

УДК 773

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/90-2-12>

Станіслав ОСТРОУС,

orcid.org/0009-0003-7871-0512

*викладач кафедри фотомистецтва та операторської майстерності
Харківської державної академії культури
(Харків, Україна) stasostrous@gmail.com*

Діана СТРИЖАК,

orcid.org/0009-0006-8769-4819

*викладач кафедри фотомистецтва та операторської майстерності
Харківської державної академії культури
(Харків, Україна) stryzhak_diana@xdak.ukr.education*

АЛЬТЕРНАТИВНІ ТЕХНІКИ ДРУКУ В ПРОЄКТАХ УКРАЇНСЬКИХ ФОТОГРАФІВ 2010-Х РОКІВ

У статті досліджено явище використання альтернативних аналогових технік фотографічного друку в художній практиці українських фотографів 2010-х років. Незважаючи на глобальне утвердження цифрової фотографії як домінуючої технології знімання, обробки та відтворення зображення, останнє десятиліття позначене відчутним інтересом до повільних, ручних, складних фотографічних процесів, що не піддаються серійному виробництву. Запропоновано розглядати ці техніки не лише як історичну спадщину або ремісничі рудименти, а як важливі художні й концептуальні практики, що формують специфічний простір висловлювання.

Аналіз проводиться в контексті українського візуального мистецтва, яке наразі слабо репрезентоване в академічному дискурсі щодо матеріальності зображення та історії технічних медіа. У фокусі – олійний друк, гумірабиковий та гумоолійний процеси, ціанотипія, літ-друк, а також авторські експерименти з ґрунтовими пігментами. Важливим у дослідженні є не лише відтворення історичних технологій, а й розгляд їх як критичного інструменту у сучасних умовах: уповільнення часу створення образу, посилення матеріальності відбитку, унікальність кожного зображення, а також відмова від цифрової безтілесності.

Подано приклади з творчості сучасних українських фотографів, які свідомо обирають нетрадиційні або історичні методи друку для реалізації власних концепцій. У кожному з розглянутих випадків альтернативна техніка є не просто способом створення зображення, а засобом артикуляції глибших змістів – зокрема, травматичного досвіду війни, втрати території, історичної тягlosti, пам'яті та тілесності.

Стаття наголошує на значенні лабораторних процесів як засобу художнього мислення, а також як форми опору гомогенізованому візуальному середовищу цифрової доби. Матеріалізація фотографії, її тактильна, недосконала, змінна природа тут постає як альтернатива чистій, ідеалізованій, тиражованій цифровій картинці.

Ключові слова: аналогова фотографія, альтернативні техніки друку, українське мистецтво, матеріальність зображення, художня фотографія.

Stanislav OSTROUS,

orcid.org/0009-0003-7871-0512

*Lecturer at the Department of Photographic Art and Camerawork
Kharkiv State Academy of Culture
(Kharkiv, Ukraine) stasostrous@gmail.com*

Diana STRYZHAK,

orcid.org/0009-0006-8769-4819

*Lecturer at the Department of Photographic Art and Cinematography
Kharkiv State Academy of Culture
(Kharkiv, Ukraine) stryzhak_diana@xdak.ukr.education*

ALTERNATIVE PRINTING TECHNIQUES IN THE PROJECTS OF UKRAINIAN PHOTOGRAPHERS OF THE 2010S

The article explores the phenomenon of alternative analog photographic printing techniques in the artistic practices of Ukrainian photographers during the 2010s. Despite the global dominance of digital photography as the primary technology for capturing, processing, and reproducing images, the last decade has seen a noticeable resurgence of interest

in slow, manual, and technically complex photographic processes that resist industrial reproduction. These techniques are proposed to be viewed not merely as historical legacy or artisanal remnants, but as significant artistic and conceptual practices that shape a specific space of expression.

The analysis is situated within the context of Ukrainian visual art, which remains underrepresented in academic discourse on image materiality and the history of technical media. The focus includes oil printing, gum bichromate and gumoil processes, cyanotype, lith printing, as well as individual experiments with soil-based pigments. The study emphasizes not only the reconstruction of historical techniques but also their use as critical tools in contemporary artistic conditions: slowing down the image-making process, enhancing the materiality of the print, ensuring the uniqueness of each image, and resisting the disembodiment of digital media.

The article presents examples from the work of contemporary Ukrainian photographers who consciously choose non-traditional or historical printing methods to realize their artistic concepts. In each of the discussed cases, the alternative technique serves not only as a means of image production but also as a vehicle for articulating deeper meanings – including the traumatic experience of war, the loss of territory, historical continuity, memory, and embodiment.

The article highlights the significance of darkroom and hand-crafted processes as a form of artistic thinking and as a mode of resistance to the homogenized visual environment of the digital age. The materialization of photography – its tactile, imperfect, and variable nature – is positioned as a deliberate alternative to the clean, idealized, and mass-reproducible digital image.

Key words: analog photography, alternative printing techniques, Ukrainian art, image materiality, artistic photography.

Постановка проблеми. Розвиток цифрових фотографічних технологій почався з винаходу в 1969 році дослідниками із Bell Laboratories – Уиллардом Бойлом (Willard Boyle) і Джорджем Смітом (George Smith) – приладу з зарядовим зв'язком (ПЗС) для реєстрації зображень. Ця інновація поширилась настільки стрімко, що майже повністю витіснила з ринку аналогові технології. Наслідком діджитал-революції стало скорочення до мінімуму, а подекуди й повна відмова виробників від виготовлення плівки та фотопаперу. Однак чинні процеси на ринку фотографії демонструють, що цифрова фотографія, при всіх її, на перший погляд, очевидних перевагах, зручності та зусиллях виробників, задовільнила не кожного. Певна, хоч й невелика частина як любителів так і професійних фотографів, продовжує активно застосовувати аналоговий друк. Це засвідчує велика кількість класичних фотографічних технік, що регулярно представлені на великих фотографічних ярмарках, як-от Paris Photo. Так само відчутна частина українських художників, що працюють з фотографією, надають перевагу лабораторним процесам. Більше того, вони часто звертаються не до стандартного срібно-желатинового процесу, слайд- чи негативної кольорової плівки, а обирають значно складніші та менш передбачувані техніки. В іноземних джерелах, як-от книгах Крістофера Джеймса (Christopher James) та Тома Персінджера (Tom Persinger), вони отримали назву «альтернативні фотографічні процеси».

В сучасному, техноцентричному та раціоналізованому світі подібна прив'язаність до ніби непрактичних та застарілих технологій може викликати подив. Це змушує замислитися над тим, які переваги дає фотографам аналогова фотографія, та чому, незважаючи на доступність і роз-

повсюдженість дигітальної фотографії, інтерес до аналогових процесів з часом лише зростає.

Аналіз досліджень. Необхідно констатувати, що фотографія є наразі слабкорепрезентованою сферою в українських дослідженнях. Роботи сучасних авторів вкрай рідко стають частиною ширших, загальних оглядів траєкторій розвитку українського мистецтва від 2000-х років (поодиноким прикладом є монографія «Перманентна революція» Аліси Ложкіної). Академічні розвідки, статті та дисертації, присвячені суто фотографії (такі як роботи Тетяни Павлової, Вікторії Мироненко чи Надії Бернар-Ковальчук) сфокусовані здебільшого на періоді, що передуює розпаду СРСР та першому десятиліттю після здобуття незалежності. Відтак, фотографічні проекти останніх двох десятиріч здебільшого висвітлюються в публіцистичних матеріалах (як-от тексти Олександра Ляпіна), виставкових каталогах та рецензіях на масштабні виставкові проекти, що відбулись в Києві 2019 та 2021 роках, як-от експозиції «UPNA Made in Ukraine» та «Чутливість» (рецензії Надії Бернар-Ковальчук, Анастасії Лупак). Однак в жодному з цих матеріалів прицільно та розлого не висвітлюється питання матеріальності фотографії та технічних вподобань авторів в роботах з фотопроектами.

Мета статті є окреслення тенденцій функціонування альтернативних технологій друку в фотографічних проектах українських авторів останнього десятиріччя.

Виклад основного матеріалу. Альтернативні способи друку які відрізняються на рівні хімії процесів від традиційних методів друку, таких як класичний срібно-желатиновий друк, й орієнтовані здебільшого на створення одиничних, не-тиражних зображень. Інтерес до них почав фор-

муватися ще в середині XIX ст., коли, після перших десятиліть технічного вдосконалення після свого винайдення, фотографія почала викликати інтерес й як інструмент художнього висловлення. Як зауважував німецький історик мистецтва Ганс Бельтінг, одним з концептів, що окреслювали в естетиці XVIII–XIX ст. сферу мистецтва, була ідея «унікального шедевра» (Belting, 2001: 27–49). Відтак, фотографія, що за самою своєю природою є репродукційною, зіткнулася з необхідністю знайти відповідь на цю вимогу оригінальності та неповторюваності зображення. Одним з рішень стала появи гуміарабікового друку (Gum Printing). Винайдення цієї техніки пов'язують з британським фотографом Джоном Понсі, що в 1858 році презентував її лондонській публіці (McNeil 1996: 992). Однак справжній розквіт гуміарабікового друку припадає на 90-ті роки XIX ст. Дослідник фотографії Жан-Клод Готран пов'язує це з формуванням пікторіалізму. Цей напрямок характеризувався реакцією на застій фотографії: «чимало естетів прагнули відкрити нові способи, аби відійти від реальності та відкрити шляхи інтерпретації» (Gautrand, 1998). Фактична рукотворність кожного гуміарабікового відбитку та більший простір та інтервенцій самих фотографів стала відповіддю на амбіції пікторіалістів вивести фотографію на рівень інших видів мистецтв.

Гуміарабіковий друк включає змішування гуміарабіку, хромату калію та пігменту. Суміш наноситься на папір, а потім експонується під ультрафіолетовим світлом. Після цього відбувається розвиток зображення у воді. Гумібіхроматний друк дозволяє створювати зображення з унікальною текстурою та тонами, однак потребує обережності та ретельності в процесі, але сама матеріаломісткість та складність процесу робить кожен відбиток унікальним.

Паралельно з гуміарабіковим другом в 1850-х роках з'являється олійний фотодрук (oil print). Це фотомеханічний процес, що базується на властивості біхроматних колоїдів (зазвичай желатину), які після засвічення твердішають та стають менш водопоглинаючими. Після експонування зображення на желатиновому шарі його промивають, а потім вручну наносять олійну фарбу. Фарба лягає тільки на затверділі ділянки, формуючи зображення. Цей процес дозволяє досягти виразної ручної фактури, що уподібнює відбиток до естампу чи живопису (Eder, 1945).

Синтезом гуміарабікового та олійного процесів став гуміолійний фотодрук (gumoil printing), в якому використовується як гуміарабік, так і олійні фарби. Гумойл – відносно «молода» технологія:

її винайшов в 1990 році американським митцем Карлом Кьонінгом. В своїй книзі 1999 року, він протиставляє легкі та швидкі сучасні матеріали праце– та часомістким приймам перших десятиріч історії фотографії: «Сучасні фотографічні технології дозволять друкарю зробити десятки готових відбитків за один робочий вечір. Гумойл, та інші методи з ручним покриттям, потребують декілька тижнів для створення одного завершеного відбитка» (Koenig, 1999: 3).

Процес гуміолійного фотодруку починається зі створення розчину, що складається з гуміарабіку та пігментів на олійній основі. Розчин наноситься на папір за допомогою пензля, мастихіну чи інших інструментів. Після цього папір обробляється ультрафіолетовим світлом через звичайний срібно-желатиновий фотонегатив. Експонування розпочинає хімічну реакцію полімеризації гуміарабіку. Потім папір переміщується у ємкість з олією, яка проникає в неполімеризовані ділянки гуміарабіку, а полімеризовані ділянки залишаються непроникними для олії. Після проявлення папір сушиться та обробляється фіксуючим розчином для збереження відбитку.

До особливостей олійного фотодруку слід віднести впізнавані текстурні ефекти, які надають зображенню особливого характеру. Художник повністю контролює нанесення розчину на папір, тож жоден відбиток не можливо повторити, оскільки хімічний процес варіюється від одного експонування до іншого. Вибір пігментів дозволяє художникам створювати широкий спектр кольорних відтінків та ефектів. Олійний фотодрук є плідною цариною для візуальних експериментів. Наприклад, художники можуть змінювати пропорції компонентів та пробувати різні види олії. Цей процес вимагає наполегливої практики та численних експериментів, щоб досягти бажаних результатів. Однак олійний фотодрук відкриває унікальні можливості для художників, які шукають творчі та альтернативні методи створення зображень.

Інша техніка друку, ціанотипія (cyanotype), передбачає використання світлочутливої сполуки ферацидату заліза, яка після контакту з ультрафіолетовим світлом дає синій колір. Її рецептура була відкрита в 1842 році Джоном Гершелем, який заклав підмурки для винайдення фотографії як такої. Феридат заліза сполука наноситься на фотопапір і зображення створюється експозицією під ультрафіолетовим світлом. Техніка є надзвичайно простою в освоєнні і дозволяє створювати синьо-блакитні відбитки. Завдяки дешевизні виготовлення відбитків, техніка швидко поширилася і використовувалася як для тиражування креслень

чи родинних альбомів, так і для створення ілюстрацій для наукових книг (Hirsch, 2009: 199–200). Так, наприклад, перша фотокнига в історії, «Водорості Британії» Анни Аткінсон, була створена в 1843 році саме з ціанотипних фотограм (контактних, безкамерних відбитків).

Поширеною також є так званий літ-друк (lith printing), який, хоча в своєму алгоритмі він подібний на срібно-желатиновий процес, використовує замість стандартного проявника літєвий. Цей тип проявника значно уповільнює процес проявлення зображення, даючи практично необмежені можливості для керування контрастом і тональністю відбитка. Літ друк завдячує популярності відомому фахівцю в галузі чорно-білого друку Тіму Рудману, який в 1998 році випустив книгу «The Master Photographer's Lith Printing Course». Однак момент винайдення самої техніки досі залишається дискусійним питанням. Так, Kodak почали випускати висококонтрастну фотоплівку та папір Kodalith ще в 1933 році (Hirsch, 2009: 224–226).

В результаті літ-процесу можна отримати як жорсткі, графічні кадри, так і пікторіалістичні, з делікатними тональними градаціями. Фотограф отримує також можливість контролювати тон та колір відбитків шляхом експериментів з пропорціями хімікатів, що дають різний результат. Звичайний чорно-білий фотопапір дає відповідну монохромно-сіру гаму. На папері теплого тону з'являється оливковий або коричневий відтінок. Папери холодного тону дають пісочні, жовті та кремові відтінки світла. Водночас тональність у тінях залишається такою, якою була б при класичному прояві, на холодних паперах – чорна, на теплих – коричнева або оливкова. Все разом це дає характерний ефект дуотону або спліт-тонування, що легко впізнається за теплими ділянками світла і холодними тінями. Ще одна особливість – характерна зернистість, подібна до текстури бромойльних відбитків. Найбільш інтенсивно зерно з'являється в середніх тонах та тінях. Ступінь зернистості контролюється складом проявника та експозицією.

Перелічені методи альтернативного друку надають фотографам та художникам можливість експериментувати з хімією, матеріалами та лабораторними процесами, створюючи відбитки з характерними ефектами. В Україні є декілька відомих фотографів які в своїй творчості використовують альтернативні техніки друку, один з них – **Олександр Прима**к. Олександр Прима

к, токарем на мотоциклетному заводі, а потім працював в типографії. В типографію зверталось багато фотографів з різними замовленнями. Спілкування з ними підштовхнуло О. Примака до захоплення фотографією. Він купив камеру і почав подорожувати, знімаючи пейзажі. В 2001 році митець став членом Національної Спілки фотохудожників України.

Олександр Прима

к зацікавився олійним друком, вивчив цей метод і створив свою першу серію «Образ життя» (2013-2017 роки). Серія розповідає про складне життя селян поблизу кордону між Україною і Білоруссю. В серію увійшло майже 100 відбитків, надрукованих в техніці ойл-прінту. Потім О. Прима

к вивчав інші історичні техніки друків таких як бромойль та гумбіхромат (варіація гуміарабікового процесу). Автор надихається, передусім, невизначеністю та несподіваністю кінцевого результату. Останні події у країні значно ускладнили його робочий процес. Війна призвела до змін: постійні обмеження у зйомці, проблеми з транспортом та енергозабезпеченням (Alexandr Prymak, 2023). Але навіть у цих умовах він продовжує працювати, використовуючи запаси матеріалів, які були в наявності до повномасштабного вторгнення. Для нього робота стала способом втекти від реальності, зануритися у творчість та забути про всі труднощі.

Світло та колір грають важливу роль у його роботі, особливо для технік, які він використовує, таких як біхромат, де є можливість наповну розкрити поліхромію та люмінесцентність зображення. Ще один цікавий момент у підході митця до фотографії – це усвідомлення того, що фотографія не завжди відображає реальність такою. Разом з тим, кожен кадр відображає вплив довколишнього світу на нього, той момент, який змусив його зупинитися і зафіксувати. Це цікавий погляд на фотографію та її техніки, який допомагає зрозуміти, як митець пристосовується до складних обставин і використовує свою творчість, щоб виразити себе навіть у найважчі часи.

На одному з бромойльних портретів ми бачимо спокійне, але сконцентроване зморшкувате обличчя рибака, який уважно дивиться на свої руки. Вони тримають рибацьку сітку, яка займає нижню третину кадру, а її плавні, хвилеподібні лінії у поєднанні зі розслабленим виразом обличчя чоловіка додають цьому кадру відчуття гармонійності. Виважена композиція та рівний горизонт підкреслюють цю візуальну та емоційну злагодженість ще більше. Човни, які займають ліву третину кадру та простір на задньому фоні є доповненням цієї історії, як у змістовному, так і

в кольоровому аспектах. Відтінок морської хвилі, яким пофарбовані судна перегукується з кольоровими деталями шапці та застібки рибака. Не зважаючи на лимонний відтінок верхнього одягу героя, який належить до «холодних кольорів», загалом все зображення виглядає теплим (іл. 1).

Ніс човна спрямований до правої частини кадру, трішки завалений горизонт (скоріш за все ще й із-за перспективного викривлення ширококутного об'єктиву) – це все додає додаткової динаміки та руху самому зображенню. Листя латаття, які займають нижні дві третини кадру, з активною концентрацією їхньої кількості в правому нижньому куті, створюють візуально інтенсивні плями, які додають додаткових деталей фотознімку та перекликаються з плямами хмар на небі. Помітний контраст між небом та поверхнею землі, та відсутній контраст між людиною і землею (іл. 2).

Інший пейзаж О. Примака прикметний своєю грою світла і тіні, контрастів чітких ліній будівель та плавних обрисів фігур людей. Виважений за своєю композицією знімок, якому додають глибини білі просвіти між хмарами, ніби хтось випадково пролив на них хлорований відбілювач. Небо відмежовує чітка рівна лінія кам'яної огорожі на рівні нижньої третини. Сонце в правій частині композиції промальовує жорсткі тіні від споруд, героїв кадру та ліхтарів зліва на кам'яниці. Дві постаті в лівій частині композиції схоплені фотографом за крок до того, як їхні тіні зіллються з тінню будівель і люди, можливо, врятовуються від палючого сонця на деяку мить (іл. 3). Олександр Примака ніколи не прагне імітувати кольорову фотографію: попри деталізованість, втручання в зображення в нього стають одразу очевидними. Аналогові техніки друку дозволяють ав' підкреслити рукотворність зображень, суб'єктивність, індивідуалізованість сприйняття, що протиставляється стереотипному явленню про «об'єктивність» камери.

Ще одним фотографом який використовує нестандартний підхід в створенні своїх фотографій є фотограф **Валерій Ведута**. Він народився в 1983 році. Фотографією займається ще з 2010-х років, експериментуючи з матеріалами не тільки задля візуального ефекту, але й концептуального висловлювання. Так, з початком ескалації війни Росії проти України, В. Ведута робить свої фотографії пігментуючи їх землею. За цим неконвенційним способом друку стоїть особиста історія фотографа. Село Щасливцево, що на Херсонщині, звідки автор, зараз окуповано. Використання землі як матеріалу для друку є символічним і відображає

його зв'язок з містом де він народився (іл. 4–5). Ця техніка також наштовхує на роздуми про збереження пам'яті та особистих зв'язків (Гольдштейн, 2022). Вона перетворює відбитки на фрагмент реальності, наділений особистісною значущістю. Якщо це допомагає зберегти зв'язок зі спогадами та відчуттями, то це надзвичайно важливо. Іноді фізичні об'єкти можуть мати потужну силу, щоб утримати наші спогади живими та близькими, особливо в умовах змін та втрат. Для друку фотографії за допомогою ґрунту потрібно змішати гуміарабік, дихромат амонію та пігмент – землю. Після експозиції фотографію промивають, дихромат разом із рештками гуміарабіка відходить, і на папері лишається зображення, створене землею. В ситуації, коли земля набуває екзистенційної значущості (визволена земля / втрачена земля), вона привносить метафоричний відтінок в матеріальність фотографії.

Аналогічне перетинання візуального та концептуального аспектів фотоматеріалів успішно реалізує харківська творча **група «Шило»**. Колектив було створено в 2010 році, і протягом цього часу він складався з різної кількості учасників. Сьогодні двоє художників групи Сергій Лебединський та Владислав Краснощок продовжують активно працювати над творчими проєктами, позиціонуючи себе як продовжувачі традиції Харківської школи фотографії.

З самого початку існування групи учасники звернули увагу на особливості аналогових фотографічних процесів. Найбільш цікавими виявилися експерименти з простроченим радянським фотопапером і друк фотографій з використанням літ процесу. Літ-друк – різновид чорно-білого фотодруку, заснований на використанні інфекційного прояву. За сутністю це ланцюговий хімічний процес, при якому ті ділянки фотографії, які були експоновані найдовше, проявляються в першу чергу, водночас стимулюючи цей процес на сусідніх ділянках. В такий спосіб, зображення проступає не одночасно, а поступово. І як раз в необхідності контролю та стабілізації цього процесу і полягає складність літ-прінтингу.

Цей контроль ускладнюється використанням нестабільних матеріалів, як старий фотопапір. Використання групою «Шило» прострочених фотоматеріалів було зумовлено не лише прагненням певних візуальних ефектів, але й співвідношенням з (пост)радянською спадщиною, яка є однією з центральних тем в творчості фотографів.

Становлення Владислава Краснощока як фотографа сталося наприкінці 2000-х років, активно беручи участь в онлайн спільнотах фотографічних

форумів. Він почав знімати на цифрову камеру, обробляв фотографії в редакторі, публікував, але перші спроби успіху не принесли, та критика з боку колег лише підігрівали амбіції. Почався процес саморозвитку, пошук власного стилю, який, зрештою, підштовхнув до експериментів з аналоговою фотографією. У 2010–2018 роках Владислав Краснощок працював щелепно-лицевим хірургом у лікарні швидкої медичної допомоги міста Харкова. Фотографії колег і пацієнтів складають його серію «Больнічка» (іл. 6). В. Краснощок описує «Больнічку» як серію про зворотний бік міста, про реальне життя, яке ховається за ширмою регіональних політичних гасел «На благо міста та всіх харків'ян», «Відродити велич Харкова» та інших (Краснощок, 2023). На одному з кадрів ми бачимо накладення знімків, операційний стіл, оточений лікарями-хірургами, ніби стоїть на засніженому полі, у футбольних воротах (іл. 7).

Творчий компаньйон Владислава Краснощока, Сергій Лебединський в серії «Лікувальні грязі» 2012 року також використовує аналогову техніку зйомки. Панорамна камера «Горизонт» додає сюрреалістично-гротескного вигляду його знімкам, що фіксують відпочинок людей на малооблаштованих термальних водах на Арабатській Стрілці біля Азовського моря. Кадри митець також друкує на простроченому радянському папері з використанням літ процесу, наслідуючи традиціям харківської фотографічної школи, якій притаманні «неякісне», «брудне» зображення, та гостросоціальна тематика. В створенні «Лікувальних грязей» (іл. 8), як відмічає Надія Бернар-Ковальчук, очевидним орієнтиром для фотографа стала відома серія одного з фундаторів Харківської школи фотографії, Бориса Михайлова «Солоні озера» (Бернар-Ковальчук, 2020: 210–212). Це зйомка 1986 року в місті Слов'янськ на місці імпровізованого курорту, що привертав до себе багато людей, попри очевидно небезпечне сусідство фабрики, яка скидала відходи у воду. Так само як і Б. Михайлов, молоде покоління харківських авторів звернулося до образу колективного тіла та того, як воно відображає динаміку історичних подій.

Розглянуті вище приклади робіт авторів групи «Шило» створені виключно аналоговим фотографічним способом. Вибір плівкової фотографії і ручного літ-друку обґрунтований як концептуально, так й естетично, є продовженням традицій харківського фотографічного андеграунду 1970-х – 1980-х років. Перетинання гостросоціальної тематики та пострадянської буденності і складних процесів повільного будування сучасного демократичного суспільства відбувається шляхом наслідування і переосмислення класичних фотографічних практик.

Висновки. Розглянуто проекти, що були реалізовані за допомогою альтернативних технік друку. Підкреслено, що ці техніки вирізняються складністю процесу, важкістю контролю фінального результату та обмеженою можливістю до тиражування зображень. Серед процесів, що використовуються українськими авторами, проаналізовано приклади олійного друку (Олександр Примак), літ-друку (група «Шило»), чи авторські техніки з використанням неконвенційних матеріалів (Валерій Ведута). Продемонстровано, що альтернативні техніки фотографічного друку за сутністю своєю протистоять швидкості та тиражності «традиційної» срібно-желатинової фотографії. Це пов'язано з багатоетапністю та повільністю залучених хімічних речовин, які потребують глибокого контролю. Виявлено, що для авторів аналогові фотографічні процеси стають, з одного боку, способом підкреслити, посилити «художність» медіума, відійти від уявлення про фотографію як виключно технологічне явище, та привнести суб'єктивність, що традиційно асоціюється з мистецьким висловленням. Разом з тим, альтернативні аналогові процеси оприявнюють фізичну природу фотографічного відбитку, його матеріальність, що стає фундаментом для перетворення матеріалу на концептуальне висловлення, де використання тієї чи іншої речовини (як-от ґрунт з певної локації) чи основи (як протермінований фотопапір) запускає ланцюжок метафор та асоціацій. В такий спосіб матеріал стає частково носієм концепції відбитку.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бернар-Ковальчук Н. Харківська школа фотографії: гра проти апарату. Харків : MOKSOP, 2020. 368 с.
2. Гольдштейн Л. Ґрунтова праця: Фотографії, надруковані землею. *Bird in Flight*. 5 жовтня 2022. URL: <https://birdinflight.com/nathnennya-2/project-uk/gruntovna-pratsya-fotografiyi-nadrukovanii-zemleyu.html> (дата звернення: 27 червня 2025).
3. Краснощок В. Больнічка. Харків: MOKSOP, 2023. 120 с.
4. Alexandr Prymak. *Authorrifotofolio*. 12 березня 2023. URL: <https://rfotofolio.org/2023/03/12/alexandr-primak/> (дата звернення: 27 червня 2025).
5. Belting H. *The Invisible Masterpiece*. London: Reaktion Books, 2001. 480 p.
6. Eder J. M. LXXXII. Oil Printing. *History of Photography*. New York: Columbia University Press, 1945. PP. 562-563.
7. Gautrand J.-C. Pictorialists techniques. *A New History of Photography* / edited by Michel Frizot. Köln: Konemann, 1998. P. 300.

8. Hirsch R. *Photographic Possibilities. The Expressive Use of Equipment, Ideas, Materials, and Processes*. Oxford: Focal Press, 2009. 284 p.
9. Koenig K. *Gumoil photographic printing*. New York: Routledge, 1999. 176 p.
10. McNeil Y. *Biographical Dictionary of the History of Technology*. New York: Routledge, 1998. 1510 p.

REFERENCES

1. Bernard-Kovalchuk N. (2020). *Kharkivska shkola fotohrafii: hra proty aparatu* [Kharkiv School of Photography: Playing Against Apparatus]. Kharkiv, MOKSOP. 368 p. [in Ukrainian].
2. Goldstein L. (2022). *Gruntovna pratsia: Fotohrafii, nadrukovani zemleiu* [Well-grounded Work: Photos Printed With Soil]. *Bird in Flight*. October 5. URL: <https://birdinflight.com/nathnennya-2/project-uk/gruntovna-pratsya-fotografiyi-nadrukovani-zemleyu.html> (access: June 27, 2025). [in Ukrainian].
3. Krasnoshchok V. (2023). *Bolnitchka* [House]. Kharkiv, MOKSOP, 2023. 120 p. [in Ukrainian].
4. Alexandr Prymak. *Authorrifotofolio*. March 12, 2023. URL: <https://rfotofolio.org/2023/03/12/alexandr-primak/> (access: 27 червня 2025).
5. Belting H. *The Invisible Masterpiece*. London: Reaktion Books, 2001. 480 p.
6. Eder J. M. LXXXII. *Oil Printing. History of Photography*. New York: Columbia University Press, 1945. PP. 562-563.
7. Gautrand J.-C. *Pictorialists techniques. A New History of Photography* / edited by Michel Frizot. Köln: Konemann, 1998. P. 300.
8. Hirsch R. *Photographic Possibilities. The Expressive Use of Equipment, Ideas, Materials, and Processes*. Oxford: Focal Press, 2009. 284 p.
9. Koenig K. *Gumoil photographic printing*. New York: Routledge, 1999. 176 p.
10. McNeil Y. *Biographical Dictionary of the History of Technology*. New York: Routledge, 1998. 1510 p.

ДОДАТКИ

ДОДАТОК А. СПИСОК ІЛЮСТРАЦІЙ

1. Примак О. З серії «Спосіб життя». 2013. Гум біхромат.
2. Примак О. З серії «Спосіб життя». 2012. Ойл принт.
3. Примак О. З серії «Спосіб життя». 2012. Ойл принт.
4. Ведута В. З серії «Земля». 2022. Гум біхромат з глиною.
5. Ведута В. З серії «Земля». 2022. Гум біхромат з глиною.
6. Краснощок В. З серії «Больнічка». 2010-2018. Літ-друк.
7. Краснощок В. З серії «Больнічка». 2010-2018. Літ-друк.
8. Лебединський С. З серії «Ліуквальні грязі». 2012. Літ-друк.

ДОДАТОК Б. ІЛЮСТРАЦІЇ



1. Примак О. З серії «Спосіб життя». 2013. Гум біхромат



3. Примак О. З серії «Спосіб життя». 2012. Ойл принт



2. Примак О. З серії «Спосіб життя». 2012. Ойл принт



4. Ведута В. З серії «Земля». 2022. Гум біхромат з глиною



**5. Ведуга В. З серії «Земля».
2022. Гум біхромат з глиною**



**7. Краснощок В. З серії «Больнічка».
2010–2018. Літ-друк**



**6. Краснощок В. З серії «Больнічка».
2010–2018. Літ-друк**



**8. Лебединський С. З серії «Ліувальні грязі».
2012. Літ-друк**

Дата першого надходження рукопису до видання: 11.08.2025
Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 26.09.2025
Дата публікації: 23.10.2025