

УДК 7704-055.2"18/19"

**Джишиашвілі Олена Володимирівна,**  
асистент кафедри операторської  
майстерності та фотомистецтва  
Київського національного університету  
культури та мистецтв  
[eva.viktori@gmail.com](mailto:eva.viktori@gmail.com)

## **ЖІНКИ-ФОТОГРАФИ ТА ЇХ ВНЕСОК У РОЗВИТОК ФОТОМИСТЕЦТВА ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТЬ**

*У статті розглянуто роль жінок-фотографів на етапі зародження та становлення фотографії як засобу відображення буття ХІХ століття. Визначено їх художній та технічний внесок у початковий етап розвитку фотомистецтва. Зазначено особисті досягнення перших жінок-фотографів, які дістали успіху на цьому терені, проаналізовані передумови успіху у галузі фотографії.*

*Ключові слова: фотографія, мистецтво, жінка-фотограф, розвиток фотомистецтва, портрет, фотохудожник, фотографічний процес.*

*Джишиашвили Елена Владимировна, ассистент кафедры операторского мастерства и фотоискусства Киевского национального университета культуры и искусства.*

**Женщины-фотографы и их вклад в развитие фотоискусства ХІХ – начала ХХ столетий.**

*В статье рассмотрена роль женщин-фотографов на этапе зарождения и становления фотографии как средства отображения бытия ХІХ века. Определены их художественный и технический вклад в начальный этап развития фотоискусства. Отмечены личные достижения первых женщин, добившихся успеха на данном поприще, проанализированны предпосылки успеха в области фотографии.*

*Ключевые слова: фотография, искусство, женщина-фотограф, развитие фотоискусства, портрет, фотохудожник, фотографический процесс.*

*Dzyshyashvili Elena, assistant of the department of camera skill and photo art of Kyiv National University of Culture and Arts.*

**Women photographers and their contribution to the development of photographic art of the ХІХ – early ХХ century.**

*The article analyzes the role of women photographers at the stage of the origination and formation of the photo being a display mean for the reality of ХІХ century. Their artistic and technical contribution to the art of photography in the early stage of development are defined. The personal achievements of the first women who have achieved success in this field, are reviewed. The prerequisites for their success in the photos are analyzed.*

*Key words: photography, art, female photographer, photo art development, portrait, fine art, photographic process.*

Роль жінки у розвитку фотомистецтва не є проблемою, широко обговорюваною у науковій літературі. Нечисленні звернення до такої теми належать до другорядної інформації, що супроводжує сюжети різного спрямування. Переважно це статті, огляди та репортажі у періодичній пресі, яка надає інформа-

цію про виставки або презентації жінок-фотографів, де короткі біографічні включення є частиною добірок про мистецтво фотографії. Водночас, досягнення жінок у фотомистецтві є достатньо значними та вагомими. Внесок жіноцтва в історію цього мистецтва є підставою для сучасного вивчення та аналізу. Зокрема, це стосується періоду появи фотографії та виявлення у ньому ролі жінок-фотографів, які внесли свій вклад у фотомистецтво. Впорядкування та узагальнення такого матеріалу є метою і завданням даної статті.

Згадки про жінок, причетних до мистецтва фотографії на початку її появи і першому етапі розвитку, є досить обмеженими, адже винахідниками фотографії вважають чоловіків – французів Ж. М. Ньєпса, Л. Ж. Дагера та англійця Ф. Талбота, а автором приладу для створення дагеротипів – Жака Луї Манде Дагера. Показаний на засіданні Паризької Академії наук 7 січня 1839 року процес відтворення зображень "механічним" способом за принципом "камери-обскура" (лат. "темна кімната") засвідчив появу фотографії [2,13].

Обмежена кількість жінок у фотопроцесі ХІХ століття пояснюється об'єктивними та суб'єктивними причинами. В умовах панування в суспільстві консервативно-патріархальної концепції правове становище жінок характеризувалося слабкою соціально-правовою захищеністю, відсутністю політичних прав, неможливістю вільно обирати професію, реалізувати свої професійні знання. Обмежені були жінки і в отриманні освіти.

Також не сприяли участі жінок у фотопроцесі деякі його технічні особливості. Фотопластини проявляли відразу після експонування, громіздке обладнання для зйомки за межами студії – камера, дерев'яний штатив, пластини, хімікати – потрібно було возити з собою. Не маючи певного рівня знань у галузі хімії, техніки, які в той час традиційно прищеплювалися лише представникам чоловічої статі, жінки не мали й передумов для експериментів з "камерою-обскурою". Однак, коли у 1840-ві роки комплект фотообладнання став легшим і доступним для придбання, його могли купити всі охочі, в тому числі й жінки.

Попри те, що фотографія виявилася складною справою навіть для чоловіків – як справа що потребувала знань у сфері техніки і хімії, навичок поводження з фототехнікою, наявності вільного часу, фінансових вкладень (комплект фотообладнання коштував близько 300 франків – робочий, наприклад, одержував їх за 100 днів роботи), жінки від самої появи фотографії у той чи інший спосіб залучалися до її творення [2, 25]. Так, фотографу Роберту Тітлеру, який робив зйомки руїн в Індії, що залишилися після повстання найманих солдатів у 1858 році, допомагала як асистент його дружина Харріет. Їх спільна робота мала гучний успіх, хоча в архівах згадується лише одне ім'я – Роберта. Француз Андре Діздері, що запатентував техніку виготовлення фотокарток розміром 10x6 см, відомих як "візитівки", також працював разом із дружиною Елізабет. Будучи повноправним партнером чоловіка, після його смерті Елізабет продовжила їхню справу і успішно працювала у Парижі до 1878 року. Натомість, у свідоцтві про смерть значилося: "Безробітна, 61 рік" [4].

Першою жінкою, яка досягла успіхів у фотографії, стала англійка Ганна Аткинс, уроджена Анна Чілдрен (Anna Atkins, 1799–1871), за фахом ботанік-

дослідник. Вона була єдиною дочкою вченого, члена Королівського наукового товариства Джона Чілдрена. Її мати померла при пологах. Займаючись вихованням доньки, батько-учений не перешкоджав захопленню Ганни наукою, яке їй передалося у спадок: замість того, щоб займатися господарством і світськими заходами, вона сиділа в лабораторії. Найбільше її цікавила морська фауна. Ганна також вивчала малювання та різні художні техніки, зокрема, літографію. У 1823 році вона створила 200 ілюстрацій для зробленого її батьком перекладу однієї з праць Ламарка [1, 12].

Зайнявшись науковими дослідженнями самостійно, Г. Аткинс підтримувала зв'язки з багатьма британськими вченими, зокрема, із Вільямом Фоксом Талботом. Внаслідок дружби з фізиком Джоном Гершелем, який відкрив у 1839 році новий спосіб монохромного фотографічного друку – ціанотопію, – Ганна протягом року досконало оволоділа цим методом і стала використовувати його для створення зображень різних наукових явищ та об'єктів. Свої фотографії вона робила так званим "безкамерним" способом: розміщувала водорості на аркуші паперу, вкритому солями заліза, після чого експонувала його у променях сонячного світла. Після промивання паперів виходило біле зображення водоростей на блакитному тлі. Грунтуючись на роботі У. Г. Гарвея "Manual of British Algae" (1841), у 1841 році вона також випустила альбом фотографій "Британські водорості: ціанотипні враження", в якому вперше ілюстраціями були зображення, зроблені на основі фотографічних технологій. З дванадцяти примірників цієї книги-альбому один зберігається в Національному музеї ЗМІ в Бредфорді.

У період з 1843 по 1853 роки Ганна Аткинс підготувала ще 12 видань. Серед них – "The Perils of Fashion" (1852), "Memoir Of JG Children" (1853), "A Page from the Peerage" (1863) та інші. В цілому їй належать 389 озаглавлених фотографам з додатковими аркушами наукових пояснень [3]. У 1854 році з'явилася нова книга з ботаніки, ілюстрована Г. Аткинс фотороботами – "Cyanotypes of British and Foreign Flowering Plants and Ferns". Варто наголосити, що в той час, як Ганна Аткинс випустила свою працю (1843), Талбот роком пізніше також видав роботу під назвою "The Pencil of Nature" ("Пензель природи", 1844), що фактично робить Аткинс першою, хто використовував фотографію в якості ілюстрацій для книг. І хоча традиційно некоректним вважається оскаржувати першість Талбота як такого, хто першим в історії створив фотоальбомом, роль Г. Аткинс все ж таки має бути наголошена. Роботи Г. Аткинс на основі метода Гершеля після короткочасного піднесення в середині XIX століття були забуті; наново їх відкрили вже у XX столітті.

Удосконалення технологічних фотографічних процесів у 50–70-х роках XIX століття мало наслідком бурхливий розвиток фотографії (з 1850-х рр.) у Європі та в Америці. Від стадії ремісництва фотографія стрімко перейшла у системну напівпромислову фазу. Характерним для цього періоду є значне зростання кількості фотомайстерень, що спеціалізувалися на портретних знімках [2, 3]. Водночас фотографія ставала все доступнішою для фотолюбителів, серед яких з'явилися жінки-фотографи. Переважно це були багаті домогосподарки, серед яких немало експериментувало з фотографією, але успіху досягли одиниці.

Одна з них – Джулія Маргарет Камерон (Julia Margaret Cameron, 1815–1879), ім'я якої нині – одне із найвідоміших серед фотографів того періоду, хоча діяльність її була недовгою – всього 11 років. Джулія Маргарет Камерон – фотограф-портретист, роботи якої винятково глибоко відобразили дух вікторіанської епохи. Перебуваючи з 1860 по 1875 роки у Дімбола-Лодж, вона фотографувала представників еліти.

Дж. М. Камерон народилася у Калькутті (Індія) в аристократичній родині. Її батько був англійцем, мати – французенкою. Джулія отримала освіту у Франції, а повернувшись до Індії, вийшла заміж за англійського юриста, з яким наприкінці 1840-х років мешкала у Лондоні, а з 1860 року – на острові Уайт, де й опанувала подарований дочкою 1863 року фотоапарат [8]. Самостійно освоївши процес фотографії на вологих колодієвих пластинах, які тоді використовували замість плівки, вона друкувала фотографії, перетворивши комору для вугілля на фотолабораторію, а курник на майстерню. Камерон працювала з великими скляними пластинами-негативами. При використанні таких пластин, які зазвичай застосовувалися для зйомки пейзажів, під час створення портрета моделі доводилося довгий час сидіти нерухомо перед камерою. Складності додовало й те, що Джулія використовувала витримку до 10 хвилин. Успіх прийшов через рік. "Я пристрасно бажала відобразити всю красу, яку бачила перед собою", – писала Джулія Маргарет, – і, врешті-решт, моє бажання було задоволене" [8].

Дещо недосконалим у Дж. Маргарет був технічний бік справи. Багато її негативів були більш рівномірно покриті пилом, ніж колодієм, більшість відбитків швидко тьмяніли. Знімки її деколи виходили трохи не в фокусі, але Камерон подобалися портрети з м'яким фокусом. Хоча її фотографіям не вистачало різкості, до якої прагнули інші фотографи, тим не менше, її роботи швидко завоювали визнання і вона отримала кілька призів на престижних виставках – переважно, за межами Великобританії. На батьківщині ставлення до Маргарет було досить прохолодним. "Було б непогано, якби місіс Камерон навчилася правильно використовувати свою апаратуру", – акцентували на її технічних помилках газети. Художньо витончений знаменитий письменник і фотограф Льюїс Керролл також докоряв Камерон: "Усі її фотографії навмисно не чіткі. Серед них трапляються дуже яскраві, але є й просто ніякі – вона вважає, однак, що всі вони витвори мистецтва" [9]. Натомість, талант Джулії Маргарет полягав у рідкісній здатності "оживляти" картинки. Її не цікавили пейзажні зйомки – види лісів, полів та інших навколишніх пам'яток; Камерон була переконаною фотохудожницею-портретисткою, і кращі її портрети-фотографії, де зображені герої п'єс та поетичних творів, "киплять" внутрішнім рухом. Уява, енергійність і творчий підхід Дж. М. Камерон давали її знімкам чарівність і гостроту, що полягала у відображенні яскравого характеру, сили, духовності людини, яку вона фотографувала. Особливу увагу вона фокусувала на обличчях видатних особистостей, щоб повною мірою передати глибину їх думки і розуму. "Коли такі люди стоять перед моєю камерою, я відчуваю, що мій борг не тільки відобразити їх зовнішні риси, але й чесно передати їх внутрішній світ", – писала Джулія [8]. Камерон незмінно шукала неповторні риси особистості своїх фотогероїв. Вона створила портрети кращих

представників інтелектуальної еліти свого часу – Чарльза Дарвіна, Томаса Карлейля, Джорджа Фредеріка Уотта, Альфреда Теннісона, Браунінга, Гаррі Лонгфелло, Джона Гершеля, Ентоні Троллопа.

Сміливість інтерпретацій та переконливість психологічних рішень підняли Дж. Маргарет над масою фотографів-стилізаторов і наслідувачів. Попри те, що манера її роботи з камерою довго залишалася на примітивному рівні і вона продовжувала застосовувати фотооб'єктиви, які не давали чіткої деталізації обрисів особи, точного фокусування на об'єкті, ця манера зйомки згодом отримала велику популярність і довго залишалася модною. Стиль фотографій Камерон – "не у фокусі", із м'яким, не різким, немов "змазаним" виглядом, що досягалася прийомом світлопису, – мав ефект драматичності, акцентування ірреальності, підвищеної емоційності [4]. Так фотохудожниці вдавалося уловити дух часу, і у цьому полягала її головна заслуга.

Дж. М. Камерон належить оригінальна ідея створення ілюстративних фотознімків алегоричної спрямованості до літературних творів. У 1875 році вийшов у світ перший том, в якому були розміщені 12 авторських знімків фотохудожниці. Це були ілюстрації до роботи А. Теннісона "Королівські ідилії та інші поеми", яку вона згодом продовжила у другому томі, де також було розміщено 12 авторських фоторобіт.

У 1879 році, перебуваючи на острові Цейлон, Камерон застудилася і померла у віці 59 років. Нині її фотороботи належать до мистецької спадщини світу. В. Гюго писав про Камерон: "Жодна людина не використовувала промені сонця так, як це зробили ви. Я схиляюся перед вами" [9].

Серед перших жінок-фотографів, що залишили помітний слід у фотографії – Клементина Ховарден (Clementina Elphinstone Fleeming, 1822–1865). Про її життя відомо надто мало. Донька відомого адмірала Чарльза Флемінга, вона була однією з п'яти його дітей, виросла у родовому маєтку Cumbernauld, поблизу Глазго. Була заміжня за Віконтом Ховарденом і мала десятьох дітей. Вірогідно, знімати Клементина Ховарден почала 1857 року на стереоскопічну камеру. Це були ландшафти Dundrum – родового маєтку в Ірландії, куди вони з чоловіком переїхали жити того ж року. У 1859 році родина переїхала до Лондона, де Ховарден стала знімати власних дітей [7]. Роботи Ховарден відрізнялися елегантністю та ідеалістичністю. На відміну від Дж. Камерон, К. Ховарден не давала назви своїм роботам, вважаючи їх "фотографічними дослідженнями" [7]. Важливе місце у її фотографіях належало середовищу – інтер'єрам, декорації, тканинам, що складали суттєву частину композицій. Клементина, як жінка, була обмежена у виборі місць для зйомки, фактично, була змушена знімати у межах свого будинку. Костюмовані сценки в інтер'єрі кімнат, часто перед вікнами, балконом або на терасі, відтворюють будинок у Кенсінгтоні. Знімаючи доньок, вона створювала загадкові образи, у роботі над якими відкрила нові параметри художньої фотографії. Це був свого роду театр, сценки "ідеалізованої емоції".

Ховарден ретельно підбирала реквізит та одяг, облаштовувала інтер'єр, продумувала пози, вирази облич, деталі. У кадр не потрапляло нічого випадкового. Авторка сміливо використовувала природне світло, а в якості світловідби-

вачів використовувала дзеркала, що було на той час справжньою інновацією. У знімках вона також використовувала відображення у дзеркалах, додаючи своїм персонажам таємничості й двозначності. Двічі Клементина Ховарден виставляла свої роботи на виставці у Лондоні – у 1863 та 1864 роках. Обидва рази вони були удостоєні нагород – срібних медалей, і обидва рази авторка їх не забрала. Померла К. Ховарден у віці 42 років від пневмонії.

До кінця XIX століття технічне вдосконалення фотографії зробило її доступною для всіх охочих. Введений у практику об'єктив анастигмат дозволив виправляти спотворення перспективи й отримувати однакою різкість зображення у всіх планах. З'явилися сенсibiliзовані пластини та роликів плівка. Проекційний друк дозволяв збільшувати зображення до будь-яких розмірів. Високоякісний фотомеханічний друк гарантував міцність і довговічність. Фотографія ставала все популярнішою, а професійні фотографи стали відносити себе до художників [6, 1]. Їх активна діяльність привертала увагу критиків, фотомитці об'єднувалися в клуби, випускали спеціалізовані журнали, завойовували призи на міжнародних виставках. Вони ставали ідеологами, провідниками індивідуального погляду на світ та навіть критиками загальноприйнятих застарілих норм, які впливали на систему людських цінностей.

Прагнучи відтворити те, що лежить по той бік реальності або те, що приховується за видимою оболонкою речей, фотограф-художник продовжував звертатися до Природи, але тепер він вважав себе запов'язаним зображати не просто пейзаж, сценку, портрет, а шукав їх особливий візуальний еквівалент [6, 2]. Серед таких фотографів можна відзначити американку Ганну Брігман (1869–1950), представницю пекторалізму кінця XIX – початку XX століть. Ганна говорила про себе: "вільна духом", що суперечило уявленням суспільства того часу про жінку. Принцип "свободи духу" отримав художнє відображення в її роботах, де чільне місце посідала природа. Працюючи з моделлю, вона "вписувала" її в скелі, ліс, образно "з'єднувала" з деревом, символізуючи прагнення жінки до свободи. Ретельний вибір пейзажу, на тлі яких людська фігура могла б висловити смуток і захоплення, стан самотності та почуття злиття з природою, любов і надію, продуманий до дрібниць сюжет, оголені, природні моделі, які вписувалися у природне середовище – усе це робило Брігман не схожою на інших фотохудожників того часу. Стилiстику її робіт визначив своєрідний спiсiб життя – вона була дружиною капітана корабля, з яким мандрувала по світу. Опинившись на Гаваях, Ганна спостерігала звичай місцевих мешканок ходити оголеними – звідси її вільне ставлення до оголеного жіночого тіла. Ганна Брігман вносила у свої знімки символіку. Оголена натура в пейзажних знімках, злита з обрисами ландшафту, малюнком дерева або кущів – як, наприклад, у "Самотній сосні", "Вмираючому кедрі", "Душі поваленої сосни", – уподібнювала образ жінки до "душі дерева", показувала її як "деревну німфу", невід'ємну частину природи [4]. До зйомки Анна готувалася дуже ретельно. Скрупульозно обирала місце, "підправляла" дерева, які знімала. Виїжджаючи в гори, ліс, Ганна залишалася там за роботою до кількох місяців. У брюках, з форматною камерою в горах, жінка, яка знімала оголених жінок – це був свого роду виклик суспільству.

Втім, її професіоналізм високо оцінили сучасники. Ганна Брігман була членом групи Альфреда Штігліца "Фото-Сецессион". Вона використовувала м'який фокус і складні техніки друку. Для досягнення своїх художніх задумів вносила зміни у зображення на негативах та відбитках і вважала це частиною своєї творчої свободи. Її фотографії друкувалися в *Camera Work* – одному з провідних фотографів Америки того часу.

Наприкінці XIX століття питання про роль жінки у розвитку фотографії вже практично втратило актуальність, принаймні, в Новому світі. У 1897 році американська фотографка Френсіс Бенжамін Джонстон опублікувала в журналі "*Ladies Home Journal*" статтю "Що жінка може зробити з фотоапаратом" [11], де вже не ставила питання про те, чи може жінка займатися фотографією – вона ставила питання про організацію фотобізнесу.

Френсіс Б. Джонстон (1864–1952) провела дитинство у Вашингтоні, вивчала мистецтво в Парижі і публікувала статті, які сама ілюструвала. Саме за таку роботу вона отримала в подарунок камеру Kodak. У 1890-ті вона вже працювала в Eastman Kodak і як фотограф відправилася у подорож Європою. У 1895 році Френсіс відкрила власну фотостудію. Маючи доступ у вищі кола американського суспільства, вона з'являлася з фотоапаратом на різноманітних заходах, в тому числі у Білому домі, отримавши прізвисько "придворний фотограф". Вольова й сильна, Джонстон вимагала поваги до жінки, її хвилювали ідеї рівноправності, образ нової жінки, вільної від старих забобонів, що має можливість отримати освіту, обирати професію, бути вільною у творчому процесі. У 1896 році Джонстон створює автопортрет, позуючи по-чоловічому: нога за ногу, з піднятою вище прийнятого спідницею, з сигаретою і кухлем пива – це був виклик суспільству, ламання стереотипів. У 1900 році Френсіс організувала виставку робіт жінок-фотографів, яку представила в Росії та Франції. Це були 148 робіт, виконані 28 жінками.

У 20-ті роки XX століття Джонстон захопилася архітектурою. В американській глибинці вона зробила серію знімків старих садиб, "ожививши" застигли архітектурні форми. Робота над серією продовжилася за замовленням комітету з культурного розвитку. 1928 року Френсіс Джонстон представила серію з 247 фотографій із зображеннями застарілих особняків та убогих помешкань, які несли на собі відбиток часу, що проходить. Ці знімки увійшли в один із перших національних архівів ранньої американської архітектури. Серія фотографій Френсіс Джонстон залишається важливим ресурсом для сучасних архітекторів, істориків і захисників природи.

Значний слід в історії фотографії також належить фотографу Заїді Бен-Юсуф (1869–1933) із Нью-Йорка. На межі XIX–XX століть нею були створені портрети знаменитих американців. Бен-Юсуф народилася в Лондоні у родині німкені та алжирця. У 1881 році переїхала до США, розпочавши 1896 року кар'єру комерційного фотографа. Подорожуючи по Японії, Кубі, Ямайці, Франції, вона знімала для журналів, писала статті, читала лекції, брала участь у виставках. У 1900 році Бен-Юсуф взяла участь (разом з Френсіс Джонстон) в організації виставки робіт жінок-фотографів. У 1901 році прізвище Заїд внесли до переліку жінок, чії фотографії були опубліковані в американському журналі "*Ladies Home Journal*" під загальною назвою: "Перші жінки фотографи в Амери-

ці". Нею створено велику кількість портретів знаменитостей, акторів, політиків. Після смерті З. Бен-Юсуф була забута. Її ім'я знову було відкрито у 2003 році куратором Національної портретної галереї Смітсонівського інституту Френком Гудієром. Зацікавившись авторкою фотографій, що йому сподобались, Гудієр припустив, що саме дискримінація за статевою ознакою могла призвести до забуття фотографа, який зробив значний внесок у розвиток фотографії. У своїх виступах Гудієр наголошував, що фотографічна історія була орієнтована на чоловіків-фотографів – таких, як А. Л. Штігліц, і меншою мірою на фотографів-жінок, хоча ця професія була однією з небагатьох, що вважалися можливими для жінки в кінці ХІХ – початку ХХ століть.

Підсумовуючи, наголосимо, що шлях перших жінок-фотографів у професію наражався на нерівне з чоловіком соціальне та правове становище. Політико-економічні зміни в суспільстві та стрімкий науково-технічний розвиток спростили шлях жінки в фотографію. Вже наприкінці ХІХ – на початку ХХ століть жінки мали власні фотостудії та школи, проводили виставки. Саме жінка – Ганна Аткинс вперше застосувала фотографію як наукову ілюстрацію, а предтечею пікторалізму у фотомистецтві стали досягнення у зйомці Дж. М. Камерон. Інноваційну технологію освітлення заповнюючим світлом постановочних портретів за допомогою дзеркал одною із перших використала К. Ховарден. Фотографії Ф. Джонстон увійшли до художньої скарбниці США. Отже, попри тотальну орієнтацію фотографії кінця ХІХ – початку ХХ століть на чоловіків, значні досягнення жінок-фотографів відзначені талановитістю, сміливістю, цілеспрямованістю, оригінальністю. За допомогою фотографії жінки виборювали право на соціально-економічну свободу, надавали приклад активної соціальної позиції, розвитку творчого потенціалу, здобуття освіти та професійної реалізації. Вже на першому етапі розвитку фотомистецтва жінка стала повноправним суб'єктом фотографії.

### *Література*

1. Аверьянова О. Дом Джорджа Истмена / О. Аверьянова // Вестник Европы. – 2014. – № 38–39. – С. 48–70.
2. Бажак К. История фотографии. Возникновение изображения / К. Бажак; пер. с франц. А. Кавтаскина. – М. : АСТ Астрель, 2006. – 159 с.
3. Джонсон В. История фотографии. С 1939 року до наших дней. Собрание дома Джорджа Истмена / В. Джонсон, М. Райс, К. Вильямс; пер. с англ. Л. А. Борис. – М. : Taschen – Арт – Родник, 2010. – 768 с.
4. Новая история фотографии / под ред. Мишеля Фризо; пер. с франц. В. Лапицкий, В. Кислов; пер. с англ. А. Г. Наследников, А. В. Шестаков. – М. : Machina: Андрей Наследников, 2008. – 336 с.
5. Толкачева И. Фотография в художественном процессе ХІХ–ХХ веков / И. Толкачева // Интернет видання. Режим доступу: [www.photographer.ru/cult/history/699.htm](http://www.photographer.ru/cult/history/699.htm).
6. Dodier V. Clementina, Lady Hawarden: Studies from Life, 1857 – 1864 / V. Dodier. – London: V&A Publications – National Art Library pressmark, 1999. – 128 с.
7. Ford C. Julia Margaret Cameron: a critical biography / C. Ford. – Los Angeles : J. Paul Getty, 2003. – 212 с.
8. Ovenden G. A Victorian album: Julia Margaret Cameron and her circle / G. Ovenden. – New York : Da Capo Press, 1975. – 256 с.