотографічне зображення стало інструментом вираження суб'єктивних переживань. Це вимагає

осмислення пікторіальної фотографії як соціокультурного феномену, що відображає загальні тенденції модернізації мистецтва, його інтеграції з технологічними досягненнями. Вивчення пікторіалізму є особливо актуальним у контексті розвитку сучасної візуальної культури, де художня фотографія переживає новий етап переосмислення власної природи. Цифрові технології, штучний інтелект, візуальні соціальні мережі та віртуальні платформи створюють умови для відродження пікторіальних ідей – м'якого фокусу, емоційної експресії, маніпуляцій із кольором і світлом, індивідуального стилю. Отже, звернення до історії пікторіальної фотографії дозволяє не лише зрозуміти її місце у культурній еволюції, а й побачити механізми трансформації естетичних принципів у добу цифрової глобалізації.

Загалом, дослідження соціокультурних трансформацій пікторіальної фотографії дає змогу окреслити її внесок у формування сучасного візуального мислення, відстежити етапи переходу від традиційної до постмодерної художності та розкрити соціально-комунікативну функцію фотографії як універсальної мови культури.

Стан наукового вивчення проблеми. Проблематика пікторіальної фотографії розроблялася у працях як класичних теоретиків мистецтва (В.Бенджамін, Ж. Бодріяр, Р. Барт, Д. Шарковський), так і дослідників історії фотографії (Б. Ньюгалл, Г. Роуз, Х. Гаскелл, Н. Розенблюм, Дж. Грін). У працях зазначених авторів простежується еволюція уявлень про фотографію –

від технічного засобу фіксації до автономної художньої практики. В Україні питання розвитку художньої фотографії досліджували Л. Левченко, О. Іванова, Т. Павлова, а також мистецтвознавці, які аналізували творчість українських фотографів початку XX століття, зокрема О. Долгова та Г. Голубовська. Однак саме соціокультурні аспекти трансформацій пікторіалізму залишаються недостатньо висвітленими, що визначає наукову новизну даної роботи.

Мета роботи полягає у комплексному аналізі становлення, розвитку та соціокультурних трансформацій пікторіальної фотографії від її виникнення до сучасних форм художньої інтерпретації. Для досягнення мети передбачено виконати такі **завдання**:

1. Розглянути історико-соціальні передумови виникнення пікторіалізму як художнього напрямку.
2. Проаналізувати творчість Генрі Піча Робінсона як засновника жанру пікторіальної фотографії.
3. Висвітлити діяльність відомих представників раннього пікторіалізму.
4. Дослідити особливості англійської й американської шкіл пікторіальної фотографії.
5. Проаналізувати розвиток пікторіалізму в Україні.
6. Охарактеризувати причини загального занепаду жанру в середині XX століття.
7. Розглянути методи і задачі пікторіальної фотографії XXI століття і відродження пікторіалізму як художнього напрямку.

Об'єктом дослідження є пікторіальна фотографія як художній напрям у візуальному мистецтві кінця XIX – початку XXI століття.

Предметом дослідження виступають соціокультурні трансформації пікторіальної фотографії, її художні засоби, естетичні принципи та вплив на сучасну візуальну культуру.

Методологічну основу становлять контент-аналіз, мистецтвознавчий, порівняльний, семіотичний та герменевтичний методи. Їх поєднання дає змогу

розглядати пікторіальну фотографію як соціокультурний феномен, простежити динаміку її естетичних трансформацій і визначити закономірності взаємодії мистецтва й технологій.

Гіпотеза дослідження полягає в тому, що пікторіальна фотографія, попри втрату домінуючих позицій у середині ХХ століття, зберегла свій культурний і методологічний потенціал, а її естетичні принципи трансформувалися в сучасних формах візуальної творчості – від аналогової до цифрової фотографії, мультимедіа та NFT-арту.

Наукова новизна дослідження роботи полягає в тому, що пікторіалізм розглядається не лише як історичний напрям у фотографії, а як ширший соціокультурний феномен, який вплинув на подальший розвиток художніх практик у світі та в Україні. У дослідженні уточнено історичні й культурні передумови виникнення пікторіальної фотографії та показано, як поєднання технічного прогресу й змін естетичних орієнтирів кінця ХІХ століття стало основою формування цього стилю.

Поглиблено аналіз творчості Генрі Піча Робінсона, оскільки саме його діяльність заклала підвалини художнього підходу до фотографії. У роботі систематизовано його внесок і окреслено ті принципи, які визначили подальший розвиток пікторіальної фотографії. Окремо уточнено роль інших фотографів раннього пікторіалізму, що дало можливість сформулювати більш цілісне уявлення про цей напрям і його художні особливості.

Новизна також полягає у проведеному порівняльному аналізі англійської та американської шкіл пікторіалізму. У дослідженні виявлено спільні риси та відмінності між ними, а також визначено соціокультурні чинники, які впливали на їхнє становлення. Окрему увагу приділено розвитку пікторіалізму в Україні: узагальнено інформацію про українських фотографів, їхні творчі підходи та місце у загальному культурному процесі початку ХХ століття.

У роботі уточнено причини занепаду пікторіалізму в середині ХХ століття, зокрема вплив поширення модерністської “прямої фотографії” та

зростання ролі документалістики. Водночас доведено, що пікторіальна естетика не зникла повністю, а трансформувалася відповідно до умов сучасної культури. У цьому контексті вперше простежено, як пікторіальні принципи адаптувалися у ХХІ столітті та проявилися в цифровій фотографії, мультимедіа, постфотографічних підходах і нових формах творчості, пов'язаних із цифровими технологіями.

Загалом наукова новизна полягає в обґрунтуванні того, що пікторіалізм є не відмежованим історичним явищем, а важливою частиною еволюції художнього бачення, яка продовжує впливати на сучасну візуальну культуру й формування нових творчих практик.

Теоретичне значення роботи полягає у розширенні уявлень про естетичні й культурні механізми становлення фотографії як самостійного виду мистецтва, а також у внеску до теорії соціокультурних трансформацій візуальної культури.

Практичне значення. Результати дослідження можуть бути використані у викладацькій діяльності для курсів із історії фотографії, культурології, візуальних комунікацій, а також у практиці сучасних фотографів і кураторів, що звертаються до класичних пікторіальних методів.

Структура дослідження. Структура магістерської роботи зумовлена логікою дослідження і складається зі вступу, трьох розділів, висновків та списку використаних джерел. Перший розділ висвітлює передумови виникнення пікторіалізму, його естетичні принципи та творчість провідних представників. Другий розділ присвячений аналізу діяльності англійської, американської та української шкіл, а також причин занепаду жанру. Третій розділ досліджує сучасні стратегії розвитку пікторіалізму, його методи, стилістичні прийоми та відродження в контексті ХХІ століття.

РОЗДІЛ 1. ЗАРОДЖЕННЯ ПІКТОРІАЛІЗМУ ЯК ХУДОЖНЬОГО НАПРЯМКУ

1.1. Історико-соціальні передумови жанру

Пікторіальна фотографія, що сформувалася наприкінці XIX століття та стала одним із ключових етапів у становленні фотографії як повноцінного виду мистецтва, має глибокі соціально-культурні передумови, розуміння яких є необхідним для адекватної інтерпретації цього явища. Її поява була не лише технічною інновацією, але й логічним наслідком модерністської парадигми, яка характеризувалася переосмисленням природи художнього образу, суб'єктивізацією мистецького висловлювання та кризою позитивістського реалізму. Індустріалізація другої половини XIX століття, що призвела до урбанізації, зміни соціальної структури та нових форм комунікації, породила потребу у візуальних засобах, здатних не лише документувати дійсність, а й інтерпретувати її крізь призму особистісного досвіду. Масова механізація, зростання ритму життя та відчуття відчуження стимулювали пошук форм художнього вираження, які повернули б людині відчуття цілісності та духовного виміру буття [30].

Культурний контекст епохи визначався естетикою пізнього романтизму, імпресіонізму та символізму, що підготували ґрунт для нового бачення фотографії. Романтизм легітимізував ідею унікальної індивідуальності митця, імпресіонізм-принцип безпосередності сприйняття та акцент на суб'єктивних враженнях, символізм-прагнення виражати приховані сенси й настрій, а не лише зриму форму. Ці художні напрями сприяли тому, що фотографія почала розглядатися не як механічна репродукція реальності, а як засіб творення візуального наративу, який передає внутрішній стан автора. Водночас розвиток позитивістської науки, що зосереджувалася на об'єктивності й емпіричній точності, спричинив протилежну реакцію-зростання інтересу до ірраціонального, інтуїтивного та емоційного, що також стимулювало пошук нових художніх рішень [26].

Не менш значущою була соціальна динаміка, пов'язана зі становленням буржуазії як провідного соціального прошарку, котрий прагнув не лише економічного, а й культурного самоствердження. Салонна культура, клуби аматорів фотографії, ілюстровані журнали створювали інституційне середовище, в якому виникали й поширювалися нові естетичні ідеї. Фотографія, що завдяки технічним новаціям (сухі фотопластини, портативні камери) стала доступною для широкого кола аматорів, перетворилася на інструмент самовираження й соціального престижу. Водночас саме ця масовість спричинила необхідність диференціації- виокремлення фотографії «високої», авторської, від комерційної та документальної. Пікторіалізм виконував цю функцію, адже його представники наполягали на унікальності кожного знімка, застосовували складні ручні техніки друку-гумбіхроматну, бромойлієву, пігментний процес, аби надати зображенню художньої фактури та живописної якості [24].

Пікторіалізм, як естетична програма, відповідав модерністському прагненню синтезувати технічний прогрес із пошуком нової духовності, поєднати механічну точність фотографії з емоційною насиченістю живопису. Пікторалісти зробили крок від «відтворення навколишнього світу» до «передачі власних почуттів і переживань». Це стало справжнім переломом: фотографія перестала бути лише віддзеркаленням реальності й перетворилася на вираження «внутрішнього, суб'єктивного світу» митця. Їхні камери дедалі частіше були спрямовані на інтимні простори, натюрморти та спеціально організовані сцени, що свідчило про зосередженість не на зовнішньому, а на ідейному вимірі. Замість показу тривимірного світу з його глибиною вони створювали «сконцентрований простір усередині самої роботи». Завданням їхніх творів було «окреслити простір, притаманний самій картині», щоб глядач сприймав її як «уявний простір ідеї, який можна не лише побачити, а й відчувати».

Таким чином, соціально-культурні передумови виникнення пікторіальної фотографії охоплюють взаємодію технологічних інновацій,

художніх тенденцій та інтелектуальних зрушень, що призвели до утвердження концепції фотографії як авторського мистецтва. Вона стала продуктом модерністської свідомості, яка прагнула подолати розрив між людиною та світом, між технікою та естетикою, створивши образи, що не лише відображали реальність, а й конструювали її новий, художньо осмислений вимір.

Пікторіалізм виник на тлі дискусій щодо того, чи може фотографія вважатися мистецтвом. У кінці 19 століття, коли фотокамери стали більш доступними, професійні фотографи намагалися дистанціюватися від комерційного та документального використання фотографії. Вони прагнули довести, що фото, це не просто механічне копіювання дійсності, а повноцінний художній засіб вираження. Основна ідея полягала в тому, що справжня цінність фотографії у здатності передавати настрої, емоції та авторський задум. Прихильники цього напрямку розглядали камеру як інструмент на кшталт пензля, засобу для створення мистецтва, а не точного відтворення реальності. Основні ідеї, яких вони дотримувалися:

Замість прямого зображення сцени пікторіалісти прагнули передати власне сприйняття та емоційне ставлення. Вони активно використовували м'яке фокусування, особливе освітлення та продуману композицію, що надавало роботам живописного вигляду.

Вони заперечували концепцію "натиснув кнопку-отримав знімок", застосовуючи складні ручні техніки друку. Благородні процеси друку, які широко застосовували пікторіалісти наприкінці 19 – на початку 20 століття, стали основою їхнього прагнення перетворити фотографію на повноцінне мистецтво. Найбільш показовою в цьому контексті була гумбіхроматна печать, що ґрунтувалася на використанні суміші гуміарабіку, пігменту та біхромату. Папір, покритий такою емульсією, після експонування під дією ультрафіолету й подальшого проявлення у воді утворював зображення з м'якими тональними переходами, яке часто нагадувало акварель чи пастель. Завдяки можливості багатошаровості гумбіхромат дозволяв створювати

складні кольорові композиції, а сам процес вимагав значної майстерності, що підкреслювало індивідуальний внесок фотографа [24]. Не менш престижною була платинотипія, або платиновий друк, який забезпечував надзвичайну глибину зображення та вишукані сіро-чорні відтінки. У цьому процесі солі платини під дією світла відновлювалися й закріплювалися безпосередньо у волокнах паперу, завдяки чому фотографії відзначалися довговічністю та матовою текстурою, близькою до графіки [24]. Ще однією технікою, що мала особливе значення, стала фотогравюра, яка поєднувала фотографію з гравюрними методами. Негатив переносився на світлочутливу плівку, далі – на мідну або цинкову пластину, яку протравлювали кислотою й використовували як друкарську форму. Це дозволяло отримувати відбитки з багатотономістю й фактурою, подібною до офорту чи акватинти [18]. Крім того, пікторіалісти активно працювали над композицією, запозичуючи принципи з класичного живопису та японської гравюри, застосовували діагональні побудови, асиметрію, тональні градації та ритмічні повтори, щоб надати знімкам декоративної цілісності. Їх цікавила не стільки подія чи персонаж, скільки узагальнений, символічний образ, тому часто обирали пасторальні сцени, жанрові мотиви або алегорії, які мали виразний емоційний підтекст.

Усі ці складні багатошарові методи не лише підіймали технічний рівень фотографії, а дозволяли художньо втручатись у процес, що робило фотографію ближчою до традиційних мистецтв, надаючи знімкам індивідуального характеру та унікальної естетичної виразності.

Пікторіалізм активно орієнтувався на художні течії, такі як імпресіонізм, прерафаелітизм і символізм. Це виявлялося як у виборі тем (часто романтичних або метафоричних), так і в м'якій, атмосферній естетиці знімків. Художники-прерафаеліти стали основним джерелом натхнення для ранніх пікореалістів. Бунтівні митці постали проти академічної гегемонії та звернулись до чуттєвого аспекту, створюючи ніжні, майже мелодійні картини. Назва «прерафаеліти» сформувалась через прагнення художників повернутись

до традицій епохи Ренесансу, де ще панувала свобода самовираження. Рафаель, на думку, прерафаелітів, поклав початок такому жанру, як «маньєризм», з якого потім і сформувався академізм, проти якого вони радикально виступали. Для маньєризму характерні надмірний драматизм, який не співпадає з реальністю, пропорційна і композиційна дисгармонія, де простий сюжет може бути перенавантажений деталями [4]. Палітра маньєризму дуже насичена, помітно-яскрава, що також впливало на навантаження картини. Вважається, що виникнення ман'єризму – відповідь на соціо-культурне становище Італії, де ідеї Ренесансу вже перестають бути актуальними, суспільство не розуміє, що буде далі, і цей ідейний трагізм виражається у такому проміжному кризовому стилі, як маньєризм. І дійсно, деякі характерні риси цього стилю вбачаються і в пануючому в 19 столітті академізмі. Братство прерафаелітів виникло в 1848 році і вважається, що сами вони відкрили дорогу модерну [4].

Засновниками братства стали Данте Габріель Росетті, Уільям Хант та Джон Еверетт Міллє, а пізніше, вже можна почути і такі імена, як Джон Уільям Вотерхаус, Уільям Моріс та Едвард Бернс Джонс. Всі вони зробили вагомий внесок в розвиток живопису середини-кінця 19 століття і надихнули фотографів-пиктореалістів. Обидва рухи віддавали перевагу романтичності, красі та атмосферності, ретельно вибудовуючи композицію. Фотографи-пиктореалісти розділяли ідеї прерафаелітів повстати проти академізму, який був налаштований радикально проти фотографії. Критики пикторіалізму ставилися до фотографії з упередженням і часто відмовляли їй у праві вважатися мистецтвом. На їхню думку, це був лише механічний процес: камера нібито просто копіювала реальність без участі людського розуму, емоцій чи уяви, а відтак позбавляла зображення тієї «душі», яка властива живопису. Вони наголошували, що справжній художній твір створюється завдяки майстерності руки, яка володіє пензлем, тоді як фотограф, мовляв, лише натискає кнопку, не докладаючи художніх зусиль. Окрім того, скептики вважали фотографію наслідуванням живопису: використання м'якого фокусу

чи атмосферних ефектів трактувалося ними як імітація, що ніколи не зрівняється з глибиною традиційних мистецтв. В свою чергу, піктореалісти доводили, що фотографія має власні засоби художнього вираження. Вони підкреслювали, що «рука майстра» проявляється у виборі композиції, світла й ракурсу, а також у складних процесах друку, які вимагали тонкої ручної роботи та майстерності. Крім того, вони стверджували, що фотограф може передавати емоції й особисте бачення світу, а м'який фокус, світлотінь та різноманітні ефекти не були копіюванням живопису, а інструментами для вираження індивідуального художнього досвіду. Таке протистояння, тим не менш, дозволило фотографам відстояти себе і право на власне мистецтво, обґрунтувати власні ідеї та розвинути їх. Пізніше, фотографія часто використовувалась художниками для розуміння особливостей композиції і світла.

Засновником жанру пікторіалізм вважається англійський фотограф Генрі Піч Робінсон, чия праця "Живописний ефект у фотографії" (1869) стала теоретичною основою пікторіалізму.

1.2. Генрі Піч Робінсон як засновник жанру пікторіальної фотографії

Генрі Піч Робінсон вважається одним із провідних новаторів художньої фотографії та фактичним засновником пікторіалістичного напрямку. Його метою було довести, що фотографія здатна бути мистецтвом, а не лише механічною технікою відтворення дійсності. Робінсон здобув популярність завдяки постановочним композиціям, які за стилем нагадували живописні картини. Він вважав, що для створення справді художнього образу фотографові потрібно поєднувати кілька негативів, аби отримати бажаний візуальний результат.

Не маючи академічної художньої освіти, Робінсон самостійно вивчав мистецтво і застосовував набуті знання у фотографії. Його книжка «Живописний ефект у фотографії» (1869) стала своєрідним маніфестом пікторіалізму. У ній автор наголошував, що фотографія вимагає творчої уяви й ручної праці, а не зводиться лише до натискання затвора. Одним із найвідоміших прикладів його методу є робота «Згасання» (Fading Away), створена шляхом поєднання кількох негативів у єдину завершену композицію.

Робінсон народився 1830 року в Ладлоу, Англія. Починав він як живописець, проте вже у 1857 році відкрив власну фотостудію. Він рішуче відкидав сприйняття фотографії як простого копіювання реальності, наголошуючи, що вона має підкорятися тим самим законам, що й живопис – зокрема принципам композиції, роботи зі світлотінню та вибору сюжету. Робінсон був переконаний, що фотограф має виступати не стільки технічним виконавцем, скільки художником, який контролює увесь процес від задуму до готового знімка [18].

Заради втілення своїх творчих задумів Робінсон розробив і вдосконалив складний метод комбінованого друку. Ця техніка передбачала поєднання деталей із кількох негативів в одне цілісне зображення. Робота над світлиною починалася з ретельного ескізу, після чого кожен елемент знімався окремо. Далі негативи маскувалися і послідовно експонувалися на одному аркуші фотопаперу. Такий підхід дозволяв автору повністю контролювати композицію, світлотінь та загальну атмосферу твору.

Завдяки цьому методу Робінсон створював світлини з глибоким емоційним і сюжетним наповненням. У його роботах часто втілювалися сентиментальні мотиви, популярні у вікторіанську добу, а також відсилання до літератури й живопису.

Найбільшої слави він здобув завдяки складним багатокадровим роботам, створеним шляхом монтажу кількох негативів. Саме так була зроблена знаменита фотографія «Згасання» (1858) [24]. Ця фотографія стала знаковою роботою, яка визначила подальший розвиток пікторіалізму. Знімок виконаний

у постановочній формі та створений завдяки інноваційній техніці комбінованого друку, де в єдину композицію було об'єднано п'ять негативів [26]. На світлині зображено вмираючу від туберкульозу дівчину, оточену засмученими членами родини, що для вікторіанської доби було водночас надзвичайно зворушливою й суперечливою темою.

Дослідник Майк Вівер припускав, що крім теми смерті у творі присутній мотив «хворобливої сексуальності», адже вмираюча жінка могла символізувати пригнічену жіночу чуттєвість. Це пояснюється тим, що у вікторіанській культурі сексуальність і смерть часто асоціювалися з утратою контролю. Інтимність сцени дозволяла глядачам зазирнути до приватного простору вікторіанської спальні, що зазвичай було неприйнятним. Реакція сучасників на роботу Робінсона була неоднозначною: одні захоплювалися її емоційною силою, інші були стурбовані відвертістю та реалістичністю такого болісного сюжету. Один критик охарактеризував світлинку як «витончену картину на трагічну тему», тоді як інший вважав її занадто неприємною для домашнього інтер'єру. Попри суперечки, копії «Згасання» активно продавалися по всій країні. У вікторіанську добу смерть від туберкульозу часто романтизувалася, а письменники на кшталт Едгара Аллана По і навіть лікарі називали її «прекрасною». Загибель юної та невинної жінки сприймалася як «добра смерть», що узгоджувалася з релігійними уявленнями епохи. Робінсон задумував «Згасання» як сюжетне продовження своєї попередньої роботи «Вона ніколи не зізнавалася в коханні» (*She Never Told Her Love*, 1857), де героїня помирає від «любовної пристрасті», що поступово знищує її зсередини. Таким чином, у «Вмиранні» смерть подається як наслідок цієї пристрасті, але водночас повертає дівчині «невинність і пасивність».

Використовуючи репутацію фотографії як достовірного свідчення реальності, Робінсон наділяв свій твір дидактичним змістом, спонукаючи глядача сприймати смерть не лише як фізичний процес, а передусім як метафізичну категорію. Ця робота справила величезний вплив на розвиток художньої фотографії, оскільки довела, що фото може не лише фіксувати

реальність, а й виступати повноцінним мистецтвом, здатним передавати глибокі почуття та складні смисли, подібно до живопису. Завдяки «Згасанню» та іншим своїм проектам Робінсон сформулював теоретичні засади пікторіалізму, які пізніше виклав у праці «Художній ефект у фотографії» (1869), де відстоював ідею рівності фотографії та живопису як мистецьких форм. Саме ця робота закріпила за фотографами право створювати багатопланові композиції й емоційно насичені сюжети, чим пікторіалізм істотно відрізнявся від суто технічної фотографії.

До інших значущих робіт належать «Коли денна праця завершена» (When the Day's Work Is Done, 1877), створена з шести негативів, де відображено ідилічну сцену життя літньої пари, та «Леді з Шалот» (The Lady of Shalott, 1861). Ці приклади демонструють тяжіння Робінсона до поєднання фотографії з літературою та його прагнення передавати глибокі почуття через зображення.

Попри популярність, творчість Робінсона нерідко піддавалася критиці. Опоненти звинувачували його в «неприродності» та «обмані», адже зображені сцени ніколи не існували у дійсності. Дехто також вважав його роботи занадто драматичними й театральними. Проте його внесок у розвиток фотографії був величезним: і практичні експерименти, і теоретичні ідеї сприяли осмисленню фотографії як мистецтва та стали підґрунтям для формування всього руху пікторіалістів. У результаті Генрі Піч Робінсон став ключовою постаттю, яка перетворила фотографію з ремесла на повноцінний мистецький засіб.

Генрі Піч Робінсон був однією з ключових фігур у Лондонському фотографічному товаристві, де в 1870 році він обійняв посаду віце-президента, активно відстоюючи ідею, що фотографія є мистецтвом. З часом його погляди та ідеї інших пікторіальних фотографів почали розходитися з позицією більшості членів Товариства, які зосереджувалися на технічних і наукових аспектах фотографії. Це протистояння досягло своєї кульмінації в 1891 році, коли Робінсон разом зі своїми однодумцями вийшов зі складу Товариства, щоб заснувати власну групу, відому як «The Linked Ring». Це об'єднання стало

центром для фотографів-мистецтвознавців, які прагнули розвивати фотографію як вид мистецтва. Група влаштовувала виставки, де роботи оцінювалися насамперед за їхню художню цінність, а не за технічну досконалість. Цей рішучий крок Робінсона та його колег значно прискорив розвиток пікторіалізму та залишив помітний слід в історії художньої фотографії.

Головне досягнення Робінсона полягає в тому, що він підняв фотографію з рівня технічного процесу до статусу мистецтва. Хоча його методи маніпуляції зображенням згодом критикували прихильники «прямої фотографії», саме його ідеї заклали фундамент пікторіалістичного руху. Його роздуми про композицію, значення сюжету й естетику «відповідального мистецтва» суттєво вплинули на ціле покоління фотографів, а техніки і особливості пікторіальної фотографії збереглися і до сучасних днів.

1.3. Відомі представники раннього піктореалізму

Джулія Маргарет Камерон

Джулія Маргарет Кемерон (1815-1879) народилася в Індії в заможній англійській родині й почала займатися фотографією доволі пізно, їй було вже більше 40 років, коли донька подарувала їй камеру. Це захоплення швидко стало її пристрастю, і вона облаштувала власну студію. Насправді, Камерон зацікавилася фотографією ще до того, як отримала власну камеру. Вона мала справу зі створенням альбомів та друком фотографій. Цікаво, що при друці фотографій, вона прикрашала їх гілочками папороття. Відома як світська левиця, Кемерон мешкала на острові Вайт, де сусідом був поет Альфред Теннісон, а її коло спілкування складалося з багатьох видатних вікторіанських художників, поетів і науковців. Її творчість відчутно формувалася під впливом ідей прерафаелітів. Цей вплив проявлявся в сюжетах Кемерон, що часто ґрунтувалися на біблійних, шекспірівських та артурівських мотивах, серед

яких особливо відома серія ілюстрацій до поеми «Королівські ідилії» Теннісона. Вона створювала знімки, використовуючи в ролі моделей друзів, родичів і навіть прислугу, аби передати ідеали краси, невинності чи скорботи. Її портрети, які були зроблені під впливом шекспірівських творів, безпосередньо перегукувалися з роботами Джона Еверетта Мілле та Данте Габріеля Россетті, які теж шукали натхнення в Шекспірі, зокрема картина «Офелія». Особливістю її стилю була свідома відмова від технічної досконалості: м'який фокус, довгі витримки, легка розмитість чи навіть плями на негативах, які вона вважала не недоліками, а засобами для передачі емоцій і духовної сутності образу. Кемерон перебувала в центрі англійської творчої еліти й була знайома з багатьма представниками прерафаелітського кола. Вона фотографувала Россетті, чиє бачення жіночої краси відбивалося у її власних портретах, а також знала Мілле, творчість якого надихала її.

Особливо тісними були її стосунки з художником-символістом Джорджем Фредеріком Воттсом, що мешкав неподалік і суттєво вплинув на її бачення. Крім них, Кемерон створила портрети інших визначних діячів епохи, серед яких Чарльз Дарвін, Альфред Теннісон, Генрі Водсворт Лонгфелло та актриса Еллен Террі. Часто моделями для знімків Камерон виступали малі діти і цей процес займав багато часу і вимагав неабиякої підготовки. На Камерон, яка любила знімати на вулиці, накладався подвійний фронт робіт: підготувати дітей, винести їх на локацію, почекати, щоб малеча заснула, виставити і налаштувати камеру, дочекатись правильного світла і тоді вже зробити знімок. Для деяких робіт Джулія застосовувала техніку колажу, де спочатку робиться знімок дитини, а потім вже додається друга людина, як на знімку «Мадонна і Немовля».

Для Камерон важливо було передати емоційну глибину в кадрі, зробити його поетичним і ніжним. Проте, фотографи того часу не сприймали серйозно роботи Камерон і вважали їх недосконалими і бракованими. Моделі на портретах Камерон виглядали розмитими, а самі знімки мали дефекти. Але сама Джулія завжди надавала перевагу емоційному забарвленню фотографії, а

не досконалій техніці, м'який фокус, розмиття, ідеально передавали ту суть, яку закладала Камерон в свої знімки. Музей Вікторії і Альберта в Лондоні на той час викупив близько сотні знімків Камерон та влаштував виставку, що сильно вплинуло на авторитет самої Джулії і на жанр художньої фотографії. Зараз музейна колекція нараховує 250 знімків Камерон.

Таким чином, Джулія Маргарет Кемерон фактично стала «прерафаелітським фотографом», яка продовжила ідеї руху, довівши, що фотографія може бути не лише відтворенням реальності, а й справжнім мистецтвом [36].

Роберт Демаші

Роберт Демаші (1859-1936) був однією з найважливіших постатей у пікторіалізмі, особливо у французькому його сегменті, і здобув славу як ключовий представник руху з радикальним підходом до фотографії, який відкрито порівнював з іншими видами мистецтва. На відміну від багатьох сучасників, що прагнули наслідувати живопис, Демаші наполягав на праві фотографа активно втручатися. Найбільшої відомості він набув завдяки використанню гумібіхроматного друку, що дозволяв наносити пігменти різних кольорів, створювати м'які й нечіткі контури, а також навіть працювати пензлем безпосередньо на відбитку, надаючи фотографіям вигляду акварельних чи графічних робіт, і саме ця техніка стала для нього головним інструментом у боротьбі за визнання фотографії як творчого процесу. Його гумібіхроматні відбитки мали великий успіх завдяки пом'якшеним деталям, що нагадували імпресіоністичний живопис. Якщо поглянути на фотографії «За кулісами», «Балерина», можна відчувати дивовижну схожість з картинами французького імпресіоніста Едгара Дега, який славиться своїм «балетним класом» та «репетицією».

Демаші став переконаним прихильником і активним популяризатором техніки штучного друку, а найбільше його вирізняли характерні мазки пензля та фактурність паперу. Для досягнення ефекту Попри значне втручання у

механічний процес, він зумів надати своїм творам атмосферу природності й гармонійної врівноваженості. Крім того, Демаші був активним учасником міжнародної фотографічної спільноти, а потім став одним із учасників англійського об'єднання «The Linked Ring» та сприяв поширенню ідей пікторіалізму у Франції й далеко за її межами, а його публікації та критичні статті суттєво вплинули на багатьох фотографів, що прагнули вийти за межі традиційних канонів [36].

Генріх Кюн

Генріх Кюн (1866-1944) німецький фотограф-пікторіаліст чия творчість вирізняється характерною м'якою, живописною естетикою, що нагадує імпресіонізм.

Кюн, як і Демаші, одним із перших почав активно застосовувати гумбіхроматний друк, що відкривав можливості ручного втручання у зображення та накладання кольорових пігментів, завдяки чому формувалися багатошарові відбитки з виразними тональними нюансами. Але на відміну від Робера Демаші, котрий був активним прихильником ручного втручання у фотографію, Кюн надавав перевагу створенню образів, живописність яких ґрунтувалася передусім на роботі зі світлом, тінню та композиційною побудовою, без надмірного втручання у прояв знімка. Кюн вважав, що подібні маніпуляції з фотографією роблять її занадто художньою і намагався створити цей ефект, керуючись тільки композиційними особливостями та грою зі світлом. Водночас він експериментував із власними технологіями, зокрема розробив варіант гуміграфіюри та сконструював спеціальний об'єктив для досягнення м'якого фокусу, що стало визначальною рисою його стилю.

Основними жанрами у творчості Кюна були портрет, натюрморт і пейзаж . Як і Джулія Маргарет Камерон, Кюн переважно знімав на вулиці, а його моделями були власні діти, які допомагали в створенні знімків. Така взаємодія дозволяла митцеві досліджувати ефекти світлотіньових переходів і створювати камерні, поетичні за настроєм твори. Кюн дуже уважно обирав

місця та час зйомки, щоб максимально передати атмосферу моменту. Фотознімки Кюна віддають творчістю Клода Моне. Наприклад знімок під назвою «Miss Mary and Edeltrude Lying in the Grass» емоційно схожий на картину Моне “Dans la prairie”, або «на лузі». На обох роботах центральними фігурами виступають жінки, що відпочивають на траві в сонячний день. У Кюна жінки ховаються від променів сонця за капелюшками, у Моне героїня використовує парасольку. У двох робіт схожа композиція і приблизно один і той самий час, бо сонце знаходиться трохи зліва від центральних персонажей. Від двох робіт віє спокоєм, ніжністю, ніби час зупинився і існує тільки цей конкретний момент. Генріх Кюн майстерно передавав насиченість кольорів у своїх знімках, був майстром атмосферних портретів та пейзажів. Він активно експериментував з техніками та світлом, щоб досягти максимального відчуття гармонії і спокою у своїх знімках [38].

Альфред Стігліц

Альфред Стігліц (1864-1946) був однією з найвпливовіших постатей в історії фотографії. Його творчий шлях добре показує, як фотографія поступово відійшла від наслідування живопису й здобула визнання як окреме мистецтво. У цьому процесі важливу роль відіграв і його зв'язок із Робером Демаші, ще одним відомим пікторіалістом.

На початку кар'єри Стігліц був переконаним прихильником пікторіалізму, надихаючись роботами Генрі Робінсона. Разом з Демаші вони відстоювали ідею, що фотографія може бути мистецтвом, а не лише технічним способом зберігати реальність. Стігліц публікував роботи Демаші у своєму журналі «Camera work» та запросив його до групи «Photo-Secession». Обоє об'єднувала віра в те, що головна цінність знімка у його здатності передавати настрої та емоції.

Згодом погляди Стігліца змінилися. Він почав відмовлятися від ручних технік, які цінував та активно відстоював Демаші, і звернувся до «прямой фотографії». Стігліц вважав, що сила фотографії саме в її здатності

відображати світ чітко й без прикрас. На його думку, їй не потрібно наслідувати живопис, щоб бути мистецтвом. Ця різниця у поглядах зрештою розділила їхні шляхи: Демаші залишився вірним пікторіалізму, а Стігліц, під впливом модернізму, пішов власним шляхом, де художність фотографії ґрунтувалася на її власних засобах: різкості, деталях і композиції. На формування поглядів Стігліца великий вплив мали європейські художники-модерністи, чиї твори він показував у своїй галереї «291». Спостерігаючи за експериментами Пікассо, Матісса та інших митців з абстракцією та новими формами, Стігліц усвідомив, що мистецтво не обов'язково має бути реалістичним. Це підштовхнуло його до пошуку власних шляхів вираження [38].

РОЗДІЛ 2. ШКОЛИ ПІКТОРІАЛЬНОЇ ФОТОГРАФІЇ

2.1. Англійська школа фотографії

Англійська школа пікторіальної фотографії відіграла ключову роль у становленні цього напрямку як художнього явища, оскільки саме в Англії сформувалися перші організовані спільноти фотографів, які систематично обговорювали естетичні принципи та мистецький статус фотографії. Однією з найвпливовіших організацій цього періоду була група «Linked Ring», заснована в 1892 році, до якої увійшли провідні англійські пікторіалісти, такі як Генрі Піч Робінсон, Роберт Демаші та Фредерік Годдард. Вони відмовлялися від академічної ієрархії і комерційних вимог традиційних фотоклубів, прагнучи створити автономний простір для обговорення художніх ідей та демонстрації творчих робіт [39].

Назва «Linked Ring» символізувала єдність і взаємозв'язок членів групи, які сприймали фотографію як мистецтво, а не лише технічний процес, і тому всі члени об'єднання зобов'язувалися дотримуватися принципів творчої свободи та високої естетичної якості знімків. Організація регулярно проводила виставки, на яких демонструвалися роботи з використанням м'якого фокуса, тонування, гуміарабічного друку та інших пікторіалістичних прийомів, що дозволяло глядачам оцінити фотографію як самостійний художній жанр.

«Linked Ring» відіграв також важливу роль у популяризації ідеї суб'єктивного бачення фотографа. Члени групи виступали за те, що авторський внесок у процес створення знімка має бути не меншим за технічну майстерність, і що художня цінність фотографії визначається не точністю копіювання реальності, а глибиною емоційного та композиційного вирішення. Вони активно обговорювали теоретичні питання, видавали брошури та каталоги виставок, тим самим формуючи стандарти пікторіалізму та впливаючи на європейські й американські спільноти фотографів.

Одним із важливих досягнень «Linked Ring» стало встановлення високих художніх критеріїв для фотосалонів та конкурсів, що стимулювало розвиток нових технік і форм композиції. Члени організації прагнули синтезувати фотографічну точність із художніми ефектами живопису та графіки, використовуючи прийоми ретуші, комбінованих негативів та тонування. Крім того, «Linked Ring» слугував майданчиком для обміну ідеями між англійськими та континентальними фотографами, що сприяло формуванню міжнародного діалогу щодо ролі фотографії у мистецтві [7]. Головним майданчиком для демонстрації творчості стали щорічні виставки під назвою Фотографічний салон, перша з яких відбулася у 1893 році. Назва «салон» була навмисно запозичена з назв тогочасних художніх виставок, підкреслюючи мистецькі амбіції братства. На цих виставках експонувалися роботи, що свідомо відходили від різкої та надто реалістичної фотографії того часу. Організатори прагнули відмовитися від звичного принципу заповнення стін роботами від підлоги до стелі, характерного для більшості виставок того часу. Натомість фотографії розміщувалися на рівні очей, що відповідало практикам картинних галерей і сприяло сприйняттю кожного зображення як окремого твору мистецтва.

Важливою рисою «Салону» був жорсткий відбір робіт, навіть членам братства Linked Ring не гарантувалася участь у виставці. Основний принцип полягав у представленні лише тих фотографій, які виявляли виразні докази особистого почуття й авторського підходу у виконанні. Саме така політика дозволила «Салону» встановити високі стандарти художньої фотографії та закріпити за нею репутацію повноцінного мистецтва. Перша виставка пройшла в лондонській галереї «Дадлі» і викликала суперечки серед рецензентів: одні казали, що фотографія не несе в собі мистецтва і є суто технічним процесом, інші ж позитивно охарактеризували виставку. У 1895 році, завдяки зусиллям Вальтера Л. Коллса, було випущено портфоліо під назвою «Pictorial Photographs: A Record of the Photographic Salon of 1895». Ця публікація стала важливим документальним свідченням діяльності братства

«Linked Ring» та їхнього щорічного «Фотографічного салону». Видання, що містило двадцять високоякісних фотогравюр, мало не лише видатну майстерність друку, а й глибоке символічне значення, що демонструвало прагнення пікторіалістів закріпити за фотографією статус повноцінного мистецтва [33]

На відміну від підходів Королівського фотографічного товариства, яке акцентувало увагу на науковій та технічній стороні фотографії, а до участі допускалися всі охочі, члени «Linked Ring» прагнули підкреслити її емоційність, поетичність та здатність конкурувати з традиційними видами мистецтва, такими як живопис та графіка, створюючи конкуренцію за право виставлятися і підіймаючи рівень фотовиставок до рівня художніх.

Портфоліо 1895 року об'єднало роботи провідних митців того періоду, зокрема Генрі Піча Робінсона, Робера Демаші, Альфреда Стігліца та Френка Мідоу Саткліффа. Тематичний діапазон робіт був широким, включаючи пейзажі, природні сцени, архітектурні види, міські простори, а також портрети й жанрові композиції. Всі вони були об'єднані характерною для пікторіалізму естетикою: м'яким фокусом, атмосферними ефектами та тонкою тональною градацією, досягнутою завдяки майстерній ручній обробці відбитків. Це надавало фотографіям живописного характеру, відрізняючи їх від сухої документальності та технічної різкості традиційної фотографії.

Особлива увага до якості відтворення, притаманна Вальтеру Коллсу, що відповідав за друк, підкреслювала позицію пікторіалістів про те, що фотографія не є лише механічним процесом копіювання реальності, а творчим актом, що вимагає ремісничої майстерності, подібно до мистецтва гравюри.

Ця збірка стала своєрідним маніфестом, демонструючи досягнення художньої фотографії кінця 19 століття. Вона показала, що «Фотографічний салон» був не просто виставкою, а платформою для обміну ідеями та встановлення нових естетичних стандартів. Публікація мала міжнародний резонанс, сприяючи поширенню ідей пікторіалізму, зокрема через публікації в американських виданнях, таких як журнал «Camera Notes».

Англійська школа пікторіалістичної фотографії, представлена «Linked Ring», стала важливим центром творчого експерименту, який визначив стандарти та ідеологію пікторіалізму. Організація не лише легітимізувала фотографію як мистецтво, а й заклала основу для формування глобальної спільноти художників-фотографів, що прагнули поєднати технічні можливості процесу з художньою виразністю. Вплив братства виходив далеко за межі Британії. Linked Ring підтримувало контакти з провідними фотографами з інших країн і надихнуло створення американського руху Photo-Secession на чолі з Альфредом Стігліцом. Завдяки таким зв'язкам пікторіалізм поширився по Європі й США, набувши статусу міжнародного явища. Саме діяльність Linked Ring стала каталізатором визнання фотографії як мистецтва наприкінці 19 століття та створила підґрунтя для модерністських пошуків у фотографії 20 століття.

2.2. Американська школа фотографії

Американська школа пікторіальної фотографії сформувалася на рубежі 19-20-х століть і стала важливим явищем у розвитку фотографії як мистецтва, адже саме в США під керівництвом Альфреда Стігліца були закладені теоретичні та організаційні основи пікторіалізму на американському континенті. Стігліц, який мав художню освіту та великий досвід у фотографії, активно пропагував ідею фотографії як суб'єктивного мистецтва, що має власну естетику і не зводиться до технічної репродукції. Його підхід ґрунтувався на переконанні, що фотографічний твір має бути не лише точним відтворенням реальності, а й відображенням внутрішнього світу автора, його емоцій та світобачення. Роботи Стігліца, як от серії «The Terminal» або «Equivalents», демонстрували ключові принципи пікторіалізму: м'який фокус, тонування, увагу до композиції та емоційного впливу кадру. Водночас він прагнув, щоб фотографія не тільки відтворювала зовнішній світ, а й

передавала абстрактні або символічні сенси, наближаючи фотографічний образ до живописного або графічного. Таким чином, Стігліц поєднав практичну діяльність, теоретичні пошуки та організаційне лідерство, що сприяло легітимізації фотографії як мистецтва у США [33].

У 1902 році Стігліц заснував рух «Photo-Secession», метою якого було відокремлення художньої фотографії від комерційної та аматорської практики, що домінувала в США наприкінці 19 століття. Назва руху символізувала «сецесію», тобто відхід від усталених стандартів і академічних обмежень, а також прагнення до творчої свободи й інновацій. «Photo-Secession» об'єднував провідних американських пікторіалістів, серед яких були Едвард Стайхен, Гамфрі Лангер та Роберт Демаші, а також численних іноземних авторів, що демонструвало прагнення до міжнародного діалогу та обміну художніми ідеями [36].

Основним інструментом діяльності руху став журнал *Camera Work*, який почав виходити у 1903 році і став платформою для публікації найкращих пікторіалістичних робіт, теоретичних статей і критичних оглядів. Завдяки *Camera Work* Стігліц не лише популяризував ідеї пікторіалізму, а й встановлював високі стандарти художньої цінності фотографії, підкреслюючи важливість композиції, світлотіні та авторського підходу до зображення. В журналі також активно публікувався Роберт Демаші.

Іншим вагомим простором для руху була галерея «291», яку очолював Стігліц разом з іншим відомим художником Едвардом Стайхеном, який також став співзасновником руху «Photo-Secession». Галерея «291» була не просто виставковим майданчиком, а справжнім осередком авангарду, який змінив уявлення про мистецтво в Америці. Заснована у 1905 році, вона стала головною платформою руху «Photo-Secession» і місцем, де відбулося поєднання фотографії з модерністським мистецтвом. Її головною метою було довести, що фотографія є рівноцінною формою мистецтва. Стігліц не просто організовував експозиції, а формував особливий простір, де фотографії виставлялися поруч із живописом, графікою та скульптурою, що

підкреслювало їхній художній статус. На відміну від виставок «Linked ring», особливістю яких було розміщення фотографій на відстані, аби справляти враження самотійності роботи, Стігліц робив сумісні виставки художників і фотографів, аби підкреслити рівноправність двох напрямків.

«291» стала першою в США галереєю, яка систематично представляла європейських модерністів. Саме тут американці вперше познайомилися з роботами Огюста Родена, Анрі Матісса, Поля Сезанна та Пабло Пікассо. Це мало вирішальний вплив на розвиток модернізму в американському мистецтві. Водночас галерея відображала особистий творчий шлях Штігліца: від пікторіалізму він поступово перейшов до «прямой фотографії», а «291» стала найвиразнішим втіленням цього зламу, доводячи, що фотографія здатна мати власну унікальну естетику, незалежну від живопису. Хоча галерея закрилася у 1917 році, її вплив на мистецьке середовище був величезним [37].

У 1911 році, під враженням від побачених у Парижі робіт Пікассо, Стігліц організував у «291» його першу персональну виставку в Америці. Для консервативної публіки та критиків полотна Пікассо виглядали примітивно і викликали обурення. Однак для Стігліца та його кола це стало проривом. Він використав виставку як аргумент на користь того, що мистецтво не зводиться до реалізму, а фотографія, подібно до живопису, здатна стати засобом абстрактного висловлювання. Включення такої новаторської експозиції закріпило репутацію «291» як авангардного центру та надихнуло американських митців, у тому числі фотографів, на експерименти з новими художніми формами [38].

Для Стігліца момент знайомства з авангардними художниками став вирішальним в його кар'єрі фотографа. Надихнувшись європейськими авангардистами він прийшов до того, що фотографія не має наслідувати живопис, аби вважатись мистецтвом. Особливі риси фотографії-чіткість, точність і безпосередність-самі по собі можуть стати джерелом художнього вираження. Стігліц відкрив для себе, що навіть документальні знімки здатні передавати сильний емоційний та естетичний ефект. Відмова від м'якого

фокусу й ретуші стала частиною його глибокого інтелектуального та мистецького пошуку.

Важливим внеском американської школи стало також формування професійного і естетичного середовища, де фотографи могли експериментувати з технічними прийомами (комбіновані негативи, ретуш, гуміарабічний друк, тонування) та обговорювати художні принципи. Рух «Photo-Secession» створив платформу для об'єднання фотографів, для поширення ідей пікторіалізму і для інтеграції американської фотографії у світовий контекст, що визначило подальший розвиток художньої фотографії в США та за кордоном.

Таким чином, американська школа пікторіальної фотографії, очолювана Альфредом Стігліцем і рухом «Photo-Secession», стала потужним осередком художнього експерименту, теоретичного обґрунтування та популяризації фотографії як мистецтва, заклавши фундамент для подальшого розвитку сучасної американської фотографічної традиції. Самі трансформації Стігліца відобразились на діяльності групи і «Photo-Secession» розпалася через творчі непорозуміння. Звісно, що Робер Демаші не міг погодитись з новим вектором Стігліца, адже був палким прихильником пікторіальної фотографії та чисельних маніпуляцій зі знімками, від чого відмовився Стігліц [39].

Ще один з учасників «Photo-Secession» - Едвард Стайхен відмовився від пікторіалізму, що позитивно вплинуло на його кар'єру. Після розпаду об'єднання та служби у Першій світовій війні Стайхен кардинально змінив свій творчий підхід: він відмовився від пікторіалізму та живописних прийомів на користь прямої, чіткої й реалістичної, як і Стігліц. Це стало початком його надзвичайно успішної кар'єри в комерційній та модній фотографії у 1920–1930-х роках, коли він працював головним фотографом для журналів «Vogue» і «Vanity Fair» та здобув статус одного з найоплачуваніших фотографів свого часу. На завершальному етапі професійної діяльності Стайхен проявив себе як впливовий куратор, очолюючи відділ фотографії Музею сучасного мистецтва (МоМА) у Нью-Йорку з 1947 по 1962 рік. Найвизначнішою його роботою на

цій посаді стала організація всесвітньо відомої виставки «Сім'я людська» (The Family of Man) у 1955 році. Стайхен у виставці об'єднав сотні знімків митців з усього світу й стала потужною декларацією ідеї глобальної єдності в післявоєнний час. Експозиція була задумана як своєрідне фотоесе, яке розкривало універсальні аспекти людського життя та почуттів, наголошуючи водночас на тому, що всі люди є частиною однієї великої родини, попри наявні відмінності.

Фотографії були згруповані за 37 тематичними напрямками, серед яких народження і смерть, кохання, віра в людство, праця, сім'я, освіта, дитинство, війна та мир. Стайхен прагнув не лише підкреслити спільність людського досвіду, а й продемонструвати унікальну здатність фотографії передавати ці паралелі та робити їх зрозумілими широкій аудиторії. Виставка подорожувала світом упродовж восьми років, зібрала понад 10 мільйонів відвідувачів і назавжди увійшла в історію як одна з найвпливовіших та найзнаковіших подій у світі фотографії. Виставка активна й досі, на офіційному сайті МоМА можна придбати квитки.

2.3. Пікторіалізм в Україні

Пікторіалізм в Україні, як і в інших країнах, виник на межі 19–20 століть і став важливим етапом у розвитку фотографії як мистецтва. Цей напрямок прагнув наблизити фотографічне зображення до живопису, використовуючи техніки, що дозволяли досягти м'якшого, емоційного ефекту, відмінного від технічної точності документальної фотографії [23].

В Україні пікторіалізм почав розвиватися в кінці XIX століття, зокрема у великих містах, таких як Київ, Львів, Одеса та Харків. Українські фотографи активно експериментували з техніками, запозиченими з європейських традицій, і створювали твори, що поєднували художню виразність з технічною майстерністю.

Одним із перших українських пікторіалістів був Йосип Хмелевський (1849–1924), полтавський фотограф, який працював у жанрах портрета, пейзажу та жанрової сцени. Хмелевський відомий своїми документальними фотографіями життя та побуду Полтавщини. У своїй експедиції у 1912 році він сфотографував декілька селищ, особливості забудови, краєвиди та жителів. Особливу увагу він приділяв культурним особливостям регіону. На його фотографіях можна побачити характерні для Полтавщини хатини з солом'яною стріхою, типи забудови житла і вільну забудову двору. На фотографіях «Садиба на березі», «Вид містечка» та «Водяні млини» можна побачити, як влаштовані огорожа, криниці та види млинів. Особливу увагу також привертає його любов до побуду селян. Хмелевський часто фотографував людей в процесі роботи, як на знімках «Рибалки на Ворсклі» та «Прання на річці». Через фотографії Хмелевського можна розглянути жіночий традиційний одяг Полтавщини. Для жіночого вбрання характерні довгі юбки та сукні з акцентною сумочкою, що прив'язана до поясу.

На знімку «Діти біля тину» видно вишиті сорочки та ті самі «кармани», на маленьких дітях. Майже півстоліття Йосип Хмелевський фотографував краєвиди Полтавщини, документував місцевий побут та матеріальну культуру. Також він зафіксував відкриття пам'ятника Івану Котляревському у Полтаві в 1903 році, де була зроблена знаменита фотографія з українськими письменниками. На фотографії присутні Михайло Коцюбинський, Леся Українка, Василь Стефаних та інші. Відкриття цього пам'ятника було важливою подією не тільки для Полтавщини, а і загалом для української інтелігенції, яка прагнула відстоювати українську мову та культуру, популяризувати її і боронити від імперії. Сам Йосип Хмелевський до кінця життя жив і працював в Полтаві, його документальна спадщина є важливим історичним джерелом Полтавщини.

У Львові пікторіалізм став популярним серед еліти фотоаматорів на початку 20 століття. Одним із видатних представників цього напрямку був Генрик Міколяш, чия творчість відзначалася високою художньою якістю

та технічною майстерністю. Він активно експонував свої роботи на виставках, популяризуючи пікторіалізм серед українських фотографів [27]. З ранніх років Міколяш поєднував наукові інтереси з мистецтвом-захоплювався живописом та музикою. Однак справжнім його покликанням стала фотографія, якій він повністю присвятив себе приблизно з 1908 року, відмовившись від родинного аптечного бізнесу. Міколяш став одним із провідних популяризаторів пікторіалізму в Україні. Його внесок у розвиток фотомистецтва проявився не лише у створенні відзначених на міжнародних виставках (у Будапешті, Парижі, Лондоні) робіт, а й у значній педагогічній та організаційній діяльності. У 1903 році він очолив Львівське фотографічне товариство, а в 1921-1931 роках керував Кафедрою фотографії Львівської політехніки, виховавши цілу плеяду молодих фотографів. Серед його найвідоміших праць- «Моя техніка олійна і бромолійна» (1926) та «Мистецтво виявлення фотографічних знімків» (1931). Міколяш був одним із перших, хто почав робити кольорові фотографії у Львові. Звісно, що знання в області хімії допомагали його експериментам з благородними типами друку. Одним з найвідоміших фото Міколяша є «синя фляшка»- класичний натюрморт, в центрі якого серед апельсинів стоїть сама фляга. Фото зроблене в техніці трирівневої гуми, завдяки якій зображення набуло кольору [27].

Гумова техніка-одна з найпопулярніших технік для створення художньої фотографії. Фотограф сам виготовляє своєрідну “фарбу”, змішуючи гуміарабик (смолисту речовину, що слугує клеєм), акварельний пігмент і світлочутливу сполуку-біхромат. Отриману суміш пензлем наносять на аркуш паперу. Потім на цей шар накладають великий негатив і експонують його під ультрафіолетовим світлом. На освітлених ділянках гуміарабик твердне, закріплюючи фарбу, тоді як у затінених місцях (під темними ділянками негативу) залишається м’яким. Після занурення паперу у воду м’які частини фарби змиваються, а закріплені залишаються, утворюючи зображення. Завдяки тому, що автор сам вибирає кольори, наносить фарбу пензлем і може вручну контролювати процес змивання, результат має м’яку фактуру та

художній характер, значно відмінний від різкої, механічної фотографії. Ще однією цікавою роботою є портрет Луції Кіпової, який стилістично дуже нагадує портрети зняті Джулією Маргарет Камерон.

Хоча Міколяш і був активним організаційним діячем, як описано, насправді, з 1929 року він почав уникати публічності, а в 1931 році закінчив життя самогубством. Деякі його роботи зараз знаходяться у музеї Вроцлава. Внесок Міколяша в український пікторіалізм можна охарактеризувати словом «кольоровий», оскільки працюючи в цьому жанрі, він ще й став одним з першопрохідцем в області кольорових фотографій Львова. Характерних особливостей у творчості Генріка Міколяша немає, він як і більшість пікторіалістів, пробував себе і в портретних зйомках і в пейзажних, проте кольоровість робіт є характерною ознакою саме його художніх робіт, які сприймаються радше як картина, а не фотографія [21].

Ще однією з цікавих постатей є Фортуната Обромпальська (1909–2004), уродженка Волині, яка належить до найвидатніших представниць польської художньої фотографії 20 століття. Її творчість стала своєрідним мостом між класичними мистецькими традиціями та авангардними пошуками. Шлях у фотографії вона розпочала на у Вільнюсі, де, навчаючись на факультеті хімії та біології, зацікавилася фотографією під впливом чоловіка Зигмунта Обромпальського та знаного майстра Яна Булгака, який став її наставником. Від Булгака- «батька польської фотографії» та послідовника пікторіалізму, Фортуната перейняла ідею про фотографію як мистецтво, близьке до живопису й графіки, а також оволоділа техніками гри зі світлом, простором та шляхетними техніками, характерними для архітектурних і пейзажних зйомок. Сам Ян Булгак- фотограф, родом з Білорусі, чия творчість посідає важливе місце в історії східноєвропейської фотографії. Найвідомішими є його роботи, виконані на теренах Білорусі, що вирізняються яскраво вираженою етнографічною тематикою: зображення білоруських селянських типажів, краєвидів, сіл та традиційних господарських будівель. Значна частина його

фотографічної спадщини нині зберігається в архівах та бібліотеках Вільнюса і Варшави.

Після Другої світової війни, оселившись у Познані, Обромпальська стала однією з провідних постатей у польському фотографічному житті. Вона працювала редакторкою фахового журналу, співзаснувала Спілку фотохудожників, а також продовжувала творчі пошуки, експериментуючи з псевдосоляризацією та графічною інверсією.

У середині 1950-х років її стиль остаточно набув модерністського характеру. Вона створювала абстрактні роботи з філософським підтекстом (наприклад, «Народження життя») та розвивала тему природних мотивів, зокрема квітів, знімаючи їх у суворих, майже графічних композиціях («*Zantedeschia*»). Завдяки цьому Обромпальська залишила по собі спадщину видатної майстрині, яка пройшла всі основні етапи становлення та розвитку мистецької фотографії ХХ століття. До Фортунати в роботі згадана тільки одна жінка-Джулія Маргарет Камерон, що говорить про те, що в професії домінували чоловіки. Що цікаво, після кількох успішних виставок Фортуната почала проводити приватні заняття з фотографії для жінок. Вона добре усвідомлювала, наскільки важко було жінці заявити про себе у сфері, де домінували чоловіки, адже в той час фотографа-жінку можна було зустріти вкрай рідко.

Фотографія вважалася переважно чоловічим заняттям. Сама ж Фортуната справляла особливе враження на оточення- її називали «унікальною особистістю». Ніякого особливого зв'язку з Володимиром, рідним містом Фортунати, вона не мала, хоча і називала себе волинянкою. В місті ніколи не проводились виставки мисткині, вся колекція робіт зберігається в краківському музеї. В той час як митці за межами України могли трансформувати свої стилі за власною волею, в самій Україні мистецький рух насильно придушувався радянською владою. Напрямок, орієнтований на суб'єктивність, поетичність, м'який фокус і прагнення наблизити фотографію до живопису (як у творчості наставника Фортунати Обромпальської, Яна

Булгака), виявився несумісним із вимогами радянського режиму. Влада очікувала від мистецтва чіткості, утилітарності й служіння пропаганді, яке мало відображати «нову соціалістичну реальність» - індустріалізацію, колективізацію та прославлення робочого класу. Пікторіалізм в такій системі виявлявся надто естетизованим та буржуазним напрямком, що не відповідає задачі прославляти комуністичні ідеали. Йому на зміну прийшли «Нова Об'єктивність» і конструктивізм, які вимагали максимальної чіткості, динамічних ракурсів та уваги до індустріальних сюжетів-саме того, що найкраще працювало на радянську владу і пропаганду в країнах СРСР [21].

Процес занепаду було інституційно закріплено: незалежні фотографічні клуби та товариства, де розвивався пікторіалізм, ліквідували, натомість створювали контрольовані партією організації. Остаточний удар завдали репресії 1930-х: багатьох митців, які не пристосувалися до нових вимог або мали «непролетарське» минуле, було заарештовано, знищено чи відправлено на заслання. У результаті ця мистецька традиція фактично зникла з культурного життя радянської України.

Пікторіалізм в Україні сприяв розвитку фотографії як мистецтва, підвищуючи її статус серед інших видів образотворчого мистецтва. Фотографи-пикторіалісти прагнули передати не лише зовнішній вигляд об'єкта, а й його емоційний настрій, атмосферу, що вимагало від них високої технічної майстерності та художнього чуття.

Сьогодні пікторіалізм в Україні вивчається в контексті історії фотографії та мистецтва. Його спадщина зберігається в архівах, музеях та колекціях, де представлені роботи українських пікторіалістів. Ці твори є важливим джерелом для дослідження розвитку фотографії в Україні та її взаємодії з іншими видами мистецтва [14].

Таким чином, пікторіалізм в Україні став важливим етапом у становленні фотографії як мистецтва, сприяв розвитку нових технік та підвищенню художнього рівня фотографічних творів. Його вплив

відчувається і сьогодні, коли сучасні фотографи звертаються до історичних традицій, поєднуючи їх з новітніми технологіями та художніми концепціями.

2.4. Загальний занепад жанру

Пікторіальна фотографія як жанр, що спирався на мистецтво, був приречений померти як мистецтво. Основні напрямки живопису, на які спирався пікторіалізм, відживали своє і перестали бути актуальними. Основною причиною стала перша світова війна, яка змінила загальний запит людства з сентиментальності, краси та внутрішніх переживань на зображення реалій буття, жорстокої дійсності і людської трагедії. Фотографія з творчості перекваліфіковується в документальну хроніку воєнних подій, злочинів, руйнувань та людських жертв. Репортаж на фотографія являє собою певний документ. Спочатку це стає новиною на шпальтах газет, потім перекочує в документальне підтвердження, а потім в загальні книги історії. Для живопису війна також стала потужним викликом. Художники не розуміли як реагувати на кровопролиття, жертви серед людей і руйнування старого світу з мирним небом. Варто згадати німецького художника Едварда Кірхнера, який потрапивши на фронт, пізнав усю трагедію і жорстокість, але не зміг таки її осягнути. З нервовим зривом, після недовгої служби, його комісували, але після цього він впав в депресію і вимушений був проходити лікування в психіатричній клініці. Так народилась його картина «Автопортрет в солдатській формі» де він без правої руки стоїть у формі і це ніби символізує безвихідність художників і нездатність творити під час війни. Формуються нові жанри мистецтва, в тому числі і пропагандистські агітаційні плакати, що мають за мету підвищувати бойовий та патріотичний дух.

Зароджується експресіонізм, як відповідь на потворність світу. Художники через картини демонстрували страх, тривогу, та свій суб'єктивний

біль. Яскравим прикладом є Едвард Мунк з його картиною «Крик». Загалом, можна сказати, що перша світова війна була однією з ключових причин занепаду пікторіалізму. На зміну прийшла пряма фотографія, за яку виступав Стігліц, тому що саме вона відповідала на тогочасний запит суспільства. Документальна, що відображає дійсність і реалії людей без прикрас, стала основним інструментом для відображення жахів війни. Художники, які самі знаходились у стані кризи і непорозуміння, не могли більше надихати пікторіалістів і слугувати ідейним джерелом. Сьюзен Зонтаг в роботі «Спостереження за болем інших» приходить до висновку, що документальна фотографія під час війни, попри деякі моральні аспекти цих знімків, є важливою, оскільки запрошує спостерігача замислитись над тим, для чого це все, чому страждають люди, кому це вигідно. Документальна фотографія стає важливим нагадуванням про смерть і формує у людей колективну пам'ять про трагедію [17].

В статті Пітера К. Баннелла «Пікторальна фотографія» автор розглядає іншу причину занепаду жанру піктопідальної фотографії. У статті підкреслюється, що значна частина пікторалістських робіт була зосереджена на традиційному розподілі гендерних ролей: чоловіки постають творцями культури, а жінки- уособленням природи і краси. Жіночі образи, разом із мотивами квітів, дзеркал і посудин, часто символізували «джерело натхнення», яке спрямовує «чоловічого генія-діяча та мислителя». Така художня традиція була не лише стилістичним вибором, а й виявом консервативних соціальних поглядів, не дивлячись на те, що як було описано вище, серед пікторіалістів були жінки, домінуючою статтю все ж залишалися чоловіки.

Баннелл зазначає, що цей «союз між статями» неминуче вступав у конфлікт із цінностями суспільства, яке швидко змінювалося під впливом лібералізму, матеріалізму й капіталізму. Це свідчить про те, що пікторалізм був не просто естетичним, а й соціально-консервативним рухом. Його звернення до традиційних гендерних ролей і вічних істин було реакцією на

процес модернізації, який багато аматорів-художників сприймали з настороженістю, а подекуди з тривогою [6].

Занепад пікторалізму після Першої світової війни відображає не лише зміну художніх тенденцій, а й глибше соціальне зрушення, адже консервативна система цінностей, на якій тримався рух, втратила актуальність. За словами Баннелла, пікторалізм «практично завершився з катастрофою Першої світової війни», старий світогляд розпався, а роботи, що його виражали, почали сприйматися як анахронізм.

Новий модернізм, заснований на «урбанізмі, сучасності та реальності», відкинув декоративність пікторалізму. Естетика нової доби, що прославляла науку, висунула ідеал «правди факту» та «чистоти камери», вільної від маніпуляцій.

Попри втрату панівних позицій, пікторалізм залишив вагому спадщину. Баннелл наголошує, що «фотографія відтоді ніколи не розглядалася як незначна або суто масова форма візуального мистецтва». Хоча пікторалісти програли боротьбу за визначення художнього канону, вони виграли значно більше – вони домоглися визнання фотографії як повноцінного мистецького засобу. Їхня мета-наблизити фотографію до живопису, не була досягнута буквально, адже модернізм наполягав на самотності фотографічного образу. Проте саме завдяки цій боротьбі фотографія здобула право на місце в історії мистецтва [7]

РОЗДІЛ 3. СТРАТЕГІЇ РОЗВИТКУ ПІКТОРІАЛІЗМУ В СУЧАСНОМУ СВІТІ

3.1. Методи і задачі фотографії у 21 столітті

Фотографія ХХІ століття опинилася між двома полюсами: масовою цифровою тиражністю та прагненням до «зробленої картини», де відбиток мислиться як унікальний мистецький об'єкт. Саме пікторіалізм історично ввів у фотографію вимогу «об'єктності» та матеріальної витонченості принта: ідея, що цінність твору закладена не лише у сюжеті, а й у способі виготовлення, у пластичності тону, у фактурі носія, у видимій «ручній» праці митця. Пікторіалісти наполягали: фотограф має не просто «показати» реальність, а перетворити спостережуване на картину, підпорядкувати оптичну точність образотворчій мові й зробити процес частиною змісту. Це модерністська ін'єкція, що сьогодні напругу резонує з практиками авторського друку, фотокниги та виставкового принта як автономного артефакту.

Таблиця 3.1

Трансформації пікторалізму в ХХІ столітті

Категорія	Опис / Сутність	Історичні приклади / Практики	Сучасні паралелі / ХХІ століття	Значення для автора / задачі
Соціо-культурний контекст	Фотографія ХХІ століття між масовою цифровою тиражністю та прагненням до унікального мистецького об'єкта.	Пікторіалізм як історична база встановив «об'єктність» та матеріальну витонченість принта.	Цифровий авторський принт, фотокниги, виставковий принт як автономні артефакти.	Спрямувати увагу на матеріальність твору, роблячи процес частиною змісту.
Історичні передумови	Англійська традиція Генрі Піча Робінсона; «пікторальний ефект» у композиції і світлотіні.	Робота <i>A Holiday in the Wood</i> (1860) – 7 негативів, комбінований друк; дискусії щодо монтажу, перспективи,	Показує, що процес створення важливий для сприйняття; критичне читання технічного ланцюжка.	Усвідомлення технічного процесу як частини художньої мови; приклад технологічної відвертості.

Категорія	Опис / Сутність	Історичні приклади / Практики	Сучасні паралелі / XXI століття	Значення для автора / задачі
		«механічних швів».		
Принципи пікторіалізму	Маніпуляція світлотонном, пластика тону, контроль над матеріалом, авторська інтерпретація.	Техніки: гумі-двохромат, олійний пігмент, вуглецевий друк, платина, ручна фотогравюра.	Відродження принципів у музейному пігментному друці, альтернативних емульсіях, гібридних процесах з ручними інтервенціями.	Підкреслити унікальність принта та авторський почерк; пластика тону як змістотворчий елемент.
Методи роботи / Технології	Комбінований друк, монтаж негативів, локальні корекції, мультіекспозиція.	Робінсон – комбіновані негативи; Кобурн – міські сюжети, баланс авторства і замовника.	Гібридні процеси: аналогове знімання + цифрова обробка, HDR, focus stacking, тонування, композитинг.	Формування «зробленої картини» з етичним декларуванням процесу; контроль над сприйняттям глядача.
Оптика та світлотон	Вплив на національний погляд та роботу зі світлом; низькотональна естетика та природна передача сюжету.	Австралійські фотографи початку XX ст.; техніки гумі-двохромат, карбон для приглушення деталей.	Поєднання стилізації з контекстом; тонкі модифікації деталей без втрати змісту.	Пояснення балансу між художньою обробкою та документальною точністю.
Авторська стратегія та комунікація	Брендування місця, баланс між комунікаційними завданнями та індивідуальним баченням.	Манчестерськ і комісії Елвіна Ленгдона Кобурна (1920-ті), Photo-Secession, Linked Ring.	Сучасні художні стратегії для міста, інституцій, брендів; автономний артефакт vs комерційний інструмент.	Забезпечення впізнаваної мови та балансу між мистецьким авторством і публічним завданням.
Практичні методи сучасного автора	Робота з матеріальністю, композиційно-тональна режисура, інтеграція обчислювальних процедур, робота	Платина, вуглець, гумі, фотогравюра; комбіновані відбитки Робінсона.	HDR, focus stacking, спектральні злиття; фотокнига, інсталяція, принт,	Пріоритет «зробленого» й матеріально витонченого; контроль над технологією як мовою;

Категорія	Опис / Сутність	Історичні приклади / Практики	Сучасні паралелі / XXI століття	Значення для автора / задачі
	з носіями презентації.		інтермедіальні форми.	інтеграція етики процесу.
Задачі XXI століття	Художня, комунікаційна, дослідницька, кураторська.	На основі історичних прикладів Робінсона та Кобурна.	Формування впізнаваної мови, прозорість маніпуляцій, документування процесу, робота зі слідами часу та середовища.	Забезпечення гармонії між технологією, змістом та етикою; критичне осмислення матеріальності та авторства.
Синтез та спадковість	Пріоритет «зробленої картини», матеріальної краси принта, усвідомлена техніка як мова та право на інтерпретацію.	Пікторіальні суперечки довкола комбінованих відбитків; гумі, платина, фотогравюра.	Переосмислення через цифрові інструменти, прозорість процесу, увага до носіїв; автономні артефакти.	Основний принцип сучасної авторської фотографії; спадковість пікторіалізму в сучасних технологічних та етичних умовах.

Історичне джерело цього підходу англійська традиція Генрі Піча Робінсона. Він систематизував «пікторальний ефект» як дисципліну композиції і світлотіні, орієнтовану на виробництво «картинної» фотографії, та відстоював методи комбінованого друку зі кількох негативів. Уже в 1860 році його *A Holiday in the Wood*, зібрана з 7 негативів на аркуші 45×57 см, демонструвала, як тональність і монтаж керують сприйняттям простору та сюжету, і викликала шквал дискусій у пресі саме через «видимий механізм» створення знімка. Критики розбирали з'єднання фрагментів, перспективні неточності та «механічні шви», фактично оцінюючи не лише мотив, а й конструкторську логіку твору. Для нас важливо, що робота була описана і як процес: від облаштування імпровізованих сцен у дворі до проколювання відбитка голкою для точного суміщення наступних експозицій ця «технологічна відвертість» стала частиною естетики [4].

Пікторіальний канон робив ставку на маніпулятивні (у доброму сенсі) процеси, які підкреслюють авторську інтерпретацію: гумі-двохромат, олійний

пігмент, вуглецевий друк, платина, ручна фотогравюра. Такі техніки приглушували ознаки «фото-оптичного походження» геометричну точність, глибоку різкість, лінійну перспективу на користь світлотональної пластики й «дотику». Для пікторіалістів унікальність принта, пластика тону та контроль над матеріалом були не декоративними, а принциповими це саме те, що сьогодні відроджується в музейному пігментному друці, альтернативних емульсіях та гібридних процесах з ручними інтервенціями (Додаток А).

У ХХІ столітті ці принципи не зникають вони змінюють засоби. Гібридизація стала базовим методом: поєднання аналогового знімання, великоформату, альтернативних процесів, пігментного інк-джету та тонкої «цифрової темної кімнати», де ретуш, локальні корекції, тонування та композит працюють на смисл, а не на імітацію «нейтральності». Паралельно зросла етична й комунікаційна вага «видимості процесу». Ще полеміка довкола Робінсона показала, що глядач здатен читати твір крізь призму технічного ланцюжка; сьогодні це перетворилося на вимогу прозорості: пояснювати, де монтаж, де інсценування, як саме збирався образ особливо у документальних і соціально чутливих проєктах та на тлі генеративних інструментів ШІ.

Пікторіальна оптика також вплинула на розуміння «національного погляду» й роботи зі світлом. Австралійський матеріал початку ХХ століття фіксує напруження між «низькотональною» естетикою, спорідненою з графічними мистецтвами, і «натуральним» підходом, орієнтованим на типові сюжети та роботу «від природи», без надмірної маніпуляції. Самі техніки гумі-двохромат, карбон застосовувалися для тонких тональних модифікацій та приглушення «зайвих» деталей; критики співвідносили ці низькі ключі з естампною культурою, тоді як опоненти апелювали до «сонячного» образу країни. Для ХХІ століття цей історичний диспут продуктивний: він пояснює, як поєднувати вишукану стилізацію зі збереженням контексту, не розчиняючи зміст у прийомі [4].

Не менш показовий приклад манчестерські комісії Елвіна Ленгдона Кобурна у 1920-х. Вони відкривають те, що ми сьогодні назвали б «брендуванням місця»: баланс між репрезентацією міста, промоційними задачами замовника й авторською мовою. Питання про «ціль твору» автономна картина чи інструмент комунікації у ХХІ столітті ускладнилося платформами, маркетинговими екосистемами та новими носіями, але логіка дилеми та сама: як не втратити індивідуальне бачення, працюючи на публічні й комерційні задачі. Сам Кобурн, будучи зрощеним із пікторіалізмом (Photo-Secession, Linked Ring), переносив акцент із «красивого в природі» на модерний міський сюжет, роблячи фотографію символістською, контемплативною, але й актуальною до урбаністичної теми саме так у ХХІ столітті працюють художні стратегії для міст, інституцій і брендів (Додаток Б).

Звідси практичні методи, релевантні сучасному автору. По-перше, свідомою робота з матеріальністю відбитка як носія смислу: вибір паперу, пігменту, профілю друку, межі між «готовим файлом» і «готовим принтом» стають не технічною дрібницею, а елементом висловлювання, як це було у платині, вуглеці, гумі та фотогравюрі в пікторіалізмі. По-друге, композиційно-тональна режисура кадру, що бере на себе роль «монтажу сприйняття» спадкоємиця комбінованих відбитків Робінсона, тільки тепер виконана через точний кадр, локальні маски, стекінг, мультіекспозицію, але з етикою явного декларування, коли це змінює зміст прочитання. По-третє, інтеграція обчислювальних процедур (HDR, focus stacking, спектральні злиття) не як «фотожурналістична обманка», а як інструмент образотворчої інтерпретації те саме «роблення картини» в нових технологічних умовах. Нарешті, робота з носіями презентації фотокнига, інсталяція, принт, інтермедіальні форми повертає фокус на «об'єктність» у добу цифрової дематеріалізації. Усі ці кроки узгоджуються з пікторіальною логікою: першорядність «зробленого» й матеріально витонченого, а не «нейтрально зафіксованого» [24].

Задачі автора у ХХІ столітті впливають із цього методичного каркасу. Художня задача сформуванню мову, де технологія підсилює тему, а не підмінює її. Комунікаційна забезпечити прозорість маніпуляцій і коректну етику роботи з людьми, спільнотами й просторами. Дослідницька працювати зі слідами часу, праці та середовища так, щоб естетика не стирала аналітики: урок Кобурна показує, як зображення міста одночасно говорить про виробництво, класові стосунки та економічні зсуви, не перетворюючись на «чисту рекламу». Кураторська документувати «ланцюжок створення» (процеси, носії, профілі, редакційні втручання), адже для пікторіального мислення сам спосіб виготовлення є частиною значення твору саме так критики читали комбіновані відбитки Робінсона, співвідносячи форму із процедурою.

Підсумовуючи, «пікторіальна спадковість» у сучасній фотографії це не м'який фокус як такий і не набір «ностальгійних» рецептур, а принцип: пріоритет «зробленої картини», матеріальної краси принта, усвідомленої техніки як мови та права на інтерпретацію видимого. Ці засади, протестовані в суперечках довкола комбінованих відбитків і закріплені в практиках гумі, платини та фотогравюри, сьогодні переосмислені через цифрові інструменти, прозорість процесу та інституційну увагу до носіїв. Саме вони визначають методи і задачі авторської фотографії ХХІ століття.

3.2. Стилiстичнi прийоми пiкторiалiзму у сучаснiй фотографiї

Сучасна фотографія успадковує від пікторіалізму не «м'який фокус» як моду, а принципову установку: робити картину, а не фіксувати факт, і мислити відбиток як мистецький об'єкт із власною матеріальною мовою. Власне тому для пікторіалістів критичною була «об'єктність» принта: у світі, де звичайну фотографію легко тиражувати й поліграфічно відтворювати, художній сенс переносився на унікальність виготовленого відбитка, пластичність тону,

фактуру паперу, авторську керованість процесом. Сьогодні ця логіка напряду проявляється у музейному пігментному друці, фотокнизі, виставковому принті та інсталяції: саме спосіб роблення (від файлу до профілю, від чорнила до паперу) стає смислотвірним параметром, як і в пікторіалізмі кінця XIX початку XX століття. У термінах стратегії це означає цілеспрямоване приглушення «ознак фото-оптичного походження» геометричної точності, голчастої різкості, лінійної перспективи на користь світлотональної пластики і «дотику»; у XXI столітті це здійснюється через контроль тонів, локальні маски, багатокадрові злиття, а також через вибір носія, який підтримує бажану тональну «поведінку» зображення (Додаток В).

Ключ до розуміння сучасних прийомів у тій історичній зміні, коли пікторіалісти навмисно відсували на задній план «буквальні» й «наукові» риси фотографії, зближуючи її з графічними мистецтвами. Вони працювали гумі-двохроматом, олійним пігментом, гелатинним карбоном, платиновим друком, ручною фотогравюрою процесами, що дозволяли варіювати тон і фактуру й отримувати «низькі ключі», відповідні естетичній задачі. Сьогодні це продовжується як гібридизація: цифрова «темна кімната» (тонування, локальні корекції, композит) поєднується з матеріальним друком музейної якості та інколи з ручними інтервенціями поверх принта, коли техніка прозора підпорядкована змісту. Цей підхід лишається сучасним, бо переносить акцент із нейтральної репрезентації на авторську інтерпретацію й предметність твору.

Історичні приклади демонструють витoki нинішніх практик. Серія зауваг критиків до комбінованих відбитків Генрі Піча Робінсона після показу *A Holiday in the Wood* (1860) показала, що глядач читає твір «крізь процес»: оглядачі вказували на механічні «стикування», невідповідності масштабу та освітлення, а сам Робінсон публічно описував, як робив сцени у власному дворі, диригував потоками води, вирізав і маскував елементи, проколював відбиток голкою для точного суміщення негативів. Для нашого часу важливе не «викриття», а урок прозорості: спосіб виготовлення стає частиною семантики. У цифровій фотографії цю прозорість переосмислено у вигляді

чесного декларування композитів, staging та алгоритмічних перетворень там, де вони впливають на інтерпретацію зображеного. Саме тому сучасні художники й документалісти напружують етичні формули видимості втручань, не відмовляючись від режисури та монтажу як образотворчих засобів [24].

Другий магістральний прийом робота з тональним «ключем» і зближення з графічними медіумами. Австралійський пікторіалізм на початку ХХ століття дає показовий кейс: гумі-двохромат і карбон у Джона Кауффманна використовувалися для модифікації тонів і приглушення деталей; результат низькотональні, «естампні» ефекти, які критики протиставляли «сонячній» лінії національного пейзажу. Сьогодні така тональна стилістика використовується для конструювання атмосфери, інтонації, ритму серії: автор свідомо обирає низький чи високий ключ як інструмент наративу й моделює переходи від «глухих» площин до «сяйних» акцентів, розв'язуючи задачу не оптики, а композиції, друку і носія.

Третій блок прийомів свідоме «сплощення» простору, інтимізація сюжету, близька дистанція та опертя на символістський/літературний іконографічний ряд. Пікторіалісти дедалі частіше відмовлялися від «дзеркального» тривимірного відтворення світу на користь простору, сконструйованого в межах самої картини; камери спрямовували в бік натюрмортів, інсценованих сцен, приватних інтер'єрів, а оформлення від вишуканих паспарту до назв підкреслювало ідейний, а не «фактографічний» статус роботи. Сучасна фотографія повторює цей вектор через режисурну роботу з полем кадру, домінування тону над лінійною глибиною, а також через виставкові рішення, де матеріальна презентація (формат, поле паперу, рама) інтегрована у зміст (Додаток Г).

Четвертий мотив діалог із інституційними й комерційними контекстами. Манчестерські комісії Елвіна Ленгдона Кобурна у 1920-х показали «балансування» між промоційними цілями замовника й авторською мовою: фотографія одночасно представляла місто, «продавала» його уявний образ і

зберігала художню автономію. Це прямо резонує з нинішніми задачами міських програм айдентики, корпоративних наративів і музейної репрезентації: стилістичні прийоми пікторіалізму тональна дисципліна, композиційна режисура, інтерпретація фактури, «зробленість» дозволяють говорити про простір і працю без редукції до «чистої реклами». У практиці ХХІ століття це виливається у свідомий вибір ритму серії, повторюваних мотивів, ключових ракурсів і друкарських параметрів, які збирають множинні знімки в єдину «мову місця».

Конкретні технічні наслідування сьогодні виглядають так. По-перше, «композиція як монтаж»: Робінсонівська традиція комбінованих відбитків перетворюється на цифрову роботу з кількома експозиціями, стекінгом різкості, локальними масками, але з етикою явного декларування там, де це змінює інтерпретацію сцени. По-друге, «тон як смисл»: історичні низькі ключі гумі/карбону нині реалізуються через керований профіль друку, папір і пігменти, що дозволяють довго «нести» темні півтони без провалу саме друкарська крива робить атмосферу, а не сам по собі фільтр. По-третє, «матеріальність як висловлювання»: вибір носія, поля, паспарту, способу підпису й назв це не оформлення «після», а частина стилістики твору з моменту задуму. По-четверте, «міжмедійні алюзії»: зближення з офортом/літографією, що було характерне для пікторіалістів, сьогодні відтворюється у фактурі паперу, характері зерна/шуму, у межуванні з графікою та друкованими мистецтвами (зокрема у фотокнизі як авторському носії). У всіх цих випадках сучасна практика підтверджує історичні висновки джерел: пікторіалізм переніс у фотографію «примат зробленої картини», наситив техніку змістом і дав легітимацію експресивним, а не «натуралістично-нейтральним» прийомам [27].

Показові мікрокейси й паралелі підсилюють цю лінію. Гертруда Кейзбір друкувала виставкові відбитки гумі-двохроматом із копійного негативу перезнятого желатин-срібного знімка навмисно перетворюючи первісне зображення заради тональної пластики; у сучасній термінології це точний

аналог усвідомленого «перепроцесування» вихідного файлу заради мови твору, а не імітації «нейтральності». Австралійські низькотональні приклади Кауффманна, що «наближалися до офорту», сьогодні мають відповідник у цілісних серіях, де низький ключ і контроль мікροконтрасту формують інтонацію розповіді. А дискусії довкола механіки Робінсона вчать, що деколи найсильніший прийом не приховувати процес, а зробити його етично видимим і змістовно вмотивованим.

3.3. Сучасні пікторіалісти

У ХХІ столітті, коли цифрова фотографія заповнила інформаційний простір, поняття «пікторіалізм» отримує нове життя. Якщо наприкінці ХІХ століття цей напрямок був спрямований на доведення художньої цінності фотографії, то нині його ідеї актуалізуються як спроба віднайти візуальну глибину та естетичну витонченість у світі масового зображення. Сучасні пікторіалісти не лише наслідують традиції м'якого фокусу чи тональних переходів, а й трансформують їх у межах цифрового та постмедійного мистецтва, поєднуючи класичну естетику з новими технологіями.

На відміну від своїх попередників, сучасні пікторіалісти не мають на меті відтворити живописність заради подібності до малярства. Їхня увага зосереджена на внутрішньому змісті зображення, на передачі стану, настрою, емоційного забарвлення кадру. Вони поєднують інструменти класичної фотографії – оптику, природне освітлення, аналогові камери – із сучасними цифровими технологіями обробки, створюючи гібридні образи, в яких межа між реальністю та інтерпретацією навмисно розмивається [27].

Одним із провідних представників сучасного пікторіалізму вважається французьку фотографка Сара Мун. Її роботи продовжують естетику м'якого фокусу та тональної чуттєвості, властиву раннім пікторіалістам, але переосмислену через призму постмодерної поетики. Вона використовує

дефокусування, зернистість, м'яке світло, створюючи ефемерні, майже сновидні образи, у яких зникає документальність і панує емоційна асоціативність. Фотографії Мун сприймаються як візуальні метафори часу, пам'яті й тлінності.

У Сполучених Штатах Америки важливе місце серед нових пікторіалістів посідає Кіт Картер – автор, який поєднує традиційну чорно-білу техніку з символічною глибиною. Його фотографії часто звернені до теми людини, природи й духовності. Застосовуючи м'яке освітлення та відсутність різких контрастів, Картер створює відчуття спокою, загадковості та внутрішнього споглядання. Його стиль часто називають «американським нео-пікторіалізмом», адже він поєднує гуманістичну традицію з сучасним емоційним баченням.

Особливу роль у розвитку сучасного пікторіалізму відіграють японські митці. Візуальна культура Японії з її мінімалізмом, увагою до тіні, порожнечі та краси недосконалого природно поєднується з естетикою пікторіальної фотографії. Роботи таких авторів, як Масато Сето чи Наоя Хатакеяма, демонструють делікатне ставлення до світла, композиції та атмосфери, де кожен елемент має символічний підтекст. Сучасні японські пікторіалісти трактують фотографію як медитацію надплинністю часу та мінливістю світу [3].

В Україні інтерес до пікторіальної традиції також зростає. Нове покоління фотографів звертається до методів аналогової зйомки, ручного друку, експериментів з емульсією та плівковими ефектами. Це є спробою повернути фотографії її матеріальність і глибину. Імена, які все частіше згадуються у контексті українського нео-пікторіалізму, – Олександр Ляпін, Валерій Лещинський, які працюють на межі документального та художнього кадру, прагнучи передати не сюжет, а стан людини в культурному просторі. Характерною рисою сучасного пікторіалізму є прагнення подолати технократичність цифрової фотографії. У світі, де технології дозволяють досягти бездоганної різкості, колірного балансу та глибини, пікторіалісти

свідомо обирають недосконалість, розмитість, шум, вицвітання як естетичний засіб. Таким чином, «помилка» стає знаком людської присутності в технологічному процесі, а сам кадр – символом взаємодії механічного й емоційного.

Цікаво, що багато сучасних пікторіалістів поєднують свою діяльність із кінематографом. Наприклад, Роббі Мюллер та Роджер Дікінс, хоча й не називають себе фотографами у традиційному розумінні, створюють кадри, які тяжіють до пікторіальної естетики – м'яке світло, фактурність, драматизм, колористична рівновага. Цей вплив фотографії на кіно та навпаки підкреслює універсальність пікторіального принципу – створення візуального образу, що не фіксує, а «інтерпретує» реальність. Сучасні технології дозволяють розширювати арсенал пікторіалістичних прийомів. Фотохудожники використовують цифрові фільтри, алгоритмічну обробку, змішану техніку з живописом чи колажем, але при цьому залишають в основі класичні принципи – гармонію, м'якість світлотіні, тональний баланс. Такий синтез традиції та інновації свідчить про живучість пікторіальної естетики, її здатність адаптуватися до вимог часу, не втрачаючи гуманістичного виміру [29].

Значна частина сучасних пікторіалістів працює в жанрі портрета. На відміну від комерційної портретної фотографії, їхні роботи не прагнуть до ідеалізації зовнішності, а радше до відтворення психологічної атмосфери. Так, творчість голландського митця Ервіна Олафа є прикладом синтезу класичного світлотіньового малюнку з соціальною тематикою. Його персонажі позбавлені прямого емоційного виразу, але випромінюють складні внутрішні стани – меланхолію, ностальгію, самозаглиблення.

Не менш важливою тенденцією є повернення до плівкових технік – амбротипії, ціанотипії, платинових відбитків, що стали популярними серед нових пікторіалістів у Європі та США. Ці технології дозволяють відтворювати глибокі тональні градації, фактурність та «дихання» зображення, яке цифрові технології часто нівелюють. Таким чином, сучасні пікторіалісти не просто

наслідують минуле, а відтворюють процес творення як частину художнього акту, повертаючи фотографії статус «рукотворного мистецтва».

Пікторіальна естетика проявляється також у напрямі *fine art photography*, який сьогодні переживає підйом. Його представники – Брук Шадден, Кірстен МакКей, Алекс Стоддарт – працюють із постановочним кадром, створюючи візуальні наративи, що апелюють до символізму, міфології та сновидінь. У цих творах фотографія перестає бути лише засобом фіксації, а перетворюється на інструмент суб'єктивної поезії, де кожна деталь має метафоричне навантаження. Соціокультурний вимір сучасного пікторіалізму полягає у прагненні протиставити комерціалізованій фотографії альтернативну естетику – повільну, духовно зосереджену. Це певною мірою реакція на культуру гіпервізуальності, у якій зображення втратило глибину сприйняття. Пікторіалісти ХХІ століття прагнуть повернути фотографії її медитативну силу, змусити глядача не просто дивитися, а відчувати [29].

Інтерес до пікторіалізму підтримується також завдяки освітнім і виставковим ініціативам. Міжнародні фестивалі, такі як *The Pictorial Heritage* у Лондоні, *Alternative Process Photography* у Нью-Йорку чи українські арт-проекти на базі Музею фотографії у Харкові, показують, що пікторіальна естетика не є архаїзмом, а живим культурним кодом, який об'єднує митців різних поколінь і шкіл.

Таким чином, сучасні пікторіалісти відроджують і трансформують класичні принципи естетичного бачення, надаючи їм нового змісту в контексті цифрової культури. Вони не протистоять технічному прогресу, а інтегрують його у свою творчу практику, доводячи, що справжня художність не залежить від засобу, а від внутрішнього погляду митця. Пікторіальна фотографія сьогодні є не лише спогадом про минуле, а й важливим елементом сучасної культурної парадигми, що нагадує про головне: у світі надлишкових образів цінність має лише той, який здатен пробудити емоцію і сенс.

Сучасних пікторіалістів доцільно розуміти не як «ретро-техніків» гумі, бромойла чи карбону, а як авторів ХХІ століття, які мислять фотографію як

«зроблену картину» і вибудовують мову твору через керований процес, тональний ключ і матеріальність відбитка. Їхня позиція виростає з історичної логіки пікторіалізму: пріоритет інтерпретації над «машинною буквальною» камери, перевага світлотональної пластики та «дотику» над оптичною точністю, увага до фактури паперу, профілів друку й усіх рішень, що перетворюють знімок на мистецький об'єкт. У такому підході вирішальною є не лише тема, а й сам спосіб її «роблення».

Однією з ключових рис сучасних пікторіалістів є прозора «видимість процесу». Ще в XIX столітті критики читали пікторіальні світлини крізь призму техніки: ескізи, постановки, комбіновані негативи, ручні доробки. Сьогодні це трансформується в етичну практику: автори відкрито декларують інсценування, композити, локальні корекції, вибір носія і профілю друку всюди, де це впливає на інтерпретацію сюжету. Така прозорість не лише не «зменшує» мистецької вартості, а, навпаки, додає читабельності: глядач отримує контекст «як зроблено», який стає частиною смислу.

Не менш важлива «об'єктність» відбитка. Пікторіалісти наполягали на унікальності принта і зближенні фотографії з графічними мистецтвами; у XXI столітті ця лінія продовжується музейним пігментним друком, альтернативними емульсіями, ручними інтервенціями, а також фотокнигою та інсталяцією. Автор свідомо обирає папір, чорнила, криву друку й формат, розуміючи, що поведінка темних півтонів, мікrokонтраст і фактура носія не «обслуговують» зображення, а творять його інтонацію [24].

Тональний «ключ» ще одна наскрізна ознака. Історично пікторіалізм дав дві лінії: низькотональну, близьку до офорту/літографії, і «натуральну», де перевага надавалася типовому сюжету та світлу «як є». Сьогоднішні автори свідомо керують ключем серії, приглушують «зайву» деталізацію, сплющують простір, розставляють «опори» з темних мас і будують наратив ритмом світлотіні. У результаті тон перетворюється на драматургічний інструмент: він збирає розрізнені кадри в єдину мовну систему.

У прикладному полі сучасні пікторіалісти переконливо працюють із міськими, інституційними та брендинговими наративами. Історичні комісії показали, як можливо поєднувати промоційні завдання замовника з автономною авторською мовою; нині це означає створення цілісного візуального коду місця: повторювані ракурси, упізнаваний ритм пласких мас, «туманні» плани, узгоджений друкарський профіль. Завдяки такій стилістиці фотографія не редукується до «чистої реклами», а зберігає критичний погляд на працю, простір і соціальні відносини.

Нарешті, сучасний пікторіалізм успадковує символістський реєстр іконографії. Назви, алюзії, повторювані мотиви це не «оформлення після», а частина композиційної режисури. Серії будуються як ланцюжки метафор: дороги, переходи, віддзеркалення, фігури в проходах; у такій структурі й техніка, і носій працюють на зміст. Водночас «чесність процесу» утримує межу між постановкою і документальним елементом, що особливо важливо в соціально чутливих темах і в добу алгоритмічних перетворень.

Отже, «сучасні пікторіалісти» це позиція і практика, в якій техпроцес і матеріальність є мовою твору, а тональний ключ і композиційна режисура інструментами драматургії. Прозорість втручань, унікальна «об'єктність» принта, контроль простору й тону, інституційна придатність без втрати авторства та символічна інтонація ті саме риси, що забезпечують спадкоємність із історичним пікторіалізмом і роблять його естетику актуальною у XXI столітті.

3.4. Відродження напрямку

У XXI столітті пікторіалізм переживає переконливе відродження не як «ретро-курйоз», а як система мислення про фотографію, у центрі якої стоять авторська інтерпретація, матеріальність відбитка та прозорість процесу. Повернення інтересу починається з переоцінки історичних джерел: архівні

ескізи, робочі негативи й комбіновані друки демонструють, що пікторіалісти не «маскували» техніку, а включали її у зміст твору. Саме ця «видимість механізму» стає сьогодні теоретичною опорою для художників, кураторів і викладачів, бо дозволяє легітимно поєднувати режисуру, монтаж, тональні інтервенції та ручні доробки із заявленою етикою авторства.

Другий двигун відродження матеріальності друку. Повертаються платинові та вуглецеві процеси, гума та фотогравюра як мова тональної пластики та фактури. Паралельно формується «музейний» цифровий друк: пігментні чорнила на бавовняних паперах із довгою передачею тіней, контроль профілів і кривих, вибір поверхні як семантичного чинника. У цій оптиці файл лише стан зображення, а «твором» стає саме відбиток. Виставкові проєкти, фотокнижки малого тиражу, інсталяції з багатошаровими носіями підсилюють цей поворот до об'єктності, яку історичний пікторіалізм вважав визначальною.

Третя причина гібридизація технологій. Те, що в XIX столітті вирішувалося комбінованим друком і локальними ретушами, сьогодні реалізується обчислювальними методами: багатокадрові стекінги, контроль мікροконтрасту, тональні маски, мультиекспозиції. Принцип лишається тим самим: техніка не імітує «нейтральність», а служить композиційній режисурі й драматургії тону. Важливо, що поряд із технічною вправністю закріплюється етична вимога прозорості: автор декларує інсценування і композити там, де це змінює прочитання сюжету, і тим самим продовжує лінію історичних дискусій про межі дозволеної «зробленості».

Четвертий вектор інституційна та освітня інфраструктура. Музейні колекції та публікації з історії фотографії повертають у фокус не лише «готові» іконичні кадри, а й робочі матеріали, що розкривають метод. Практикуми з альтернативних процесів, резиденції та майстерні з акцентом на авторський друк створюють спільноти, де знання циркулює між історичною технікою та сучасною цифровою дисципліною. Саме в такому середовищі народжується «нео-пікторіалізм» як культура точного друку, продуманої

матеріальної презентації та концептуальної відповідальності за кожну стадію виробництва зображення.

П'ятий аспект відродження розширення застосувань. Історичний приклад замовних серій для міста показує, як пікторіальна мова може одночасно працювати з публічним образом і зберігати авторську позицію. У сучасних міських програмах візуальної ідентичності, корпоративних та музейних наративах це означає послідовну стилістику: повторювані ракурси, ритм світлотіні, тональні «опори» в композиції, продуманий підбір носія. У результаті фотографія не редукується до реклами, а створює критичний, інтонаційно цілісний образ місця, праці та спільноти [24].

Показовим є й «наратив тонального ключа». Сучасні автори свідомо будують серії в низькому чи високому ключі, приглушуючи зайву деталізацію або, навпаки, «відкриваючи» світлотінь, щоб досягти естампної цілісності. Це пряме продовження історичних прийомів, у яких гума, карбон і платина дозволяли керувати настроєм і ритмом півтонів.

Нарешті, відродження має і теоретичний, і практичний ефект для документальних практик. Там, де постає межа між постановкою й фіксацією, сучасний пікторіалізм пропонує не заборону на режисуру, а відповідальну артикуляцію методів. В описах до серій і в кураторських текстах автори фіксують, що саме й навіщо було змінено, а показник майстерності зміщується з «невидимого» монтажу на переконливість образотворчого рішення. Таке повернення до «чесної зробленості» підсилює довіру глядача й поглиблює прочитання.

У 2020-х роках у світі фотографії спостерігається помітне повернення інтересу до естетики пікторіалізму – художнього напрямку, що розвивався наприкінці XIX – на початку XX століття. Якщо колись пікторіалісти прагнули довести, що фотографія може бути мистецтвом нарівні з живописом, то сучасні митці, які працюють у цьому стилі, переосмислюють його у світлі цифрових технологій, медіакультури та візуального перевантаження сучасності. Це відродження має не лише естетичний, але й філософський

підтекст – як реакцію на надлишок "чистої" документальності та гіперреалістичності цифрового зображення.

У 2020-х пікторіалізм перестає бути ностальгійною течією – він набуває нового звучання завдяки поєднанню аналогових технік і сучасних цифрових інструментів. Багато фотографів повертаються до плівки, мокрого колодію, гліцинового друку, але водночас комбінують ці методи з редагуванням у Photoshop або використанням штучного інтелекту. Таке поєднання створює нову візуальну мову, де зображення зберігає "душу" ручної праці, але не цурається технологічного поступу [15].

Однією з причин відродження пікторіального підходу є втома від масовості цифрової фотографії. Соціальні мережі переповнені знімками, позбавленими авторського бачення. Тому сучасні пікторіалісти прагнуть протиставити цій потоковості індивідуальність, медитативність і глибину зображення. Їхні фотографії часто виглядають як сни, видіння чи спогади, де головне не сюжет, а настрій. Особливої популярності набувають проекти, що поєднують фотографію з живописом, графікою або відеоартом. Наприклад, британська художниця Джулія Фуллертон-Баттен створює постановочні сцени у м'якому освітленні, які нагадують картини прерафаелітів. Її роботи часто позначають як нео-пікторіалізм, оскільки вони поєднують класичну композицію з сучасною проблематикою – гендером, самотністю, урбанізацією.

Пікторіалізм XXI століття також активно використовує можливості штучного інтелекту. Деякі фотографи застосовують нейромережі для створення текстур, світлових ефектів або навіть симуляції аналогових дефектів, що колись виникали природно під час друку. Так, цифровий художник Едді Ламбер у своїх роботах поєднує фотографію і генеративні алгоритми, створюючи м'які, розмиті образи, схожі на гелієві друки XIX століття. Важливою тенденцією стало й повернення до матеріальності фотографії. Багато сучасних митців друкують свої знімки на ручному папері, тонують їх у теплих відтінках, додають фактури або застосовують старовинні

техніки – гуміарабик, ціанотипію, платиновий друк. Такі роботи демонструються не лише у фотогалереях, а й у сучасних артпросторах, де фотографія сприймається як фізичний об'єкт, а не цифровий файл. Крім того, пандемія COVID-19 стимулювала хвилю індивідуальних художніх пошуків. Багато фотографів у цей період звернулися до природи, власного дому, інтимних сюжетів – що ідеально пасує пікторіальній естетиці. Розмитість, м'якість світла, емоційна глибина стали засобами вираження самоти та внутрішнього спокою.

У 2020-х роках помітно зростає кількість фестивалів і виставок, присвячених нео-пікторіалізму. Зокрема, на європейських подіях – таких як PhotoEspaña чи Les Rencontres d'Arles – з'являються окремі секції, присвячені "повільній фотографії" (slow photography). Цей термін фактично став сучасним еквівалентом пікторіалізму, який наголошує на глибині сприйняття, процесуальності та ручній роботі.

Українські фотографи також долучаються до цього руху. Наприклад, у творчості Олександра Ляпіна чи Оксани Канівець можна побачити експерименти зі старими техніками, поєднання історичної естетики з актуальними темами – війною, травмою, ідентичністю. Український контекст надає пікторіалізму додаткового змісту – він стає не лише пошуком краси, а й спробою зберегти пам'ять і тишу серед хаосу [15].

Соціальні мережі теж сприяють популяризації цього напрямку. Платформи на кшталт Instagram або Behance стали вітринами для митців, які експериментують із пікторіальною стилістикою. Хештеги pictorialism, neoPictorialism або slowphotography об'єднують спільноти фотографів, що обмінюються досвідом, техніками, рецептурою друку.

Важливо, що сучасний пікторіалізм не відкидає документальність – він інтегрує її в художній вимір. Деякі митці створюють соціально чутливі проекти, але подають їх через м'які, символічні образи. Такий підхід дозволяє поєднати етику журналістики та естетику мистецтва, роблячи фотографію інструментом не лише інформування, а й емоційного впливу [15].

На теоретичному рівні відродження пікторіалізму пов'язане з постмодерністським розумінням авторства та автентичності. Сьогодні, коли штучний інтелект може створити "ідеальне" фото, цінність набуває не технічна досконалість, а людська недосконалість – подряпини, зернистість, випадковість. Ці елементи повертають фотографії людське тепло. Критики зазначають, що пікторіалізм 2020-х – це не просто мода, а симптом глибших культурних змін. Людство прагне уповільнення, повернення до ручної праці, до сенсу. У світі миттєвих зображень пікторіальна фотографія нагадує: мистецтво – це не клік, а процес.

Тому відродження пікторіального напрямку можна розглядати як своєрідну "тиху революцію" у фотографії. Вона повертає глядачеві здатність дивитися, а не просто бачити. І, можливо, саме у цій повільності, м'яких контурах і невизначених формах сучасний пікторіалізм знаходить нове обличчя краси XXI століття. Пікторіальна фотографія у 2020-х роках стала не ретро-естетикою, а філософією зображення. Вона поєднує традицію і технологію, людину і машину, реальність і мрію. І в цьому – її сила: вона вчить бачити світ не очима камери, а очима душі [24].

Таким чином, відродження пікторіалізму у XXI столітті тримається на п'яти опорах: критичне перечитання історичних джерел і робочих матеріалів, повернення матеріальності принта, гібридизація технологій із пріоритетом композиційної режисури, інституційна підтримка через колекції та освіту, а також застосування стилістики в міських і інституційних наративах. Сукупно вони переводять пікторіалізм із площини «історичного стилю» в площину сучасної методології, де техпроцес і носій стають повноцінною мовою твору, а відбиток самодостатнім артефактом з чіткою етикою створення й демонстрації.

ВИСНОВКИ

Таким чином, у ході даного дослідження ми прийшли до таких висновків (у відповідності до завдань, поставлених у вступі до цієї роботи):

Проаналізовані історико-соціальні передумови виникнення пікторіалізму. Пікторіалізм виник як культурно-мистецька реакція на індустріальну епоху та технологічний прогрес XIX століття. Соціальні зміни, урбанізація, розвиток масового виробництва та появи технічних новацій створили передумови для переосмислення природи мистецтва. Фотографія, що спочатку сприймалася як технічний інструмент документування, поступово набувала естетичного виміру. У цій трансформації виявилася потреба суспільства у синтезі технічного і духовного, у пошуку гармонії між механічним відтворенням і творчим задумом.

Інтелектуальні передумови пікторіалізму були тісно пов'язані з модерністськими пошуками в європейському мистецтві. На зміну ідеалам академізму та реалізму приходить символізм, імпресіонізм, естетизм — течії, що підкреслювали суб'єктивне сприйняття світу. Пікторіалісти перенесли ці принципи у фотографію, прагнучи, щоб камера не лише фіксувала реальність, а й створювала її художній образ. Таким чином, соціокультурний контекст кінця XIX століття став ґрунтом, на якому фотографія перетворилася з ремесла на форму мистецтва.

Фотографічна практика цього періоду відображала прагнення до духовності, емоційності й символічності. Фотографи почали вбачати у зображенні не просто картинку, а засіб вираження стану душі. Вони експериментували зі світлом, тональністю, композицією, розмитістю контурів, щоб досягти ефекту живописності. Таким чином, пікторіалізм став першим етапом у формуванні нової художньої мови фотографії, що поєднала в собі технічну точність і поетичну абстракцію.

Соціальні фактори також визначили характер пікторіальної естетики. Зростання кількості аматорів-фотографів викликало потребу у відмежуванні

«високого мистецтва» від масового продукту. Саме тому пікторіалісти відстоювали індивідуальність, ручну працю та складні техніки друку, протиставляючи їх фабричній серійності. Таким чином, пікторіалізм став не лише естетичною, але й культурною позицією — протестом проти стандартизації мистецтва.

Отже, історико-соціальні умови другої половини XIX століття сприяли виникненню пікторіалізму як реакції на механізацію й знеособлення культури. Він поєднав духовні прагнення епохи з технічними відкриттями, заклавши основу для подальшої еволюції фотографії як виду мистецтва.

Розглянута творчість Генрі Піча Робінсона як засновника пікторіальної фотографії. Генрі Піч Робінсон став ключовою фігурою у становленні фотографії як мистецтва. Саме він уперше сформулював теоретичні засади пікторіалізму, наголосивши, що художня фотографія повинна бути результатом творчої уяви, а не лише технічної вправності. Його робота «Живописний ефект у фотографії» (1869) визначила концепцію зображення як результату інтелектуальної праці, а не випадкового фіксування дійсності.

Робінсон експериментував із композиційними методами, використовуючи багатонегативну техніку для створення цілісного образу. Його «A Holiday in the Wood» (1860) і «Fading Away» (1858) стали іконічними прикладами поєднання технічного новаторства й художнього мислення. У цих роботах проявилася головна ідея пікторіалізму — створення емоційно насиченого зображення, яке не лише показує, але й тлумачить реальність.

Творчість Робінсона заклала основи для розуміння фотографії як медіа, що має власну естетику. Він підкреслював, що митець має право змінювати реальність, komponувати, підсилювати емоційний ефект. Саме завдяки його діяльності виникла етична й філософська дискусія про межі маніпуляції у фотографії. Вплив Робінсона виходить за межі технічних інновацій. Його підхід започаткував нову культурну парадигму — перехід від репрезентації до інтерпретації. Він створив мову, у якій фотографічний образ став не документом, а художнім висловлюванням, що поєднує реальне й уявне.

Отже, Генрі Піч Робінсон не лише започаткував пікторіальний рух, але й сформував його філософську основу — ідею художнього бачення, що стоїть вище технічного досконалості.

Вивчена діяльність представників раннього піктореалізму. Ранній етап пікторіалізму визначався експериментами таких фотографів, як Джулія Маргарет Камерон, Оскар Рейландер, Пітер Генрі Емерсон, Робер Демаші. Їхня діяльність довела, що фотографія може передавати поезію, символ і емоцію. Камерон створювала знімки з натхненням прерафаелітів, використовувала природне світло, м'якість фокусу й духовну експресію. Її фотографії стали своєрідними «портретами душі». О.Рейландер розвивав ідею комбінованого зображення, поєднуючи кілька негативів, аби створити складні символічні композиції, як у «The Two Ways of Life» (1857). Емерсон, у свою чергу, прагнув поєднати реалізм і поетичність, підкреслюючи «природність бачення». Його роботи позначили перехід до більш «споглядальної» фотографії.

Завдяки цим митцям пікторіалізм перетворився з технічного експерименту на рух із власною естетикою. Їхня творчість стала поштовхом до створення об'єднань, журналів і виставок, які утвердили фотографію як мистецтво. Фотографи цього періоду підкреслювали духовну місію мистецтва. Вони прагнули через світло й форму передати настрій, емоцію, філософську ідею. Завдяки їхнім пошукам фотографія почала сприйматися як засіб самовираження митця.

Таким чином, діяльність ранніх пікторіалістів створила фундамент для подальшого розвитку художньої фотографії, довівши її право на автономність і творчу індивідуальність.

Досліджені англійська й американська школи пікторіальної фотографії. Англійська школа пікторіалізму, зосереджена навколо об'єднання Linked Ring, відіграла вирішальну роль у легітимізації фотографії як мистецтва. Це коло об'єднало провідних митців — Фредеріка Еванса, Джорджа Девісона, Емерсона, — які відстоювали незалежність фотографічного бачення. Їхні

виставки та публікації створили інституційне підґрунтя для подальшого розвитку жанру.

Американська школа сформувалася під впливом Альфреда Стігліца, який очолив рух Photo-Secession. У своїй галереї 291 і журналі Camera Work він об'єднав фотографів, що прагнули поєднати емоційність із технічною досконалістю. Поруч із ним працювали Едвард Стайхен, Гертруда Кейзбір, Кларенс Вайт — митці, що перетворили пікторіалізм на інтелектуальний рух. Обидві школи поділяли ідею фотографії як суб'єктивного мистецтва, але мали різні акценти: англійці тяжіли до естетичного експерименту, американці — до філософського й соціального змісту. У результаті пікторіалізм став міжнародним явищем, яке вплинуло на модерністські тенденції XX століття.

Таким чином, англійська й американська школи не лише заклали організаційні основи руху, але й сформували глобальну мову фотографічного мистецтва, у якій техніка стала засобом духовного висловлення.

Проаналізований розвиток пікторіалізму в Україні. Український пікторіалізм розвивався у контексті європейських тенденцій, зберігаючи власну культурну специфіку. Уже на початку XX століття українські фотографи долучалися до міжнародних виставок, а їхні роботи вирізнялися ліризмом, увагою до людини й природи.

У радянський період художня фотографія зазнала ідеологічного тиску, однак пікторіальні принципи збереглися у творчості фотоклубів 1960–1980-х років. У 1990-х роках вони отримали нове дихання завдяки відродженню авторської фотографії. Сучасні українські фотографи — Олександр Ляпін, Валерій Лещинський — звертаються до пікторіальної естетики, поєднуючи її з соціальними темами. Їхні роботи відзначаються м'якою пластикою, , психологізмом.

Таким чином, український пікторіалізм пройшов шлях від засвоєння європейських впливів до створення власної школи, у якій поєднується поетичність, національна чуттєвість і сучасна технологічна культура.

Виявлені причини занепаду жанру в середині XX століття. Середина XX століття стала періодом кризи пікторіалізму. Розвиток документальної фотографії, фоторепортажу, нових технік поліграфії та вплив модернізму призвели до втрати актуальності «живописного» стилю. Нове покоління фотографів прагнуло простоти, правдивості та соціальної ангажованості, відкидаючи суб'єктивність пікторіальної естетики.

Водночас саме цей занепад став точкою оновлення: ідеї пікторіалізму трансформувалися в концептуальну фотографію, кінематографічну візуальність і *fine art photography*.

Причини кризи полягали не лише в естетичних зрушеннях, але й у зміні соціокультурних орієнтирів. Мистецтво більше не шукало краси — воно прагнуло істини. У цьому контексті пікторіалізм здавався надмірно сентиментальним і суб'єктивним. Проте навіть після зникнення як окремого напрямку пікторіалізм залишив значний слід у візуальній культурі XX століття, передавши їй ідею авторської інтерпретації дійсності.

Розглянуті методи і задачі фотографії XXI століття та відродження пікторіалізму. У XXI столітті пікторіалізм переживає ренесанс завдяки цифровим технологіям і культурі «повільного бачення». Сучасні фотографи поєднують традиційні прийоми з алгоритмічною обробкою, повертаючи фотографії емоційність і матеріальність. Нео-пікторіалісти — Сара Мун, Брук Шадден, Ервін Олаф — демонструють, що естетика м'якого фокусу, природного світла й тональної гармонії може існувати в цифровому форматі.

Феномен відродження пікторіалізму свідчить про культурну втому від гіпервізуальності. Фотографія знову стає способом споглядання, а не лише фіксації. У цьому сенсі сучасна фотографія повертає людину до витоків — до внутрішнього бачення світу. Пікторіальні принципи стають мостом між аналоговим минулим і цифровим майбутнім.

Отже, у XXI столітті пікторіалізм не просто відродився — він еволюціонував, перетворившись на універсальну мову візуальної рефлексії, що поєднує техніку, філософію і поезію зображення.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бетчен Д. Вогонь бажання: зародження фотографії : [монографія] / Джефрі Бетчен ; [пер. з англ. Я. Стріхи ; наук. ред. О. Червоник]. Київ : Родовід, 2019. 243 с.
2. Бобрищев К. В. Моя єдина. Фотопоема про Україну / Костянтин Бобрищев. Рівне : У фарватері істин ; Дрогобич : Коло , 2021. 303 с.
3. Горевалов С. І. Фотожурналістика в системі засобів масової комунікації: єдність слова і зображення : навч. посіб. / Горевалов С. І., Зикун Н. І., Стародуб С. А. ; Київ. міжнар. ун-т. Київ : Київ. міжнар. ун-т, 2010. 296 с.
4. Грушицька І. Б. До питання про виникнення та розвиток наукової фотографії. *Питання історії науки і техніки*. 2012. № 3. С. 10-18.
5. Довганич Р. Г. Українська фотографія у закордонних виданнях у період COVID-19: художні особливості та творчі концепції. *Український мистецтвознавчий дискурс*. Вип. 4. 2024. С. 64-72.
6. Зображальна журналістика : Навчальна програма / уклад. Б. І. Черняков; Київський національний ун-т ім. Тараса Шевченка. Інститут журналістики. Київ, 2000. 8 с.
7. Зображально-виражальні засоби фотографії: Поради початкуючим фотомитцям і фотожурналістам / Київський ун-т ім. Тараса Шевченка, Спілка фотохудожників України ; уклад. В. О. Смородін, Б. І. Черняков ; наук. ред. Б. І. Черняков. Київ, 1999. 21 с.
8. Київ у світлинах забутих фоторепортерів. Пам'яті Андрія Левченка / [упоряд. В. П. Кухарський]. Київ : Саміт-книга, 2019. 215 с.
9. Криворучко І. Фондова збірка музично-меморіального музею Соломії Крушельницької: історія, проблеми, перспективи. *Меморіальні музеї сьогодні: специфіка експозиційної, фондової та освітньої роботи: матеріали наук. конф.* Львів, 16-17 лист. 2015 р. URL: <https://photo-lviv.in.ua/fondova-zbirka-muzychno-memorialnoho-muzeyu-solomiji-krushelnyskoji-istoriya-problemy-perspektyvy-video/> (дата звернення:

02.11.2025).

- 10.Маркович М. Ватра в Карпатах. Репортажі з минулого. Ужгород : Вид-во О.Гаркуші, 2025. 356 с.
- 11.Медко О. О. Прозора межа мови : фотоальбом поезій / Олександр Медко вірші ; Сергій Лавров світлини ; [концепція: О. Медко, О. Лазутін ; передм., пер. англ. О. Тупахіна ; голов. ред. О. Лазутін]. Запоріжжя : Дике Поле, 2019. 143 с.
- 12.Милов М. За місцем проживання : фотокнига / Марк Милов. Дніпро : Герда, 2019. 71 с.
- 13.Мироненко В. О. Особливості мистецтва фотографії Києва доби незалежності : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.05 / Мироненко Вікторія Олександрівна ; Нац. акад. образотвор. мистецтва і архітектури. Київ, 2013. 215 арк.
- 14.Місяк О. В. Генеза вуличної фотографії в контексті специфіки цифрової доби. *Вісник Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журн. 2024. № 3. С. 83–89.
- 15.Москвич О. Д. Феномен фотографії в контексті медіакультури : монографія / О. Д. Москвич ; Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки. Луцьк : Вежа-Друк, 2021. 191 с.
- 16.Назаркевич Є. П. Стереозображення в графічному дизайні: генезис, еволюція, сучасні тенденції : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.07 / Назаркевич Євгенія Петрівна ; Київ. нац. ун-т культури і мистецтв, Київ. нац. ун-т технологій та дизайну. Київ, 2018. 256 арк.
- 17.Назаркевич Є. П. Стереозображення у графічному дизайні : монографія / Євгенія Назаркевич ; [відп. ред. С. Д. Безклубенко] ; Держ. ком. телебачення і радіомовлення України, Приват. акціонер. т-во "Укр. НДІ спец. видів друку" корпорат. підприємство ДАК "Укрвидавполіграфія". Київ : Політехніка, 2018. 204 с.

18. Основи фотографії : навч. посіб. / [авт.-уклад.] Підгурний І. С. ; Кам'янець-Поділ. нац. ун-т ім. Івана Огієнка. Кам'янець-Подільський : Аксіома, 2015. 99 с.
19. Павлов І. Є. Фотографія у графічному дизайні: засоби художньо-образної виразності : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.07 / Павлов Ілля Євгенійович ; Харк. держ. акад. дизайну і мистец. Харків, 2011. 193 арк.
20. Пилип'юк В. Львів : [фотоальбом] / Василь Пилип'юк, Володимир Пилип'юк ; [худож. Б. Великогорова ; пер. на англ. Х. Пилип'юк ; пер. на пол. Л. Біленька-Свистович]. Львів : Світло й тінь, 2005. 151 с.
21. Пилип'юк В. Українська художня фотографія. Етапи становлення та мистецькі засади розвитку. Львів : Світ, 2011. 174 с.
22. Радомський О. Ю. Мистецтво руху: Метод сюжетної фотографії Олександра Радомського / Олександр Радомський. Київ : Компрінт, 2024. 159 с.
23. Савончак В. Я. Зображальна журналістика: фотографія : конспект лекцій / В. Я. Савончак ; Чернів. нац. ун-т ім. Ю. Федьковича. Чернівці : Рута, 2011. 100 с.
24. Сміт І. Г. Коротка історія фотографії. Ключові жанри, роботи, теми і техніки / Іван Гейдн Сміт ; з англ. пер. Тетяна Савчинська. Львів : Вид-во Старого Лева, 2025. 223 с.
25. Тегг Д. Тягар репрезентації: есеї про множинність фотографії та історії / Джон Тегг ; [пер. з англ. Ю. Кравчук, М. Климчука (післям.) ; за наук. ред. Олени Червоник]. Київ : РОДОВІД, 2019. 243 с.
26. Ткаченко С. Пікторіалізм як основа розвитку сучасних мистецьких технологій та неопікторіальної фотографії. *Розвиток мистецтва та креативного сектору: Україна та світ: зб. матеріалів XI Міжнар. наук.-практ. конф., 31 трав. 2024 р. (Баффаор, США – Львів, Україна); за ред. Щурко У.* Львів : Сполом, 2024. С. 47-51.
27. Трачун О. Й. Фотографія в Україні 1839-2010. Харків : «Вид-во САГА», 2010. 216 с.

28. Україна. Погляд з неба : [альбом] / [ідея вид. Б. Філатов ; упоряд. П. Бевза ; текст В. Горбатенко ; фот.: Д. Акімов та ін.]. Київ : Скай-Друк : Благод. фонд Бориса Філатова, 2013. 159 с.
29. Хилько Н. Пікторіальна фотографія. *Історія фотографії*. 2018. № 1. URL: <https://foto-vse.blogspot.com/2018/02/blog-post.html> (дата звернення: 02.11.2025).
30. Чан Дже-дик Кольорова фотостудія. Кольорові фотографії, зроблені в минулому : реставрація кольорового фото / [текст, реставрація фот.: Чан Дже-дик, Кім Со-джін]. Сеул : Майстерня Зеленої книги, 2024. 317 с.
31. Шаров С.В. Сучасний стан розвитку штучного інтелекту та напрямки його використання. *Зб. наук. пр. «Українські студії в європейському контексті»*. 2023. № 6. С. 157-164.
32. Bair N. The Decisive Network: Magnum Photos and the Postwar Image Market. Oakland: University of California Press, 2020. 336 p.
33. Bajac Q. «A New Documentary Style». In *Photography at MoMA: 1960 – Now*. The Museum of Modern Art. 2015. P. 238–241.
34. Bate D. *Photography : The Key Concepts*. Oxford, Berg, 2016. 224 p.
35. Handy E., Rice S., Lukacher B. Pictorial effect naturalistic vision: the photographs and theories of Henry Peach Robinson and Peter Henry Emerson. Norfolk: Chrysler Museum, 1994. 87 p.
36. Hirsch R. *Seizing the Light: A History of Photography*. Toronto: McGrawHill, 2000. 528 p.
37. Kolberg. *Führer durch eine untergegangene Stadt : Auswahl und Erläuterung der 400 historischen Fotos* / фот. P. Jancke. Hamburg : Peter Jancke, 2007. 128 S.
38. Pohmann U. *Viktorianische Photographie, 1840-1890 : [Album]* / Ulrich Pohlmann; [Red.: U. Pohlmann, D. Siegert ; Fot.: B. Hartinger, S. Forster] ; Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakotek München, Münchner Stadtmuseum. München : Braus, 1993. 95 s.
39. Shulman J. *Photographing Architecture and Interiors* / by Julius Shulman ; introd. by Richard J. Neutra. New York : Whitney Library of Design, 1962. 154 p.

40.Ukraine. Cities and years / [авт. ідеї та укл.: Габріел Михайлов, Володимир Бисов ; авт. тексту: О. Губар [та ін.]. Харків : Дім Реклами, 2020. 247 с.

ДОДАТКИ

Додаток А

Генрі Піч Робінсон. A Holiday in the Wood, 1860. Альбумінний комбінований
відбиток із 7 негативів



Генрі Піч Робінсон. Ескіз-студія до «A Holiday in the Wood»



Додаток Б

Гертруда Кейзбір. The Road to Rome, 1903. Гумі-двохроматний виставковий відбиток із копійного негативу.



Додаток В

Генрі Піч Робінсон. Підготовчий рисунок до “*Carolling*”, бл. 1887



Додаток Г

Генрі Піч Робінсон. *Фігурний негатив* до “*Carolling*”, бл. 1887.

