

БАЧИТИ ДОЗВОЛЕНЕ: ФОТОГРАФІЯ ТА ЦЕНЗУРА У РОСІЙСЬКІЙ ІМПЕРІЇ**Геннадій КАЗАКЕВИЧ,**Київський національний університет імені Тараса Шевченка,
Київ (Україна), kazakevych@knu.ua**TO SEE THE THINGS ALLOWED: PHOTOGRAPHY AND CENSORSHIP IN THE RUSSIAN EMPIRE****Gennadiy KAZAKEVICH,**Taras Shevchenko National University of Kyiv, Kyiv (Ukraine),
ORCID ID: 0000-0003-2690-860X; RESEARCHER ID: O-4215-2017

Казакевич Г.М. Видеть разрешенное: фотография и цензура в Российской империи. Целью исследования является рассмотрение истории становления государственного регулирования оборота фотографических изображений в Российской империи и выявление особенностей его применения на практике. Для описания основных механизмов государственной политики России в отношении фотографического дела использованы традиционные принципы и методы исторического исследования, такие как историзм, системность, критический анализ источников и т. д. Выяснение влияния цензурной политики на повседневные практики фотографов-профессионалов и фотолюбителей осуществляется с помощью подходов микроистории. **Новизна исследования** объясняется постановкой актуальной проблемы и отсутствием подобных работ в историографии. В статье отмечено, что цензурное ведомство было призвано контролировать создание, тиражирование и распространение фотографий и фоторепродукций с целью ограничения доступа населения к изображениям, угрожающим, по мнению властей, общественной морали, государственному устройству, интересам православной церкви и правящей династии. Автор приходит к **выводу**, что, будучи крайне строгой с формальной точки зрения, цензурная политика не способна была решить возложенные на нее государством задачи. На практике, механизм контроля действовал неэффективно и лишь создавал дополнительную бюрократическую волокиту, что и привело, в конечном итоге, к его частичной ликвидации.

Ключевые слова: фотография, цензура, изобразительное искусство, Российская империя.

Вступ. З часів винайдення книгодрукування технологічний прогрес у сфері поширення інформації суттєво сприяв інтелектуальному розвитку людства та модернізації суспільства на глобальному рівні. Особлива роль у цих процесах належала фотографії – технології фіксації зображень об'єктів дійсності. Масове поширення фотографії в середині XIX ст. дозволило сформувати візуальний образ світу для людей, чимало з яких упродовж усього життя не залишали меж власного місця проживання або його найближчих околиць. Водночас, саме достовірність та масовість фотографічного зображення викликали побоювання правлячих еліт, які бачили у поширенні деяких фотографічних зображень загрозу суспільній безпеці.

Постановка проблеми. У багатьох країнах Європи у другій половині XIX та на початку XX ст. запроваджувалися заходи з регулювання обігу тих або інших фотографічних зображень. Цікавим у цьому відношенні є приклад Російської імперії, органи влади якої здійснили спробу поставити під свій контроль усі етапи фотографічного процесу, починаючи від власне зйомки, й завершуючи поширенням фотографічних відбитків. Вивчення досвіду взаємовідносин фотографії та цензури в Російській імперії є актуальним і сьогодні, коли у багатьох країнах обговорюються можливості запровадження контролю за сучасними електронними засобами поширення інформації. Відповідно, **метою** цієї розвідки є окреслення історії становлення державного регулювання обігу фотографічних зображень у Російській імперії та з'ясування особливостей його практичного застосування. Актуальність звернення до цієї теми посилює той факт, що в **історіографії** вона поки що не знайшла належного

висвітлення. Чимала кількість архівних документів, які стосуються теорії та практики цензурної політики Російської імперії щодо фотографічної справи, досі не була введена до наукового обігу.

Основна частина. Хоча правові засади створення та обігу фотографічних зображень у Російській імперії ніколи не були розроблені у цілісному вигляді, законодавство фактично прирівнювало фотоапарат до будь-якого іншого копіювального засобу, такого як, наприклад, друкарський верстат. Для придбання або ввезення з-за кордону фотоапарату, приладів для проявлення й друку відбитків, фізична особа повинна була отримати відповідний дозвіл цивільного губернатора. Приватні особи, які володіли фотоапаратами, а також власники фотографічних закладів або фотографій, як їх тоді називали, перебували на обліку інспекції типографій та книжкової торгівлі, що входила до складу цензурного відомства. Інспектор здійснював загальний нагляд за діяльністю фотографій, основною продукцією яких були портретні зображення приватних осіб. Усі роботи, здійснені фотографом, повинні були фіксуватися у спеціальній шнурованій книзі, а з 1867 р. на всіх фотокартках необхідно було вказувати прізвище виконавця. Прізвище або, згодом, назву фотоательє наносили на паспарту, в якому було оформлено портрет. На початку XX ст. дорогі та художньо оформлені паспарту нерідко замінювали простим штемпелем із зазначенням прізвища фотографа.

В реальності інспектування фотографічних закладів здебільшого не було надто ретельним, адже для інспектора типографій головним пріоритетом залишався нагляд за обігом книжок та інших друкованих документів.

¹ Patruheva, N. G. Tsenzurnoe vedomstvo v gosudartvennoj sisteme Rossijskoj imperii vo vtoroj polovine 19 – nachale 20 veka [Censorship in the Russian imperial state system in the 19th – early 20th cc.], Sankt-Peterburg: Severnaja Zvezda, 2013, P. 231 [In Russian].

На фотографічні заклади, кількість яких у великих містах сягала десятків, у чиновника зазвичай не вистачало часу. Необхідність дещо розвантажити інспекторів типографій призвела до того, що у 1909 році з них було знято обов'язок нагляду за фотографіями².

Розглянемо діяльність з інспектування фотографічних закладів на прикладі міста Києва. Посада інспектора типографій була введена тут у 1886 р. У Центральному державному історичному архіві України в м. Києві зберігаються звіти інспектора, у яких містяться дані щодо нагляду за фотографічними закладами та власниками фотоапаратів. Перший з цих звітів датується 29 вересня 1888 року, останній – 1 січня 1908 року. У своїх звітах інспектори повідомляли здебільшого дані щодо змін у кількості фотографічних закладів, а також коротко характеризували ринок фотографічних послуг.

Фактів втручання інспекторів у професійну діяльність фотографів було небагато. В одному випадку, у 1894 році, власникам фотографічних закладів було запропоновано виставляти у вітринах зображення лише тих клієнтів, які дали на це письмову згоду. Це було обумовлено тим, що деякі з останніх, «переважно дами, проявляли своє незадоволення виставленням у вітринах їхніх карток поряд із зовсім незнайомими їм особами»³. Наступного року, інспектор звернув увагу фотографів на те, що усі замовлення мають бути вписані у видані ним спеціальні книги⁴. Серйозні порушення фіксувалися у рідкісних випадках. Зокрема, у 1891 році інспектор Микола Корчинський виявив відкриття купцями Степаном Дубинським та Павлом Белянкіним складів (магазинів) фотографічних матеріалів та обладнання без дозволу губернатора. Справу розглядали мирові судді четвертої та дев'ятої дільниць, які зобов'язали Дубинського та Белянкіна сплатити штрафи у розмірі 15 та 25 крб. відповідно⁵.

У 1899 році під час перевірки закладу досить відомого київського фотографа Дмитра Тимофійовича Маркова, інспектор Олександр Нікольський виявив 27 негативів «з явно спокусливими та аморальними зображеннями» й встановив факт друку з цих негативів. Фотограф було засуджено до сплати штрафу у розмірі 15 крб.⁶ Не виключено, що відсутність інших згадок про виявлення інспекцією подібних фотографій пояснюється не стільки сумлінністю київських фотографів, скільки неуважністю інспекторів. Прозорий натяк на це знаходимо у повісті письменника й журналіста Олександра Купріна «Яма», присвяченій секс-індустрії «великого південного міста», в якому легко вгадується Київ. В одному з епізодів, герой Купріна на прізвисько Горизонт разом з повію роблять двадцять знімків у різних позах у закладі

фотографа Мезера, при чому за кожен знімок Горизонт отримує від фотографа по 4 крб., а його супутниця – по 1 крб. Цікаво, що фотограф Франц де Мезер справді працював у Києві, утримував респектабельне ательє на Хрещатику, мав чимало нагород і, загалом, вважався найповажнішим представником своєї професії у місті. Важко уявити, щоб саме він займався виготовленням порнографії, але, очевидно, чимало його колег подібними підробітками не гребували.

Відповідно до розпоряджень міністра внутрішніх справ №154 від 14.11.1862 та №846 від 27.12.1865, будь-яка фотозйомка поза межами фотографічних закладів вимагала спеціального дозволу місцевого губернатора. У Центральному державному історичному архіві України у м. Києві зберігся зразок свідоцтва, яке дозволяло приватній особі «утримувати фотографічний апарат і знімати краєвиди Києва у дозволених місцевостях з тим, щоб у точності були дотримані як існуючі розпорядження, так і ті, що можуть бути видані у майбутньому стосовно фотографічних апаратів». Особа, яка отримувала свідоцтво, була зобов'язана повідомляти інспектору з нагляду за типографіями та книжковою торгівлею у м. Києві про час придбання або припинення утримання фотографічного апарату⁸.

З 1892 року виняток з правила почали робити для членів фотографічних товариств. Вони отримували від правління особливі іменні білети, що давали право фотографувати по всій території Росії, а також купувати та користуватися необхідною технікою та матеріалами⁹. Особливий дозвіл військового начальства члени фотографічних товариств повинні були отримувати лише для ведення фотозйомки у місцевостях, які мали військово-стратегічне значення, таких як фортеці, склади, переправи, залізниці, прикордонні райони тощо¹⁰. Станом на 1901 рік у Російській імперії існувало 26 фотографічних товариств, кожне з яких об'єднувало зазвичай по кілька десятків фотографів-аматорів¹¹.

На практиці, система видачі дозволів на фотографування на початку ХХ ст. фактично не працювала, але була здатна суттєво ускладнити життя фотографа. Цьому питанню була присвячена редакторська стаття Сергія Прокудіна-Горського у серпневому номері журналу «Фотограф-Любитель» за 1909 рік. Автор статті зазначає, що 99% фотографів ігнорують вимогу отримання дозволу, ті ж, хто все ж таки звертається до місцевих органів влади, побоюючись неприємностей, стикаються з жахливою бюрократичною тяганиною¹². У цьому ж номері журналу було надруковано лист мешканця Гатчини фотографа-аматора Ф. Рейна, який під час свого трижизневого перебування у Житомирі, звернувся до

² Ibid., P. 390.

³ Tsentralny derzhavny istorychnyi arkhiv u misti Kyevi (TsDIAK) [Central State Historical Archive in Kyiv], F. 442, Op. 625, Spr. 157, Ark. 15zv. – 16 [In Russian].

⁴ TsDIAK, F. 442, Op. 626, Spr. 516, Ark. 12 [In Russian].

⁵ TsDIAK, F. 442, Op. 622, Spr. 100, Ark. 16 [In Russian].

⁶ TsDIAK, F. 442, Op. 630, Spr. 140, Ark. 9zv. [In Russian].

⁷ Kuprin Alexander, «Yama» [Ditch], Kuprin A. *Polnoe sobranie sochinenij* [A complete collection of works], T. 6, Moskva, Voskresenie, 2007, P. 112 [In Russian].

⁸ TsDIAK, F. 730, Op. 1, Spr. 185, Ark. 6. [In Russian].

⁹ Kazakevich Gennadiy «Vizualizujuchy Ukrainu: amatorska fotografija u Kyjevi na rubezhi 19–20 st.» [Visualising Ukraine: amateur photography in Kyiv in turn of the 19–20 cc.], *Aktualni pytannia suspilnih nauk ta istorii medytsyny (APSNIM)* [Current issues of social studies and history of medicine], 2017, N 4 (16), P. 69 [In Ukrainian].

¹⁰ TsDIAK, F. 294, Op. 1, Spr. 4-a, Ark. 383 [In Russian].

¹¹ Fotograf-lubitel [Amateur photographer], 1901, N 6, P. 431–434 [In Russian].

¹² Fotograf-lubitel [Amateur photographer], 1909, N 8, P. 227–228 [In Russian].

губернської канцелярії за дозволом на фотографування. У столиці отримання такого дозволу було справою декількох днів і коштувало 1,5 крб. Ф. Рейн зазначає, що чиновники канцелярії житомирського губернатора були здивовані його проханням, адже місцеві фотографи ніколи за дозволами не зверталися. Оскільки чиновники не знали, як саме слід оформлювати подібний дозвіл, Ф. Рейн був змушений подати клопотання губернатору й сплатити гербовий збір у розмірі 2 крб. 50 коп., який стягувався за відкриття фотографічного закладу. Через два тижні Ф. Рейна у готелі відвідав поліцейський з перевіркою. Оскільки фотограф на той момент вже збирався вирушити у Гатчину, він попросив надіслати йому губернаторський дозвіл на домашню адресу. Однак, навіть через три тижні після повернення до дому, Ф. Рейн листа так і не отримав¹³.

Того ж 1909 року застаріла дозвільна система була скасована й фотографи отримали право безперешкодно вести зйомку всюди, крім місцевостей військового значення¹⁴. Проте, вже у 1916 році, у зв'язку з подіями Першої світової війни, будь-яка фотозйомка за межами фотографічних закладів була повністю заборонена.

Досить жорстко було регламентоване фотографування представників правлячої династії. Згідно правил, запроваджених у 1900 році, будь-яка фотозйомка членів царської родини, їхніх резиденцій та місць перебування вимагала отримання спеціального дозволу. У палацових садах, приміщеннях, відведених для перебування членів царської родини під час полювання, а також у місцевостях підвідомчих Міністерству імператорського двору дозвіл на зйомку надавав особисто міністр. У столицях та великих містах такі дозволи надавалися градоначальниками та оберполіцеймейстерами; в інших місцевостях – губернаторами; під час маневрів, навчань та оглядів військ – штабами військових округів¹⁵. Цікаво, що фотограф, який хотів презентувати імператору або комусь із членів його родини результати своєї праці, також повинен був отримати окремий дозвіл. Це було зроблено з метою економії коштів: правила гарного тону вимагали від царської родини робити коштовні подарунки у відповідь. Крім того, презентований комусь із членів правлячої династії альбом з фотознімками міг принести дарувальникові почесне звання придворного фотографа, яке можна було використовувати з рекламною метою. Подібна практика нерідко призводила до зловживань з боку фотографів.

Міністерство імператорського двору також надавало дозволи на поширення всіх зображень членів імператорської родини, як живописних, так і фотографічних. Такі зображення нерідко потрапляли під заборону через «незадовільне виконання», «відсутність схожості» тощо¹⁶. Ретельно відстежувалися спроби використання з комерційною метою будь-яких зображень, пов'язаних з династією Романових. Так, наприклад, у 1900 р. московський цензурний комітет, відповідно до рішення Мініс-

терства імператорського двору, заборонив і вилучив оригінали фотографії пам'ятника Олександрю II, призначеної для розміщення на обкладинці карамелі¹⁷. Складається враження, що цензори загалом з особливою увагою ставилися до зображень, які так чи інакше стосувалися монархічної форми правління. Наприклад, того ж 1900-го року казанський цензор заборонив портрет актора Михайлова-Дольського у костюмі царя Федора Іоанновича¹⁸. Наступного року було заборонено «обгортку для мила з портретами шаха й султана й написами східними мовами»¹⁹.

Оскільки будь-які фотографічні відбитки належали до друкованих матеріалів, їхнє тиражування та поширення на теренах Російської імперії підлягало контролю з боку цензурного відомства – Головного управління у справах друку (далі – ГУД) та підпорядкованих йому цензурних комітетів та окремих цензорів. Окремих правил, які б стосувалися цензурування саме фотографічних зображень розроблено не було, тому цензори, зазвичай керувалися особистими уявленнями про доцільність або недоцільність заборон.

До останньої декади XIX ст. обмеження друку та поширення фотографічних зображень не мало системного характеру. Трапляються епізодичні згадки про вилучення фотографій, зміст яких видавався цензорам шкідливим, з поштових відправлень, які прямували з-за кордону. Так, наприклад, у жовтні 1864 р. київська губернська поштова контора направила до місцевого цензурного комітету посилку, яка була надіслана до Москви на ім'я певного Андрушкевича. Цензор вилучив з цієї посилки сім фотографій, оскільки «знята на них особа представлена у костюмі польського повстанця»²⁰. Під заборону поширення потрапляли портрети лівих політичних та громадських діячів, зокрема, К. Каутського, А. Бебеля, Ф. Лассала, О. Герцена, зображення «представників секти баптистів»²¹.

Вилучення та заборони стосувалися не лише зображень, які містили політичний підтекст, але й тих фотографій, які, на думку керівництва цензурного відомства, загрожували суспільній моралі. У 1871 р. Комітету цензури іноземної, а також місцевим цензорам було розіслано циркуляр, який стосувався «30-ти фотографічних карток з зображенням осіб у непристойних позах». У ньому зазначалося, ГУД безумовно заборонив у розфарбованому й нерозфарбованому вигляді 15 фотокарток, тоді як інші були дозволені лише у нерозфарбованому вигляді. До циркуляру було додано список назв заборонених фотографій, який дозволяє скласти певне уявлення про їхній зміст: «La Douche», «L'Art de nager», «Le Bain en fleuve», «Qui est dans ma chambre?», «Avant», «Après», «Cancan» і т. п. Передбачалося, що чиновники цензурного відомства мають керуватися цією заборonoю не тільки стосовно цих конкретних тридцяти фотознімків, але й усіх «подібних до них фотографічних карток»²².

¹³ Ibid., P. 252.

¹⁴ Kazmyrchuk Maria «Razvitie fotografii v Kievo-Pecherskoi Lavre (seredina 19 – nachalo 20 veka)» [The development of photography in Kyiv Cave Lavra (mid-19th – early 20th cc.)], *Izvestija Irkutskogo gosudarstvennogo universiteta. Seria: Istoria* [Herald Irkutsk State University. Series History], 2017, T. 22, P. 126 [In Russian].

¹⁵ TsDIAK, F. 442, Op. 850, Spr. 228, Ark. 3 [In Russian].

¹⁶ TsDIAK, F. 294, Op. 1, Spr. 273, Ark. 37, 69 [In Russian].

¹⁷ TsDIAK, F. 294, Op. 1, Spr. 354, Ark. 80 [In Russian].

¹⁸ TsDIAK, F. 1680, Op. 1, Spr. 44, Ark. 60 [In Russian].

¹⁹ TsDIAK, F. 294, Op. 1, Spr. 273, Ark. 108 [In Russian].

²⁰ TsDIAK, F. 293, Op. 1, Spr. 920, Ark. 2 [In Russian].

²¹ TsDIAK, F. 294, Op. 1, Spr. 354, Ark. 90; *ibid.*, Spr. 297, Ark. 221, 267, 283 [In Russian].

²² TsDIAK, F. 293, Op. 1, Spr. 552, Ark. 59–60 [In Russian].

Наприкінці XIX ст. технічні можливості фотографії почали активно використовуватися для створення репродукцій творів образотворчого мистецтва. Поштові листівки та картки з фотографічними зображеннями відомих скульптур або творів живопису користувалися великим попитом. Однак, оскільки деякі художні твори розглядалися органами державної влади як небезпечні, цензурним відомством почали розроблятися заходи щодо обмеження доступу до таких творів. Безпосереднім поштовхом до цього стала 13-та виставка передвижників у Санкт-Петербурзі, на якій експонувалася картина Іллі Рєпіна «Іван Грозний та син його Іван 16 листопада 1581 року» більше відома як «Іван Грозний вбиває свого сина». Картина викликала обурення монархістів, а Олександр III, який оглянув картину на виставці, розпорядився, щоб вона не виставлялася в Москві або будь-якому іншому місті для огляду публіки й не було допущене її «поширення будь-якими іншими способами». Аналогічна доля спіткала картину Костянтина Горьського «Третє випробування Кудеяра», сюжет якої викривав жорстокість правління Івана Грозного. Демонструвати й поширювати твір заборонив молодший брат імператора – великий князь Володимир Олександрович.

Циркуляр, який доводив до відома цензорів рішення монарших осіб, було видано ГУД 6 квітня 1895 р.²³, а вже за три дні були розіслані «Правила щодо видання дозволів на відкриття виставок художніх творів». Згідно з цими правилами, дозволи на відкриття художніх виставок надавали найвищі місцеві посадовці (генерал-губернатори, губернатори, градоначальники тощо). Передбачалося, що перед відкриттям виставки її повинні були оглянути представники місцевої влади, які мали право вилучити з виставки твори, визнані «шкідливими через тенденційність їхнього змісту»²⁴. Ці ж самі правила стосувалися й фотографічних виставок, які на початку XX ст. були досить популярними й проводилися в усіх великих містах.

Упродовж наступних років мали місце неодноразові випадки вилучення картин з виставок²⁵, а також заборон тиражування фоторепродукцій цих картин. Переважно ці питання вирішували місцеві цензори на власний розсуд, однак в особливих випадках запроваджувалися окремі циркуляри ГУД. Так, у серпні 1895 року було заборонено поширення фотознімків з двох картин під назвою «Душа Вірменії»: на першій з них була зображена жінка, яка плаче на руїнах стародавньої вірменської столиці Ані; на другій – «жінка, яка вказує молодій Вірменії, в образі юнака, на джерело й мету єднання молодого покоління (з написами на руїнах назв стародавніх міст, населених вірменами)». Наголошувалося, що ці «гранично тенденційні» твори, а також подібні до них картини, гравюри та фотографії не можуть бути дозволені до друку²⁶. Окремий циркуляр, від 15 червня 1905 року, стосувався заборони фотознімків з картини польського баталіста Войцеха Коссака

«Кривава неділя у Петербурзі 9 січня 1905 р.» та будь-яких згадок про неї²⁷. Величезне полотно, яке зображувало зачистку драгунами Двірцевої площі від демонстрантів, було написане у Відні. Після Другої світової війни картина була подарована Радянському Союзу урядом ПНР і нині зберігається у художньому музеї М. Кропивницького.

Крім того, ГУД намагалося обмежувати поширення картин, які не схвалювала православна церква. Наприклад, у 1903 році цензурне відомство дозволило синові художника Миколи Ге видати альбом фотознімків з творів його батька на біблійну тематику, однак за умови, щоб інші видання, журнали й газети не передруковували зазначених картин²⁸.

Слід, однак, зазначити, що в цілому цензори не проявляли особливої активності щодо нагляду за обігом творів образотворчого мистецтва. 19 травня 1901 року в. о. начальника ГУД Микола Шаховський скаржився, що всупереч встановленим правилам на виставках з'являються «картини шкідливо-тенденційного характеру», й закликав місцевих начальників сумлінніше виконувати встановлені у 1885 р. правила й вилучати «незручні для виставок картини»²⁹. Чітких критеріїв, які саме твори мистецтва слід вважати небезпечними, не існувало, так само не було й окремих списків заборонених творів, якими могли керуватися цензори.

Є певні підстави вважати, що у питанні нагляду за творами образотворчого мистецтва в цензурному відомстві загалом існувала певна плутанина. У 1890 р. було видано нову редакцію Статуту про цензуру й друк, згідно з якою цензуруванню підлягали усі твори словесності, науки й мистецтва. У примітці до статті 2 зазначалося, що цензура має розглядати «малюнки та естампи й різноманітні зображення з текстом або без нього». Тим не менше, місцеві чиновники нерідко продовжували послуговуватися більш ранніми нормативними документами. У 1893 р. інспектор київських типографій Микола Корчинський скаржився, що у редакції Статуту за 1886 р. містяться лише непрямі вказівки на те, що картини, малюнки та інші подібні твори підлягають розгляду цензури так само, як і книжки, й взагалі не згадується про продаж картин та умови друкування фотографічних робіт³⁰. У 1902 р. ГУД був змушений видати окремий циркуляр, який роз'яснював місцевим цензорам, що продаж листівок та фотографій має здійснюватися лише у магазинах та лавках, які отримали на це відповідний дозвіл³¹.

Висновки. Загалом, досвід державного апарату Російської імперії у питанні регулювання обігу фотографічних зображень є досить показовим. З одного боку, державою було створено жорстку регуляторну систему, яка передбачала отримання дозволів на фотозйомку, поширення фотографій та отриманих фотографічним способом репродукцій творів мистецтва. В основу ідеології функціонування цієї системи було покладене уяв-

²³ TsDIAK, F. 294, Op. 1, Spr. 4-a, Ark. 376 [In Russian].

²⁴ Ibid., Ark. 379.

²⁵ Severiukhin D. A. «Izobrazitelnoe iskusstvo i tsenzurnaja politika v dorevoliutsionnoj Rosiji» [Visual arts and censorship policy in Tzarist-era Russia], *Prostranstvo Kultury* [Culture space], 2009, N 1, P. 44–58 [In Russian].

²⁶ TsDIAK, F. 294, Op. 1, Spr. 4-a, Ark. 71 [In Russian].

²⁷ Ibid., Ark. 279.

²⁸ Ibid., Ark. 384.

²⁹ Ibid., Ark.101.

³⁰ TsDIAK, F. 442, Op. 624, Spr. 446, Ark. 13zv. – 14 [In Russian].

³¹ TsDIAK, F. 294, Op. 1, Spr. 4-a, Ark. 392 [In Russian].

лення про доцільність недопущення до огляду російськими підданими зображень, які могли шкодити суспільній моралі, православній церкві, реноме правлячої династії, державному устрою та цілісності імперії. Водночас, на практиці дозвільна система діяла здебільшого неефективно та вибірково, породжуючи при цьому бюрократичну тяганину. Вона ніколи не досягала своєї основної мети – обмеження доступу до певних категорій зображень, натомість ускладнювала життя фотографів та видавців, завдаючи цим лише шкоду авторитету держави, інтереси якої вона повинна була обстоювати.

Kazakevich G. M. To see the things allowed: photography and censorship in the Russian empire. In the late 19th – early 20th cc. the Russian imperial authorities were concerned with the fast expansion of the photography. As a result, the public administration undertook efforts to get the new technology under the censorship control. **The aim of the article** is to reveal the theory and practice of the governmental regulation of photography in the Russian empire. Basing on the wide range of archival sources, the author uses traditional **methods** of the historical study to describe the photography censorship in Russia and employs the approach of microhistory to find out how the censorship affected the everyday life of professional and amateur photographers. The lack of the studies devoted to the relationship between the public authorities and photography in the Russian empire determines **the scientific novelty** of the paper.

From the early 1860ties, both private persons who owned cameras and commercial photographic studios were placed under surveillance of the inspector of publishing facilities and bookstores. Professional photographers were obliged to put their names on all images they produced and keep an account of all their clients. Any photographic activity outside the studio required a special permission of the local authorities. Only members of the photographic societies were allowed to take pictures everywhere in Russia (with an exception of military objects and borderlands) having no certificate from the local governor's office. Taking and publishing pictures of the ruling dynasty members and their residences required a

special permission as well. The censorship controlled sharing of the photographic reproductions of the fine art works. The paintings, which (from the censor's perspective) either propagated revolutionary and separatist ideas or threatened the reputation of the monarchy and Orthodox Church, were prevented from exhibiting. The local authorities used to confiscate the photographic reproductions of such paintings. As far as erotic materials were banned completely, the censors paid special attention to any photographic images depicting nudity. The author comes to **conclusion**, that despite the regulations were strict, the whole system of the state control over the photography was rather ineffective. Having no single law defining benchmarks for evaluating the pictures or even a list of the images banned throughout an empire, the censors used to act selectively. Furthermore, in big cities, such as Kyiv, they were too busy to control dozens of photographic studios and amateur photographers. As a result, both photographers and local civil servants ignored most of the regulations.

Key words: *photography, censorship, visual arts, Russian empire.*

Казакевич Геннадій – доктор історичних наук, доцент кафедри історії мистецтва історичного факультету Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Сфера наукових інтересів: історія та культура давніх кельтів, міграції та формування ідентичностей в Європі в античну епоху, історія фотографії. Автор п'яти монографій та понад 80 наукових та науково-популярних публікацій.

Kazakevich Gennadiy – Dr. Hab. (history), associate professor in history at Taras Shevchenko National University of Kyiv, Art history department of the Faculty of History. Research interests: history and culture of the Iron Age Celts, migrations and identities in Antiquity, history of photography. Author of five monographs and more than eighty research papers.

Received: 14.05.2018

Advance Access Published: June, 2018

© G. Kazakevich, 2018