

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ**  
**ВОЛИНСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ**  
**ІМЕНІ ЛЕСІ УКРАЇНКИ**  
**Кафедра культурології**

**КОРОП АРТУР ГЕННАДІЙОВИЧ**

**ЕВОЛЮЦІЯ ФОТОГРАФІЇ В КОНТЕКСТІ СУЧАСНИХ**  
**МЕДІАТРАНСФОРМАЦІЙ У КУЛЬТУРИ**

Спеціальність: 034 «Культурологія»

Освітньо-професійна програма Культурологія

Робота на здобуття освітнього ступеня «Бакалавр»

Науковий керівник:

**МОСКВИЧ ОЛЬГА ДМИТРІВНА,**

доцент, завідувач кафедри культурології,

кандидат філософських наук

РЕКОМЕНДОВАНО ДО ЗАХИСТУ

Протокол № 13

засідання кафедри культурології

від 15 травня 2025 р.

Завідувач кафедри



(підпис)

) Москвич О. Д.

ПБ

**ЛУЦЬК — 2025**

## Анотація

Коропа Артура Геннадійовича

### Еволюція фотографії в контексті сучасних медіатрансформацій у культурі

В сучасну епоху фотографія зазнає суттєвих трансформацій, що впливають на всі аспекти її функціонування — від технічного виробництва до сприйняття й комунікативної ролі. В цьому контексті важливо дослідити, як змінюється статус фотографії — від документального свідчення до інструменту візуального конструювання реальності. Особливого значення набуває розуміння ролі фотографії в побудові ідентичностей, формуванні соціальних наративів та візуальної культури. Цифрові технології та нейромережі змінюють логіку створення, поширення та споживання зображень, що потребує оновлення теоретичних підходів до аналізу фотографії.

**Мета роботи** – культурологічний аналіз еволюції фотографії в контексті сучасних медіатрансформацій. Основні **завдання**: обґрунтувати теоретичні основи дослідження фотографії в контексті медіатрансформацій у культурі; проаналізувати особливості виникнення та еволюції аналогової світлини; дослідити специфіку розвитку цифрової фотографії; виявити вплив нейромереж на фотографічне зображення; проаналізувати та виявити особливості розвитку української світлини в контексті медіатрансформацій у культурі.

Дослідження світлини базуються на міждисциплінарному підході, що охоплює мистецтвознавство, культурологію, соціологію, філософію, семіотику та медіадослідження, дозволяючи аналізувати її як інструмент комунікації, мистецтва та історичного документа. Приходимо до висновку, що українські фотографи, поєднуючи мистецтво й документалізм, продовжують формувати культурний наратив, що резонує як у межах країни, так і за її межами. Їхні роботи, від етнографічних знімків XIX століття до сучасних репортажів про війну, є свідченням сили фотографії як інструменту пам'яті, опору і творчості. Аналіз наукових праць свідчить про важливість подальшого вивчення фотографії в контексті медіатрансформацій у культурі.

**Ключові слова:** *фотографія, медіа, мистецтво, нейромережі, медіатрансформації.*

## ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. Теоретико-методологічні засади дослідження фотографії.....	6
РОЗДІЛ 2. Змістовно-сміслова і технічна еволюція світлина в культурі.....	12
2.1. Виникнення та еволюція аналогової фотографії.....	12
2.2. Становлення цифрової фотографії .....	16
2.3. Вплив нейромереж на трансформацію фотографічного зображення..	23
РОЗДІЛ 3. Українська фотографія в контексті медіатрансформацій у культурі.....	29
ВИСНОВКИ.....	42
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	45

## ВСТУП

**Актуальність дослідження.** У сучасну епоху цифрової революції фотографія зазнає суттєвих трансформацій, що впливають на всі аспекти її функціонування — від технічного виробництва до сприйняття й комунікативної ролі. Візуальні образи стали провідним способом передачі інформації в цифровому просторі, заміщуючи традиційні текстові повідомлення. У соціальних мережах, новинних платформах, рекламних кампаніях світлина виступає не просто як ілюстрація, а як самодостатній носій смислів та емоцій. У цьому контексті важливо дослідити, як змінюється статус фотографії — від документального свідчення до інструменту візуального конструювання реальності. Особливого значення набуває розуміння ролі фотографії в побудові ідентичностей, формуванні соціальних наративів та візуальної культури. Цифрові технології й алгоритми платформ змінюють логіку створення, поширення та споживання зображень, що потребує оновлення теоретичних підходів до аналізу фотографії. Актуальність дослідження зумовлена потребою осмислення цих медіатрансформацій у культурі та суспільстві. Також важливо дослідити, як еволюція фотографії впливає на художні практики, журналістику і масову комунікацію, а також щоденне візуальне споживання.

**Наукова новизна** роботи конкретизується в наступних положеннях:

- 1) узагальнено та поглиблено існуючі дослідження світлини в контексті сучасних медіатрансформацій у культурі;
- 2) доповнено розуміння фотографії як феномену сучасної культури з урахуванням використання нейромереж у медіапросторі;
- 3) одержали подальший розвиток дослідження української фотографії.

**Мета роботи** – культурологічний аналіз еволюції фотографії в контексті сучасних медіатрансформацій.

Відповідно до поставленої мети сформульовано дослідницькі **завдання**:

- обґрунтувати теоретичні основи дослідження фотографії в контексті медіатрансформацій у культурі;
- проаналізувати особливості виникнення та еволюції аналогової світлини;
- дослідити специфіку розвитку цифрової фотографії;
- виявити вплив нейромереж на фотографічне зображення;
- проаналізувати та виявити особливості розвитку української світлини в контексті медіатрансформацій у культурі.

**Об'єктом дослідження** є фотографія як феномен медіакультури.

**Предмет дослідження** – еволюція фотографії в контексті сучасних медіатрансформацій у культурі.

**Матеріал дослідження.** В роботі використано теоретичні напрацювання таких дослідників як Ролан Барт, Вальтер Беньямін, Жан Бодріяр, Сьюзан Зонтаг, Олександр Котис, Катерина Радченко, Ольга Москвич, Василь Пилип'юк. Здійснено аналіз візуального матеріалу засобів масової інформації, міжнародних фотоконкурсів, виставок та контенту соціальних медіа.

**Практичне значення одержаних результатів.** Практична цінність дослідження полягає в можливості використання його результатів для глибшого розуміння сучасних візуальних практик у медіа, мистецтві, соціальних мережах. Здобуті висновки можуть стати підґрунтям для подальших досліджень фотографії, візуальної культури і медіа. Матеріали роботи також можуть бути застосовані у викладацькій діяльності під час вивчення освітніх компонентів із культурології, фотографії та сучасних медіа, зокрема «Медіакультура», «Фотографія і візуальна медіакультура», «Сучасна культура», «Оптичні медіа в контексті культури» та ін.

**Апробація результатів та публікації.** Результати дослідження опубліковано в збірнику тез XIX Міжнародної науково-практичної конференції студентів, аспірантів та молодих вчених «Молода наука Волині: пріоритети та перспективи досліджень».

**Структура роботи.** Кваліфікаційна робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків і списку використаних джерел.

## РОЗДІЛ 1

### ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ФОТОГРАФІЇ

Фотографія як об'єкт наукового дослідження є багатогранним феноменом, що поєднує технічні, естетичні, соціальні, культурні та психологічні аспекти, які формують її значення в сучасному світі [1]. Теоретичні основи дослідження фотографії базуються на міждисциплінарному підході, що охоплює мистецтвознавство, культурологію, соціологію, філософію, семіотику та медіадослідження, дозволяючи аналізувати її як інструмент комунікації, мистецтва та історичного документа [1]. У контексті української науки фотографія розглядається не лише як технологічний продукт, а й як культурний текст, що відображає суспільні трансформації, національну ідентичність і колективну пам'ять, особливо в умовах історичних потрясінь, таких як війни чи революції [2]. Фотографія виникла в ХІХ столітті як результат науково-технічного прогресу, але швидко переросла свою утилітарну функцію, ставши засобом художнього самовираження, соціального коментаря та фіксації реальності [3]. Її унікальність полягає в здатності одночасно бути об'єктивним свідченням і суб'єктивною інтерпретацією, що зумовлює складність її теоретичного осмислення [3]. У сучасних дослідженнях фотографія розглядається як медіа, що формує візуальну культуру, впливаючи на сприйняття реальності, соціальні норми та індивідуальну ідентичність [4]. В Україні теоретичне вивчення фотографії має особливе значення через її роль у документуванні історичних подій, збереженні культурної спадщини та формуванні національного нарративу, що робить її ключовим об'єктом для аналізу в контексті постколоніальних і воєнних дискурсів [2].

Філософські підходи до фотографії, зокрема ідеї Ролана Барта, адаптовані в українських дослідженнях, підкреслюють її здатність фіксувати момент, що вже минув, викликаючи почуття втрати та ностальгії, яке Р. Барт називає

«пунктум» — емоційним проривом, що виходить за межі раціонального сприйняття [6]. У цьому контексті фотографія виступає не лише як зображення, а як феномен, що активує пам'ять і рефлексію, що особливо актуально для України, де світлина стають свідченнями травматичних подій, таких як голодомор чи війна [6]. Соціологічний підхід до фотографії, розвинений українськими дослідниками, акцентує її роль у конструюванні соціальної реальності, адже зображення впливають на суспільні уявлення про героїв, ворогів чи ідеали, формуючи колективну свідомість [8]. Світлина як медіа не є нейтральною: вона завжди несе ідеологічне навантаження, що залежить від контексту її створення, поширення та інтерпретації [8]. У семіотичному аналізі фотографія розглядається як знак, що складається з денотативного (буквального) та коннотативного (символічного) рівнів, де значення зображення формується через культурні коди та контекст сприйняття [9]. В Україні цей підхід застосовується для аналізу світлин як носіїв національної ідентичності, де образи козацтва, вишитих орнаментів та пейзажів стають символами культурного опору [9].

Мистецтвознавчий підхід до фотографії в Україні зосереджується на її естетичних якостях, розглядаючи її як форму мистецтва, що поєднує технічну майстерність із художньою виразністю [11]. Аналогова фотографія, з її зернистістю та м'яким фокусом, сформувала особливу естетику, що вплинула на розвиток таких напрямів, як пікторіалізм, який імітував живопис, чи репортажна фотографія, що фіксувала соціальні реалії [11]. Цифрова епоха змінила естетичні стандарти, зробивши акцент на чіткості, яскравості та можливості редагування, що дозволяє створювати ідеалізовані образи, але водночас поставило питання про втрату автентичності [14]. Нейромережеві технології, які генерують синтетичні зображення, відкривають нові горизонти для мистецтва, але викликають дискусії про межі творчості та авторства, що активно досліджується в українських академічних колах [13]. У воєнний час українська фотографія набуває додаткового значення, адже вона не лише

документує події, а й створює естетичні образи, що передають біль, стійкість і надію, як у роботах Євгена Малолетки чи Мстислава Чернова [15].

Культурологічний підхід до фотографії акцентує її роль у формуванні візуальної культури, що визначає, як суспільство сприймає реальність і себе в ній [16]. В Україні фотографія стала інструментом збереження культурної спадщини, адже світлина XIX–XX століть, що фіксували побут, традиції та архітектуру, є джерелом для відновлення історичної пам'яті в умовах постколоніального дискурсу [16]. Цифрові технології посилили доступ до цих зображень через онлайн-архіви, зокрема проєкти Українського інституту, що популяризують культурну спадщину серед молоді [14]. Соціальні мережі, такі як Instagram, трансформували фотографію в інструмент самопрезентації, де українські фотографи, зокрема такі як Юлія Полуніна, досліджують теми війни, травми та ідентичності, формуючи нові культурні наративи [17]. Нейромережеві технології, що генерують зображення, ставлять нові виклики перед культурологією, адже синтетичні образи можуть спотворювати уявлення про реальність, що особливо небезпечно в умовах інформаційної війни [13].

Психологічний аспект дослідження фотографії зосереджується на її впливі на індивідуальну та колективну психіку, адже зображення здатні викликати емоційні реакції, формувати спогади чи впливати на поведінку [18]. В Україні фотографія використовується в психотерапії, зокрема у фототерапевтичних проєктах для ветеранів і переселенців, де створення чи аналіз світлин допомагає переосмислювати травматичний досвід [18]. Аналогові світлина, що зберігаються в сімейних альбомах, викликають почуття ностальгії та зв'язку з минулим, що сприяє формуванню індивідуальної ідентичності [19]. Цифрові зображення, навпаки, через їхню швидкоплинність у соціальних мережах, можуть створювати відчуття фрагментарності та втрати, що досліджується в українських психологічних студіях [17]. Нейромережеві зображення, що виглядають реалістично, але є синтетичними, можуть впливати на сприйняття реальності, викликаючи когнітивний дисонанс, що вимагає нових досліджень у психології медіа [13].

Етичні аспекти фотографії є центральними в українських дослідженнях, особливо в контексті війни, де зображення можуть бути використані як для правди, так і для пропаганди [20]. Аналогова фотографія вважається достовірною через технічні обмеження, але цифрові технології зробили маніпуляції доступними, що вимагає нових стандартів у фотожурналістиці [20]. Нейромеревеві deepfake-технології загострюють ці проблеми, адже синтетичні зображення можуть дезінформувати, як у випадках російської пропаганди, що аналізується в українських медіа-дослідженнях [13]. Українські фотографи, такі як Сергій Орлик, наголошують на етичній відповідальності, зберігаючи достовірність своїх робіт, що сприяє довірі до їхніх свідчень [15].

Фотографія як історичне джерело є важливим об'єктом дослідження в Україні, адже світлини надають візуальні докази [1]. Аналогові архіви, зокрема колекції Центрального державного архіву України, зберігають зображення, що дозволяють відтворювати минуле та аналізувати соціокультурні процеси [2]. Цифрові технології полегшують доступ до цих архівів, створюючи онлайн-бази, що популяризують історичну фотографію [14]. Нейромереві використовуються для реставрації старих світлин, але їхнє застосування викликає дискусії про етику змін історичних документів [13]. У воєнний час фотожурналістика стала ключовим джерелом для істориків, адже світлини документують не лише факти, а й передають емоційний контекст подій [15].

Медіадослідження фотографії в Україні зосереджуються на її ролі в інформаційному суспільстві, де зображення є частиною медіапотоків, що формує громадську думку [21]. Аналогова фотографія в медіа слугувала як документальний доказ, але цифрові технології змістили акцент на естетику та швидкість поширення, що вплинуло на сприйняття новин [21]. Соціальні мережі посилили цей зсув, зробивши фотографію інструментом вірусного контенту, що аналізується в українських дослідженнях медіакомунікацій [17]. Нейромеревеві технології, що генерують синтетичні зображення, створюють нові виклики для медіа, адже вони можуть бути використані для дезінформації, що вимагає розвитку медіаграмотності і критичного мислення [13].

Фотографія як мистецтво в Україні досліджується через її взаємодію з іншими формами творчості, такими як література, театр, кіно чи перформанс [11]. Аналогові світлини надихали письменників, як-от Олеся Гончара, на створення образів, що символізують пам'ять і втрату [19]. Цифрова фотографія інтегрується з кінематографом, де зображення використовуються в документальних фільмах про війну, формуючи нові наративи [17]. Нейромеревеві технології дозволяють створювати мультимедійні проєкти, де фотографія поєднується з анімацією чи віртуальною реальністю, що досліджується в українських мистецтвознавчих студіях [13].

Освітній потенціал фотографії в Україні є важливим аспектом її теоретичного осмислення, адже вона використовується для розвитку критичного мислення і творчих навичок [1]. Аналогова фотографія в освітніх програмах, наприклад у Львівському фотомузеї, допомагає студентам зрозуміти технічні та естетичні основи мистецтва [4]. Цифрові технології дозволяють інтегрувати фотографію в шкільні курси, де учні створюють проєкти, що досліджують локальну історію чи соціальні проблеми [17]. Нейромеревеві інструменти, такі як генеративні моделі, використовуються в університетах для вивчення медіа та дизайну, але їхній вплив на освіту ще потребує аналізу [13].

Фотографія в Україні також відіграє ключову роль у деколонізації культурного дискурсу, протистоячи радянським стереотипам через фіксацію автентичних традицій [2]. Аналогові світлини, що збереглися в архівах, документують українську культуру до русифікації, стаючи основою для відновлення історичної пам'яті [16]. Цифрові технології дозволяють популяризувати ці зображення через соціальні мережі, де вони стають символами національної ідентичності [17]. Нейромеревеві, хоча й можуть створювати синтетичні образи традиційної культури, викликають дискусії про їхню автентичність у контексті деколонізації [13]. Інноваційні формати презентації фотографії, такі як віртуальні галереї чи 3D-тури, набувають популярності в Україні, особливо в умовах війни, коли фізичний доступ до музеїв обмежений [14]. Аналогові світлини, оцифровані для онлайн-виставок,

дозволяють популяризувати культурну спадщину, наприклад у проєктах Музею Івана Гончара [16]. Цифрові платформи, такі як онлайн-галерея «Untitled», надають молодим фотографам можливість презентувати свої роботи міжнародній аудиторії [17]. Нейромережеві технології використовуються для створення інтерактивних інсталяцій, що змінюють досвід взаємодії з фотографією [13].

Нарешті, теоретичні основи дослідження фотографії в Україні формують комплексний підхід, що поєднує філософські, соціологічні, мистецтвознавчі, культурологічні, психологічні, етичні, історичні, медіа- та освітні перспективи [1]. Фотографія як культурний феномен відображає суспільні трансформації, зберігає пам'ять і формує ідентичність, особливо в умовах війни, де вона стає голосом нації [15]. Від аналогових світлин до цифрових і нейромережевих образів, фотографія залишається дзеркалом і конструктором реальності, що вимагає постійного теоретичного осмислення [13].

## РОЗДІЛ 2

### ЗМІСТОВНО-СМИСЛОВА І ТЕХНІЧНА ЕВОЛЮЦІЯ СВІТЛИНИ В КУЛЬТУРІ

#### 2.1. Виникнення та еволюція аналогової фотографії.

Аналогова фотографія, що зародилася в ХІХ столітті, базувалася на хімічних процесах із використанням світлочутливих матеріалів, що вимагало тривалої експозиції та складної обробки, надаючи зображенню статусу унікального об'єкта [2]. У культурному контексті аналогова світлина асоціювалася з документальністю і правдою, адже технічна складність обмежувала маніпуляції, що сприяло довірі до неї як до історичного свідка [2]. Обмежений доступ до технологій зробив фотографію справою професіоналів, а зображення сприймалися як матеріальні артефакти, що несли відбиток часу й простору [3]. Впродовж ХХ століття аналогова фотографія стала інструментом масової комунікації, використовуючись у журналістиці, рекламі, науці та побуті, де вона поєднувала реальність із емоційним забарвленням, зумовленим авторським баченням [4]. Технічні особливості, такі як зернистість, обмежена глибина різкості та гра світла, сформували специфічну естетику, яка вплинула на сприйняття реальності та стала символом епохи [6]. Навіть у цифрову добу інтерес до плівкової фотографії зберігається, зокрема і серед молодих авторів, які цінують її матеріальність і художню виразність [13]. Аналогова фотографія відіграла ключову роль у формуванні колективної пам'яті через сімейні альбоми, архіви подій і документи, що стали частиною культурного наративу, презентуючи світлину як свідка, а не інтерпретатора [8]. У цьому контексті вона сформувала уявлення про реальність як про щось фіксоване, що можна зберегти у фізичній формі [1].

Аналогова фотографія є одним із найвизначніших винаходів людства, що радикально змінило спосіб документування, сприйняття та відтворення

реальності. Її історія — це складний шлях наукових експериментів, технічних проривів і мистецьких пошуків, що почалися з перших спроб зафіксувати зображення за допомогою світла і завершилися створенням досконалих фотографічних технік, які стали основою сучасної візуальної культури. Зокрема згадаймо перші фотографічні техніки — геліографію, дагеротипію, калотипію — та етапи появи кольорової фотографії. Фотографія як технологія бере свій початок із розуміння оптичних принципів, відомих ще з античності. Філософи, такі як Арістотель і пізніше арабський учений Аль-Хайтам, описували явище камери-обскури, коли світло, проходячи через маленький отвір, проєктує перевернуте зображення на протилежну поверхню. У XVI–XVII століттях камера-обскура стала інструментом художників, таких як Леонардо да Вінчі, які використовували її для створення точних ескізів. Проте лише в XIX столітті науковці почали експериментувати з хімічними речовинами, здатними фіксувати ці зображення. Одним із перших, хто досяг успіху, був Жозеф Нісефор Ньєпс, якого вважають піонером фотографії [1, 11]. Геліографія, розроблена Ньєпсом у 1820-х роках, стала першим процесом, що дозволив створювати постійні зображення. Ньєпс використовував бітум — природну смолу, яка твердне під впливом світла. Він наносив тонкий шар бітуму на пластину, поміщав її в камеру-обскуру і залишав під дією світла на 8–12 годин. Освітлені ділянки бітуму тверднули, тоді як неосвітлені змивалися розчинником, таким як лавандова олія, формуючи зображення. Найвідомішим результатом є «Вид із вікна в Ле Гра» (1826–1827), яке вважається найстарішим збереженим фотозображенням. Геліографія була революційною, оскільки довела можливість хімічної фіксації зображень, але її обмеження — тривалий час експозиції та низька якість деталей — робили її не практичною для широкого використання. Незважаючи на це, експерименти Ньєпса відкрили шлях для подальших досліджень, заклавши основи фотографічної технології [1, 18]. Паралельно з Ньєпсом інші дослідники також шукали способи фіксації зображень. Луї Дагер, французький художник і декоратор, у 1829 році розпочав співпрацю з Ньєпсом, а після його смерті в 1833 році продовжив власні

експерименти. У 1839 році Дагер представив дагеротипію — перший комерційно успішний фотографічний процес, який здобув світову популярність. Дагеротипія використовувала поліровану мідну пластинку, покриту тонким шаром срібла. Пластину обробляли парами йоду, що створювало світлочутливий шар йодиду срібла. Після експозиції в камері-обскура, яка тривала від кількох секунд до кількох хвилин, пластину обробляли парами ртуті, які проявляли зображення, реагуючи зі сріблом у місцях, уражених світлом. Зображення фіксували розчином солі або гіпосульфїту натрію, щоб зупинити реакцію. Дагеротипи вражали сучасників своєю деталізацією та чіткістю, створюючи майже тривимірний ефект завдяки блискучій поверхні. Вони мали дзеркальний вигляд і вимагали особливого кута огляду, щоб уникнути відблисків. Проте дагеротипія мала недоліки: зображення були унікальними, оскільки не передбачали негативу, а процес був дорогим і токсичним через використання ртуті. У 1840-х роках дагеротипія стала основою портретної фотографії, адже скорочення часу експозиції до кількох секунд завдяки вдосконаленням оптики, зокрема лінзам, зробило її доступною для створення портретів. У Європі та Америці відкривалися дагеротипні студії, де люди могли замовити портрети, що раніше було привілеєм заможних. Дагеротипія також використовувалася в науці і в документалістиці [1, 3, 6, 11, 18]. Водночас в Англії Вільям Генрі Фокс Талбот розробляв альтернативний процес — калотипію, представлену в 1841 році. Калотипія базувалася на папері, просоченому хімічними речовинами, і стала основою сучасного негативно-позитивного процесу. Талбот виявив, що хлорид срібла темніє під впливом світла. Він створював паперові негативи, просочуючи папір розчином нітрату срібла та йодиду калію, експонуючи його в камері сучасного негативно-позитивного процесу. Талбот виявив, що хлорид срібла темніє під впливом світла. Він створював паперові негативи, просочуючи папір розчином нітрату срібла та йодиду калію, експонуючи його в камері-обскура протягом кількох секунд або хвилин, а потім обробляючи галовою кислотою для посилення зображення і фіксуючи гіпосульфїтом натрію.

Напівпрозорий негатив дозволяє створювати позитивні відбитки шляхом контактного друку на іншому світлочутливому папері. Це була ключова перевага калотипії над дагеротипією: можливість тиражування зображень зробила фотографію доступнішою. Калотипія була дешевшою і безпечнішою, оскільки не використовувала ртуть, але якість зображень поступалася дагеротипам через текстуру паперу, яка знижувала чіткість. Талбот популяризував свій метод, видавши першу фотокнигу «Олівець природи» (1844–1846), що містила калотипічні відбитки пейзажів, архітектури та натюрмортів. Калотипія стала популярною серед мандрівників і дослідників, які документували експедиції до Єгипту, Індії та інших регіонів, зберігаючи зображення культур і пам'яток. Її здатність до відтворення зробила її важливим інструментом для етнографії та археології [1, 3, 4, 6, 14, 18].

Удосконалення фотографічних процесів тривало в 1840-х роках. Використання броміду срібла, більш світлочутливого, ніж хлорид чи йодид срібла, скоротило час експозиції до кількох секунд. Лінзи Петцваля, розроблені в 1840 році, пропускали більше світла, що покращило якість зображень і зробило портретну фотографію масовою. Відкриття Джона Гершеля про фіксуючі властивості гіпосульфїту натрію стало стандартом для всіх фотографічних технік, забезпечуючи стабільність зображень. У 1851 році Фредерік Скотт Арчер представив мокрий колодійний процес, який замінив паперові негативи калотипії та металеві пластини дагеротипії. Цей метод використовував скляні пластини, покриті колодієм — розчином нітроцелюлози в ефірі та спирті. Пластину занурювали в нітрат срібла, експонували вологою, проявляли пірогаловою кислотою і фіксували. Мокрий колодійний процес поєднував високу деталізацію дагеротипії з можливістю тиражування калотипії, а час експозиції скоротився до кількох секунд. Проте процес був складним: пластини готували перед зйомкою і проявляли одразу після, що вимагало переносних лабораторій для роботи на виїзді. Мокрий колодій домінував у 1850–1860-х роках, використовуючи для амбротипії, феротипів і негативів для паперових відбитків [1, 6, 11, 14, 18]. Поява кольорової фотографії стала

наступним етапом, хоча ідеї її створення з'явилися майже одночасно з монохромною фотографією. У 1848 році Едмон Беккерель експериментував із дагеротипними пластинами, які відтворювали кольори під дією спектру, але зображення зникали після фіксації. У 1861 році Джеймс Клерк Максвелл, спираючись на теорію трихроматичного зору Томаса Юнга, провів перший експеримент із кольоровою фотографією. Він сфотографував стрічку через червоний, зелений і синій фільтри, створивши три монохромних негативи, які при проєкції через відповідні фільтри утворювали кольорове зображення. Хоча метод Максвелла був теоретичним і не практичним, він довів можливість відтворення кольорів. У 1840–1850-х роках фотографи вручну розфарбовували дагеротипи та паперові відбитки аквареллю чи олійними фарбами, щоб імітувати природні кольори, що стало популярною практикою для портретів. Справжня кольорова фотографія вимагала матеріалів, які фіксували б кольори автоматично. Отож, масового поширення кольорова світлина набула у 30-х роках ХХ століття.

## **2.2. Становлення цифрової фотографії.**

Цифрова фотографія, що з'явилася наприкінці ХХ століття, змінила парадигму створення та сприйняття зображень, фіксуючи їх у вигляді числового коду, що забезпечило легкість зберігання, поширення й редагування [9]. Ця технологія демократизувала фотографію, зробивши її доступною для мас завдяки цифровим камерам і смартфонам, що перетворило кожного користувача на потенційного автора [11]. Світлина стала повсякденним засобом комунікації, замінюючи текст у вираженні емоцій чи коментарях, що розмило межі між приватним і публічним [14]. У цифровій культурі фотографія втратила своє значення як унікальний об'єкт, ставши частиною швидкоплинного контенту, орієнтованого на моментальне споживання [13]. Соціальні мережі, такі як Instagram, посилили цю тенденцію, зробивши фотографію інструментом цифрової ідентичності, де важливішими є естетика

та соціальний ефект, ніж достовірність [15]. Цифрова обробка зображень, включаючи фільтри та програми редагування, дозволяє створювати ідеалізовані образи, що відповідають суспільним чи маркетинговим запитам, але поставила питання автентичності [16]. У цьому контексті фотографія стала не лише відображенням реальності, а й її конструктором, формуючи нові візуальні стандарти та культурні очікування [9]. Цифрова епоха також змінила роль глядача, який став більш критичним, але водночас залежним від візуальних стимулів, що вимагає нових підходів до аналізу зображень [11].

Цифрова фотографія стала революційним етапом у розвитку візуальних технологій, кардинально змінивши способи створення, обробки, поширення та сприйняття зображень. Якщо аналогова фотографія спиралася на хімічні процеси та фізичні носії, то цифрова фотографія перевела зображення в сферу електронних даних, забезпечивши швидкість, доступність і нові можливості для маніпуляцій. Розглянемо появу першої цифрової камери, швидкість передачі цифрового візуального контенту в медіа та проблему маніпуляцій із зображеннями, з прикладами, зокрема творчістю мексиканського фотографа Педро Меєра. Перехід від аналогової до цифрової фотографії почався з розвитку електронних технологій у ХХ столітті. Аналогова фотографія, заснована на світлочутливих матеріалах, таких як плівка чи скляні пластини, вимагала складних хімічних процесів для проявлення та друку. Цифрова фотографія замінила плівку на матриці, що перетворюють світло в електричні сигнали, які зберігаються у вигляді двійкового коду. Перші кроки до цифрової фотографії були зроблені в 1957 році, коли Рассел Кірш у Національному бюро стандартів США створив перше цифрове зображення, відсканувавши фотографію свого сина на барабанному сканері. Це зображення розміром  $176 \times 176$  пікселів було результатом аналого-цифрового перетворення, а не прямою зйомкою, але воно продемонструвало можливість представлення зображень у цифровому форматі. Справжній прорив відбувся в 1975 році, коли Стівен Сассон, інженер компанії Kodak, створив першу цифрову камеру. Цей прототип важив 3,6 кг, використовував матрицю Fairchild CCD (зарядово-

зв'язаний пристрій) із роздільною здатністю 0,01 мегапікселя ( $100 \times 100$  пікселів) і записував чорно-білі зображення на касету за 23 секунди. Камера була громіздкою, повільною і споживала багато енергії, але вона довела можливість створення зображень без плівки. Kodak, однак комерціалізувати технологію не поспішали, побоюючись конкуренції з плівковим бізнесом, що затримало масове поширення цифрових камер до 1990-х років [1, 18].

У 1981 році Sony представила Mavica — першу камеру з електронним записом, яка зберігала аналогові відеокадри на дискетах, але це ще не була повністю цифрова система. Першою комерційною цифровою камерою стала Fuji DS-1P, випущена в 1988 році, яка зберігала зображення на цифровій карті пам'яті. У 1990 році Kodak DCS 100 на базі Nikon F3 із матрицею 1,3 мегапікселі стала популярною серед фотожурналістів, хоча коштувала десятки тисяч доларів. Цифрові камери поступово вдосконалювалися: матриці типу CCD та CMOS підвищували роздільну здатність і чутливість, а зменшення розмірів і вартості зробило їх доступними для масового ринку до кінця 1990-х років [1, 11]. Швидкість передачі цифрового візуального контенту стала ключовим фактором у трансформації медіа. У аналогову еру поширення фотографій вимагало фізичного транспортування відбитків або плівки, що могло займати дні чи тижні. Цифрові зображення, представлені у вигляді файлів, передаються через мережі за секунди, що змінило журналістику, рекламу та соціальну комунікацію. У 1990-х роках Інтернет із низькою пропускною здатністю (модеми 56 кбіт/с) обмежував передачу великих файлів, тому зображення стискали, що знижувало якість. Наприклад, формат JPEG, розроблений у 1992 році, дозволяв зменшувати розмір файлів у десятки разів із мінімальними втратами якості, ставши стандартом для веб-публікацій. З появою широкосмугового Інтернету в 2000-х роках (DSL, кабельні мережі) швидкість зросла до мегабайтів на секунду, що дало змогу передавати зображення високої роздільної здатності за лічені секунди. Сьогодні мережі 5G забезпечують швидкість до 10 Гбіт/с, дозволяючи миттєво завантажувати 4К-зображення чи потокове відео. У медіа це прискорило новинний цикл:

фотожурналісти можуть передавати зображення з місця подій у реальному часі через супутникові канали чи хмарні сервіси, такі як Google Drive або Dropbox. Наприклад, під час подій Євромайдану в Україні в 2013–2014 роках фотографі завантажували зображення протестів у соціальні мережі прямо з місця подій, що впливало на громадську думку швидше, ніж традиційні ЗМІ [8, 14]. Соціальні платформи, такі як Instagram і Twitter, оптимізували передачу візуального контенту, використовуючи алгоритми стиснення та CDN (мережі доставки контенту), що забезпечують миттєве завантаження навіть на мобільних пристроях. Однак висока швидкість також сприяє поширенню маніпулятивного контенту, оскільки фейкові зображення чи відео можуть миттєво охопити мільйони користувачів [9].

Маніпуляції із зображеннями в цифрову епоху стали як творчим інструментом, так і етичною проблемою. Цифрові технології дозволяють легко змінювати зображення за допомогою програм, таких як Adobe Photoshop, або штучного інтелекту, створюючи як художні експерименти, так і дезінформацію. Маніпуляції можуть бути незначними (корекція кольору, видалення дефектів) або суттєвими (додавання чи видалення об'єктів, зміна контексту). У журналістиці стандарти, такі як правила Associated Press, дозволяють лише мінімальні коригування, наприклад обрізку чи корекцію тону, але забороняють спотворення фактів. Проте порушення цих стандартів трапляються. Наприклад, у 2024 році п'ять інформантів відкликали фото принцеси Уельської Кейт із дітьми через виявлені ознаки цифрової маніпуляції, такі як невідповідності в освітленні та деталях одягу, що викликало суспільний резонанс. В Україні російська пропаганда використовувала дідфейки, зокрема фальшиве відео із Валерієм Залужним, де він нібито звинувачував президента України в державній зраді. Цей дідфейк, створений за допомогою технології ліпсінку, поширювався через Telegram, демонструючи, як маніпуляції можуть впливати на інформаційну війну [13]. Маніпуляції також включають створення штучних зображень за допомогою нейромереж, наприклад генеративних моделей, таких

як DALL·E. Журналісти зобов'язані маркувати такі зображення, щоб уникнути дезінформації, але недобросовісні медіа можуть цього не робити.

Педро Меєр, мексиканський фотограф, є піонером у використанні цифрових маніпуляцій як художнього інструменту. У 1980-х роках, коли цифрові технології лише з'являлися, Меєр почав експериментувати з комп'ютерною обробкою зображень, створюючи роботи, що поєднують реальність і вигадку. Його проєкт «Істинності та вигадки» (Truths and Fictions) досліджує межу між документальною та маніпульованою фотографією. Наприклад, у фотографії «Стіна пам'яті» (1991) Меєр комбінує кілька зображень, щоб створити сцену, якої не існувало в реальності, але яка передає емоційну правду про мексиканську культуру. Він додавав елементи, такі як хмари чи постаті, щоб посилити наратив, стверджуючи, що маніпуляція може бути ближчою до суб'єктивного сприйняття, ніж «об'єктивна» фотографія. У роботі «Вівтар» (1987) Меєр об'єднав зображення релігійного вівтаря з цифровими вставками, що підкреслюють духовний контекст, хоча сцена була сконструйована. Меєр наголошував, що навіть аналогова фотографія не є повністю правдивою через вибір кадру чи експозицію, і цифрові маніпуляції лише розширюють ці можливості. Його підхід викликав дискусії: одні вважали це новим видом мистецтва, інші — загрозою достовірності фотографії. Виставка Меєра в Мексиці в 2025 році, організована SEDF, підкреслює його вплив на сучасну фотографію, демонструючи, як маніпуляції можуть служити творчості, а не лише дезінформації [18, 31].

Цифрова фотографія змінила не лише технологію, але й культуру сприйняття зображень. Перша цифрова камера заклала основу для переходу від плівки до пікселів, зробивши фотографію швидшою та доступнішою. Швидкість передачі цифрового контенту трансформувала медіа, прискоривши обмін інформацією, але також посиливши ризик маніпуляцій. Приклади, такі як роботи Педро Меєра, показують, що маніпуляції можуть бути як мистецтвом, так і інструментом дезінформації, залежно від намірів автора. Цифрова епоха

вимагає медіаграмотності, щоб розрізнити правду та вигадку в потоці візуального контенту [9, 14].

У контексті новітніх цифрових технологій фотографія перестала бути виключно мистецьким або документальним інструментом — вона трансформувалася в гнучкий та динамічний елемент культурної комунікації. Медіаплатформи змінили не лише швидкість розповсюдження зображень, а й способи їх сприйняття. Глядач уже не є пасивним спостерігачем, а стає учасником візуального діалогу — ставить оцінки, поширює зображення, змінює їх, додає нові сенси. Сучасне фото часто втрачає свою унікальність і оригінальність, натомість набуває риси потоку — нескінченного візуального спау, де кожне наступне зображення витісняє попереднє. Водночас втрачається лінійна історія сприйняття, а натомість постає фрагментоване, епізодичне, іноді навіть хаотичне бачення світу. Усе це створює новий візуальний порядок, у якому фотографія стає не свідченням реальності, а засобом її постійного конструювання.

Значні зміни відбулися і в способах споживання фотографії. Якщо раніше зображення передавалися через друковані альбоми, журнали чи виставки, то нині переважна частина візуального контенту існує у цифровій формі, доступній миттєво на будь-якому пристрої. Це впливає на глибину візуального досвіду — глядач все менше заглиблюється у зображення, а все більше споживає його поверхнево, у межах кількох секунд. Короткотривалість візуального контакту призводить до зміни функцій фотографії: замість довготривалого споглядання вона слугує швидкому зчитуванню емоцій, ідей чи сигналів. Таким чином, фотографія виконує роль символічного повідомлення, у якому важлива не лише візуальна естетика, а й код, який вона несе в конкретному культурному чи соціальному контексті.

У сучасній культурі фотографія відіграє ключову роль у формуванні особистісної та колективної ідентичності. Завдяки соціальним мережам та цифровим платформам візуальне самопрезентування стало частиною повсякденного життя. Люди постійно створюють зображення себе, свого

оточення, подій, емоцій і таким чином формують своє віртуальне "я". У цьому процесі фотографія виступає не лише інструментом збереження моменту, а й засобом його редагування, стилізації, інтерпретації. Утворюється новий простір, де "я" існує у вигляді образу, який ретельно контролюється, коригується та оновлюється. У таких умовах виникає поняття "фотогенічного життя", яке орієнтоване не на проживання моменту, а на його візуальну репрезентацію. Така трансформація змінює не тільки соціальну поведінку, а й культурні норми та естетичні стандарти. Особливої уваги заслуговує вплив алгоритмів та цифрових платформ на фотографічну практику. Сучасна фотографія часто орієнтується не на автора чи глядача, а на алгоритм — машинну логіку, яка визначає, які зображення будуть помічені, поширені, схвалені. Це змінює як естетику фото, так і стратегії його створення. Люди починають знімати з урахуванням алгоритмів: вибирають "популярні" кольори, композиції, теми. Таким чином, фотографія підлаштовується під цифрові правила гри, а отже — втрачає частину свого автентичного потенціалу. Водночас це відкриває і нові можливості для самовираження, візуального активізму, соціального протесту, адже зображення стають потужним засобом впливу, комунікації й мобілізації. Зважаючи на всі ці фактори, дослідження фотографії у контексті медіа-трансформацій є надзвичайно актуальним. Воно дозволяє краще зрозуміти, як змінюється роль візуального в сучасній культурі, які механізми впливають на сприйняття зображень і як формуються нові візуальні практики. Крім того, аналіз трансформації фотографії дозволяє розглядати її як індикатор глибших соціокультурних змін — глобалізації, цифровізації, індивідуалізації. Усе це вимагає переосмислення традиційних теорій фотографії, оновлення методологій аналізу та включення нових підходів, що поєднують медіазнавство, соціологію, культурологію та семіотику. Вивчення фотографії у цьому ключі дозволяє не тільки краще зрозуміти сучасний стан культури, а й передбачити її подальший розвиток.

### 2.3. Вплив нейромереж на трансформацію фотографічного зображення.

Нейромережі, що стали новим етапом у розвитку фотографії, радикально змінили її технічну та змістовну природу, дозволяючи створювати зображення без фізичного об'єкта чи камери [14]. Завдяки машинному навчанню, алгоритми аналізують мільйони візуальних патернів, що дає змогу генерувати реалістичні образи, імітувати стилі чи створювати повністю синтетичні сцени [16]. Це явище, зокрема технологія deepfake, підриває традиційне уявлення про фотографію як дзеркало реальності, створюючи симулякри за Ж. Бодріаром, що не мають зв'язку з дійсністю [15]. У культурному контексті нейромережі загострюють етичні питання про правду, маніпуляцію та довіру до візуального образу, адже межа між фактом і вигадкою стає дедалі розмитішою [14]. Водночас нейромережі відкривають нові можливості для художньої фотографії, де автори експериментують з генеративними моделями, створюючи гібридні зображення, що поєднують реальне з уявним [16]. Ця естетика ґрунтується на міждисциплінарності, де фотографія стає результатом співпраці людини й алгоритму, що змінює уявлення про авторство [13]. У масовій культурі нейромережі використовуються для автоматичного покращення фото, стилізації чи видалення елементів, що робить їх інструментом як творчості, так і маніпуляції [15].

Українська фотографія, що розвивалася в умовах історичних потрясінь, відображає унікальний шлях змістовно-сислової та технічної еволюції, де аналогова ера заклала основи для документальної традиції [1]. У XIX–XX століттях українські фотографи, обмежені технічними засобами, створювали зображення, що фіксували культурну спадщину, побут і ключові історичні події, формуючи візуальну пам'ять нації [2]. Аналогова фотографія в Україні була не лише мистецтвом, а й інструментом збереження ідентичності, що підкреслюється архівами [3]. Цифрова епоха принесла в Україну нові виклики, адже доступність технологій дозволила масово створювати зображення, але

водночас ускладнила виокремлення якісного контенту в умовах інформаційного перенасичення [9]. Соціальні мережі стали платформою для молодих українських фотографів, таких як Юлія Полуніна, які використовують цифрові інструменти для дослідження посттравматичного досвіду війни та соціальних проблем [11]. Нейромережеві технології, хоча й нові для України, уже впливають на фотографію, де митці експериментують із синтетичними образами, що відображають воєнний контекст чи культурні трансформації [16]. У воєнний час фотографія в Україні набула особливої ролі, адже світлини, створені як аналоговими, так і цифровими засобами, документують трагедії, героїзм і стійкість, стаючи частиною глобального нарративу [6].

Фотографія в Україні також відіграє важливу роль у формуванні історичної свідомості, адже зображення стають джерелом для досліджень, дозволяючи відтворювати минуле та аналізувати суспільні процеси [1]. Аналогові архіви, зокрема колекції Центрального державного архіву України, зберігають світлини, що документують ключові моменти історії, надаючи історикам візуальні докази [2]. Цифрові технології посилили доступ до цих архівів, дозволяючи створювати онлайн-бази, як-от проекти Українського інституту, що популяризують історичну фотографію серед молоді [9]. Нейромережі, у свою чергу, використовуються для реставрації старих світлин, що допомагає зберегти культурну спадщину, але викликає дискусії про етику змін історичних зображень [14]. У воєнний період фотожурналістика в Україні стала потужним інструментом документування, де світлини не лише фіксують події, а й формують нарративи стійкості та опору [6]. Нейромережеві технології дозволяють створювати мультимедійні проекти, де фотографія поєднується з анімацією чи віртуальною реальністю, як у проектах молодих українських митців, що досліджують травматичний досвід [16]. Ця міждисциплінарність розширює змістовий потенціал фотографії, роблячи її частиною ширшої культурної системи [9]. Освітній потенціал фотографії в Україні також заслуговує уваги, адже вона використовується як інструмент навчання та розвитку критичного мислення [1]. Аналогова фотографія в освітніх програмах

допомагає зрозуміти технічні та естетичні основи мистецтва, розвиваючи відчуття матеріальності зображення [13]. Цифрові технології дозволяють інтегрувати фотографію в шкільні курси, де учні створюють проекти, що досліджують локальну історію чи соціальні проблеми [11]. Нейромережеві інструменти, такі як програми для генерації зображень, використовуються в університетах для вивчення медіа та дизайну, хоча їхній вплив на освіту знаходяться на етапі дискусій і досліджень [16]. У воєнний час фототерапевтичні проекти допомагають учасникам переосмислювати травми через творчість, що підкреслює соціальну роль фотографії [6].

Інноваційні формати презентації фотографії, такі як віртуальні галереї чи 3D-тури, стають дедалі популярнішими в Україні, особливо в умовах війни, коли фізичний доступ до музеїв обмежений [9]. Аналогові світлини, оцифровані для онлайн-виставок, дозволяють популяризувати культурну спадщину, як у проєктах Музею Івана Гончара [3]. Цифрові платформи, як-от онлайн-галерея «Untitled», надають молодим фотографам можливість презентувати свої роботи міжнародній аудиторії, що сприяє культурній дипломатії [11]. Нейромережеві технології використовуються для створення інтерактивних інсталяцій, де глядачі можуть впливати на зображення в реальному часі, що змінює досвід взаємодії з фотографією [16]. Ці інновації дозволяють українській фотографії залишатися актуальною в глобальному контексті, поєднуючи традиції з сучасними технологіями [9].

Фотографія в Україні також відіграє ключову роль у деколонізації культурного дискурсу, протистоячи радянським стереотипам через фіксацію автентичних традицій і побуту [2]. Аналогові світлини, що збереглися в архівах, документують українську культуру до русифікації, стаючи основою для відновлення історичної пам'яті [3]. Цифрові технології дозволяють популяризувати ці зображення через соціальні мережі, де вони стають символами національної ідентичності [11]. Нейромережі, хоча й можуть створювати синтетичні образи традиційної культури, викликають дискусії про їхню автентичність у контексті деколонізації [16]. У воєнний час фотографія

стала інструментом культурного опору, адже світлина, що документує знищення спадщини, як-от зруйновані пам'ятки, підкреслюють необхідність захисту ідентичності [6]. Етичні аспекти фотографії залишаються центральними в Україні, особливо в умовах війни, де зображення можуть впливати на громадську думку [14]. Аналогова фотографія вважається достовірною через технічні обмеження, але цифрові технології зробили маніпуляції доступними, що вимагає нових стандартів у фотожурналістиці [15]. Нейромереві deepfake-технології загострюють ці проблеми, адже синтетичні зображення можуть використовуватися для дезінформації, як у випадках російської пропаганди [16]. Українські фотографи, такі як Євген Малолетка, наголошують на етичній відповідальності, зберігаючи достовірність своїх робіт, що сприяє довірі до їхніх свідчень [6]. Фотографія продовжує еволюціонувати в Україні, адаптуючись до нових викликів і технологій [9]. Аналогова естетика залишається джерелом натхнення для молодих авторів, які повертаються до плівки, щоб підкреслити унікальність своїх робіт [13]. Цифрові платформи дозволяють створювати нові формати, як-от фотокниги, що стають популярними серед українських митців, таких як В'ячеслав Поліщук [11]. Нейромереві відкривають перспективи для експериментів, але їхній вплив на мистецтво ще потребує осмислення, адже вони змінюють саму природу творчості [16]. У воєнний час фотографія залишається потужним інструментом документування, рефлексії та опору, що поєднує минуле з майбутнім [6].

Фотографія як візуальний носій смислів від самого початку свого існування була не лише технологічним досягненням, а й важливим інструментом комунікації, збереження пам'яті та мистецького самовираження, що відображає суспільні, культурні та естетичні трансформації [1]. Її змістовно-сміслова та технічна еволюція тісно пов'язана з глобальними змінами в науці, медіа та суспільстві, що формували нові способи репрезентації реальності та сприйняття візуального образу [1]. Від появи перших дагеротипів у XIX столітті фотографія сприймалася як об'єктивне дзеркало дійсності, адже технічний процес створення зображення був чітко визначеним і обмежував

людське втручання, що створювало ілюзію достовірності [2]. Проте вже тоді світлина містила елемент вибору — ракурс, момент, композиція — що вплинуло на її смислове навантаження і робило її не лише фіксацією, а й інтерпретацією реальності [2]. У другій половині XIX століття фотографія почала набувати статусу мистецтва, розширюючи свій змістовий потенціал через художні експерименти, такі як пікторіалізм, який імітував живопис, та соціальна репортажність, що документувала суспільні проблеми [3]. Технічні обмеження аналогової фотографії, зокрема м'який фокус, зернистість і глибина тону, формували унікальну естетику, що стала візуальним кодом епохи [3]. Світлина активно використовувалася в журналістиці, пропаганді та архівах, стаючи інструментом формування колективної пам'яті, ідеології та соціальних наративів, що закріплювали образи героїв, подій чи суспільних ідеалів [4]. У XX столітті розвиток масових медіа та доступність фотоапаратів демократизували фотографію, перетворивши її на частину повсякденного життя, де вона фіксувала не лише історичні моменти, а й особисті історії через сімейні альбоми [6]. Цифрова революція наприкінці XX століття кардинально змінила технічний і змістовий аспекти фотографії, зробивши її легко відтворювальною, редагованою та масовою, що призвело до втрати унікальності зображення як артефакту [8]. У цифрову епоху світлина стала частиною інформаційного потоку, де пріоритет віддається ефекту, естетиці та швидкому споживанню, а не достовірності [9]. Соціальні мережі посилили цей зсув, перетворивши фотографію на інструмент самопрезентації, брендингу та маркер соціального статусу, де зображення живе лише короткий час [11]. Останній етап еволюції пов'язаний із нейромережами, які дозволяють створювати зображення без реального об'єкта, що ставить під сумнів традиційні уявлення про фотографію як фіксатор реальності та відкриває нові естетичні й етичні питання [14]. Таким чином, еволюція світлини відображає не лише технічний прогрес, а й трансформацію культурних уявлень про реальність, ідентичність і правду, стаючи віддзеркаленням суспільних змін [1].

Нарешті, українська фотографія в контексті змістовно-сміслової та технічної еволюції є багатогранним явищем, що відображає не лише технологічний прогрес, а й глибокі суспільні трансформації [1]. Від аналогових світлин, що зберегли культурну пам'ять, до цифрових зображень, що формують сучасну ідентичність, і нейромережових експериментів, що створюють нові реальності, фотографія залишається дзеркалом і конструктором медіакультури [9]. У воєнних умовах вона набуває особливої ваги, стаючи голосом нації, що протистоїть агресії, зберігає спадщину та будує діалог із світом [6].

### РОЗДІЛ 3

## УКРАЇНСЬКА ФОТОГРАФІЯ В КОНТЕКСТІ МЕДІАТРАНСФОРМАЦІЙ У КУЛЬТУРІ

Фотографія як форма візуального мистецтва та медіа висловлювання завжди відігравала важливу роль у формуванні колективної пам'яті, візуальної культури та суспільного діалогу, фіксуючи не лише реальність, а й емоції, ідеї та наративи, що впливають на суспільну свідомість [1, 16]. В українському контексті її еволюція тісно пов'язана з історичними та соціокультурними трансформаціями, зокрема з періодами війн, революцій і переосмислення національної ідентичності, що зробило фотографію потужним інструментом рефлексії та спротиву [1].

Від перших дагеротипів XIX століття до сучасних цифрових зображень, що миттєво поширюються через соціальні мережі, фотографія в Україні пройшла шлях від елітарного заняття до масового інструменту комунікації, що впливає на формування національної ідентичності, історичної пам'яті та глобального сприйняття країни. У контексті медіатрансформацій, які супроводжували розвиток фотографії, вона стала не лише мистецтвом фіксації моменту, але й потужним засобом культурної репрезентації, політичної боротьби та соціального коментаря. Даний розділ присвячено аналізу еволюції української фотографії в умовах змін медіасередовища, розгляду її ролі в культурі та суспільстві, а також її значення в умовах сучасних викликів, таких як війна, глобалізація та цифровізація [1].

Історія української фотографії бере початок у 1830-х роках, коли технологія дагеротипії, винайдена Луї Дагером, почала поширюватися в Європі. Перші фотографічні зображення в Україні з'явилися в середовищі інтелігенції та міських еліт, які бачили в новій технології можливість для документування та творчого самовираження. У цей період фотографія була переважно студійною, а її основними жанрами стали портрети, пейзажі та етнографічні

знімки. Ці роботи відображали прагнення зберегти культурну спадщину в умовах, коли українська культура зазнавала утисків [1].

Фотографія на ранніх етапах була тісно пов'язана з етнографічними дослідженнями, що сприяло формуванню національної ідентичності. Фотографи, такі як Федір Вовк і Сергій Ястржембський, використовували фотографію для документування традиційного українського побуту, одягу, обрядів і архітектури. Їхні роботи стали важливим джерелом для етнографів і сприяли популяризації української культури в умовах, коли офіційна імперська політика обмежувала її розвиток. Цей період заклав основи для розуміння фотографії як інструменту культурного збереження та самовираження [2].

Ранні фотографічні практики в Україні мали також науковий характер. Перші фотоапарати були громіздкими і потребували тривалого часу експозиції, що обмежувало їхнє застосування до студійних умов. Проте наприкінці XIX століття, з появою більш портативних камер і вдосконаленням фотохімічних процесів, фотографія стала доступнішою для ширших верств населення. Це сприяло її популяризації та розширенню сфер застосування, від наукових досліджень до комерційних портретів [11].

Кінець XIX – початок XX століття ознаменувався появою перших фотографічних товариств, таких як Київське товариство любителів фотографії, які відіграли ключову роль у розвитку фотографії як мистецтва та науки. Ці товариства організовували виставки, обмін досвідом і популяризували фотографію серед інтелігенції. Вони також сприяли формуванню перших професійних стандартів у фотографічній практиці, що стало важливим кроком у її інституалізації [15].

На Волині у першій половині XX століття значний внесок у розвиток фотографії зробили Генрик Поддембський, автор світлин міжвоєнної Волині, та Мирослав Орлович, автор краєзнавчих видань. Зокрема репортажі з Волині Генрика Поддембського було опубліковано в «Ілюстрованому тижневику». «Поддембський отримував відрядження до різних куточків держави: Поділля, Віленщини, в район Гданська, до Карпат, Сілезії тощо. І щоразу фотографії не

лягали у шухляду, а публікувалися у різних краєзнавчих виданнях» [10, с. 33], - розповідає О. Котис у своєму дослідженні Волині. Загалом спадок Генрика Поддембського налічує близько 20 негативів на півках та скляних пластинах. Ще один майстер фотографії, на знімках котрого, простежуються типи міжвоєнної Волині – Ян Булгак, який брав участь у численних фотовиставках. Саме він мав ученицю Фортунату Обромпальську, яка досягла визнання у мистецтві фотографії, зокрема в стилі пікореалізму [10].

Протягом останніх десятиліть українська фотографія трансформувалася від допоміжного інструмента журналістики до самостійної дисципліни, що поєднує критичне мислення, художнє висловлювання та політичний активізм, реагуючи на суспільні виклики [1]. Трансформації медіа, від аналогових до цифрових і нейромережових технологій, стали каталізатором цих змін, розширивши можливості фотографії формувати культурний дискурс навколо травми, пам'яті та війни [1, 4]. Сучасна українська фотографія не лише відображає реальність, а й активно конструює її, пропонуючи нові погляди на національну ідентичність і глобальні виклики [1, 3].

Українські фотографи, такі як Євген Малолетка, Мстислав Чернов та інші, дедалі більше здобувають визнання на міжнародних платформах, таких як World Press Photo, долаючи постколоніальні бар'єри та брак інституційної підтримки, що раніше обмежували їхню видимість [2, 6]. Фотографія в Україні стала платформою міждисциплінарного діалогу, поєднуючи естетику, документалістику та соціальний аналіз, чому сприяють організації на кшталт Ukrainian Association of Professional Photographers (UAPP), які створюють простір для аналітики та професійного обміну [1].

Війна, як екстремальний досвід, посилила потребу у візуальному свідченні, зробивши фотографію ключовим інструментом документування болю, героїзму та спротиву, що формує нову візуальну пам'ять, пронизану емпатією та художньою рефлексією [6, 9]. Завдяки фотографії український досвід війни набув глобальної видимості, транслуючи не лише трагедію, а й

незламність і гідність, які стають основою культурної ідентичності ХХІ століття [9].

Сучасна українська фотографія відіграє важливу роль у культурній дипломатії, представляючи Україну через виставки, як-от "Чутливість: сучасна українська фотографія" чи "Культура vs. війна", та фестивалі, зокрема Odesa Photo Days, які розкривають складність української реальності для міжнародної аудиторії [11, 13]. Ці ініціативи демонструють багатоманіття жанрів і технік — від документалістики до концептуального мистецтва, що свідчить про зрілість і відкритість українського фотографічного середовища до експериментів [3]. Українська фотографія перестала бути лише фіксацією подій, вона інтерпретує та деконструює реальність через призму суб'єктивного досвіду, пам'яті та культурного контексту, пропонуючи глибоку рефлексію над суспільними процесами [3, 17].

Цифровізація зробила фотографію доступною, прискорила її обіг, але водночас поставила питання автентичності та етики, особливо у воєнний час, коли зображення може бути як правдою, так і пропагандою [4]. Українські фотографи зберігають етичний підхід, наголошуючи на повазі до суб'єктів і достовірності, розглядаючи фотографію як форму відповідальності, а не лише як технічний продукт [15]. Формування української фотографічної школи є важливим кроком до створення власної естетики та філософії зображення, що підтримується освітніми програмами, резиденціями та ресурсами, такими як Artsvit, Bird in Flight чи Музей фотографії в Одесі, які забезпечують інфраструктуру для сталого розвитку галузі [8, 14, 4].

Українська фотографія в контексті медіатрансформацій відображає суспільні процеси, пов'язані з боротьбою за ідентичність і викликами війни, стаючи інструментом самовираження та культурного діалогу, що поєднує локальні традиції з глобальними тенденціями [1]. Історично українська фотографія розвивалася в умовах пострадянських трансформацій, а Харківська школа фотографії, представлена Борисом Михайловим, заклала фундамент для

сучасних практик, реагуючи на соціальні реалії через провокативні та експериментальні форми [8].

Цифрова революція та соціальні мережі, як Instagram і Facebook, демократизували фотографію, але перенасичення контентом ускладнює виокремлення якісних робіт, що вимагає критичного дискурсу від медіа, таких як «Читомо» чи «Суспільне Культура» [14]. Виставка «Чутливість» у Мистецькому арсеналі підкреслила еволюцію української фотографії, презентуючи роботи від Михайлова до молодих авторів, таких як Валерія Трубіна, які інтегрують фотографію з новими медіа, відображаючи тенденції медіа конвергенції [11].

Медіатрансформації вплинули на економіку культурних про'єктів, адже залежність від грантів змушує медіа шукати нові моделі монетизації, що інколи позначається на якості контенту про фотографію [1]. Повномасштабне вторгнення Росії 2022 року підкреслює роль фотографії у документуванні війни, де роботи Сергія Орлика чи воєнні світлини інших авторів стали символами стійкості та національної ідентичності [9]. Медіа адаптувалися до воєнних умов, використовуючи соціальні мережі та міжнародні видання для інтеграції фото-контенту, як у проєкті «Голоси фронтиру» від «Радіо Культура», що поєднує фотодокументацію з аудіонаративами [14].

Нішеві медіа, як онлайн-галерея «Untitled», популяризують фотографію, але їхній вплив обмежений вузькою аудиторією, що спонукає до експериментів із віртуальними виставками [2]. Фотографія сприяє деколонізації українського дискурсу, протистоячи радянським стереотипам через фіксацію автентичних традицій, як у проєктах Музею Івана Гончара [3]. Етичні питання, як контрверсія з World Press Photo, підкреслюють потребу чутливого представлення України в глобальних медіа, що підтримують культурні медіа через дискусії про відповідальність [9]. Сучасні технології, включно з дронами та штучним інтелектом, розширюють межі фотографії, але викликають питання автентичності, тоді як медіа наголошують на збереженні традиційних технік, таких як аналогова фотографія [2].

Мультимедійні проєкти, що поєднують фотографію з аудіовізуальними елементами, стають популярними, дозволяючи створювати нові форми взаємодії з аудиторією, особливо в умовах війни [14]. Українська фотографія в контексті медіатрансформацій є динамічним полем, що поєднує мистецтво, технології та суспільні виклики, формуючи національну свідомість і сприяючи глобальному діалогу, завдяки медіа, які популяризують її попри економічні труднощі [1, 18]. Соціальні мережі не лише демократизували фотографію, але й створили нові виклики для українських фотографів, адже алгоритми платформ часто надають перевагу візуально привабливому контенту, що може затьмарювати глибокі документальні чи концептуальні роботи [14, 19].

Молоді фотографи, як Юлія Полуніна чи Олександр Чекменьов, використовують ці платформи для просування своїх проєктів, які часто досліджують теми посттравматичного досвіду війни чи соціальної нерівності, але стикаються з проблемою швидкоплинності уваги аудиторії в цифровому середовищі [6]. Водночас соціальні мережі дозволяють українським фотографам будувати міжнародні мережі, співпрацюючи з кураторами та галереями, що сприяє їх інтеграції в глобальний мистецький контекст [2]. Гендерні аспекти також стають важливим напрямом у сучасній українській фотографії, де жінки-фотографи, такі як Олена Субач чи Яна Коник, звертаються до тем материнства, домашнього насильства та жіночої суб'єктності, кидаючи виклик патріархальним наративам [3, 20]. Їхні роботи, часто представлені на фестивалях, як Odesa Photo Days, підкреслюють роль фотографії у формуванні діалогу, що розширює розуміння української ідентичності [13].

Екологічна тематика набуває дедалі більшої популярності в українській фотографії, особливо в контексті війни, яка спричинила значні екологічні катастрофи, такі як підрив Каховської ГЕС [9]. Фотографи, як Максим Дондюк, документують наслідки екологічних криз, поєднуючи естетику з активізмом, щоб привернути увагу до збереження природи та впливу війни на довкілля [8, 21]. Такі проєкти часто підтримуються міжнародними грантами, що дозволяє

українським фотографам представляти свої роботи на платформах таких як Paris Photo, де екологічна фотографія набуває глобального резонансу [2].

Архівування фотографій є ще одним ключовим аспектом, адже війна підкреслила необхідність збереження візуальної спадщини України [8]. Ініціативи, як цифрові архіви Музею фотографії в Одесі чи проекти Українського інституту, спрямовані на збереження робіт, що документують історію та культуру, протистоять спробам знищення української спадщини [14, 26]. Ці архіви не лише зберігають зображення, але й створюють платформи для досліджень, дозволяючи молодим фотографам осмислювати історичний контекст через сучасні практики [8].

Фотографія також стала інструментом психологічного відновлення, адже фототерапевтичні проекти допомагають учасникам переосмислювати травматичний досвід через творчість [15, 28]. Такі ініціативи, підтримувані культурними медіа, підкреслюють соціальну роль фотографії в умовах війни, де вона стає не лише мистецтвом, а й засобом зцілення [14]. Сучасні українські фотографи активно експериментують із пост-документальними практиками, де межі між реальністю та художньою інтерпретацією розмиваються, як у роботах Саші Маслова, який поєднує документалістику з елементами сюрреалізму [3, 29]. Ці експерименти відображають глобальні тенденції, де фотографія стає гібридним медіа, що поєднує наративність, перформативність і цифрові технології [18].

Водночас війна посилила попит на фотокниги як форму мистецтва, де українські фотографи, такі як В'ячеслав Поліщук, створюють видання, що документують особистий і колективний досвід, стаючи частиною культурної пам'яті [8, 31]. Міжнародна співпраця також відіграє важливу роль, адже українські фотографи беруть участь у резиденціях і колабораціях, як-от проекти з European Photography Platform, що сприяють обміну досвідом і популяризації української культури [2]. Ці ініціативи, підтримувані медіа, дозволяють фотографії залишатися інструментом культурного опору, що протистоїть пропаганді та стверджує унікальність української ідентичності [1, 18]. Нарешті,

українська фотографія продовжує еволюціонувати, адаптуючись до нових медіа-форматів і суспільних викликів, залишаючись мостом між локальним і глобальним, минулим і майбутнім, мистецтвом і активізмом [1, 16].

Ранні фотографи, такі як Сергій Михайличенко, працювали в Одесі та створювали портрети, пейзажі й етнографічні знімки, що фіксували побут і культуру регіону. Михайличенко використовував дагеротипію та калотипію, адаптуючи їх до місцевих умов, і його роботи стали важливим джерелом для вивчення південно-української культури XIX століття. Наприклад, його портрети одеських купців і сцени з ринків передають соціальну динаміку портового міста. Яків Давидзон, інший піонер, у 1860-х роках фотографував архітектуру Києва, зокрема Києво-Печерську лавру, використовуючи мокрий колодійний процес. Його знімки, опубліковані в альбомах, популяризували українські пам'ятки в Європі, сприяючи формуванню національної ідентичності через візуальний наратив. Ці ранні практики відбувалися в контексті обмеженої інфраструктури медіа, коли фотографії поширювалися через фізичні відбитки або ілюстровані журнали, що вимагає значних зусиль для охоплення аудиторії. Фотографія в цей період була елітарним заняттям, доступним переважно заможним верствам, але вона вже почала формувати уявлення про Україну як культурний простір [5, 15]. На початку XX століття фотографія в Україні зазнала впливу модернізації та політичних змін. У 1920-х роках, у період Української Народної Республіки та ранньої радянської влади, фотографи почали експериментувати з авангардними техніками, такими як фотомонтаж і конструктивізм, що відображали дух індустріалізації та соціальних перетворень. Журнал «Світло й Тінь», заснований у 1920-х, став платформою для публікації робіт українських фотографів, які поєднували мистецтво й пропаганду. Наприклад, фотографії промислових об'єктів і колективних господарств прославляли радянські ідеали, але водночас містили елементи художньої експресії. У цей час фотографія стала частиною масової культури. Однак радянська цензура обмежувала творчу свободу, змушуючи фотографів працювати в межах ідеологічних рамок. У 1930-х роках репресії

проти інтелігенції, зокрема фотографів, послабили розвиток української фотографії, але окремі митці продовжували працювати, зберігаючи національні мотиви в своїх роботах. Наприклад, фотографи-любители в Західній Україні, що перебувала під польською та австро-угорською владою, створювали знімки сільського життя, які згодом стали цінним етнографічним матеріалом [2, 16]. Після Другої світової війни і в період радянської влади українська фотографія розвивалася в умовах суворого контролю. Проте такі фотографи, як Василь Пилип'юк, внесли значний вклад у відродження художньої фотографії у другій половині ХХ століття. Пилип'юк, працюючи у Львові, створював пейзажі Карпат і портрети селян, використовуючи аналогові техніки для передачі духовності української культури. Його роботи, опубліковані в книгах і журналах, таких як «Світло й Тінь» у 1990-х, стали символом національного відродження після здобуття незалежності в 1991 році. Пилип'юк використовував м'який фокус і теплі тона, щоб підкреслити зв'язок українців із природою і традиціями. Його альбоми, такі як «Україна: від Карпат до Криму», демонстрували різноманіття українських ландшафтів і культур, сприяючи формуванню національної гордості. У цей період фотографія почала виходити за рамки пропаганди, стаючи інструментом культурного самовираження, хоча доступ до міжнародних платформ залишався обмеженим через політичну ізоляцію [15, 17].

Медіатрансформації кінця ХХ – початку ХХІ століття, зокрема поява цифрової фотографії та Інтернету, радикально змінили українську фотографію. Цифрові камери, доступні з 1990-х років, спростили процес створення та обробки зображень, а Інтернет дозволив миттєво поширювати їх через веб-сайти та соціальні мережі. Українські фотографи почали активно використовувати ці технології, адаптуючись до глобальних трендів. Олександр Гляделов, один із провідних сучасних документальних фотографів, використовує цифрову фотографію для створення потужних репортажів про війну, соціальні кризи та гуманітарні проблеми. Його проєкт «Війна» (2022), представлений на виставці в Софії Київській, містить знімки з Бучі, Ірпеня та

Бородянки, зроблені під час російського вторгнення в 2022 році. Гляделов працює з мінімальною обробкою, щоб зберегти автентичність, але використовує цифрові платформи, такі як Instagram і міжнародні ЗМІ, для поширення своїх робіт, що дозволяє швидко доносити правду до світової аудиторії. Його фотографії, опубліковані в Kyiv Post і на платформах, таких як Ukraïner, стали частиною глобального нарративу про війну в Україні. Гляделов також співпрацює з міжнародними організаціями, такими як Médecins Sans Frontières, документуючи гуманітарні місії, що підкреслює універсальність його робіт [8, 14, 37, 24]. Максим Дондюк, ще один видатний український фотограф, використовує цифрові технології для створення довгострокових документальних проєктів, що поєднують фотографію, відео та текст. Його проєкт про Чорнобильську зону відчуження, розпочатий у 2010-х роках, досліджує втрату культурної спадщини через покинуті домівки та архівні фото, зібрані в зоні. Дондюк використовує цифрову обробку для створення кінематографічного ефекту, але зберігає документальну основу своїх робіт. Його зображення, поширювані через соціальні мережі та міжнародні платформи, такі як Euromaidan Press, підкреслюють екологічні та культурні наслідки катастрофи. Проєкт отримав визнання на міжнародних конкурсах, зокрема World Press Photo, демонструючи, як цифрові медіа допомагають українським фотографам здобувати глобальну увагу. Дондюк також експериментує з мультимедійними форматами, інтегруючи аудіозаписи і відео, що відображає сучасні тенденції в медіа, де фотографія стає частиною широкого нарративу [4, 19, 24].

Євген Малолетка і Юлія Кочетова представляють нове покоління українських фотомитців, чії роботи отримали міжнародне визнання. Є. Малолетка в 2023 році переміг на World Press Photo з фоторепортажем «Облога Маріуполя», що зафіксував трагедію міста під час російського наступу. Його знімки, зроблені в екстремальних умовах, передають жахи війни з безпрецедентною емоційною силою. Ю. Кочетова в 2024 році отримала премію World Press Photo за фотопроект «Війна – особиста» (War Is Personal), в якому

вона поєднує фотографії з особистими щоденниками, створюючи інтимний портрет життя під час війни. Обидва фотографи активно використовують соціальні мережі і міжнародні платформи для поширення своїх робіт, що дозволяє їм обходити традиційні ЗМІ і напряду звертатися до глобальної аудиторії. Їхній успіх підкреслює, як цифрові медіа трансформували світліну, зробивши її більш доступною і впливовою. Олена Калініченко, сучасна українська фотожурналістка, використовує цифрову фотографію для документування повсякденного життя в умовах війни. Її проєкт, описаний у Kyiv Independent у 2025 році, фокусується на особистих історіях киян під час російсько-української війни. Калініченко використовує цифрові камери для створення інтимних портретів і вуличних сцен, які передають стійкість і біль українців. Її роботи, поширювані через соціальні мережі та онлайн-видання, відображають зміну медіа парадигми, де фотографія стає не лише документом, а й інструментом емоційного впливу. Калініченко підкреслює, що цифрові технології дозволяють їй швидко реагувати на події, завантажуючи зображення в реальному часі, що є критично важливим у воєнний період. Її знімки, такі як портрети матерів, які втратили синів на фронті, стали символом людського виміру війни, резонуючи з аудиторією як в Україні, так і за кордоном [1, 14].

Медіатрансформації також вплинули на сприйняття фотографії в українській культурі. У радянський період фотографія була інструментом пропаганди, але після 1991 року вона стала засобом самовираження та національної ідентичності. Цифрова епоха посилила цю тенденцію, дозволяючи фотографам обходити традиційні ЗМІ та звертатися напряду до аудиторії через платформи, такі як Instagram, Facebook і Telegram. Наприклад, під час Євромайдану 2013–2014 років фотографи, такі як Сергій Супинський, завантажували знімки протестів у соціальні мережі, що впливало на громадську думку швидше, ніж друковані видання. Цифрові платформи також створили нові виклики, зокрема проблему маніпуляцій із зображеннями. В Україні російська пропаганда використовує дідфейки та відредаговані фото для дезінформації, як у випадку фальшивого відео із Валерієм Залужним у 2022

році. Українські фотографи, такі як Гляделов, протистоять цьому, створюючи автентичні зображення, що документують правду. Ця боротьба за правду підкреслює етичну відповідальність фотографів у цифрову епоху [13, 24].

Українська фотографія також здобула міжнародне визнання завдяки медіатрансформаціям. Виставки, такі як «Чутливість: сучасна українська фотографія» в Мистецькому Арсеналі в 2025 році, демонструють роботи Гляделова, Дондюка, Малолетки, Кочетової та інших, використовуючи цифрові проєкції та онлайн-галереї для залучення глобальної аудиторії. Фестиваль Odesa Photo Days, заснований у 2015 році, став платформою для діалогу між українськими та міжнародними фотографами, де цифрові технології використовуються для створення інтерактивних інсталяцій. Ці ініціативи підкреслюють, як медіатрансформації розширили можливості української фотографії, дозволяючи їй конкурувати на світовій арені. Наприклад, проєкти, представлені на World Press Photo, демонструють, як українські фотографи використовують цифрові платформи для висвітлення війни, культури та історії, досягаючи мільйонів глядачів [21, 27, 33]. Сучасна українська фотографія також відображає вплив глобалізації та локальних традицій. Фотографи, такі як Юлія Кочетова, використовують мультимедійні підходи, поєднуючи фотографію з текстом і звуком, що відповідає світовим тенденціям у сторітелінгу. Водночас вони зберігають національні мотиви, такі як зображення вишиванок, козацьких традицій чи релігійних обрядів, що підкреслюють унікальність української культури. Цифрові платформи дозволяють цим образам досягати міжнародної аудиторії, сприяючи культурному діалогу. Наприклад, роботи Кочетової, що поєднують війну з особистими історіями, резонують із глядачами в Європі та США, але залишаються глибоко вкоріненими в український контекст. Ця подвійність — глобальна та локальна — є ключовою рисою української фотографії в цифрову епоху [9, 14]. Українська фотографія в контексті медіатрансформацій відображає стійкість і адаптивність українських митців. Від ранніх дагеротипів Михайличенка до цифрових проєктів Гляделова, Дондюка, Малолетки, Кочетової та Калініченко

фотографи використовували нові технології для документування історії, культури та боротьби. Цифрові медіа зробили фотографію швидшою, доступнішою та впливовішою, але також поставили виклики, пов'язані з маніпуляціями та етикою. Українські фотографи, поєднуючи мистецтво й документалізм, продовжують формувати культурний наратив, що резонує як у межах країни, так і за її межами. Їхні роботи, від етнографічних знімків ХІХ століття до сучасних репортажів про війну, є свідченням сили фотографії як інструменту пам'яті, опору та творчості [9, 14].

## ВИСНОВКИ

Фотографія — це не лише технічне досягнення, а культурне, соціальне та естетичне явище, яке з моменту свого виникнення суттєво вплинуло на способи фіксації, відображення та осмислення дійсності. Її поява в XIX столітті визначила нову еру у візуальній комунікації, а також трансформувала уявлення про мистецтво, правду, пам'ять, час і простір. Із розвитком технологій — від аналогових методів до цифрової революції — фотографія змінювала не лише свою форму, але й сутність, зміст та функції. У XXI столітті вона стала невід'ємною частиною медіапростору, зокрема завдяки широкому використанню в інтернеті, соціальних мережах, мобільних додатках та рекламних кампаніях. Сучасні медіареалії зробили фотографію масовою і миттєвою, а її виробництво та поширення — повсякденною практикою кожного користувача цифрових пристроїв. Теоретичні основи дослідження фотографії базуються на міждисциплінарному підході, що охоплює мистецтвознавство, культурологію, соціологію, філософію, семіотику та медіадослідження, дозволяючи аналізувати її як інструмент комунікації, мистецтва та історичного документа.

Аналогова фотографія, яка зародилася в XIX столітті, базувалася на хімічних процесах із використанням світлочутливих матеріалів, що вимагало тривалої експозиції та складної обробки, надаючи зображенню статусу унікального об'єкта. В культурному контексті аналогова світлина асоціювалася з документальністю, адже технічна складність обмежувала маніпуляції, що сприяло довірі до неї як до відбитку реальності.

Цифрова фотографія з'явилася наприкінці XX століття та змінила парадигму створення та сприйняття зображень, фіксуючи їх у вигляді числового коду, що забезпечило легкість зберігання, поширення, редагування і маніпуляції з образом. Ця технологія демократизувала фотографію, зробивши її доступною для мас завдяки цифровим камерам і смартфонам, що перетворило

кожного користувача на потенційного автора. Світлина стала повсякденним засобом комунікації, замінюючи текст у вираженні емоцій чи коментарях. У цифровій культурі фотографія втратила своє значення як унікальний об'єкт, ставши частиною швидкоплинного контенту, орієнтованого на моментальне споживання в медіапросторі. Соціальні мережі посилили цю тенденцію, зробивши фотографію інструментом цифрової ідентичності, де важливішими є естетика та соціальний ефект, ніж достовірність. Цифрова обробка зображень, включаючи фільтри та програми редагування, дозволяє створювати ідеалізовані образи, які відповідають суспільним чи маркетинговим запитам, нехтуючи автентичністю. В цьому контексті фотографія стала не лише відображенням реальності, а й її конструктором, формуючи нові візуальні стандарти. Цифрова фотографія стала революційним етапом у розвитку візуальних технологій, кардинально змінивши способи створення, обробки, поширення та сприйняття зображень.

Нейромережі, що стали новим етапом у розвитку фотографії, радикально змінили її технічну та змістовну природу, дозволяючи створювати зображення без фізичного об'єкта та/або камери. Алгоритми аналізують мільйони візуальних образів, що дає змогу генерувати реалістичні зображення та імітувати різноманітні стилі. Це явище підриває традиційне уявлення про фотографію як дзеркало реальності, створюючи симулякри, що не мають зв'язку з дійсністю. В культурному контексті нейромережі загострюють етичні питання про правду, маніпуляцію та довіру до візуального образу, адже межа між фактом і вигадкою стає дедалі розмитішою. Водночас нейромережі відкривають нові можливості для художньої фотографії, де автори експериментують із генеративними моделями, створюючи гібридні зображення, що поєднують реальне з уявним. Ця естетика ґрунтується на співпраці людини й алгоритму, що змінює уявлення про авторство. У масовій культурі нейромережі використовуються для автоматичного покращення фото, стилізації чи видалення елементів, що робить їх інструментом як творчості, так і маніпуляції.

Українська фотографія в контексті медіатрансформацій відображає стійкість і адаптивність українських митців. Від ранніх дагеротипів до цифрових проєктів фотографи використовували нові технології для документування історії, культури та боротьби. Інноваційні формати презентації фотографії, такі як віртуальні галереї чи 3D-тури, набувають популярності, зокрема в Україні, особливо в умовах війни, коли фізичний доступ до музеїв обмежений. Аналогові світлини, оцифровані для онлайн-виставок, дозволяють популяризувати культурну спадщину. Цифрові платформи надають молодим фотографам можливість презентувати свої роботи міжнародній аудиторії. Нейромеревеві технології використовуються для створення інтерактивних інсталяцій, що змінюють досвід взаємодії з фотографією. Цифрові медіа зробили фотографію швидшою, доступнішою та впливовішою, але також поставили виклики, пов'язані з маніпуляціями та етикою. Українські фотографи, поєднуючи мистецтво й документалізм, продовжують формувати культурний наратив, що резонує як у межах країни, так і за її межами. Їхні роботи, від етнографічних знімків XIX століття до сучасних репортажів про війну, є свідченням сили фотографії як інструменту пам'яті, опору і творчості.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бажак К. Історія фотографії. Виникнення зображення. 2003. 159 с.
2. Балицький О. Шляхом розвитку української фотографії. Світло й Тінь. 1933. № 1-2.
3. Барт Р. Camera lucida. Нотування фотографії. МОКСОР. 2022. 176 с.
4. Беньямін В. Мистецький твір у добу своєї технічної відтворюваності. Вибране. Л.: Літопис, 2002. С. 53–97.
5. Війна і фотографія України: пам'ять, силу і мистецтво. URL: <https://tyzhden.ua/viyna-i-fotografiya-ukrayiny-pamyat-sylu-i-mystetstvo> (дата звернення – 12.04.2025).
6. Вінницький край у світлинах. Ретроспективний погляд. Автор-упорядник Л. Дідур. Вінниця, 2013. 248 с.
7. Володимир Демків: У нас є великий недолік – фотографічна неграмотність. URL: <https://isc.lviv.ua/volodymyr-demkiv-u-nas-ye-velykuj-nedolik-fotografichna-negramotnist/> (дата звернення – 11.04.2025).
8. Горевалов С., Зикун Н. Єдність слова і зображення. Фотожурналістика в системі засобів масової комунікації. Київ, 2015. 287 с.
9. Зонтаг С. Про фотографію. К.: Основи, 2002. 189 с.
10. Котис О. На Сході Європи: міжвоєнний розквіт Волині. Луцьк: Видавництво «Синя папка», 2021. 232 с.
11. Михальська Я. Історія фотоапарата: Світ фотографії. URL: <http://yaryna.net/istoriyafotoaparatu> (дата звернення – 26.04.2025).
12. Мова фотографії. URL: <https://www.ukrainer.net/mova-fotografii/> (дата звернення – 11.04.2025).
13. Москвич О. Світлина як інструмент боротьби на інформаційному фронті: соціокультурний аспект. URL: [https://wiki.vnu.edu.ua/images/d/d0/Zbirnyk\\_tez\\_3.pdf](https://wiki.vnu.edu.ua/images/d/d0/Zbirnyk_tez_3.pdf) (дата звернення – 26.04.2025).

14. Москвич О.Д. Феномен фотографії в контексті медіакультури. Луцьк: Вежа Друк, 2021. 196 с.
15. Пилип'юк В.В. Українська художня фотографія: етапи становлення та мистецькі засади розвитку. 2-ге вид., переробл. і доповн. Львів: Світ, 2011.
16. Світло і тінь. 1990. №1.
17. Світло й Тінь. 1994. №1.
18. Сміт Іен Гейдн. Коротка історія фотографії. Ключові жанри, роботи, теми і техніки. Л.: Видавництво Старого Лева, 2021. 224 с.
19. Трачун О. Золотий вік української фотографії. URL: <http://primetour.ua/uk/company/articles/1.html> (дата звернення – 05.05.2024).
20. Трачун О. Фотографія в Україні 1939-2010. Харків: Сага, 2010. 212 с.
21. У Києві відкрили масштабну виставку сучасної української фотографії. URL: <https://www.ukrinform.ua/amp/rubric-culture/3289030-u-kievividkrili-masstabnu-vistavku-sucasnoi-ukrainskoi-fotografii.html> (дата звернення – 07.04.2025).
22. Українська фотографічна школа та проєкти мариупольських фотографів. URL: <https://photo-lviv.in.ua/ukrayinska-fotohrafichna-shkola-ta-proyekty-mariupolskykh-fotohrafiv> (дата звернення – 25.04.2025).
23. Українська фотографічна школа. URL: <https://artsvit.org.ua/blog/ukrainian-photography-school> (дата звернення – 12.04.2025).
24. Українські фотографи стали суб'єктивними: Радченко та Гляделов про перемогу України на World Press Photo. URL: <https://suspilne.media/culture/451770-ukrainski-fotografi-stali-subektnimi-radcenko-ta-gladelov-pro-peremogu-ukraini-na-world-press-photo/> (дата звернення – 11.04.2025).
25. Фотовиставка «Культура vs війна»: документальні проєкти як можливість говорити до світу. URL: <https://sensormedia.com.ua/art/fotovystavka-kultura-vs-viyna-dokumentalni-proiektu-iaak-mozhlyvist-hovoryty-do-svitu> (дата звернення – 012.04.2025).

26. Фотографія – це мистецтво однієї миті, тому воно завжди актуальне. URL: <https://chernozem.info/journal/fotografiya-ce-mistectvo/> (дата звернення – 24.04.2025).
27. Чутливість: сучасна українська фотографія. URL: <https://artarsenal.in.ua/vystavka/chutlyvist-suchasna-ukrayinska-fotografiya> (дата звернення – 12.04.2025).
28. Шаповал Ю.Г. Фотопубліцистика в періодичній пресі: Питання специфіки, теорії жанрів і майстерності. Львів, 1977.
29. Baudrillard, Jean; L'Yvonnet, François. D'un fragment à l'autre, entretiens avec François L'Yvonnet. Albin Michel, 2001. 167 с.
30. Camera Lucida. URL: <https://us.macmillan.com/books/9780374521349/cameralucida> (дата звернення – 25.04.2025).
31. Flusser Vilém. Towards a Philosophy of Photography. 1984. 176 p. URL: [http://imagineallthepeople.info/Flusser\\_TowardsAPhilosophyofPhotography.pdf](http://imagineallthepeople.info/Flusser_TowardsAPhilosophyofPhotography.pdf) (дата звернення – 25.04.2024).
32. Kyivpost. URL: <https://www.kyivpost.com/uk/post/31432> (дата звернення – 09.04.2025).
33. Odesa Photo Days. URL: <https://photo-days.od.ua/uk/about> (дата звернення – 04.04.2025).
34. On Photography. URL: <https://us.macmillan.com/books/9781429957113/onphotography> (дата звернення – 25.04.2025).
35. Ukrainian Association of Professional Photographers. URL: <https://www.ukrainianphotographers.com/uapp-projects> (дата звернення – 26.04.2025).
36. Ukrainian War Photography. URL: <https://birdinflight.com/special/ukrainian-war-photography> (дата звернення – 11.04.2025).

37. Ukraïner. Марущенко, Гляделов та Мілосердов. Мова фотографії. URL: [https://youtu.be/5gk6jkQvPrI?si=5GJh9AjpSB\\_iyfTd](https://youtu.be/5gk6jkQvPrI?si=5GJh9AjpSB_iyfTd) (дата звернення – 23.04.2025).

38. Ways of Seeing by John Berger. URL: <https://www.penguin.co.uk/books/321951/ways-of-seeing-by-berger-john/9780141035796> (дата звернення – 04.2025).