

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ОДЕСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ І. І. МЕЧНИКОВА

НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ НАУК УКРАЇНИ
ІНСТИТУТ УКРАЇНОЗНАВСТВА ІМ. І. КРИП'ЯКЕВИЧА
ІНСТИТУТ НАРОДОЗНАВСТВА

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

ДМИТРЮК ВІКТОРІЯ ВІКТОРІВНА

УДК 77.041:316.72](=1:477.74)(091)

ДИСЕРТАЦІЯ
**ІСТОРИКО-АНТРОПОЛОГІЧНА ВАРІАТИВНІСТЬ
ФУНКЦІОНУВАННЯ ФОТОГРАФІЇ У КУЛЬТУРАХ ОДЕЩИНИ**

07.00.05 – Етнологія

Подається на здобуття наукового ступеня *кандидата історичних наук*

Дисертація містить результати власних досліджень.
Використання ідей, результатів та текстів інших авторів мають
посилання на відповідне джерело
_____ В. В. Дмитрюк

Науковий керівник:
Прігарін Олександр Анатолійович,
доктор історичних наук, доцент

Одеса – Львів – 2019

АНОТАЦІЯ

Дмитрюк В. В. Історико-антропологічна варіативність функціонування фотографії у культурах Одещини. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата історичних наук 07.00.05 – «Етнологія». – Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, Інститут народознавства НАН України, Львів, 2019.

У дисертації комплексно й усебічно досліджено фотографічні практики як специфічний різновид людської діяльності, а також еволюцію цього історико-культурного явища у стадіальних та синхронних вимірах на матеріалах професійних та аматорських фотографій з приватних зібрань населення Одещини.

Хронологічні межі дослідження охоплюють кінець XIX – початок XXI ст. Вибір окреслених часових параметрів пов'язаний із двома етапами: початком масового поширення фотографії та заміною аналогової (друкованої) фотографії цифровою. Територіальні межі дослідження охоплюють територію Одеської області України в її сучасних адміністративних межах. Обрано простір, який відноситься до трьох історично-етнографічних районів: Південно-Східне Поділля, а також Буго-Дністровське степове межиріччя та Буджак (два останніх тотожні західній частині Південної України). Ці регіони в Російській імперії майже відповідали: Балтському повіту Подільської губернії, західним повітам (Одеський, Тираспольський та Ананьївський) Херсонської губернії, південним повітам (Аккерманський та Ізмаїльський) Бессарабської губернії. Просторова репрезентація розширюється шляхом залучення фотоджерел з інших областей України. Зокрема Миколаївської, Херсонської, Київської, Вінницької. Базовий емпіричний матеріал зібрано за класичним етнографічним методом. До наукового обігу вдалося залучити оригінальний комплекс джерел (візуальні та польові матеріали, веб-ресурси, масово-

формулярні матеріали), що дозволяє суттєво поповнити джерельну базу історично-етнологічних досліджень Півдня України.

Застосування порівняльно-історичного аналізу допомогло провести конкретні реконструкції виникнення, поширення та побутування фотопрактик. Реконструкції велися через синхронні та діахронні компаративні перспективи, характеризуючи різні змісти варіативності. Завдяки типологічному інструментарію нам вдалося запропонувати та обґрунтувати хронологічну класифікацію. Використання структурно-функціонального аналізу сприяло продуктивному розгляду фотографічних значень і знаків, встановленню комунікативних, соціалізаційних, ритуальних та інших функцій фотокарток. Застосовані дослідницькі засоби властиві сучасній соціокультурній антропології.

Дисертаційне дослідження виконане в рамках науково-дослідних тем кафедри археології та етнології Одеського національного університету імені І. І. Мечникова: «Прояви етнічності у крос-культурних взаєминах населення Одещини» (номер держреєстрації 0115U000721) та «Полікультурність населення Одещини в історико-антропологічній ретроспективі» (номер держреєстрації 0119U103075). Емпіричний матеріал було зібрано під час власних дослідницьких поїздок авторки, а також у складі комплексних історико-етнографічних експедицій ОНУ імені І. І. Мечникова протягом 2012–2019 рр.

Особистий внесок здобувачки. Усі результати, що наведені в підсумовуючих частинах дисертації, отримані самостійно. У працях опублікованих в співавторстві з О. А. Прігаріним авторці належить більше 60 %.

Дисертаційне дослідження складається з чотирьох розділів. У першому «Історіографія проблеми, джерельна база та методи дослідження» – проаналізовано стан вивчення теми, теоретико-методологічні основи, методи дослідження та охарактеризовано джерельну базу.

У першому підрозділі – «Аналіз історіографічного досвіду» – розглянуто рівень висвітлення теми в публікаціях українських і зарубіжних дослідників. Історіографічний доробок окреслено й узагальнено за хронологічним принципом. Особливу увагу надано роботам, які розглядають фотографію як етнографічне джерело або як особливий спосіб фіксації та самопрезентації культури. Перші сто років після винаходу фотографії позначені як початковий етап накопичення знань. Цей період характеризується спробами осмислення можливостей майбутнього використання фотографії як нового інструменту для пізнання реальності, пошуками її місця в науці та мистецтві. Спочатку вчені використовували фотографію як доказ і спосіб копіювання реальності або з ілюстративною метою. Накопичення польового матеріалу призвело до перших спроб узагальнення та систематизації. Вже у другій половині XIX століття з'являються поодинокі тематичні доробки. Етап інтенсивного вивчення починається з другої половини XX ст. Він пов'язаний зі змінами у площині гуманітарних знань та так званім «візуальним поворотом». На межі 1960 –1970-х рр. зростає академічна увага до фотографічних матеріалів, що зберігаються у сімейних альбомах, колекціях приватних збирачів, в архівах і музеях. Сучасний етап наукових розробок з даної тематики (кінець XX – початок XXI ст.) пов'язаний із «цифровою революцією» та переходом до постфотографії, зокрема через втрату нею зв'язку з безпосередньою реальністю. Він характеризується різновекторністю досліджень, увага в яких спрямована на невивчені аспекти феномена фотографії. З огляду на різні аспекти побутування фотографії сучасні дослідники продовжують розглядати фотографію як в рамках усталених підходів, так і застосовуючи мультикультурний або комплексний підхід. Аналіз літератури показав відсутність у вітчизняній і зарубіжній історіографії комплексного наукового дослідження, у якому було б розглянуто та розкрито всі аспекти побутування фотографії в контексті суспільно-історичних процесів на базі українських матеріалів. Другий підрозділ «Характеристика джерельної бази дослідження: питання типології

та евристичного потенціалу» присвячено огляду емпіричних основ роботи. Зокрема, запропонована класифікаційна варіативність джерельних матеріалів, розкрита їх евристична цінність, залежно від видової належності та продемонстрована специфіка їхнього розмаїття. За засобом отримання вони поділяються на виявлені (в фондах архівів, музеїв та під час експедиційних досліджень) та створені (корпус даних етнографічного та усноісторичного типів). За формою збереження: друковані та цифрові, за введенням до наукового обігу: архівні, польові, опубліковані. Базовими для даної дисертаційної роботи стали авторські польові матеріали, що уперше введені до наукового обігу та зібрані як у складі планових експедицій, так і в результаті індивідуальних розвідок. Вони виступають масовим корпусом оригінального за характером емпіричного матеріалу. Загалом, самостійно або у складі комплексних історико-етнографічних експедицій ОНУ імені І. І. Мечникова, протягом 2012 – 2019 рр. було проведено понад 150 загальних, 54 фокусованих інтерв'ю та 23 напівформалізованих інтерв'ю у 51 населеному пункті Одеської області (враховуючи Одесу та міста обласного значення: Балту, Біляївку, Подільськ, Чорноморськ та Ізмаїл). З метою зіставлення регіонально-локальних рис із загальноукраїнською специфікою, інтерв'ювання частково здійснювали й у населених пунктах інших областей України. У Державному архіві Одеської області (ДАОО) та в Одеській Національній науковій бібліотеці було виявлено дані щодо функціонування фотозакладів і діяльності фотографів в Одесі у другій половині XIX ст. У краєзнавчих музеях Балти, Кодими, Подільська та Ізмаїлу були виявлені масивні корпуси фотографій із сімейних архівів мешканців цих районів. Додатковим джерельним фондом став веб-простір. Приватні фотографії, опубліковані в інтернеті, – окрема група джерел, які після оприлюднення, стають публічними та набувають нових функцій. Третій підрозділ – «Методи дослідження» – розкриває дослідницький інструментарій та авторські погляди. Передусім, фотографії розглядались як прийом дослідницьких стратегій в межах польового методу – тип джерел, які збирає та створює

вчений. Під час опису культурних практик було застосовано принципи структурно-функціонального аналізу. Авторка запропонувала власну методiku, яка включає два блоки: дослідження особливостей створення та практик фотографування; фіксацію, наявної в середовищі культури фотоспадщини та переклад (декодування) елементів зображення спочатку у вербальну форму, а тоді і в друковану.

У другому розділі – «Історико-культурна динаміка розвитку традицій фотографування на Одещині (середина XIX – початок XX ст.)» – розглянуто трансформаційні процеси, пов'язані з особистістю фотографа, технологічними чинниками та змінами в часі формальних характеристик фотокарток, окреслено загальний план історії розвитку фотосправи на Одещині. У першому підрозділі цього розділу – «Постать фотографа в контексті соціальних перетворень» – аналізуються трансформації комунікативних, ціннісних та ідентифікаційних характеристик людини, яка здійснює фотографічні практики: від мистецтва до ремесла, від елітарного рівня до повсякдення. Розглядаються відносини між професійними фотографами та аматорами, надаються дані про створення фотографічних спільнот, взаємодію із замовниками. Період функціонування фотографічних практик нами було поділено на три етапи: професійний (традиційний), аматорський (радянський) та сучасний. Оскільки фотографія за своєю природою є технічним мистецтвом цьому присвячено другий підрозділ другого розділу «Технологічні трансформації як чинник поширення фотосправи». З моменту винаходу й до сьогодення фотоапарати зазнали значних змін з технічного та економічного боку. Спочатку вони були дорогі, недосконалі та масивні, ще до середини XX ст. відносились до предметів розкоші. За радянських часів з професійного знаряддя виробництва фотоапарати перетворились на елемент індустрії дозвілля. Для XX ст. визначальним став перехід з плівкових (аналогових) фотоапаратів, які не дозволяли відразу дізнатися кінцевий результат зйомки, на цифрові, до переваг яких відносять не тільки можливість зробити фото миттєво, а й

оцінити його, видалити невдалий кадр, опублікувати в соцмережах. Третій підрозділ цього розділу – «Еволюція формальних характеристик фотокартки: основні тенденції модифікацій» – описує основні напрямки метаморфоз фотокартки як предмета культури, від появи перших фотографічних зображень до сьогодення, розкриває особливості переходу від шанобливого ставлення до кожного знімку у другій половині XIX до знецінення в XXI ст. Відзначено, що за понад 150 років існування фотографії, під впливом культурних та соціально-економічних трансформацій змінилися всі загальні характеристики фотозображення: форма, розмір, паспарту, вартість, призначення, статусність, сюжет тощо. Сучасні нові форми забезпечують новий формат для візуалізації повсякденного життя.

У третьому розділі праці – «Висвітлення культурних сюжетів у звичаях візуалізації населення Одещини: фотографії подій та події фотографування» – показано, як змінювався фотографічний канон і якими значеннями він був наповнений у той чи інший історичний період. Розглянуто різнопланові умови, що впливають на виготовлення фотографій: культурні норми та соціальні практики, проаналізовано варіації тем і сюжетів, які підлягали обов'язковому або вибірковому фотографуванню. Зазначено, що з початком XX ст. фотографування перетворилось на важливу частину процедури проведення багатьох обрядових дій, а з другої половини XX ст. – на необхідну. У першому підрозділі цього розділу – «Приватні та публічні обряди переходу на сімейних світлинах» – було акцентовано увагу на тому, як змінювався фотографічний канон обрядів переходу у приватному та публічному просторі та якими значеннями він був наповнений в той чи інший історичний період. Також були проаналізовані різнопланові варіації тем та сюжетів, які підлягали обов'язковому або вибірковому фотографуванню. З початком XX ст. фотографування перетворилось на важливу частину процедури проведення багатьох обрядових дій, а з другої половини XX ст. – необхідну. Сформувався певний фотографічний ритуал, для деяких випадків – навіть чіткий канон відображення події (весілля,

похорон), робота фотографа стає частиною ритуалу, для неї обов'язково виділяють окремий час. Наприклад, для весільної зйомки відводяться окремі години, позначені у сценарії свята: ранкова фотосесія нареченої, розпис у РАГСі, весільна прогулянка з фотографом. Інший тип зйомки – репортажна, коли фотограф не втручається в процес здійснення обряду, а лише фіксує окремі події в його середині. Світлина, які відображають перебіг або сам факт здійснення ритуалу, набули статусу офіційного публічного документального, візуального свідцтва та можуть вважатися унікальними джерелами як для вивчення історичного процесу загалом, так і для його різноманітних аспектів. Крім того, що фотографування відбувається під час обряду, воно може проходити до нього, після нього та навіть замість нього, адже головна мета – зафіксувати наслідок переходу. Наприклад, обов'язковим є парний весільний портрет молодят. Його могли зробити до або під час весілля, а іноді й після. Стикалися зі світлинами, зробленими через кілька років після весілля. У другому підрозділі третього розділу – «Повсякдення в ракурсі професійної та вернакулярної фотографії» – проаналізовано об'єкти та практики фотографування аматорів та професіоналів у повсякденному житті та на відпочинку. Зацікавлення антропологів і культурологів особистими історіями крізь призму сімейних фотоархівів призвело до появи терміну «вернакулярна фотографія». Третій підрозділ третього розділу – «Етнокультурна виразність фотографічних практик» – розглядає мультикультурну варіативність етнічних проявів на сімейних світлинах, багатогранність і складність яких допомагає вивчати фотографія.

Оскільки, фотографування за своїми ознаками цілком потрапляє під антропологічне визначення ритуалу, четвертий підрозділ – «Ритуально-знакові аспекти створення фотокарток» – присвячено аналізу процесів виникнення й розвитку ідей і практик фотографування в соціальному та приватному житті сільського населення Одещини та містян Одеси. Четвертий розділ – «Структурно-функціональний аналіз побутування фотографій в

культурах мешканців Одеси та області» – присвячено дослідженню етапів трансформації використання фотографічних зображень у сільському та міському просторі за останні 150 років, простежені зміни у сюжетності та локусах розміщення фотообразів. Детально розглянуто практики, пов'язані з використанням аматорської фотографії. Перший підрозділ цього останнього розділу – «Семантичне значення використання фотозображень в інтер'єрах житла» – присвячено візуальним репрезентаціям за допомогою фотографій у інтер'єрі. Розглянуто зміни, які відбувалися з модернізацією суспільства, та чинники, що впливали на цей процес: умови життя, соціально-класове середовище, етнографічно-територіальні особливості.

У другому підрозділі четвертого розділу – «Функціональні властивості приватних фотоальбомів» – розглянуто сімейні фотоальбоми у двох площинах: як артефакти, створені в контексті певної культури, що функціонують в її середині та як цілісний текст, який вимагає специфічного тлумачення. У третьому підрозділі четвертого розділу – «Використання фотографій у релігійних практиках» – досліджено як фотографування релігійних практик або їхніх певних елементів, учасників та атрибутів, так і використання фотозображень у проведенні таких практик, як інструмент для сакралізації простору (публічного та приватного). Четвертий підрозділ четвертого розділу – «Тенденції демонстрації візуальних образів у віртуальному просторі» – присвячено новим напрямкам використання віртуального простору для збереження та демонстрації фотографій у цифровому вигляді. Створення інтернет-мережі як масового комунікативного простору з каналами прямого і зворотного зв'язку призвело до формування нового культурного світосприйняття візуальних образів.

У «висновках» здійснено теоретичні узагальнення стосовно питання історико-антропологічної варіативності функціонування фотографії в культурах Одещини.

Фактичний матеріал і теоретичні коментарі дисертаційної роботи, а також методи емпіричного дослідження, поміж ними й авторський

інструментарій польової роботи можна використовувати для підготовки комплексних історично-етнологічних праць. Отримані результати стануть корисними для суміжних галузей знань, які розглядають проблематику сучасних соціальних явищ та їхніх трансформацій та можуть бути застосовувані для підготовки загальних і спеціальних курсів з обрядовості, соціалізації, навчальних посібників з етнології, соціокультурної антропології, історії повсякдення, а також для підготовки загального дослідження з історії української фотографії.

Ключові слова: фотографія, аматорська фотографія, сімейний фотоальбом, етнокультурна варіативність, польові методи фіксації, соціокультурна антропологія, візуальні джерела.

SUMMARY

Dmitryuk V. V. Historical and anthropological variability of the functioning of photography in the cultures of Odessa region. – Qualification scientific work with the manuscript copyright.

The thesis is for the Candidate degree of Historical Sciences (Doctor of Philosophy Phd) in speciality 07.00.05 «Ethnology». – Ivan Krypiakevych Institute of Ukrainian Studies of NAS of Ukraine, Institute of Ethnology of NAS of Ukraine, Lviv, 2019.

In the dissertation comprehensively and from all sides explores photographic practices as a specific type of human activity, as well as the evolution of this historical and cultural phenomenon in stage and synchronous measurements on the materials of professional and amateur photographs from private collections of the population of Odessa region.

The chronological boundaries of the study cover the end of XIX - to XXI century. The choice of timing options involves two steps: starting the mass distribution of a photo and replacing an analog(printed)photo with a digital one. The territorial boundaries of the study cover the territory of the Odessa region of Ukraine within its current administrative boundaries. The area that is part of three

historically-ethnographic regions was selected: Southeast Podilskyi, as well as the Bug-Dnistrovsky steppe inter-river and Budzhak (the latter two correspond to the Western part of Southern Ukraine). These areas in the Russian Empire almost corresponded to: the Balta County of Podilskyi; western counties (Odesa and Ananiyivsky) of Kherson province; southern counties (Akkerman and Izmail) of Bessarabia. Spatial representation is expanded by attracting photo sources from other regions of Ukraine and neighboring countries. In particular, the Mykolaiv, Kherson, Kiev, Vinnytsia regions of Ukraine, Poland, Moldova, Russia, Romania. The basic empirical material was collected within the limits of classical ethnographic method. The original set of sources (visual and field materials, web space, mass-form materials) has been attracted to the scientific circulation, which allows to significantly supplement the source base of historical and ethnological researches of the South of Ukraine.

The use of comparative-historical analysis made it possible to carry out specific reconstructions of the emergence, dissemination and existence of photographic practices. They were conducted through synchronous and diachronous comparative perspectives, characterizing various variability contents. Thanks to typological tools, it was possible to propose and substantiate a chronological classification. The use of structural and functional analysis facilitated the productive consideration of photographic meanings and signs, the establishment of communicative, social, ritual and other functions of photographs. The research tools used fit into the context of contemporary sociocultural anthropology.

The dissertation research is carried out within the framework of research topics of the Department of Archeology and Ethnology of the Odessa National University named after II Mechnikov «Ethnicities in cross-cultural relations of the population of Odesa region» (state registration number 0115U000721), "Multiculturalism of the population of Odesa region state registration number 0119U103075). The empirical material was collected during his own research

trips, as well as as part of complex historical-ethnographic expeditions of ONU named after I. I. Mechnikov during 2012 – 2019.

The personal contribution of the applicant is that critically analyzed approaches to the characterization of photography as a historical and anthropological phenomenon, developed their own principles of his study. The dissertation research consists of four sections. In the first one – «Historiography of the problem, source base and methods of research» the state of study of the topic, theoretical and methodological bases, methods of research and the characteristic source base are analyzed. The first section of the Analysis of Historiographical Experience examines the degree of coverage of the topic in publications by Ukrainian and foreign researchers. The historiographical work is conceptualized and generalized on a chronological basis. Particular attention was given to works that consider photography as an ethnographic source or as a particular way of fixing and self-presenting culture. For the first hundred years after the invention, photographs are marked as the initial stage of knowledge accumulation. This time is characterized by attempts to understand the possibilities of the future use of photography as a new tool for learning about reality, finding its place in science and art. Initially, scientists used it as proof and a way of copying reality or for illustrative purposes. The accumulation of field material led to the first attempts at generalization and systematization. Stage of intensive study begins in the second half of the twentieth century. It is linked to changes in the humanitarian plane and the so-called «visual turn». At the turn of the 1960s and 1970s, academic attention was growing to photographic materials stored in family albums, private collectors' collections, archives and museums. The current stage of scientific development in this field (late XX – early XXI centuries), associated with the «digital revolution» and the transition to post-photography, in particular due to its loss of connection with the immediate reality. It is characterized by multidimensional research, which focuses on the unexplored aspects of the phenomenon of photography. Contemporary researchers continue to consider photography, taking into account various aspects of its life, both within established approaches and in multicultural

(integrated). The analysis of the literature pointed to the absence of a comprehensive study in the domestic and foreign historiography in which all aspects of the life of photography in the context of social and historical processes based on Ukrainian materials were scientifically realized and revealed. The second section, «Characterization of the source base of the research: issues of typology and heuristic potential», is devoted to an overview of the empirical foundations of the work. In particular, the classification variability of source materials, their heuristic value, depending on their species affiliation, and the specificity of their diversity are proposed. According to the means of receipt, they are divided into those discovered (in the holdings of archives, museums and during expeditionary studies) and created (a corpus of data of ethnographic and oral history types). By form of preservation: printed and digital, by introduction to scientific circulation: archival, field, published. The basis for this dissertation was the author's field materials, which were first introduced into scientific circulation, collected as part of planned expeditions and as a result of individual exploration. They are a massive body of original empirical material. In total, 27 settlements of the Odessa region (including the cities of Odessa, Bolgrad and Izmail) were processed. They conducted more than 150 general, 53 focused interviews and 68 semi-formal interviews collected by students. In order to compare regional and local features with Ukrainian specificity, interviews were conducted in part in settlements of neighboring and other regions of Ukraine. The State Archives of the Odessa Oblast (DAOO) and the National Scientific Library revealed data on the functioning of photo establishments and the activities of photographers in Odessa in the second half of the 19th century. Massive corps of photographs from family archives of residents of these areas have been found in museums of the towns of Balta, Podilsk (Kotovsk) and Izmail. The usual buildings of photography in local history museums (they operate on almost all rural settlements of Odessa region) are very close to this. An additional source fund was web space. Private photos posted on the Internet are a separate group of sources that become public and feature when they are publicly available. The third section, Research Methods, reveals research

tools and authors' views. First of all, photography was seen as an admission of research strategies within the field method – the type of sources that a scientist collects and creates. In describing cultural practices, the principles of structural and functional analysis were applied. The author proposed his own methodology, which includes two blocks: the study of features of creation and practices of photography; fixing existing in the environment of the photographic heritage and translating (decoding) the elements of the image first in verbal form and then in print.

The section of the work «Historical and cultural dynamics of the development of photography traditions in Odessa region (among the XIX – early XX centuries.)» Examines the transformation processes associated with the photographer's personality, technological factors and changes in the time of formal characteristics of the photo cards, provides a general picture of history development of photo business in Odessa region. The first section, «The Photographer's Figure in the Context of Social Transformation», describes the image and activity of the photographer from the time the photograph was created to the present. Relationships between professional photographers and amateurs are examined in detail and in stages, data on the creation of photographic communities and interaction with customers are provided. Since photography is by its very nature a technical art, the second section is devoted to «Technological Transformations as a Factor in the Expansion of Photo Business». For the twentieth century: the transition from film (analog) cameras, which did not allow to immediately know the end result of shooting, to digital, was decisive. In the XXI century almost everyone can take a huge amount of pictures instantly without asking for permission from the subject. The third section, «Evolution of Formal Characteristics of a Photo Card: Major Trends in Modifications», describes the main trends of photo card modifications as a subject of culture, from the appearance of the first photographic images to the present, revealing the features of the transition from respectful attitude to each image in the second half of the 19th century. It is noted that more than 150 years of existence of photography, under the

influence of cultural and socio-economic transformation processes, all the general characteristics of the photo have changed: shape, size, passport, price, purpose, status, story, etc. Modern new forms provide a new format for visualizing everyday life.

In the section of the work «Reflection of cultural subjects in the customs of visualization of the population of Odessa region: photographs of events and events of photographing» is shown how the photographic canon changed and what values it was filled in this or that historical period. Various conditions affecting the production of photographs were considered: cultural norms and social practices, multifaceted variations of topics and subjects subject to mandatory or selective photography. It is noted that from the beginning of the twentieth century, photographing has become an important part of the procedure of many ceremonial actions, and from the second half of the twentieth century - necessary. The first section, «Private and Public Rites of Passage at the Family Site», discusses the rites and the extent to which they were subjected to photography in the city and the village at different times. Attention was focused on how the photographic canon of the rites of passage in private and public space changed and what meanings it was filled in during this or that historical period. Diverse versions of topics and subjects subject to mandatory or selective photographing were also analyzed. With the beginning of the twentieth century photographing has become an important part of the procedure for conducting many ritual actions, and from the second half of the twentieth century. – necessary. A certain photographic ritual has formed, for some cases – even a clear canon of reflection of an event (weddings, funerals), the photographer's work becomes part of the ritual, a separate time is always allocated for her. For example, for wedding shooting, separate hours are allotted, indicated in the scenario of the holiday: morning photo session of the bride, painting in the registry office, wedding walk with the photographer. Another type of shooting is reporting, when the photographer does not intervene in the process of performing the ceremony, but only captures individual events in its middle. Photographs reflecting the course or the fact of the ritual itself have received the status of

official public documentary, visual evidence and can be considered unique sources for studying the historical process as a whole, and for its various aspects. Besides the fact that photographing takes place during the ceremony, it can take place before it, after it, and even instead of it, because the main goal is to record the effect of the transition. For example, a paired wedding portrait of the newlyweds is mandatory. It could be done before or during the wedding, and sometimes after. The second section of «Everyday Life in Professional and Vernacular Photography» examines the objects and practices of photography in everyday life and recreation by amateurs and professionals alike. The interest of anthropologists and culturologists in personal stories through the lens of family photo archives led to the emergence of the term vernacular photography. The third section, «Ethnocultural Expressiveness of Photographic Practices», examines the multicultural variability of ethnic manifestations in family images, the versatility and complexity of which helps to study photography. As, photographing by its features falls fully under the anthropological definition of ritual, the fourth section «Ritual and Signal Aspects of Photo Cards», devoted to the analysis of the processes of origin and development of ideas and practices of photographing in the social and private life of the rural population of Odessa and the citizens of Odessa. In the fourth section «Structural and functional analysis of the life of photographs in the cultures of residents of Odessa and the region» studies the stages of transformation of the use and consumption of photographic images in rural and urban space over the past two hundred years, traced changes in the plot and loci of image placement. Practices related to the use of amateur photography are discussed in detail. The first subsection, «The Semantic Importance of Using Images in Home Interiors», focuses on visual representations through interior photography. The changes that took place with the modernization of society and the factors that influenced this process are considered: living conditions, social class environment, ethnographic and territorial features. The second section, Functional Properties of Private Photo Albums, discusses family photo albums in two planes: as artifacts created in the context of a particular culture and functioning in its midst, and as

coherent text that requires specific interpretation. In the section, «Use of Photographs in Religious Practices», we explored the photographing of religious practices or their elements, participants and attributes, and the use of photographs in conducting such practices and as a tool for the sacralization of space (public and private). The fourth section, «Trends in Demonstration of Visual Images in Virtual Space», focuses on new trends in the use of virtual space for the storage and display of digital photographs. The creation of an online network as a mass communication space with channels of direct and feedback has led to the formation of a new cultural world of visual images. The Conclusions make theoretical generalizations about the issue of the historical and anthropological variability of the functioning of photography in the cultures of Odessa region.

Factual material and theoretical commentary on dissertation work, as well as methods of empirical research, including author's fieldwork tools, can be used in the preparation of complex historical and ethnological works. The results obtained will be useful for related fields of knowledge, which consider the problems of contemporary social phenomena and their transformations, and can also be used in the preparation of general and special courses in ritual, socialization, textbooks on ethnology, socio-cultural anthropology, history of everyday life, as well as in training studies on the history of Ukrainian photography.

Key words: photography, amateur photography, family photo album, ethnocultural variability, field fixation methods, sociocultural anthropology, visual sources.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Публікації у фахових виданнях

1. Дмитрюк В. В. Весільна фотографія як етнографічне джерело: на прикладі сімейних фотоальбомів мешканців Одеської області. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія: Історія України. Українознавство: історичні та філософські науки*. 2014. № 1119, вип. 18. С. 79–86.
2. Дмитрюк В. В. Трансформація на сватбената обрядност у българите от Катаржино (Червонознаменка) по примера на семейните фотографии. *Българска етнология*. София: Институт за етнология и фолклористика с Етнографски музей при БАН, 2014. Год. XL. Кн. 2. С. 215–228.
3. Дмитрюк В. В. Фотофольклорні аспекти модерних обрядів переходу: від приватних до публічних практик на матеріалах Одещини. *Народознавчі зошити*. 2019. Вип. 5. С. 1274–1285.
4. Дмитрюк В. Функціонування фотопрактик у інтер'єрних контекстах Одещини: компаративні перспективи село/місто. *Народознавчі зошити*. 2019. Вип. 6. С. 1572–1582.
5. Дмитрюк В., Прігарін О. Етно/Фотографія в антропологічних перспективах: про методи опрацювання приватних збірань. *Народознавчі зошити*. 2015. Вип. 6. С. 1420–1424. (Особисто автору належить 75 %)
6. Дмитрюк В. В., Пригарин А. А. Сакральность в профанном интерьере: бытование фотографий в среде иннокентьевцев. *Традиционная культура*. Москва: Государственный российский дом народного творчества имени В.Д. Поленова, 2019. Т. 20. № 2. С. 98–112. doi: 10.26158/ТК.2019.20.2.008 (Особисто автору належить 70 %)
7. Дмитрюк В. В., Пригарин А. А. Фотографии в сакральном пространстве дома: материалы православных-иннокентьевцев. *Revista de Etnologie și Culturologie / Журнал этнологии и культурологии*. Chișinău: Academia de Științe a Moldovei, 2015. Vol. XVIII. С. 21–29. (Особисто автору належить 70 %).

Публікації, що додатково відображають результати дослідження:

8. Дмитрюк В. В. Фотографія як явище в етнічних культурах: огляд історіографічних підходів. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Історія. Філософія. Політологія*. Одеса, 2012. Вип. 4. С. 36–40.

9. Дмитрюк В. В. Семейный фотоальбом современного одесита. *Фронтири міста: історико-культурологічний альманах*. Дніпропетровськ: Герда, 2015. Вип. 4. С. 149–162.

10. Дмитрюк В. В. Фотография как образ современного города: практики горожан и туристов (на материалах города Одесса). *Человек в истории и культуре. Мемориальный сборник научных работ в память лауреата Государственной премии Украины, академика РАЕН, профессора, доктора исторических наук, Владимира Никифоровича Станко*. Одесса: Ирбис, 2017. С. 466–473.

11. Дмитрюк В. В. Одесситы и фотография: практики визуализации. *Этнология Одессы в исторической и современной перспективах*. Одесса: Ирбис, 2017. С. 305–331.

12. Дмитрюк В. В., Пригарин А. А. Бессарабские семейные альбомы как архивы памяти: методика обработки. *Сборник статей к Международной научно-практической конференции «Наука, образование, культура», посвященной 27-ой годовщине Комратского государственного университета*. Комрат, 2018. Т. 2. С. 315–318. (Особисто автору належить 50 %)

13. Дмитрюк В. В. Візуальні образи одеситів: актуалізація досвіду комплексного дослідження. *Археологія, етнологія та охорона культурної спадщини Південно-Східної Європи*: [збірка наукових робіт, присвячена 25-річчю кафедри археології та етнології України Одеського національного університету імені І. І. Мечникова]. Одеса: Одеський національний університет імені І. І. Мечникова, 2018. С. 253–261.

ЗМІСТ

ВСТУП	22
РОЗДІЛ 1. ІСТОРИОГРАФІЯ ПРОБЛЕМИ, ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА ТА МЕТОДИ ДОСЛІДЖЕННЯ	29
1.1. Аналіз історіографічного досвіду	29
1.2. Характеристика джерельної бази дослідження: питання типології та евристичного потенціалу	41
1.3. Методика дослідження	46
РОЗДІЛ 2. ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНА ДИНАМІКА РОЗВИТКУ ТРАДИЦІЙ ФОТОГРАФУВАННЯ НА ОДЕЩИНІ (СЕРЕДИНА ХІХ – ПОЧАТОК ХХ СТ.)	56
2.1. Постать фотографа в контексті соціальних перетворень	56
2.2. Технологічні трансформації як чинники поширення фото справи	71
2.3. Еволюція формальних характеристик фотокартки: основні тенденції модифікацій	76
РОЗДІЛ 3. ВІДОБРАЖЕННЯ КУЛЬТУРНИХ СЮЖЕТІВ У ЗВИЧАЯХ ВІЗУАЛІЗАЦІЇ НАСЕЛЕННЯ ОДЕСЬКОЇ ОБЛАСТІ: ФОТОГРАФІЇ ПОДІЙ І ПОДІЇ ФОТОГРАФУВАННЯ	87
3.1. Приватні та публічні обряди переходу на сімейних світлинах	87
3.2. Повсякдення в ракурсі професійної та вернакулярної фотографії	102
3.3. Етнокультурна виразність фотографічних практик	111
3.4. Ритуально-знакові аспекти створення фотокарток	116
РОЗДІЛ 4. СТРУКТУРНО-ФУНКЦІОНАЛЬНИЙ АНАЛІЗ ПОБУТУВАННЯ ФОТОГРАФІЙ У КУЛЬТУРАХ МЕШКАНЦІВ ОДЕСИ ТА ОБЛАСТІ	121
4.1. Семантичне значення використання фотозображень в інтер'єрах житла	122
4.2. Функціональні властивості приватних фотоальбомів	131
4.3. Використання фотографій у релігійних практиках	145

	21
4.4. Тенденції демонстрації візуальних образів у віртуальному просторі	155
ВИСНОВКИ	162
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ І ЛІТЕРАТУРИ	169
ДОДАТКИ	211

ВСТУП

Актуальність дослідження полягає в тому, що однією із помітних тенденцій сучасності є «візуалізація» майже всіх галузей життєдіяльності. Аксіологічно це сприймається по-різному, але важко заперечувати власне факти прояву «цифрової революції» у наші часи. В Україні, як і в усьому світі, перехід до візуалізації спостерігаємо в розширенні діапазону, зміні функцій, а також спрощенні виготовлення та демонстрування традиційного фотообразу. Попри повну модерність цих процесів, відзначають їхні історико-культурні передумови, і серед них – виникнення та розвиток фотографії від мистецтва до ремесла, а з часом – до повсякденної практики. Отже, посилюється громадський «попит» на досвід існування фотографії як елементу людської культури, що віддзеркалює багаторівневу реальність.

Саме у цьому контексті антропологія та суміжні дисципліни демонструють вдалі приклади наукового аналізу феномену фотографування. Але новітні стратегії світової гуманітаристики потребують розвитку старих і запровадження нових ґносеологічних прийомів у цьому напрямку. Також дискусійними й малодослідженими залишаються питання класифікації, методології та методики вивчення аматорських світлин. Ще одним чинником актуальності є відсутність уніфікованого понятійного апарату.

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.

Важливою є робота з виявлення, збереження та обробки фотографій із сімейних альбомів мешканців Одеської області. Досі ці світлини не були введені до наукового обігу. Вони дозволяють виявити особливості історичного минулого, традиційної самобутності та специфічні риси етнічних спільнот Одещини.

Бурхливі процеси модернізації та крос-культурні контакти на території краю позначилися й на функціонуванні фотозображень у культурі, а зміни у соціально-економічній і матеріально-технічній сферах життєдіяльності зачепили приватні практики створення фотографій його мешканців. Ці питання також потребують спеціального дослідження.

Крім того, украй актуальним у сучасних умовах є питання збереження етнокультурної спадщини. Зважаючи на це, іще одним аспектом своєчасності є увага до Одещини як до історично-етнографічного регіону з полікультурним населенням. Сімейні фотоархіви це своєрідна культурна спадщина, яка активно трансформується. Цінність її вивчення зростає також у зв'язку з перспективами, що відкриваються для вивчення етнічної варіативності та міжкультурної комунікації.

Хронологічні межі дослідження охоплюють кінець XIX – початок XXI ст. Вибір окреслених часових параметрів пов'язаний із двома етапами: початком масового поширення фотографії та заміною аналогової (друкованої) фотографії цифровою. Така хронологія відповідає виявленню і створенню корпусам джерел.

Територіальні межі дослідження охоплюють Одеську область України в сучасних адміністративних межах. Обрано простір, що входить до складу трьох історично-етнографічних районів: Південно-Східного Поділля, Буго-Дністровського степового межиріччя та Буджаку (два останні тотожні західній частині Південної України). Ці місцевості в Російській імперії майже відповідали Балтському повіту Подільської губернії, західним повітам (Одеський, Тираспольський та Ананьївський) Херсонської губернії та південним повітам (Аккерманський та Ізмаїльський) Бессарабської губернії. Просторова репрезентація розширюється шляхом залучення фотоджерел з інших областей України, зокрема Миколаївської, Херсонської, Київської та Вінницької.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами і темами. Дисертаційна робота виконана в рамках науково-дослідних тем кафедри

археології та етнології Одеського національного університету імені І. І. Мечникова «Прояви етнічності у крос-культурних взаєминах населення Одещини» (номер держреєстрації 0115U000721) та «Полікультурність населення Одещини в історико-антропологічній ретроспективі» (номер держреєстрації 0119U103075).

Емпіричний матеріал зібраний під час власних дослідницьких поїздок, а також у складі комплексних історико-етнографічних експедицій ОНУ ім. І. І. Мечникова протягом 2012 – 2019 рр.

Об’єктом дослідження є фотографічні практики як специфічний різновид людської діяльності від початку їхнього формування, а також еволюція цього історико-культурного явища у стадіальних і синхронних вимірах. **Предметом дослідження** стали професійні й аматорські фотографії із приватних зібрань населення Одещини у джерелознавчому контексті висвітлення їхнього функціонування в полікультурному середовищі регіону.

Метою дослідження є комплексне відтворення загальних характеристик історико-антропологічного феномену фотографії з моменту появи до сьогодення, а також виявлення його етнорегіональних особливостей у конкретній варіативності різних культур Одещини.

Досягнення вищевказаної мети зумовлене певними дослідницькими завданнями:

- проаналізувати історіографічні здобутки, дискусійні поля, продуктивні вектори в історії вивчення проблеми фотографії як культурного явища, охарактеризувати сучасний стан наукового студіювання;

- простежити методологічні перспективи розвитку академічного дискурсу про місце та роль фотографії у культурі, виявити гносеологічний потенціал, а також конкретизувати його за спеціальною методикою польового збору та кабінетної інтерпретації фактичного матеріалу;

- виявити коло емпіричних свідчень, провести їхню типологізацію та систематизацію, визначити евристичний та версифікаційний потенціал різних видів даних візуального кола;

- відтворити та описати історико-культурну динаміку розвитку фотографічних практик на Одещині з середини XIX до початку XXI ст.;
- продемонструвати та структурувати різноманіття відображення культурних сюжетів на прикладі фотоматеріалу із приватних зібрань мешканців Одеської області;
- виявити етнокультурну виразність фотографічних практик у середовищі поліетнічного населення Одещини, вказати на загальні та специфічні риси;
- дослідити та порівняти функції використання фотозображень з моменту її появи на Одещині й дотепер.

Методи дослідження визначаються комплексом завдань і відповідають структурі історично-антропологічного дослідження. Базовий емпіричний матеріал зібрано в межах класичного етнографічного методу. Під час експедиційних досліджень та активного спостереження було застосовано такі методики: опитування – тематичні та біографічні інтерв'ю за допомогою розробленого автором запитальника (див. дод. А 2); збір етнографічних колекцій – листівок і сімейних фотокарток; фіксація світлин. Ці польові методи дозволили створити репрезентативний корпус джерел, під час інтерпретації якого використано низку методологічних прийомів.

Застосування порівняльно-історичного аналізу дало змогу провести конкретні реконструкції виникнення, поширення та побутування фотопрактик. Ці реконструкції проведено за допомогою синхронних і діахронних компаративних перспектив за різними змістами варіативності. Запропонувати та обґрунтувати хронологічну класифікацію вдалося завдяки типологічному інструментарію. Продуктивним виявився структурно-функціональний аналіз, засади якого сприяли продуктивному аналізу фотографічних значень і знаків, встановленню комунікативної, соціалізаційної, ритуальної та інших функцій фотокарток. Усі дослідницькі засоби належать до контексту сучасної соціокультурної антропології.

Наукова новизна дисертації полягає у тому, що *уперше*:

- в українській етнологічній науці здійснено комплексне дослідження виникнення та функціонування феномену фотографії як виразного компоненту народного побуту населення Одещини з позицій історико-антропологічного підходу;

- до наукового обігу залучено оригінальний комплекс джерел (візуальні і польові матеріали, веб-ресурси, масово-формулярні матеріали), які дозволили суттєво розширити джерельну базу історично-етнологічних досліджень Півдня України;

- розроблено методику збору та обробки фотоматеріалу;

- продемонстровано фактичну варіативність фотопрактик у крос-культурній перспективі та локально-регіональному контекстах серед різних груп населення Одещини протягом другої половини XIX – початку XXI ст.–

уточнено та систематизовано:

- упорядковано вітчизняні та зарубіжні історіографічні здобутки із цієї проблематики, узагальнено науково-методологічний апарат дослідження;

- уточнено змістовне значення окремих понять: «фотографія», «фотографічна практика», «аматорська фотографія», «сімейний фотоальбом», «фотограф», «вернакулярна фотографія»;

- способи фіксації джерельної бази: розроблена тематична етнографічна програма, паспорт фотоальбому;

- уточнено* інформацію про сучасні фотопрактики, окреслено їхню роль у системі соціального обміну, у створенні та підтримці соціальних мереж, конструюванні соціальної ідентичності;

- набули подальшого розвитку* методи соціокультурної антропології у вивченні варіативності культур шляхом залучення візуальних різновидів даних;

- розширено джерельну базу для студіювання історико-культурної минувшини полікультурного населення Одещини наприкінці XIX – на початку XXI ст.;

–показано ідеї реконструкції історичного досвіду розвитку фотографій, конкретизовано ці процеси в одному із регіонів України;

–розширено гносеологічні кордони, уявлення про евристичний потенціал фотокарток аматорського походження, їхнього значення для відтворення історичних і культурологічних реалій.

Особистий внесок здобувачки. Усі результати, що наведені в підсумовуючих частинах дисертації, отримані самостійно. У працях опублікованих в співаторстві з О. А. Прігаріним авторці належить більше 60 %.

Практичне значення одержаних результатів. Фактичний матеріал і теоретичні коментарі дисертаційної роботи, а також методики емпіричного дослідження, серед яких авторський інструментарій польової роботи, можуть бути використані в підготовці комплексних історично-етнологічних праць. Отримані результати стануть корисними для суміжних галузей знань, які розглядають проблематику сучасних соціальних явищ і їхніх трансформацій, а також можуть бути застосовувані для підготовки загальних і спеціальних курсів з обрядовості, соціалізації та навчальних посібників з етнології, соціо-культурної антропології чи історії повсякдення.

Апробація результатів дослідження відбувалася на всеукраїнських наукових конференціях і науково-практичних форумах: на меморіальній науковій конференції пам'яті лауреата держпремії України, академіка РАПН, професора В. Н. Станка (2012 р., Одеса), XIII конференції «Българите в Северното Причерноморие» (2012 р., Болград), науково-дослідному семінарі «Міська культура: практики і тексти» в рамках щорічних Днів науки в НаУКМА (2013 р., Київ), на міжнародній науковій конференції до 20-річчя кафедри культурології НаУКМА «Культурні трансформації в синхронії та діахронії: теорія і практика» (2012 р., Київ), на всеукраїнській науковій конференції «Історія Степової України XVII – XX ст.» (2014 р., Запоріжжя), 69-й науковій конференції професорсько-викладацького складу і наукових працівників ОНУ ім. І. І. Мечникова (2014 р., Одеса), всеукраїнському

науково-теоретичному семінарі «Історія радянської повсякденності: на перехресті джерел» (2015 р., Вінниця), методологічному семінарі відділу соціальної антропології Інституту народознавства НАН України «Потенціал візуальної антропології: аматорські фотографії в антропологічній перспективі» (2015 р., Львів), науковій конференції «Ромські студії в Одесі» (2017 р., Одеса), міжнародному науково-практичному семінарі «Ромські студії в Україні і ЄС. Досвід і перспективи» (2018 р., Київ), науковій конференції, присвяченій 25-річчю кафедри археології та етнології України Одеського національного університету імені І. І. Мечникова (2018 р., Одеса).

Публікації. Основні положення дисертаційного дослідження опубліковані у 13 публікаціях, з яких 7 – в українських і зарубіжних наукових, фахових виданнях.

Структура роботи підпорядкована досягненню поставленої мети та виконанню дослідницьких завдань і складається зі вступу, чотирьох розділів, висновків, додатків, списку використаних джерел та літератури (434 позиції). Загальний обсяг тексту дисертації становить 391 сторінок, із них основного тексту 168 сторінок.

РОЗДІЛ 1

ІСТОРІОГРАФІЯ ПРОБЛЕМИ ТА ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА ДОСЛІДЖЕННЯ

1. 1. Аналіз історіографічного досвіду

З моменту появи фотозображень сформувалось чимало поглядів, концепцій та спостережень щодо їхньої ролі в культурному просторі. Але фотографія саме як явище в культурі населення Одеської області досі не потрапила до фокусу академічних досліджень. Брак спеціальних історіографічних і джерелознавчих праць на базі регіонального матеріалу змусив нас звернутися до вивчення всієї історіографічної традиції функціонування фотографії в культурі. Проте в центрі уваги при цьому, залишалися студії, які розглядають фотографію як джерело й особливий спосіб фіксації та самопрезентації культури.

Перші 100 років після винаходу фотографії можна умовно визначити як початковий етап накопичення знань. Цей час характерний спробами осмислення можливостей майбутнього використання фотографії як нового інструменту для пізнання реальності, пошуками її місця в науці та мистецтві. Спочатку вчені використовували фотографію як доказ і відбиток реальності або з ілюстративною метою. Слід зазначити, що етнографія та фотографія майже однолітки, адже становлення етнографічної науки як окремої наукової дисципліни розпочалося одночасно з появою фотографії. Більшість авторів XIX ст. не вийшли за межі опису особистого досвіду використання фотографії у власних експедиціях та його первинного аналізу.

Наведемо яскравий приклад з нашого регіону: наприкінці XIX ст. М. С. Державін, вивчаючи болгар Північного Причорномор'я, в експедиціях, захопився фотографією як засобом фіксації їхніх культури та побуту. У своїх експедиційних подорожах він з 1902 р. почав застосовувати фотоапарат [193, с. 518]. У результаті, було створено понад 300 знімків, з яких майже 100 прикрашають узагальнюючу роботу дослідника [209]. Ці факти переконливо

свідчать про розуміння важливості світлин в етнографічних описах, але у багатій спадщині М. С. Державина відсутні авторські рефлексії щодо цього.

Накопичення польового матеріалу призвело до перших спроб узагальнення та систематизації. Серед них варто назвати статті С. М. Дудіна [232; 233], художника, вченого-етнографа, мандрівника і колекціонера, які містять опис його власної методики фотографічної фіксації етнографічного матеріалу. Крім того, за ініціативою Дудіна була відкрита спеціалізована фотолабораторія Музею антропології та етнографії. На необхідності ретельної фотофіксації культур наголошували відомі етнографи: Ф. Боас, К. Леві-Строс та інші. Учениця Боаса, М. Мід, разом із Г. Бейтсоном видала роботу про польову фотографію та методику візуальної фіксації – «Балійський характер» [301]. За допомогою аналізу фотографій автори демонстрували характер і організацію суспільства. Саме ця праця вплинула на створення та розвиток нового напрямку, відомого як візуальна антропологія, а саме – в методології фіксації видимої сфери способу життя. Як відзначали самі дослідники, вивчаючи розміщення значущих фотографій, вони відкрили новий метод встановлення невлесимих відносин між різними типами культурно-стандартизованої поведінки.

Візуальні антропологи зазначали: «Картини поведінки, просторово і контекстуально розділені, можуть бути значущими для загального обговорення» [420, р. 10]. Для цих науковців фотографія стає самостійним і незалежним засобом пізнання.

Німецький філософ В. Бенямін розглядав вплив фотографії на світову культуру і на мистецтво зокрема. Він зазначав, що фотографія стала однією з причин виникнення нових форм соціального побутування мистецтва, нової антропології "масового глядача" і нової комунікативної функції мистецтва. «З розвитком репродукційної техніки змінилося сприйняття великих творів мистецтва. На них уже не можна дивитися як на твори окремих людей; вони стали колективними творіннями, настільки потужними, що для того, щоб їх засвоїти, їх необхідно зменшити» [153, с. 5].

До середини ХХ ст. фотографію розглядали лише як якісний метод пізнання. Етап інтенсивного вивчення починається з другої половини ХХ ст. Він пов'язаний зі змінами у площині гуманітарних знань, т. зв. «візуальним поворотом». На межі 1960 – 1970-х рр. зростає зацікавленість фотографічними матеріалами з сімейних альбомів, колекцій приватних збирачів, архівів та музеїв.

У 1960-ті рр. французький соціолог П. Бурдьє у співавторстві з Л. Болтанські, Р. Кастелєм і Ж-К. Шамборедоном проаналізував повсякденні практики фотографування та демонстрації фотографій, опитавши 962 особи у Парижі, Ліллі та кількох інших французьких містах, опублікував результати у колективній монографії «Фотографія: мистецтво середньої руки», яка була перевидана 2014 р. як «Загальнодоступне мистецтво. Досвід про соціальне використання фотографії» [169]. Саме дослідження культурних практик із деталізацією ефектів класу та соціальних позицій було проведено на замовлення французького підрозділу «Кодак». Бурдьє звернув увагу на те, що вибір об'єктів зйомки соціально обумовлений, та ввів термін *popular aesthetics* – «народної естетики», яка підпорядкована соціальній функції. Дослідник зазначив, що фотографія є соціальним маркером належності до певного класу, за допомогою якого можна досліджувати соціальну стратифікацію. Акцентуючи увагу на сімейній функції фотографії, Бурдьє зазначив, що саме сімейні світлина сприяють розвитку культу єдності.

Американський антрополог і фотограф Дж. Коллієр Молодший 1967 р. у праці «Візуальна антропологія: фотографія як дослідницький метод» [413] запропонував вивчати культуру за фотографіями, які вважав самостійним джерелом для вивчення окремих сторін життя культур і суспільств.

Американський естетик і психолог мистецтва Р. Арнхейм у своїх культурологічних есе [136; 137; 138], присвячених фотографії, вивчав природу фотографії, роль фотографа у створенні зображення, а також історичні етапи її розвитку та взаємини із традиційними видами мистецтва. Одне з питань, яке зацікавило вченого – проблема співвідношення

об'єктивного та суб'єктивного в фотографії. Також Арнхейм наголошував, що фотографія здатна виявити соціальні проблеми суспільства, показати притаманні йому хвороби. Вчений назвав її медійним інструментом, що створює «певну “суміш” інтимності та подання (performance), адресованого зовнішньому глядачеві, в якому ми беремо участь більш-менш добровільно» [269, с. 171 – 172].

Потенціал фотографії привернув увагу й семіотиків. У своїх працях вони ставили питання про значення фотокарток і власне процедуру фотографування в культурному середовищі, тобто розглядали самопрезентацію культури через фотозображення.

Вивченню структури зображення, його семіотичному значенню та функціонуванню в культурі, присвячена робота Р. Барта «Camera Lucida. Коментарі до фотографії» [144]. Вона стала класичною та знаковою для дослідників, які вивчають роль фотографії у культурі. Спираючись на власний фотодосвід, Барт протиставляє два сприйняття фотографічних зображень – соціокультурне та особистісно-емоційне. Він зауважує, що кодування фотографічного зображення відбувається вже на етапі його створення. Також Барт вводить поняття автора (operator), споглядальника (spectator) і предмета фотозображення (spectrum). Останній, для нього, складається із двох частин: studium – поле культурного знання спостерігача, яке дозволяє йому розуміти загальний сюжет зображеного на фотознімку, воно завжди є закодованим, та punctum – «рана, укол, мітка, що залишається гострим інструментом», який створює умови для «пригоди», яка для Барта означає привабливість окремих фотографій: «Одне фото в мені «трапляється», інше – ні» [144, с. 10]. Punctum передбачає особистісний суб'єктивний підхід, адже деталі світлини по різному сприймаються різними глядачами.

Есе С. Зонтаг «Про фотографію» не є академічним дослідженням, але воно змінило традицію вивчення фотографії. Зонтаг писала про властивість фотографії перетворювати все, що потрапляє в об'єктив, на вагоме за

визначенням, і таке, що призводить до радикального перегляду сенсу другорядного. На думку Зонтаг, сенс фотографії в ідеалізації навколишнього світу, зумовленого наївним розумінням краси. Багато уваги Зонтаг надавала феномену фотогенічності, адже люди прагнуть таких зображень, на яких вони будуть виглядати привабливо. Основна її претензія до фотографії – неправдивість зображуваного.

В. Флюсер у своїй книжці «За філософію фотографії» [374] розглядав місце фотографії у системі комунікацій, як засіб впливу на свідомість людей. Автор також намагався проаналізувати фотографію з позиції фотографа. Фотоапарат має автономне функціонування, не підвладне людині. Він має певну владу над фотографом, визначаючи, що може бути сфотографовано, увійти до фотоуніверсуму, а що ні, зазначав Флюсер. На думку Флюсера, фотограф не створює фотографію за допомогою фотоапарату, а вириває одну світлину з хаосу всіх інших можливих фотографій, де вона вже існує в універсумі фотографічного. Флюсер вважав, що фотографія була першою в низці технічних форм зображення, яка докорінно змінила спосіб сприйняття світу. Розмірковуючи про місце фотографії в суспільних відносинах, феномен свободи творця та наслідки переходу від традиційного до технічного образу, автор приходить висновку, що сучасне людство у величезній кількості виробляє технічні образи, а це призводить до межі відчуження від конкретного життєвого світу. Також Флюсер вивчає те, як фотообраз впливає на свідомість його творців, трансляторів та глядачів. Дослідник використовує термін «апаратний універсум» – новий тип взаємин та засіб комунікації, в якому перетинаються оператор, апарат і глядач.

Польський соціолог П. Штомпка у своїй праці «Візуальна соціологія» [389] характеризував суспільство у фотографічному об'єктиві: повсякденні події, соціальні взаємодії, культуру та навколишнє середовище. Штомпка також запропонував використовувати фотографію як метод соціологічного дослідження. Виділяючи буденні функції фотографії, автор послуговувався інтерв'ю для аналізу фотоматеріалу. Вчений наполягав, що без уточнення

контексту події і мотиву виробництва фотографії сенс, який спочатку вкладав у неї автор, може істотно спотворюватися. Для вивчення фотографії він запропонував використовувати такі методи соціологічного аналізу: спостереження, контент-аналіз, класичне соціологічне інтерв'ю, метод аналізу особистих документів.

Американський антрополог Р. Чалфен дослідив близько 200 американських домашніх фотоколекцій та опитав їх власників. У своїй роботі «Аматорські версії життя» [411], присвяченій *home mode communication* (домашнім засобам комунікацій), він використовував поняття *Kodak culture* («любительська фотографічна культура»). Чалфен надає увагу сюжетам і функціям аматорської фотографії, він доходить висновку, що людина береться за фотоапарат згідно з життєвими циклами, а сама сімейна (домашня) фотографія виступає як засіб спілкування. Автор виділяє три функції аматорської фотографії: документація, збереження пам'яті та соціалізація в культурі [411, р. 133 – 135].

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 Е. Р. Ярської-Смирнової та П. В. Романова [181]. 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, услід за Р. Чалфеном, розглядає аматорську фотографію як частину візуальної культури, основне джерело для вивчення радянського та пострадянського повсякдення. Досліджуючи використання образів всередині культури, Круткін використовує методи антропології. Розглядаючи сімейні альбоми як «особливий фольклор, що

виконує функції колективізаційного дискурсу» [270, с. 55]. 2005 р. у Іжевську вчений започаткував мультимедійний проект «Образи російської повсякденності на фотографіях сімейного альбому». Круткін вважає однією з найголовніших функцій фотографії – демонстрацію людиною самої себе. Він наголошує, що фотографія це завжди постановка, вистава, спектакль [273, с. 20] «фотографії з альбому – це сліди пізнання й осмислення життя, це проєкції людських бажань, це особливий спосіб освідчення світу в любові» [269, с. 177]. Сімейний альбом найчастіше демонструють в ситуаціях соціального представлення себе іншим: «У ньому історія групи, тут образи горизонтальної і вертикальної мобільності, тут образи соціального успіху» [273, с. 20].

На думку російської дослідниці О. Петровської [319; 320; 321] фотографія є не об'єктом, а засобом аналізу, вона не відображає, а сама породжує реальність. Петровська наголошує, що сьогодні фотографія – базовий елемент сучасного досвіду людини. Свою працю «Антифотографія» [319] 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 [366]. 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 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» [188]. Авторка вивчає фотографію з погляду технології виробництва образів і мови зображення. Гавришина зосередилась на

різнопланових умовах фотографічного «бачення», які називає рефлексивністю медіума [188, с. 6]. 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. Бойцової [162], присвячену аматорській фотографії в Росії кінця XX – початку XXI ст. Під аматорською, «любительською» фотографією авторка має на увазі світлини, 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. 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). 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 Бойцова розглядає як комунікацію, що передає фотографічне повідомлення. «З такого штибу комунікацією, в яку втягнута аматорська фотографія, ми стикаємося в житті повсякчасно» [162, с. 8]. Саме соціалізацію в культурі дослідниця вважає основною функцією аматорської фотографії.

У фотографічному повідомленні Бойцова пропонує розрізняти «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. Бойцова пов'язує «те, про що фотографія» і «те, що йдеться про це» з оповідальним або неоповідальним характером зображення. 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 [162].

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 [314] Нуркова простежує як 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.

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» [155]. У цьому збірнику есеїв, 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* [405] є есе про практики і значення вернакулярної та меморіальної фотографії.

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. 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» [429, р. 85, 91].

Праці польського дослідника С. Сикори [430] присвячені питанням значення фотографії в культурі. Зокрема, Сикора зазначає, що фотографія може пересуватися з області, класифікованої як документ, до області символів.

«Домашню» фотографію у контексті антропології в своєму проекті «Сімейний сувенір», реалізованого Етнографічним музеєм у Кракові в 2011 – 2012 рр., розглядає польська дослідниця А. Недзьведзь [422]. У результаті проекту було зібрано 6 000 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) [294, с. 168].

Сільській українській фотографії присвячена колективна монографія «Сільська фотографія Середньої Наддніпрянщини кінця XIX – XX ст.» [132]. 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 [249; 250; 251]. Зокрема історією київських фотографічних виставок, становленням та розвитком аматорської фотографії у Києві в останні десятиліття XIX та на початку XX ст. [250]. Казакевич також ретельно розглядає тему державного регулювання обігу фотографічних зображень у Російській імперії [249].

Не можна оминати увагою монографії ще двох авторів, які вже стали хрестоматійними. Працю А. К. Байбуріна «Ритуал в традиційній культурі» [143], де автор приділяє основну увагу проблемі функціонування ритуалу, визначенню його місця в системі традиційної культури. Байбурін аналізує основні типи східнослов'янських обрядів: обряди життєвого циклу, календарні, okazіональні. А також його дослідження присвячене реконструкції символічних аспектів традиційного східнослов'янського житла [141]. 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 [353].

Ще одна класична праця, присвячена дослідженню ритуалу – «Обряди переходу» А. ван Геннепа [194]. 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» [200] 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. Прігарін у своїх працях розкриває регіональні й етнічні особливості фотографічних практик. Він розглядає фотографію як джерело для вивчення старообрядництва [335], як культурну практику [333] та як інструмент етнографа-антрополога. Разом з авторкою, 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» [220].

Л. Касян розглядає фотоальбоми у двох площинах: як спосіб збереження і презентації інформації та як архівний документ [252]. 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». Касян пропонує використовувати їх задля студіювання етнокультурних традицій.

Історіографічний аналіз дозволив виявити основні підходи до вивчення феномену фотографії в історії наукової думки. Порівняння цього досвіду, зі свого боку, дозволить визначитися в евристичному діапазоні використання фотографії щодо студіювання спільного та відмінного в етнокультурних традиціях.

1. 2. Характеристика джерельної бази дослідження: питання типології та евристичного потенціалу.

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.

Відомі різні класифікаційні підходи до типології фотографічних джерел: за засобами отримання, формою збереження, ступенем введення їх до наукового обігу тощо. Ми використовуємо нижченаведену класифікаційну схему джерельної бази.

За засобами отримання джерела можна розподілити на дві великі групи: ті, що були *виявлені* у фондах архівів, музеїв та в польових дослідженнях, опубліковані фотоальбоми та *створені* – корпус даних етнографічного та усно-історичного типів, який виник під час власних експедиційних

досліджень. До створених джерел належать фотографії, зроблені в експедиційних виїздах з метою фіксації збереження світлин в інтер'єрах та сімейних альбомах, а також інтерв'ю із власниками фотографій та фотографами.

За ступенем введення їх до наукового обігу весь масив задіяних нами джерел можна розділити на *опубліковані* (фотоальбоми, довідники й путівники) та *неопубліковані* (музейні, архівні, польові (експедиційні) матеріали).

За формою збереження вони діляться на *друковані* (архівні, музейні, частково польові (експедиційні), опубліковані альбоми) та *цифрові* (частково польові (експедиційні) матеріали та виявлені в інтернет-мережі). Особливої уваги потребують друковані та неоцифровані фотокартки.

У Державному архіві Одеської області та в Національній науковій бібліотеці ми виявили дані щодо функціонування фотозакладів і діяльності фотографів в Одесі у другій половині XIX ст. У ДАОО серед справ канцелярії Одеського градоначальника ми знайшли свідчення про видачу дозволів на відкриття фотозакладів [1; 2; 3; 4; 5] та дані про фотографічні заклади у «Списках друкарень, літографій» і «Відомостях про фотографічні заклади в місті Одеса за 1890 р.» [6].

У краєзнавчих музеях Балти, Подільська (Котовська), Кодими та Ізмаїлу були виявлені масивні корпуси фотографій з сімейних архівів мешканців цих районів. Дуже близькими до цього є звичайні корпуси фотографії у краєзнавчих музеях (вони функціонують майже по усім сільським поселенням Одеської області).

Важливою частиною джерельної бази стали публікації в періодичних виданнях: «Адрес-календарі Одеського градоначальства» [103; 104], «Новоросійські календарі» [109; 110], газети: «Одеська газета» [7 – 14], «Одеський листок» [112], «Чорноморські новини» [108], «Звістки» [«Известия» – В. Д.] [107], «Молва» [15; 16], «Вечірня Одеса» [106], фотографічні журнали: [105; 113].

Окрему групу джерел становлять довідники про Одесу, в яких опубліковано дані про одеські фотографічні заклади: путівники І. К. Авдєєнка за 1907 [116] та 1914 [117] рр., а також довідник «Вся Одесса...» (1899 – 1903 рр.) [119 – 122].

«Справочная книга фотографа» В. І. Срезневського від 1889 р. зі списком фотографічних закладів Росії та 784 прізвищами фотографів [126] – це перша спроба зібрати відомості про усіх російських фотографів у одному довіднику. Алфавітний покажчик А. С. Суворіна «Вся Россия: Русская книга промышленности, торговли, сельского хозяйства и администрации: Торгово-промышленный адрес-календарь Российской империи» [127]. На сайті Fototikon, на основі цих довідників, викладених у широкому доступі, розміщений загальний алфавітний список власників фотографічних закладів у Російській імперії за 1839 – 1917 рр.

Серед опублікованих джерел окремо слід виділити фотоальбоми з сімейними світлинами. Наприклад, два фотоальбоми «Катаржино» [129; 130], видані Олександром Візіровим, являють собою новий жанр історико-етнографічного дослідження – історія населених пунктів на основі фотодокументів. Фотоальбоми присвячені с. Знам'янка (Катаржино, Сталіно) Іванівського району Одеської області. Візіров зібрав та опублікував фотографії з кінця ХІХ ст. до 1963 року.

Фотоальбом А. А. Дроздовського та Є. О. Красної «Старая Одесса: Фотографы и фотографии: из коллекции А. А. Дроздовского» [133] присвячений розвитку фотосправи в Одесі. Він містить повні дані про всіх фотографів та їхні заклади у дореволюційній та радянській Одесі.

Колективна монографія «Сільська фотографія Середньої Наддніпрянщини кінця ХІХ – ХХ ст.» [132] – мистецтвознавче, філософське, культурологічне та історико-етнографічне дослідження культури селян Центральної України на матеріалі понад 5 000 фотографій.

Веб-простір являє собою унікальний плацдарм для вивчення динаміки трансформацій у середовищі сучасної світової спільноти. Приватні

фотографії опубліковані в інтернеті, це окрема група джерел. Після оприлюднення, вони стають публічними та набувають нових функцій. Найбільш поширена практика – викладання сімейних світлин у соцмережах. Також існують спеціальні сайти, присвячені як старовинним фотографіям, так і спеціальним темам: FamilySearch.org, Большой русский альбом. FamilySearch.org створений для побудови спільного генеалогічного дерева онлайн, із додаванням фотозображень родичів.

Найбільш важливими виявилися саме польові (експедиційні) матеріали. Вони представлені трьома напрямками: етнографічним, усно-історичним та археографічним.

Основне джерело дисертації становлять власні польові матеріали, що вперше вводяться до наукового обігу, вони виступають масовим корпусом оригінального за характером емпіричного матеріалу. Дослідницький проект ми втілювали впродовж 2011 – 2019 рр. За цей час, з метою виявлення сімейних фотографій, були здійснені неодноразові експедиційні виїзди до різних районів Одеської області. Отримані емпіричні дані репрезентують, як правило, тенденції та явища ХХ – початку ХХІ ст. Загалом були опрацьовані матеріали з 51 населеного пункту в Одеській області, враховуючи Одесу та міста обласного значення: Балту, Біляївку, Подільськ, Чорноморськ та Ізмаїл. Крім перелічених, базовий матеріал був отриманий у наступних населених пунктах: селища міського типу та районних центрах: Тарутине, Березине, Бородино, Саврань, Іванівка, Серпневе, Болград, Кілія, Вилкове, селах: Знам'янка, Великий Буялик, Михайлопіль Іванівського району; Кубанка, Іванове, Кремидівка, Красносілка Лиманського району; Великоплоське Великомихайлівського району; Кринички, Перейма, Пасицели Балтського району; Лабушне, Будеї Кодимського району; Анатоліївка, Демидове Березівського району; Іллінка Біляївського району; Неділкове Савранського району; Єгорівка Роздільнянського району; Струмок Татарбунарського району; Весела Долина, Виноградівка, Підгірне (Кюльм), Петросталь, Малоярославець Перший, Рівне (Купоран) Тарутинського району; Стара

Некрасівка, Нова Некрасівка, Муравлівка, Багате, Утконосівка Ізмаїльського р-ну; Приморське, Василівка, Мирне Кілійського р-ну; Голиця, Криничне, Василівка, Жовтнєве (Каракурт) Болградського району.

Безпосередні історичні свідчення у формі світлин було знайдено та включено до наукових реконструкцій уперше в академічній практиці. З метою зіставлення регіонально-локальних рис із загальноукраїнською специфікою, інтерв'ювання частково здійснювалися в населених пунктах сусідніх та інших областей України, зокрема у Миколаївській, Херсонській та Вінницькій областях.

Збір матеріалу здійснювався:

- методом фокусованого та напівформалізованого інтерв'ю з розробленим запитальником;
- за допомогою візуального спостереження;
- фіксацією на фото- та відеоносії.

Усі ці прийоми вкладаються у хрестоматійну стратегію етнологічного (антропологічного) дослідження. У рамках дисертаційного проекту (2011 – 2019 рр.) було проведено понад 150 загальних та 54 фокусованих інтерв'ю. В останніх одним із сюжетів опитування був власний досвід інформатора у ролі фотографа. Критеріями відбору респондентів були такі характеристики: місце проживання, вік, стать, сімейний статус, етнічність, характер професійної діяльності. Їм також пропонували обговорення таких тематичних блоків: біографічна частина, традиції фотографування та зберігання фотокарток.

Крім того, в роботі було використано 23 напівформалізовані інтерв'ю, під час яких питання не підлягали чіткій конфігурації та передбачали вільний порядок постановки. У бесіді основну увагу зосереджували на фотофіксації ритуальних сценаріїв святкувань, складі учасників, знакових обрядодіях та відмінностях залежно від етнічного середовища.

Цей емпіричний матеріал був систематизований за хронологічним принципом, згрупований методологічно й логічно прокоментований і виступив важливим підґрунтям дисертаційного дослідження.

Загалом вдалося використати дані широкого корпусу джерел. Здебільшого вони дозволяють узагальнити процеси побутування фотографій у межах Одеської області протягом кінця XIX – початку XXI ст. серед різних груп населення. Комплекс джерел, залучених до дослідження, характеризується значною варіативністю, що дозволяє при верифікації розглянути локальні відмінності етнографічних груп. Своєрідність Одещини, загалом, та її регіональних (локальних) варіантів зокрема, визначили специфіку у механізмах віддзеркалення реалій у джерельній базі. Основу дослідницького діалогу з наявними джерелами складало намагання прослідкувати етнологічні сюжети: структури та практики повсякдення, особливості матеріальної та духовної культури, соціокультурні норми. На підставі такого корпусу стала можливою реалізація більшості завдань дослідження.

1.3. Методика дослідження.

Аналіз феномену фотографії та його ролі в житті модерної особи став уже класичною темою та спільним досліджуваним полем для цілої низки наук соціального напрямку, які займаються вивченням людини й особливостей умов її життя: соціальної антропології, етнографії, історичної антропології та культурологічного спрямування: мистецтвознавства, фольклористики, теорії культури й інших. Досліджуючи картки з сімейних архівів, ми зіткнулися з тим, що специфіка матеріалу не дозволяє обмежитися використанням якого-небудь одного підходу, тому при виборі методів ми спиралися на сучасні тенденції в розвитку гуманітаристики: системність, антропологізацію та міждисциплінарність [220, с. 1421].

Загалом у дисертаційному дослідженні було використано декілька усталених в історіографії підходів, серед них антропологічний, історико-культурологічний, соціологічний та інтерпретаційний.

Етнографічний або антропологічний підхід розглядає фотографію як інструмент наукового пізнання. Він з'явився наприкінці XIX століття, коли перші етнографи почали використовувати фотографії для опису та дослідження особливостей побуту, традицій і звичаїв різних культур й етносів. На початку XX ст. у цьому напрямку працювали Б. Малиновський, Р. Фірт, Е. Еванс-Прітчард, а пізніше Г. Бейтсон і М. Мід.

На противагу антропологічному, соціологічний підхід концентрує увагу на сучасності, на поясненні відображених на фотографії соціальних явищах та процесах, нормах поведінки і динаміці їхнього становлення.

Історико-культурологічний підхід визначає не стільки технічну, скільки культурну значущість фотографії.

Інтерпретаційний підхід зосереджується на аналізі змісту фотографії. У його основі принципи висунуті семіотиками: денотація та коннотація.

Найменше ми використовували мистецтвознавчий підхід, який домінував до середини XX ст., оскільки він був зосереджений тільки на специфіці художніх практик, методів і жанрів, естетичних якостях фотографії. Цей напрямок розглядає фотографію як частину мистецтва, яка перебрала на себе функції живопису, відтворення творчого погляду на світ.

Варто зауважити існування психофізіологічного підходу до розгляду фотографії, представленого у роботах професора психології В. В. Нуркової [314]. Він передбачає вирішення психологічних завдань побутування фотографії в контексті розвитку людської пам'яті.

Останнім часом в історично-культурологічних та соціально-гуманітарних дослідженнях об'єктом наукової рефлексії стає приватне життя та повсякденність людини, з'являється напрямок «історія повсякденності». Наявні розробки у сфері дозвілля особистості також стали в нагоді для дисертаційного дослідження.

В останні десятиліття розповсюдженим став т. зв. мультикультурний підхід (або мультимодальний аналіз), який розглядає методологічні можливості інтерпретації складних «текстів», в які вплетені і візуальні елементи. Його представники виходять з того, що сучасні люди краще сприймають інформацію, яка представляє собою поєднання візуальних і текстових блоків. Мультимодальні дослідження, описують відносини між реальністю та її текстовими й візуальними, в тому числі фотографічними репрезентаціями. Фотографія у таких дослідженнях розглядається в якості «фону» вербальних комунікацій або способу фіксації речових елементів повсякденного середовища [368, с. 245].

Треба зазначити, що у сучасних публікаціях, присвячених дослідженню різних зображень, існує безліч описів процедур аналізу візуальних матеріалів, зокрема й фотографій, але єдиної загальноприйнятої не існує. Деякі науковці зауважують, що автори досліджень у загальних рисах звітують про те, які візуальні матеріали і з якою метою вони використовували, проте технічному аспекту свого дослідження відводять вкрай мало місця. Методологи роблять особливий наголос на теоретичних підходах до інтерпретації зображень, уникаючи деталізованого викладу технік та алгоритмів аналізу. Ми теж вважаємо слабкою стороною аналізу фотографії як різновиду візуального документу відсутність структурованого викладу прийомів аналізу та логіки його перебігу з прив'язкою до теоретико-методологічних засад дослідження візуального в цілому [220, с. 1420 – 1421].

Передусім, ми розглядали фотографію як прийом дослідницьких стратегій у межах польового методу – тип джерел, які збирає та створює вчений. Для збору інформації використовувалися методи анкетування, напівформалізованого інтерв'ю і метод глибинного напівформалізованого інтерв'ю з розгляданням фотоматеріалу.

По справжньому інноваційними, стали спільний перегляд сімейних фотоальбомів під час етнографічних експедиційних виїздів у місця локального проживання та вироблення методики опрацювання цього

джерела. Погодимось з тим, що погляд дослідника часто упереджений та вибірковий, обмежений сформованими табу та правилами, по відношенню до досліджуваної культури [268]. Тому, для розуміння того, як саме функціонував у культурі той чи інший образ, необхідно брати до уваги погляд сучасників і найближчих нащадків. При цьому слід враховувати такі характеристики респондентів як стать, вік, соціальний статус та рівень освіти. Сімейний фотоальбом забезпечує гармонійне входження антрополога в будь-яке соціальне середовище. Він є одним з найбільш ефективних способів побудови комунікації між дослідником та респондентом, оскільки в такий спосіб антрополога допускають до родинної пам'яті. Розмова тоді, як правило, є широкою та відкритою. З іншого боку, сімейні альбоми виступають як структурований тип запитальника, який структурувало саме життя (індивідуальна біографія), а не дослідник.

Відповідно до поставленої мети дослідник добирає категорії відбору: за часом виникнення (давніші, або ті, що відносяться до конкретного історичного часу, який цікавить вченого), композиційні або комплексне опрацювання фотографій населеного пункту або групи людей.

Згідно з поставленою метою розкрити широкий діапазон версифікаційних можливостей цього джерела та надати йому наукову інтерпретацію і рефлексію ми розробили спеціальну комбіновану методику для опрацювання масових корпусів подібних джерел. Вона включає два блоки: перший – дослідження особливостей створення та практик фотографування, другий – фіксацію, наявної в середовищі культури фотоспадщини і переклад (декодування) елементів зображення спочатку у вербальну форму, а тоді й у друковану.

Перший блок стосується безпосередньої взаємодії з респондентом. Крім змісту фотоальбомів, важливу роль відіграють «ритуали» демонстрації та перегляду, які, зі свого боку, невід'ємні від супровідних історій. Залежно від перебігу розмови можна використовувати формалізоване, напівформалізоване або відкрите інтерв'ю [196, с. 90]. Для двох перших слід

застосовувати заздалегідь підготовану анкету з запитаннями. Окрім власне перегляду, можна з'ясувати безліч тематичних блоків і напрямків, тому напередодні інтерв'ю варто продумати перелік обов'язкових тем, на яких варто буде зостановитися. Наприклад, для етнографа цікавою є проблема заборони на фотографування в тих чи інших культурах. Протягом експедиційних досліджень ми розробили спеціальну анкету, структура якої базується на основі стандартного польового інтерв'ю. Вона складається зі вступу та блоків запитань: простого, складного та «паспортички» [196, с. 103].

Спочатку потрібно представитися та зазначити мету свого зацікавлення. Заповнити «паспортичку» (соціально-демографічні, професійно-освітні, етнічні та культурні характеристики власника альбому) [196, с. 90]. Потім варто ставити нейтральні запитання (див. дод. А 2).

Більш складні запитання мають бути поставлені згідно з відповідями на базові, для більшого уточнення та розширення. Наприкінці слід подякувати за співпрацю. Відповіді можуть записуватися самими респондентами, якщо інтерв'юер має роздруковані примірники анкети або на диктофон. Якщо проводиться відкрите інтерв'ю, то інтерв'юер сам повинен спрямовувати бесіду у потрібне русло [196, с. 90]. Відповідно до поставленої мети, можна запропонувати респондентові власноруч вибрати улюблені фотографії з сімейного альбому.

Доля фотокартки є ще одним соціокультурним параметром, в якому слід шукати зміст і семантичне навантаження, тому цікавим є питання провенансу (історії володіння та передачі фотокартки) [226, с. 257].

Другий блок стосується фіксації та опису приватних фотозбірань, він проходить у два етапи. Перший передбачає отримання інформації, другий – її розшифрування. Якщо є така можливість, то ставити запитання, записувати та робити фотофіксацію мають різні люди. Це потрібно для того, аби не відволікати респондента від розповіді. Для опису та розшифровки, ми пропонуємо використовувати запропоновану візуальними антропологами

методику аналізу зображення та відповідного йому тексту, яка включає: дескрипцію (технічні характеристики та опис сюжету знімка), реконструкцію (аналіз значень текстових і образотворчих матеріалів, відтворення культурного контексту) та соціокультурну інтерпретацію (формулювання символічного і смислового змісту тлумачень зображення) [220, с. 1420].

Розглядаючи кожен сімейний фотоальбом з погляду архівознавства, тобто як монодокумент, що є однією одиницею обліку [252], вважаємо за потрібне оформляти власний паспорт на кожен фотоальбом. Паспорт повинен містити зовнішній і внутрішній описи документу. Зовнішнього опису стосується така інформація: архівний (або привласнений) номер, назва (якщо вона є), тип, біографічні дані власника альбому, кількість сторінок та фотографій та хронологія. Наприклад, запропонована таблиця (див. дод. Б 1).

Для упорядкування зібраного фактичного матеріалу, побудові на його основі реальних і конкретних моделей традиційно-побутової культури за схожістю і однаковістю ознак та рис, використовуються такі процедури типологічного аналізу, як класифікація, типологізація та періодизація.

Класифікацію треба проводити за різними ознаками: формою зберігання (друкована, електронний носій), характером зображення (портретні знімки: індивідуальні, парні, колективні; знімки предметів матеріальної культури: начиння будівлі, знаряддя праці; туристичні; знімки повсякденності та святкових обрядових дій); місцем проживання (місто чи село) та розташування. Також за жанрами сімейні фотоальбоми можна розділити на загальні, дитячі, шкільні, дембельські (присвячені службі в армії), весільні альбоми та інші.

До внутрішнього опису відноситься дескрипція фотографій у хронологічному порядку. Перш ніж їх описувати, потрібно пронумерувати фотокартки у валовому порядку (зліва направо, зверху вниз). Заповнюючи опис, можливо застосовувати «правило п'яти W»: who (хто зображений), what (що?), why (чому та навіщо?), when (коли?), where (де?). Тобто слід занотовувати усі наявні дані: місце, дату, автора зйомки, опис події або

сюжету та діючих осіб. Заповнюючи опис, необхідно дізнатися про кожну фотографію якомога більше – хто і коли знятий, чому, де і т. п.

Якщо немає змоги (часу або технічної можливості) зафіксувати альбом повністю, варто вибрати з кожного найбільш характерні або найстаріші знімки для сканування чи фотографування. Ім'я електронного файлу повинно відповідати прозору коду (наприклад, Балта_Кольцов_01_02, де позначено: місце, сім'я, порядок і час сканування). Сканувати потрібно обидві сторони фотографії, адже на звороті (паспарту) можуть міститися всілякі позначки і написи з корисною інформацією.

Кількісна обробка значного масиву даних передбачає застосування вибіркового методу, що дозволяє з генеральної сукупності вибрати частину елементів та сформувати вибірку, а результати обробки вибірових даних поширити на всю генеральну сукупність. Наприклад, з'ясувати які практики є поширеними, а які забороненими. За допомогою компаративного та контент-аналізу можна встановити специфіку світоглядних орієнтирів і виявити їхні прояви у фотокартках, відтворити стадіальні й етнокультурні особливості знімків [333, с. 440]. Так, наприклад, похоронна обрядовість фіксується раніше та частіше в балканському середовищі Одещини, ніж серед українців, росіян і німців, більше серед селян, ніж містян. Також були виявлені приклади самотності деяких форм весільної обрядовості болгар центру, які відсутні у болгар півдня області. В кожному альбомі дослідник може побачити як самотні, так і традиційні риси та простежити специфіку жанрового складу.

Для дослідження особливостей створення та самих практик фотографування як побутового явища в етнічних культурах ми застосували семіотичний аналіз, де дослідник звертає увагу на системи знаків, які мають культурне навантаження. Як відомо, ще Ролан Барт розмежовував денотацію та конотацію як видимі та закодовані знаки у візуальному повідомленні [144; 148]. Вслід за О. Бойцовою ми розглядали фотографію як своєрідний документ, що створений у певній соціальній реальності та розповідає про неї.

Такий «текст» вимагає подвійного прочитання: по-перше, – систем структурних значень у знаках і символах, по-друге, – значущостей власне ситуації фотографування. Адже антрополога цікавлять не тільки фотографії події, але і події фотографування. Наприклад, знімки першотравневих та листопадових радянських демонстрацій та мітингів мають різні денотації, однак конотація спільна – вираження соціально схвалюваних ролей, зображення людей, які «наполегливою і посиленою працею» прагнуть досягти соціалізму та процвітання. Отже, конотативний код закріплений у конкретному суспільстві у визначений період часу. Наведемо ще один приклад: під час і після Другої світової війни через фінансову скруту для весілля наречені використовували звичайний повсякденний одяг. Весільні сукні могли бути різних кольорів, навіть барвисті. Ознакою того, що це весільна сукня молодої може бути лише фата з вінком. Семіотичний підхід у даному разі був корисним для порівняння цінностей різних груп, їхніх культурних кодів.

Напівструктуровані інтерв'ю з професійними фотографами дозволили отримати додаткові загальні відомості та виявити регіональні особливості по всім аспектам фотопрактик.

Отже, проведений аналіз історіографічного досвіду студіювання фотографії як історико-антропологічного феномену дозволяє констатувати:

1. Протягом всього часу існування феномену він викликав як прагматичні, так й культурологічні рефлексії щодо створення та функціонування фотознімків. Паралельно з переходами від мистецтва до ремісництва, а з 1950-х рр. – до масової культури, відбувалося усвідомлення фотопрактики як елементу людської життєдіяльності: від описів та посібників література «про фотографію» стає все більш теоретичною.

2. Завдяки численним виданням другої половини XIX – всього XX ст. дуже ґрунтовно можна відтворити історію фотографії за окремими національними вимірами, а також конкретними центрами фотовиробництва. Зокрема, наявні серйозні наукові та краєзнавчі розробки щодо становлення та

розвитку фотомайстерень України та Одеського регіону. Однак вони усі мають «технологічний» уклін в фактографічний бік.

3. Протягом 1960 – 1980-х рр. відбувся своєрідний «антропологічний переворот» у вивченні фотографії. Вчені пропанували зосередитися на значенні та знаках усіх акторів фотозйомки. Від соціологів до етнологів, автори-адепти такого підходу намагалися прослідкувати специфічний варіант сучасної діяльності людини як культурну практику, характеризуючи її з хрестоматійних етнографічних позицій. Зокрема, чимало зроблено в аналізі соціальних параметрів, а також семіотичних властивостей: фотографія в культурах та культури у фотографії.

Характеристика джерельної бази дисертаційного дослідження дозволяє зробити наступні узагальнення:

1. Виявленні археографічним шляхом свідчення про зародження та розвиток фотосправи на Одещині ефективно працюють у питаннях реконструкції цього сюжету минушини регіону. Вони сприяли встановленню емпіричних даних про існування окремих фотомайстерень та напрями їхньої діяльності. Побічно вони надають можливості встановити особливості переходу від фотомистецтва до ремісництва, функціонування жанрів та композицій фотографії, поширення їх до різних прошарків суспільства тощо.

2. Опрацьовані музейні зібрання фотознімків, матеріали періодичних видань, а також краєзнавчих нарисів сприяють характеристики та відновленню конкретних міських та локальних звичаїв фотографування. З одного боку, вони заповнюють існуючи в науці лакуни щодо різноманіття розвитку фотосправи у регіоні, а, з іншого – дозволяють проводити історико-антропологічні порівняння та реконструкції повсякденних та святкових практик міщан та селян.

3. Особливо важливими виступили експедиційні джерела. Ці польові матеріали, які включають колекцію цифрових копій фотоальбомів, окремих знімків, наративі-спогади про процеси фотографування та їхнього

побутування, не тільки розширюють наукові знання про історичну динаміку еволюції фотографії, але й працюють на реалізацію культурологічних завдань роботи. Саме вони, виступили базовими щодо виявлення та окреслення феномену «аматорська фотографія», а також компаративних перспектив студіювання варіативності «людини, яка фотографується».

4. Значну роль відіграли джерела віртуально-мережевого походження. Свідчення з різних спеціалізованих веб-сторінок та відповідних соціальних мереж використовувалися, як мінімум, у двох напрямках: встановлення окремих аспектів функціонування фотографії у різних середовищах; аналіз та характеристика «кінця» аналогових фотознімків.

В цілому, вдалося акумулювати дані широкого корпусу джерел, які дозволили узагальнити процеси побутування фотографій у межах Одеської області протягом кінця XIX – початку XXI ст. серед різних груп населення, а також дослідити локальні відмінності етнографічних груп, структури та практики повсякдення, особливості матеріальної та духовної культури, соціокультурні норми.

РОЗДІЛ 2

ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНА ДИНАМІКА РОЗВИТКУ ТРАДИЦІЙ ФОТОГРАФУВАННЯ НА ОДЕЩИНІ (СЕРЕДИНА ХІХ – ПОЧАТОК ХХ СТ.)

2.1. Постать фотографа в контексті соціальних перетворень

Фотографування – це унікальний вид культурної діяльності людини: специфічний вид творчості й засіб візуального фіксування та збереження інформації. Намагання знайти спосіб отримання зображення без довгої та виснажливої праці художника призвели до появи фотографії. Вона виявилася точнішою та дешевшою, ніж написання портрету, та задовольнила людську одержимість реалізмом [407, р. 7]. Тимчасом як художник за рік писав 30 – 50 портретів, фотограф уже в перший період після винаходу фотографії міг зробити 1 000 – 1 200 знімків [304]. Приватні фотографічні заклади на початку ХХ ст. відкривались переважно в містах, вони стали частиною інфраструктури кожного «розвиненого поселення» [354, с. 187]. Створенню фотографії передують акт фотографування, який представляє певну соціальну дію і передбачає набування фотографічного досвіду, що за Р. Бартом складається з активностей різних суб'єктів: автора знімку, operator – суб'єкт створення зображення, того, хто знімається spectrum – об'єкт, і глядача який бачить і оцінює знімки, spectator [148, с. 19]. А фотографія відтворює не «життя яким воно є саме по собі», а систему угод між ними [139].

У сучасному світі фотографічні практики перетворилися на повсякденне масове явище. Слід зазначити, що недостатньо вивченим залишається питання про те, хто саме, яким чином і чому їх створював і створює. Сьогодні спостерігаємо глобальні трансформації комунікативних, ціннісних та ідентифікаційних характеристик людини, яка здійснює фотографічні практики [230].

Кожна фотографія, у будь-якому випадку несе сліди навмисної або небажаної інтерпретації її автора, який приймає рішення щодо зйомки того

чи іншого сюжету, а також конкретних його моментів, роблячи таким чином акцент на певних етапах розвитку ситуації [204, с. 10]. На перший погляд, «той, хто знімає» керується лише технічними міркуваннями: характер освітлення, ракурс, особистість фотографа при створенні фотографії не відіграє такої ролі, як художника [407, р. 7]. Але, варто зазначити, що фотограф, так само як художник, є основним коментатором тексту, активно наві'язуючи глядачеві свою інтерпретацію [171, с. 121].

Традиційно тих, хто здійснює зйомку поділяють на професіоналів і аматорів (любителів). Цей розподіл, а також відношення між ними привернули нашу увагу. Передусім, пояснимо, кого ми вважаємо професійними фотографами. Найбільш просте та містке визначення: фотограф це людина, яка себе так ідентифікує, і яку визначають такою агенти ринку (замовники) та фахова спільнота.

На професійному етапі для здійснення фотопрактик необхідно було володіти системою профільних знань і навичок, сам акт фотографування був трудомістким і дорогим. Перше в світі портретне фотоательє відкрилося в березні 1840 р. у Нью-Йорку [314, с. 31]. В Росії фотографічний кабінет відкрився у Москві в червні 1840 р. завдяки російському новатору та винахіднику Олексію Федоровичу Грекову [203, с. 247]. Через три роки в газеті «Одеський вісник» від 27 лютого 1843 р. з'явилося оголошення щодо *«обробки портретів за допомогою дагеротипу»* портретиста-живописця, випускника Мюнхенської академії живопису, Філіппа Гааза: *«...Досягнувши високого ступеня досконалості в подібності та чистоті обробки портретів за допомогою дагеротипа, запрошую любителів цього дивного винаходу пожалувати до мене... Портрет однієї особи, в тіні, друкується в продовженні 10 – 14 секунд, а знімок неживого предмета (наприклад, з малюнка, бюста, картини) – в одну секунду...»* [133, с. 7]. Ціна на перші дагеротипні картки була доволі високою – 6 – 8 карбованців сріблом [376]. Як правило, перші фотографи, в тому числі, одеські, були професійними художниками або граверами. О. Дерibas у своїх спогадах зазначає серед

кращих митців наприкінці XIX ст. наступних: Філіп Гааз, Олександр Хлопонін, Рудольф Феодоровець, Карл Мігурський [208, с. 320]. У текстах оголошень одеської преси [111; 112], путівниках [116; 117; 118], офіційних відомостях канцелярії Одеського градоначальника [1; 2; 3; 4; 5; 6] та довідниках [120; 121; 122] того часу міститься інформація щодо фотографічних послуг та місцезнаходження салонів. Наприклад, у «Новоросійських календарях» за 1857 та 1860 рр. [109, с. 384; 110, с. 425] згадано імена та заклади шістьох фотографів. У 1883 р. в Адрес-календарі Одеського градоначальства зазначені імена вже вісьмох [104, с. 210]. Відомий майстер фотографії М. Наппельбаум згадував прізвища двох фотографів, які вразили його свідомість під час перебування в Одесі на початку XX ст.: Вольф Чеховський та Іван Антонуполо, а також зазначав, що сам працював у фотомайстерні Л. Є. Лейхтенберга [308, с. 21 – 22].

Відповідно до Закону про цензуру 1865 р. було закріплено порядок видачі дозволів на відкриття фотографії та встановлено контроль над фотографічною діяльністю. Фотозаклади, як промислові підприємства, були вписані в чинну систему оподаткування. Згідно з цим же законом, кожен фотограф зобов'язаний був вказати вихідні дані: назву ательє, прізвище, адресу. Діяльність фотографічних закладів також регламентувалась «пунктом 58 глави IV додатка до статті 4 тому XIV Зводу законів і постанов цензури по продовженню 1876 р. і циркуляру Міністерства внутрішніх справ за № 154 від 4 листопада 1866 р.» [133, с. 9]. Г. Казакевич наводить приклад розгляду канцелярією подільського губернатора анонімного доносу на колишнього поліцейського наглядача Дзвановського, якого 1901 року звинуватили у відкритті в Жмеринці фотографічного закладу без дозволу владних структур [250, с. 69]. Наприкінці XIX ст. з'являється широка мережа професійних комерційних фотоустанов, які називались «Фотографія»: на своїх бланках вони часто застосовували французький термін «photographique atelier». Сучасний термін «фотоательє» став поширеним лише в 1950-х рр. [376]. У «Відомості про фотографічні заклади в місті Одесі за 1890 р.» [6] названо 24

власники, серед них четверо дворян, дев'ятеро міщан, землемір, титулярний радник та унтер-офіцер. У списку є лише одна жінка – Марія Граб'яж, дружина житомирського міщанина. За цим документом, власником фотозакладу, який отримав дозвіл раніше за інших (10 листопада 1881 р.), є Іван Антонович Антонопуло, турецький підданий. Серед перших господарів фотографічних закладів більшість була євреями (Вайнштейн, Готліб, Ліхтенберг, Маргуліус та ін.). Свідченням популярності нової професії було те, що вже в кінці XIX ст. на Дерибасівській і сусідніх вулицях, практично в кожному будинку був фотозаклад. Фотомайстри, які брали участь у громадському житті міста, удостоїлися звання «Почесного громадянина Одеси». Таких було троє: Борис Готліб, Йосип Шнейдер і Рафаїл Сілін [203, с. 247].

Спрощення техніки фотографування та здешевлення фотознімків зробило фотографування доступним для середнього класу, тому фотографічні заклади починають масово відкриватися на околицях міста: Молдаванці, Пересипі, Слобідці-Романівці [133, с. 11]. А. Дроздовський та Є. Краснова в дослідженні, присвяченому одеській фотографії, наводять відомості про понад 100 закладів, які працювали в Одесі з 1860-х до 30-х рр. XX ст. [133].

Наприкінці XIX та початку XX ст. з'являються перші фотоательє у віддалених передмістях і містечках: часто це були філії одеських власників. Наприклад, на півдні – фотографії Пінкуса Геровича та Миколи Прахницького в Аккермані (Білгород-Дністровському) Бессарабської губернії [376]. Територія сучасної Одеської області в зазначений період входила до складу трьох губерній: Бессарабської, Херсонської та Подільської. На жаль, населені пункти з населенням менш ніж 10 тис. не потрапляли до списків статистичних комітетів. Винятки становили лише адміністративні центри [376]. Інформацію про провінційних дореволюційних фотографів нам вдалося відшукати в офіційних документах Російської імперії (див. дод. Б 2, Б 3).

Як видно з наведених у таблицях даних, фотографічні заклади з 1880-х рр. були в усіх крупних містечках на півдні та півночі Одеської області. Найбільш в Бессарабській губернії. Отже, в людей, які ніколи не мали власного зображення, з'явилась можливість його придбати [188, с. 32].

З метою реклами закладу фотографи вказували на фотографічних бланках (паспарту) нагороди, отримані на виставках, і бланки ставали своєрідною візиткою фотографа. Цей звичай був поширений і серед одеських фотографів. На паспарту Бориса Готліба можна побачити позначки усіх нагород, які він отримав: диплом Петербурзької фотографічної виставки 1889 р., медалі Всесвітньої Брюссельської виставки 1888 р., золоті медалі з багатьох міжнародних виставок 1888 та 1889 рр., знак почесного відгуку Імператорського Російського технічного суспільства (див. дод. В. 1.). На паспарту Вольфа (Василя Григоровича) Чеховського також можна побачити його відзнаки: медаль міжнародної фотографічної виставки в Брістолі, з 1882 та 1884 рр., нагороди отримані на Всеросійських виставках у Москві та ін. (див. дод. В. 2.). Найбільш поширеними були паспарту від Йосипа Покорного, за які він отримав бронзову медаль Імператорського товариства сільського господарства південної Росії [376]. Якщо нагород і відзнак не було, то на паспарту зображувалися стандартні медальйони з профілями творців фотографії: Дагера, Ньепса або Тальбота [133, с. 9]. Фотографи, які працювали в передмісті, не витрачали грошей на дорогі паспарту, використовуючи стандартні та ставлячи тільки штамп із даними фотографа та закладу. Наприклад такі паспарту були в фотоательє Я. Дорфа у Балті, у Ш. Ліхтенберга в Ізмаїлі (див. дод. В. 3., В. 4.).

Соціальний портрет фотографа-аматора вже протягом першого етапу зазнав значних змін. Спочатку свої сили у фотосправі пробували фізики та хіміки, як люди, що мали спеціальну освіту, для розуміння та здійснення фотографічних процесів та художники, які часто поєднували обидва ремесла. Унаслідок дилетанталізації фотосправи, уже за 20 років безліч пересічних обивателів намагалося самостійно знімати й виготовляти фотографії. Цьому

сприяло відкриття в Одесі Йосипом-Карлом Мігурським 1855 р. (за іншими даними в 1857 р.) фотографічного інституту в будинку католицької церкви. Курс навчання коштував від 50 до 250 карбованців сріблом [133, с. 20]. Також Мігурський 1859 р. створив й видав перший у Росії фотографічний посібник – «Практичний підручник для фотографії з новітнього її вдосконалення та застосування» [123], а 1864 р. – «Настільну книгу для фотографів» [203, с. 15]. З 1894 р. в Одесі діяли фотографічні курси, після закінчення яких у канцелярії градоначальника видавався дозвіл *«на виробництво фотографічних знімків у будь-якій місцевості в межах градоначальства»* [133, с. 15], підписаний міським головою. Дозвіл надавав право на придбання необхідних для обробки фотографій реактивів і препаратів [1; 2; 3]. Його отриманню передував збір відомостей від поліцейських органів щодо благопристойної поведінки й політичної благонадійності. З 1898 по 1902 рр. дозвільні документи отримав 31 фотограф-аматор; серед них представники різних станів: дворяни, міщани, селяни, відставні військові, гімназисти, студенти, художники, підприємці, чиновники [133, с. 15]. Крім студійних, на початку ХХ ст. в Одесі з'явилися й «вуличні фотографи» з дозволами, які робили зйомку прямо на вулиці (особливої популярності вуличне фото набуло за радянських часів) та мандруючи Одещиною. Деякі з них, згодом відкрили власні фотосалони.

У кожному фотозакладі був ретушер, який маскував недоліки і розфарбовував фотографії. Крім, ретушерів в ательє працювали помічники фотографа, навчившись майстерності, більшість з них з часом відкривали власні заклади.

За ініціативи власників фотозакладів, у 1887 р. при Одеському відділенні Імператорського Російського технічного товариства (ІРТТ) була заснована фотографічна секція, яка складалась з 5 членів, а через рік нараховувала вже 20. Вона мала власну фотолабораторію та павільон для зйомок [201, с. 287]. У 1906 р. для захисту своїх прав фотографи Одеси заснували професійне співтовариство [133, с. 15].

Якщо для професійних комерційних фотографів у цілому були характерні роз'єднаність і конкуренція, то фотолюбители усвідомлювали себе як спільнота. Необхідність обмінюватися досвідом і знаннями сприяла появі фотографічних товариств. У 1891 р., за сприянням Одеського міського голови Г. Г. Маразли, виникло найперше об'єднання фотографів-аматорів Російської імперії – Одеське фотографічне товариство (ОФТ) [133, с. 15]. Граф М. М. Толстой, відомий одеський меценат, подарував йому фахову бібліотеку і кілька фотоапаратів. Метою товариства була популяризація фотографії серед аматорів, вивчення, удосконалення та поширення знань про неї, підтримка й розвиток фотографів-художників, документалістів, зйомка древніх і видатних пам'яток та ландшафтів. ОФТ мало свій статут [125]. При ньому існували фотолабораторія, курси фотографів, бібліотека, постійна комісія судовофотографічної експертизи. *«Прагнучі сприяти, у міру сил, якомога більшому й різноманітному застосуванню світлопису в наукових і практичних питаннях життя»* – товариство заснувало «Депо фотографічного приладдя», яке допомагало у придбанні посібників і засобів для фотосправи. Товариство започаткувало власний журнал – «Вісник Одеського фотографічного товариства» [105], який виходив з 1912 по 1914 рр., передплата складала 1 крб на рік. У 1915 – 1916 рр. – «Російський фотографічний вісник» [113]. Він був орієнтований на фотографів-аматорів і допомагав вирішити практичні завдання.

На цьому етапі фотограф виступав для замовників носієм таємного знання і магічного статусу, світлини були здебільшого студійними (постановчими), виробниками – професійні фотографи. Лише одиниці могли дозволити собі займатися фотографією на дозвіллі.

Наступний період, аматорський (умовно радянський) у цілому характеризується демократизацією фотографічної справи, яка розпочалася у останні дореволюційні роки. Портативні малоформатні плівкові фотоапарати, магнієві, а пізніше електричні спалахи, що з'явилися у 1920-х рр., значно полегшили процес фотографування. Праця фотографів у досліджуваному

регіоні мала певні особливості у довоєнні, воєнні, післявоєнні часи та в період перебудови. За НЕПу ще працювали дореволюційні фотографи, т. зв. «приватники» – про це свідчать численні оголошення в одеській пресі власників таких фотозакладів: «Електрофотографія» І. Стрижевського (вул. Леніна, 35) [107, 1927], Бескіна [107, 1 березня 1928; 107, 21 лютого 1928], Рембранта (вул. Карла Маркса, 17) [107, 3 вересня 1927], Ронеса (вул. Лассаля, 20) [107, 22 січня, 1927], «Берлінська фото-студія» (вул. Троцького, 40) [107, 24 квітня, 1927]. Для залучення публіки фотографи використовували різні рекламні трюки та обіцяли додаткові послуги:

- швидкісний друк: *«сьогодні знявся – завтра готово»* [109, 1927 р.];
- друк на закордонних матеріалах, виїзна зйомка [109, 1927 р.];
- *«спеціаліст із Берліну»* [109, 1927 р.].

З середини 1920-х років фотографи об'єднувалися в артлі («Арт-тріумф» та «Кооп-фото» [108, листопад 1930 р.], які після ліквідації приватної власності стали державними. Найбільшою була – «Кооп-фото», вона мала 7 відділень у місті.

Як місцеву особливість варто відзначити, що на півдні Одеської області фотографуванням займалися представники кліру (ієреї, дяки). Так, наприклад, у 1930-ті рр. у м. Кілії (у ті часи входила до складу королівства Румунії), продиякон із Ізмаїльської єпархії Онисим Казаков, поруч із церковною літературою, поширював фотографії власного виготовлення по парафіях. Паламар із Муравльовки, Марк Михейович Силаков, знімав не тільки меморіальні події, а й побутові реалії села [335, с. 400].

Під час війни й окупації фотозаклади Одеси не припиняли свою роботу. Діяли Фото-пасаж (вул. Короля Міхая, 1) [11, листопад 1942 р.], фото «Централь» (вул. Рішельєвська, 11) [9, липень 1942 р.], «Gamburg» (вул. Тираспольська, 8) [9, липень 1942 р.]. Фото-ательє «Європа» (вул. Гаванна, 9) пропонувало всі види фоторобіт, серед них художню дитячу, зйомку на документи та виїзду [14, вересень 1943 р.]. Ти часом Товариство

художників ініціювало створення фотоательє для власних потреб [8, 28 квітня 1942 р.].

Професійні фотографи за часів СРСР не мали власної цехової, професійної організації (з'явилась аж у грудні 1989 р.), вони працювали:

- фотокореспондентами та були частиною журналістської спільноти,
- фотографами на підприємствах (відомчі),
- у фотостудіях-павільйонах (студійники).

З 1944 р. в Одесі діяла велика професійна організація – фабрика «Одесфото», до складу якої входили всі фотоательє міста. Вона була заснована на базі приватних артілей «Трудінарт» і «Трудовик», та спочатку називалась фабрика «Інтруд» (до 1963 р.). «Одесфото» мало свої фотоательє в усіх районах міста. За даними рекламних оголошень 1981 р. працювало 34 відділення [106, 1981 р.]. Проаналізувавши рекламні оголошення фабрики «Одесфото» в одеській пресі 1980 – 1990-х рр., ми виявили, що це була доволі потужна організація, яка не лише здійснювала фотозйомку в рамках своїх ательє, а й пропонувала нижчеперелічені послуги:

–виїзна фотозйомка на дому (фотоательє «Малишка»), фотообслуговування випускних, урочистих подій;

–фотографи підприємства працювали біля міських ялинок разом із акторами (Дідом Морозом та Снігуронькою) в період новорічних свят з 25 грудня по 10 січня;

–альбомна ділянка (вул. Артилерійська, 10) виконувала замовлення на фотовіньєтки та фотоальбоми школярів;

–зарядка і розрядка фотоапаратів;

–роботи з реставрації та копіювання старих фотографій;

–термінове фото, як правило, для документів [106, 1981, 1982 р.]:

Характерною особливістю радянських міст була вулична фотографія, як називали фотозйомки без передоплати та навіть попередньої згоди. В Одесі цим завідувала фабрика «Одесфото» [223]. Зазвичай, фотографування було несподіваним, цей тип фотографів називали *«воздушниками»*, *они снимали в*

центре всех проходящих мимо.» [91]. Після цього переходимо, що потрапили в кадр, вручали спеціальний талон із номером. За 3 – 5 днів можна було переглянути «контрольки» на площі Мартиновського (вул. Грецька, 4) [106, 1980]. «Контролками» називали контрольні або індексні відбитки невеликого формату, на яких можна було побачити зменшені позитивні зображення кожного кадру плівки забезпечені номерами. Це полегшувало пошук потрібного кадру і оформлення замовлення на виготовлення. Якщо фотографія подобалась, то фотокартки звичайного розміру в потрібній кількості замовляли за номером. На них працівники ставили штамп «Одеса» і рік зйомки. (див. дод. В. 5, В 6, В 7). За розповідями респондентів, що були в той час студентами, вони нерідко, відволікаючи увагу працівників, виривали свою зменшену фотографію з аркуша із контрольками на пам'ять. Зі слів респондента: *«У меня в альбоме много фото от “Одессафото”. В советское время на центральных улицах города: Ленина угол Дерибасовской, на Дерибасовской в районе Горсада, на Советской Армии угол Греческой работали фотографы, в конце восьмидесятых их контору перенесли к кассам кинотеатра на Греческой»* [26].

Особливістю Одеси була пляжна літня фотографія. У курортній зоні міста діяли фотографи від Цеху позапавільйонної зйомки [106, 1982 – 1986]. За словами одного респондента, його здивувало: *«обилие фотографов в плавках с фотоаппаратами на пляжах города героя Одессы.»* [45]. У приморській зоні фотографами часто використовувались тантамарески (стенди для фотографування з отвором для особи), зазвичай, із зображенням персонажів у різноманітних позах і ситуаціях із різним тлом, найчастіше з гумористичним сюжетом. Для фотографування люди заходили ззаду і просовували обличчя та руки в отвори тантамарески (див. дод. В. 8). Для сімейних альбомів одеситів пляжні фотографії – типове явище, адже ця послуга була доступною для радянських людей. Найчастіше трапляються саме дитячі світлини (див. дод. В. 9., В 10., В 11.).

За радянських часів професію фотографа вважали т. зв. «блатною», оскільки вона дозволяла мати неврахований прибуток. *«А что я? Я всегда был человеком рискованной профессии, особенно при Советской власти. В те “вырванные” годы работал на фабрике “Одессфото”. И что, мне было плохо?! Только успевай щелкать. Снялся – в сторону, следующий... И так все время. Что ты знаешь? С нашей тарелки кушали все... А когда дело “пахло нафталином”, и больше, чем чуть-чуть, не хватало до “личного творческого плана”, тогда я ездил по области. Все было отработано до минут и копеек... Заходил к директору школы, оставлял пару рублей, и тут же, в приказном порядке, выстраивалась вся школа... фотографироваться. Ничего, что позавчера уже кто-то снимал. Так надо... Я только щелкал и собирал “наперед” деньги. А сколько в области тех школ, детсадов и яслей было?!» [326].*

З інтерв'ю одеського фотографа, 1980-ті рр.: *«Работал я в кооперативе “Сюрприз” при фабрике “Одессфото”. Мы уговаривали туристические группы сделать для них групповую фотографию [біля Оперного театру – В. Д]. Фотография стоила 1 рубль 26 копеек, цветная – 2 рубля 60 копеек. Высший пилотаж – это когда они сразу рассчитывались на месте. А некоторые не давали деньги, и мы ездили на станцию, где останавливались туристические поезда и отдавали фотографии» [172].*

У 1980-ті рр. з'явилися т. зв. «халтурники» – фотографи, які працювали на весіллях, знімали випускні вечори у школах, робили шкільні та дитсадкові віньєтки. Збиралися такі фотографи навпроти центрального магазину фототоварів «Супутник», на Дерибасівській, 19, ця «компанія» називалася «біржа» [316, с. 534]. У своєму колі вони розподіляли і продавали замовлення на роботу, різне фотообладнання та матеріали. На межі 1980 – 1990-х рр. «біржа», припинила своє існування. Складна економічна ситуація 1990-х змушувала власників фотоапаратів заробляти фотографуванням у пошуках додаткового прибутку.

Крім фабрики «Одесфото», фотозйомками займалася організація обрядових послуг «Свято» [17], що спеціалізувалася на підготовці та проведенні святкових урочистих подій і мала фотографів у штаті. Її складовими частинами були: фотоательє від «Одесфото» (вул. Московська, 13), цех із приготування сувенірів з дерева; ательє №16 від індопошиву; цех із виготовлення весільних атрибутів від фірми «Маяк». Фірма входила до складу Одеської обласної спілки «Сервіс», існувала з 1980 по 1993 рр. Згідно з рекламними оголошеннями 1980-х рр., після урочистої весільної реєстрації кортеж вирушав для зйомки у фотоательє [106, 1981]. Зі слів фотографа-працівника: *«Я работал с напарником в одном из ЗАГСов Одессы, в Приморском районе. ЗАГС работал по пятницам и субботам, снимали по очереди, иногда были заказы на выездные свадьбы»* [95].

Особливістю весільної зйомки в селі був швидкий друк фото. Зі слів респондента, який підробляв весільним фотографом у Кодимському районі Одеської області в 1970-х рр.: *«Свадьба в селах нашего района длилась три дня. Мы снимали весь первый день, ночью печатали фотографии, а на второй день раздавали гостям. Спешка была связана с тем, что было много приезжих гостей и на третий день они уезжали»* [49].

З інтерв'ю респондентки, мешканки с. Демидове, Березівського району Одеської області: *«— Был ли в вашем селе профессиональный фотограф?*

— Нет, в 1950-х годах снимал аптекарь, Андрей Иванович Кучеренко.

— Кто фотографировал свадьбы?

— Обычно просили кого-то из Березовки [районний центр – В. Д.] или из местных, у кого был фотоаппарат. Иногда, у кого-то из приглашенных был. К нам на свадьбу приехал мой брат из Днепропетровска с фотоаппаратом... На 1 сентября, выпускной и для съемки виньеток в школу в оговоренный день приезжал фотограф из Березовки.» [84].

Для важливої фотозйомки (на документи, весільні портрети тощо) селяни їздили в міста та райцентри. Наприклад, наші респонденти, повідомили, що болгари із сіл Благоєво, Катаржино (Знам'янка) їздили до

Янівки (сучасний райцентр Іванівка) та Петроверівки (с. Жовтень, Ширяївського району) Одеської області. Одна з респонденток, мешканка с. Іллінка, Біляївського району (15 км від Одеси), розповіла, що під час її весілля для того, аби зробити групове фото, найняли спеціальний автобус, який відвіз усіх гостей і молодих до Одеського фотоательє на Пересипі на вул. Московській) (див. дод. В. 12.)

З 1926 р. аматори мали змогу передплатити щомісячний журнал «Радянське фото», який тоді коштував 50 коп. [107, 1927]. 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 XX 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.

Приблизно з 1960 – 1970-х рр. у кожного громадянина СРСР, який захоплювався фотографічною справою, була можливість не тільки знімати, а й виготовляти фотографії. Більшість респондентів зазначили, що в своїх домашніх фотолабораторіях 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» [106, 1982 р.]. Складовою частиною кожного дослідженого нами сімейного альбому радянської епохи є аматорські (вернакулярні) 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 [316, с. 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 «Муссон» 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» [96].

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 [316, с. 532].

У ХХІ ст., порівняно з попереднім періодом, ситуація кардинально змінилася: світ переживає еру фотоманії. Дамо коротку характеристику сучасного стану речей:

1. Практики звернення до послуг фотографа (як професійного, так і до «просунутого» любителя, який знімає якісною професійною технікою) більше характерні для міста, ніж для села. У місті поширені такі типи зйомки, як: індивідуальні фотосесії, love story та family-story. Для весільної фотозйомки і віньєток традиційно запрошують фахових фотографів і в місті, і в селі;

2. Сучасна техніка (телефони з фотокамерою, «дзеркалки», фотокамери планшетів), доступна майже кожному, дозволяє миттєво робити величезну кількість знімків, завдяки чому, практика виробництва фотографій досягла небаченої популярності. Значних трансформацій зазнав образ фотографа, – ним тепер може бути будь-яка людина.

3. У більшості людей з'явилась залежність від фотографування, яку почали прирівнювати до наркотичного звикання. Як зазначив Дж. Берджер ще 1968 р., фотографування з ритуальної дії перетворилося на «рефлекс» [155]. В. Флюссер писав про людей, які можуть бачити світ тільки через апарат і в категоріях фотографії. Вони абсолютно поглинуті жадібністю свого апарату та стали продовженням його автоспуску, а спосіб їхніх дій – автоматичне функціонування фотокамери [374, с. 68].

4. Головним засобом висловлення думки стає образ. У результаті візуального повороту, що стався в культурі у XX ст., відбулося створення нового світу, який перестав сприйматися як текст, а став образом [372].

5. Відносна простота маніпулювання з фотографічним зображенням, можливість комп'ютерного моделювання обумовили сучасне становище, коли фотографія втратила єдиного автора, перетворившись на колективну творчість.

На першому етапі фотограф це благонадійна (з погляду влади) людина з художньою або спеціальною фотографічною освітою, яка має дозвіл на цей вид діяльності; у XX ст. фотографувати може будь-яка людина, яка освоїла фотографічну техніку; у XXI ст. практично всі стали фотографами, – тими, хто робить знімок.

Завдяки тому, що цифрові технології дають змогу непрофесійним фотографам можливість побачити фінальний знімок одразу й самостійно перевести його на постійний носій, відпала необхідність втручання фахівців для проявлення та друку фотографій, що призвело до де-професіоналізації фотосправи, на сучасному етапі.

Полеміка між професійними фотографами й аматорами вкрай актуальна. Стрімке збільшення кількості сучасних «фотографів», викликає незадоволення у «старих» професіоналів та вимагає ведення боротьби за привілейовані позиції. У серпні 2019 р. була відновлена діяльність Одеського фотографічного товариства, яке має намір продовження виконання задач свого попередника. Члени товариства оголосили, що будуть сприяти заохоченню використанню фотографії у наукових дослідженнях, а також підтримувати розвиток аналогової фотографії.

Через популярність віртуального простору та здебільшого цифрове виробництво фотографій головним майданчиком комунікації стає інтернет, зокрема соціальні мережі. Саме тут відбуваються презентації, обговорення та просування фотографічних робіт. Як свідчать наші респонденти-фотографи, багато колишніх клієнтів зараз відмовляються від послуг професійних фотографів, вважаючи, що краще фотографувати важливі події самостійно.

2.2. Технологічні трансформації як чинники поширення фотосправи

Прототипом фотоапарату вважають камеру-обскура, перші згадки про яку датовані IV ст. до н. е. Це була світлонепроникна скринька, з отвором в одній зі стінок і екраном на протилежному боці. Промені світла, проходячи через отвір, створювали перевернуте зображення на екрані, її суттєвим недоліком була неможливість закріпити зображення (див. дод. В. 13.)

Проблему вирішили аж у XIX ст., практично одночасно і незалежно один від одного декілька дослідників заявили про свої успіхи в отриманні стійкого зображення фотохімічним шляхом. Погодимося з В. Нурковою в

тому, що складно назвати випадковою таку безпрецедентну ситуацію з кількістю першовідкривачів. Винахідники фотографії явно відповідали на насущний запит культури, яка потребувала демократичного загальнодоступного інструменту для документальної та масової фіксації візуальної інформації [314, с. 22].

Офіційний рапорт щодо відкриття фотографії («Rapport sur le Daugerreotype») Луї Ж. М. Дагер передав у французьку Академію наук 19 серпня 1839 р. [304]. Головним його конкурентом став англієць Вільям Генрі Фокс Тальбот, який запатентував можливість розмноження знімків двоступеневим процесом негатив-позитив, що дозволило створювати будь-яку кількість копій. Тальбот назвав цю технологію «калотипією», а неофіційно її охрестили за прізвиськом винахідника – «тальботипією». Одразу після оприлюднення методу дагеротипії фотографія набула широкого розповсюдження в Європі, зокрема й в Україні (з'явилась влітку 1839 р.). Спочатку фотоапарати були вельми коштовними та громіздкими, акт фотографування вимагав великої затрати праці. Різноманітні вдосконалення сприяли легкості та мобільності камер, що дозволило перейти від постановочної до спонтанної фотографії.

Перші фотоапарати, які потрапили до Одеси, привезли з Парижа, вони були дагеротипними, й вартували 550 крб [115]. До кінця XIX ст. більшість фотокамер до Одеси імпортували з-за кордону. Згодом з'явилися і вітчизняні моделі. 1898 році київський склад-магазин Стефана Дубинського пропонував фотоапарати за цінами «від 7 до 170 крб й дорожче» [115, с. 69]. 1915 р. у журналі *«Фотографические новости»* зазначалось: «...виробництво фотографічних камер для копіювання і павільйонних, було за старих часів прекрасно поставлено в Росії у майстернях Марниця у Петрограді в кінці шістдесятих років, згодом у 1880 роках у Якобсона (переважно дорожні й аматорські апарати); в Москві у 1890-х в майстерні Клячко під керівництвом відомого Д. П. Єзучевського, а в Петрограді згодом у Шульца і в інших менш

значних майстернях...» [114]. У дореволюційний період можна виділити три основні групи фотоапаратів: штативні, ручні та спеціальні.

Штативні апарати поділялись на:

- дорожні, призначені для різноманітних зйомок початківцями-любителями;
- павільйонні, що слугували для портретної фотографії;
- репродукційні, призначені для технічної фотографії.

Ручні апарати поділялися на:

- ящикові (магазинні);
- універсальні (складні);
- дзеркальні;
- стереоскопічні.

Спеціальні апарати були розраховані на мандрівників і дослідників [114].

Внаслідок значного зменшення собівартості, широкого розповсюдження фотопрактик й доступності фотообладнання з 20-х рр. ХХ ст. починається всеосяжне й динамічне проникнення фотографічних практик, а отже й техніки, з елітарної сфери до популярної культури [115]. Цей процес не був однорідним, наприклад, придбати фотоапарат у довоєнному селі було досить проблематично, не тільки через високу ціну, а й через нестачу самих фототоварів у сільських магазинах. Респондент з с. Знам'янка, 1922 р. н.: *«Когда я был мальчишкой, купить фотоаппарат было дорого. В соседнюю Ивановку приехал фотограф из города, мы с друзьями побежали туда, он даже дал нам покрутить его в руках. Разобравшись с принципом, я решил смастерить свой, он состоял из двух коробок и линзы. Реактивы я покупал в Ивановке»* [25].

Цікавими є факти нагородження фотоапаратом за перемогу у соціалістичному змаганні: *«У нас в селе, в пятидесятих годах лучшей премией за выливание сусликов был фотоаппарат “Смена”, второй – велосипед»* [с. Демидове, Березівський район – В. Д. [85]].

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 [115]. Увагу привертає той факт, що всі без винятку опитані радянські професійні фотографи, наголошували, що віддавали перевагу імпортній фототехніці. З інтерв'ю професійного фотографа: *«Фотографировать я стал после армии. Свой первый профессиональный фотоаппарат я покупал в Москве. Мы с напарником, специально поехали в туда за техникой. Он купил “Nicon”, а я «Yashica Mat 124”»* [95] (див. дод. В. 14.). Фотоаматори не були такі прискіпливі, найчастіше, вони задовольнялись вітчизняною технікою.

Залежно від добробуту сім'ї та рівня зацікавленості фотосправою, фотографи купували різні апарати. 1981 р. на виставці-продажу в Одесі була представлена ціла низка радянських фотоапаратів: від бюджетних «ФЕД», «Сокол», «Вилия» за 210 крб до більш дорогих «Зенит TTL» – 260 крб, «Київ-15» – 410 крб, «Київ TTL» – 395 крб [106, № 271, 25 листопада, 1981]. Серед радянських учнів, поміж ними й одеських, найбільш популярною та бюджетною була камера «Смена-8» та «Смена-8М», які мали просту конструкцію та коштували 15 крб [350] (див. дод. В. 15.). Також, на початку 1980-х рр. популярністю користувались бюджетні дзеркальні фотоапарати: «Любитель» та «Любитель-166 В». Ціна останнього у 1980 р. – 30 крб [106, 15 лютого, 1980].

Крім того, фототехніку можна було брати «на прокат». З інтерв'ю під час перегляду сімейного альбому респондента, 1943 р. н. [45]:

«– В каком году вы приехали в Одессу?

– В 1962 году.

– Чем вы снимали эти фотографии?

– Брал фотоаппарат напрокат, 30 копеек в день.

– А когда свой появился?

– После армии, тесть подарил.

– *Какой, сколько стоил, кто проявлял фотографии?*

– *“ФЭД-3” вот он, до сих пор рабочий, стоил 49 рублей 50 копеек. Сами с женой и проявляли».*

Оскільки Одеса портове місто, моряки часто привозили сюди імпортні фотоапарати (Practika, Pentax) сюди часто привозилися моряками і звідси вони поширювалися по всьому СРСР.

На початку 1990-х рр. професійні фотоапарати замінюють малогабаритні, цифрові та плівкові «мільниці». Популярністю також користувалися фотоапарати Polaroid, за допомогою яких можна було миттєво отримати знімок. Оскільки в Одесу, як в портове місто, завдяки морякам часто потрапляли модні, імпортні товари з-за кордону, в багатьох міських альбомах є «полароїдні» знімки того часу. Вони мали попит до появи цифрових апаратів.

Для радянських селян Одещини фотосправа стала звичною справою. Хоча фотоапарат належав до «дефіцитної» групи товарів, усе таки теоретично кожен селянин мав змогу придбати його, «вставши в чергу» у місцевому магазині «Культпобутгосптоварів». Деякі мешканці області купували фототехніку в місті, мотивуючи тим, що там кращий вибір.

Для XX ст. визначальним став перехід від плівкових (аналогових) фотоапаратів, які не дозволяли одразу дізнатися кінцевий результат зйомки, до цифрових, перевагою яких є не тільки можливість зробити фото миттєво, а й оцінити його, видалити невдалий кадр, опублікувати в соцмережах. Цифрові фотоапарати з'явилися ще в XX ст., але тоді вони були доволі дорогими для більшості населення.

На початку XXI ст. настав переломний момент: у всьому світі різко зросли продажі цифрових камер. Тепер телефони з фотокамерою, «дзеркалки», фотокамери планшетів, ноутбуків стали доступні майже кожному, вони дозволяють миттєво робити величезну кількість знімків, не запитуючи на це дозволу в об'єктів зйомки. Наявність фотокамери спонукає своїх володарів до постійного клацання і виробництва надлишкових образів.

Як влучно підмітила О. Бойцова: «здається, знімати деякі моменти життя так само природньо, як готувати їжу на плиті або їздити на машині» [162, с. 7].

Сьогодні ми спостерігаємо триумф цифрових технологій, уже немає сумнівів, що найближчим часом, як заявляє О. Лапін: *«фотокамера стане нечутною і невидимою. На піджаках і кофтинах з'явиться ще один гудзик-фотоапарат, який зніме все, що завгодно годі моргнути оком або знизати плечима»* [281, с. 12]. Наші респонденти зазначали, що вибираючи фотоапарат, вони звертають увагу на компактність і легкість у використанні, а також на якість зображень.

2.3. Еволюція формальних характеристик фотокартки: основні тенденції модифікацій

Спираючись на тезу У. Еко, що будь-який предмет має кілька рівнів: фізичний, механічний (функціональне призначення речі), економічний (ціна) та соціальний (статусність) [393, с. 102], розглянемо поетапно основні тенденції модифікацій фотокартки як предмета культури, від моменту виникнення до сьогодення. Необхідно відзначити, що за понад 150 років існування фотографії, під впливом культурних та соціально-економічних трансформаційних процесів змінилися всі загальні характеристики фотозображення: форма, розмір, паспарту, ціна, призначення, статусність, сюжет тощо.

Фізична форма та ціна фотографії – категорії, які нерозривно пов'язані, адже унікальні, створенні в одному екземплярі світлина завжди коштували дорожче. У перші десятиліття після винаходу фотографії, розповсюдженим був дагеротипний спосіб друку, дуже дорогий через використання срібних, а згодом скляних пластин. У Москві, у 1850 р. дагеротипний портрет коштував від 3 до 25 крб сріблом [376]. Унікальність дагеротипів у тому, що для їхнього виготовлення використовувався одноступеневий процес, який дозволяв робити знімки в єдиному екземплярі без можливості їх редагування.

На жаль у нашій колекції дагеротипи не представлені. Як зазначають дослідники історії фотографії, «головною перепорою на шляху поширення фотографії до кінця XIX ст. залишалися високі ціни на обладнання та витратні матеріали. Наприклад, вартість обладнання фотолабораторії Київського відділення Імператорського Російського технічного товариства перевищувала 365 крб» [250, с. 69].

О. Губарь дослідив ціни на світлини згідно з одеськими рекламними оголошеннями: на 1 вересня 1843 р. чорно-білий портрет у витонченій рамі коштував 5 крб сріблом, кольоровий – 6 крб, чорно-білий знімок групи з трьох-чотирьох осіб – 6 крб, кольоровий – 8 крб. Він порівнює ціни з бюджетом найманого робітника на ті часи: 20 карбованців на місяць [202, с. 8]. Зрештою дешевша тальботипна двоступенева технологія (негатив-позитив) витіснила дагеротипи. Основою обох методів слугував йодид срібла, але тальботипія (калотипія) дозволяла отримувати не позитив, а негатив, з якого можна було легко виготовити безліч відбитків за меншу ціну. Наприклад, Ф. Гааз одним із перших став використовувати замість дагеротипії калотипію, що сприяло зменшенню ціни та зробило практику фотографування доступною для менш заможних одеситів.

Картонний бланк був невід'ємною частиною перших фотографій. Спочатку одеські фотографи використовували готові фотографічні бланки з Європи, а згодом вітчизняні. Вони водночас захищали знімок від пошкоджень і були носієм інформації та важливим елементом оформлення. На лицьовій стороні бланка зазначалися формат (“Visit Portrait” або “Cabinet Portrait” тощо), назва фотостудії чи ім'я фотографа, його нагороди, місто (див. дод. В. 1.). Бланки були індивідуальні (за замовленням для фотостудій) і стандартні (з порожнім місцем для вписування інформації). Для естетизації бланки прикрашали різними рамочками і вензелями, написи робили золотим або срібним декоративним шрифтом. Найбільш популярним у кінці XIX ст. був стиль модерн (див. дод. В. 16.).

За даними Фотографічного календаря 1891 р. (автор Карпов) [114] до 1890 р. користувалися такими форматами паспарту (бланків) для фотографій (через «/» вказаний розмір фотографії): див. дод. А. 3.

Наявні джерела свідчать, що найбільш поширеними були «візит» і «кабінет-портретні» фотографії. В Одесі на початку ХХ ст. візитні картки коштували 1 крб, а кабінетні портрети – 3 крб за дюжину [133].

Конкуренція змушувала одеських фотографів йти в ногу з часом і постійно вдосконалювати свої навички, застосовуючи засвоєні в Європі новинки: стереоскопічні портрети, хромофотографію, мікрофотографію, фотографію на порцеляні, емалі, деревині, кістці, шовковій матерії.

З 1880 р. дореволюційні ательє пропонували своїм клієнтам тривале збереження негативів – це означало, що за бажанням клієнта знімок міг бути надрукований повторно [133, с. 14]. На паспарту закладів був напис «Негативи зберігаються».

Видимі перетворення форми фотокартки почалися в радянський період. Змінилися фотоматеріали, тверде паспарту замінили тонким фотопапером, будь-хто мав змогу надрукувати власноруч зроблену фотографію потрібного розміру. Широко користувались послугою «швидкого фото» для документів.

Найбільше світлин у нашій колекції зберіглося з радянського періоду, адже саме в цей час значно зменшується вартість друку.

З другої половини минулого століття широким масам населення стала доступна кольорова фотографія. Оскільки кольорові плівки і фотопапір радянського виробництва не витримували ніякої критики, професійні фотографи надавали перевагу фотоматеріалам з інших соціалістичних країн: Чехословаччини, НДР, Угорщини (ORWO, Foma та інші). З інтерв'ю фотографа: «Якість кольорового зображення була такою низькою, що відбитки вимагали особливих умов зберігання (наприклад, бажано було обмежити вплив світла навіть на вже готові знімки), але і при цьому через 5 – 10 років зображення просто зникало, барвники розкладалися. Вже розроблена в США і відома у країнах Західної Європи якісно нова технологія

отримання кольорового зображення залишалася недоступною фактично до початку 1990-х рр. [316, с. 533]. Респондент, 1943 р. н. згадує: *«Я пользовался пленкой “Аква” ГДР. Она была хорошая. “Свема” была на катушке замотана в черную бумагу. А потом, или в рукава всовывались две руки и перематывалась, или в универмаге стоял специальный ящик. А немецкая пленка была на кассете, просто вставил, зацепил и все.*

–А она была дороже?

–Не сильно, советская – 35 копеек, немецкая – 40 копеек.» [45].

Функціональне призначення сімейних фотознімків, їхня статусність і модальність також змінювались з часом. Спочатку фотозображення було альтернативою для живописних портретів, модною технічною новинкою, забавною атракцією, доступною людям із певним статусом і статком. Сучасники сприймали фото як, більш досконале, ніж раніше, знаряддя копіювання [314, с. 19]. Наприклад, дагеротипи виготовляли різних розмірів: від мініатюрних, які вставлялися в перстень або медальйон, до кабінетного формату.

До середини ХХ ст. усі світлини зберігали довго, дбайливо ставлячись до кожного екземпляра. Їх розглядали як засіб «документування» окремих ситуацій персональної історії, фотографії виконували функцію акумуляції родової пам'яті [335] (див. дод. В. 17, В. 18, В. 19). Традиція фотографування підтримувала статусність родини, а фон портрета свідчив про соціальне становище замовника (див. дод. В. 20, В. 21, В. 22, В. 23).

1854 р. Адольф Діздері запровадив моду на розмір паспарту 6 на 8 см, рівний візитним карткам. Фотографічні візитки використовувались для самопрезентації та підтримання комунікації. Їх дарували на пам'ять знайомлячись, розсилали разом із запрошеннями; іноді вони навіть слугували посвідченнями особи (наприклад вчителям), оскільки містили фотографію власника. Якщо офіційна особа робила позначку (штамп) на цій візитівці, та ставала майже заміною посвідчення особи власника [397].

Однією з регулярно повторюваних дій, виявленою у процесі численних переглядів сімейних альбомів, було використання фотокарток для любовної лірики, листів і господарчих записів, які можна класифікувати як феномен побутової культури [398]. Дарчі присвятні написи на книгах, відбитках, поміж них на фотографіях, прийнято називати інскриптами [398]. Тексти можуть бути як короткими (написи), так і розгорнутими наскільки дозволяє місце (листи).

Ми розглядали будь-які позначки, що з'явилися під час створення або функціонування даних артефактів. На наше переконання, вони виявилися не менш важливими, ніж самі фотографії. Можемо стверджувати, що завдяки подібним джерелам розкриваються обставини створення та функціонування фотокарток, конкретні обставини життя і стосунків адресата й адресанта. Зіставлення великої кількості інскриптів одного учасника може виявити ряд особистих і творчих зв'язків.

Особливістю інскриптів є те, що вони пишуться від руки, як правило, на звороті фотокартки, і в лапідарному стилі. Усі написи мають меморіальну спрямованість, зокрема й, автографи [262].

Досліджені нами тексти написів дозволяють виділити наступні типи:

1. лапідарні підписи;
2. дарчі написи (інскрипти);
3. вітальні;
4. художня творчість;
5. жартівливі;
6. оказіональні (зв'язок тексту зі змістом фото не є безпосереднім);
7. листи-повідомлення.

Найбільш розповсюдженою є перша група, **лапідарні**. Як правило, це підпис адресанта: графічне зображення прізвища та—/—або імені та—/—або по батькові та дата зйомки. О. Бойцова називає їх атрибутивними [162, с. 185]. Адресант та адресат можуть збігатися, коли підписи роблять для власного альбому. У нашій практиці траплялись випадки, коли подібні підписи робили

нащадки власників сімейних альбомів. Наприклад, молодша дочка, під диктовку матері, зробила підписи під кожною фотографією у сімейному альбомі (див. дод. В. 24., В. 25.). Під час інтерв'ю вона пояснила, що зробила це для своїх майбутніх дітей, *«щоб не забути і щоб діти знали хто і коли зображений на фотокартках у бабусиному альбомі»*. Більшість досліджених фотографій (80 %) містить хоча б один атрибутивний елемент. Найчастіше вони дуже лаконічні, це рік, місце/місто зйомки або вік зображеної людини. Наприклад, написи: «1980 рік», «Синочку 3 роки» або «2 роки» (див. дод. В. 26., В. 27.). Іноді – зазначення події: революція, іспити тощо (див. дод. В. 28., В. 29.).

Другими за частотою використання, за нашими спостереженнями, є **дарчі** написи *«в–/–на пам'ять про»* людину, подію, дружбу, періоди спільної діяльності (навчання, перебування в якому-небудь місці), де на першому плані виступає приватне життя. Найчастіше знімок зображає самого дарувальника, адресатами є або однолітки або близькі родичі. Для них характерний імператив (побажання, виражене за допомогою наказового способу) [162, с. 185]:

– «Згадай мене»;

– «Не забувай»;

– «Зберігай!»;

– «На пам'ять», «На довгу пам'ять», «На добру пам'ять» (див. дод. В. 30, В. 31, В. 32.).

Такі написи трапляються на різних мовах, залежно від етнічної приналежності. Як правило, вони супроводжують любовну лірику або комбінуються з лапідарними підписами.

Окрема група – **віршовані побажання** (див. дод. В. 33.). Здебільшого віршовані привітання – жанр, характерний для підліткової дівочої субкультури, але нам зустрічалися подібні тексти авторами яких були дорослі чоловіки і жінки. У другій половині XIX століття віршовані привітання на фотографічних бланках були популярні у дівочих альбомах.

Аналіз цього типу текстів привів нас до висновку: одні й ті ж тексти функціонують і в сільській, і в міській традиції

Вітальні написи – це здебільшого, вітання з календарними або радянськими святами. Найбільш розповсюджені: «З Новим роком!» і «З днем народження!» (див. дод. В. 34.). Регулярне святкування Нового року в міській культурі закріпило за ним цілий корпус спеціальних календарних текстів (поздоровлень, побажань, новорічних віршів) [380, с. 100] в тому числі на фотографічному матеріалі. Вітальні написи не дають ніякої нової інформації (крім хронологічної), характеризуються високою передбачуваністю стереотипних формул і виконують функцію «відповідності соціальним очікуванням даної ситуації спілкування». Їх метою є збереження контакту з адресатом «в потрібній тональності» і підтримка теплих дружніх відносин з ним [380, с. 102]. Характерні риси: велика кількість знаків оклику і наказових речень, повтори, виділення кольором важливих частин тексту. Вони мають обов'язкові компоненти: звернення, привітання, побажання, прощання, та підпис.

Оказіональними написами вважають ті, що не мають безпосереднього зв'язку із зображенням на світлині. Наприклад, якщо це господарчі написи, фото в таких випадках було використано замість листа паперу (див. дод. В. 35, В. 36.).

Художня творчість на звороті фотокарток трапляється доволі часто на перших двох етапах, представляючи собою ліричні привітання або звернення у віршах або в прозі (див. дод. В. 37, В. 38.).

Завдяки появі технічних можливостей відтворення фотографії в поліграфії, зворотну сторону фотокартки почали використовувати для листів (див. дод. В. 39.). Якщо на таку фотографію приклеювали марку, вона перетворювалась на фото листівку – окремий різновид фотографій («відкритий лист»). А. Ларіна зазначає, що в основі феномену фото листівки – принципи спілкування, адже цей відкритий лист – це, перш за все, різновид поштової кореспонденції, який має функцію «збереження на пам'ять,

нагадування про який-небудь об'єкт або подію (через його візуальне зображення або письмове повідомлення)» [283, с. 215]. Для вивчення цього історичного джерела навіть виникла нова допоміжна історична дисципліна – делтіологія [282, с. 2].

1874 р. на Всесвітньому поштовому конгресі затвердили єдиний формат відкритого листа (фото листівки) – 9 на 14 см. У лютому 1904 р. зворотній бік був розділений навпіл, ліва сторона – для листа, права – для адреси. На початку XX століття вони були досить поширені, вартість була нижчою, ніж у фотографій на твердому паспарту. 1925 р. Радянський Союз запровадив перехід на більший формат – 10,5 на 14,8 см. [283, с. 216].

Спочатку на фотолистівках розміщували портрети відомих осіб, документальні знімки різних подій, види міст і місцевостей, окремі пам'ятники – це перший тип фото листівок – тиражно-накладні. На початку XX ст. розповсюдженими стали оригінальні фото листівки (в одному екземплярі). Це було пов'язано з тим, що фірма Кодак 1903 р. почала випуск фотокамер № 3А Folding Pocket. Негативи, відповідали формату листівки і дозволяли аматорам друкувати фотографії безпосередньо на спеціально заготовлені «обороти» відкритих листів [283, с. 223]. Згодом з'явилося ще кілька видів подібних камер.

Фото листівки, які зберігаються у домашніх архівах, можуть бути як у вигляді оригіналів фотографій, що були надруковані, безпосередньо з негативу невеликим тиражем або у одному екземплярі, так і у вигляді репродукцій, віддрукованих друкарським способом.

У другій половині XX ст. фото листівки продовжували функціонувати. Перебуваючи на відпочинку, можна було відіслати поштою таку листівку рідним, що слугувало підтвердженням присутності (див. дод. В. 40.), на зворотному боці написати листа (див. дод. В. 37) Подібними фотолистівками вітали з новим роком (див. дод. В. 41, В. 42, В. 43) або запрошували на весілля (див. дод. В. 44, В. 45). У нашій колекції є багато таких прикладів, що свідчить про масовість цієї традиції. Унікальна світлина, адже зустрілася

лише в одному сімейному альбомі, це привітання із жіночим святом 8 березня (див. дод. В. 46).

Розповсюдженою була практика замовляти кілька примірників уподобаних фото, які потім роздавали родичам і знайомим. Тому в розглянутих сімейних архівах дуже часто натрапляємо на фотографії родичів або друзів з інших міст або країн.

Розвиток цифрових технологій суттєво зменшив сферу використання аналогової друкованої фотографії та позначився на способах зберігання і функціонування знімків. Цифрове фотозображення має низку переваг відносно друкованого: зручність і компактність збереження завдяки нематеріальній формі; необмежений термін зберігання; доступність редагування. Ознаками радикальної трансформації сучасної фотографії є її дематеріалізація та акумуляція в інтернет-просторі.

Один із дослідників фотографії як частини сучасного медіа-простору зазначив: «Фотографія в цифровому просторі призводить до зміни структури зображення, перетворюючи його в мозаїку з мільйона змінюваних пікселів, щось не схоже на постійний характер зображення видимого світу. Замість того щоб передавати зовнішній вигляд, цифрова фотографія є попереднім записом, підготовчим текстом, який можна легко перетасувати» [378, с. 357].

На початку ХХІ ст. серед містян спостерігалась тенденція оцифровування домашнього фотоархіву. За допомогою сучасної техніки люди почали копіювати друковані зображення та створювати нові цифрові сімейні архіви.

Одна з функцій модерної фотографії виразно виявляє себе у демонстрації за її допомогою у віртуальному просторі символічного володіння та споживання розкішних і небезпечних предметів. На сучасному етапі, за допомогою інтернету, зникли відмінності в можливості споживання й виробництва фотографій між містом і селом.

Втім, авторські польові спостереження свідчать про те, що в сільському просторі не відбулося радикальних змін у побутуванні фотокарток. Старше

покоління сільських жителів усіх районів Одеської області досі надає перевагу матеріальній формі та просить своїх дітей і міських родичів надсилати їм надруковані фотографії. Власники смартфонів та інших гаджетів за їхньою допомогою здійснюють фотокопіювання та передачу цифрових копій сімейних фотореліквій, розповсюджуючи їх серед родичів.

Для сприйняття фотографії важливий не тільки контекст, неабияку роль відіграє той, хто робить знімок, обирає ракурс, навіть здійснює певну селекцію кадрів.

Простеживши закономірності етапів у розвитку феномену фотографії в культурі Одеської області, ми дійшли висновку, що саме потреби індивідів і запити суспільства стимулювали подальший розвиток технологій.

Дослідження динаміки розвитку технічних можливостей фотосправи, дозволило прослідкувати трансформацію ролі фотоапарату як соціокультурного засобу. З моменту винаходу й до сьогодення вони зазнали значних змін з технічного та економічного боку. Спочатку – були дорогі, недосконалі та масивні, ще до середини ХХ ст. належали до предметів розкоші. З часом ситуація змінилася: за радянських часів із професійного знаряддя виробництва фотоапарати перетворилися на елемент індустрії дозвілля. На сучасному етапі вони інтегровані в усі популярні цифрові гаджети: ноутбук, планшет, телефон тощо.

Протягом трохи більше ніж півтора століття фізична форма фотокартки зазнала значних змін. Відбувся перехід від одиничних відбитків на срібних пластинах до масового тиражування на фотопапері, на зміну якому прийшли цифрові технології, що дозволяють отримувати мільйони фотографій практично щодня.

Якщо на першому етапі свого існування фотографія ще не має якостей самостійного інструменту культури, а реалізує функції вже наявних засобів (наслідує живопис), то за 150 років відбувся перехід від шанобливого ставлення до кожного знімку до етапу знецінення внаслідок необмеженого виробництва знімків і безплатного нелімітованого їх розповсюдження у

віртуальному просторі. У зв'язку з масовою популярністю та поширенням цифрової фотографії відбулися певні трансформації з культурою способів зберігання й функціонування фотознімків, уявлень про достовірність фотографії. Якщо спочатку процес створення фотографій був повністю в руках фотографа – від створення знімка до його друку на фотопапері, а кількість фотографій була обмеженою, то на сучасному етапі фотографу достатньо надати власну роботу на електронному носії. Попри всі зміни, кожна фотографія передає суб'єктивне відображення уявлень, цінностей і завдань того, хто натискав на кнопку, а питання про майбутнє традиційної форми фотографії залишається відкритим.

РОЗДІЛ 3

ВІДОБРАЖЕННЯ КУЛЬТУРНИХ СЮЖЕТІВ

У ЗВИЧАЯХ ВІЗУАЛІЗАЦІЇ НАСЕЛЕННЯ ОДЕСЬКОЇ ОБЛАСТІ:

ФОТОГРАФІЇ ПОДІЙ І ПОДІЇ ФОТОГРАФУВАННЯ

3.1. Приватні та публічні обряди переходу на сімейних світлинах

Завдання та перспективи модерної фольклористики передбачають розширення проблематики досліджень за рахунок включення проблем міждисциплінарного характеру, наприклад, пов'язаних з сучасною культурною антропологією. Для дослідження подій, пов'язаних зі зміною соціального статусу, які супроводжуються спеціальними ритуалами, етнологи та соціальні антропологи традиційно користуються терміном «обряди переходу» (*rites de passage*) [194]. Зазначимо, що ми будемо вживати терміни «обряд» та «ритуал» як синоніми. З початком ХХ ст. фотографування перетворилось на важливу частину процедури проведення багатьох обрядових дій, а з другої половини ХХ ст. – необхідну. Як зазначила О. Бойцова: «Фотографування в сучасній культурі бере на себе ту роль, для якої в традиційній культурі існували спеціальні обряди» [162, с. 243]. За цей час сформувався певний фотографічний ритуал, для деяких випадків – навіть чіткий канон відображення події (весілля, похорон). Фотограф став обов'язковим та активним учасником багатьох обрядів переходу. Оскільки, як зазначив В. Круткін, фольклор не обмежується усною народною творчістю сільського населення, він є цілком міським явищем, до нього належать не тільки вербальні феномени, а й акціональні, тобто ті, на які дивляться [269, с. 172]. Розповсюдження аматорських практик призвело до появи нового типу джерел, умовно названого фотофольклором. Світлини, які відображають тривання або сам факт здійснення ритуалу, набули статусу офіційного публічного документального, візуального свідoctва та можуть вважатися унікальними джерелами як для вивчення історичного процесу загалом, так і

для його різноманітних аспектів. Ми вже акцентували увагу на тенденціях переходу приватних практик у публічні, що призвело до обов'язкової фотофіксації певних перехідних обрядів у ХХІ ст.

Фотографування обрядів переходу передбачає постановчу та/або репортажну зйомку. У першому випадку, як правило, це портрети головних осіб і гостей події. Якщо це загальний портрет, то на ньому зображені всі учасники: в центрі головні дійові особи чи особа, поруч близькі родичі, далі від центру далекі родичі та друзі (див. дод. В. 47.). Поступово робота фотографа стає частиною ритуалу, для неї обов'язково виділяють окремий час. Наприклад, весільним зйомкам присвячують кілька годин, які відповідно позначені у сценарії свята: ранкова фотосесія нареченої, розпис у РАГСі, весільна прогулянка з фотографом тощо.

Інший тип зйомки – репортажна, коли фотограф не втручається в процес здійснення обряду, а лише зсередини фіксує окремі мікроподії. Вона апелює до достовірності події та створює ілюзію прямої, безпосередньої взаємодії спостерігача зі сфотографованим [314, с. 71]. Таким чином фіксують перебіг ритуалу: занурення в купіль на хрестинах, весільні ритуали, похоронні процесії, новорічні конкурси та застілля.

Сільський та міський простір не завжди мали однаковий фотографічний канон, що було пов'язано з різними чинниками: доступністю та поширенням фотопрактик у різні часи, правилами та заборонами певних етнічних культур. Як відомо, саме через обряди та звичаї проявляється традиційна самобутність і специфічність етносів. Для культур населення Одещини однією з регіонально-локальних особливостей є тривале збереження традиційних норм і практик серед певних етнокультурних груп (старообрядці, болгар, українці тощо). Про це свідчать ідентифікаційні знаки на світлинах. Наприклад, певні атрибути у старообрядницькому середовищі: ікони, хліб, кибалка (див. дод. В. 48.). В українському – вишиті рушники, ікони, вінчальні свічки, весільний коровай (див. дод. В. 49.), перевезення посагу в болгар (див. дод. В. 50.).

Дещо узагальнено розділимо всі перехідні обряди на: приватні (сімейний цикл), що стосуються визначних подій та свят у колі родини та публічні (календарно-святкові). Називаючи перші приватними, ми маємо на увазі їхню сакральність, що особливо стосується ініціацій. Друга група, обряди пов'язані з соціалізацією (публічністю) це державні та професійні свята. Також до цієї групи належать календарні обряди (зустріч нового року, річниця, сільськогосподарські свята).

За А. Ван Геннепом кожен перехідний обряд має три фази: вилучення, перехід і залучення [194, с. 15] та вважається святом, передусім родовим [307]. Наші спостереження підтверджують, що у XX ст. від фотографів вимагали фіксувати саме етап залучення як кульмінацію події або ключові деталі з ритуально-обрядових сценаріїв – з метою закріплення меморації суспільної значущості індивіда під час переходу до нових соціальних станів [307]. Підтримуємо думку О. Бойцової, яка зауважує: «Обряди переходу фотографують насамперед заради збереження пам'яті про перебіг обряду конкретно людиною і заради документування отримання нею нового статусу» [162, с. 47]. Так, наприклад, якщо розглядати весільну обрядовість, то обов'язковим був парний портрет молодят (з кінця XIX ст.), який фіксував перехід до нового статусу та фотографії розпису у РАГСі (радянській період) (див. дод. В. 51., В. 52.) передвесільні та післявесільні ритуали до другої половини XX ст. практично не фотографували.

Сімейна фотообрядовість, передусім передбачає фіксування найбільш важливих ритуалів, пов'язаних із життям родини, що супроводжують головні етапи переходів: народження, весілля та похорон. Фотоальбоми, досліджені нами, переконливо свідчать, що саме ці сюжети найчастіше підлягали фотофіксації. Розглянемо їх у діахронному та синхронному вимірах.

У кожному родинному фотоальбомі є частина світлин, які відображають головні події перших місяців та років життя дитини. Оскільки родильна обрядовість завжди належала до заповітних сфер, народження дитини та супровідні обряди, не фотографували. За радянських часів стала поширеною

традиція фотографування немовляти з батьками та близькими родичами й друзями на порозі пологового будинку під час виписування. Фактично, для багатьох це були перші знімки у житті. Такі світлини досить схематичні, їх канон залишився незмінним і дотепер працівниця пологового будинку передає дитину батькові або матері разом із квітами, а батько з дитиною на ганку пологового будинку, біля них найближчі родичі та друзі. Усі повинні виглядати усміхненими та щасливими, адже мета цього фотографування засвідчити радість від народження нової людини та прийом до родинного кола.

Суттєві зміни і трансформації почалися на початку ХХІ ст., коли завдяки смартфонам розповсюдженими стали практики зйомки практично відразу після народження дитини перших днів її життя. Особливістю цих світлин є те, що вони доволі рідко переходять у друковану форму. За допомогою спеціальних програм мати надсилає їх батькові, родичам і друзям. Тривалий час розповсюдженою була заборона показувати дитину та її фотографії стороннім до місяця, з появою соцмереж деякі респонденти зауважували, що не виставляють фотографії власних дітей до певного віку (року або трьох), побоюючись що *«вдруг, кто-то сглазит или что-то пожелает маленькому ребенку у которого нет защиты»* [44; 88].

Оскільки більшість власників фотоальбомів, які ми розглядали християни, то перший, сфотографований перехідний обряд у житті дитини пов'язаний з релігійною ініціацією, це – хрестини. За радянських часів, коли вони були заборонені, батьки не наважувалися запрошувати фотографа або знімати обряд самостійно. У постперебудовний період фотографії з хрестин починають масово з'являтися у сімейних альбомах (див. дод. В. 53.). Традиція фотографування цього обряду паралельно входить у вжиток міста та села. З появою та розповсюдженням «мільниць» у 1990-х рр. пов'язана велика кількість аматорських фотографій, які фіксують повний ритуал хрещення. Міський канон тут не відрізняється від сільського. Обов'язковими є портретні світлини самої дитини, групові портрети з хрещеними батьками,

зі священником, родичами та друзями, присутніми у церкві. Під час самого ритуалу неодмінно фотографують такі елементи: занурення немовляти у купіль, миропомазання, обхід навколо купелі, постриг волосся.

У міському середовищі нам трапилось кілька дитячих портретів, зроблених під час конфірмації. Це дівчатка з польської родини, в ошатних сукнях і зі свічками. Такі світлини демонструють, що після проходження обряду діти набули нового статусу (див. дод. В. 54., В. 55., В. 56.). Обов'язковому фотографуванню підлягали й інші важливі події з життя дитини, пов'язані як із соціалізацією, так і з біографічною історією. Створювали навіть спеціальні дитячі альбоми, які відображали головні ритуали та містили аматорські світлини з повсякденного життя дитини: купання, перші кроки, перший зуб (див. дод. В. 57.).

Окрема група фотографій дитсадкові та шкільні. Шкільних значно більше, адже навчання у школі триває довше. Світлин, які документують перебування в дитячому садку може не бути взагалі: серед сільських альбомів вони траплялись дуже рідко. Найбільш розповсюджені сюжети дитячих фотографій, які були майже в кожному сімейному міському та сільському альбомі: «перший дзвоник» (див. дод. В. 58.), «останній дзвоник» та випускні віньєтки – вони документували важливі етапи шкільного життя. З другої половини ХХ ст. у вжиток входять цілі альбоми, присвячені випуску з дитячого садка, школи, технікуму чи вишу, закінченню військової служби («дембельські») (див. дод. В. 60.). Такі фотографії свідчать про приналежність до певної спільноти (навчальний заклад, трудовий або армійський колектив), а також про закінчення певного періоду в соціальному житті (закінчення учбового року, школи, інституту тощо). Характерною рисою для них є статичні пози та серйозні обличчя.

З 1990-х рр. ситуація кардинально змінилася, кількість фотографій значно збільшилася: у ролі фотографа виступає не лише спеціально запрошений професіонал, але й усі охочі: батьки, родичі та друзі, які мають власну камеру. Нерідко вони дублювали працю професійного фотографа,

тому в альбомах присутні світлини, що документують одну й ту саму подію, але зняті і фахівцем і аматором. Як нам пояснювали респонденти (частіше це батьки), їх робили про всяк випадок *«Вдруг мой ребенок не попадет в кадр фотографа или глаза закроет...а в первый класс первый раз бывает лишь раз в жизни»* [23; 63; 88]. Окремої уваги варта фотофіксація нового елементу першої шкільної лінійки – благословення учнів священником (див. дод. В. 61.).

З кінця ХХ ст. поширеною стала традиція пишного відзначення закінчення вищих навчальних закладів, для зйомки урочистостей і самого святкування заздалегідь запрошують фотографа. Випуски з середніх та вищих навчальних закладів мають схожий фотоканон і відрізняються лише атрибутикою (атестат або диплом, шкільна форма або мантія). Фотозйомка починається задовго до календарного закінчення навчання, а фотографа обирають на початку останнього навчального року. Учні/студенти обирають час для відвідин фотографа і створення індивідуального портрета, який потім стане частиною віньєтки або альбому. Остання навчальна лінійка та «останній дзвоник» це наступний елемент фіксації. Кульмінаційною подією цього обряду є випускний вечір, урочисте вручення документа про закінчення навчання та бенкет. До шкільного випускного свята додається зустріч світанку. Фотографування всіх цих елементів сьогодні є обов'язковим у міському та сільському просторі.

Наступний, із сімейних обрядів – весілля – завжди передбачав імператив фотозйомки. Весільна обрядовість як система складається з низки різноманітних обрядів і поділяється на передвесільну, весільну та після весільну [278, с. 231]. З кінця ХХ ст. усі події весільного дня повністю підлягають фотографуванню. О. Бойцова навіть вводить термін «весільний фотографічний канон», відповідність якому визначає фотографії саме як весільні [162, с. 54]. Це найбільш масова частина фотографій із сімейних альбомів.

Як ми вже зазначали, передвесільні заходи (договор, сватання, оглядини і заручини, головиця) практично не підлягали фотографуванню [216, с. 83].

Сьогодні ситуація змінилася, парубочі та дівочі вечірки напередодні весілля не тільки активно фотографують та демонструють у соцмережах.

Наприкінці ХІХ ст. в одеському міському середовищі заможне населення починає активно замовляти весільні портрети молодих (див. дод. В. 51.), У селі такі світлини з'являються значно пізніше, нам вдалося зафіксувати такі портрети лише з 1900 рр. (див. дод. В. 62.). Тривалий час постановчий студійний портрет був єдиною фотокарткою, яка документувала весільну подію. Розповсюдженою була практика фотографування «на портрет» після весілля, іноді різниця від дати розпису до відвідування ательє була понад місяць. Молодята могли бути одягнені не у весільне вбрання, а в найкращий вихідний одяг – це насамперед стосується сільської місцевості, особливо у післявоєнний період (див. дод. В. 63, В. 64). Зафіксований випадок у селі Пасицели Балтського району Одеської області, де 1942 р. під час румунської окупації, сімейну пару змусили повінчатися через два роки, після офіційного розпису. Про цей факт нагадує світлина, на якій зображені «молодята». «Наречена» в звичайній сукні, але про обряд свідчать вінчальні свічки (див. дод. В.65).

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 (див. дод. В. 47; В. 52). Один із радянських фотографів, який працював у 1980-тих рр. при РАЦСі розповідав: *«Мы предлагали два пакета фотографий: минимальный и расширенный, по желанию молодоженов. Композиция кадра была отстроена годами работы. Были специальные метки, мы говорили куда кому стоять и как смотреть. Никто не спорил, сюжеты фотографий были однотипны»* [95]. Зйомка у РАЦСі залишилася традиційною і подосі.

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 РАЦСі, 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 (Одеський оперний театр, Театральна площа, Потьомкінські сходи, пам'ятник Дюку та ін.), яка відбувалась після оформлення шлюбу (див. дод. В. 47., В. 66.). Весільні фотографії на тлі визначних пам'яток зафіксовані практично у кожному родинному сімейному альбомі. Д. Громов позначив такі місця, як ті, що обслуговують зміну соціального статусу та зауважив, що з їхньою допомогою вибудовується локальна ідентичність, тобто ідентифікація себе з містом [200, 503]. Ряд значущих моментів фіксувався під час бенкету: зустрічання молодих із короваєм, перший танець, розрізання нареченим і нареченою весільного торта, конкурси. Про типовість сюжетів також свідчить такий приклад: дві весільні зроблені в одному РАЦСі, але в різні роки (1970-ті та 1990-ті рр.): композиційно вони повністю однакові попри те, що на другій світлині зображена наречена-дочка нареченої з першої світлини (див. дод. В. 67.) Зйомка в РАЦСі залишилася традиційною і дотепер.

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. (див. дод. В. 68.).

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» (див. дод. В. 69.; В. 70.). На думку О. Бойцової, поява цього звичаю пов'язана з конструюванням та підтримкою ідентичності радянського громадянина [162, с. 61 – 62]. На

весільних фотографіях пострадянського періоду, зроблених у 1990-х рр. (див. дод. В. 71.; В. 72.) видно, що цей звичай не зник: на весільних фото, ми бачимо молодят біля того-таки пам'ятника.

До 1970-х рр. у весільній фотографії переважав традиційний стиль, який характеризували пози, звичні для фотозйомки у фотостудії або на виїзді з гарним освітленням. З 1990-х рр. стає популярним репортажний стиль: хронологічна серія фотознімків усього весільного дня. Зйомка починається з т. зв. «ранку нареченої», коли фотограф фіксує найцікавіші моменти підготовки нареченої до весілля. Ще однією особливістю сучасного весілля є фотозйомка вінчального обряду (див. дод. В. 73.).

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.

Фотографії з сільського весілля у радянський період мали власний канон. Фотографуванню обов'язково підлягали обрядові дії та відповідні атрибути й символи, на яких позначався місцевий або етнічний колорит. Звичай, який нам часто траплявся на українських сільських весільних фото, – т. зв. «весільний поїзд», тобто весільна процесія прогулянки селом після розпису. До 50-х рр. ХХ ст. для «поїзда» використовували підводи, запряжені кіньми, приблизно з другої половини ХХ ст. – автомобілі, а нині це кортеж автомашин, прикрашених стрічками, квітами та з ляльками на капоті. Чим заможнішими були сім'ї, які організовували весілля, тим соліднішим був «поїзд» (або автоколона), його рухові аккомпанували музикою та піснями. (див., наприклад, фотографію 1948 р., де молоді здійснювали весільну прогулянку на бричці дод. В. 74). Із коментарів респондентки: *«Если семья была богатой, то за невестой приезжала красивая бричка с вороньим конем... Иногда колхоз давал на свадьбу грузовую машину, туда помещалось много гостей»* [57]. Завдяки цим світлинам можна дізнатися про трансформацію

соціального статусу, матеріального статку селян та розвиток соціально-економічних відносин у певний період.

Маємо свідчення респондентів про усталену традицію роздачі роздрукованих весільних фотографій гостям на другий день весілля. Як зазначив колишній фотограф сільських весіль, світлини першого дня треба було проявити й роздрукувати вночі, оскільки частина гостей були не місцевими і у другій половині наступного дня їхали додому [49].

Події другого дня весілля фіксували, як правило, аматори. У сімейних альбомах мешканців Одещини збереглася велика кількість любительських фотокарток, на яких зображено звичай перевдягання у «ряджених» та катання батьків молодих у тачці (див. дод. В. 75; В. 76; В. 77; В. 78), що символізувало їхній перехід до нового статусу.

Розглянуті нами світлини сучасних весіль, підтверджують той факт, що натеper їм властиві як усталені, так і нові «європейські» традиції. Сучасне весілля є складним соціокультурним явищем, народженим взаємодією двох принципово різних культур: фольклорної, колективно-традиційної, та «сучасної», професійно-особистої, індивідуально-креативної [216, с. 85]. На початку ХХІ ст. у весільній фотографії популярними стали кліше, пов'язані з переходом до цифрової фотографії та використанням фоторедакторів, таких як Photoshop та інші. Їхньою головною ознакою є ретуш та зміна фону на інший, екзотичніший (див. дод. В. 79.).

Попередницею похоронної фотографії була традиція посмертного живопису, передусім, портрети відомих осіб (видатних державних діячів, митців, науковців і т. д.) [288]. У 50 – 60-ті рр. ХІХ ст. в Європі виникла мода на посмертну фотографію. В обов'язковий перелік послуг фотоательє входила зйомка померлих, яких зображали як живих. Найбільш розповсюдженими були фотографії дітей, яких знімали нібито увісні, з улюбленою іграшкою в руках та іншими атрибутами живої дитини. Інколи померлих зображали як живих, «розплющивши» їхні очі за допомогою ретуші. Ми маємо лише два приклади фотографій, датованих серединою ХХ ст., на яких померлі діти

зображені не в труні. На відміну від західної традиції, видно, що діти не живі. За інформацією власників, обидві світлини створені на пам'ять для батьків, оскільки за життя малюків жодних фотографій із ними зробити не встигли. Перша світлина виготовлена на півдні Одеської області, у с. Владичень Болградського району (Буджак). На цьому фото зображена маленька мертва дитина, біля неї стоїть матір (див. дод. В. 80.). Друга світлина знайдена на півночі Одещини у с. Демидове Березівського району. Там зображена мати з двома дітьми, одна дитина мертва, друга жива (див. дод. В. 81.). Ця світлина відображає останнє прощання. За наданою респондентами інформацією, інших фотографій померлої дитини не було, тому вирішили зробити єдину посмертну. Подібні сюжети є нетиповими для нашого регіону, і радше винятком, аніж традицією.

Зміни відносно «образу смерті» виразно демонструють сімейні альбоми [269, с. 177]. Для Одещини характерна сталість фотографічних сюжетів, присвячених похоронній обрядовості: переважно представлені моменти прощання родичів із померлим. Погоджуємося з В. Лур'є та О. Ніколаєвим, що традиція фотографування похоронного обряду більш характерна для села, ніж для міста. Якщо такі фотокартки траплялися серед міських альбомів, то власниками були вихідці з сільського середовища [288]. Маємо цілий масив джерел із півдня області (Буджак), де традиція фотографування похорону стала розповсюдженою у радянський період. Одна з респонденток зазначила, що бачила в родички цілий альбом, присвячений похорону лише однієї людини [46], та, на жаль, нам не вдалося його побачити.

Портрет померлого в труні є обов'язковим у поховально-поминальній обрядовості. А. Петрова наголошує на серйозному ставленні до такого знімку, адже він – останній знімок [318]. Хоча світлини на цвинтарі не були предметом нашого дослідження, варто зазначити, що це окрема практика, про яку ми також чули від респондентів. Літні люди, які вважали, що передчують власну смерть, готувалися до неї ретельно. З усіх фотографій, зроблених за останнє десятиріччя, обирали найкращу, ту на який людина собі

найбільше подобалась і відкладали *спеціально «на пам'ятник»*. Проте під час польових виїздів ми часто стикалися із розповідями респондентів про те, що їхні батьки за життя не обрали фотографію для цвинтаря, тому їм довелося вибирати самим. У таких випадках, рішення було на користь фотографії в молодості, де людина виглядала щасливою.

Особливої популярності практики фотографування похорону набули у селах Одещини у 60 – 90 рр. ХХ ст. Відображали всі моменти ритуалу: померлий у труні, прощання з ним близьких родичів (див. дод. В. 82), груповий портрет біля труни з тілом, винесення труни з дому, труна у дворі, похоронна процесія, прощання біля могили, опускання труни в могилу, свіжа могила, пам'ятник на могилі, вшанування річниці смерті на цвинтарі (див. дод. В. 83, В. 84; В. 85).

Деякі наші інформанти, переважно зі старообрядницького середовища, свідчать про тривалу традицію розсилання поховальних фотографій поштою тим родичам, які не змогли бути присутні на похороні. Ще один звичай, пов'язаний із темою смерті: позначання хрестиком людини, що померла. Його ставили на світлині або зверху над людиною, яка вже померла, або на чолі. На зворотному боці могли вказати дату смерті.

Активне побутування жанру поховального фото прослідкували лише протягом кількох десятиліть, уже наприкінці ХХ століття світлини з похорону трапляються все рідше. Нині цей обряд не підлягає фотофіксації. Найбільш пізні світлини, які ми бачили, належать до 1980-тих рр.

Одне з найулюбленіших радянськими людьми свято – новий рік можна класифікувати водночас і як приватну, і як публічну практику. Фотографії святкування нового року родиною дозволяють хронологічно виділити певні етапи у житті сім'ї та етапи дорослішання дитини. Світлини дитини біля ялинки, зроблені вдома на аматорську камеру або в іншому місці професійним фотографом, траплялись нам у кожному загальному сімейному альбомі (див. дод. В. 86, В. 87). Публічне святкування нового року завжди передбачає присутність професійного фотографа або аматора з гостей. Такі

світлина яскраво демонструють наявність специфічних атрибутів: новорічної ялинки, святкового столу, карнавальних костюмів. Як відзначає О. Бойцова, «за допомогою таких фотографій відбувається соціалізація, інтеграція в групу і відтворення групи» [162, с. 159]. Класичним новорічним сюжетом є професійний або аматорський портрет біля ялинки – одиночний, парний або груповий.

«Публічні» обряди переходу, пов'язані насамперед зі святкуванням певних соціальних подій у певні дати. На момент появи фотографії, святкова культура включала сукупність релігійних, царських, храмових, майнових, військових, міських та народних свят [189, с. 153]. Деякі з них зникли або були заборонені ще до того, як фотографи почали їх фіксувати. Згодом заборона зникла, і нам траплялися картки, які документували святкування Різдва, Івана Купала, Великодня тощо.

Усі календарні радянські свята мали регламентований сценарій та загально-радянське ідеологічне забарвлення. Через здійснювану радянською владою політику підвищення ролі трудового колективу в приватній сфері «свята сприймалися населенням не тільки як громадські (офіційні), а і як важливі особисті події» [189, с. 159]. Святкування річниць Жовтневої революції й Першотравня обов'язково включало урочисту демонстрацію головною вулицею міста або села, у якій брали участь представники виробничих, навчальних, медичних та інших колективів. У більшості респондентів є вуличні фотографії, зроблені під час демонстрацій. Їхні обов'язкові елементи – портрети, прапори та транспаранти. Люди на цих фотографіях завжди усміхнені та святково вбрані (див. дод. В. 88.; В. 89.). Велику групу фотокарток становлять саме аматорські знімки суботників, парадів і демонстрацій.

Сільське фотодокументування цих свят не відрізнялося від міського. Після демонстрацій відбувалися мітинги, для зйомки яких до села запрошували професійних фотографів з міста чи навіть із районного центру. Наприклад, ця фотографія (див. дод. В. 90.), на якій бачимо святкову

процесію, яка крокує головною вулицею села. Попереду активісти, що несуть прапори та транспаранти, а дорогою приєднується сільська молодь.

Свята, пов'язані із сільськогосподарською діяльністю фіксуються переважно в альбомах селян. До початку 20-х років XX ст. ще зберігалися традиційні календарно-святкові комплекси, але, на жаль, практика фотографування на той час не була поширена. Зміни розпочалися одразу після Жовтневої революції і були пов'язані з реорганізацією календаря та проголошенням нових державних свят [189, с. 154]. Поширеною у колгоспі практикою стало фотографування «передовиків праці» під час святкових заходів. Наприклад, перед Днем врожаю, який святкували з 1923 р., а у 60 – 70-ті рр. XX ст. стали називати «Обжинками» (див. дод. В. 91.). На таких фотографіях можна побачити як обов'язкові компоненти традиційних календарних свят: обрядову їжу, ритуальні обходи і привітання, рядження та маскування, так і нові, радянські.

Ще одне радянське свято, яке документували щороку – це День Перемоги. За традицією, 9 травня одесити збирались на Алеї Слави, біля Пам'ятника невідомому матросові. Маємо певну кількість світлин, які зображують членів родин під час вшанування пам'яті загиблих.

В альбомах одеситів є певна група світлин, які відображають місцеві свята, пов'язані саме з їхнім містом. Передусім, це Гуморина – одеський фестиваль сміху, який стартував 1973 р. Загалом, 70-ті рр. XX ст. можна охарактеризувати як пік одеських Гуморин. У місто приїжджали тисячі гостей із різних країн, хоча Гуморина була цікава не лише туристам, а й одеситам. 1 квітня всі містяни виходили на центральні вулиці. Обов'язковою складовою одеської Гуморини була карнавальна хода Дерibasівською, одесити одягали костюми кінних вершників, барабанщиків, моряків і двірників, мешканців одеської комуналки, торговців зі Старокінного базару та Привозу. Сфотографуватися серед натовпу людей або з якимось колоритним персонажем на Приморському бульварі стало однією з одеських традицій (див. дод. В. 92).

Друге велике свято для кожного одесита – День народження міста. Ми зафіксували низку типових карток, на яких мешканці міста разом із членами сім'ї та гостями відображені під час святкових заходів.

Професійні групові знімки навчальних або трудових колективів ми знаходили в кожній родині. Виділяють два типи світлин, які зображають певний колектив (навчальний або трудовий). Обидва є постановчими, специфіка їх створення передбачає присутність професійного фотографа. Перший тип (див. дод. В. 93) передбачає присутність усього колективу, наприклад, шкільного класу разом з учителями. Дату зйомки призначають заздалегідь або вона може відбуватися під час шкільного свята (1 вересня, «останній дзвоник»). Другий тип – т. зв. віньєтки (див. дод. В. 94): кожного члена колективу фотографують окремо, потім підписані портрети у овальних або напівовальних рамках збирають на одній світлині. Фотографії обох типів свідчать про належність до певної спільноти (навчальний заклад, трудовий колектив), а також про закінчення певного періоду в соціальному житті (закінчення, школи, вишу тощо).

Розглядаючи сучасні фотографії з сімейних альбомів одеситів, ми помітили процеси редукції, модифікації та адаптації радянських святкових традицій у соціокультурному просторі сучасної України. За часів СРСР акцент робився на події, а в сучасній культурі на перший план виходить особиста історія. Як зазначила О. Бойцова, індивідуальна біографія стає предметом меморіалізації та розповідання, які зі свого боку здійснюються за допомогою фотографії, що виконує функцію затвердження нових соціальних статусів (початок або закінчення навчання, одруження тощо) [162, с. 91].

Як зазначають деякі антропологи «діапазон ритуальних ситуацій, які потребують візуального документування, безперервно розширюється. Обрядів переходу у сучасної людини стає все більше: перший клас, закінчення школи, вступ до вишу, закінчення вишу, нова робота, нова посада, нова дача, нова машина, нова дружина і т. п.» [288].

Крім того, що фотографування відбувається під час обряду, воно може проходити до нього, після нього та навіть замість нього. Це пов'язано з головною метою – зафіксувати наслідок переходу. Обов'язковим є парний портрет молодят, що свідчить про появу нової сім'ї. Його могли зробити до або під час весілля, а іноді й після. Навіть якщо святкування весілля не було, наявність фотографій обов'язкова.

Через зовнішні атрибути: весільна сукня, мантія випускника, документи (свідectво про народження, про шлюб, атестат зрілості, диплом і т. д.), каблучки молодят, труна та вінки на похороні, новорічна ялинка – транслюється візуальне повідомлення про те, що подія відбулася. Модерною тенденцією стала окрема предметна зйомка атрибутів, пов'язаних із ритуалом. Наприклад, вінчальна корона, обручки, квіти, чаша для хрещення тощо.

Фотографії з сільського весілля у радянський період мали свій канон, який суттєво відрізнявся від міського. Фотографуванню обов'язково підлягали самі обрядові дії та відповідні атрибути й символи, на яких позначався місцевий колорит. Звичай, який часто зображають сільські весільні фото – це «весільний поїзд», або весільна процесія, прогулянки селом після розпису. Фотографування сільського весілля у нашому краї сьогодні має той самий канон, що й міське.

3.2. Повсякдення в ракурсі професійної та вернакулярної фотографії

Незважаючи на поширеність терміну «повсякденність» у світовій науковій і науково-публіцистичній літературі, дискусії щодо його справжнього змісту тривають. Маючи на увазі буття людини загалом, ми будемо користуватися визначенням Ю. Лотмана, який окреслив повсякдення як звичайний перебіг життя в його реально-практичних формах, речі, звички та поведінку, з якими ми маємо справу щодня [287]. Тривалий час в академічному просторі вважалося, що оскільки повсякденність не стосується офіційних, громадських і державних інститутів, не має публічного значення,

то вона не є вартісною, нею можна знехтувати [259]. Тільки з останньої третини ХХ ст. повсякдення набуло статусу об'єкту вивчення в історії, соціології, філософії, культурології тощо, втім, нині в гуманітаристиці не існує єдиної концепції повсякденності.

Зацікавлення антропологів і культурологів в особистих історіях, показаних крізь призму сімейних фотоархівів, що відображають величезний пласт повсякденної культури: звички, побут і життя звичайних людей – сприяло появі терміну «вернакулярна фотографія». Це знімки, зроблені людьми без професійної фотографічної освіти й без фінансової вигоди, для особистого використання. Науковці розглядають вернакулярне фото як відбиток повсякденного життя, який дозволяє дослідити предмети, заняття, установи, ритуали, види активності, характерні для певного історичного часу й подекуди забуті сьогодні, особливості гендерного порядку, владних відносин у родині тощо [323]. Засвоєння такої технічної новації, як фотографія, відбувалося поступово, закономірно породжуючи супутні соціальні процеси [207, 135]. Як зазначають американські науковці, наприкінці 80-х рр. минулого століття фотографія стала поширеною особливістю народної культури [434]. Всеосяжне й динамічне проникнення фотографії у життя людини ХХ ст. призвело до появи т. зв. народної естетики [169], що диктує вибір об'єктів, сюжетів і композиційних компонентів в аматорських фотографічних практиках.

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. Крім того, всередині певних культур існували різні власні заборони на зйомку.

Окремо розглянемо об'єкти та практики фотографування у повсякденному житті та на відпочинку. Більшу частину щоденного життя займає навчання та професійна діяльність. Навчальні будні почали активно

знімати в радянські часи завдяки шкільним фотогурткам: у більшості міських та деяких сільських школах приблизно з 1960-тих рр. з'являється чимало гуртків любителів фотосправи. Організаторами, як правило, виступали шкільні вчителі-чоловіки (жодного випадку створення фотогуртка жінкою нами не зафіксовано). Школярі, які їх відвідували, разом із керівниками гуртків практикуючись у фотографічній справі, знімали однокласників під час та після навчальних буднів. Такі світлини використовували для шкільних стінгазет і роздавали друзям. Можемо з упевненістю стверджувати про розповсюдженість фотосправи в радянському студентському середовищі. Чимало респондентів повідомили, що або займалися зйомкою самі, або хтось із їхніх друзів. Аматорські фотографії студентів відображають елементи побуту їхнього життя. Серед світлин переважають сюжети з виїздів на практику, зборів урожаю, туристичних поїздок (див. дод. В. 96.).

У сімейних архівах можна виділити цілу групу фотокарток, які відображають фіксацію технічних процесів виробництва, особливості трудової буденності, корпоративні колективні та портретні фото. Найпопулярнішими ці практики були в радянську епоху (див. дод. В. 97., В. 98.). Одна з респонденток, професорка медицини, розповіла, що за радянських часів в їхньому трудовому колективі фотоаматори доволі часто знімали медперсонал у клініці, навіть під час операцій (див. дод. В. 98.).

Спілкуючись з сучасними медиками-хірургами, з подивом дізналися про модерну тенденцію зйомки операційних моментів на власні смартфони, як нам повідомили: *«мы снимаем для рекламы, у больницы есть сайт, где можно посмотреть на нашу работу. Ну и для себя конечно, делимся фотографиями с коллегами и на память»* [40].

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 красивості» [354, с. 197]. 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. Згідно з Великою радянською енциклопедією: «Дошка пошани – одна з форм морального заохочення трудящих в СРСР. Дошка пошани передбачена типовими Правилами внутрішнього трудового розпорядку 1957 року, а також статутами про дисципліну працівників окремих галузей народного господарства. На Дошку пошани вносяться імена працівників, які відзначилися в соціалістичному змаганні, видатних раціоналізаторів і новаторів виробництва, розміщуються їхні фотографії та короткий опис трудових успіхів. Дошки пошани засновані на підприємствах (поміж них у цехах), у колгоспах, районах, областях, краях, республіках. Рішення про занесення на Дошку пошани приймається фабричними, заводськими або місцевими (цеховими) комітетами спільно з адміністрацією, а на Дошку пошани району, області, краю, республіки – спільно з відповідними державними, партійними, господарськими і профспілковими органами» [231].

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. Під час експедиційних виїздів ми фіксували низку подібних портретів у помешканнях селян Одеської області (див. дод. В. 99). Іноді траплялись оригінальні картки з «дошок пошани», власники забирали їх, після того, як змінювалася експозиція, на згадку (див. дод. В. 100). Такі світлини, як і фото на документи, були доволі типові. Для них характерні серйозний вираз обличчя, нерухомість пози, почуття власної значущості.

Тому цікавим є випадок, почутий від респондента, який за радянських часів знімав односельчан для «дошки пошани»: *«Мы с братом, получил задание от председателя отснять портреты для “доски почета”, решили отойти от привычного канона и снять их во время работы в поле, на ферме, в рабочей одежде. Когда мы показали проявленные фотографии, то односельчане были крайне недовольны, тем как они выглядят. Им хотелось, чтобы фотографии были как у всех, парадно-праздничные, а не репортажные. Пришлось переснимать, а эти фотографии мы им раздали»* [49].

У кожному професійному колективі був хоча б один фотоаматор, який знімав трудові будні або години відпочинку. Серед міських альбомів зустрічалися серії, присвячені лікарським будням, навіть проведенню операцій. Фахові особливості роботи інженерів, конструкторів, учителів доволі часто трапляються на аматорських фото.

З другої половини ХХ ст. відбувається значна зміна у трансляванні сімейного відпочинку. Повсякденність фіксували, як правило, аматори або члени родини, їхньою метою було закарбувати цінні для авторів моменти. Із розповіді одеситки 1974 р. н.: *«У моего отца всегда наготове был фотоаппарат. Как только видел интересный сюжет, папа сразу же фиксировал. Потом они вдвоем с мамой проявляли и печатали фотографии в*

ванной. У нас сохранилось много семейных альбомов, посвященных моему детству и детству брата. Как я гуляю во дворе с коляской, ем мороженное, как мы празднуем новый год...» [44]. Дійсно, сімейний фотоархів цієї родини вражає кількістю аматорських світлин, які документують не лише святкові події, а й моменти повсякдення. Демократизація суспільного життя, яка спостерігалася з кінця 1980-х рр., призвела до поляризації та розмежування сімейного й трудового дозвілля. У міських сімейних альбомах з'являються світлини з пікніків, прогулянок містом, риболовлі тощо. Нові предмети побуту, такі як новий автомобіль, модна сукня, меблі викликають бажання зафіксувати їх на фотоплівці. Оскільки Одеса – відомий курорт, у кожній одеській родині є обов'язкові знімки на морі або на території пляжної зони (див. дод. В. 9; В. 10; В. 11). Фотографії були невігадливими, зазвичай, це діти, які обіймають величезних надувних або пласких іграшкових тварин. Зі спогадів респондентки-одеситки, 1975 р. н.: *«Когда мы с родителями ходили на море, в Аркадию – это был наш любимый пляж, – по дороге или просто на море моим родителям предлагали сфотографировать меня. На выбор в качестве компаньона мне предлагали надутого зайца или волка.*

– Ваши родители соглашались?

– Когда как. Они никогда не говорили мне, что это дорого, у меня в детстве была масса подобных фотографий. Печатали, как правило, несколько штук сразу, а потом родители расссылали их бабушкам и дедушкам» [44].

Для туристів була поширеною практика фотографування в тантамаресках і на тлі одеських пам'яток або штучного фону з їхнім зображенням. Схожі листівки з написом «Привіт з Одеси» відсилали рідним і близьким (див. дод. В. 40).

До гостинного звичаю показувати гостям своє місто додається акт фотографування на тлі визначних місць Одеси, серед яких Потьомкінські сходи, Оперний театр, пам'ятник Дюку та інші важливі пам'ятки, розташовані в історичному центрі міста. Крім добре відомих з радянських часів,

з'являються нові: пам'ятники Леоніду Утьосову, Сергію Уточкіну, Дванадцятому стільцю, біля яких досі можна побачити чергу з охочих сфотографуватися (див. дод. В. 101, В. 102; В.103).

Якщо раніше в сімейних альбомах переважали знімки святкового застілля, то тепер усе більше місця в них займають «"репортажі" про подорожі» [323]. Погоджуємось із висловом, що «у сучасному світі все, що варто побачити, потрібно сфотографувати; все, що сфотографовано, варто побачити» [368, с. 247]. Американські вчені А. Яворський та А. Прітчард у своєму дослідженні стверджують: «Туризм і подорож творять власну систему сигніфікацій, створюючи способи конструкції себе та інших» [426, р. 2]. Сучасну людину можна охарактеризувати як «людину мандрівну», у чій туристичній практиці фотографія та фотографування стали не тільки дуже важливими, а й обов'язковими компонентами. На думку деяких дослідників, загальна причина в тому, що в процесі фотографічних туристичних практик репрезентуються значущі для людини і групи соціокультурні цінності [289]. Крім того, ці практики символізують долучення до них самих туристів, оскільки є матеріальними свідцтвами відвідування певних місць [Там само]. Як відзначав Дж. Уррі, «Наріжний камінь туризму – бажання бути безпосередньо присутніми де-небудь та все сфотографувати власноруч» [370, с. 142].

Серед причин появи та популярності туристичних сімейних фотографій можна виокремити такі:

- світлини є доказами перебування мандрівника в певному місці;
- фотографії ілюструють оповідь подорожнього про враження
- сьогодні туризм передбачає пошук фотогенічних об'єктів і місць, а люди здійснюють подорожі, зокрема для накопичення фотографій, адже «фотографія задає іміджевий маршрут подорожі... Не втратити потрібний вид стає туристичним імперативом» [381, с. 78];
- фотографія стає засобом присвоєння особливої реальності, сконструйованої навколо пам'ятки.

Віддзеркалюючи закарбоване під час подорожей, фотографії набувають самотійного досвіду подорожей у різних контекстах та інтерпретаціях.

У свідомості туриста ще до поїздки формується цілий комплекс уявлень, пов'язаний із об'єктами та місцями, на тлі яких мандрівник повинен бути обов'язково відображений. О. Бойцова звертає увагу на те, що візуально та фотографія, на якій представлені обидва учасники цих відносин, людина і місце, показує їхній зв'язок більш явно, ніж, та на якій представлено тільки місце [162]. До слова, нам дуже зрідка траплялися роздруковані туристичні фотографії, що відображають лише самі об'єкти. Подібна практика стала поширеною сьогодні через фотографування за допомогою мобільних телефонів і презентацію подібних світлин за допомогою соціальних мереж. Отже, одна з головних функцій туристичної фотографії – символічне і сакральне привласнення простору [162, с. 109].

З самого початку фотографія виконує ряд публічних функцій у культурі, обслуговуючи громадські потреби. З 1840 р. почали фотографувати всіх осіб, які потрапляли до паризьких в'язниць. У Швейцарії поліцейська фотографія стала розповсюдженою з 1851 р. У Великобританії парламентом був виданий спеціальний акт, який передбачав зйомку не тільки злочинців, а й усіх заарештованих. 1867 р. у Москві при поліцейській друкарні з'явилося фотографічне відділення для зйомки злочинців і фіксації місць злочинів. Історія початку використання фотографії для посвідчення особи пов'язана із Всесвітньою виставкою 1876 р. у Філадельфії. Для працівників виставки і відвідувачів були розроблені спеціальні фотографічні квитки [361]. З часом, ставши основою для соціальної ідентифікації, фотографія сприяла легітимації представництва суб'єкта в соціумі [314, с. 47 – 48]. Йдеться про паспортну фотографію, яка є особливим видом зображення, призначеним для ідентифікації особи. За визначенням М. Фуко, ставши об'єктом діяльності соціальних інститутів і спеціальних служб, фотографія набула статусу «техніки примушення» [377, с. 192]. Як зазначив президент США Джон Ф. Кеннеді, «Фотокамера стала нашим найкращим інспектором» [314, с. 47].

Для отримання паспорта необхідно було надати спеціального формату та виду картки. Вимоги до паспортної фотографії були такими: «Для отримання паспортів громадяни представляють заяву про видачу (форма № 1) і дві фотографічні картки (одна на заяву, інша – на паспорт). Обидві повинні бути ідентичними і достатньо чіткими, в анфас, розміром $3,5 \times 3$ см; той, хто одержує паспорт, повинен бути сфотографований без головного убору; правий нижній кут фотокартки повинен бути світлим. У місцевостях, де за збереженими звичаями не прийнято фотографування без головного убору, дозволяється як виняток прийом для паспортів фотографічних карток із зображенням одержувача паспорта в головному уборі» [142, с. 323]. Термін дії паспорта постійно змінювався: перші видавали на три роки; з 1940 р. – на 5 років, з 1953 р. – на 10 років, після цього терміну документ підлягав обміну; з 1974 р. почали видавати безстрокові документи, але після досягнення власником віку 25 і 45 років необхідно було вклеювати нові фотографії [Там само]. Оскільки норма отримання паспорту стала обов'язковою для радянського громадянина, то кожна людина отримала досвід постановчої зйомки в ательє. З радянським паспортом пов'язаний поширений жарт: «якщо фотоальбомчик маленький і тоненький, а фотографія одна і страшенька, то це паспорт» [142, с. 326]. Дійсно, більшість респондентів не задоволені своїми паспортними зображеннями, а для фотографів головним критерієм була зовнішня схожість.

Фотографія на межі XX – XXI ст. стала ще одним із засобів для подолання часу та простору й інструментом для перетворення реальності. Один із найрозповсюджених сучасних типів дозвілля – знайомство в соціальних мережах – здійснюється за допомогою фотографій. Як відзначають сучасні психологи, людина XXI ст. «постійно відчуває фрустровану потребу у відкритій глибокій та інтимній комунікації» [314, с. 187]. Фотографії, які розміщують на подібних сайтах, виконують функцію самопрезентації особи. Доволі часто використовуються несправжні світлини або дуже відретушовані.

3.3. Етнокультурна виразність фотографічних практик.

Одна з особливостей фотографії – її можливість відображати духовну культуру народу, його психологію, світосприйняття, спосіб мислення й естетичні смаки за допомогою візуальних кодів та маркерів. Як відомо, через обряди та звичаї проявляється самобутність та специфічність етносів. Для культур населення Одещини однією з регіонально-локальних особливостей є тривале збереження традиційних норм і практик серед деяких етнокультурних груп. Зрозуміло, що внаслідок процесів модернізації та крос-культурних контактів з часом трансформація відбувалась, і у ХХІ ст. спостерігаємо побутування двох обрядових комплексів – сучасного та традиційного, чиї практики у метамодерному просторі підлягають взаємодоповненню.

Фотографії з сімейних альбомів дають змогу отримати відомості про рівень збереження традицій у певні періоди. Наші архіви свідчать, що вони зафіксували цілий ряд елементів традиційної обрядовості: особливості святкових трапез, народний весільний і святковий костюм, танцювальні та музичні традиції тощо.

Усі явища етнокультури певною мірою причетні до календаря [178, с. 38]. Календарні свята та обряди по суті визначають увесь розпорядок життя людини протягом року та пов'язані, з одного боку, із природними явищами, а з іншого, – з відповідними видами сільськогосподарської діяльності [215, с. 113]. Цей вид обрядовості найповніше розкриває світоглядні особливості хронологічно різних рівнів існування етносу, міжкультурні впливи та взаємодії [263, с. 113]. Календарна обрядовість поділяється на чотири цикли: зимовий, весняний, літній та осінній. Інформацію про реальні умови побуту людей і насамперед їхню сільськогосподарську діяльність у нашому регіоні почали фіксувати аж з другої половини ХХ ст. Поряд із загальними у кожного народу завжди були свої специфічні обряди, існування яких було зумовлено різними причинами: відмінними географічними умовами,

напрямами господарської діяльності, особливостями історичного розвитку тощо [185, с. 51]. Наприклад, календарно-обрядові комплекси православних народів були обумовлені християнськими канонами.

Одеський край від заснування вважали одним із найбільш поліетнічних районів України: за даними Всеукраїнського перепису населення 2001 р., на території області мешкають представники понад 133 національностей і народностей, серед яких українці, росіяни, болгари, молдавани, євреї, гагаузи, білоруси, поляки, вірмени, роми, татари, німці, албанці, чехи, греки та ін. [210]. Чинник поліетнічності та характер розселення позначились на розвиткові традиційної культури. Вважаємо, що фотографії з приватних альбомів можуть бути своєрідним маркером регіональної або локальної ідентичності.

Як ми вже зазначали, про те, що певні фотографії мають етнічні ознаки, свідчать ідентифікаційні знаки. Наприклад, у старообрядницькому середовищі ними слугують певні атрибути: старообрядницькі ікони, хліб, кибалки (див. дод. В. 48.). У православному – вишиті рушники, ікони, вінчальні свічки, весільний коровай (див. дод. В. 49.).

Для демонстрації локальної ідентичності наведемо приклади самотності деяких етносів, виявлені нами на їхніх сімейних світлинах під час польових досліджень. Ми вирішили обмежитися трьома найбільш представленими в нашому краї народами: українцями, росіянами (старообрядцями) та болгарами. За даними останнього перепису, серед населення Одеської області 62,8 % – українці, 20,7 % – росіяни та 6,1 % – болгари [206]. У межах Одещини вони представлені повсюдно: у Дністровському межиріччі, у Південній Бессарабії (Буджаку) та Південному Поділлі, а також у центральних районах області. У своєму порівнянні ми свідомо обмежились лише областю, оскільки етнічні прояви архаїки в сучасних традиціях найбільш виразні саме в сільських приватних альбомах.

Основний етнос в мультинаціональній структурі України – українці – є в нашій області домінантним [238, с. 39]. Традиційна обрядовість українців Одещини внаслідок неоднорідного розселення має локальні відмінності.

Український етнос переважає чисельністю в центральних і північних районах Одещини, у зв'язку з чим інтенсивність міжетнічних контактів у зазначених районах була нижчою порівняно з Буджаком, де українці постійно контактували з болгарами, гагаузами, молдаванами та росіянами [311]. Польові матеріали ми збирали як в українських селах, так і в містечках та селах зі змішаним населенням (див. дод. Б. 4.).

Росіяни – друга за чисельністю національність України, за даними перепису 2001 р. [210]. Вони з'являються в нашому регіоні внаслідок державної (служили у війську, отримуючи за це слободи та землі) та поміщицької колонізації (кріпаки, переселені із центральних губерній Росії на отримані їхніми господарями наділи в Україні), також це були державні селяни та селяни-втікачі з російських губерній [238, с. 144]. Значну частину переселенців-росіян становили старообрядці, які тікали в Україну від релігійних переслідувань [335]. Розселення російських старообрядців на території Південної Бессарабії характеризується відокремленням від місцевого населення, переважно через істотні відмінності у їхній традиційно-побутовій культурі (див. дод. Б. 5.)

Натепер болгарська діаспора в Одеській області є найчисленнішою та становить 73% від усіх болгар, які мешкають в Україні [238, с. 56]. За спостереженнями етнологів, болгарська діаспора Одещини поділяється на кілька етнографічних груп, пов'язаних із місцями виходу колоністів [277, с. 130]. Найкомпактніше болгарами заселений Болградський р-н, створений 1940 р. після приєднання Бессарабії до СРСР (див. дод. Б. 6.).

Оскільки в традиційній культурі весілля як обрядовий інститут є одним з найконсервативніших, а у фотографічній культурі найбільш поширеним з сюжетів, почнемо огляд етнічних проявів з нього.

Для українського весілля характерним є те, що саме свати (весільні батьки) були головними розпорядниками на весіллі (див. дод. В. 49.). Батьки благословляли дітей «прощівним» хлібом та іконами, прикрашеними «благословенними» рушниками, які в українців були вишиті й містили національний орнамент. У старообрядців провідна роль у весіллі належала

священику (див. дод. В. 48.), а ікони були не тільки обов'язковим, а й головним атрибутом весільних процесій. Основною характеристикою суспільної свідомості старообрядців була установка на ендогамність – укладення шлюбів серед представників своєї конфесії. Колоністський статус, ендогамні шлюби і недостатньо розвинений механізм економічних зв'язків тривалий час сприяли консервації архаїчних елементів у болгарській сімейній обрядовості [216, с. 80]. Низка фотографій фіксує звичай перевезення посагу вранці у день весілля (див. дод. В. 50.). В українців і росіян це відбувалось після вінчання та шлюбної церемонії, перевезення не фотографували.

Також ми виявили цікаві світлини обрядів залучення молодої дружини до домашньої праці в новій сім'ї. На наступний день після весілля невістка повинна була виявити повагу до батьків чоловіка і його рідні: *«Утром после свадьбы невестка заматала двор. После этого она должна была мыть руки родителям и кумовьям (крестным) и перевязывать их полотенцем. В это время кто-то из гостей старался бросить в руки немного сажу или глины и тогда процедура длилась долго»* [57] (див. дод. В. 104.).

Історія і повсякденність бессарабських болгар, які мешкають на південному заході Одеської області, суттєво відрізняються від «північної» групи. Наведемо приклад архаїчної форми ритуалу першого весільного дня – вихід нареченої до нареченого та гостей. У болгар сс. Знам'янка та Благоево зафіксовано наступний варіант цього обряду: наречена виходить на ганок, дивлячись у люстерко, яке лежить на тарілці разом із пшеницею, монетками, цукерками та трьома яблуками(подекуди з цибулиною і яблуками); в одному з них захований залізний карбованець (див. дод. В. 105., В. 106.). *«Поклонившись гостям, она рассыпала в разные стороны все угощение с блюда. По одному яблоку она кидала направо и влево, и одно, самое красивое, впереди себя. После этого она пятилась и при поддержке мальчика возвращалась в дом»* [216, с. 83]. Маємо дані, що українці, які тривалий час мешкали в болгарському селі, перейняли цей обряд. А в болгар Буджака ми не знайшли нічого подібного, тому можемо припустити, що цей обряд у своїй

основі має автентичні болгарські риси, пов'язані з прабатьківщиною колоністів (Катаржино та Благоево були засновані східними фракійцями з південно-східної Болгарії). Побутування звичаю виходу на ганок нареченої із дзеркалом і тацею підтверджується численними фотографіями і є свідченням культурної варіативності: обряд характерний для болгар півночі області та не відомий болгарам Бессарабської частини [Там само].

Натомість у болгар півдня області (сс. Голиця, Криничне, Василівка, Жовтневе (Каракурт)) ми знайшли світлини, на яких зображено вшанування святого Трифона, чий день святкують 14 лютого. Його вважали покровителем виноградників, тож головною обрядодією цього дня було підрізування виноградної лози, в якому брали участь лише чоловіки [185, с. 51]. Цікаво, що цей звичай був пристосований до соціалістичного побуту і продовжував відтворюватися у колгоспах.

Як зазначають у монографії Є. В. Бикова та О. В. Костров, «Ментальність старообрядців спрямована на самоізоляцію культури зі своїми естетичними нормами і смаками, обрядами і традиціями» [171, с. 125], характерним для неї є фотографування елементів церковної культури (освячення храмів, соборів і нарад, хіротонії або півчих). Це ж поширюється на священство, з похорону, яких виявлені цілі репортажі [335, с. 405].

У оселях бессарабських липован часто зустрічались групові портрети. Всі вони мають певний канон: голова родини найчастіше сидить в центрі, поруч – брати або дружина. Сини, дочки, невістки з дітьми стоять за ним та з боків. Кожен при цьому місцем, позою, поставою в тій чи іншій мірі проявляє свій статус в сімейній ієрархії. Особливістю липованських світлин до середини ХХ ст. є відсутність людей похилого віку. О. Прігарін пов'язує це з необхідністю суворого дотримання комплексу заборон, забобоною фотографуватися через те, що звичайна людина не повинна була ставати об'єктом пам'яті: *«Буду я свою бороду бісові показувати?!»* [335, с. 397].

Навіть на побутових знімках липован показова наявність атрибутів віри (книг, ікон, церковного одягу) та прикметне розташування в центрі

композиції релігійних символів, які з часом контрастують зі світськими речами (наприклад, гармонню або патефоном) [Там само]. Повсякденність людини, її портрет сприймалися як суєтна справа. Проста особистість не була самостійною цінністю і, відповідно, не повинна була ставати об'єктом пам'яті. Тут виступали ще кілька додаткових чинників. Перший – соціальний: сімейні та індивідуальні портрети коштували дорого і були доступними лише заможним людям. Другий фактор – знаковий: зображення людини сприймали як елемент похоронного ритуалу, а фотозйомку – як підготовку до смерті. Тобто знімок включався в жорсткий сценарій ритуалу, порушення якого не допускалося.

3.4. Ритуально-знакові аспекти створення фотокарток

«Нині фотографія є невід'ємною частиною повсякденності сучасного індивіда, і фокус все помітніше зміщується від речей – до образів, від реального – до знаків» [207]. Цікавим для аналізу є не тільки результат – світлина, а й сама подія фотографування. Фотографування за своїми ознаками цілком потрапляє під антропологічне визначення ритуалу: соціальні дії, що мають стійкий характер, здійснюються за встановленим зразком або правилами та артикують смисли за допомогою символів [269, с. 172].

Будь-яка «модель» пропонує фотографу побачити себе такою, якою б їй хотілося постати перед іншими – тими, хто буде «розглядати» майбутні фотографії. Для замовника фотографія грає практично ту саму роль, що і дзеркало [137]. Розглянемо фактори, які впливали на підготовку до зйомки. По-перше, це стать і вік людини. Для жінок-респонденток сама фотозйомка, відвідування фотоательє – своєрідний ритуал, мета якого – добре виглядати. Тому вони до цього ретельно готувалися. Респондентки завжди знімалися в ошатних сукнях, з укладеним волоссям. Жінки зазначали, що перед зйомкою відвідували перукарню, робили манікюр і всіляко продумували своє вбрання.

Чоловіки для фотографування вибирали класичний костюм, а якщо відповідного не було, то позичали у знайомих чи брали на прокат у фотографа. Гортаючи сімейні альбоми мешканців одного села, ми зіткнулися з тим фактом, що на світлинах різних осіб фігурував один і той самий костюм.

Другий фактор – призначення фото, тобто яку саме сферу життя має відображати світлина: суспільну, професійну чи сімейну. Якщо це сімейна сфера, то жінки звикли позиціонувати себе як дружини й матері. Тому вони часто фотографувалися із дітьми на руках, у колі дітей, разом із чоловіком. Чоловіків на сімейних світлинах традиційно зображали головою родини, тому в композиції вони зазвичай займають центральне місце (див. дод. В. 107.). Дітей також заздалегідь готували перед зйомкою у студії. Вони повинні були виглядати ошатними, доглянутими, в парадних сукнях і костюмах. Нам часто траплялись фотографії, на яких діти тримаються за руки, обіймають один одного або просто об'єднані загальним сюжетом, наприклад, «пливуть» на човні в декораціях бурхливого моря.

На початку ХХ ст. стає популярним звичай періодичних сімейних відвідувань фотографа цілими сім'ями для створення родинних портретів (див. дод. В. 17.). Наприклад, на цих трьох фотографіях (див. дод. В. 17.; В. 18.; В. 19) зафіксована традиція сімейного фотографування заможної німецької родини. На першому зображенні, 1907 р., бачимо матір із дітьми – це звичайний студійний портрет. На другому, 1910 р. – ті самі люди та хресні батьки дітей. На останньому фото, 1930 р. – вже дорослі діти з батьками.

Третій аспект підготовки до зйомки – позування. Відповідно до стилістики часу, до 1930-х рр. характерна практично повна відсутність спонтанності: люди на знімках завжди позують. Причина не лише в недосконалій техніці, а й у ставленні: людина сприймала фотозйомку майже як священнодійство. Це було пов'язано з високою вартістю карток і рідкісним відвідуваннями фотографа.

Першим замовником фотографічних продуктів був одеський «бомонд» (аристократи, купці та заможні міщани), який світлинами створював і доповнював власні портретні галереї. Ми вважаємо, що на першому етапі фотографії замовляли не лише як альтернативу живописних портретів, а й задля підтримки статусу. Як влучно зауважив Т. Веблен, «було би наївним вважати, що люди їдять чорну ікру тому, що хочуть вгамувати голод; або ж купують розкішний “Кадилак” тому, що хочуть придбати хорошу машину; очевидно, ці речі купуються не заради придбання явних насущних потреб. Тут задовольняється потреба в підвищенні власного престижу» [177, с. 141]. Оскільки фотографія наслідувала портретний живопис, вона підхопила його головну функцію – підтвердження та ідеалізування обраної соціальної ролі моделі [155]. Хоча фотограф у ті часи виступав сценаристом зйомки та повністю контролював процес, замовники вимагали від нього присутності на світлині загальноприйнятих для їхнього статусу атрибутів, іноді навіть приносили окремі речі з собою. Фотографії повинні були підкреслювати соціальне становище і рівень прибутку того, кого знімають. Для цього використовували різноманітні фони й аксесуари. Сам факт відвідування фотографа був знаковим і підвищував статус замовника.

Тло кабінетного портрету можна розглядати як своєрідний референт соціального становища портретованої особи [314, с. 44]. Чоловіки просили презентабельне приміщення: зображення офіційного кабінету або атрибуту, які асоціюються з мужністю (див. дод. В. 20.; В. 22., В. 23.). Жінки обирали вигадливі декорації з квіточками, візерунками, зі стильним драпіруванням (див. дод. В. 21.). Для поліпшення зовнішнього вигляду портретовані особи вдавалися до послуг ретушерів, які працювали у фотоательє.

Селяни до 1920-х рр. здебільшого розцінювали практику побутового фотографування як забаганку або розвагу багатіїв. Як зазначив В. Круткін, «Фотографування приходить у селянський світ з міста, де шапка і пальто іншого крою, і є манера ходити в рукавичках. У місті інший світ, ніж тут, з одвічно встановленими чіткими ролями і місцями всередині групи» [272].

Усе-таки заможні прошарки аграрного соціуму (священики, вчителі, шинкарі тощо) [216, с. 80], перебуваючи в місті або містечку, відвідували фотографа, про що свідчать фотокартки із сільських сімейних альбомів, датованих 80-ми рр. XIX – початком XX ст. Наприклад, село Знам'янка (Катаржино) до 1920 р. належало до Тираспольського повіту, місцеві селяни навідувалися до фотоательє Янівки, Одеси та Тирасполя.

У сільських альбомах ми знайшли низку типових загальних сімейних фотографій. Усі вони постановчі: старші члени сім'ї сидять, на руках вони можуть тримати маленьких дітей або онуків, дорослі діти стоять за їхніми спинами (див. дод. В. 19.).

Для усіх верств населення (для городян і та селян) візит до фотографа був подією, до якої спеціально готувалися. Як зазначає В. Круткін: «Сімейна фотографія другої половини XIX – початку XX ст. моделювала повсякденну реальність людей, в яку тепер входив ритуал спільного сімейного фотографування у свята та у особливо важливі урочисті та траурні моменти сімейної історії» [272]. Пози, жести, одяг і фон – все повинно було свідчити про стан особи/осіб що фотографуються. Позуючи, люди зазвичай намагалися виглядати більш радісними і жвавими, ніж у повсякденному житті. З одного боку, маємо справу з проявом індивідуалізації на фото, оскільки всі люди унікальні. З іншого боку, ці світлина відображають соціальний шаблон, неусвідомлене наслідування, що дозволяє розглядати фотографію як джерело інформації про певне покоління.

Нами було розглянуто процес виникнення й розвитку ідей та практик фотографування в соціальному й приватному житті населення Одеської області. Також проаналізовано мультикультурну варіативність етнічних проявів на сімейних світлинах.

Фотографічні практики розглянуто на підставі структурно-функціонального аналізу як складова частину обрядів переходу. Унаслідок різноманітних факторів (урбанізація, секуляризація, зміна економічного становища тощо) деякі обряди зникли із традиційної культури або були

редуковані чи модернізовані. Фотографії з сімейних альбомів, фіксуючи пам'ятні події в житті людини, також зберігають елементи побуту, ритуалів і сімейних звичаїв. Ми зацентували увагу на тому, як змінювався фотографічний канон обрядів переходу у приватному та публічному просторі та якими значеннями він був наповнений у той чи інший історичний період. Також ми проаналізували різнопланові варіації тем і сюжетів, які підлягали обов'язковому або вибіркового фотографуванню. Розглянувши фотофольклорну базу візуальних матеріалів півдня Одеської області, ми дійшли до наступних висновків: фотографія це не тільки документ, що фіксує подію (набуття нового статусу) і джерело для вивчення обрядів переходу, а й складова частина сучасних обрядових практик.

РОЗДІЛ 4

СТРУКТУРНО-ФУНКЦІОНАЛЬНИЙ АНАЛІЗ ПОБУТУВАННЯ ФОТОГРАФІЙ У КУЛЬТУРАХ МЕШКАНЦІВ ОДЕСИ ТА ОБЛАСТІ

Від самого початку фотографію використовували з різними намірами: як інструмент для документації та творчості, як засіб комунікації, для комерційних цілей та маніпуляцій суспільною свідомістю.

Погоджуємося з О. Бойцовою [161] та Р. Чалфеном [410] у тому, що функції фотографії у культурі – передусім символічні: «Жоден біологічний або фізичний фактор не спонукає людей брати участь у фотографічній практиці або робити фотографії» [411, р. 15].

Можна виділити такі функції фотографії у сучасному суспільстві:

- 1) меморіальна – створення документального свідчення, правдивого образу, що віддзеркалює дійсність;
- 2) художньо-естетична – передбачає зображення як знак, спосіб самовираження, хобі, створення творів мистецтва;
- 3) засіб комунікації;
- 4) копіювальна;
- 5) створення гіперреальності;
- 6) демонстрація себе – автопортрет (селфі).

З моменту появи й подосі, унаслідок активного впливу фотографічних образів на соціальне й особистісне, відбулися певні трансформації, пов'язані з функціонуванням фотографічного зображення у традиційній культурі. З другої половини XIX ст. фотографія сама стала потужним каталізатором глибинних змін у культурі та в системі візуального бачення [186]. Завдяки сучасному розповсюдженню практик фотографування виник «новий режим видимості». А. Усманова зазначає: «Одна й та сама людина, будучи відгородженою від своїх сусідів або випадкових перехожих неприступними кам'яними стінами, виявляється “відкритою” для багатьох інших – через те,

що вона всюди залишає сліди своєї присутності», – йдеться про масову публікацію світлин у соцмережах [372, с. 11].

Також відбулися зміни, що стосуються двох головних характеристик соціального простору – приватності й публічності та поняття «дому» як локусу особистого. Для аналізу змін функціонування фотознімків усередині культури в нагоді стане запропоноване Д. Берджером розділення на два типи: призначені для приватного перегляду та ті, які виставляють на публіку [155]. Починаючи з ХХ ст. дихотомія публічного-приватного в міському та сільському світі зазнала значних змін. З середини ХХ ст. фотообрази в інтер'єрі однаково розповсюджені серед містян і селян. Для ХХІ ст. характерне перенасичення візуальними образами, за словами В. Флюссера, вони стали надлишковими [374, С. 76]. Передусім це стосується фотографій, які не просто стали невід'ємною частиною повсякдення сучасної людини, а оточують її скрізь.

Виходячи з вищесказаного, на особливу увагу заслуговують питання трансформації використання та споживання фотографічних зображень у сільському та міському просторі за 150 років. Також важливо простежити як змінювалась сюжетність та локуси розміщення фотообразів.

4.1. Семантичне значення використання фотозображень в інтер'єрах житла

Візуальні репрезентації за допомогою фотографій належать до матеріальної культури та пов'язані з формуванням просторового середовища і предметного світу. Погоджуємося з А. Байбуріним, що житло – у традиційному суспільстві це не тільки матеріальний об'єкт, а й один із ключових символів культури [141, с. 9]. Розміщення фотографій в інтер'єрі (художньо оздобленій внутрішній частині житла) змінювалося відповідно до модернізації суспільства та залежало від різних чинників: умов життя, соціально-класового середовища, етнографічно-територіальних особливостей тощо. Незмінною лишилася основна функція – передача візуального

повідомлення, відправником якого була людина, яка помістила світлину до свого інтерє'ру [162, с. 146].

Першими – практично одразу після винайдення світлопису – в інтер'єрі з'явилися постановочні фотографічні портрети, які замінили більш дорогі живописні. «Місце художника-портретиста зайняв фотограф. Фотографія виявилася точнішою, швидшою і значно дешевшою» [155]. Наявність подібних портретів у помешканні була ознакою заможної верхівки міського населення та підкреслювала статусність родини.

На етапі, визначеному нами як професійний, в Одесі, як і в інших європейських містах, в оздобленні житла використовували фотографічні парадні та весільні портрети крупним планом або на повен зріст. Виконуючи функцію самопрезентації та демонструючи добробут родини, вони спочатку прикрашали вітальні та будуари аристократів, а згодом стали з'являтися в оселях міщан. Фотопортрети великого формату, 40×50 см, розвішували на стінах. На комодах і письмових столах ставили світлини середнього розміру – 20×30 або 15×20 см; як правило, вони були вставлені в раму під скло. На межі XIX – XX ст. фотографія стала розповсюдженою прикрасою стін, письмових і туалетних столиків, кабінетів та будуарів. З окремих фотографій створювали цілі портретні галереї, прототипи фотоколажів.

У сучасних одеських оселях великі парадні фотографічні портрети аристократів, які датуються кінцем XIX – початком XX ст., нам не траплялись. Це пов'язано з різними обставинами (вони були вивезені господарями або знищені під час революційних подій на початку XX ст. тощо). Натомість ми виявили два великі (40×50 см) міські міщанські портрети (див. дод. В. 108). Власниця портретів є онукою зображеного подружжя. Вона розповіла, що дід і бабця мешкали в одному з найстаріших районів міста – Молдаванці, а портрети були зроблені на початку XX ст. в Одесі (в якому саме фотоательє – невідомо). Згодом вони дісталися у спадок дітям, потім перейшли до онуків і зараз прикрашають їхню домівку.

Як ми вже зазначали, у селян фотографічні практики асоціювалися з міським життям і для більшості були недоступними. Проте деякі представники середнього класу з маленьких містечок могли дозволити собі таку примху. Наприклад, маємо свідчення респондентів із Балти, Березівки, Ізмаїлу та сіл цих районів щодо практик фотографування пращурів наприкінці XIX – на початку XX ст. та розміщення фотографій, насамперед портретів, у «парадній» кімнаті. Подібні урбаністичні інновації в маленьких селах були не по кишені більшості сімей.

Під час експедиційних досліджень нам доволі часто траплялися великі сімейні весільні портрети – парні або поодинокі – предків господарів житла. Чимало їх прикрашають стіни парадних кімнат у сільських будинках ще з середини минулого сторіччя. Наприклад, портрет жінки, датований 1922 р., прикрашав оселю її дочки аж до смерті останньої у 2008 р. (див. дод. В. 109.).

Варто зауважити, що через відсутність свідків і брак інформації щодо фотоматеріалів кінця XIX – початку XX ст. можемо лише зробити припущення про зберігання та використання деяких фотографій. Наприклад, під час експедицій до Балти та Буджаку ми знайшли невеликі, приблизно 20 × 30 см портрети, які власники датують початком XX ст. Ймовірно, ці світлини висіли на стіні, адже зі зворотного боку маємо отвори від цвяхів (див. дод. В. 110., В. 111.).

Погоджуємося з О. А. Прігаріним, що передумовою появи фотографії у селі були традиційні компоненти – образи, лубок та рушники. А також з тим, що їх розташування в межах почесних, соціально та ритуально знакових локусів – покутя (в селі) та наділення їх таким само символічним змістом, як розміщені там ікони було не випадковим [335, с. 399].

Найбільше з цього періоду зберіглося світлин середнього формату (20 × 30, 15 × 20 см), які були вставлені в раму під скло та часто розфарбовані (див. дод. В. 112., В. 113.). Ці дві інтер'єрні світлини належать різним сім'ям: перша міській, друга сільській. Теперішні власники відзначили, що шанують їх як сімейні реліквії, заповідані пращурами.

Найраніший серед виявлених нами датований портрет, експонований в інтер'єрі оселі, зроблений 1900 р. (див. дод. В. 114.). На ньому зображені двоє чоловіків у військовій формі та напис: «На пам'ять про військову службу». Про те, що зйомка відбувалась у фотоательє свідчить нерухомість та статичність поз. Сама фотографія розташована по центру кольорової картинки з зображенням військової атрибуції. Вочевидь її було зроблено з метою надсилання та дарування родичам на згадку про військову службу. Отримувачі знімка, тримали його на стіні, про що свідчить отвір від цвяха. Подібне зберігання, без рами та скла, дозволяє припустити, що замовниками були середні прошарки суспільства.

За радянських часів – аматорський період 1930-ті – 1991-й рр., – унаслідок зменшення вартості, повсюдного поширення фотографічних практик і доступності обладнання, світлини стають звичною частиною інтер'єрів. На радянських аматорських фотографіях 1930 – 1970-х рр. (див. дод. В. 115., В. 116., В. 117) можемо побачити кімнати з багатьма знімками. Три представлені світлини постановочні, зроблені в різні роки, однак вони прикрашають стіни. Фото В. 115 датоване 1936 р.: ми чітко можемо побачити на стіні під годинником дві світлини в рамках. Місце, де вони розташовані, є знаковим, адже такий годинник належить до предметів розкоші, отже і світлини для господарів дуже важливі. Фото В. 116 демонструє застілля у старообрядницькому середовищі, і, знову ж: фотографії в рамках невеликого формату розміщені біля вікна, по сусідству з годинником. Третя фотографія більш пізня (70-ті рр. ХХ ст.) – це класичний сільський весільний портрет. Він був зроблений удома в молодят на фоні килима, над яким висять два портрети їхніх батьків. Цей сюжет є знаковим і характерним для сільських весільних фотографій, адже батьки, які також завдяки фотографу з'являються у кадрі, благословляють молодих на щасливий шлюб.

Як зазначає О. Бойцова, відмінність у використанні зображень в інтер'єрах ХІХ ст. та в радянські часи пов'язана зі змінами в характері обстановки: до середини ХХ ст. меблів у кімнатах було небагато, на стінах

було легко розвісити великі картини або фотографії. Згодом стелі в типових квартирах стали нижчими, у 1950 – 1980-ті рр. заради економії місця меблі стали присувати до стін [162, с. 145]. З 1970-х рр. у місті фотографії все частіше зберігаються в альбомах. У селах світлини – насамперед студійні портрети – вішали на стінах у сакральних місцях: поруч або на тлі ікон. З 1920-х рр. радянська влада почала вимагати від селян прибрати ікони з хат. Незважаючи на те, що соціальний статус колгоспників був одним із найнижчих, а кримінального переслідування за зберігання ікон не було, багато людей просто познімали ікони з покуття [305, с. 117]. Їхнє місце зайняли фотографії, які за традицією продовжували прикрашати рушниками. У сучасних сільських оселях ікони та знімки нерідко співіснують в одному просторі. Оскільки сакральний статус ікон був вищий, ніж у світлин, вони займають покуття або центр композиції, а фотографії – другорядні місця (див. дод. В. 118., В. 119.).

Антагонізм у сільському та міському способах життя поступово нівелюється, а з середини 1950-х років фотографія перетворюється на звичний предмет в інтер'єрі селян. В додатках В. 120. і В. 121. представлено типове розташування світлин у старообрядницьких хатах півдня Одещини всередині минулого століття. Фото В. 122. демонструє класичний інтер'єр старообрядницької хати у м. Вилкове, світлина була зроблена з метою зафіксувати поєднання ікон і фотографій у сучасних будинках старообрядців. Ми бачимо велику ікону на покутті, прикрашену рушниками. Зліва від неї на стіні висять три весільні світлини: два портрети молодят і груповий портрет їх разом із гостями. Це сусідство дозволяє прийти до таких висновків: по-перше, обрано саме весільні світлини, на яких зображені найдорожчі для господарів люди – їхні діти – у найважливіші моменти їхнього життя. Таким чином сфотографовані ніби здобувають захист від ікони, біля якої висять їхні зображення. Якщо діти не одружені, батьки вибирають інші портрети, як правило, зі шкільної віньєтки. На другій світлині із с. Муравлівка Ізмаїльського району (див. дод. В. 121.) бачимо, що знаковими для

господарів є весільні світлини дітей, а також групове фото (віньєтка), яке свідчить про отримання освіти – закінчення кооперативного технікуму. Ці фотографії висять на стіні між двома вікнами, у кімнаті, яку за значимістю можна прирівняти до вітальні в міському помешканні. Світлини оздоблені вишитим рушником. У тій самій кімнаті в узголів'ї ліжка стоїть етажерка, на якій упереміш стоять фотографії дітей господарів у різному віці. Ліворуч від них кілька ікон, ще лівіше обідній стіл. Таке розташування не випадкове: власники можуть бачити світлини дітей, коли моляться зранку або перед сном. Коли господарі заходять до кімнати або до них приходять гості, їм на очі потрапляють фотографії, які висять на центральній стіні (див. дод. В. 123.)

Наведемо ще один розповсюджений приклад розміщення портретів у селі. Наявність килиму та портрету великого формату в сільській хаті – ознака заможності та світськості родини, тому часто фотографії вішали над килимом або чіпляли на нього. Під час експедицій ми буквально в кожній сільській хаті спостерігали розташування по кутках або над ліжком весільних портретів господарів, їхніх прашурів або нащадків (див. дод. В. 118., В. 120.). Частота розташування подібних фотографій на почесному, видному місці, іноді поруч з іконами, дозволяє припустити, що світлини прирівнювались до фамільних ікон. Таке використання знімків в інтер'єрі особливо поширене серед болгар, молдован і старообрядців Буджаку та українців на півночі області.

Як розповідали респонденти, розповсюдженою була практика збільшення світлин, коли з картки невеликого розміру замовляли велику копію. Наприклад, фото на додатку В. 124. було зроблене 1967 р. у маленькому розмірі під час поїздки до Одеси. За рік до с. Демидове Березівського району завітали виїзні фотографи і зробили світлину чоловіка, також малого розміру (див. дод. В. 125.). Через поширення традиції прикрашати вітальню знімками господарів подружжя вирішило замовити

власні великі портрети. Послугу збільшення надавали фотографи, які регулярно навідували село.

Маємо приклади, коли окреме приміщення прикрашали світлинами дитини, яка вже давно виросла і виїхала з батьківської домівки, а її колишня кімната перетворювалась на своєрідний музей. На килимі, стінах, ліжку розміщували фотографії дитини в різному віці; як правило, вони відображали найважливіші моменти її життя (обряди переходу). Насамперед портрет у дитинстві, шкільні фотографії, віньєтки, спільні фотографії з родиною. Згодом фотографічна галерея поповнювалась картками, які відображали найголовніші події в житті вже дорослого нащадка: весілля, онуки його або її діти, знімки з відпусток. На фотографії з додатку В. 126. є приклад такої кімнати, присвяченої синові хазяйки сільського будинку на півдні Одеської області.

З середини ХХ ст. поширення набув звичай об'єднувати фотографії у колажі (іноді комплекси колажів) – декілька фотографій різного розміру, згрупованих в одній рамі, з метою візуалізації членів сім'ї.

Розміщували фотоколажі, як правило, у «парадній» кімнаті на видному місці. Серед обов'язкових елементів були дитячі та весільні фамільні портрети, знімки близьких родичів, а також тих, хто входить до сімейного кола. Два фотоколажі з болгарської родини (див. дод. В. 127., В. 128.). виразно демонструють маркери етнічного походження господарів. Національне вбрання дорослих не випадкове, адже всі фото у колажах постановочні, тому рішення вдягнути саме його було продуманим. Більшість фотографій – дитячі портрети, центральним на першому колажі обрано груповий сімейний портрет, на якому зображена мати та чоловіча частина сім'ї. Жінки зображені або з чоловіками, або з дітьми.

Як стверджує І. Разумова, оселя не лише топографічний, а й, насамперед, символічний (метонімічний) заміник сім'ї. У цьому контексті фотографічний портрет для селян стає своєрідною інкарнацією людини,

нагадуванням про неї [318]. Тому фотографії пращурів, померлих батьків або дітей є складовою частиною сільських фотоіконостасів.

З кінця XX ст. спостерігаємо парадоксальну ситуацію: фотоіндустрія повсякчас набирає обертів, проте кількість фотографій в інтер'єрі, навпаки, зменшується. Хоча фотографія належить до обов'язкових елементів сучасної масової культури, сьогодні вважають доцільнішим зберігати фотографії в цифровому вигляді, а в інтер'єрі функціонують ті, які були зроблені раніше. В інтер'єрах типових міських осель фотографії господарів або членів сім'ї зустрічаються не часто: як правило, це кілька знімків на стінах у рамках, на книжкових полицях або у відкритих меблевих гарнітурах, сервантах поруч із посудом (див. дод. В. 129.). Серед досліджених нами інтер'єрів деякі були взагалі без виставлених фотографій. Дехто з інформантів зауважував, що раніше фотографії прикрашали їхнє житло, але зараз не вписуються в інтер'єр.

На відміну від містян, важливість фотографій для селян незаперечна й нині. У багатьох сільських інтер'єрах було зафіксовано фотографії в «червоному кутку» або поруч із ним, на серванті, комоді, шафі, трюмо, столі, килимі, над вікном, але найчастіше – просто на стіні, де знімки залишились ще з кінця минулого сторіччя (див. дод. В. 131., В. 132., В. 133., В. 134.).

Найбільш розповсюдженими в міському інтер'єрі залишаються персональні портрети, наступними ідуть весільні та загальні сімейні портрети.

Досліджений матеріал дозволяє виокремити наступні функції фотографій в інтер'єрі (вони є універсальними і для містян, і для селян):

- самопрезентація;
- заміщення (того, хто відсутній);
- освоєння простору;
- підтримання комунікації.

Самопрезентація власників належить до соціальних функцій фотографії. Як правило, це поодинокі або весільні портрети господарів та їхніх дітей.

Якщо в інтер'єрі наявні фотографії тих, хто не живе в цей час разом із господарями: дітей, родичів, померлих, рідше друзів та знайомих, то вони, ці знімки, виконують функцію заміщення, яка актуальніша для літніх людей та більше властива сільським інтер'єрам.

Функція освоєння простору (побутова) притаманна насамперед фотографіям у місті. Коли людина винаймає житло або приміщення (кімнату в гуртожитку або квартиру, робочий стіл), вона прагне закріпити його за собою та створити певний габітус. Також ця функція спрацьовує, коли дитині виділяють власну кімнату. У такому просторі часто розміщують світлини, відображаючи зміни, що відбулись з людиною: часові (фотографії різного віку) або соціальні (групові фото з дитсадка, школи, з друзями, весільні тощо).

Особливість комунікації за допомогою фотознімків в інтер'єрі полягає в тому, що адресант може бути колективним: члени однієї сім'ї, що живуть разом, у кімнаті, якою користуються всі, вішають фотографію, яка має певне значення для всіх. Необхідність репрезентувати своє життя іншим людям, полягає в тому, щоб скласти «правильне» враження про сім'ю та її спосіб життя: діти одруженні, сім'я щаслива. Про це свідчать усміхнені обличчя на портретах.

У сучасній одеській міській культурі фотографія практично не представлена в інтер'єрі. А в селі з середини ХХ ст. під впливом міської культури, починає відігравати провідну роль у створенні символіки домашнього затишку, та й досі функціонує як культовий предмет, поряд із фамільними іконами. Аналіз функціонування фотообразів у культурі населення Одеської області дозволив дослідити різні аспекти його соціального життя.

4. 2. Функціональні властивості приватних фотоальбомів

Однією з форм побутування фотознімків у культурному просторі є сімейний фотоальбом [252, с. 150]. В. Л. Круткін вважає його прикладом особливого типу масової культури з характерними ознаками фольклорної дійсності [269, с. 176].

Здебільшого, сімейні фотоальбоми розглядають як найбільш популярний спосіб організації, демонстрації та інтерпретації фотознімків, а також збереження інформації [162, с. 121; 323]. Як правило, альбоми формуються за тематичною ознакою або в хронологічному порядку.

Деякі науковці досліджують сімейний фотоальбом як цілісний текст, що має структуру та функціонує в певному культурному середовищі, відображаючи світосприйняття представників даної культури [162, с. 121].

Зважаючи на ці погляди, ми розглядали сімейні альбоми в декількох площинах: як артефакти, створені в контексті певної культури, що функціонують всередині неї, та як цілісний текст, який потребує специфічного тлумачення. Як показали сучасні експедиції, більшість респондентів зберігає родинні фотографії у спеціальних альбомах. Всього відскановано і паспортизовано 105 альбомів. Це різноманітні у тематичному та типологічному аспектах сімейні фотоальбоми одеситів та мешканців Одещини, кілька альбомів із Вінницької та Миколаївської областей.

Серед причин появи сімейних альбомів, можна назвати:

- документування визначних та яскравих моментів життя, знаменних подій та сімейних урочистостей;
- створення сімейних реліквій, які тривалий час зберігаються в родині, передаються у спадок. Дослідники сучасної культури визначають особливе символічне значення сімейних фотографій для ідеї роду [314, с. 93].

Прототипами сімейних фотоальбомів були зошити-альбоми фотокарток, серій фотознімків видів або знаних людей, які мали вигляд маленьких книжечок, в які вкладали фотознімки [252, с. 174]. Перший відомий сімейний

альбом зберігається нині в Лондоні, у музеї Вікторії та Альберта. Він був створений у 1849 р. подружжям Сідні та Анною-Марією Ватерлоо. Окрім фотографій, цей альбом містив театральні квитки та запрошення на обіди [314, с. 93]. Спочатку фотоальбоми представляли собою товсті фоліанти з оксамитовою обкладинкою, із прорізами на альбомному аркуші для кріплення фотографій. З часом формат трансформувався: збільшувався обсяг, змінювалися матеріали обкладинки та аркушів, навіть спосіб кріплення. Каталог фірми "Кодак" за 1904 р. включав 47 найменувань альбомів [Там само]. У 1960-ті роки з'явилися фотоальбоми з прорізами для двох розмірів і форматів знімків: менших і більших.

В урбаністичному середовищі Одеси та містечках довкола неї перші альбоми з'явилися ще на початку XX ст., у селах – не раніше, ніж у 1930-х рр. За своїм оформленням ці перші фотоальбоми схожі на рукописні альбоми з віршами, цитатами з популярних творів та малюнками, що були модними у дворянському та купецькому середовищі в XIX ст. Фотокартки, які не потрапили до експозиції на стінах, зберігали у спеціальних шкатулках та скриньках, а також в книгах. За нашими спостереженнями, це практикували, насамперед, представники етноконфесійних спільнот: старообрядці-липовани, молокани та інші [333, с. 440].

Суспільно-політичні та соціально-економічні процеси XX ст., які відбувались на Одещині та по всій країні, позначилися й на побутуванні фотоальбомів. Міська та сільська альбомні культури розвивалися різними шляхами.

Для «професійного» етапу, як ми вже зазначали, характерна певна елітарність. Фотоальбоми виготовляли у шкіряних палітурках, деякі обкладинки мали позолоту та були інкрустовані перламутром. Оздоблення мало підкреслити статус власника. Альбоми були «важливим атрибутом аристократичних віталень і салонів та обов'язковим предметом демонстрації» [252, с. 175]. Таких фотоальбомів збереглося небагато, усі

вони належать до міської культури. Якщо в сільських родинах були фотокартки, то їх вони вішали на стінах або зберігали у спеціальному місці.

Найдавніші сімейні альбоми з нашої колекції датовані початком ХХ ст. та належать до міського середовища. Наприклад, унікальний альбом жінки-фотографки, всі світлини, крім її дитячих, зроблені власницею самотужки. Альбом складається з 25 сторінок, на першій представлена сама хазяйка з 6 місяців до 17 років. Далі йдуть сторінки, які показують щасливе, мирне сімейне життя й дозвілля та світлини, зроблені під час прогулянок по місту (Оперний театр, парк). Остання частина фотоальбому відображає історичні події у місті з лютого 1917 р. по травень 1919 р. Це революційні демонстрації, бомбардування тощо (див. дод. В. 135. В 136., В. 137.).

Демократизація фотографічних практик, характерна для «аматорського» (радянського періоду) позначилась і на історії сімейних альбомів. Їх стало більше, зовнішній вигляд став простішим, зменшилася ціна. Перші значні зміни в міській альбомній культурі почалися у другій половині ХХ ст. Кількість фотографій, накопичених родинами на той час, спричинилася до необхідності упорядкувати та вдосконалити практики показу. Для демонстрації усього сімейного фотофонду світлини почали групувати за темами та складати у спеціальні альбоми. Майже кожна радянська родина заводила хоча б один сімейний альбом.

З 60-х рр. ХХ ст. спостерігаємо чітку диференціацію альбомів. Крім загального родинного альбому, в якому зберігались усі фотографії сім'ї, які не потрапили до експозиції житла, з'являються альбоми окремих членів сім'ї, насамперед, дитячі (див. дод. В. 138.), згодом воєнні (дембельські) (див. дод. В. 139.). Бум аматорської (вернакулярної) фотографії сприяв появі величезної кількості світлин, які фіксували приватне життя радянської людини: повсякдення, відпустки, свята тощо. У 80-ті роки ХХ ст. друкують спеціальні фотоальбоми, присвячені найважливішим родинним подіям: весіллю, дитинству, навчанню в школі, інституті. Найперше вони розповсюджуються

серед містян. Загальні альбоми стають поліжанровими за рахунок аматорських світлин.

Популяризуються віньєтки та випускні альбоми, присвячені закінченню дошкільного, шкільного або вищого начального закладу (див. дод. В. 140, В. 141). 1980 р. одеська фабрика Одесфото на сторінках газети «Вечірня Одеса» публікувала оголошення про прийом замовлень на виготовлення альбомів випускників, вартістю від 17 до 20 крб, школярів – 13 крб та фотовіньєток від 4 до 8 крб [106, 1980, № 225].

Перші, із знайдених у сільському середовищі Одещини альбомів, створені у 30-х рр. ХХ ст. Поширеними в нашому регіоні сільські фотоальбоми стають в 1950-х рр., а популярними – з 1960 – 1970-тих рр. Селяни, на відміну від містян, заводили один великий загальний альбом. Коли він закінчувався, купували інший. Самі практики фотографування в селі, особливо серед літніх людей, були менш розповсюджені ніж у місті, тому і світлин було менше. Хоча маємо приклади, коли в сільських родинх кожен у подружжі мав декілька власних альбомів до шлюбу. Потім пара заводила спільний сімейний альбом, а після народження дітей ще персональні дитячі. Так, наприклад, у вчительській українсько-болгарській родині із с. Знам'янка Іванівського району кожен із батьків мав кілька особистих дошлюбних альбомів. Чоловік родом із с. Кохівка Ананьївського району, мав два альбоми, які відображають найважливіші події його життя до шлюбу: фотографії з друзями та родичами, службу в армії, працю у школі вчителем; другий альбом закінчується весільними світлинами (див. дод. В. 142., В. 143.). Після переїзду до с. Знам'янка та одруження усі його нові фотографії зберігалися в загальному альбомі. Дружина була вчителькою, крім спільного вона завела власний альбом, присвячений її професійній діяльності (див. дод. В. 24., В. 25.). Він містить фото зі шкільного життя, «перших» та «останніх дзвоників», туристичних поїздок із дітьми, зустрічей випускників та групові фотографії з колегами. Кожна із дочок подружжя з дитинства мала власний фотоальбом.

Сучасна альбомна культура має свою специфіку, зберігаючи минулі «альбомні традиції», вона запроваджує нові. Трансформаційні процеси, пов'язані, насамперед, зі стрімким розвитком технологій і розповсюдженням цифрової фотографії, призвели до появи нової форми сімейного альбому – віртуальної.

Класичні альбоми продовжують існувати, дехто навіть заводять нові, здебільшого у сільській місцевості. Містяни друкують фотографії рідко, нові світлини вони зберігають у цифровій формі на електронних носіях або у віртуальній мережі.

Різке зростання обсягу візуальних репрезентацій, які створює сучасна людина, не дає змоги роздрукувати всі зображення, тому обирають лише найкращі. Усі наші респонденти зазначали, що за останні десять років поповнення сімейних фотоальбомів новими фотографіями значно скоротилося.

За формою зберігання сучасні сімейні фотоальбоми можуть бути оформлені у вигляді:

- книги або альбому з вклеєними або вкладеними фотографіями;
- окремого набору фотографій, що зберігаються безладно, але в певному місці (у спеціальній коробці, серед книжок, у письмовому столі);
- електронної папки на домашньому комп'ютері або на іншому електронному носієві;
- опубліковані в різних соцмережах.

Перш ніж розглянути окремі типи та види альбомів, варто визначитись із самою дефініцією «сімейний фотоальбом». Це спосіб організації фотографій для збереження, демонстрації та інтерпретації знімків [162, с. 121].

Погодимося з Л. Касян, що «саме сюжет і “фігура”» укладача, стають основою для виокремлення різних типів фотоальбомів» [252, с. 184]. Якщо спочатку їх заводили на родину, то активний процес емансипації особистості призвів до виникнення у подальшому розповсюдженні альбомів

індивідуальних. Одна з найбільш поширених класифікацій сімейних фотоальбомів належить американським антропологам А. Волкеру та К. Молтону, які виділяють чотири типи: родинний, подієвий, біографічний та альбом про хобі укладача [434]. В селах нашого регіону найбільш розповсюджені, так звані «гібридні види: сімейно-біографічні або біографічно-сімейні фотоальбоми».

Залежно від критерію, взятого за основу, можна визначити різні типи альбомів. Наприклад, за множинністю тем усі альбоми можна поділити на дві групи: **монотематичні** та **політематичні**. Монотематичні транслиують одну тему – це, як правило, дитячі або подієві (весільні, дембельські, випускні), також до них належать альбоми, присвячені хобі або домашній тварині (маємо приклади альбомів про життя кота). У них історія показана лінійно. Подієві альбоми можуть не лише представляти одну конкретну подію, а й бути своєрідним репортажем або звітом [252, с. 182]. Це слушно для туристичних альбомів. До політематичних належать родинні загальні фотоальбоми, які містять усі сімейні фотографії.

Найпопулярнішою є класифікація за сюжетністю. За нею сімейні фотоальбоми можна розділити на:

- загальні;
- дитячі;
- випускні шкільні та вишівські;
- дембельські, присвячені службі в армії;
- весільні;
- туристичні;
- присвячені хобі.

Як ми вже зазначали, подібне диференціювання чітко виявляється, починаючи з радянського періоду.

За автором-упорядником альбоми поділяють на персональні та колективні. Фотоальбом, укладачем якого є одна особа, називається персональним. Якщо фотоальбом упорядковували кілька людей, то він

вважається колективним. Як зазначає Касян, «укладач фотоальбому, впорядковуючи і комбінуючи фотографії, створює текст, який своїми засобами вибудовує “власну реальність” і має сюжет» [252, с. 182].

За ступенем заповнення: відкриті та закриті. Коли альбом закінчився і до нього вже не додають фотокартки, то він вважається закритим. До таких альбомів належать усі подієві альбоми: весільні, випускні тощо. Натомість якщо альбом продовжують заповнювати автор або хтось інший, то він відкритий. Це, як правило, колективні або загальні родинні альбоми.

Біографічний фотоальбом є візуальною версією біографії або автобіографії, тобто презентацією себе іншим. Візуальна інформація слугує для підживлення спогадів, показує особливості зовнішності, предметне, інтер'єрне, особистісне оточення, передає диспозиції особи. Біографічні альбоми бувають присвячені цілому життєвому шляху людини, а також можуть відображати лише його частину (шкільні роки, юність тощо, див. дод. В. 144). Наведемо приклад альбому, який респондентка завела в 16-річному віці, але починається він зі шкільної фотографії на обкладинці. У цьому альбомі зібрані як професійні (переважно шкільні), так і аматорські світлини, які відображають усі значущі моменти її дитинства та юності (до 16 років).

Загальний родинний альбом представляє образ сім'ї, сконструйований за допомогою світлин, розповідає про представників різних поколінь, сімейні справи та події. Він стає засобом родинної ідентифікації та збереження родової пам'яті, виявляє рівень згуртованості членів сім'ї (наявність чи відсутність групових родинних світлин, фото окремих представників родини – близьких чи далеких родичів), частотність таких знімків тощо), родинне коло спілкування (друзі, сусіди), рівень родинних стосунків (через дарчі написи, підписи на фото, розміщення осіб на знімках і т. д.).

Розглядаючи окремий альбом як текст, ми погоджуємося з Ю. Лотманом та О. Бойцовою у тому, що альбом подібний до тексту, структурою, яка насамперед залежить від типу альбому [162; 287]. О. Бойцова порівнює

фотоальбом із книгою, що має обкладинку й аркуші [162, с. 121]. Це слушно, адже, кожен альбом має обкладинку та титульний аркуш. У форзаці або на першій сторінці можуть бути вказані мета створення альбому, адресат (кому і від кого, якщо альбом дарують) (див. дод. В. 138.). Коли світлин було небагато відбувалась модифікація первинного функціонального значення альбому. Наприклад, він починався як дитячий, але згодом ставав загальним родинним альбомом.

Щодо послідовності розміщення фотографій, то найчастіше вона хронологічна, отже дає змогу дослідити певний часовий період із життя родини. Здебільшого професійні знімки співіснують з аматорськими.

Проаналізувавши 50 загальних родинних альбомів, ми виділили низку тематичних груп. Першим і найбільш розповсюдженим типом були портрети, створені в дусі класичного живопису. Студійні фотографії кінця XIX – початку XX ст. віддзеркалювали певні усталені кліше: обличчя були серйозними, фігури – напруженими й скутими. Послугувалися універсальним студійним фоном. До речі, традицію такого позування використовують подосі для офіційних документів. Портретування в Одесі у XIX ст. практично нічим не відрізнялося від європейських зразків, міська аристократія замовляла портрети великого формату (40×50 см), вставлені в раму під склом і нерідко розфарбовані.

На основі всього масиву дослідженого матеріалу можна виділити такі типи портретів:

1) весільні – парні портрети, на яких зображені молодята, як на повний зріст, так і по груди. Такі фото притаманні практично усім інтер'єрам з часів появи фотографії та до сьогодення. Для весільних портретів, зроблених у професійний та аматорський періоди, характерні статичність пози, прямий погляд, специфічний студійний фон (див. дод. В. 51.; В. 89.; В. 63; В. 117.);

2) загальні сімейні портрети – портрети усіх або декількох членів однієї сім'ї, іноді представників кількох поколінь (див. дод. В. 17., В. 18., В. 19., 111.);

3) дитячі: поодинокі або групові (див. дод. В. 54.; В. 55.; В. 56.);

4) жіночі: поодинокі або групові (див. дод. В. 21.; В. 28.; В. 32.; В. 34.; В. 109.);

5) чоловічі: поодинокі або групові (див. дод. В. 20.; В. 22.; В. 23.; В. 29.; В.110.);

6) змішані – групові портрети не пов'язаних кровними зв'язками людей, найрідше використовувалися в інтер'єрі (див. дод. В. 138.).

Для створення сімейного групового портрету не обов'язково було збирати усіх родичів одночасно. Фотографи та їхні підмайстри могли потім «зібрати» членів родини на одному фото за окрему плату.

На другому місці за ступенем поширення фотографії, що стосуються обрядів переходу. Лідерами в цій групі є весільні фотографії, оскільки принаймні кілька світлин із власного весілля наявні в будь-якому загальному родинному альбомі.

На третьому місці світлини, що зображають свята: день народження, новий рік (про що свідчить ялинка), міські свята (Гуморина, День міста), інколи етнічні. Найбільш популярним сюжетом були святкові застілля.

Як зазначила Л. Касян, важливим компонентом текстового простору фотоальбому є вербальний [252, с. 151]. На першому та другому етапах альбому містили чимало підписів до окремих фотографій на звороті фотокарток, під знімками чи на аркушах альбому (див. дод. В. 138). Для типових сімейних альбомів характерне представлення історичних подій державного та суспільного порядку крізь призму особистої участі чи дотичності [252, с. 152]. Про це свідчать знімки власників сімейних альбомів та їхніх родичів на тлі демонстрацій, парадів або біля визначних історичних діячів (відомих політиків, космонавтів, митців).

Крім власне фотографій, сімейні фотоальбоми можуть містити речі, які мають цінність для окремої родини: засохлі квіти, листи, документи, листівки, фотокартки відомих артистів, запрошення, квитки, вирізки з газет.

Щодо специфіки використання дослідники виділяють різні функції сімейних альбомів, наприклад, презентація, комунікація та документація [421, р. 103].

Спираючись на власні спостереження та праці колег, ми проаналізували всю джерельну базу та виділили такі функції приватних сімейних альбомів:

- 1) документальна функція – свідоцтво про події та їхніх учасників.

Ганна Нєдведь зазначає: «Фотографії – разом зі своїми історіями, іменами, датами весілля, народження і похоронів – передаються з покоління в покоління, і все частіше слугують для створення великих сімейних генеалогій і родових дерев» [422];

2) соціальна функція – альбоми виконують функцію згуртування сім'ї, зберігання династичної пам'яті, конструювання сімейної ідентичності й особистої історії за допомогою фотографії. Коли сімейна спільність руйнується, люди можуть коригувати світлини, розрізаючи сімейні зображення. Наприклад, жінка після розлучення розрізала спільне фото (див. дод. В. 145).

Також альбоми повинні соціалізувати нових членів родини, залучити їх до групових цінностей. Недаремно нові альбоми заводять тоді, коли людина входить в новий соціум, наприклад, набуває статус невістки.

3) *комунікаційна* функція – фотоальбоми демонструють членам сім'ї, знайомим і друзям, які інтерпретують їх самостійно або дослухаючись коментарів власника;

4) *інформаційна* функція – альбоми зберігають інформацію, вони є способом інформування про сімейні події між різними членами родини, адже передають естафету пам'яті наступним поколінням, тимчасовою вертикаллю для посилення ілюзорного зв'язку між живими й померлими;

5) *психологічна* функція – фотоальбоми сприяють самоствердженню, провокують потребу в соціалізації у своєму культурному середовищі та ініціюють творчу, художню самореалізацію укладача;

- 6) *організаційна* функція – спосіб організації та збереження фотографій.

Дослідники погоджуються, що масив сімейних фотографій складається заради головної мети – культу сімейної єдності. Отже, сімейне фотографування – це потужний інструмент впливу на формування та розвиток сімейної самосвідомості. Розглядаючи свої сімейні фотокартки, людина може мати суперечливі емоції: від відчуття приналежності до світу сім'ї, зв'язку з глибоким корінням до повного відторгнення і неприйняття ситуації, що склалася у відносинах із родиною, що зі свого боку відбивається й на ставленні до фотографій.

Зупинімося більш детально на комунікаційній функції, яка передбачає презентацію себе та своєї родини за допомогою фотографій із сімейних альбомів. Погоджуємося з О. Бойцовою в тому, що показ світлин донедавна часто використовувався в ритуалі гостинності [162, с. 165]. Під час розглядання або показування фотографій навколо кожного сімейного альбому створювалось особливе поле комунікації та виникав фотографічний дискурс – спосіб, за допомогою якого проявляється контекст. А. Секула визначає його як сферу інформаційного обміну та систему відносин між сторонами, залученими до комунікації щодо фотографій [429, с. 84]. Переглядання сімейних фотоархівів завжди супроводжується коментарями. Недаремно Круткін додав до трьох агентів фотографічного досвіду (Operator, Spectrum, Spectator) четвертого суб'єкта фотографічних практик – того, хто показує знімки (Demonstrator) [260]. На нашу думку, П. Штомпка має рацію: «Як вид даних фотографія не зможе говорити сама за себе, інформацію потрібно з неї добути, інтерпретувати, розкодувати зміст, вкладений у візуальне представлення явищ» [389, с. 77]. Е. Волкер звертає увагу на те, що володар фотоальбому та його супровідна вербальна розповідь грають особливу роль у презентації альбому. Вона має вирішальне значення для розуміння фотографій [434]. Німецький історик повсякденності А. Людтке зазначає, що навіть окремі фотографії ініціюють роботу пам'яті та сприяють тому, що люди несподівано згадують речі, ніяк безпосередньо з цими знімками не пов'язані [290]. З часом кількість людей, здатних поділитися

власними спогадами та надати відомості про світлини, створені в минулому столітті, стрімко зменшується. О. Саркісова та О. Шевченко, дослідниці аматорської фотографії та родинної пам'яті, стверджують: «Сьогодні ми наближаємося до умовної межі особистого досвіду сталінської епохи, яку Я. Ассман назвав горизонтом повсякденної комунікативної пам'яті (приблизно сімдесят-сто років)» [348]. Наші спостереження це підтверджують: більш ніж половина наших респондентів (55%) не знають усіх, хто зображений на найдавніших фотографіях із сімейних альбомів. Але респонденти можуть бути носіями успадкованої інформації.

У період політичних репресій 1930 – 1940 рр. багато українських сімей боялися зберігати в сімейному альбомі фотографії знайомих чи родичів, ув'язнених через політичні чи ідеологічні причини. Саме тому сім'ї намагалися знищити такі фотографії або вирізали чи замальовували обличчя знайомих арештантів та засуджених.

Ще один важливий аспект – науковий потенціал сімейних фотоальбомів. Фотографію в науці вважають водночас об'єктом дослідження та його інструментом. Світлини широко використовують для дослідження історії крізь призму родинної пам'яті, оскільки ті, з одного боку, фіксують людське повсякдення та визначні події, а, з іншого, – стають доступними артефактами, що дозволяють розкривати особливості побуту до дрібниць [220, с. 1420].

Починаючи з ХХ ст., «прив'язати» певне явище до хронологічно-просторового середовища та виявити його функціональний сенс без фотографічного корпусу практично неможливо. Сучасні етнологи активно використовують фотоджерела, знаходячи їх у матеріалах ЗМІ, на електронних ресурсах (сайти, соціальні мережі, електронні щоденники, блоги), в особистих архівах: як друкованих, так і електронних сімейних альбомах, книгах, наукових архівах, зібраних спеціально для вивчення певної теми колекції фотографій [235, с. 75 – 76]. Аналіз подібних матеріалів як дослідницький напрям розвивається в межах різних наук – від

мистецтвознавства до інформатики [401, с. 9]. Прийом створення, виявлення та обробки світлин як візуальних даних, що удосконалюють наукові знання про самотність людини певної культури, прояви окремої традиції у конкретному середовищі, дістав назву «етно/фотографія». Синкретизм цього напрямку зумовлений недиференціюванням аматорського та професійного фотоетнографічного жанру, фотовізій і пересічних скупчень родинних фотоальбомів, методичних та джерелознавчих аспектів їх залучення до наукових проєктів. У цьому контексті, вочевидь, існує два потенційні напрями. Перший – фіксація вже наявної в середовищі культури фотоспадщини, другий – дослідження особливостей створення та самих практик фотографування як побутового явища в етнічних культурах [216].

Сімейні альбоми як форма організації масиву фотографій належать до специфічного типу історично-етнографічних джерел візуального різновиду. Надамо їхні основні характеристики:

1) Для істориків це, передусім, візуальні документи зі специфічною візуально-вербальною системою передачі соціальної інформації, яким притаманні унікальні можливості образного відображення дійсності та які значно збагачують арсенал засобів пізнання минулого. Сімейні альбоми володіють незаперечним інформаційним потенціалом для реконструкції історії повсякденності, різних подій і явищ кінця XIX – XX ст. як в епохальному, так і локальному, приватному вимірі [216];

2) Сімейні фотоальбоми виступають джерелом для аналізу питань ієрархії в сім'ї: ставленні до матері, батька, літніх людей, для визначення матеріального статку, соціального статусу сім'ї тощо;

3) сімейні фотографії з альбомів можна розглядати як джерело уявлень про життя членів сім'ї і «по горизонталі» – в сучасності, і «по вертикалі» – в минулому.

Для етнологів сімейні фотоальбоми виконують допоміжну функцію при структурованому опитуванні й антропологічному інтерв'юванні. Останнє вважається одним з основних способів добування польових матеріалів, під

час якого вчені (фольклористи, етносоціологи, лінгвісти) контактують із носіями традиційної культури [196, с. 90]. Через велику полісемантичність фотографічних текстів вельми актуальна партисипаторна робота з ними. Маємо на увазі свідому співпрацю дослідника з представниками досліджуваної спільноти у процесі створення, збору та аналізу фотографій. Світлина дуже рано почали використовуватися як контекст для зближення з людиною або подією під час інтерв'ювання. Необхідно усвідомлювати, що за певних обставин пам'ять зберігає далеко не всю інформацію про минуле. Ще однією проблемою може стати психологічний бар'єр між інтерв'юєром та його співрозмовником. Звернення до фотоальбомів є гармонійним засобом подолання цих труднощів, воно може суттєво розширити чи навіть заново реконструювати оповідь про життєві перипетії та соціальні зв'язки індивіда, налаштувати людину на щире та відкрите бесіду. Такі діалоги є структурованими типами опитування, в яких розташування фотокарток (як правило, хронологічне з невеликими відхиленнями) спонукає респондента до детальної розповіді та коментарів. Оскільки така розмова за характером наближається до біографічного інтерв'ювання, її можна вважати одним із різновидів соціологічного опитування.

Фотоматеріали мають для етнології не лише ілюстративну функцію супроводу тексту, а й отримують важливі гносеологічні ознаки, що удосконалюють пізнавальні процедури та трансформують їхні звичні схеми. Для етнографів це джерело для осмислення обрядових комплексів та повсякденного сімейного укладу, родинно-локальних зв'язків, взаємин сім'ї та індивіда, суспільства й сім'ї та низки інших проблем у культурах різного типу в ракурсі етнічної специфікації.

Наприклад, знімки першотравневих і листопадових радянських демонстрацій та мітингів мають різні денотації, однак конотація спільна – вираження соціально схвалюваних ролей, зображення людей, які «наполегливою і посиленою працею» прагнуть досягти соціалізму та

процвітання. Конотативний код завжди закріплений в конкретному суспільстві у визначений період часу.

Аналіз фотоальбомів дозволяє виявити образотворчі канони сімейної фотографії, адже одна з його функцій зафіксувати, те що є головним в образі ідеальної родини: згуртованість та добробут [399, с. 178].

4.3. Використання фотографій у релігійних практиках

Ритуальні практики завжди відрізнялися сталістю та консервативністю своїх компонентів. Зазвичай, прагнучи зосередитися й усамітнитись, люди не допускали присутності «чужих» під час обрядів, а фотозйомку й поготів. У рамках заявленої теми ми досліджували, як саме фотографування релігійних практик або їхніх елементів, учасників та атрибутів, так і використання фотозображень у проведенні таких практик задля сакралізації простору (публічного та приватного).

Однією з ознак радянської була монополізація всіх сфер життя, серед них релігійної, що проявилось впровадженням штучної атеїзації. Так звана народна релігійність передбачає доволі вільну інтерпретацію церковних канонів. Оскільки віряни цінують сутність зображення, а не спосіб його виготовлення, секуляризація життєвого устрою породила парадоксальні форми релігійності [225, с. 99]. Всіляко прагнучи відтворити атрибути християнського світу, християни наділяли фотографічні образи, які використовували замість ікон, тією ж силою, що й написані вручну [225, с. 100]. Така підміна відбувалася поступово та нерівномірно, з локальними відмінностями в етнічних традиціях, із характерною зміною форм та функцій.

Розглянемо взаємозв'язок релігійної свідомості та фотографії в середовищі старообрядців-липован Одеської області (Кілія, Муравлівка, Вилкове, Ізмаїл, Стара та Нова Некрасівки). Поліпшення умов життя та підвищення рівня сімейного достатку в 1930-ті рр. сприяють появі та

поширенню аматорських фотокамер. У всіх липованських селах вдалося зафіксувати яскраві лубочні картинки 1930-х рр.: на намальовану основу – пейзаж з обов'язковими лебедями, хатками і нерідко храмом – наклеювали вирізані знімки, подекуди зняті в різні часи – фотографії окремих гілок сім'ї [333, с. 439].

Під час експедицій у храмах і домашніх божницях липован Бессарабії ми зафіксували чимало практично іконографічних фотообразів митрополитів, владик, ченців, ієреїв, а також фотографії з єпархіальних нарад, з'їздів чи постанов під священницький сан когось із наставників, поодинокі приклади хресних ходів, храмових свят (див. дод. В. 153, В. 154, В. 155). Взагалі фотографування освячення храмів, соборів і нарад, хіротоній півчих для них було практично ритуальним. Представники конфесійного центру (ієреї, диякони, начитники) не просто фотографували, а й вважали це «богоугодною справою». Як ми вже згадували, старовір із Кілії, продиякон Ізмаїльської єпархії Онисим Казаков поширював фотографії власного авторства по парафіях. Обмін фотокартками здійснювався як дар-благословення з боку священства своїй пастві [335, с. 399].

Як зазначає відомий дослідник старообрядництва Прігарін, перші фото священників збережені з початку ХХ ст., їхня кількість помітно зростає в 1920 – 1930-і рр. У 1930 – 1940-х рр. з'являються не тільки зображення живих священників окремого приходу або єпархії, а й штучні колажі з ретроспективою (наприклад, загальний вигляд усіх білокриницьких митрополитів – від Амвросія до Інокентія), а також фотообрази ікон або храмів [Там само].

О. Прігарін: «практично іконографічні портрети митрополитів, владик та окремих ієреїв зайняли престижне місце в храмах і домашніх божницях задовго до впровадження побутової зйомки у повсякдення старовірів» [335]. Наближаючись за своїм значенням до святих образів, зображення «своїх» архіпастирів досі прикрашають сакральний простір церков і будинків [327].

Загалом у липованському середовищі виявлені фотопортрети всіх їхніх митрополитів і більшості єпископів (не тільки регіональних). Дивно при цьому, що образ ієрея з одного приходу міг перебувати в іншій громаді.

Окрема група світлин – репортажні з єпархіальних нарад, з'їздів або постанови про священицький сан когось із наставників. Чимала кількість подібних знімків підкреслює важливість цих подій для старообрядницького середовища.

Особливо цінними є поодинокі приклади хресних ходів або інших елементів прояви релігійності. Моменти богослужінь зрідка ставали предметами фоторепортажів [Там само].

Особливо цінними є поодинокі приклади хресних ходів або інших проявів релігійності. Моменти богослужінь зрідка ставали предметами фоторепортажів.

Особливе місце в календарі займають храмові свята – «храми» й «собори» на честь святих чи свята місцевої церкви. На них традиційно були присутні як місцеві фотографи-аматори, так і заїжджі професіонали. Ці дні відзначали та досі відзначають гучно, запрошуючи сусідів з інших поселень, священиків і півчих з інших парафій та готуючи святкову трапезу у дворі храму. Вважалося, що чим більше гостей побуває в будинку цього дня, тим кращим буде життя сім'ї наступного року. До цього дня планували свої відвідини батьківщини більшість із тих, хто виїхав на заробітки або емігрував назавжди. Таким чином фотографування подібних подій мало функцію соціалізації, сприяло згуртуванню, формуванню етнічної ідентичності та колективної пам'яті, адже на фотографіях були присутні люди, що вже не живуть у цьому селі. Вони й собі збирали такі фотокартки на пам'ять.

Яскравий і самобутній приклад цього – явища, які ми спостерігали в середовищі альтернативної релігійності, світоглядної інакшості. По-різному налаштовані до модернізації (і навіть до фотографії), носії подібних поглядів такі візуальні документи наділяють додатковими конотаціями. Одним із

таких «нових змістів» стала сакралізація простору [225, с. 99]. В обставинах дефіциту канонічних зображень роль фотографій зводиться не стільки до їх заміщення, скільки до елементарного забезпечення вірян необхідним візуальним рядом, що втілює зв'язок між доступним і недоступним, видимим і невидимим [221, с. 21]. «Початкова справжність, якою володіє фотографія, є її перевагою, коли йдеться про справжність її зовнішнього вигляду, що завжди було притаманним іконі» [151, с. 228]. Саме з великою кількістю фотографічного і поліграфічного «самвидаву» ми зіткнулися в ході візитів до будинків представників старовірів-інокентіївців з 2011 р. Не дивно, що, перебуваючи на периферії (а незрідка переживаючи репресії), прихильники вшанування отця Інокентія всіляко прагнули відтворити повноцінні атрибути православного світу. Як ми вже зазначали, загальні радянські атеїстичні умови ХХ ст. ускладнювали відтворення канонічних практик, тому маргінальне православ'я змушене було спиратися на власні сили вірян. Звідси – предмети домашнього і кустарного виробництва (від образів до рукописних текстів) [225, с. 99].

Громади прихильників інокентіївської течії нині розповсюджені в Румунії, Молдові та на суміжних територіях України. З експедиціями ми їздили до них у Котовський (з 2015 р. – Подільський) і Балтський райони Одеської області. Одещина це історичний і релігійний центр формування секти [221, с. 22]. Наведемо сучасний регіональний самотній приклад використання фотографії як «мегафотоіконостасу», що був зафіксований у липні 2014 р. під час експедиційних відвідувань інокентіївців на півночі Одеської області, у т. зв. Новому Раю, на околиці Липецької (Куйбишевської) сільради Подільського району в будинку матінки Серафими (в миру – Неоніли Сафонові). До своєї смерті 2015 р. вона мешкала в одній із хат, збудованій впритул до колишнього монастиря, і була затятою апологеткою своєї віри.

Антрополог К. Вульф виділяє в культурі три типи образів: образ як магічна присутність, образ як міметична репрезентація (стає репрезентацією

чого-небудь, чим сам не є) і образ як технічна симуляція (сьогодні все має тенденцію ставати образом), між якими існують багаторазові перетини [187, с. 122 – 130]. Така класифікація виглядає придатною для характеристики різноманіття фоторяду, яким наповнена «обитель» матінки.

Сюжетно й семантично світлина в цьому просторі можна об'єднати у три групи:

1) особисті фотографії Серафими (власні фото в різному віці, знімки її родичів) – усі вони розташовані в одному ряду з образами святих, що дозволяє вважати їх міметичними репрезентаціями, оскільки своїм розташуванням вони символізують причетність до сакрального (див. дод. В. 150);

2) фотографічні портрети Інокентія, аматорські фотографії апостолів і його послідовників – їхня наявність вказує на магічну присутність святих у просторі будинку. За словами матінки, через фотографії відбувається її «спілкування зі святими» (див. дод. В. 151);

3) репродукції, вирізки, неканонічні зображення православних святих, які за технічними характеристиками також є фотографіями [221, с. 22] (див. дод. В. 152, В. 153).

Для опису способів взаємодії індивіда з житловим середовищем найчастіше послуговуються поняттями «психологічний» і «соціально-психологічний простір». Індивідуально-особистісне підґрунтя трансформації соціального простору найбільш чітко проявляється в персонально маркованому просторі будинку [306, 166]. Ці припущення виявилися вкрай цінними для опису нашого феномену: Серафима була буквально занурена у світ фотографічних образів; попри те, що майже осліпла, матінка відмінно пам'ятала, де, чому і яка розташована фотографія та хто на ній зображений. Оскільки будь-який містичний досвід, навіть найбільш індивідуальний і трансцендентний, несе на собі печать конкретних історичних обставин [395], необхідно сказати кілька слів щодо особистості самої матінки Серафими. Її біографія цілком природно вписується в історію інокентіївців. Місце, де

жила ігуменя, називають Райським садом, Новим Єрусалимом, Голгофою. Саме тут з 1913 по 1920 р. був розташований спеціально побудований підземний монастир: майже 100 тис. м. кв. комунікацій, сотні келій, три церкви. Над монастирем був садок, оточений господарськими будівлями, наземними каплицями та кладовищем. Монастир звели послідовники Інокентія для порятунку праведників під час Страшного Суду, тому прихильники Інокентія назвали обитель Новим Раєм.

Іван Левізор (у чернецтві ієромонах Інокентій – звідси й назва секти), народився 1875 р. у селі Косоуці Бессарабської губернії. 1908 р. Левізора запросили до монастиря в Балту, де він прийняв постриг і став ієромонахом Інокентієм. У 1908 – 1909 рр. через інсценовані ним чудеса зцілення в Балті почалася масова одержимість вірою в нового святого – «балтський психоз». Після заслання до Кам'янця-Подільського, а потім до Муромського монастиря, 1917 р. Інокентій з'явився в Липецькому і повернувся до активної проповідницької діяльності, а 1919 р. – загинув. 1980 р. Неоніла Сафонова дізналася про його вчення від отця Нектарія (архімандрита Никодима) і вирішила переїхати у Липецьке, ближче до монастиря. Звідколи вона увірувала у вчення Інокентія, метою її життя стало домогтися в офіційної РПЦ визнання святості Інокентія. «...Для релігійної людини справжнє існування починається лише тоді, коли вона включається у вихідну первинну історію і бере на себе відповідальність за її наслідки», — писав М. Еліаде [394, 45]. Матінка вірила в те, що підземний монастир допоможе людям врятуватися під час Страшного Суду та Другого Пришестя і щиро намагалася донести цю ідею до всіх відвідувачів: *«Первого человека Адама Бог создал на горе Голгофа, что на западной стороне, а Еву — в пещере на горе Сион, что на востоке. Вот эта гора, и сказала она, что будет это место забыто, а потом придут ее потомки и вернут горе былую славу. Здесь будет подлинный Рай, где спасутся праведники, когда настанет Судный День! Отец Иннокентий не по своей воле начал создавать этот монастырь, а выполнял наказанное свыше»* [76].

Майже всі стіни й кутки в оселі ігумені були завішані безліччю ікон, репродукцій, фотографій і т. п. В одній з кімнат спала матінка, інша була призначена для гостей. Як відомо, для кожного православного будинок – продовження храму, тому обов'язковим атрибутом є ікони або й домашній іконостас. Особливістю дому матінки є те, що іконостасом тут є увесь простір помешкання включно з ганком, що дозволяє називати мегаіконостасом увесь будинок. По суті це матеріалізована історія особистого життєвого досвіду, що виникла в результаті звички фіксації епізодів зі свого життя і ключових світових подій.

Натомість звичайні, повсякденні речі у Серафими інверсовано є рідкісними й «ховаються», під семіотично насиченим покривом всіляких образів.

Опишемо вигляд однієї із кімнат. Біля входу, ліворуч, знаходиться стіл (див. дод. В. 154.) на якому лежить зошит із віршами та щоденником матінки, особисті записки й окуляри, хоча вона практично незряча. Поруч – ксерокопії православної молитви, зображень хреста і святих, кілька фотографій Інокентія в різному віці. Навпроти стоїть ліжко матінки. Лівий кут, біля вікна, можна означити як головний локус, оскільки саме там висять два величезні образи (більші, ніж усі інші в будинку): цілком канонічний Діви Марії з немовлям і мальований портрет, ікона Інокентія такого самого розміру. У будинку переважають образи православних святих, є репродукція ікони імператора Миколи II. На стінах кімнати немає вільного місця, один образ сусідить з іншим, іноді один розміщений всередині іншого. Наприклад, на тлі портрета матінки в молодості розташовані п'ять її фотографій у церковному одязі, а також два портрети Інокентія (див. дод. В. 150). Подібна суміш і поєднання образів призводить до їх зрівнювання у свідомості матінки: для неї вони всі безцінні, значущі та сакральні, усі свідчать про приналежність до певного ідеологічного середовища, показують її щирі переконання й ціннісні пріоритети. Всі ці окремі семіотичні локуси перетікають один в інший: чіткі межі божниць і навіть кімнат стираються.

Загалом вони не створюють жодної продуманої структури або ансамблю. Це своєрідне еклектичне поєднання всіх іконостасів у формальному безладді в єдиний простір храму-богодільні.

Уже на закритому ганку будинку ми зіткнулися з першим образом Інокентія, що входить до набору напозір випадкових іконок і християнських атрибутів. Закріплення образу отця Інокентія як святого досягається тотальним превалюванням його фотографій і неканонічних зображень. Усі вони нагадують іконографічні сюжети, формально наслідуючи добре знайомі християнам прообрази: Інокентій з крилами архангела, образ портрету повен зріст, що нагадує святого Ніколу Можайського, житійна ікона, де в клеймах показаний увесь земний шлях ченця.

На багатьох фотографіях технічно додано німб або титулатуру. Виготовлення повноцінного дерев'яного образу справа дорога й не всім доступна, тому ікони Інокентія серед вірян тиражували фотографічно. Навіть розміщення простої фотографії о. Інокентія в окладі цілком канонічної Богородиці або Спасителя сприймається як сакралізація і прирівнюється до «Символу віри» серед інокентіївців. Зіткнулися ми і з іконографічними евфемізмами. Наприклад, у ликові апостола Іоанна Богослова (зовні фабричному і відповідному синодальній традиції) багато хто з наших співрозмовників схильний був бачити втілення балтського ієромонаха

Варто відзначити, що зафіксовано 12 фотографій Інокентія. Усі вони є поясними портретами 1909 – 1919 рр. При цьому нами виявлено п'ять іконографічних мальованих зображень. Два з них – художні копії фотопортретів (один виготовлений в Одесі, інший у Москві). Ці «картини» вірячи сприймають як ікони, незважаючи на відсутність звичних атрибутів священних образів. Решта трое сюжетів максимально наближені до пізньої ікони, усі написані на дошках, хоча й олійними фарбами, вони створені в 1950 – 1970-х рр. малярами-ремісниками. Часто вдалий малюнок копіювали фотографічним способом, поповнюючи «божниці» інокентіївців зображенням шанованого святого. Усі ці оригінальні джерела придатні не

стільки для документальних реконструкцій, скільки для відтворення ментальних переваг, характеристик особливостей світогляду.

Показово, що все це жанрове розмаїття цілком укладається в сучасне розуміння фольклору. Через це будь-яка фотографія – лише привід (план-зміст) для розгортання переказів про діяння та «чудеса» о. Інокентія. На стінах висіло безліч одиночних фотопортретів, а також фотографії з послідовниками, найчастіше трапляються фотографії Інокентія з «апостолами», які, мабуть, символізують Святу Трійцю.

Фоторепродукція житійної ікони в збільшеному масштабі розташована в сінях-коридорі, ліворуч від входу. Композиція в лубочно-коміксному стилі зображала весь життєвий шлях Інокентія, починаючи з «освянення» (епіфанії) і закінчуючи «вознесінням». Цей образ може бути використаний як наочний посібник з вивчення руху й поглядів Інокентієвих послідовників.

Крім того, ми виявили групу особистих фотографій самої матінки на тлі монастирських споруд, а також фотокопію плану підземного монастиря. Всі ці фотографії виступають приводом для тлумачення.

Беручи участь у щорічних зборах інокентіївців на день святого Іллі (2 серпня), ми спостерігали як подібні фотоіконки ставали предметами та аргументами для релігійних полемік. Їх ретельно вивчають, намагаючись відновити як реальне минуле, так і прихований для непосвячених сенс [225, с. 107]. Інокентіївці використовують документальні свідчення епохи – фотографії – як наповнені сакральним змістом тексти. Крім власне ікон, ми побачили величезну кількість фотографій, репродукцій, надрукованих типографським способом ікон, листівок, вирізок з газет і журналів із портретами політиків, розміщених поруч з іконами – усі разом вони створюють особливий сакральний простір, що заповнює весь будинок матінки, витісняючи або маскує профанні предмети, буквально розчинені в цих сакральних образах [221, с. 26]. Серафима сконструювала власну реальність за допомогою фотографічних образів, наділяючи кожен із них особливим змістом, хоча, на відміну від ікони, світлина є зображенням

реального конкретного моменту земного життя людини, а в ортодоксальному православ'ї використання фотографій вважають неприпустимим. Проте Серафима, вслід за незнайомим їй румунським істориком релігії М. Еліаде, вважала, що кожен образ божества відображає досвід священного, тому несе в собі поняття буття, сенсу й істини [395, с. 144]. Фотографії на стінах мали для матінки найвищу цінність, будучи для неї священними знаками-символами.

У свідомості Серафими (втім, як і інших відомих нам прихильників інокентіївського релігійного руху) фотографія, незважаючи на свою технологічну модерність, проявляє традиційні властивості образів. Складно зрозуміти, що сформувало такі переконання: безпосередні свідчення святого отця, чи відсутність або дефіцит ікон, чи синкретичні уявлення про візуальну тотожність незалежно від техніки виконання. Феномен цієї хатини-музею – в особливому типі сакралізації простору: поєднанні домашніх святинь, до яких належать як особисті фотографії та щоденники матінки, так і світлини святого Інокентія та його адептів. З часом ці предмети перетворилися на реліквії та перейшли в свідомості матінки стали священними.

Заміна реальності візуальними образами, більшою мірою фотографіями та їх добірка свідчать про особливості світоглядних позицій особистості матінки Серафими, а вони самі виступають як символи «істинних цінностей» адептів цього віровчення, будучи безцінним джерелом для вивчення маловідомого феномена «іннокентьєвці».

Несподівано ми зіткнулися з фотографіями о. Інокентія в офіційних церквах Котовська й Балти. Від тамтешніх парафіян ми почули про це таке свідчення: *«Мы ж поминаем его как праведника и молитвенника, как всех иноков... гордимся им, а не возводим ересь, как сектанты...»* [73].

Тим часом явище стрімкого впровадження фотовідбитків як священних об'єктів виходить за межі інокентіївства. Аналогічні уявлення широко розповсюджені, хоча й не так потужно, як у матінки, серед носіїв цілком ортодоксального православ'я, а також серед старообрядців.

У їхніх іконостасах обов'язково присутні фотографії церковних святинь, місць паломництва, ієреїв або архієреїв і т. п. В умовах масової культури ці функції часто виконують ремісничі або заводські репродукції, які, втім, вони вимагають індивідуалізації: нерідко на календарях, куплених у храмах, наявні аматорські фотографії відвідування якоїсь святині.

Для католиків особливо шанованими релігійними святами були хрестини, конфірмація, вінчання та відспівування. Конфірмація пов'язана з готовністю підлітка або дорослої людини стати повноправним членом релігійної громади. Маємо свідчення, що на початку ХХ ст. католики практикували створення портретів, після обряду конфірмації. Часто як атрибут до студії приносили саме свідоцтво про неї.

Незважаючи на те, що деякі колишні форми сакрального і практики сакралізації буття людини втрачені, в сучасному світі існують нові форми, які ще треба усвідомити й дослідити. Наш випадок дозволяє лише ставити питання про необхідність опису й аналізу матеріалів за сучасними версіями семіотизації простору за допомогою фотографій. Для людини другої половини ХХ – початку ХХІ ст. вони є своєрідними маркерами не тільки пам'яті, а й ритуальних практик. Показово, що в умовах неканонічних вірувань кустарні й аматорські фотографії виявляються більш затребуваними, виконуючи роль закодованого переказу, об'єктів поклоніння, предметів тлумачень і полеміки.

4.4. Тенденції демонстрації візуальних образів у віртуальному просторі

Сучасні тенденції формування нового культурного світосприйняття візуальних образів пов'язані з розвитком нових інформаційних технологій і появою віртуального простору. Він є особливим інформаційним середовищем, яке активно впливає на психіку та діяльність людей, їхні комунікативні та соціальні практики [170, с. 61]. Як зазначила одна з

сучасних дослідниць: «Всі ми – “колекціонери реальності”, що створюють свою версію дійсності, переводячи тривимірні реалії в двовірні зображення, наділені власним змістом» [368, с. 247].

Сьогодні в інтернет-мережі можна натрапити не лише на окремі фотографії, а й на цілі серії та фотоальбоми, як сучасні, так і на друковані, які попередньо оцифрували. Останнім часом розповсюджене використання віртуального простору для збереження фотографій у цифровому вигляді. На експедиційних виїздах ми повсякчас спостерігали такі зберігання та демонстрацію світлин. Доволі часто респонденти, згадуючи про якусь важливу світлину, та не в змозі її відшукати, зверталися до родичів чи друзів із проханням переслати її на смартфон. Сучасні користувачі інтернету мають змогу вибрати безплатні або платні сервіси на свій смак. Крім того, нині існує безліч програм, покликаних допомогти в організації та структуризації цифрових зображень. Ними користується здебільшого молодь. У ХХІ ст. спостерігаємо загальну світову тенденцію засвоєння суспільством інноваційних технологій та оприлюднення сімейних архівів. Міські та сільські мешканці Одещини мають однакові можливості для демонстрації своїх сімейних фотоальбомів.

Новий соціум – віртуальний (люди, які взаємодіють у віртуальному комунікативному просторі), він уже став реальністю глобалізованого світу ХХІ ст. і характеризується масовістю (широкий загаль аудиторії), каналами прямого і зворотного зв'язку (інтерактивні комунікаційні системи в мережі інтернет). Останні дозволяють професійним фотографам і аматорам вести власні сторінки, спілкуватися та обмінюватися своїми знімками, додавати коментарі.

Деякі дослідники вважають, що віртуальна реальність не створила принципово нових форм соціальних взаємодій, а лише їхні нові форми [348]. Наприклад, вона по іншому реалізує одну з головних функцій фотографічних практик – самопрезентацію, показовим є комунікативне розгортання персональної фотоісторії за допомогою смартфонів. Кожен користувач має

можливість не тільки презентувати себе, своє життя, досягнення, а й отримати зворотний зв'язок, коментарі, схвалення або несхвалення за допомогою спеціальних знаків (смайлів). Фотографії, надіслані за допомогою смартфонів, використовують для передачі короткого повідомлення або просто для відображення події [433, р. 4]. Сюжети сучасних фотографій, створених за допомогою мобільних пристроїв (передусім смартфонів) доволі різноманітні: знімки домашніх тварин, приготованої їжі, сім'ї, дитини, міської архітектури, незнайомих людей і вулиць міста, автопортрети. Виставляючи їх у соцмережі, людина мимо дає хіть виказує інформацію щодо своїх уподобань.

Інші дослідники, вважають віртуальну реальність принципово новим способом самовираження і самореалізації особистості, який поступово переростає в новий культурний тип поведінки [433, р. 4], пов'язаний із тенденціями емансипації особистості та его-практик. Ми живемо в добу, знану як «епоха селфі» (версія автопортрета для смартфона). 2010 р. з'явився iPhone 4 з фронтальною камерою та «почався золотий вік селфі» [351]. Саме слово “selfy” було включено Оксфордським словником в англomовний тезаурус як «Слово року 2013» [303, с. 244].

Поява нового типу автопортрету пов'язана з намаганням вирішити нагальну зрозумілу проблему: якщо людина повноцінно бере участь у події, то вона не в змозі зафіксувати себе у вигляді фотозображення. Як відзначають деякі автори: «Ключова відмінність селфі від простої фотографії полягає в тому, що зазвичай воно робиться саме для того, щоби бути розміщеним у соціальній мережі. На перший план виходить завдання саморепрзентації з метою створення певного образу власного «я», деякої рамки контекстів, що оточують власну персону: від гордості за свою зовнішності до фото з відомими людьми або на тлі світових пам'яток» [303, с. 245].

Друга причина появи селфі-практик у намаганні показати себе світу такою, якою людина сама себе бачить, для того, щоб її так сприймали інші. Тобто, ця практика задає параметри бачення «себе» іншими.

Сьогодні селфі має статус всесвітньо популярного масового явища, наділеного низкою функцій, часто не типових для аматорських фотографій. Селфі роблять, фотографуючи своє відображення в дзеркалі або тримаючи фотоапарат чи смартфон на витягнутій руці. Майже водночас із появою моди на цей фотографічний автопортрет з'явилися спеціальні тримачі для фотоапарата або мобільного телефону (моноподи), щоби кут зйомки був більшим, та була можливість робити групові фотографії.

Існує також думка, що сучасні приватні світлини у віртуальному просторі мають підґрунтям неусвідомлене цитування зразків масової культури. «Просте і швидке розповсюдження зображень через інтернет та особисті портативні пристрої сприяє рекламуванню зображень як переважної ідіоми у опосередкованій комунікаційній практиці» [303, с. 244].

Знаменитий режисер і фотограф Вім Вендерс каже: «Щомиті знімків робиться більше, ніж за десятки років до того. Віртуальна реальність, яка виявилася головним споживачем фотозображень, на очах стає реальнішою за “реальне” життя. Інформація, в тому числі візуальна, витісняє дійсність» [349]. “We don’t know how to exist anymore without imagining ourselves as a picture” (“Ми вже не знаємо, як існувати, не уявляючи себе без власного зображення” – заявляє хорватська дослідниця Анна Пераїка [424, р. 7].

Сучасні дослідники спостерігають певний розкол між старшим поколінням, яке тепер переключається з аналогових на цифрові камери, та підлітками і молоддю, які дорослішають поруч із новими цифровими багатофункціональними комунікаційними та мультимедійними пристроями [427]. Незважаючи на це, нині всі соціальні класи використовують можливість показувати фотографії у соцмережах для саморефлексії, самопрезентації та самореклами [415, с. 20]. Поширення та популярність селфі-практик сприяла розвитку навичок фотографування різних вікових

груп (діти, пенсіонери). Маємо свідчення респондентів про те, як онуки навчали їх користуватися фотокамерами, вбудованими у мобільні телефони. Згідно з нашими даними, літні люди тако само використовують свої «гаджети» для спілкування за допомогою світлин.

Також віртуальне середовище дозволяє експериментувати з власною ідентичністю. Один із феноменів віртуального простору полягає в можливості паралельного існування на сторінці одного користувача фотозображень як симуляції, так і репрезентації його життя. О. Гавришина визначає фотографію як «сліпу пляму зору в епоху ”сучасності”, з властивим їй спектром візуальних значень від документального до фантастичного» [188, с. 44]. Тим часом Хорошилов наголошує, що «цифрова копія цифрової фотографії відрізняється від оригіналу так, що саме поняття оригіналу втрачає сенс» [378, с. 356], ідеальне стає більш реальним, ніж бажане говорить Десенко [207, с. 136]. Бодріяр виділяє в еволюції образів чотири етапи. На першому етапі вони повністю відображають реальність, на другому – спотворюють її, на третьому – маскують відсутність реальності, і нарешті, на четвертому – образ більше не є сутністю або значенням об'єкта [158, с. 91]. Таким чином, за Бодріаром, сьогодні ми спостерігаємо панування безсуб'єктних симулякрів та «еру тотальної симуляції» [160, с. 4]. Сучасна цифрова фотографія це яскравий приклад симулякрізації, подробики реальності, адже вона здатна відобразити те, чого ніколи не було й бути не може. Тому оцифрування часто вважають винуватцем зростання ненадійності фотографії [433]. Образи та знаки зі світлин відчилають глядача не до реальності, а до зовсім інших образів [207, с. 135]. В. Савчук виокремлює поняття «сугестії» – візуального заміщення реальності за допомогою фотографій [346, с. 169].

Іншою проблемою стає несанкціоноване розповсюдження та технічні маніпуляції з фотозображенням у мережі інтернет. Хорошилов порівнює сучасного фотографа, що виробляє цифрову фотографію з постмодерністським ді-джеєм, відзначаючи, що цифрова фотографія є

попереднім записом, підготовчим текстом, який може бути легко підтасувати [378, с. 244]. «Створення свого віртуального оточення з недоступних для реального спілкування “ідеальних”, особистісно релевантних і соціально визнаних суб'єктів, створює нові умови для функціонування механізмів досягнення самоідентичності. Якщо раніше соціальна ідентичність визначалася контактами з найближчим оточенням, то тепер фотографії дають можливість сформулювати практично будь-який соціальний ареал, в рамках якого можна будувати (і мислити) свою ідентичність. Референтний круг “свої-чужі” може бути відносно доволі розширений або деформований за рахунок фотографій» [207, с. 137]. Фотообрази використовують для привернення уваги, що призводить до знецінення фотографії як об'єктивної реальності.

Як доречно зауважила одна з дослідниць: «З одного боку, вона перетворилася на засіб набуття ідентичності (включення в «ідеальний» образ і співвіднесення себе з ним), а з іншого боку, легітимувала типізацію суб'єкта в соціумі, будучи підставою для його соціальної ідентифікації (типізація і категоризація суб'єкта з боку структур)» [207, с. 136]. Тобто перетворилася на інструмент обліку і каталогізації пересічних громадян.

Перехід від аналогової фотографії до цифрової спричинив глибинні зміни у сприйнятті світу, організації пам'яті та передачі досвіду людиною, і навіть у соціальних практиках фотографування. Віртуальний простір перетворився не тільки на модерну універсальну форму комунікації, зокрема за допомогою світлин, а й на додатковий носій для їх збереження. Він дозволяє сучасній людині структурувати власний візуальний досвід. Використання смартфонів, швидкість і зручність, з якою вони дають змогу викладати зображення в інтернет сприяють виникненню нових соціальних практик, які вже стають предметом наукового інтересу. Відбулися глобальні трансформації комунікативних, ціннісних та ідентифікаційних характеристик фотографій.

Упровадження цифрових засобів комунікації в повсякденність того спричинило те, що функції сімейного альбому сьогодні майже повністю передані віртуальному простору, акценти змістилися з карбування значних подій сімейного життя в область індивідуальних практик.

ВИСНОВКИ

Підсумовуючи результати власного дослідження виникнення та функціонування фотографії як виразного компоненту народного побуту населення Одещини з позицій історико-антропологічного підходу, можемо констатувати продуктивність початкової гіпотези про необхідність контекстуального підходу. Він знайшов своє втілення у метафоричному вислові – «фотографії в культурах, культури у фотографіях». Академічною мовою це означає, що, незважаючи на принциповість розгляду фотографії як складової історії техніки, основний акцент зміщувався на властивості фотокартки як культурного коду для носіїв різних соціокультурних середовищ (діахронних та синхронних). З одного боку, вона відображала істотний діапазон особистих і групових уподобань про те, *що* та *як* можна знімати, *що* треба робити з отриманим зображенням тощо. З іншого – власне формувала зміст того, чим є особистість, культура, подія та ін. загалом. Отже, фотографію розглянуто на підставі структурно-функціонального аналізу: як елемент повсякденно-святкових практик у компаративних перспективах різних етнічних, територіальних, соціальних та інших груп Одещини.

Солідаризуючись із популярною тезою сучасної гуманітаристики про те, що у ХХ ст. принципово змінився світогляд людини, однією з передумов цього можна вважати той факт, що людина стала сприймати навколишні речі, явища, процеси не лише власними очима, безпосередньо, але за допомогою різноманітних технічних засобів. Візуалізація набуває істотних переваг у уявленнях і поглядах як окремих осіб, так і в різних колективних формах. Одним із факт(ор)ів цього стала фотографія, яка разом із традиційним образотворчим мистецтвом та інноваційним кінематографом є однією із універсальних мов сучасної цивілізації. Можна констатувати, що зараз людство спостерігає «еру постфотографії». Ці зміни роблять дослідження фотографії та практик фотографування як елементу культури вкрай актуальними.

Включаючись до історіографічного та методологічного ландшафту студіювання фотографії як культурного явища, значною мірою солідаризуємося зі здобутками соціологічного (Р. Барт) та семіотичного (О. Бойцова) напрямів. Розуміння цими вченими феномену фотографії як процесу (соціальна практика) та як знаку (семантизація простору фотокартки) реалізоване в нашому дослідженні – від застосованого понятійного апарату до уваги на структурі та сюжетах світлин. Критичне ставлення до цього історіографічного здобутку виравилось в перевірці їхніх тверджень на конкретному регіональному варіанті. У такий спосіб було продемонстровано фактичну варіативність фотопрактик серед різних груп населення Одещини протягом другої половини XIX – початку XXI ст. В українській науці таку спробу можна вважати першою, хоча окремі епізоди вже отримували академічну увагу в поодиноких розвідках.

На початку XXI ст. інноваційні наукові стратегії все більше передбачають новий профіль етнологічних досліджень (від тематичних постанов проблеми до безпосередніх прийомів збору та репрезентації дослідження). Відмовившись від зайвої об'єктивізації «великих колективів», звертаючись до конкретних культурних об'єднань, фокус уваги вчених поступово починає зосереджуватися на мікроісторії та індивідуальних світоглядах. Фотографування на сучасному етапі з упевненістю можна назвати транскультурним явищем, що демонструє приклад адаптації традиційних механізмів особистого досвіду до нових соціальних умов і контекстів. Особливо яскраво цю тезу презентують досліджені нами поліетнічні масиви фотографій, які відтворюють локальні моделі даного феномену. Фотографічні практики набули повсякденної культурно-практичної форми, яка природним чином вбудовувалася в інфраструктуру кожного етносу Одеської області. Саме такий підхід був реалізований у дисертаційному дослідженні.

Надамо підсумки згідно з поставленими завданнями:

1. Аналіз літератури вказав на відсутність у вітчизняній та зарубіжній історіографії комплексного дослідження у якому науково усвідомлено та розкрито усі аспекти побутування фотографії у контексті суспільно-історичних процесів на базі українських матеріалів. Протягом всього часу існування феномену він викликав як прагматичні, так й культурологічні рефлексії щодо створення та функціонування фотознімків. Паралельно з переходами від мистецтва до ремісництва, а з 1950-х рр. – до масової культури, відбувалося усвідомлення фотопрактики як елементу людської життєдіяльності.

Завдяки численним виданням другої половини XIX та всього XX ст. досить ґрунтовно можна відтворити історію фотографії за окремими національними вимірами, а також конкретними центрами фотовиробництва. Зокрема, наявні серйозні наукові та краєзнавчі розробки щодо становлення та розвитку фотомайстерень України та Одеського регіону. Однак вони всі мають «технологічний» уклін в фактографічний бік.

Протягом 1960 – 1980-х рр. відбувся своєрідний «антропологічний переворот» у вивченні фотографії. Вчені пропанували зосередитися на значенні та знаках усіх акторів фотозйомки. Від соціологів до етнологів, автори-адепти такого підходу намагалися прослідкувати специфічний варіант сучасної діяльності людини як культурну практику, характеризуючи її з хрестоматійних етнографічних позицій. Зокрема, чимало зроблено в аналізі соціальних параметрів, а також семіотичних властивостей: фотографія в культурах та культури у фотографії.

2. Спираючись на історіографічний досвід, ми розробили методику збору та обробки польового матеріалу з історії функціонування фотографії як специфічної соціальної практики та своєрідного культурного компоненту серед населення західної частини Півдня України. Вибраний підхід був комплексно застосований як в етнокультурній варіативності (синхронність), так і в хронологічній послідовності від виникнення явища до його «кінця» (перехід від аналогової фотографії до цифрової). Використання класичного

етнографічного прийому (соціокультурної антропології) передбачало застосування його традиційної методики – опитування, яке відбувалось за допомогою розробленого нами запитальника. Спеціальне анкетування було проведене в середовищі фотографів, мешканців Одеси й Одеської області. Також відбувалися збір і фіксація професійних та аматорських фотографій із приватних зібрань населення Одещини.

3. Виявленні археографічним шляхом свідчення про зародження та розвиток фотосправи на Одещині ефективно працюють у питаннях реконструкції цього сюжету минувшини регіону. Вони сприяли встановленню емпіричних даних про існування окремих фотомайстерень та напрями їхньої діяльності. Побічно вони надають можливості встановити особливості переходу від фотомистецтва до ремісництва, функціонування жанрів та композицій фотографії, поширення їх до різних прошарків суспільства тощо.

Опрацьовані музейні зібрання фотознімків, матеріали періодичних видань, а також краєзнавчих нарисів сприяють характеристики та відновленню конкретних міських та локальних звичаїв фотографування. З одного боку, вони заповнюють існуючи в науці лакуни щодо різноманіття розвитку фотосправи у регіоні, а, з іншого – дозволяють проводити історико-антропологічні порівняння та реконструкції повсякденних та святкових практик міщан та селян.

4. Зібраний під час власних дослідницьких поїздок, а також у складі комплексних історико-етнографічних експедицій матеріал дозволив комплексно відтворити загальні характеристики історико-антропологічного феномену фотографії з моменту його появи до сьогодення, проаналізувати етнорегіональні особливості фотографічних практик у середовищі поліетнічного населення Одещини, вказати на загальні та специфічні риси. Зокрема, у функціонуванні фотографії ми виділяємо три етапи: професійний (традиційний), аматорський (радянський) та сучасний. Для першого періоду, який починається з другої половини XIX ст. та закінчується у 20-х рр. XX ст.,

характерна елітарність фотографічних практик. Світлина замовляли не лише як альтернативу живописним портретам, а й для підтримання статусу. Наступний період, аматорський, з 20-х до 90-х рр. ХХ ст. (умовно радянський) характеризується демократизацією фотографічної справи. Останній період починається з кінця ХХ ст. і передбачає співіснування модерних (цифрових) та традиційних (аналогових) форм фотозображень.

5. Дуже вдалим виявився регіон – Одещина, яка відзначається своєрідною строкатістю населення в етнокультурному, соціальному, територіальному та конфесійному плані. Фактор поліетнічності обумовив вибір цього краю об'єктом для дослідження варіативності фотопрактик серед різних груп населення. Значно підвищує рівень академічних спостережень наявність у регіоні такого урбаністичного центру, яким була та є Одеса. Це місто майже з початку свого існування виступало потужним осередком модернізації культур, інколи помітно опереджаючи історичний час. Аналіз мультикультурної варіативності етнічних проявів на сімейних світлинах показав, що фотографії з сімейних альбомів дають змогу отримати відомості про ступінь збереження традицій у певні періоди. Фотографія не це не тільки документ, що фіксує подію (набуття нового статусу) і джерело для вивчення обрядів переходу, а й складова частина сучасних обрядових практик.

6. Фотографії з сімейних альбомів мешканців Одещини, зібрані нами дозволяють їх використовувати для вивчення мікросоціальних середовищ різних етнічних культур українців, росіян-старообрядців, греків, поляків, болгар, гагаузів, молдаван тощо, що проживали /-ють у сільській місцевості та в містах. Їхній аналіз показав, що вивчення таких фотографій без врахування контексту не дозволяє визначити етнічність зображених суб'єктів, оскільки вона на них проглядається дуже складно, найчастіше через різноманітні «культурні коди». Певна кількість сімейних фотоальбомів з одного населеного пункту (30 – 40) за своєю інформативністю є унікальним багатогранним джерелом до вивчення мікроісторії (родинної історії), локальної антропології, побутової реконструкції тощо.

7. Сприймаючи варіативність культур на рівні конкретних хронологічних і соціальних моделей, ми проаналізували значення створення та функціонування фотообразів. Окремо було розглянуто питання використання світлин в інтер'єрах житла, приватних альбомах, релігійних практиках, окреслені тенденції сучасних фотопрактик і демонстрації візуальних образів у системі конструюванні соціальної ідентичності. Нами була простежена чітка різниця соціальних функцій фотографії, які відрізняють різні епохи. Якщо функція перших – полягала у фіксації моменту, збереженні пам'яті (перш за все родинної) та у відображенні епохи і людини в ній, то після цифрової революції сучасні світлини є відображенням повсякденності у соціальних відносинах та комунікаціях. Упровадження цифрових засобів комунікації у повсякденність призвело до того, що функції сімейного альбому сьогодні майже повністю передані віртуальному простору, акценти змістилися з карбування значних подій сімейного життя в область індивідуальних практик. Відносна простота маніпулювання з фотографічним зображенням, можливість комп'ютерного моделювання обумовили сучасне становище, коли фотографія втратила єдиного автора, перетворившись на колективну творчість. Було акцентовано увагу на зміні функцій фотографії в соціодинаміці сучасних відносин.

Загалом спроба розглянути варіативність функціонування фотографії на прикладі поліетнічного регіону довела продуктивність цього дослідницького напрямку. Моделі, зафіксовані на території Одещини, відобразили як традиції окремих етнокультурних груп, так і загальні практики фотографування за весь період існування фотографії. Виявлені оригінальні та створені нові корпуси етнографічних джерел значно розширюють джерельну базу історично-етнологічних досліджень Півдня України.

Особливо важливими для нас були спостереження над явищем у компаративній перспективі, серед різних населених пунктів, в окремих етнокультурних, конфесійних і територіальних групах. Саме такий підхід дозволив розв'язати поставлені завдання та досягнути заявленої мети:

відтворити загальні характеристики історико-антропологічного феномену фотографії з моменту його появи до сьогодення та виявити етнорегіональні особливості фотографічних практик (створення та побутування) в конкретній варіативності різних середовищ Одещини.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ

Джерела

Неопубліковані:

Архівні

Державний архів Одеської області (ДАОО)

Ф. 2. Канцелярія Одеського градоначальника.

Оп. 1а:

1. Спр. 650. О дозволенни художнику Жуковскому открыть фотографию в Одессе, 1864 г. 10 арк.
2. Спр. 1395. О выдаче разрешений на открытие и перемещение типографий, литографий, фотографий, книжных магазинов и библиотек, 1883 г. 289 арк.
3. Спр. 1437. О выдаче разрешений на открытие типографий, литографий, фотографий, книжных магазинов и библиотек, 1884 г. 254 арк.
4. Спр. 1520. О заявлениях содержателей типографий, фотографий и о приобретении ими станков, машин, 1885 г.
5. Спр. 1522. О выдаче разрешений на открытие типо-литографий, фотографий, книжных магазинов и библиотек, 1885 г.
6. Спр. 1837. Ведомость о фотографических заведениях в городе Одессе за 1890 г.

Ф. П-13. Партийный архив Одесского обкома Компартии Украины (1932 – 1952 гг – КП(б)У; 1953 – 1973 – КП Украины).

Оп. 2:

7. Спр. 137. «Одеська газета» жовтень – грудень 1941 р. 54 арк.

8. Спр. 138. «Одеська газета» січень – червень 1942 р. 150 арк.
9. Спр. 139. «Одеська газета» липень – серпень 1942 р. 116 арк.
10. Спр. 140. «Одеська газета» вересень – жовтень 1942 р. 119 арк.
11. Спр. 142. «Одеська газета» листопад – грудень 1942 р. 99 арк.
12. Спр. 150. «Одеська газета» травень – червень 1943 р. 94 арк.
13. Спр. 151. «Одеська газета» липень – серпень 1943 р. 163 арк.
14. Спр. 152. «Одеська газета» вересень – грудень 1943 р. 150 арк.
15. Спр. 164. «Молва» – орган дирекції культури губернаторства Трансністрія, м. Одеса, січень-березень 1944 р.
16. Спр. 165. «Молва» – орган дирекції культури губернаторства Трансністрія, м. Одеса, січень-квітень 1944 р.
17. «СВЯТО» – Одеська фірма обрядових послуг орендне підприємство (Одесское областное управление бытового обслуживания населения, Одесское АТПП «Свято». Фонд 1486-Т. // Департамент архівної справи та діловодства Одеської міської ради. [Електронний ресурс]. URL: <http://omr.gov.ua/departments/38122>

Експедиційні матеріали авторки:

18. ОД_Д(Г)ЛЛ_2011 – сімейний альбом (1950 – 1990-ті рр.) та інтерв'ю (12 листопада 2011 р.) мешканки м. Одеса, 1977 р. н. (росіянка, фотограф).
19. ОД_ВОВ_2011 – сімейний альбом (1940 – 1980-ті рр.) та інтерв'ю (25 грудня 2011 р.) мешканця м. Одеса, 1965 р. н. (підприємець, болгарин, україно-болгарська сім'я).
20. ОД_К(К)СА_2012 – сімейний альбом (1910 – 1980-ті рр.) та інтерв'ю (12 січня 2012 р.) мешканки м. Одеса, 1950 р. н. (болгарка, пенсіонерка).

21. ОД_Ш(К)ЛГ_2012 – сімейний альбом (1940 – 1990-ті рр.) та інтерв'ю (22 січня 2012 р.) мешканки м. Одеса, 1957 р. н. (росіянка, економіст).

22. ОД_СНО_2012 – сімейний альбом (1945 – 2008-й рр.) та інтерв'ю (15 січня 2012 р.) мешканки м. Одеса, 1975 р. н. (українка, фінансист).

23. ОД_ДОО_2012 – сімейний альбом (1980 – 2000-ні рр.) та інтерв'ю (15 квітня 2012 р.) мешканки м. Одеса, 1979 р. н. (росіянка, вчитель).

24. ОД_МЛВ_2012 – сімейний альбом (1930 – 1990-ті рр.) та інтерв'ю (18 квітня 2012 р.) мешканки м. Одеса, 1928 р. н. (українка, професор, завкафедрою дитячої хірургії та ортопедії).

25. ОД_ПМД_2012 – сімейний альбом (1940 – 1990-ті рр.) та інтерв'ю (18 квітня 2012 р.) мешканця м. Одеса, 1926 р. н. (болгарин, директор школи).

26. ОД_ПОА_2012 – сімейний альбом (1960 – 1980-ті рр.) та інтерв'ю (28 квітня 2012 р.) мешканця м. Одеса, 1971 р. н. (росіянин, доцент ВУЗу).

27. ОД_ВДЮ_2012 – сімейний альбом (1900 – 1960-ті рр.) та інтерв'ю (21 травня 2012 р.) мешканки м. Одеса, 1974 р. н. (російсько-польська родина, викладач ліцею).

28. ОД_ПІМ_2012 – сімейний альбом (1950 – 1980-ті рр.) та інтерв'ю (21 травня 2012 р.) мешканця м. Одеса, 1969 р. н. (болгарин, інженер).

29. ОД_КЛС_2012 – сімейний альбом (1930 – 1990-ті рр.) та інтерв'ю (кін. ХІХ ст. – 1990-ті рр.) мешканки м. Одеса, 1970 р. н. (дизайнер, художник, молдаванка).

30. ОД_ПЛВ_2012 – сімейний альбом (1980-ті рр.) та інтерв'ю (12 липня 2012 р.) мешканця м. Одеса, 1969 р. н. (підприємець, українець).

31. ОД_ЛВФ_2012 – сімейний альбом (1950 – 1980-ті рр.) та інтерв'ю (22 липня 2012 р.) мешканки м. Одеса, 1939 р. н. (болгарка, викладач математики Вузу).

32. ОД_ЯОМ_2012 – сімейний альбом (1960 – 1970-ті рр.) та інтерв'ю (14 серпня 2012 р.) мешканки м. Одеса, 1962 р. н. (болгарка, підприємець).

33. ОД_МОВ_2012 – сімейний альбом (1960 – 1980-ті рр.) та інтерв'ю (28 серпня 2012 р.) мешканця м. Одеса, 1979 р. н. (росіянин, фахівець з постачання товарів).

34. ОД_ДММ_2013 – сімейний альбом (1970 – 1980-ті рр.) та інтерв'ю (2 лютого 2013 р.) мешканки м. Одеса, 1952 р. н. (болгарка, бухгалтер).

35. ОД_ДСА_2013 – сімейний альбом (1950 – 1980-ті рр.) та інтерв'ю (20 березня 2013 р.) мешканки м. Одеса, 1952 р. н. (українка, пенсіонерка).

36. ОД_П(М)ЮЄ_2013 – сімейний альбом (1930 – 1980-ті рр.) та інтерв'ю (28 вересня 2013 р.) мешканки м. Одеса, 1948 р. н. (українка, інженер).

37. ОД_БГА_2015 – сімейний альбом (1940 – 1990-ті рр.) та інтерв'ю (25 серпня 2015 р.) мешканця м. Одеса, 1970 р. н. (українець, власник СТО).

38. ОД_СТВ_2016 – сімейний альбом (1920 – 1990-ті рр.) та інтерв'ю (12 червня 2016 р.) мешканки м. Одеса, 1932 р. н. (росіянка, викладач у технікумі).

39. ОД_МНС_2016 – сімейний альбом (1990 – 2000-і рр.) та інтерв'ю (15 грудня 2016 р.) мешканки м. Одеса, 1993 р. н. (українка, програміст).

40. ОД_ГАО_2016 – сімейний альбом (1980 – 1990-ті рр.) та інтерв'ю (25 грудня 2016 р.) мешканки м. Одеса, 1980 р. н. (єврейка, викладач ВУЗу).

41. ОД_КВВ_2017 – сімейний альбом (1970 – 1990-ті рр.) та інтерв'ю (12 березня 2017 р.) мешканця м. Одеса, 1970 р. н. (ром, юрист).

42. ОД_ДЖА_2017 – сімейний альбом (1960 – 1990-ті рр.) та інтерв'ю (15 березня 2017 р.) мешканки м. Одеса, 1970 р. н. (співачка, бізнесмен, з ромсько-грузинської родини).

43. ОД_БСІ_2018 – сімейний альбом (1990-ті рр.) та інтерв'ю (12 липня 2018 р.) мешканця м. Одеса, 1974 р. н. (українець, економіст).

44. ОД_БСІ_2018 – сімейний альбом (1980 – 2000-і рр.) та інтерв'ю (14 липня 2018 р.) мешканки м. Одеса, 1974 р. н. (українка, тренер з йоги).

45. ОД_КВІ_2018 – сімейний альбом (1950 – 1980-ті рр.) та інтерв'ю (16 липня 2018 р.) мешканця м. Одеса, 1943 р. н. (українець, працівник залізниці).

46. ОД_ДОП_2018 – сімейний альбом (1950 – 1980-ті рр.) та інтерв'ю (20 серпня 2018 р.) мешканки м. Одеса, 1986 р. н. (болгарка, бібліотекар).

47. ОД_О(Д)ЛО_2018 – сімейний альбом (1970 – 1990-ті рр.) та інтерв'ю (10 вересня 2018 р.) мешканки м. Одеса, 1970 р. н. (росіянка, фармацевт).

48. ОД_ОВМ_2018 – сімейний альбом (1960 – 1980-ті рр.) та інтерв'ю (12 грудня 2018 р.) мешканця м. Одеса, 1957 р. н. (старший науковий співробітник).

49. ОД_ПІБ_2018 – сімейний альбом (1940 – 1990-ті рр.) та інтерв'ю (16 грудня 2018 р.) мешканця м. Одеса, 1959 р. н. (українець, директор музею, фотограф-аматор).

50. ОД_ЖСЮ_2018 – сімейний альбом (1980 – 1990-ті рр.) та інтерв'ю (18 грудня 2018 р.) мешканця м. Одеса, 1963 р. н. (українець, інженер).

51. ОО_Д(П)НІ_2018 – сімейний альбом (1940 – 1980-ті рр.) та інтерв'ю (12 листопада 2011 р.) мешканки с. Знам'янка, Іванівського району, 1929 р. н. (болгарка, колгоспниця).

52. ОО_Д(Т)ОМ_2011 – сімейний альбом (1990-ті рр.) та інтерв'ю (12 листопада 2011 р.) мешканки с. Знам'янка, Іванівського району, 1983 р. н. (болгарка, вчителька).

53. ОО_К(Ш)КМ_2011 – сімейний альбом (1970 – 1990-ті рр.) та інтерв'ю (13 листопада 2011 р.) мешканки с. Знам'янка, Іванівського району, 1951 р. н. (українка (бойкиня), колгоспниця).

54. ОО_Д(Т)ОМ_2011 – сімейний альбом (1930 – 1980-ті рр.) та інтерв'ю (13 листопада 2011 р.) мешканки с. Знам'янка, Іванівського району, 1928 р. н. (болгарка, колгоспниця).

55. ОО_П(Г)ВІ_2011 – сімейний альбом (1940 – 1980-ті рр.) та інтерв'ю (13 листопада 2011 р.) мешканки с. Знам'янка, Іванівського району, 1938 р. н. (болгарка, медсестра).

56. ОО_РЛІ_2011 – сімейний альбом (1930 – 1970-ті рр.) та інтерв'ю (14 листопада 2011 р.) мешканки с. Знам'янка, Іванівського району, 1940 р. н. (болгарка, бібліотекарка).

57. ОО_РС(С)ЄО_2011 – сімейний альбом (1930 – 1980-ті рр.) та інтерв'ю (14 листопада 2011 р.) мешканки с. Знам'янка, Іванівського району, 1928 р. н. (болгарка, колгоспниця).

58. ОО_Т(С)ОМ_2011 – сімейний альбом (1960 – 1980-ті рр.) та інтерв'ю (16 грудня 2011 р.) мешканки с. Знам'янка, Іванівського району, 1958 р. н. (болгарка, колгоспниця).

59. ОО_ТЛМ_2011 – сімейний альбом (1980 – 1990-ті рр.) та інтерв'ю (16 грудня 2011 р.) мешканки с. Знам'янка, Іванівського району, 1977 р. н. (болгарка, вчителька).

60. ОО_ОХМ_2011 – сімейний альбом (1960 – 1980-ті рр.) та інтерв'ю (16 грудня 2011 р.) мешканки с. Знам'янка, Іванівського району, 1945 р. н. (українка (бойкиня), колгоспниця).

61. ОО_ППП_2012 – сімейний альбом (1940 – 1990-ті рр.) та інтерв'ю (21 лютого 2012 р.) мешканця с. Голиця, 1963 р. н. (болгарин, підприємець).

62. ОО_КНІ_2012 – сімейний альбом (1930 – 1990-ті рр.) та інтерв'ю (20 лютого 2012 р.) мешканки м. Чорноморськ, 1947 р. н. (росіянка, інженер).

63. ОО_ПЄД_2012 – сімейний альбом (1930 – 1990-ті рр.) та інтерв'ю (20 лютого 2012 р.) мешканки м. Чорноморськ, 1985 р. н. (росіянка, інженер).

64. ОО_ДСГ_2012 – сімейний альбом (1980 – 1990-ті рр.) та інтерв'ю (21 лютого 2012 р.) мешканки м. Чорноморськ, 1970 р. н. (домогосподарка).

65. ОО_ЮГН_2012 – сімейний альбом (1930 – 1990-ті рр.) та інтерв'ю (21 лютого 2012 р.) мешканця м. Чорноморськ, 1939 р. н. (росіянин, інженер).

66. ОО_С(Р)ГГ_2012 – сімейний альбом (1950 – 1990-ті рр.) та інтерв'ю (29 березня 2012 р.) мешканки м. Чорноморськ, 1930 р. н. (росіянка, пенсіонерка).

67. ОО_СГЄ_2012 – сімейний альбом (1970 – 1990-ті рр.) та інтерв'ю (29 березня 2012 р.) мешканки м. Чорноморськ, 1960 р. н. (росіянка, медпрацівник).

68. ОО_НСА_2013 – сімейний альбом (1930 – 1980-ті рр.) та інтерв'ю (10 червня 2013 р.), мешканця с. Голиця, Болградського району, 1961 р. н. (болгарин, колгоспник).

69. ОО_МЛА_2013 – сімейний альбом (1930 – 1990-ті рр.) та інтерв'ю (20 червня 2013 р.), мешканки м. Балта, 1939 р. н. (росіянка, старовірка).

70. ОО_К(Ч)ЗВ_2013 – сімейний альбом (1950 – 1990-ті рр.) та інтерв'ю (20 червня 2013 р.), мешканки м. Балта, 1933 р. н. (росіянка, старовірка).

71. ОО_КБА_2013 – сімейний альбом (1930 – 1980-ті рр.) та інтерв'ю (22 червня 2013 р.), мешканця м. Балта, 1935 р. н. (росіянин, старовір, художник).

72. ОО_Г(Л)ВВ_2013 – сімейний альбом(1930 – 1990-ті рр.) та інтерв'ю (23 червня 2013 р.) мешканки м. Балта, 1976 р. н. (українка, вчителька історії).

73. ОО_Г(К)КЮ_2013 – сімейний альбом (1930 – 1990-ті рр.) та інтерв'ю (23 червня 2013 р.) мешканки м. Балта, 1935 р. н. (росіянка, пенсіонерка).

74. ОО_К(К)ОГ_2013 – сімейний альбом (1950 – 1990-ті рр.) та інтерв'ю (24 червня 2013 р.) мешканки м. Балта, 1936 р. н. (українка, колгоспниця).

75. ОО_ЛГІ_2013 – сімейний альбом (195 – 1990-ті рр.) та інтерв'ю (25 червня 2013 р.) мешканки с. Пасицели Балтського району, 1943 р. н. (українка, пенсіонерка).

76. ОО_НмС_2013 – сімейний альбом (1970 – 1990-ті рр.) та інтерв'ю (26 червня 2013 р.) мешканки м. Подільськ, 1948 р. н. (росіянка, ігуменя).

77. ОО_ШЛО_2013 – сімейний альбом (1980 – 1990-ті рр.) та інтерв'ю (20 липня 2013 р.) мешканки с. Знам'янка, Іванівського району, 1967 р. н., (українка, викладач музичної школи).

78. ОО_ТЗМ_2015 – сімейний альбом (1970 – 1990-ті рр.) та інтерв'ю (20 липня 2015 р.) мешканки с. Підгірне, Тарутинського району, 1965 р. н., (гагаузка, голова сільради).

79. ОО_ХНВ_2015 – сімейний альбом (1960 – 1990-ті рр.) та інтерв'ю (20 липня 2015 р.) мешканки с. Весела Долина, Тарутинського району, 1960 р. н., (українка, колгоспниця).

80. ОО_ЧМД_2015 – сімейний альбом (1940 – 1990-ті рр.) та інтерв'ю (21 липня 2015 р.) мешканки с. Весела Долина, Тарутинського району, 1934 р. н., (молдаванка, колгоспниця).

81. ОО_РВА_2015 – сімейний альбом (1940 – 1990-ті рр.) та інтерв'ю (22 липня 2015 р.) мешканця с. Серпневе, Тарутинського району, 1949 р. н., (німець, пенсіонер).

82. ОО_КВГ_2015 – сімейний альбом (1950 – 1990-ті рр.) та інтерв'ю (22 липня 2015 р.) мешканця с. Серпнєве, Тарутинського району, 1947 р. н., (українець, пенсіонер).

83. ОО_ЧГГ_2015 – сімейний альбом (1970 – 1990-ті рр.) та інтерв'ю (23 липня 2015 р.) мешканки смт Тарутине, 1941 р. н. (болгарка, пенсіонерка).

84. ОО_АЛО_2016 – сімейний альбом (1940 – 1990-ті рр.) та інтерв'ю (29 липня 2016 р.) мешканки с. Демидове, Березівського району, 1948 р. н., (росіянка, вчителька російської мови).

85. ОО_ДОП_2016 – сімейний альбом (1960 – 1990-ті рр.) та інтерв'ю (29 липня 2016 р.) мешканця с. Демидове, Березівського району, 1943 р. н., (росіянин, вчитель музики).

86. ОО_К(Ф)НВ_2016 – сімейний альбом (1920 – 1990-ті рр.) та інтерв'ю (29 липня 2016 р.) мешканки с. Демидове, Березівського району, 1972 р. н., (росіянка, вчителька історії).

87. ОО_МІО_2017 – сімейний альбом (1930 – 1990-ті рр.) та інтерв'ю (20 серпня 2017 р.) мешканки с. Жовтень Болградського району, 1993 р. н., (гагаузка, аспірантка).

88. ОО_К(Б)ОС_2017 – сімейний альбом (1960 – 1990-ті рр.) та інтерв'ю (20 серпня 2017 р.) мешканки с. Егорівка, Роздільнянського району, 1987 р. н. (болгарка, економіст).

89. ІФ_ГКП_2012 – інтерв'ю з професійним фотографом, 1952 р. н., (25 серпня 2012 р.).

90. ІФ_СОГ_2012 – інтерв'ю з професійним фотографом, 1987 р. н., (02 жовтня 2012 р.).

91. ІФ_ПІВ_2014 – інтерв'ю з професійним фотографом, 1960 р. н., (25 серпня 2014 р.).

92. ІФ_ЖСЮ_2014 – інтерв'ю з фотографом-аматором, 1963 р. н., (15 грудня 2014 р.)

93. ІФ_КВІ_2014 – інтерв'ю з професійним фотографом, 1940 р. н., (15 грудня 2014 р.).

94. ІФ_КОВ_2015 – інтерв'ю з професійним фотографом, головою Одеської філії НСФХУ, 1945 р. н., (25 липня 2015 р.).

95. ІФ_СОС_2017 – інтерв'ю з професійним фотографом, 1962 р. н., (16 грудня 2017 р.).

96. ІФ_ГСВ_2017 – інтерв'ю з професійним фотографом, 1970 р. н., (16 грудня 2017 р.).

97. ІФ_КІВ_2018 – інтерв'ю з професійним фотографом, 1975 р. н., (18 жовтня 2018 р.).

98. ІФ_ПАВ_2018 – інтерв'ю з фотографом-аматором, 1975 р. н. (20 листопада 2018 р.).

99. ІФ_ЦВМ_2018 – інтерв'ю з фотографом-аматором, 1962 р. н. (20 листопада 2018 р.).

100. ІФ_ПВК_2018 – інтерв'ю з фотографом-аматором, 1983 р. н. (26 листопада 2018 р.).

101. ІК_ДАО_2017 – інтерв'ю з колекціонером фотографій, 1947 р. н. (27 грудня 2017 р.).

102. ІК_ГОІ_2017 – інтерв'ю з колекціонером фотографій, 1976 р. н. (16 вересня 2018 р.).

Опубліковані джерела:

Періодичні

103. Адрес-календарь Одесского градоначальства на 1877 г. Одесса: Русская тип. Р. Бейленсон, 1876. XXXVI с.

104. Адрес-календарь Одесского градоначальства на 1883 г. Одесса: тип. Штаба Одесск. воен. окр., 1882. 282 с.

105. «Вестник Одесского фотографического общества: Журнал деятельности Одесского фотографического общества и успехов фотографии», 1912 – 1914 рр.

106. «Вечерняя Одесса»: Общественно-политическая газета, 1980 – 1990 рр.

107. «Известия»: орган обкому партії, 1927.

108. «Чорноморські новини»: орган обласного комітету партії, 1930 р.

109. Новороссийский календарь, 1857 г. Одесса, 1856 г. / Под ред. Бориневича. Одесса: Одес. гор. обществ. упр., 443 с.

110. Новороссийский календарь, 1860 г. / Под ред. Бориневича. Одесса: Одес. гор. обществ. упр., 488 с.

111. «Одесские новости: газета литературная, коммерческая и промышленная», 1906, 1913, 1915 гг.

112. «Одесский листок: газ. лит., полит., коммерч., казенных и частных объявлений», 1884, 1881, 1910 – 1912 гг.

113. «Русский фотографический вестник: Популярно-научный и художественный журнал», 1915 – 1916 гг.

114. Фотографический календарь на 1891 год / Сост. И. И. Карпов. Санкт-Петербург: паровая скоропеч. А. В. Пожаровой, 1891. 144 с.

Довідники, путівники та підручники:

115. Абрамов Г. Развитие фотоаппаратостроения в России до 1917 года. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.photohistory.ru/1208091119011489.html> (дата звернення 20. 09. 2019).

116. Авдеенко И. К. Одесский чичероне: Новейший путеводитель по Одессе и ее окрестностям. Одесса, 1907. 80 с.

117. Авдеенко И. К. «Одесский чичероне»: Путеводитель по г. Одессе и ее окрестностям: [На 1914 г. Таврические, кавказские и

приднестровские курорты]: Изд. год 8-й. Одесса: "Экон." тип., 1914. XII, 72 с.

118. Висковский К. Путеводитель по городу Одессе. Одесса, 1875. 173 с.

119. Вся Одесса. Справочник недвижимых имуществ одесского градоначальства на 1899 год / Издание В. К. Фельдберга. Одесса, 1899. 372 с.

120. Вся Одесса. 1900 год: иллюстрированная адресная и справочная книга. Справочник недвижимых имуществ всего Одесского градоначальства до границы Одесского уезда включительно. Год издания второй. Одесса, 1900. 370 с.

121. Вся Одесса. 1901 год: иллюстрированная адресная и справочная книга. Справочник недвижимых имуществ всего Одесского градоначальства до границы Одесского уезда включительно. Год издания третий. Одесса, 1901. 317 с.

122. Вся Одесса. 1902–3 год: иллюстрированная адресная и справочная книга. Справочник недвижимых имуществ всего Одесского градоначальства до границы Одесского уезда включительно. Год издания четвертый / Под ред. В. К. Фельдберга. Одесса, 1902. 270 с.

123. Мигурский И. К. Практический учебник по фотографии по новейшим ее усовершенствованиям и применениям., Одесса, тип. Нитче, 1859. 548 с.

124. Попов А. П. «Российские фотографы (1839 – 1930). [Текст]: словарь-справочник: [в 3 т.]. Коломна: Музей органической культуры, 2013.

125. Устав Одесского фотографического общества: [Утв. 13 сент. 1891 г.]. Одесса, 1914. 13 с.

126. Срезневский В. И. Справочная книжка фотографа. Спб., 1889. Изд. 3-е, исправленное и значительно дополненное [Электронный ресурс].

URL: <http://fototikon.blogspot.com/2016/10/sreznevsky-fotographs.html> (дата звернення: 14. 09. 2019).

127. Суворин А. С. Вся Россия: Русская книга промышленности, торговли, сельского хозяйства и администрации: Торгово-промышленный адрес-календарь Российской империи. [Электронный ресурс]. URL: <http://fototikon.blogspot.com> (дата звернення: 14. 09. 2019).

Фотоальбоми:

128. Волокин Е. Одесса в старых фотографиях: альбом / Е. Волокин, А. Дроздовский, Е. Краснова. Одесса: Астропринт, 2017. 88 с.

129. Катаржино: Фотоальбом / уклад.: О. В. Візіров. Одеса: Чорномор'я, 2007. 446 с.

130. Катаржино [Текст]: Фотоальбом / уклад. і автор тексту О. В. Візіров; Вид. 2, виправлене і доп. Одеса: Сімекс-прінт, 2012. 783 с.

131. Красько Н. История на таврийските българи през обектива на фотокамера (XX век). Мелитопол: ООО «Издательский дом Мелитопольской городской типографии», 2019. 132 с.

132. Сільська фотографія Середньої Наддніпрянщини кінця XIX – XX ст. (колективна монографія – Бабак М. П., Ганечко В., Найдено О. С., Борисенко В. К., Борисенко М. В.). Черкаси: Видавництво Інтертехнології: 2014. 720 с.

133. Старая Одесса: Фотографы и фотографии: из коллекции А. А. Дроздовского: [книга-альбом] / авт.-сост. А. А. Дроздовский; текст Е. А. Красновой; предисл. А. Яворской. Одесса: ТЕС, 2013. 448 с.

Література

134. Аксенов В. Убить икону: визуальное мышление крестьян и функции царского портрета в период кризиса карнавальной культуры 1914 – 1917 гг. // Етнічна історія народів Європи: Зб. наук. праць. Вип. 26. К., 2008. С. 386 – 409.

135. Антрополог глазами информанта // Информант глазами антрополога: коллективная монография / под ред. А. С. Архиповой, Н. Н. Рычковой. М.: Форум, 2015. 368 с.
136. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. М.: «Архитектура С», 2007. 392 с.
137. Арнхейм Р. Новые очерки по психологии искусства / Перевод с англ. Г. Е. Крейгина, ред. В. П. Шестакова. М.: Прометей, 1994. 352 с.
138. Арнхейм Р. О природе фотографии // Новые очерки по психологии искусства. М.: Прометей, 1994. С. 119 – 132.
139. Афанасьева С. А. Социальная природа фотографии. [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sotsialnaya-priroda-fotografii> (дата звернения: 14. 09. 2019).
140. Байбурин А. К. Семиотический статус вещей и мифология // Материальная культура и мифология. Л.: Наука, 1981. Т. 37. С. 215 – 226
141. Байбурин А. К. Жилище в обрядах и представлениях восточных славян. М.: Языки славянской культуры, 2005. 224 с.
142. Байбурин А. Б. Советский паспорт: история – структура – практики. СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт Петербурге, 2017. 488 с.
143. Байбурин А. К. Ритуал в традиционной культуре. СПб: Наука, 1993. 240 с.
144. Барт Р. «Camera Lucida». Фрагменты // Пер. с фр. М. Рыклин. М.: Ad marginem, 1997. 192 с.
145. Барт Р. Основы семиологии. Структурализм: «за» и «против» Сб. ст. / под. ред. Е. Я. Басина и М. Я. Полякова. М.: Прогресс, 1975. С. 114 – 230.
146. Барт Р. Риторика образа [пер. с фр. Г. К. Косикова] // Нулевая степень письма. М.: Академический проект, 2008. С. 252 – 274.
147. Барт Р. Третий смысл // Стрoение фильма: Некоторые проблемы анализа произведений экрана. М.: Радуга, 1984. 279 с.

148. Барт Р. Система Моды. Статьи по семиотике культуры / пер. с фр. С. Н. Зенкина. М.: Издательство им. Сабашниковых, 2003. 512 с.
149. Барташук О. Трансформації в системі жнивної обрядовості подолян (20 – 80 – ті роки ХХст) // Етнічна історія народів Європи: 36. наук. праць. Вип. 26. К., 2008. С. 103 – 127.
150. Бартенев И. А., Батажкова В. Н. Русский интерьер XVIII – XIX веков. М., 2000. 127 с
151. Бельтинг Х. Образ и культ. История образа до эпохи искусства. М., 2002. 748 с.
152. Беловинский Л. В. Изба и хоромы: Из истории русской повседневности. М., 2002. 352 с.
153. Беньямин В. Краткая история фотографии // В. Беньямин. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе. М: Медиум, 1996. С. 66 – 91.
154. Бергер П., Лукман Т. Социальное конструирование реальности. Трактат по социологии знания // М.: Медиум, 1995. 323 с.
155. Берджер Д. Фотография и ее предназначение, 2014. [Электронный ресурс]. URL: <http://e-libra.ru/read/366253-fotografiya-i-ee-prednaznacheniya.html> (дата звернення: 14. 09. 2019).
156. Берштейн Б. Пигмалион наизнанку: К истории становления мира искусства. М., 2002. 219 с.
157. Богданова Н. М. Фотография как инструмент социологического анализа практик конструирования визуальной самопрезентации // Журнал социологии и социальной антропологии. 2012. Т. 15. № 2. С. 98 – 113.
158. Бодрийяр Ж. Общество потребления. Республика, Культурная революция, 2006. 269 с.
159. Бодрийяр Ж. Система вещей / Пер. с франц. С. Зенкин. М. Рудомино, 1999 [Электронный ресурс]. URL: <http://stomfaq.ru/jan-bodriyyar/index.html> (дата звернення: 14. 09. 2019)

160. Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляция. Тула.: Тульский полиграфист, 2013. 204 с.
161. Бойцова О. Любительская фотография в городской культуре России конца XX в. (визуально-антропологический анализ). Автореф. дис. канд. ист. н.: 07.00.07. СПб., 2010. 16 с.
162. Бойцова О. Любительские фото: визуальная культура повседневности. СПб. Изд-во Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2013. 266 с.
163. Борев В. Ю. Фотография в структуре массовой коммуникации. Вильнюс: Минтис, 1989. 192 с.
164. Борисенко В. Традиції і життєдіяльність: на матеріалах святково-обрядової культури українців. К., 2000. 191 с
165. Брехуненко В. А. „Україніка” в приказній документації Московії XVI – XVII ст.: проблема реконструкції первісного складу // Український археографічний щорічник. Вип. 5 / 6. К., 2001. С. 40 – 41.
166. Буджак: историко-этнографические очерки народов юго-западных районов Одесщины. Книга для чтения / Ред.: А. И. Киссе, А. А. Пригарин, В. Н. Станко. Одесса: PostScriptUm СМІЛ, 2014. 744 с.
167. Будина О. Р. Жилище болгар, греков, албанцев // Материальная культура компактных этнических групп на Украине: Жилище. М., 1979. С. 83 – 150.
168. Блюмфельд В. П. Из истории фотографии: (К 150-летию со дня изобретения фотографии). М., 1988. 54 с.
169. Бурдые П., Болтански Л., Кастель Р., Шамборедон Ж.-К. Общедоступное искусство: Опыт о социальном использовании фотографии. Пер. с фр. Б. М. Скуратова. М.: «Праксис», 2014. 456 с.
170. Буркова Л. В. Массовое сознание в эпоху глобальной информатизации // Цифровое общество как культурно-исторический контекст развития человека: сборник научных статей / под общ. ред. Р. В.

Ершовой. Коломна: Государственный социально-гуманитарный университет, 2018. С. 60 – 64.

171. Быкова Е. В., Костров А. В. Старообрядческий лубок «Две дороги – Два пути»: комментированное прочтение визуального образа. [Монография] Киров: ООО «Кировская областная типография», 2019. 192 с.

172. Бухман Б. Фотоаппарат не фотографирует. Мозги фотографируют, – одесский фотохудожник Борис Бухман [Электронный ресурс]. URL: <https://usionline.com/2017/12/11/fotoapparat-ne-fotografiruet-mozgi-fotografiruyut-odesskij-fotohudozhnik-boris-buhman/> (дата звернення: 14. 09. 2019).

173. Вартанов А. От фото до видео. М., 1996. 220 с.

174. Вартанов А. К методологии искусствоведческого исследования средств массовой коммуникации. М., Искусство, 1978 // Музы XX века: художественные проблемы средств массовой коммуникации: [Сб. ст. / ВНИИ искусствознания; отв. ред. Н. Зоркая, Ю. Богомолов]. М.: Искусство, 1978. С. 17 – 38.

175. Вартанов А. Место фотографии в культуре. [Электронный ресурс]. URL: http://tipfoto.ru/088_mest (дата звернення: 14. 09. 2019).

176. Вартанов А. Фотография документ и образ. М.: "Планета", 1983. 270 с.

177. Веблен Т. Теория праздного класса. Изд. 3-е. М.: URSS, 2011. 368 с.

178. Верговський С. До вивчення мотивації календарних свят // Календарна обрядовість у життєдіяльності етносу. Збірка наукових праць / Матеріали міжнародної наукової конференції «Одеські етнографічні читання». Одеса, 2011. 383 с.

179. Викулина Е. Репрезентация гендера в советской фотографии «оттепели» [Электронный ресурс]. URL:

<http://www.discourseanalysis.org/ada5/st37.shtml> (дата звернення: 14. 09. 2019).

180. Візіров О. В. Катаржино (Знам'янка): історія, сучасність, традиційна культура: нариси / Олександр Володимирович Візіров; Одес. нац. ун-т ім. І. І. Мечникова. Історичний фак.; наук. ред. і передм. А. В. Шабашов. Одеса: Сімекс-прінт, 2018. 634 с.

181. Визуальная антропология: настройка оптики / под ред. Е. Ярской-Смирновой, П. Романова. М.: Вариант, ЦСПГИ, 2009. 294 с.

182. Виниченко И. В., Ревякина О. В., Тищенко Е. Х. Характеристика механизмов трансляции модных образцов костюма в СССР 1950 – 60-х гг. [Електронний ресурс]. URL: <http://www.gramota.net/materials/3/2012/7-1/6.html> (дата звернення: 14. 09. 2019).

183. Власова Т. А. Рассматривание, рассказывание, припоминание: нарративизация содержания семейных фотоальбомов // Визуальная антропология: новые взгляды на социальную реальность. Саратов: Научная книга, 2007. С. 123 – 145.

184. Власова Т. А. Социальный смысл комментирования домашних семейных фотоальбомов // Визуальные аспекты культуры. Сб. науч. ст. Ижевск: ГОУВПО «Удмуртский государственный университет», 2007. С. 98 – 107.

185. Волос О. Народний календар українців і болгар: порівняльний аналіз весняної обрядовості // Календарна обрядовість у життєдіяльності етносу. Збірка наукових праць / Матеріали міжнародної наукової конференції «Одеські етнографічні читання». Одеса, 2011. 383 с.

186. Воронцова Е. А. Роль фотографии в трансформации визуальной культуры рубежа XIX – XX веков (опыт Воронежской губернии во всероссийском контексте). Автореф. дис. канд. культурологии: спец. 24.00.01 – теория и история культуры. Ярославль. 2013. 24 с.

187. Вульф К. Homo pictor или возникновение человека из изображения // Вестник Самарской гуманитарной академии. Серия «Философия. Филология». 2008, № 8. С. 121 – 137.

188. Гавришина О. Империя света: фотография как визуальная практика «эпохи современности». М., 2011. 192 с.

189. Гаєвська Т. Державні радянські свята: історико-культурологічний аспект // Культурологічна думка, 2013. № 6. С. 153 – 159.

190. Гаврилюк Н. К. Общее и особенное в семейной обрядности украинцев и молдаван // Украинско-молдавские этнокультурные взаимосвязи в период соцреализма. К.: Наукова думка, 1987. С. 319 – 341.

191. Гаврилюк Н. К. Сліди давньоруських традицій в родинній обрядовості українців кінця ХІХ – початку ХХ ст. // Етнографія Києва і Київщини. Традиції і сучасність. К.: Наукова думка, 1986.

192. Газаров А. Ю. Фотосъемка домашних торжеств. М.: НТ Пресс, 2007. 256 с.

193. Ганчев А. И., Пригарин А. А. Письма С. И. Цветко Н. С. Державину 1927 – 1929 гг.: творческие связи в контексте биографий // Дриновський збірник. Центр болгаристики та балканських досліджень ім. Марина Дринова ХНУ ім. В. Н. Каразіна, Інституту історії та балканістики БАН та Комісія істориків Україна – Болгарія. Т. IV. Харків – Софія: АИ «Марин Дринов», 2011. С. 516 – 526.

194. Геннеп ван А. Обряды перехода: Систематическое изучение обрядов. Пер. с фр. Ю. В. Ивановой, Л. В. Покровской. М.: Восточная литература, 2002. 198 с.

195. Гирц К. «Насыщенное описание»: в поисках интерпретативной теории культуры // Антология исследований культуры. Т. 1. Интерпретации культуры. СПб.: Университет, кн., 1997. С. 171 – 200.

196. Глушко М. Методика польового етнографічного дослідження. Львів: Вид. центр ЛНУ ім. І. Франка, 2008. 288 с.

197. Головина О. С. Русская фотографическая периодика (1858 – 1917) [Електронний ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/russkaya-fotograficheskaya-periodika-1858-1917-gg> (дата звернення: 14. 09. 2019).
198. Гофман И. Представление себя другим в повседневной жизни. Москва: КАНОН-пресс-Ц, 2000. 304 с.
199. Градскова Ю. В. «Обычная» советская женщина – обзор описаний идентичности. М.: Компания спутник, 1999. 158 с.
200. Громов Д. В. «Свадебные достопримечательности»: ландшафт и современные молодежные обряды перехода // Очерки русской народной культуры / отв. ред. и сост. И. В. Власова. М.: Наука, 2009. С. 502 – 526.
201. Грушицька І. Б. Розвиток фотографії в Україні (1839 – I пол. XX ст.) // Наукові праці історичного факультету Запорізького національного університету. 2014. Вип. 41. С. 285 – 291.
202. Губарь О. Всматриваясь в лица: К 155-летию фотографии в Одессе. Одесса, 1998. 35 с.
203. Губарь О. 101 вопрос об Одессе. Одесса: Optimum, 2014. 502 с.
204. Гурьева М. М. Повседневная фотография в современном культурном контексте. Автореф. дис. канд. филос. наук: спец. 24.00.01 Теория и история культуры. СПб., 2009. 16 с.
205. Давидова К. О. Розвиток привітальної листівки кінця XIX – початку XX ст. в загальноєвропейському контексті // Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство. Вип. 40. С. 219 – 227.
206. Дашкова Т. Ю. Визуальная репрезентация женского тела в советской массовой культуре 30- х годов // Логос. 2003. № 11 – 12. С. 131 – 155.
207. Десенко Д. С. Фотография как инструмент включения/исключения: деконструкция доверия // Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна, 2017. С. 135 – 141.
208. Де-Рибас А. Старая Одесса: Исторические очерки и воспоминания. Одесса: Книжный магазин Георгия Руссо, 1913. 379 с.

209. Державин Н. С. Болгарские колонии в России (Таврическая, Херсонская и Бессарабская губернии). София: Мартилен. 1914. 260 с.

210. Державний комітет статистики України. Про кількість та склад населення Одеської області за підсумками Всеукраїнського перепису населення 2001 року. [Електронний ресурс]. URL: <http://2001.ukrcensus.gov.ua/results/general/nationality/odesa> (дата звернення: 14. 09. 2019).

211. Джарылгасинова Р. Ш. Семейные и календарные праздники корейцев России и государств СНГ как этноконсолидирующий фактор // Семья, гендер, культура. Материалы междунар. конференций 1994 и 1995 гг. М.: ИЭА РАН, 1997. С. 243 – 255.

212. Диди-Юберман Ж. То, что мы видим, и то, что смотрит на нас. СПб.: Наука, 2001. 264 с.

213. Длінна Т. Особливості «народного богослов'я» українців: на основі аналізу релігійних колядок у сучасних записах» // Етнічна історія народів Європи: Зб. наук. праць. Вип. 26. К., 2008. 96 с.

214. Дмитриевская Н. Ф. Образ города как социальный феномен. СПб.: СПбГУЭФ, 1999. 192 с.

215. Дмитрук І. Календарна обрядовість гуцулів в українських етнографічних дослідженнях кінця XIX – першої половини XX ст. // Календарна обрядовість у життєдіяльності етносу. Збірка наукових праць / Матеріали міжнародної наукової конференції «Одеські етнографічні читання». Одеса, 2011. 383 с.

216. Дмитрюк В. В. Весільна фотографія як етнографічне джерело: на прикладі сімейних фотоальбомів мешканців Одеської області // Вісник Харківського університету імені В. Н. Каразіна, серія «Історія України. Українознавство: історичні та філософські науки». № 1119. Вип. 18. 2014. С. 79 – 87.

217. Дмитрюк В. В. Трансформация на семейната обредност на българите от Катаржино (Червонознаменка) според примера на семейни снимки // Българска етнология. № 2. 2014. С. 215 – 229.

218. Дмитрюк В. В. Фотографія як явище в етнічних культурах: огляд історіографічних підходів // Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія: Історія. Філософія. Політологія. Вип. 4. 2012 . С. 36 – 39.

219. Дмитрюк В. В. Семейный фотоальбом современного одессита // Фронтири міста: історико-культурологічний альманах / ред. В. В. Грибовський. Вип. 4. Дніпропетровськ: Герда, 2015. С. 149 – 162.

220. Дмитрюк В. В., Пригарін О. А. Етно/Фотографія в антропологічних перспективах: про методи опрацювання приватних зібрань // Народознавчі зошити. Вип. 6. 2015. С. 1420 – 1424.

221. Дмитрюк В. В., Пригарин А. А. Фотографии в сакральном пространстве дома: материалы православных-иннокентьевцев // Журнал этнологии и культурологии. Том XVIII. 2015. С. 21 – 29.

222. Дмитрюк В. В. Фотография как образ современного города: практики горожан и туристов (на материалах города Одесса) // Человек в истории и культуре. Мемориальный сборник научных работ в память лауреата Государственной премии Украины, академика РАЕН, профессора, доктора исторических наук, Владимира Никифоровича Станко / Отв. ред. А. А. Пригарин. Одесса: Ирбис, 2017. С. 466 – 473.

223. Дмитрюк В. В. Одеситы и фотография: практики визуализации. // Этнология Одессы в исторической и современной перспективах. / П. Лозовюк, А. Пригарин и колл. авторов. Одесса: Ирбис, 2017. С. 305 – 331.

224. Дмитрюк В. В., Пригарин А. А. Бессарабские семейные альбомы как архивы памяти: методика обработки // Сборник статей к Международной научно-практической конференции «Наука, образование, культура», посвященной 27-ой годовщине Комратского государственного университета. Том 2. Комрат, 2018. С. 315 – 318.

225. Дмитрюк В. В., Пригарин А. А. Сакральность в профанном интерьере: бытование фотографий в среде иннокентьевцев // Традиционная культура. Т. 20. № 2. 2019. С. 98 – 112.

226. Дмитрюк В. В. Візуальні образи одеситів: актуалізація досвіду комплексного дослідження // Археологія, етнологія та охорона культурної спадщини Південно-Східної Європи: збірка наукових робіт, присвячена 25-річчю кафедри археології та етнології України Одеського національного університету імені І. І. Мечникова / відп. ред. О. В. Сминтина; ред. кол.: В. Г. Кушнір, О. М. Дзиговський, О. А. Прігарін, О. В. Демченко. Одеса: Одеський національний університет імені І. І. Мечникова, 2018. С. 253 – 261.

227. Дмитрюк В. В. Фотофольклорні аспекти модерних обрядів переходу: від приватних до публічних практик на матеріалах Одещини // Народознавчі зошити. 2019. Вип. 5. С. 1274 – 1285.

228. Дмитрюк В. В. Постать фотографа у історико-культурній динаміці розвитку традицій фотографування на Одещині (серед. ХІХ – поч. ХХ ст) // Вісник Харківського університету імені В. Н. Каразіна, серія «Історія України. Українознавство: історичні та філософські науки». 2019.

229. Дмитрюк В. В. Функціонування фотопрактик у інтер'єрних контекстах Одещини: компаративні перспективи село/місто // Народознавчі зошити. 2019. Вип. 6.

230. Дубин Б. В. Визуальное в современной культуре. К программе социологического исследования // Интеллектуальные группы и символические формы. М.: Новое издательство, 2004. 352 с

231. Доска почета [Електронний ресурс]. Електрон. дан. Библиотека DJVU, 2013. БСЭ. URL:<http://bse.sci-lib.com/article032557.html>. (дата звернення: 14. 09. 2019).

232. Дудин С. М. Фотография в научных поездках // Краеведение. М.; Пг., 1923. № 1. С. 31 – 46.

233. Дудин С. М. Фотография в этнографических поездках // Казанский музейный вестник. 1921. № 1 – 2. С. 31 – 53.

234. Душакова Н. Современные теории и методы исследования традиционного жилища» В: Этносоциологические и этнопсихологические практики: методологические подходы и комментарии (учебно – методическое пособие для высшей школы). Кишинев: Комрат, 2010. С. 314 – 336.

235. Дягилева Н. С., Журавлева Л. А. Методологические основы применения визуального метода в социологических исследованиях // Вестник Челябинского государственного университета. 2012. № 4 (258). Философия. Социология. Культурология. Вып. 23. С. 75 – 79.

236. Дыханов В. Я. Основные праздники календарного обрядового комплекса болгар и гагаузов Украины: Гергьовден и Димитровден. Генезис и семантика образов // Записки исторического факультета. Вып. 5. Одесса: Друк, 1997. С. 58 – 64.

237. Емельянов, Ю. Н. Символично-интерпретативный подход в современной культурантропологии // Очерки социальной антропологии. СПб.: Петрополис, 1995. С. 107 – 128.

238. Євтух В. Б. Етно-національна структура українського суспільства. К.: Наукова Думка, 2004. 344 с.

239. Желнина А. Образ города и визуальные методы социологического исследования // Журнал социологических и маркетинговых исследований «Телескоп» Факультет социологии СПбГУ. 2004. № 6. С. 1 – 6.

240. Зайцева Е. В. Фотографии как исторический источник истории повседневности города Ставрополя середины XIX – начала XX века [Электронный ресурс]. URL: <http://www.newlocalhistory.com/node/59> (дата звернення: 14. 09. 2019).

241. Захарова Л. Советская мода 1950 – 60-х годов: Политика, экономика, повседневность // Теория моды-Fashion theory. М., 2007. Вып. 3. С. 56 – 81.

242. Захарова Н. Ю. Визуальная социология: фотография как объект социологического анализа [Електронний ресурс]. URL: http://www.jourssa.ru/2008/1/10_Zaharova.pdf (дата звернення: 14. 09. 2019).

243. Захарченко Г. М. Традиційна поховальна обрядовість українців: за матеріалами експедицій на Одещині // Етнічність в історії та культурі: матеріали і дослідження. Одеса, 1998. С. 129 – 132.

244. Захарченко Г. М. Уявлення про душу, смерть та потойбічний світ в світогляді слов'ян (за матеріалами експедицій на Одещині) // Етнічна історія народів Європи: Традиційна етнічна культура слов'ян. Збірник наукових праць. К., 1999. С. 40 – 44.

245. Збровец І. Семейный альбом кладовая памяти / Журнал «Донбасс», № 4, 1993 [Електронний ресурс]. URL: <http://infodon.org.ua/uzovka/678> (дата звернення: 14. 09. 2019).

246. Зенкова А. Ю. Визуальные исследования как интегральная область социогуманитарного знания // Научный ежегодник Института философии и права Уральского отделения Российской академии наук. Вып. 5. Екатеринбург, 2005. С. 184 – 193.

247. Зонтаг Сьюзен / пер. з англ. за ред.: П. Тарашук. К.: Основи, 2002. 189 с.

248. Історія міст і сіл Української РСР: в 26 т. Одеська область / Ред. кол. тому: Гладка Л. В. (гол.), Ануфрієв Л. О. (заст.), Бачинський А. Д. та ін. АН УРСР. Інститут історії. К.: Голов. ред. УРЕ АН УРСР, 1969. 930 с.

249. Казакевич Г. Бачити дозволене: фотографія та цензура у російській імперії // Актуальні питання суспільних наук та історії медицини. 2018. № 2. С. 42 – 46.

250. Казакевич Г. Візуалізуючи Україну: аматорська фотографія в Києві на рубежі XIX – XX ст. // Актуальні проблеми суспільних наук та історії медицини. К. 2017. № 4 (16). С. 68 – 72.

251. Казакевич Г. Як посварився Микола Олександрович з Сергієм Михайловичем: київські фотографічні виставки у дискурсі пікторіалізму (кінець XIX – початок XX ст.) // Текст і образ: актуальні проблеми історії мистецтва: міжнародний електронний журнал. К. 2018. № 1 (5). С. 49 – 62.

252. Касян Л. Г. Фотоальбом як спосіб збереження і презентації інформації, архівний документ, історичне джерело: тематико-типологічний аналіз (за документами ЦДКФФА України ім. Г. С. Пшеничного) [Електронний ресурс]. URL: http://www.archives.gov.ua/Publicat/AU/AU_3-4_2016/11.pdf (дата звернення: 14. 09. 2019).

253. Кісь О. Р. Жінка в традиційній українській культурі, друга половина XIX – початок XX ст. Л.: [Інститут народознавства НАНУ], 2008. 271 с.

254. Китаев А. А. Субъектив. Фотограф о фотографировании. СПб. 2006. 378 с.

255. Кобозева З. М. Мещанское сословие г. Самары в пространстве власти и повседневности (вторая половина XIX – начало XX в.), или Рассказ о «душе с повинностями». Самара: «Самарский университет», 2013. 615 с.

256. Ковальченко И. Д. Методы исторического исследования. М.: Наука, 1987. 440 с.

257. Козленко Д. Семейный альбом – кладовая памяти [Електронний ресурс]. URL: <http://infodon.org.ua/uzovka/678> (дата звернення: 14. 09. 2019).

258. Колесник І. І. «Речі довкола нас»: чи готова історична наука до чергового «повороту» // Ейдос: Альманах теорії та історії історичної науки / Відп. ред. І. І. Колесник. Вип. 6. К., 2011/2012. С. 26 – 46.

259. Коляструк О. А. Використання візуальних джерел у відтворенні повсякденності [Електронний ресурс]. URL: [/http://www.nbuu.gov.ua/portal/natural/Nvu/Ist/2008_21/028.htm](http://www.nbuu.gov.ua/portal/natural/Nvu/Ist/2008_21/028.htm) (дата звернення: 14. 09. 2019).

260. Кон И. С. Открытие Филиппа Арьеса и тендерные аспекты истории детства // Вестник РГГУ. 2010. № 15. С. 12 – 24.

261. Костров А. А., Пригарин А. А. Фотоматериалы как источник для кросс-культурного исследования территориальных групп старообрядцев (Бессарабия, Бурятия, Тува) // Традиционная культура. № 2. 2018. С. 38 – 53.

262. Косых Е. А. Имя собственное в тексте инскрипта [Електронний ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/imya-sobstvennoe-v-tekste-inskripta>. (дата звернення: 14. 09. 2019).

263. Красько Н. Колективне поминання померлих в календарній обрядовості болгар Північного Приазов'я // Календарна обрядовість у життєдіяльності етносу. Збірка наукових праць. (Матеріали міжнародної наукової конференції «Одеські етнографічні читання»). Одеса, 2011. С. 194 – 203.

264. Красько Н. Фотографії похорону: кому це потрібно? (роздуми після експедиції до болгарських поселень Приазовського району) / Алексєєвські краєзнавчі читання: Матеріали регіональної наук.-практ. конф., присвяченої 100-річчю від Дня народження А. А. Хижняка / Відп. ред. В. П. Воровка, 2015. С. 95 – 98.

265. Красько Н. Фотографії похорону: функції та значення в болгарському середовищі Приазов'я / Человек в истории и культуре. Выпуск 2. Мемориальный сборник материалов и исследований в память лауреата Государственной премии Украины, академика РАЕН, профессора

В. Н. Станко / Отв. ред. А. А. Пригарин. Одесса: СМІЛ, 2012. С. 407 – 414.

266. Красько Н. Поховально-поминальна обрядовість болгар України: територіальні та субетнічні варіанти. Автореф. дис. канд. іст. наук: 07.00.05. – етнологія. Львів, 2014. 20 с.

267. Кривчик Г. Г., Щербакова О. В., Яворський Ю. Є. Запровадження нових свят і обрядів в українському селі в 1960 – 1980-ті роки: здобутки та перекручення // Наукові записки Вінницького державного педагогічного університету ім. М. Коцюбинського. Серія: історія. Випуск VI. Вінниця, 2003. С. 86 – 93.

268. Круткин В. Фотографический дискурс в антропологическом исследовании. [Електронний ресурс]. URL: http://ethnobs.ru/other/263/_aview_b18667 (дата звернення: 14. 09. 2019).

269. Круткин В. Л. Антропологический смысл фотографий семейного альбома // Журнал социологии и социальной антропологии. 2005. Т. 8. № 1. С. 171 – 178.

270. Круткин В. Фотографический опыт и его субъекты // Визуальная антропология: новые взгляды на социальную реальность: Сб. науч. ст. / Под ред. Е. Р. Ярской-Смирновой, П. В. Романова, В. Л. Круткина. Саратов: Научная книга, 2007. С. 43 – 60.

271. Круткин В. Л. Снимки домашних альбомов и фотографический дискурс // Визуальная антропология: настройка оптики / Под ред. Е. Ярской-Смирновой, П. Романова. М.: ООО «Вариант», ЦСПГИ, 2009. С. 109 – 125.

272. Круткин В. Л. Фотография на границах культур // Визуальные аспекты культуры 2006: Сб. науч. ст. Ижевск: ГОУВПО «Удмуртский государственный университет», 2006. С. 117 – 136.

273. Круткин В. Л. Визуальная система как медиа и пространство фотографического опыта // Вестник Удмуртского университета. 2007. № 3. С. 13 – 26.

274. Курочкін О. Радянська спадщина у сучасних календарних святах [Електронний ресурс]. URL: http://archaeology-ethnology.onu.edu.ua/wpcontent/uploads/2013/11/Kalendarna_obryadovist_u_zhyttyedyalnosti.pdf (дата звернення: 14. 09. 2019).

275. Курочкін О. В. Новорічні свята українців. Традиції і сучасність Київ: Наукова думка, 1978. 191 с.

276. Курочкін О. В. Святковий рік українців (від давнини до сучасності. Біла Церква: Видавець Олександр Пшонківський. 2014. 385 с.

277. Кушнір В. Г. Народознавство Одещини. Одеса: СМІЛ, 2008. 208 с.

278. Кушнір В. Г., Петрова Н. О. Традиційна весільна обрядовість українців Одещини (20 – 80-ті рр. ХХ ст.). Одеса: Гермес, 2008. 256 с.

279. Кушнір В. Г. Чинники трансформації календарної обрядовості українців Півдня Буджака і Степового Подністров'я // Календарна обрядовість у життєдіяльності етносу. Матеріали між. наук. конф. «Одеські етнографічні читання». Одеса: КП «Одеська міська друкарня», 2011. С. 223 – 228.

280. Кушнір В. Г. Нариси традиційної культури українців Одещини (Миколаївський район) / В. Г. Кушнір, Н. О. Петрова, В. М. Пономарьов. Одеса: СМІЛ, 2010. 392 с.

281. Лапин А. И. «Фотография как...» М., 2004. 324 с.

282. Ларина А. Документальная открытка конца XIX – начала XX вв. Как источник по истории и культуре Москвы. Автореф. дис. к. ист. наук: спец. 07.00.09. – Историография, источниковедение и методы исторического исследования. М., 2004. 24 с.

283. Ларина А. Н. Иллюстрированная открытка: вопросы атрибуции. Вестник РГГУ. 2012. № 6. С. 214 – 224.

284. Лидов А. М. Икона и иконическое в сакральном пространстве [Електронний ресурс]. URL: <https://polit.ru/article/2010/07/16/icon/> (дата звернення: 14. 09. 2019).

285. Линч К. Образ города. М: Стройиздат, 1982. 328 с.

286. Лишаев С. А. Старая фотография (вещь, образ, расположение) // *Mixtura verbum* 2006: топология современности: сб. ст. [под ред. С. А. Лишаева]. Самара: Самарская гуманитарная академия, 2007. С. 40 – 62.

287. Лотман Ю. М. Структура художественного текста. М. 1970. 384 с.

288. Лурье В., Николаев О. «Похоронили хорошо». О похоронных фотографиях в русской культуре [Электронный ресурс]. URL: http://www.intelros.ru/readroom/60_parallel/60-parallel-4-43-2011/12500-pohoronili-horosho-o-pohoronnyh-fotografiyah-v-russkoy-kulture.html (дата звернения: 14. 09. 2019).

289. Лысикова О. В. Фотография в контексте туристских практик [Электронный ресурс]. URL: <https://www.sgu.ru/archive/old.sgu.ru/files/nodes/32835/15.pdf> (дата звернения: 14. 09. 2019).

290. Людтке А. Исторические фотографии. Реальность изображений. Как работать с историческими фотографиями. Интерпретация изображений. Перевод с немецкого Михаил Харебава [Электронный ресурс]. URL: <http://urokiistorii.ru/article/1077> (дата звернения: 14. 09. 2019).

291. Магидов В. М. Опыт источниковедческой интерпретации архивных документов по визуальной антропологии // Материалы VI Открытого Российского фестиваля антропологических фильмов. М., 12 декабря 2007. С. 89 – 96.

292. Маєрчик М. Ритуал і тіло: структурно-семантичний аналіз українських обрядів родинного циклу К.: Критика, 2011. 320 с.

293. Маклюэн М. Понимание Медиа: Внешние расширения человека. М.: Кучково поле, 2018. 464 с.

294. Малес Л. В. Фотография в социологических дисциплинах // Визуальная антропология: новые взгляды на социальную реальность: Сб.

научн. ст. / Под ред. Е. В. Ярской Смирновой, П. В. Романова, В. Л. Круткина. Саратов: Научная книга, 2007. С. 168 – 182.

295. Малес Л. В. Образний ряд усної історії. Феномен фотографії // Схід – Захід. 2008. Вип. 11 / 12: Спеціальне видання: Усна історія в сучасних соціально-гуманітарних студіях: теорія і практика досліджень. С. 77 – 82.

296. Мамычева, Д. И. Феномен детства в европейской культуре: от скрытого дискурса к научному знанию. Автореф. дис. канд. культурологии: 24.00.01. СПб. 2009. 29 с.

297. Мандрик Я. Політика радянської держави у сфері культури в українському селі (кінець 20-х – 30-ті роки). Автореф. дис. д-ра іст. наук: 07.00.01. – Історія України. Львів, 2005. 33 с.

298. Маркова Л. В. Традиции и инновации в устройстве и использовании жилища болгар западных районов Одесской области УССР В: Культурно – бытовые процессы на юге Украины. 1979. С. 126 – 149.

299. Маслова В. А. Лингвокультурология: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений [Электронный ресурс]. URL: [http://zinki.ru/book/lingvokulturologiya/stereotip – как – yavlenie/](http://zinki.ru/book/lingvokulturologiya/stereotip_kak_yavlenie/) (дата звернення: 14. 09. 2019).

300. Мерло-Понти М. Око и дух // Французская философия и эстетика XX века. М., 1995. 63 с.

301. Мид М. Культура и мир детства Текст.: избр. произведения / М. Мид. М.: Наука, 1988. 400 с.

302. Милграм С. Эксперимент в социальной психологии. СПб.: Питер, 2000. 336 с.

303. Митина О. В., Горловецкая Д. Д. Селфи как феномен цифрового общества // Цифровое общество как культурно-исторический контекст развития человека: сборник научных статей / под общ. ред. Р. В.

Ершовой. Коломна: Государственный социально-гуманитарный университет, 2018. С. 244 – 248.

304. Михайлов А. Краткая история развития фотографии. Очарование старинных фотографий. [Электронный ресурс]. URL: http://www.decoder.ru/list/all/topic_207 (дата звернення: 14. 09. 2019).

305. Мороз А. Б. Красный угол без иконы // Мифологические модели и ритуальное поведение в советском и постсоветском пространстве: сб. статей. М.: РГГУ, 2013. С. 117 – 125.

306. Морозов И. А., Слепцова И. С. Конструирование персонального пространства в контексте социальной реальности (на примере интерьера) // Журнал социологии и социальной антропологии. Т. XVI. № 4 (69) СПб. 2013. С. 167 – 183.

307. Муратова А. С. Обряд и праздник // Мир психологии. 2001 № 4. С. 67 – 76. [Электронный ресурс]. URL: http://www.prakultura.ru/articles/rite_and_feast/ (дата звернення: 14. 09. 2019).

308. Наппельбаум М. От ремесла к искусству. М.: «Искусство», 1958. 240 с.

309. Нарский И. В. Проблемы и возможности исторической интерпретации семейной фотографии (на примере детской фотографии 1966 г. из г. Горького) // Очевидная история. Проблемы визуальной истории России XX ст. Челябинск: Каменный пояс, 2008. С. 55 – 74.

310. Нарский И. В. Фотокарточка на память: Семейные истории. Фотографические послания и советское детство (автобио-историографический роман). Челябинск: Энциклопедия, 2008. 516 с.

311. Наулко В. І. Етнічні процеси серед болгарської діаспори України / В. І. Наулко // Україна і Болгарія: віхи історичної дружби (матеріали міжнародної конференції, присвяченої 120-річчю визволення Болгарії від османського іґа). Одеса, 1999. С. 145 – 148.

312. Нефедова, Л. К. Феномен детства в основных формах его репрезентации: философия, миф, фольклор, литература Текст.: дис. . д-ра филос. наук: 09.00.13. Омск, 2005. 337 с.

313. Німці Півдня України: історія і сучасність / [Козирєва М. Е., Ніколаєв І. Є., Оборонько І. В., и др.]. Одеса: Астропринт, 2009. 424 с.

314. Нуркова В. В. Зеркало с памятью. Феномен фотографии: Культурно-исторический анализ. М.: Рос.гос. гуманитар. Ун-т, 2006. 287 с.

315. Орлова Г. «Воочию видим». Фотография и советский проект в эпоху их технической воспроизводимости // Советская власть и медиа: Сб. статей / Под ред. Х. Гюнтера и С. Хэнсген. СПб.: Академический проект, 2005. С. 188 – 203.

316. Панасюк И. Отпечатки с сохранившихся негативов // Δόξα / Докса. 2010. Вип. 15. С. 529 – 538.

317. Панофский Э. Этюды по иконологии: гуманистические темы в искусстве Возрождения / [пер. с англ. Н. Г. Лебедевой, Н. А. Осминской; пер. цитат с древнегреч., ит., лат., нем., фр. Д. И. Захаровой и др.]. [2-е издание]. СПб: Азбука-классика, 2009. 429 с.

318. Петрова А. А. "Фотографические практики северного села: изобразительный канон и коммуникативный потенциал" [Электронный ресурс]. URL: <http://cmb.rsuh.ru/article.html?id=254914> (дата звернення: 14. 09. 2019).

319. Петровская Е. Антифотография. М.: Три квадрата, 2003. 112 с.

320. Петровская Е. Непроявленное. Очерки по философии фотографии. М.: Институт философии, Ad Marginem, 2002. 208 с.

321. Петровская Е. Фото(био)графия: к постановке проблемы. Авто – био – графии. К вопросу о методе. Тетради по аналитической антропологии. № 1. М.: Логос, 2001. С. 296 – 304.

322. Пирс Ч. С. Логические основания теории знаков. СПб.: Алетея, 2000. 349 с.

323. Платонова А., Никифорова К., Аносова А. Семейная и любительская фотография: мнение социологов // Фотожурнал. [Электронный ресурс]. URL: <http://art.photo-element.ru/analysis/sociology/sociology.html> (дата звернення: 14. 09. 2019).

324. Повторева С. М., Чурсінова О. Ю. Феномен фотографії в контексті методології постструктуралізму // Гуманітарні візії. 2016. № 2. С. 111 – 116.

325. Подорога В. А. Непредъявленная фотография. Заметки по поводу «Светлой комнаты» Р. Барта // Автобиография. К вопросу о методе. Тетради по аналитической антропологии. № 1 / Под. ред. В. А. Подороги. М.: Логос, 2001. С. 195 – 245.

326. Пойзнер М. Наш ракурс // Одесса родилась на Молдаванке. Одесские известия № 4 (42) 2000 г.

327. Пондопуло Г. К. Фотография и современность [Электронный ресурс]. URL: [/http://www.okras.net/lib/85322 – pondopulo – gk – fotografiya – i – sovremennost.html](http://www.okras.net/lib/85322-pondopulo-gk-fotografiya-i-sovremennost.html) (дата звернення: 14. 09. 2019).

328. Пономарьов А. А. Етнічність та етнічна історія України: формування національного складу населення: курс лекцій. К.: Либідь, 1996. 272 с.

329. Пригарин А. А. Отражение процессов формирования в исторической памяти группы русских старообрядцев на Дунае // Гуманитарная мысль Юга России. 2005. № 1. С. 88 – 107.

330. Пригарин А. А. Старообрядческое население Придунавья в XVIII – начале XIX в. // Липоване: история и культура русских старообрядцев. 2004. № 3. С. 123 – 132.

331. Пригарин А. А. Жилище и его место в структуре строительных и обрядовых практик липован на Дунае // Традиционная культура: научный альманах 2009. № 2 (34). Одесса С. 28 – 42.

332. Пригарин А. Кубей и кубейци. Бит и култура на българите и гагаузите в с. Червоноармейское, Болградки район, Одеска област /

[Пригарин А., Тхоржевская Т., Агафонова Т., Ганчев А.]. Одесса: Маяк, 2002. 88 с.

333. Прігарін О. А. Фотографія в культурі: етнографічні аспекти феномену. // Наука і освіта: крок у майбутнє. Матеріали VI Міжнародної наукової конференції «Кайндлівські читання», присвяченої 145 – річчю від дня народження Р.Ф. Кайндля. Чернівці, 29 квітня 2011 р. Чернівці – Вижниця: Черемош, 2011. С. 438 – 444.

334. Прігарін О. А. Образи минувшини: фотографія в культурі та культура в фотографіях // Альманах історичних досліджень: Зб. наук. статей. Одеса: Фенікс, 2012. Вип. 2. С. 124 – 138.

335. Пригарин О. А. Фотографии как источник для изучения старообрядчества Измаильской епархии // Старообрядчество: история, культура, современность. Материалы X Международной конференции, проходившей в Москве-Боровске 15 – 17 ноября 2011 г. М.: Боровск, 2011. Т. 2. С. 396 – 409.

336. Пушкарева Н. Л. Гендерная проблематика в исторических науках // Введение в гендерные исследования: Ч. 1: Учеб. пособие / Под ред. И. А. Жеребкиной. Харьков; СПб.: Питер, 2001. С. 302 – 311.

337. Пушкарёва Н. Л. Русская женщина: история и современность: история и современность: История изучения «женской темы» русской и зарубежной наукой. 1800 – 2000: Материалы к библиографии. М.: Ладомир, 2002. 526 с.

338. Развитие фотоаппаратостроения в России до 1917 года [Электронный ресурс]. URL: <http://www.photohistory.ru/1207248166951435.html> (дата звернення: 14. 09. 2019).

339. Разумова И. А. Потаенное знание современной русской семьи. Быт. Фольклор. История. М.: Индрик, 2001. 376 с.

340. Разумова И. А. Ответы на вопросы форума «Исследования города» // Антропологический форум. 2010. № 12. С. 148 – 156.

341. Родченко А. М. Пути современной фотографии // Статьи, воспоминания, автобиографические записки, письма. М.: Советский художник, 1982. С. 105 – 109.

342. Розин В. М. Визуальная культура и восприятие: как человек видит и понимает мир. М.: УРСС, 2004. 224 с.

343. Романов П. В., Ярская-Смирнова Е. Р. Ландшафты памяти: опыт прочтения фотоальбомов / П. В. Романов, Е. Р. Ярская-Смирнова // визуальная антропология: новые взгляды на социальную реальность: Сб. науч. ст. / под ред. Е. Р. Ярской-Смирновой, П. В. Романова, В. Л. Круткина. Саратов: Научная книга, 2007. С. 146 – 168.

344. Руднев В. А. Советские праздники, обряды, ритуалы. Л.: Лениздат, 1979. 208 с.

345. Савчук В. В. Как возможна философия фотографии? // Философский Петербург: прил. к журн. "Философские науки. М., 2004. С. 367 – 379.

346. Савчук В. В. Философия фотографии. СПб.: Изд-во СПбГУ, 1995. 180 с.

347. Сальникова Е. В. Феномен визуальности и эволюция визуальной культуры [Электронный ресурс]. URL: http://www.dissers.ru/avtoreferati_doktorskih_dissertatsii1/a301.php (дата звернения: 14. 09. 2019).

348. Саркисова О., Шевченко О. В поисках советского прошлого: Любительская фотография и семейная память (пер. с англ. Надежды Катричевой под ред. авторов) [Электронный ресурс]. URL: https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/131_nlo_1_2015/article/11258/ (дата звернения: 14. 09. 2019).

349. Свиблова О. Вим Вендерс: все кругом фотографируют, потому что бояться потерять свою личность. [Электронный ресурс]. URL: <http://tema.in.ua/article/8033.html> (дата звернения: 14. 09. 2019).

350. Сделано в СССР – самый массовый фотоаппарат в мире [Электронный ресурс]. URL: <https://honzales.livejournal.com/61942.html> (дата звернення: 14. 09. 2019).

351. Селфи и история автопортрета [Электронный ресурс]. URL: <https://www.artrepublic.com/articles/475-selfies-and-the-history-of-self-portraiture.html/> (дата звернення: 14. 09. 2019).

352. Семенова (Иванова) Т. В. Городская ментальность как предмет психологического исследования. Самара, 2003. Самара: Изд. СГПУ, 2003. 198 с.

353. Сілецький Р. Б. Традиційна будівельна обрядовість українців: монографія. Львів: ЛНУ ім. І. Франка, 2011. 426 с.

354. Склокіна І. Фотообрази Донбасу: створення, соціальне життя, архівування // Праця, виснаження та успіх: промислові мономіста Донбасу / М. Ільченко та ін. Львів: ФОП Шумилович, 2018. С. 185 – 228.

355. Скуратівський В. Т. Дідух: Свята українського народу. К., 1995. 271 с.

356. Славин А. В. Наглядный образ в структуре познания. М.: Политиздат, 1971. 271 с.

357. Соколов М. М. Он-лайновый дневник, теории виртуальной идентичности и режимы раскрытия персональной идентичности // Личность и межличностное взаимодействие в сети Internet. 2007. С. 9 – 39.

358. Сологубов А. М. Фотография и личное переживание истории (автобиографический эссе) // Очевидная история. Проблемы визуальной истории России XX столетия. Сборник статей / редкол.: И. В. Нарский и др. Челябинск: Каменный пояс, 2008. С. 75 – 102.

359. Сосна Н. Несобственность фотографии [Электронный ресурс]. URL: <http://art.photo – element.ru/philosophy/sosna/sosna.html> (дата звернення: 14. 09. 2019).

360. Старинные фотографии: оформление. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.photorepair.ru/starinnyie-fotografii-oformlenie> (дата звернения: 14. 09. 2019).

361. Сто лет плохих фотографий: история фото на паспорт. [Электронный ресурс] URL: https://news.rambler.ru/other/38019347/?utm_content=rnews&utm_medium=read_more&utm_source=copylink (дата звернения: 14. 09. 2019).

362. Стоянова Г. М. Репрезентация этничности в социальных сетях: конструирование реальности и идентичности (на примере этнических групп Одесщины) // Постфактум: історико-антропологічні студії. 2013. № 1. С. 72 – 82.

363. Струтинская Н. В. Фото/текст: демонстрационные практики семейных фотоальбомов // Визуальные исследования культуры 2007. Сб. науч. ст. / Под ред. В. Л. Круткина, Т. А. Власовой. Ижевск: ГОУВПО «Удмуртский государственный университет», 2007. С. 120 – 127.

364. Толмачева Е. Б. Личные фотоархивы жителей деревни: (По материалам экспедиции в Двиницкое поселение Сямженского района Вологодской области) // Материалы полевых исследований МАЭ РАН. СПб., 2007. Вып. 7. С. 149 – 156.

365. Толмачева Е. Б. Методология изучения фотографии с этнографическим содержанием // Фотография. Изображение. Документ. Вып. 1 (1). СПб., 2010. С. 38 – 42.

366. Толмачева Е. Б. Постановочная этнографическая фотография: источниковедческий подход // Вестник Санкт-Петербургского университета. СПб., 2011. Сер. 2. Вып. 4. С. 36 – 43.

367. Трачун О. История украинской фотографии. XIX – XXI вв. Київ: «Балтія Друк», 2014. 256 с.

368. Троцук И. Нарративность визуального, или о пользе несоциологического чтения [Электронный ресурс]. URL:

<https://cyberleninka.ru/article/n/narrativnost-vizualnogo-ili-o-polzenesotsiologicheskogo-chteniya> (дата звернення: 14. 09. 2019).

369. Трушина Л. Е. Образ города и городской среды. Автореф. дис. канд. филос. наук. СПб., 2000. 19 с.

370. Урри Дж. Взгляд туриста и глобализация // Массовая культура: современные западные исследования. М.: Фонд научных исследований «Прагматика культуры». 2005. С. 136 – 150.

371. Усманова А. Визуальные исследования как исследовательская парадигма. [Электронный ресурс]. URL: <http://viscult.ehu.lt/article.php?id=108>. (дата звернення 20. 05. 2019)

372. Усманова А. Утраченная приватность: «технологии» депривации в советском и постсоветском контекстах» // Перекрестки, Журнал исследований восточно-европейского пограничья, № 3 – 4, 2009, С. 88 – 105.

373. Філас В. М. Візуальне освоєння Північного Причорномор'я останньої чверті XVIII – середини XIX ст.: джерелознавчий аналіз. Запоріжжя: Вид-во Хортицької національної академії, 2018. 460 с.

374. Флюссер В. За философию фотографии. СПб.: СПбГУ, 2008. 145 с.

375. Фоменко А. Монтаж, фактография, эпос. СПб: СПбГУ, 2007. 372 с.

376. Fomoa Telier. Фотографія ака Фотоателье, история термина. Режим доступу: [Электронный ресурс]. URL: <http://fototikon.blogspot.com/search/label/%D1%84%D0%BE%D1%82%D0%BE%D0%B3%D1%80%D0%B0%D1%84%D1%8F>. (дата звернення 20. 05. 2019).

377. Фуко М. Слова и вещи: археология гуманитарных наук. СПб.: А-cad, 1994. 405 с.

378. Хорошилов А. А. Революция медиа: фотография в цифровом пространстве // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. 2015. С. 354 – 361.

379. Хохлова А. М. Мигрант как наивный этнограф: опыт освоения нового культурного пространства [Электронный ресурс]. URL: <http://www.old.jourssa.ru/2007/1/8aHohlova.pdf> (дата звернения: 14. 09. 2019).

380. Хромова А.В. «С Новым годом поздравляю и от всей души желаю...»: Тексты новогодних поздравительных открыток / / Антропология. Фольклористика. Лингвистика / под ред. А.К. Байбурина, В. Б. Колосовой. СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2001. Вып. 1. С. 100 – 124.

381. Черняева Т. И. Туризм как потребление: тренды виртуализации и конструирование туристического ландшафта // Философские науки. 2007. № 7. С. 67 – 82.

382. Чистякова В. П. Семейная фотография как источник для изучения истории повседневности России второй половины XIX – начала XX века (Историографический обзор) // Вестник Тверского государственного университета. Серия: История. 2012. № 14. Вып. 2. С. 122 – 130.

383. Чудовська-Кандиба І. Візуальне у дослідженнях культури // Якісні дослідження в соціологічних практиках: навчальний посібник / За ред. Н. Костенко, Л. Скокової. К.: Інститут соціології НАНУ, 2009. С. 96 –119.

384. Шапиро М. Некоторые проблемы семиотики визуального искусства. Пространство изображения и средства создания знака – образа // Семиотика и искусствометрия. М., 1972. С. 136 – 163.

385. Шевченко В. Ф. Похоронные и поминальные ритуалы // Современный городской фольклор. М.: РГГУ, 2003. С. 391 – 406.

386. Шеллинг Ф. В. Философия искусства. СПб.: Алетейя при участии фонда "Унив. кн.": Кренов, 1996. 495 с.

387. Шелудякова Н. «Колекційні студії» в контексті матеріального повороту в гуманітаристиці // Етнічна історія народів Європи: Зб. наук. праць. Вип. 26. К., 2008. С. 466 – 477.

388. Шеффер Ж. Л. О мире и движении изображений // Синий диван. М, 2004. № 4. С. 22 – 39.

389. Штомпка П. Визуальная социология. Фотография как метод исследования. М.: Логос, 2007. 168 с.

390. Шютц А. Структура повседневного мышления // Социологические исследования, 1988. № 2. С. 129 – 137.

391. Эйнгорн Э. Основы фотографии М.: Искусство, 1989. 239 с.

392. Эко У. Зеркала // Метафизические исследования. Вып. 11. Язык. СПб., 1999. С. 218 – 244.

393. Эко У. Отсутствующая структура: Введение в семиологию / Пер. с итал. СПб.: Петрополис, 1998. 432 с.

394. Элиаде М. Аспекты мифа / Пер. с фр. М.: «Инвест-ППП», СТ «ППП», 1996. 240 с.

395. Элиаде М. Священное и мирское. М., 1994. 144 с.

396. Элиаде М. Трактат по истории религий. Т. 1. СПб., 1999. 394 с.

397. Эль Фолио. Паспарту и вечность [Электронный ресурс]. URL: http://zrazhevsky.krasno.ru/Oldfotos/Oldfotos_The_Head.htm (дата звернения: 14. 09. 2019).

398. Эфендиева Г., Потапова А. «О чем говорят инскрипты» [Электронный ресурс]. URL: <http://russianemigrant.ru/2014/01/980> (дата звернения: 14. 09. 2019).

399. Юмашева Ю. Ю. Фотоархивы в сети Интернет: проблемы презентации и изучения // Историческая информатика. 2019. № 1. С. 8 – 46. [Электронный ресурс]. URL:

https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=29087 (дата звернення: 14. 09. 2019).

400. Яковлева Н. Ф. Социологическое исследование: учеб. пособие (2-е изд.) М.: Флинта, 2014. 250 с.

401. Яковлєв М. В. Техніки та алгоритми аналізу візуального матеріалу: розмежування якісних і кількісних підходів // Наукові записки НаУКМА. Т. 122. Соціологічні науки / Національний університет "Києво-Могилянська академія". К. 2011. С. 9 – 13.

402. Яременко С. Н. Внешность человека в культуре. Ростов-на-Дону: издательский центр ДГТУ, 1997. 172 с.

403. Ярская-Смирнова Е. Р., Романов П. В. Ракурсы детдомовских фотоальбомов: интерпретация визуальной памяти о 30 – 40 годах // Визуальные аспекты культуры. Сб. науч. ст. / под. Ред. В. Л. Круткина, А. Ф. Васильева, Т. А. Власовой, О. А. Шныревой. Ижевск: ГОУВПО «Удмуртский государственный университет», 2005. С. 123 – 127.

404. Barthes R. La chambre claire: note sur la photographie. [Paris]: Cahiers du cinéma: Gallimard: Le Seuil, 1980. 200 p.

405. Batchen Geoffrey. Each Wild Idea: Writing, Photography, History. Cambridge, London: MIT Press, 2002. 236 p. [Електронний ресурс]. URL: <https://jpgenrgb.files.wordpress.com/2017/07/batchen-each-wild-idea.pdf> (дата звернення: 14. 09. 2019).

406. Bateson G., Mead M. Balinese Character: A Photographic Analysis. New York Academy of Sciences, 1942. 277 p.

407. Bazin A. The Ontology of the Photographic Image. In What Is Camera? / Bazin A. // Volume 1, trans. Hugh Gray – Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1967. P. 4 – 9

408. Becker H. Photography and Sociology// Studies in the Anthropology of Visual Communication. 1974. Vol. 11. № 1. P. 3 – 6.

409. Bourdieu, Pierre. Un Art Moyen: essai sur les usages sociaux de La photographie. P.: Minuit, 1965. 363 p.

410. Chalfen R. Cinema naivete: A Study of Home Moviemaking as Visual Communication // Studies in the Anthropology of Visual Communication. 1975. No. 2. P. 87 – 103.

411. Chalfen R. Snapshot Versions of Life. Bowling Green: Bowling Green State University Popular Press, 1987. 270 p.

412. Chalfen R. Home Video Versions of Life Anything New? // Society for Visual Anthropology Newsletter. Vol. 4. No. 1. Spring. 1988. P. 1 – 5.

413. Collier J. Visual Anthropology: Photography as a Research Method. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1967. 138 p.

414. Collier J., Collier M. Visual Anthropology: Photography as a Research Method UNM Press, 1986. 248 p.

415. Elkins J. Visual studies: a skeptical introduction / J. Elkins. Routledge, 2003. 230 p.

416. Fahlander F. Differences that matter: Materialities, material culture and social practice // Six essays on the materiality of society and culture. Ed. By H. Glorstad & Hedeager. Bricoleur Press, 2008. 154 p.

417. Geertz C. The Interpretation of Cultures. New York: Basic Book, 1973. 470 p.

418. Kenyon D. Inside Amateur Photography. London: B. T. Batsford Ltd, 1992. 207 p.

419. Lozada E. P., Jr. Framing Globalization: Wedding Pictures, Funeral Photography, and Family Snapshots in Rural China // Visual Anthropology. 2006. Vol. 19. P. 87 – 103.

420. Morphy H., Banks M. Introduction: Rethinking Visual Anthropology // Rethinking Visual Anthropology / Wiltshire, 1999. P. 1 – 35.

421. Musello Ch. Family Photography // Wagner J. (ed.) Images of Information: Still Photography in the Social Sciences. Beverly Hills; London: Sage Publications, 1979. P. 101 – 118.

422. Niedźwiedź Anna. Małe historie. Fotografie domowe w kontekście antropologii wizualnej [Електронний ресурс]. URL:

http://etnomuzeum.eu/images/upload/projekty_badawcze/photo_proxima/anna_niedzwiedz.pdf (дата звернення: 14. 09. 2019).

423. Paul McIlvenny, Chaim Noy (2011). Multimodal discourse in mediated spaces // *Social Semiotics*. Vol. 21. № 2. P. 147 – 154.

424. Peraica A. Culture of the selfie: Self-Representation in Contemporary Visual Culture. Institute of Network Cultures, Amsterdam, 2017. 116 p.

425. Pitts Victoria. Reading the Body Through a Cultural Lens// *Journal of Contemporary Ethnography*. 2002, June. Vol. 31, № 3. 361 – 372 p.

426. Pritchard A., Jaworski A. (eds.) *Discourse; Communication and Tourism*. Clevedon; Buffalo, 264 p.

427. Sekula, A. Dismantling Modernism, Reinventing Documentary (Notes on the Politics of Representation). *The Massachusetts Review*, № 19(4), 1978. P. 859 – 883. [Електронний ресурс]. URL:<http://www.jstor.org/stable/25088914> (дата звернення: 14. 09. 2019).

428. Sekula A. *Photography Against the Grain: essays and photo Works 1973 –1983*. The Press of Nova Scotia College of Art and Design, 1984. 260 p.

429. Sekula A. On the Invention of Photographic Meaning // *Thinking Photography*. 1982. P. 84 – 109.

430. Sikora S. *Fotografia. Między dokumentem a symbolem*. Świat Literacki, 2004. 230 p.

431. Sontag S. *On Photography*. London: Penguin Books, 1979. 224 p.

432. The multi-mediatized other. The Constructuion of Reality in East-Central Europe, 1945 – 1980 // Dagnoslaw Demski, Anelia Kassabova, Ildiko Sz. Kristof, Liisi Laineste et Kamila Baraniecka-Olszewska. *Harmattan Hongrie*. Budapest: Editions L'Harmattan, 2017. 632 p.

433. Van Dijck, J.F.T.M. Digital photography: communication, identity, memory [Електронний ресурс]. URL: https://pure.uva.nl/ws/files/4319910/67164_Digital_Photography_Visual_Communication.pdf /P/4 (дата звернення: 14. 09. 2019).

434. Walker A., Moulton R. K. Photo Albums: Images of Time and Reflections of Self // Qualitative Socioligy. 1989, Summer. Vol. 12, № 2. P. 155 – 182. [Электронный ресурс]. URL: <https://link.springer.com/article/10.1007/BF00988996> (дата звернения: 14. 09. 2019).

ДОДАТКИ

Додаток А.

(Списки)

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ**Публікації у фахових виданнях**

1. Дмитрюк В. В. Трансформація на семейната обредност на българите от Катаржино (Червонознаменка) според примера на семейни снимки // Българска етнология. 2014. № 2. С. 215 – 229.
2. Дмитрюк В. В. Весільна фотографія як етнографічне джерело: на прикладі сімейних фотоальбомів мешканців Одеської області // Вісник Харківського університету імені В. Н. Каразіна, серія «Історія України. Українознавство: історичні та філософські науки». 2014. № 1119. Вип. 18. С. 79 – 87.
3. Дмитрюк В. В., Пригарин А. А. Фотографии в сакральном пространстве дома: материалы православных-иннокентьевцев // Revista de etnologie și culturologie. Chișinău. Т. XVIII. 2015. С. 21 – 29.
4. Дмитрюк В. В. Етно/Фотографія в антропологічних перспективах: про методи опрацювання приватних зібрань // Народознавчі зошити. 2015. Вип. 6. С. 1420 – 1424.
5. Дмитрюк В. В., Пригарин А. А. Сакральность в профанном интерьере: бытование фотографий в среде иннокентьевцев // Традиционная культура. 2019. Т. 20. № 2. С. 98 – 112.
6. Дмитрюк В. В. Фотофольклорні аспекти модерних обрядів переходу: від приватних до публічних практик на матеріалах Одещини // Народознавчі зошити. 2019. Вип. 5. С.
7. Дмитрюк В. В. Постать фотографа у історико-культурній динаміці розвитку традицій фотографування на Одещини (серед. XIX – поч. XX ст) // Вісник Харківського університету імені В. Н. Каразіна, серія «Історія України. Українознавство: історичні та філософські науки». 2019. С.
8. Функціонування фотопрактик у інтер'єрних контекстах Одещини: село/місто компаративні перспективи // Народознавчі зошити. 2019. Вип. 6.

**Публікації, що додатково висвітлюють
результати дослідження**

9. Дмитрюк В. В. Фотографія як явище в етнічних культурах: огляд історіографічних підходів // Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія: Історія. Філософія. Політологія. Вип. 4. 2012. С. 36 – 39.

10. Дмитрюк В. В. Семейный фотоальбом современного одессита // Фронтири міста: історико-культурологічний альманах / ред. В. В. Грибовський. Дніпропетровськ: Герда, 2015. Вип. 4. С. 149 – 162.

11. Дмитрюк В. В. Фотография как образ современного города: практики горожан и туристов (на материалах города Одесса) // Человек в истории и культуре. Мемориальный сборник научных работ в память лауреата Государственной премии Украины, академика РАЕН, профессора, доктора исторических наук, Владимира Никифоровича Станко / Отв. ред. А. А. Пригарин. Одесса: Ирбис, 2017. С. 466 – 473.

12. Дмитрюк В. В. Одесситы и фотография: практики визуализации // Этнология Одессы в исторической и современной перспективах / П. Лозовюк, А. Пригарин и колл. авторов. Одесса: Ирбис, 2017. С. 305 – 331.

13. Дмитрюк В. В., Пригарин А. А. Бессарабские семейные альбомы как архивы памяти: методика обработки // Сборник статей к Международной научно-практической конференции «Наука, образование, культура», посвященной 27-ой годовщине Комратского государственного университета. Том 2. Комрат, 2018. С. 315 – 318.

14. Дмитрюк В. В. Візуальні образи одеситів: актуалізація досвіду комплексного дослідження // Археологія, етнологія та охорона культурної спадщини Південно-Східної Європи: збірка наукових робіт, присвячена 25-річчю кафедри археології та етнології України Одеського національного університету імені І. І. Мечникова / відп. ред. О. В. Сминтина; ред. кол.: В. Г. Кушнір, О. М. Дзиговський, О. А. Прігарін, О. В. Демченко. Одеса: Одеський національний університет імені І. І. Мечникова, 2018. С. 253 – 261

*Додаток А. 2.***«Функціонування фотографій у приватному середовищі»**

(тематична етнографічна програма)

1. Який спосіб зберігання сімейних фотографій використовують у вашій родині (фотоальбоми, папки, на стінах, у фоторамках, у цифровому форматі тощо)?
2. Яка приблизна кількість фотографій та кількість альбомів?
3. Як часто поповнюються альбоми? Хто у вашій родині укладав фотоальбоми, а хто зараз поповнює?
4. Які найбільш ранні фотографії та спогади з ними пов'язані?
5. Чи робите ви написи або позначки на звороті (паспарту) фотографій чи безпосередньо в альбомі?
6. Які важливі етапи життя вашої родини відображені на сімейних фотографіях? Які сюжети для вас обов'язково підлягають фотографуванню?
7. Як часто ви розглядаєте фотографії та демонструєте їх іншим людям? За яких обставин це відбувається?
8. Як ви ставитеся до цифрової фотографії і який відсоток ваших фотографій зберігається тільки в цифровому форматі?

Додаток А. 3.

Традиційні формати фотознімків,

кінець XIX – початок XX ст.¹

<i>Миньон</i>	40×78 / 36×70 мм;
<i>Визитный, или «Виктория»</i>	62×101 / 54×92 мм;
.....	65×105 / 56×94 мм;
.....	82×127 / 70×105мм;
<i>Стереоскопический</i>	88×178 / 75×80 мм;
.....	88×180 / 75×80 мм;
<i>Кабинетный</i>	108×166 / 100×137 мм;
.....	110×170 / 100×137 мм;
<i>Променадный</i>	105×210 / 93×200 мм;
<i>Будуарный</i>	135×220 / 123×189 мм;
<i>Империаль</i>	175×250 / 160×217 мм;
<i>Панель</i>	180×320 / 160×300 мм.

¹ Фотографический календарь на 1891 год / Сост. И. И. Карпов. СПб: паровая скоропеч. А. В. Пожаровой, 1891. С. 144.

Додаток Б.
(Таблиці)

*Додаток Б. 1.***Паспорт фотоальбому**

Архівний номер	Назва	Хронологія альбому	Тип	Біографічні дані власника	Кількість сторінок і фотографій
32Б	«Фото- альбом “Спогади”»	1945 – 1960-ті рр.	Автобіографічний, закритий, політематичний.	Петрусенко Феофан Романович, директор школи	33 сторінки, 105 фотографій

Додаток Б. 2.

**Фотозаклади Балтського повіту Подільської губернії та
Ананьївського повіту Херсонської губернії (північна частина Одещини)
наприкінці XIX – на початку XX ст.¹**

№	Адреса закладу	Власник	Відкриття
Балта (Балтський повіт)			
1.	Балта	Краєвська Наталя	1880
2.	с. Богополь	Лідезман Володимир	1884
3.	с. Криве озеро	Шварц Едман	1910
4.	Балта	Балмазий Давид	1911
5.	Балта	Дорф Янкель- Пейсах	1900
6.	Балта	Миколаєвська	
Ананьїв (Ананьївський повіт)			
7.	Ананьїв	Миколаєвський Р.	
8.	Ананьїв	Войтківський Сергій	
9.	Ананьїв	Данілов Степан	
10.	Ананьїв	Халфин І.	
11.	Березівка	Гоголь Никифор	

¹ Попов А. П. «Российские фотографы (1839 – 1930). [Текст]: словарь-справочник: [в 3 т.]. Коломна: Музей органической культуры, 2013.

Додаток Б. 3.

**Фотозаклади Ізмаїльського та Аккерманського повітів Бессарабської
губернії (південно-західні райони Одещини)**

XIX – поч. XX ст.¹

№	Адреса закладу	Власник	Заснування
Болград			
1.	Болград	Баласагло Анастасія	1902
2.	Болград	Гіндентулер М.	
3.	Болград	Ємєлевич Омелян	1911
4.	Болград	Іванченко	
5.	Болград	Лєтнік	
6.	Болград	Зільберман	1890
Аккерман (Білгород-Дністровський)			
7.	Аккерман, на Конной пл.	Герович П. Р.	1890-ті
8.	Аккерман	Георгієв В. Д.	
9.	Аккерман	Гулевич Герман	1888
10.	Аккерман	Арістїдов	1895
11.	Аккерман	Петичинський П. Х.	
Ізмаїл, Вилкове, Рені			
12.	Ізмаїл	Ляпін Константин	1900
13.	Ізмаїл	Перасков Іван	1900
14.	Ізмаїл	Фурдуй Г.	1905
15.	Вилкове	Тихонов Юхим	
16.	Рені	Клітотехніс	

¹ Попов А. П. «Российские фотографы (1839 – 1930). [Текст]: словарь-справочник: [в 3 т.]. Коломна: Музей органической культуры, 2013.

Додаток Б. 4.

**Райцентри та села, в яких було зібрано матеріали щодо культури
українського етносу**

Південно-Східне Поділля	Степова зона Буго- Дністровського межиріччя	Буджак
Балта сс. Пасицели, Пасицели-2 Балтського району	Іванівка українці-бойки з с. Знам'янка, Іванівського району	Березіне
Кодима сс. Будеї, Загнітків, Лабушне, Олексіївка, Серби, Тимкове, Шершенці Кодимського району	с. Михайлопіль Іванівського району	сс. Весела Долина, Малоярославець Перший Тарутинського району
	с. Анатоліївка Березівського району	с. Струмок Татарбунарського району
Саврань с. Неділкове Савранського району	с. Іллінка Біляївського району	с. Мирне Кілійського району
с. Єгорівка Роздільнянського району	сс. Красносілка, Кремидівка Лиманського району	

Додаток Б. 5.

**Райцентри та села, в яких було зібрано матеріали щодо культури
російського етносу**

Південно-Східне Поділля	Степова зона Буго- Дністровського межиріччя	Буджак
с. Великоплоське Великомихайлівського району	с. Демидове Березівського району	Вилкове
Балта	Чорноморськ	Кілія
Подільськ		мм. Приморське, Василівка, с. Мирне Кілійського району
		сс. Муравлівка, Стара та Нова Некрасівка, Утконосівка Ізмайльського району

Додаток Б. 6.

**Райцентри та села, в яких було зібрано матеріали щодо культури
болгарського етносу**

Степова зона Буго-Дністровського межиріччя	Буджак
с. Іванове (Малий Буялик, Аджелик, Свердлове) Лиманського району	Кілія с. Мирне Кілійського району
сс. Великий Буялик (Кошково, Благоево), Знам'янка (Катаржино, Сталіне, Червонознам'янка) Іванівського району	Болград сс. Криничне, Голиця, Василівка, Жовтневе (Каракурт) Болградського району
с. Кубанка Комінтернівського району	с. Багате Ізмаїльського району
	сс. Весела Долина, Виноградівка (Чулікьой), Підгірне (Кюльм), Жовтневе (Каракурт), Петросталь, Малоярославець Перший, Рівне (Купоран) Тарутинського району

Додаток Б. 7.

РЕСПОНДЕНТИ**Список інформантів мешканців м. Одеса**

№	Шифр	Дата інтерв'ю	Стать рік р.н.	ПІБ, етнічна приналежність, вид діяльності
1.	ОД_Д(Г) ЛЛ_2011	12 листопада 2011 р.	Жін., 1977	Д'яконова (Грінкевич) Людмила Леонідівна, росіянка, фотографиня
2.	ОД_ВОВ _2011	25 грудня 2011 р.	Чол., 1965	Візіров Олександр Володимирович, підприємець, болгарин, україно-болгарська сім'я
3.	ОД_К(К) СА_2012	12 січня 2012 р.	Жін., 1950	Кислюк (Коваль) Світлана Анатоліївна, болгарка, пенсіонерка
4.	ОД_Ш(К) ЛГ_2012	22 січня 2012 р.	Жін., 1957	Шуваєва (Ковалевська) Людмила Георгіївна, росіянка, економістка
5.	ОД_СНО _2012	25 січня 2012 р.	Жін., 1975	Сарафоновна Наталія Олександрівна, українка, фінансистка
6.	ОД_ДОО _2012	15 квітня 2012 р.	Жін., 1979	Дементьєва Ольга Олександрівна, росіянка, вчителька
7.	ОД_МЛВ _2012	18 квітня 2012 р.	Жін., 1928	Майстренко Людмила Василівна, українка, професорка, завкафедрою дитячої хірургії та ортопедії
8.	ОД_ПМД _2012	18 квітня 2012 р.	Чол., 1924	Прокопов Микола Дмитрович, болгарин, директор школи

9.	ОД_ПОА _2012	28 квітня 2012 р.	Чол., 1971	Прігарін Олександр Анатолійович, росіянин, доцент вишу
10.	ОД_ВДЮ _2012	21 травня 2012 р.	Жін., 1974	Веселова Діана Юріївна, російсько-польська родина, викладачка ліцею
11.	ОД_ПІМ _2012	25 травня 2012 р.	Чол., 1969	Пульчо Ігор Миколайович, болгарин, інженер
12.	ОД_КЛС _2012	25 травня 2012 р.	Жін., 1970	Кавалжи Любов Степанівна, молдованка, дизайнера
13.	ОД_ПВЛ _2012	12 липня 2012 р.	Чол., 1969	Подольак Володимир Леонідович, українець, підприємець
14.	ОД_ЛВФ _2012	22 липня 2012 р.	Жін., 1939	Лапчева Валентина Феодосівна, болгарка, викладачка математики вишу
15.	ОД_ЯОМ _2012	14 серпня 2012 р.	Жін., 1962	Яні Олена Миколаївна, болгарка, підприємиця
16.	ОД_КНВ _2012	26 серпня 2012 р.	Жін., 1983	Ковалевська Наталя Володимирівна, росіянка, фінансистка
17.	ОД_МОВ _2012	28 серпня 2012 р.	Чол., 1979	Михайлов Олександр Валерійович, фахівець із постачання товарів
18.	ОД_ДМ М_2013	2 лютого 2013 р.	Жін., 1952	Дойчева Марія Миколаївна, болгарка, бухгалтерка
19.	ОД_ДСА _2013	20 березня 2013 р.	Жін., 1952	Дмитрюк Світлана Антонівна, пенсіонерка
20.	ОД_П(М) ЮЄ_2013	28 вересня 2013 р.	Жін., 1948	Плохотнюк (Мазур) Юлія Євдокимівна, українка, інженерка

21.	ОД_БГА _2015	25 серпня 2015 р.	Чол., 1970	Буть Григорій Анатолійович, українець, власник СТО
22.	ОД_СТВ _2016	12 червня 2016 р.	Жін., 1932	Сторожева Тетяна Володимирівна, росіянка, викладачка технікуму
23.	ОД_МНС _2016	15 грудня 2016 р.	Жін., 1993	Мога Надія Сергіївна, українка, програмістка
24.	ОД_ГГО _2016	25 грудня 2016 р.	Жін., 1980	Грудіновкер Ганна Олександрівна, єврейка, викладачка вишу
25.	ОД_КВ _2017	12 березня 2017 р.	Чол., 1970	Кондур Володимир, ром, юрист
26.	ОД_ДЖ _2017	15 березня 2017 р.	Жін., 1970	Дудучава Жужуна, співачка, бізнесвумен, із ромсько-грузинської родини
27.	ОД_БСІ _2018	12 липня 2018 р.	Чол., 1974	Безим'яний Сергій Іванович, стивідор
28.	ОД_КВВ _2018	14 липня 2018 р.	Жін., 1974	Курявая Вікторія Вікторівна, українка, тренерка з йоги
29.	ОД_КВІ _2018	16 липня 2018 р.	Чол., 1943	Курявий Віктор Іванович, українець, працівник залізниці
30.	ОД_ДОП _2018	20 серпня 2018 р.	Жін., 1986	Делі Олександра Петрівна, болгарка, бібліотекарка
31.	ОД_ОЛО _2018	10 вересня 2018 р.	Жін., 1970	Олексієнко Лариса Олександрівна, росіянка, фармацевтка
32.	ОД_ОВМ _2018	12 грудня 2018 р.	Чол., 1957	Островський Володимир Михайлович, старший науковий співробітник

33.	ОД_ПБ _2018	16 грудня 2018 р.	Чол., 1959	Пороник Ігор Борисович, українець, директор музею
34.	ОД_ЖС Ю_2018	18 грудня 2018 р.	Чол., 1963	Жуков Сергій Юрійович, українець, інженер

Додаток Б. 8.

Список інформантів, мешканців Одеської області

№	Шифр	Дата інтерв'ю	Місце проживання	Стать р. н.	ПІБ, етнічна приналежність, вид діяльності
1.	ОО_Д(П) НІ_2018	12 листопада 2011 р.	с. Знам'янка Іванівського району	Жін., 1929	Друмова (Піпер) Надія Іванівна, болгарка, колгоспниця
2.	ОО_Д(Т) ОМ_2011	12 листопада 2011 р.	с. Знам'янка Іванівського району	Жін., 1983	Делій (Тодорова) Ольга Миколаївна, болгарка, вчителька
3.	ОО_К(Ш) КД_2011	13 листопада 2011 р.	с. Знам'янка Іванівського району	Жін., 1951	Копець (Штефків) Катерина Дмитрівна, українка (бойкиня), колгоспниця
4.	ОО_К(К) ВГ_2011	13 листопада 2011 р.	с. Знам'янка Іванівського району	Жін., 1928	Кічеглова (Карадимова) Валентина Георгіївна, болгарка, колгоспниця
5.	ОО_П(Г) ВІ_2011	13 листопада 2011 р.	с. Знам'янка Іванівського району	Жін., 1938	Прокопова (Гузунова) Валентина Іванівна, болгарка, медсестра
6.	ОО_РЛІ _2011	14 листопада 2011 р.	с. Знам'янка Іванівського району	Жін., 1940	Раткова Лілія Іванівна, болгарка, бібліотекарка
7.	ОО_С(С) ЄО_2011	14 листопада 2011 р.	с. Знам'янка Іванівського району	Жін., 1928	Стоянова (Стоянова) Єлизавета Олексіївна, болгарка, колгоспниця
8.	ОО_Т(С)	16 грудня	с. Знам'янка	Жін.,	Тодорова (Стойчева)

	ОМ_2011	2011 р.	Іванівського району	1958	Олександра Михайлівна, болгарка, колгоспниця
9	ОО_ТЛМ_2011	16 грудня 2011 р.	с. Знам'янка Іванівського району	Жін., 1977	Тодорова Лариса Миколаївна, болгарка, вчителька
1	ОО_ОХМ_2011	16 грудня 2011 р.	с. Знам'янка Іванівського району	Жін., 1945	Олексів Христина Михайлівна, українка (бойкиня), колгоспниця
1	ОО_КНС_2012	20 лютого 2012 р.	Чорноморськ	Жін., 1947	Казанцева Ніна Степанівна, росіянка, інженерка
1	ОО_ПЄД_2012	20 лютого 2012 р.	Чорноморськ	Жін., 1985	Прокушева Євгенія Дмитрівна, росіянка, інженерка
1	ОО_ДСГ_2012	21 лютого 2012 р.	Чорноморськ	Жін., 1970	Дорошенко Світлана Григорівна, домогосподарка
1	ОО_ЮГН_2012	21 лютого 2012 р.	Чорноморськ	Чол., 1939	Южанніков Геннадій Никифорович, росіянин, інженер
1	ОО_С(Р)ГГ_2012	29 березня 2012 р.	Чорноморськ	Жін., 1930	Середа (Руцька) Галина Григорівна, росіянка
1	ОО_СГЄ_2012	29 березня 2012 р.	Чорноморськ	Жін., 1960	Середа Ганна Єгорівна, росіянка, медпрацівниця
1	ОО_НСА	10 червня	с. Голиця	Чол.,	Недялков Степан

	_2013	2013 р.	Болградсь- кого району	1961	Антонович болгарин, колгоспник
1	ОО_МЛА _2013	20 червня 2013 р.	Балта	Жін., 1939	Малішевська Людмила Антонівна, росіянка (старовірка)
1	ОО_К(Ч) ЗВ_2013	20 червня 2013 р.	Балта	Жін., 1933	Крепакова (Черноуцька) Зінаїда Власівна, росіянка (старовірка)
2	ОО_КБА _2013	22 червня 2013 р.	Балта	Чол., 1935	Кольцов Борис Онисимович, росіянин (старовір), художник
2	ОО_Г(Л) ВВ_2013	23 червня 2013 р.	Балта	Жін., 1976	Гаврилюк (Лекар) Вікторія Вікторівна
2	ОО_Г(К) КЮ_2013	23 червня 2013 р.	Балта	Жін., 1935	Груценко (Кожевнікова) Катерина Юхимівна, росіянка
2	ОО_К(К) ОГ_2013	24 червня 2013 р.	с. Перейма Балтського району	Жін., 1936	Колодка (Коваль) Олена Григорівна, українка, колгоспниця
2	ОО_ЛГІ _2013	25 червня 2013 р.	с. Пасицели Балтського району	Жін., 1943	Лекар Галина Іванівна, українка, вчителька
2	ОО_НмС _2013	26 червня 2013 р.	Подільськ	Жін., 1948	Неоніла, матінка Серафима, росіянка
2	ОО_ШЛ _2014	20 липня 2014 р.	с. Знам'янка Іванівського району	Жін., 1967	Швацька Людмила Олександрівна, українка, викладачка

					музичної школи
2	ОО_ТЗМ _2015	20 липня 2015 р.	с. Підгірне Тарутинсь- кого району	Жін., 1965	Тасмасіс Зінаїда Михайлівна, гагаузка, голова сільради
2	ОО_ХНВ _2015	20 липня 2015 р.	с. Весела Долина Тарутинсь- кого району	Жін., 1960	Хмара Наталія Володимирівна, українка
2	ОО_ЧМД _2015	21 липня 2015 р.	с. Весела Долина Тарутинсь- кого району	Жін., 1934	Чабан Марія Дмитрівна, молдованка, колгоспниця
3	ОО_РВА _2015	22 липня 2015 р.	с. Серпневе Тарутинсь- кого району	Чол., 1949	Реман Володимир Арнольдович, німець, пенсіонер
3	ОО_КВГ _2015	22 липня 2015 р.	с. Серпневе Тарутинсь- кого району	Чол., 1947	Кравченко Володимир Григорович, українець
3	ОО_ЧГГ _2015	23 липня 2015 р.	сmt Тарутине	Жін., 1941	Чербаджи Ганна Гнатівна, болгарка, пенсіонерка
3	ОО_АЛО _2015	29 липня 2015 р.	с. Демидове Березівськог о району	Жін., 1948	Арлахова Людмила Олексіївна, росіянка, вчителька російської мови
3	ОО_ДОП _2015	29 липня 2015 р.	с. Демидове Березівськог о району	Чол., 1943	Дементьев Олександр Петрович, росіянин, вчитель музики

3	ОО_К(Ф) НВ_2015	29 липня 2015 р.	с. Демидове Березівськог о району	Жін., 1972	Красноперова (Федорова) Нелі Валеріївна, росіянка, вчителька історії
3	ОО_МІО _2017	20 серпня 2017 р.	с. Жовтень Болградсь- кого району	Жін., 1993	Младінова Ірина Опанасівна, гагаузка, аспірантка
3	ОО_К(Б) ОС_2017	20 серпня 2017 р.	с. Егорівка Роздільнян- ського району		Карамаврова (Бевз) Олена Степанівна, болгарка, економістка

Додаток Б. 9.

Список респондентів-фотографів із м. Одеса

№	Стать, р. н.	Дата інтерв'ю	ПІБ	Приналежність до фотосправи
1	Чол.,1952	25 серпня 2011 р.	Гроздєв Костянтин Павлович	професійний фотограф
2	Жін.,1987	2 жовтня 2012 р.	Сторожева Олександра Геннадіївна	професійна фотографія
3	Чол.,1960	25 серпня 2014 р.	Панасюк Ігор	професійний фотограф
4	Чол.,1963	15 грудня 2014 р.	Жуков Сергій	аматор
5	Чол.,1940	15 грудня 2014 р.	Ковальов Володимир Ілліч	професійний фотограф, кінооператор, викладач
6	Чол.,1945	25 липня 2015 р.	Куцький Олег Васильович	професійний фотограф, голова ОФ НСФХУ
7	Чол., 1962	16 грудня 2017 р.	Сінельніков Олександр Семенович	професійний фотограф
8	Чол., 1970	16 грудня 2017 р.	Гуменюк Сергій	професійний фотограф
9	Жін., 1975	18 жовтня 2018 р.	Курянська Ірина	професійна фотографія

10	Чол., 1975	18 жовтня 2018 р.	Прядко Андрій	аматор
11	Жін., 1962	20 листопада 2018 р.	Цвиркун Валентина Михайлівна	аматорка
12	Чол., 1983	26 листопада 2018 р.	Петрак Володимир Костянтинович	аматор

Додаток В.***(Фотографії)***

Додаток В. 1.

Авторське паспарту одеського фотографа Бориса Готліба
Одеса, друга половина XIX – початок XX ст.



Додаток В. 2.

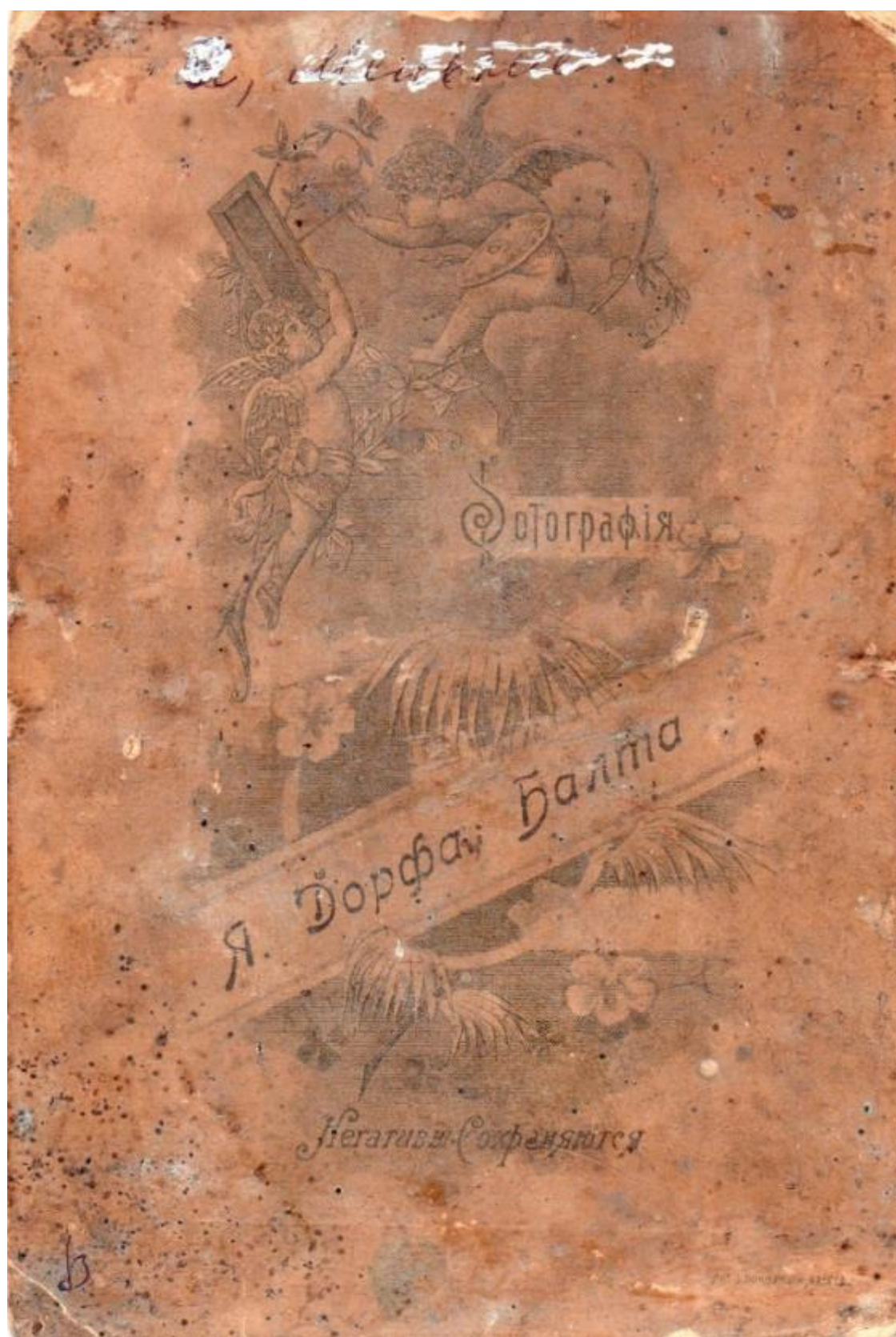
Авторське паспарту одеського фотографа Вольфа Чеховського
Одеса, друга половина XIX – початок XX ст.



Додаток В. 3.

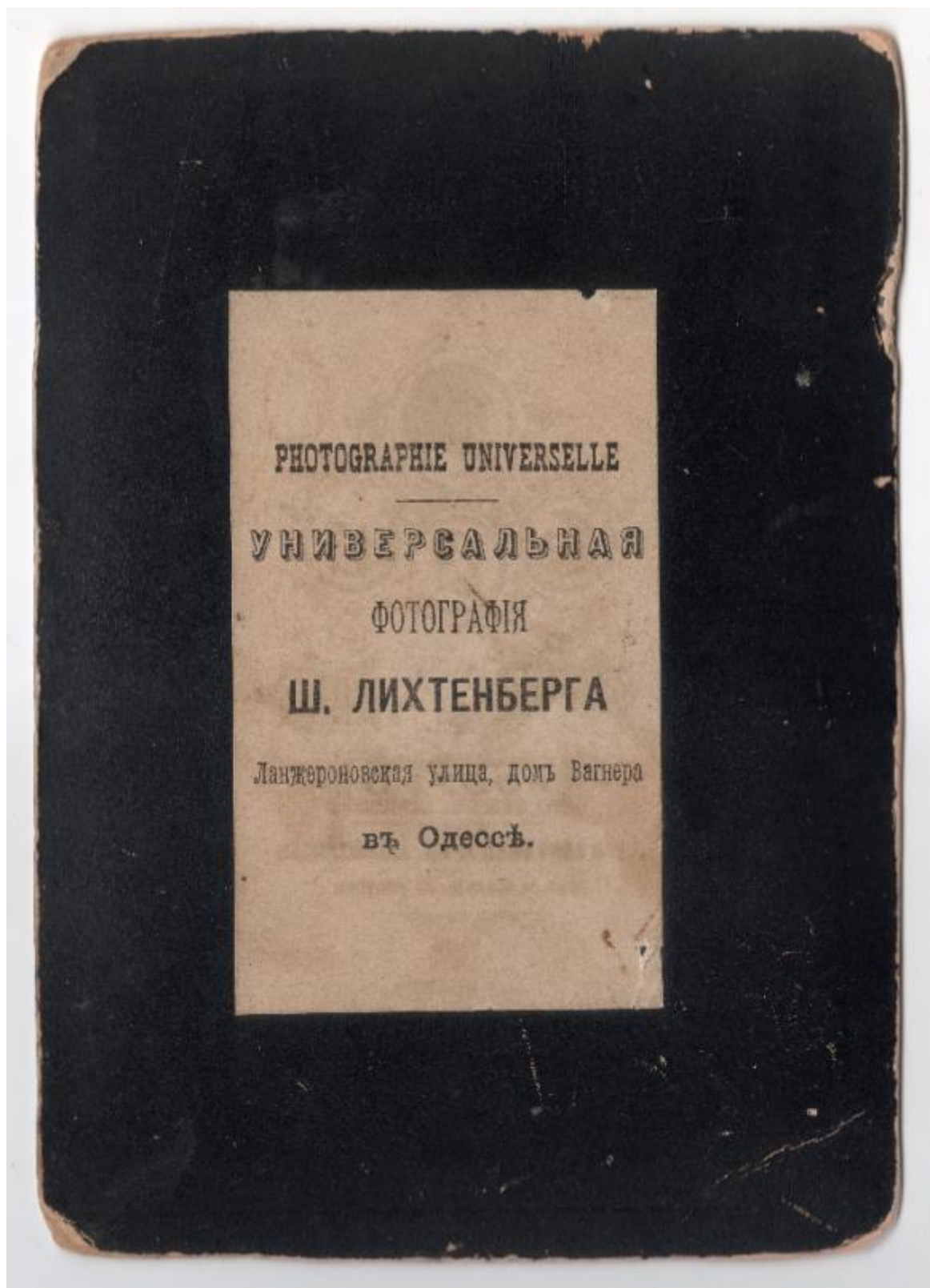
Паспарту балтського фотографа Якова Дорфа

Балта, початок XX ст.



Додаток В. 4.

Типове (стандартне) паспарту одеського фотографа Ш. Ліхтенберга
Одеса, початок XX ст.



Додаток В. 5.

Вуличне фото

Одеса, 1979 р.



Додаток В. 6.

Вуличне фото

Одеса, 1982 р.



Додаток В. 7.

Вуличне фото

Одеса, 1987 р.



Додаток В. 8.

Жанрова пляжна фотографія (тантамареска)

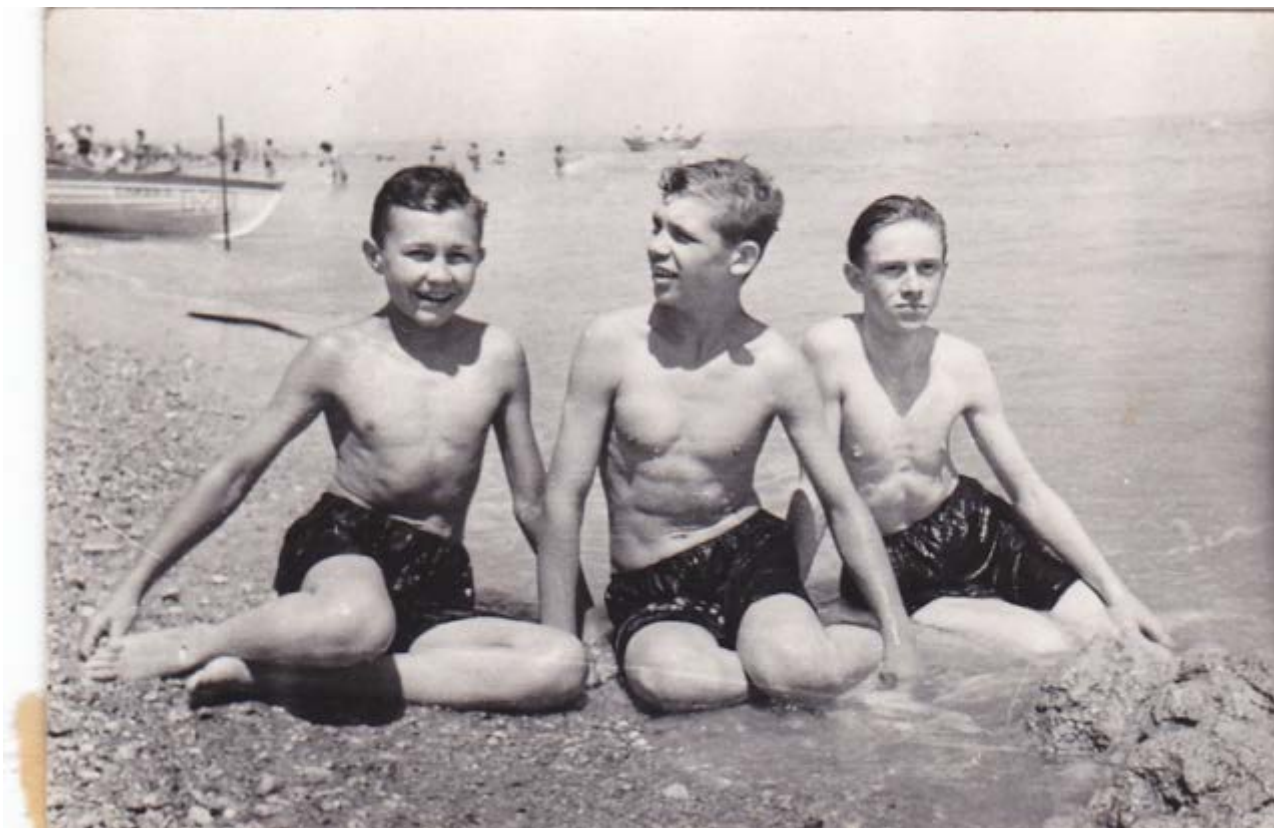
Одеса, 1989 р.



Додаток В. 9.

Типова аматорська світлина юнацького відпочинку на морі.

Одеса, 1980-ті рр.



Додаток В. 10.

Класична пляжна фотографія з використанням реквізиту

Одеса, 1978 р.



Додаток В. 11.

Класична дитяча пляжна фотографія

Одеса, 1984 р.



Додаток В. 12.

Фотографія весілля мешканців с. Іллінка Біляївського району,
зроблена в одеському фотоательє у день весілля
Одеса, 1984 р.

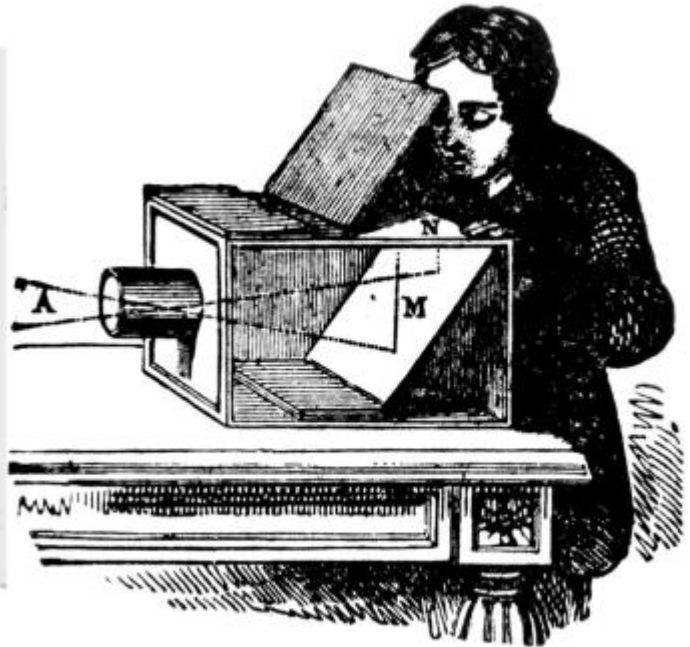


Додаток В. 13.

Зовнішній вигляд камери-обскура¹



Камера-обскура переносна з вбудованим дзеркалом



Принцип дії

¹ История фотографии. Камера-обскура. [Електронний ресурс] URL: fotokto.ru/blogs/istoriya-fotografii-kamera-obskura-517.html (дата звернення 20. 09. 2019).

Додаток В. 14.

Японська професійна камера «Yashica Mat 124»¹



¹Кардиналл Крис [Електронний ресурс] URL: chris_cardinell.artstation.com/projects/AOB85 (дата звернення 20. 09. 2019).

Додаток В. 15.

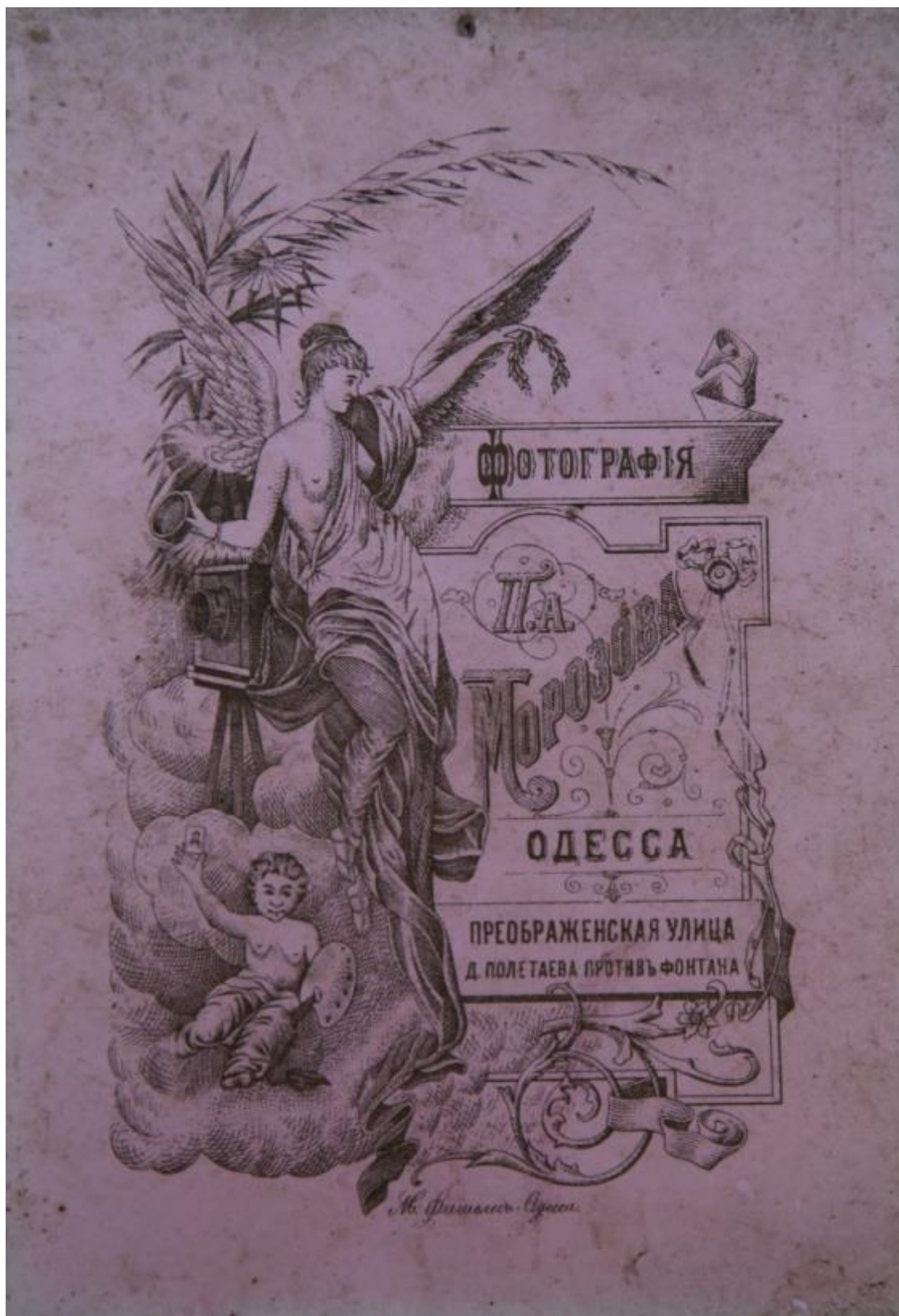
Найбільш популярні та бюджетні камери – «Смена-8» та «Смена-8М»¹



¹ Фотоаппарат Смена-8М обзор и инструкция [Электронный ресурс] URL: fotoussr.ru/cameras/smena-8m/ (дата звернення 20. 09. 2019).

Додаток В. 16.

Паспарту фотографа П. А. Морозова у стилі модерн
Одеса, початок XX ст.



Додаток В. 17.

Приклад родинного фото

Одеса, початок XX ст.



Додаток В. 18.

Сімейні фотографії німецької родини Ш. з Одеси
1903 – 1927 рр.



Додаток В. 19.

Приклад родинного фото болгар

Буджак, початок XX ст.



Додаток В. 20.

Студійний портрет військового

Одеса, початок XX ст.



„ЛЮМБЕРЪ“

ОДЕССА
ДЕРИБАСОВСКАЯ 19

Додаток В. 21.

Студійний портрет купецької родини

Одеса, початок XX ст.



Додаток В. 22.

Студійний портрет

Одеса, 1920-ті рр.



Додаток В. 23.

Портрет державного службовця

Вознесенськ, 1910-ті рр.



Додаток В. 25.

Сторінка з фотоальбому вчительки

с. Знам'янка Іванівського району Одеської області, 1970-ті рр.



Додаток В. 26.

Приклад лапідарного підпису

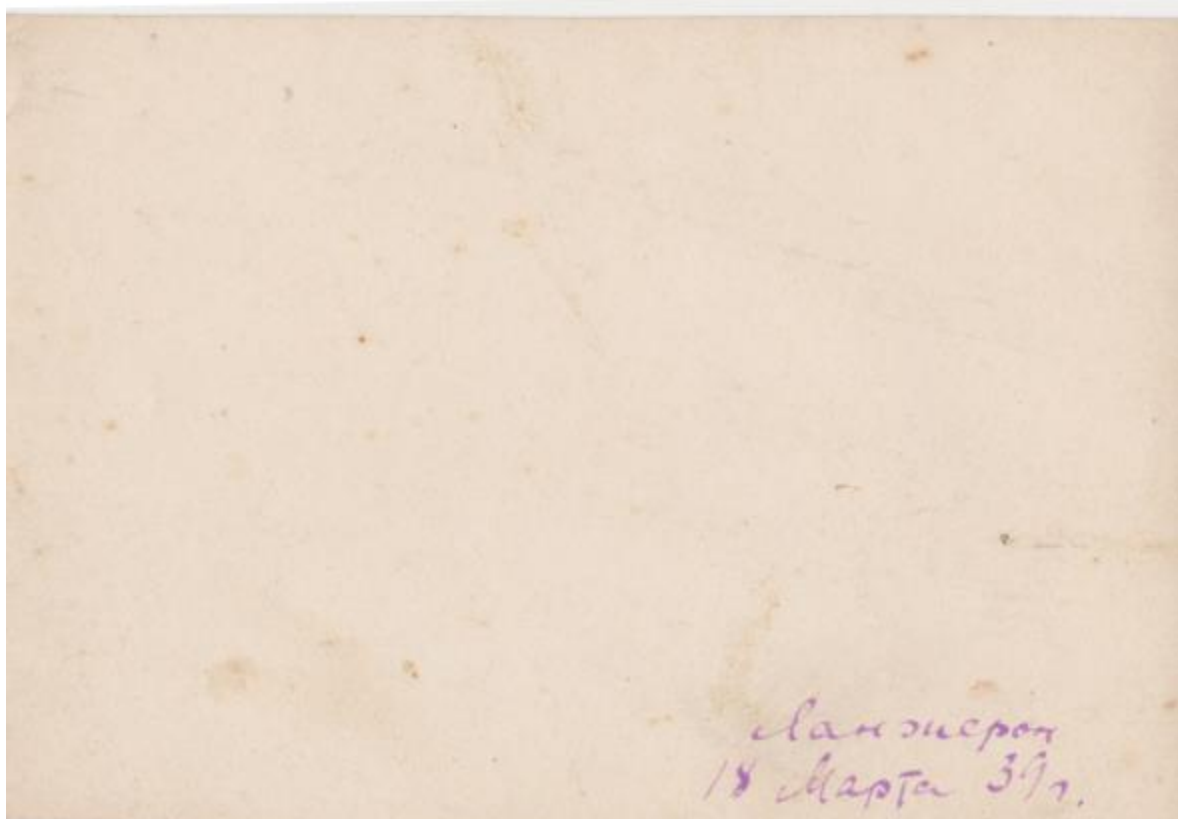
Саврань, 1989 р.



Додаток В. 27.

Приклад лапідарного напису

Одеса, 1939 р.



Додаток В. 28.

Приклад меморіального напису

Вінницька область, 1941 р.



Додаток В. 29.

Приклад меморіального напису

Одеса, 1917 р.



Додаток В. 30.

Приклад дарчого напису
с. Знам'янка Одеська область, 1953 р.



На добру і добру пам'яті
дяди Вані от сестри і племін-
ників. Если любите – храните,
а не любите – порвите.

10 сентября
1953 года.
фотографировались.

Сестра
Лангевых.

Лангев Фёдоросий
Георгиевич.

(1910 – 1977)

участник войны с фашистами, участница войны с германцами.

Завжди
получше

2X X1 53e.

Андрей.

Дети:

Мизя

Веня

Ваня

сестра Мизя

Лангева

Мария

Фёдоровна

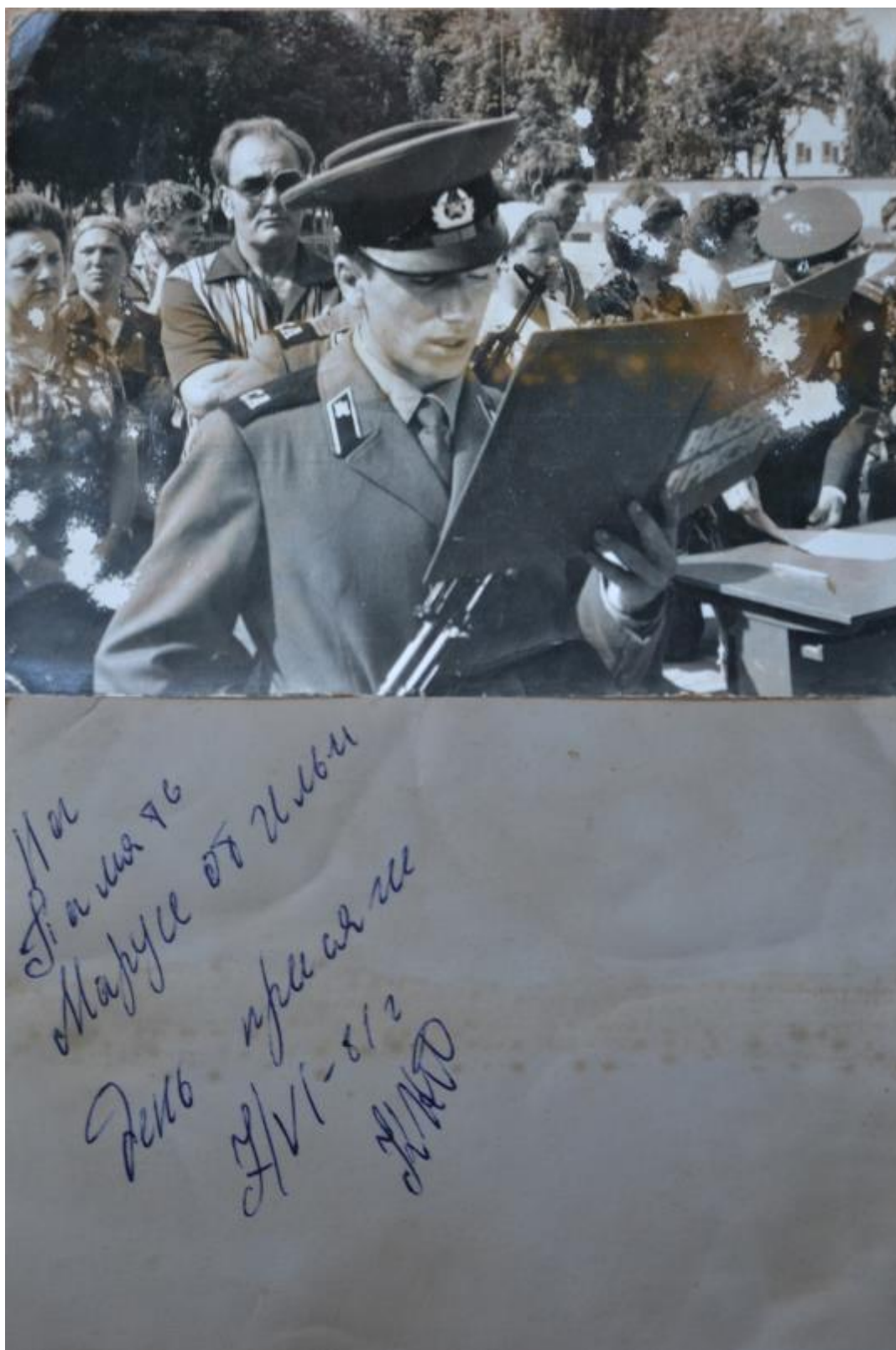
(Атанасова)

1914г.

Додаток В. 31.

Приклад дарчого напису

Одеса, 1981 р.



Додаток В. 32.

Приклад дарчого напису

Балта, 1938 р.



Додаток В. 33.

Віршовані побажання

Подільськ, 1951 р.



На доброву долю
 зрешта дід родно
 Он на грою с сестрою
 «милостивий»
 Вівторок 1251 год

Грош в асигнації наших
 66 лев збавляе,
 Віт то лід за тими-
 ми годі прийме
 Милі промодяє нац
 урочина не бермбел
 Уквіт'єй 50 100 лев
 Зод виласний кождо-го
 Дано про лід.

Рана 1951.04.23
 Рана

Додаток В. 34.

Привітання з новим роком

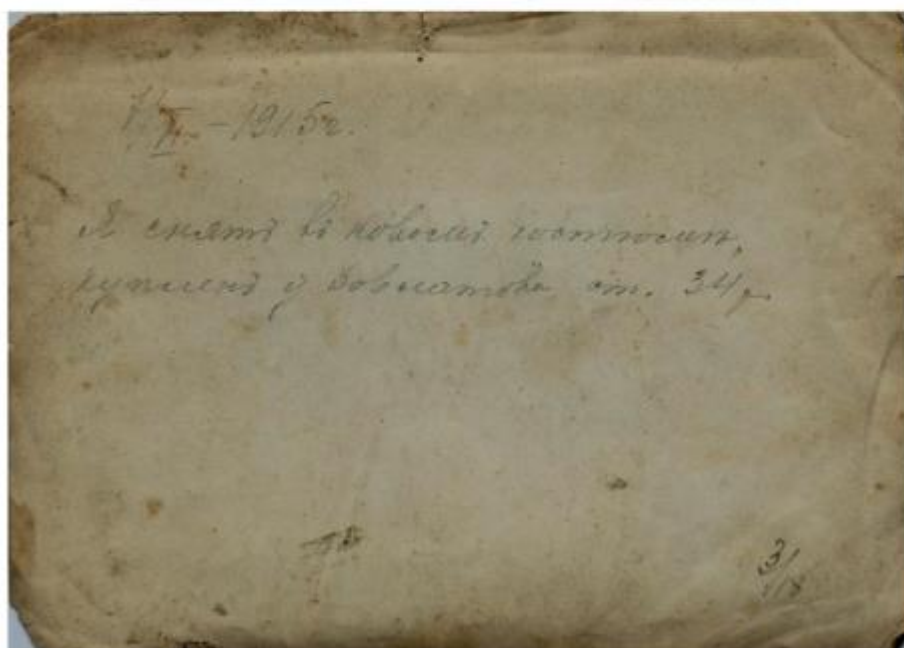
Одеса, 1914 р.



Додаток В. 35.

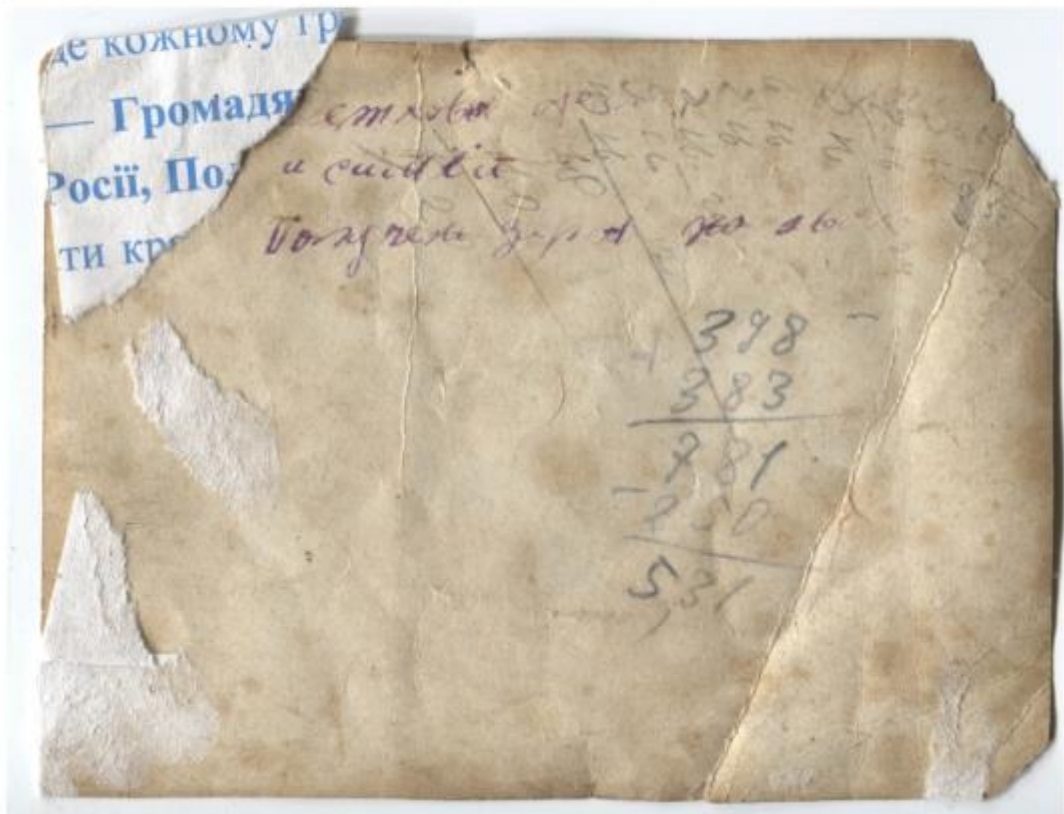
Приклад оказіонального напису

Балта, 1915 р.



Додаток В. 36.

Оказіональний напис, грошовий розрахунок
с. Мирне (Карячка) Кілійського району Одеської області, 1952 р.



Додаток В. 37.

Листівка у ліричному стилі

Одеса, 1916 р.



Додаток В. 39.

Лист до батьків на звороті сімейної світлини

Балта, 1951 р.



На довгую і нікогда
 пам'яті дорожим родителів б'ю
 Григорій і Валентина в день свідоб
 18/11-51. Дорогие родители, мы хотим
 чтобы этой наш орешина всегда и
 везде был светлым в вашей памяти.
 Хранили эту дорогу для Вас и нас
 памятью везде, где бы вы только ни были
 Ваш светлый родительский образ всегда
 будет светлым в нашей памяти.
 г. Балта 18/11-51. Колесова
 Григорий и Валентина.

Додаток В. 40.

Листівка з відпочинку в санаторії

Одеса, 1940 р.

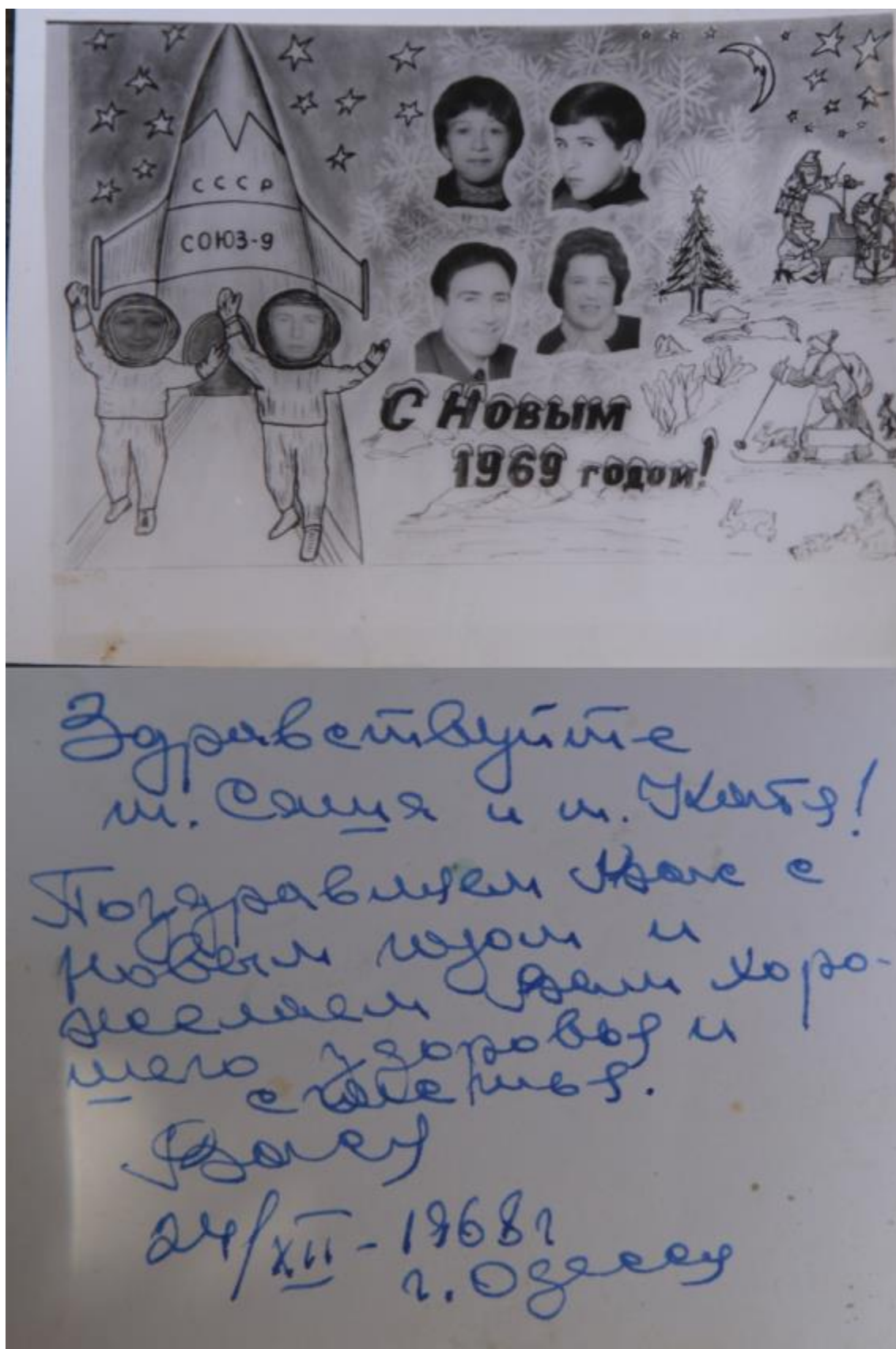


На память много
увагаемой Лидочке Я.
от
Мили.
Во время пребывания
в санатории.
Миля + Лидя. 16/XI-40.

Додаток В. 41.

Фотографія-привітання з новим роком

Одеса, 1969 р.



Додаток В. 42.

Фотографія-привітання з новим роком
1949 р.



Додаток В. 43.

Фотографія-привітання з новим роком

1968 р.



Додаток В. 44.

Фотографія-запрошення на весілля
1973 р.



Додаток В. 45.

Фотографія-запрошення на весілля

1967 р.



Дорогой Теня!

Просим разделить
радостное событие в
нашей жизни. Пригла-
шаем на свадьбу в воск-
ресенье 5 ноября 1967 г.

Юрий, Татьяна

ПРИГЛАШЕНИЕ

Додаток В. 46.

Фотографічне привітання з Міжнародним жіночим днем



Додаток В. 47.

Груповий весільний портрет із гостями на тлі Оперного театру
Одеса, 1990 р.



Додаток В. 48.

Липованське весілля: груповий весільний портрет із гостями
с. Мирне (Карячка) Кілійського району Одеської області, 1962 р.



Додаток В. 49.

Батьківське благословення під час весілля
с. Знам'янка Іванівського району, 1992 р.



Додаток В. 50.

Весільні звичаї: перевезення посагу в болгар
с. Знам'янка (Катаржино) Іванівського району, 1976 р.



Додаток В. 51.

Постановчий студійний весільний портрет

Одеса, початок XX ст.



Додаток В. 52.

Засвідчення шлюбу

с. Іллінка Біляївського району Одеської області, 1970-ті рр.



Додаток В. 53.

Хрестини

с. Знам'янка (Катаржино) Іванівського району, 1990-ті рр.



Додаток В. 54.

Відображення релігійних практик. Конфірмація

Одеса, 1912 р.



Додаток В. 55.

Відображення релігійних практик. Конфірмація

Одеса, 1923 р.



Додаток В. 56.

Відображення релігійних практик. Конфірмація
Одеса, 1904 р.



Додаток В. 58.

«Перший дзвоник»

Одеса, 1988 р.

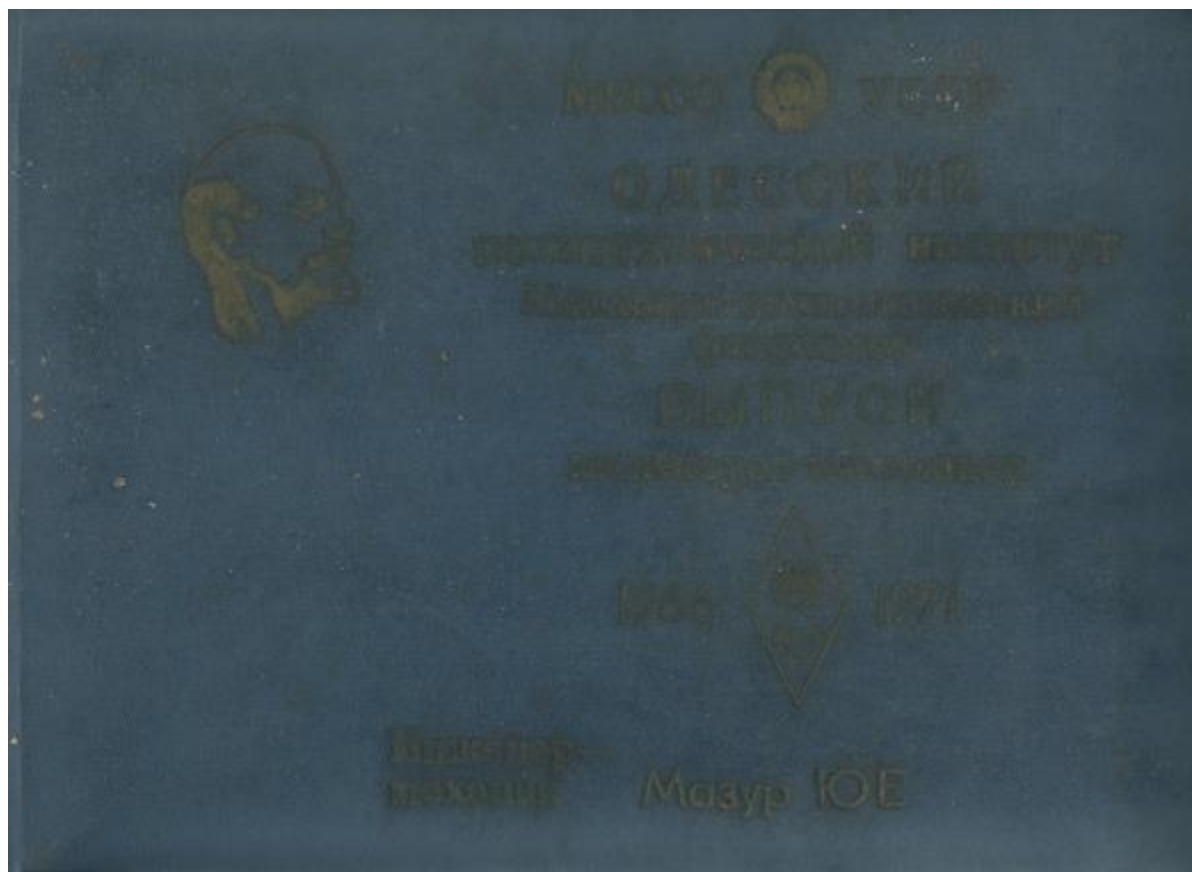


Додаток В. 59.

Випускний альбом інженерів-механіків

Одеського політехнічного інституту

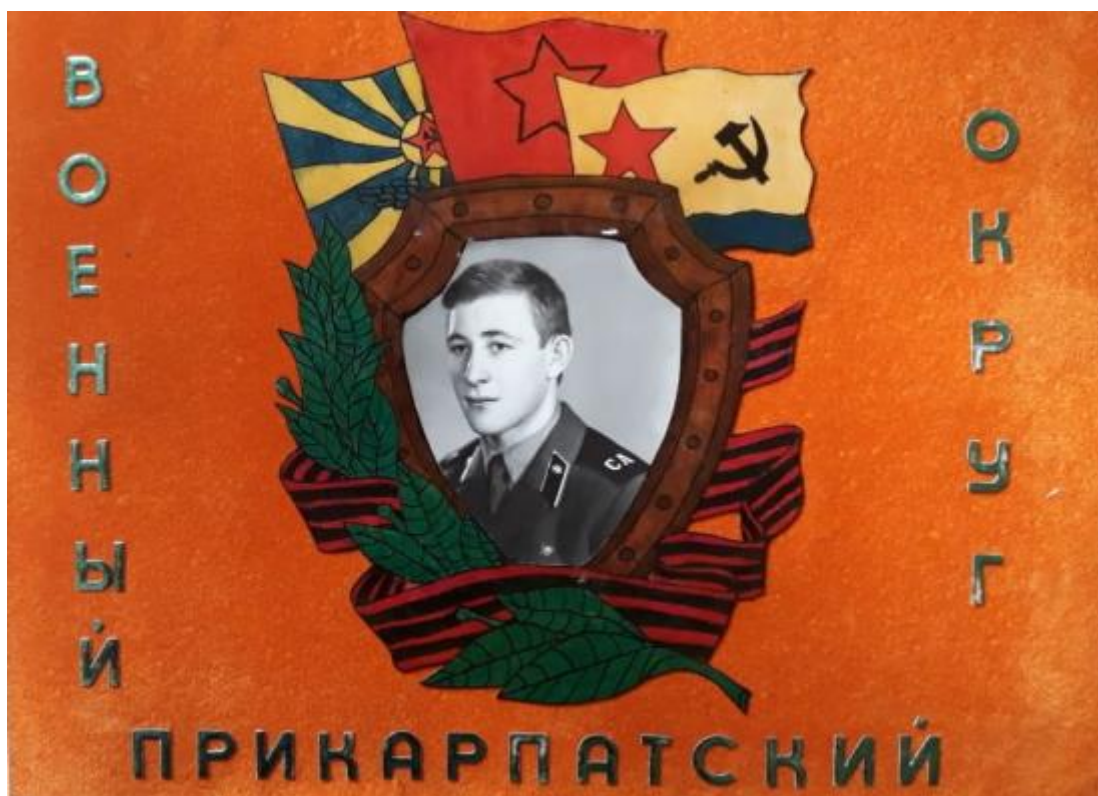
Одеса, 1966 – 1971 рр.



Додаток В. 60.

Дембельський фотоальбом

Одеса, 1983 – 1985 рр.



Додаток В. 61.

Благословення священником учнів на шкільній лінійці під час
«першого дзвоника»
с. Багате (Долукьой) Ізмаїльського району, 1993 р.



Додаток В. 62.

Сільський весільний портрет грецької родини
с. Іванове (М. Буялик) Лиманського району Одеської області, 1900-ті рр.



Додаток В. 63.

Постановчий студійний весільний портрет

Вилкове, 1950-ті рр.



Додаток В. 64.

Післявоєнна весільна світлина

с. Стара Некрасівка Ізмаїльського району Одеської області, 1950-ті рр.



Додаток В. 65.

Вінчання при румунській владі, через два роки після розпису
с. Пасицели Балтського району, 1942 р.



Додаток В. 66.

Приклад радянської весільної фотозйомки біля РАГСу та на тлі Оперного театру
Одеса, 1981 р.



Додаток В. 67.

Фотографії матері та доньки, зроблені в різні роки в одному РАГСі м. Одеса
Одеса, 1970-ті та 1990-ті рр.



Додаток В. 68.

Приклад сільської весільної фотографії з радянською атрибутикою
Балта, 1981 р.



Додаток В. 69.

Приклад радянської весільної фотографії біля меморіалу
Вилкове, 1975 р.



Додаток В. 70.

Весільна фотографія біля пам'ятника Невідомому матросу
Одеса, 1979 р.



Додаток В. 71.

Групова весільна фотографія на тлі Воронцовської колони
під час прогулянки після розпису
Одеса, 1998 р.



Додаток В. 72.

Весільна фотографія біля пам'ятника загиблим воїнам у війні 1941 – 1945 рр.

Одеська область, 1998 р.



Додаток В. 73.

Сучасне вінчання, аматорська світлина
с. Знам'янка Іванівського району Одеської області, 1997 р.



Додаток В. 74.

Весільна бричка

с. Знам'янка (Катаржино) Іванівського району, 1948 р.



Додаток В. 75.

Святкові звичаї («ряджені») на міському весіллі

Одеса (Ближні Млини), 1979 р.



Додаток В. 76.

Святкові звичаї («ряджені») на міському весіллі

Одеса (Ближні Млини), 1979 р.



Додаток В. 77.

Святкові звичаї («ряджені») на сільському весіллі
с. Демидове Березівського району, 1969 р.



Додаток В. 78.

Святкові звичаї («ряджені») на сільському весіллі



Додаток В. 79.

Сучасна весільна цифрова фотографія, оброблена в редакторі
Одеса, 2000-ті рр.



Додаток В. 80.

Посмертна дитяча фотографія
с. Владичень Болградського району, 1960-ті рр.



Додаток В. 81.

Посмертна дитяча фотографія
с. Демидове Березівського району, 1910-ті рр.



Додаток В. 82.

Фотографія похорон: прощання родини з матір'ю
с. Стара Некрасівка Ізмаїльського району Одеської області, 1970-ті рр.



Додаток В. 83.

Прощання з померлою
с. Мирне (Карячка) Кілійського району, 1960-ті рр.



Додаток В. 84.

Похоронна процесія
Миколаївська область, 1970-ті рр.



Додаток В. 85.

Вшанування роковин смерті
с. Каракурт Болградського району, 1980-ті рр.



Додаток В. 86.

Аматорська світлина: родина біля новорічної ялинки
Одеса, 1960 р.



Додаток В. 87.

Аматорська світлина: дитина біля новорічної ялинки
Одеса, 1979 р.



Додаток В. 88.

Святкування Міжнародного дня солідарності трудящих
Одеса, 1970-ті рр.



Додаток В. 89.

Святкування річниці Жовтневої революції

Одеса, 1970-ті рр.



Додаток В. 90.

Жовтнева демонстрація головною вулицею села, сторінка із сімейного альбому
с. Кохівка Ананьївського району, 1950-ті рр.



Додаток В. 91.

Селянське свято – Обжинки
с. Мирне Кілійського району, Буджак



Додаток В. 92.

Перша Гуморина

Одеса, 1973 р.



Додаток В. 93.

Групова шкільна світлина на ганку перед школою
Одеса, 1980 р.



Додаток В. 94.

Шкільна віньєтка

Балта, 1935 р.



Додаток В. 95.

Шкільна аматорська світлина, сторінка із сімейного альбому
Одеса, 1990-ті рр.



Додаток В. 96.

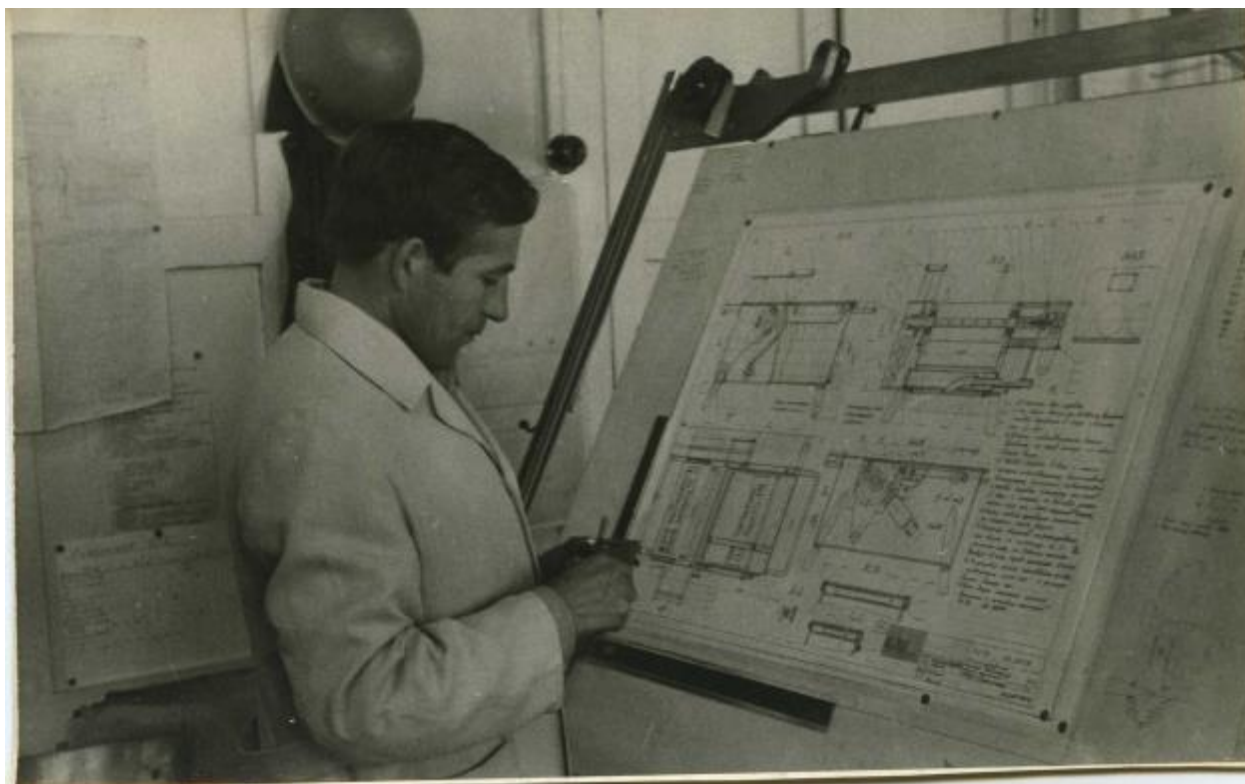
Студентська практика в колгоспі

Одеська область, 1970-ті рр.



Додаток В. 97.

Фотографування на робочому місці
Чорноморськ, 1970-ті рр.



Додаток В. 98.

«Трудові будні» клініки Одеського медичного університету

Одеса, 1950-ті рр.



Додаток В. 99.

Портрет з «Дошки пошани», знайдений у сімейному альбомі
Одеса, 1970-ті рр.



Додаток В. 100.

Фотографія з «Дошки пошани»
с. Веселий Кут Арцизьського району



Додаток В. 101.

Класична туристична світлина: пам'ятник Дванадцятому стільцю
Одеса, 2008 р.



Додаток В. 102.

Класична туристична світлина біля пам'ятника Дюку
Одеса, 1976 р.



Додаток В. 103.

Класична туристична світлина на Потьомкінських сходах
біля пам'ятника Дюку
Одеса, 1970 р.



Додаток В. 104.

Весільний звичай другого дня: молода миє руки батькам чоловіка
с. Знам'янка (Катаржино) Іванівського району, 1962 р.



Додаток В. 105

Весільний звичай болгар: вихід нареченої із дзеркалом
і тарілкою до нареченого
с. Знам'янка (Катаржино) Іванівського району, 1976 р.



Додаток В. 106.

Весільний звичай болгар: вихід нареченої із дзеркалом
і тарілкою до нареченого
с. Знам'янка (Катаржино) Іванівського району, 1985 р.



Додаток В. 107.

Старообрядницька родина

Кілія, початок XX ст.



Додаток В. 108.

Два міщанські фотопортрети в інтер'єрі сучасного житла

Одеса, початок XX ст. (зняті у 2017 р.)



Додаток В. 109.

Портрет мешканки с. Демидове Березівського району, 1922 р. н.

с. Демидове Березівського району

(сфотографовано нами 2016 р.)



Додаток В. 110.

Приклад польової військової фотозйомки. Вгорі отвір, який свідчить про використання світлини в інтер'єрі житла
Балта, початок XX ст.



Додаток В. 111.

Фотопортрет трьох поколінь болгарської родини
Отвори свідчать про використання світлини в інтер'єрі житла
с. Виноградівка Тарутинського району, початок ХХ ст.



Додаток В. 112.

Фотографії у рамках з інтер'єру заможної одеської
міщанської сім'ї, 1900-ті рр.
(сфотографовані нами 2014 р.)



Додаток В. 113.

Фотографії в рамках, які зроблені кустарним способом
с. Демидове Березівського району Одеської області, початок XX ст.
(сфотографовано нами 2016 р.)



Додаток В. 114.

Приклад військової студійної фотографії з меморіальним написом
с. Криничне (Чушмелій) Болградського району, 1900 р.



Додаток В. 115.

Приклад використання фотографій в інтер'єрі міського житла
(зйомка під час трапези)

Одеса, 1936 р.



Додаток В. 116.

Приклад використання фотографій в інтер'єрі сільського житла
(зйомка під час трапези)

Вилкове, 1956 р.



Додаток В. 117.

Фотографія із сімейного архіву мешканки Балти
Балта, 1970-ті рр.



Додаток В. 118.

Фотографія в інтер'єрі житла, поруч із покуттям

Балта, середина ХХ ст.

(сфотографовано нами 2014 р.)

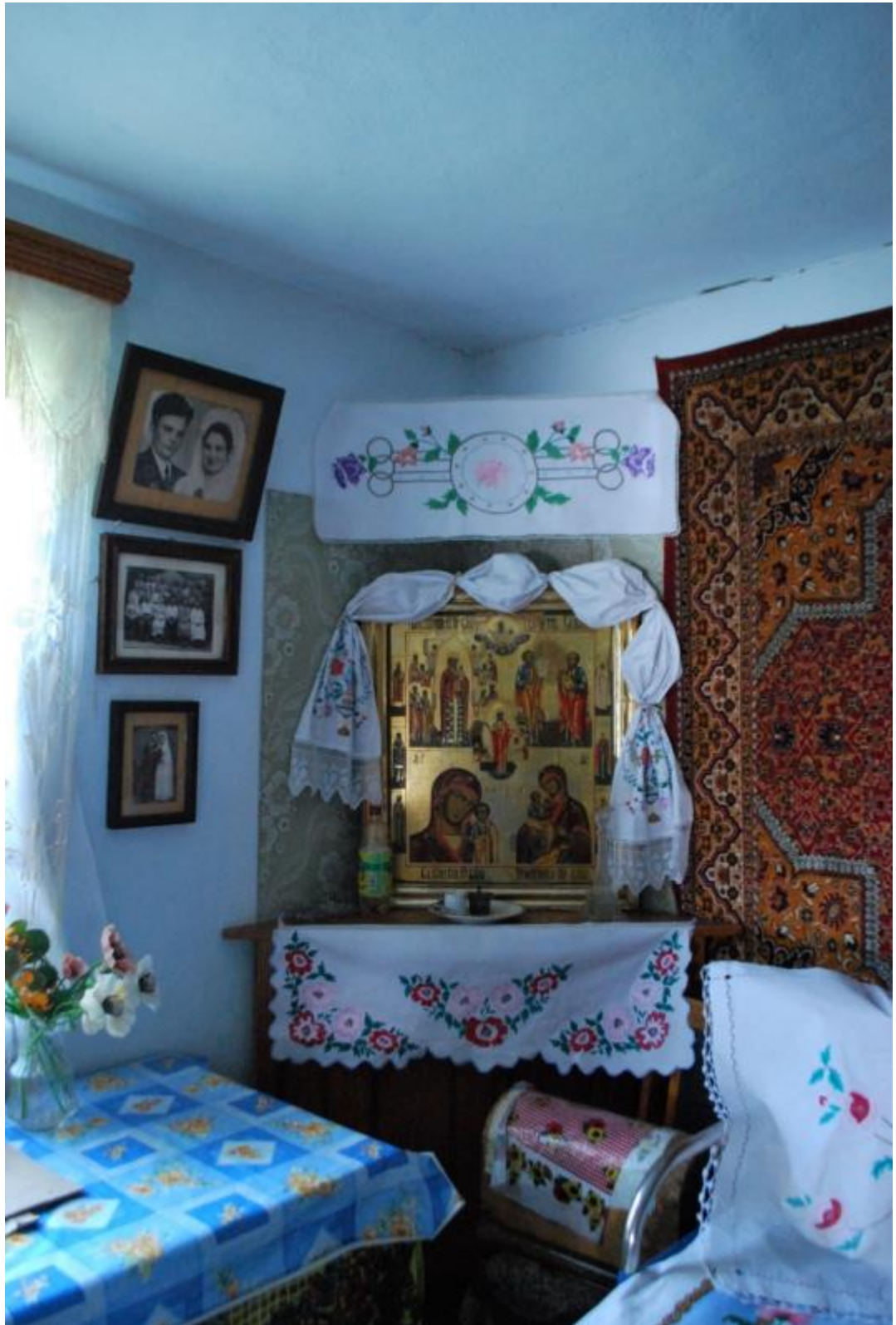


Додаток В. 119.

Фотографії в «червоному кутку» житлової кімнати старообрядців

Вилкове

(сфотографовано нами 2011 р.)



Додаток В. 120.

Фотографія в інтер'єрі: світлини, прикрашені вишитими рушниками
на стінах та на весільному столі (приклад інтер'єру 1970-тих рр.)

с. Муравлівка Ізмаїльського району

(сфотографовано нами 2016 р.)



Додаток В. 121.

«Родинна фотогалерея» у міжвіконні, під сволоком парадної кімнати
с. Муравлівка Ізмаїльського району
(приклад інтер'єру 1970-тих рр.)
(сфотографовано нами 2016 р.)



Додаток В. 122.

«Родинна фотогалерея» поруч із покуттям у житловій кімнаті
с. Муравлівка Ізмаїльського району
(приклад інтер'єру 1970-тих рр.)
(сфотографовано нами 2016 р.)



Додаток В. 123.

Фотографія в інтер'єрі: сімейні світлини на покутті

Балта

(сфотографовано нами 2014 р.)



Додаток В. 124.

Фотографія в інтер'єрі: збільшений портрет господині
с. Демидове Березівський район, 1970-ті рр.
(сфотографовано нами 2016 р.)



Додаток В. 125.

Фотографія в інтер'єрі: збільшений портрет господаря
с. Демидове Березівський район, 1970-ті рр.
(сфотографовано нами 2016 р.)



Додаток В. 126.

Фотографія в інтер'єрі
(сфотографовано нами 2017 р.)



Додаток В. 127.

Фотографія в інтер'єрі: приклад фотоколажу
с. Каракурт Болградського району, 1980-ті рр.)
(сфотографовано нами 2016 р.)



Додаток В. 128.

Фотографія в інтер'єрі: приклад фотоколажу
с. Каракурт Болградського району, 1980-ті рр.
(сфотографовано нами 2016 р.)



Додаток В. 129.

Фотографія в сучасному інтер'єрі: світлини на книжкових полицях

Одеса

(сфотографовано нами 2016 р.)

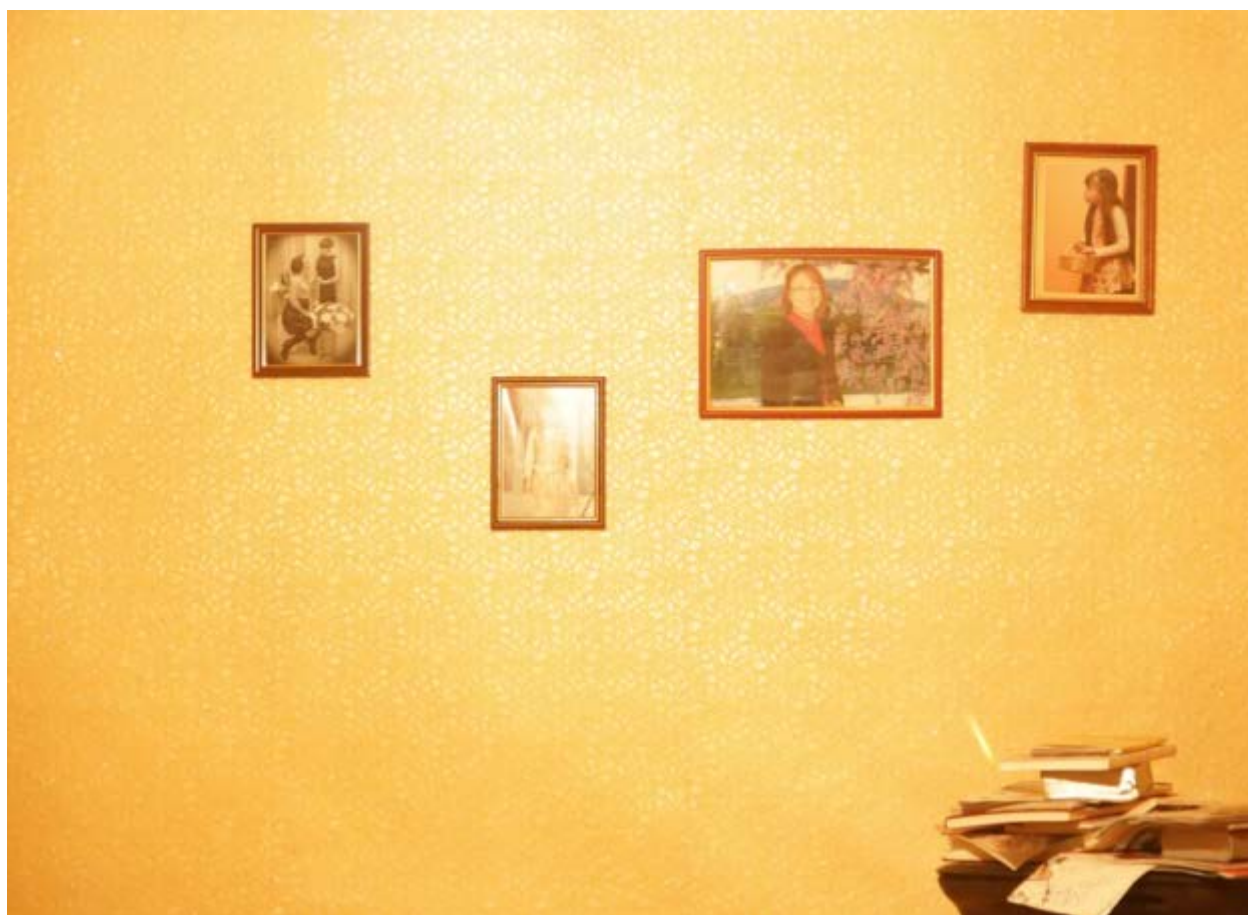


Додаток В. 130.

Фотографія у сучасному інтер'єрі: сімейні світлини

с. Демидове Березівського району

(сфотографовано нами 2016 р.)



Додаток В. 131.

Фотографія в інтер'єрі: весільне фото на телевізорі

Балта

(сфотографовано нами 2014 р.)



Додаток В. 132.

Фотографія в інтер'єрі старообрядців: сімейні світлини

Балта

(сфотографовано нами 2014 р.)



Додаток В. 133.

Фотографія у сучасному інтер'єрі: світлини на книжкових полицях
с. Демидове Березівського району
(сфотографовано нами 2016 р.)



Додаток В. 134.

Фотографія в інтер'єрі: весільні портрети господині
(молдавська родина) на стінах
с. Веселий Кут Арцизьського району Одеської області
(сфотографовано нами 2015 р.)



Додаток В. 135.

Сімейний альбом одеситки-фотографині, окремі сторінки

Одеса, початок XX ст.



Додаток В. 136.

Сімейний альбом одеситки-фотографині, окремі сторінки

Одеса, початок XX ст.



Додаток В. 137.

Сімейний альбом одеситки-фотографині, окремі сторінки. Революційні події
Одеса, 1917 р.



Відома Національна революція на вулиці Одеси.



Національно-революційна боротьба на вулицях Одеси.



Відома Національна революція на вулиці Одеси.



Відома Національна революція на вулиці Одеси.

Додаток В. 138.

Дитячий альбом

Одеса, 1968 р.



Додаток В. 139.

Дембельський альбом

Одеса, 1980-ті рр.



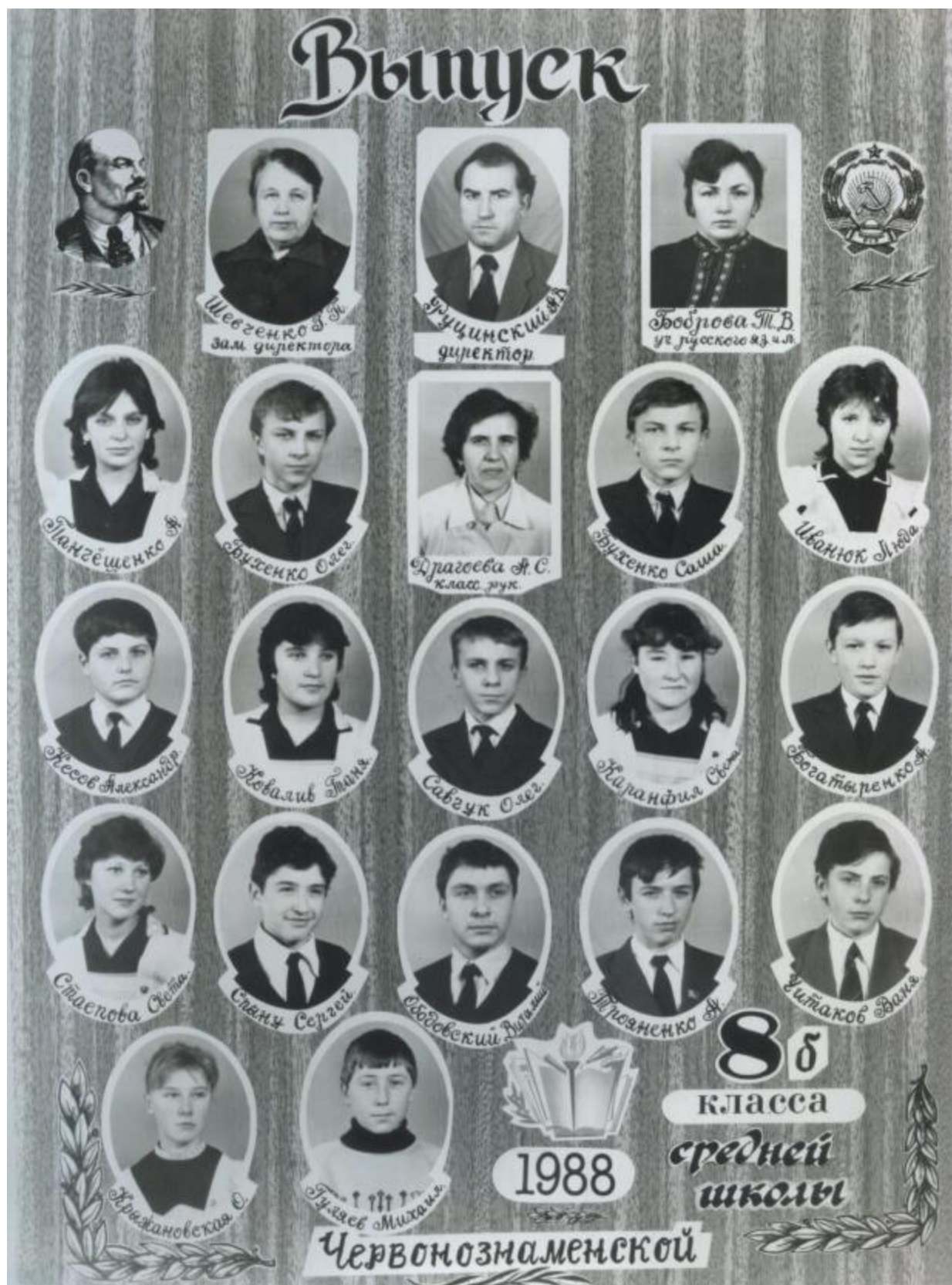
Додаток В. 140.

Віньетка випуску Одеського медичного училища
Одеса, 1988 р.



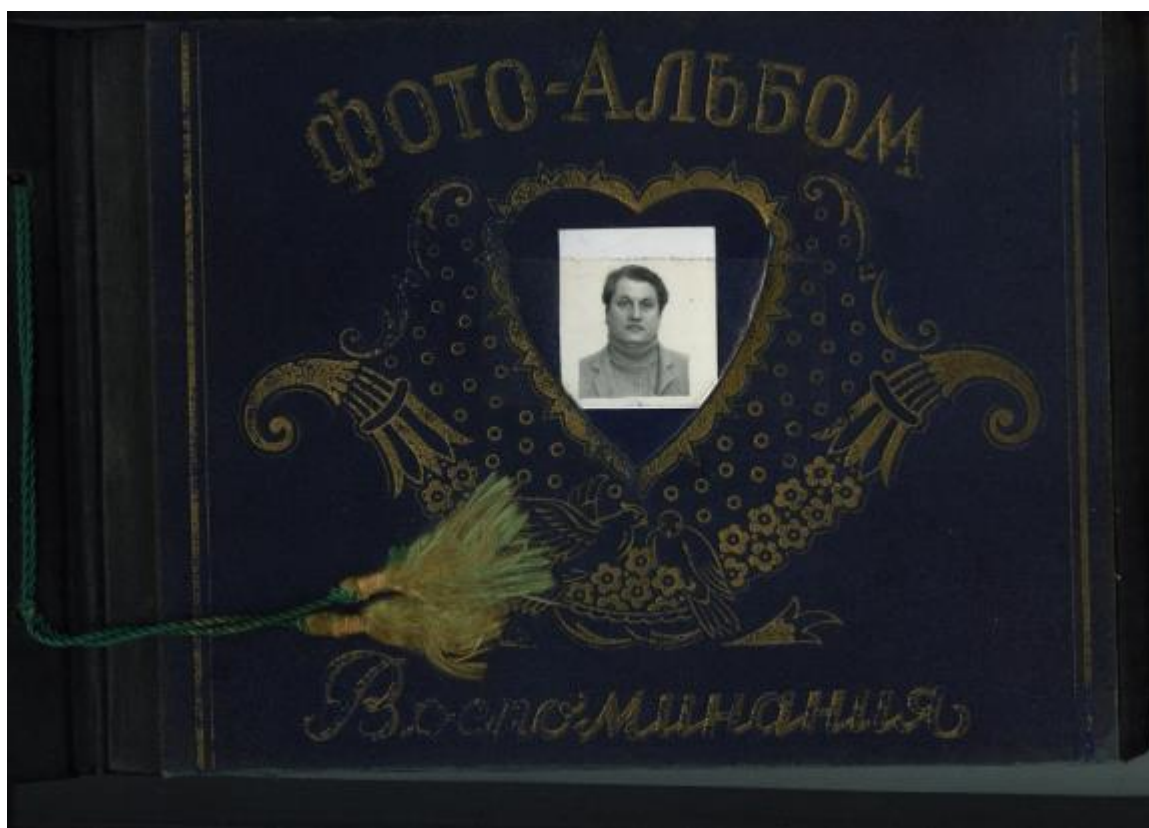
Додаток В. 141.

Шкільна віньєтка присвячена випуску із середньої школи
с. Знам'янка Іванівського району, 1988 р.



Додаток В. 142.

Сімейний альбом директора школи
с. Кохівка Ананьївського району



Додаток В. 143.

Остання сторінка сімейного альбому
с. Кохівка Ананьївського району

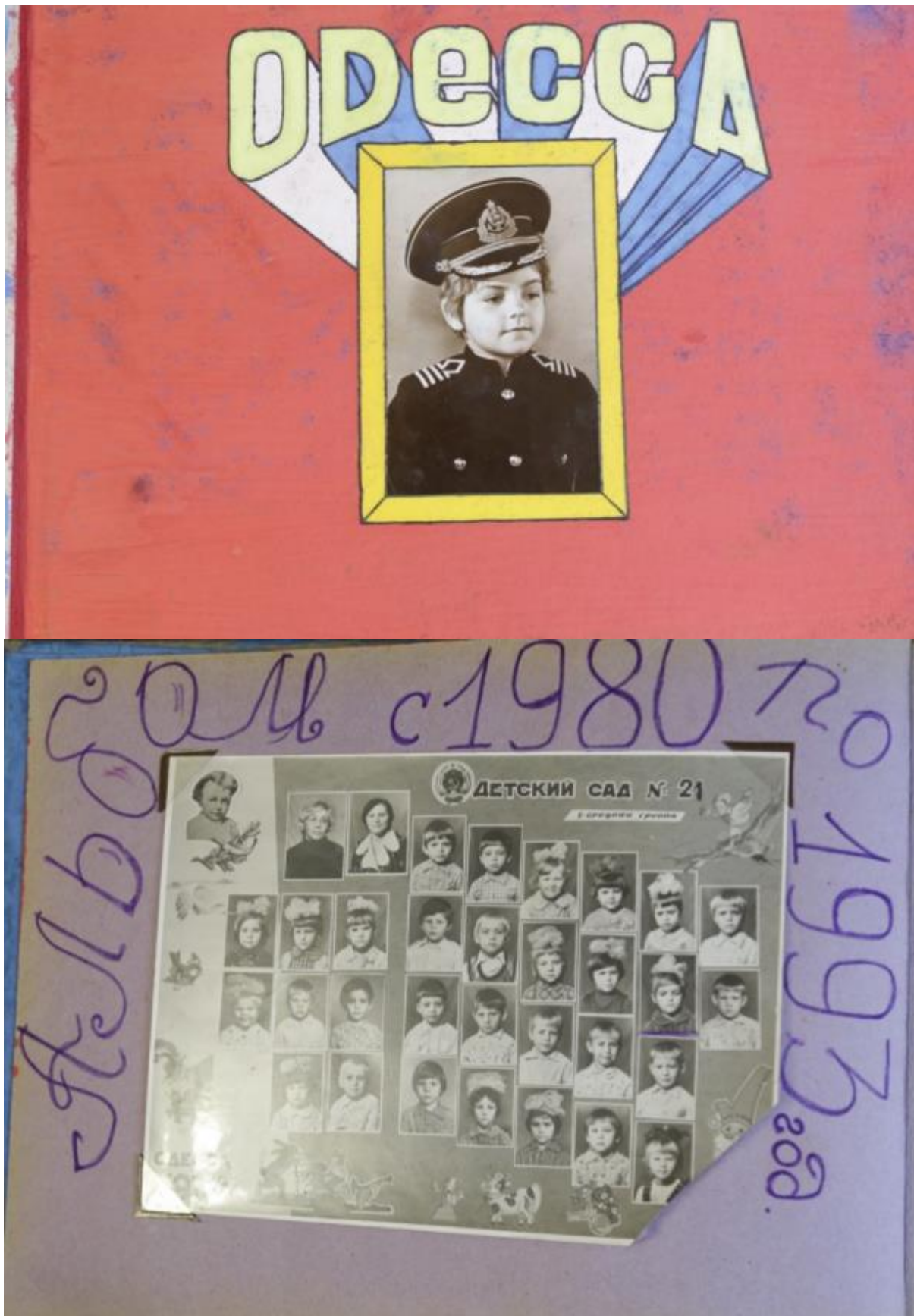


Must
be on

Додаток В. 144.

Сімейний альбом одеситки, 1975 р. н.

Одеса, 1980 – 1993 рр.



Додаток В.145.

Фотографія з альбому одеситки: господиня з чоловіком, після розлучення
Одеса, середина XX ст.



Додаток В. 146.

Храмове свято, старообрядці Буджака
с. Карячка (Мирне) Кілійського району, 1937 р.



Додаток В. 147.

Храмове свято, старообрядці Буджака

Вилкове, 1988 р.



Додаток В. 148.

Старообрядницьке храмове свято
с. Кубей (Червоноармійське) Болградського району, 1970-ті рр.



Додаток В. 149.

Липованське весілля

с. Муравльовка Ізмаїльського району, 1950-ті рр.



Додаток В. 150.

Особисті фотографії матінки Серафими, 1970-ті рр.
с. Липецьке Подільського (Котовського) району
(сфотографовано нами 2014 р.)



Додаток В. 151.

Фотографічні портрети отця Інокентія
с. Липецьке Подільського (Котовського) району
(сфотографовано нами 2014 р.)



Додаток В. 152.

Фотографічні портрети отця Інокентія та неканонічні
зображення православних святих
с. Липецьке Подільського (Котовського) району
(сфотографовано нами 2014 р.)



Додаток В. 154.

с. Липецьке Подільського (Котовського) району
(сфотографовано нами 2014 р.)

