

МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

УДК 008:312.421 (Мистецтвознавство. Дизайн)

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/64-1-8>

Віктор АРЕФ'ЄВ,

orcid.org/0000-0002-9845-6086

аспірант кафедри графічного дизайну

Київського національного університету культури і мистецтв

(Київ, Україна) areffiev@ukr.net

ГЕНЕАЛОГІЯ ФОТО В ПРОСТОРІ ІСТОРІЇ ДИЗАЙНУ

Стаття присвячена визначенню висхідних етапів в фото як засада формування дигітальних технологій графічного дизайну. Так, в фото з розвитком технологій змінюються онтологічні, феноменологічні виміри презентації людини в просторі масмедіа. **Мета статті** – визначити культуровимірні ознаки бачення генеалогії фотодизайну як естетичний та антропологічний феномен. **Методологія дослідження** презентується компаративним (порівняльним) та системним підходами, що дає можливість визначити цілісність образних кореляцій фото, живопису, театру та ін. **Новизна дослідження.** Підхід до фото як прочитування його генези мовою дизайну потрібен для того, щоб визначити роль фото в системі дигітальних технологій як повноцінного актора, що в історії візуальної культури, а також візуального дизайну в цілому, перетворюється в фотодизайн, який в широкому сенсі визначається, як поезія, тобто, поетика фото, а в вузькому сенсі несе в собі власне техноматичні, технічно визначені технології фотопроєкту. **Висновок.** Віртуальний простір фото має свою внутрішню драматургію. З одного боку, віртуальний – це створений на екрані, штучно, а з іншого боку, віртуальний традиційно, це з часів римських поетик, визначається, як «доблесний, вищий, кращий», і «той, що презентує надцінності культури». Такий підхід до фотогенезу, як прочитування генези мовою дизайну, потрібен для того, щоб визначити роль фото в системі дигітальних технологій вже як повноцінного актора, яка в історії культури, зокрема візуальної культури, а також візуального дизайну в цілому, перетворюється в фотодизайн, котрий в широкому сенсі визначається як поезія, тобто, поетика фото, а в вузькому сенсі вже несе в собі власне техноматичні, технічно визначені технології фотопроєкту. Можна стверджувати, що фото, яке існувало поруч, яке існувало в їх роботах і в фото, як своєрідний дизайн, було не просто матеріалом, а було своєрідним alter ego, живописне візаві, яке давало можливість живопису ще одного виміру. Можна його називати віртуальним, можна називати візуально-дизайнерським, але це сприяло тому, що у фото виникла своєрідна поетика – поетика постживописного синдрому. Особливо швидко фотографія почала втручатися в процес живописної техніки після винаходу Фредериком Скоттом Арчером колоїдних фото, які прийшли на зміну калотипії.

Ключові слова: культура, фотогенез, системогенез, культурогенез, фотодизайн.

Viktor AREFIEV,

orcid.org/0000-0002-9845-6086

Graduate student of the Department of Graphic Design

Kyiv National University of Culture and Arts

(Kyiv, Ukraine) areffiev@ukr.net

GENEALOGY OF PHOTOS IN THE SPACE OF DESIGN HISTORY

The article is devoted to the definition of ascending stages in photography as a basis for the formation of digital technologies of graphic design. Thus, with the development of technology, the ontological and phenomenological dimensions of the presentation of a person in the space of mass media are changing. The purpose of the article is to determine the cultural dimensions of the vision of the genealogy of photo design as an aesthetic and anthropological phenomenon. The research methodology is presented with comparative (comparative) and systemic approaches, which makes it possible to determine the integrity of pictorial correlations of photos, paintings, theater, etc. The novelty of the study. An approach to the photo as a reading of its genesis in the language of design is necessary in order to determine the role of the photo in the system of digital technologies as a full-fledged actor, which in the history of visual culture, as well as visual design in general, turns into photo design, which in a broad sense is defined as poetry, i.e., the poetics of the photo, and in a narrow sense it carries the technomatic, technically defined technologies of the photo project. Conclusion. The virtual space of the photo has its own internal drama. On the one hand, the virtual is created on the screen, artificially, and on the other hand, the virtual is traditionally, since the time of the Roman poets, defined as “valiant, higher, better” and “the one who presents the super values of culture.” Such an approach to photogenesis, as reading the genesis in the language of design, is necessary in order to determine the role of the photo in the system of digital technologies as a full-

fledged actor, which in the history of culture, in particular visual culture, as well as visual design in general, turns into photodesign, which in a broad sense it is defined as poesis, i.e., the poetics of a photo, and in a narrow sense it already carries within itself technomatic, technically defined technologies of a photo project. It can be argued that the photo that existed next to them, that existed in their works and in the photo, as a kind of design, was not just a material, but was a kind of alter ego, a pictorial visage that gave the possibility of painting another dimension. You can call it virtual, you can call it visual design, but it contributed to the fact that a kind of poetics arose in the photo – the poetics of the post-painting syndrome. Especially quickly, photography began to intervene in the process of painting techniques after the invention of colloidal photos by Frederick Scott Archer, which replaced the calotype.

Key words: culture, photogenesis, systemogenesis, culturogenesis, photodesign.

Постановка проблеми. Ранній період дагеротипії цікаво буде оглянути і реконструювати в рамках тих дагеротипів, які були знайдені не так давно. Це портрети декабристів в зісланні Сибіру, і широкий доробок, надзвичайно, будемо говорити, поліфонічний, фото часів вікторіанської Англії, зокрема пов'язаний з прерафаелітами, з живописною традицією прерафаелітів, і широким впливом на фото як живописних моделей, так і театральних. Можна говорити навіть про кінематизм в фото вікторіанської Англії. Більш детально ми будемо аналізувати ці роботи в їх конкретному виконанні, в конкретних дагеротипах.

Щодо дизайнерських інтерпретацій, імплікацій, то можна сказати, що в дагеротипах, знайдених і присвячених декабристам, важливо побачити цікавий момент, де дивергенція, розширення, як проектно-універсальна дизайнерська операція, визначається в мінімалістичних тонах жанру портрета, але розширення відбувається духовно. Перед нами особистості, які пішли фактично на акт власного самогубства (варто нагадати, що частину цих учасників повстання на площі просто стратили). І цей духовний злет, акт розширення горизонту, описується досить скромно, вузько, навіть не в межах асамбляжу, прийнятої в ці часи живописно-театральної традиції, бо просто не було асамбляжу і можливості в інтер'єрах заслання в Сибір.

Конвергенція, а перед цим трансформація, поєднуються в одне ціле. Це епіцентр духовної волі і свободи, який не можна продати, який не можна якось трансформувати в щось інше. Це надцінність культури. Власне, поетика, яка здійснюється в рамках дизайн-проекту цієї глибинної фундаментальної реальності, в тій чи іншій мірі свідчить про те, що цей образ теж поєднує в собі моделі «чорного», «прозорого і «рефлексивного» так званого «ящика». Перед нами камера, в'язниця, фактично. Фотоапарат стає в'язницею, але він рефлектує, адже не рефлектує суб'єкт як «чорний» і «прозорий» ящик, як самоорганізуюча система над світами. Фотограф, начебто хроніст, в абсолютно спокійних тонах доносить до нас «інформацію», тобто, образи декабристів,

але вони не вписуються в фотогоризонт, не вписуються навіть в візуальну культуру. Вони ширше всіх горизонтів, всіх культур.

Такий цікавий дизайн, цікава, будемо говорити, реальність вже несе в собі віртуальність, власне, в її римських, а вже потім середньовічних вимірах, як «доблесний, мужній, найкращий», презентує дигітальність як знов-таки «керуючий, вказуючий, головний» і «той, хто дає можливість побачити істину». Як це відбувається? Це ми спробуємо показати і інтерпретувати в цій роботі.

Якщо говорити про фото вікторіанської Англії, то тут виникає широкий спектр. Він починається з задіяності фотографії в роботах художників-прерафаелітів, а також в певних алюзіях, коли традиційні біблійні сюжети продукують кінематичні версії фото, наприклад, усікновення голови Іоанна Предтечи, де голова на блюді зображуються в фото. Фактично, ми бачимо перифраз біблійних сюжетів в фотомотивах. Також цей перифраз виглядає, як певні фотографії, які широко демонструють вже театр життя, презентований живописно, з драперіями, з усім антуражем, який характерний для цієї доби.

Дуже цікавий пласт – посмертні фото, який інколи вражає своєю жахливою документацією. Вони жахливі в тому сенсі, що перед нами часто діти. За ті часи дітей було знімати дуже важко, бо вони рухалися, а тут потрібна була велика витримка. І оці мертві діти – поруч з живими дітьми, поруч з живими батьками, і навпаки – мертві батьки... І от це єднання життя і смерті в одному кадрі створює свою дивну поетику долання часу і долання простору. Можна говорити, що розширення і трансформація горизонтів фототехнообразу тут презентується, як своєрідний відкритий маніфест долання смерті, і відразу ж долання життя, яке є маскою смерті.

Такий складний техноматичний «гібрид», звичайно, теж має свій епіцентр, який теж не можна продати, знайти йому якусь комерційну цінність, що характерно для дизайн-інсталяцій. Він поєднує в собі трансформацію і конвергенцію, і цей епіцентр є несподіванко – і відразу ж відчаєм, необхідність жити в умовах тотальної смерті, і

навпаки, необхідність вмирати дітям, коли смерть небажана. Це образ надзвичайно трагічний, і водночас документально-експресивний. Можна згадати перші кольорові фото Сари Анжеліни Екленд, яка, маючи можливість займатися кольоровою фотографією, здійснила своєрідний вчинок – широку панораму кольору тих часів.

Аналіз досліджень і публікацій. Мистецтвознавчі та естетичні проблеми генези фото досліджувалися в роботах В. Беньяміна (1935), Р. Барта (2022), Ю. Легенького (2015) та ін. Соціологічні та філософські виміри генеалогії фото знайшли висвітлення в роботах В. Хагена (2002), П. Луненфельда (2002) та ін. Однак проблема генеалогії фото як складової історії візуального дизайну є малодослідженою.

Мета статті – визначити культуровимірні ознаки бачення генеалогії фотодизайну як естетичний та антропологічний феномен.

Виклад основного матеріалу. Ю. Легенький так характеризує висхідні вектори генеалогії фотодизайну: «Онтологічний статус дослідження багато в чому спрощував образну цілісність фото, бо онтологія фотообразу розумілася переважно як натуралізований «технообраз» реальності, що виникає шляхом репродукування. Це дослідження С. Зонтаг, П. Вірлію, Л. Моголі-Надя, З. Кракаура. Феноменологічний вимір фото найбільш гостро формулює Р. Барт, який пише, що ноєма фото – твердження «це було». Однак за феноменологічним тезаурусом знов проглядає наївний онтологізм екзистенціалізованого технообразу. Антропологія фотообразу знайшла визначення в дослідженнях К. Вульфа, Х. Бельтінга, Ж.-Л. Нансі, Ж. Бодрійяра, де застосовуються такі інтерпретанти, як «тілесний досвід», «соціальне тіло» та ін. Семіологічні аспекти фотообразу визначалися Р. Бартом, фото як дискурсивна практика стало розумітися в контексті досліджень Ф. де Соссюра, У. Еко, Ч. Пірса, М. Фуко. Фото як феномен медіакультури вивчалося Н. Больцем, В. Хагеном, П. Луненфельдом та ін.» (Легенький, 2015; 37–38).

Отже, звернемося до фото декабристів. Дагеротипи мають особливу цнотність, бо ця цнотність належить генезі. Тільки народжується техномастичне фіксування зображення реальності. Так, в обличчі Давіньона ми бачимо достатньо успішного і вже маючого досвід портретного дагеротипу автора, який приїздить в сибірську каторгу, і тут, в Іркутську, знайомиться з декабристами, котрі, відбувши каторгу, продовжували життя в Сибіру на поселенні.

Ательє не існувало довго. Давіньон не міг так просто заробляти гроші, фотографуючи людей

Петербургу. Швидше всього, еліта, яка могла замовити дагеротипи, вже це зробила, і замовлень не було. І він починає їздити по Росії, в провінції також само робить дагеротипи-портрети. Зрештою він опиняється в Іркутську.

Давіньон зробив не так багато дагеротипів. Вважають, що їх мінімум шість – портрети Трубецького, Волконського, братів Поджіо, Муханова, Панова, а також членів їх сімей, але згодом список розширюється. І взагалі, сам простір цієї історіографічної фотопопеї досить цікавий.

Сара Анжеліна Екленд, яка теж працювала в контексті цієї доби, вже доводить свої фото до своєрідного, будемо говорити, сучасного образу. Вона робила і портретні зйомки, і пейзажи, і її реальність – це вже реальність самодостатнього фото, яке не просто існує в картині, або презентує картини, але і живе цими картинами.

Вони, звичайно, використовували фото. Коли винахід Фредериком Скоттом Арчером колоїдних фото приходить на зміну калотипії, то фотографія швидко починає втручатися в процес живописної техніки. Можна сказати, що такі фото – Д.М. Камерон «Я чекаю» (1882 рік) – дівчинка з крилами ангела, О.Г. Рейландер «Міс Мендер» – такий гострий силует, і динамічно поставлене обличчя – вертикаль, – вони вже живописні за своєю позою, драматургією, і театральні, як жестауально відкритий простір. Д. Камерон, «Маріанна» (1885 рік) – це фото, де діагоналі рук протиставлені діагоналі тулубу, і складна гра драперій, динаміка волосся, говорять про те, що перед нами явно живописний образ.

Можна сказати, що той же самий Д. Камерон, «Розставання Ланселота і Гіневри» (1874 рік) – це завершена картина. Навіть по світлотону вона десь наближується до Рембрандта, і звичайно, вона вже виходить за межі скульптурної пластики дагеротипів Давіньона і його колег. Д. У. Вінфілд, «Дж. Мілле в ролі Данте» (1862 рік) – це перифраз фактично ролі у фотопопеї. Цікаві і ландшафтні фото. Нарис, Ф.С. Арчер, «Кенілворт. Башта Цезаря зі сторони внутрішнього двора» (початок 1850-х років).

Ми привели ці групи фото, які говорять про те, що вони явно є елементами живописної композиції. Далі – більше. Г.П. Робінсон, «Елейн, яка розглядає щит Ланселота». Тобто, ми бачимо, що навіть фото стає міфологічним, і воно знову повторює елементи міфологізованого живописного простору. Д.Г. Росетті, «Джейн Морріс» (1865 рік) – це дружина Вільяма Морріса, яка фактично була музою цього братства прерафаелітів. А прерафаеліти робили не лише картини,

а і картони для шпалер, вітражі і багато чого іншого. Це теж картина, з явно вираженим динамічним статуарним простором. Вона живописна за своєю суттю. Діагональ обличчя і шиї, руки утворюють жестуальну замкнену фразу навколо силуету жінки, і сам вигнутий драматичний динамічний силует – вже далеко не дагеротип і маски Давіньона.

Все це, звичайно, в певній мірі – давнина часу, і вона досягає якихось таких надмірно-ексцентричних реалій. Можна лише сказати, що цей дизайн, де життя і смерть беруться як документ, це не є нарядний портрет, це щось інше – це маска, це лялька, це все те, що в певній мірі свідчить про скульптурність життя, про його незавершеність в глибині своїх інтенцій. І хто розкаже, чому саме тоді і так цей жанр був популярним? Мабуть, тому, що людина не хотіла уходити з життя, і весь час намагається зафіксувати поріг, останній поріг цієї драми. Наскільки вона красива, естетична, можлива чи неможлива, важко сказати. Але сама суть цих портретів і цих театральних мізансцен свідчить про те, що перед нами два світи. Мінімальний театр одного актора – і максимально напружений, ексцентрично позбавлений експресії, драматизм життя і смерті, надлишково повний і переповнений смертною жестуальністю фотографії.

Фотомонтаж, який ми вже намагалися відслідкувати в ранніх фото вікторіанської Англії, зв'язаний з елементарною процедурою поєднання або двох плівок, як це здійснювалося на ранній стадії, або, вже пізніше, нашарування оптичних віртуальних фото, одне на одне, як це вже здійснюється в сучасних цифрових трансформаціях фото, або так званім колажним методом, коли фото, фотографія розрізається, склеюється в один документальний або візуальний проект, потім знову перефотографується, і вже існує на правах завершеного єдиного зображення.

Такий широкий спектр фотомонтажу, звичайно, потребує аналізу, і самостійного аналізу, він може стати окремим предметом дисертаційного дослідження. У нас інше завдання. Наше завдання більше пов'язано з стилістичною і поетичною (від слова «поезіс» – «поетика») системою роблення синтетичного зображення шляхом так званих колажних технологій єднання декілька зображень в одному.

Існує імпліцитний фотомонтаж, задіяний на рівні технологій, які сприймалися, як маніпуляторські, за доби вікторіанської фотографії, і експліцитний, коли він непомітний, але навпаки, конструктивно зазначений (зокрема, це фотомон-

таж 20-х – 30-х років, який виконував функції реклами, агітації, і інші).

Якщо говорити про дизайнерські парадигми такого фотомонтажу, то вони, звичайно, тут теж задіяні по-різному. На більш ранніх імпліцитних формах фотомонтажу розширення реальності існує в рамках риторичної системи метонімії, яка перетворюється в метафору, або синекдоху. Метонімія – це співскладення двох зображень, яке дає поетичний приріст. Метафора виникає тоді, коли одне із зображень трансформує зміст іншого зображення, і відбувається проекція, переніс сем, тобто, знакових змістовних реалій, з одного зображення на інше. Виникає синтез, симбіоз, за домінантою співскладення, або накладення. Тобто, співскладення – це єднання в одну систему, а накладення – це розшарування, це те, що дає метафоричну образність.

Така реальність фотомонтажу в 30-ті роки була надзвичайно затребуваною, конструктивною і агресивною. Ця агресія відповідала тоталітаризму, тотальності проекту-дизайну, який в ті часи був надзвичайно затребуваним. Можна стверджувати, що власне монтаж як складова фотомистецтва, стає одним із величезних, цікавих і важливих систем фотодизайну, фото в цілому, і взагалі культури. Можна сказати, що, якщо говорити про фотомонтаж 30-х років, то, на наш погляд, краще всього починати з фігури Ель Лисицького. Він – той, хто фактично вивів фотомонтаж на рівень надзвичайно експресивної і естетично самодостатньої поетики.

Отже, семантика слова «фотомонтаж» – від грецького «φῶς», родильний відмінок «φωτός» – «світло», і французького «montage» – «підйом, установка, зборка» – процес, результат створення зображення, яке складається з різних частин, або з різних фотографій. Ця проста конструкція визначається, як аналоговий фотомонтаж. При використанні аналогового способу фотомонтажу із фотографій вирізають потрібні шматки і підганяють їх шляхом зменшення або збільшення масштабу, наклеювання на листок і ретушування. Комп'ютерний фотомонтаж пов'язаний з різними системами трансформації інформації – Photoshop, Corel Photo-Paint і інші. Тобто, можна говорити, що фотомонтаж – це система трансформативного відкритого простору, який починається з колажу і закінчується вже розширенням зображення, з використанням мікро- і макротрансформацій, – це вже сьогоднішні останні інновації.

З точки зору стилю відкритих форм, які були задіяні в авангарді, як гіпертрофований трансформативний простір, то тут важливою є система, яку

той же Ель Лисицький визначив, як нашарування, певна рельєфна трансформативність інформації, яка у того ж майстра фотомонтажу Василя Єрмілова перетворилася на рельєф, на пластику в певному матеріалі – дереві, металі і іншому. У Лисицького ця пластика зовсім інша – вона суто оптична. Найбільш вразливий його «Автопортрет» («Конструктор»), фотомонтаж 24-го року. Він поєднує в собі обличчя архітектора і художника, з сократівським лобом, і рукою, яка накладається, і одне око буквально дивиться, як фотооко, як об'єктив, на людину, інше уходить в тінь, і горизонталі, такі S-подібні, чашеподібні форми, руки, пальців, губ, вік, ока, підборіддя, – а потім вже розгорнутий широкий комір.

Ель Лисицький (Лазар Маркович Лисицький) – один із надзвичайно талановитих, по суті, геніальних авторів графічного дизайну в архітектурі. Він закінчив архітектурний факультет в Дармштадті, потім повернувся в Росію, тут познайомився з Малевичем. У Вітебську, в школі, яку організував Марк Шагал, вони створили супрематичний осередок сучасного мистецтва. Шагала всі кинули, бо він не міг дати новітні ідеї авангардного плану. Навіть Лисицький, який був дуже прив'язаний до Шагала, пішов від нього.

Лисицький дуже швидко перетворив свою освіту архітектора на дещо більше – на дизайнерський проект в цілому, який у нього найбільш гостро зазначив себе як фотошоп, або фотомонтаж. Фотошоп – це вже сучасна, будемо казати, інженерія, але вона у нього була імпліцитно задіяна як дизайнерський інструментарій в просторі риторичних трансформацій зображення.

Після війни 14-го року Лисицький повертається з дружиною в Росію. Тут його чекає бурний злет проектної діяльності, тут же він закінчує своє життя в 41-му році від туберкульозу, з одною легенею. Сини – один тікає в Германію, але там швидко буде арештований, як шпигун Радянського Союзу, а другий буде репресований. Тобто, це цілком трагічна доля, і ми бачимо, що в короткому проміжку, 20-ті роки, майстер зробив стільки, що мало хто зробив за все довге життя.

Його проекти, які поєднують в собі, як сьогодні вже можна було б сказати, 3D-мапінг, тобто, об'ємні форми з графікою, утворюють віртуальні і візуальні конструкції, які є антропоморфними і є надзвичайно експресивними. Так, літографія «Диктатор» (1923-й рік) – це метафоричний образ грамофону, або антропоморфної конструкції машиноподібного типу, яка перетворює його на великий гучномовець. Ця візуальна метафора

фактично несе в собі ті несподівані образи, яких не існувало ні у кого.

Можна говорити, що, власне, архітектурна освіта створила фундамент того синтезу, якого не існувало ні у кого. Графіка набула надзвичайно серйозного і глибокого майстра, який розумів простір універсально-візуальний, і ця універсальність швидко давала ефект розшарування; а розшарування в глибину ставало носієм дизайн-монтажу, який трансформувався в своєрідну поетику.

Можна сказати, що Ель Лисицький переріс добу, і в своїх колажах, в своїх численних зображувальних конструкціях поєднує своєрідний аксонометричний просторовий тип віртуалізації площини, доводить фотомонтаж до синтезу площинно-об'ємних конструкцій, за домінантою площини. Ми бачимо універсального, гостро мислячого і активного художника і дизайнера фото.

Завершеним поліграфічним – і відразу ж шедевром, який поєднує в собі елементи фотомонтажу і тримірного простору, представленого в поліграфічній продукції, є каталог виставки, оформлений Ель Лисицьким. Це мінімалістичний, гострий і синтагматично вертикалізований, поєднуючий логіку прямого куту, композиційний хід. Червоно-білі, чорні і чорно-білі фотографії, які презентують віртуальний простір павільйону Преси в Кельні 27-го року, роблять каталог ще і своєрідним маніфестом фотомонтажу, як об'ємно-просторової архітектури, як видовишно-презентативний простір. Внутрішній простір був вирішений симетрично, і поділений на зони з ударними, декоративними установками, котрі проклали маршрут глядача по маякам. Серед експонатів вражали конструкції, спеціально здійснені художником, своєрідні механічні атракціони: зірка, робочий-кореспондент, Червона армія, трансмісія.

Висновки. Отже, виникають віртуальні системи трансформації фото, починаючи від достатньо розгорнутої систематики фотошопу, і закінчуючи останніми трансформаціями фото, які можливі як дигітальні технології, що набувають особливих відеозначень в моушен-дизайні, шляхом введення кінематики в кадр, так званої віртуалізації, або в відеомапінзі, де відбувається певна проекція фото на різні форми, будь то архітектурні, будь то об'ємні предметні артефакти. Тобто, колаж може бути суто оптичним, коли декілька проєкторів накладають одне, два, три зображення різних кольорів, або чорно-біле з кольором, на певний екран, яким може виступати архітектура, об'ємні форми (зокрема, це можуть бути елементи побуту, автомобілі, все, що завгодно).

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Ролан Барт. “Camera Lucida. Нотування фотографії”. Київ : МОКСОП, 2022. 176 с.
2. Легенький Ю.Г. Фото як ресурс регенерації етнокультури. *Людина. Культура. Дизайн*. Київ : Університет України», 2015. С. 36–44.
3. Benjamin V. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. 1935.
4. Hagen W. Die Entropie der Fotografie. Skizzen zu einer Genealogie der digital-elektronischen Bildaufzeichnung. *Wolf, Herta (Hrsg.): Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*. Band 1. Frankfurt/M., 2002.
5. Lunenfeld P. Digitale Fotografie. Das dubitative Bild. *Wolf, Herta (Hrsg.): Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*. Band 1. Frankfurt/ M., 2002.

REFERENCES

1. Rolan Bart. (2022). “Camera Lucida. Notuvannia fotohrafii”. [Camera Lucida. Notation of photography]. Kyiv : MOXSOP, 176 s. [in Ukrainian].
2. Lehenkyi Yu.H. (2015). Foto yak resurs reheneratsii etnokultury. [Photography as a Resource for Ethnocultural Regeneration]. *Liudyna. Kultura. Dyzzain*. Kyiv : Universytet Ukraina», S. 36–44. [in Ukrainian].
3. Benjamin V. (1935). Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. [The Artwork in the Age of Its Technical Reproducibility]. [in German].
4. Hagen W. (2002). Die Entropie der Fotografie. Skizzen zu einer Genealogie der digital-elektronischen Bildaufzeichnung. [The Entropy of Photography: Sketches on a Genealogy of Digital-Electronic Image Recording.]. *Wolf, Herta (Hrsg.): Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*. Band 1. Frankfurt/M. [in German].
5. Lunenfeld P. (2002). Digitale Fotografie. Das dubitative Bild. [Digital Photography: The Dubitative Image] *Wolf, Herta (Hrsg.): Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*. Band 1. Frankfurt/ M. [in German].