

## ФАБРИКИ ПАМ'ЯТІ: КИЇВСЬКА ПРОФЕСІЙНА ФОТОГРАФІЯ, 1850-1918

*Геннадій Казакевич*

### *Memory Factories: Professional Photography in Kyiv, 1850-1918*

*Gennadii Kazakevych*

*The article deals with the early history of photographic industry in Kyiv as a complex cultural phenomenon. Special attention is focused on the portrait photography as a 'technology of memory'. It involves methods of social history of art, prosopography and visual anthropology. The study is based on the wide scope of archival documents, including the correspondence of publishing facilities inspector, who supervised the photographic activity in Kyiv from 1888 to 1909. By the early 20<sup>th</sup> century, making, collecting, displaying and exchanging the photographic portraits became an important memorial practice for townspeople throughout the world. In the pre-WWI Kyiv dozens of ateliers produced photographic portraits in large quantities. While the urbanization and economic growth boosted migration activity and washed out traditional family and neighborhood networks, the photography provided an instrument for maintaining emotional connections between people. The author emphasizes the role of a professional photographer who acted as a maker of 'memory artifacts' for individuals and families and, therefore, established aesthetic standards for their private visual archives. It is stated that the professional photography played a noticeable role in modernization and westernization of Kyiv. With its relatively low barrier to entry, it provided a professionalization opportunity for women, representatives of the lower social classes or discriminated ethnic groups (such as Poles after the January Insurrection, and Jews). While working in a competitive environment, photographers had to adopt new technologies, improve business processes and increase their own educational level. At the same time, their artistic freedom was rather limited. The style of photographic portrait was inherited from the Eighteen and Nineteen-century academic art, so it is usually hard to distinguish photographic portraits made in Kyiv or in any other European city of that period. Body language of models, their clothing and personal adornments as well as studio decorations and accessories aimed to construct the image of successful individuals, faithful friends, closely tied family members with their own strictly defined social roles etc. The old-fashioned style of the early twentieth century portraiture shaped the visual aesthetics of photographic portrait that was noticeable enough even several decades later.*

**Key words:** *history of photography, Kyiv, photographic portrait, modernization, nineteenth century, atelier, professional photographers, memorial practices, visual archives.*

### **Вступ**

*Добре діло це повіренничество, ей-богу! Другого такого прибільного не знайдеш. А поки-то я на цей шлях вибрався, то чим не був? Був і писарем в пітейній конторі, був обер-об'їздчиком, був прикащиком по економіях, держав биржу в городі, служив у маклера, — скрізь важко! ... Зробився я сам*

хазяїном: купив машину, одкрив фотографію... Хліб не важкий, і на первих порах копійчина гарна стала перепадать; коли ж і тут біда: усі патрети виходили без очей! Приняв я у компанію лабаранта Плащинського, і як ми не билися — не виходять очі. Усе як слід, а очей нема... Плащинський і очі добре од руки навчився робить, а діло не пішло. Скасував я свою фотографію і взявся за повірничество — пішло як по маслу.

Іван Карпенко-Карий. «Мартин Боруля». 1886

Винесений в епіграф монолог у творі українського комедіографа виголошує персонаж, який шукає прибуткового заробітку, але не хоче докладати до цього надмірних зусиль. Такий дещо карикатурний образ фотографа-ремісника (часто – на противагу «художнику-майстру») – доволі поширене явище в масовій культурі другої половини XIX ст. Як і чому він сформувався?

На той час фотографія вже набула масового поширення й почала виконувати більшість функцій, притаманних їй і сьогодні. Нове медіа широко використовувалося у природничих науках та медицині, слугувало засобом фіксації неординарних або навпаки повторюваних подій та явищ (наприклад, фотолистівки «типів і видів»). Світлопис поступово утверджувався як самостійний вид образотворчого мистецтва, з власними «класиками», критиками та виставками, а також як утилітарний інструмент художника, що замінював собою етюдник та олівець. Проте найважливішу роль фотографія відігравала в повсякденному житті пересічної людини, якій фотографічний відбиток допомагав конструювати пам'ять та формувати мережі соціальних зв'язків. За визначенням П'єра Бурд'є, фотографія виконує соціально-регулювальну функцію з реєстрування та накопичення спогадів; вона дає надію захиститися від плину часу, допомагає у комунікації з іншими людьми, вираженні почуттів (Бурд'є 2014, с. 32).



Іл. 1. Лист фотографа Володимира Можейко на бланку його ательє. 1905 р. ДАМК, ф. 287, оп. 1, спр. 57, арк. 203

Фотографія у другій половині XIX ст. вже встигла стати невід'ємною частиною побуту міського населення. Проте, оскільки отримання правильно експонованого та різкого фотографічного зображення все ще вимагало певних специфічних навичок та обладнання, дуже вагомою залишалася роль медіатора – професійного фотографа, майстра з виготовлення артефактів пам'яті. Дослідження професійної фотографії є важливим для розуміння культурних практик жителів міського середовища України модерної доби, адже специфічні умови виробництва, конвенції та інституції, пов'язані з галуззю, суттєво впливали на формування візуальної мови фотографічного портрету як такої (див.: Теґґ 2019, с. 43)

Наявні на сьогоднішній день студії української та, зокрема, київської фотографії XIX – початку XX ст. (див., напр.: Сімзен-Сичевський 1928; Рибаків 1997, с. 311-324; Трачун 2014) становлять вагомий внесок у вивчення теми.

Однак автори цих праць здебільшого не виходили за межі історико-біографічного та краєзнавчого опису.

В цій розвідці спробуємо відповісти на деякі питання, суттєві для розуміння київської фотографії як соціального та культурного явища. А саме, яку роль відігравали численні фотоательє рубежу XIX-XX ст. у процесах модернізації міста? Які функції виконував портрет у повсякденному житті мешканців Києва? Зрештою, яким було його значення у формуванні естетичних стандартів та світоглядних уявлень досліджуваної епохи? Теоретичну основу для відповідей на ці питання складатимуть структурно-семіотичний підхід, а також методи візуальної антропології, просопографії та соціальної історії мистецтва.

### Відкрити фотографію в модерному Києві

Рання історія професійної фотографії у Києві сягає середини XIX ст., однак справді масовим її поширення стає з 1870-тих років. Станом на 1874 рік у місті працювало 14 фотографів-власників, а у 1899 році їх було вже 27. Враховуючи той факт, що за переписами 1874 та 1897 років населення Києва складало відповідно 127251 й 247723 осіб (Kazakevych 2016, р. 225-226), не важко підрахувати, що один фотографічний заклад припадав приблизно на 10 тисяч мешканців міста. Напередодні Першої світової війни у Києві працювало вже понад 70 фотографій. Високий рівень конкуренції призводив до того, що фотографічні заклади часто вже через кілька років після відкриття припиняли надавання послуг, змінювали локацію або власника. Подібні операції потребували дозволу київського цивільного губернатора на підставі погодження з інспектором типографій, посада якого була запроваджена в Києві в 1888 році. Інспектор опікувався фотографічними закладами до 1909 року, коли останні були виведені з-під його юрисдикції. Його офіційне листування, яке здебільшого зберігається у фондах Центрального державного історичного архіву у м. Києві і Державного архіву міста Києва, наразі становлять найцінніше джерело вивчення київської професійної фотографії як соціальної практики.

У 1890 році інспектор типографій відзначав, що більше половини замовлень припадає на ательє Франца де Мезера та Володимира Висоцького, тоді як решта закладів «ледве дає їхнім власникам засоби до існування» (ЦДІАК, ф. 442, оп. 544, спр. 275, арк. 17зв.). Річний обсяг ринку фотографічних послуг на той момент інспектор оцінював у 130 тис. карбованців<sup>4</sup>. У 1908 році найкращими вважалися фотографії Мезера, Уземського, Левицького, Менчинського (наступника Висоцького). Вони ж, як зазначав інспектор, «цілком можуть конкурувати з найкращими столичними й закордонними закладами» (ЦДІАК, ф. 442, оп. 638, спр. 226, арк. 10). Фотоательє були розташовані переважно у центральній частині міста: на Хрещатику (разом з Прорізною та Лютеранською), Бібіковському бульварі, Фундуклеївській, а з початку XX століття – ще й на Великій Васильківській вулицях.

Для позначення підприємства з виготовлення фотографій найчастіше використовувалися терміни «фотографічний заклад» або власне «фотографія». Утім, вже на рубежі XIX-XX ст. поступово починає використовуватися термін «ательє». Назви закладів не відрізняються оригінальністю: здебільшого торговельною маркою («фірмою») слугувало ім'я та прізвище фотографа, але поступово поширювалася мода на «бренди», що мали підкреслювати мистецький рівень виконуваних робіт («Макарт», «Рафаель», «Рембарндт»), слідування закордонним та столичним тенденціям («Петербургская», «Французская», «Венская»), або відображати етнокультурний колорит («Україна», «Русская светопись»), чи популярні світоглядні концепції («Прогрес», «Труд»).

<sup>4</sup> Для порівняння – річний обіг типографій складав 700 тис., книжкової торгівлі – 663 тис. (ЦДІАК, ф. 442, оп. 544, спр. 275, арк. 20).

Критеріями для отримання дозволу на відкриття фотоательє була наявність у фотографа необхідних професійних навичок та вмій, а також коштів для купівлі обладнання та оренди приміщення. Останнє мало бути достатньо просторим і світлим, адже фотографування здійснювалося здебільшого за умов природного освітлення вдень. Уявлення щодо технічного оснащення фотоательє кінця XIX ст. дозволяє скласти інвентар фотографічної лабораторії Київського відділення Імператорського Російського технічного товариства (Таб. 1), участь у створенні якої у 1893 році взяв професійний фотограф Володимир Висоцький. Загальна вартість обладнання для повного циклу фотографічних робіт перевищувала 365 крб. – сума еквівалентна заробітку конторського службовця приблизно за 6-7 місяців.

Як засвідчують документи інспекції типографій, найпоширенішою причиною відмови у виданні дозволу на відкриття фотоательє була відсутність у прохача відповідної кваліфікації. Так, наприклад, у 1894 році не зміг відкрити фотографію селянин Семен Трякін, який попередньо вже встиг за 180 крб. придбати фотографічний заклад Михайла Слюсаря по вул. Жилианській, 92, вкласти у нього ще 200 крб. заощаджень та орендувати приміщення строком на два роки по 15 крб. на місяць (ДАМК, ф. 287, оп. 1, спр. 12, арк. 38). Не отримавши дозволу, Трякін намагався продати заклад і навіть знайшов покупця в особі певного Олексія Сафонова. Однак продаж не відбувся через те, що, на думку інспектора типографій, Сафонов не мав «уявлення про фотографічне мистецтво» (там само, арк. 69-70). Тож нового власника заклад отримав лише через декілька місяців (там само, арк. 147). Прикметно, що того ж року інспектор дозволив придбання фотографічного закладу Єзерською дворянкою Марією Зосимович. Її чоловік щойно був змушений звільнитися через хворобу з катеринославського Товариства взаємного кредиту, тож інспектор рекомендував київському губернатору дозволити Зосимович «займатися фотографічним мистецтвом, щоб забезпечити цим матеріальний добробут сім'ї». Свідчень того, що ця пані була обізнана з фотографічною справою чиновник не мав, однак вона видавалася йому «особою інтелігентною й такою, що заслуговує на довіру» (там само, арк. 130-131зв.).

У подібних діях посадової особи можна побачити прояв станової упередженості. Справді, наявні відомості щодо приналежності до соціальних станів власників київських фотографічних закладів у 1888-1909 роках засвідчують певний дисбаланс: з 83 фотографів-підприємців, 22 належали до спадкового та особистого дворянства (15 та 7 відповідно), 6 – до купецтва та спадкових почесних громадян, 44 – до міщан і лише двоє були колишніми селянами. Серед власників фотографічних закладів міста зустрічаємо по одній особі, соціальне походження яких визначено як «козак», «дантіст», «провізор», «домашня вчителька», «дружина лікаря», «дружина механіка», а також вісім іноземних громадян (Австрії – 4; Італії – 2; Німеччини – 1; Швейцарії – 1). З іншого боку, документи не дають підстав сумніватися у тому, що якщо певна особа могла підтвердити наявність відповідного досвіду, жодних перешкод для отримання нею дозволу на заняття фотографією не чинилося.

Розподіл київських фотографів за етнічним походженням також виглядає дещо специфічним, хоча аналізувати його можна здебільшого на підставі опосередкованих даних. Ще з 1860-70-х років у Києві було доволі багато фотографів польського походження. Перепис 1874 року засвідчив, що з 14 власників київських фотографій, шестеро ідентифікували себе як поляки, двоє – як німці, решта ж була віднесена до категорій «росіяни»<sup>5</sup> та «інші» (по три

<sup>5</sup> Термін «росіянин» в офіційному діловодстві досліджуваної доби є значно ширшим за його сучасне етнічне тлумачення. Наприклад, щодо мешканця Варшави Франца Францевича Фрама, який у 1885 році придбав фотографічний заклад Йосипа Марра, зазначалося, що він «вероисповедания лютеранского, национальность в домашнем быту его усвоена русская» (ДАКО, ф. 2, оп. 21, спр. 280, арк. 4). До «росіян» зазвичай зараховували також й етнічних українців православного віросповідання. Наприклад, уродженець Полтавщини дворянин Михайло Маркелович Дубовик, який планував придбати заклад Уземського у Білій Церкві у 1891 році в документах також фігурує як росіянин (ДАКО, ф. 2, оп. 28, спр. 102, арк. 5).

особи відповідно) (Чубинський 1875, с. 200-201). Кількість російських та українських прізвищ, а також осіб, віросповідання яких визначено як «православні», серед власників фотоательє у подальшому буде стабільно зростати. Однак принаймні до кінця першого десятиліття ХХ ст. саме фотографи польського походження у місті Києві становитимуть своєрідну професійну еліту галузі. Це можна вважати певною локальною особливістю. На тлі того, що у дозволах на відкриття фотографій у повітових містах та містечках Київської губернії виразно домінують єврейські імена та прізвища, дещо дивує порівняно невелика частка осіб єврейського походження серед київських фотографів. Про якусь офіційну політику дискримінації тут не йшлося. Коли, наприклад, у 1908 році дозвіл на відкриття фотографії у Києві попросив фотограф з Козятина Герш Нірон, інспектор типографій пропонував відмовити йому, серед іншого, тому, що вважав небажаним «допускати у Київ нових осіб єврейського походження» (ДАМК, ф. 287, оп. 1, спр. 62, арк. 202-202 зв., 435). Проте губернатор не зважив на ці міркування й дозвіл було видано. Інших специфічних згадок «єврейського питання» нам знайти не вдалося.

### Кар'єрні траєкторії

Професійна фотографія рубежу ХІХ-ХХ ст. становила відносно замкнену корпорацію, доступ до якої зазвичай надавала праця в уже існуючих фотоательє. Молоді люди, які мали початкову або середню освіту, розпочинали у них кар'єрний шлях у якості фотографів-помічників та ретушерів, а через 3-5 років могли розраховувати на отримання рекомендації та відкриття власної справи. Збереглося, наприклад,



*Ил. 2. Володимир Висоцький. Портрет українського зоолога, професора Миколи Бобрецького (1843-1907), ректора Університету св. Володимира у 1903-1905 роках. Платинотипний друк, 140x105 мм. З приватної колекції*

посвідчення, видане Василю Болковському ніжинським фотографом Віктором Пржелуським. Останній зазначав, що Болковський навчався в його закладі з 5 вересня 1894 по 5 вересня 1897 року, упродовж цього часу «поводив себе бездоганно й цілком вивчив фотографічне мистецтво в усіх його галузях, включаючи знімкування, ретушування, копіювання на усіх сучасних паперах» (ДАМК, ф. 287, оп. 1, спр. 34, арк. 26)<sup>6</sup>. На підставі цієї рекомендації, Василь Болковський у 1899 році отримав дозвіл на придбання фотографії по вул. Бульварно-Кудрявській, 42, якою він володів до 1909 року. Цікаво, що Віктор Пржелуський, його колишній працедавець, у 1899 році також отримав дозвіл на відкриття фотографії у Києві. З документів інспектора типографій дізнаємося, що ще у 1870-ті рр. Пржелуський працював у Франца де Мезера, а згодом володів власними закладами спочатку у Проскуріві, а з 1893 р. – у Ніжині (там само, арк. 65). Подібні приклади засвідчують доволі високий рівень мобільності фотографів.

На те, як будувалися кар'єрні сходи всередині типового фотографічного закладу у дореволюційному Києві, певною мірою проливає світло інформація щодо конфлікту між власником ательє Миколою Уземським

<sup>6</sup> В іншому документі йдеться про те, що Болковський якийсь час працював також у Рівному, у фотографіях Добровольського та Селіверстова (ДАМК, ф. 287, оп. 1, спр. 34, арк. 173)

та його найманими працівниками. Понад п'ять років у закладі працював ретушером певний Ісаак Тітов, який отримував 55 карбованців щомісячно, а також харчування («стіл»), яке оцінювалося у 10 карбованців на місяць. Тітов скаржився, що у грудні 1899 року Уземський змусив його працювати з дому, припинив компенсувати витрати за харчування, а згодом звільнив, до того ж відмовляючись видати колишньому ретушеру рекомендацію, яку той хотів отримати для відкриття власного фотографічного закладу. Інша скарга надійшла від Олени Турневич, яка півтора роки працювала в Уземського конторниці, «вела книги, приймала та видавала замовлення, розподіляла фотографічні роботи, а також виконувала деякі касові операції», отримуючи за це 30 рублів на місяць та «стіл». Уземський змусив свою працівницю перейти на посаду ретушера, дав їй два місяці на опанування новою професією, але вже через місяць звільнив (ДАМК, ф. 287, оп. 1, спр. 41, арк. 175-176зв). Зазначимо, що сам Уземський, перше ніж розпочати власну справу, у 1877-1885 роках працював фотографом в ательє Висоцького, отримуючи за свою працю 70 карбованців на місяць (ДАКО, ф. 2, оп. 21, спр. 331, арк. 1-7).

Розглянемо ще декілька прикладів освітніх та кар'єрних траєкторій осіб, задіяних у фотографічній галузі Києва. Одним з найвідоміших київських фотографів XIX ст. був Володимир Висоцький. Через участь у польському повстанні 1863 року він був змушений залишити навчання у житомирській гімназії, деякий час працював у місцевих фотографіях, а наприкінці 1860-х років переїхав до Києва, де влаштувався до закладу іншого вихідця з польського середовища Волині – Франца де Мезера. У 1874 р. він відкрив власну фотографію, яка невдовзі заслужила репутацію однієї з найкращих у місті. З її стін, у свою чергу, вийшли інші відомі фотографи, зокрема, Олександр Кретчмер, Микола Козловський, Альфред Федецький, Микола Уземський. У 1894 році, після раптової смерті Володимира Висоцького, його фотографією керувала удова Терезія Станіславівна та син Тадей, аж поки у 1904 році заклад не викупив провізор Костянтин Нівінський, який раніше упродовж десяти років був його працівником. Торговельна марка «фотографія Володимира Висоцького», при цьому, зберігалася до 1906 року, коли власником закладу став Вітольд Менчинський.

Суттєву роль у функціонуванні фотографічної галузі міста відігравали родинні зв'язки. Зокрема, не були рідкісними випадки, коли родичі успадковували фотографічні заклади, володіли ними спільно, або коли члени сім'ї були задіяні у бізнесі на різних ролях. Для дрібних фотографічних закладів типовою була ситуація, коли дружина фотографа займалася оформленням замовлень, діловодством або й безпосередньо фотографічними роботами. Вона ж з часом могла стати керуючою закладом. Наприклад, Людвиг Краєвський, який з 1892 року володів фотографією на Великій Васильківській, відкриваючи у 1896 році другий заклад на Олександрівській вулиці, зазначав, що опікуватися ним буде його дружина Юзефа (Йозефа), яка раніше допомагала йому й мала відповідний професійний досвід (ДАМК, ф. 287, оп. 1, спр. 18, арк. 178).

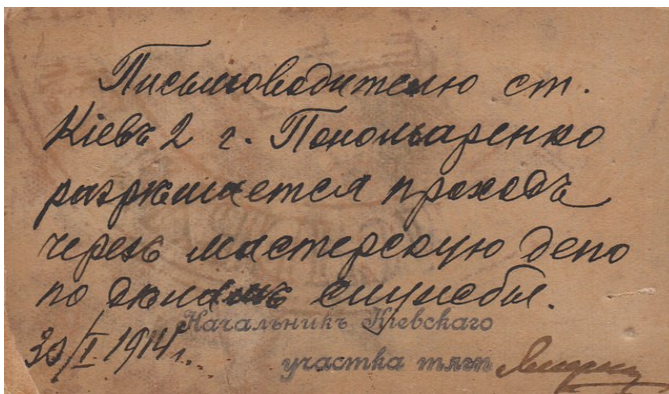
Дещо інший приклад демонструє історія Віктора Раштанова, який, за умовами розлучення з дружиною, залишав їй фотоательє на Фундуклеївській вулиці з правом



*Ил. 3. Йосип Кордиш. Портрет невідомих. 70-80-ті рр. XIX ст. З приватної колекції*

упродовж року користуватися старою торговельною маркою. Сам він планував відкрити інший заклад на Подолі. Подружжя, очевидно, розлучалося в не зовсім цивілізований спосіб: фотограф просив не видавати Анні Раштановій дозвіл на заняття фотографічною справою, мотивуючи це тим, що його колишня дружина виконувала лише бухгалтерські обов'язки й не мала фахового досвіду. Інспектор типографій, натомість, рекомендував губернатору видати дозвіл, узявши до уваги той факт, що «Анна Василівна з дитинства жила при матері Чеботарьовій, яка володіла фотографією у Миколаєві, й 16 років була при чоловікові фотографові» (ДАМК, ф. 287, оп. 1, спр. 53, арк. 135-135зв).

Кейс з розлученням подружжя Раштанових демонструє, серед іншого, поступове підвищення ролі жінок у професійній фотографії. Відомо, що ще на початку 1870-х років у Києві працював фотографічний заклад Софії Фохт, однак перепис 1874 року серед київських фотографів жодної жінки не зафіксував. На рубежі століть у Києві налічувалося вже 17 жінок-власниць фотографічних закладів. Деякі з них, зокрема, Анна Раштанова, Терезія Висоцька, Ніколанна Матіас (сестра Генріха Лазовського), отримали свої заклади після розлучення або у спадок, інші ж – розпочинали справу самостійно. Так, наприклад, Олександра Мікульська, соціальну приналежність якої інспектор типографій визначив як «дружина механіка», відкриваючи у 1906 році свій фотографічний заклад, мала лише аматорський досвід захоплення фотографією (там само, арк. 271). Олена Дмитрієва, у свою чергу, була випускницею жіночих курсів, вивчала фотографію в Баку, а після переїзду до Києва – у закладі Антона Курко, який у 1909 році вона придбала (ДАМК, ф. 287, оп. 1, спр. 64, арк. 28-28 зв).



Ил. 4. Візитний портрет, що використовувався в якості посвідчення особи. Напис на звороті: «Письмоводителю ст. Киев 2 г. Пономаренко разрешается проход через мастерские депо по делам службы. 30/1/1914 г.»  
Фотографія Станіслава Ейфельда



### Агенти модернізації

Попри певну архаїчність організаційних засад, фотографічна галузь була наукомісткою та інновативною. Високо цінувався досвід навчання або праці за кордоном. Наприклад, Альфред Федецький, який закінчив Фотографічний інститут при Віденській академії мистецтв, працював керуючим у фотографії Висоцького, а через шість років відкрив власну фотографію у Харкові (Голота 2008, с. 434-436). Андрій Гудшон, який вивчав фотографію в Австрії та Бельгії, у 1898 році відкрив у Києві «Заведение графических искусств», яке мало включати металографію, літографію, типографію, фотографію та нотну друкарню. Робітників планувалося залучити з-за кордону, директором призначити бельгійського підданого Едмунда Класа (ДАМК, ф. 287, оп. 1, спр. 34, арк. 116-117 зв., 127). З невідомих причин, однак, вже у

1900 р. заклад було зачинено. Лише у 1908 році Андрій Гудшон разом з братом Володимиром та Олександром Губчевським відкрили фотографію «Гудшон и Губчевский», обладнану за останнім словом техніки. В роки Першої світової війни брати Гудшон долучилися до створення школи аерофотозйомки у Києві.

Прагнучи отримати переваги у конкурентній боротьбі, власники фотоательє намагалися застосовувати передові на той час досягнення науково-технічного прогресу, Так, ще на початку 1860-х років газета «Киевский телеграф» писала про «академіка з Мюнхена А. Янко», який відкрив у місті фотографію, обладнану камерами для створення візитних портретів (три на одному негативі) та портретів у повний зріст (Киевский телеграф 1861). Вільгельм Боровицький у 1899-1904 роках використовував «фотографічний автомат» для портретної зйомки під час Контрактового ярмарку та на Володимирській гірці (ДАМК, ф. 287, оп. 1, спр. 26, арк. 44-44 зв., 65).

Фотографи нерідко самі виступали в ролі винахідників та раціоналізаторів. Так, Володимир Висоцький першим у Києві почав застосовувати платинотипний друк (Іл. 2), який забезпечував надзвичайно широкий тональний діапазон і високу стабільність відбитків (ЦДІАК, ф. 730, оп. 1, спр. 185, арк. 24-25). На початку ХХ ст. на платинотипії спеціалізувався Отто Фольман, який, крім того, активно займався стереофотографією. У свою чергу, Генріх Лазовський експериментував з новою тоді технологією фотографування з використанням магнієвого спалаха (Попов 2013, с. 694), а Микола Козловський у 1907 році почав знімати кінохроніку й через рік реорганізував свій фотографічний заклад у кінотеатр «Иллюзия» – перший на теренах України (Трачун 2014, с. 11).

*Іл. 5. Портрет невідомих. Рубіж XIX-XX ст. Добре помітний характерний антураж студії: класичний «кавовий» столик, крісло, гардина, відкрита книга (у цьому випадку – фотоальбом). Паспарту прикрашене логотипом фотографа Генріха Лазовського, його нагородами та стилізованим гербом. На звороті вміщено інформацію рекламного характеру, з зазначенням почесного членства фотографа у Паризькій академії та нагород від імператора. У лівому верхньому куту від руки нанесено номер замовлення. З приватної колекції*



На рубежі XIX-XX ст. науковці та фотографи в багатьох країнах працювали над винайденням способу отримання кольорових фотографій, придатного для комерційного та аматорського використання. Одним із перших у світі цей спосіб винайшов київський фотограф Едуард Домінікович Козловський, який у 1899 році запатентував «трехсьемную фотографическую камеру» (привілей №2661). Принцип її дії був заснований на технології ділення кольору, винайденій Джеймсом Максвеллом у середині XIX ст. Камера Козловського дозволяла одночасно експонувати три фотоплатівки крізь червоний, зелений та блакитний світлофільтри відповідно. Одна з платівок розташовувалася напроти об'єктива, дві інші – перпендикулярно по боках. У 1901 році Козловський демонстрував свою камеру на засіданні



Київського фотографічного товариства «Дагер». На жаль, передчасна смерть фотографа того ж року завадила подальшому поширенню винаходу. Через несплату річних внесків привілей Козловського втратив силу, а його камера та технічна документація потрапила на антикварний ринок Москви і згодом зникла (Попов 2013, с. 616).

Для професійного зростання та збільшення попиту на свої послуги фотографи користувалися здебільшого трьома стратегіями. Перш за все, вони брали участь у торговельно-промислових виставках з метою отримання нагород і почесних титулів, які присуджувалися за технічну якість фотографій. Серед київських фотографів певним рекордсменом у цьому сенсі можна вважати Франца де Мезера, який був почесним членом Королівської академії наук, письменства та витончених мистецтв Бельгії (1890), кавалером Ордену почесного легіону (1890). Він також був нагороджений відзнаками на виставках у Києві (1879, 1880), Парижі (1878, 1890), Москві (1882, 1889), Мадриді (1890), Флоренції (1890), Брюсселі (1890), Санкт-Петербурзі (1891) (Трачун 2014, с. 15).

Друга стратегія передбачала співпрацю з науково-освітніми установами та громадськими організаціями. Наприклад, Микола Марр, Йосип Кордиш, Франц де Мезер, Володимир Висоцький, Андрій Гудшон та Олександр Губчевський, за виконання відповідних замовлень, мали право титулувати себе «фотографами Університету св. Володимира». Йосип Кордиш був членом Південно-Західного відділу Російського географічного товариства. Його роботи, зокрема, експонувалися на III Археологічному з'їзді у Києві та були включені до «Альбому Малоросії», що у 1875 році демонструвався на Міжнародному географічному конгресі у Парижі (Manikowska 2019, s. 46-49). Франц де Мезер, Володимир Висоцький та Генріх Лазовський активно співробітничали з Київським відділенням Імператорського Російського технічного товариства тощо.



*Іл. 6. Портрет невідомих. Інтер'єр знімального павільону фотографа Миколи Юхновця-Юхновського імітує «дику» природу. З приватної колекції*

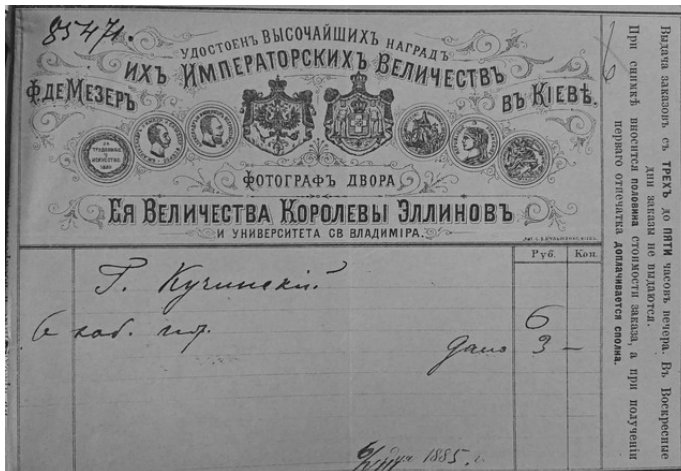
Зрештою, третій шлях професійного зростання відкривали зв'язки з правлячою династією. Зокрема, у 1867 році Віктор Воюцький та Олександр Рудковський були нагороджені Олександром II золотими годинниками за випуск першого в Російській імперії фотокалендаря (Рибаков 1999, с. 312-313). У 1885 році Микола Постернак отримав «золотий перстень, укращений драгоцінними каменями» за великий альбом красвидів Києва, презентований майбутньому імператору Миколі II (ДАКО, ф. 2, оп. 21, спр. 320, арк. 1). Генріх Лазовський був нагороджений Олександром III каблучкою з діамантом за альбом Волинських маневрів 1890 року, а Миколою II медаллю на Андріївській стрічці за альбом фотографій коронації у 1896 році (Іл. 5). Франц де Мезер мав титул придворного фотографа Королеви еллінів<sup>7</sup>, постачальником двору був Володимир Висоцький, а Яків Гольденберг на паспарту своїх портретів зазначав, що має нагороди від вел. кн. Олександра Михайловича. Найпростішим способом отримання подібного титулу або коштовної нагороди від членів імператорської фамілії було дарування їм

<sup>7</sup> Йдеться про вел. кн. Ольгу Костянтинівну, дружину короля Греції Георга I.

фотографічних робіт високої якості. Щоправда, до кінця XIX ст. дарувальників стало так багато, що з 1900 року усі подібні подарунки повинно було попередньо схвалювати Міністерство двору.

### Фотопортрет як культурна практика

Фотографічні заклади початку XX ст. пропонували вражаючий спектр послуг. Наприклад, на бланку «Ательє фотографа В. Я. Можейко» 1905-го року (Іл. 1) зазначені наступні види робіт: індивідуальні та групові портрети всіх форматів; зіставні групи в художніх віньєтках, альбоми випускників, збільшення портретів зі старих фотографій, художньо оформлені листівки, фотографії стародавніх предметів, копії з креслень, планів, карт, практичні уроки фотографії для любителів. Окремо було відзначено: «для фотографування поза ательє фотограф завжди підготовлений і за запрошенням відправляється негайно, куди б не було потрібно» (ДАМК, ф. 287, оп. 1, спр. 57, арк. 203). Рекламні оголошення у київській пресі початку XX ст. засвідчують, що чимало фотографів пропонували до продажу знімки «малоросійських типів і видів», альбоми з фотографіями пам'яток Києва та інших міст, поштові листівки з краєвидами, фотографії будівель, інтер'єрів, машин, тварин тощо.



Іл. 7. Квитанція на замовлення шести кабінетних портретів, видана в ательє де Мезера у 1885 році. На бланку квитанції міститься інформація рекламного характеру та розцінки. Від руки позначені: прізвище та ініціал замовника, кількість та формат відбитків, сума та порядковий номер замовлення (ДАКО, ф. 2, оп. 21, спр. 247, арк. 4-4зв.)

Всі знімки производятся исключительно моментальным способом даже в самых тонких и неважных случаях.

Вид работы	Цена
12 каб. карт. оди. особи	6
6 " " " "	3 р. 50к.
12 " " в 2-мъ " "	7
6 " " " "	4
12 каб. карт. оди. особи	12
6 " " " "	7
1 " " " "	3
12 каб. карт. в 2-мъ " "	14
6 " " " "	8
3 " " " "	6
1 " " " "	4
12 " " в 3-мъ и болѣе " "	16
6 " " " "	10
3 " " " "	7
1 " " " "	6
Макарги:	
12 штукъ	18
6 " " " "	10
Будуари:	
12 штукъ одной особи	36
6 " " " "	21
1 " " " "	6
Портреты салонъ:	
12 одной особи	60
6 " " " "	33
1 " " " "	8
Портреты большихъ форматомъ и гр. 15, 25, 35, 45, 60, 75	
принимаются заказы на маслян. порт., Аквар., Гелиоципн-туръ и проч.	

Завѣдѣніе открыто съ 10 часовъ утра до 6 по полудни ежедневно.

Никитанція дѣйствительна на одинъ годъ.

Завѣдѣніе имѣетъ готовыя рамки и рамы для портретовъ и принимаетъ заказы на таковыя.

Въ праздничные и воереспные дни только до 4-хъ. Заказы въ эти дни не выполняются.

Але все ж таки, основною продукцією фотографічних закладів залишався студійний портрет, зобов'язаний своєю популярністю уявленням про престижність володіння зображеннями предків та близьких. Портрети, якими прикрашали інтер'єри їдалень та кабінетів, були доступні майже виключно представникам вищих прошарків суспільства. Поява ж фотографії демократизувала практику зображення людини й призвела до кардинальних змін на художньому ринку. Патріція Ді Белло зауважує, що фотографія, яка не могла конкурувати з великими картинами, написаними олійними фарбами, зайняла нішу

портретної мініатюри<sup>8</sup>. Функція останньої полягала у репрезентації відсутнього «іншого», в символічному обміні почуттями між близькими людьми, розділеними з тих або інших причин. Мініатюрний портрет нерідко супроводжував локон волосся, фрагмент тканини, або інший об'єкт, який уособлював «присутність» портретованого. Фотографія, у свою чергу, поєднувала «мнемонічні функції портрету з фетишистським ефектом локону волосся», адже сприймалася в буквальному сенсі як фізичний слід, залишений людиною (Di Bello 2016, p. 85).

Пересічний мешканець Києва XIX – початку XX ст. також сприймав фотопортрет як артефакт, що зберігає зв'язок з особою моделі. Інколи цей зв'язок є формальним та утилітарним, як, наприклад, на фотографіях, що використовувалися у якості посвідчення особи (Іл. 4). В інших випадках він радше трансцендентний. Так, зокрема, у 1894 році інспектор київських типографій зазначав, що «деякі особи, переважно дами» виявляють своє незадоволення тим, що фотографи у вітринах своїх закладів виставляють їхні портрети «поряд із зовсім невідомими їм особами» (ЦДІАК, ф. 442, оп. 625, спр. 157, арк. 15 зв.-16). Інший подібний приклад, можливо, становить пояснювальна записка фотографа Олександра Кретчмера, який мав неприємності через те, що, не маючи відповідного дозволу замовника, відтворив знімки певної «мадемуазель Попенбергер на конях пана Розенберга» (ДАМК, ф. 287, оп. 1, спр. 41, арк. 42) .



*Іл. 8. Аматорська сімейна фотографія перших десятиліть XX ст. В інтер'єрі оселі помітні розвішані на стінах студійні кабінетні фотопортрети у рамках. Кавовий столик, відкритий альбом та фарфорова статуетка на передньому плані імітують інтер'єр студії. З приватної колекції*

На рубежі XIX-XX ст. найбільшого поширення набули фотографічні портрети «візитного» та «кабінетного» форматів (зазвичай близько 7,5x4 см та 12x8 см відповідно), оформлені в паспарту з брістольського картону, зазвичай прикрашені на звороті віньєтками з рекламою фотоательє. Таке оформлення обумовлювалося необхідністю: фотографи були зобов'язані вказувати вихідні дані на своїй продукції, а також вносити інформацію про замовлення в конторські книги й зберігати один з відбитків у спеціальному альбомі на той випадок, якщо фотографія певної особи знадобиться для «судових та адміністративних довідок»<sup>9</sup>. На практиці ці вимоги системно порушувалися й з 1909 року були скасовані після виведення фотографічних закладів з-під нагляду інспекції типографій.

На початку XX ст. візитні та кабінетні портрети з вигадливим поліграфічним оформленням поступово виходять з ужитку, поступаючись за популярністю дешевим

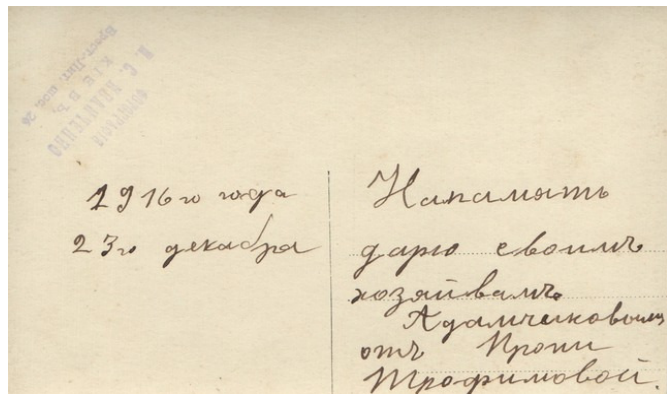
<sup>8</sup> Джон Терр звертає увагу на те, що певним провісником фотографії можна вважати винайдений наприкінці XVIII ст. фізіототрас – мехнічний пристрій для виготовлення силуетних портретів з високою точністю (Терр 2019, с. 47).

<sup>9</sup> Формально фотографи були зобов'язані лише зберігати упродовж року по одному примірнику надрукованих фотографій і за своїм бажанням вести «квитанційні книги» замовлень (ДАКО, ф. 2, оп. 21, спр. 247, арк. 1-8). Водночас, в обов'язки посадовця, який здійснював нагляд за типографіями та іншими подібними закладами, в тому числі й фотографічними, входила перевірка наявності «шнурованих книг» замовлень. Відповідно, відсутність таких книг нерідко фіксувалася як порушення (ДАМК, ф. 287, оп. 1, спр. 64, арк. 89-89 зв., 184).

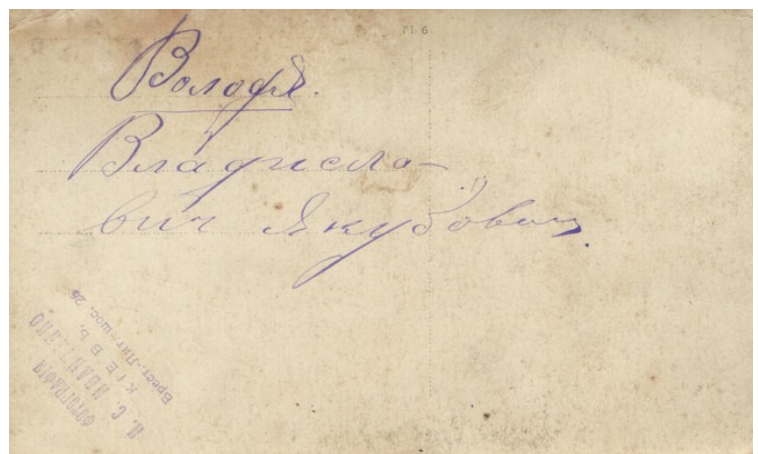
відбиткам на поштових листівках, на звороті яких деінде можна побачити штамп фотоательє (Іл. 9).

Фотопортрети демонструвалися в інтер'єрі або зберігалися у спеціальних альбомах (Іл. 7). Поширеною практикою стає обмін фотокартками, що розцінювався як акт вияву дружніх почуттів. Численні, хоча й зазвичай малоінформативні згадки про це можна зустріти в епістолярії та мемуарній літературі. Людмила Мищенко, наприклад, робить таку ремарку з приводу короткої зустрічі з Олексієм Маркевичем, який колись був її учителем у гімназії: «Кілька днів тому він уже вшанував мене тим, що попросив мою фотографію і подарував мені свою (вона зберігається у мене)» (Мищенко 1929, с. 128). Самі за себе говорять численні дарчі написи на зворотах фотографій XIX – початку XX ст., що збереглися донині. Разом із власне зображенням, вони слугували своєрідною еманациєю духовного зв'язку між родичами, друзями, колегами й навіть працедавцями та найманими працівниками.

Сучасний дослідник здебільшого позбавлений можливості визначити, які саме події спонукали мешканця міста відвідати фотоательє. Швидше за все ці відвідини здійснювалися з певною періодичністю: у зв'язку з бажанням відзначити зміну соціального статусу



Іл. 9. Портрети різних осіб на бланках відкритих листів зі штемпелем «Фотография И. С. Иванченко» періоду Першої світової війни. Фотограф технічно грамотно заміряв експозицію по одягу моделей, застосовуючи модний на той час художній прийом «портрет у низькому ключі». Напис на звороті фотографії дівчини: «На память дарю своим хозяйвам Адамченковым от Прони Трофимовой. 1916го года 23го декабря». З приватної колекції



(утворення сім'ї, просування по службі), народженням або дорослішанням дітей або необхідності поповнення «обмінного фонду» власних фотокарток. Звичай фотографування обрядів переходу на той час поширення ще не набув: відносно рідкістю є навіть студійні фото молодят у весільному вбранні. Також, всупереч поширеному в сучасній масовій культурі міфу про нібито популярність посмертних портретів у вікторіанську епоху, фотографування померлих осіб було явищем нечастим. Більше того, спеціалізована періодика не радила фотографам братися за цей «найнеприємніший» вид фотографічних робіт, оскільки родичі зазвичай очікували отримати зображення «схоже на покійного, коли він був живий» і нерідко відмовлялися від надрукованих відбитків, які фотограф представляв через кілька днів (Фотографический вестник 1891, с. 216).

Зауважимо, що на багатьох студійних портретах рубежу XIX-XX ст. дуже помітним є прагнення фотографа та ретушера за будь-яку ціну відтворити виразність очей моделі, відповідно до поширеного тоді уявлення про «дзеркало душі». Часто ці спроби виглядали вкрай неприродно та незграбно (як у цитованому вище фрагменті комедії Карпенка-Карого). Це дає підстави стверджувати, що поширені в мережевих матеріалах численні «старовинні фотографії мерців» у більшості випадків є зображеннями живих людей, очі яких були невміло відретушовані працівником ательє.

### Естетика студійного портрету

Хоча фотографія позбавила лівової частки замовлень випускників художніх академій, вона ж створила робочі місця для тих із них, хто спромігся адаптуватися до нових реалій. Перехід фахових художників у сферу професійної фотографії є характерною ознакою раннього періоду історії фотомистецтва, й Київ не становив у цьому відношенні жодного виключення. Серед перших фотографів, які працювали у місті, прийнято згадувати Івана Гудовського, який вчився у Петербурзькій академії мистецтв разом з Тарасом Шевченком та зробив декілька відомих фотопортретів поета, Казимира Юневича, який у 1851 р. отримав звання «некласний художник живопису портретного» у цьому ж закладі, а згодом служив у його мозаїчному відділі. Випускником Петербурзької (за іншими даними – Віденської) академії був і патріарх київської фотографії Франц де Мезер (Żakowicz 2010, s. 90). Він працював учителем малювання в Київському інституті шляхетних дівчат, поки у 1865 році не відкрив фотографічний заклад, яким володів до 1918 року.

Серед фотографів-художників пізнішого часу варто відзначити Генріха Лазовського. Ймовірно, саме його скульптурні та живописні роботи експонувалися в Києві, зокрема, на художній виставці 1891 року (погруддя професора Мерінга та М. В. Лохтіна; див.: Каталог 1891, с. 3) та на виставці Київського товариства художніх виставок у 1900 р. (скульптура «Христос» та



*Іл. 10. Портрет двох чоловіків з піднятими келихами, виготовлений в закладі Миколи Уземського на початку XX ст. Мова тіла моделей є характерною для групових портретів друзів або близьких родичів чоловічої статі вікторіанської доби. З приватної колекції*

акварель «Кобзар»; див.: Каталог 1900, с. 12)<sup>10</sup>. Швидше за все художню освіту мав і Микола Юхновець-Юхновський, селянин за станомою приналежністю, який перед війною був власником найбільшої мережі з п'яти фотографічних закладів у Києві. Назву свого підприємства він позначав саме як «Фотография художника Н. Юхновец-Юхновского».

На цьому тлі не викликає здивування той факт, що естетика портретної фотографії була майже без змін запозичена з академічного живопису кінця XVIII – першої половини XIX ст. Стандартних принципів побудови портрету європейські фотографи намагалися дотримуватися настільки ретельно, що локальні особливості в їхніх роботах стають практично непомітними. Маючи декілька робіт, виконаних на приблизно однаковому технічному рівні, ми зазвичай можемо лише здогадуватися, в якій країні та або інша фотографія була створена. Про виокремлення певного індивідуального почерку, притаманного певному майстру портретного світлопису взагалі не йдеться. Фотографії відрізняються здебільшого лише технічним рівнем виконання та різноманітністю стандартних художніх прийомів. Ця специфіка була однією з причин, чому аматори фотографії кінця XIX – початку XX ст. часто зневажливо ставилися до «професіоналів-рутинерів», які інколи навіть не допускалися до участі у виставках.

Композиція та пози моделей студійних портретів в абсолютній більшості випадків були ретельно зрежисовані фотографом. Для портретів малих форматів здебільшого обирали погрудне зображення на нейтральному тлі. Зв'язок подібних портретів з живописною мініатюрою подекуди підкреслюється ще й наявністю рамки овальної форми. У кабінетному форматі домінують ростові зображення, відтворені в межах традиції парадного портрету. Студія, де відбувалася фотозйомка, в такому випадку імітувала консервативний інтер'єр заможного будинку, з характерними елементами у вигляді сходів, важких гардин, крісел та столиків у стилі ампір, фрагмент балкону чи тераси з балюстрадою, куточок доглянутого парку з намальованою алеєю на задньому плані або «дикої» природи з деревом або каменем (Іл. 6). Часто використовувалися додаткові аксесуари: книга чи альбом, букет квітів, пляшка вина, іграшки тощо. Самі моделі зазвичай демонструють найкраще вбрання зі свого гардеробу, парадні мундири, прикраси, годинники та інші атрибути достатку й успіху.

Звертає на себе увагу мова тіла моделей. У ростових зображеннях надзвичайно велика увага приділена прямій поставі, яка в уявленнях людини «прекрасної епохи» міцно асоціювалася з концепціями цивілізованості, еволюції, життєвої енергії та високого соціального статусу (див.: Gilman 2018). Це саме стосується загальної емоційної стриманості зображених моделей. Йшлося не тільки про усвідомлення ними важливості моменту залишення свого відбитку для вічності, але й про слідування домінуючій на той час концепції гідності, спокою у стражденному житті та шляхетної краси у контролі над почуттями (Andersson 2018, 27). Саме через ці світоглядні уявлення моделі студійних портретів майже ніколи не посміхаються, а у випадку групових портретів – рідко торкаються одне одного, навіть якщо йшлося про портрет членів подружжя. Доторк був припустимим здебільшого на фотографіях, де малолітні діти зображені разом із батьками. Сара Л. Леонард, аналізуючи тогочасну німецьку портретну фотографію, відзначає, що демонстративна грайливість та театральність могли зустрічатися у групових портретах чоловіків – друзів або братів, тоді як жінки на фотографіях завжди залишалися скутими нормами формального етикету (Leonard 2020, р. 196). Це спостереження в цілому підтверджують і київські фотографії досліджуваної доби (Іл. 10).

Серед групових портретів доволі часто трапляються фотографії, на яких чоловіка зображено сидячи, а дружину (та інколи дітей) – стоячи поряд. Ця композиція також є

<sup>10</sup> Принагідно висловлюю вдячність канд. іст. наук Дар'ї Добрян, яка звернула мою увагу на цей факт.

цитуванням академічного живопису, знаходячи близьку паралель, наприклад, у родинному портреті великого герцога Гессенського, роботи Генріха фон Ангелі (1879). Семантику подібної композиції якнайкраще розкриває картина Едвіна Ландсіра «Віндзорський замок у наш час» (1841-1843). Вона становить портрет королеви Вікторії, принца Альберта, їхньої доньки та домашніх улюбленців. Консорт щойно повернувся після вдалого полювання і розслаблено сидить перед своїми трофеями та мисливськими собаками, тоді як Вікторія стоїть поруч, вітаючи чоловіка букетиком квітів. Призначений радше для домашнього вжитку груповий портрет славить чесноти жінки XIX ст. – хранительки дому, яка забезпечує комфорт і затишок голові родини (Іл. 3).



*Іл. 11. Ліворуч – портрет виготовлений в київському ательє «Прогресс» між 1900 та 1914 роками. Солдатський ремінь з пряжкою та тростина в руці одного з чоловіків вказує на те, що зображений міг бути військовослужбовцем. Праворуч – фотографія радянських військовиків, датована кінцем 50-х років XX ст. Попри значний хронологічний розрив між двома знімками, тяглість стилю є досить помітною. З приватної колекції*

Питання ієрархії та статусу, виражені здебільшого в розміщенні особи на знімку, взагалі є важливими для групових портретів тієї доби. Олександр Кістяківський у своєму «Щоденнику», не без певної втіхи, згадував як у 1875 році студенти Університету св. Володимира попросили де Мезера на фотографії свого випуску розмістити портрети Бунге та самого Кістяківського окремо від інших професорів, хоча сам він пропонував розташувати зображення викладачів у порядку отримання ними докторських ступенів. Портрет кожної особи де Мезер фотографував окремо й вже потім змонтував увесь знімок, який викликав бурхливу негативну реакцію іншого університетського професора – київського міського голови Миколи Ренненкампа. Він змусив фотографа переробити фотографію, помінявши місцями Кістяківського та професора Сидоренка (Кістяківський 1994, с. 165).

Оскільки фотографія сприймалася як мнемонічний відбиток реальної особи, вона могла ефективно використовуватися для легітимізації влади та побудови різноманітних ієрархій. За спогадами сучасників, непопулярний у Києві генерал-губернатор Микола Клейгельс, призначений на посаду в 1903 році, повісив у своєму кабінеті «велику фотографію, на якій він був знятий з Миколою II». Цим Клейгельс хотів наочно продемонструвати прихильність до нього імператора та свою наближеність до нього (Сидоров 1918, с. 221).

### Підсумки

На рубежі XIX-XX ст. професійна фотографія у Києві становила високорентабельний вид малого бізнесу, який, за належної організації робочих процесів, міг забезпечувати стабільний дохід власникам та порівняно високий рівень зарплатні найманим працівникам фотографічних закладів. Поріг входження до фотографічної справи могла здолати навіть

людина з відносно невеликим обсягом фінансових накопичень, що притягувало до цієї сфери широке коло осіб. З певними застереженнями, професійну фотографію можна вважати одним із соціальних ліфтів, що давали можливості для професійної реалізації жінкам, іноземним громадянам, представникам дискримінованих етнічних груп та низьких соціальних станів. Водночас, реалізація у професійній фотографії була можливою лише за наявності певних теоретичних та практичних знань, а жорстка конкурентна боротьба вимагала постійного застосування на практиці науково-технічних досягнень та нових підходів до організації бізнесу. Тож загалом комерційна фотографія сприяла зростанню соціальної мобільності та обміну знаннями й технологіями. Саме у цьому полягав її внесок у процеси соціально-економічної модернізації міського середовища.

Розвиток професійної фотографії, через демократизацію процесу створення та поширення візуального образу людини, сприяв появі нових способів конструювання пам'яті через укладання особистих та сімейних фотоархівів, виникнення нових суспільних практик та ритуалів, серед яких були відвідування фотоательє в парадному одязі, обмін фотографіями між близькими та знайомими, візуальна фіксація значимих життєвих подій. В епоху, коли значно пришвидшилися процеси руйнації традиційних зв'язків між членами соціальної групи, саме фотографія забезпечувала відчуття психологічного комфорту, створюючи ілюзію «присутності відсутнього».

Наслідуючи правила й принципи академічного портретного живопису, професійна фотографія другої половини XIX – початку XX ст. сформувала нові стандарти естетичного сприйняття, які базувалися на етичних нормах, способах поведінки та світоглядних принципах доби. З одного боку, ці стандарти сприяли формуванню нової візуальної культури глобального людства, в якій майже не відчувуються локальні особливості. З іншого – студійний фотографічний портрет консервував зображальну норму, сформовану європейською живописною традицією нового часу. І хоча вже наприкінці другого десятиліття XX ст. естетика портретної фотографії «прекрасної епохи» виглядала архаїчною, її вплив виразно відчуватиметься у побутовій фотографії наступних десятиліть (Іл. 11), а подекуди його важко не помітити й у портретах з соціальних мереж перших десятиліть XXI століття.

**Таб. 1. Інвентар фотографічної лабораторії Київського відділення Імператорського Російського Технічного Товариство, кін. XIX ст. (за: ЦДІАК, ф. 730, оп. 1, спр. 185, арк. 43)**

Назва обладнання	к-ть	ціна, крб.
прозорі целулоїдні ванни 18x24 см	4	14
прозорі целулоїдні ванни 13x18 см	1	1.40
лабораторний стіл під старий дуб, обшитий листовим свинцем	1	30
цинкових фарбованих відра (кругле та напівкругле)	2	4
Лабораторний чотирикутний ліхтар	1	2.80
Французьких копіювальних рам 18x18 см	5	5
Скляна циліндрична мензурка на 200 см <sup>3</sup>	1	1.20
Американський великий лабораторний ліхтар	1	5.40
Газова лампа	1	4
Тло 3,5x3,5 аршина, №449	1	18
Підрамок на клинах зі станком	1	7
Штатив для відтінювача	1	9
Ванна чорного скла 19x20 см	1	2
Ванн фаянсових 15x20 см	6	6
Копіювальні англійські рамки 9x12 см	2	1.80
Копіювальні англійські рамки 12x16,5 см	2	2.30
Цинковий фарбований бак 18x24 см	1	7



Великий станок для сушіння негативів	1	1.25
Гумовий валик-гладілка 13 см	1	2
Тло 3,5х3,5 аршина, №447	1	18
Підрамок зі станком без гвинтів	1	5
Металевий головотримач	1	5
Ванна чорного скла 10,5х13 см	1	0.90
Моментальний затвор удосконалений Експрес №1	1	13.50
Об'єктив подвійний анастигмат Герца сер. III №3 з ірисовою діафрагмою №26429	1	78.75
Чохол парусиновий	1	5
Камера горіхового полірованого дерева з нікельованим окуттям, шкіряним подвійного розтягнення міхом, подвійною кремальєрою, трьома подвійними касетами 13х18 (№47132), зі штативом-триногою, що складається втричі	1	45
Газожарових ламп патент Д'Ауера №1 з повним прибором	5	32.50
Газожарова сітка №100	1	1.25
Лікапів (?)	6	30
Лампи	3	4.80

### Список скорочень

ДАКО – Державний архів Київської області.

ДАМК – Державний архів міста Києва.

ЦДІАК – Центральний державний історичний архів України в м. Києві.

### Список джерел та літератури

БУРДЬЕ П. и др., 2014, *Общедоступное искусство. Опыт о социальном использовании фотографии*: Пер. с фр. Москва: Практис.

ГОЛОТА С. и др., 2008, *Фотографы Харьковской губернии (1851-1917)*. Харьков: САГА.

ДАКО Ф. 2. Оп. 21. Спр. 247.

ДАКО Ф. 2. Оп. 21. Спр. 280.

ДАКО Ф. 2. Оп. 21. Спр. 320.

ДАКО Ф. 2. Оп. 21. Спр. 331.

ДАКО Ф. 2. Оп. 28. Спр. 102.

ДАМК Ф. 287. Оп. 1. Спр. 12.

ДАМК Ф. 287. Оп. 1. Спр. 18.

ДАМК Ф. 287. Оп. 1. Спр. 26.

ДАМК Ф. 287. Оп. 1. Спр. 34.

ДАМК Ф. 287. Оп. 1. Спр. 41.

ДАМК Ф. 287. Оп. 1. Спр. 53.

ДАМК Ф. 287. Оп. 1. Спр. 57.

ДАМК Ф. 287. Оп. 1. Спр. 62

ДАМК Ф. 287. Оп. 1. Спр. 64.

Каталог выставки картин в биржевом зале, 1891, Киев: Типография Милевского.

Каталог выставки картин Киевского товарищества художественных выставок, 1900, Киев: Б. в.

Киевский телеграф, 1861, 7.05, 11.05, Цит. за: Архив старых газет [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://oldnewspapers.com.ua/> [Дата звернення 24.04.2020]

КІСТЯКІВСЬКИЙ, О., 1994, *Щоденник (1874-1885): У двох томах. Т. 1. 1874-1879*. Київ: Наукова думка.

МИЩЕНКО, Л., 1929, 3 минулого століття (спомини). *3 сто літ*. Т. 4. С. 106-160.

ПОПОВ, А., 2013, *Российские фотографы (1839-1930): В 2-х тт. Т. 1*. Москва: Музей органической культуры.

- РИБАКОВ, М., 1999, *Невідомі та маловідомі сторінки історії Києва*. Київ: Кий.
- СИДОРОВ А., 1918, В Києве (1904-1906). *Голос минувшого*. №4-6. С. 221-231.
- СІМЗЕН-СИЧЕВСЬКИЙ, О., 1928, *Давні київські фотографії та їхні знімки старого Києва. Ювілейний збірник на пошану академіка Михайла Сергійовича Грушевського*. Київ: Трест «Київ-Друк». С. 359-403.
- ТЕГГ, Дж., 2019, *Тягар репрезентації: есеї про множинність фотографії та історії*: Пер. з англ. Київ: Родовід.
- ТРАЧУН О. 2014. *Історія української фотографії XIX-XX века*. Киев: Балтия-Друк.
- Фотографический вестник. 1891. №6. С. 216.
- ЦДІАК. Ф. 442. Оп. 544. Спр. 275.
- ЦДІАК Ф. 442. Оп. 638. Спр. 226.
- ЦДІАК. Ф. 730. Оп. 1. Спр. 185.
- ЧУБИНСКИЙ П. и др. 1875. *Киев и его предместья по переписи 2 марта 1874 года*. Киев: тип. Имп. Университета св. Владимира.
- ANDERSSON P. K. 2018. *Silent history: Body language and non-verbal identity, 1860-1914*. Montreal: McGill-Queens University Press.
- DI BELLO P. 2016. *Woman's album and photography in Victorian England: ladies, mothers and flirts*. London: Routledge.
- GILMAN S. L. 2018. *Stand up straight! A history of posture*. London: Reaktion Books.
- KAZAKEVYCH O. 2016. Ukrainian urban population of the Russian Empire: ethnic and linguistic transformations in the late 19th century. *Codrul Cosminului*. 2016. XXII, no. 2. P. 213-226.
- LEONARD S. L. 2020. Reading early German photographs for history of emotion. *Hillard D., Lempo H., Spinney R. (eds). Feelings materialized: Emotions, bodies and things in Germany, 1500-1950*. New York: Berghan Books. P. 187-201.
- MANIKOWSKA, E., 2019, *Photography and cultural heritage in the age of Nationalisms: Europe's eastern borderlands*. London: Bloomsbury Visual Arts.
- ŻAKOWICZ A. et al. 2010. *Fotografia Galicyjska do roku 1918*. Częstochowa, Katowice, Lwów: Centrum Europy.

### Abbreviations

- DAKO – Derzhavnyi arkhiv Kyivskoyi oblasti [State Archive of Kyiv Oblast]
- DAMK – Derzhavnyi arkhiv mista Kyeva [State Archive of Kyiv]
- TsDIAK – Tsentralny derzhavny istorychnyi avrkhiv u misti Kyevi [Central State Historical Archive, Kyiv]

### References

- BOURDIEU P. et al. 2014 *Obshchedostupnoye iskusstvo. Opyt o sotsyalnom ispolzovanii fotografii [Un art moyen, Essai sur les usages sociaux de la photographie]*. Moscow: Praksis.
- DAKO. Fund 2. Register 21. File 247.
- DAKO. Fund 2. Register 21. File 280.
- DAKO. Fund 2. Register 21. File 320.
- DAKO. Fund 2. Register 21. File 331.
- DAKO. Fund 2. Register 28. File 102.
- DAMK. Fund 287. Register 1. File 12.
- DAMK. Fund 287. Register 1. File 18.
- DAMK. Fund 287. Register 1. File 26.

- DAMK. Fund 287. Register 1. File 34.
- DAMK. Fund 287. Register 1. File 41.
- DAMK. Fund 287. Register 1. File 53.
- DAMK. Fund 287. Register 1. File 57.
- DAMK. Fund 287. Register 1. File 62.
- DAMK. Fund 287. Register 1. File 64.
- Fotograficheskii vestnik [Photography herald]. 1891. №6. S. 216.
- GOLOTA S. et al., 2008, *Fotografy Kharkovskoi gubernii 1851-1917* [Photographers of the Kharkiv governorate 1851-1917]. Kharkiv: Saga. P. 432-433.
- Katalog vystavki kartin v birzhevom zale [Catalogue of painting exhibition in the Stock exchange hall]. 1891. Kyiv: Tipografiya Milevskogo.
- Katalog vystavki kartin Kievskogo tovarishchestva khudozhestvennykh vystavok [Catalogue of painting exhibition of the Kyiv society of artistic exhibitions]. 1900. Kyiv: Tipografiya Milevskogo.
- Kievskii telegraf. 1861 (7.05, 11.05). In: Old newspapers [Online]. Available from: <http://oldnewspapers.com.ua/> [Accessed: 24.04.2020]
- KISTIIVSKYI O. 1994. Shchodennyk [Diary] (1874-1885): In two vol. Vol. 1. 1874-1879. Kyiv: Naukova Dumka.
- MYSHCHENKO L., 1929, Z mynuloho stolittia (spomyny) [From the past century (memoirs)]. In: *Za sto lit.* Vol. 4. P. 106-160.
- POPOV A. 2013. *Rossiyskie fotografy* [Russian photographers] (1839-1930): In 2 volumes. Vol. 1. Moscow: Muzei organicheskoy kultury.
- RYBAKOV M. 1999. *Nevidomi ta malovidomi storinky istorii Kyeva* [Unknown and lesser known pages of the history of Kyiv], Kyiv: Kyi.
- SIDOROV A. 1918. V Kieve [In Kyiv] (1904-1909). *Golos minuvshogo*. №4-6. S. 221-231.
- SIMZEN-SYCHEVSKI O. 1928. Davni kyivski fotografy ta yikhni znimky starogo Kyeva [Old Kyiv photographers and their images of old Kyiv], *Yuvileynyi zbirnyk na poshanu akademika Mykhaila Serhiyovycha Hrushevskoho*. Kyiv. P. 359-403.
- TAGG, J., 2019, *Tiagar reprezentacii: eseii pro mnozhyhnyist fotografii* [The Burden of representation: essays on photographs and histories]. Kyiv: Rodovid.
- TRACHUN O. 2014. *Istoriya ukrainskoy fotografii XIX–XXI veka* [History of the 19–21 cc. Ukrainian photography], Kyiv: Baltiya-Druk.
- TsDIAK. Fund 442. Register 544. File 275.
- TsDIAK. Fund 442. Register 638. File 226.
- TsDIAK. Fund 730. Register 1. File 185.
- CHUBYNYSKYI P. et al. 1875. *Kiev i ego predmestja po perepisi 2 marta 1874 goda* [Kyiv and its outskirts according to March 2, 1874 census], 1874, Kyiv: St. Vladimir University.
- ANDERSSON P. K. 2018. *Silent history: Body language and non-verbal identity, 1860-1914*. Montreal: McGill-Queens University Press.
- DI BELLO P. 2016. *Woman's album and photography in Victorian England: ladies, mothers and flirts*. London: Routledge.
- GILMAN S. L. 2018. *Stand up straight! A history of posture*. London: Reaktion Books.
- KAZAKEVYCH O. 2016. Ukrainian urban population of the Russian Empire: ethnic and linguistic transformations in the late 19th century. *Codrul Cosminului*. 2016. XXII, no. 2. P. 213-226.
- LEONARD S. L. 2020. Reading early German photographs for history of emotion. *Hillard D., Lempo H., Spinney R. (eds). Feelings materialized: Emotions, bodies and things in Germany, 1500-1950*. New York: Berghan Books. P. 187-201.
- MANIKOWSKA, E., 2019, *Photography and cultural heritage in the age of Nationalisms: Europe's eastern borderlands*. London: Bloomsbury Visual Arts.

ŻAKOWICZ A. et al. 2010. *Fotografia Galicyjska do roku 1918*. Częstochowa, Katowice, Lwów: Centrum Europy.

### **Фабрики пам'яті: київська професійна фотографія, 1850-1918**

У статті розглядається рання історія фотографічної галузі Києва як комплексний культурний феномен. Використано методи соціальної історії мистецтва, просопографії та візуальної антропології. Стаття базується на широкому спектрі архівних документів, включаючи листування київського інспектора типографій, який з 1888 по 1909 роки здійснював нагляд за фотографічними закладами. Особливу увагу приділено портретній фотографії як «технології пам'яті». До початку ХХ ст. створення, збирання, демонстрація та обмін фотографічних знімків стає важливою культурною практикою для міських мешканців усього світу. У Києві напередодні Першої світової війни десятки ательє виготовляли фотографічні портрети у величезній кількості. У той час, коли урбанізація та економічне зростання пришвидшували міграційні процеси та розмивали традиційні соціальні структури, саме фотографія стала засобом підтримання емоційного зв'язку між людьми. Автор наголошує на визначній ролі професійного фотографа, який виготовляв «артефакти пам'яті» для окремих осіб та родин, й, відповідно, встановлював естетичні стандарти їхніх приватних візуальних архівів. Зазначено, що професійна фотографія відіграла помітну роль у модернізації та вестернізації Києва. Маючи відносно низький поріг входження, фотографія надавала можливості професіоналізації для жінок, представників нижчих соціальних верств та дискримінованих етнічних спільнот (таких як поляки після Січневого повстання та євреї). Працюючи у конкурентному середовищі, фотографи намагалися впроваджувати нові технології, удосконалювати бізнес-процеси та підвищувати свій освітній рівень. Водночас, їхня творча свобода була значною мірою обмежена. Стиль фотографічного портрету був запозичений з академічного мистецтва вісімнадцятого та дев'ятнадцятого століть. Через це фотографічні портрети, створені в Києві або в інших містах Європи, стилістично майже не відрізняються одне від одного. Мова тіла моделей, їхній одяг та прикраси, а також студійні декорації та аксесуари мали на меті створення образу успішної людини, вірних друзів, міцної родини з чітко визначеними соціальними ролями тощо. Старомодний стиль портрету початку ХХ ст. сформував естетичні засади портретної фотографії, досить помітні навіть за кілька десятиліть.

**Ключові слова:** історія фотографії, Київ, фотографічний портрет, модернізація, дев'ятнадцяте століття, ательє, професійні фотографи, меморіальні практики, візуальні архіви.

**Gennadii Kazakevych**, Dr. of Sc., Professor, Taras Shevchenko National University of Kyiv (Ukraine).  
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-2690-860X>

**Геннадій Казакевич**, д-р іст. наук, професор, Київський національний університет імені Тараса Шевченка (Україна)

**Received:** 06-03-2020

**Advance Access Published:** May, 2020.