

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ  
ЗАПОРІЗЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ**

**ІСТОРИЧНИЙ ФАКУЛЬТЕТ  
КАФЕДРА ДЖЕРЕЛОЗНАВСТВА, ІСТОРІОГРАФІЇ  
ТА СПЕЦІАЛЬНИХ ІСТОРИЧНИХ ДИСЦИПЛІН**

**Кваліфікаційна робота  
магістра**

на тему: **«Фотографія як джерело з історії повсякдення радянської людини»**

Виконав: студент 2 курсу, групи 8.0329-і  
спеціальності 032 історія та археологія  
освітньої програми історія

Данильчук Є.В.

Керівник доцент кафедри джерелознавства,  
історіографії та спеціальних історичних  
дисциплін, кандидат історичних наук,

Кривко І.М.

Рецензент доцент кафедри джерелознавства,  
історіографії та спеціальних історичних  
дисциплін, кандидат історичних наук,  
доцент Білівненко С.М.

Запоріжжя

2021

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ**  
**ЗАПОРІЗЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ**

Історичний факультет

Кафедра джерелознавства, історіографії та спеціальних історичних дисциплін

Рівень вищої освіти магістр

Спеціальність: 032 історія та археологія

Освітня програма: історія

**ЗАТВЕРДЖУЮ**

Завідувач кафедри  
джерелознавства, історіографії  
та спеціальних історичних  
дисциплін

Ю.І. Головка

“\_01\_” березня 2021 року

**З А В Д А Н Н Я**  
**НА КВАЛІФІКАЦІЙНУ РОБОТУ СТУДЕНТОВІ**

Данильчуку Євгенію Валерійовичу

1. Тема роботи: «Фотографія як джерело з історії повсякдення радянської людини».

керівник роботи: кандидат історичних наук, доцент кафедри джерелознавства, історіографії та спеціальних історичних дисциплін Кривко Ірина Миколаївна

затверджені наказом ЗНУ від «30» квітня 2020 року № 505-с, «08» жовтня 2020 року № 1571-с

2. Строк подання студентом роботи: 01 березня 2021 р.

3. Вихідні дані до роботи: Грачев М. Советская повседневная жизнь. 1930-е – 1960-е годы (выставка). URL: <http://mamm-mdf.ru/exhibitions/sovetskaya-povsednevnaia-jizn-1930-e--1960-e-godyi/>; СССР 60-х в фотографиях Дина Конгера. URL:<http://www.doodoo.ru/travel/1736-sssr-60-kh-v-fotografiiakh-dina-kongera.html>; Вальран В. Советская фотография. 1917–1955. Москва: Знание, 2016. 340 с.; Гурьева М. Повседневная фотография как объект научного исследования. Санкт-Петербург: Нева, 2010. 160 с.; Круткин В. Снимки домашних альбомов и фотографический дискурс. Визуальная антропология: настройка оптики. Под ред. Е. Ярской-Смирновой, П.Романова. Москва: Наука, 2009. С. 109-125.

4. Зміст розрахунково-пояснювальної записки (перелік питань, які потрібно розробити): дослідити стан розробки проблеми; з'ясувати особливості та класифікацію фотографії як історичного джерела; простежити зародження та

становлення радянського фотомистецтва; визначити взаємовпливи «офіційної» та «неофіційної» радянської фотографії у висвітленні радянського повсякдення; проаналізувати відображення аспектів історії радянського повсякдення у фотоджерелах 1920-1980 рр.; проаналізувати радянські сімейні фотографії як джерело з історії радянського повсякдення.

5. Перелік графічного матеріалу: немає

6. Консультанти розділів роботи:

Розділ	Прізвище, ініціали та посада консультанта	Підпис, дата	
		завдання видав	завдання прийняв
Розділ 1	Молдавський Р.Л.	30.04.2020	30.04.2020
Розділ 2	Кривко І.М.	03.09.2020	03.09.2020
Розділ 3	Кривко І.М.	16.11.2020	15.11.2020

Дата видачі завдання: 30 квітня 2020 р.

### КАЛЕНДАРНИЙ ПЛАН

№ з/п	Назва етапів дипломного проекту (роботи)	Строк виконання етапів проекту (роботи)	Примітка
1.	Вивчення проблеми, опрацювання джерел та публікацій	березень 2020 р.	<i>виконано</i>
2.	Оформлення плану кваліфікаційної роботи	квітень 2020 р.	<i>виконано</i>
3.	Написання 1-го розділу	травень – серпень 2020 р.	<i>виконано</i>
4.	Написання 2-го розділу	вересень – жовтень 2020 р.	<i>виконано</i>
5.	Написання 3-го розділу	листопад 2020 р.	<i>виконано</i>
6.	Робота над вступною частиною	грудень 2020 р.	<i>виконано</i>
7.	Написання висновків, комп'ютерний набір роботи	січень - лютий 2021 р.	<i>виконано</i>

Студент \_\_\_\_\_  
(підпис)

Є.В. Данильчук  
(прізвище та ініціали)

Керівник роботи \_\_\_\_\_  
(підпис)

І.М. Кривко  
(прізвище та ініціали)

**Нормоконтроль пройдено**

Нормоконтролер \_\_\_\_\_  
(підпис)

С.С. Черкасов  
(ініціали та прізвище)

## Реферат

Кваліфікаційна робота магістра на тему «Фотографія як джерело з історії повсякдення радянської людини» складається з 90 сторінок, містить 24 джерела, 82 монографії та статті.

*Категорії та поняття*, що найбільш часто зустрічається у роботі: фотографія, фотоджерело, класифікація джерел, історія повсякденності, аматорська фотографія.

*Об'єктом дослідження* є фотографічні практики радянських громадян як специфічний різновид людської діяльності від початку їхнього формування, а також еволюція цього історико-культурного явища.

*Предметом* дослідження стали професійні й аматорські фотографії які репрезентують історію повсякдення радянської людини.

*Метою* дослідження є аналіз особливостей фотографії як історичного джерела, їх можливість репрезентувати історію повсякденного життя радянської людини.

*Наукова новизна* роботи обумовлена комплексним дослідженням фотографії як джерела з історії повсякдення радянської людини. Спробою визначення особливостей фотоджерел і визначенням інформаційного потенціалу фотоджерел з історії повсякдення радянської людини.

В ході дослідження, ми прийшли до наступних *висновків*:

Фотографію відносять до комплексу образотворчих, аудіовізуальних, візуальних джерел, технотронних документів. У понятійному апараті досліджень про фотодокументи немає загальноприйнятої термінології. Дослідники використовують різні трактування окремих понять. Згідно існуючих класифікацій фотографії поділяють згідно меті створення, способам отримання, місця зберігання, жанрами, сюжетам, специфіки роботи фотографа і т.д.

У 1920-1930-і роки відбувається зародження та становлення радянської фотографії. Основними тенденціями у цей період було пристосування нового

жанру мистецтва під потреби агітації радянської влади, боротьба двох напрямків фотографії: репортерної зйомки та художньої постановочної фотографії. Головною вимогою до фотомитців було дотримання «радянського канону».

Радянська влада з перших років свого існування використовувала різні технічні засоби для пропаганди, і дуже важливу роль відводила фотографії, враховуючи її масовість та відносно низьку вартість. В різні етапи існування радянської держави міфологізація дійсності то збільшувалася, то зменшувалася, але завжди залишалася на високому рівні.

До специфіки радянського фотомистецтва можна віднести певні взаємовпливи «офіційної» фотографії на наївне фотомистецтво аматорів, бо в державі, де влада намагалася контролювати всі сфери життя, у тому числі і звичайний побут населення, точніше його сприйняття та фіксацію у пам'яті не можливо не зрозуміти ці впливи. З іншого боку, аматорська фотографія в часи свого найбільшого злету і поширення у 1960 – 1980 рр. почала також впливати на офіційну фотографію, бо вже давно перетворилася на певну буденність для населення і вже не визивала такого наївно-довірливого сприйняття.

Інформаційний потенціал радянських фотографій є досить високим, як будь якого фотоджерела. Враховуючи, що сама влада заохочувала громадян до заняттям фотомистецтвом маємо величезну кількість фотоджерел, що відбивають майже всі аспекти життя радянської людини.

Окрема група радянських фотографій це – фотографії з сімейних фотоальбомів. Але враховуючи обмежений доступ дослідників до сімейних світлин створюється обмеженість джерельної бази. Головною особливістю родинних фотографій є – сконцентрованість їх за метою створення, вони репрезентують історію родини. Самі фотографії є певними маяками, до яких прив'язуються певні спомини та формується пам'ять родини. Тому всі фотографії з сімейних альбомів присвячені невеликому колу подій – весілля, проводи до армії, перший клас у школі, навчання в інституті, тощо.

## SUMMARY

The subject of master's qualifying work on "Photography As a Source of the History of Everyday Life of the Soviet Man" consists of 90 pages, contains 24 sources, 82 monographs and articles.

Categories and concepts that are most common in the work: photography, photo source, classification of sources, amateur photography.

The object of research are photographic practices of Soviet citizens as a specific type of human activity since the beginning of their formation, as well as the evolution of this historical study of photographic and cultural phenomena.

The subject of the study are professional and amateur photographs representing the history of everyday life of the Soviet man.

The goal of the work is to analyze the features of photography as a historical source, their ability to represent the history of everyday life of photography as a human source.

Academic novelty of the work is a comprehensive study of photography as a source of the history of everyday life of the Soviet man. By the attention to feature information photo sources of the history of everyday Soviet Science due to photo sources potential definition of human definition. In the course of the study, we came to the following studies: in modern historiography there is no consensus on the place of photographic documents in the typology of historical sources. Photography is referred to as imitative, audiovisual, visual, technotronic documents. In the conceptual framework of research commonly used different interpretations of individual concepts. The researchers use different interpretations of individual concepts. According to the classifications of the purpose of photography they are divided into the receipt, storage, genres, subjects, the specifics of the photographer, etc. In the 1920's and 1930's, the origin and formation of Soviet photography took place. The main trends in this period were the adaptation of a new genre of creation, methods for the needs of agitation in the art of Soviet photography: reporter photography and artistic staging photography.

The main requirement for the photographers of was the observance of the "Soviet canon". During the first three years of its existence, the Soviet government used various technical means for propaganda, and photography was very important, because of its massiveness and relatively low cost. In different stages of the existence of the Soviet state, the mythologizing of reality at first increased, then decreased, but all the time was at a high level.

To the specifics of Soviet photography can also be attributed certain interactions of "official" photography to the naive photography of amateurs, because in a state where the government tried to control all spheres of life, including ordinary life, more accurate perception and fixation in memory is impossible to understand these influences. On the other hand, the amateur photography at the time of its greatest rise in the 1960s-1980s was also influence official photography, because it had long since become a kind of routine for the population and had no naive gullible perception.

Information potential of Soviet photographs is as high as any photo source. Considering that the authorities themselves encouraged citizens to engage in photography, we have a huge number of photo sources, which reflect almost all aspects of Soviet life. Informativeness, content, representativeness of photography and specificity, ability and priority of its use in the reproduction of Soviet everyday life. A separate group of Soviet photographs are family photo albums. But it is a limited source base. The main feature of family photos is their concentration in order to the purpose of their creation, they represent the history of the family. The photographs themselves are certain beacons to which memories are attached and the memory of the family is formed. Therefore, all the photos from family albums are dedicated to a small range of events, such as weddings, farewells to the army, first grade at school, study at the institute, and so on.

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП</b>	3
<b>РОЗДІЛ 1. ІСТОРИОГРАФІЯ, ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА ТА МЕТОДИ ДОСЛІДЖЕННЯ</b>	6
1.1. Стан наукової розробки проблеми	6
1.2. Джерельна база	23
1.3. Методи дослідження	24
<b>РОЗДІЛ 2. ОСОБЛИВОСТІ ФОТОГРАФІЇ ЯК ДЖЕРЕЛА З ІСТОРІЇ ПОВСЯКДЕННЯ РАДЯНСЬКОЇ ЛЮДИНИ</b>	26
2.1. Особливості та класифікація фотографії як історичного джерела	26
2.2. Зародження та становлення радянського фотомистецтва	32
2.3. Взаємовпливи «офіційної» та «неофіційної» радянської фотографії у висвітленні радянського повсякдення	43
<b>РОЗДІЛ 3. ІНФОРМАТИВНИЙ ПОТЕНЦІАЛ ФОТОДЖЕРЕЛ З ІСТОРІЇ ПОВСЯКДЕННЯ РАДЯНСЬКОЇ ЛЮДИНИ</b>	52
3.1. Відображення основних аспектів історії радянського повсякдення у фотоджерелах 1920-1980-х рр.	52
3.2. Радянські сімейні фотографії як джерело з історії радянського повсякдення	59
<b>ВИСНОВКИ</b>	67
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ</b>	72
<b>ДОДАТКИ</b>	82



## ВСТУП

**Актуальність дослідження** полягає в тому, що однією із помітних тенденцій сучасності є «візуалізація» майже всіх галузей життєдіяльності. По-суті, «цифрова революція» захопила майже всі сфери нашого життя. У нашій країні, у науковій галузі, перехід до візуалізації, насамперед, пов'язаний з розширенням кола зображальних джерел, що масово починають використовуватися в наукових роботах. Можна навіть стверджувати, що посилюється «громадський» попит на візуалізацію відповідних досліджень. Звісно, на першому місці за популярністю серед дослідників постала саме фотографія. Причини такої популярності полягають у площині масовості цього візуального джерела у порівнянні з фото- чи кіноджерелами.

Поява й розповсюдження відео- та цифрових технологій відчутно зменшили використання аналогової фотографії та вплинули на способи зберігання й функціонування знімків, а також на ставлення до достовірності світлин. Ці зміни роблять дослідження практик фотографування як елементу культури вкрай актуальними.

Історія радянського повсякдення є ще однією вкрай популярною темою вітчизняних наукових студій. Однак, дослідники, які займаються вивченням радянської доби, стикаються з проблемою достовірності радянських джерел. Фотодокументи цього періоду української історії за своєю міфотворчістю, мабуть, навіть випереджають інші види джерел, але, у той же час застосування певних методів та обережне ставлення до цих документів, дійсно дає змогу розширити джерельну базу дослідження. До того ж серед дослідників радянської доби побутує думка про те, що «неофіційні» фотографії, насамперед, сімейні фотоальбоми, є більш достовірним джерелом з історії радянського повсякдення.

Отже, поєднання у дослідженні двох, досить популярних, напрямів вітчизняної історичної науки є актуальним, як з точки зору розширення наших знань і уявлень з історії повсякдення радянської людини, так і з точки зору розширення наших знань з теорії джерелознавства.

**Об'єктом дослідження** є фотографічні практики радянських громадян як специфічний різновид людської діяльності, а також еволюція цього історико-культурного явища.

**Предметом дослідження** стали професійні й аматорські фотографії, які репрезентують історію повсякдення радянської людини.

**Метою дослідження** є аналіз особливостей фотографії як історичного джерела, їх можливість репрезентувати історію повсякденного життя радянської людини.

Досягнення вищевказаної мети можливе за умови виконання таких дослідницьких завдань:

1. Дослідити стан розробки проблеми;
2. З'ясувати особливості та класифікацію фотографії як історичного джерела;
3. Простежити зародження та становлення радянського фотомистецтва;
4. Визначити взаємовпливи «офіційної» та «неофіційної» радянської фотографії у висвітленні радянського повсякдення;
5. Проаналізувати відображення аспектів історії радянського повсякдення у фотоджерелах 1920-1980-х рр.
6. Проаналізувати радянські сімейні фотографії як джерело з історії радянського повсякдення.

**Хронологічні межі** дослідження співпадають з роками існування Радянського Союзу. Нижньою хронологічною межею є 1922 р., час створення цієї держави, а верхньою – 1991 р., час зникнення цієї держави з політичної карти світу.

**Географічними межами** роботи є територія Радянського Союзу, в його державних кордонах, як територія появи та побутування такого соціокультурного феномену як радянське фотомистецтво.

**Наукова новизна** роботи обумовлена комплексним дослідженням фотографії як джерела з історії повсякдення радянської людини. Спробою

визначення особливостей фотоджерел і визначенням інформаційного потенціалу фотоджерел з історії повсякдення радянської людини.

**Практичне значення** одержаних результатів полягає у тому, що матеріали кваліфікаційної роботи можуть бути використані в навчальних посібниках з історії радянського суспільства, історії України, на уроках історії у школі та під час викладання дисципліни «Джерелознавство» у вищих навчальних закладах.

Апробація результатів дослідження відбувалася на студентській науковій конференції «Молода наука-2020».

**Структура роботи** підпорядкована досягненню поставленої мети та виконанню дослідницьких завдань і складається зі вступу, трьох розділів (8 підрозділів), висновків, додатків, списку використаних джерел та літератури (106 найменувань). Загальний обсяг тексту дипломної роботи становить 90 сторінок, із них основного тексту 71 сторінка.

## РОЗДІЛ 1

### ІСТОРИОГРАФІЯ, ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА ТА МЕТОДИ ДОСЛІДЖЕННЯ

#### 1.1. Стан наукової розробки проблеми

Помітне місце в сучасній історіографії займає вивчення повсякденного життя колишніх радянських республік в часи існування СРСР. Сформувалася ціла група вчених, що спеціалізується на дослідженні проблем радянської повсякденності (Г.В. Андріївський, Л.В. Беловінській, І.В. Виниченко, О.Ю. Гурова, В.І. Ісаєв, Н.Б. Лебина, А.А. Сальникова, Е.А. Вішленкова, С.Ю. Малишева, І.В. Нарський, І.Б. Орлов, П.В. Романов, Є.Р. Ярська-Смирнова та ін.). У центрі уваги опинилися радянський спосіб життя, якість життя, одяг, святкова культура, сімейні взаємини, життя міста і села, гендерні проблеми суспільства, дитинство і багато іншого. З'явилися також енциклопедичні праці, в яких автори намагаються комплексно підійти до питань радянської повсякденності за допомогою тлумачення понять, які породжені різними етапами аналізованої епохи.

У дослідженнях повсякденного життя радянської доби спостерігається приріст джерельної бази за рахунок фотодокументів. Більш того, за 1990-ті-2000-ні роки в пострадянській історіографії з'явилися публікації, де фотографія стала основним джерелом вивчення повсякденності. І це видається цілком логічним, так як ХХ століття в повній мірі можна вважати століттям фотографії, а у другій його половині вона увійшла в кожен будинок.

Введення фотодокументів в науковий обіг відбулося завдяки «візуальному повороту» в історичній науці. Він пов'язаний з формуванням нових уявлень про «візуальності» в гуманітаристиці в останній чверті ХХ століття. Деталізація минулого із залученням візуальних джерел поставила перед дослідниками проблему вилучення з них інформації. Тривалий час візуальним джерел відводилася лише ілюстративна функція, так як чільне місце в історичних дослідженнях займали письмові документи. Тому постало завдання розробки теоретичної основи вивчення фотографії [31, 234].

1990-ті роки для історіографії пострадянських країн пройшли під знаком обговорення методологічних основ вивчення візуальних джерел на рівні джерелознавчих та архівознавчих робіт, в яких джерела розглядалися як єдиний комплекс аудіовізуальних документів (кінофотофонодокументів). У цей період робіт, які б виділяли фотокінофонодокументи в самостійний тип джерел, зустрічається вкрай мало. У 2000-ні роки з'явилися перші самостійні дослідження з фотографії. У першу чергу це виявилось можливим завдяки зростанню доступності фотодокументів для спільноти істориків і розвитку джерелознавчих досліджень. Значну роль в цьому процесі зіграло також звернення дослідників до закордонних розробок в області теорії і методології фотографії [31, 257].

Сьогодні важливого значення набуває історіографічне осмислення накопиченого досвіду в області дослідження фотографії як джерела з історії радянської повсякденності. Історіографічний аналіз допоможе виявити загальні закономірності вивчення фотографічних джерел, ступінь наукової розробки тих чи інших проблем.

Основу даного дослідження склав корпус праць, в яких різною мірою порушені аспекти вивчення фотографії як джерела з історії радянської повсякденності. Наукові праці, використані в магістерській роботі, можна розділити за проблемним принципом на кілька груп. Цей поділ є умовним, оскільки в роботах одночасно може розглядатися різна проблематика.

Першу групу склали загальні праці з історії радянської повсякденності і роботи, присвячені її окремим аспектам, звернення до яких необхідно для розуміння специфіки радянського повсякденного життя. Аналіз цих робіт дозволяє продемонструвати трансформацію ставлення дослідників до фотографії: від носія ілюстративної функції до історичного джерела [59, 123].

Наприклад, робота М. Борисенка присвячена житлу та побуту міського населення України у 1920 – 1930-х рр., у ній висвітлюються різні аспекти радянського будівництва житла, специфіка отримання цього житла та

особливості побуту радянської людини, зокрема, специфіка проживання у комунальних квартирах [33, 67].

Російська дослідниця Н. Лебіна присвятила свої праці широкому колу питань радянського повсякдення в різні часи існування радянської держави, стверджуючи, що на побут та повсякдення радянської людини впливали не лише суто матеріальні речі, а й політичні події [61; 62]. У 1997 р. вона опублікувала великий розділ у колективній монографії про повсякденне життя у 1920 – 30-х рр., а через два роки індивідуальну монографію [61, 19]. Чотири розділи її ґрунтовної праці висвітлюють традиційні побутові аномалії та їх радянську специфіку (пияцтво, злочинність, проституцію, смерть та обряди поховань), інверсії норми і патології («безбожний побут», нова релігія, комунальний уклад життя), пряме нормування повсякденності (будинки, одяг), непряме нормування повсякденності (дозвілля, приватне життя). Соціальні норми – це межа поведінки, тобто норми моралі, звичаї, традиції, сила звички, стереотипи поведінки, які дослідниця простежує на прикладі повсякденного життя радянського міста [62, 103]. Вона відповідає на запитання: що вважалося нормальним, а що ненормальним для радянського суспільства 1920 – 30-х рр. До середини 1980-х рр., на її думку, історики писали про соціальні аномалії, але як про «пережитки капіталізму» у свідомості людей [63, 27]. Новизною вирізняється розділ про «квартирний переділ», тобто про «комунальну повсякденність» мешканців багатоквартирних будинків, про утиски прав колишніх власників квартир, про їх дивну соціалізацію, про синдром «доносительства». Структура повсякденності, яку обрала Н. Лебіна за предмет дослідження, має функціональне спрямування, а не статичне висвітлення простого побуту, що є характерним для більшості сучасних праць. Вживання спиртних напоїв, як зазначає дослідниця, можна розглядати як соціальну аномалію, а з іншого боку як складову «культурно-антропологічного процесу, народну традицію, дозвілля», тобто ритуал, що мав виразний «національний і соціокультурологічний характер» [62, 58-69].

Останнє десятиліття в українській історіографії стало найбільш плідним у дослідженні проблематики радянського повсякдення. Розпочалося дослідження багатьох аспектів, що репрезентують радянську повсякденність. Н. Дуда дослідила трансформацію побутової культури в радянській повсякденності [50, 43], В. Качмар досліджував повсякденне життя радянських студентів [51, 60], С. Маховська дослідила процес радянзації весільної обрядовості через призму радянської повсякденності [72, 119] та ін.

Підсумовуючи розгляд історіографії з історії радянського повсякдення можемо відзначити працю Г.М. Васильчука, у якій подано аналіз сучасної російської історіографії з історії радянської повсякденності. Автор підводить підсумки за останні 25 років та констатує тематичну одноманітність досліджень, що в основному присвячені певним аномаліям в житті міського та сільського населення Радянського Союзу [41, 105-109].

Другу групу праць, які використані у нашій роботі, складають праці з історії фотографії, які були використані для визначення рівня вивченості історико-культурного контексту існування професійної та аматорської фотографії в радянські роки, специфіки фотографії (її роль в суспільстві, сюжетні лінії і т.д.) в різні періоди [37, 26]. Наприклад, праця О. Вікуліної присвячена репрезентації людського тіла у фотографії під час «хрущовської відлиги» [47, 163]. Але ключовими в цій групі стали праці В.Т. Стигнеева, який найбільш послідовно з усіх авторів вивчає історію радянської фотографії. У праці «Століття фотографії...» він дає характеристику ключових моментів у розвитку фотографії з 1894 по 1994 рр. [91], в роботі «Від пікторіалізма – до фоторепортажу» розглядає півстоліття історії фотографії (1900-1950-ті рр.) [90, 17-19], в «Зародження радянської фотографії: 1920-ті роки» розкриває процес становлення фотографії в 1920-ті рр. [92].

У цю групу увійшли також публікації про діяльність журналу «Радянське фото», що дозволяють визначити етапи і особливості розвитку радянської фотожурналістики [21], а також дослідження про творчу

діяльність окремих фотографів [97; 100; 104]. Наприклад, праця В. Вальран присвячена радянській фотографії з 1917 по 1955 рр. [37].

Третю групу історичних праць склали дослідження з теорії та методології фотографії.

У 1945 році в роботі французького кінокритика А. Базена «Онтологія фотографічного образу» була висловлена точка зору про те, що фотографія є «доповненням реальності» [27, 46-79]. У монографії «Природа фільму. Реабілітація фізичної реальності» німецького соціолога і теоретика кіно З. Кракауера, що вийшла в 1960 р., перший розділ присвячений фотографії, де вона представлена в якості самостійного способу фіксації реальності [53, 29]. У 1963 році в праці «Орнамент маси» З. Кракауер вказав на необхідність аналізу фотографії поза меж теорії мистецтва. На його думку, в фотографії відсутня «субстанція», а без неї для мистецтва вона має лише «порожнечу» [54, 19]. Фотографія знімає просторовий континуум, «порожнечу» яку може заповнити тільки людина через свою «інтенцію», тобто емоції, почуття.

У цьому ж напрямку розвивалися погляди британського арт-критика Д. Бьорджера. У 1968 році в есе «Про що повідомляє фотографія» він називає фотографію самодостатнім судженням про реальність [30, 18-27]. Надалі ця теза була детально розкрита у книзі «Мистецтво бачити» (1972), що стала пізніше однією з найавторитетніших робіт про мистецтво [54, 21]. Д. Бьорджер зазначив, що винахід фотографії змінив спосіб погляду на світ. У результаті сама фотографія стала розглядатися як спосіб людей бачити дійсність [30, 34].

У США в 1947 році відкрився спеціалізований Музей фотографії та кіно (George Eastman Museum) [99]. У наступні роки у великих музеях були сформовані відділи фотографії, що призвело до появи системи музеїфікації, експонування фотографії.

На вивченні фотографії також позначилося виникнення у 1960-х рр. напряму «культурних досліджень». Він спровокував зрушення у парадигмі гуманітарних наук: вчені звернулися до повсякденних і масових явищ



культури. Інтерес фахівців вийшов за рамки художньої фотографії, що вплинуло на формування і застосування нових підходів в дослідженнях. Наприклад, авторами книги «Загальнодоступне мистецтво. Досвід про соціальне використання фотографії», що вийшла у 1965 р., розглядаються функції і соціальні практики фотографії [35, 23-29]. Редактор цієї книги французький соціолог і філософ П. Бурдьє проаналізував процес розуміння фотографії - її інтерпретацію як відбиття сприйняття повсякденного життя людей. Він звернув увагу на необхідність дослідження фотографії у зв'язку з «фотографічною» поведінкою людини, яке включає в себе три практики: фотографувати, фотографуватися, розглядати фотографію. Для П. Бурдьє цікава сама фотографічна практика, і те, яке значення надають цьому люди [35, 37].

Робота американської письменниці С. Сонтаг «Про фотографію», яка була видана у 1977 р., поклала початок третього етапу в дослідженні теорії фотографії [86, 23-35].

За цю працю авторка була нагороджена Національною премією в області критики у 1978 р. На думку С. Сонтаг, фотографія здійснює значний вплив на людину, формуючи у неї так званий «фотографічний світогляд». Через свій зміст фотографія маніпулює свідомістю людей, вона сприяє появі певної моральної установки. В есе «Світ зображень» дослідниця підкреслює появу самостійної влади фотообразів, які здатні узурпувати реальність [87, 129]. Подальші міркування С. Сонтаг привели її до ключового висновку – люди стали наділяти реальні речі властивостями зображень: «реальність все більше і більше видається схожою на те, що показують камери» [87, 24].

В одній зі своїх останніх робіт вона знову звернулася до проблеми сприйняття фотографії. На думку авторки, через неї задається «стійке кліше» сприйняття дійсності. Це призводить до нових викликів: люди пам'ятають не за допомогою фотозображень, вони пам'ятають тільки фотозображення. Внаслідок цього фотографія затьмарює інші форми сприйняття і пам'яті. Таким чином, ясність подій реальності затуманюється фотообразами [87, 54].

З виходом книги «Про фотографію» пов'язується початок філософії фотографії [86]. Одним з перших теоретиків у цій області став німецький філософ В. Флюссер [82, 76]. В його роботі «За філософію фотографії» (1983) образи названі маніпуляторами, що формують поведінку [82, 79]. У разі відсутності дешифрування образів індивідом, фотографія починає програмувати його на «ритуальну» поведінку, тим самим людина передає не розшифровані образи в світ, роблячи його образним. Фотографія виступає свого роду посередником між світом і людиною. В основі розробленого В. Флюссером підходу знаходяться відносини між фотоапаратом і фотографом: автор зашифровує особливі значення і символи, а фотоапарат йому в цьому допомагає чи ні. Це зроблено з метою передачі іншим людям зашифрованих понять за допомогою фотографії. На думку В. Флюссер, до тих пір, поки не проведена розшифровка, фотографія представляє собою відображення положення речей зовнішнього світу [82, 101].

У роботі французького соціолога і філософа Ж. Бодріяра «Фотографія, або письмо світла» (1999) простежується розвиток ідеї зв'язку фотографія – техніка – світ. На думку автора, техніка і світ перетворюються у «співучасників». Фотографія формує погляд людини за допомогою техніки [81, 23-34].

Таким чином, з моменту свого винаходу фотографія сприймалась як достовірний спосіб відображення реальності (XIX ст. – 1920-ті рр.), як спосіб інтерпретації (доповнення) реальності (1930-ті – 1970-ті рр.), і конструювання нової реальності (з кінця 1970-х рр.). За цей час були сформовані підходи до вивчення фотографії з позиції соціологічного, історичного, феноменологічного, герменевтичного поглядів.

Також серед зарубіжних авторів необхідно відзначити праці В. Беньяміна та Р. Барта, які не тільки викликали активні дискусії серед вітчизняних дослідників на початку 2000-х років, а й надали теоретико-методологічну основу для подальших досліджень.

Вальтер Беньямін стверджував, що фотографія руйнівна для пам'яті: саме пам'ять зберігає суб'єктивне враження про індивіда, тоді як фотографія повільно залучена в «руйнування аури». Під аурую В. Беньямін розумів «сплетіння місця і часу», їх «причетність», тобто навколишній простір в даний проміжок часу [29, 49]. Фотографія руйнує ауру тим, що видиме на ній зображення знаходиться в іншому часі в порівнянні з тим, в якому вона була зроблена спочатку. Тобто, що фотографія відноситься не до справжньої, а до штучної пам'яті [29, 38].

Ролан Барт вважав, що фотографія є жорсткою передачею глядачеві погляду фотографа, де немає місця для власних інтерпретацій: «Фотограф залишив нам лише одну можливість – суто розумову згоду; з цими образами нас пов'язує лише технічний інтерес; наднасичене значенням з волі самого художника, вони не уособлює для нас ніякої історії» [28, 198].

Серед сучасних російських праць важливе значення мають публікації, присвячені методологічній проблематиці візуальних досліджень (Є.В. Петровська [79], П.В. Романов, Є.Р. Ярська-Смирнова, В.Л. Круткін [56] та ін.). В цілому публікації цих авторів присвячені «візуальній антропології», яка розглядається як новий метод дослідження аматорської фотографії (І.В. Нарський, О.Ю. Бойцова [31], В.Л. Круткін [56], О.В. Гавришин і ін.). Окремо слід виділити монографію В.М. Магідова, де розглянуті джерелознавчі проблеми вивчення фотодокументів [68].

Критично осмислювати змістовну частину фотографії вчені почали лише наприкінці ХХ ст. На пострадянському просторі, наприкінці 1980-х рр., з'являються праці з візуальної антропології, присвячені структурі та прочитанню фотографії. Зокрема, загальним проблемам розуміння мови, структури й семантики фотографії були присвячені дві збірки статей за редакцією Є.Р. Ярської-Смирнової та П.В. Романова [36, 110-132]. Автори статей аналізували передісторію і розкривали підтексти візуальних репрезентацій, розглядаючи образи як джерела інформації про суспільство.

Дослідники ставили питання про роль тих чи інших соціальних акторів у виробництві і первинному відборі візуальних репрезентацій.

Російський антрополог В.Л. Круткін [57, 109-125], услід за Р. Чалфеном, розглядає аматорську фотографію як частину візуальної культури, основне джерело для вивчення радянського та пострадянського повсякдення. Досліджуючи використання образів всередині культури, В.Л. Круткін використовує методи антропології. Розглядаючи сімейні альбоми як «особливий фольклор, що виконує функції колективізаційного дискурсу» [57, 117]. 2005 р. у Іжевську вчений започаткував мультимедійний проєкт «Образи російської повсякденності на фотографіях сімейного альбому». В.Л. Круткін вважає однією з найголовніших функцій фотографії демонстрацію людиною самої себе. Він наголошує, що фотографія – це завжди постановка, вистава, спектакль [57, 120] «фотографії з альбому – це сліди пізнання й осмислення життя, це проєкції людських бажань, це особливий спосіб освідчення світу в любові» [57, 132]. Сімейний альбом найчастіше демонструють в ситуаціях соціального представлення себе іншим: «У ньому історія групи, тут образи горизонтальної і вертикальної мобільності, тут образи соціального успіху» [57, 143].

На думку російської дослідниці О. Петровської фотографія є не об'єктом, а засобом аналізу, вона не відображає, а сама породжує реальність [80, 123]. О. Петровська наголошує, що сьогодні фотографія – базовий елемент сучасного досвіду людини. Свою працю «Антифотографія» [79, 25] вчена присвятила філософському аналізу фотографії як втіленню пам'яті поколінь.

Сучасна російська дослідниця К. Толмачова посилено займається проблемою типологізації етнографічних фотодокументів, використовуючи матеріали колекції Музею антропології та етнографії ім. Петра Великого [42, 43-54]. До її наукового доробку входить створення цілісної типології фотоджерел етнографічного дослідження, що включає не тільки специфічні види дослідницької фіксації, а й інші типи фотографії (місіонерська,

туристична, міська та ін.), які мають великий науковий потенціал в етнографічному дослідженні. Одночасно К. Толмачова простежує історію етнографічної фотографії з середини XIX ст. до сучасності.

Історикиня культури О. Гавришина об'єднала свої статті, присвячені фотографії в одну книгу – «Імперія світла: фотографія як візуальна практика «епохи сучасності» [43]. Авторка вивчає фотографію з погляду технології виробництва образів і мови зображення. О. Гавришина зосередилась на різнопланових умовах фотографічного «бачення», які називає рефлексивністю медіума [43, 30]. Їх можна виявити всередині самої фотографії, а не в супутніх текстах. Досить детально висвітлені традиції показу і перегляду світлин.

Окремо варто відзначити працю російської антропологині О. Бойцовой [31, 475], присвячену аматорській фотографії в Росії кінця XX – початку XXI ст. Під аматорською, «любительською» фотографією авторка має на увазі свілини, зроблені непрофесіоналами для використання з особистою метою. До них вона також відносить і студійні фотографії, які зберігаються в домашніх альбомах та функціонують разом з аматорськими [31, 235]. Авторка намагається відповісти на питання: навіщо камеру в руки беруть ті, кому це не принесе ні грошей, ні слави, і від кого цього не вимагають в обов'язковому порядку? Дослідження побудовано на фотографіях з державних та приватних колекцій, спостереженнях та інтерв'ю з показом фотографій (photo elicitation interview). О. Бойцова розглядає аматорську фотографію як своєрідну «мову», яку використовують для передачі візуальних повідомлень. З її допомогою передають інформацію про суспільство, його норми та заборони. Така «мова» має свій власний код і становить систему неписаних правил та конвенцій. Але, на противагу семіотикам, дослідниця пропонує відштовхуватися не від знакової системи, а від використання фотографії, яке О. Бойцова розглядає як комунікацію, що передає фотографічне повідомлення. «З такого штибу комунікацією, в яку втягнута аматорська фотографія, ми стикаємося в житті

повсякчасно» [31, 265]. Саме соціалізацію в культурі дослідниця вважає основною функцією аматорської фотографії.

У фотографічному повідомленні О. Бойцова пропонує розрізнити «топик» і «комент», запозичуючи ці терміни з лінгвістики. Топик – «про що» фотографія; наприклад, топиком може бути зображена на фотографії людина або люди, а коментом – «що розказано» за допомогою фотографії про топик. О. Бойцова пов'язує «те, про що фотографія» і «те, що йдеться про це» з оповідальним або неоповідальним характером зображення [31, 276]. Вона ділить зображення на розповідні, та такі, які не розповідають, а тільки показують, представляють щось або когось. Це не суворий поділ, а континуум, у межах якого фотографія може розташовуватись ближче до того чи іншого полюсу. Структуру, яка включає топик і комент, дослідниця використовує для виявлення семантики послідовності знімків – фотоальбому [31, 345].

Ще одна російська дослідниця – психологиня В. Нуркова розглядає фотографію як об'єкт культури в історичній динаміці та взаємозв'язку її соціальних і психологічних функцій. У своїй роботі В. Нуркова простежує на різних етапах розвитку техніки і технологій, які стосуються процесу створення фотографії, змінюється її роль як соціокультурного засобу та психологічне значення. Виділяючи основні функціональні аспекти існування фотографії в культурі, вона називає шість найголовніших функцій: набуття суб'єктом нових форм тілесної ідентичності; ідентифікація соціумом своїх членів; відображення, відкриття і конструювання нових світів; символічне володіння; психологічна експансія та об'єктивація і опосередкування пам'яті [98].

Серед сучасних досліджень також слід зазначити працю мистецтвознавця Д. Берджера «Фотографія та її призначення». Автор порівнює фотографію з «великим культурним феноменом, що наповнює практично кожен аспект сучасного життя» [30, 34]. У цьому збірнику есеїв,

Д. Берджер крізь призму історії і теорії фотографії міркує про взаємозв'язок між індивідом і соціумом.

Ім'я Дж. Бетчена, професора історії мистецтв з Нової Зеландії, дослідника теорії та історії фотографії, куратора й колекціонера пов'язують із т. зв. «вернакулярною фотографією». Це кустарні, любительські знімки та практики. Праця Бетчена – *Each Wild Idea: Writing, Photography, History* є есе про практики і значення вернакулярної та меморіальної фотографії [85, 37-39].

Дж. Бетчен переносить акцент із фотографії як зображення на об'єкт або артефакт, тобто розглядає її як матеріальний предмет. Вченого також цікавлять підписи та побутування знімків.

А. Секула вважає, що свою конотативність фотографія отримує лише в акті комунікації, під час якого передається візуальне повідомлення: «Значення будь-якого фотографічного повідомлення з необхідністю визначається контекстом [85, 23-27]. Фотографія передає повідомлення завдяки зв'язку з якимось прихованим або імпліцитним текстом; саме цей текст або система прихованих лінгвістичних пропозицій переносить фотографію до області що читається» [85, 56].

Праці польського дослідника С. Сикори присвячені питанням значення фотографії в культурі. Зокрема, С. Сикора зазначає, що фотографія може пересуватися з області, класифікованої як документ, до області символів [83, 36].

«Домашню» фотографію у контексті антропології в своєму проєкті «Сімейний сувенір», реалізованого Етнографічним музеєм у Кракові в 2011-2012 рр., розглядає польська дослідниця А. Недзьведзь [83, 56]. У результаті проєкту було зібрано 6000 світлин із сільських будинків. Вона називає фотографії партнерами антрополога, за допомогою яких можна вести етнографічний діалог.

Серед публікацій українських науковців необхідно зазначити праці соціологині Л. Малес, яка наголошує, що фотографія має великий

евристичний потенціал у соціологічному дискурсі. Вчена виділяє три аспекти фотографії, цікаві для соціологів як об'єкт аналізу (онтологія: феномен, процес створення, функціонування у повсякденній та професійній сферах); матеріал соціо-культурного аналізу (коли фотографія представляє документ, створений у певній соціальній реальності); інструмент збору соціологічної інформації (використання фотографії як технічного засобу в різноманітних методиках) [71, 186].

Сільській українській фотографії присвячена колективна монографія «Сільська фотографія Середньої Наддніпрянщини кінця XIX – XX ст.». Матеріали було зібрано в різних селах і районних центрах Середньої Наддніпрянщини (здебільшого на території сучасної Черкащини). Вони демонструють історичну й соціальну цінність сільської фотографії. Автори намагались з'ясувати значення фотографії в українській сільській культурі, показати відображену в ній еволюцію обрядово-фольклорних і світоглядно-соціальних традицій українського села.

Ще один український автор – Г. Казакевич – займається дослідженням окремих питань з історії української фотографії [98]. Зокрема історією київських фотографічних виставок, становленням та розвитком аматорської фотографії у Києві в останні десятиліття XIX та на початку XX ст. [98]. Г. Казакевич також ретельно розглядає тему державного регулювання обігу фотографічних зображень у Російській імперії [98].

Не можна оминати увагою монографії ще двох авторів, які вже стали хрестоматійними. Передусім це праця А.К. Байбуріна «Ритуал в традиційній культурі» [43], де автор приділяє основну увагу проблемі функціонування ритуалу, визначенню його місця в системі традиційної культури. А.К. Байбурін аналізує основні типи східнослов'янських обрядів: обряди життєвого циклу, календарні, okazіональні. А також його дослідження присвячене реконструкції символічних аспектів традиційного східнослов'янського житла [41]. Даний підхід є корисним для вивчення та аналізу питання освоєння простору, семіотичних аспектів організації



внутрішнього простору житла та ролі світлин у цьому процесі. Іншому автору, Р. Сілецькому, вдалося реконструювати обрядово-звичаєвий комплекс, який супроводжував народне житлово-господарське будівництво [53].

Ще одна класична праця, присвячена дослідженню ритуалу – «Обряди переходу» А. ван Геннепа [94]. Одноименний термін був введений автором у науковий обіг, для назви великої групи обрядів, пов'язаних зі зміною соціального стану і статусу. Вони супроводжують ключові події в житті людини: народження, ініціацію, укладення шлюбу, смерть. Варто зазначити, що не всі вони підлягають фотофіксації.

На фотографіях, які відображають життєвий цикл людини, обов'язково зображується сама людина і певна обрядова атрибутика. Тому в нагоді стала монографія «Ритуал і тіло» [292] української етнологині, дослідниці історії культури, гендерної та квір-проблематики, М. Маєрчик. У книжці авторка надала оригінальну авторську версію класичної схеми обрядів переходу, описала переходові сюжети традиційної культури – пологи і народження, заручини і весілля, смерть і похорон, головних персонажів та об'єкти таких ритуалів.

Російський науковець Д. Громов у статті «Весільні пам'ятки: ландшафт і сучасні молодіжні обряди переходу» [64] зачепив питання весільної фотозйомки як складової частини обряду переходу. Також він розглянув сучасні міські обряди, пов'язані з тими чи іншими об'єктами міського ландшафту.

Серед останніх публікацій українських дослідників, які вивчають сімейні альбоми як культурну практику можемо назвати роботи О. Прігаріна та Л. Касян. О.Прігарін у своїх працях розкриває регіональні й етнічні особливості фотографічних практик. Він розглядає фотографію як джерело для вивчення старообрядництва [75], як культурну практику [63] та як інструмент етнографа-антрополога. Разом із співавторкою О. Прігарін пропонує два напрямки роботи: «зовнішні (академічні) стратегії фотографування проявів народної культури силами етнографів-спостерігачів

– перший варіант створення фотографічного типу джерела. Другий – фіксація фотоспадщини в середовищі культури за допомогою накопичення автоусвідомлень, вражень та внутрішніх поглядів її носіїв» [77].

Л. Касян розглядає фотоальбоми у двох площинах: як спосіб збереження і презентації інформації та як архівний документ [71]. Дослідниця провела аналіз документального масиву фотоальбомів, які зберігаються в Центральному державному кінофотофоноархіві України імені Г.С. Пшеничного. Вона доходить висновку, що фотоальбоми це «своєрідні візуальні документи, які мають специфічну, візуально-вербальну систему передавання соціальної інформації та унікальні можливості образного відображення дійсності й значно збагачують арсенал засобів пізнання минулого. Вони мають незаперечний інформаційний потенціал у дослідженні та репрезентації різних подій та явищ кінця XIX – XX ст. як у епохальному, так і в локальному, приватному вимірі». Л. Касян пропонує використовувати їх задля студіювання етнокультурних традицій.

Наступну групу історичних праць утворюють конкретні дослідження, що використовують фотографію як джерело.

В першу чергу, це дослідження, в яких розглядаються контексти побутування фотографії як історичного джерела. У цю групу входять роботи, що зачіпають проблеми функціонування фотографії в архівних, музейних і сімейних колекціях. Осмислення архівознавчих проблем фотодокументів почалося в 1990-ті роки на рівні окремих статей [41], а в 2000-ні роки вийшло на рівень дисертацій і монографій [42]. У цілому наукові розвідки істориків, соціологів, антропологів, культурологів засвідчують зростаючий інтерес до фотографій, як історичного джерела. Причому для всієї пострадянської історіографії зростання цього інтересу відбувається з 1980-х років.

Значне місце серед історіографічних джерел займають праці В.М. Магідова, який, починаючи з 1980-х років, планомірно вивчав архівознавчі, джерелознавчі, історіографічні проблеми фотографії в рамках комплексу кінофотофонодокументів.

Серія публікацій про фотодокументи, які зберігаються в музейних колекціях з'явилася в 1990-ті роки під авторством Д.А. Діментмана [43], а активне дослідження цих проблем іншими фахівцями продовжилося в 2000-ні роки [44]. Як наслідок маємо численні статті, монографії, дисертації, що висвітлювали різні аспекти фондування, зберігання та опрацювання фотоджерел у музеях та архівах.

Важливе місце серед згаданих робіт займають матеріали спеціалізованих збірників «Росфото» про наявні колекції фотографій у музейних колекціях. У них представлені як проблеми музеєфікації фотографій, а також склад і зміст фондів музеїв [46]. Вивчення проблем побутування фотографій в сімейних архівах отримало розвиток на початку 2000-х років [47]. У зв'язку з цим можна відзначити значення монографії О.Ю. Бойцової, в якій представлено аналіз аматорської фотографії міської культури кінця ХХ – початку ХХІ століть [48].

Також на увагу заслуговують праці вітчизняних дослідників Л. Маркітан, О. Главацької, [89], в яких фотографії розглядаються як джерело вивчення історії. Цінними є наукові праці О. Колястрок, О. Зайцевої, В. Лабур [96], які стосуються використання візуальних джерел для дослідження та реконструкції повсякденного життя. Дані праці мають найбільш істотне значення у контексті нашого дослідження.

Ще однією групою робіт є дослідження, в яких інтерпретується зміст фотографії як джерела з історії радянського повсякдення. Дані роботи з'явилися завдяки розробці проблем функціонування фотодокументів в різних сховищах, музеїв чи архіві, (це дозволило сформувати уявлення про фотоджерельну базу) і розвиток методології дослідження фотографії. Важливо відзначити, що в цю групу увійшли праці не тільки істориків, а й соціологів, культурологів, антропологів, філософів і т.д. У них аналізуються соціальне життя на основі фотографії: становлення радянського способу життя, міська повсякденність в міжвоєнні роки, післявоєнний спосіб життя і т.д. [49], а фотографія виступає як транслятор владного дискурсу і як

відображення «лакованої» повсякденності. Праці присвячені і екстремальній повсякденності в радянські роки, в тому числі Голодомору 1932-1933 рр. і Радянсько-німецькій війні 1941-1945 рр. [51].

Ключовою роботою, присвяченою фотографії як джерела з історії німецько-радянської війни є дослідження В.Т. Стигнеева, який не лише був першим, хто розглянув фотографію як головний об'єкт для дослідження, а й розробив певні методологічні основи для подальших досліджень. Він запропонував в якості фотоджерел використовувати не лише офіційні фотографії з газет, плакатів, тощо, а й обов'язково порівнювати та співставляти ці види фотографій з неофіційними, тими, що стали доступними дослідникам лише після розпаду Радянського Союзу. Тими, що всі ці роки зберігалися у сімейних фотоальбомах чи колекціях, та демонструвалися, у кращому випадку, родичам чи знайомим. Також дослідник присвятив багато своїх публікацій роботі фронтових фотокореспондентів, що у польових умовах кожен день ризикуючи життям фіксували реалії війни, що дуже не часто потрапляли на сторінки офіційної преси Радянського Союзу.

Визначення автором конкретного часу публікації фотознімку, дозволили йому висунути ще одну концепцію, яка сьогодні вже є аксіомою – сюжет фотографії на пряму залежав від часу зйомки, бо, звісно, радянська цензура уважно стежила за тим, що друкувала преса, а особливо під час війни. У цілому В.Т. Стигнеев зробив великий вклад у розробку методології обробки та використання радянської фотографії з історії повсякдення.

Також частина робіт розглядає сімейну історію через фотографії. Серед дослідників можемо виділити О.В. Васильєву та А.С. Стрельникова, які проводячи дослідження з популярної у наш час пам'яті жителів міст звернулись до сімейних фотоальбомів, як основного джерела.

## 1.2. Джерельна база дослідження

Перш ніж перейти до характеристики джерельної бази дослідження, маємо висловити декілька зауважень. Передусім, фотозображення є специфічними відбитками історичної реальності. Це зовсім інша модальність відносно текстів і мови.

Друга специфічна риса – можливість використання віртуальних або цифрових фотоматеріалів. Завдяки процесам оцифрування та розміщенню в Інтернет-мережі, величезний корпус фотографій, що зберігаються в архівах, музеях і приватних колекціях у всьому світі, стає доступним для досліджень і порівнянь.

Отже, джерельною базою нашого дослідження, в першу чергу, стали фотодокументи, які були надруковані в газетах, журналах ще за часів існування Радянського Союзу. Вони представлені у великій кількості у мережі Internet, як на сайтах цих видань, так і на сайтах, присвячених історії радянського повсякдення [1-10; 18-25].

Представлені фотографії передусім відображають офіційну інтерпретацію історії радянського повсякдення. Головною особливістю цих фотодокументів є їх політична заангажованість та, ніби, низький інформаційний потенціал. Всі вони були створені для того, щоб прикрасити ту історичну дійсність, що оточувала радянську людину. Ця міфологізація, в переважній більшості випадків, досягалася шляхом підтасування фактів. Тобто поширення якогось прикрашеного елемента як певного показника, що мав демонструвати середній показник. Досить промовистою є історія з серією фотознімків 1931 р., на якій було змальовано життя «звичайної» робочої сім'ї Філіппових.

Також у роботі були використано й інший вимір радянських фотоджерел – фотографії з сімейних фотоальбомів [11-17]. Всі альбоми були виявлені та опрацьовані у ході реалізації проекту «Яка твоя історія?». Представлені сімейні фотографії є абсолютно типовими для радянського суспільства, вони відбивають стандартні сюжетні композиції та ритуальні

заходи, зображення яких традиційно було прийнято створювати у радянському суспільстві. У сучасному історичному дискурсі ці фотографії не мають чітко закріпленого терміну для їх позначення, від наївної фотографії до аматорської, але всі дослідники сходяться у думці, що вони найменш заідеологізовані фотоджерела радянської епохи.

### **1.3. Методи дослідження**

Необхідність комплексного вивчення теми обумовила використання при дослідженні принципів науковості, історизму, об'єктивності та всебічності. Таким чином, логічне дотримання всіх цих принципів, які є своєрідними правилами для дослідника, дозволило правдиво висвітлити дослідницьку проблему.

Щодо принципу науковості, то треба сказати, що він застерігає від описовості, фактографічності, кон'юнктури та заідеологізованості даного дослідження. Безсумнівно треба сказати, що необхідною умовою вдалого дослідження є нескінченне дотримання принципу історизму. Бо він якнайкраще орієнтує дослідника на необхідність глибоко з'ясувати, як і коли виникло те чи інше явище, які основні етапи розвитку воно пройшло, які уроки для сучасності випливають із минулого.

Крім того, велике значення має принцип об'єктивності. Досягти об'єктивності можна лише тоді, коли дослідник враховує всі точки зору на ту чи іншу подію, протиставляє їхню аргументацію, будує та доводить найліпші версії. Принцип об'єктивності визначає всебічність дослідження, що має бути нормою всіх етапів пізнання: від пошуку, відбору і вивчення джерел та літератури до реконструкції на їхній основі подій і явищ. Принцип об'єктивності був використаний при аналізі джерел усної історії, які є суб'єктивними по своїй суті. Отже, дане дослідження ґрунтується на таких загальнонаукових принципах, як принцип історизму, об'єктивного і всебічного вивчення дослідницького питання.

Зазначені принципи реалізувалися через конкретні методи наукового дослідження: загальнонаукові (аналіз, синтез, логічний, метод класифікації) та загальноісторичні (порівняльно-історичний, ретроспективний, хронологічний, метод актуалізації).

Такі загальнонаукові методи, як аналіз та синтез передбачають розкладання об'єкту на логічні частини, їх дослідження, і в результаті за допомогою методу синтезу створення загальних висновків. Аналіз і синтез здійснюється як на рівні окремих джерел, так і їх сукупностей. На рівні окремих джерел кожне спочатку сприймається як цілісний феномен, потім для глибшого вивчення воно розкладається на частини, а потім, на новому рівні знання, розглядається як цілісність. Аналіз і синтез застосовують до джерела й до комплексу джерел як до певної системи, що має свої системні, інтегративні якості.

Логічний метод передбачає дослідження структури, сутність явища на конкретному проміжку часу та висвітлення конкретних зв'язків і закономірностей в конкретному явищі.

Завдання класифікації, як дослідницької процедури полягає у виробленні принципів самої класифікації, виявленні внутрішньо властивих джерелам специфічних ознак, зведенні джерел за цими ознаками в групи. При цьому необхідно враховувати, що ознаки, на основі яких проводиться класифікація, не були випадковими, а були найбільш суттєвими. Саме це надає можливість виробити спільні для джерел кожної групи методи й прийоми їхнього використання.

У дослідженні також використовувались загальноісторичні методи: описовий, порівняльний, ретроспективний, хронологічний, метод актуалізації. Це методи, які властиві історичному пізнанню в цілому.

Важливу роль у дослідженні відіграли ретроспективний та порівняльний методи. Порівняльно-історичний метод (компаративний аналіз) полягає у зіставленні явища, що вивчається, з йому подібними у плані зовнішньої схожості та внутрішнього змісту. Зіставлення необхідні тому, що у

різних явищах проявляються загальні тенденції, які відображаються по-новому у вже відомих в історії типових явищах. Метод ґрунтується на подібності та типовості процесів і явищ. Саме цей метод дозволяє виділити одиничне та загальне, на окремих етапах розвитку.

Ретроспективний метод передбачає вивчення елементів старого, що збереглися до наших днів, для реконструкції на їх основі явищ, які відбувалися у минулому. Цей метод використовувався нами для аналізу культури фотографії, певного ритуалу, який здійснювався під час зйомки у першій половині ХХ ст. Хронологічний метод дає можливість розглядати явища та події у часовій послідовності, у постійному русі, у змінах. У даній роботі ми намагались прослідкувати зміни в радянському фотомистецтві протягом всього періоду існування СРСР.

Метод актуалізації дає можливість використовувати історичні знання, результати і висновки дослідження для практичної діяльності у відповідній галузі. Цей метод дозволяє висувати наукові прогнози, а також практичні рекомендації на основі уроків історії.

Принцип аксіологічності дозволяє акцентувати увагу на найбільш вагомих, з точки зору дослідницьких завдань, проблемах та аспектах певного явища, актуалізувати джерельну та історіографічну базу.

Принцип багатофакторності передбачає врахування сукупності всіх найбільш важливих факторів, які супроводжували виникнення та розвиток явища, що досліджується.

Отже, наявність значної джерельної бази дозволяє вирішити поставлені перед дослідником завдання, а наукова оцінка цих джерел є основою для розробки плану роботи, на якому ґрунтуються висновки дослідження.



## РОЗДІЛ 2

# ОСОБЛИВОСТІ РАДЯНСЬКОЇ ФОТОГРАФІЇ ЯК ДЖЕРЕЛА З ІСТОРІЇ ПОВСЯКДЕННЯ РАДЯНСЬКОЇ ЛЮДИНИ

### 2.1. Особливості та класифікація фотографії як історичного джерела

Фотографія з точки зору використання як історичного джерела є дуже специфічним видом джерел. З одного боку зображення події, яку дослідник не бачив, значно спрощує її реконструкцію, з іншого, фотодокументи, так само як і інші види джерел, мають проходити зовнішню та внутрішню джерелознавчу критику. Особливо це стосується фотодокументів радянської доби, бо радянське керівництво завжди втручалося як у процес функціонування фотомистецької спільноти, так і у процес репрезентації цих творчих напрацювань. Такі обставини, звісно, накладають додаткову відповідальність на кожного дослідника, що вивчає період існування Радянського Союзу, а тим більше повсякдення радянської людини. Репрезентація цього повсякдення завжди було елементом пропаганди, як для внутрішнього споживача, так і для зовнішнього.

На відміну від письмових джерел фотографії відносно нещодавно стали об'єктом суто джерелознавчих досліджень, в яких вивчають їх особливості як джерела, методику опрацювання, тощо. Звісно закордонні дослідники значно випередили радянських та пострадянських дослідників у цій галузі. Але роботи з теорії фотографії як джерела починають з'являтися на усьому пострадянському просторі одразу після появи перших перекладів праць закордонних колег.

Одним з перших, хто почав цю роботу був В.М. Магідов, який в якості специфічних особливостей застосування фотографії як історичного джерела виділив наступні: здатність технічної репродукції дійсності; обмеження пізнання межами фотокадру; різноманітність інформації, що дозволяє створити інтегровані уявлення про дійсність; широка доступність при

виготовленні і використанні; взаємозв'язок естетичної і пізнавальної цінності, створення фотографії одночасно з подією [70, 106].

Ще одна відома дослідниця Є.Б. Толмачова вказувала на «подвійність природи» фотоджерела, а саме на його здатність виступати в якості методу дослідження і способу документування. На «неоднорідність» фотографії як джерела звернула увагу І.П. Чистякова. За її справедливим зауваженням, інформативність фотодокумента залежить від погляду того, хто його розглядає: дослідник, фотограф, чи людина яку сфотографували [56, 174].

Тому характеристика фотоджерел ускладнюється термінологічною нечіткістю в дослідженнях. Цю проблему самі фахівці називають однією з основних проблем. У роботах дослідники часто використовують як самі фотодокументи, так і певну термінологію, але дуже часто дослідники використовують поняття без його тлумачення. Це призводить до плутанини в класифікації фотографії та визначенні її значимості для дослідження.

Відома дослідниця Є.Б. Толмачова зазначає, що в ситуації, коли дослідники приділяють пильну увагу лише внутрішньому аналізу фотографії, заглиблюючись лише в її «семіотично-структуралістично-філософський сенс», і нехтують її зовнішніми властивостями, багато параметрів джерела розглядаються за замовчуванням. Фотографія може бути визначена як наукова, репортажна, документальна та ін. Однак зовнішній аналіз фотографії і інший підхід до джерела може призвести до інших висновків. Тому на думку Є.Б. Толмачової, дослідник має уникати однобічного дослідження, яке може призвести до невірною розуміння самої природи фотоджерела [56, 247].

Для прикладу її положень можемо розглянути поняття «історична фотографія», звісно різні дослідники використовуючи цей термін вкладають у нього різний зміст. Досить часто у роботах, де використовують цей термін, відсутнє його тлумачення і присутні лише загальні характеристики: історична фотографія представляє собою історичну цінність (А.Н. Талбонен), є «свідком минулого» (А.М. Зінін), має можливість «демонструвати минуле», тобто транслювати історичні знання (О.В. Чистякова) [56, 189].

Вирішення цієї проблеми дослідники бачать у розробці та впровадженні загальноприйнятої термінології, в тому числі і за допомогою нормативного підходу до формування базових термінів.

Термінологічна нечіткість призводить до вживання різних понять в класифікації фотографії. Серед дослідників найбільш поширений принцип класифікації фотодокументів за метою створення. Наприклад, С.А. Батурин ділить їх на офіційні (або напівофіційні), призначені для агітаційно-пропагандистської роботи і виконані фотокореспондентами на замовлення ЗМІ, і фотографії «на пам'ять», що відносяться до приватного життя людини. О.В. Сергеев використовує інші, але досить схожі за змістом терміни: публічні і приватні фотографії, які фіксували громадське та особисте життя людей і поповнювали сімейні фотоархіви. В.Т. Стигнеев застосував поділ на офіційну, аматорську і наївну фотографі [93, 37].

Розквіт офіційна фотографія досягла в перші роки радянської влади. Вона набула статусу ідеологічного інструменту, виступивши в якості наочної агітації в періодичних виданнях й «стінгазетах» [93, 46-47]. Офіційна фотографія повинна була стати знаряддям боротьби і транслявати більшовицьку пропаганду. Для закріплення нового статусу фотографії в країні була розгорнута боротьба з фотоаматорством, пояснюючи це як знищення «пережитків минулого». Аматорів почали зганяти до фотогуртків, де вони були під наглядом влади. На думку, В.Т. Стигнеева, фотографії міжвоєнного періоду не можна вважати «справжнім дзеркалом історичних процесів» [93, 53]. У результаті, більшість дослідників радянської повсякденності стикається з проблемою вузькості візуальної джерельної бази. В якості головної особливості офіційної фотографії цього періоду зазначається відображення «ідеалізованої» повсякденності, під якою розуміється фіксація у фотографіях «лакованого» («бажаного») життя, яке обіцяла радянська влада і висувала населенню певні завдання, після виконання яких «обіцяне» життя мало наступити. Для вивчення ступеня «ідеологізованості» подібних фотографій першочергове значення має

відновлення історичного контексту, епохи в якій вони створювалися (аналіз діяльності фотографів, умов їх праці, епохи і ін.).

Історіографічний аналіз показав, що для вивчення «дійсної» («реальної») повсякденності дослідники звертаються до аматорської фотографії, що є, на їхню думку, неупередженим свідченням, що не зазнали певних ідеологічних забарвлень. Однак сам термін «аматорська фотографія» трактується фахівцями по-різному. Так дослідниця О.Ю. Бойцова пропонує використовувати широке значення у визначенні «аматорської фотографії»: це знімки, виконані «непрофесіоналами, тобто тими, для кого фотографування не є основним заняттям, не приносить доходу [31, 245]. В.Т. Стигнєєв відносить до аматорської фотографії не тільки фотознімки «непрофесіоналів», а й фотознімки які з'явилися в результаті діяльності громадських професійних об'єднань (фотогуртки, фотоклуби і т.д.), особливо з другої половини 1950-х років. Заняття фотографічною творчістю в них було на постійній основі, що з часом і закріпило подібною фотографією назву «аматорської» [93, 32]. Для позначення фотографії, яка з'являлась поза межами цих аматорських гуртків В.Т. Стигнєєв ввів термін «наївна фотографія». Також у цю категорію входить продукція «ремісничого професіоналізму», тобто фотографів провінційних ательє. Але більшість наївних фотографій знаходяться в сімейних альбомах, на стінах житлових кімнат і т.д. [93, 34], для них характерна анонімність, невіддільність від реального життя і участь в ній [93, 40]. Важливо зазначити, що цей термін не набув поширення в сучасній історіографії. Найбільш вживаним в дослідженнях терміном стала «аматорська фотографія» в широкому розумінні.

Узагальнюючим поняттям для усіх чисельних видових форм фотографії можна назвати – повсякденна фотографія. Цей термін був сформульований М.М. Гурьєвою . Вона звернула увагу на те, що аналогічні іноземні терміни не використовуються у сучасних російських дослідженнях: приватна (private), особиста (personal), анонімна (anonymus), популярна (popular), побутова

(domestic), домашня (home), моментальна (snapshot) фотографії [51, 78]. Під повсякденною фотографією вона має на увазі «комплекс явищ, зображень і практик, за допомогою яких фотографія проявляється у повсякденності» [51, 87]. Ці фотознімки створюються у великій кількості, але скоріше за все не мають художньої цінності: фотографії приватного життя, фотозображення, що носять функціональне значення в певній сфері (науці, ідентифікації особистості і т.д.) та інші. В основному вони зроблені авторами анонімно, а сюжети присвячені повсякденному життю. У той же час деякі художні фотографії можуть бути позбавлені своєї унікальності у результаті багаторазового тиражування і стати частиною повсякденного оточення. М.М. Гур'єва зробила висновок про те, що чітко розділити фотографію на «повсякденну» і «іншу» неможливо, бо ці області часто перетинаються і не мають чітких кордонів [51, 92].

Важливе значення для історичного дослідження має класифікація, пов'язана з зовнішньою характеристикою фотографій, а саме поділ їх за способами отримання: чорно-біла та кольорова, аналогова і цифрова, і т.д. У книзі А.А. Логінова про фотографії рубежу XIX-XX століть представлено її різновиди з точки зору фотографічної технології (монохромного процесу): дагеротипія (1839 р.), мокроколодіоний процес (1851 р.), желатиносрібний процес (1871 р.) і т.д. [67, 156], також розглядається два основних принципи досягнення візуальної поліхромії: технології фальшивих кольорів (ручне розфарбовування) і власне фотографічної кольоровий зйомки [67, 234].

С.А. Батурич запропонував ще один принцип класифікації фотографії – за місцем зберігання: державні і приватні фотодокументи, фотографії приватних осіб [93, 234]. Однак, такий підхід викликає сумнів, бо будь-який фотодокумент може бути переведений з одного типу зберігання в інший.

Виходячи з внутрішнього змісту фотографії вибудована її жанрова класифікація, яка бере свій початок у живопису. Проте вона не стала результатом наслідування першими фотографами мальовничих жанрів і композицій. Завдяки важливим властивостям фотографії, її документальності,

сформувалися свої власні жанри: документальна фотографія, фоторепортаж, новинна фотографія та ін. Технічне вдосконалення фотографії сформувало такі жанри, як макрофотографія, аерофотографія, панорамна фотографія, підводна фотографія і т.д. [93, 234]. Самі фотографи зазначають наступні жанри фотографії за більш широкими категоріями: жанрова (пейзаж, портрет, фен), документальна (журналістика, репортаж, анималістика), стріт і архітектурна фотографія, арт, комерційні жанри (реклама, стік, утилітарна і ін.), технічні жанри (астро-, мікро-і макро фотографія, аерофотографія, підводна фотографія, інфрачервона фотографія), спекулятивні жанри (аматорська зйомка, тревел і ін.) [93, 267].

У роботах про музейні фотоколекції також використовується жанрова класифікація фотодокументів: 1) подієва зйомка (фотохроніка поточних подій, фоторепортаж); 2) портрет (одиначний, парний, груповий), репортажний, побутовий; 3) видова фотографія (пейзажна, індустріальна, сільська, фрагменти природи, ландшафту, парку і ін.); 4) побутова зйомка (повсякденне життя) [93, 278]. Важлива особливість жанрової класифікації фотографії – її умовність і регулярна оновлюваність.

А.І. Лапін запропонував брати за основу класифікації специфіку роботи фотографа, її вид. Виходячи з цього принципу, А.І. Лапін виділив кілька видів репортажної фотографії: хронікальна, інформаційна, подієва, ситуаційна, фотографія моменту, фотографія деталі, образотворча, композиційна, фотосерія, фотоначерк [69, 70].

У монографії О.Ю Бойцової використана класифікація аматорських фотографій за сюжетами: портрет, весільна фотографія, посмертна фотографія, фотографія свят, дитяча, туристична [32, 345]

Актуальною серед дослідників залишається класифікація фотографії в залежності від її соціальної функції, запропонована ще в радянські роки М.С. Каганом [93, 279]. Виходячи зі сфери застосування (у побутовій, інформаційно-публіцистичній, альбомно-виставковій, виробничо-

комунікативній, протокольній-юридичній і науково-технічній) вона поділяється на кілька форм – документальну, побутову, наукову і художню.

Особливе місце серед наукових фотографій для істориків займає етнографічна, детальну класифікацію якої представила Є.Б. Толмачьова [66, 23]. За метою створення вона виділила наукову етнографічну фотографію, яка створюється спеціально для етнографічної науки; наукову фотографію гуманітарних наук – для суміжних з етнографією соціо-гуманітарних наук; фотографію з етнографічним сюжетом – «навколонуковий» матеріал, який може стати етнографічним джерелом [66, 26]. Далі вона класифікувала їх за видами постановки, яка залежить від взаємодії фотографа і об'єкту що фотографується.

Таким чином, у сучасній історіографії немає єдиної думки про місце фотодокументів в типології історичних джерел. Фотографію відносять до комплексу образотворчих, аудіовізуальних, візуальних джерел, технотронних документів. У понятійному апараті досліджень про фотодокументи немає загальноприйнятої термінології. Дослідники використовують різні трактування окремих понять. Згідно існуючих класифікацій фотографії поділяють згідно меті створення, способам отримання, місця зберігання, жанрами, сюжетам, специфіки роботи фотографа і т.д. Кожна з наведених класифікацій має розмиті межі і є взаємодоповнюючою, так як фотограф не може перебувати одночасно в декількох системах зв'язків.

## **2.2. Зародження та становлення радянського фотомистецтва**

Фотографія як засіб фіксації дійсності проіснувала досить не тривалий час. Вже в перші роки появи нової технології стало зрозуміло, що це не просто нова технологія, а самостійний жанр мистецтва, покликаний не лише фіксувати дійсність, а й створювати витвори мистецтва. Розвиток фотографічного мистецтва в Російській імперії відбувався в контексті світового фотомистецтва, з притаманними йому тенденціями та течіями. На

кінець XIX ст. фотографія увійшла до звичайних сімейних практик, бо майже кожна, принаймні, міська родина мала можливість зробити сімейні портрети в численних фотоательє.

Початок XX ст. став епохою торжества фотографії. Розвивалися традиційні та відкривалися нові обрії для розвитку фотомистецтва. Змінилися не лише технічні засоби для фотографування та виготовлення світлин. Істотно розширилася тематика та стилістика для фотомайстрів, а головне – кардинальних змін зазнала концепція фотознімку. Фотографи вийшли поза межі ательє, вони буквально увірвалися у всі сфери життя, а героями світлин стали пересічні громадяни всіх соціальних прошарків: від політиків до безхатченків та безпритульних.

Становлення радянської влади, по-суті, хронологічно співпало з цими процесами докорінних змін в історії становлення фотомистецтва. Зрозуміло, що більшовики не могли не помітити величезного впливу візуальних образів на населення. Не випадково, що верхівка керівництва завжди підкреслювала свою увагу до кіно, радіо та плакатів. Всім відома фраза В.І. Леніна – *«Вы должны твёрдо помнить, что из всех искусств для нас важнейшим является кино»*, яку процитував А.В. Луначарський у своїх споминах, зайвий раз підкреслює ставлення радянського керівництва до нових технічних можливостей пропаганди. У зв'язку з цим маємо постійно пам'ятати про те, що радянська фотографія як джерело є досить специфічним видом, як і інші джерела радянського періоду.

Паралельно з новими засобами для поширення пропаганди формувалася і нова дійсність – «радянська». Становлення нових вимог до населення в усіх сферах життя створювало поступово і нову повсякденність. І якщо в роки «червоного терору» владу цілком задовольняв існуючий стан речей, то після певного послаблення в епоху НЕПу влада опинилась перед фактом певного відкочування назад у своїх прагненнях створити абсолютно нову реальність. На відміну від попереднього «військового» періоду, коли всі питання можна було вирішувати «по військовому», не озираючись назад,



тепер прийшов час справжньої «тихої» боротьби за створення «нової радянської людини» [65, 49].

Як стверджує російська дослідниця Н.Б. Лебіна, формування радянської повсякденності визначалося впливом на неї норм, що з гори нав'язувала сама влада [65, 58]. Американська дослідниця Ш. Фіцпатрік відмічала, що сам тип «*homo sovieticus*» почав зароджуватися у роки корінних змін, що повністю змінили звичний спосіб життя та посприяли появі людини нового типу, шляхом підлаштування до нових соціальних норм. Два основні чинники, що вплинули на цей процес – це індустріалізація та колективізація, що повністю знівельовали колишні норми та устої життя. Відтепер нова влада мала стати для громадянина єдиним джерелом системи цінностей, а підпорядкування всім наказам безвідмовним. Саме в такій системі координат важливу роль в переконанні громадян в своїй беззаперечній правоті влада відводила новим жанрам мистецтва, і не в останню роль – фотографії [65, 67].

Звісно, що в таких умовах фотомистецтво одразу було взяте не лише на озброєння, а й під суровий нагляд. Влада одразу поставила жорсткі умови всім хто бажав творити у цьому виді мистецтва. В першу чергу це проявлялось в тому, що донести до глядача свої роботи митці могли лише за згодою влади: з початку через працю в офіційних державних підприємствах, а пізніше лише через членство у відповідній профільній організації – Союзі фотохудожників СРСР.

Згідно дослідженням А.С. Варганова радянська фотографія першої половини ХХ ст. пройшла три етапи становлення: роки громадянської війни, роки НЕПу та передвоєнний період. І перший, і другий етапи – це період панування так званої репортерної зйомки, що не передбачала художніх прийомів та образів [41, 225].

На першому етапі влада була змушена користуватися працею фотокореспондентів, що сформувалися як фахівці ще за часів Російської імперії, бо підготувати за короткий термін фахівців було неможливо.

Враховуючи, що тоді процес фотозйомки включав не лише вибір ракурсу та експозиції, а й передбачав серйозну технічну підготовку для подальшої обробки та друку фотографії, влада була змушена закривати на це очі. До речі якість тодішніх газетних та журнальних фотографій була на дуже низькому рівні.

На другому етапі відбувається якісний стрибок, який був пов'язаний як з вдосконаленням матеріально-технічної бази, так і появою цілої плеяди фотографів «нової генерації», що творили на більш досконалому обладнанні і не були затиснуті у рамки старої школи фотомистецтва. До цього ж періоду відноситься поява перших кольорових фотознімків, що значно сприяло візуальному впливу на глядача.

І, нарешті, третій етап, що відрізнявся зміною підходу до самого моменту зйомки. Відтепер більшість фотографій у газетах та журналах були поставлені, в них вдало було скомбіновано гру світла та тіней, вони заздалегідь планувалися [41, 227].

Може здаватися, що саме третій період становлення радянської фотографії – це період, коли радянська влада остаточно взяла курс на спотворення історичної дійсності. Це не так. Всі сучасні дослідники сходяться у думці, що радянська влада з перших років існування використовувала фотомистецтво для міфологізації дійсності та досягнень своїх «успіхів», а пізніше для створення єдиної «правильної» точки зору у суспільстві.

В.Т. Стигнеев у своїх роботах відмічав, що для досягнення максимального ефекту влада почала використовувати нові форми фотографій: фотомонтаж, фотокнига, масовий фотооб'єкт – дошка пошани [94, 145].

Дослідник А.А. Логінов додавав до цього переліку новацій ще декілька нововведень. Так він відзначав, що з початку 1930-х років влада бере на озброєння технічні методи збільшення фотознімків, що тепер можливо було демонструвати під час масових заходів, коли зображення вождів нависали над присутніми, демонструючи переконливу зверхність та повагу до нових

вождів [67, 178]. Окрім цього дослідник стверджував, що якщо в 1920-х роках влада ще не визначилась остаточно з питаннями – що знімати і де, то в 1930-х роках ці відповіді було визначено, і ми можемо говорити про те, що процес зародження «радянського фотомистецтва» завершився [67, 179].

На практиці всі ці перетворення та нововведення можемо простежити на прикладі радянської України та історії міста Києва.

Так само як і в СРСР в Українській РСР фотографія перетворилася на засіб пропаганди радянського способу життя. Відповідно, визначальним типом радянської фотографії стала фотожурналістика, публіцистична та репортажна фотографія. Перед фотографами висувалося завдання створення образу нової людини, нової культури та побуту. Фотографувати оточуючий світ таким, який він був насправді стало неактуальним. В Україні після війни, революції та голоду міцно укорінилася розруха, яку фотографи воліли не відтворювати. Їм визначалося завдання закликати молодь до побудови так званого «нового світу», переконати суспільство в існуванні світлого майбутнього [104].

Наприкінці 1920-х рр. створювалися гуртки фотолюбителів та клуби для професійних фотографів. Творча молодь активно залучилася до цих процесів заповзівшись метою привнесення фотомистецтва в широкі маси. Влада розуміючи, що зупинити технічний прогрес не можливо, і сотні тисяч людей все одно вийдуть на вулиці з фотоапаратами, воліла взяти цей процес під контроль. Для цього вона і підтримувала створення та роботу подібних гуртків, де окрім суто технічних правил фотографії членам гуртків розказували про те, що краще знімати і коли. А, найголовніше, привчали «звітувати» про свої надбання іншим членам гуртку та його керівництву. Це зазвичай робилося під егідою різних конкурсів та міні-виставок у середині самих гуртків. Таке піклування було викликано, насамперед, намаганням вчасно зреагувати на фотоаматорів, які «збились» з правильного шляху та почали дійсно знімати радянську реальність, не прикрашену нічим [93, 235].

Поступово сформувалися окремі напрями у радянському фотомистецтві. Вони навіть конкурували між собою. Перший напрям – це пікторіальна або салонна фотографія. Дана течія брала свої початки ще в модерний час та активно залучала традиції й практику європейської пікторіальної школи. Мета пікторіального фото – наблизити світліну до класичних образів живопису. Для цього використовувалися спеціальні об'єктиви та специфічні техніки обробки відбитків. У центрі уваги фотографа були емоційна та естетична складові.

У Києві працював ряд фотоательє, де працювали відомі на той час митці. Так, на 1927 р. в Києві значилися: заклади Ш. Баренгольца (розташовувався по бульвару Шевченко, 58-4), М. Барсука (вул. Короленка, 3), І. Білея (вул. Жилянська, 92), Є. Духовського та В. Духовського (бульвар Шевченка, 58-1), К. Єгунова (вул. Велика Васильківська, 11), Я. Столярова (вул. Леніна, 12), М. Танкера (вул. Свердлова, 28), фотоательє «Зоря» (вул. Леніна, 3) та «Трудколонія Хуходн» (вул. Карла Маркса, 6) [73, 185].

У 1931 р. згідно рішення Київської міської ради, 14 державних фотозакладів було об'єднано у фотокомбінат. Проте залишалось ще близько 30 недержавних фотоательє. З них 15 закладів об'єдналися у артіль «Фотохудожник» [73, 186].

Найбільш плідним періодом саме художнього фотопортрету та художньої фотографії, яка ще не зазнала руйнівних втручань та впливів радянської влади був час НЕПу. З кінця 1920-х рр. у Києві працював ряд художників-кустарів. На 1928 р. найвідомішими з них вважалися І. Боровик (фотозаклад на вул. Свердлова, 23), Я. Гомберг (на вул. Революції, 73), І. Іванченко (вул. Брест-Литовське шосе, 24), А. Колека (вул. Свердлова, 13), А. Корінь (вул. Червоноармійська, 90), А. Пекар (вул. П'ятакова, 120), А. Печенкін (вул. Леніна, 38), С. Раковський (вул. Межигірська, 7), І. Шапіро (вул. Комінтерна, 13), А. Штеренберг (вул. Кирилівська, 25), П. Юровський (вул. Золотоворотська, 8), С. Юхновець-Юхновський (вул. Артема, 101),

П. Ялинський (вул. Червоноармійська, 94), ательє «Колографія» (вул. Воровського, будинок Окрвиконкому), «Светопись» (Радянська площа,4) [73, 187].

Проте, з кінця 1920-х рр. фотографів-пикторіалістів стали нещадно критикувати. Мовляв, вони в недостатній мірі висвітлювали «ідейну боротьбу» радянського суспільства. Цькування та критика посилилися в середині 1930-х рр. Ряд митців було репресовано.

Другим напрямом розвитку фотосправи був так званий авангард радянського фотомистецтва. Найбільш відомою в цьому річищі є діяльність творчої групи «Жовтень» у Москві.

Представники даної течії мали на меті розробку нових форм фотографічної мови. Вони спрямовувалися до динаміки, висвітлення на фото енергії та характеру. Започаткували багатократну зйомку людини в дії. Створили нові канони портретної зйомки під різними кутами та у відмінних ракурсах. Родоначальником течії був О. Родченко. Найбільш відомим митцем – Макс Альперт. Проте, вже у 1931 р. більшість фотографів «Жовтня» було заарештовано, звинувачено у відсутності усвідомлення «суті радянської фотографії» та розстріляно [99; 103].

Проте, в той же час у Києві розгорнулася діяльність фотомайстра Д. Демуцького. Також учень Н. Петрова, він створював колажі, «підмальовував» деталі на фото (вочевидь, це праобраз сучасної техніки фотошопу), комбінував фрагменти розрізаних фотографій, займався пейзажною зйомкою. На рахунок відтворення «образу радянської людини» на фото: був створений прецедент.

Д. Демуцький працював у портретному жанрі в стилі художників-передвижників. Він застосовував техніку зйомки із застосуванням монокля, найпростішим об'єктивом, що дозволяло досягти незвичайного мальовничого ефекту, практикував процеси озоброму, бромойлю, гуммірабіки (Додаток В). На батьківщині його фотороботи спочатку не викликали захоплення, але в Парижі у 1925 р. вони удостоїлися золотої медалі на Міжнародній виставці

ужиткового мистецтва. Працював фотографом журналів «Вестник фотографии» та «Солнце России», пізніше співпрацював із театром «Березіль» Леся Курбаса [100].

Коли у Київ приїздить зі своєю трупкою Касьян Голейзовський, він показує балет «Йосиф Прекрасний». Д. Демуцький любив мистецтво балету, вважав, що класичному балету необхідна реформа.

Ще одним захопленням Демуцького стали фото оголеної натури (до речі, позували також «радянські громадяни»). Д. Демуцький застосував особливе освітлення, співвідношення тонів об'єкта, композицію, спеціальну обробку негативів – усе підкорялося єдиній меті – закарбувати красу оголеного тіла. Д. Демуцький знімає натуру на «конструктивістському» тлі, органічно вписуючи її в умовне тло. Оголена натура жила та гармоніювала з тлом [100].

Оголену натуру знімати художньо важко. Д. Демуцький не боявся прямого, відвертого погляду. Це був погляд художника. Він не підглядав. Він милувався. Свій чистий, художницький погляд Д. Демуцький переніс на фотопапір. Для себе. Для нас. Так знімати міг не просто сміливий, а й талановитий фотохудожник. Таким був Данило Демуцький. Понад 5 тис негативів зникло. Сам Д. Демуцький вже наприкінці 1929 р. залишає фотостудію та переносить свою діяльність у кіномистецтво, працюючи на кінофабриках Одеси та Києва.

Третій напрям – це пролетарська фотографія. Цей напрям розвивався у відповідності до радянських канонів фотомистецтва. Фоторепортаж став інструментом класової боротьби. Представники даної течії пропагували досягнення радянської держави. Для передачі масштабності досягнень, фотографи часто обирали фотозйомку з високих локацій, акцент робився на портрет персонажа, який, немов височів над реальністю. Ці світлини відрізняє стереотипність: гарно вдягнений ударник (ударниця) праці із штучною посмішкою та у позі, яка майже неможлива на підприємстві в умовах виконання складних обов'язків [106].

Одним з найвідоміших фотомайстрів Києва того часу був уродженець Чернігова О. Калюжний. Він закінчив Київський політехнічний інститут і разом зі своїм наставником Н. Петровим зосередилися на портретній зйомці. Він «спеціалізувався» на портретах політичних діячів – Гамарника, Затонського, Єгорова. Колекцію портретів, які зняв О. Калюжний тривалий час тиражувало єдине державне видавниче підприємство «Держвидав України» [102].

Відзначимо одну деталь. Незважаючи на технічну та постановочну досконалість портретів, зроблених О. Калюжним, в них вже простежується традиційна для радянського суспільства «подвійність». Згодом про таку ситуацію висловиться Дж. Оруел: «Будь-яка радянська людина вражена подвійним мисленням, що ускладнює самоідентифікацію» [102]. Двійник, за справедливим зауваженням П. Біцилли, – це той, у кому герой пізнає самого себе. Характерно в такому контексті, що радянська людина (а особливо – вождь), в процесі авторепродукції не здатні впізнавати себе навіть в самому точному і неупередженому фотозображенні.

Отже, відзначимо, що зародження радянського фотомистецтва відбувалося у спробах поширити країною загальносвітових тенденцій у фотомистецтві та боротьбою влади з цими спробами. І якщо з початку у влади «не доходили руки» до тотального контролю за проявами справжньої свободи, то з початком 1930-х років всеосяжний контроль наклав всі жанри мистецтва.

Тому більшість дослідників стверджують, що в 1930-х роках відбувається уніфікація та регламентація фотозйомки. На фотомистецтво починає поширюватися загальновідомий стиль – соціалістичний реалізм, який в той час починає поширюватися на все мистецтво. У результаті з середини 1930-х років радянська фотографія починає представляти собою певний симбіоз реальності та міфу, причому частка останнього починає досить швидко переважати.

Досить цікавим у цьому відношенні є інтерпретація самого поняття – міф. Справа в тому, що міфологізації можливо досягти двома шляхами викривлюючи технічними засобами фотографію, або роблячи міфічну реальність для зйомки.

Найбільш показовим прикладом міфологізації повсякденного життя радянської людини є ціла серія фотографій «24 години з життя Філіппових» [107], який було реалізовано за завданням партійного керівництва та продемонстровано на фотовиставці у 1931 р. у Відні.

Для цього проекту були залучені відомі фотографи радянської доби А. Шейхет, М. Альперт. Їх головним завданням було якомога художньо зловити повсякденне життя сім'ї робочого заводу «Червоний пролетар» Дмитра Філіппова. Після зйомки, яка тривала п'ять днів та демонстрації 72 фотознімків на фотовиставці у Відні, зображення облетіли увесь світ, були надруковані у багатьох газетах світу. Самі фотомитці завжди підкреслювали, що їх завданням було зняти все як є, без прикрашання. Зрозуміло, що вже після розпаду Радянського Союзу пострадянське суспільство заговорило про те, що було зрозуміле і сучасникам – всі сюжети фотографій були ретельно продумані, і спонтанних фотографій повсякдення, яким воно є насправді, ніхто не фотографував. Причому ще за життя авторам задавали цілком слушні запитання про їх фотографії. Наприклад, у М. Альперта часто запитували – чому Д. Філіппов на їх знімках їде в майже порожньому трамваї, тоді як про проблеми з транспортом у Москві всі чудово знали на власному досвіді. Той самий М. Альперт відповідав, що Д. Філіппов проживав не в центрі, і тому певну частину шляху дійсно їхав в напівпорожньому трамваї. Відповідь досить сумнівна, бо зовсім не продемонстровано шлях Філіппова з роботи, коли від заводу він мав їхати у до відказу набитому трамваї [107].

Сама родина для фотозйомки була обрана далеко не середньостатистична, тому, що більшість робітників, а тим більше Москви проживали у комунальних квартирах, а не у комфортабельних квартирах. Більшість фотосюжетів, що були вигадані для зйомки аж ніяк не підходили до



назви всього проєкту «24 години з життя...», бо наявні фотографії з будинку відпочинку, тенісних кортів, парків та іншого аж ніяк не вкладаються в формат 24 годин [107].

Але влада досягла бажаного ефекту – у багатьох європейських країнах робітники повірили у ці фотографії, хоча сюжети на них були дійсно фантастичними.

Отже, ця історія з сім'єю Філіппова остаточно переконала радянську владу в необхідності та ефективності впливу фотопропаганди на населення. Таке розуміння влади призвело до збільшення кількості друкованих видань, причому основний акцент робився саме на кольорові журнали. Але не відставали і газети, особливо центральні – «Правда» та «Известия», причому у зазначений період, на думку Г.А. Орлова [79, 233] вони дійсно «перевиконали план» по кількості надрукованих фотографій, і більше ніколи його не повторювали.

Саме у цей період відбувається закріплення того, що пізніше стали називати «радянським каноном», а по-суті, це було конструювання образу радянської людини.

Дослідники, наприклад В.Т. Стигнєєв, Г.А. Орлова, вважають, що головним елементом еталонної радянської фотографії стала посмішка. Причому знімки, де люди не посміхаються, могли взагалі не потрапити до газети чи журналу [93, 345]. Ще однією характерною особливістю стала відмова від природньої анатомії людини. Замість цього пропагувався культ ідеального тіла та його пропорцій. Особливо це стосувалося жіночого тіла [93, 345].

Таким чином, можемо констатувати, що у 1920 – 1930-ті роки відбувається зародження та становлення радянської фотографії. Основними тенденціями у цей період було пристосування нового жанру мистецтва під потреби агітації радянської влади, боротьба двох напрямків фотографії: репортерної зйомки та художньої постановочної фотографії. Головною вимогою до фотомитців було дотримання «радянського канону». Певна

еволюція радянського фотомистецтва звузила можливості для професійних фотографів, але в той же час увесь досліджуваний період їх роботи були єдиними, що могли бачити радянські громадяни. Головною особливістю радянської фотографії цього періоду є те, що влада створювала міф, який потім ретельно знімали фотомитці, видаючи ці фотодокументи за реальність. Тому дослідники мають постійно пам'ятати про ці особливості радянської фотографії цього періоду.

### **2.3. Взаємовпливи «офіційної» та «неофіційної» радянської фотографії у висвітленні радянського повсякдення**

Політичні події надзвичайної ваги, які сколихнули Європу – Перша світова війна, руйнація старих імперій і виникнення нової імперії СРСР – не могли залишитися поза об'єктивними фотографіями. Отже, в даному розділі ми розглянемо кілька аспектів. По-перше, ми проаналізуємо, що потрапляло до об'єктивів майстрів: офіційна тематика та теми, про які не прийнято було говорити вголос. По-друге, ми охарактеризуємо взаємовпливи «офіційної» та «неофіційної» фотографії.

Вже з початком 1920-х років фотографи поділялися на професіоналів та аматорів. Перша категорія – це штатні фотографи на підприємствах або фотокореспонденти газет. Їх світлини були майже бездоганними: й технічно, й композиційно. Аматорські фото менш досконалі у технічному плані. Але їх вирізняє тематика та розмаїття жанровості. Тобто тоді сам термін – аматор, використовувався в іншому сенсі – в основному під аматорами розуміли не ступінь професійної кваліфікації, а спосіб заробляння грошей [83, 234].

Зрозуміло, що на перших етапах співіснування «професіонали» та «аматори» існували у всесвітах, що мало перетиналися, бо перші були змушені слідувати всім радянським канонам, а другі, в основному, знаходилися під впливами старої, ще дореволюційної школи пікторальної зйомки, особливо не звертаючи увагу на нові тенденції. Пізніше, вже з 1930-х

років ця ситуація починає змінюватися, а у другій половині ХХ ст. взаємовпливи цих паралельних всесвітів остаточно перетинаються. Особливо ці тенденції простежуються на прикладі зображення радянських вождів, бо, по-суті, це були найбільш масові фотозображення, що оточували радянську людину. Так, у першу половину ХХ ст. слідкуючи за тим як зображували «вождів» можна простежити ті зміни, які відбувалися і у царині «аматорської» зйомки.

У радянській фототрадиції, започаткованій ще у 1920-х рр., було прийнято «прикрашати» вождів на плакатах, фотографіях, картинах. Часто їх зображення зажили своїм окремим від оригіналів життям. Є відомий приклад, коли Л. Фейхтвангер зустрічався зі Сталіним у 1937 р. Він звернув увагу на невідповідність між зовнішнім виглядом вождя і його портретами: «На портретах Сталін справляє враження високої представницького людини. У житті він невеликого зросту, худорлявий і в просторій кімнаті Кремля, де я з ним зустрівся, він був якось непомітний» [83, 237]. У Л. Фейхтвангера була можливість висловитися про зовнішність вождя досить відверто, радянські фотомитці із низки цілком зрозумілих причин такої можливості не мали. Їм залишалося тренуватися на менш видатних фігурах.

Ми не знайшли інформації, чи існували певні канони для фотопортретів партійних діячів. Проте, відзначимо, що фотограф мав ретельно продумати образ партійного діяча, приховати зовнішні недоліки (так, наприклад, ми не побачимо на портретах слідів виразок чи шрамів). Поступово виробився навіть певний канон. Наприклад, фото вождя на шпальтах центральних газет.

За умови, що на світлині лише вождь, то його фігура розташовувалася неодмінно на передньому плані, а задній фон розмивався. У стратегії візуального виділення на тлі інших вождів партії використовувалися розміри фігури Й. Сталіна (не нижче інших або навіть вище). До уваги обов'язково бралися місце на зображенні (центр), колір одягу (одягнений у все світле, наприклад, в білий кітель на тлі інших темних костюмів чи навпаки), його

жести (піднімає руку вище, ніж інші партійні керівники), поза (наприклад, пряма посадка на тлі згорблених і розслаблених фігур решти), напрям погляду (в той час як інші дивляться один на одного або на глядача, погляд самого вождя спрямований до якоїсь точки, умовно існуючої за межами зображення), нерухомість (в той час як інші – в русі) [80, 456].

Мали значення і дати, в які фотографії вождів ставали неодмінним атрибутом газетної передовиці (фотозображення Сталіна публікувалися переважно в зв'язку з конкретними святами) і то, на тлі кого він міг бути сфотографований: не тільки фігура Леніна, а й герої молодої країни – стахановці, герої арктичних експедицій (Отто Шмідт, Іван Папанін), льотчики-випробувачі (Валерій Чкалов, Віктор Левченко) – додавали вождю авторитетності [80, 457].

У нас немає підстав міркувати про силу впливу зображень вождів на простих радянських громадян і немає даних, які могли б дати можливість порівняти враження, вироблені фотографіями В.І. Леніна і Й.В. Сталіна на людей. Але, констатуємо наявність образотворчого канону, ми можемо говорити про наявність сформованих ідей пристрою і функціонування радянської держави, що фіксувалися, в тому числі, і способом його глави. Відсутність канону може свідчити як про етап становлення радянської держави (і тому канону поки не склалося), так і про існування різних принципів конструювання взаємин всередині політичної еліти в той часовий період [80, 459].

Ще одним напрямом відображення радянської людини були фото із образом особистості-героя в його робочій дійсності. Образи суб'єктів господарської культури відображають динаміку соціалістичного господарства. У фотомистецтві 1930-х він зображений в основному в колгоспах і на тлі гігантів металургії і енергетики. У образах радянської людини, що відображалися й гендерні особливості трудової зайнятості та динаміка традиції. Жінки, зазвичай відтворювалися у образах колгоспниць,

робітниць фабрики, вчителів. Чоловіки – уособлювали працю металургів, шахтарів, військових [80, 460].

Проте роль офіційного фотокора-портретиста не гарантувала безпеки автора. Той же О. Калюжний, який проявив себе не лише у фотостудії, а й у кіно, яке на той момент набирало свого розвитку і він був оператором та брав участь у зйомках 8 фільмів, і на науковій ниві – він викладав фотосправу на кінофакультеті музично-драматичного інституту М. Лисенка. Тим не менше, в 1930 р. його звинуватили в експериментаторстві та асоціальності. О. Калюжний, швидко зорієнтувався у ситуації та переїхав до Москви, де працював у режисера М. Ромма оператором та викладав в Інституті кінематографії. В 1937 р. О. Калюжного знову заарештували, в 1938 р. – розстріляли [85, 167].

У Києві продовжували працювати відомі фотокореспонденти Н. Білоцерківський, Лебедев, К. Лішко, С. Пучкова. Фотограф київської газети «Пролетарская правда» Ф. Петров був відзначений на Всесвітній фотовиставці у Нью-Йорку, а роботи Петра Новицького відзначили в Антверпені [102].

Таким чином, впродовж 1920-х рр. формувалися канони відтворення образу радянської людини в світлинах. Це були, насамперед, ідеалізовані зображення вождів, герої-ударників тощо. Альтернативні форми відтворення радянської дійсності відходили на другий план. Формувалася когорта офіційних фотомитців. Проте, в цей час за інерцією зберігалися й альтернативні форми відтворення радянських людей, насамперед, митців. Впродовж 1930-х рр., внаслідок тоталітарного тиску, стиль радянського соцреалізму відтіснив решту напрямів. Спостерігається уніфікація канонів зображення й спотворення повсякдення ідеалізованими пропагандистськими фотографіями. Масове мистецтво відобразило офіційну соціальну структуру і всі наявні аксіологічні типи [80, 567].

Якщо порівняти ці особливості зображення вождів з звичайними фотозображеннями радянських громадян, стає зрозумілим, що всі вони

виконані з такими ж особливостями. А «радянський канон» поширюється як на фотозображення вождів, так і звичайних громадян. Єдине, що повністю відрізняло ці два напрями – це відсутність посмішки. На фотозображеннях вождів ніколи її не було.

Ситуація із взаємовпливів кардинально змінилася під час «хрущовської відлиги», бо відтепер, з одного боку, сама влада потребувала у певній мірі зображати дійсність більш правдиво, а з іншого населення вже було готовим до цього саме. Чинниками, що призвели до певного послаблення у можливості фіксувати реальність «без купюр» була наявність у населення цієї технічної можливості [93, 467].

Після війни відкрили чимало підприємств і магазинів, які спеціалізувались на виготовленні та продажу фототоварів, що стало приводом для розвитку всеосяжного аматорського руху, який держава вважала одним із засобів організації вільного руху пролетарів. Кількість фотографів-аматорів й фахівців у другій половині ХХ ст. зрівнялася. У цей період спостерігають два бурхливих сплески аматорських фотографічних практик: післявоєнний (1945 – 1950-ті рр.), пов'язаний із ввезенням до країни трофейних німецьких фотоапаратів, і 1990-ті рр. коли з'явилися «мільниці» – фотоапарати з вбудованими об'єктивами, як правило, невеликої ваги й малих габаритів [93, 457].

Приблизно з 1960 – 1970-х рр. у кожного громадянина СРСР, який захоплювався фотографічною справою, була можливість не тільки знімати, а й виготовляти фотографії. В своїх домашніх фотолабораторіях громадяни мали все необхідне приладдя для виробництва світлин: фотобачок, збільшувач, фотоглянцувач, фотоліхтар, фотопапір і фотохімікати. Існувала можливість користуватися послугами фотостудій, куди можна було віддати плівку на проявлення та надрукувати фотографії. Були навіть пункти, які надавали фотоконсультаційні послуги: «Зарядка і розрядка фотоапаратів, надається практична допомога в обробці фото і кіно плівки, друкуванні фотознімків» [93, 459]. Складовою частиною кожного дослідженого нами

сімейного альбому радянської епохи є аматорські фотографії власного виробництва. Фотографували частіше чоловіки, прищеплюючи дітям любов до фотосправи. Фотофіксації підлягали найважливіші родинно-публічні події.

У другій половині 1950-х рр. стали з'являтися радянські фотоклуби, як об'єднання людей, що займалися фотографією у вільний час. І. Панасюк, у своєму дослідженні, присвяченому історії одеського фотоаматорського руху радянського періоду, зазначає, що перший обласний фотоклуб збирався раз на тиждень у флігелі Будинку народної творчості, на вулиці Гоголя. На засідання приходило до 200 осіб [81, 530]. Клуб проіснував до початку 1970-х рр., після реорганізації, він був перейменований у клуб «Одеса». У вересні 1973-го було організовано новий одеський фотоклуб – «Фотон», який збирався в Одеському будинку вчених. Основною формою роботи клубу були щотижневі творчі зустрічі, на яких обговорювалися авторські роботи, проводилися семінари та дискусії з теорії та практики художньої фотографії. Крім цих двох великих клубів, деякий час існував студентський клуб «Тайфун», клуб «Мусон» та інші. Після розпаду СРСР діяльність клубу «Фотон» на кілька років практично призупинилася. У 1999 р. на його місці з'явився «Міський клуб фотографів Фотон-2». Наприкінці 1980-х рр. при ОМК (Об'єднанні молодіжних клубів) – комерційній, госпрозрахунковій структурі, що була створена міською владою, в рамках кооперативного руху, виник фотоклуб «Галерея» [81, 531].

Розвиток фотографії в кінці 1950-х – 1960-х рр., пов'язаний з чітким розподілом фотографії на власне любительську і комерційну, професійну. До сфери останньої відносились діючі в місті фотостудії-павільйони, що спеціалізувалися на портретній зйомці, і фотолабораторії при заводах, фабриках проектних інститутах, які займалися, перш за все, прикладною фотографією [93, 349].

Ще одним фактором, що впливав на швидке поширення «неофіційної» фотографії була можливість придбати власну фотокамеру. Перші спроби налагодити виробництво власних дешевих фотоапаратів у СРСР були

здійснені ще 1930 р., але успіху вони не здобули, споживачі скаржились на якість та дефіцит продукту. За радянський період випущено понад 200 моделей фотоапаратів [93, 349]. Увагу привертає той факт, що всі без винятку опитані радянські професійні фотографи, наголошували, що віддавали перевагу імпортній фототехніці. Хоча більша частина аматорів, звісно мала фотокамери вітчизняного виробництва.

Всі ці фактори сприяли тому, що в країні з'явилася величезна армія фотоаматорів, що мали десь навчатися фотомистецтву. Ми вже згадували про існування фотогуртків, кількість яких стрімко збільшувалася, особливо після позитивних зрушень у технічній сфері у 1969 – 1970-х роках. Але, на нашу думку, більша частина фотоаматорів все ж таки опановувала фотомистецтво не у цих гуртках, а самотужки. Шляхів у людей, що не мали змоги відвідувати заняття у гуртках, було лише два. Перший було можливо реалізувати за допомогою спеціалізованої літератури, що у великій кількості, особливо у 1960-х роках, надходила до бібліотек та книжкових магазинів. А другий передбачав консультацію у тих, хто вже навчився мистецтву фотографії. Причому і перша, і друга категорії для свого вдосконалення та навчання мали бачити перед собою приклади фотографій – як треба робити, і як не можна. Тому логічно припустити, що всі вони за приклад мали брати роботи інших фотографів, причому це мали бути дійсно фахівці, які мали визнання. Враховуючи, що перед очима кожного радянського громадянина кожного дня були радянські газети та журнали, то і прикладами як треба фотографувати, і головне, що виступали саме вони. А враховуючи, що окрім газет були ще й спеціалізовані видання, де не лише демонстрували, а й розкривали тонкощі професії визнані майстри, цей вплив був визначальним на більшість радянських фотоаматорів.

Але, справді, великий перелом відбувся лише у другій половині 1980-х роках, і був викликаний тими змінами, що відбулися у радянському суспільстві. Влада у рамках «перебудови» дозволила навіть помірковано критикувати стан речей, який склався. Тому якщо говорити про «офіційну»



фотографія, то вона почала змінюватися. По-суті, це був найбільш незаангажований період в історії як радянської держави, так і фотомистецтва. Ці зміни вивели на перший план той андеграунд, що ще кілька років тому вважався неприпустимим [93, 401].

Ще один аспект за яким можна простежити взаємовпливи між «офіційною» та «неофіційною» фотографією – це людське тіло. І якщо раніше ми говорили про певні особливості цих впливів можна судити по обличчям, то у другій половині ХХ ст. додалося і все інше.

Дослідники відмічають, що само тіло на фотознімку досить промовисто говорить про час його створення. Починаючи з «хрущовської відлиги» тіла радянських громадян на офіційній фотографії перестають випромінювати «фізичну міцність за ради фізичної роботи». Особливо це яскраво видно на жіночих фотографіях. Змінюються навіть сюжетні лінії. Якщо раніше жінка – це робітниця, колгоспниця, то тепер в, першу чергу – мати. Причому фіксували не лише жінку з дитиною, а й увесь процес – вагітність, пологи, немовлят біля жіночих грудей і т.п. [93, 487]

Таким чином, можемо констатувати, що радянська фотографія як джерело – це досить специфічний вид джерел. Враховуючи, що самі фотоджерела є досить специфічним видом джерел, які потребують подальшого вивчення, радянська фотографія є ще більш специфічним видом історичних джерел.

Радянська влада з перших років свого існування використовувала різні технічні засоби для пропаганди, і дуже важливу роль відводила фотографії, враховуючи її масовість та відносно низьку вартість. У різні етапи існування радянської держави міфологізація дійсності то збільшувалася, то зменшувалася, але завжди залишалася на високому рівні.

До специфіки радянського фотомистецтва також можна віднести певні взаємовпливи «офіційної» фотографії на наївне фотомистецтво аматорів, бо в державі, де влада намагалася контролювати всі сфери життя, у тому числі і звичайний побут населення, точніше його сприйняття та фіксацію у пам'яті

не можливо не зрозуміти ці впливи. З іншого боку, аматорська фотографія в часи свого найбільшого злету і поширення у 1960 – 1980-х рр. почала також впливати на офіційну фотографію, бо вже давно перетворилася на певну буденність для населення і вже не визивала такого наївно-довірливого сприйняття. Влада мала це враховувати. До того ж наявність у населення великої кількості фотоапаратів, по-суті, підривало монополію влади на фіксацію повсякдення, і робило ще більшим безглуздом створення для внутрішнього споживача відомих серій фотофіксацій радянського побуту, таких як «24 години з життя родини Філіппових».

### РОЗДІЛ 3

## ІНФОРМАТИВНИЙ ПОТЕНЦІАЛ ФОТОДЖЕРЕЛ З ІСТОРІЇ ПОВСЯКДЕННЯ РАДЯНСЬКОЇ ЛЮДИНИ

#### 4.1. Відображення основних аспектів історії радянського повсякдення у фотоджерелах 1920 – 1980-х рр.

Незважаючи на велику специфічність радянських фотоджерел вони, безсумнівно, мають величезний інформаційний потенціал. За фотографіями прочитується справжнє життя справжніх людей з усіма його особливостями, складнощами та суперечностями. Фотографії здатні презентувати нам людину у типових сферах життя (проживання, матеріальне й духовне споживання, праця, відпочинок та функціонування). Фотографії, зроблені в домашній обстановці, дають інформацію про організацію житлового простору та облаштування побуту в ньому, розкривають його предметно-речове наповнення, що, в свою чергу, залежить від соціального статусу, естетичного смаку та фінансових статків власників.

Певні події, які мали негативне забарвлення, взагалі не було прийнято фотографувати. До них належать сварки, бійки, аварії, смерть. З обережністю фотографували оголену натуру, подібні знімки ніколи не клали у сімейні альбоми, а зберігали подалі від сторонніх очей. Украй зрідка трапляються фотографії хворих або покалічених.

Отже, спробуємо виділити ті аспекти радянського повсякдення які здатні розкрити фотоджерела. Фотографії радянського часу презентують інтер'єр різних помешкань: робітничих гуртожитків, комуналок, «директорських» сталінок, малогабаритних «хрущовок». Відтак в організації внутрішнього простору житла можна простежити тенденції, які іноді сумарно співіснують, а іноді знаходяться в гострому протиборстві між собою: монументальність і мінімалізм, простір і захаращеність [16; 20]. Комунальне житло спричинювало дезорієнтацію людини, розгубленість, дискомфорт, тоді як окрема квартира формувала почуття захищеності, окремішності, і

водночас звужувала сферу повсякденних турбот колом родини і близьких родичів, що живуть у спільному просторі квартири.

Значна роль в радянському інтер'єрі належить предметам масового промислового виробництва – меблям (тумбочки, стелажі, пізніше «стінки» (комплекс меблів+диван [20]), освітлювальним приладам, побутовій техніці (телевізор «КВН-49», «Старт», «Рекорд», холодильник «Саратов», пральна машина тощо), технічному обладнанню житла (освітлювальна арматура, кухонне та санітарно-технічне обладнання санвузлів) [20]. Важливо зауважити, що житловий простір втрачав чіткий поділ функцій кухні, їдальні, вітальні, спальні, кабінету тощо.

Зміна старих або поява нових речей щоденного вжитку, що їх фіксують радянські фотографії, говорить про рівень технічного забезпечення, виробництва, з одного боку, а з іншого – свідчить про добробут населення, його купівельну спроможність, формування смаків, дотримання тенденцій моди. Варто підкреслити, що необхідність облаштування житла спонукала людей зі скромними доходами в умовах дефіциту користуватись предметами, без яких неможливо було обійтись в побуті, віддаючи пріоритет не естетичності, а якості, практичності і довговічності. Наявність в інтер'єрі житла настінних килимків, полицок на стінах, картин, фарфорових статуєток, скляних фужерів, склянок, вазочок, годинників свідчить про бажання створення комфорту і затишку. У дизайні деяких речей відображаються події, що відбувались в СРСР, наприклад, настільний годинник, оформлений у вигляді напівсфери, навколо якої зроблено дугу супутника символічно показує боротьбу за першість СРСР у освоєнні космосу[8; 9; 10].

Фотографії є важливим джерелом для вивчення одягу як однієї зі складових матеріальної тріади повсякденності. Одяг, який репрезентують фотографії, є свідченням соціального статусу людини, рівня її добробуту. Зафіксований на фотографіях одяг виказує характерні риси людей, які входили до різних соціальних прошарків, подібність та відмінність в одязі міського та сільського населення. Світлини дозволяють не лише

характеризувати матеріали та особливості конструювання одягу, а й простежувати практику трансформації буденного, практичного одягу в святковий і навпаки [2; 5; 8].

Так, аналізуючи радянські фотографії, можна говорити про функціональність одягу: практичність – хатнього; максимальна простота та зручність – робочого; краса та елегантність одягу на «вихід» – нові, або охайні речі, які не втратили новизни, оскільки їх рідко одягали, винятково «для презентації себе з кращого боку – під час відвідування гостей, театру чи кіно» [2; 5]. Нижній одяг відповідав основним вимогам того часу: «краса, гігієнічність і міцність» [18]. Втім краса за радянського часу насправді означала користь.

Фотографії дають змогу простежити вплив соціально-культурних процесів, які відбувались в СРСР, на функціонування традиційних форм одягу. Колір, фасон, довжина одягу, що їх презентують радянські фотографії, свідчать не лише про естетичний смак, а й про норми суспільної моралі в СРСР: універсальними вважались тьмяні, темно-сірі, непомітні тони, яскраві кольори не вітались (асоціювались з вульгарністю), довжина сукні чи спідниці сягала нижче колін, штани для жінки функціонували виключно як невід'ємний елемент спецодягу. Простота та практичність – головний орієнтир легкої промисловості СРСР. Стандарти пошиття (недорога тканина, максимально простий крій, мінімальна кількість деталей) одягу для фабрик повністю залежали від економічного становища в країні [8; 9].

За фотографіями можна простежити формування та зміну смаків, дотримання тенденцій моди. З другої половини 1950-х рр. радянська суворість ледь помітно переходить у стриману елегантність: фотографії фіксують появу в жіночому гардеробі барвистих сарафанів; одяг набув модних акцентів на комірці, манжетах і декоративних кишнях, а чоловічий одяг втратив свою мішкуватість. Взуття – чобітки, туфлі, босоніжки з середини 1950-х рр. почали набувати більш витончених форм, відбувся перехід від заокругленої до загостреної форми носка [8; 9].

Поява нових форм вбрання – жіночого брючного костюма, короткої спідниці, одягу та спідньої білизни з синтетичних матеріалів (нейлону, лайкри, кримплону, вінілу), штучних шуб та хутр свідчить про зміну світоглядних орієнтирів радянського суспільства та готовність в якійсь мірі відмовитись від традиційного на користь нового. Втім контроль за дотриманням норм моралі не втратив своєї актуальності. Наявність аксесуарів (краватки, прикрас, годинника) є показом престижу, а носіння капелюшків свідчить про повернення в моду буржуазних елементів [18].

Фотографії також фіксують сюжети святкових трапез, новосіль, товариських посиденьок, сімейних обідів [10; 12; 14], які проливають світло на особливості повсякденного харчування, яке включає найбільш вживані людиною продукти та страви повсякденного меню. Такі фотографії дозволяють визначити рівень матеріальної забезпеченості населення чи окремої сім'ї, що особливо важливо не лише для істориків, але й для соціологів та економістів, які вивчають сімейні бюджети. Наявність певних продуктів харчування у споживчому кошику свідчить також про певні кулінарні преференції та уподобання, властиві окремим типам родин.

Радянські фотографії зафіксували картину постійних і досить довгих черг, засвідчуючи тим самим проблему дефіциту, неврегульованість постачання продуктів харчування, одягу та техніки. Не можна оминати увагою й фотографії, що «рекламували», заповнені товаром, полиці в магазинах. Такі фотографії дозволяють сформулювати уяву про наявну (не з-під поли) продукцію та ціну [9; 10].

Якщо придивитися уважніше до фотографій на яких зображено процес походу до магазину, то стає очевидним, що для офіційних фотографів тієї доби на першому місці виступає не людина у магазині, а суто технічний бік самого магазину. Це, по-суті, демонстрація технічної складової магазину, його новий ремонт чи технічні новації в оформленні вітрин, полицок з товарами і т.п.

Трудова діяльність, зафіксована на фотографіях, свідчить про особливості і характер фізичної праці мешканців сільської та міської місцевостей, заняття дорослих та дітей, розподіл праці між жінкою та чоловіком.

З 1960-х рр. у СРСР почалося впровадження професійних свят, а також звичаїв, із ними пов'язаних (урочисте посвячення в робітники, вшанування трудових династій, проводи на заслужений відпочинок тощо). Для фотографування урочистих моментів і робочих буднів на кожному підприємстві був штатний фотограф. Від них держава вимагала звертання уваги на «соціально значущі факти» та ігнорування «сентиментальної краси» [93, 548]. Знаходячись під тиском держави й остерігаючись цензури, професійні фотографи дотримувалися загальноприйнятих стандартів.

Один із артефактів радянської епохи – «дошка пошани» з фотографіями «передових» робітників, інженерно-технічних працівників, службовців, колгоспників, ветеранів соціалістичної праці, переможців соцзмагань і відмінників навчання. У кожному місті, районі, селі, в установах культури і освіти, на підприємствах і в організаціях, навіть у радянській армії існували власні «дошки пошани». Вони обов'язково мали назви, наприклад: «Відмінники виробництва», «Кращі колгоспники села», «Випускники, якими пишається наша школа». Фотографування для «дошки пошани» було урочистою подією, до якої спеціально готувалися: запрошували фахового фотографа, зйомка відбувалась у «червоному кутку» (кабінеті директора, актовому залі), що надавало події ефект значущості. Ті, кого мали фотографувати, обов'язково причепурювались: надягали святковий одяг (парадно-вихідний костюм або найкращий одяг, який був), робили зачіску. Часто, особливо в сільській місцевості, вони домовлялися з фотографом про певну кількість фотографій для власних потреб. Для цих карток замовляли спеціальні рами, які виконували роль парадних портретів [93, 587].

Фотографії показують виробниче середовище і організацію місця роботи, знаряддя праці, предмети домашнього господарства. Низка радянських фотографій фіксує трудові колективи та колективну працю (на підприємстві, у колгоспі), до якої залучені як чоловіки, так жінки. Низка радянських фотографій буквально рекламує жіночу фізичну працю, яка позиціонується з красою радянської жінки, а не слабкої половини людства [2; 23; 24]. На рівні з дорослими до праці залучалась молодь (підняття цілини, суботники). Багатьом фотографіям притаманне возвеличення праці та пошана до кожної професії.

Групові фотографії колективу дозволяють охарактеризувати формальні показники (чисельність, вік учасників, гендерні характеристики), визначити типову чи нетипову поведінку колективу в певних ситуаціях. Насамперед, це стосується тих радянських фотографій, що фіксують паради, демонстрації, виставки, збори, масові гуляння, колективну трудову діяльність тощо [9; 23].

Фотографії 1950 – 1960-х рр. дають можливість досліднику простежити різні форми відпочинку і дозвілля: спортивно-масові, культурно-освітні, туристично-пізнавальні, оздоровчо-релаксаційні тощо. За світлинами можна простежити, як традиційні форми відпочинку в вузькому колі сім'ї сусідили з колективним дозвіллям, організованим для різних вікових категорій і соціальних верств. Фотографії засвідчують, що міцніюча радянська держава продовжувала розширювати свій вплив на всі сфери життєдіяльності радянських людей. Передусім, варто підкреслити, що відпочинок розглядався як необхідність забезпечення нормальної трудової діяльності. Для підтримки виробничого ритму на підприємствах обов'язковими були виробнича гімнастика, фізкультхвилинки, зарядка [24].

Поширеними були і спортивні змагання між трудовими колективами з футболу, волейболу. Фотографії фіксують налагодження такої форми організації дозвілля працівників.

На дворових майданчиках житлових будинків панувала форма спокійного спорту: товариські партії в шахи, доміно збирали в дворах людей



зі спільними інтересами та небайдужих до спортивного азарту. Окремі фотографії дозволяють засвідчити певну лібералізацію відпочинкової сфери, проникнення до неї елементів «буржуазного» проведення вільного часу. Так, чоловіків нерідко можна було помітити на іподромі чи за грою в більярд, доміно [24].

Водночас, наявні фотографії засвідчують, що поруч з організованими колективними формами відпочинку зберігались і набували подальшого розвитку традиційні форми, передусім, сімейні. Спільні вихідні гуртували родину, закріплювали органічні звичні стосунки. Влітку батьки з дітьми відвідували ботанічний сад, гуляли в парках культури та відпочинку, виїздили за місто [25]. Відпочинок на природі давав наснагу на трудовий тиждень. Чимало фотографій засвідчують родинні святкові застілля [22], де збирались не лише родичі, а й друзі, сусіди. Можна стверджувати, що такі зустрічі та святкування свідчать про спільні інтереси, відкритість, дружні відносини, які формувались завдяки сталим традиціям і були природною протиположністю штучного колективізму, накинутаго тогочасною ідеологією в радянській країні.

Романтичні прогулянки та побачення на набережній, прогулянки нічним містом, зустрічі в метро [25] дозволяли насолодитись спілкуванням та чудово проведеним часом молоді, яка відпочивала після навчання чи роботи. Буденними стали відвідування театрів, кіно, концертів, музеїв, філармоній, лекторіїв, бібліотек, клубів, танцмайданчиків [18].

У світлинці пересічної людини зазвичай потрапляла тема відпустки як обов'язкова ознака налагодженого життєвого циклу, повторюваного щорічно, стаючи сталою нормою повсякдення, коли праця чергується з відпочинком. Оздоровлення трудящих проводилось у заміських санаторіях, санаторно-курортних базах Криму, Північного Кавказу, Киргизії. Нерідко через брак путівок люди організовували так званий «дикий» відпочинок на морі. Життя серед дикої природи свідчить про пошук свободи, єднання з природою, тимчасову відмову від звичного міського укладу життя та комфорту. На

узбережжі можна було зустріти відпочивальників, які приїхали власною автівкою, а це свідчить, про зростання благоустрою [25].

Таким чином, інформативність, репрезентативність та конкретика змісту фотографії довели спроможність та пріоритетність її використання у відтворенні радянського повсякдення. Показовою є доцільність створеного тандему «фотографії – повсякденність» та перспектива подальшого дослідження, до якої спонукає здатність фотографій не лише розкривати перед істориком зафіксовані фотокамерою факти та події давнини, а й відтворювати реалії радянського повсякдення в деталях, динаміці.

#### **4.2. Радянські сімейні фотографії як джерело з історії радянського повсякдення**

Дослідження проілюстрували, що впродовж 1920 – 1930-х рр. фотографування було нетиповим, незвичним явищем. Майже не практикувалася аматорська фотозйомка. Сімейні фотоархіви цього періоду поповнювалися переважно за рахунок світлин, які робили учасники етнографічних експедицій та фотокореспонденти газет. У містах фотографування здійснювалося переважно в ательє, зусиллями професійних фотографів.

В УСРР фотографія перетворилася на засіб пропаганди радянського способу життя. Відповідно, провідним типом радянської фотографії стала фотожурналістика, публіцистична та репортажна фотографії. Перед фотографами висувалося завдання створення образу нової людини, нової культури та побуту. Фотографувати оточуючий світ таким, який він був насправді стало неактуальним. В Україні після війни, революції та голоду міцно укорінилася розруха, яку фотографи воліли не відтворювати. Їм визначалося завдання закликати молодь до побудови так званого «нового світу», переконати суспільство в існуванні світлого майбутнього.

Аналізуючи світлини як джерело, варто виокремити проблеми доступу до фотографій та їх атрибутування. Сімейні фотографії міжвоєнних років, як правило, неодноразово змінювали власників, передавалися, губилися і знову знаходилися. Деякі з них взагалі потрапили на утиль, частину було передано до антикварних магазинів. Багато з сімейних знімків вивезено за кордон. Ймовірно ці труднощі і стали причиною малодослідженості сімейних світлин цього періоду [93, 375].

Обмеженість джерельної бази пояснюється і суто технічними обставинами. У міжвоєнний період фотоапарат був рідкісним предметом розкоші. Пріоритети індустріалізації негативно позначилися на виробництві фототехніки для широкого споживача. Внаслідок відсутності системи обслуговування фотолюбителям доводилося самостійно освоювати процеси проявлення і друку. Крім того, володіння фотоапаратом в роки Великого терору було небезпечним захопленням. Наприклад, в УСРР майже не зберіглося світлин періоду Голодомору. Збереглися лише кілька рідкісних фото, зроблених іноземним інженером Александром Вінербергером [104].

Він 19 років провів у СРСР, працюючи на хімічних підприємствах. В роки Голодомору в Україні, його призначили технічним директором на синтетичну фабрику «Пластмас» у Харкові. Родичі із Німеччини подарували йому фотокамеру, на яку Александр фіксував радянське повсякдення. На знімках, зроблених Вінербергером закарбовано довгі черги за хлібом, вулиці Харкова, на яких вмирали від голоду люди. Це також було радянським повсякденням. Проте Голодомор ретельно приховувався комуністичним режимом. Отже, світлин 1932-1933 рр. збереглося вкрай небагато. Зйомка першої світлини припадає на 1933 р. Коли Вінербергер повертався до Австрії у жовтні 1933 р., він передав негативи світлин дипломатичною поштою через посольство Австрії. На цьому наполягали австрійські дипломати з міркувань безпеки: був ризик, що представники ДПУ затримають Вінербергера при перетині кордону. Александр Вінербергер передав світлини католицькому кардиналу Теодору Інніцеру, завдяки якому фото зберігалися в архівах

Віденської дієцезії. Вперше світлина Вінербергера побачили світ у 1935 р. як фотофакти до книги Евальда Амменде «Чи повинна голодувати Росія?».

Після Другої світової війни і особливо після смерті Й. Сталіна ситуація змінилася: держава стала сприяти виробництву доступної фототехніки та заохочувати розвиток фотосправи.

Трансформація ставлення влади до фотосправи була пов'язана з новою виховною стратегією держави у вирішенні питань повсякденних практик, дозвілля, сімейних відносин за допомогою фотографії. З 1950-х років фотографування стало так би мовити «правильним» проведенням часу і засобом виховання підростаючого покоління [85, 280].

У другій половині ХХ ст. відбулося масове поширення фотографії серед радянського населення. Цьому сприяли організація аматорських гуртків фотолюбителів (фотогуртки, фотоклуби) впродовж 1960 – 1970-і рр. і подальший розвиток фотопромисловості. Доступність фотографії привела до формування численних сімейних альбомів і культури їх укладання. Промисловість відгукнулася друком типових домашніх фотоальбомів, які тепер стали предметом гордості для кожної сім'ї.

Сучасні дослідження з цієї теми ускладнюються великою неуважністю до фотоджерел. Проте знаходження фотографій у автентичному сімейному середовищі допомагає при дослідженні. Адже безпосередньо на місці зберігання отримати необхідну інформацію про фотографії і зображених осіб. Наприкінці 1970-х рр. в радянському суспільстві спостерігався сплеск інтересу до фотографування. Володіння невеликою фотокамерою («Смена», «Зенит», «ФЭТ») було майже ознакою суспільного статусу. Набуває поширення аматорське фото. Ці фото фактично позбавлені цензури. Так, аматори не завжди вдало обирали ракурс зйомки, експозицію, час і погодні умови. Все це робило фотографію менш привабливою, на відміну від професійної, яка в цьому плані виграшно відрізнялася від аматорської. Така фотографія не має художньої цінності, але, незважаючи на це, все одно може володіти великою значимістю в якості історичного джерела. Вона відображає

справжній образ радянської людини, з її стилем життя, смаками, традиціями та цінностями.

Центральне місце у вивченні сімейної фотографії посідає власне історія сім'ї. Ключовим поняттям тут виступає слово «пам'ять». Звернення до фотографії крізь призму цього поняття відбувається в контексті «меморіального повороту» у історичній науці на межі ХХ-ХХІ ст. Зауважимо, що історичну пам'ять соціуму утворюють не лише події як такі, а власне пам'ять про минуле, яка живе у свідомості суспільства: її зміст, способи трансляції, соціальні функції. В результаті «меморіального повороту» вітчизняні фахівці почали включати фотографію в методичний арсенал збору емпіричних даних і вивчати оформлення фотоальбомів в контексті комеморативної практики [80, 567].

Дослідники вважають світлини сімейних альбомів і колекцій архівом пам'яті, що відтворює процеси зберігання, впізнавання і забування колективної та індивідуальної пам'яті про історію країни, роду, сім'ї, особистості. Зокрема, дослідниця М. Гур'єва вказує на збіг у часі появи фотографії з епохою кризи пам'яті: невпевненість людей у життєвому укладі підштовхувала їх до матеріального закріплення образів пам'яті за допомогою фотографії. Сучасна практика створення численних фотознімків і віртуальних альбомів є продовженням цієї тенденції. Фотографія як і раніше виступає опорою пам'яті [50, 160].

Отже, світлини перетворилися на «хронікера» світової історії. Потім досить скоро фотографія стала фіксувати і індивідуальну історію, перейнявши функцію зовнішнього аналога пам'яті. Вона надала пам'яті новий ресурс для відкриття раніше недоступних можливостей.

Дослідник І. Нарський запропонував нетиповий метод аналізу сімейних фото. Він пропонує синтезувати особистісний досвід реконструкції автобіографії із залученням фотоматеріалів та поєднати ці методи із прийомами роботи зі світлинами як з історичним джерелом. А історикня О. Петровська запропонувала вивчати механізм «впізнавання» близьких

людей на світлинах із незнайомцями (на прикладі творчості фотографа Б. Михайлова). Такий тип пам'яті вона назвала «нічийної» пам'яттю [76, 235]. Для О. Петровської фотографія стала відправною точкою для рефлексій щодо дефініції «пам'ять» (взаємозв'язок індивідуальної та колективної пам'яті, історична пам'ять та ін.). Дослідниця прийшла до висновку, що індивід може визнати чужі альбоми як основу власних спогадів і ідентифікації. Процес «впізнавання» має місце в будь-якому акті споглядання фотографії, однак «впізнавання» і «спогад» слід розрізняти: наприклад, при розгляданні рекламної фотографії в свідомості актуалізується те, що відомо людині, а сімейний фотознімок відсилає до персонального минулого через впізнавання зображених образів і пригадування обставин зйомки [82, 237].

Окремим типом джерел виступають настінні альбоми. Альбоми як явище набули поширення впродовж 1950-х – 1960-х рр. У цей час поширення набула практика виїзних фотографів: фото спеціалісти приїздили до колгоспів, де надавали не лише послуги із фотографування, а й робили реставрації світлин, навіть колорирування (чорно-білі старі портрети розфарбовані традиційними рожевими і блакитними аніліновими фарбами). Настінні альбоми зберігали свою актуальність до 1990-х рр. Наприкінці ХХ ст., інтер'єр сільських хат зазнав урбанізаційних змін, що остаточно витіснило настінні фотоальбоми. Це стало причиною того, що настінні альбоми втратили свої безпосередні функції збереження пам'яті [82, 238-239].

Для світлин селян притаманні однотипні ракурси: на тлі присадибних і сільських будинків, в інтер'єрі житла. Виявлені знімки сімейних, державних, національних свят дозволяють вивчити святкову культуру селян, фотографії роботи в колгоспі, служба в радянській армії зафіксована на знімках так званих «дембельських» альбомів.

Окремо виділимо світлини, які фіксують обряд переходу людини до нового соціального статусу – перетворення селянина на міського жителя [12]. На нашу думку, швидке поширення фотографічного досвіду в СРСР стало

способом розриву з колишньою, селянської ідентичністю. Наприклад: обов'язкова наявність на світлинах предметів, які покликаються до культури – книг, музичних інструментів, знаменитостей, відомих місць. Це пояснюється тим, що фотографування прийшло до села із міста. Якщо на ремісничих фотографіях 1920-х років відображені переважно люди з середовища службовців та інтелігенції, а в 1930-і роки робочі та жителі приміських околиць, то вже у другій половині ХХ ст. «героями масового фотографування» стали мешканці сіл, які переїхали жити до міста [93, 478].

Світлини радянської доби зафіксували такі ключові для радянських дітей події їх життя: дні народження, вступ в піонери, шкільний випускний, отримання диплому, проводи в армію і демобілізація, весілля, вихід на пенсію, похоронний ритуал.

Окрему інформаційну цінність мають дитячі світлини. За їх допомогою можна охарактеризувати особливості дитячого світосприйняття радянської дитини, ключові моменти соціалізації. Тут є сенс виділити дитячі фото міських та сільських дітей, хронологічний період. Це пов'язано з тим, що протягом усього радянського періоду частка дитячих світлин поступово зростала. На світлинах початку 1920-х рр. образи дітей не були центральними [39, 298]. Зазвичай, діти розташовувались обабіч старших членів родини. Ключове місце на фото діти стали посідати із другої половини ХХ ст. Аматори фіксували дорослішання дитини, головні етапи соціалізації: перші кроки, світлини дітей із речами дорослих (наприклад, у батьківських капцях), фото із усіма родичами, перше вересня, останній дзвінок, дні народження тощо. Тоді ж створювалися й фотоальбоми, які фіксували етапи соціалізації дитини за хронологічною послідовністю [39, 290].

Варто виділити в окремий пласт весільні фото радянського періоду. По-перше, відзначимо однотипність їх сюжетів. По-друге, можна виділити етапи у змінах весільних світлин. У міжвоєнний період весільне фото робилося лише одне на пару, що підвищувало його значимість та унікальність. Також у цей час ще зберігався дореволюційний канон: наречена на весільній

фотографії виглядала лагідної і ніжною, чоловік – впевненим в собі і сильним. Обов'язковими весільними атрибутами були біла сукня, фата, прикрашена штучними білими квітами [76, 247]. Проте є й регіональні відмінності. Наприклад, на весільних фотографіях у Середній Азії спостерігається відхилення їх сюжету від повсякденних норм східного суспільства: на фото не зафіксовано елементів традиційного весільного обряду. Це можна пояснити небажанням середньоазійських молодят бути включеними до іншої (насамперед, радянської) культурної системи [76, 250].

У 1970-х рр. фотофіксація весільного обряду розширюється за рахунок зйомки ряду «обов'язкових» сюжетів: молодята мали здійснити прогулянку, під час якої особливе значення мало відвідування Вічного вогню. Ми пояснюємо це як акт конструювання радянської ідентичності. Під час прогулянки робилися групові портрети, постановочні портрети нареченого і нареченої, фотофіксація в РАГСі [81, 231].

Детальніше події весільного дня почали фіксувати з другої половини ХХ ст. Це пов'язано з роботою штатних фотографів при органах реєстрації актів цивільного стану (РАЦСах). Такі фотокартки, як правило, типові. Фотографи, що працювали в РАЦСах за радянських часів, відзначають, що існували певні кліше: портрети молодят до розпису, сам розпис (молодята та свідки), обмін обручками та групові фотографії з гостями [74, 121].

Розглядаючи період з 1950-х по 1980-ті рр., можна говорити про домінування радянського канону фотографій весілля. У місті він складався зі зйомки основних моментів урочистого ритуалу в РАГСі, весільної прогулянки або студійної зйомки та бенкету. Обов'язковими були портрети молодят і групові портрети з гостями на тлі пам'ятних місць під час весільної прогулянки (у місті Запоріжжя молодята традиційно їхали покласти квіти до пам'ятнику В.І. Леніну), яка відбувалась після оформлення шлюбу. Весільні фотографії на тлі визначних пам'яток зафіксовані практично у кожному родинному сімейному альбомі. Для другого періоду характерною рисою є присутність радянської символіки, яка виступає своєрідним ідентифікатором



часу. На фотографіях молодят, зроблених у державних установах, на задньому плані чітко можна побачити відповідну атрибутику: прапор, герб, портрети радянських лідерів [12; 14; 15].

Одним з обов'язкових звичаїв весільної культури на території колишнього Радянського Союзу був звичай фотографування на тлі меморіалів споруджених на честь воїнів, загиблих у Другій світовій війні, які отримали народну назву «Могила невідомого солдата». На думку О. Бойцовой, поява цього звичаю пов'язана з конструюванням та підтримкою ідентичності радянського громадянина [33, 475].

Фотографії першого дня відображають власне весільну обрядовість, а другого дня – післявесільну. Першого дня фіксують урочисті моменти: привітання молодят, обмін обручками, вручення свідоцтва про шлюб, відвідування пам'ятних місць. Фотографії другого дня, як правило, зроблені аматорами-гостями.

Нажаль, майже не зафіксовані на фото традиційні весільні обряди: сватання, обряд «ряджених» або «кури», викуп тощо. Єдиним винятком є фотографії з сімейного альбому родини Шугальових [13], де присутні фотографії так званого другого дня весілля – «ряджені», причому показовим є те, що саме дійство відбувається не у селі, а у м. Запоріжжя на Осипенківському мікрорайоні. Фотографії датуються 1970-ми роками.

Отже, дослідження світлин радянського періоду дає можливість реконструювати як радянську повсякденність, так і визначити ступінь збереженості традиційних обрядів та норм, з'ясувати рівень модернізації та урбанізації життя радянських людей.

## ВИСНОВКИ

Помітне місце в сучасній історіографії займає вивчення повсякденного життя колишніх радянських республік в часи існування СРСР. Сформувалася ціла група вчених, що спеціалізується на проблемах радянської повсякденності (Г.В. Андріївський, Л.В. Беловінській, І.В. Виниченко, О.Ю. Гурова, В.І. Ісаєв, Н.Б. Лебіна, А.А. Сальникова, Е.А. Вішленкова, С.Ю. Малишева, І.В. Нарський, І.Б. Орлов, П.В. Романов, Є.Р. Ярська-Смирнова та ін.). У центрі уваги опинилися радянський спосіб життя, якість життя, одяг, святкова культура, сімейні взаємини, життя міста і села, гендерні проблеми суспільства, дитинство і багато іншого. У дослідженнях радянської повсякденного життя спостерігається приріст джерельної бази за рахунок фотодокументів. У 1990-ті – 2000-ні роки в пострадянській історіографії з'явилися публікації, де фотографія стала основним джерелом вивчення повсякденності. І це видається цілком логічним, так як ХХ століття в повній мірі можна вважати століттям фотографії, а у другій його половині вона увійшла в кожен будинок.

Серед сучасних російських праць важливе значення мають публікації, присвячені методологічній проблематиці візуальних досліджень (Є.В. Петровська, П.В. Романов, Є.Р. Ярська-Смирнова, В.Л. Круткін та ін.). Публікації цих авторів присвячені «візуальній антропології», яка розглядається як новий метод дослідження та аматорської фотографії (І.В. Нарський, О.Ю. Бойцова, В.Л. Круткін, О.В. Гавришин і ін.). Окремо слід виділити монографію В.М. Магідова, де розглянуті джерелознавчі проблеми вивчення фотодокументов.

Серед публікацій українських науковців необхідно зазначити праці соціологині Л. Малес, яка наголошує, що фотографія має великий евристичний потенціал у соціологічному дискурсі. Сільській українській фотографії присвячена колективна монографія «Сільська фотографія Середньої Наддніпрянщини кінця ХІХ – ХХ ст.». Матеріали було зібрано в

різних селах і районних центрах Середньої Наддніпрянщини (здебільшого на території сучасної Черкащини) – вони демонструють історичну й соціальну цінність сільської фотографії.

Наступну групу праць утворюють конкретні дослідження, що використовують фотографію як джерело.

В першу чергу, це дослідження, в яких розглядаються контексти побутування фотографії як історичного джерела. У цю групу входять роботи, що зачіпають проблеми функціонування фотографії в архівних, музейних і сімейних колекціях. Значне місце серед історіографічних джерел займають праці В.М. Магідова, який, починаючи з 1980-х років, планомірно вивчав архівознавчі, джерелознавчі, історіографічні проблеми фотографії в рамках комплексу кіно-фото-фонодокументів. Також на увагу заслуговують праці вітчизняних дослідників Л. Маркітан, О. Главацької, в яких фотографії розглядаються як джерело вивчення історії. Цінними є наукові праці О. Коляструк, О. Зайцевої, В. Лабур, які стосуються використання візуальних джерел для дослідження та реконструкції повсякденного життя. Ще однією групою робіт є дослідження в яких інтерпретується зміст фотографії як джерела з історії радянського повсякдення. У них аналізуються соціальне життя на основі фотографії: становлення радянського способу життя, міська повсякденність в міжвоєнні роки, післявоєнний спосіб життя і т.д., а фотографія виступає як транслятор владного дискурсу і як відображення «лакованої» повсякденності. У цій групі робіт можемо виділити дослідника В.Т. Стигнєєва, який не лише був першим хто використав фотографію як головний об'єкт для дослідження, а й розробив певні методологічні основи для подальших досліджень. Серед дослідників можемо виділити О.В. Васильєву та А.С. Стрельникова, які проводячи дослідження з популярної у наш час пам'яті жителів міст звернулись до сімейних фотоальбомів, як основного джерела.

У сучасній історіографії немає єдиної думки про місце фотодокументів в типології історичних джерел. Фотографію відносять до комплексу

образотворчих, аудіовізуальних, візуальних джерел, технотронних документів. У понятійному апараті досліджень про фотодокументи немає загальноприйнятої термінології. Дослідники використовують різні трактування окремих понять. Згідно існуючих класифікацій фотографії поділяють згідно меті створення, способам отримання, місця зберігання, жанрами, сюжетам, специфіки роботи фотографа і т.д. Кожна з наведених класифікацій має розмиті межі і є взаємодоповнюючою, так як фотограф не може перебувати одночасно в декількох системах зв'язків.

У 1920-1930-і роки відбувається зародження та становлення радянської фотографії. Основними тенденціями у цей період було пристосування нового жанру мистецтва під потреби агітації радянської влади, боротьба двох напрямків фотографії: репортерної зйомки та художньої постановочної фотографії. Головною вимогою до фотомитців було дотримання «радянського канону». Певна еволюція радянського фотомистецтва звузила можливості для професійних фотографів, але в той же час увесь досліджуваний період їх роботи були єдиними, що могли бачити радянські громадяни. Головною особливістю радянської фотографії цього періоду є те, що влада створювала міф, який потім ретельно знімали фотомитці, видаючи ці фотодокументи за реальність. Тому дослідники мають постійно пам'ятати про ці особливості радянської фотографії цього періоду.

Радянська влада з перших років свого існування використовувала різні технічні засоби для пропаганди, і дуже важливу роль відводила фотографії, враховуючи її масовість та відносно низьку вартість. В різні етапи існування радянської держави міфологізація дійсності то збільшувалася, то зменшувалася, але завжди залишалася на високому рівні.

До специфіки радянського фотомистецтва також можна віднести певні взаємовпливи «офіційної» фотографії на наївне фотомистецтво аматорів, бо в державі, де влада намагалася контролювати всі сфери життя, у тому числі і звичайний побут населення, точніше його сприйняття та фіксацію у пам'яті не можливо не зрозуміти ці впливи. З іншого боку, аматорська фотографія в

часи свого найбільшого злету і поширення у 1960 – 1980 рр. почала також впливати на офіційну фотографію, бо вже давно перетворилася на певну буденність для населення і вже не визивала такого наївно-довірливого сприйняття. Влада мала це враховувати. До того ж наявність в населення великої кількості фотоапаратів, по-суті, підривало монополію влади на фіксацію повсякдення, і робило ще більшим безглуздом створення для внутрішнього споживача відомих серій фотофіксацій радянського побуту, таких як «24 години з життя родини Філіппових».

Інформаційний потенціал радянських фотографій є досить високим, як будь якого фотоджерела. Враховуючи, що сама влада заохочувала громадян до занять фотомистецтвом маємо величезну кількість фотоджерел, що відбивають майже всі аспекти життя радянської людини. Інформативність, репрезентативність та конкретика змісту фотографії доводять спроможність та пріоритетність її використання у відтворенні радянського повсякдення. Показовою є доцільність створеного тандему «фотографії – повсякденність» та перспектива подальшого дослідження, до якої спонукає здатність фотографій не лише розкривати перед істориком зафіксовані фотокамерою факти та події давнини, а й відтворювати реалії радянського повсякдення в деталях, динаміці.

Окрема група радянських фотографій це – фотографії з сімейних фотоальбомів. Сімейні фотографії міжвоєнних років, як правило, неодноразово змінювали власників, передавалися, губилися і знову знаходилися. Деякі з них взагалі потрапили на утиль, частину було передано до антикварних магазинів. Багато з сімейних знімків вивезено за кордон. Ймовірно ці труднощі і стали причиною малодослідженості сімейних світлин цього періоду. Обмеженість джерельної бази пояснюється і суто технічними обставинами. У міжвоєнний період фотоапарат був рідкісним предметом розкоші.

Головною особливістю родинних фотографій є сконцентрованість їх за метою створення, вони репрезентують історію родини. Самі фотографії є

певними маяками, до яких прив'язуються певні спомини та формується пам'ять родини. Тому всі фотографії з сімейних альбомів присвячені невеликому колу подій – весілля, проводи до армії, перший клас у школі, навчання в інституті, тощо.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ

### Джерела

1. 30 знаменитых снимков Великой Отечественной Войны. URL: <https://news.tut.by/kaleidoscope/398291.html?crnd=49084> (дата звернення: 19.03.2019).
2. Грачев М. Советская повседневная жизнь. 1930-е – 1960 -е годы (выставка). URL: <http://mamm-mdf.ru/exhibitions/sovetskaya-povsednevnaaya-jizn-1930-e--1960-e-gody/> (дата звернення: 19.03.2019).
3. Дмитрий Бальтерманц – Жизнь и творчество. URL: <https://club.foto.ru/classics/life/36/> (дата звернення: 19.03.2019).
4. Жизнь в СССР – 1950-е годы. URL: [http://www.liveinternet.ru/users/romanovskaya\\_galina/post85688049/](http://www.liveinternet.ru/users/romanovskaya_galina/post85688049/) (дата звернення 31.03.2019).
5. История советской политической цензуры. Документы и комментарии / гл. ред. М. А. Никитин. Москва : РОССПЭН, 1997. 284 с.
6. Классики фотоискусства. Александр Родченко. URL: <https://club.foto.ru/classics/25>.
7. Повседневная жизнь в СССР 1950-х годах в цвете. URL: <https://www.pinterest.ru/pin/586171707723193657> (дата звернення: 19.03.2019).
8. Повседневная жизнь советских людей (50-60-х гг.) в фотографиях Lisa Larsen. URL: [http://www.livemasterclub.foto.ru/classics/classic.php?p\\_id=25](http://www.livemasterclub.foto.ru/classics/classic.php?p_id=25) (дата звернення: 19.03.2019).
9. Семейный диван, 1955 г. Ретроспектива: советский быт : Фотографии из архивов семей Щербаковых, Нодовых, Руслановых и Габдрахмановых. URL: <http://inkazan.ru/retrospektiva-sovetskij-byt/> (дата звернення 31.03.2019).
10. Сімейний архів В.І. Мільчева. Колекція Запорізького обласного наукового товариства імені Я. Новицького, проєкт «Яка твоя історія?».

11. Сімейний архів В.М. Мульченко. Колекція Запорізького обласного наукового товариства імені Я. Новицького, проєкт «Яка твоя історія?».
12. Сімейний архів І.М. Шугальнової. Колекція Запорізького обласного наукового товариства імені Я. Новицького, проєкт «Яка твоя історія?».
13. Сімейний архів Коматних-Левашових. Колекція Запорізького обласного наукового товариства імені Я. Новицького, проєкт «Яка твоя історія?».
14. Сімейний архів М.Р. Гриценко. Колекція Запорізького обласного наукового товариства імені Я. Новицького, проєкт «Яка твоя історія?».
15. Сімейний архів Т.Н. Малинка. Колекція Запорізького обласного наукового товариства імені Я. Новицького, проєкт «Яка твоя історія?».
16. Сімейний архів Т.Я. Плет. Колекція Запорізького обласного наукового товариства імені Я. Новицького, проєкт «Яка твоя історія?».
17. Советская женщина на фотографиях. URL: <http://back-in-ussr.com/2013/06/sovetskaya-zhenschina-na-fotografijah.html> (дата звернення: 19.03.2019).
18. Советские лица в фотографиях Семена Фридлянда. URL: <https://fishki.net/1285161-sovetskie-lica-v-fotografijah-semena-fridljanda.html> (дата звернення: 19.03.2019).
19. Советский интерьер в 50-60-е годы: культура и просвещение. URL: [http://www.indianart.ru/art/si/p2\\_articleid/15](http://www.indianart.ru/art/si/p2_articleid/15) (дата звернення 30.03.2020)
20. Советское фото. URL : [https://archive.org/details/sovetskoe\\_foto&tab=about](https://archive.org/details/sovetskoe_foto&tab=about) (дата звернення: 19.03.2019).
21. Соседи собрались всем двором и отмечают праздник. Сталино (ныне Донецк) 1950-е гг. URL : <http://phistory.info/photo-history/1048-sosedi-sobralis-vsem-dvorom-i-otmechayut-prazdnik-stalino-nyne-doneck-ussr-sssr-1950-e-gg.html> (дата звернення 31.03.2019).



22. СССР 60-х в фотографиях Дина Конгера. URL : <http://www.doodoo.ru/travel/1736-sssr-60-kh-v-fotografiiakh-dina-kongera.html> (дата звернення 31.03.2019).

23. Цветные советские фотографии. URL : <https://cameralabs.org/tema> (дата звернення: 19.03.2019).

24. Цветные фотографии молодых девушек из СССР: пляжи и повседневная жизнь. URL : <https://www.pinterest.com/pin/647462883915264421/> (дата звернення: 19.03.2019).

### **Монографії та наукові статті**

25. Ассман Я. Культурная память. Письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности. Москва : Языки славянской культуры. 2004. 348 с.

26. Базен А. Онтология фотографического образа. *Что такое кино?*. Москва : Знание. 1972. С. 46-79.

27. Барт Р. Camera lucida. Комментарий к фотографии / пер. с фр. М.Д. Рыклина. Москва : Знание, 1997. 280 с.

28. Беньямин В. Производство искусства в эпоху его технической воспроизводимости. *Избранные эссе*. Москва : Наука, 1996. 540 с.

29. Бёрджер Д. Фотография и ее предназначения: эссе. Москва : Роспэн. 2014. 247 с.

30. Бойцова О. Любительские фото. Санкт-Петербург : Аврора, 2013. 500 с.

31. Бойцова О. Визуальная культура повседневности. Москва : Кантор, 2010. 560 с.

32. Бойцова О. Создание визуальных образов в СССР. Москва : Знание, 2016. 840 с.

33. Болотина М. Источниковедение фотодокументов в России: история вопроса и современное состояние. *Актуальные проблемы*

*источниковедения*. Материалы III Международной научно-практической конференции. Витебск, 2015. С. 93-96.

34. Борисенко М.В. Житло та побут міського населення України у 20 – 30-х роках ХХ століття. Київ : ВД «Стилос», 2013. 270 с.

35. Боровский А. Д. Длинная выдержка: *Статьи о современной фотографии*. Санкт-Петербург : Аврора, 2010. 410 с.

36. Бурдые П., Болтански Л., Кастель., Шамборедон Ж.-К. *Общедоступное искусство: опыт о социальном использовании фотографии / пер с франц. Б.М. Скуратова; послесловие А.Т. Бикбова*. Москва : АКВА, 2014. 860 с.

37. Быкова С. И. Советская иконография и «портретные дела» в контексте визуальной политики, 1930-е годы. *Визуальная антропология: режимы видимости при социализме* / под. ред. Е.Р. Ярской-Смирновой. Москва : МГУ, 2000. С. 110-132.

38. Вальран В. Советская фотография. 1917–1955. Москва : Знание, 2016. 340 с.

39. Вартанов А. Советская документальная фотография времен Великой Отечественной войны. *Ракурсы*. Вып. 8. Москва : ГИИ, 2010. С. 81-108.

40. Вартанов А. Этапы развития фотопублицистики. *Фотография: Проблемы поэтики*. Москва : Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2012. С. 222-237.

41. Васильева Е. Биографическая память городских семей: опыт анализа фотоальбомов. *Вестник РГГУ. Сер. Социология*. 2012. № 2. С. 288-304.

42. Васильчук Г.М. Вивчення «радянської повсякденності» 20-30-х років ХХ ст. сучасними російськими істориками: проблеми теорії та методології дослідження. *Україна ХХ ст.: культура, ідеологія, політика*. Зб. ст. Вип 11. Київ : НАН України, 2007. С. 102-111.

43. Визуальные аспекты культуры-2005: сборник научных статей / под ред. Круткина В. и др. Ижевск : ЭСМО, 2005. 416 с.
44. Гавришина О. Империя света: фотография как визуальная практика эпохи «современности». Москва : Основа, 2010. 340 с.
45. Главацкая Е. Фотодокументы как исторический источник: опыт атрибуции, критического анализа и научного цитирования. *Известия Уральского федерального университета*. Сер. 2 Гуманитарные науки. 2012. №1(99). С. 180-210.
46. Гудков Л. Негативная идентичность: *Статьи 1997-2002 годов*. Москва : Независимое литературное обозрение, 2004. 398 с.
47. Гудков Л.Д. Постсоветский человек и гражданское общество. Москва : Московская школа политических исследований, 2008. 96 с.
48. Гурова О. «Простота и чувство меры»: нижнее белье и идеология моды в Советской России в 1950-1960-е годы. *Гендерные исследования*. 2004. №10. С. 154-165.
49. Гурьева М. Повседневная фотография как объект научного исследования. *Вестник Ленинградского государственного университета им А.С. Пушкина*. Серия философия. 2009. № 3. Т. 2. С. 153-161.
50. Гурьева М. Повседневная фотография как объект научного исследования. Санкт-Петербург : Нева, 2010. 160 с.
51. Дуда Н. Трансформація побутової культури в радянській повсякденності. *Історія радянської повсякденності: на перехресті джерел* : зб. матеріалів Всеукр. наук.-теорет. семінару. Вінниця : ТОВ «Нілан-ЛТД». 2015. С. 40-46.
52. Качмар В. З Історії повсякденного життя радянського студентства Львівського університету. *Історія радянської повсякденності: на перехресті джерел* : зб. матеріалів Всеукр. наук.-теорет. семінару. Вінниця : ТОВ «Нілан-ЛТД». 2015. С. 55-69.
53. Кобельникова Л. Архивоведческие проблемы аудиовизуальных документов в журнале «Отечественные архивы». *Технотронные документы*

– информационная база источниковедения и архивоведения: сборник научных статей. Москва : МГУ, 2011. С. 136-142.

54. Кракауэр З. Фотография. *Природа фильма. Реабилитация физической реальности* / сокращ. пер. с англ. Д.Ф. Соколовой. Москва : Знание, 1974. С. 24-50.

55. Кранк Э. Дискурс в фотографии. Чебоксары : ЭКСМА, 2009. 260 с.

56. Крашенинникова М. Особенности развития советской фотожурналистики в период перестройки (по материалам журнала «Советское фото»). *Меди@льманах*. 2016. № 2. С. 85-86.

57. Круткин В. Визуальные системы и задачи их исследования. *Визуальные аспекты культуры-2006*: сборник научных статей / под ред. Круткина В. и др. Ижевск : ЭСМО, 2006. 420 с.

58. Круткин В. Снимки домашних альбомов и фотографический дискурс. *Визуальная антропология: настройка оптики*. Под ред. Е. Ярской-Смирновой, П. Романова. Москва : Наука, 2009. С. 109-125.

59. Круткин В. Фотография на границах культур. *Визуальные аспекты культуры-2006*: сборник научных статей. Ижевск : ИГУ, 2006. С. 117-136.

60. Круткина В., Власова Т. Визуальная антропология: новые взгляды на социальную реальность: сборник научных статей / под ред. Е.Р. Ярской-Смирновой, П.В. Романова, В.Л. Круткина. Саратов : Волга, 2007. 560 с.

61. Ларина А. Фотодокументы как исторический источник (к историографии вопроса). *Источниковедение и историография в мире гуманитарного знания*. Москва : МГУ, 2002. 500 с.

62. Лебина Н. Советская повседневность: нормы и аномалии. От военного коммунизма к большому стилю. Москва : Наука, 2014. 230 с.

63. Лебина Н. Повседневная жизнь советского города: нормы и аномалии. Москва : Наука, 2010. 340 с.

64. Лебина Н. Повседневность эпохи космоса и кукурузы: Деструкция большого стиля. Ленинград : Эра, 1986. 400 с.
65. Левашов В. Лекции по истории фотографии. Москва : Наука, 2012. 240 с.
66. Логинов А. Искусство реальности. Фотография рубежа XIX-XX веков. Москва : Знание, 2015. 450 с.
67. Магидов В. Кинофотофонодокументы в контексте исторического знания. Москва : РГГУ, 2005. 394 с.
68. Магидов В. Кинофотофонодокументы как исторический источник. *Отечественная история*. 1992. № 5. С. 106-107.
69. Магидов В. Кинофотофонодокументы в контексте исторического знания. *Отечественные архивы*. 2006. № 2. С.56-82.
70. Магидов В. Кинофотофонодокументы как объект источниковедения (Историография вопроса). *Советские архивы*. 1991. № 4-5. С.8-12.
71. Магидов В. Кинофотофонодокументы. *Источниковедение новейшей истории России : теория, методология, практика* / под ред. А. К. Соколова. Москва, 2004. 800 с.
72. Маркітан Л. Інформаційний потенціал кінофотовідеодокументів як історичного джерела. *Український історичний журнал*. 2002. № 5. С.180-192.
73. Маховська С. Радянська весільного простору: між обрядом і повсякденням. Історія радянської повсякденності: на перехресті джерел : зб. матеріалів Всеукр. наук.-теорет. семінару. Вінниця : ТОВ «Нілан-ЛТД». 2015. С. 117-122.
74. Мелетинский Е. Поэтика мифа. Москва : Восточная литература, 2000. 229 с.
75. Нарский И. Фотокарточка на память: Семейные истории, фотографические послания и советское детство (автобио-историографический роман). Челябинск : Айрунь, 2008. 340 с.

76. Образ врага. Сборник статей / сост. Л. Гудков. Москва : ОГИ, 2005. 334 с.
77. Орлов И. Коммунальная страна. Становление советского жилищно-коммунального хозяйства (1917–1941). Москва : МГУ, 2009. 420 с.
78. Орлов И. Советская повседневность: исторический и социологический аспекты становления. Москва : РОСПЭН, 2012. 540 с.
79. Орлова Г. «Воочию видим»: фотография и советский проект в эпоху их технической воспроизводимости. *Советская власть и медиа* / под ред. Х. Гюнтера и С. Хэнсеген. Санкт-Петербург, 2006. 840 с.
80. Панасюк И. Отпечатки с сохранившихся негативов. *Δόξα / Докса*. 2010. Вып. 15. С. 529 -538.
81. Петровская Е. Безымянные сообщества. Москва : МГУ, 2012. 490 с.
82. Петровская Е. Непроявленное: Очерки по философии фотографии. Москва : Наука, 2002. 400 с.
83. Петровская Е. Теория образа. Москва : МГУ, 2012. 240 с.
84. Пондопуло Г. Фотография. История. Эстетика. Культура. Москва : Наука, 2008. 560 с.
85. Савельева И. Социальные представления о прошлом: типы и механизмы формирования. Гуманитарные исследования. Москва : ГУ-ВШЭ, 2004. Вып. 7 (14). 52 с.
86. Савчук В. Философия фотографии. Санкт-Петербург : Аврора, 2005. 230 с.
87. Сонтаг С. О фотографии / пер. с англ. В. Голышева. Москва : Наука, 2013. 280 с.
88. Сонтаг С. Смотрим на чужие страдания. Москва : Наука, 2014. 480 с.
89. Сосна Н. Фотография и образ: Визуальное, непрозрачное, призрачное. Москва : Наука, 2011. 560 с.

90. Станулевич Н. Русская историография фотографии. *Клио*. 2012. № 9. С. 85-87.
91. Стигнеев В. От пикториализма – к фоторепортажу, очерки истории отечественной фотографии 1900-1950. Москва : Государственный институт искусствознания, Арт Бридж, 2013. 256 с.
92. Стигнеев В. Век фотографии. 1894–1994. *Очерки истории отечественной фотографии*. Москва : Наука, 2005. 520 с.
93. Стигнеев В. Зарождение советской фотографии: 1920-е годы. Москва : Ленанд, 2016. 240 с.
94. Стигнеев В. Советская фотография как зеркало исторического процесса на рубеже 20-30-х гг. *Диалог истории и искусства*. Санкт-Петербург, 1999. С. 44-57.
95. Толмачева Е.Б. Методология изучения фотографии с этнографическим содержанием. *Фотография. Изображение. Документ*. Вып. 1 (1). СПб., 2010. С. 38 – 42.
96. Турченко Ф.Г. Світлина "Комбат": міф і реальність (науково-популярний нарис). *Наукові праці історичного факультету Запорізького національного університету*. 2017. Вип. 47. С. 13-27.
97. Фатеев А.В. Образ врага в советской пропаганде 1945-1954. Москва : ОЛМА-ПРЕСС, 1999. 567 с.

#### **Интернет-ресурсы:**

98. Александр Родченко – человек и объектив. URL : <https://photopoint.com.ua/032483-aleksandra-rodchenko-chelovek-i-obek/> (дата звернення: 19.03.2019).
99. Антипенко А. Мой Демуцкий. URL : <http://www.photoweb.ru/prophoto/biblioteka/Photograph/demuckiy/demuckiy.htm> (дата звернення: 19.03.2019).
100. Голомозда К. Історичні ідентичності в історіографічних рефлексіях. URL :

[www.kennan.kiev.ua/kkp/content/confP6/papers/Golomozda.html](http://www.kennan.kiev.ua/kkp/content/confP6/papers/Golomozda.html) (дата звернення: 19.03.2019).

101. История украинской фотографии. URL : <https://issuu.com/baltia/docs/ukrainian-photo> (дата звернення: 19.03.2019).

102. Каунис А. Макс Альперт: человек, схвативший историю. URL : [https://rosphoto.com/history/maks\\_alpert-4951](https://rosphoto.com/history/maks_alpert-4951) (дата звернення: 19.03.2019).

103. Коляструк О. Використання візуальних джерел у відтворенні повсякденності. URL : [http://www.nbuu.gov.ua/portal/natural/Nvuu/Ist/2008\\_21/028.htm](http://www.nbuu.gov.ua/portal/natural/Nvuu/Ist/2008_21/028.htm) (дата звернення 20.12.2019)

104. Лабур В. Письменные и визуальные источники изучения повседневности в истории Ставропольского края. *Новая локальная история: методы, источники, столичная и провинциальная историография* : межвузовский научно-образовательный центр / Интернет-конференции. URL: <http://www.newlocalhistory.com/node/229> (дата звернення 15.10.2019)

105. Макдоналд Ф. Советская фотография: пропаганда и смелый эксперимент. URL : <https://www.bbc.com/ukrainian/vert-cul-russian-46906209> (дата звернення: 19.03.2019).

106. 24 часа из жизни московской рабочей семьи. URL : <https://agnesvogeler.livejournal.com/100852.html> (дата звернення 15.10.2020).



## ДОДАТКИ

Додаток А

Інтер'єр вітальні «сталінки», 1940-ві роки



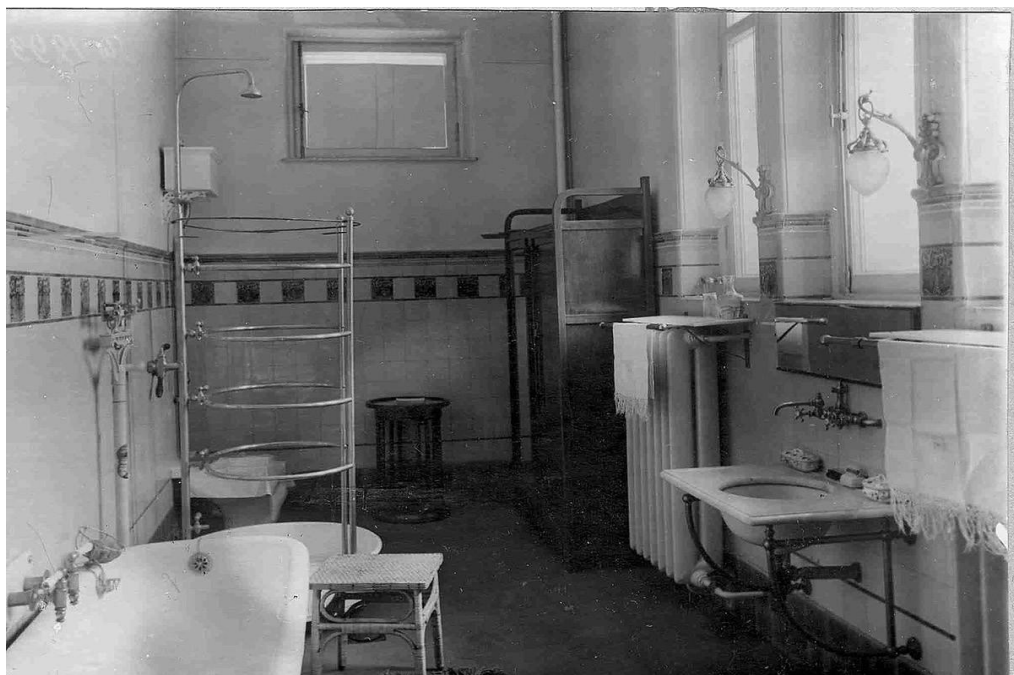
Інтер'єр спальні «сталінки», 1940-ві роки

Додаток Б



Інтер'єр ванної кімнати «сталінки», 1940-ві роки

Додаток В



Додаток Г

Інтер'єр «хрущовок», 1960-ті рр.



Додаток Д

Радянський магазин продуктів, 1950-ті рр.



Радянський магазин електронної техніки, 1970-ті рр.

Додаток Ж



Черга за горілкою, 1980-ті рр.

Додаток К



Додаток Л

Магазин взуття, 1980-ті рр.



Додаток М

Відпочинок на морі (з сімейного альбому родини Мульченків), 1955 р



Додаток Н  
Курорт Осипенко (з сімейного альбому родини Мульченків), 1948 р.



Додаток П  
Весільна фотографія (з сімейного альбому родини Плет), 1966 р.



Спеціальна фотозона у м. Запоріжжя, 1983 р.  
(з сімейного архіву А. Яланського)

Додаток Р





**Декларація  
академічної доброчесності  
здобувача ступеня вищої освіти ЗНУ**

Я, Данильчук Євгеній Валерійович, студент 2 курсу, заочної форми навчання, історичного факультету, спеціальність історія та археологія, адреса електронної пошти [harvesy.studio@gmail.com](mailto:harvesy.studio@gmail.com),

– підтверджую, що написана мною кваліфікаційна робота на тему «Фотографія як джерело з історії повсякдення радянської людини» відповідає вимогам академічної доброчесності та не містить порушень, що визначені у ст. 42 Закону України «Про освіту», зі змістом яких ознайомлений;

– заявляю, що надана мною для перевірки електронна версія роботи є ідентичною її друкованій версії;

– згоден на перевірку моєї роботи на відповідність критеріям академічної доброчесності у будь-який спосіб, у тому числі за допомогою інтернет-системи, а також на архівування моєї роботи в базі даних цієї системи.

Дата \_\_\_\_\_ Підпис \_\_\_\_\_ Є.В. Данильчук

Дата \_\_\_\_\_ Підпис \_\_\_\_\_ І.М. Кривко