

РАДЯНСЬКА ТЕХНОЛОГІЧНА УТОПІЯ І АМАТОРСЬКА ФОТОГРАФІЯ В УКРАЇНІ: ПОГЛЯД З ПЕРСПЕКТИВИ СОЦІАЛЬНОЇ ІСТОРІЇ ТЕХНОЛОГІЙ

Геннадій Казакевич

Soviet Technological Utopianism and Amateur Photography in Ukraine: A Social History of Technology Perspective

Gennadii Kazakevych

This article aims to explore Soviet technological utopianism through the lens of amateur photography in the Ukrainian SSR, with particular attention to the social history of technology. The article, too, strives to demonstrate how technical limitations and socio-political conditions shaped Soviet photographic culture, and how amateur practices often transcended official ideological frameworks.

Methods. *The study employs interdisciplinary approaches of the social history of technology, Actor-Network Theory, and the Social Construction of Technology (SCOT). It relies on archival sources, materials from photo laboratories, vernacular visual archives, and Soviet-era publications. Methods of visual anthropology are also applied to interpret everyday photographic practices.*

Results. *The analysis shows that Soviet authorities sought to use amateur photography as a tool of propaganda and socialist construction. In practice, however, photo laboratories and clubs failed to fulfill political tasks, while mass amateur photography evolved into a private practice of memory preservation, status display, and family identity building. The production of cameras in the USSR, particularly the «Kyiv» models, illustrates the tensions between imported technologies and local social needs.*

Conclusions. *Amateur photography in the USSR did not serve as an instrument of the Soviet utopian project but rather reflected the conservative values of society and the quest for private space. It reveals the complex interplay of technology, politics, and everyday life, offering deeper insights into the dynamics of Soviet visual culture. The study emphasises the significance of private visual archives as a source for reconstructing the social history of Ukraine.*

Keywords: *Soviet photography, technological utopianism, social history of technology, amateur culture, visual anthropology, Kyiv cameras, everyday life.*

Улітку 1929 року український письменник Олексій Полторацький та фотограф Дан Сотник здійснили подорож Грузією та Вірменією. Вже наступного року їхні спостереження опублікували як книгу з назвою «Герой нашого часу. Репортаж про Закавказзя 1929 року». Текст Полторацького сповнений захоплених описів подорожі новітніми транспортними засобами – автомобілем та літаком, – будівництва гідроелектростанції на р. Кура, механізації праці манганових шахт у Чіятурі, новобудов Єревану тощо. Цей «новий» Кавказ протиставлено «старому» – аграрному, патріархальному та орієнталізованому російською імперською культурою. Візуальна мова Сотника, яка супроводжує цей модерністський наратив, так само грає на протиставленні пейзажів та жанрових сцен у стилістиці етнографічної фотографії XIX століття, та суто авангардних світлин індустріальних об'єктів й концептуальних фотограм. Книга розпочинається і завершується обіцянкою авторів повторити

свою кавказьку мандрівку за п'ять років, щоб побачити «високорозвинену індустріальну країну послідовно соціалістичного типу» (Полторацький, Сотник 1930, с. 166). Здійснитися цим планам не судилося. Дан Сотник загинув у в'язниці НКВС, а Олексій Полторацький, доводячи лояльність режимові, очолив кампанію цькування Остапа Вишні. За іронією долі, у 1947 році Полторацький приймав у Києві американського письменника Джона Стейнбека та фоторепортера Роберта Капу, які створювали свій власний захоплений репортаж про відновлення повоєнного СРСР.

Книга Полторацького і Сотника ілюструє один з найбільш важливих аспектів радянської ідеології – технологічний утопізм. Теоретики марксизму вважали технології рушійною силою, яка здатна забезпечити перехід від капіталізму до соціалізму. Вони вірили, що технології здатні забезпечити соціальну рівність, звільнити людину від експлуатації та патріархальних інститутів. Відповідно, технології розглядалися як потужний політичний інструмент і навіть як джерело легітимності радянського правління (Josephson 2010, р. 7). Використовуючи продуктивістську та технократичну риторику, радянська ідеологія, особливо на ранньому етапі свого існування, закликала до інтеграції людини та машини заради створення нового комуністичного суспільства (Golubev 2020, р. 28). Радянський технологічний утопізм, таким чином, можна розглядати як особливий тип технополітики – стратегії створення та використання технологій для досягнення політичних цілей (Hecht 2011, р. 2).

Насичене технократичними концепціями радянське мистецтво та візуальна культура на сьогоднішній день привертає значну увагу дослідників, зокрема, в Україні. Як приклад, можна згадати публікації монографічного рівня, присвячені модерністським мозаїкам, архітектурі, фотографії тощо (Роготченко 2007; Nikiforov et al. 2017; Smolenska 2019; Бернар-Ковальчук 2020). Сучасна історіографія зосереджує свою увагу насамперед на ідейно-стилістичних та дискурсивних аспектах радянської візуальної культури, залишаючи на другому плані технічні та матеріальні нюанси, які можуть бути не менш важливими.

У цій статті автор прагне на прикладі аматорської фотографії продемонструвати чому саме радянська технологічна утопія провалилася, а також окреслити методологічну рамку дослідження технологій, призначених для створення візуальних образів у радянському контексті. Ці методологічні підходи використовують учасники у рамках спільного українсько-швейцарського наукового проєкту «Випробування радянської утопії: соціальна історія технологій в Україні, 1922–1991¹».

Як зрозуміло з назви, у фокусі проєкту перебуває «випробування» (англ. «testing») – метафора, значення якої змінюється, залежно від контексту та рівня аналізованої структури. На макрорівні СРСР становив глобальний модернізаційний експеримент з побудови нового суспільства, який передбачав упровадження специфічних форм виробництва та технополітики. На мезорівні СРСР став випробуванням для різних груп мешканців України, які були змушені адаптуватися до нових реалій та нових технологій. Це вимагало великих зусиль і завдавало страждань, але водночас відкривало нові можливості. Зрештою, на мікрорівні йдеться про випробування товарів радянського виробництва, які зазвичай мали суттєві технічні недоліки і потребували додаткового тестування та модифікації вже у домашніх умовах. В межах цього загального підходу дослідники Базельського університету та Київського національного університету імені Тараса Шевченка реалізують низку взаємопов'язаних підпроєктів, зокрема, «Хребет української територіальності? Залізнична система та залізнична мобільність у XX столітті» (Ф. Беньямін Шенк), «Соціалістичний тест-драйв: досвід учасників та учасниць сталінських автотестовелопробігів» (Ольга Мартинюк), «Зображаючи Київ за допомогою «Кієва»: соціальний вплив виробництва фотографічного

¹ Див. докладніше: <https://dg.philhist.unibas.ch/de/shared-elements/oeg-slavisches-seminar/testing-the-soviet-utopia-the-social-history-of-technologies-in-ukraine-1922-1991/>

обладнання в Україні ХХ століття» (Геннадій Казакевич), «Музика поза контролем: створення персонального акустичного середовища в Україні (1950-1980-ті роки)» (Ростислав Конта), «Творення нового радянського суспільства: Система охорони здоров'я, медичні технології та пропаганда в Україні у 1920-х роках» (Ірина Адамська), «Свої Чужі: радянська модернізація заходу України та динаміка ідентичностей» (Ілля Левченко).

Дослідження соціальної історії технологій в Україні радянської доби є важливим з багатьох причин. По-перше, вивчення будь-якого досвіду технологічної модернізації суспільства не може не викликати інтерес в контексті сучасного технологічного переходу. По-друге, дослідження науково-технічного розвитку УРСР спростовує культуртрегерську риторику російської пропаганди, доводячи, що без інтелектуального та ресурсного потенціалу України технологічна модернізація СРСР навряд чи могла б бути реалізована. Зрештою, по-третє, соціальна історія технологій проливає світло на причини кризи та занепаду тоталітарної радянської системи. Вважаючи наукові досягнення та технології нейтральними, радянське керівництво прагнуло використати їх для побудови суспільства, відповідного уявленню про комуністичну утопію. Однак на практиці виявилось, що технології та пов'язані з ними матеріальні об'єкти нейтральними не були. Теорія акторно-мережевих систем (ANT) демонструє, що речі («non-humans»), зокрема, різноманітні технічні пристрої, також є агентами, які разом з людьми утворюють складні соціальні мережі, продукують знання тощо (Latour 2007, 10, 63-64). В широкому сенсі, технології, поява яких обумовлена певними соціальними потребами, самі впливають на розвиток людських суспільств і до певної міри спрямовують його. У випадку СРСР, ми зіштовхуємося з ситуацією, коли радянські керівники намагалися спрямовувати розвиток технологій відповідно до своїх ідеологічних настанов, технології трансформували суспільство, але саме суспільство починало пристосовувати технології до власних потреб, які досить часто суперечили цілям радянської соціальної інженерії.

Аматорська фотографія в СРСР напрочуд добре ілюструє цю ідею. Після утвердження більшовицької влади, «старе» фотоаматорство, яке в Російській імперії розвивалося переважно як хобі представників середнього класу, було майже повністю ліквідоване (частково навіть фізично, разом із його носіями). Однак вже у 1920-ті роки радянське керівництво здійснює спроби відродити фотоаматорство на новій класовій основі та перетворити його на «засіб соціалістичного будівництва» та «допомоги виконанню п'ятирічного плану» (ЦДАВО, ф. 1238, оп. 1, спр. 221, арк. 139). Для цього передбачалося створення мережі громадських фотолабораторій у містах, які б забезпечили доступ «робітничо-селянського фотоаматора» до коштовного обладнання, хімічних реактивів та цінних технічних знань (ЦДАВО, ф. 1238, оп. 1, спр. 184, арк. 12). Фотолабораторії мали стати технічною та інтелектуальною базою для фотогуртків на заводах, фабриках та у селах, місцем для прочитання лекцій, проведення фотовиставок, створення фотогазет тощо (ЦДАВО, ф. 1238, оп. 1, спр. 221, арк. 61-62). Функціонуючи під повним ідеологічним контролем, лабораторії мали спрямовувати свою роботу серед аматорів «на виконання поточних політичних кампаній». Ці плани, однак, не були реалізовані повною мірою. Лабораторії, які вдалося відкрити лише у Проскурові та Києві, страждали від низької відвідуваності, недофінансування, крадіжок та псування обладнання й реактивів. Радянська бюрократія була змушена констатувати, що загалом вони не виконували тих громадсько-політичних завдань, які на них покладалися (ЦДАВО, ф. 1238, оп. 1, арк. 160).

Друга хвиля інтересу до фотоаматорства в СРСР пов'язана з початком хрущовської відлиги. Вона співпала в часі з відновленням випуску ліквідованого у 1931 році журналу «Советское фото» та зростанням мережі фотоклубів, які об'єднували непрофесійних фотографів. Джессіка Вернеке, яка досліджує цей період історії радянської фотографії, наголошує на тому, що послаблення цензурного тиску призвело до певної самоорганізації

фотоаматорів, які прагнули ширшого залучення держави, зокрема, до організації та поширення технічної та естетичної грамотності у галузі фотографії (Werneke 2019). Проте з часом творчість фотографів-аматорів дедалі частіше починає відзеркалювати фрустрацію, яка формувалася у зв'язку із поступовим зануренням радянського суспільства в інтелектуальну стагнацію доби брежнєвського застою. У литовській фотографії з кінця 1970-х років дедалі популярнішою ставала «естетика нудьги», яка суперечила ідеологічній вимозі до фотографії ілюструвати переваги радянського ладу (Narušytė 2010, p. 18). В Україні учасники групи «Время», які стояли біля витоків Харківської школи фотографії, шукали звільнення від естетики соцреалізму в експериментах з формою, еротизмі тощо (Бернар-Ковальчук 2020, с. 87). Що важливіше, вони намагалися вийти за ідеалізуючі рамки радянського звернення до повсякденного життя звичайної людини (Бернар-Ковальчук 2020, с. 124). Людини, яка й сама намагалася оточити себе візуальним та акустичним простором, якщо й не-непроникним для радянської ідеології, то принаймні таким, що мінімально перетинався з нею.

Радянська аматорська фотографія була соціальним явищем значно ширшим за коло фотографів-митців, які втілювали за допомогою цього медіуму свої творчі амбіції та суспільні погляди. За межами цього кола існували мільйони практикуючих фотографів, які створювали зображення для сімейних альбомів. Донедавна ця вернакулярна («повсякденна») фотографія перебувала поза увагою дослідників, з огляду на її анонімність, неелітарність, низьку ринкову вартість та інтелектуальну цінність (Batchen 2001, p. 57). Як суспільна практика, фотографія привертала увагу насамперед соціологів та антропологів, які вбачали у вернакулярній фотографії один із інструментів інтеграції соціальних структур, таких як сім'я, досліджували фотографічне аматорство як практику залучення широких верств населення до уявного «світу мистецтва» тощо. Хрестоматійним прикладом таких досліджень є класична праця «Загальнодоступне мистецтва» П'єра Бурдьє (1990).

Останнім часом в історіографії помітна тенденція до ширшого застосування джерельного потенціалу вернакулярної фотографії при вивченні суспільств, які знаходяться у процесі трансформації. Зокрема, дослідження Озге Байкан Калафато демонструє яким чином вернакулярна фотографія 1920-30-х років відображає процес формування нових національних та гендерних ідентичностей у Туреччині в епоху правління Кемаля Ататюрка. Сімейні фотографії цього періоду засвідчують те, наскільки легко й швидко урбанізований середній клас турецького суспільства сприймав політику вестернізації Туреччини. Водночас, дослідниця доходить до висновку про певний розрив між офіційною візуальною культурою, організованою та контрольованою однопартійним кемалістським режимом, та менш структурованим та регламентованим візуальним простором повсякденного життя громадян. На формування останнього впливала не лише державна ідеологія, але й ширші соціальні, економічні процеси та культурні явища 1920–1930-х років, такі як мода, кінофільми, зростаюча доступність сучасних товарів споживання, зокрема, аматорських камер (Baykan Calafato 2022, p. 176).

Дещо схоже ми можемо спостерігати і в радянській вернакулярній фотографії. У переважній більшості випадків сімейні альбоми громадян УРСР склалися з цілком конвенційних портретних зображень, зроблених у студії, під час відпочинку або участі у публічних заходах (таких як демонстрації). Однак доволі часто серед них натрапляємо на зображення, які відтворюють неформальну (а інколи й карнавальну) поведінку, гордість від володіння престижними матеріальними об'єктами (модний одяг, автомобіль, телевізор тощо), а також інші аспекти повсякденного життя, які неоптимально узгоджувалися з образом радянської людини. Слід зазначити, що сама по собі масово поширена практика створення сімейних альбомів, які неодмінно включали зображення кількох поколінь родичів, відзеркалювала консервативний світогляд широких верств населення, цінності, які суперечили ідеям побудови утопічного суспільства без приватної власності, сім'ї і т. д. В

цьому сенсі радянська партійна еліта, яка сприяла розвитку фотоаматорства заради досягнення цілей своєї технополітики, досягла результату протилежного від запланованого.

Методи візуальної антропології дозволяють ефективно використати джерельний потенціал вернакулярної фотографії. Відбитки з сімейних архівів проливають світло на особливості одягу та мови тіла сфотографованих осіб, їхні уявлення про статус і престиж, індивідуальні та колективні поведінкові норми у різних ситуаціях, які підлягали фотографуванню, організацію громадського та особистого простору тощо (Sztompka 2005, p. 75-95). Приватні візуальні архіви є важливою частиною культурною спадщини України, яка потребує охорони та ретельного вивчення. Наразі поступово формується інтерес до візуальних архівів населення України, що підтверджує поява досліджень, а також публікація окремих колекцій та збірок вернакулярної фотографії (Бабак та ін. 2014; Дмитрюк 2019). Водночас, можна констатувати, що цей інтерес все ще є недостатнім, особливо на тлі загрози фізичного знищення величезної кількості сімейних візуальних архівів внаслідок російської агресії, депопуляції українських міст і сіл, а також недбалого ставлення власників.

У той час як на шляху переосмислення української фотографії радянського періоду як соціальної практики та частини візуальної культури вже зроблено перші помітні кроки, технологічний аспект цього явища все ще залишається поза увагою дослідників. Кілька десятиліть тому в антропології та інших гуманітарних дисциплінах була започаткована тенденція, яка отримала назву «матеріальний поворот». У сфері історії мистецтв та візуальної культури її сутність полягає у поступовому зміщенні дослідницького фокусу з символічних та естетичних аспектів творів мистецтва до матеріальних та фізичних. Особлива увага приділяється вивченню матеріалів та технік, які ставали основою для створення творів мистецтва, а також самим творам як агентам або акторам, наділеним суб'єктивністю.

В дослідженнях історії фотографії матеріальний поворот означав насамперед звернення до процесів обробки зображення, а також до форми репрезентації фотографічного відбитку. Дослідники звертали увагу на «престижні» техніки друку та тонування фотографій, вибір формату відбитку, відповідно до його соціального значення тощо (Edwards, Hart 2004, p. 3). Суттєво менша уваги приділяють дослідженню власне камер та іншого фотографічного обладнання. Водночас, саме це обладнання уможливлювало створення фотографії, а його якість та доступність безпосередньо впливали на кінцевий результат діяльності фотографа.

Наприклад, порівняно висока вартість обладнання, невеликий асортимент та дефіцит багатьох товарів, відсутність належної мережі сервісного обслуговування та фотолабораторій – усе це накладало суттєві обмеження на пересічного радянського користувача фототехніки. Водночас, ці ж обмеження сприяли більшій автономності радянських фотоаматорів, які могли конструювати приватний візуальний простір за допомогою тих засобів, які були для них доступні і якими вони вміли оперувати. Дослідження впливу техніки та технологій на розвиток української фотографії радянської доби можна простежити за трьома основними напрямками: виробництво камер, їх дистрибуція та редистрибуція, а також подальше соціальне життя цих матеріальних об'єктів

СРСР значно відставав від західних країн у таких сферах як машинобудування, оптико-механічна промисловість тощо. Для того, щоб подолати це відставання, радянське керівництво вибудовувало гнучку систему запозичення західних технологій, яка включала як купівлю готових виробничих ліній, так і нелегальне копіювання технічних рішень, отриманих за допомогою реверс-інжинірингу або промислового шпідонажу. Саме таким шляхом у Харкові у 1932 році під маркою ФЕД було започатковане виробництво 35 мм далекомірних камер, які були неліцензійними копіями моделей Leica I (A) та Leica II (D) німецької компанії Leitz (Fricke 1979, p. 135). У 1947-1948 роках в ході масштабної кампанії з демонтажу та вивезення в СРСР промислових підприємств переможеної Німеччини (Naimark 1997, p. 169) Завод Арсенал у Києві отримав 1405 ешелонів промислового обладнання компаній Carl Zeiss і Schott, а також

45 конструкторів, інженерів та технічних фахівців, які мали організувати у Києві виробництво геодезичного обладнання та фотокамер «Contax II» та «III». До оригінальної німецької конструкції фотокамери, яка була запроваджена у виробництво у 1936 році, на Арсеналі були внесені лише невеликі змін. Тож упродовж чотирьох наступних десятиліть ці камери випускалися Заходом Арсенал під торговельною маркою «Київ»².

Радянський споживчий ринок в усі часи свого існування відчував нестачу практично будь-яких товарів тривалого користування, при чому особливо гострою ця нестача була у перші повоєнні десятиліття. Але камери «Київ» не користувалися належним попитом з боку населення, унаслідок чого на складах заводу вже наприкінці 1950-х років накопичувалися запаси нерозпроданих товарів. Основну причину цього явища нескладно зрозуміти, якщо проаналізувати історію виробництва фотоапаратів «Київ» з точки зору теорії соціального конструювання технологій (SCOT) Вібе Бійкера та Тревора Пінча. Згідно цієї теорії, становлення будь-якої технології відбувається в результаті взаємодії соціальних груп. Оскільки кожна з цих груп має свої власні інтереси і цінності, процес становлення технології може мати конфліктний характер. Однак з часом групи досягають компромісу і тоді технологія переходить у стан «закриття» (closure), коли вона оптимально відповідає на більшість запитів суспільства, яке цю технологію створило (Pinch, Bijker 1995). У випадку фотоапаратів «Київ», СРСР отримав саме таку «закриту» технологію, яка виникла в суспільстві з суттєво відмінними цінностями й потребами. Ця технологія не була належним чином адаптована до потреб суспільства-реципієнта, проте радянське керівництво і не прагнуло такої адаптації. Не випадково, з 45 німецьких фахівців на Арсеналі лише двоє були на постійній основі залучені в організацію фотоцеху, хоча саме виробництво камер було одним з ключових пріоритетів заводу. Наукові та конструкторські роботи, що здійснювалися колишніми працівниками Carl Zeiss, стосувалися лише геодезичного обладнання, тоді як конструкція фотокамери вважалася такою, що на довгі роки задовольнить потреби радянського фотографа.

Станом на середину 20 століття далекомірна камера «Contax» справді була досконалим інструментом фоторепортера, який увібрав у себе всі найкращі технологічні рішення. Проте, вже наприкінці 1950-х років конструкція далекомірної камери виявилася морально застарілою. До того ж, для пересічного радянського фотоаматора переваги «Кієва» (широкий діапазон витримок, витривалий затвор, зручність швидкого фокусування тощо) не були важливими, особливо на тлі високої вартості «Кієва» та складності його конструкції, яка виключала ремонт у домашніх умовах. Отже, на прикладі історії виробництва та збуту фотоапаратів «Київ» можна побачити специфіку ставлення радянського фотоаматора до техніки, яка мала бути доступною та ремонтпридатною, а відповідно простою. Останнє не могло не накладати певні обмеження на творчі можливості непрофесійних фотографів.

Роль фотокамери як соціального агента теж потребує ретельного дослідження. В радянському повсякденні практично будь-який товар тривалого користування не був об'єктом, який виконував свою функцію непомітно. Такі речі як фотокамери (чи інше фотографічне обладнання) мали здатність чинити вплив на власника (Brown 2001, p. 4). Згідно з теорією соціального життя речей, сформульованої Арджуном Appadurai, товари набувають соціальної та економічної цінності через смисли, бажання та значення, якими наділяє їх людина. Вони мають вплив на соціальне конструювання індивідуальних і групових ідентичностей через свою здатність створювати контексти в яких товари купуються, використовуються, інтерпретуються користувачем (Appadurai 2013, p. 258-261). Фотокамера, як предмет престижного володіння і як інструмент конструювання колективної пам'яті,

² Детальніший аналіз історії виробництва фотоапаратів «Київ» на заводі «Арсенал» у Києві буде подано в окремій статті автора, що готується до публікації.

створювала такі контексти. Володіння фотокамерою передбачало її використання насамперед для фіксації сімейних подій, зв'язків між родичами та друзями, зміну соціального статусу, неформальну поведінку під час відпочинку тощо. Аналогічні (або досить схожі) сценарії використання фотокамер існували на той час і в Західній Європі.

Отже, масове фотографічне аматорство не виконало ролі інструменту пропаганди радянського ладу, яка з самого початку на нього покладалася, і не стало однією з віх на шляху до створення утопічного безкласового суспільства, заснованого на технологіях. Радше навпаки, сімейні фотоархіви 1950-80-х років більшою мірою засвідчують збереження консервативних цінностей у радянському суспільстві, побудову нових ієрархій та поглиблення майнової диференціації. Методи та підходи соціальної теорії технологій дають можливість глибше зрозуміти масове фотографічне аматорство як суспільне явище, а також відкрити нові перспективи у дослідженні візуальної культури радянського періоду.

Фінансування. Це дослідження виконане в межах спільного швейцарсько-українського дослідницького проекту «Випробування радянської утопії: соціальна історія технологій в Україні, 1922–1991» за підтримки Швейцарського національного наукового фонду (грантова угода No. IZURZI 224820/1).

Список джерел та літератури

- БАБАК М.П., БОРИСЕНКО В. К., НАЙДЕН О.С., 2014, Сільська фотографія Середньої Наддніпрянщини кінця XIX–XX ст. Черкаси: Інтертехнології
- БЕРНАР-КОВАЛЬЧУК, Н., 2020, Харківська школа фотографії: гра проти апарату. Харків: МОКСОР.
- ДМИТРИЮК, В., 2019, Функціонування фотопрактик у інтер'єрних контекстах Одещини: компаративні перспективи село/місто. *Народознавчі зошити*. Вип. 6., 1424–1435.
- ПОЛТОРАЦЬКИЙ, О., СОТНИК, Д., 1930, *Герой нашого часу. Репортаж про Закавказзя 1929 року*. Харків: Державне видавництво України.
- РОГОТЧЕНКО, О. О., 2007, *Соціалістичний реалізм і тоталітаризм*. Київ: ФЕНІКС.
- Центральний державний архів вищих органів влади та управління України (ЦДАВО). Ф. 1238. Оп. 1. Спр. 221.
- Центральний державний архів вищих органів влади та управління України (ЦДАВО). Ф. 1238. Оп. 1. Спр. 184.
- APPADURAI, A., 2013. *The Future As Cultural Fact: Essays on the Global Condition*. London: Verso.
- BATCHEN, G., 2001, *Each Wild Idea: Writing, Photography, History*. Boston: MIT Press.
- BAYKAN CALAFATO, Ö., 2022, *Making the Modern Turkish Citizen: Vernacular Photography in the Early Republican Era*. First edition. I.B. Tauris.
- BOURDIEU, P. (ed.), 1990. *Photography: A Middle-Brow Art*. Stanford Univ. Pr.
- BROWN, B., 2001, Thing Theory. In: *Critical Inquiry*, Vol. 28, No. 1, 1-22.
- FRICKE, O., 1979, The Dzerzhinsky Commune: Birth of the Soviet 35mm Camera Industry. In: *History of Photography* 3(2), 135–155.
- GOLUBEV, A., 2020, *The Things of Life. Materiality in Late Soviet Russia*. Cornell University Press.
- HART, J., EDWARDS, E., 2004, *Photographs Objects Histories: On the Materiality of Images*. London: Routledge.
- HECHT, G., 2011, *Entangled geographies: Empire and technopolitics in the global Cold War*. MIT press.
- JOSEPHSON, P. R., 2010, *Would Trotsky wear a Bluetooth? technological utopianism under socialism, 1917-1989*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

- LATOUR, B., 2007, *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory*. Clarendon Lectures in Management Studies. Oxford Univ. Press.
- NAIMARK, N. M., 1997, *The Russians in Germany: A History of the Soviet Zone of Occupation, 1945–1949*. Cambridge, London: Belknap Press.
- NARUŠYTĖ, A., 2010, *The Aesthetics of Boredom: Lithuanian Photography, 1980–1990*. Vilnius Dailės Akad. Leidykla.
- NIKIFOROV, J., BALASHOVA, O., HERMAN, L., 2017, *Decommunized: Ukrainian Soviet Mosaics*. Translated by Jaroslava Stricha. Kyiv: Osnovy.
- PINCH, T. J., BIJKER, W. E., 1984, The Social Construction of Facts and Artefacts: Or How the Sociology of Science and the Sociology of Technology might Benefit Each Other. In: *Social Studies of Science*, 14(3), 399–441.
- SMOLENSKA, S., 2019, Redesigning Constructivist Architecture in the 1930s and Retro-Modernisation of Soviet Cities after World War II. In: *Rethinking Modernity: Icomos. Journals of the German National Committee* LXIX, 82-86
- SZTOMPKA, P., 2005, *Socjologia wizualna: fotografia jako metoda badawcza*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- WERNEKE, J., 2019, «Nobody Understands What Is Beautiful and What Is Not»: Governing Soviet Amateur Photography, Photography Clubs and the Journal *Sovetskoe Foto*. In: *Photography and Culture* 12 (1), 47–68.

References

- APPADURAI, A., 2013. *The Future As Cultural Fact: Essays on the Global Condition*. London: Verso.
- BABAK, M. P., BORYSENKO, V. K., NAIDEN, O. S., 2014, Sil's'ka fotohrafiiia Seredn'oi Nadnyprianshchyny kintsia XIX–XX st. [Rural photography of the Middle Dnipro region of the late 19th–20th centuries]. Cherkasy: Intertekhnolohii.
- BATCHEN, G., 2001, *Each Wild Idea: Writing, Photography, History*. MIT Press.
- BAYKAN CALAFATO, Ö., 2022, *Making the Modern Turkish Citizen: Vernacular Photography in the Early Republican Era*. First edition. I.B. Tauris.
- BERNAR-KOVALCHUK, N., 2020, Kharkivska shkola fotohrafii: hra proty aparatu [Kharkiv school of photography: play against the apparatus]. Kharkiv: MOKSOP.
- BOURDIEU, P. (ed.), 1990. *Photography: A Middle-Brow Art*. Stanford Univ. Pr.
- BROWN, B., 2001, Thing Theory. In: *Critical Inquiry*, Vol. 28, No. 1, 1-22.
- DMYTRIUK, V., 2019, Funktsionuvannia fotopraktyk u inter'iernykh kontekstakh Odeshchyny: komparatyvni perspektyvy selo/misto [Functioning of photo practices in interior contexts of Odesa region: comparative perspectives village/city]. Narodoznavchi zoshyty. Vyp. 6., 1424–1435.
- FRICKE, O., 1979, The Dzerzhinsky Commune: Birth of the Soviet 35mm Camera Industry. In: *History of Photography* 3(2), 135–155.
- GOLUBEV, A., 2020, *The Things of Life. Materiality in Late Soviet Russia*. Cornell University Press.
- HART, J., EDWARDS, E., 2004, *Photographs Objects Histories: On the Materiality of Images*. London: Routledge.
- HECHT, G., 2011, *Entangled geographies: Empire and technopolitics in the global Cold War*. Boston: MIT press.
- JOSEPHSON, P. R., 2010, *Would Trotsky wear a Bluetooth? technological utopianism under socialism, 1917-1989*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- LATOUR, B., 2007, *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory*. Clarendon Lectures in Management Studies. Oxford Univ. Press.
- NAIMARK, N. M., 1997, *The Russians in Germany: A History of the Soviet Zone of Occupation, 1945–1949*. Cambridge, London: Belknap Press.

- NARUŠYTĖ, A., 2010, *The Aesthetics of Boredom: Lithuanian Photography, 1980–1990*. Vilnius: Dailės Akad. Leidykla.
- NIKIFOROV, J., BALASHOVA, O., HERMAN, L., 2017, *Decommunized: Ukrainian Soviet Mosaics*. Translated by Jaroslava Stricha. Kyiv: Osnovy.
- PINCH, T. J., BIJKER, W. E., 1984, The Social Construction of Facts and Artefacts: Or How the Sociology of Science and the Sociology of Technology might Benefit Each Other. In: *Social Studies of Science*, 14(3), 399–441.
- POLTORATSKYI, O., SOTNYK, D., 1930, Heroi nashoho chasu. Reportazh pro Zakavkazzia 1929 roku [Hero of our time. A reportage about Transcaucasia in 1929]. Kharkiv: Derzhavne vydavnytstvo Ukrainy.
- ROHOTCHENKO, O. O., 2007, Sotsialistichnyi realizm i totalitaryzm [Socialist realism and totalitarianism]. Kyiv: FENIKS.
- SMOLENSKA, S., 2019, Redesigning Constructivist Architecture in the 1930s and Retro-Modernisation of Soviet Cities after World War II. In: *Rethinking Modernity: Icomos. Journals of the German National Committee* LXIX, 82-86
- SZTOMPKA, P., 2005, *Socjologia wizualna: fotografia jako metoda badawcza*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Tsentrалnyi derzhavnyi arkhiv vyshchykh orhaniv vlady ta upravlinnia Ukrainy (TsDAVO). F. 1238. Op. 1. Spr. 221.
- Tsentrалnyi derzhavnyi arkhiv vyshchykh orhaniv vlady ta upravlinnia Ukrainy (TsDAVO). F. 1238. Op. 1. Spr. 184.
- WERNEKE, J., 2019, «Nobody Understands What Is Beautiful and What Is Not»: Governing Soviet Amateur Photography, Photography Clubs and the Journal *Sovetskoe Foto*. In: *Photography and Culture* 12 (1), 47–68.

Радянська технологічна утопія і аматорська фотографія в Україні: погляд з перспективи соціальної історії технологій

Мета статті полягає у розкритті радянського технологічного утопізму крізь призму аматорської фотографії в УРСР, з особливим акцентом на соціальну історію технологій. Автор прагне показати, як технічні обмеження та соціально-політичні умови впливали на формування радянської фотографічної культури, і яким чином аматорські практики виходили за межі офіційної ідеології.

Методи. У роботі застосовано міждисциплінарні підходи соціальної історії технологій, акторно-мережевої теорії та соціального конструювання технологій (SCOT). Використано аналіз архівних джерел, матеріалів фотолабораторій, візуальних архівів населення та публікацій радянського часу. Також залучено методи візуальної антропології для інтерпретації повсякденних фотографічних практик.

Результати. Показано, що радянське керівництво прагнуло використати аматорську фотографію як інструмент пропаганди й соціалістичного будівництва. Проте на практиці фотолабораторії та клуби не виконували політичних завдань, а масове фотоаматорство перетворювалося на приватну практику збереження пам'яті, підкреслення статусу та побудови родинної ідентичності. Виробництво фотоапаратів в СРСР, зокрема камер «Київ», демонструє напруження між імпортованими технологіями та локальними соціальними потребами.

Висновки. Аматорська фотографія в СРСР не стала елементом утопічного проекту радянської влади, а радше відображала консервативні цінності суспільства й прагнення до приватного простору. Вона виявляє складну взаємодію між технологіями,

політикою та повсякденністю, що дозволяє глибше зрозуміти динаміку радянської візуальної культури. Дослідження підкреслює значення приватних візуальних архівів як джерела для реконструкції соціальної історії України.

Ключові слова: радянська фотографія, технологічний утопізм, соціальна історія технологій, аматорська культура, візуальна антропологія, фотоапарати «Київ», повсякденність.

Gennadii Kazakevych, Dr. of Sc., Professor, Taras Shevchenko National University of Kyiv (Ukraine).
Геннадій Казакевич, д-р іст. наук, професор, Київський національний університет імені Тараса Шевченка (Україна)

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-2690-860X>

Received: 06-10-2025

Advance Access Published: October, 2025.