

Н.О. Урсу, І.С. Підгурний



**КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКА СПАДЩИНА
ПОДІЛЛЯ У ХУДОЖНІХ ФІЛОГРАФІЯХ
МИХАЙЛА ГРЕЙМА
(др. пол. ХІХ – поч. ХХ ст.)**



ФОТОГРАФІЯ
М. ГРЕЙМЪ
ВЪ
КАМЕНЦЬ ПОДОЛЬСКОМЪ

ПІДГУРНИЙ І. С., УРСУ Н. О.

**КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКА СПАДЩИНА
ПОДІЛЛЯ У ХУДОЖНІХ ФОТОГРАФІЯХ**

МИХАЙЛА ГРЕЙМА

(др. пол. ХІХ – поч. ХХ ст.)

Монографія

Кам'янець-Подільський

2012

УДК 77(477.43)“18/19”(143.3)
ББК 85.103(4Укр33)6-8(Грейм)+85.16
П 32

Рецензенти:

Р.В.Захарчук-Чугай – доктор мистецтвознавства, професор, провідний науковий співробітник відділу народного мистецтва Інституту народознавства НАН України

М.А.Печенюк – кандидат педагогічних наук, професор Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка

*Рекомендовано до друку вченою радою
Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка
(протокол № 11 від 24 листопада 2011 року)*

Підгурний І.С.

П 32 Культурно-мистецька спадщина Поділля у художніх фотографіях Михайла Грейма (друга половина XIX – початок XX ст.) : монографія / І.С.Підгурний, Н.О.Урсу. – Кам'янець-Подільський: Аксіома, 2012. – 252 с.
ISBN 978-966-496-209-1

Монографія присвячена розгляду культурно-мистецької спадщини Поділля у художніх фотографіях Михайла Грейма (др. пол. XIX – поч. XX ст.). Досліджуються генеза та розвиток мистецтва фотографії, зокрема в Україні; визначаються найвидатніші майстри художнього світлопису; розглядається фотографічний доробок Михайла Грейма у контексті становлення і розвитку фотомистецтва на Поділлі. Аналізуються типологічні та художньо-композиційні особливості творчих композицій як унікальне іконографічне джерело, доводиться науково-практична цінність доробку митця для історико-архітектурної науки, краєзнавства, реставрації та охорони пам'яток архітектури на теренах Поділля.

УДК 77(477.43)“18/19”(143.3)
ББК 85.103(4Укр33)6-8(Грейм)+85.16

ISBN 978-966-496-209-1

© І.С.Підгурний,
Н.О.Урсу, 2012
© “Аксіома”, видання, 2012

ПЕРЕЛІК УМОВНИХ СКОРОЧЕНЬ

ДІАХО	– Державний історичний архів Хмельницької області
КПДІМЗ	– Кам’янець-Подільський державний історичний музей-заповідник
КПДМА	– Кам’янець-Подільський державний міський архів
ЛБС	– Львівська бібліотека ім. Стефаника АН України
НІАЗ	– Національний історико-архітектурний заповідник «Кам’янець»
ПААП	– Приватний архів А. Прияна
ПАІП	– Приватний архів І. Пустиннікової
ПАОР	– Приватний архів О. Ращупкіна
ПАЮС	– Приватний архів Ю. Савіна
РЭМ	– Русский этнографический музей в Санкт-Петербурге (Російський етнографічний музей у Санкт-Петербурзі)
ЦДІАК	– Центральний державний історичний архів у Києві
ЦДІАУК	– Центральний державний історичний архів України
А РАУ I PAN	– Archiwum Polskiej Akademii Umiejętności i Polskiej Akademii Nauk w Krakowie (Архів Польської академії майстерності і Краківського відділу польської національної академії наук в Кракові)

AME	- Archiwum Muzeum Etnograficznego im. Seweryna Udzieli w Krakowie (Архів етнографічного музею ім. Северина Удзелі в Кракові)
BN PAU I PAN	- Biblioteka Naukowa PAU i PAN w Krakowie (Наукова бібліотека Польської академії майстерності і Польської національної академії наук в Кракові)
BNW	- Biblioteka Narodowa w Warszawie (Національна бібліотека в Варшаві)
BUŁ	- Biblioteka Uniwersytetu w Łodzi (Бібліотека Лодзького університету)
IBL	- Instytut Badań Literackich w Warszawie (Інститут літературних досліджень у Варшаві)
IS PAN	- Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk (Інститут мистецтв Польської академії наук)
MHF	- Muzeum Historii Fotografii w Krakowie (Музей історії фотографії у Кракові)
MHM	- Muzeum Historyczne miasta Krakowa (Історичний музей міста Кракова)
MNK	- Muzeum Narodowe w Krakowie (Національний музей у Кракові)
PAN	- Polska Akademia Nauk (Польська академія наук)
PAU	- Polska Akademia Umiejętności (Польська академія майстерності)

ПЕРЕДМОВА

У відродженні української культурної спадщини особлива увага надається творчості митців, які присвятили своє життя документальному відтворенню пам'яток старовини, ретельно зберігаючи для сучасного та майбутнього найкращі зразки минулих століть. Одним із представників цієї мистецької плеяди є подільський фотохудожник Михайло Йосипович Грейм, котрий залишив значну кількість цінних художніх фотографічних матеріалів.

Важливою складовою розвитку української художньої культури є дослідження й охорона культурно-мистецької спадщини. Різноманітні умови виникнення та існування пам'яток на землях України, специфічні історико-національні процеси зумовлюють особливі шляхи та підходи до збереження, охорони й використання вітчизняного культурного доробку на належному цивілізованому рівні.

Чи не найскладнішими є реставрація та охорона об'єктів нерухомої історико-культурної спадщини, що були пошкоджені або зникли. Важливу роль відіграють іконографічні матеріали досліджень, що стосуються побуту, житла та українського народного мистецтва.

Своєрідними документами, достовірними іконографічними джерелами, що дійшли до нас з XIX – початку XX століть та зафіксували ще незруйновані або частково збережені міські архітектурні ансамблі – пам'ятки вітчизняного зодчества, характерні типи різних національностей, що мешкали на теренах Поділля, стали світлини видатного представника фотомистецтва Михайла Грейма.

На відміну від багатьох творів живопису та графіки, де в першу чергу вирішуються мистецькі завдання, для робіт М. Грейма характерні не лише

яскраві художні та композиційні задуми, але й найдрібніші тектонічні, стильові, художньо-композиційні особливості архітектурних об'єктів та містобудування.

Важливим аспектом творчості Михайла Грейма є достовірна фіксація не лише окремих об'єктів зодчества та їх ансамблів, ландшафтно-архітектурного середовища, а й створення художніх сюжетно-тематичних композицій в ательє, збереження на фотографіях характерних типів різних народностей Поділля, що є важливим для відтворення образу епохи.

Науковий аналіз творчого доробку митця свідчить про те, що його діяльність не залежала ні від емоційного захоплення певним краєвидом, ні від бажання передати улюблену місцевість чи тип. Фотохудожник добре усвідомлював унікальну цінність мистецько-краєзнавчих фіксацій кожного, без винятку, архітектурного об'єкта чи типу народностей регіону і послідовно та наполегливо працював, намагаючись не пропускати жодного палацу, маєтку, храму чи фортеці, що оточували його у повсякденному житті. Варто зазначити, що самі сюжети були ретельно продумані фотохудожником.

Паралельний аналіз сучасних М.Греймові майстрів світлин, пов'язаних спорідненою тематикою зображень, доводить, що спадщина жодного з них не вирізняється аналогічною системністю та послідовністю. Їх творча діяльність радше залежить від замовника, від регіону, де на той момент мешкав автор, або демонструє певний емоційний поштовх. Це дозволяє усвідомити винятковість культурно-мистецького доробку М.Грейма, який дотепер залишався в тіні і використовувався як другорядний матеріал, а сьогодні виводить його на провідне місце у значному діапазоні праць дослідників галузі пам'яткознавства та регіонаознавства. Самого художника можна

справедливо визнати науковцем і документалістом у царині художньої фотографії та краєзнавства.

Отже, творчість Михайла Грейма є вагомою складовою культурно-мистецької спадщини народу, відкриває перспективи використання створених ним фотографічних образів давнини у пам'яткоохоронній справі та впровадження досліджуваних матеріалів у регіонаознавство.

Представлена на розсуд читача монографія, в якій зроблена спроба проаналізувати культурно-мистецьку спадщину Поділля у художніх фотографіях Михайла Грейма – результат п'ятирічних наукових розвідок авторів. Накопичення і усвідомлення матеріалів для видання книги здійснювалось упродовж кількох етапів:

- 2007-2008 роки – добір і систематизація даних з бібліотек і архівів України;
- 2009-2010 роки – публікація опрацьованих матеріалів у фахових збірниках та інших наукових виданнях, участь в міжнародних конференціях з паралельною працею в бібліотеках і архівах України, Польщі, Росії;
- 2010-2011 – захист одним з співавторів (І.С. Підгурним) кандидатської дисертації на дану тему, праця над монографічним виданням, а також продовження публікацій та апробації досліджень на міжнародних конференціях (Україна, Росія).

У процесі досліджень творчої діяльності М.Грейма насамперед використовувалися неопубліковані та вже відомі документи архіву етнографічного музею імені Северина Удзелі в Кракові, архіву Польської академії майстерності та Краківського відділу Польської академії наук, фондів Краківського музею історії фотографії, історичного музею міста Кракова, Національного музею в Кракові, бібліотеки Лодзького університету, Російського етнографічного музею в Санкт-Петербурзі, фонди Національного історико-архітектурного заповідника «Кам'янець»,

Кам'янець-Подільського історичного музею-заповідника, Кам'янець-Подільського державного міського архіву та ін., де знайдено і впроваджено у науковий обіг значну кількість візуально-іконографічних джерел – автентичних фотографій М. Грейма; писемних джерел – його кореспонденції, рукописи протоколів про обрання фотографа членом антропологічної комісії Польської академії майстерності у Кракові та ін.

У монографії розглядаються умови становлення і розвитку мистецтва фотографії на території України, увага зосереджується на творчості М. Грейма у контексті становлення фотографічної діяльності Центрального Поділля, зокрема, висвітлюється роль культурно-мистецького середовища у формуванні його особистості, професійна праця та сфери інтересів фотомитця, дається характеристика типологічним та художньо-композиційним особливостям його творчих композицій, простежуються географічні виміри, типологія об'єктів майстра світлин тощо. Робиться спроба представити пам'яткоохоронне значення досліджень культурно-мистецької спадщини М. Грейма для подільського регіону.

У процесі праці над монографією автори постійно зустрічали багато доброзичливих людей, отримували суттєву допомогу від конкретних осіб та державних інституцій.

Особливо автори вдячні за змістовні консультації докторам мистецтвознавства, професорам Людмилі Соколюк та Раїсі Захарчук-Чугай; за надання дослідженням позитивних рекомендацій – кандидату педагогічних наук, професору Майї Печенюк, а також декану педагогічного факультету, кандидату філологічних наук, професору Павлині Каньосі.

Проведення розвідок стало можливим завдяки патронату єпископа-ординарія Кам'янець-Подільської дієцезії, Леона Максиміліана Дубравського.

Особливо теплі вирази вдячності за відчутну допомогу належать колективам бібліотеки Лодзького університету (Польща), краківського етнографічного музею імені Северіна Удзелі, архіву та бібліотеки Польської академії майстерності у Кракові.

За можливість багаторазового перебування в дослідницьких закордонних поїздках завдячуємо насамперед ректору Кам'янець-Подільського державного університету, професору Олександру Завальнюку, проректору з наукової роботи, доктору філологічних наук, професору Олександру Кебі, проректору з міжнародних зв'язків Віктору Савчуку, рідному факультету і колегам тощо.

Багато цінної інформації і матеріалів вдалося здобути завдяки зичливості керівництва і працівників Національного музею в Кракові, а також музею історії фотографії та історії міста Кракова, Національного історико-архітектурного заповідника «Кам'янець», Кам'янець-Подільського історичного музею-заповідника, міського історичного архіву тощо.

Своїми знаннями і порадами, а також матеріалами фондів, допомагали наукові працівники Ганна Ківільша, Галина Осетрова, Людмила Станіславська, Лариса Кравчук, Станіслава Папєвська, Василь Фенцур, Ольга Пламеницька та ін.

Особливу подяку складаємо Ірині Пустинніковій, Станіславу Щепанському та Юрію Савіну за надання автентичних фотоматеріалів з приватних архівів.

Велика кількість людей безкорисно допомагали збирати наукові дані, серед яких із вдячністю згадуємо Ольгу Ерн-Гагенмейстер (Львів),

Тадеуша Душинського (Торунь), Агнешку де Барбаро (Краків), Люцину Лечнарович, Марека Швіцу, Кароліну Гродзіску (Краків), Розу та Інну Березіних, Віктора Панькова (Кам'янець-Подільський).

Теплі слова вдячності хочеться спрямувати реставратору з Варшави Янушу Смазі за надання цінної інформації про стан збереження та пам'яткоохоронну цінність досліджуваних об'єктів на світлинах М. Грейма.

Монографія поєднала доброзичливі зусилля представників різних міст трьох сусідніх країн, а також плідні робочі контакти між особами різних національностей і країн, і тому, плекаємо надію на подальшу співпрацю у галузі дослідження й відродження спільної духовності, у сфері розвідок та вивчення пам'яток, що належать до видатних зразків світової культурної спадщини і входять у мистецьку скарбницю і українського, і польського народів.

РОЗДІЛ 1

Теоретико-методологічні засади розгляду творчості фотохудожника Михайла Грейма

1.1. Історіографія дослідження

Даний підрозділ присвячений спробі висвітлити повну картину стану досліджуваної теми у працях дослідників. Для цього було зроблено аналіз існуючих на даний момент джерел: мистецтвознавчих, історичних, культурологічних, а також літературних.

Життєвий шлях Михайла Йосиповича Грейма (рис. А.1.1) відзеркалено певною мірою в публікаціях вчених і літераторів різних галузей, серед яких були краєзнавці А. Прусевич¹, Н. Козлова², Є. Назаренко³, Г. Осетрова⁴, Л. Баженов⁵; історики Ю. Гажтецький⁶, А. Паравійчук⁷, А. Квятковський, С. Щепанський⁸, О. Завальнюк, О. Комарніцький⁹ та інші, котрі у своїх працях торкалися окремих фактів з біографії видатного на теренах Поділля фотографа, нумізмата, колекціонера, краєзнавця, науковця та громадського діяча Михайла Грейма.

¹ А. П. (Прусевич). М. О. Грейм / А. П. (Прусевич) // Труды Подольского церковного историко-археологического общества. – Каменец-Подольск, 1911. – Вип. XI. – С. 411-413.

² Козлова Н. Об'єктивом Грейма / Н. Козлова // Прапор Жовтня. – 1990. – 7 липня.

³ Назаренко Є. Кам'янецькі митці Михайло та Іван Грейми / Є. Назаренко // Подільські вісті. – 1993. – 25 листопада.

⁴ Осетрова Г. Вулиця Карла Маркса, 12 : Біографія будинку / Г. Осетрова // Прапор Жовтня, 1986. – 28 грудня. – С. 4.

⁵ Баженов Л. В. ALMA MATER подільського краєзнавства (Місто Кам'янець-Подільський – центр історичної регіоналістики XIX – початку XXI століть) : наукове видання. / Л. В. Баженов. – Кам'янець-Подільський : Оіом, 2005. – 416 с; Баженов Л. В. Історичне краєзнавство Правобережної України XIX – на початку XX століть : Становлення. Історіографія. Біобібліографія / Л. В. Баженов. – Хмельницький, 1995. – 193 с.; Баженов Л. В. Поділля в працях дослідників і краєзнавців XIX-XX ст. / Л. В. Баженов. – Кам'янець-Подільський, 1993. – 480 с. – Бібліогр. : с. 109-412. – 5000 пр.

⁶ Garzdecki J. Mistrz Zapomniany : O Michale Greimie z Kamieńca / J. Garzdecki. – Kraków, 1972 г. – 408 s.

⁷ Паравійчук А. Від друкаря – до вченого : Наші славетні / А. Паравійчук // Прапор Жовтня. – 1979. – 10 лютого. – С. 4.; Паравійчук А. Г. Краєзнавець М. Й. Грейм і перша фотодрукарня у Кам'янці-Подільському / А. Паравійчук // Матеріали III Подільської історико-краєзнавчої конференції. – Львів, 1970. – С. 67-69.

⁸ Щепанський С. Друкар-фотограф Михайло Грейм : Фотолітописці Кам'янця / С. Щепанський // Кам'янець-Подільський вісник. – 1997. – 12 квітня. – С. 7.

⁹ Завальнюк О. М., Комарніцький О. Б. ГРЕЙМ Михайло Йосипович / О. М. Завальнюк, О. Б. Комарніцький // Минувле і сучасне Кам'янця-Подільського : політики, військові, підприємці, діячі освіти, науки, культури й медицини : Історичні нариси. – Вип.1. – Кам'янець-Подільський : Абетка-НОВА, 2003 – С. 52-56.

Можна було би запропонувати кілька варіантів поділу на групи дослідників, які займались даною проблемою: за часом життя, за національністю, за країною, за напрямом діяльності, але більш раціональним, на наш погляд, є поділ усього діапазону джерел на наступні групи:

1. Публікації, присвячені безпосередньо життєвому шляху та творчості Михайла Грейма.
2. Енциклопедичні статті й матеріали.
3. Видання, де містяться фрагментарні відомості про фотохудожника.
4. Статті та публікації самого М. Грейма, що дають уявлення і вимальовують певну картину його вподобань, занять, контактів та інтересів.
5. Видання, що опосередковано впроваджують розвідників у генезу і розвиток фотографії в Україні та поза її межами.

До першої групи відносяться, насамперед, монографія «Забутий маестро»¹⁰ і стаття¹¹ польського літературознавця Юліуша Гажтецького, увагу якого забутий на той момент фотохудожник привернув у 70-х роках ХХ століття. Книга містить досконало і скрупульозно зібраний матеріал з життя, творчих контактів та інтересів Михайла Грейма, але, на жаль, носить не науковий, а радше популярний характер; написана своєрідною мовою, яка досить важка у сприйнятті. Автор намагається у літературно-художній манері розкрити історію виникнення фотографії, згадуючи європейських майстрів, але акцентує увагу на ролі фотохудожників польського походження та на їх визначній ролі у процесі становлення європейського розвитку світлопису. Занурюється у питання технології

¹⁰ Garztecki J. Mistrz 1972 r.

¹¹ Garztecki J. Znakomity zapomniany (O Michale Greimie, 1828-1911) / J. Garztecki // Fotografia. – nr 12, 1966 r. – 163-176 ss.

виготовлення сухого кліше з желатиноювою емульсією та колодіоновою методи, намагається зрозуміти принципи дії камери обскура, побіжно згадує персонажів та сюжетні композиції, створені Греймом на світлинах, подає його біографічні дані, приділяючи основну увагу нумізматичній діяльності митця. Автор торкнувся контактів і листування фотохудожника з друзями як в Україні, так і за кордоном.

Водночас, прекрасно зібраний матеріал подається у розпорошеній манері, що, безперечно, заважає сприйняттю інформації як логічного і послідовно викладеного цілого. Багато думок і припущень автора також не сприяють чіткості і розумінню характеру творчої діяльності Михайла Грейма. Важко зрозуміти й ставлення автора до героя власної книги: від відверто негативного ставлення у деяких фрагментах початкових підрозділів до сухої констатації фактів, а часом із захопленням висловлених на його адресу дифірамбів. Проте у виданнях Ю. Гажтецького поза увагою залишається цілісна систематизація творчого доробку, аналіз художньо-композиційних якостей спадщини митця, розкриття її значення для сучасного музеєзнавства і регіонознавства Поділля та інших теренів. Утім, ці розвідки надзвичайно цінні, оскільки допомагають у пошуку автентичних архівних та іконографічних джерел. Це практично єдине, далеке від наукового аналізу та результативних висновків, джерело, яке повністю присвячене особистості фотомитця.

До першої групи можна також віднести статті та некрологи вітчизняних авторів, які переважно подають бібліографічні дані. Такого характеру публікація авторства А.П. (Прусевича) з'явилась відразу після смерті фотохудожника¹². Некролог, мабуть, є однією з перших статей цієї групи. Він міститься в одинадцятому випуску «Трудов Подольского церковного историко-археологического общества», виданих у рік смерті

¹² А. П. (Прусевич). М. О. Грейм, 1911.

Грейма. Некролог містить перелік досить скупих біографічних фактів про життя майстра, але тут перераховані усі сфери діяльності (друкарство, фотографія, колекціонування, членство у численних наукових, громадських, благодійних організаціях), у яких відзначився «...каменецькій старожил, нумізматик і антикварій»¹³. Замітку написала людина, котра була особисто знайома з М. Греймом, адже він також був членом згаданих товариств. У цьому й полягає цінність даної публікації. На відміну від інших статей, тут факти подаються «з перших рук». Також, це чи не єдине джерело, що пропонує список публікацій Грейма, котрі стосуються переважно пошуків викопних скарбів на Поділлі та описів знайденого.

У польських Нумізматично-археологічних відомостях також знаходимо некролог, значно стисліший, адже Грейм був членом Нумізматичного Товариства більше по переписці, там його знали як вихідця з Польщі, але який проживав постійно у Кам'янці-Подільському, а також як автора численних рецензій і статей у галузі мистецтва, нумізматики, сфрагістики, більшість праць якого знову ж таки була присвячена описам розкопок на польських землях¹⁴. Некролог був люб'язно надісланий Прусевичем, який суттєво скоротив відомості, котрі попередньо були ним подані для посмертної публікації у Кам'янці-Подільському.

Кілька невеликих за обсягом статей у газетах – це також переспів уже відомих бібліографічних даних¹⁵. У семидесятих роках минулого століття статті з дослідженнями біографії М. Грейма писав А.Г. Паравійчук, який, займаючись історією старовинного Кам'янця-Подільського на базі архівних джерел, натрапив на матеріали, присвячені діяльності Грейма. В його працях акцент припадає на друкарську та

¹³ А. П. (Прусевич). М. О. Грейм, 1911.

¹⁴ Prusiewicz A. Nekrologia / A.Prusiewicz // Wiadomości numizmatyczno-archeologiczne, 1911. – nr 3; Garztecki J. Mistrz 1972 r. S. 335

¹⁵Козлова Н., 1990; Назаренко Є., 1993.; Паравійчук А. Від друкаря, 1979; Паравійчук А. Г. Красзнавець, 1970.

фотографічну діяльність Грейма. Особливу увагу автор зосереджує на документальному та історичному значенні доробку подільського фотомитця¹⁶.

У періодичних виданнях Кам'янця-Подільського знаходимо також статті Г. Осетрової, Н. Козлової, Є. Назаренка, С. Щепанського, О. Будзея, кожна з яких частково повторює відомості, які нам вже відомі з некрологів, але висвітлює новий погляд на діяльність фотографа, на його творчу спадщину. Так, у статтях Є. Назаренка та С. Щепанського, поряд з фактами біографії Михайла Грейма, висвітлюються деякі моменти з життя Яна (Івана) Грейма – сина фотографа¹⁷.

Особливу увагу варто приділити публікаціям В. Нікітіна, виданим за радянських часів у провідних популярних журналах тоді ще спільної країни, який подавав занадто короткі описи творчих шляхів фотографів. Стаття «Фотографического театра режиссер» у центральному журналі «Родина» висвітлює переважно красу подільського краю і містить багато дрібниць, що не мають жодного відношення до фотографії, але, водночас, є кілька окрушин, які здаються цінними і привертають увагу¹⁸. Не подаючи джерел, автор стверджує, що у Кам'янці було 4 фотографічних заклади: прусського підданого Августа Карловича Енгеля (існувала з 1870 року), громадянина Михайла Йосиповича Грейма (з 1871 року), відкриті пізніше – дворянина Адама Жилінського та колоніста Франца Кодеша¹⁹.

Ці відомості дуже скупі і неповні, але, якщо їх розглядати у контексті вже відомих на даний момент матеріалів, вони дещо доповнюють загальну картину становлення і розвитку фотографічної діяльності на території Поділля, зокрема у Кам'янці-Подільському. Згідно з іншими архівними джерелами Грейм викупив фотографічний заклад у Й. Кордиша

¹⁶ Паравійчук А. Від друкаря, 1979.

¹⁷ Назаренко Є., 1993.; Щепанський С. 1997.

¹⁸ Никитин В. Фотографического театра режиссер / В. Никитин // Родина. – 1989. – № 10. – С. 87-91.

¹⁹ Никитин В. Фотографического. – 1989. – С. 90.

у 1872 році, що говорить про помилку російського дослідника. Аналіз фотографій, що висвітлюють польських євреїв на основі знімків 1860-1890 років Михайла Грейма, здійснює польський вчений Я. Бартиш і публікує в ізраїльському фольклорному журналі²⁰.

До другої групи відносяться окремі видання, що містять біографічні дані енциклопедичного характеру: Польський біографічний словник²¹, Польський географічний словник²², Словник польських художників²³. Розгляд статей у словниках і бібліографічних довідниках показав, що матеріал, за винятком деяких дрібних деталей, подається майже однаковий, але у різній інтерпретації. Вікіпедія та більшість біографічних статей у системній мережі Інтернет користуються матеріалами вищезазначених словників²⁴. Вікіпедія також подає коротку інформацію про сина Грейма, художника Яна. Також були проаналізовані джерела, на які посилаються автори енциклопедичних публікацій і які були використані у процесі написання згаданих статей. Як правило, вони мають одні і ті самі першоджерела та відомості.

Видань третьої групи, де розміщені фрагментарні відомості про фотохудожника, достатньо. До них відносяться публікації кам'янецького

²⁰ Bartyś J. Żydzi polscy na podstawie zdjęć z lat 1860-1890 Michała Greima z Kamieńca Podolskiego. Na podstawie zbiorów pisarki polskiej Elizy Orzeszkowej / J. Bartyś // Yeda-Am-Journal of the Israel Folklore Society, 1965. – vol. XI. – № 50. – Autumn 5726. – nr 90.

²¹ Polski Słownik Biograficzny. Polska Akademia Nauk. Instytut Historii. – Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk : Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, 1980 r.

²² Słownik Geograficzny Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich. wydany pod redakcją Filipa Sulimierskiego, Bronisława Chlebowskiego, Władysława Walewskiego, tom III. – Warszawa. – Nakładem Filipa Sulimierskiego i Władysława Walewskiego druk «Wieku» Nowy-Śwint – nr 59. – 1882 r.

²³ Słownik Geograficzny Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich. wydany pod redakcją Filipa Sulimierskiego, Bronisława Chlebowskiego, Władysława Walewskiego, tom III. – Warszawa. – Nakładem Filipa Sulimierskiego i Władysława Walewskiego druk «Wieku» Nowy-Śwint – nr 59. – 1882 r.

²⁴ Володченко Н. High-tech доби кринолінів Наприкінці XIX століття вільні фотомитці заробляли до 24 тисяч карбованців на рік [Електронний ресурс] / Володченко Н. – Режим доступу : http://old.interesny.kiev.ua/old/population/obychai/hi_tech?type=print – (Назва з екрану); Greim Michał (1848-1911) [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://pl.wikipedia.org/wiki/Micha%C5%82_Greim. – (Назва з екрана); Greim Michał (1848-1911) [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.foto-info.pl/greim-micha-1848-1911-2.html>. – (Назва з екрана); Greim Michał [Електронний ресурс] / Serwis informacyjny portalu diapozytyw.pl Instytutu Adama Mickiewicza. Warszawa. – Режим доступу : http://www.diapozytyw.pl/pl/site/ludzie/michal_greim. – (Назва з екрана); Greim Michał [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Micha%C5%82_Greim. – (Назва з екрана).

друга і сучасника фотомитця доктора А.Й. Ролле²⁵, сучасного дослідника подільського краєзнавства Л. Баженова²⁶ науковців І. Дробної та Л. Макарової, що вивчають зображення на поштових картках Поділля²⁷ та ін. Про діяльність М. Грейма на схилі життя знаходимо скупі інформації у спогадах настоятеля Кам'янецького кафедрального костелу, а пізніше єпископа Кам'янецької дієцезії Петра Маньковського²⁸.

Обов'язковими є короткі згадки про Грейма у численних довідниках, словниках та путівниках, які супроводжують туристів по Кам'янцю і Поділлю²⁹. Безперечно, найбільшу підгрупу даної категорії складають наукові та популярні видання, які використовують світлини фотохудожника для ілюстрації численних досліджень, розвідок великих і коротких оповідань та ін.³⁰ Так, дослідник мистецької спадщини домініканського ордену на землях України Н. Урсу використовує архівні фотографії сакральних споруд та інтер'єрів (рис. А.1.3.) майстра світлин у своїй монографії³¹. Досить часто знімки фотомитця можна побачити у

²⁵ Rolle (Dr Antoni. J.) Gawędy historyczne / (Dr Antoni. J.) Rolle. – Kraków: Wydawnictwo literackie, 1966 r. – tom 2. – 660 s.; Rolle (Dr Antoni. J.) Paniowce nad Smotryczem / (Dr Antoni. J.) Rolle // „Kłosy”. – nr 762. – tom XXX. – 92-94 ss.; Rolle (Dr. Antoni. J.) Paniowce nad Smotryczem / (Dr. Antoni. J.) Rolle // „Kłosy”. – nr 763. – tom XXX. – 101-102 ss.; Rolle J. (Dr. Antoni J.) Zameczki podolskie na kresach multańskich / (Dr Antoni. J.) Rolle. – Warszawa, 1880 r. – tom 3. – 290 s.

²⁶ Баженов Л. В. ALMA MATER, 2005; Баженов Л. В. Історичне краєзнавство, 1995; Баженов Л. В. Поділля в працях, 1993.

²⁷ Дробна І. В. Документальна листівка з видами Кам'янця-Подільського кінця XIX – початку XX ст. як експонат Кам'янець-Подільського державного музею-заповідника / І.В. Дробна // Збірник матеріалів Всеукраїнської науково-практичної конференції, присвяченої 120-й річниці заснування Кам'янець-Подільського державного історичного музею-заповідника / [редкол. : Л.П. Станіславська (відп. за ред.) та ін.] – Кам'янець-Подільський : ПП «Медобори-2006», 2010. – 296 с. – С. 88-92; Макарова Л. В. Документальні поштові листівки кінця XIX – початку XX ст. – важливе джерело вивчення культури та побуту подолян / Л. В. Макарова // Освіта, наука і культура на Поділлі: збірник наукових праць. – Кам'янець-Подільський : Оіюм, 2009. – Т.13 : Присвячено 90-річчю Кам'янецької доби УНР. – С. 359-366.

²⁸ Mańkowski P. Pr. Pamiętniki. – Warszawa: Wydawnictwo DIG, 2002 r. – 464 s.

²⁹ Кам'янець-Подільський : туристичний путівник. – Львів, 2003. – 320 с.; Polski Słownik Biograficzny, 1959 r. – tom VIII/4. – z. 39. – 570 s.; Polski Słownik Biograficzny. Polska Akademia Nauk. Instytut Historii. – Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk : Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, 1980 r.; Słownik Geograficzny Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich. wydany pod redakcją Filipa Sulimierskiego, Bronisława Chłebowskiego, Władysława Wałęwskiego, tom III. – Warszawa. – Nakładem Filipa Sulimierskiego i Władysława Wałęwskiego druk «Wiek» Nowy-Śwint – nr 59. – 1882 r.

³⁰ Асоціація колекціонерів імені Михайла Грейма – об'єднана організація колекціонерів міста та району. Незаслужена образа // Подолянин. – 2005. – 30 грудня. – С. 7; Будзей О. Подільський фотограф № 1 : Ювілей / О. Будзей // Подолянин. – 2008. – 12 вересня. – С. 9; Пламеницька Є. М. Кам'янець-Подільський : історико-архітектурний нарис / Є. М. Пламеницька. – К., 1968. – 120 с.; Урсу Н. О. Мистецька спадщина домініканського ордену XVII-XIX ст. на території України : монографія / Н. О. Урсу. – Кам'янець-Подільський : ПП Д. Г. Зволейко, 2007. – 368 с. – Бібліогр. : с. 333-367. – 500 пр.

³¹ Урсу Н. О. Мистецька спадщина, 2007.

Теоретико-методологічні засади розгляду творчості фотохудожника Михайла Грейма наукових монографіях і статтях відомих дослідниць Є. і О. Пламеницьких³². Сучасні автори також нерідко звертаються до світлин М. Грейма, щоби проілюструвати власні публікації з історії Поділля. Як приклад, можна навести видання польських авторів З. Бані і М. Вірашки «Кам'янець-Подільський – місто-легенда»³³, де автори користуються фотографічним доробком митця. Рената Круль-Мазур у книзі «Місто трьох націй» подає знімок Грейма 1876 року, що зображує міську ратушу Польського ринку з північно-західної сторони і поряд дереворит, виконаний на основі цієї ж фотографії, знайдений нами на сторінках відомого тижневика «Tygodnik Powszechny» за 1881 рік³⁴. У книзі також вміщений маловідомий рисунок Яна Грейма³⁵, що зображує передмістя Кам'янця-Подільського – Карвасари³⁶.

До цієї категорії варто було би додати й більшу кількість джерел, оскільки переважна більшість світлин фотомитця використовувалась у якості ілюстративного матеріалу до видань різного спрямування.

Четверту, окрему групу, складають публікації самого Грейма. Фотомитець неодноразово видавав власні рецензії, замітки, статті. Переважна їх більшість пов'язана з нумізматиною, описанням місцезнаходження «викопних кладів», переліком, оцінкою, визначенням їх місця в існуючій на той момент класифікації. Досить часто до тексту додавались таблиці із зображеннями монет та медалей (рис. А.1.4.). У 1909 р., в одинадцятому номері Нумізматично-археологічних відомостей, вийшла у світ стаття Михайла Грейма «Римські золоті монети знайдені на

³² Пламеницька Є. М. Кам'янець-Подільський : історико, 1968; Пламеницька О. А. Сакральна архітектура Кам'янця на Поділлі / О. А. Пламеницька. – Кам'янець-Подільський : АБЕТКА, 2005. – 388 с. : іл. – Бібліогр. : с. 342-356. – 1000 пр.

³³ Bania Z., Wiraszka M. Kamieniec-Podolski – miasto-legenda / Z. Bania, M. Wiraszka. – Warszawa : Neriton, 2001 r. – 242 s.

³⁴ Widok bloku śródmiejowego Rynku Polskiego od północnego zachodu // Tygodnik Powszechny. – R. V, 1881 r. – nr 15. – 232-233 ss.

³⁵ ЛБС. – № 43584. – Грейм Я. Рисунок передмістя Кам'янця-Подільського – Карвасари; Відділ мистецтв.

³⁶ Król-Mazur R. Miasto trzech nacji. Studia z dziejów Kamieńca Podolskiego w XVIII wieku / R. Król-Mazur. – Kraków: Avalon, 2008 r. – 690 s.

Поділлі». Це опис здобутих фотохудожником з розкопок під Хотиним п'яти золотих монет і проданих ним міланському колекціонеру. В окремому абзаці він пише про «медальну монету Галленія», діаметром 28 мм. Цю медаль, вага якої становила 8 дукатів, придбану в хотинського золотника у 1881 р., він продав графу Юзефу Тишкевичу³⁷.

У бібліотеці Кам'янець-Подільського історичного музею-заповідника зберігаються Нумізматично-археологічні відомості, видані у Кракові у 1907 році зі статтю М.Грейма, яка дає підтвердження, що він займався проблемою збереження мистецьких і культурних пам'яток. У статті йдеться про цікаве відкриття, яке вдалося зробити 1907 року настоятелю кафедрального костелу в Кам'янці-Подільському, ксьондзу Петру Маньковському. На верхньому ярусі вежі знайшли стос складених живописних полотен, намальованих олійними фарбами, вкритих віковим пилом. «Після знесення полотен на подвір'я костелу і примітивного очищення...мітлою, їх, частково підданих знищенню, представили спеціалісту. Виявилось, що серед кільканадцяти полотен прекрасного живопису релігійного змісту були й портрети: 1) погруддя якогось кс. Домініканця, з прекрасним виразним обличчям, але лихого пензля; 2) погруддя Михайла Потоцького з написом на рококовому картуші: *Illustrissimus Exellentissimus Dominus MICHAEL FRANCISCUS in Murachwa & Savince de Złoty Potok POTOCKI Kapitaneus Trembovliensis Munificentissimus FUNDATOR noster Ad multos annos vivat DEUM precamur*»³⁸. Міхал Франц Потоцький, теребовлянський староста, був особливим добродієм домініканського костелу у Кам'янці-Подільському. Коли турки, після підписання Карловицького миру, у 1699 році відступили з Кам'янця, вони віддали усі костели, а серед них й домініканський, у знищеному стані. Потоцький, родина якого завжди опікувалась цим храмом, почав у 1748

³⁷ Garztecki J. Mistrz 1972 r., c. 109-110.

³⁸ Greim M. Portrety Michała Potockiego i Króla Augusta II w Kamieńcu Podolskim (Pamiętka traktatu karłowickiego 1699 r.) / M.Greim // Wiadomości numizmatyczno-archeologiczne. – Kraków, 1907. – Т. 5. – S. 519-522., c. 519.

році реставрацію, побудував прекрасну вежу і відновив 13 віттарів усередині.

«Головною перлиною знахідки виявився (пізніше вже реставрований Греймом) прекрасний портрет короля Августа II в натуральну величину, у величній позі, озброєнні, декораціях і сапфіровому плащі, підбитому горностаями; права рука короля спочиває на жезлі, що спирається на пишно різьблене крісло, нижню частину якого закриває шолом з плюмажем з чорного пір'я і військові рукавички; ліва рука впирається у стегно, а поряд, на столі – королівські регалії: корона, яблуко і електорський меч. Внизу на картуші напис: – POPULI AMOR – POST ECLYPSIM SOLIS PODOLIAE SERENISSIMO SUB NOMINE AUGUSTO – CAMENECUM AD 1699 DIE 20 SEPTEMBR. POLINIAE – RESTITUTUM. UTINAM NUNQUAM MORI...VIVAT PATRIA. POSUIT STANISLAUS HOSIUS...Розмір полотна 270x177 см.»³⁹. Далі Грейм пише про напис на портреті, який свідчить, що полотно було привезено єпископом Подільської дієцезії Станіславом Хозієм між роками 1721-1732. Портрет не був зареєстрований в інвентарних книгах костелу, тому, Грейм висуває припущення, що полотно вірогідно розміщувалося у залі суду міської Ратуші, або в резиденції комендантів фортеці до 1793 року, часу приходу російської влади. Як реставратора, Грейма зацікавив високий художній рівень виконання портрету Августа II Міцного. Він аналізує можливість атрибуції образу і схиляється до думки, що полотно належить пензлю придворного художника династії Сасів, француза Людвіка Сильвестра (митець згадується у Словнику польських художників Є. Раствецького). Судячи зі статті, погрудний портрет короля пензля Сильвестра Грейм має у власній колекції. Автор робить висновки, що цей невідомий і неописаний у Раствецького портрет можна долучити до рідкісних і

³⁹ Greim M. Portrety Michała 1907, с.520.

цінних праць Сильвестра, славетного живописця XVII ст., який перебував на той момент у Польщі.

Також Грейм переймається долею пам'ятної мармурової таблиці Карловицького миру 1699 року, яка була вмурована у стіну замку, пізніше знята і знаходиться у Президента міста Гжегожа Гжибовського. У статті він нагадує людям про пам'ятну дошку і висловлює надію, що вона ще побачить світло⁴⁰.

Цей самий факт знахідки живописних полотен розкриває у своїх спогадах Кам'янецький єпископ (1918-1926 рр.) П. Маньковський (1866-1933 рр.), який знав фотографа особисто під час попереднього служіння настоятелем кафедрального костелу у Кам'янці-Подільському з 1902 по 1911 роки. «Іншим полем організаційної діяльності було відновлення старих образів. Тут знову моїм помічником був пан Михайло Грейм, уже старець, у давніші часи – власник друкарні, а зараз ще володіючий власним, але вже занепадаючим фотографічним закладом. Водночас, він торгував антиками та образами, знався також на нумізматиці і дуже вміло розчищав і реставрував старе малярство. Велику кількість знищених і забруднених образів з костелу та цвинтарної каплиці привів у порядок, серед них також й одне велике полотно, яке серед іншого сміття було знайдено на дзвіниці. Допіру, після вмілого його очищення перед здивованими нашими очима показався прекрасний портрет Августа II у натуральну величину на повний зріст, здається пензля Лампі... Внизу розміщений був сильно знищений напис, який, однак, значною мірою нам вдалося відчитати; цей напис прославляв пам'ять повернення Кам'янця з-під влади турків під проводом Августа Міцного. Портрет колись висів у костелі над тронем єпископа...»⁴¹. Єпископ П. Маньковський ще раз пише

⁴⁰ Greim M. Portrety Michała 1907, s. 522.

⁴¹ Mańkowski P. Bp. Pamiętniki. 2002 r., s. 166-167.

Теоретико-методологічні засади розгляду творчості фотохудожника Михайла Грейма про Грейма, згадуючи його активну допомогу у процесі відновлення й опорядження цвинтарної каплиці⁴².

Грейм також був автором брошури французькою мовою «*Monnaies polonaises*», виданою Товариством в Маконі, на сьогодні надзвичайного бібліографічного раритету⁴³.

П'ята група поєднує розвідки дослідників фотографії в Україні й за кордоном. Тут варто відмітити видану польською мовою монографію: «Давня львівська фотографія 1839-1939» («*Dawna fotografia lwowska 1839-1939*»). Ця колективна праця – перше велике, всебічне дослідження історії старої львівської фотографії впродовж сторіччя (1839-1939). Автори ведуть читача від перших дагеротипів до авангардних світлин міжвоєнного двадцятиліття. Тут можна ознайомитись із творчістю багатьох митців – як видатних майстрів, так і дотепер забутих, але талановитих ремісників. На сторінках книги оживають давні мешканці міста над Полтвою і виникають ностальгічні види його вулиць та майданів. Книга нараховує 440 раритетних фото з приватних і музейних колекцій.

Це перше глибоке і найбільш повне документальне дослідження розвитку фотографії у Львові від перших дагеротипів до зародження художньої фотографії як нової форми візуального мистецтва. Воно є результатом спільної діяльності групи львівських і польських дослідників під науковою редакцією професора інституту пластики в Ченстохові, автора 7 видань з історії фотографії О. Жаковича. Авторський колектив книги з історії львівської фотографії складається з 13 осіб. Окрім вагомого внеску Жаковича, автора багатьох розділів, варто відзначити велику дослідницьку роботу, проведenu львівськими авторами: Юрієм

⁴² Mańkowski P. Вр. Pamiętniki. 2002 r., c. 168.

⁴³ Greim M. *Monnaies Polonaises* / M. Greim // *Extrait de l'Annuaire de la Société de numismatique, année 1886.* – Macon : Imprimerie Typ. et Lith., 1888. – 37 s.

Бірюльовим, який зробив численні суттєві доповнення і уточнення, й Іриною Котлабулатовою, яка присвятила кілька років вивченню історії виникнення і розвитку львівських фотоательє. Їх подвижницька праця заслуговує на глибоку пошану.

З польського боку вирізняються робота директора інституту пластики в Ченстохові професора Єжи Півоварського з вивчення діяльності Львівського фотографічного товариства і Українського фотографічного товариства (тема його дисертації) та робота автора численних виставок і досліджень з історії львівської фотографії, співробітника відділення фотографії Національного музею у Вроцлаві Адама Соботи, який є власником найбільшого зібрання творів львівських фотохудожників від дагеротипів до авангардних фототворів художників львівського *Artes* Олександра Кшивоблоцького і Маргіт Сельської⁴⁴. На особливу увагу заслуговує дослідження нашого сучасника, харківського вченого М. Жура⁴⁵, що досліджував діяльність фотографів та фотоательє, розташованих на теренах колишньої Російської імперії, зокрема на українських землях. Його праці вирізняються скрупульозністю, точністю, ґрунтовністю поданої у публікаціях інформації. Цікавими і змістовними можна назвати дослідження Я. Пучкової, що стосуються історії виникнення й розвитку фотографії у контексті історії України⁴⁶.

Серед російських вчених глибиною та масштабністю досліджень вирізняються публікації С. Морозова, які присвячені історії розвитку фотографії від її виникнення й до наших днів⁴⁷. Значущим є матеріал, що стосується характерних рис художнього світлопису та його місця серед

⁴⁴ Dawna fotografia lwowska 1839-1939 / Nauk.red. A. Zakowicz. – Lwów : Centrum Europy, 2004 r. – 368 s.

⁴⁵ Жур М. Фотографы и фотографические ателье в Российской империи (до 1918 года) / М. Жур. – Харьков, 2007.

⁴⁶ Пучкова Я. Фотографія – зрима історія людської діяльності [Електронний ресурс] / Я. Пучкова. – Режим доступу : <http://who-is-who.com.ua/bookmaket/olimp2009/3/25.html>. – (Назва з екрана).

⁴⁷ Морозов С. А. Первые русские фотографы-художники / С. А. Морозов. – М. : Госкиноиздат, 1952. – 119 с. : илл.; Морозов С.А. Искусство видеть. Очерки из истории фотографий стран мира / С.А. Морозов. – М. : Искусство, 1968. – 571 с.; Морозов С.А. Русская художественная фотография. Очерки из истории фотографии 1839-1917 / С. А. Морозов. – 2-е. изд. – М. : Искусство, 1961. – 152 с. : илл.; Морозов С. А. Фотография как искусство / С. А. Морозов. – М. : Знание, 1972. – 32 с.

Теоретико-методологічні засади розгляду творчості фотохудожника Михайла Грейма мистецьких категорій. Заслугують на увагу творчі пошуки російського дослідника, автора довідників А. Донде, які стосуються теоретичних й практичних засад тогочасної фотографії⁴⁸, а також А. Лаврова, редактора і видавця журналу «Фотограф-любитель», котрий провадив розвідки у галузі історії російської фотографії XIX ст. та її бібліографії⁴⁹.

У результаті розгляду історіографічних джерел можна зробити висновки, що надзвичайно багатючий іконографічний матеріал, створений фотохудожником використовувався переважно в якості ілюстрацій до інших праць і досліджень. Жоден автор не лише на теренах України, але й за її межами, не робив спробу цілісного гармонійного аналізу художньо-творчої діяльності М. Грейма. На часі є звернення до творчого доробку художника не тільки у споживчій площині, яка передбачає використання його робіт в якості візуального матеріалу, але й відведення належного місця цілісному компендіуму: змістовності, масштабності, якості, пам'яткоохоронній цінності, мистецькій вартості та досконалості створеної ним галереї образів українського та інших народів, пейзажів, архітектури й інтер'єрів сакрального та побутового зодчества.

Аналіз джерел наочно продемонстрував, що проблема дослідження доробку М. Грейма у царині художньої фотографії є актуальною тому, що дотепер знаходилась поза увагою як сучасних українських, так і закордонних вчених. Деякі автори торкалися загальних історико-біографічних проблем його творчості, оминаючи питання систематизації та художньо-композиційного спрямування. Перша спроба стислого аналізу джерелознавчої бази продемонструвала, що практично немає

⁴⁸ Донде А. М. Беседы по фотографии / А. М. Донде. – М. : Журн.-газ. объединение, тип. «Искра революции», 1932. – 112 с. : илл.; Донде А. М. Введение в фотографию / А. М. Донде. – М. : Теа-кино-печать, Центр. Тип. НКВМ, 1929. – 23 с.; Донде А. М. Сто лет фотографии / А. М. Донде. – М. : Госкиноиздат. Напеч. в Харькове, 1939. – 112 с. : илл.

⁴⁹ Лавров А. Исторический перечень открытий в фотографии / [Сост. А. М. Лавров]. – СПб.: тип. т-ва «Общественная польза», 1903. – 50 с.

вітчизняних та закордонних дослідників, які би цілісно аналізували, систематизували та впровадили у науковий і культурно-мистецький обіг значущу за обсягом та змістом творчу спадщину видатного фотохудожника на теренах України та за її межами. Зважаючи на значну кількість архівних джерел, наступний підрозділ присвячується аналізу архівних матеріалів, що торкаються життя, творчої діяльності та особливостей мистецького доробку М. Грейма.

1.2. Аналіз архівної бази мистецького доробку М. Грейма

Аспекти вивчення і всебічний аналіз опублікованих і не опублікованих матеріалів входять у загальну проблему дослідження мистецької спадщини видатного подільського фотохудожника Михайла Грейма. Такий аналіз має на меті висвітлити основні компоненти джерелознавчої бази означеної проблеми, опрацювати і охопити якомога більший масив інформації, здатної пролити світло на творчу діяльність маестро на подільських землях та поза їх межами.

Неабияку роль в історії культурно-мистецької діяльності відіграють наукові розвідки, проведені у фондах архівів та музейних збірок різних країн. Для даного дослідження архівні і музейні матеріали мають першочергову вартість, оскільки, по-перше – фотографії архітектурних об'єктів Поділля мають виключну цінність для процесу ревіталізації пам'яток культури; по-друге – культурна і мистецька вартість сюжетно-тематичних фотографій і типів народів, що мешкали на Поділлі у ХІХ ст. – це теж документи і власність минулих віків; по-третє – надзвичайно важливими є архівні дані про родину фотохудожника, його нумізматичну, друкарську та професійну діяльність. Тому, під час створення алгоритму дослідницьких пошуків, на початковому етапі даному питанню приділялося першорядне, майже домінуюче значення. Адже, найважливішим завданням було зібрати автентичний архівний і музейний матеріал, який би дозволив найбільш точно систематизувати, проаналізувати творчий доробок митця та зробити належні висновки.

У даному підрозділі розглядається комплекс архівних опублікованих і неопублікованих матеріалів, які слугували основою для реалізації концептуальної ідеї та завдань дослідження. У процесі розвідок фотомистецтва в Україні, зокрема творчої діяльності Михайла Грейма, було встановлено, що джерельна база з означених питань є

різноманітною і, як правило, недослідженою. Тому, важливим завданням було з'ясувати її потенційні можливості та впровадити в науковий обіг значну кількість архівних документів і матеріалів.

Труднощі у процесі пошуку архівних матеріалів складала надзвичайна розпорошеність, розосередженість джерел не лише у межах різних архівів України, а й навіть музеїв, архівів та приватних зібрань різних країн (Польща, Росія, Білорусь).

Насамперед, використовувалися неопубліковані документи архіву етнографічного музею імені Северина Удзелі в Кракові, архіву Польської академії майстерності та Краківського відділу Польської академії наук, фондів Краківського музею історії фотографії та історичного музею міста Кракова, Національного музею в Кракові, Російського етнографічного музею в Санкт-Петербурзі, Центрального державного історичного архіву України, Центрального державного історичного архіву в Києві, Центрального державного історичного архіву у Львові, Державного історичного архіву Хмельницької області, фонди Національного історико-архітектурного заповідника «Кам'янець», Кам'янець-Подільського історичного музею-заповідника, Кам'янець-Подільського державного міського архіву та ін.

Водночас опрацьовувалися джерелознавчі та споріднені з темою друковані публікації в Інституті мистецтв Польської академії наук у Варшаві, Інституті літературних досліджень у Варшаві, Національній бібліотеки у Варшаві, бібліотеки університету в Лодзі, наукових бібліотеках Польської академії майстерності і Польської академії наук у Кракові, бібліотеки інституту мистецтв Ягелонського університету, Львівської бібліотеки імені Василя Стефаника, наукової бібліотеки раритетної книги Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка, міської бібліотеки у Кам'янці-Подільському та ін.

Культурно-мистецтвознавча специфіка піднятої теми викликала необхідність пошуку, розгляду та аналізу старовинних документів, грамот, привілеїв, гравюр, літографій, естампів, поштових листівок, старих світлин. Це уможливило систематизацію усього комплексу джерелознавчих матеріалів і дозволило поділити його на архівалії писемні та візуально-іконографічні.

До писемних належать документальні матеріали, архівна кореспонденція, рукописи й листування митця та його родини XIX – початку XX століть, а також такі відомості наративного характеру, як хроніки, котрі є одним з найчастіше вживаних видів джерел, що, як правило, можуть дати достовірну інформацію з досліджуваного питання. Сюди відноситься кореспонденція Михайла Грейма з Кам'янця-Подільського в справах нумізматичних 1880-1912, зафіксованих на мікрофільмі, що знаходиться у Варшавській національній бібліотеці. У зібраннях рукописів «Оссолінеум» у 3 грубих теках знаходяться дві показових збірки листів з позаминулого століття (XIX). Одна з них носить титул «Кореспонденція Михайла Грейма з Кам'янця-Подільського в справах нумізматичних 1880-1904» – 245 листів на 856 записаних картах. Друга – 1 том, містить кореспонденцію Михайла Грейма і його родини у різних справах, налічує 1058 карт і носить назву «Збірка зіставлена з матеріалів, які частково походять з антикваріату Бранда, частково з антикваріату Ігля (у Львові)»⁵⁰. Надзвичайно важливою і пізнавальною є кореспонденція Михайла Грейма та його родини⁵¹, а також рукопис «Кам'янецьке римотворення і поетичне гроно»⁵². Всі документи цитовані за відповідними архівними джерелами. На їх підставі часто можна робити

⁵⁰ BNW. – Korespondencja Michała Greima z Kamieńca Podolskiego w sprawach numizmatycznych, lata 1880-1908. – Rps. Ossolineum. – nr 5943/1. – mikrofilm Mf 28578.

⁵¹ BNW – Korespondencja Michała Greima i jego rodziny, lata 1860-1912. – tom 1-2. – Rps. Ossolineum. – nr 8032. – mikrofilm nr Mf 34403/4.

⁵² BNW – Podbielski B. Kościół OO. Karmelitów w Berdyczowie (na podstawie fotografii Michała Greima) // Tygodnik Ilustrowany, 1861 r. – 216 s.

висновки про датування фіксації пам'яток та перебіг фотографічної діяльності митця.

Особливу цінність у процесі вивчення фотомистецтва Михайла Грейма становлять вже опрацьовані архівні джерела, які дають майже вичерпну відповідь на деякі запитання сучасних вчених щодо історії виникнення, місця розташування й підпорядкування фотографованих об'єктів, особливостей краєвиду чи архітектурної побудови, організації її внутрішнього простору, національних типів людей, що зображені на світлинах, etc. Прикладом такого джерела є рукопис Олександра Матеші з фондів Інституту мистецтв Польської академії наук⁵³. Дивно, але ім'я Грейма не згадується у нарисі «Історія польської фотографії» Олександра Матеші, що була написана наприкінці XIX ст. – єдина дотепер історія польської фотографії, що десятки років спочиває у формі рукопису в бібліотеці Плоцька⁵⁴.

До писемних джерел відносяться архівні матеріали, які фіксують обрання М. Грейма до антропологічної комісії Польської Академії майстерності у Кракові. У рукописах протоколів на засіданні 5 березня 1875 року професор Д. Майєр пропонує обрати членом антропологічної комісії кам'яничанина Михайла Грейма (рис. А.2.1.). Існує лист Й. Ролле, де вказується про обрання Грейма (рис. А.2.2.). У річниках закладу Академії майстерності, де публікувались відомості про діяльність і склад комісій, Грейм присутній у списках членів комісії починаючи з 1876 року і до 1909-1910 років включно, як член антропологічної комісії⁵⁵.

⁵³ Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk (IS PAN). – Maciesza Aleksander. Dzieje fotografii polskiej w zarysie. – Rps. – nr inw. 199-11.

⁵⁴ Garztecki J. Mistrz 1972 r., c. 6.

⁵⁵ Rocznik Zarządu Akademii Umiejętności w Krakowie, 1875 r. – Kraków: Drukarnia Uniwersytecka, 1876. – 73-74 ss.; Rocznik Zarządu Akademii Umiejętności w Krakowie, 1876 r. – Kraków: Drukarnia Uniwersytecka, 1877 r. – 94-95 ss.; Rocznik Zarządu Akademii Umiejętności w Krakowie, 1877 r. – Kraków: Drukarnia Uniwersytecka, 1878 r. – 54 s., 98 s.; Rocznik Zarządu Akademii Umiejętności w Krakowie, 1878 r. – Kraków: Drukarnia Uniwersytetu Jagiellońskiego, 1879 r. – 104-105 ss., 143 s.; Rocznik Zarządu Akademii Umiejętności w Krakowie. Rok 1909 – 1910. Kraków: Nakładem Akademii Umiejętności, 1910 r.

Взагалі обрання Грейма членом антропологічної комісії Польської Академії майстерності пов'язані з його «дарами» академії та їх якісним змістом. Загальна кількість фотознімків, подарованих Греймом Академії майстерності, складає – 174 (за Гажтецьким – 116)⁵⁶. Така різниця в цифрах, можливо, пов'язана з тим, що Грейм досить часто розміщував на фонових картках по кілька тематично об'єднаних фотографій).

Перелічені позиції можна назвати джерелознавчими, оскільки достовірність розвідок частково підтверджувалася іншими авторами. Сучасні польські вчені деколи спираються на них і використовують у своїх працях саме ці архівні та видані на їх основі джерела.

З огляду на втрату більшості пам'яток духовної й матеріальної культури, важливою є також друга група джерел, які дозволяють відтворити загальний образ фотографованих об'єктів: іконографічні та картографічні матеріали (міські та сільські пейзажі, етнографічні типи та різні верстви населення, графічні та живописні роботи того часу).

Основним видом іконографічних джерел є, безперечно, автентичні фотографії Михайла Грейма, зібрання яких можна знайти як в Україні, так і за кордоном. Художні світлини митця, які на сьогоднішній день збереглися у фондах Кам'янець-Подільського історичного музею-заповідника, мають неопініме документальне та історико-культурне значення. Тут знаходиться один примірник фотоальбому (рис. А.2.3.), який був виданий у 1893 році. В альбомі 26 фотографій з видами міста Кам'янця-Подільського та його околиць⁵⁷. Адже вони відтворюють Поділля таким, яким воно було у другій половині XIX і на початку XX століття. Багато пам'ятників історії та культури, зокрема культові споруди, були зруйновані в 1930-х роках, особливо постраждало під час війни Старе місто Кам'янця. На фотографіях Грейма зафіксовано місто дореволюційних часів. У фондах КПДІМЗ зберігаються,

⁵⁶ Garztecki J. Mistrz 1972 r., s. 274.

⁵⁷ КПДІМЗ. – КВ-42179. – Каменець-Подольскъ 1893. [Альбом].

окрім згаданого альбому, близько 15 унікальних портретів, виконаних на фірмових картках (рис. А.2.4.). Ці фотографії не повторюються в жодній з колекцій інших музеїв та архівів. А також колекція містить 8 автентичних навчальних малюнків сина фотографа Яна Грейма⁵⁸.

Надзвичайний інтерес становить «Опис предметів старовини» з Музею Подільського церковного історико-археологічного товариства, складений Ю. Сіцінським у 1909 році і надрукований у типографії Свято-Троїцького Братства⁵⁹. Саме з даного опису ми дізнаємось про щедрі дари Михайла Грейма не лише Росії та Польщі, але колекції фонду старожитностей Кам'янця-Подільського, яке стало рідним для фотохудожника. Музей існував з 1890 року, спочатку як Давньосховище Подільського Єпархіального історико-статистичного комітету, який було перетворено у 1903 році на Подільське церковне історико-археологічне товариство. У цю колекцію старожитностей надходили головним чином церковні древності, але не виключалися й інші предмети старовини. Це єдина на Поділлі колекція старожитностей, до якої відносилися пам'ятки археології, історії і етнографії місцевого краю.

Спочатку музей розміщувався у верхній галереї Кам'янець-Подільського кафедрального собору, а з 1903 року, з дозволу Подільського губернатора А.А. Ейлера, розташовувався у казенній, так званій, по-домініканській споруді. В описі у підрозділі печатки і штемпелі зафіксований дар, що поступив від Михайла Грейма, це – гальванопластичний відбиток печатки Кам'янецького магістрату XVI ст.

⁵⁸ КПДІМЗ. – КВ-[номер невідомий]. – Грейм Я. Навчальний рисунок. Гермес з Діонісієм (8 квітня 1878 р.); КПДІМЗ. – КВ-[номер невідомий]. – Грейм Я. Навчальний рисунок. Композиція з двох фігур. 19 квітня 1880 р.; КПДІМЗ. – КВ-19299. – Грейм Я. Навчальний рисунок. Композиція з двох фігур. Дата невідома; КПДІМЗ. – КВ-19300. – Грейм Я. Навчальний рисунок. Венера Мілоська. 21 березня 1880 р.; КПДІМЗ. – КВ-19301. – Грейм Я. Навчальний рисунок. Однофігурна композиція. 20 грудня 1880 р.; КПДІМЗ. – КВ-19302. – Грейм Я. Навчальний рисунок. Одн фігурна композиція. 22 грудня 1879 р.; КПДІМЗ. – КВ-19303. – Грейм Я. Навчальний рисунок. Однофігурна композиція 23 лютого 1880 р.; КПДІМЗ. – КВ-50104. – Грейм Я. Погрудний портрет Антонія Й. Ролле. – 1881 р.

⁵⁹ С^Бцинській Е. Опись предметов ^Б старины. Музей Подольскаго Историко-Археологическаго Общества / Е. С^Бцинській. – Каменец ^Б-Подольск ^Б: Типографія Подольскаго Свято-Троицкаго Братства, 1909. – 105 с.

(241) : усередині зображення св. Георгія Побідоносця на коні, який вражає змія; навколо: SIGILVM MGTTVS CIVITTIS SAE PAE MATTIS CAMENEC PODOL.⁶⁰ У підрозділі «Хрести, медальйони, складні» знов описані дари від фотохудожника – це іконка якогось святого (92) на камені (2,5×2,5) з Києва⁶¹, а також іконка св. великомучениці Варвари (33) на дереві 17×13 см.⁶² Також у підрозділі «Портрети – акварелі, пастелі, літографії» залишився запис про надходження дару від М.Грейма (54) у вигляді портрету Й.Ролле (помер 9 січня 1894 року у Кам'янці), намальованого пастеллю сином фотомитця Яном Греймом⁶³.

Далі, у підрозділі «Фотографічні портрети» можна прочитати про Таблицю (117) з 26 портретами Подільських архіпастирів (єпархіальних і вікарних) за століття 1795-1895 рр.; розмір таблиці 100×128 см, розмір фотографій 12×9 см⁶⁴. Підрозділ «Картини і різні зображення» містить відомості про дар від М.Грейма двох зображень старця (147-148), створених олійними фарбами на дошці 20×26 см.⁶⁵.

Найбільш представницькою колекцією, подарованою Греймом Кам'янецькому музею, є негативи на склі «Фотографічні негативи»: 604-605 – ікона Спасителя в Сатанові «изсеченая» у 1676 році; 606 – ікона св. Іоанна Хрестителя у Кам'янецькому старому соборі; ікона св. Миколая у церкві с. Голодек Літинського повіту; 608 – мідна іконка, знайдена на Бакотському монастирищі; 608-610 – ікона Божої Матері в Коржовецькому монастирі; 611-616 – іконостас і кіоти в Кам'янецькому кафедральному соборі; 617 – церква на архієрейській дачі, Подзамче; 618 – срібні посудини в архієрейській церкві; 619 – хрест XVI ст. з цієї ж церкви; 620 – Александро-Невська церква у Кам'янці; 621 – Церква

⁶⁰ С'Бцинській Е. Опись 1909., с.15.

⁶¹ С'Бцинській Е. Опись 1909., с. 24.

⁶² С'Бцинській Е. Опись 1909., с. 29.

⁶³ С'Бцинській Е. Опись 1909., с. 53.

⁶⁴ С'Бцинській Е. Опись 1909., с. 55.

⁶⁵ С'Бцинській Е. Опись 1909., с. 57.

Кам'янецької гімназії; 622 – ікона Божої Матері в Барському монастирі; 623-624 – церква і школа у м. Смотрич Кам'янецького повіту; 625 – церква 1812 року у с. Гуменці цього ж повіту; 626 – приходська церква у с. Чорнокозинцях цього повіту; 627 – церква у м. Збриж цього ж повіту; 628-632 – Бакотські печери і священні зображення, знайдені там при розкопках 1892 р.; 633 – предмети, знайдені при розкопках городища біля Маківського Привороття Кам'янецького повіту; 634 – предмети, знайдені на городищі у с. Матерське Ушицького повіту; 635 – хрести-енколпіони, що знаходяться у Кам'янецькому музеї; 636-665 – портрети подільських архіпастирів, єпархіальних і вікарних, за століття, починаючи з кінця XVIII ст.; 666 – альбом фотографічних знімків з вищезгаданих негативів⁶⁶. Розділ «Старовинні мапи, плани і атласи», у підрозділі «Рукописні», під номером 5 зафіксована Генеральна мапа Подільської губернії першої половини XIX ст. 67×84 см, як дар від Михайла Грейма⁶⁷.

У Національному історико-архітектурному заповіднику (НІАЗ) «Кам'янець» також знаходиться одна фотокопія альбому з видами Кам'янця-Подільського 1901 року видання Грейма, чимала кількість його фотографій, а також знімків, які можуть бути Греймівськими, але їх важко ідентифікувати, бо переважна більшість світлин – це фотокопії, без підписів та інших позначок. Ще частина знімків зберігається у вигляді фотонегативів, які теж не містять позначок приналежності будь-якому автору (рис. А.2.5.)⁶⁸.

Значні колекції фотографій Грейма зберігаються у польських архівах Кракова, Лодзі. У Кракові збірки знімків фотомитця зосереджені у трьох архівах. Перший з них – архів Польської Академії майстерності і Польської академії наук (PAU і PAN). Як зазначалося вище, М. Грейм був членом

⁶⁶ Сѣцинскій Е. Опись 1909., с. 61.

⁶⁷ Сѣцинскій Е. Опись 1909., с. 88.

⁶⁸ НІАЗ. [без сигнатури] – Грейм М. – Збірка фотографій та фотокопій з фотографій.

Теоретико-методологічні засади розгляду творчості фотохудожника Михайла Грейма антропологічної комісії Польської Академії майстерності. У річниках закладу Академії майстерності нами знайдено відомості про переслані ним знімки⁶⁹. У 1874 році він надіслав 39 фотографій етнографічних типів, у 1875 р. – 68 знімків етнографічних типів Поділля й околиць Кам'янця, у 1876 р. – 19 світлин етнографічних типів, у 1877 р. – 21 таблицю панорам Кам'янця-Подільського і етнографічних типів; у 1878 р. – 27 знімків розмаїтих куточків міста Кам'янця-Подільського й Поділля. В архіві Польської Академії майстерності зберігається зібрання фотографій; майже всі вони відмічені відбитками сухої з тисненням печатки Грейма, і власноручними підписами з поясненнями. Варто зазначити, що у фотографа було кілька варіантів сухої печатки. Перша з них більш поширена: в овалі з монограмою «*M. Greim*» в центрі, і надписами французькою мовою «PHOTOGRAPHIE» і «À KAMENETZ POD:» зверху і знизу відповідно (рис. А.2.6.а); друга менш поширена – російською мовою «М. ГРЕЙМЪ ВЪ КАМЕНЦЪ-ПОД:» (рис. А.2.6.б).

Друга колекція фотографій зберігається в архіві етнографічного музею імені Северина Удзелі. Всі фотографії етнографічних типів були передані сюди з архіву Польської Академії майстерності і згруповані у 4 теках («Європа», «Діди», «Подільське вбрання» та «Євреї») (рис. А.2.6.в, г, д, е)⁷⁰.

Третя досить велика колекція знаходиться у Національному музеї міста Кракова – це приблизно шістдесят знімків переважно Поділля та Кам'янця-Подільського, серед них фотокопії пейзажів, як графічних так і живописних; є кілька рисунків, виконаних рукою сина фотографа – Яна Грейма. Більшу частину колекції складають фотографії з печаткою Товариства опіки над Польськими пам'ятками мистецтва і культури (Towarz. opieki nad polskimi zabytk. sztuki i kultury) (рис. А.2.6.є) з

⁶⁹ Rocznik Zarządu, 1877 r., c. 95; Rocznik Zarządu, 1878 r., c. 98; Rocznik Zarządu, 1879 r., c. 143.

⁷⁰ Archiwum Muzeum Etnograficznego im. Seweryna Udzieli w Krakowie

позначкою від руки «*ot p. Greima z Kamieńca Podol. 1902*». Ще одна частина фотографій Краківського Національного музею містить позначку «*Dom Matejki 1912*». І лише дві мають відбиток сухої печатки Грейма, але майже всі вони підписані з тильної сторони рукою фотографа. В колекції архіву Краківського Національного музею також знаходиться панорама Кам'янця-Подільського з північно-східної сторони, виконана літографічним способом Юзефом Козарським⁷¹ для тогочасного польського часопису «*Kłoso*» на основі знімків М. Грейма (оригінали знімків знайдені нами в архівах Польської Академії майстерності)⁷².

У польських архівах також зберігається ще одна велика колекція автентичних фотографій Михайла Грейма, – це дар Елізі Ожешковій на 25-річчя її письменницької діяльності (рис. А.2.7.)⁷³. Збірка знаходиться в Науковій бібліотеці університету в Лодзі (BUŁ) і складається з 8 груп знімків (Кам'янець-Подільський, Поділля, Бессарабія, Шляхта, Селяни, Євреї, Жебраки, Михайло Грейм) посортованих самим Греймом, перекладених аркушами паперу з власноручними підписами фотографа. Окрім того всі фотографії також підписані автором і містять відбиток овальної сухої печатки з його монограмою, яка засвідчує їх автентичність. Одна з груп фотографій містить портрети самого Грейма, а також його родини. В цілому колекція налічує 165 фотографій на 116 картках⁷⁴.

Світлини Грейма, що збереглися в Лодзі, можна поділити на три групи. Перша і найбільша – «типи». Це слово у ті часи використовувалося набагато частіше, ніж тепер; «типи» були звичайною темою ілюстрацій у журналах, їх продавали у відбитках у фотографічних закладах, вони

⁷¹ MNK – sygn. Ryc. 36. – Widok panoramiczny Kamieńca Podolskiego od strony północno-wschodniej. – Rysunek na drzewie Adolfa Kozarskiego podług fotogramu Michała Grejma z 1876 roku.

⁷² PAU – FD 519-521. – Greim M. Lit E nr 1-3. Panorama Kamieńca Podolskiego od strony północnej (3 obrazy). Do zbioru Komisji Antropologicznej PAU w Krakowie od członka M. Grejma 1876 r.

⁷³ BUŁ – rps. 5061/1. – Sekcja Rękopisów. – List Elizie Orzeszkowej od Michała Grejma z Kamieńca Podolskiego na 25-lecie pracy pisarskiej.

⁷⁴ [Biblioteka Uniwersytetu w Łodzi (dalej – BUŁ). – Sekcja Rękopisów. – Dar Elizie Orzeszkowej od Michała Grejma z Kamieńca Podolskiego na 25-lecie pracy pisarskiej, lata 1891-1892. – J fot II / 1-115.

виставлялися на міжнародних виставках та в країні. Фотографія могла індивідуалізувати людину, говорячи, що є образом конкретно знайомої особи. Це власне й були «типи». У збірках Грейма є холопи й холопки з Поділля й Бессарабії, шляхта і польська інтелігенція, міські та сільські жебраки, багато єврейських типів, випадково трапляються царські чиновники. Другу групу становить міський пейзаж – Кам'янець, Хотин, Жванець. Третя – види подільських і бессарабських сіл.

Частина безцінних фотографій, а також факсиміле М. Грейма опинились у Російському етнографічному музеї, який сьогодні включив їх у пересувну експозицію під назвою «Образы еврейского народа в ранней русской фотографии», що демонструється в Росії та за її кордоном.

Цінним джерелом можна вважати фотографічні зображення з полотен майстрів пензля з фондів кабінету рисунків і гравюр Польської академії майстерності у Кракові, серед яких портрети князя Адама Чарторийського, Маріанни Мнішек, Адальберта Гумецького, Софії Ходкевич, короля Яна III Собеського, єпископа Інфляндського Юзефа Коссаковського, гетьмана Симона Коссаковського, Марії Слонецької, Теревовлянського старости Франтішка Міхала Потоцького, Белзького воєводи Теодора Потоцького, гетьмана коронного Вацлава Жевуського та ін.⁷⁵

Відомий краєзнавець Ю. Сіцинський використовував знімки Михайла Грейма в якості фотоілюстрацій до монографії «Город Каменец-Подольский. Историческое описание» (1895 р.)⁷⁶, пізніше О. Прусевич також ілюстрував фотографіями Грейма монографію польською мовою

⁷⁵ PAU – FD [nr nieznany]. – Greim M. Wacław Żewuski, Hetman Koronny; PAU – FD [nr nieznany]. – Greim M. Michał Potocki. Starosta Terebowlański; PAU – FD [nr nieznany]. – Greim M. Portret Adama Czartoryskiego; PAU – FD [nr nieznany]. – Greim M. Portret Zofii Chodkiewicz z książąt Radziwiłłow; PAU – FD [nr nieznany]. – Greim M. Portret M. Stoneckiej. Mecznikowa. Terebowlańska; PAU – FD [nr nieznany]. – Greim M. Portret Marianny Mniszek 3.VII.78; PAU – FD [nr nieznany]. – Greim M. Portret-popiersie Juzefa Kossakowskiego, biskupa Infladzkiego; PAU – FD [nr nieznany]. – Greim M. Portret Jana III; PAU – FD [nr nieznany]. – Greim M. Miasto przygraniczne Husiatyn ruski nad Zbruczem nr 2; PAU – FD [nr nieznany]. – Greim M. Szymon Kossakowski. Hetman.

⁷⁶ Сецинский Е. Город Каменец-Подольский. Историческое описание / Е. Сецинский. – К. : Тип. С.В. Кульженко, 1895. – 247 с. : илл.

«Кам'янець-Подільський»⁷⁷. Фотографіями фотомитця проілюстрована серія дорожніх репортажів Зенона Петкевича, видана під єдиною назвою «Łądem i wodą», що була опублікована в журналі «Tygodnik Ilustrowany» у 1895 році⁷⁸. Автор публікацій у живописній манері вимальовує подільські образи: від сакральної та оборонної архітектури до зафіксованих звичаїв і цікавих людей.

Серед світлин, що ілюструють репортажі, знаходимо зображення Кам'янецької фортеці, Вітряної та Руської брам (рис. А.2.8.), церкви св. Миколая, дзвіниці вірменського костелу, мінарету при кафедральному костелі, турецького амвону в інтер'єрі домініканського храму, розлогіх панорам краєвидів Дністра. В одній з виданих статей, описуючи фортифікаційні споруди Кам'янця-Подільського, З. Петкевич пише: «Завдяки люб'язності п. Михайла Грейма, опікуна карної осади, нам вдалося зблизька придивитися до цих пам'яток»⁷⁹. Це означає, що Грейм особисто приймав і показував мандрівникам місто та околиці, наповнені пам'ятками спільної історії та спадщини. Наприкінці третьої статті автор зазначає, що ілюстрації Кам'янця подані відповідно фотографій п. М. Грейма⁸⁰.

Сучасні автори також нерідко звертаються до світлин М. Грейма, щоби проілюструвати власні публікації з історії Поділля. Як приклад, можна навести видання польських авторів З. Бані і М. Вірашки «Кам'янець-Подільський – місто-легенда»⁸¹, де автори користуються фотографічним доробком митця. Рената Круль-Мазур у книзі «Місто трьох націй» подає знімок Грейма 1876 року, що зображує міську ратушу Польського ринку з

⁷⁷ Prusiewicz A. Kamieniec-Podolski. Szkic historyczny / A. Prusiewicz. – Wilno, 1915 r. – 106 s.

⁷⁸ Pietkiewicz Z. Łądem i wodą / Z. Pietkiewicz // Tygodnik Ilustrowany. – Warszawa, 2 sierpnia 1895 r. – nr 34. – 117-118 ss.; Pietkiewicz Z. Łądem i wodą / Z. Pietkiewicz // Tygodnik Ilustrowany. – Warszawa, 7 września 1895 r. – nr 36. – 149-150 ss.; Pietkiewicz Z. Łądem i wodą / Z. Pietkiewicz // Tygodnik Ilustrowany. – Warszawa, 12 października 1895 r. – nr 41. – 237-238 ss.; Pietkiewicz Z. Łądem i wodą / Z. Pietkiewicz // Tygodnik Ilustrowany. – Warszawa, 16 listopada 1895 r. – nr 46. – 336-338 ss.

⁷⁹ Pietkiewicz Z. Łądem i wodą, 7 września 1895 r. – nr 36. 150.

⁸⁰ Pietkiewicz Z. Łądem i wodą 12 października 1895 r., c. 238]

⁸¹ Bania Z., Wiraszka M. Kamieniec-Podolski – miasto-legenda / Z. Bania, M. Wiraszka. – Warszawa : Neriton, 2001 r. – 242 s.

Теоретико-методологічні засади розгляду творчості фотохудожника Михайла Грейма північно-західної сторони і поряд дереворит, виконаний на основі цієї ж фотографії, знайдений автором на сторінках відомого тижневика «Tygodnik Powszechny» за 1881 рік⁸². Також у книзі вміщений маловідомий рисунок Яна Грейма⁸³, що зображує передмістя Кам'янця-Подільського – Карвасари⁸⁴.

Специфічною для даного дослідження, окремою підгрупою джерел виявились поштові картки з видами Поділля, опубліковані на основі фотографій Михайла Грейма. За дослідженнями І. В. Дробної, в основі поштових листівок кінця XIX – початку XX ст., які «...видавалися у друкарнях міста Вінярським, Греймом, Кнопінгом, Шпізманом, Фототипією Шерер, Набгольц і К° у Москві, Германом Поєм у Дрездені. ... Він першим розпочав широку популяризацію міста шляхом видання листівок за допомогою фотоофсетного друку. М. Грейм і його фотодрукарня відіграли значну роль у популяризації унікальних історичних пам'ятників архітектури стародавнього Кам'янця-Подільського»⁸⁵.

Важливим джерелом для нашого дослідження є приватні збірки, де, окрім писемних матеріалів, можна побачити рідкісні світлини, що зображують людей в етнографічному вбранні на тлі міських архітектурних комплексів. Ще один «Альбом видів Каменець-Подольська» – видання М. Грейма російською і польською мовами 1901 року – вдалося знайти в процесі розвідок у приватній колекції Ірини Пустиннікової (рис. A.2.9.). 25 фотографій панорамних видів Кам'янця, визначних архітектурних споруд, об'єктів оборонного і сакрального характеру,

⁸² Widok bloku śródrynkowego Rynku Polskiego od północnego zachodu // Tygodnik Powszechny. – R. V, 1881 r. – nr 15. – 232-233 ss.

⁸³ ЛБС. – № 43584. – Грейм Я. Рисунок передмістя Кам'янця-Подільського – Карвасари; Відділ мистецтв.

⁸⁴ Król-Mazur R. Miasto trzech nacji. Studia z dziejów Kamieńca Podolskiego w XVIII wieku / R. Król-Mazur. – Kraków: Avalon, 2008 r. – 690 s.

⁸⁵ Дробна І. В. Документальна листівка 2010, с. 90.

розміщені по 4 світлини на кожній сторінці альбому⁸⁶. Складається враження, що в альбомі було більше сторінок, але це припущення потребує додаткового вивчення.

Віднедавна у Кам'янці-Подільському діє Асоціація колекціонерів імені Михайла Грейма, яка об'єднує збирачів старовини міста і району⁸⁷. У приватних збірках І. Пустиннікової, А. Прияна, С. Щепанського, Ю. Савіна, О. Ращупкіна та інших, знаходяться альбоми, фотографії й листівки фотомитців Поділля⁸⁸.

Звідси робимо висновки, що джерелознавчі матеріали є достатньо репрезентативними для здійснення комплексного дослідження культурно-мистецької спадщини Поділля у художніх фотографіях М. Грейма. Завдяки знайденим архівним, фактологічним, іконографічним матеріалам і науковим розвідкам авторів даної монографії в архівах і музеях Варшави, Кракова, Лодзі, Києва, Хмельницького, Львова, Вінниці, Луцька, Кам'янця-Подільського тощо, вдалося відтворити майже повну картину творчого доробку фотохудожника на території Поділля та оточуючих земель.

В історії українського мистецтвознавства та культурології дотепер не було спроби аналізу та систематизації творчого доробку Михайла Грейма. Існуюча монографія польського автора Ю. Гажтецького не може претендувати на статус видання наукового характеру. У ній також залишається поза увагою велика кількість автентичних іконографічних матеріалів. Той факт, що неопубліковані архівні матеріали значно переважають невелику кількість публікацій про Михайла Грейма,

⁸⁶ ПАП (Приватний архів І. Пустиннікової). – Альбом видів Каменець-Подольська / вид. М. Грейм, 1901. – 7 с.

⁸⁷ Асоціація колекціонерів імені Михайла Грейма – об'єднана організація колекціонерів міста та району. Незаслужена образа // Подолянин. – 2005. – 30 грудня. – С. 7.

⁸⁸ ПААП (Приватний архів Анатолія Прияна). – Збірка знімків та поштових листівок; ПАП. – Альбом видів Каменець-Подольська / вид. М. Грейм, 1901. – 7 с. ; ПАОР (Приватний архів О. Ращупкіна). – Збірка знімків та поштових листівок; ПАЮС (Приватний архів Ю.Савіна). – Збірка знімків та поштових листівок

більшість з яких повторюють одні й ті самі відомості, ще раз доводить необхідність і актуальність даного дослідження.

Таке становище спонукає до ґрунтовних розвідок і зумовлює необхідність продовження дослідницьких пошуків з метою більш повного висвітлення означеної проблеми, а також різноманітних її аспектів. Тому наступний підрозділ присвячується методології вивчення фотографічного доробку М. Грейма, яка відіграє значну роль у процесі дослідження зібраного матеріалу та архівних джерел, які вперше впроваджуються у науковий та мистецтвознавчий обіг.

Проблема дослідження художнього доробку Михайла Грейма у царині фотографії є актуальною тому, що дотепер знаходилась поза увагою як сучасних українських, так і закордонних вчених. Деякі автори торкалися загальних історико-біографічних проблем його творчості, оминаючи питання систематизації та художньо-композиційного спрямування. Перша спроба стислого аналізу джерелознавчої бази продемонструвала, що практично немає вітчизняних та закордонних вчених, які би цілісно аналізували, систематизували та впровадили в науковий та культурно-мистецький обіг значущу за обсягом і змістом творчу спадщину видатного фотохудожника на теренах України та за її межами.

Аналіз архівної бази уможливив систематизацію знайдених матеріалів і класифікацію на архівалії:

- писемні;
- візуально-іконографічні.

Практично під час досліджень була створена і впроваджена у науковий обіг архівно-джерельна база з означеної проблеми.

Розгляд питань першого розділу дозволив з упевненістю констатувати необхідність подальших досліджень обраної галузі. Тому наступний розділ присвячується історичним умовам виникнення та розвитку мистецтва фотографії в Україні, що дозволить більш ґрунтовно усвідомити та проаналізувати характерні риси, видові й типологічні ознаки видатних майстрів художньої фотографії та їх мистецького доробку. Без вивчення історичних закономірностей, у рамках яких виникали та існували осередки фотомистецтва, неможливо розглянути культурно-мистецьку спадщину Михайла Грейма.

РОЗДІЛ 2

Становлення та розвиток мистецтва фотографії в Україні

2.1. Історичні витоки й еволюція фотографії

На основі теоретичного аналізу питань проблеми розвитку мистецтва фотографії в Україні, творчості майстрів цієї галузі, вивчення та розгляду процесу еволюції художньої фотографії нами сформульовано мету для розкриття обраної теми у наступному розділі нашого дослідження – висвітлити основні шляхи виникнення фотомистецтва, окреслити роль митців у цьому процесі, визначити місце художньої фотографії у культурному житті людей, розглянути зв'язок фотографії з мистецтвом. Найголовнішим завданням досліджуваних аспектів є розкрити саме ті умови створення фотографії, які торкалися безпосередньо художника-фотографа Михайла Грейма та якими він, як фахівець, конкретно займався упродовж всієї фотографічної діяльності. Без розвідок і усвідомлення глибинних процесів виникнення мистецтва світлин неможливо зрозуміти характер, особливості та напрями творчості видатного майстра художньої фотографії.

Особлива роль фотографії в художній культурі визначається тим, що вона стала першим в історії «технічним» мистецтвом, яке могло виникнути лише на основі певних досягнень в науці (фізиці, хімії, оптиці) і техніці. Фотографія – це технічний винахід, але значну роль у її винайденні, мотивацію в її створенні зіграло мистецтво, а також люди, які мали відношення до культурно-мистецьких надбань людства. Фотографія перетворилася на розлогу (яка чимраз розширює свої межі) ділянку творчості, куди, як самостійні різновиди, входять документальне фото, художня фотографія й прикладне фото (що використовується у плакаті, оформленні книг, рекламі і т. ін.).

Задовго до відкриття фотографічних технологій і процесів була відома камера-обскура (лат. – camera-obscure), що в перекладі з латинської мови означає «темна кімната». Вперше вона згадується арабськими вченими наприкінці X століття. Спочатку це був просто темний ящик з невеликим отвором в одній із стінок. Якщо повернути цей отвір до об'єктів, що світяться або освітлених, то на протилежній стінці всередині ящика видно кольорове перевернуте зображення предметів, з точністю до найдрібніших деталей. Чим менший отвір, тим чіткіші контури предметів, але менша яскравість зображення⁸⁹.

Винахідником камери-обскура довгий час помилково вважали італійського фізика Джованні Батиста делла Порта (1535 – 1615 рр.), котрий описав у «Натуральній магії» (1560) даний прилад і спосіб підвищення яскравості зображення при заміні отвору лінзою. Насправді ефект камери-обскура був швидше помічений допитливим людським оком у природних умовах. Можливо, спочатку йому надавалося релігійного, сакрального змісту. Так, наприклад, відомий польський письменник Болеслав Прус (1847 – 1912 рр.) на основі вивчення великої кількості староєгипетських документів у своєму історичному творі «Фараон» описав, як жерці у темному наметі показували своєму владіці картини битви, яка відбувається на освітленій сонцем рівнині. При цьому повелитель навіть не підозрював, що усе бачене ним не божественне знамення, а звичайне фізичне явище⁹⁰.

Видатні вчені й художники минулого – Аристотель (384-322 рр. до н.е.), Хассан ібн Хассан (965-1038 рр.), Віте (XIII століття), Роджер Бекон (1214 – 1294 рр.) та інші вже були добре знайомі з цим оптичним приладом і його застосуванням. Джон Пенхам (XI ст.), архієпископ Кентерберійський (1279), висловив ідею про можливість використання

⁸⁹ Томилин М. Как начиналась фотография / М. Томилин // Фотомагазин. – Санкт-Петербург, 1998. – №1-2.

⁹⁰ Там само.

камери-обскура для спостереження за рухом Сонця. У рукописах Леонардо да Вінчі (1452 – 1519 рр.), які були захоплені Наполеоном (1769 – 1821 рр.), привезені у Францію і видані Вентурі в Парижі у 1797 р., наведені малюнки камери-обскура та її опис. У 1544 р. за допомогою камери-обскура голландський математик Гемма Фризиус (1508 – 1555 рр.) спостерігав сонячне затемнення. Надалі були зроблені численні кроки щодо удосконалення цього приладу. Так, помістити в отвір лінзу запропонували професор математики в Мілані Джеромі Кардан (1501 – 1576 рр.), Джованні Батиста Бенедетті (1530-1590 рр.) і Даніелло Барбаро (1513 – 1570 рр.), причому останній також вказав на можливість збільшення чіткості зображення діафрагмуванням об'єктива. Серйозним недоліком камери-обскура було отримання перевернутого зображення. Для його усунення Ігназіо Данті (1536 – 1586 рр.) запропонував у 1573 р. використовувати дзеркало, яке повторно перевертало зображення⁹¹.

Подальше вдосконалення камери-обскура пов'язане з ім'ям великого астронома Йоганна Кеплера (1571 – 1630 рр.). У 1600 р. він почав застосовувати її як інструмент для спостереження за рухом Сонця і, помістивши на деякій відстані від позитивної лінзи негативну, добився збільшення проектного зображення. Ця ідея лягла в основу сучасних телеоб'єктивів, а сам Кеплер завдяки своєму вдосконаленню спостерігав у 1607 р. проходження Меркурієм сонячного диска. У 1620 р. Кеплер запропонував виконати камеру-обскура у вигляді тента, яким часто користувалися художники для правильної передачі перспективи.

Особливо важливу роль зіграли камери-обскура в початковий період розвитку фотографії в експериментах Жозефа Нісефора Ньєпса (1765 – 1833 рр.), Луї Жака Манда Дагера (1787 – 1851 рр.) і Вільяма Генрі Фокса Тальбота (1800 – 1877 рр.) (рис. Б.1.1.)⁹²

⁹¹ Там само.

⁹² Там само.

Таким чином, камера-обскура стала одним із перших оптичних інструментів, що використовувалися людиною для правильної передачі перспективи в живопис і виконання досліджень в астрономії; вона викликала наполегливе бажання зафіксувати і зберегти зображення предметів, і, нарешті, стала прообразом сучасної фотокамери.

Вважається, що винахідником фотографії у 1839 році (на той час вона отримала назву дагеротипія) є французький художник Луї Жак Дагер . При цьому не завжди поряд з ім'ям Дагера поруч стоїть ім'я Жозефа Нісіфора Ньєпса, також француза. Адже відкриттю фотографії передували фізичні та хімічні експерименти по фіксації зображень саме Ньєпса. Звичайно, до цього багато людей проводили такі експерименти, але саме Ньєпс вперше отримав зафіксоване зображення на металевій пластині сплаву олова зі свинцем.

Німецький природознавець і дослідник Вільгельм Гомберг (1652 – 1715 рр.) у 1694 році, помітивши, що поверхня кістяної платівки, покритої розчином срібла в азотній кислоті, чорніє на світлі, відкрив світлочутливість азотнокислого срібла AgNO_3 ⁹³.

У 1725 році молодий російський дипломат, хімік-аматор, майбутній канцлер Олексій Петрович Бестужев-Рюмін (1693 – 1766 рр.) зробив цікаве спостереження: розчини солі і заліза змінювали колір під дією сонячного світла⁹⁴. Першою людиною, хто довів, що світло, а не тепло робить срібну сіль темною, був Йоганн Гейнрі Шульце (1687-1744 рр.), фізик, професор Гальського університету в Німеччині. У 1725 році, намагаючись приготувати речовину, що світиться, він випадково змішав крейду з азотною кислотою, в якій знаходилося трохи розчиненого срібла. Він звернув увагу на те, що коли сонячне світло потрапляло на білу суміш, вона ставала темною, тоді як суміш, захищена від сонячних

⁹³ Транковский С. Дагер – создатель фотографии / С. Транковский // Наука и жизнь – 2009. – № 7. – С. 14-17.

⁹⁴ Морозов С. А. Творческая фотография / С. А. Морозов. – Издание второе, исправленное. – М. : Планета Москва, 1986. – 418 с.

променів, абсолютно не змінювалася. Потім він провів декілька експериментів з буквами і фігурами, які вирізував з паперу і накладав на пляшку з приготованим розчином, – виходили фотографічні відбитки на посрібленій крейді. Професор Шульце опублікував отримані дані у 1727 році, але у нього не виникало думки постаратися зробити знайдені таким чином зображення постійними. Він збовтував розчин у пляшці, і зображення зникало. Цей експеримент дав поштовх цілій серії спостережень, відкриттів і винаходів у хімії, які за допомогою камери-обскура після століття привели до відкриття фотографії.

Англієць Томас Веджвуд (1771-1805 рр.) у 1802 р. методом копіювання отримував негативні зображення на шкірі і папері, просякнутах розчином азотнокислого срібла, але зафіксувати їх не зумів. У 1802 року англійський хімік Гемфрі Деві (1778 – 1829 рр.) методом Веджвуда знімав мікрооб'єкти через сонячний мікроскоп, але також без фіксування. Далі пішов англійський астроном Джон Гершель (1792 – 1871 рр.), який у 1819 році виявив, що сірчаноокислий натрій, або гіпосульфід $\text{Na}_2\text{S}_2\text{O}_3$, розчиняє хлористе срібло, тобто служить закріплювачем (фіксатором) фотографічного зображення.

Жозеф Нісефор Ньєпс у 1813 році почав дослідити з геліографії – отримання зображень на літографічних каменях і олов'яних пластинках, покритих лаком власного винаходу, а через дев'ять років розробив спосіб створення на них травленням у кислоті рельєфних кліше і друкування з них гравюр і малюнків⁹⁵. Історик Жорж Потоньє стверджує, що вперше Жозеф Ньєпс отримав стійке зображення у 1822 році, але збережені «відображення видимого» датуються 1826 роком (рис. Б.1.2.)⁹⁶. У 1827 році він намагався представити свою доповідь Королівському товариству в Лондоні. Але Н. Ньєпс зробив маленьку помилку, яку

⁹⁵ Транковский С. Дагер – создатель, 2009.

⁹⁶ Фото-сайт. История возникновения фото [Електронний ресурс]. – Режим доступа : <http://photo.far-for.net/>. – (Назва з екрана).]

повторюють багато наших винахідників, він відмовився розкривати свої секрети, після цього Королівське товариство відхилило слухання його доповіді. До тексту його повідомлення були прикладені фотографічні знімки, які Жозеф виконав на склі й на металі.

Хвороба та важке матеріальне становище підштовхнули його до співробітництва з художником-підприємцем, власником діарами в Парижі Луї Дагером, котрий з 1824 року проводив досліді, пов'язані із закріпленням зображення в камері-обскура. У 1829 році Ньєпс і Дагер створюють спільне підприємство для вдосконалення методів світлопису⁹⁷. Це був нерівний контракт: внесок Ньєпса був великий – він знав технологію, з боку Дагера – енергія та фінансові можливості. Дагер зробив усе можливе, щоб втілити в життя винахід Ньєпса. У 1835 р. Дагер відкриває проявляючу дію парів ртуті на приховане фотографічне зображення, фіксуючий вплив гарячого розчину хлористого натрію (NaCl) або гіпосульфїту (Na₂S₂O₃).

У 1837 Дагер уклав з Ісидором Ньєпсом, сином Жозефа Нісефора, договір про присвоєння свого імені методу світлопису, який відтоді став називатися Дагеротипія⁹⁸. 28 квітня 1838 року він оголошує: «Я охрестив мій процес так: «дагеротип». Незважаючи на явний успіх, масове виробництво видових знімків методом дагеротипії налагодити не вдалося: її принципи творці обіцяли розкрити тільки після підписання контракту⁹⁹.

Розчарувавшись у підприємцях, Дагер у 1839 році звернувся до знаменитого фізика й астронома, директора Паризької обсерваторії, депутата, секретаря Паризької академії наук Доменіко Франсуа Араго (1786 – 1853 рр.) і детально розповів про свій винахід. Араго швидко вникнув у його суть, високо оцінив і зрозумів, що воно дуже

⁹⁷ Транковский С. Дагер – создатель, 2009.

⁹⁸ Там само, с. 15]

⁹⁹ Там само.

перспективне. Більше того, він заявив, що таку справу не можна передавати у приватні руки, вона має стати загальним надбанням, надбанням держави, народу і всього людства. 7 січня 1839 р. Араго доповів академії про винахід художника Дагера «за допомогою світлового променя отримувати міцне зображення на срібній пластинці в камері-обскура» (рис. Б.1.3.). Цей момент можна вважати як день народження фотографії¹⁰⁰. Дагер зумів зробити фотографію популярною й увійшов в історію. Підприємці, купуючи у нього патенти, досить швидко розповсюдили та вдосконалили новий спосіб отримання зображень по всьому світу.

Метод отримання зображень у камері-обскура, званий дагеротипією, можна розділити на кілька послідовних операцій¹⁰¹:

1. Срібну або посріблену мідну пластинку піддають у темряві впливу парів йоду впродовж декількох хвилин. На поверхні пластинки виникає шар йодистого срібла, світлочутливого матеріалу.
2. Платівку розміщують у камеру-обскура і експонують 15-30 хвилин на яскравому світлі. Під дією світла молекули йодистого срібла руйнуються, пари йоду випаровуються, а мікроскопічні зерна срібла утворюють приховане (невидиме) зображення.
3. Експоновану платівку виявляють у парах ртуті, нагрітої до 50-80°C. Ртуть розчиняє срібло, утворюючи амальгаму – речовину сірого кольору.
4. Виявлену платівку закріплюють, промиваючи в гарячому розчині кухонної солі або гіпосульфіті, що розчиняє і оголює поліровану срібну поверхню.

¹⁰⁰ Морозов С. А. Творческая, 1986

¹⁰¹ Транковский С. Дагер – создатель, 2009, с. 14]

5. Плівка амальгами не міцна, а срібло легко окислюється на повітрі. Тому готовий дагеротип нерідко покривають хлоридом золота, який робить його більш довговічним і заодно забарвлює в червоно-коричневий тон. Зображення на дагеротипі виходить дзеркальним¹⁰².

Зйомка об'єкта, освітленого сонцем, вимагала півгодинної витримки. Тому в ті часи ще не представлялося можливим отримувати портретні фотографії, хоча, дійсно, така спроба була зроблена в Нью-Йорку професором Джоном Драппером. У 1839 році він сфотографував свого асистента, який упродовж півгодини був змушений нерухомо сидіти з напудреним обличчям на пекучому сонці. Це був, вірогідно, перший в історії портретний фотознімок.

Скорочення тривалості витримки виявилось можливим лише після винаходу 1840 році професором Віденського університету математиком Йозефом Максом Петцвалем (1807 – 1891 рр.) портретного об'єктива з світлосилою, рівною 1: 3,3 (рис. Б.1.4.). Здійснення ідеї, покладеної в основу нового типу об'єктива, Петцваль доручив віденському оптику Пітеру Фрідріху Фойгтлендеру (Фохтлендеру), який взяв на себе виготовлення таких об'єктивів. Цей об'єктив набув світової популярності, ним продовжують користуватися донині. Володіючи зазначеною світлосилою, об'єктив Петцваля був в 16-20 разів сильніший від лінзи, яка застосовувалася Дагером. Завдяки скороченню тривалості витримки техніка портретної фотографії істотно спростилася¹⁰³.

Поступово вдосконалюючись, дагеротипія розквітла та набула широкого застосування. Але дагеротипія впродовж усього періоду її використання залишилася громіздкою і досить коштовною роботою, тому що зйомки проводилися на окремо виготовлених металевих пластинках,

¹⁰² Транковский С. Дагер – создатель, 2009, с. 14]

¹⁰³ Фидлер Ф. Портретная фотография / Ф. Фидлер. – М., 1960 – 170 с. : илл., с. 9-10]

кожного разу можна було отримати лише один позитивний відбиток і виключалася можливість його розмноження. Знімки ці були занадто нетривкі – швидко вицвітали. Незважаючи на це, дагеротипія досягла успіху не лише у жанрі портрета. Проводилася зйомка й пам'ятників архітектури, будівель. Відомі рідкісні знімки подій¹⁰⁴. За чотири роки до повідомлення про відкриття Дагера Фокс Тальбот отримав негативне зображення на папері (розміром в один квадратний дюйм), який був розміщений у фотографічній камері. 31 січня 1839 року Тальбот подав до Лондонського королівського товариства повідомлення про свій винахід, а також продемонстрував копіювання позитивних відбитків. Через два роки Тальбот запатентував свій спосіб негативно-позитивного процесу – «тальботипія»¹⁰⁵

Фокс Тальбот (рис. Б.1.1.в.) – філолог, етнограф, член Лондонського королівського товариства в галузі математики, вчений зі схильністю до мистецтва – згодом перейменував свій винахід у «калотипію», від грецького слова kallos – краса. Зображення виходило у камері-обскура на папері з нанесеним на ньому світлочутливим йодосрібним розчином. Паперову пластину проявляли галовим нітратом срібла, потім закріплювали тіосульфатом натрію. Це був негатив. З паперового негативу друкували позитивне зображення на світлочутливому папері (з емульсією хлористого срібла). Хоча, внаслідок того, що негатив був паперовий, знімки були не зовсім чіткі. Цей метод калотипії мав серйозну перевагу перед дагеротипією – можна було отримати багато знімків. Одночасно «тальботипія» не змогла витримати конкуренцію з дагеротипією, яка відрізнялася своїми різко окресленими контурами зображення. Однак, вона зіграла важливу роль у подальшому розвитку

¹⁰⁴ Морозов С. А. Творческая, 1986, с. 16.

¹⁰⁵ Транковский С. Дагер – создатель, 2009, с. 15].

фотографії¹⁰⁶. Саме калотипія поклала початок основам фотографії, яку ми знаємо сьогодні.

За посередництвом дагеротипії виконувалися гравюри, і, таким чином, виходили друковані видання (ідея Нісефора Ньєпса продовжувала жити). Але, в цілому, зростаючим потребам громадського, ділового, наукового життя дагеротипія не відповідала. Зображеннями, отриманими в одному примірнику, не могли обмінюватися ні університети, ні наукові Товариства, ані власники знімків¹⁰⁷.

Згодом почали привертати увагу можливості калотипії Тальбота. Ще в 1844-1846 роках сам Фокс Тальбот опублікував першу в світі книгу, ілюстровану фотографіями, – «The Pencil of Nature». Калотипія була процесом двоступінчастим, з друкуванням об'єкта з паперового негативу на паперовому позитиві. Це й давало надію винахідникам на розмноження знімків. Сам Тальбот відійшов від удосконалення свого винаходу. Волею долі цим зайнявся троюрідний брат Нісефора Ньєпса – Ньєпс де Сен Віктор. У 1848 році він запропонував істотне нововведення: замінити негативну підкладку (папір) склом, покритим шаром крохмального клейстеру або яєчного білка (альбуміну). Шар робили світлочутливим за допомогою солей срібла¹⁰⁸.

Англійський астроном Джон Гершель прочитав у Королівському товаристві (Академія наук в Англії) свою доповідь про винайдений ним спосіб фіксації фотографій за допомогою гіпосульфїту соди, того самого гіпосульфїту, яким і зараз користуються в кожній фотолабораторії. Також він виявив у 1840 році, що на засвіченому хлоросрібному папері сонячний спектр створює основні кольори – червоний, зелений і синій.

¹⁰⁶ Фидлер Ф. Портретная фотография, 1960, с. 10]

¹⁰⁷ Морозов С. А. Творческая, 1986, с. 16.

¹⁰⁸ Морозов С. А. Творческая, 1986, с. 16.

Французький фізик Антуан Сезар Беккерель (1788 – 1878 рр.) у 1847 р. отримав досить стійке кольорове зображення на срібній пластинці, обробленій хлором¹⁰⁹.

У 1851 році англійський хімік Скотт Арчер (1813 – 1857 рр.) повідомив про фотопроцес на основі мокроколодіонового способу. Він став покривати скло колодіоною емульсією, рідким колодієм – розчином піроксиліну в суміші спирту з ефіром і солями йоду або броду; коли колодій застигав, пластину занурювали в розчин азотнокислого срібла і колодіонової шар ставав світлочутливим. Платівку готували перед самою зйомкою, мокрою її вставляли в апарат і експонували¹¹⁰. Після зйомки платівку потрібно було негайно обробляти лужним проявником, який викликав видиме зображення, котре закріплювалося розчином ціаністого калію¹¹¹. Фотограф на пленері змушений носити з собою цілу лабораторію – світлонепроникних наметів для поливу платівок, їх проявлення і фіксування¹¹². Негатив потім виявляли і закріплювали у відповідних розчинах. Друкували знімки на, так званому, денному папері¹¹³. Таким чином було винайдено негативний спосіб фотографування з можливістю отримання позитивів на особливо виготовленому папері в необмеженій кількості – фотографію в прямому розумінні слова. Основна його перевага над калотипією Тальбота – скляний негатив, і, як наслідок, чіткі позитивні відбитки.

Цей новий спосіб успішно конкурує з дагеротипією й на початку 60-х рр. остаточно її витісняє. Але й він мав недолік – пластини скла треба було безпосередньо перед зйомкою обливати колодіоновою світлочутливим розчином й лише у темному місці. Це знову робило фотографування громіздким та малорухливим, але забезпечувало істотне

¹⁰⁹ Транковский С. Дагер – создатель, 2009, с. 15]

¹¹⁰ Морозов С. А. Творческая, 1986, с. 16/

¹¹¹ Фидлер Ф. Портретная фотография, 1960., с. 12]

¹¹² Транковский С. Дагер – создатель, 2009, с. 16]

¹¹³ Морозов С. А. Творческая, 1986, с. 16.

підвищення світлочутливості негативного фотоматеріалу. Складність роботи даним способом вимагала від фотографа великої обачності та наявності в нього значного досвіду. Однак, описаний спосіб став широко застосовуватися фотографами-професіоналами¹¹⁴.

У 1856 році англієць Річард Норріс отримав сухі фотопластинки, запропонувавши покривати мокрі колодіонові платівки шаром желатину, і організував їх виробництво. Відрізняючись величезною роздільною здатністю, ці платівки застосовувалися у поліграфії ще упродовж більше ста років – до середини минулого століття. Також англієць В. Гаррісон у 1868 році запропонував суміш розчину желатину з бромистим і йодистим сріблом наливати на скляні платівки, вперше давши фотографам можливість носити з собою запас фотоматеріалів, а не лабораторію з їх виготовлення¹¹⁵.

Етнографічна натурна фотографія другої половини ХІХ ст. була своєрідною книжкою нотаток мандрівника: вона ставила перед собою за мету достовірну фіксацію життєвого матеріалу. Результати ранніх натурних етнографічних зйомок показали плідність цього методу, оскільки слугували основою для виникнення репортажної фотографії. Широке суспільне відлуння мали (нерідко відмічені суворою правдивістю) фотографії з фронтів Кримської 1853-56 рр. (Р. Фентон), Громадянської в США 1861-65 рр. (М. Б. Брейди, А. Гарднер), російсько-турецької 1877-1878 рр. (А. І. Іванов, Д. Н. Нікітін, М. В. Ревенський) війн.

Надзвичайно велике, у деякому відношенні вирішальне, значення для становлення фото мали технічні та наукові досягнення у фотографії. Відкриття способу приготування сухих бромо-желатинових пластин (Р. Меддокс, Великобританія, 1871) дозволило відмовитись від т. зв. мокроколодінового методу і продукувати фотоматеріали фабричним

¹¹⁴ Фидлер Ф. Портретная фотография, 1960,, с. 12]

¹¹⁵ Транковский С. Дагер – создатель, 2009, с. 16]

способом, що значно спростило процес фотографування. З цього часу фотографія стала значно простіша та доступніша; вона набуває особливо широкого поширення. Деякі дослідники фотографії як мистецтва вбачають у цьому негативні наслідки, бо з'явилося багато непрофесійних фотографів, котрі виконували фотознімки дешево, але неякісно, переводячи мистецтво фотографії у ранг ремесла.

Починаючи з 1843 року шотландський живописець Давид Октавіус Хілл (1802-1870 рр.) почав займатися портретною фотографією, застосовуючи спосіб, запропонований Тальботом. Його роботи не можна не визнати дійсно видатними. У співпраці з хіміком Адамсоном він створив численні портрети і групові знімки, які вирізняються особливою виразністю. Тому, його по праву вважають засновником художньої фотографії. Незважаючи на високий розвиток сучасної техніки фотографування, його «Тальботипи», порівняно з дагеротипами, із зовнішнього боку мають більш грубий вигляд, що пояснюється неоднорідністю структури паперу. Товстий за структурою тодішній папір перешкоджав тонкощам відтворення окремих деталей, які властиві дагеротипії. Але, з іншого боку, «тальботипія» була особливо придатна як засіб художнього вираження, оскільки застосування такої технології виключало можливість обмеження враження, створеного зображенням, одним лише точним відтворенням деталей. Ефект дії «тальботипії» обумовлювався виключно дією великих площин¹¹⁶.

Хілл добився позитивного художнього результату. По-перше, – завдяки сильному враженню, яке справляють великі площини і, по-друге, – внаслідок обдуманого розміщення фігур у просторі. Незважаючи на художній успіх Хілла, у той час, маловідомого, – «тальботипія» зібрала

¹¹⁶ Фидлер Ф. Портретная фотография, 1960., с. 10]

лише невелику кількість прихильників. Нова ера в історії фотографії наступила лише після появи колодійного способу¹¹⁷.

Запропонований у 1833 році російським фотографом С.А. Юрковським (1838? —1901 рр.), а пізніше вдосконалений австрійцем О. Аншюцем (1826 – 1874 рр.) шторно-щілинний затвор, пристосований до коротких експозицій, дозволив фотографувати людей й предмети у русі. Створення Дж. Істменом (1854–1932 рр.) портативної камери «Кодак» (США, 1886-88) дало новий поштовх для розвитку репортажної фотографії. Упродовж 2-ї половини ХІХ ст. і в ХХ ст. створювалися нові, все більш досконалі й різноманітні фотографічні об'єктиви та інші елементи фотооптики (наприклад, приставки і спеціальні об'єктиви для панорамної зйомки). Роботи Л. Дюко дю Орона (Франція, 1868-69), Ф. Айвса (США, 1881), Г. Ліпмана (Франція, 1891), Б. Гомольки у 1907 і Р. Фішера в 1912 (Німеччина) заклали основи кольорової фотографії.

Важливою віхою в історії фото є виконані Е. Майбріджем (1830 – 1904 рр.) (США) цикли фотографій, знятих декількома камерами з різних точок зору («Галопуючий кінь», 1878; «Фігура у русі», «Дівчина, що стрибає» – обидва 1887), котрі розкрили надзвичайну красу пластики реальних рухів. Завдяки цим нововведенням у першій чверті ХХ ст. посилювався інтерес до інтерпретації у фотографії форм реального світу (а не образних принципів, відпрацьованих в іншій галузі мистецтва, тобто в живопису). Поряд з пікторіалізмом, у фото 1910 р. все більшого значення набував документалізм (Е. Етже у Франції, П. Мартін у Великобританії, А. Стігліц у США, М. П. Дмитрієв у Росії та ін.), у руслі якого створювалися композиції, присвячені прозі повсякденного життя, просякнуті гарячим співчуттям до «маленької людини»¹¹⁸.

¹¹⁷ Там само, с. 12]

¹¹⁸ Варганов А.С. Фотоискусство / А.С. Варганов // Большая советская энциклопедия. – Стаття 76988.

Перші фотографічні знімки (дагеротипи) створювались у руслі традиційних для живопису жанрів портрета, пейзажу й натюрморту. Рання фотографія відкрито імітувала твори живопису; кожний напрям в образотворчому мистецтві XIX ст. (романтизм, критичний реалізм, імпресіонізм) мав свого двійника в пікторіальній (що наслідує живопис) фотографії. Прибічники пікторіалізму, який отримав назву художньої фотографії, чимало зробили для того, щоби фото здобуло високу образотворчу культуру, відчуло свій органічний зв'язок з пластичними мистецтвами. До найбільш вагомих результатів подібні пошуки привели у жанрі фотопортрета. Г. Ф. Надар у Франції, Дж. М. Камерон у Великобританії, А. І. Ден'єр і С. Л. Левицький у Росії та ін., взявши від живопису майстерність аналізу людської індивідуальності, водночас зробили важливий крок на шляху використання розмаїтих ефектів (освітлення й т.і.) для достовірної передачі документально відтворених рис особистості людини, яку портретували. Якщо у портретному жанрі вже в середині XIX ст. розроблялись образні можливості, специфічні лише для фото, то витвори інших жанрів спочатку цілком належали до пікторіального напрямку. Фотографи-пікторіалісти, у переважній більшості в минулому живописці і графіки, створювали дуже складні за задумом й виконанням композиції; нерідко при цьому фотографу доводилося монтувати твір з декількох негативів¹¹⁹. Першим фотохудожником вважається Оскар Г. Рейландер (1813-1875 рр.). Він отримав хорошу художню освіту у Римі. Варто зауважити, що на той час, як в літературі, так і в образотворчому мистецтві були актуальні казкова та алегорична тематика. Оскар Рейландер був типовим представником тогочасного мистецького світу. Але, щоби мати додаткові засоби існування, художник вирішив зайнятися фотографією. Нашвидкуруч ознайомившись із технологією фотографії, Рейландер з притаманною йому фантазією

¹¹⁹ Варганов А. С. Фотография : документ и образ / А. Варганов. – М. : Планета, 1983. – 271 с. : илл.

приступив до створення художніх образів засобами фотографії. Процес роботи над фотокомпозиціями нерідко включав у себе створення графічних начерків – так, як це було прийнято під час підготовки живописних полотен. У 1856 році він зробив комбінований відбиток із тридцяти різних негативів. «Дві дороги життя» – алегорична фотографія (рис. Б.1.5.), яка була високо оцінена на виставці «Художні цінності»: її придбала королева Вікторія¹²⁰. Досить часто такі фотографії піддавалися різкій критиці.

Винаходом Рейландера у художній фотографії можна вважати фотомонтаж і подвійну експозицію. Чималу роль у становленні художньої фотографії зіграв Генрі Піч Робінсон (1830-1901 рр.) – також талановитий художник, який став фотографом у 1858 році. Саме він увів поняття «художній знімок». Г. Робінсон є автором перших книг та підручників з художньої фотографії, які свого часу були досить популярними і неодноразово перевидавались¹²¹.

У Європі з 1860 по 1890 роки фотографія, як мистецтво, була представлена «художньою фотографією», породженою Рейландером і Робінсоном у середині століття. За своїм стилем і духом вона була сумішшю твердого консерватизму і глибокої сентиментальності. Цю художню фотографію наслідували, її обожнювали тодішні професійні фотографи.

Пітер Генрі Емерсон (1856 – 1937 рр.), американський лікар, який жив у Лондоні, став ініціатором нового сміливого руху «Лінкід Ринг», що зібрав міжнародну групу людей, відданих фотографії як мистецтву. «У камери є свої закони, – говорив Емерсон, – і почесне завдання фотографа полягає в тому, щоб відкрити їх». Спочатку він був прибічником м'якофокусної фотографії. «Це відповідає природному баченню, – писав

¹²⁰ Фото-сайт: <http://photo.far-for.net/>.

¹²¹ Там само.

він у своїй книзі «Натуралістична фотографія», – і перевершити таку фотографію може лише живопис». Він змінив свої погляди після того, як Уїстлер переконав його в тому, що він плутає мистецтво з природою. Емерсон видав памфлет, обведений темною рамкою, під назвою «Смерть натуралістичної фотографії. Самозречення». Великий майстер по лайці, він визначив «фотографічний імпресіонізм» як «термін, святий для шарлатанів і особливо для фотографічних шахраїв, кишенькових злодіїв, паразитів й уражених марнославством аматорів». Він привертав увагу до обмеженості фотографії. «Індивідуальність фотографа обмежена..., – писав він. – Управляти фотографією можна лише частково, ... можливості щось вибрати або відмовитися від цього вибору фатально обмежені ... в більшості випадків неможливо змінити свої оцінки об'єкта так, як хотілося би». Сперечаючись про те, що краще – різкий знімок або знімок не у фокусі, він писав: «Якщо робота призначена для наукових цілей – працюйте різко, якщо для задоволення – робіть як вам подобається, якщо для бізнесу – робіть так, щоб заплатили»¹²².

Паралельно з напрямками фото, що розвивалося в штучному середовищі ательє, вже з 1860 рр. розповсюдилася техніка натурної фотозйомки. Однак і фотопейзаж до 1920 рр. розвивався в дусі імітації пейзажу живописного (француз Р. Ламар, бельгієць Л. Міссон, англієць А. Кейлі, росіянин С. А. Саврасов та ін.). Аналогічно, як у портретному жанрі фото отримало розповсюдження, так зване, рембрандтовське освітлення, у фотопейзажі наприкінці XIX – початку XX ст. використовувалися принципи імпресіоністичного живопису¹²³.

На початку XX ст. один із яскравих представників «Баухауза» фотохудожник-новатор Моголі Надь (Мохой-Надь, Нагі) опублікував книгу-маніфест «Живопис, фотографія, кіно», перекладену у 1927 році на

¹²² Фото-сайт: <http://photo.far-for.net/>.

¹²³ Варганов А.С. Фотоискусство.

російську мову. Основна ідея книги міститься у сентенції, що у двадцятому столітті не можна жити за законами минулих століть. Тоді ж Моголі Надь звернув увагу на здатність фотографії розширювати межі людського зору, демонструвати такі форми буття, які без фотооб'єктива людському оку недоступні. Руйнуючи традиції, він з одnodумцями змінювали ракурси, укрупнювали плани, показуючи у портреті лише частину обличчя. Використовуючи несподівані ракурси, вони фотографували з «перспективи жабки» (нижче рівня зорового горизонту), або з висоти «пташиного польоту». Часто експерименти призводили до того, що зображення на світлині змінювалося до невпізнання.

Практика фотохудожників «Баухауза» та їх маніфест зіграли визначну роль у становленні фотоестетики. Тепер вже й живописці могли використовувати фотографічні ракурси. Наприклад, багато картин К. Петрова-Водкіна мають перспективу фотознімків. Відомий живописець А.Дейнека в одній із своїх картин використовував перспективний фотознімок Б. Ігнатовича. Свіжість і незвичайність, повсюдне визнання і розповсюдження... У Радянському Союзі подібну техніку фотографії використовував А. Родченко, котрий у своїх листах відмічає, що до фотографії його привів технічний прогрес. Але ні Моголі Надь, ні Родченко не закінчували академій і їм однаково були невідомі закони академічної композиції. Захоплюючись соціальними подіями й не шкодуючи за минулим, вони першочерговим завданням ставили пошук небаченої раніше форми¹²⁴.

У результаті розвиток нових технологій призвів до того, що сучасна фотографія, яка довгий час асоціювалася виключно з плівкою, стрімко переходить на цифрову основу. На Заході цей процес розпочався давно, і зараз цифрові камери значно обходять за продажем класичні плівкові.

¹²⁴ Бахмет Н. Борис Косарев: художник в новом ракурсе / Н. Бахмет // ANIMA RERUM : Журнал предметного искусства и антиквариата. – К. : ООО «Раритеты Украины», 2007. – № 3-4. – С. 48-51.

Цифрові фотоапарати мають багато переваг над плівковими. Так, цифрова камера дозволяє створювати якісні фотознімки з чітким зображенням та передавати кадри на комп'ютер, редагувати зображення і друкувати їх у необхідному форматі. Слід визначити широкі можливості комп'ютерних засобів обробки фотографій. Комп'ютерні фоторедактори дозволяють перетворювати фотографічні зображення так, що їх неможливо впізнати.

Отже, аналізуючи процес виникнення й розвитку фотографії дійшли висновків, що саме художники з їх обізнаністю із законами пропорціювання, ритму й контрасту, статички й динаміки, симетрії й асиметрії, витонченим відчуттям градацій тонового вирішення ахроматичних фотокомпозицій часто перетворювалися на фотомитців високого професійного рівня. Процес виникнення фотографії був тривалим і непростим: змінювалися техніки виконання, технології виготовлення, обладнання та матеріали. Але, насамперед, еволюціонував процес усвідомлення необхідності впровадження фотографії, зокрема художньої, у життя суспільства. Перед фотомистецтвом відкривалися великі перспективи, які могли розвиватися у різних сферах людської екзистенції та буття. Саме значенню фотомистецтва у культурному процесі розвитку людства присвячується наступний підрозділ.

2.2 Фотографія у культурному житті суспільства

Художня фотографія є одним з найважливіших компонентів духовної культури народу. Разом з пізнавальною, релігійною, моральною, політичною культурою вона покликана формувати внутрішній світ кожної особистості, сприяти розвитку людини – творця культурних цінностей. Ядром художньої культури є мистецтво як форма художньо-образної інтерпретації дійсного і уявного. Види мистецтва – література, театр, живопис, скульптура, архітектура, музика тощо, завдяки використанню різноманітних засобів виразності освоюють дійсність у формі неповторно-індивідуального художнього образу. Всі названі функції і позиції також знаходять своє віддзеркалення у фотографічних композиціях. Ці форми можуть бути різними – від метафоричної до реалістичної, та вони завжди відображають долю людей і народів, ідеї та проблеми свого часу.

Особливості впливу фотомистецтва на людину:

- за його допомогою людина здатна сприймати оточуючий її світ як у цілісній єдності, так і окремими фрагментами, акцентованими майстром фотографії;
- воно безпосередньо контактує з емоційною сферою особистості, найбільш рухливою і пластичною сферою людської психіки;
- воно може проникати в найпотаємніші куточки людської душі, хвилювати, робити людину величною, надихати на високі моральні вчинки, впливати на формування свідомості;
- завдяки його сприянню, ідея фотохудожника втілюється у такій формі, яка збуджує емоції, активізує уяву й фантазію, викликає особливі переживання, які називають естетичними, або художніми, і, як наслідок, формує художнє сприйняття.

Художні емоції виникають лише при зустрічі з соціально-історичним, вагомим явищем, важливим для багатьох. Вони є наслідком не механічного, пасивного, а неодмінно творчого сприймання, яке звеличує людину, розвиває її уяву та інтелект. Взаємодія почуттєвої та інтелектуальної сфер під час сприймання фотографічного твору надає враженню особливої сили. Такі емоції несумісні із сухим раціоналізмом, насичені вищими духовними прагненнями, і, насамперед, прагненням до прекрасного. Виникнення таких «розумних» емоцій можна вважати й головним критерієм для розпізнавання твору фотографічного мистецтва у потоці об'єктів масової культури, псевдомистецтва.

Мистецтво фотографії посідає унікальне місце у духовному житті суспільства завдяки своїй поліфункціональності і можливості багаторазового тиражування. Майже кожна з функцій фотодіяльності є «дублером» тієї чи іншої форми практичного буття людини: існує наука, призначення якої – вивчення і пізнання оточуючого світу, поряд і фотомистецтво – пізнання та іконографічна допомога науці; існує педагогіка, поруч фотомистецтво – засіб виховання наочними прикладами; є мова та сучасні засоби комунікації, а фотомистецтво – особлива, найбільш розповсюджена мова і засіб інформації.

Різноманітні види діяльності людини не підміняють фотографічного мистецтва, або мистецтво не замінює жодної з форм діяльності людини, а навпаки, воно специфічно відтворює, моделює та фіксує кожен з них. У цьому й полягає основна особливість діяльності в галузі створення художньої фотографії у її всезагальній формі.

Основні функціональні напрями дії художньої фотографії у житті суспільства:

- суспільно-перетворюючий;
- пізнавально-евристичний;

- художньо-концептуальний;
- художньо-творчий;
- інформаційний та комунікативний;
- констатації та фіксації;
- виховний;
- освітній;
- навіювання (сугестивний);
- естетичний;
- гедоністичний.

Суспільно-перетворюючий напрям (фотомистецтво як діяльність) виявляється у тому, що художній фотографічний твір здійснює ідейно-естетичний вплив на людей, включає їх у цілісно спрямовану діяльність і тим самим бере участь в активному формуванні світосприйняття суспільства. Окрім того, сам процес створення фотокомпозицій – це фіксація або перетворення за допомогою уяви вражень, фактів з реального життя. Будь-який матеріал, із яким працює фотохудожник, теж підлягає переробці, в результаті якої з'являється нова якість. Деякі наукові школи заперечують або применшують можливість участі фотомистецтва у перетворенні існуючого світу. Вони зводять значущість мистецтва фотографії до виконання фіксаторної функції. Така дія притаманна мистецтву, але ідеї талановитого фотомитця рано чи пізно «будять» свідомість аудиторії, примушують її по-новому сприйняти звичне явище.

Пізнавально-евристичний (фотомистецтво як знання та просвіта) напрям. Пізнавальні можливості мистецтва створення світлин величезні. Фотомистецтво здатне дослідити ті сторони життя, які недоступні науці. Художня фотографія освоює і фіксує багатство предметно-чуттєвого світу, відкриває нове у вже відомих речах, у звичайному – незвичайне і

робить це пошуковими методами, відкриваючи нові й нові горизонти в усіх сферах людського буття.

Художньо-концептуальний (фотомистецтво як аналіз стану світу) напрям. Фотомистецтво прагне глобального мислення, розв'язання загальносвітових проблем, осмислення стану світу. Фотохудожника цікавить і доля його героїв, і людства в цілому, він мислить у масштабах Всесвіту та історії, з ними узгоджує свою творчість. Історія створення фотографій може надати величезну кількість таких прикладів. Хоча не завжди ця функція очевидна.

Художньо-творчий напрям передбачає використання інтуїції. Нерідко ми отримуємо своєрідну картину світу, що будується на спалахах інтуїції майстра світлин. Якщо вчений робить висновок індуктивним шляхом, то фотохудожник здатний образно уявити собі майбутнє. Він, опираючись на інтуїцію, може достовірно передбачити майбутнє шляхом екстраполяції – вірогідного продовження лінії розвитку вже існуючого. Фотокомпозиції набувають дещо фантастичного вигляду, оскільки майстер впроваджує власні ідеї у процес створення сюжету.

Інформаційний та комунікативний (фотомистецтво як повідомлення і спілкування) напрям. Аналіз саме цього напрямку фотомистецтва лежить в основі сучасних естетичних теорій, що розробляються семіотикою, компаративістикою та ін. Фотомистецтво розглядається як своєрідний канал зв'язку, як знакова система, що несе інформацію. При цьому інформаційні можливості художньої мови світлини виявляються значно ширшими, мова мистецтва більш зрозуміла, метафорична, емоційно сильніша, ніж розмовна.

Виховний (формування цілісної особистості) напрям. Виховне значення філософії полягає у впливі на формування світогляду, політики – на політичні погляди, а фотомистецтво впливає комплексно й на розум,

й на душу людини, формує цілісну, гармонійну особистість. Як правило, вплив фотомистецтва не дидактичний, не моралізаторський. Художня фотографія впливає на особистість через естетичний ідеал, який виявляється як у позитивних, так і в негативних образах. Вона дозволяє людині пережити інші життя як свої, збагатитися чужим досвідом. Цей досвід виступає як художньо організований, узагальнений, осмислений фотохудожником. Окрім цього, особливості сучасного життя роблять чи не найважливішою ще одну здатність фотомистецтва – контакт із твором мистецтва дає можливість розрядити внутрішню напругу, хвилювання, що породжується реальним життям, хоча б частково компенсувати монотонність буденності.

Напрямок навіювання (сугестивний). Фотомистецтво здатне навіювати спосіб мислення, почуття, яке майже гіпнотично впливає на людську психіку. Особливо ця його здатність виявляється у складні періоди історії. Без сумніву, фотохудожник повинен усвідомлювати значення цієї функції і відповідально ставитися до своєї діяльності.

Естетичний (формування ціннісних орієнтацій) напрям. Під впливом фотомистецтва формуються естетичні смаки, пробуджується творче начало особистості, її бажання творити за законами краси. Це зовсім не означає, що кожна особистість повинна демонструвати своє бажання брати участь у створенні художніх світлин. Але все, що робить людина, повинно узгоджуватися з уявленнями про красу і міру, а уявлення про суть фотомистецтва, критерії оцінки фотографічних композицій повинні бути сформованими.

Гедоністичний (насолада) напрям пов'язаний з ігровими аспектами художньої фотографічної діяльності. Гра, як вияв свободи, приносить естетичну насолоду, радість, духовне натхнення.

Такими є найважливіші напрями фотомистецтва, хоча, можна припустити, що їх перелік не обмежується переліченими вище. Незважаючи на відсутність прямої прагматичної доцільності, у наш час екзистенція людей без фотомистецтва неможлива. Фотомистецтво відіграє значну роль у культурно-духовному житті: всебічно формує особистість, формує моральні принципи, естетичні смаки, розширює кругозір, знання, уяву, фантазію.

Формою мислетворення у мистецтві художньої фотографії виступає художній образ. Це основа будь-якого виду мистецтва, а спосіб творення художнього образу – головний критерій приналежності до різних видів, або до конкретного виду мистецтва. Образи виникають у свідомості людей під впливом реальної дійсності, сприйнятої за допомогою органів чуттів. Вони є копіями, віддзеркаленням дійсності. Образи зберігаються у природі та натурі і їх можна відтворити у просторі художньої світлини. На основі образів фотохудожник створює нову реальність – художній образ, який, в свою чергу, викликає у свідомості людей (глядачів) ланцюжок власних уявних образів.

Художній образ у творчій фотографії – це таке порівняння, співставлення різних елементів реального або придуманого світу, в результаті якого з'являється новий образ, нова фотокomпозиція, в якій звучить ідея вперше створеного сюжету.

У світлинах художній образ наділений своєю логікою, він розвивається за внутрішніми законами. Життєвий матеріал, що лежить в основі фотографічного твору, вабить автора, і фотохудожник іноді приходиться зовсім не до того результату, якого прагнув. Нерідко художній образ будується парадоксально, часто непередбачувано, його виникнення незбагненне. В образі через зіткнення далеких одне від одного явищ, які

фотохудожник несподівано поєднує у власному творі, розкриваються незвідані сторони і відношення реальності.

Фотомистецтво, як одна з найважливіших складових культури, проявляє себе в розмаїтті конкретних видів художньої діяльності, кількість і складність яких неухильно зростає відповідно до вимог часу. Критеріями визначення цього виду мистецтва не можуть виступати лише засоби виразності або зміст. Ці критерії пов'язані з характеристикою художньої фотографічної діяльності в цілому: ідея, предмет зображення, зміст, засоби виразності, форми втілення, вплив.

Художній розвиток людства йшов від первісного синкретизму до виділення окремих видів мистецтв (від злитого в єдине ціле художнього мислення у давнину виокремилися танець, музика, театр, література і т.д.). У подальшому здійснюється зворотній рух – від окремих мистецтв до їх синтезу (архітектура вступає в синтез із живописом, фотографія об'єднує низку мистецтв).

За Арістотелем можна стверджувати, що у всіх видів мистецтв, зокрема фотографії, є спільна основа – це мімізис (наслідування дійсності). Різниця між ними полягає у тому, з якої причини і якими засобами це наслідування відбувається. На перший план у різні періоди екзистенції людства висувається той вид мистецтва, який найбільше відповідає історичній своєрідності епохи: від символічної стадії мистецтв стародавніх східних деспотій через класичну гармонійну єдність людини і світу античної ойкумени до романтичної стадії, де ідеї прагнуть переваги над зовнішнім, що призводить до невідповідності змісту і форми.

У XIX ст., коли процес формування основних видів мистецтва був практично завершений, з'являється фотомистецтво. Зрозуміло, що запропоновані принципи класифікації творів мистецтва не можна вважати остаточними, вони носять лише загальний характер і

потребують подальшого уточнення, тим більше, що з розвитком технічних засобів, появою нових виражальних можливостей можна очікувати виникнення нових видів мистецтва, як це сталося з фотомистецтвом. Розширюється простір для взаємовпливів, синтезу мистецтв. Художня культура – складне, багат шарове утворення, яке об'єднує всі види мистецтва, зокрема процес художньої творчості, його результати і систему заходів по створенню, збереженню і розповсюдженню художніх цінностей, вихованню творчих кадрів і глядацької аудиторії. Саме у складі цього утворення виникла своєрідна ніша, яку зайняло мистецтво фотографії і з перших кроків почало відігравати одну з превалюючих ролей у культурно-духовному житті суспільства.

Особливість фотомистецтва полягає у тому, що воно виступає у художньо-образній формі. Це основа будь-якого виду мистецтва, а спосіб творення художнього образу – головний критерій приналежності до видів мистецтва. Першоджерелом і поштовхом до виникнення художньої фотографії можна вважати такі основні види мистецтв, як рисунок, графіка й живопис. Передісторією виникнення фотографії можна вважати період у мистецтві, коли художники почали передавати у своїх картинах світло і тінь. Вагому роль відіграє повітряна перспектива, де потрібно відшукати співвідношення між кольором і світлом залежно від відстані. Здебільшого ці закономірності вивчали художники Джентіле да Фабіано, Ян ван Ейк, пізніше голландці Карел Фабріціус, Ян Вермеєр, Семуель ван Хугстратен, іспанець Дієго Веласкес. Художники показали вченим, як потрібно дивитися на світ. Мистецтво шістнадцятого століття Венеції і Північної Італії викликало зацікавлення оптичними явищами, пізніше цей інтерес розповсюдився у Європі. Не виключено, що відкриття у фізиці оптичних законів пов'язане з популяризацією мистецтва, котре дуже часто впливало на розвиток суспільства у цілому.

Технічний «бум» другої половини ХІХ століття своїми небаченими можливостями спокусив усіх, від техніків до ліриків, від науковців до митців. Масова поява нових матеріалів, технологій і технічних пристроїв та їх масове ж виробництво зумовили стійку цікавість суспільства до нових пропозицій науково-технічного прогресу. Фотоапарат, який дуже швидко пройшов шлях удосконалення від громіздкої студійної зйомки і складної хімічної обробки до масового побутового пристрою, слугує наочним підтвердженням вищесказаного¹²⁵.

Фотографія є однією з галузей людської техніки і, як будь-яка техніка, народжена прагненням людства в боротьбі за існування, покликана підпорядковувати собі сили природи і примусити їх діяти за своєю вказівкою. У даному випадку взятий у полон світловий промінь. Значення фотографії в тому, що вона у деякій мірі замінює людині малюнок. При цьому вона уможлиблює відтворення зображуваного предмета або явища з такою швидкістю, детальністю і точністю, про які малюнок, по суті, не може «мріяти». Малювання, креслення, взагалі, будь-яке зображення – у розвитку матеріальної культури людства відіграють надзвичайно велику роль (як основа писемності, як засіб передачі уявлень, як засіб естетичної організації побуту та ін.) На певному щаблі суспільного розвитку вже почала відчуватися потреба в «механізації» малюнка. Післяфеодальний період ХVІІ-ХVІІІ століття характеризується прискоренням розвитку науки і техніки; народжуваний капіталізм кличе на пошуки все швидших, більш масових, дешевших методів виробництва; попит, що зумовлюється технікою на механізацію малюнка, штовхає вчених і винахідників на пошуки. І нарешті, у першій половині минулого століття (роком винаходу світлопису прийнято вважати 1839 рік) проблема виявляється вирішеною. До цього призвели праці й досвід

¹²⁵ Космолінська Н. Мистецтво фотографії : бути чи не бути? / Н. Космолінська. – Львів : Галицька брама, 2002. – №1-3 (85-87).

багатьох поколінь: від рибалки, котрий забарвлював тканини соком молюска та отримував під променями сонця пурпурний колір, і до доктора Йоганна Шульца, магістра грецької та арабської філології, що отримав в 1727 році своє ім'я на поверхні крейди, яка містить азотнокисле срібло. З цього часу починається триумфальний хід фотографії¹²⁶.

Взагалі, незабаром після виникнення, фотографія, тоді ще дагеротипія, викликала неоднозначне ставлення, особливо зі сторони художників. Перші зіткнення фотографії з традиційними видами мистецтв почались у період ранньої дагеротипії.

М. С. Наппельбаум у книзі «От ремесла к искусству. Искусство фотопортрета»¹²⁷ поділяє фотографію, за часів її виникнення, на дві гілки – ремесло і фотомистецтво. При цьому до ремесла він відносить професійну портретну фотографію, причину пояснює у вимушеності підкорятися буржуазним замовникам, поставлену в певні рамки, що диктувалися комерційними інтересами¹²⁸. А до фотомистецтва Наппельбаум відносив аматорську фотографію. Нею, як правило, займалися художники, вчені, особливо на перших порах, фотографуючи все. Не будучи нічим обмеженими, вони зробили фотографію максимально близькою до живопису і, як наслідок, – новим видом мистецтва. Згодом, як стверджує Наппельбаум на своєму прикладі, професійні фотографи-портретисти дійшли до того ж – фотопортрет починає розкривати внутрішній світ людини, риси характеру, соціального стану, індивідуальність і професійну приналежність, створювати її певний образ, що дозволяло порівнювати його з живописним портретом.

¹²⁶ Межеричер Л. Место фотографии в обществе / Л. Межеричер // Советское фото – №2. 1929. – С. 35-36., с. 5]

¹²⁷ Наппельбаум М. С. От ремесла к искусству / М.С. Наппельбаум. – М. : «Искусство», 1958. – 140 с., илл.

¹²⁸ Межеричер Л. Место фотографии. 1929 с. 5.

Першим етапом розвитку фотографії була дагеротипія. Учені та художники, розглядаючи перші знімки, отримані за допомогою камери-обскура на срібних пластинах, хоча вони були неякісні, на думку сучасників, залишили якнайкращі відгуки – адже, це були «найживописніші твори».

Художник Поль Деларош (1797 – 1856 рр.), ознайомившись, за проханням Домініко Франсуа Араго зі знімками Луї Дагера, заявив «Живопис помер сьогодні!». У своєму резюме художник далекоглядно написав, що новий винахід прислужиться митцям «для створення колекцій етюдів» і «зробить послугу мистецтву»¹²⁹. Таким чином, Деларош уже в рік відкриття фотографії зв'язав її долю з долею пластичного мистецтва.

Фотографія стає на озброєнні точної науки; цій техніці навчають спеціальні академії; права її на звання «мистецтва» не викликають суперечок. Окрім усього, малюнок – визнаний помічник науки. Не існує галузі промислової, навчальної, художньої, технічної, дослідницької, військової, побутової, культурної, громадської, в якій малюнок не виконував би свою роль. Над його питаннями працюють інженери, хіміки, оптики, техніки, математики, художники, журналісти¹³⁰.

Перші кроки фотомистецтва з мистецтвом практично нічого спільного не мали. І об'єкт, і виконавець настільки залежали від вимог процедури, що вдалий результат здобував швидше статус чуда, ніж твору. Спрощення процесу і вдосконалення апаратури швидко і надовго зробили фотозйомку відданим асистентом образотворчого мистецтва. Скрупульозний візуальний нотатник, ідеальний проектор об'єму на площину, блискавичний фіксатор недоступних людському оку швидкоплинних рухів – чорно-біла фотографія – стала вірним супутником

¹²⁹ Comptes Rendus des Séances de l'Académie des Sciences. – Paris, 1839. – nr 9., c. 257.

¹³⁰ Межеричер Л. Место фотографии. 1929, с. 6]

митця першої половини ХХ століття. Але лише як допоміжний засіб. Статус кінцевого художнього продукту мистецтво фотографії виборювало упродовж всього ХХ століття. І боротьбу ще не скінчено, принаймні в Україні¹³¹.

Невідомо, хто перший вимовив сакраментальне: художня фотографія, документальна фотографія. Хто визначив цей «вододіл» у фотосвіті? Може це була група фотографів, куди входили американці Стейхен і Стігліц, які оголосили себе фотохудожниками. Проте відомо, що на початку 1860-х років у Франції тривав судовий процес, на якому вирішувалося питання: чи поширюється закон про авторські права на фотографію тією ж мірою, як і на інші види мистецтва. Для того, щоб на нього відповісти, необхідно було спочатку «іменем закону» оголосити фотографію мистецтвом. Що й сталося – фотографію оголосили мистецтвом. А в результаті ... кожен, у кого вистачало майстерності виготовити знімок, вважав себе служителем мистецтва, фотохудожником. Але справжніх митців завжди було мало. Як сказав Ман Рей: «Вулиці переповнені чудовими професіоналами і, на жаль, по них ходить дуже мало готових до дії мрійників»¹³².

Таким чином, робимо висновки, що першоджерелом і поштовхом до виникнення художньої фотографії можна вважати такі основні види мистецтв, як рисунок, графіка й живопис, а також бажання людини найбільш точно й досконало зафіксувати оточуючу дійсність. Поява нових матеріалів, технологій і технічних пристроїв та їх масове виробництво зумовили стійку цікавість суспільства до нових пропозицій науково-технічного прогресу. Фотографію, за часів її виникнення, можна поділити на дві гілки – ремесло і фотомистецтво. Саме художня фотографія була

¹³¹ Космолінська Н. Мистецтво фотографії : бути чи не бути? 2002.

¹³² Венделин Ю. Давайте говорить точно! [Електронний ресурс] / Ю. Венделин // Советское фото. – 1986. – №5. – Режим доступа: <http://www.kml.ru/davayte-govorit-tochno-razlichiya-hudozhestvennogo-i-dokumentalnogo-foto.html>. – (Заголовок с экрана).

зроблена фахівцями максимально близькою до живопису і, як наслідок, стала новим видом мистецтва, який розкриває внутрішній світ людини та її оточення, риси характеру, соціального стану, індивідуальність і професійну приналежність, створює її певний образ. Водночас, дзеркальна правдивість світлин, що підтверджувало її достоїнство, поєдналася із співчутливою увагою до людей, як об'єктів зображення. Безпристрасний зір об'єктива й бережливе ставлення до чистоти тонів ахроматичної палітри почали висуватися як противага наслідуванню течій живопису.

Художня фотографія – одна з найважливіших складових духовно-матеріальної культури, якій притаманні усі ознаки видів мистецтв: художній образ, ідея, предмет зображення, зміст, засоби виразності, форми втілення, вплив, наслідування дійсності. Це озброєння сучасної науки – визнаний її помічник. Вона розвивається і діє у житті суспільства у межах основних функціональних напрямів: суспільно-перетворюючого, пізнавально-евристичного, художньо-концептуального, художньо-творчого, інформаційного та комунікативного, констатації та фіксації, виховного, освітнього, навіювання, естетичного, гедоністичного.

У даному підрозділі дослідження обґрунтовані важливі напрями фотографії. Вони полягають у творчій дії, яка базується на особливих творчих і регенераційних якостях споглядання, що знайшло найяскравіше втілення у спостереженні та фіксації найкращих куточків країни, її мешканців, оточуючого середовища. Успадкування фотографією цієї важливої функції та її уречевлення – важлива подія в культурі, яка найвиразніше відбилася в усіх жанрах аналізованих світлин. Можна визнати за фотографією функції першої матеріальної фіксації творчого задуму (найбільш оперативної і переконливої), що не лише додатково доводить її приналежність до справжнього мистецтва, але й відводить їй власне місце. Цінність фотографії, як засобу художньо-образної

інформації, вочевидь, проявилась у появі ілюстрованих журналів і швидкому рості великої кількості різних фотовидань.

Аналіз історії створення фотографії, її місця, ролі й значення у культурному житті суспільства вимагає логічного переходу до розгляду ситуації, яка склалася у цій галузі на українських землях. Від загальних відомостей про фотомистецтво далі можна перейти до аналізу формування фотомистецтва другої половини XIX – початку XX ст. в Україні. Тому наступний підрозділ присвячується розвитку вітчизняного фотомистецтва, яскравим представником якого був Михайло Грейм.

2.3. Фотомистецтво в Україні у др. пол. XIX на поч. XX ст.

З моменту свого народження в Україні фотографія стала визнаним засобом спілкування людей між собою, але, на відміну від інших видів образотворчого мистецтва, вона розглядалася радше як суперник, аніж як союзник художника. Перед тим, як отримати визнання, як мистецтво, що заслуговує поваги і шанування, фотографія повинна була наповнитися значущим, переконливим змістом і завоювати довіру до власних своєрідних здібностей та характерних особливостей. Лише завдяки творчим досягненням фотографів ці дві умови було виконано, фотографія в Україні перетворилася на життєздатний вид мистецтва. У зазначений період Україна була адміністративно нерозривно пов'язана з Російською імперією, а точніше – була її частиною. Відповідно, розвиток фотографії в Україні визначався аналогічним процесом. З іншого боку, Україна географічно була ближче до Європи і швидше вбирала нові віяння і тенденції розвитку науки, техніки й мистецтва. На терени України фотографія як мистецтво і галузь техніки прийшла з двох напрямків: на західні землі – з Австро-Угорщини, а на східні – з Росії.

Фотографія в Україні, зокрема в Одесі, з'явилася одразу ж після її виникнення у просторі Західної Європи. Вже у 1842 році у фотографа Філіпа Гааса можна було зробити знімок-дагеротипію за 25 карбованців (6 рублів сріблом), про що свідчать тогочасні замітки в газеті «Одесский вестник». Дагеротипісти (так тоді називали фотографів) з Австрії та Франції організували в місті курси для місцевих фотографів-початківців. Разова консультація обходилася у 50, а майстер-клас – у 250-300 карбованців. Учні Гааса швидко опанували прибуткове ремесло та від

портретної зйомки перейшли до фотофіксації пейзажів і виготовлення фотореклами для модних одеських магазинів¹³³.

До Києва фотографія потрапила наприкінці сорокових – на початку п'ятдесятих років XIX ст. Важливу роль у цьому відіграли Київські контракти. Вже наприкінці 40-х рр. до Києва стали приїжджати фотографи-дагеротипісти. Вони відкривали тут свої тимчасові ательє й фотографували киян. Вочевидь, справи їхні йшли успішно, тому що деякі з них, як це часто траплялося з заїжджими на контракти чужоземцями, залишалися у Києві на постійне мешкання. Вони спочатку влаштовувалися поблизу контрактів – на Подолі – тодішнього центру промислового та торговельного київського життя. З початку 50-х рр. в Києві вже були свої постійні фотографи. Один з перших майстрів, що осів таким чином у Києві, називають ім'ям Жака, вірогідно француза. Другим, вже безумовно київським дагеротипістом того часу, був Шарль Павло Гербст, теж із заїжджих чужоземців. В іноземців, що осідали у Києві, починали вчитися, а потім і самостійно працювати місцеві майстри. Їх імена невідомі, але перші Київські фотографи починали свою практику ще з дагеротипії. Справжня фотографія (з негативом на склі та позитивом на папері), як і закордонна, стала поширюватися лише з другої половини 50-х рр. З цього часу Київські дагеротипісти поступово переходять на фотографію, й у Києві почали з'являтися справжні фотографи¹³⁴.

Комерційний інтерес фотографів сприяв швидкому поширенню і популяризації фотографії в Україні. На останні роки XIX століття припадає швидкий розвиток діяльності фотомитців. В Одесі у 1891 р. виникло перше у країні товариство фотографів-аматорів «Одеське фотографічне товариство». Товариство займалося різноманітною діяльністю: надавало

¹³³ Володченко Н. High-tech доби кринолінів Наприкінці XIX століття вільні фотомитці заробляли до 24 тисяч карбованців на рік [Електронний ресурс] / Володченко Н. – Режим доступу : http://okd.interesny.kiev.ua/okd/population/obychai/hi_tech?type=print – (Назва з екрану).

¹³⁴ Сімзен-Сичевський О. Давні київські фотографи та їхні знімки старого Києва / О. Сімзен-Сичевський // Ювілейний збірник в пам'ять академіка Михайла Сергеевича Грушевського. – К., 1928., с. 2]

допомогу навчальним закладам, організовувало фотовиставки та конкурси, видавало з 1912 р. журнал «Вестник Одесского фотографического общества», проводило практичні заняття з вивчення фотосправи, експонувало свої роботи на виставках, брало участь у складанні музейних каталогів історичних пам'яток, альбомів місцевостей тощо. Через деякий час подібні товариства виникли по всій країні: Кримське (1896 р.), Єлисаветградське (1906 р.). Харківське (1905 р.). Подільське (1908 р.). Волинське (1910 р.). Вже у 1908 р. їх налічувалося близько 20¹³⁵.

Особливого розвитку фотографія набула на початку XX ст., повальне захоплення якою призвело до яскравих винаходів у цій галузі. Зокрема, найпопулярнішим жанром став соціальний фоторепортаж з його новими формами інтерпретації і фотокомпозиції. Саме у 20 роках, коли фотографія була ще новинкою в галузі техніки, формувалися кола людей «нового мистецтва». Їх представники жваво цікавилися кінематографом, театром, фотографією, поліграфічним мистецтвом, дизайном і рекламою¹³⁶.

Значне місце в історії вітчизняної фотографії займає діяльність всесвітньо відомого Київського товариства фотографів-аматорів «Дагер» (1901-1917 рр.). Товариство спочатку об'єднувало аматорів лише Києва та губернії, а пізніше – України в цілому. Воно сприяло розвитку та розповсюдженню художньої, наукової, технічної та побутової фотографії. З його лав вийшли справжні фотографи-митці М. О. Петров, М. І. Бобир, О. М. Губчевський, В. Л. Гудшон, В. Л. Русенький, ціла плеяда майбутніх відомих українських творчих працівників у галузі фото- та кінематографії – С. Шиманський, П. Мовицький, Д. Демуцький. Товариство «Дагер» займалося теоретичними та практичними розробками у галузі

¹³⁵ Пучкова Я. Фотографія – <http://who-is-who.com.ua/bookmaket/olimp2009/3/25.html>.

¹³⁶ Бахмет Н. Борис Косарев: художник, 2007.

фотографічного мистецтва, сприяло і підтримувало розвиток фотомандрівок з науковою та художньою метою¹³⁷.

Найбільш цікавою частиною історії фотографії у Львові є, без сумніву, її перші кроки. У Львові, який якщо і відставав від Європи у фото-і кінопоступі, то лише на крок, фотосправа була дуже популярною у мистецьких колах. Вона почала своє існування одночасно з розгортанням фотодіяльності в Одесі. Після першого ж повідомлення про відкриття Дагера в січні 1839 року «Газета Львівська» одразу ж надрукувала великий матеріал на цю тему і впродовж року часто поверталась до неї, а після публікації у Франції технології дагеротипії 1 жовтня надрукувала детальний опис цього процесу. Якщо раніше першим львівським фотографом вважали Йогана Глойснера, то у книзі з'являється ім'я Йозефа Берреса¹³⁸. Водночас, відомим львівським фотографом був професор фізики Львівського університету Ян Глойснер (1839), а першим професійним фотографом – офіцер австрійської армії та повстанець 1831 р. Августин Холонєвський (1843)¹³⁹. Факти, знайдені Бірюльовим і Жаковичем, свідчать, що син професора Львівського університету Глойснера у 1840-1842 роках займався дагеротипією – робив портрети і види Львова. Публічно дагеротипи Львова були виставлені в червні 1841 року в книгарні на пл. Ринок, 2. Професор анатомії Львівського університету, чех за походженням, Йозеф Беррес (1796-1844 рр.), власник кам'яниці на вулиці Вали Низькі (тепер проспект Свободи, 8), захопився дагеротипією і вирішив її вдосконалити, аби виправити її основний недолік – унікальність (тобто нетиражність). З цією метою він проводив численні досліди з друком відбитків із дагеротипів за методикою офорта. Його робота дала позитивні результати, і вже в квітні 1840 року він

¹³⁷ Пучкова Я. Фотографія – <http://who-is-who.com.ua/bookmaket/olimp2009/3/25.html>.

¹³⁸ Введенський О. Історія львівської фотографії [Електронний ресурс] / О. Введенський // Поступ, 17 травня 2004. – Режим доступу : <http://www.postup.in.ua/usual.php?what=24227> – (Назва з екрана).

¹³⁹ Чорновол І. Генрік Міколяш – фотограф / І.Чорновол // Львівська газета. – Львів, 16 грудня 2005. – № 231 (797). – С. 4.

описав свій винахід у «Віденській газеті», а пізніше, у липні 1840 року, видав у Відні окрему брошуру. У цих публікаціях Беррес впровадив у німецьку мову термін *Lichthild* – «світлова картина». Цей вираз до нашого часу є адекватним терміну «фотографія», а його дослівний переклад зберігся в українському терміні «світлина». Якщо від Глойснера залишився в історії тільки газетний слід, то роботи Берреса дійшли до нашого часу. Оскільки травлення і друк з дагеротипів потребували дуже високої майстерності друкаря, Беррес розпочав співпрацювати з відомим чеським графіком Йозефом Аксманом. Відбитки з протравлених дагеротипів Берреса зберігаються у колекції Моравської галереї у Брно. Тому лаври піонера львівської фотографії передусім належать йому¹⁴⁰.

Одним з ініціаторів і засновників Клубу любителів мистецтва фотографії у місті (1891 р.) став відомий львівський скульптор, автор пам'ятника Яну Собеському, Тадеуш Баронч. У 1902 році з ініціативи відомих польських художників Тадеуша Акцентовича і Яна Станіславського і при активній участі львівського Клубу у Кракові відбулася перша в Галичині виставка художньої фотографії. Відданим членом львівського фотографічного товариства (нова назва Клубу з 1903 року) була також львівська мисткиня-скульптор Владислава Гостинська.

Генрік Міколяш (1872-1931) – видатний фотограф-художник Галичини. 1902 р. Г. Міколяш узяв участь у Першій польській фотовиставі у Кракові, 1903 р. – у міжнародній фотовиставці в Будапешті; за участь у Першій слов'янській фотовиставці у Величці (Західна Галичина) того ж року отримав свою першу нагороду. 1903 Г. Міколяш очолив Клуб шанувальників фотомистецтва у Львові (невдовзі перейменований на Львівське фотографічне товариство). 1904 р. взяв участь у виставі Фотографічного товариства у Відні й отримав визнання також у столиці.

¹⁴⁰ Введенський О. Історія львівської фотографії 2004.

Водночас він почав виступати в амплу критика й одразу здобув авторитет і на цій ниві (бібліографія Г. Міколяша налічує шість книг і 53 публікації в періодиці). Розпочинаючи з 1906 р. світлини Г. Міколяша регулярно публікувала віденська фотоперіодика. У червневому номері за 1908 р. львівського «Фотографічного місячника» з'явилася стаття Йосифа Світковського (іншого видатного львівського фотографа) з okazji 25-річного ювілею праці Г. Міколяша на ниві фотомистецтва. Лише 1908 р. Львівське фотографічне товариство організувало 94 лекції, демонстрації та вечори і два курси для аматорів. Того ж року Г. Міколяш остаточно покінчив зі своїм бізнесовим минулим, продавши знамениту аптеку Мар'янові Крижанівському. 1909 р. Львівське фотографічне товариство одностайно проголосувало за пропозицію надати Г. Міколяшеві титул почесного члена товариства¹⁴¹.

Лихоліття Першої світової війни Г. Міколяш пересидів у своєму будинку в Татарові над Прутом. До Львова повернувся наприкінці 1919 р. або на початку 1920 року і відкрив фотоательє у своїй віллі на вулиці Понінського, 3 (тепер – І. Франка, 127). 1921 року Г. Міколяш очолив кафедру фотографії «Львівської політехніки». Кафедра входила до складу архітектурного факультету. Отже, студенти факультетів архітектури та комунікацій вивчали фотографію на III курсі: дві години лекцій і дві години практичних занять щотижня під час весняного семестру. Проте 1922 р. програму скоротили до години лекцій і двох годин практичних занять для студентів згаданих факультетів окремо на весь семестр. З 1929 р. Г. Міколяш також викладав курс «Документальна фотографія»¹⁴².

Натомість професіональні фотографи теж постійно зверталися по допомогу до мистецтва. Досконалого опанування технікою фотографування не вистачало, аби задовольнити їх амбіції як фотомитців.

¹⁴¹ Чорновол І. Генрік Міколяш Львів, 16 грудня 2005, С. 4.

¹⁴² Там само.

Без студіювання, хоча б, основ композиції і естетики, вони не мали можливості висловити у фотографії більше, ніж пропонувала їм натура. Тому один з найвідоміших львівських фотографів, «батько львівської фотографії», упродовж багатьох років голова Львівського фотографічного Товариства Г. Міколяш брав уроки живопису спочатку у Юліуша Коссака, а згодом навчався у Кракові у Яна Станіславського і Юліуша Фалата. Упродовж всього життя Міколяш, крім фотографії, займався живописом, брав участь у мистецьких виставках Львова, Кракова, Варшави. Частина його мистецького доробку зберігається у Національному музеї у Вроцлаві. Його дружина Регіна, теж член товариства, здобула мистецьку освіту і викладала малювання.

Відомий львівський художник Роман Турин закінчив у Парижі спеціальні курси фотографії, цікавився рекламною фотографією, експериментував із фотоколажем й фотомонтажем. Його колега по європейських вояжах, відомий львівський художник Роман Сельський теж багато фотографував. На жаль, весь довоєнний архів Сельського (більше 1000 знімків) був знищений під час Другої світової війни. Живописець, архітектор і реставратор Олександр Кшивоблоцький, співзасновник відомого мистецького об'єднання «Artes», пройшов курс фотографії у «батька львівської фотографії» Генріка Міколяша і був членом львівського фотографічного товариства. Для нього і його однодумців – «артесівців» (Р. Сельський, М. Сельська, Л. Лілле, О. Ган, П. Ковжун, Г. Штрєнг, Л. Титович, О. Ример, Ю. Яниш) фотографія була вдячним полігоном для авангардного експерименту. Творчі можливості фотографії в період коливань мистецтва між імпресіонізмом і новою речевістю (*neue Sachlichkeit*) торували шлях для якісно нових візуальних пошуків у царині надреальних спецефектів і загравали з «Його Величністю влучним

випадком». До цього ж періоду відносяться і експерименти відомого письменника і художника Бруно Шульца з фотогравюрою¹⁴³.

Відомий львівський фотохудожник Ванда Діамант товаришувала із членами «Artes»-у, а її квартира і фотоательє були постійним місцем дискусій на теми сучасного мистецтва. Я.Межецька – одна з найактивніших фотографів міжвоєнного Львова, навчалася у відомих львівських художників Ф.Путча і З.Розвадовського, а пізніше пройшла курс графічних технік у Художньо-промисловій школі. Професійний фотограф, активний член ЛФТ, постійний учасник львівських і міжнародних виставок Софія Губер студіювала живопис у викладача Художньо-промислової школи професора Т.Рибковського. У Художньо-промисловій школі довгий час функціонувало Львівське фотографічне Товариство.

Нерідко саме художники ставали видатними фотографами: вони мали неабиякі знання у царині художньої грамоти, образотворчої композиції, мистецтва складання натюрмортів, сюжетно-тематичних композицій, пошуку колоритних персонажів для портретів. Свою художню майстерність, поставлений окомір, уміння вихопити зі звичайного матеріалу незвичайний сюжет вони використовували для створення фотографічних композицій, що й поклало початок художній фотографії. Окрім того, художники часто використовували фотографії, як додаток до зробленого нашвидкуруч етюдю, щоби у майбутньому можна було закінчити живописну чи графічну композицію.

Варто згадати харківську художню школу, зокрема, видатного її представника, легендарного художника-авангардиста, одного з засновників групи харківських кубофутуристів «Союз семи» Бориса Косарева. Його художні твори зберігаються в музеях Італії, Франції, Росії,

¹⁴³ Космолінська Н. Мистецтво фотографії : бути чи не бути? 2002.

США, деякі знаходяться у приватних збірках. Водночас Харківська міська художня галерея у межах програми «Наша спадщина» зібрала і представила в експозиції «Початок XX століття» світлини Б. Косарева з особистих і приватних архівів. Там було показано світлини від виразних портретів до репортажних серій, що розповідали про події у житті українського народу. Невідомо, чи Б. Косарев був обізнаний тоді про досягнення «Баухауза». Близький друг В. Маяковського, В. Хлебнікова, Б. Пастернака та багатьох інших прогресивних діячів епохи, Б. Косарев, напевно, був знайомий з новими тенденціями, навіть якщо двері з Заходу були тоді щільно зачинені. Фотографічним «вікном у Європу» дослідники називають середину 20-х років, коли В. Маяковський починає виїжджати за кордон. Привезені ним журнали з роботами німецьких і французьких фотографів, можливо, дозволили Косареву застосовувати творчі експерименти у сфері фотомистецтва¹⁴⁴.

У 1900 р. в Єлисаветграді створюється «Товариство єлисаветградських фотографів». У перші роки існування фотографічні заклади в Єлисаветграді називалися по-різному: «Кабінет-портрет», «Візит-портрет», «Портрет-сувенір», «Фотосалон», «Фотографічний заклад» тощо. Про це свідчать рекламні написи цих закладів, розташовані на зворотньому боці тих фотографій, які збереглися. У Єлисаветграді існувало близько 20 відомих великих фотосалонів і декілька невеличких. Окремі приватні підприємці, які володіли фотосправою, мали фотозаклади не лише в Єлисаветграді, а й в інших містах. Так, наприклад, Броніслав Шиндель володів фотоательє в Єлисаветграді, Миколаєві та Одесі. Фотографічні заклади Вітліна були в Єлисаветграді і Кременчуці, Е. Р. Плетцера – в Єлисаветграді, Миколаєві та Бердянську¹⁴⁵.

¹⁴⁴ Бахмет Н. Борис Косарев: художник, 2007., с. 49.

¹⁴⁵ Класова О. Старий альбом. Нарис з історії фотографії кінця XIX – початку XX століття [Електронний ресурс] / О. Класова. – Режим доступу : http://photo.ukrinform.ua/ukr/phplus/?t=200710_distory.html. – (Назва з екрана).

Усі великі фотоательє у Єлисаветграді також були розташовані на центральних вулицях. Заклад Е. П. Плетцера – вулиця Двірцева, будинок Гунькіної. Фотографія І. Бриль – вулиця Двірцева і Велика Перспективна, будинок Барського. Художня фотографія Броніслава Шинделя розміщала на розі вулиць Велика Перспективна і Нижньо-Донська. Фотозаклад Вітліна знаходився також на Двірцевій. Сам Вітлін проживав у Кременчуці, біля міського театру, і у своєму будинку мав теж фотозаклад. Фотоательє І. Музикантського діяло по вулиці Великій Перспективній та ін.

Назви єлисаветградських фотосалонів були пов'язані з образотворчим мистецтвом: фотографія Харлаба називалася «Рембрандт», Шинделя – «Рафаель». Були й інші назви зі специфічною художньою термінологією – «Декаданс», «Модерн», «Ренесанс», «Кабінет-Вікторія». Паралельно існували міні-ательє «Сувенір» і «Візит». Наприкінці ХІХ – початку ХХ століть у моді панував стиль модерн, і це позначилося на всіх предметах побуту оточуючого середовища людини. Не обійшов модерн і фотосправу. Фотографії почали виготовляти в рамках-паспарту, на цупкому склеєному в декілька шарів картоні. Так, дуже модно оформлювалися фотографії в салонах багатих власників, які були розташовані по всій Російській імперії, – Тираспольського, придворного фотографа Ламітьє, Глотцера. У фотосалонах створюються пейзажні фони – пальми, замки, гори, водоспади, маєтки.

В Єлисаветграді фотографії прикрашалися скромніше. Так, наприклад, улюбленим мотивом, що оформлював фотознімки салону Харлаба, були вензелі з його ініціалами і перехрещені літери. На зворотній стороні – квітуха гілка жасмину, айстри, ластівки і виноград. На фотографіях І. Бриль часто зображувалася символічно прекрасна муза з палітрою в руках, що своїм пензлем створювала пейзаж. На багатьох фотографіях улюбленим мотивом зворотної сторони були малюнки

найвідомішого художника модерну – Альфонса Мухи. На фотографіях з ательє Москальова можна побачити арфи і китайські парасольки, амурів, які грають на ріжках, ангелів з крильцями, голубів і розани¹⁴⁶.

У Тернополі фотосалони з'явилися у другій половині XIX століття. Це були, так звані, салони «фотографії кабінетової». Приміщення вирізнялися суцільним рядом великих вікон, що сприяло достатньому освітленню. Там на фоні декорацій робили фотопортрети, родинні та шлюбні світлини, відтак вони наклеювалися на картонну основу – паспарту, на якому, як правило, витискали ім'я власника фотоательє, а також зазначалося, де зберігається кліше. Тогочасні тернопільські негативи перебували на збереженні навіть у Відні.

Одним із найдавніших відомих тернопільських фотографів був Альфред (Антон) Сількевич, що народився у 1855 році у Тернополі в родині військовослужбовця. Під час поїздок із батьком, який часто бував у службових справах в Львові, Кракові, Відні, юнак познайомився із фотосправою і захопився нею. Навчався фотомистецтву у Львові, вдосконалював професійні навички у Празі. Батьки допомогли придбати необхідне обладнання для відкриття власного фотосалону. Саме Сількевичу належить низка відомих фотопортретів, серед яких – дві світлини юної Соломії Крушельницької у національному одязі, бургомистра і письменника Володимира Лучаківського та багатьох знаних артистів театру «Руська бесіда».

У липні 1887 року у Тернополі, відбулася Друга крайова етнографічна виставка, під час якої А. Сількевич представив альбом із 50 світлин селян у святковому одязі із різних регіонів Галичини та Буковини. Частина світлин знаходиться на даний момент у фондах Тернопільського краєзнавчого музею. Вони високоякісні і добре збережені. Є свідчення, що

¹⁴⁶ Класова О. Старий альбом http://photo.ukrinform.ua/ukr/phplus/?t=200710_djstory.html, с. 6]

«фотографія кабінетова» А. Сількевича почала працювати у Тернополі приблизно у 1881-1882 роках. Наприкінці ХІХ століття сліди її загубилися.

У родинних альбомах тернопільчан можна знайти світлини ще одного знаного у старому Тернополі фотографа Брунона Калішевського. На звороті його паспарту – графічне зображення кам'яниці, де містився салон (почав працювати приблизно у 1895 р.), і напис польською: «Художнє фотоательє, Брунон Калішевський – Тернопіль, Пасаж Адлера, власний будинок». Окрім портретів і сімейних знімків, у цього фотографа-художника є серія світлин тернопільських костелів. Його, учасника польського повстання 1863 року, знали ще й як активіста ремісничого об'єднання «Гвезда». На фото цього майстра, окрім згадуваної адреси – Пасаж Адлера (тепер вулиця О. Кульчицької), є ще й вулиця А. Міцкевича. Яка з них давніша, встановити не вдалося. Помер Калішевський у 1935 р.

Приблизно в той самий період що й салон Калішевського, розпочало роботу фотоательє Юдіти Голендера. У торгово-промисловому переліку королівства Галичина за 1906 рік є згадки також про тернопільських фотографів Зигмунда Атласа та Пінкаса Пехтера. Ім'я останнього збереглося на поштовій листівці з видом Єзуїтського костелу у Тернополі (збудований у 1901 році), яка вийшла його накладом. Місцева преса за 1911 рік згадує ще про ательє Юркевича, яке було розташоване «на 3-го Мая (сучасна вулиця Сагайдачного) у кам'яниці Стефана Невгоффа».

Історія Тернополя зафіксована й завдяки об'єктивам Вольфа, Вільгельма і Леопольда Ляубів документальні згадки, що Вольф Ляуб почав працювати у місті у 1905 році і мешкав на вулиці А. Міцкевича. Саме світлини В. Ляуба, надруковані як поштівки, донесли до наших днів пам'ять про бурхливі дні березня-червня 1917 року, зафіксували зруйноване місто у час Першої світової війни. Імена Ляубів можна знайти на багатьох світлинах у краєзнавчих виданнях, на родинних фото.

Документи початку 1939 року засвідчують, що Вільгельм Ляуб був власником фотосалону у Пасажі Адлера 2, а в четвертому будинку на цій вулиці мешкав ще один тернопільський фотограф, Леопольд Ляуб. Роботи згадуваних майстрів відзначалися не тільки якістю, а й художнім смаком.

Добре відомими у Тернополі 20-30-х років минулого століття були також фотосалони Людвіка Мюллера на вулиці А. Міцкевича (сучасний бульвар Т. Шевченка), та на 3-го Мая. На Руській функціонувало українське фотоательє Івана Ярмолюка¹⁴⁷.

На територіях, підлеглих Російській імперії, поряд із виготовленням фотографічних бланків наприкінці XIX – початку XX ст. було відкрито кілька фабрик з виробництва паспарту, рамок і альбомів для фотографій, хоча частина цієї продукції, як і раніше, привозилася з Європи.

У 1850 р. дагеротипний портрет коштував від 3 до 25 рублів сріблом (у залежності від розміру чи розфарбування); причому курс був 1 рубель сріблом = 3 рублі асигнаціями, а жалування службовців складало 50-80 рублів асигнаціями у місяць. У 1863 р. ціна на популярні відбитки формату «візитний» коливалася від 5 до 7 рублів сріблом за дюжину. Окремі портрети формату «кабінетний» і більшого розміру були все ще дорогими – від 3 рублів сріблом за штуку. Якщо світлина розфарбовувалась аквареллю, її ціна зростала у 2-3 рази. З середини 1880 років фотографія стала доступною широкому колу клієнтів. Візитні карточки коштували 1 рубель, а кабінетні портрети – 3 рублі за дюжину (ціни в асигнаціях)¹⁴⁸.

Часові межі, обрані для даного дослідження, зупиняються приблизно на 20-х роках XX століття і дозволяють розглядати періоди розвитку світлопису, які вже завершилися й можуть бути піддані аналізу. Звідси

¹⁴⁷ Про тих, хто зупиняв миті [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.tourclub.com.ua/uk/info/local-lore/ternopilregion/ternopil/photographers Ternopil>. – (Назва з екрана).

¹⁴⁸ Харитоновна Е. Вещь для руки [Текст] : фотоальбомы – документы эпохи и быта / Е. Харитоновна // Родина : Российский исторический иллюстрированный журнал, 2003. – № 9. – С. 94-97.143

робимо висновки про те, що фотографічні майстри на українських землях захопилися новим видом мистецтва одночасно з фотографами Західної Європи. У багатьох містах паралельно зародився інтерес до світлопису, виникали фотоательє, відкривалися фотомайстерні, почали працювати талановиті митці.

Таким чином, можна констатувати, що художньо-композиційний та технічний рівень фотографій на землях України не поступався рівню видатних творів світлопису як західноєвропейських, так і світових фотомайстрів. Фотомитці, що жили і працювали на українських землях використовували передові технології, мали у власному доробку багато винаходів, творчо підходили до створення видатних зразків фотомистецтва, використовували новітні та знайдені ними обладнання й матеріали.

Проведений порівняльний аналіз творчості фотохудожників на землях України, зроблена спроба заглиблення в духовні засади майстрів, що невтомно експериментували, дасть змогу зрозуміти причини становлення та екзистенції своєрідного явища – творчого доробку М. Грейма.

Фотографічна діяльність на українських землях, як новий вид мистецтва, почала розвиватись одночасно з аналогічними процесами Західної Європи; художньо-композиційний та технічний рівень фотографій не поступався рівню видатних творів світлопису як західноєвропейських, так і світових фотомайстрів; використовувалися новітні та ними знайдені обладнання й матеріали.

Найбільшими й найстарішими центрами фотографічної справи на наших теренах можна назвати Київщину, Львівщину, Харківщину,

Одещину (40-і роки XIX), пізніше, у 50-60-х роках Поділля (Кам'янець-Подільський, Тернопіль, Вінниця, Проскурів, Могилів-Подільський та ін.), Волинь (Житомир, Володимир-Волинський, Кременець, Луцьк та ін.), Полтавщина (Полтава, Кременчук, Лубни, Ромни та ін.).

Саме художники, з їх володінням законами пропорціювання, ритму й контрасту, статички й динаміки, симетрії й асиметрії, витонченим відчуттям градацій тонового вирішення ахроматичних фотокомпозицій часто перетворювалися на фотомитців високого професійного рівня. Видатними українськими майстрами художньої фотосправи є Ф. Гаас, Ш. Гербст, М. Бобир, О. Губчевський, В. Гудшон, Й. Беррес, С. Шиманський, Й. Глойснер, А. Холоневський, Г. Міколяш, Р. Турин, Р. Сельський, Б. Косарев, Б. Шиндель, Е. Плетцер, А. Сількевич, Б. Калішевський, брати Ляуби, Й. Кордиш, М. Грейм та ін.

Фотомистецтво відіграє значну роль у культурно-духовному житті: всебічно формує особистість, підвищує моральні принципи, естетичні смаки, розширює кругозір, знання, уяву, фантазію, художній світогляд.

Фотографія розвивається і діє у житті суспільства в межах основних функціональних напрямів: суспільно-перетворюючого, пізнавально-евристичного, художньо-концептуального, художньо-творчого, інформаційного та комунікативного, констатації та фіксації, виховного, освітнього, навіювання, естетичного, гедоністичного.

Значна кількість відкритих на наших землях фотографічних закладів, висока професійна майстерність фотохудожників, а також тісні міжнародні зв'язки та робочі контакти, дають підстави стверджувати, що рівень становлення та розвитку мистецтва художньої фотографії в Україні був автентичним і достатньо переконливим та має право бути детально розглянутим сучасними дослідниками.

РОЗДІЛ 3

Творчість М. Грейма у контексті становлення фотомистецтва Східного Поділля

3.1. Роль культурно-мистецького середовища у формуванні особистості Михайла Грейма

Михайло Грейм народився і виріс в той час, коли наука і техніка почали давати людству практичні плоди свого розвитку у попередніх століттях. Так пошуку фотографії передувала розробка теоретичних її засад засобами фізики та хімії багатьма вченими, принаймні, за два століття до отримання перших вагомих практичних результатів, а також не менш тривалий досвід митців, які розробили не менш значущі закони отримання зображень засобами передачі світла і тіні.

Цей же розвиток науки і техніки сприяв актуалізації вивчення історії, як наслідок до спроб збереження і фіксації минулої та існуючої історико-культурної спадщини для майбутнього. Спостерігається посилення тенденцій до накопичення фактажу у процесі археологічних розкопок, краєзнавчих досліджень. У багатьох країнах Європи прослідковується надзвичайний інтерес до мистецького доробку минулих століть, а з винайденням фотографії – до видатних пам'яток культури й побуту, до збереження пам'яті про своєрідність національних стилів і напрямів.

Формування особистості Михайла Грейма у професійному сенсі можна розглядати з двох різних позицій. Перша – це ставлення, думки й суперечки між собою видатних представників епохи по відношенню до нового мистецтва світлопису, які впливали на характер творчої праці митця. Друга – безпосередні контакти фотографа з колегами по цеху, друзями, представниками фотомистецтва з різних країн.

Водночас, формування професійних якостей фотомитця проходило на тлі рішучих суперечок прибічників високого мистецтва й захисників нового – світлопису. Вчений з Німеччини, професор Ф.Т. Фішер (1807-1887), аналізуючи аспекти морфології мистецтв, велику увагу приділив фотографії. Вона впроваджена в його багатотомну працю «Естетика, або Наука про прекрасне» (1846-1857). Розділивши мистецтва на ті, що змальовують дійсність, музику та поезію, він не знайшов серед них місця для фотографії. Але у визначенні «наслідувальні» мистецтва: гравюри, літографії та інше – він називає фотографію «перехідним кроком у ремесло».

Історики фотографії дотепер надають великого значення нищівній оцінці домагань фотографії на роль мистецтва, даної поетом Шарлем Бодлером. Відомий своїми статтями про романтичний живопис та естетику, поет рішуче відмовляв у творчих можливостях механічному процесу фотографування. Шарль Бодлер у 1854 році зі зневагою говорив про божевілья, яке охопило масу людей; він іронічно відгукувався про заняття фотографією. І в той же час він не приховував побоювань і передрікав «горе поезії», якщо цьому «сонцепоклонінню» буде дозволено захопити у свої руки галузь «невловимого і уявного», інакше кажучи, світ образів. Бодлер відображував погляди на фотографію власного художницького середовища. У жорстокій критиці світлопису він виявився несподіваним провидцем: фотографії з часом судилося, як першому «технічному» мистецтву, відшукати шлях не лише до очей, а й до людських душ.

Мине десятиліття, й інший французький поет, Теофіль Готьє, вже помітить важливу сторону фотографії – її загальнодоступність. Розвиток фотографії задовольняв цю потребу. Готьє торкнувся винайденого у Франції механічного апарату для програми фотографування скульптури. Скульптори покладали надію на світлопис, як на помічника для

скорочення своєї праці, навіть для уточнення подібності, відповідності скульптур моделям.

Прибічник «високого мистецтва» Готьє відводив фотографії роль служниці в майстерні художника, але все ж таки визнавав. В цьому і полягає істотна відмінність від суворої позиції Бодлера. Спостерігаючи хід розвитку суспільства і факт, що виникла потреба в «моментальних» фотографічних зображеннях, він навіть готовий був відвести їй гідне місце в побуті своїх сучасників.

Фотографію в ролі служниці вже визнавали багато живописців різних країн Європи, а також користувалися знімками як ескізами. Представники ж академічного живопису не використовували фотографію, навіть як допоміжний компонент. Художники, які прагнули наслідувати природу, вбачали фотографію помічницею у своїй творчій роботі.

В інших країнах світлина надавала подібну послугу художникам. Можна навести приклад француза Ораса Верне. Він подорожував по Сходу з камерою-обскура і робив ескізи для задуманих картин. Однак, дослідники бачили в цьому і негативну сторону творчості художників. Так, відомий радянський історик мистецтв М. В. Алпатов у книзі «Композиція в живописі» писав: «Оскільки багато хто бачив у ній (фотографії) механічно точне відтворення видимих предметів, вона послужила поганим прикладом для багатьох живописців епохи. У цьому сенсі й слід тлумачити закид у бік фотографії, якого заслуговують багато картин, позбавлених композиційного кістяка художників XIX століття¹⁴⁹.

Але знайшлося і багато людей у різних куточках Європи, які вже не вдовольнилася тим, що знаходили у фотографії помічницю мистецтва. Вони сміливо стали стверджувати, що фотографічні копії самостійно здатні відтворювати природу, що всі існуючі дотепер твори мистецтва

¹⁴⁹ Алпатов М. В. Композиция в, 1940.

постійно брехали, у частковому, як і в цілому, зокрема проти існуючої в природі істини, і що мистецтво має навіки замовкнути перед фотографією ... і відтворювати натуру за вказівками фотографії!

Прикладом є витяг з однієї публікації. Вона з'явилася в 1864 році в петербурзькому журналі «Фотограф». Автор її – Ф. Ф. Павленков (1839-1900 рр.), журналіст, перекладач, згодом – видавець російського тлумачного словника і серії популярних брошур «Жизнь замечательных людей». Він надрукував статтю – дотепний «звід думок про світлопис» людей мистецтва та деяких фотографів зарубіжних країн і доповнив її власними роздумами. «Фотографія налічує ледь чверть століття життя, а суперечка про її ставлення до мистецтва факт вже визнаний звичним, домашнім. «Деякі, вказуючи на непомірне розмноження фотографів, з жалем (зовсім марним) помічають, що ці бур'янисті трави заглушують справжнє мистецтво і що знімок – це створення машини, тіснить живопис, віднімаючи у її adeptів засоби до існування. Фотографи не заглушують мистецтво, а освіжають його, виганяють з його галузі тих паразитів, які часто компрометували й компрометують усе витончене в очах публіки. Тепер посередній живописець не може витримати; він повинен скласти свою палітру, опустити пензель і шукати собі інших занять. Тоді як майстри живуть і завжди будуть живі. Ще буде витрачено десятки стосів паперу, написано сотні статей, брошур, памфлетів, поки світлина займе належне, безапеляційне місце в ряду витончених мистецтв...»¹⁵⁰.

М. Грейм належав до другої категорії прибічників фотомистецтва. Фактично отримавши технічну освіту, він не міг залишатися осторонь від цих суперечок і від мистецтва, бо приналежність до певного соціального стану зумовила сферу його інтересів, галузь діяльності.

¹⁵⁰ Павленков Ф. Ф. Искусство в фотографии / Ф.Ф. Сундерлянд Я. Фотографируем сердцем : из истории польской фотографии / Я. Сундерлянд // Советское Фото, 1967. – № 7. – С. 14-15ков // Фотограф, 1864. – №№ 1-4.

Як уже зазначалося вище, Михайло Йосипович Грейм підтримував стосунки, здебільшого, за посередництвом кореспонденції з багатьма науковими та громадськими організаціями, а також окремими особистостями. Фотограф провадив кореспонденцію з іншими майстрами цієї галузі, з метою отримувати останні професійні новини. Серед його адресатів були фотографи та нумізмати з Польщі, Росії, України.

Досить вагомий вплив на формування майстерності Грейма, як фотохудожника, мав один з відомих його приятелів по переписці Кароль Бейер (1818 – 1877 рр.), власник першого у Варшаві фотоательє¹⁵¹, в коло інтересів якого входило фотографування портретів, архітектури та предметів нумізматики. К. Бейера можна назвати представником польської художньої еліти. Його мати Хенрика була обдарованою художницею, засновницею першої художньої школи для жінок. Отримавши вищу освіту, К. Бейер на 21 році життя подався до Парижа на науку дагеротипію, де зацікавився відкритими дагеротипами і пізніше описав значення цього відкриття в енциклопедії. Після повернення у вересні 1844 року до Польщі Бейер відкрив у Варшаві власний заклад і, постійно вдосконалюючи власну майстерність, створював портрети різних форматів, а також гідні подиву види Варшави. У 1852 р. виїхав до Лондона, звідти привіз «мокру техніку» у Варшаву і започаткував її використання. У 60-х роках дійшов до вершини везіння і поважання. В його закладі отримували засоби для життя представники варшавської малярської богеми на чолі з Мартином Ольшинським. В якості ретушерів він задіював видатних польських живописців: М. Ольшинського, Ю. Коссака та ін. Бейер допомагав вижити художникам, грошима підтримував митців, котрі потребували допомоги і висловлювали думку про те, що фотографія – механічна карикатура малярства. Бейер був

¹⁵¹ Сундерлянд Я. Фотографируем сердцем : из истории польской фотографии / Я. Сундерлянд // Советское Фото, 1967. – № 7. – С. 14-15, с. 14.

членом першого уряду Товариства шанувальників мистецтв (1860 р.), співзасновником журналу «Tygodnik Ilustrowany» у Варшаві та ін.¹⁵². У Бейера фотографувалися «російські офіційні сфери», а також, і патріотичні діячі. До речі, сам Бейер був заангажований в цю діяльність. З неменшою повагою згадують його фотографи. «Він завше передував у впровадженні художнього і технічного поступу фотографії у Варшаві на землі, що належала принаймні до територій, відібраних Росією. У Мюнхені в Альберта навчився фототипії, званої також світлодруком, а у Варшаві навчав уже цьому інших. Фотографував польські історичні пам'ятки на всіх відібраних у Польщі територіях, видавав численні альбоми. Коли в Кракові у 1858-59 роках старанням Краківського наукового товариства відбулася «виставка польських старожитностей»¹⁵³, лівовою частиною своєї експозиції вона завдячувала праці Бейера, котрий пізніше видав монументальний фотоальбом, присвячений їй 500 показам. А був це лише один зі славетних бейєрівських альбомів. У його майстерні, під його керівництвом, вчилися найвидатніші польські фотографи другої половини ХІХ ст. – ціле їх покоління: Конрад Брандель, Теофіль Боретті, Грегорович, барон Клох, Олександр Ковалінський, Мелетій Дуткевич, Мартин Ольшинський і багато інших. Бейер був батьком 3-х напрямів у польській фотографії: професійного, художнього і для преси. Бути його учнем, а також співпрацівником в галузі фотодруку вважалося за честь»¹⁵⁴.

Великий вплив на захоплення нумізматикую мав друг і соратник М. Грейма з Варшави Кароль Бейєр, який був одним з найвидатніших польських нумізматів, піонером археології в країні, знаним

¹⁵² Triller E. Karol Beyer – pierwszy fotograf Polski / E. Triller // Rocznik Sekcji fotografii naukowej. – Sprawozdanie i materiały II Sympozjum. – Wrocław, 1969 r. – 117-125 ss., c. 117-118]

¹⁵³ Garztecki J. Mistrz 1972 r., c. 66-67.

¹⁵⁴ Там само.

колекціонером польських старожитностей, їх знавцем і експертом¹⁵⁵.

Бейер був нумізмом європейської слави, видатним представником цієї галузі і також видатним винищувачем фальшивок. Знаменитим був його штемпель FALSUS, який він ставив на фальшивих творах мистецтва, де б їх не зустрічав. Як творець польської нумізматики, співпрацював з Емеріком Хуттен-Чапським, у його «Каталозі польських монет», котрі Бейер істотно доповнив власними дослідженнями, готував ілюстративні планшети. 25 літографічних каменів, пристосованих до друку ілюстрацій цього каталогу, були навмисно знищені царськими солдатами під час ревізії у закладі Бейера.

Матеріально спустошений Бейер не піддався. Надалі він продовжував наукові нумізматичні дослідження, які залишалися вартісними упродовж тривалого часу. Ще 32 роки після його смерті краківські «Нумізматично-археологічні відомості» друкують у дев'яти фрагментах з рукопису його статтю «Про польських нумізматів в найновіші часи». Бейер написав чимало статей, велетенською є його наукова кореспонденція з краківськими і закордонними істориками. Як людина і як науковець, він здобув найвищу повагу. Упродовж років, що пройшли після його смерті, три рази польські нумізмати вибивали медалі на його честь¹⁵⁶.

Не дивно, що між двома фотомитцями зав'язалася дружба. Їх єднали спільні інтереси: видання альбомів світлин, фотографування етнографічних типів, захоплення нумізматиною, архітектурою, пам'ятками мистецтва, збирання старожитностей та ін. Обидва займалися науковою і художньою фотографіями в усіх сучасних на той момент проявах і відгалуженнях.

¹⁵⁵ Там само, с. 163.

¹⁵⁶ Там само, с. 64-65.

Зафіксовано його активне спілкування з відомим краківським колекціонером, спеціалістом дуже високого класу, Владиславом Бартиновським. Взаємні інтереси тривали 31 рік, майже до смерті Бартиновського, тобто до 1908 року. Вони охоплюють гравюри (лише до одного листа Грейм присилає їх 236); книжки, але насамперед монети¹⁵⁷.

Із колекціонерів Грейм спілкувався з Антонієм Ришардом із Кракова, котрий був поважним збирачем, що спеціалізувався на п'ястівських (польська королівська династія П'ястів) монетах до 1572 року; не лише збирачем, але й діячем на нумізматичному полі. Не знаючи Грейма особисто, цінував його дуже високо. Між ними зав'язалися торговельно-обмінні стосунки. Мрією Ришарда було видання альбома польських нумізматів щомісячними зошитами по 2 аркуші друку *in octavo maioris* з життєписами, портретами колекціонерів і відомостями про їх засоби. Цієї коштовної для видавця і сумнівного доходу мрії він не реалізував упродовж всього життя. Однак, вже у попередній фазі опрацювання альбома звернувся до Грейма, щоб його там розмістити. Це свідчить, що про Грейма та його нумізматичну діяльність було відомо не лише на Поділлі, а й за його межами¹⁵⁸.

Важко стверджувати, що на творчість М. Грейма впливали фотографі, які паралельно працювали у Кам'янці-Подільському. Проте важлива роль у формуванні Грейма як фотохудожника належить Йосипу Кордишу¹⁵⁹, в якого він викупив будинок із закладом у ньому. Саме Кордишу, близькому Грейму по духу, належить відома фотографія зруйнованого пізніше Кармелітанського храму й монастиря на тлі дзвіниці Кафедрального костелу. Після відкриття Кордишем у 1868 році фотоательє в Києві кам'янецька майстерня продовжувала існувати ще 4

¹⁵⁷ Там само, с. 73.

¹⁵⁸ Там само, с. 84.

¹⁵⁹ КПДІМЗ. – КВ-9407. – Кордышъ Й. [Без назви]; КПДІМЗ. – КВ-8368. – Кордышъ Й. Ник. Дмитр. Протопоповъ. Препоп. Географіи 1855-1963; КПДІМЗ. – КВ-8401. – Кордышъ Й. Ник. Рошиковъ 1867 г.-1873 г.

роки. Саме Грейм у 1872 році викупує житловий будинок разом із майстернею. Дружба фотохудожників продовжується й надалі, ведеться активне листування, обмін родинними новинами, професійним досвідом і творчими задумами. На особистому штемпелі Й. Кордиша значилося, що він був фотографом Київського університету св. Володимира, а також – членом Південно-західного відділу Імператорського географічного Товариства. Кордиш добре розумів, якими можливостями володіє фотографія, як інструмент науки, зокрема етнографії. В його відомому «Этнографическом альбоме Малороссии» зафіксовані сцени праці, картини домашнього побуту, численні народні типи. Серед героїв Кордиша зустрічаються й конкретні особистості. Наприклад, відомий на всю Україну сліпий бандурист Остап Вересай. Знімки Кордиша ввійшли у відомий «Альбом костюмов России» – унікальна колективна праця майже ста російських фотографів з різних куточків країни. Світлини були різної якості, але точне уявлення про одяг росіян, українців, білорусів, латвійців, естонців, татар і багатьох інших народів, що населяли Російську імперію. З часом альбом потрапив у Петербурзьку публічну бібліотеку¹⁶⁰.

Для виконання професії фотографа потрібний був дозвіл губернатора. Дозвіл могли ще й відібрати. Цей збіг обставин викликав видимі наслідки: реверси картонів, на яких у закладах наклеювали фото, що збереглися дотепер, мають надпечатки: «*Artis amica nostrae – Charles Joseph Migurski, Photographe a Odessa*»; «*Joseph, Kordysch, Kieff, Photographe de l'Universite de St. Vladimir*»¹⁶¹.

Досить вагомий вплив на творчість Грейма мав видатний представник подільської інтелігенції Антоній Юзеф Ролле. Таємничо представлений інший підпис під статтею в енциклопедії «А. J.», який не показаний у списку підписів її співпрацівників; у списку прізвищ немає

¹⁶⁰ Никитин В. Из альбома киевского фотомастера : [Снимки из ателье Иосифа Кордыша : Открытки 1869 г.] / В. Никитин // Родина. – 1989. – № 8. – С. 84-89., с. 85-87.

¹⁶¹ Garzdecki J. Mistrz 1972 г., с. 15.

нікого з такими ініціалами. Натомість, псевдонімом «Dr A. J.» підписував свої літературні праці кам'янецький лікар, доктор Ролле, людина небанальна та надзвичайно популярна у регіоні та поза його межами. Хірург у кам'янецькій лікарні, публікував як праці наукові, наприклад, дослідження епідеміології Поділля, так історичні, з науковими і літературними нашаруваннями. Видав рукопис – історичне джерело – «Пам'ятну книгу майора Андрія Пташинського з 1769-1793 років», описував у монографіях цікаві постаті та події з історії пограниччя. У трьох товстих томах видав у Гебетнера «Zameczki podolskie na kresach multańskich»¹⁶², один з томів якого повністю і з любов'ю присвячений кам'янецькому замку; у скицях історичних, у формі оповідань, яких видав кілька десятків. Усі присвячено історичним землям Русі. Як Крашевський в Житомирі, так Ролле у Кам'янці був центральною зіркою інтелектуального життя¹⁶³. Він всіх знав, дружив з Греймом, брав участь у влаштуванні життя його дітей та мав вплив на формування сфери інтересів свого друга.

Інші фотографи у Кам'янці-Подільському, А. Енгель¹⁶⁴, А. Фогелевич¹⁶⁵, А. Жилінський¹⁶⁶, С. Голеневич, Ф. Кодеш¹⁶⁷, С. Гіллер¹⁶⁸, Г. Вассерман, К. Розенберг¹⁶⁹, (рис. В.1.1.) ймовірно ішли шляхом, який вказував їм М. Грейм. Їх заклади працювали на заробіток грошей, обслуговуючи населення міста, виготовляючи численні портрети

¹⁶² Rolle J. (Dr. Antoni J.) Zameczki podolskie 1880.

¹⁶³ Garztecki J. Mistrz 1972 г., с. 59.

¹⁶⁴ КПДІМЗ. – КВ-75092. – Енгель А. Видь Каменець-Подольска фотографа А. Энгеля.; КПДІМЗ. – КВ-[іменю невідомий]. – Енгель А. 10 Группа учениковъ Каменець-подольской гимназии в зимнихъ блузахъ.; КПДІМЗ. – КВ-7838. – Енгель А. [Без назви]; КПДІМЗ. – КВ-8404. – Енгель А. Марія Александр. Тулубъ урожден. Домбровская (1865-1872 г.); КПДІМЗ. – КВ-8408. – Енгель А. Григ. Семен. Голубовский Препод. Математ. 1865-1873 г.; КПДІМЗ. – КВ-8352. – Енгель А. Подуст О.Е. 1885; КПДІМЗ. – КВ-8358. – Енгель А. Михаилъ Ивановичъ Гринчакъ съ 1887 г.; КПДІМЗ. – КВ-8362. – Енгель А. Захарова Ольга Иван. Кл. Набр. Съ 1896 г.; КПДІМЗ. – КВ-8328. – Енгель А. Русскаго и ц.-славянскаго языковъ, сотоящий в VIII кл. Левъ Петровичъ Максимовъ съ 1884 г.

¹⁶⁵ КПДІМЗ. – КВ-8400. – Фогелевичъ А. Надв. Сов. Егоръ Степановичъ Бутовичъ, 1864-1888 г.

¹⁶⁶ КПДІМЗ. – КВ-6637. – А Жилинскій. Федоръ Федоровичъ Васильевъ.

¹⁶⁷ КПДІМЗ. – КВ-93163. – Кодешъ Ф. [Без назви]; КПДІМЗ. – КВ-112963. – Кодешъ Ф. Трофимъ Ивановичъ Тутковъ.

¹⁶⁸ КПДІМЗ. – КВ-4847. – Гиллер С. [Без назви].

¹⁶⁹ КПДІМЗ. – КВ-6645. – Розенбергъ К. [Без назви].

мешканців. Виключення складав прусський підданий, фотограф Август Карлович Енгель, фотоательє якого знаходилося на Центральній площі Старого міста. Окрім портретних фотографій загальноприйнятих на той момент форматів, він намагався наслідувати Михайла Грейма: в його доробку можна знайти у невеликій кількості архітектурні види міста, віддзеркалення кам'янецьких подій, групові знімки учнів (рис. В.1.2.)¹⁷⁰.

Отже, можна зробити висновки, що формування особистості Михайла Грейма у професійному сенсі протікало у світлі двох різних позицій. Перша – у контексті ставлення, думок й суперечок між собою видатних представників епохи по відношенню до нового мистецтва світлопису, які впливали на характер творчої праці митця. Друга – у світлі безпосередніх контактів фотографа з колегами по цеху, друзями, представниками фотомистецтва з різних країн. Творчість М. Грейма, як фотохудожника, відображає його життя в суспільстві. Суспільні погляди, прагнення і наміри митця зазнають змін при зустрічі з міфами та ідеологіями, які, в свою чергу, змінюються під впливом поточних подій. Безперервна зміна напрямів та ідеалів, якими живе суспільство, викликає у М. Грейма невгамовний перегляд концепцій естетичного порядку і пошуки глибинного змісту. Процес цей прискорюється завдяки освоєнню ним нових прийомів і нової техніки, виникнення різних стилів, розширення тематики. Наступний підрозділ присвячується розгляду сфер інтересів Михайла Грейма і містить важливі дані, що доповнюють образ фотомитця.

¹⁷⁰ КПДІМЗ. – КВ-75092. – Енгель А. Видь Каменець-Подольска фотографа А. Энгеля; КПДІМЗ. – КВ-[номер невідомий]. – Енгель А. 10 Група учениковъ Каменець-подольской гимназії в зимнихъ блузахъ.

3.2. Професійна діяльність та сфери інтересів фотомитця

Відома дата появи Михайла Грейма у Кам'янці-Подільському – 1852 рік, коли він приїхав до міста і приступив до роботи у Губернській друкарні. Значно рідше можна зустріти дату та місце його народження – 15 вересня 1828 року у місті Желехові (85 км від Варшави) Привіслянського краю (нині Гарволінського повіту Мазовецького воєводства Польщі) у сім'ї міщанина¹⁷¹. Після закінчення повітової школи М. Грейм поїхав до Варшави, де навчався друкарської та фотографічної справи. 1848 року отримав звання друкаря-складача та фотографа (нової на той час професії).

Спочатку працював в одній із друкарень Варшави і в 1848 р., після іспиту, отримав диплом на звання складача від Товариства варшавських друкарів, а пізніше працював у по-єзуїтській друкарні в Любліні. У тому ж 1848 році М. Грейм вступає до Товариства друкарів у Варшаві. Цей факт відображено на зворотному боці паспарту фотокарток, де на стрічках, що утворюють своєрідний герб, вміщено надписи про членство автора фотографій у шести різноманітних товариствах, як на теренах Поділля, так і за кордоном (рис. В.2.1.)¹⁷².

У 1852 році М. Грейм був запрошений подільським віце-губернатором Пфелером і призначений старшим складачем у губернську друкарню. Вже за чотири роки роботи в друкарні М. Грейм став її наглядачем (керівником) і на цій посаді пропрацював до 1872 року. Важко визначити причини, через які він залишив друкарню. Існують припущення, що М. Грейм був відсторонений від роботи у друкарні губернського уряду як виходець з Польщі, за іншими версіями механічна

¹⁷¹ Garzdecki J. Mistrz 1972 r., с. 53.

¹⁷² КПДІМЗ. – КВ-8405. – Грейм М. Портрет чоловіка у військовому мундирі (Зворот).

робота не задовольняла творчої жаги талановитого за покликанням та освітою фотографа (рис. В.2.2.).

У 1862 році його було обрано членом Товариства подільських лікарів, яке пізніше було реорганізовано, але він залишався членом й надалі та деякий час виконував у Товаристві обов'язки бібліотекаря. У 1872 році Грейм вирішив повністю присвятити себе улюбленій справі і звільнився з друкарні.

У 1872 році М. Грейм викупив фотографічний заклад Йосипа Кордиша та відкрив власне фотоательє (фототипію і типографію)¹⁷³, хоча його фотознімки вже згадуються, починаючи з 1864 р. Фотозаклад М. Грейма, що знаходився у Старому місті, хоча не був першим, але швидко став найкращим – якість і художній характер робіт вирізняв його з-поміж конкурентів. Житлові будинки, що знаходилися по вулиці Татарській, 16-18, а саме на куті Гімназійного провулку і вулиці Татарської, були об'єднані в одну споруду під час перебудови у першій половині ХІХ ст. Він прибудував до будинку фотографічний павільйон з односкатним дахом, одна частина якого була під черепицею, інша – заскленою (рис. В.2.3.), закупив обладнання для невеликої друкарні та організував літографську майстерню, випускаючи листівки¹⁷⁴.

На фотографії, надісланій М. Греймом у 1892 році як подарунок Елізі Ожешковій на 25-річчя письменницької діяльності, ательє вже виглядає дещо інакше, ніж перед купівлею будинку (рис. В.2.3). Образ ательє цілковито відповідає описаному вище зразковому. Дах двоповерхового будинку та частково пульпітовий дах входу у майстерню вже вкритий бляхою (засклена частина даху залишилася незмінною). Одна з великих вертикальних стін також була повністю засклена, що сприяло кращому освітленню приміщення, зокрема найвіддаленіших куточків

¹⁷³ А. П. (Прусевич). М. О. Грейм, 1911., с. 411.

¹⁷⁴ Завальнюк О. М., Комарницький О. Б. ГРЕЙМ Михайло Йосипович, 2003, с. 52.

фотомайстерні. Будинок символічно сфотографовано на тлі мінарету Кафедрального костелу, вказуючи на християнську конфесію, до якої належав його господар. Над пульпітовим дахом, між першим і другим поверхами, майже по ширині всього будинку, великими літерами французькою мовою написано «PHOTOGRAPHIE». Над написом розміщено прізвище фотографа і три отримані у різні роки символічні великі медалі, ліворуч – російська літерація прізвища Грейм, праворуч – польська. У відкритому вікні ательє можна побачити бородатого чоловіка та жінку у темній сукні, мабуть подружжя господарів.

Перед будинком – дерев'яна тумба темного кольору, на якій продемонстровані види та формати фотознімків, які можна було замовити у закладі. Перед входом до майстерні – розбитий палісадник, в якому можна побачити рослини-в'юнки, що обвивають вертикально натягнуті мотузки. Дворик перед фотомайстернею чистий, охайно вимощений бруківкою. Гідний образ та представницький вигляд фотоательє давали можливість фотографу включати знімки власного закладу у склад презентів для друзів і приятелів, з якими він листувався.

Варто розглянути фотографії власної особи, які М. Грейм люб'язно вислав у якості подарунку Елізі Ожешковій (рис. А.1.1., рис. В.2.2.). Напис його рукою свідчить, що знімки виконано на бажання Вельможної Пані Елізи Ожешкової, а також, що всі вони зроблені впродовж періоду 30-и років. У кожній із чотирьох світлин відчувається повага до себе, почуття власного етосу та гідності, а у сигнатурах звучить тонке почуття гумору: «...як додаток до збірки типів подільських «прибульців», 27 січня 1892 року»¹⁷⁵. Подарунок супроводжується власноручним листом: «Шановна Пані і Срібна Ювілярко! За прекрасні (в «Краю») «Визнання» складаю новорічні поздоровлення: Здоров'я!...аж до Золотого ювілею, потім Діамантового. А за прекрасні для людства чини – скромний дар:

¹⁷⁵ BUŁ. – J fot II 114 (a, b, c, d). – Greim M. Foto Michała Greima. – 27 stycznia 1892 // Greim Michał.

подільські в образках «Низини» дозволять прийняти від незнайомого шанувальника і найвідданішого слуги Михайла Г. Р.С. При низинах є, бо мусять бути, пагорби і трохи гір. М.Г.» (рис. А.2.6)¹⁷⁶.

Шлюб з Октавією, дочкою Йосипа Вагнера, М. Грейм взяв у 1853 році. Сім'я була цілком «пристойна», але занадто бідна. Йосип, син Йосипа Домініка, Вагнер, за фахом був друкарем. У першій чверті XIX ст. став власником друкарні, що знаходилася у Мінківцях, на території, що належала родині Мархоцьких. Це була переносна друкарня, яку Ігнатій Сцібор-Мархоцький туди допровадив. Далі, близько 1831 року, вона недовго розміщувалась в Дунаївцях, а близько 1832 року встановлена в Кам'янці-Подільському як перша польська друкарня¹⁷⁷.

Створена М. Греймом у Кам'янці родина була велика (Додаток В.2., рис. В.2.4.). Бракує лише одного імені – його доньки, яка померла у 1870 р.; один з друзів висловив з цієї okazji у листі співчуття. Натомість, відомі імена 5 дітей Михайла. Це були 3 сини: Йосиф, названий на честь дідуся, Ян і Фелікс, а також 2 доньки – Модеста, хресним батьком якої був фотограф Йосиф Кордиш, і молодша Вергілія¹⁷⁸. Обидві доньки М. Грейма також мали художні здібності. Йосип Грейм-юнак навчався у Зальцбурзі у 1870 році де поряд з іншими дисциплінами вивчав музику. Восени 1875 року він повинен був мати концерт у Кам'янці.

20 січня 1890 р. помирає Октавія Грейм. У збірці фото, надісланій Е. Ожешковій, на одній з фотографій можна бачити двох молодих жінок біля гробу. Підпис: «Кам'янець-Подільський. Над могилою братів і матері». Це Модеста і Вергілія¹⁷⁹. Було ще два Грейми старшого покоління: один з них був стриєм Михайла, другий – рідним братом. Після обох не

¹⁷⁶ BUŁ – rps. 5061/I . – Sekcja Rękopisów. – List Elizie Orzeszkowej od Michała Greima z Kamieńca Podolskiego na 25-letnie pracy pisarskiej.

¹⁷⁷ Garzdecki J. Mistrz 1972 r., c. 181.

¹⁷⁸ Там само, с. 184.

¹⁷⁹ BUŁ – J fot II 113. – Greim M. Nad mogiłą braci i matki // Kamieniec Podolski.

лишилося навіть імен, лише відомо, що сина безіменного брата Михайла Грейма звали Зигмунт¹⁸⁰.

У подарунковій збірці Елізі Ожешковій знаходиться фотоколаж усієї родини Греймів (моя родина 15 років тому): у нижньому ряду по центру – фотографія батька Йосифа Грейма, який помер у 1879 році (дата написана на фотоколажі); обабіч батька: праворуч – самого Михайла Грейма, ліворуч – його дружини Октавії, дата смерті якої 1890 рік, теж написана від руки; верхній ряд містить знімки трьох синів: праворуч – Яна Грейма (1860-1886), у центрі – Фелікса Грейма (молодшого), ліворуч – Йосифа Грейма (старшого); з правого й лівого боків колажу – світлини двох дочок: Модести і Вергілії (молодшої)¹⁸¹. Доповнює враження від родини ще один, досі невідомий фотоколаж, знайдений нами у фондах Кам'янець-Подільського історичного музею-заповідника, який більш повно зображує родинне коло фотомитця. Світлина містить напис: «Вельможній Пані Гонораті Заброньській в день іменин 12 січня 1875 року з побажанням здоров'я і добробуту від М. Грейма з родиною» (рис. В.2.4.)¹⁸². Так само, як у попередньому колажі, фото окремих осіб містяться в овалі навколо напису, що свідчить про їх створення саме у фотомайстерні М. Грейма. У центрі верхнього ряду – голова родини Йосиф Грейм, ліворуч якого розміщена сильно відретушована і домальована фотографія його дружини, що за якістю значно відрізняється від інших знімків; услід за нею – світлина із зображенням самого М. Грейма, а далі – фото його дружини у повний зріст. Праворуч – фотографія стрія, мабуть із сином, а далі – знімок брата Грейма. Брати дуже подібні один на одного не лише обличчям, але й зачісками, вусами, одягом і виразом лиця. Важко ідентифікувати наступну світлину, що зображує на повний зріст чоловіка

¹⁸⁰ Garzdecki J. Mistrz 1972 r., s. 180.

¹⁸¹ BUŁ – J fot II 115 (a, b). – Greim M. Foto Zakładu i Rodziny Michała Greima w Kamieńcu Podolskim. – 27 stycznia 1892 // Greim Michał.

¹⁸² КПДІМЗ. – KB-51900. – Грейм М. Wielmożnej Pani Honoracie Zabrońskiej w dziein Imienin 12 Stycznia 1875 z życzeniem zdrowia i pomyślności od Greima z familiją.

у білому жакеті. В центрі нижнього ряду є фото середнього сина Яна, ліворуч якого знімки доньок Модести і Вергілії; праворуч розташовується світлина, що зображує молодшого сина Фелікса, далі – троє дітей Михайла Грейма разом, де можна впізнати Яна і Модесту. Ця фотографія – надзвичайно важливий документ, який довгі часи лежав в архіві і лише тепер уперше стає доступною загалу.

Гордістю й біллю фотомитця був його син Ян (рис. В.2.5), що помер від туберкульозу у віці 26 років. У 1886 році, після смерті сина, М. Грейм влаштував у своєму будинку картинну галерею робіт Яна Грейма (1860-1886), молодого талановитого художника. Будучи учнем III класу, він отримав похвальний лист Петербурзької академії за висланий туди рисунок Божої Матері, виконаний з гіпсового зліпку¹⁸³. Син фотографа почав малювати ще підлітком. Про це свідчить фотографія, яку зробив батько 30 серпня 1874 року (сину 14 років). На ній зображена перша рисункова модель Яна – «Старий єврей», з власноручним підписом Михайла Грейма «Перша модель для рисунку мого так рано згаслого сина Яся»¹⁸⁴. На рис. В.2.6. видно руку з олівцем і частково обличчя Яна. Ян також вчився гри на скрипці. У 1875 р. він виїхав до Варшави і перебував там до травня 1876 року. Близько 1877 р. за порадою Т. Малешевського і місцевих лікарів А. Й. Ролле і К. Пшиборовського, Ян відправлений у Петербурзьку академію. Як стипендіат Польського Королівства вчився там до 1882 року (один рік був вільним слухачем, потім дійсним студентом) та отримав три малих срібних медалі (першу у 1879 році за рисунки видів Кам'янця) і одну велику у 1881 році.

Ще навчаючись в академіях мистецтв Петербурга (1877-85) і Мюнхена (лише один 1883 рік під керівництвом А. Вагнера), Я. Грейм ще студентом здобув визнання. У 1884 році він повернувся до Петербурга і

¹⁸³ Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających : malarze, rzeźbiarze, graficy. Zespół redakcyjny : Jolanta Maurin-Białostocka i in. – OSSOLINEUM. – tom II. – 468-469 ss., с. 468.

¹⁸⁴ BUŁ – J fot II 87. – Greim M. Pierwszy Model rysunkowy mego ukochanego a zgasłego syna Jasia MG // Żydzi.

отримав чергові медалі: дві великі срібні, одну малу (1884) і одну малу золоту за конкурсну картину «Дедал і Ікар»¹⁸⁵. Загалом Ян здобув 8 срібних медалей – 3 великі і 5 маленьких, і 1 золоту маленьку. Останню отримав за конкурсний олійний образ, що представляв «Дедала і Ікара».

Більшість джерел, повторюючись, зазначають, що велика колекція робіт Яна Грейма (картини, чимало портретів, акварелі, малюнки олівцем) зберігається у Національному музеї Кракова. Проте активний пошук авторами дослідження вказаної колекції в архівах Краківського Національного музею не дав позитивних результатів. Вдалося знайти лише один малюнок Яна, підписаний автором – «Іван Грозний», датований 1880 роком, розміром 32,5×47,5, намальований простим олівцем і наклеєний на сірий картон (рис. В.2.7)¹⁸⁶. Рисунок потрапив до музею 29.12. 1924 року і зафіксований як подарунок від Кароля Ролле, а пізніше президента міста Кракова. На рисунку зображена розписана фресками зала, з намальованими на склепінні святими, де відбувається сцена, коли цар у гніві, вискочивши з-за столу, вдарив співрозмовника і став над його лежачим тілом, тримаючи в руці жезл. Царя оточують придворні, налякані сплеском його емоцій. Підпис авторської приналежності не викликає сумнівів, оскільки Ян часто підписував власні роботи, представляючи літери в об'ємі, підкреслюючи їх світлотіньове моделювання і акцентуючи рельєфність сигнатури мазками білил. Рисунок також підписано на паспарту червоним чорнилом, яке сьогодні майже вицвіло: «Вельможному Пану др. А. Ролле, гідному шанування вказівнику дороги до праці по двоякій стежці...вдячний до смерті Ян Грейм. Кам'янець-Подільський, 31. 07. 1880 р.»¹⁸⁷.

¹⁸⁵ Słownik artystów polskich. tom II., c. 468]

¹⁸⁶ Muzeum Narodowe w Krakowie (Далі – MNK). – sygn. III r.a. 6895, 1880 r. – Greim J. «Iwan Groźny». – Rysunek 32,5 x 47,5.

¹⁸⁷ Там само.

У Кам'янець-Подільському історичному музеї-заповіднику збереглося вісім рисунків Яна Грейма, сім із яких виконані на екзаменах у Петербурзькій академії мистецтв. Це навчальні рисунки простим олівцем, створені у підкреслено академічній манері, у класицистичному стилі. Гіпсові фігури: Гермес з Діонісієм (8 квітня 1878 р.)¹⁸⁸ та Венера Мілоська (21 березня 1880 р.)¹⁸⁹; штудії натурників: дві композиції з двох фігур (19 квітня 1880 р.¹⁹⁰, на другій дата обірвана¹⁹¹) та три однофігурних композиції (22 грудня 1879 р.¹⁹², 23 лютого 1880 р.¹⁹³ та 20 грудня 1880 р.)¹⁹⁴ (рис. В.2.8). Кам'янецькі і Краківський рисунки поєднують однакові характерні риси – підпис автора у рельєфній ахроматичній манері і яскраво-червоний штамп: П.А.Х. худож. екзамен., дата (Петербургская академия художеств, художественный экзамен, дата). Упродовж перебування в Петербурзі, частково для насущного хліба, частково для вправлення в техніці рисунку, копіював твори майстрів, зокрема іспанських. Останній кам'янецький рисунок – це погрудний портрет Антонія Й. Ролле (1881 р.), який вже не містить червоних штампів академії мистецтв. Він виконаний з натури олівцем у класицистичній, майже живописній манері, підписаний й датований самим автором¹⁹⁵. У портреті друга батька А.Й. Ролле досконало передані інтелект, жвавість, шляхетність, його рішучість, людська гідність та порядність. Фактура матеріалу сюртука підкреслена великими, неспокійними, але майстерними штрихами, портрет побудований на контрастах світла й тіні та фактурних поверхонь.

¹⁸⁸ КПДІМЗ. – КВ-[номер невідомий]. – Грейм Я. Навчальний рисунок. Гермес з Діонісієм (8 квітня 1878 р.)

¹⁸⁹ КПДІМЗ. – КВ-19300. – Грейм Я. Навчальний рисунок. Венера Мілоська. 21 березня 1880 р.

¹⁹⁰ КПДІМЗ. – КВ-[номер невідомий]. – Грейм Я. Навчальний рисунок. Композиція з двох фігур. 19 квітня 1880 р.

¹⁹¹ КПДІМЗ. – КВ-19299. – Грейм Я. Навчальний рисунок. Композиція з двох фігур. Дата невідома.

¹⁹² КПДІМЗ. – КВ-19302. – Грейм Я. Навчальний рисунок. Однофігурна композиція. 22 грудня 1879 р.

¹⁹³ КПДІМЗ. – КВ-19303. – Грейм Я. Навчальний рисунок. Однофігурна композиція 23 лютого 1880 р.

¹⁹⁴ КПДІМЗ. – КВ-19301. – Грейм Я. Навчальний рисунок. Однофігурна композиція. 20 грудня 1880 р.

¹⁹⁵ КПДІМЗ. – КВ-50104. – Грейм Я. Погрудний портрет Антонія Й. Ролле. – 1881 р.

Ян Грейм активно малює олійними фарбами, аквареллю, створює рисунки жирною крейдою та олівцем. Його роботи – це образи і шкиці релігійного змісту: Заручини Пресвятої Діви Марії, св. Йосиф з Дитятком Ісусом, Хустка св. Вероніки, св. Петро, який оздоровлює сліпого, Зняття з хреста, Христос у гробі, св. Антоній (два останніх для вірменського костелу у Кам'янці); часто малював портрети відомих у Кам'янці осіб; активно ілюстрував (9 картонів для музичного твору Ф. Давіда «Пустеля», 5 до поеми «Поділля» М. Гославського) та ін.

«Кюсю» у 1884 році помістили дереворити Ф. Шиманського, створені за рисунками Яна Грейма («Отроків», «Дністровські пороги», «Могилів над Дніпром» і «Ладава», а також «Панівці над Смотричем») ¹⁹⁶; портрет молодого художника був включений у список авторів – художників, які співпрацюють з журналом. Кілька творів Яна, виставлених у 1883 році у Мюнхені і Варшаві, у 1887 році у Кракові (перша велика вистава польського мистецтва), у 1898 році на ретроспективній виставці у Варшаві, сформувало про нього думку, як про митця з живою уявою і професійною технікою. Львівська художня галерея має композиції «Вид замку над морем» (олія), «Два вершники в бою» (олія, 1884), «Голова пса» (акв., 1876), «Історична сцена», «Герб» (акв.), «Штудії людини» (акв.), альбом з 8 рисунків з 1884 року, комплект з 38 рисунків періоду 1872-1885 (серед яких автопортрет 1881), 5 рисунків з дитинства ¹⁹⁷. У лютому 1885 року Ян повернувся до Кам'янця під родинний дах і там 3 грудня 1886 року молодий, повний найпрекрасніших надій, через невиліковну хворобу пішов із життя.

Про характерні риси особистості М. Грейма та відношення до людей, що зверталися до нього по допомогу, свідчить наступний факт. В одній з виданих у Польщі статей, ілюстрованих знімками Грейма, описуючи

¹⁹⁶ Rolle (Dr. Antoni. J.) Paniowce nad Smotryczem / (Dr. Antoni. J.) Rolle // „Kłosy”. – nr 763. – tom XXX. – c. 101-102.

¹⁹⁷ Słownik artystów polskich, tom II., c. 469]

фортифікаційні споруди Кам'янця-Подільського, автор Зенон Петкевич пише: «Завдяки люб'язності п. Михайла Грейма, опікуна карної осади, нам вдалося зблизька придивитися до цих пам'яток»¹⁹⁸. Це означає, що Грейм особисто приймав і показував мандрівникам місто та околиці, багаті пам'ятками спільної історії. Відмічає гостинність та доброзичливість, а також бажання допомогти, віддаючи у розпорядження автора публікації власні знімки.

Михайло Грейм помер 2 січня (15 січня за новим стилем) 1911 року на 83-у році життя. У Кам'янці-Подільському він прожив 59 років (1852-1911) і був відомий як член Подільського Церковного Історико-археологічного товариства, кам'янецький старожил, нумізмат і антиквар. Кам'янець-Подільському музею М. Грейм подарував у 1903-1905 роках 62 негативи та 62 фотографії пам'яток і видів Кам'янця, значна кількість яких зберігається й тепер у історичному музеї-заповіднику¹⁹⁹. Його поховано на Польськофільварецькому кладовищі, що знаходиться на Нігинському шосе. Місце поховання було зруйновано у 1935-38 роках.

М. Грейм на професійному рівні володів друкарською справою, а також керував друкарнею. Поряд із виконанням урядових замовлень він друкував матеріали, що підтримували польську національну громаду Кам'янця-Подільського. Завдяки його старанням були створені можливості публікації таких книжок, як молитовник ксьондза Маковецького «Молитви і пісні до Милосердного Господа Ісуса», для прославлення образу, розташованого у Тарнорудському костелі й відомого численними чудесами, а також буклет М. Маліновського «Порядок травневого Богослужіння у Кафедральному костелі у Кам'янці, доповнений жалобними піснями». Варто пам'ятати, що державна друкарня належала російському уряду, отже, друкування у ній польською

¹⁹⁸ Pietkiewicz Z. Łądem i wodą, 7 września 1895 r., s. 150]

¹⁹⁹ Паравійчук А. Від друкаря, 1979, с. 4.

мовою та ще й католицьких видань були чималим досягненням²⁰⁰ у пошуку місця його рідної спільноти у тогочасному суспільстві.

Цікаву сторону інтересів Грейма розкриває у своїх спогадах Кам'янецький єпископ (1918-1926 рр.) Петро Маньковський (1866-1933 рр.), який знав фотографа особисто під час попереднього служіння настоятелем кафедрального костелу у Кам'янці-Подільському з 1902 по 1911 роки. «Іншим полем організаційної діяльності було відновлення старих образів. Тут знову моїм помічником був пан Михайло Грейм, уже старець, у давніші часи – власник друкарні, а зараз ще володіючий власним, але вже занепадаючим фотографічним закладом. Водночас, він торгував антиками та образами, знався також на нумізматиці і дуже вміло розчищав і реставрував старе малярство. Велику кількість знищених і забруднених образів з костелу та цвинтарної каплиці привів у порядок, серед них також й одне велике полотно, яке серед іншого сміття було знайдено на дзвіниці. Допіру, після вмілого його відмиття перед здивованими нашими очима показався прекрасний портрет Августа II у натуральну величину на повний зріст, здається пензля Лампі... Внизу розміщений був сильно знищений напис, який, однак, значною мірою нам вдалося відчитати; цей напис прославляв пам'ять повернення Кам'янця з-під влади турків під проводом Августа Міцного. Портрет колись висів у костелі над тронем єпископа...»²⁰¹. Єпископ П. Маньковський ще раз пише про Грейма, згадуючи його активну допомогу у процесі відновлення й опорядження цвинтарної каплиці²⁰².

М. Грейм також широко відомий як завзятий нумізмат. Будучи добре обізнаними в галузі польської нумізматики, він неодноразово публікував свої статті та замітки про розкопки монет на Поділлі у польських

²⁰⁰ Greim Michał [Електронний ресурс] / Serwis informacyjny portalu diapozytyw.pl Instytutu Adama Mickiewicza. Warszawa. – Режим доступу : http://www.diapozytyw.pl/pl/site/ludzie/michal_greim. – (Назва з екрана).

²⁰¹ Mańkowski P. Wp. Pamiętniki. – Warszawa: Wydawnictwo DIG, 2002 г. – 464 s., с. 166-167.

²⁰² Там само, с. 168]

нумізматичних виданнях. Статті містять, як правило, сухий виклад матеріалу про місце й час винайдення монет, кількість останніх, а також переліки та описи монет (рис. А.1.4). Упродовж 1889-1910 років М. Грейм опублікував 25 статей про скарби Поділля в 11 томах варшавських «Нумізматично-археологічних відомостей». У 1889 р. його було обрано членом Товариства Нумізматики Кракова, у 1902 р. – членом делегатом Товариства захисту пам'яток польського мистецтва і культури в Кракові і Варшаві.

М. Грейм, який був учнем Кароля Бейера, мав дві справжні пристрасті – фотографію і нумізматику, хоча проявив себе у різних галузях – як громадський діяч, колекціонер, краєзнавець, відзначився в етнографії та антропології.

Але механічна професійна праця не задовільняла Грейма, обдарованому до того ж від природи художніми здібностями, розмилованому в образотворчому мистецтві і пам'ятках минулого. Поступово він почав збирати різні антикварні речі, які потрапляли йому під руки і мали справжню цінність: предмети образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва, старі і цінні музичні інструменти, рідкісні друки, монети і медалі, старі образи, в реставрації яких з часом дійшов до надзвичайної швидкості. М. Грейм колекціонував потурецькі пам'ятки, зібрав багатющу колекцію стародруків, які через нагальну матеріальну потребу змушений був продавати. Скромна частина його збірки пізніше потрапила до бібліотеки Ординації Красинських у Варшаві, решта колекції була розпродана після смерті власника²⁰³. Нарешті влаштував фотографічний заклад, не як майстерню для заробітку, радше як науково-художню майстерню. З цього погляду він мав багато спільного з Каролем Бейером, з яким зав'язував тісні стосунки, спочатку як

²⁰³ Greim Michał [Електронний ресурс] / Serwis informacyjny portalu diapozytyw.pl Instytutu Adama Mickiewicza. Warszawa. – Режим доступу : http://www.diapozytyw.pl/pl/site/ludzie/michal_greim. – (Назва з екрана).

нумізмат, пізніше як фотограф, і за його прикладом пристрасно присвятив себе праці над удосконаленням фототипії²⁰⁴.

Звичайно, керівник губернської друкарні не міг залишатись осторонь громадського життя міста, так наприклад, він був членом Товариства подільських лікарів (бібліотекарем товариства)²⁰⁵. Грейм перебував у званні директора Тюремного комітету з 1876 р. і у різні часи опікуном арештного будинку, нагороджений в 1895 р. золотою медаллю. З 1878 по 1888 р. був «голосним» (спікером) Кам'янецької міської думи. Перебував членом багатьох добродійних установ у Кам'янці-Подільському²⁰⁶. В 1886 р. обраний членом Подільського Губернського Статистичного комітету, а в 1890 р. – членом Подільського Єпархіального Історико-статистичного Комітету, пізніше Церковного Історико-археологічного²⁰⁷ товариства.

Грейм фотографував людей різних національностей Кам'янця та його околиць, подільських і бессарабських сіл у їхньому характерному народному вбранні. Ці його фотографії були відомі та високо оцінені Російським Етнографічним та Імператорським географічним товариствами, завдяки чому він і став членом зазначених товариств, був відзначений першими місцями та пам'ятними медалями. Грейм серйозно займався етнографічною роботою. У 1884 році в подарунок Російському географічному товариству він надіслав два розкішних альбоми «Види і типи Поділля», де було представлено предмети народного ремесла і мистецтва. Того ж року за цей витвір його нагороджено срібною медаллю. Продовжуючи активно працювати, у 1888 році надіслав сотні фотографій подільських міщан, селян, жебраків, лірників з поводириями, купців та інших типажів до етнографічного музею у Варшаві. На прохання

²⁰⁴ Garztecki J. Mistrz 1972 r., с. 54.

²⁰⁵ А. П. (Прусевич). М. О. Грейм, 1911.

²⁰⁶ Там само., с. 413.

²⁰⁷ Там само., с. 412.

М. Кульчицького фотографував його колекцію подільських писанок. Деякі з них згодом експонувалися на географічній виставці в Москві. Поза увагою Грейма не залишився й каталог писанок, виданий 1899 року Сергієм Кульжинським²⁰⁸. Фото етнографічних типів Поділля офірував до фондів Краківської академії майстерності. Ці збірки пробудили жваве зацікавлення на виставці у Парижі. Другу таку збірку подарував Царському етнографічному товариству у Москві, котре звело його до рангу члена-кореспондента. Близько 1890 р. зібрав прекрасну колекцію фото по-турецьких пам'яток на Поділлі (кам'янецький замок з, так званим, турецьким мостом, мінарет в Кам'янці), які у красивому обрамленні переслав султану до Стамбулу²⁰⁹.

Нумізматична колекція Грейма створювалася різними способами, один з них – пошуки викопних скарбів. Його колекція поповнювалася, мабуть, досить швидко, але туди потрапляли експонати, які часто не мали відношення до нумізматики: різноманітні предмети старовини, твори образотворчого, декоративно-прикладного мистецтва, ікони. Він мав колекцію картин, старовинних меблів, бібліотеку тощо; частина цього була ним же продана, а те, що залишилося, – продано після його смерті. Досить багато предметів старовини, фотографічних знімків і негативів передано Михайлом Йосиповичем у Кам'янецький музей Історико-Археологічного Товариства. Завдяки фотографії і фіксуванню предметів зі своєї колекції (рис. В.2.9.), Грейм залишив свій слід у краєзнавстві. В 1906 р. обраний членом-кореспондентом польського Товариства краєзнавства у Варшаві.

Нумізматична колекція фотохудожника налічувала 4000 монет і медалей. Вона була найбільшою у місті і складалася з римських, візантійських, російських, турецьких і польських монет та медалей. 123

²⁰⁸ Завальнюк О. М., Комарніцький О. Б. ГРЕЙМ Михайло Йосипович, 2003, с. 53]

²⁰⁹ Там само, с. 52.

монети він подарував Музею історико-археологічного товариства, а також подарував колекцію Нумізматичному товариству в Кракові²¹⁰. За збирання і показ цих матеріалів він одержав у 1884 році срібну медаль від імператорського географічного товариства, а в 1885 році – другу срібну медаль на виставці мистецтв і промислів у Нюрнберзі (Німеччина)²¹¹.

Свою колекцію він наприкінці життя продав. Поліційні органи використовували його як знавця монетних скарбів, що часто викопували на Поділлі. Він робив спроби реставрації старих образів, але зрештою дуже невдало. З часом фотографічний заклад провадив досить недбало, переносячи все зацікавлення на антикваріат. Проте нумізматику трактував поважно; будучи повним самоуком, набув у цій галузі багато знань. Нарешті цей факт знайшов підтвердження у його співпраці з краківськими нумізматичними журналами²¹².

У 1901 році Михайло Грейм у власній друкарні випустив альбом: «Виды Каменца-Подольского». В альбомі вміщено 24 фотографії видів міста з написами російською та французькою мовами. Грейму належить також ще два видання: один альбом із 27 поштових листівок, а другий – з 36. Обидва видання ідентичні з виданням 1901 року²¹³. Митець видав, «починаючи з 1893 року, 23 альбоми, комплекти фотовидів пам'яток історії, архітектури й мистецтва міста і Поділля загалом, які нині мають важливу історичну і мистецьку вартість»²¹⁴. Фотографічний альбом у ХІХ ст. видавався у дещо іншому вигляді, ніж тепер. Фото копіювалися літографічним способом. Так, між іншим, поступав варшавський підприємець, фотограф з великої літери, Максиміліан Файанс – або фото видавалися у формі, званій сьогодні «тека» (папка, портфель). Тека містила, зазвичай, друковану карту або карти опису і комплект наклеєних

²¹⁰ Паравійчук А. Г. Краєзнавець, 1970, с. 69]

²¹¹ Кам'янець-Подільський : туристичний путівник. – Львів, 2003. – 320 с.

²¹² Garzdecki J. Mistrz 1972 г., с. 62-63.

²¹³ Паравійчук А. Г. Краєзнавець, 1970, с. 68]

²¹⁴ Баженов Л. В. ALMA MATER, 2005, с. 55.

на картон оригінальних фотографій. Третьою можливістю була фототипія – прості друкарські відбитки зі спеціально препаративаних фотографічних кліше. Процес важкий, але опанований Греймом. Літографічне видання не можна було часто використовувати, бо такого закладу не було у Кам'янці-Подільському. Адаже залишалася інша можливість: альбом-тека, тим правдоподібніша, що автор, будучи 20 років керівником друкарні «уряду», управління справ губернського правління у своєму місті, не міг розірвати несподівано і назавжди стосунків з раніше керованим закладом, нарешті міг замовляти друковані текстові карти як звичайний клієнт. Альбоми з упевненістю видавались у багатьох примірниках, якщо ними користувалося багато художників. Але збереглися його поштівки – адже з Кам'янця висилалися поздоровлення і короткі відомості на поштових картках²¹⁵. Листівки збиралися так, як їх збирають і сьогодні; без сумніву поштівки Грейма вирізнялися якістю, якщо їх нагороджено медалями у Польщі та Санкт-Петербурзі при потужній конкуренції інших майстрів.

Вільний час Грейм присвячував краєзнавству та колекціонуванню, в яких набув високої професійної майстерності. На відміну від інших фотографів, Грейм багато уваги приділяв популяризації пам'яток архітектури та видів Кам'янця-Подільського. Приблизно з 70-х р. М. Грейм започатковує власну колекцію раритетів, починає збирати етнографічні матеріали і предмети старовини Подільської губернії. За свою дослідницьку працю він був обраний у 1875 році членом Імператорського Географічного Товариства і у 1884 році нагороджений срібною медаллю того ж Товариства, пізніше, у 1876 році, також обраний членом Антропологічної комісії Краківської академії майстерності, у цьому ж 1876 році – членом Варшавського товариства шанувальників мистецтва²¹⁶, у 1883 році – членом Подільського єпархіального історико-статистичного

²¹⁵ Garzdecki J. Mistrz 1972 r., с. 60.

²¹⁶ А. П. (Прусевич). М. О. Грейм, 1911., с. 412.

комітету, пізніше Церковного Історико-археологічного Товариства. Прусевич помилково подає 1890 рік, як дату прийняття фотомитця у члени єпархіального комітету. Важливою віхою в діяльності єпархіального комітету для церковно-історичного і статистичного опису Подільської єпархії стало його засідання 30 серпня 1883 року в місті над Смотричем²¹⁷. По-перше, було значно розширено склад Комітету, куди ввійшли викладачі Подільської духовної семінарії І. Квасницький, О. Моргулець, А. Яновський, місцеві священики І. Лебедев, І. Шипович, І. Сулковський та ін. Щоб подолати вузько конфесійну спрямованість товариства, його дійсними членами були обрані Й. Й. Ролле, краєзнавець, колекціонер, друкар і фотограф М. Й. Грейм та інші поляки-католики²¹⁸. Як вже зазначалося, в 1884 році М. Грейм був обраний членом Імператорського Товариства шанувальників природознавства, антропології і етнографії при Московському університеті, у 1886 році – членом Подільського Губернського Статистичного комітету, у 1889 році Грейма обрано членом Нумізматичного Товариства у Кракові, у 1902 році – членом делегатом Товариства захисту пам'яток польського мистецтва і культури у Кракові й Варшаві, у 1906 році – членом-кореспондентом польського Товариства краєзнавства у Варшаві.

Розмах його громадської та благодійної діяльності викликає у позитивному сенсі подив. Він мав звання директора Тюремного комітету з 1876 року і в різні часі був попечителем арештного дому, за що нагороджений у 1895 році золотою медаллю. З 1878 по 1888 роки був гласним (спікером) Кам'янецької міської думи. Також був членом багатьох благодійних закладів у Кам'янці²¹⁹.

²¹⁷ Яворовский Н. И. Несколько слов о деятельности Комитета для историко-статистического описания Подольской губернии / Н. И. Яворовский // ПЕВ, 1883. – № 44. – с. 839-840.

²¹⁸ Баженов Л. В. ALMA MATER, 2005

²¹⁹ А. П. (Прусевич). М. О. Грейм 1911.с. 412.

Збираючи предмети старовини й монети, він їх продавав, а також листувався з багатьма російськими та польськими ученими-нумізматами. М. Грейм за життя мав клієнтів – постійних і випадкових. Відомий художник Йосип Креш з Менцини купив у нього «ліхтарики з Дитятками»; дрібні витвори мистецтва купував Казимир Лозінський; Владислав Марковський купив для свого подільського двору образи, годинник, художні предмети. М. Грейм, як правило, з основного продавав щось додаткове: то цикл подільських поштівок, то серію фотопортретів. Фотографічна майстерність допомагала йому у торгівлі антикваріатом: зазвичай, він з пропозицією висилав фото пропонованого предмета. Були також постійні заможні клієнти. Євстахій Івановський, старий заможний чоловік, купував у Грейма або за його посередництвом образи, зокрема портрети і сюжетні сцени. Цінова розбіжність була значною: від 100 рублів за князя Зборовського до 10 за полотно «Турки в Кам'янці». Під час кожної угоди відбувалися звичайні торги про ціну, про раму, про стан збереження образу. Цікава анотація М. Грейма, яка датована 6.IX.1892 р. до Івановського: «посилка 2 обр. Чеховича – 150 р., св. Франциск – 75 р., Св. Родина – 50 р., св. Тереза – 25 р., реставр. обр. – 20 р., золочення рам – 20 р. Разом 350 р.»²²⁰. Це єдиний збережений писемний слід реставрації образів в антикваріаті Грейма²²¹. Предметами торгів стають живописні полотна старих майстрів та старожитні зразки художнього різьблення по дереву, намети, зброї, нумізматичні зразки різного ґатунку, антикваріат, кахлі, лампи, печатки, предмети, що викопували з курганів та ін.

Володіючи великими знаннями у галузі польської нумізматики, він видавав власні статті, рецензії й замітки в журналах, присвячених нумізматиці. Досить багато предметів старовини, фотографічних знімків і

²²⁰ Garzdecki J. Mistrz 1972 r., с. 87-88.

²²¹ Там само, с. 87-88.

негативів передано в Кам'янецький музей Історико-археологічного товариства.

Грейм брав участь у фотографічних виставках: у Санкт-Петербурзі 1889 року, Львові – 1895 року, Києві – 1897 року, у Варшаві – 1900 року²²². Безперечно запропоновані на останню виставку поштівки Грейма вирізнялися якістю, оскільки їх нагороджено срібною медаллю при потужній конкуренції. Варшавська виставка у листопаді 1900 року в «Александрійській» залі ратуші на користь Варшавського товариства Доброчинності зібрала 60 тисяч поштових листівок. Знаково, що у такій велетенській кількості експонованих творів Грейм не пропав, а здобув медаль²²³.

Матеріали про одну з виставок у Санкт-Петербурзі у квітні-травні 1889 року, де М. Грейм представляв свій фотографічний доробок, подає харківський дослідник М. Жур²²⁴. Дані було опубліковано на той час у журналі «Новое время» і містили суху розповідь про відкриття виставки, склад оргкомітету: голова – ген.-ад'ютант А. Є. Тимашев, члени – Срезневський, Ольхін, Вишняков, Скамоні, Шишкін та ін. Серед учасників представники різних країн і міст: Джеймс Сванн (Лондон), Мечковський (Варшава), Штуман (Лодзь), Барщевський (Ярослав), Гольденберг, Тиле, Фішер (Москва), Грейм (Кам'янець-Подільський), Дмитрієв (Новгород), Лібович (Рязань) та ін. Виставку оглядав великий Князь Михайло Михайлович, а також щоденно було зафіксовано близько 300 відвідувачів. На трьох із вищезгаданих виставках роботи фотографа з Кам'янця було нагороджено срібними медалями²²⁵. Це ще раз підкреслює, що М. Грейм був одним з найбільш пристрасних і освічених збирачів етнографічних матеріалів і старовини, відомим нумізматом.

²²² А. П. (Прусевич). М. О. Грейм, 1911, с. 412.

²²³ Garzdecki J. Mistrz 1972 г., с. 60.

²²⁴ Жур М. Санкт-Петербургская фотовыставка. 1889 год / М. Жур // Новое время, 1889 год. – Харьков, 17.02.2007., с. 1.

²²⁵ Кам'янець-Подільський : туристичний путівник. – Львів, 2003. – 320 с., с. 180-181.

Ретельно зібрані біографічні дані про особистість фотомитця дають можливість констатувати, що Михайло Грейм був виключно порядною людиною, батьком великої родини, про яку дбав і піклувався до останніх днів свого життя, вірним другом для близьких йому людей, доброзичливим помічником у великій справі вивчення регіональних особливостей історико-культурної та мистецької спадщини Поділля.

М. Грейм – талановитий фотограф-художник, пристрасний збирач пам'яток мистецтва, а також цікава, активна та всебічно обдарована особистість. Завдяки своїм здібностям та невтомній праці відзначився у багатьох сферах діяльності й увійшов в історію Кам'янецьчини та Поділля в цілому. Наступний підрозділ присвячується ролі культурно-мистецького середовища у формуванні особистості Михайла Грейма.

Загальні відомості про відомого подільського фотографа допомагають усвідомити особливості характерних рис його творчості і логічно перетікають у наступний розділ, що розповідає про типологічні та художньо-композиційні засади його творчості. Насамперед, необхідно розповісти про регіональні виміри діяльності фотомитця, чому й присвячений наступний підрозділ.

М. Грейм – талановитий фотограф-художник, пристрасний збирач старожитніх пам'яток, нумізмат, цікава, активна та всебічно обдарована особистість, яка відзначилась у багатьох сферах діяльності, у великій справі фіксації та вивчення регіональних особливостей історико-культурної та мистецької спадщини Поділля й увійшла в історію українського фотомистецтва.

Формування особистості Михайла Грейма у професійному сенсі протікало у світлі двох різних позицій: 1 – у контексті ставлення, думок і

суперечок між собою видатних представників епохи по відношенню до нового мистецтва світлопису, які впливали на характер творчої праці митця; 2 – у світлі безпосередніх контактів фотографа з колегами по цеху, друзями, представниками фотомистецтва з різних країн.

Професійну та культурно-громадську діяльність М. Грейма можна поділити на чотири основних етапи:

- професійне навчання та становлення М. Грейма як друкаря (1846-1852);
- початок, розквіт і припинення ним друкарської справи у Кам'янці-Подільському (1852-1872);
- придбання фотографічного закладу та ріст професійної майстерності, виникнення цікавості до нумізматики і антикваріату (1872-1892);
- перенесення акценту на нумізматичну, збирацьку, реставраційну та культурно-громадську діяльність (1887-1911).

РОЗДІЛ 4

Типологічні та художньо-композиційні особливості творчих композицій Михайла Грейма

4.1. Географічні виміри творчої діяльності фотомитця

Даний підрозділ, який присвячений територіальним вимірам мистецького доробку М. Грейма, покликаний висвітлити й окреслити межі професійних інтересів фотографа, і, як наслідок, діапазон, зафіксованих ним цінних об'єктів, що знаходилися саме на подільських теренах.

Дослідження мистецького доробку фотохудожника, які ґрунтуються на аналізі пам'яток, зображених на його світлинах, демонструють унікальність його творчої спадщини: кількість зображених архітектурних споруд кожного типу у своїй сукупності створює якісно узагальнене явище, що було візитною карткою своєї епохи, а в результаті відіграло важливу роль у суспільній історії, історії мистецтва, архітектури та у самій архітектурі, як процесі пізнання й перетворення суспільством середовища життєдіяльності людини.

З одного боку, тривалий час перебуваючи на теренах України, художник не міг не зануритись у художню атмосферу краю та не відчути впливу українського архітектурно-мистецького середовища. З другого – М. Грейм був типовим представником європейської мистецької школи та носієм західноєвропейських традицій у царині втілення міського пейзажу – вестути. Два перелічені аспекти міцно поєдналися, створивши конгломерат, що набув своєрідних рис, які яскраво віддзеркалилися у доробку майстра фотографії.

Населені пункти України, в яких створювалися численні фотозаклади, були, як правило, великими містами, центрами губерній, повітів. За матеріалами українського дослідника фотомистецтва з Харкова Михайла Жура, кількість фотографів від заснування перших фотоательє в Україні до 1918 року складала 1004 особи, з яких 50 фотографів працювало у Подільській губернії, 47 – у Бессарабській (рис. Г.1.1). У цей самий час у Кам'янці-Подільському (за М. Журом) діяло 9 фотомитців: С. Гіллер, С. Голеневич, М. Грейм, А. Жилінський, Ф. Кодеш, Й. Кордиш, Г. Вассерман, К. Розенберг, А. Енгель²²⁶. Інші джерела свідчать про паралельне існування у місті ще двох фотографів – А. Фогелевича²²⁷ та М. Молчанова²²⁸.

Порівняльний аналіз кількості працюючих фотографів та діючих професійних фотографічних осередків підводить до висновку, що на теренах України головними центрами світлопису були Київ (150 фотоательє), Харків (142) та Одеса (72) (рис. Г.1.2). Київська губернія налічувала 203 фотозаклади, Харківська – 254, Херсонська – 130, Таврійська – 81, Катеринославська – 79, Полтавська – 55, Волинська – 54, Подільська – 50, Бессарабська – 47, Чернігівська – 26, (рис. Г.1.1, рис. Г.1.2)²²⁹.

Переважаючими населеними пунктами Поділля, на яких виникали та діяли фотографічні заклади були повітові центри та великі населені пункти: Кам'янець-Подільський (11), Балта (3), Бершадь (1), Богопіль (1), Брацлав (1), Вінниця (3), Гайсин (2), Жмеринка (2), Летичів (2), Меджибіж (2), Могилів-Подільський (5), Немирів (2), Нова Ушиця (2), Проскурів (7),

²²⁶ Фотографы и фотографические ателье дореволюционной [Електронний ресурс] // Большой русский альбом. Вся Россия в лицах и биографиях из семейных архивов России. – Режим доступа : <http://www.rusalbom.ru/foto-atelie.html#foto-atelie-harkov> (Заголовок с экрана).

²²⁷ КПДІМЗ. – КВ-8400. – Фогелевич А. Надв. Сов. Егорь Степанович Бутович, 1864-1888 г.

²²⁸ ОТРАЖЕНИЯ записки стажёра 12/16/08 12:41 pm – Фотовизитка [Електронний ресурс] / bert_tran [Игорь Брякилев]. – Режим доступа : <http://bert-tran.livejournal.com/tag/%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D0%B1%D1%83%D0%BC%D0%B8%D0%BD>. – (Заголовок с экрана).

²²⁹ Фотографы и фотографические ателье дореволюционной [Електронний ресурс]: <http://www.rusalbom.ru/foto-atelie.html#foto-atelie-harkov>.

Тульчин (2), Хмільник (2), Ямпіль (2). Натомість, на теренах Бессарабії одинадцять населених пунктів мали загальну кількість – 47 власних фотографів: Кишинів (22), Акерман (2), Бендери (6), Болград (2), Вілково (1), Ізмаїл (3), Кагул (1), Орґеєв (2), Рені (1), Сороки (5), Хотин (2)²³⁰.

З кількості діючих фотографів випливає, що на Поділлі найбільше фотозакладів розташовувалося у Кам'янці-Подільському, центрі губернії. Це дозволяє припустити, що Кам'янець був визначним осередком фотографічної діяльності у межах регіону і відігравав провідну роль у розвитку мистецтва світлин на Поділлі. Він не поступався таким фотографічним центрам, як Чернігів, Ялта, Феодосія, Полтава, Миколаїв, Херсон, Севастополь, Суми та ін. (рис. Г.1.2).

Закономірно, що у вищезгаданому осередку виник і розквітнув талант Михайла Грейма як художника, котрий зафіксував для нащадків видатні пам'ятки духовності й культури минулих поколінь. Зазначимо, що фотохудожники Поділля мали тісні зв'язки не лише з професійними фотографами і допоміжними закладами Російської імперії (в основному у Москві і Санкт-Петербурзі) як у випадку діячів світлопису східних і північних українських земель. Найбільш впливовими для подільських фотографів були польські осередки Варшави, Кракова; чеська Прага, німецькі Мюнхен, Берлін; французькі Париж, Ліон та ін. Це позначилося на доборі сюжетів для фотографування, використанні фотоматеріалів і технологій та сферах зацікавленості майстрів світлин.

Досліджуючи творчу діяльність та прояви своєїрідної обдарованості фотомитця, можна побачити певні межі територій, котрими цікавився М.Грейм і на яких знайшов гідні фіксації пам'ятки архітектурного, ландшафтно-паркового, етнографічного мистецтва. Якщо коротко окреслити причини зацікавленості фотохудожника мистецькою та

²³⁰ Там само.

культурною специфікою даного регіону, можна зауважити, що є низка причин, які пояснюють суть справи. У першу чергу, це зумовлено особливою історичною долею Поділля – переходом у 1569 р. внаслідок укладання Люблінської унії з-під литовської під польську владу.

Друга половина XVII – початок XVIII ст. ознаменувалася низкою запеклих і кривавих польсько-українсько-російсько-турецьких воєн. Через значні втрати населення польські й сполонізовані родини Потоцьких, Чарторийських, Браницьких, Сангушків та ін. розпочали оновлену колонізацію регіону, спроваджуючи з Малопольщі й Червоної Русі (Галичини) дрібну польську шляхту, українських і німецьких селян, єврейських купців і ремісників²³¹. Ці історичні події достеменно віддзеркалені в творчій спадщині М. Грейма: численні двори, палаци й будинки вищезгаданих родин складають значну частину загальної кількості зафіксованих фотохудожником об'єктів зодчества. Старе польське суспільство відрізнялося особливою чисельністю шляхетського стану та впливало на загальну й конкретну забудову краю, що відчув художник, поляк за походженням, фіксуючи на фото пам'ятки даного регіону.

Окреслена ситуація збереглася на Правобережжі й після його переходу до Російської імперії. Завдяки своїй кількості (близько 135 тис. осіб) на зламі XVIII-XIX ст.ст.) місцеві польські магнати і шляхта становили трохи більше третини всього російського дворянства. Тому імперський уряд змушений був йти на компроміс, визнаючи соціальне й культурне домінування польського дворянства за свій адміністративний та військовий контроль над Правобережжям. Утворені Київська, Волинська й Подільська губернії офіційно називалися Південно-Західним краєм і підпорядковувалися владі київського генерал-губернатора.

²³¹ Грицак Я. Нарис історії України : формування модерної української нації XIX-XX ст. / Я. Грицак // Навчальний посібник для учнів гуманітарних гімназій, ліцеїв, студентів історичних факультетів вузів, вчителів. – К. : Генеза, 1998. – 249 с.

Аж до польського повстання 1830-1831 рр. ця територія залишалася тереном польських політичних і культурних впливів²³², що якнайкраще відчув і відтворив Михайло Грейм через фіксацію сучасного йому оточення, що стало яскравим вираженням суспільно-політичної ситуації. Натомість, М.Грейм продемонстрував мішану етнічну картину, зображуючи численні церкви, синагоги, промислові об'єкти, людей різних національностей і конфесій тощо. Таким чином, до середини ХІХ ст. Правобережна Україна стала важливим стратегічним регіоном, де змагалися та інтегрувалися одночасно польські, російські й українські впливи. Михайло Грейм занурився у специфічну атмосферу краю, відчув і проаналізував її, зафіксував автентичні об'єкти зодчества та представників різних верств населення, що виражали культурну сутність етнічних регіональних нашарувань.

У результаті проведеної роботи (з урахуванням історичних процесів, що відбулися в Україні упродовж ХІХ-ХІ ст.ст.), чітко окреслилися території зацікавленості Грейма – Подільська губернія та Бессарабія, що знаходяться на землях Хмельницької та Вінницької, частково Чернівецької та Тернопільської областей сучасної території України. Такий невеликий ареал мистецьких уподобань фотохудожника підтверджує зацікавленість М.Грейма пам'ятками саме цього територіального виміру – Подільського краю та необхідність серйозного вивчення творчого доробку майстра.

Працюючи попередньо з картографічними матеріалами та публікаціями, що містили відомості про видатні споруди подільської землі, він виявляв обізнаність високого рівня, підписуючи фотографії та залишаючи власною рукою детальні коментарі. Місцевість, де М.Грейм творчо працював, представлена найбільш вартісними і характерними

²³² Там само.

культурно-мистецькими пам'ятками. Це доводить, що він володів повною інформацією з цього питання. Європейська базова освіта, значний багаж знань, постійне самовдосконалення та практичний досвід допомагали йому безпомилково знаходити найцінніші зразки старовини. Регіональна, національна та культурна специфіка пам'яток Поділля, які зустрічалися на шляху художника, кристалізувала його талант, спонукала до подальших розвідок у царині створення фотографічних зображень.

Подільська природа, її пам'ятки архітектури та люди, що населяли ці землі, не залишали фотомитця байдужим. Кількість подільських краєвидів у результаті даного дослідження виявилася набагато більшою, ніж зазначено в уже існуючих джерелах. Окрім того, вивчаючи творчий шлях і мистецький доробок фотомайстра, можна дійти висновку, що численні твори Михайла Грейма були втрачені, що унеможливлює визначення точної кількості створених ним фотокомпозицій. З іншого боку, загальна кількість відомих нам творів М.Грейма, зроблених на подільських теренах, складає майже всю художню спадщину митця. Саме подільські пам'ятки вразили художника своєю неповторністю та надихнули на створення унікальної колекції фотографічних образів, яка охоплювала територію давнього Поділля.

Переважна більшість створених М.Греймом фотознімків містить зображення пам'яток, людей і подій Подільської землі та її кордонів (рис. Г.1.3). 84% усіх фотознімків – пам'ятки і природа Подільської землі: старожитнє зодчество, панорамні зображення міст і містечок, етнографічні типи й верстви населення регіону, руїни старовинної архітектури, сюжетно-тематичні композиції соціального характеру, події. Роботи цього циклу найбільш автобіографічні: це місця, пов'язані з проживанням, професійною, культурною та громадською діяльністю фотомитця. Крім того, у цій категорії представлені види окремих вулиць,

провулків і майданів, костелів і палаців, будинків публічного користування, передмість, замків, руїн тощо.

Приблизно 12% аналізованих знімків відносяться до бессарабських земель, та 3 % – інших регіонів. Переважна більшість фотознімків була створена майстром на Поділлі, зокрема, у Кам'янці-Подільському порівняно із загальною кількістю знімків – 42 % та 3% околиць міста. З точністю, на яку здатна лише фотографія, цей екскурсовод у ХІХ столітті зафіксував колись затишні, а нині постарілі дворянські маєтки, напівзруйновані в минулому столітті, а на сьогоднішній момент зовсім зниклі замки, столичні й містечкові храми. Майстер немов би відтворював для нас з небуття стерті вандалами з лиця землі архітектурні пам'ятники Кам'янця-Подільського, Меджибожа, Хотина, Шаргорода та ін (рис. Г.1.5.).

Культурно-мистецькі пам'ятки, їх старовинна таємничість, наповненість легендами та бувальщиною, які він розшукував у великих і малих населених пунктах Поділля, як магніт притягували М.Грейма: майстер світлин працює з різними фотографічними матеріалами, старанно обираючи техніку, найбільш органічну для втілення конкретної архітектурної споруди або етнографічних й соціальних типів людей у власних фотокомпозиціях. Найбільш вражаючими у спадщині фотомитця представляються панорамні види Кам'янця-Подільського. Це загальний вигляд фортеці з різних боків та сторін світу. Панорамні види не могли не поповнити скарбницю художника, оскільки популярність їх серед європейських художників і фотографів, німецьких та французьких ведутистів й літографів у ХІХ ст. зростала все більше.

Проте серед світлин фотографа можна знайти й пам'ятки інших регіонів України, а також Польщі, що свідчить про його інтерес до загальнолюдських культурно-мистецьких цінностей. Варшавський «Tygodnik Ilustrowany» помістив у 1861 році кольоровий дереворит

(168×227) костелу і монастиря отців кармелітів у Бердичеві (час ерекції – 1626 р.), виконаний Броніславом Подбельським на підставі фотографії Грейма. Професійна композиція головного фасаду храму Непорочного Зачаття Пресвятої Діви Марії, дзвіниці та кляштору кармелітів босих демонструє неабияку майстерність фотографа, а також художника-графіка, що повторив зображення у різьбленій по дереву гравюрі²³³.

Михайла Грейма цікавили території Бессарабії, що межували з українським Поділлям – Пруто-Дністровське міжріччя. На світлинах фотографа зустрічаються види Кишинівського²³⁴, Хотинського²³⁵ повітів, а також такі населені пункти, як Сороки²³⁶, Рестео²³⁷, Котюжани²³⁸ та ін. Деколи митець підписував фото, зроблене на теренах Бессарабії, як задністрянське²³⁹.

Отже, можна констатувати, що коло професійних інтересів фотохудожника Михайла Грейма складалося з превалюючої кількості знімків Подільського регіону. У процесі даного дослідження вперше був проведений детальний топографічний аналіз фотографій Михайла Грейма, результатом якого стала класифікація творчих композицій художника відповідно до місця локалізації зафіксованих ним об'єктів, що уможливило вищезазначений перегляд кількості існуючих робіт фотомитця; вперше був здійснений повноцінний, комплексний картографічний пошук населених пунктів, де працював художник (губернських центрів, повітових осередків, міст, селищ міського типу, великих і малих сіл), відповідно до тогочасного і сучасного

²³³ BNW – Podbielski B. Kościół OO. Karmelitów, 1861 r.

²³⁴ BUŁ – J fot II 109. – Greim M. Włościanin z pow. Kiszyniowskiego // Besarabia.

²³⁵ BUŁ – J fot II 105. – Greim M. Włościanie z powiatów Chocimskiego i Sorokskiego z synem // Besarabia.

²³⁶ КПДІМЗ. – КВ-4450. – Грейм М. Г. Сороки, Бессараб. Губ. Крепостный замок надъ Днестромъ (La wille de Soroki. Besarabie. Fortesse sur le Dniestre.) M. Greim, photo-typogr. Kamieniec-Pod.; MNK. – MNK-XX-f-2990. – Greim M. Zamek w m. Sorokach na Besarabii widok ze strony Podola.

²³⁷ BUŁ – J fot II 17. – Greim M. Wieś Resteo // Besarabia.

²³⁸ BUŁ – J fot II 15 (a, b). – Greim M. Wioska Kotiuzany // Besarabia; BUŁ – J fot II 16. – Greim M. Wioska Kotiuzany // Besarabia.

²³⁹ 339 BUŁ – J fot II 100 (a, b). – Greim M. Typy zadniestrzańskie (mieszczanina plemion mołdawo-podolskich) // Besarabia.

адміністративного розподілу України. Дослідження географічних вимірів у творчості майстра світлин супроводжувалося певними труднощами: лінгвістичні неточності в записаних М. Греймом польською мовою назвах українських населених пунктів; зміни в назвах останніх, що відбулися з приходом радянської влади чи в силу інших об'єктивних причин; остаточне зникнення з українських теренів деяких поселень (очевидно, ще в ХІХ ст.), зафіксованих фотомитцем; існування в різних областях України та південній і північній частинах Бессарабії (Котюжани) населених пунктів з однаковою назвою тощо.

Аналіз отриманих результатів демонструє унікальність художнього доробку майстра: охоплені території та кількість зафіксованих населених пунктів (з урахуванням того, що в багатьох поселеннях М. Грейм фотографував декілька об'єктів) складають значний відсоток подільської культурної, зокрема мистецької спадщини; знімки М. Грейма свідчать про прискіпливу увагу до видового й стильового розмаїття української архітектури, соціальних та етнографічних типів населення; галерея фотографічних образів, створених на територіях Поділля, складає майже весь творчий доробок майстра; композиції Грейма безцінні, оскільки в більшості своїй зберегли зруйновані або напівзруйновані пам'ятки подільської матеріальної і духовної культури.

Грейм знайшов власну нішу в реалізації провідної артистичної ідеї епохи і, спостерігаючи за головними процесами, безперечно розумів необхідність документальної фіксації унікальних культурно-мистецьких зразків минулого. Він став предтечею величезної роботи з обґрунтування самобутності та своєрідності культури подільського регіону, яку пізніше виконали науковці-україністи на початку ХХ ст. Зважаючи на вищезазначені географічні виміри творчої спадщини М. Грейма, фотохудожника з повним правом можна назвати фотографом-

регіоналістом, який оспівував конкретний регіон України, його різноманітних мешканців та їх наповнене розмаїттям подій життя. Унікальність мистецького доробку М.Грейма полягає у свідомо спланованій, довготривалій роботі з фіксації кращих культурно-мистецьких об'єктів, ансамблів зодчества, панорамних видів, людей різних віросповідань і народностей тощо. Його фотографії, переведені у літографії, демонструють розмаїту картину зодчества давнини (ті архітектурні пам'ятки, що не зберегли свого первинного вигляду; ті, що зникли назавжди; ті, що були руїнами вже у ХІХ ст. та невелика кількість тих, які й досі можна спостерігати в автентичному стані). Світлини фотохудожника, яких, безумовно, більше, ніж літографій, є безцінним іконографічним матеріалом для науково-дослідницьких розвідок у галузі історії архітектури.

Для більш глибокого розуміння особливостей творчості майстра світлин слід розглянути типологію об'єктів зображення, яка розкривається у наступному підрозділі.

4.2. Типологія об'єктів зображення у творчості М. Грейма

Одна з основних функцій фотографії полягає у відкритті, фіксації та організації сприйняття різноманітних проявів людської культури. Ця функція сучасної фотографії цілком усвідомлена. На зміни, що відбуваються у фотографії в останні десятиліття, це відкриття культури як особливого і важливого виміру людського життя, поза сумнівом, має колосальний вплив. Особливо воно відчувається в гіпертрофованому інтересі фотографів до етнографічних мотивів, фіксації сільського екзотичного побуту, у пристрасності до зображення людей у національних костюмах, до сільської архітектури, в поетизації рукотворних, не відчужених технікою форм людської діяльності, у фіксації древніх зв'язків людини з землею і т. ін. Такі тенденції можна виявити у багатьох проявах фотографічної творчості взагалі. Вони встигли стати вже універсальними. Весь компендіум перелічених позицій можна спостерігати й у творчості Михайла Грейма.

Перед тим, як піддати аналізу типологічні особливості фотокомпозицій митця, слід розглянути форму подачі цих композицій, специфіку типів форматів, що використовував Грейм у власній творчості та способи komponування світлин у фотоальбоми. Велику роль ще за життя М. Грейма почали відігравати фотоальбоми, що зосереджували у собі образи людей, яких зафіксувала фотокамера. Фотоальбоми можна назвати сховищами родинної історії, котрі ретельно зберігаються і передаються з покоління до покоління. Існування фотоальбомів можна прослідкувати практично з моменту появи фотографій, попередниками яких були дагеротипи. Виконані в одному примірнику, нетривалі, що реагують на кліматичні зміни, вони користувалися популярністю лише у 1840-1850-х роках. Їх місце в житлових приміщеннях, поряд з гравюрами

й акварелями, невдовзі зайняли світлини. «Кабінетні», «макарт», «будуарні», обрамлені в овальні або прямокутні рамки, вони стояли на бюро і туалетних столиках, висіли на стінах, створюючи в інтер'єрі особливу атмосферу тепла і затишку. Фотографії меншого розміру – «мінйон», «візитні» – поміщались у спеціальні альбоми в саф'янових, шкіряних або картонних оправах, прикрашених тисненням чи накладками з металу, кістки, дерева. Іноді у товсті обкладинки монтувалися музичні скриньки.

Оформлення фотоальбомів залежало від естетичного смаку їх власників і приналежності до тієї чи іншої соціальної групи. Фотографії та альбоми 1870-1880-х років коштували досить дорого, але користувалися великою популярністю, як в середовищі аристократів, так й серед чиновників та купців. У 1890-х роках на фоні бурхливого розвитку фотографічної техніки фотознімки стали «забавками», «штучками», «сувенірами». Їх дарували один одному, нерідко розташовуючи на зворотній стороні або в одному з кутів знімку подарунковий надпис чи миле присвячення. У ці часи фотоальбоми стали невід'ємною частиною інтер'єру житлових приміщень. У них містилися фотографії, виконані не лише фотографами-професіоналами, але й аматорами. З часом фотоальбоми стали «річчю для руки», дуже звичною й милою. Втім, залишаючись предметами побуту, вони також виконували значну соціальну функцію: були не лише сховищами історії окремих сімейств і династій, але й невід'ємними творцями соціальної пам'яті великих груп населення. Ці речі, як показав час, – найбільш лаконічні й глибокі документи епохи, побуту, психології та естетики російського суспільства²⁴⁰.

²⁴⁰ Харитоновна Е. Вещь для, 2003. с. 94-97.

Велику цінність становлять знімки Кам'янця, на яких зафіксовані види Старого міста до перебудови царською владою у 70-х роках XIX століття, а також зруйновані за часів становлення радянської влади у 20-30-х рр. XX ст. У 1901 році Грейм у власній друкарні випустив під своїм іменем альбом: «Виды Каменца-Подольского». В альбомі вміщено 24 фотографії видів міста з написами російською і французькою мовами. М. Грейму належить також ще два видання: один альбом на 27 поштових листівок, другий – на 36 листівок. Обидва видання ідентичні з виданням 1901 року. Авторство встановлено з греймівськими фотографіями, які зберігаються у Лодзькому університеті в Польщі²⁴¹. Альбоми Михайла Грейма випускались у шкіряній палітурці з витисненими і позолоченими орнаментальними мотивами та заголовком-назвою, а також у картонній обкладинці, обтягнутою тканиною, на яку наносилася типографською фарбою назва та образотворчий елемент – стилізоване зображення кам'янецької фортеці. Нерідко на торцях картонок з наклеєними фотографіями Грейма можна побачити позолоту, яка додавала вишуканості виданню, бо золотий блиск проходив по всій товщині альбому.

Велику увагу М. Грейм приділяв різним типам формату власних фотографій та їх оформленню. Роздивляючись фотопортрети митця з фондів Кам'янець-Подільського історичного музею-заповідника, ми звертаємо увагу на деталі одягу, пози, зачіски людей, зображених на знімках, але не завжди помічаємо зворотну сторону – фотографічний бланк. Фотографічний бланк – це особливий світ, зі своєю мовою й символікою, де все не випадкове й підкорене суворим правилам. Фотобланк – це своєрідний «послужний список» фотографа, де літографським способом надруковано його ім'я, назва ательє, адреса (з

²⁴¹ Паравійчук А. Г. Красзнавець, 1970, с. 68]

початку ХХ ст. вказували й номер телефону), нагороди і регалії, отримані володарем закладу на престижних виставках. Часто текст на бланку дублювався французькою мовою. На фотографіях М.Грейма підписи російською, польською, французькою, навіть подекуди німецькою мовами.

Вперше фотографічний бланк з'явився у 1849 році і став необхідним атрибутом для фотографів-професіоналів: на нього наклеювали позитивні відбитки, які прийшли на зміну дагеротипам. Бланки були за розміром дещо більше фотографій і не лише надавали їм, надрукованим на тонкому альбуміновому папері, вишуканого вигляду, але й слугували для їх збереження.

Спочатку для виготовлення бланків фотографи використовували білий, інколи кольоровий картон світлих тонів, обрізаючи його безпосередньо у майстерні. З часом попит на бланки значно зріс, почали з'являтися спеціальні майстерні, а пізніше й фабрики з виготовлення фотографічних бланків.

З 1860-х років літографи були завалені роботою з друкування рекламних фірмових текстів для бланків. У 1872 році у Петербурзі з'явилася фабрика з виробництва брістольського картону з власним літографічним закладом, де відповідно до замовлення фотографа виготовлялися фірмові бланки з рекламним штампом ательє. Друк бланків здійснювався згідно зразків, і за індивідуальними рисунками фотографів. Михайло Грейм переважно замовляв картонні бланки блакитного кольору різної інтенсивності забарвлення у Варшаві в Л. Карпінського, що відображено на зворотній стороні деяких фотографій, котрі містять найбільш парадний, репрезентативний відбиток рисунка із регаліями фотографа. Можна стверджувати, що для різних світлин фотомитець використовував різні тиснення на лицьовому та зворотному боці. На деяких портретних знімках, наприклад, портреті

вчительки рукоділля Петрової Єлизавети Олександрівни (1879), зображено в центрі чотири медалі (дві великих і дві малих) на невеликому орнаментальному тлі, ліворуч – його ім'я та прізвище (MICHEL GREIM), праворуч – Кам'янець-Под. (KAMIENETZ POD.) (рис. Г.2.1.а.)²⁴². Медалі, зображені на бланку, розповідали про те, де й коли проводилися виставки, в яких брав участь чи був відзначений власник фотографічного закладу. Виставки, у яких брали участь фотографи, були різноманітні – фотографічні, політехнічні й навіть мануфактурні.

На інших знімках, наприклад, фото Малавської (1879) – під портретом розміщені прізвище та місто, середина пуста, а на зворотному боці в центрі – невеликий орнаментальний вензель, в якому напис: Фотографія, М. Греймъ в КаменецѢ Подольскомъ (рис. Г.2.2.)²⁴³. На знімку чоловіка у військовому мундирі можна побачити, що поле між прізвищем і містом заповнено монограмою, що складається з перевитих літер М і G (рис. Г.2.1.б.)²⁴⁴.

Існували знаки, зображувати які можна було лише маючи спеціальний дозвіл. Наприклад, розмістити на власному бланку зображення державного герба Російської Імперії міг лише фотограф, удостоєний найвищого дозволу, котрий заслужив його корисною справою для суспільства. Двоголовий орел означав також, що власник ательє був поставщиком двору його імператорської величності. Це правило стосувалося також зображення гербів іноземних держав або царюючих домів Європи. На репрезентативному графічному малюнку зворотного боку фотокартки, що зображує вчителя російської і латинської мови Кам'янець-Подільської чоловічої гімназії, надвірного радника Павла Івановича Барсова, можна побачити комплексну презентацію творчих

²⁴² КПДІМЗ. – КВ-8363. – Грейм М. Петрова Елис. Александр. Уч. Рукоделия. Съ 1879 г.

²⁴³ КПДІМЗ. – КВ-8367. – Грейм М. Малавская 1879.

²⁴⁴ КПДІМЗ. – КВ-8405. – Грейм М. Портрет чоловіка у військовому мундирі.

досягнень М. Грейма. Композиція складається із шести переплетених стрічок, на яких зафіксовані основні віхи життя фотомитця: 1 – Товариство друкарів у Варшаві – 1848; 2 – Губернська типографія – 1852; 3 – Музей подільських лікарів – 1862; 4 – Імператорське географічне Товариство – 1875; 5 – Товариство шанувальників мистецтва – 1876; 6 – Краківська академія майстерності – 1876. На перетині стрічок розміщені герби міст, де відбувалися події: Варшави (сирена зі щитом і мечем), Кам'янця-Подільського (сонце), Кракова (коронована фортеця з білим орлом у брамі) та Києва (св. Архистратиг Михаїл). Увінчує всю композицію вміщений на картці і розташований на тлі дубової та лаврової гілок, коронований двоголовий орел з державою і скипетром – символ Російської імперії. Усередині композиції містився напис французькою мовою: Photographie, Phototypie, Typographie, **PHOTOTYPOGRAPHIE de Michel Greim à KAMENETZ PODOL.**; оточений вензелями (рис. В.1.1.)²⁴⁵.

М. Грейм використовував також спрощені варіанти презентації власного фотографічного закладу. Це були наклейки на картон квадрата тонкого паперу, на якому вміщувалася рекламка. Наприклад, угорі герб Російської імперії – двоголовий орел зі скипетром та державою, нижче підпис: «Императорскаго Географическаго Общества действ. Членъ, фото-типографъ М. ГРЕЙМЪ въ Каменцѣ Подоль.»; ще нижче – вензель (рис. Г.2.3.)²⁴⁶.

З часом потреба у вишуканих картонних бланках різного формату з художнім гравіюванням росла. Замовлення на їх виготовлення виконували у Москві, Петербурзі, Варшаві, Одесі, Відні. У 1880-х роках лише одна петербурзька фабрика «Ширль і Скамоні» продукувала бланки

²⁴⁵ КПДІМЗ. – КВ-6646. – Грейм М. Русскаго и латинскаго языковъ, надворный советникъ Павелъ Ивановичъ Барсовъ.

²⁴⁶ КПДІМЗ. – КП-20500. – Грейм М. г. Каменец-Подольский. Вид города со сторони Польских фольварок. Императорскаго Географическаго Общества действ. Членъ фото-типографъ М. ГРЕЙМЪ въ Каменце-Подоль.

формату «візитний» до півтора млн. на рік, «кабінетних», «будуарних» і «стереоскопічних» – близько мільйона.

Фотографія XIX ст. – мистецтво кількох майстрів: фотографа, художника, літографа. На бланках розмаїтих кольорів, від ніжно-рожевого до темно-коричневого та навіть чорного із золотою обрізкою по краю, де принадливий шрифт переплітався з рослинним орнаментом, доволі часто зустрічаються зображення мольберта, палітри, пензлів для малювання, які повинні були підкреслити приналежність фотографа до мистецького світу. Якщо фотограф був випускником будь-якого художнього закладу, він розміщував на першому місці слово «художник», лише за ним слідувало зазначалось його заняття – «фотограф».

Найпопулярнішим був візитний формат, бо він був найдешевшим і зручним. Ці знімки замовлялися дюжинами і дарувалися родичам і друзям. Фотографії формату візит-портрет частіше розміщували в альбомах. На візитних фотографіях Грейма можна побачити витиснуту факсимільну сигнатуру майстра, рамку й обрізку, вкриті золотом (рис. Г.2.1.в). Наприклад, овальний портрет молодої дівчини-підлітка з косою вміщений у прямокутний формат²⁴⁷. На багатьох знімках фотографа витиснута суха печатка: у горизонтальному овалі з подвійним обрамленням напис «Photographie, M. Greim a Kamenetz Pod.»

Для захисту від вицвітання і забруднення світлин більшість картонних бланків зі світлинами Михайла Грейма мали «фартух» або «етикет»: аркуш тонкого прозорого паперу, чистий чи з рекламним текстом фотографічного закладу, що наклеювався зверху до зворотної сторони і перекидався на лицьову.

²⁴⁷ КПДІМЗ. – КВ-8369. – Грейм М. Портрет молодої дівчини.

До 1890 року вже використовувалися наступні формати бланків для фотографій (за даними Фотографічного календаря на 1891 рік, склав І. І. Карпов)²⁴⁸ (рис. Г.2.4.):

№ п\п	Тип формату фотографічного бланку	Розмір формату (у мм)
1.	Міньйон	40×78
2.	Візитний або «Вікторія»	62×101; 65×105; 82×127
3.	Стереоскопічний	88×178; 88×180
4.	Кабінетний	108×166; 110×170
5.	Променадний (макарт)	105×210
6.	Будуарний	135×220
7.	Імперіаль	175×250
8.	Панель	180×320

Усі типи перелічених форматів використовувалися М. Греймом у творчій роботі, але його виключною особливістю було використання більших, панорамних форматів, розміри яких сягають 270×335 мм, які можна спостерігати в колекціях Краківської академії майстерності та трішки менші за розміром – у фондах Кам'янець-Подільського історичного музею-заповідника.

Поряд із виготовленням фотографічних бланків, наприкінці XIX – початку XX ст. у Росії було відкрито кілька фабрик з виробництва паспарту, рамок і альбомів для фотографій, хоча частина цієї продукції, як і раніше, привозилася з Європи.

Наступними у шкалі популярності були кабінетні фото (кабінет-портрет): їх розміщували в альбоми і ставили у рамках на стіл чи камінну полицю.

²⁴⁸ Харитоновна Е. От «виктории» до «променада» [Електронний ресурс] / Е. Харитоновна. – Режим доступу : <http://www.rusalbom.ru/articles/default/haritonova2.html>. – (Назва з екрана).

Більшість фотографів у 1880-1910-х роках розміщали на бланках надпис про те, що негативи зберігаються у фотоательє і можна повторно звертатися до них. Для того, щоби полегшити пізніший пошук, лаборанти деколи проставляли на звороті фотографії дрібними цифрами номер негативу і рік зйомки.

У 1910-х роках виробництво бланків значно скоротилося. Замість розкішного брістольського картону стали використовувати більш дешеві сорти паперу. Мистецтво фотографічного бланку стало згасати і поступово зникло, хоча у сімейних альбомах на бланках «візит» або «макарт-портрет» часто можна зустріти знімки, зроблені навіть у 1920-ті роки²⁴⁹. Грейм на той час вже пішов з життя і не побачив згасання мистецтва картонного паспарту, його твори були представлені на кращих сортах брістольського картону та у різних існуючих на той момент типах фотографічних форматів.

Отже, для усталених в Європі і перелічених вище типів форматів Грейм використовував замовлені паспарту із завчасно обумовленим з фотографом малюнком і сигнатурами, серед яких існували більш репрезентативні, парадні та більш скромні, спрощені. Усі знімки типу «візит», «кабінет», «макарт» мали замовлені паспарту з рамками коричневого, темно-червоного та золотого забарвлення навколо зображення та відповідними написами, що містилися в обрамленні образотворчих компонентів. Але великі формати картону, на які наклеювалися панорамні світлини збільшеного розміру, мали завчасно виготовлені наклейки з рекламою фотографічного закладу Грейма. Можна з великою ймовірністю припустити, що ці наклейки додавалися до зворотної сторони паспарту саме у закладі Михайла Грейма.

²⁴⁹ Харитоновна Е. От «виктории» [Електронний ресурс]: <http://www.rusalbom.ru/articles/default/haritonova2.html>.

Аналіз сукупності доступних світлин, фотохудожника, саме як об'єктів культурно-мистецької спадщини, дозволив поділити їх на наступні категорії (рис. Г.2.5., табл. Г.2.1.1. – Г.2.8.):

- окремі пам'ятки архітектури (табл. Г.2.1.1. – Г.2.1.5.);
- пейзажі природи, панорами міст і містечок (табл. Г.2.2.1. – Г.2.2.2.);
- сюжетно-тематичні композиції (табл. Г.2.3.);
- портретні (одноосібні, двоосібні, багатоосібні) зображення (табл. Г.2.4.1. – Г.2.4.4.);
- етнографічні типи – представники різних народів Поділля у національному вбранні (табл. Г.2.5.1. – Г.2.5.4.);
- соціальні групи населення (табл. Г.2.6.1.-Г.2.6.3);
- фотофіксація живописних і графічних творів (табл. Г.2.7.1. – Г.2.7.3.);
- колажі (Додаток Г.2., табл. Г.2.8.).

Варто відмітити, що М. Грейм зображував кожен з вищеперелічених категорій абсолютно своєрідно, використовуючи розмаїті, притаманні йому, прийоми і підходи.

Найбільша група містить види *окремих архітектурних споруд*, для відбору яких слід було мати неабиякі знання в галузі стилів і вартісного рівня певних зразків старожитнього зодчества. Складається враження, що вибір Греймом об'єктів для фотографування проходив переважно безпомилково, в об'єктив камери не потрапляли архітектурні пам'ятки, що не заслуговували уваги. Кількість знайдених в архівах фотографій фотомитця, що зображують окремі об'єкти зодчества, перевищує 100 фотографічних знімків. Серед них чітко визначаються основні напрями зацікавленості Грейма. Найбільш представницькою є група сакрального зодчества, яка разом з інтер'єрами церков і костелів налічує 42 фотографії. Тут представлені сакральні об'єкти різних конфесій: католицькі, православні, протестантські, мусульманські, а також костели,

церкви, монастирі, семінарії, брамки, мінарети, побудовані українцями, поляками, вірменами, росіянами та ін. Близько 1890 року Грейм зібрав прекрасну колекцію фото по-турецьких пам'яток на Поділлі, кам'янецький замок з, так званим, турецьким мостом, мінарет в Кам'янці у красивому обрамленні переслав султана до Стамбулу (рис. Г.2.6. а, б)²⁵⁰.

Далі йде досить значна за кількістю знімків категорія фортифікаційних забудов – 35 світлин, серед яких превалююче місце займає Кам'янець-Подільська фортеця, що сфотографована з різних ракурсів і планів. Хотинська фортеця також постійно привертала увагу фотографа; є кілька знімків оборонних споруд у Меджибожі, Жванці, Сороках. Поодинокі виглядають фото оборонних мурів у містечках Отрокові, Чернокозинцях, Сутківцях та Летичеві (рис. Г.2.7. а, б).

Достатньо представницькою виглядає категорія руїн – 22 фото, на яких ностальгічно представлені майже зруйновані на той момент розвалини споруд, які мають велику культурно-мистецьку цінність. Грейм – єдиний фотограф на Поділлі, який приділяв увагу саме руїнам, він не помилився, бо деякі з зафіксованих ним об'єктів вже не існують (рис. Г.2.8. а, б). Тут представлені руїни забудов різного призначення з міст і містечок: Кам'янець-Подільський, Зіньків, Скала, Сатанів, Панівці, Жванець, Чернокозинці, Кудринці, Отроків, Пилява та Сутківці, що красномовно свідчить про послідовну і копітку діяльність митця зі збереження пам'яток архітектури Подільської землі. По три світлини припадає на зображення житлових забудов та палацово-паркових комплексів.

Наступна категорія – *пейзажі природи, панорами міст і містечок* – містить 65 світлин і складається, в основному, із зображень міських і сільських панорам, та краєвидів, де зафіксована подільська природа.

²⁵⁰ Garzdecki J. Mistrz 1972 r., с. 62.

Можна констатувати надзвичайний інтерес М. Грейма до фотографування панорамних видів Кам'янця-Подільського, Шаргорода (рис. Г.2.9.), Гусятин та ін. – всього 45 знімків. Сільських краєвидів вдалося знайти всього 20, переважно це панорамні зображення і фрагменти природи подільських та бессарабських сіл (рис. Г.2.10.).

Досить скромно представлена категорія *сюжетно-тематичних* композицій, яка практично включає 5 світлин і містить зображення різних епізодів з життя: ярмарок у Жванці, катаклізми у Кам'янці-Подільському. Коли у 1887 році сталася у Кам'янці пожежа міста, Грейм не вагався вийти на вулицю і виконати декілька виключно репортерських знімків у натовпі збуджених людей (рис. Г.2.11.). Даним фото характерна нечіткість першого плану, хоча на той час це не визнавалося, всі плани мали бути чіткими²⁵¹. Але такого роду репортерські знімки не характерні для Грейма. Він, як правило, не фотографує події – його інтерес прикутий до культурно-мистецької спадщини Поділля.

Найбільш репрезентативна категорія доробку фотохудожника – це *портрети*, котрі він виконував як на замовлення, так і в якості художніх композицій, завчасно підготовлених і аранжованих в ательє. 153 портрети, що вдалося знайти, представляють собою велику групу одноосібних (рис. Г.2.12.) (95 фото), двоосібних – 23 (рис. Г.2.13.), групових – 27 та родинних портретів Михайла Грейма – 7. У цій категорії помітно виділяється підгрупа портретів формату «візит» та «макарт», а також кабінетний. Портретні зйомки з однієї-двох осіб, а також сімейні фото в більшості випадків робились у студії (у такій обстановці легше виставити освітлення, і на місці є все необхідне обладнання). Прослідковується використання одних і тих самих реквізитів: стільці, крісла, столи, шматки дерева, які фотограф уміло комбінував. Групові портрети, як правило, виконувалися на природі.

²⁵¹ BUŁ – J fot II 36 (a, b). – Greim M. Rozmaitości. W czasie pożaru w Kamieńcu 1887 r. // Kamieniec Podolski.

Іншу велику групу фотографій, виконаних Михайлом Греймом, складають знімки *етнографічних типів*. Загальна кількість знайдених фотографій складає 123. Сюди входять подільські типи – 66 фото (рис. Г.2.13., рис. Г.2.12.), польська шляхта – 7, типи Бессарабії – 23 (рис. Г.2.15.), єврейські типи – 27 (рис. Г.2.14.). В Кам'янці у ХІХ ст., як відомо, було близько десятка етнічних груп. Грейм любив робити фотографії найбільш типових етнічних представників – євреїв, поляків, українців, росіян, вірмен, а також різних верств населення – жебраків, селян, волостян, міщан. Для доброї фіксації типів Грейм зображував їх сухо, лаконічно, намагаючись задокументувати характерні особливості кожного етнографічного типу. Грейм обирає з народностей, які населяли Поділля, не лише характерні для даного типу обличчя, фігури, навколишній антураж, але й притаманний для них одяг, святковий та робочий, навіть манеру носити деякі елементи національного строю.

Так, зображуючи мешканців Бессарабії, Грейм зауважує, що селянки носять по кілька хусток на голові, утворюючи своєрідний композиційний центр ансамблю народного одягу. Жінки дійсно носили на голові до восьми хусток, демонструючи свій достаток. Хустки пов'язувалися таким чином, щоби попередня повністю не закривала наступної. Це утворювало певний ритм кінців хусток, які перетворювалися на голові жінки у складну декоративну композицію, яку впевнено можна назвати неповторною, нехарактерною для інших регіонів України²⁵². Саме багатонаціональне подільське мистецтво породило у своїх надрах цей незвичайний, суто народний жіночий образ.

Грейм шукав типових людей, представників чотирьох кам'янецьких і подільських національних груп: поляків, українців, росіян та євреїв. Представників єврейської групи людності Кам'янця Грейм часто

²⁵² BUŁ – J fot II 101. – Greim M. Kobiety w ubiorze odświętnym // Besarabia.

запрошував до свого закладу й фотографував із захопленням. Особливо виразно він зображує групу єврейських дітей, закутаних в хустки і шалі (у цьому приміщенні зимно), занурених у книги (рис. Г.2.16.)²⁵³.

Деякі фотографії зроблено з певною долею іронії: за різьбленим дерев'яним столиком, що слугував для фото інших, вже тоді анахронічних типів, він садить двох представників польської шляхти. Хутрянні шапки, бороди, вуса, ясний погляд, хоча вік похилий. «Кохаймося» – в руках склянка, а на обличчях дума (рис. Г.2.17.)²⁵⁴. Фотограф-портретист мусив задовольнити вимоги клієнта високоякісною фотографією, котра служила репрезентації і створенню певного іміджу в товаристві й родині.

Фото етнографічних типів Поділля Грейм офірував до фондів Краківської академії майстерності. Ці збірки пробудили жваве зацікавлення на виставці у Парижі. Другу таку збірку подарував Царському етнографічному товариству у Москві, котре звело його до рангу члена-кореспондента²⁵⁵. Художник-фотограф, до того ж документаліст, створював умовно-узагальнений образ, добираючи репрезентативних моделей і моделей, аби створювали квінтесенцію такого образу взагалі. Його етнографічні типи – це пошук національного у загальному подільському культурному просторі.

Значну категорію серед загального доробку фотомитця представляють *соціальні групи населення* – 101 фото, які можна розділити на підгрупи, котрі назвав сам фотохудожник: інтелігенція – 29 знімків, селяни – 51 та жебраки – 21 фото. В основному, це представники педагогічного складу гімназії у Кам'янці-Подільському, а також кілька постатей з Проскурова і Бара. У підгрупі селян – представники околиць Кам'янця, Летичева, Пудлівців та в цілому Поділля.

²⁵³ BUŁ – J fot II 97. – Greim M. Cheder // Żydzi.

²⁵⁴ BUŁ – J fot II 78. – Greim M. Kochajmy się! // Szlachta i stan średni.

²⁵⁵ Garzdecki J. Mistrz 1972 r., c. 62]

Велику підгрупу складають «царани» Бессарабії. Найбільш цікавою є підгрупа жебраків, в якій Грейм відверто представляє різні типи людей маргінального світу, неповносправних, ідіотів, колись заможних людей, які стали жебраками.

Як приклад розгляду фотомитцем соціальних типів населення, можна навести зображення ката з власноручним підписом Грейма «Вишньовський (останній з катів на Поділлі), славний, як сам визнавав, хултай, острах ярмаркового люду, від якого збирав мито, промовляв як трибун: «Матері, карайте своїх діток, бо я їх покараю»²⁵⁶. Сивий кудлач спирає ногу в лапті чи ганчірці на дошку риштування ешафота, руки безпомилковим рухом професійного ката звивають стрічку, перекинута через колону – архітектурний компонент, постійно присутній у фотографічних ательє минулого століття (рис. Г.2.18.).

В такий самий інтер'єр, навіть та сама драбинка, котра слугувала як реквізит Вишньовському, поставлена людська пара. Вона боса, в хустині, з якоюсь торбою через руку, з похиленою головою, сповнена турботи і відмови. Він – ганчірник з пучком шнурів і щіток, перекинутих через плечі, заспокоююче бере дружину за підборіддя. «Каменяр і прибиральниця. Не журися, жінко, хоч я п'яниця, але гроші будуть» (рис. Г.2.19.)²⁵⁷.

Невелику частку фотокомпозицій митця складають світлини творів образотворчого мистецтва – 39 фото. Можна припустити, що нам не вдалося розшукати значної кількості фотографій з цієї категорії. Грейм, як людина, закохана в мистецтво, мав би залишити більшу спадщину у цій царині. Проте фотографій з портретів налічується 15 (рис. Г.2.20.), з ікон –

²⁵⁶ BUŁ – J fot II 75. – Greim M. Wiszniowski (ostatni z katów na Podolu) stawny – jak sam zeznawał-hultaj, postrach ludu jarmarcznego, od ktorego prawem Kaduka biorąc jakoweś myto, przemawiał jak trybun : „Matki karzcie swoje dziatki, bo ja ich karać będę” // Włościanie.

²⁵⁷ BUŁ – J fot II 71. – Greim M. Kominiarz i śmieciarka – „ne żuryś żyenko, choć ja pianyca, ałe hroszi budu” // Żebracy.

4, з пейзажів – 20. Це, в основному, живописні портрети польської шляхти, знімки подільських ікон, котрі вшановувалися людом, як чудотворні, а також живописні та графічні пейзажі митців, зокрема сина Яна Грейма.

Остання маленька категорія – колажі – містить 4 популярних серед фотографів того часу колажі, зіставлені з колись зроблених фотографій і об'єднаних конкретною ідеєю. Тут можна побачити мотиви Хотина (рис. Г.2.21.) і Кам'янця-Подільського. Найбільший інтерес представляє колаж із зображенням повної родини Михайла Грейма.

Підсумовуючи підрозділ, робимо висновки, що фотофіксація абсолютно всіх типів, які розглядаються у монографії, має у працях Грейма своєрідну рису: на знімках, навіть у краєвидах, не спостерігається випадкових компонентів та деталей, кожна дрібниця ретельно дібрана, відчувається попередня режисура не простого фотографа, але художника високого професійного рівня й мистецької чутливості. Можна констатувати, що Грейм активно користувався всіма відомими на той момент форматами фотографій, але мав ще один, збільшений формат, характерний лише йому на якому зображував панорамні види міст і містечок.

Найбільші категорії за чисельністю світлин – етнографічні типи населення, портрети та пам'ятки архітектури. Це свідчить про жвавий інтерес фотомитця до людей Поділля та їх духовного і культурно-мистецького доробку. Висвітливши типологічні особливості творчості фотомайстра, слід логічно перейти до художньо-композиційних особливостей творчої спадщини фотомитця, чому й присвячений наступний підрозділ.

4.3. Художні та композиційні характеристики світлин фотомитця

Уперше у даному дослідженні розглядаються художні та композиційні особливості фотографічного доробку митця. Вони потребують детального дослідження та вивчення, оскільки саме ці риси відрізняють творчу працю одного фотохудожника від іншого. Старі фотографії завжди дають відчуття тогочасної історії, викликають глибокі спогади. Вони виступають медіантою, найбільшим безпосереднім зв'язком із минулим. У дослідників старовинних світлин існує поняття «вінтажної фотографії». Справжній вінтаж – це зображення предметів, що дійсно прожили довге життя, до яких відносяться раритетні й антикварні речі. Вінтажне фото відображає стиль своєї епохи, як правило, завжди високої якості виконання. Вінтаж у сфері фотографії – фотовідбиток, який був зроблений у той же час, що й негатив, або незабаром після цього, тому вони ще не ретушовані, штучно не прикрашені. Вінтажні знімки зроблені ще за життя їх автора тогочасними матеріалами, під його безпосереднім наглядом. Вони мають статус унікальних творів, тому їх кількість обмежена.

Вінтаж ділиться на такі категорії: справжній вінтаж – раритетні фото, стилізація під вінтаж – використання у сучасних колекціях світлин, підроблених під старовину, комбінований вінтаж – інтегрування сучасних матеріалів й технологій у виготовленні знімків з автентичних вінтажних кліше чи негативів. Практично весь автентичний доробок Михайла Грейма має статус вінтажного. Аналіз світлин, що зберігаються в підданих оглянутих нами архівах, дає можливість припустити, що з кожного авторського негатива зроблено усього кілька відбитків. Окрім того, на деяких фото можна спостерігати певні деформації фото кліше, або

негатива, що робить їх єдиними у своєму роді. Наприклад, на фотографії «Fein-Silber»²⁵⁸ **рис. Г.2.12** можна бачити тріснуте кліше.

Михайло Грейм, який нерідко ще й друкував сам, продумує власну роботу від початку й до кінця. Вибір паперу, хімії та обладнання, що існували на той час, коли було зроблено негатив, певні переваги фотографа – все це справляє значний і формувальний ефект на зображення. Перші відбитки з негатива – його найперші інтерпретації – віддзеркалювали й втілювали весь складний процес прийняття кінцевого рішення. Кожний вінтажний відбиток Михайла Грейма несе у собі незбагненну магію буквальної присутності свого творця. Деколи, як самостійно друкуючий фотограф, він повертався до певного негатива та інтерпретував його інакше лише тому, що час і накопичений досвід надавали нового розуміння потенційним можливостям світлини; або тому, що техніка друку радикально змінювалася настільки, що не могла не дати імпульс бажанню побачити старе зображення саме у новому виконанні.

Майже усі пізніші відбитки у нього були більш звучними, сильніше емоційно висловленими й більш майстерно виконаними, на відміну від тих, що були зроблені раніше. У якості прикладу розглянемо два варіанти авторських відбитків з одного кліше, що знаходяться у різних архівах – в Лодзі (бібліотека університету) і Кракові (етнографічний музей ім. С.Удзелі). Перший підписаний автором «Дворові слуги, дівчина»²⁵⁹, другий – «Шляхтянка у святковому холопському одязі»²⁶⁰. Один з них більш темний у фонових площах і чіткий на першому плані, другий – світлий на першому і більш детальний на дальньому плані (**рис. Г.3.1. а,б**).

²⁵⁸ BUŁ – J fot II 88. – Greim M. Fein-Silber // Żydzi.

²⁵⁹ BUŁ – J fot II 52 (a, b). – Greim M. Dziewczyna i mężatka. Służące dworskie // Włościanie.

²⁶⁰ AME – III / 14361 / F Greim M.J. Iwaniechcianka w świątecznym stroju chłopskim. Podole // Strój Podolski.

Не можна не згадати і той факт, що М. Грейм використовував свій архів негативів у якості банку зображень. У ньому він зберігав та з нього черпав зображення, зроблені зазвичай у різні роки, для того, щоби скористатися ними для наступного створення розмаїтих комбінацій, колажів або ж одного відбитку з декількох; іноді повторно використовував один і той же негатив, символ, що повторюється²⁶¹. Важливо розглядати не один, а декілька відбитків одного і того ж зображення, щоб усвідомити те, що відбувається, коли сильно змінюється стиль друку фотомитця.

Фотографія за призначенням – річ тиражна. З одного негатива можна наштампувати декілька фотознімків. Часто на реверсі паспарту можна було побачити напис, що негативи зберігаються у фотомайстерні. Проте Грейма не можна звинуватити у численному тиражуванні однакових образів. Аналіз його творчої спадщини наочно демонструє індивідуальний підхід не лише до вибору натури для зйомки, а й створення завжди нового оточення, формування щоразу різного середовища, одягу та деталей. Він не дозволяв собі зійти на позиції звичайного ремісника. У всіх своїх видах діяльності митець завжди залишався справжнім художником світлопису.

Фотоустанови А. Енгеля і М. Грейма були найлюднішими. Але, як відмічають, Енгель був добрим ремісником, а на противагу йому, Грейм – справжнім художником і найкращим фотографом. Його роботи вирізнялися високим художнім рівнем виконання. Знімав він не лише для заробітку, але й намагався розповісти про людей, серед яких жив і творив, про Поділля, яке добре знав і любив. Техніка часто не дозволяла знімати з натури, тому, в основному, всі зйомки проходили у павільйоні. Все, про що

²⁶¹ КПДІМЗ. – KB-51900. – Грейм М. Wielmożnej Pani Honoracie Zabrońskiej w dziein Imienin 12 Stycznia 1875 z życzeniem zdrowia i pomyślności od Greima z familiją; BUŁ – J fot II 115 (a, b). – Greim M. Foto Zakładu i Rodziny Michała Greima w Kamieńcu Podolskim. – 27 stycznia 1892 // Greim Michał.

хотів розповісти сучасникам Грейм, доводилося відтворювати у стінах фотоательє. Володіючи неабияким режисерським талантом і такою ж фантазією, майстер-творець приводив сюди кравців, міняйл, селян, чоботарів, бандуристів, шляхтичів, солдатів, і тут же, у павільйоні розігрувалися цілі спектаклі: зустрічі друзів у корчмі, прибуття солдата у відпустку, підготовка до уроку в церковній школі...

Наприкінці віку, досягнувши вершини слави і майстерності, творець намагався зафіксувати все типове, якоюсь мірою уподібнюючись художникам-живописцям, поступаючись малярським роботам у подобі, зате перевершуючи їх в оригінальності і документальності. Тому багато світлин майстра тих часів нагадують полотна живописців.

Пейзажна і панорамна фотографії вимагали кадрів великого розміру, але збільшення на ті часи, з огляду на технологічні можливості, опановувалося дуже важко. Фотомитцю приходилося возити з собою великі скляні кліше й фотографічні апарати відповідних габаритів. Кліше переважно мали розміри 18×24 см, рідше – 30×40 см. Таким чином, пояснюється те, чому великі панорамні видові світлини М.Грейма зображують Кам'янець-Подільський (32,5×27 см)²⁶², а фото інших місцевостей мають невеликий розмір. Складне і важке обладнання та професійне знаряддя, яке у Кам'янці можливо було перевезти у необхідне місце, навіть в околицях ускладнювало створення фотокомпозицій великого формату.

Почавши робити авторські світлини, М.Грейм продовжував удосконалюватись, експериментуючи з хімікатами й папером. Він

²⁶² PAU – FD 506-510. – Greim M. Lit A nr 1-5. Panorama Kamieńca Podolskiego od strony Wschodniej (5 obrazów). Do zbioru Komisji Antropologicznej PAU w Krakowie od członka M. Greima 1876 r.; PAU – FD 511-513. – Greim M. Lit B nr 1-3 – Panorama Kamieńca Podolskiego od strony zachodniej (3 obrazy). Do zbioru Komisji Antropologicznej PAU w Krakowie od członka M. Greima 1876 r.; PAU – FD 514-516. – Greim M. Lit C nr 1-3. Panorama Kamieńca Podolskiego od strony południowej (3 obrazy). Do zbioru Komisji Antropologicznej PAU w Krakowie od członka M. Greima 1876 r.; PAU – FD 517-518. – Greim M. Lit D nr 1-2. Panorama Kamieńca Podolskiego od strony północnej (3 obrazy). Do zbioru Komisji Antropologicznej PAU w Krakowie od członka M. Greima 1876 r.; PAU – FD 519-521. – Greim M. Lit E nr 1-3. Panorama Kamieńca Podolskiego od strony północno-zachodniej (3 obrazy). Do zbioru Komisji Antropologicznej PAU w Krakowie od członka M. Greima 1876 r.

користувався ручною громіздкою фотокамерою і працював у важких умовах, нерідко під дощем та снігом, пред'являючи не лише до себе, але й до фотографії максимальні вимоги. Багато фотографій Кам'янця зроблені з обраного ним місця зйомки, який при детальному розгляді демонструє небезпеку, якій він піддавав себе. Панорамні фото та обраний ним ракурс показують, що фотограф стояв над каньйоном, на самому краї небезпечної «безодні», ризикуючи власним життям. Він розумів, що мистецтво, яке народжується, вимагає надзвичайної самовідданості і дозволяє фотографу в такий спосіб висловити своє відношення до життя та навколишнього світу. Його знімки віддзеркалювали динаміку міст і містечок, людські стосунки, величні й застигли пам'ятки архітектури минулого, руїни в гармонійному співставленні ліній і форм. Не задовольняючись працею наодинці, Михайло Грейм ділився своїми думками з іншими фотографами в бесідах, статтях і листуванні, збуджуючи в них вимогливість до творчих пошуків.

Необхідно відмітити ще одну особливість фотокомпозицій митця. Як живописець, що працює пензлем і фарбами, Грейм «замальовував» фотокамерою види й образи міст. Він зумів вловити красу у формах і розташуванні людей у колективному знімку, знайти привабливість у нескладних ґратах паркану, будиночку, схованому у кущах. У його доробку знаходимо краєвиди: задимлене серпанком імлі місто після пожежі, віддалені поля з людьми на першому або дальніх планах (стафаж), чоловіки і жінки у ретельно підібраних національних костюмах. Зустрічаються й жанрові сюжети: сільські мешканці за роботою або у часи дозвілля, серед яких можна побачити персонажів, зафіксованих з певною долею гумору. Тони таких світлин були немов імпресіоністичні – розсіяне світло пом'якшувало чіткість обрисів і приховувало деталі, «створюючи враження», що його художня фотографія дійсно наслідувала модні течії

тогочасного живопису. Це ще раз підкреслює обізнаність Михайла Грейма у царині сучасного йому мистецтва, значною мірою через активну участь у житті і творчій діяльності свого сина, живописця Яна Грейма.

Було би неправильним бачити у композиціях митця лише фотографії з ефектом «сфумато». Переважній більшості світлин його доробку властиві риси чистої, неприкрашеної фотографії, знімків виключної якості, чіткості і детальності. Насамперед, слід назвати фото, ретельно підготовлені і зроблені в ательє. Громіздкість тогочасної технології фотографування сильно ускладнювала натурні зйомки. Більшість «фотосесій» проходили у приміщенні, і саме тут проявив себе Грейм як талановитий художник, режисер-постановник сюжетів. У його фотографічному закладі розігрувалися справжні спектаклі: сімейні сцени, зустрічі друзів тощо. Фотограф старанно добирав реквізит, намагався імітувати в ательє натурні зйомки. Його старання були не даремними – фотографії, які дійшли до нас, свідчать про високу професійну майстерність автора²⁶³. Не дивлячись на те, що деякі з його робіт зняті у павільйоні з використанням декорацій, фотомайстру вдалося створити жваві й чарівні образи. Подібно художникам-пересувникам він не лише робить етнографічні замальовки, а й намагається передати атмосферу народного життя.

Водночас, поряд з фотографіями, що демонструють красу Поділля, визначні пам'ятки та видатних представників, у творчості Грейма з'являється прискіпливий інтерес до жебраків та їх убогого життя. Поряд з серіями фотографій пристойно вдягнутої і благополучної інтелігенції та

²⁶³ BUŁ – J fot II 83 (a, b) a). – Greim M. Buchhalter i Registrar w biurze Zarządu Mieszczanskiego. b) Untier-oficer pograniczny na «czajku» u narzeczonej // Szlachta i stan średni; BUŁ – J fot II 52 (a, b). – Greim M. Dziewczyna i mężatka. Służące dworskie // Włościanie; BUŁ – J fot II 47. – Greim M. Nasi sąsiedzi z Podola galicyjskiego. Tacy to fusmani i bkaje „z szykiem” przywożą tu rozmaitych Hrabiów w pościgu za ładnemi a przedewszystkim bogatemi pannami obywatel.. // Włościanie.

польської шляхти (рис. Г.3.2. а,б)²⁶⁴ можна побачити іншу добірку світлин, котра демонструє людську трагедію, жалюгідну екзистенцію певних верств населення подільської і бессарабської земель (рис. Г.3.2. а,б)²⁶⁵.

Це дозволяє зробити висновок, що митець працював, використовуючи контрастні співставлення чіткого і розмитого, великого й малого, шляхетного і жебрацького, красивого та гидкого, величного і принизливого, серйозного й гумористичного та ін. Яскраве художнє дарування і майстерність забезпечили М. Грейму провідне місце серед подільських фотографів у галузі пейзажної і портретної фотографії.

Варто зупинитися на портретних знімках майстра. Наслідуючи встановлені у портретній фотографії канони, він користувався об'єктивом, який м'яко вимальовував і приховував деталі освітлення. Грейм усаджував клієнтів у виграшні пози і, після створення знімку, ретушував позитиви олівцем і пензлем. Звичайно, важко повірити у те, що усе це він робив сам, радше можна припустити, що у нього в ательє працював асистент або лаборант. Повне підкорення смакам замовників було йому не до душі, він все більше й більше фотографував для себе, розробляючи нові прийоми композиції, повільно оцінював оком фотографа кожний об'єкт та кожну мить. Він фотографував подільське вбрання й людей похилого віку (дідів), чудернацькі образи представників єврейського населення, обличчя знайомих і кам'янецького ката Вишньовецького, фіксував характерний вигляд місцевих городян і селян. Грейм шукав форму та з легкістю знаходив її як у вкритому зморшками обличчі жебрака, так і у величних силуетах сакральних споруд. Майстер відкривав нескінченне розмаїття у характері поверхні землі й забудов, в

²⁶⁴ BUŁ – J fot II 76 (a, b, c, d). – Greim M. Typy inteligencji podolskiej // Szlachta i stan średni; BUŁ – J fot II 77 (a, b, c, d). – Greim M. Inteligencja podolska // Szlachta i stan średni.

²⁶⁵ BUŁ – J fot II 72 (a, b, c, d). – Greim M. a, b) Ex-oficialista – żebrakiem; c, d) Delirium fremens // Żebracy; BUŁ – J fot II 111 (a, b, c, d). – Greim M. a, b) Dziewica z mieszczan; c, d) Dziewica z gminy // Żebracy.

обрисах виробів ручної роботи, у почуттях, які віддзеркалювалися на обличчях персонажів, у гладкості шкіри та шерохуватості каміння. Щоби передати фактуру матеріалів, він невтомно вдосконалювався у техніці фотографії, поки не навчився схоплювати всі деталі та більшість градацій тонів ахроматичної гами.

Поряд із фотографуванням об'ємних форм архітектури, підкреслених освітленням і уособлюючих мовби фрагменти дійсності, багато уваги Грейм приділяв і людям, фотографуючи їх так, щоби виявити фізичне й духовне оточення, у котрому вони сформувалися. Фотомайстер поставив за мету підкорити собі всі етапи фотографічного процесу. Він не нехтував жодним прийомом і використовував усі нові відкриття фототехніки. У фотороботах Михайла Грейма приділено багато уваги освітленню, фактурі, оточенню й настрою. Невтомний поборник пам'яткоохоронної справи, проблем збереження архітектурної спадщини та природи, Грейм в усьому вбачає сенс, зображуючи фрагмент руїн колись величного замку, струмок води, характерне обличчя, безмовну велич гір та глибини каньйону. Все зафіксоване набуває ні з чим незрівнянної значущості.

Його роботи оспівують нерозривний зв'язок між людиною та природою й просякнуті переконанням, що мистецтво може і повинно служити справі людського прогресу. Він ретельно вдивлявся в об'єкти зйомки, фотографуючи крупним планом людей та приділяючи особливу увагу їх характеру та фактурі одягу. Чутливість до кожної особи, чия доля й характер визначались відношенням до землі, що їх напуває, та один до одного, привела Грейма до цілої серії фотопортретів. Він роками фотографував подільських селян, мешканців сусідньої Бессарабії, представників різних соціальних верств населення, що його оточували. Фотографував їх просто, без складних технічних прийомів і досягав не лише образної портретної схожості; в його портретах яскраво висловлена

людська гідність, це розповідь про героїчну сутність повсякденного буття людського роду.

Водночас, М.Греїм безпристрасно й точно фотографував матеріальні об'єкти, визначаючи їх форми, лінії та призначення, усвідомлюючи їх соціально й духовно. Він умів бачити переміни, що відбувалися в культурі й традиціях суспільства. Детально фіксував напівзруйновані пам'ятки архітектури. В цих уламках культурної спадщини митець вбачав образи сучасної цивілізації, свідчення наростаючого панування машин і згасання індивідуальної художньої майстерності.

Можливості, пов'язані з різного роду втручанням у «чистий» фотографічний процес, завжди привертали увагу М.Грейма, як шукача нових шляхів у фотографії, що використовує особливі ефекти освітлення та експериментує зі світлочутливими матеріалами. Подібно багатьом художникам й письменникам до нього, фотограф відкрив притягуючу силу дрібничок побуту, але ними не захоплювався. В його фотокомпозиціях, навіть у найменших, звучить надзвичайна цільність і лаконічна монументальність. Нічого зайвого; все, що потрапило в кадр, працює на розкриття закладеної ідеї. Він захопився не аналізом чи висміюванням людської суетності, а тематикою буденного життя, що існує поряд з нами, скрізь суцього, як саме людство. Матеріалу під рукою виявилось скільки завгодно, матеріалу явного, зримого, народженого суспільством, яке звикло бачити в матеріальному об'єкті самодостатню мету.

Щоби відобразити характерні якості суспільства, фотограф став безпосередньо покладатися на власну інтуїцію. Несподівані протиставлення, неелегантні пози, випадково зняті маски пристойності, бажання викрити нову дійсність народжує фотохірурга, що вирізує

об'єктивом, мов скальпелем, проби з тканини подільського життя. Підкорюючись принадам інтуїції при виборі сюжету, Грейм ніколи не забуває про необхідність розкрити сенс і значущість теми.

Фотохудожник, працюючи в ательє, завжди створював відповідне антуражне оточення для своїх моделей, добирав із власної численної колекції меблі: комоди, крісла, столи, античні колони, скриньки, макет дерев'яної балюстради, драперії з китицями та ін. Часто фоном виступав намальований олійними фарбами задник із зображенням пейзажу подільської природи, фрагменти якого простежуються на різних фотографіях. Світлина перетворювалася з репортажної на художню, інсценовану фотографом-художником і режисером. Цей прийом можна назвати характерним саме для М. Грейма, оскільки у творчому доробку інших подільських фотографів (А. Енгель, Й. Кордиш, Ф. Кодеш, А. Фогелевич, К. Розенберг, А. Жилінський) переважає звичайна документальна фіксація.

В інших фотографів у процесі пошуків не знайдено також знімків етнографічного характеру національних типів Поділля і Бессарабії. Важко сказати, чи було членство в антропологічній комісії Польської академії майстерності (1876) первинно у питанні виникнення інтересу до фіксації етнографічних типів, чи саме проявлена увага до такого роду сюжетів привела фотохудожника до цієї комісії, одним з основних завдань котрої було вивчення розмаїття етнографічних типів населення землі. Проте можна з упевненістю стверджувати, що колекція світлин, подарованих самим художником і знайдених в архівах Польської академії майстерності, Краківського етнографічного музею імені Северіна Удзелі та бібліотеки Лодзького університету, містить досить велику кількість (більше сотні) вищезгаданих типів, зображених в автентичному національному вбранні і у властивому їм середовищі. Це ще одна характерна риса творчості фотомайстра.

Порівняльний аналіз творчого доробку фотографів, що працювали поряд з М. Греймом, доводить, що жоден з них не має такого багатства жанрової різноманітності сюжетів. У Грейма присутні сюжетні композиції, що зображували панорамні види міст і сіл, окремі споруди: фортифікаційні, сакральні, цивільні, житлові; інтер'єри церков і будинків; етнографічні типи людей, представників різних соціальних верств населення. Фотохудожник сміливо демонструє людські взаємостосунки, не обмежуючись лаконічно-документальною фіксацією оточення.

Фотограф часто використовує метод стафажу і вводить у краєвид фігури або групи людей, демонструючи реалістичні картинки околиць. Характерні для епохи риси можна спостерігати у зроблених ним фотографіях останньої третини XIX – початку XX ст.: класично «кулісні» багатопланові просторові композиції, романтичні куточки природи та зразки регулярного й натуралістичного пейзажу із залученням людських фігур з метою розуміння глядачем співмасштабності архітектурних пам'яток і поживлення пейзажного сюжету. Працюючи над топографічним пейзажем, М. Грейм оволодівав основами фотографічного зображення простору (повітряної перспективи), що сприяло художньому та емоційному збагаченню художньої фотографії. Він з однаковим зацікавленням огортав любов'ю погляду і серця все, що його оточувало.

Зацікавлення саме цим жанром образотворчого мистецтва з'явилося внаслідок ідеологічних поглядів фотохудожника: його переконання щодо необхідності створення візуальної колекції панорам та окремих архітектурних об'єктів з метою збереження останніх у пам'яті майбутніх поколінь від руйнівного впливу часу. Маєтки, палаци, фортеці тощо представлені у різних ракурсах, а не за канонічними шаблонами. Прийняті більшістю фотографів схеми загальних панорам чи видів, у яких представлені виключно репрезентативні споруди чи цікаві фрагменти, не

використовувалися Греймом. Можливість порівняльного аналізу знімків різних авторів і перевірки кожного зображення з існуючою натурою, а також співставлення фотографій, ще раз підтверджує, що творчі композиції М. Грейма заслуговують на повну довіру з боку прискіпливих науковців і можуть бути своєрідною, але безперечною джерельною базою для майбутніх досліджень.

Знімок антропологічного чи архітектурного змісту відповідав меті фотомитця: створенню історичної документації цінних культурних пам'яток. Зруйновані часом, вони назавжди збереглись у світлинах Грейма.

Панорамне зображення міст Грейм, швидше за все, перейняв у французьких ведутистів, у літографічних альбомах яких найчастіше зустрічається саме таке трактування краєвиду. Форма і спосіб технічного виконання малюнків вказує на мету, якій вони могли прислужитись. В такий спосіб європейські художники готували свої роботи до літографування. Напевно, Михайло Грейм опрацьовував свої роботи саме так, готуючи їх до можливого альбомного видання: панорамні знімки однакового формату, фотографічні видання майстра розповсюджувалися у формі альбомів та, дійшовши до нашого часу, стали інколи єдиними іконографічними джерелами знань про архітектурні пам'ятки давнини, безцінними у реставраційній, пам'яткоохоронній справах та історії архітектури.

Це підтверджується підписами під кожним фото, виконаними французькою, російською і польською мовами, що містять досить повну інформацію про зображені об'єкти, часи їх виникнення, приналежність до певної місцевості або, у випадку маєтків, до конкретної шляхетської родини. Підпис французькою мовою говорить про бажання донести образотворчу інформацію не лише до наукового і мистецьки освіченого кола глядачів країни, пам'ятки котрої знаходили втілення у

фотокомпозиціях Грейма, але й до європейської художньої спільноти, яка у ці часи також переймалася питаннями збереження культурних пам'яток. Такий історико-науковий підхід, поєднаний з високим майстерним рівнем виконання світлин, у наші часи привертає особливу увагу вчених у галузі мистецтвознавства і вивчення культурної спадщини. Численне тиражування фотографій у наукових працях свідчить про визнання творчості М. Грейма, достовірність і правдивість закладеної у творчих композиціях інформації, яка може бути невичерпним джерелом аналізу мистецьких пам'яток для багатьох наукових поколінь.

Стара забудова і особливості планування, що склалися в межах давніх частин у переважній більшості міст і містечок, пов'язані з неповторними, а в деяких випадках – навіть унікальними природними умовами, що значною мірою визначають їх своєрідність. Грейм часто демонструє об'єкти зодчества у кутовій перспективі. Це дає можливість відчутти об'ємно-просторову форму побудови. Усі панорами виконані в горизонтальному форматі, у той час, як самі споруди підкреслено вертикальні. У кожній фотографії відчувається використання гармонійних пропорцій, як в архітектурній споруді, так і в горизонтальних і вертикальних членуваннях оточуючого середовища. Фотохудожник використовує ефект низького та високого горизонту, внаслідок чого споруди чітко окреслені на тлі безмежного неба та виступають як доміанти композиції. Особливо цікавлять художника об'єкти зодчества, пов'язані з історією, культурою, полікультурним характером Подільської землі та різним віросповіданням краю.

Однією з характерних особливостей М. Грейма є його прискіплива увага до зображення напівзруйнованих пам'яток минулого. Практично він стає на Поділлі єдиним «фотографом руїн». Грейм відкрив особливу цінність розвалин, виступаючи як свідок, а його світлини відігравали

роль сцени для подій минулого. Часто руїни зображено, як головну діючу особу фотокомпозиції, на деяких знімках вони подані самотньо, заповнюючи весь кадр і демонструючи велику увагу до них фотохудожника. Наприклад, руїни Польської брами у Кам'янці-Подільському²⁶⁶, розвалини фортеці у Жванці²⁶⁷, замку і церкви в Сутківцях Летичівського повіту²⁶⁸ та ін.

Однією з характерних рис фотомитця можна назвати детальні підписи власною рукою на більшості дарованих фотографій, що перетворювало кожний знімок на стислий документ, який дозволяв стверджувати, що автор потужно маніфестував власні симпатії і антипатії. Інформуючий підпис Грейм перебудовував до одного міні-речення – соціологічно-етнографічного трактатику, переробляв у безпомилково цінний коментар до знімку. Його писемна легенда повинна була до кінця відповідати тому, що міститься на її поверхні. Греймівські підписи-коментарі утворювали нерозривну спільність із зображенням на фото, констатували взаємні відносини персонажів, суспільні стосунки між людьми, ставлення до зображуваних осіб. Все мало значення: постава, жест, позиція тіла, вироблені способом життя, характером праці, суспільним становищем, а підпис продовжував тему і роз'яснював ідею фотохудожника.

Підводячи підсумки, робимо наступні висновки: творчий доробок Михайла Грейма є достовірною візуальною інформацією про архітектуру, людей та середовище минулого, а його знімки важливим іконографічним джерелом. Сплетіння в одному фотографічному творі засобів і прийомів, запозичених у різних мистецтв, більше не дозволяє зараховувати результати світлини Грейма до певної категорії. Фотограф тепер

²⁶⁶ BUŁ – J fot II 20. – Greim M. Ruina baszty gdzie była Polska Brama (widok 1) // Kamieniec Podolski.

²⁶⁷ BUŁ – J fot II 12. – Greim M. Ruiny Twierdzy w Zwańcu blisko Chocimia // Podole.

²⁶⁸ MNK – MNK-XX-f-2984. – Greim M. Cerkiew-baszta w Sutkowcach, powiat Latyczowski.

користується всіма наявними в його розпорядженні засобами, і ніколи ще в нього не було такого їх багатства та різноманіття.

На рівні індивідуальної свідомості творчий процес М.Грейма спрямовується такими факторами, як інтуїція, асоціація та розширення кругозору. Через призму часу історія становлення його фотомайстерності є картиною стрункого і розумного розвитку, в якому технічні вдосконалення і художні досягнення неминуче та послідовно змінюють і доповнюють один одного. Але такий погляд залишає поза увагою те, що кожний момент шляху вимагав від нього прийняття рішень, заміни одних уявлень іншими, вибору одних можливостей і відмови від інших. Адже можливостей вибору у фотографії більше, ніж у будь-якого мистецтва. Кожне зображення – від найпростішого до найскладнішого – вибрано М.Греймом з хаотичного та безладного потоку образів і подій, що проносяться перед очима. Кожна його експозиція – це відкриття, це показ не лише теми, але також думок і почуттів самого фотографа.

Художня досконалість у творчості Грейма була досягнута таким чином, що всі елементи майстерності, тематики і підходи з'єдналися так, що форма злилася зі змістом в єдине і нероздільне ціле.

На відміну від багатьох творів живопису та графіки, де, в першу чергу, вирішуються художні завдання, роботи Грейма містять найдрібніші тектонічні, стильові та художньо-композиційні особливості зображуваних об'єктів. Враховуючи те, що свої світлини М.Грейм тиражував за допомогою кількох відбитків і поштових листівок, а також підкріплював підписами, що містили максимальну, на його думку, інформацію про зображувані предмети, можна стверджувати, що творча спадщина фотомитця є ексклюзивним, цінним, науковим і достовірним іконографічним матеріалом для багатьох вчених різних, а не лише мистецьких, спрямувань.

М. Грейм – фотограф-регіоналіст, який фіксував конкретний регіон України, його мешканців та їх наповнене розмаїттям подій життя; предтеча величезної роботи з обґрунтування самотності та своєрідності культури Подільської землі, яку пізніше виконали науковці-україністи на початку ХХ ст.

Унікальність мистецького доробку М. Грейма – у свідомо спланованій, довготривалій роботі з фіксації кращих культурно-мистецьких об'єктів, ансамблів зодчества, панорамних видів, людей різних віросповідань і народностей тощо.

Найбільші за чисельністю світлин типологічні категорії: етнографічні типи населення, портрети та пам'ятки архітектури.

Характерними художньо-композиційними особливостями світлин фотомайстра є:

- використання у знімках живописних ефектів на кшталт художників-імпресіоністів та пересувників;
- створення пейзажних і панорамних фото великого розміру; багатство жанрових сюжетів;
- впровадження у процесі фіксації пам'яток незвичайних ракурсів, кутової перспективи, високого та низького горизонтів;
- ретельна режисура павільйонних сюжетно-тематичних композицій;
- оспівування величних руїн і напівзруйнованих пам'яток минулого на Поділлі;
- застосування контрастних співставлень: чіткого і розмитого, великого й малого, шляхетного і жебрацького, красивого та гидкого, величного і принизливого, серйозного й гумористичного;

- перетворення світлин, власноруч доповнених детальними відомостями про зображену пам'ятку, на цінні фотодокументи джерельного характеру.

Творчий доробок Михайла Грейма є достовірною візуальною інформацією про архітектуру, людей та середовище минулого, а його знімки – цінним іконографічним, науково-достовірним джерелом для багатьох вчених різних спрямувань.

РОЗДІЛ 5

Значення культурно-мистецької спадщини М. Грейма для сучасної пам'яткоохоронної діяльності

5.1. Творчість М. Грейма як джерельна база вивчення пам'яток історії та культури Поділля

Пам'яткоохоронна діяльність у царині будь-якого виду мистецтва повністю підпорядкована існуючому на даний момент рівню суспільної свідомості нації, її належності до духовних скарбів, бажанню врятувати й зафіксувати безцінні перлини багатовікової історії. Цінність мистецьких пам'яток з наукової точки зору почали розглядати всього кілька століть тому. Означений період дуже короткий порівняно з велетенським відліком часу минулих тисячоліть, упродовж яких створювалося безліч видатних пам'яток архітектури й образотворчого мистецтва.

Розвиток української культури та мистецтва відбувався у складних умовах. Ворожі навали, міжусобиці, тривале існування окремих регіонів у складі різних європейських держав ускладнювали цей процес. Під час татаро-монгольської та німецько-фашистської окупацій вцент руйнувалися міста й села України. Водночас, той факт, що поряд із доробком українського етносу на території країни з глибокої давнини розвивалася мистецька спадщина багатьох інших народів, є позитивним компонентом. Культурні традиції цих народів, зокрема художні стилі та напрями, зливалися з українськими в історичній забудові міст, селищ і сіл, поєднуючись у творах образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва, створювали на теренах України самобутній культурний компендіум, який ставав поліетнічним культурним феноменом.

Українське мистецтво завжди розвивалось як невід'ємна складова світового, вбираючи ремінісценції і західноєвропейської, і східної, і

російської культури, та впливало, у свою чергу на їхній розвиток. Вітчизняну мистецьку спадщину створювали представники як українського, так і інших народів світу. Іноземні майстри, працюючи в Україні, переймалися українськими традиціями, освоювали та розвивали їх, поповнюючи українське зодчество та всі види мистецтв здобутками своїх культур. Водночас, художники української діаспори несли у світ традиції української культури різних напрямів, від світської до храмової та фортифікаційної. Полікультурний характер багатонаціонального життя на Поділлі та Бессарабії яскраво віддзеркалений у фотографіях Михайла Грейма. Роботи фотографа є цінним іконографічним матеріалом для збереження та реставрації історичного середовища, оскільки фіксують архітектурно-просторову структуру забудови в умовах конкретного ландшафту, а також дозволяють досліджувати різні типи людей, що населяли дані території в їх автентичному традиційному вбранні.

Кожна окремо взята фотографія М. Грейма, при її детальному вивченні, є незамінним джерелом інформації. В його світлинах відбилося практично життя містечок й регіону на зламі XIX і XX століть: люди, події, пам'ятки історії, архітектури та культури Кам'янця-Подільського – усе це потрапляло у його об'єктив. М. Грейм багато подорожував і зробив величезну кількість фотографій різних куточків досліджуваних географічних теренів.

До часу винайдення фотографії площинні твори мистецтва впродовж тривалого періоду залишались іноді єдиними іконографічними джерелами, на яких зафіксовано події, постаті, історичні чи архітектурні пам'ятки. Проте твори живопису і графіки, як правило, переслідують у першочергово художні завдання, а це не завжди робить їх цінними в якості документальних свідчень для історії, мистецтвознавства,

архітектури, регіонознавства, пам'ятко-охоронної діяльності. Митець, створюючи художній образ, може підкреслити одні риси чи деталі, та залишити поза увагою інші, при цьому для наукового розгляду ці нівельовані деталі можуть залишатися надзвичайно актуальними й цінними.

У силу своєї документальності, правдивості, миттєвості, можливості тиражування, фотографія, як іконографічне джерело, серед інших творів мистецтва займає вагомую позицію. Вже через кілька років після її відкриття, тобто починаючи із 40-50-х років XIX ст., ми знаходимо фотографічні знімки, які несуть у собі значну кількість інформації, незважаючи на недосконалість тогочасної техніки і технології фотографічного процесу.

У другій половині XIX століття в багатьох містах Європи здійснювалося перепланування, перебудова, оновлення. Значна частина старовинних кварталів чи окремих споруд підлягала знищенню, при цьому з історичного та наукового погляду вони становили певну цінність. Тому іконографічні джерела того періоду, на яких зафіксовано стан архітектурного середовища краю, складають безперечну цінність для регіонознавства, краєзнавства та пам'яткоохоронної діяльності.

Так, наприклад, значну історичну цінність представляє велика добірка фотографій (близько 10 тисяч) Ежена Етже (1856 – 1927 рр.) – французького фотомайстра, який зафіксував на своїх знімках багато куточків старого Парижу, які незабаром зникли.

Для такого населеного пункту, як Кам'янець-Подільський, котрий хоча й мав у XIX столітті губернський статус і накопичену при цьому впродовж століть культурну і духовну спадщину, наявність великої кількості митців, що могли би зафіксувати цю спадщину у своїх творах, була неможливою. Адже кожен з них у живописних та графічних творах

подавав культурні пам'ятки міста крізь призму власного таланту, дещо ідеалізуючи, часто змінюючи пропорційні співвідношення, замінюючи одні компоненти іншими в угоду задуманій композиції. Саме Михайло Грейм, друкар і фотограф за професією, художник та поціновувач мистецтва за покликанням, своїм творчим доробком зумів заповнити прогалини в іконографічній спадщині Кам'янця-Подільського. Його творами, як джерелом натхнення, користувалися художники Володимир Гагенмейстер, Сергій Кукуруза та інші, як ілюстративними матеріалами – краєзнавці Юхим Сіцінський, Олександр Прусевич у своїх монографіях про Кам'янець²⁶⁹, як документальними свідченнями – архітектори-реставратори Євгенія та Ольга Пламеницькі²⁷⁰; продовжують користуватися сучасні художники, історики, етнографи, мистецтвознавці, краєзнавці та вчені-дослідники інших галузей.

Роботи фотографа є цінним іконографічним джерелом для збереження та реставрації історичного середовища, оскільки фіксують архітектурно-просторову структуру забудови в умовах конкретного ландшафту, особливо цікавими в цьому плані виглядають фотографії панорам. Вони представляють науковий інтерес з огляду на достовірність фіксації усього компендіуму забудови, включаючи дрібні деталі і стафажні зображення людей на передньому чи далекому планах. Світлини такого характеру безцінні, оскільки уможливають детального науковий аналізу, який може претендувати на максимальну достовірність.

З вивчених архівних джерел найбільш повно і якісно представлені панорами міст і містечок в архівах Польської академії майстерності (PAU) і Польської академії Наук (PAN). Ці панорами виконані з п'яти сторін

²⁶⁹ Сецинский Е. Город Каменец-Подольский. Историческое описание / Е. Сецинский. – К. : Тип. С.В. Кульженко, 1895. – 247 с. : илл., 208.

²⁷⁰ Пламеницька Є. Дослідження і реставрація архітектурної спадщини Кам'янця-Подільського / Є. Пламеницька, О. Пламеницька // З історії української реставрації. Додаток до щорічника «Архітектурна спадщина України». – К. : Українознавство, 1996. – С. 122-134.; Пламеницька О.А. Сакральна архітектура Кам'янця, 2005.

Кам'янецького півострова, утвореного каньйоном річки Смотрич – це п'ять груп фотографій, одна група з п'яти знімків, решта чотири – по три знімки. Аналізовані фотографії М. Грейма подарував Польській академії майстерності, до складу антропологічної комісії якої входив кам'янецький фотограф. Кожна група на центральній фотографії містить автограф Грейма «до збірки антропологічної комісії Польської академії майстерності в Кракові від члена М. Грейма».

Перша з груп – «Панорама Кам'янця-Подільського зі сходу в 5 образах»²⁷¹. Друга – «Панорама Кам'янця-Подільського із заходу в 3 образах»²⁷². Третя – «Панорама Кам'янця-Подільського з півдня в 3 образах»²⁷³. Четверта – «Панорама Кам'янця-Подільського з півночі в 2 образах»²⁷⁴. П'ята – «Панорама Кам'янця-Подільського з північного-сходу в 3 образах» (рис. Д.1.1)²⁷⁵.

Судячи з власноручних підписів і нумерації Грейма ці знімки створювалися з метою їх використання в якості зразка для літографій. У фондах Національного музею в Кракові (MNK) було знайдено ксилографію (100 × 39,5 см)²⁷⁶, рисунок для якої виконав на дереві Адольф Козарський на основі 5-ї вищезазначеної панорами Кам'янця-Подільського з північного-сходу (рис. Д.1.2. (а, б))²⁷⁷. Фотографія була виконана Греймом у 1876 році, про що свідчить підпис під ксилографічною панорамою. Далі підписи засвідчують приналежність панорами до Збірки Академії майстерності у Кракові, а також що

²⁷¹ PAU – FD 506-510. – Greim M. Lit A nr 1-5. Panorama Kamieńca Podolskiego od strony Wschodniej (5 obrazów). Do zbioru Komisji Antropologicznej PAU w Krakowie od członka M. Greima 1876 r.

²⁷² PAU – FD 511-513. – Greim M. Lit B nr 1-3 – Panorama Kamieńca Podolskiego od strony zachodniej (3 obrazy). Do zbioru Komisji Antropologicznej PAU w Krakowie od członka M. Greima 1876 r.;

²⁷³ PAU – FD 514-516. – Greim M. Lit C nr 1-3. Panorama Kamieńca Podolskiego od strony południowej (3 obrazy). Do zbioru Komisji Antropologicznej PAU w Krakowie od członka M. Greima 1876 r.

²⁷⁴ PAU – FD 517-518. – Greim M. Lit D nr 1-2. Panorama Kamieńca Podolskiego od strony północnej (3 obrazy). Do zbioru Komisji Antropologicznej PAU w Krakowie od członka M. Greima 1876 r.;

²⁷⁵ [PAU – FD 519-521. – Greim M. Lit E nr 1-3. Panorama Kamieńca Podolskiego od strony północno-zachodniej (3 obrazy). Do zbioru Komisji Antropologicznej PAU w Krakowie od członka M. Greima 1876 r.

²⁷⁶ MNK – sygn. Ryc. 36. – Widok panoramiczny Kamieńca Podolskiego od strony północno-wschodniej. – Rysunek na drzewie Adolfa Kozarskiego podług fotogramu Michała Grejma z 1876 roku.

²⁷⁷ PAU – FD 519-521. – Greim M. Lit E nr 1-3. Panorama Kamieńca Podolskiego od strony północno-zachodniej

різб'ярами Станіславом Антошевичем і Яном Краєвським вона виконана у дереворитні журналу «Kłosy».

Як неодноразово відзначалося у деяких статтях, а також у цій праці, Грейм багато уваги приділяв фотографуванню пам'яток історії й архітектури, видів Кам'янця-Подільського та інших міст і містечок²⁷⁸. Досить часто світлинами митця користувався його син Ян Грейм в якості «банку пам'яті», створюючи за знімками малюнки і тим самим долучаючись до роботи батька²⁷⁹. М. Грейм вперше розпочав широку популяризацію світлин з допомогою фото- і офсетного друку²⁸⁰ (рис. Д.1.3. (а, б, в)).

Особлива цінність знімків М. Грейма полягає в тому, що він розпочав фотографувати пам'ятки у 1865 році, ще до того, як в 1874-1875 роках царський уряд провів низку їх перебудов. Тоді було зруйновано бічні оборонні мури з амбразурами на Старому (Турецькому) мості, зруйновано дві башти і т. і. Грейм зберіг для нас вигляд відсутніх зараз цінних стародавніх об'єктів та кварталів вулиць. Як стверджує А. Г. Паравійчук «...у період 1889-1914 рр. вийшло принаймні 23 збірних видання видів і пам'ятників Кам'янця-Подільського, включаючи ілюстрації до монографій «Каменец-Подольский» Ю. Сіцінського (1895), І.А. Прусевича (1915). Було також видано кілька серій окремих видів пам'яток»²⁸¹.

Значна частина видів Кам'янця була видана в якості поштових листівок. Серед них багато таких, що зроблені на основі фотографій Грейма. Дослідженням поштових листівок кінця XIX – початку XX століття

²⁷⁸ MNK – MNK-XX-f-3004. – Greim M. Zwaliska zamku we wsi Paniowcach, powiat Kamieniecki.]

²⁷⁹ Rolle (Dr Antoni. J.) Paniowce nad Smotryczem / (Dr Antoni. J.) Rolle // „Kłosy”. – nr 762. – tom XXX. – 92-94 ss.

²⁸⁰ КПДІМЗ. – КВ-4439. – Грейм М. С. Паневцы, Подольской губ. Развалины крепост. замка (W. Paniowce, Podol. gub. Ruiny Zamku) M. Greim, photo-tyogr. Kamieniec-Pod.

²⁸¹ Паравійчук А. Г. Красзнавець, 1970, с. 68.

і їх можливості використання в науці займаються Л.В. Макарова²⁸² та І. В. Дробна²⁸³.

Хоча фотографія виникла раніше, ніж друкована листівка, по справжньому поширилась і цим самим розповсюдила зображення, зафіксовані на знімках, саме завдяки поштовим листівкам, які набули широкого використання і неабиякої популярності у кінці XIX ст. Коли стало можливим видавати ілюстровані листівки, він та такі видавці як В. Вінярський, Г. Шпірман та інші опублікували чимало видів міста. Багато листівок було зроблено на замовлення магазину Варгафтіга. Поштові картки з видами подільської столиці друкувалися не лише в Кам'янці-Подільському, але й в Петербурзі, Празі, Відні. Близькі околиці Кам'янця-Подільського (Жванець, Чернокозинці, Панівці, Рихта, хутір Райська брама та ін.), а також не дуже близькі (Бар, Летичів, Сутківці та ін.) теж опинилися у полі зору фотографів і видавців листівок. Велику увагу привертала руїни замків. Саме такі листівки кінця XIX – початку XX ст. ілюструють книгу Ю. Сіцинського «Оборонні замки Західного Поділля XIV–XVII ст. (Історично-археологічні нариси)», яка вийшла друком у 1928 р. Серед них: зображення Сатанівського замку та синагоги, замкової брами в Жванці, замкової гори у Чернокозинцях, панорама села Рихти тощо²⁸⁴.

Дослідники виокремлюють також поштові листівки, що мали «етнографічний» характер і наприкінці XIX ст. набули в Європі значного поширення. На них друкувалися зображення людей у національному одязі, іноді на фоні традиційної для них обстановки, у типовому інтер'єрі жител, поряд з предметами побуту. Друкувалися зразки одягу з етнографічних колекцій музеїв, у тому числі ті, що датувалися XVII–XVIII ст.²⁸⁵. Із того, що нам відомо, доробок Грейма містив велику кількість

²⁸² Макарова Л. В. Документальні поштові листівки, 2009.

²⁸³ Дробна І. В. Документальна листівка 2010, с. 88-92.

²⁸⁴ Макарова Л. В. Документальні поштові листівки, 2009, с. 361.

²⁸⁵ Там само, с. 363.

фотографій етнографічних типів Поділля і Бессарабії. Можна припустити, що він не лише фіксував для майбутніх поколінь вигляд національних типів людей в етнографічному одязі, але й готував матеріал для розміщення на поштових листівках з метою популяризації власних досліджень та майстерності, а також можливості заробити на розповсюдженні багатотиражної друкованої продукції.

Існує ще один бік творчої діяльності фотомитця. Він допомагав у дослідженнях подільського регіону своїм колегам, друзям і просто знайомим. Серед історичних праць В. К. Гульдмана «особливе місце займає вагома праця – «Памятники старины в Подоліи. Материалы к составлению археологической карты Подольской губернии»²⁸⁶. Це видання, на яке надихнули у свій час Й. Й. Ролле і відомі місцеві краєзнавці Є. Й. Сіцінський, М. Й. Грейм, стало синтезом опублікованого В. К. Гульдманом упродовж 1893-1901 рр. у «Подольских губернских ведомостях» циклу статей і довідок, присвячених археологічним, історико-культурним і природним пам'яткам, скарбам й іншим старожитностям краю епохи первісного суспільства та середньовіччя в контексті упорядкування археологічної карти»²⁸⁷.

Отже, вивчення художнього доробку М. Грейма дає можливість заповнити білі плями в історії зображень пам'яток вітчизняної культурно-мистецької спадщини. Перед глядачами та фахівцями постають образи давнини, що демонструють різні стилі й напрями архітектури на теренах Поділля. Фотохудожник цілеспрямовано систематизував візуальний матеріал, враховуючи функціональне призначення, соціальний статус тієї чи іншої споруди або людини.

²⁸⁶ Гульдман В. К. Памятники старины в Подоліи / В. К. Гульдман. – Каменец-Подольский : Тип. Подольского губ. правления, 1901. – 401 с.

²⁸⁷ Баженов Л. В. ALMA MATER, 2005, с. 32.

Михайло Грейм комплексно підійшов до спостереження, вивчення та фіксації видів, панорам та ансамблевих забудов міст і містечок. Його творчий доробок – це ціла низка документально-топографічних краєвидів, виконаних не стихійно, а осмислено та планово. Вивчення мистецької спадщини фотохудожника дає можливість на початковому етапі створювати узагальнюючі студії з топології та формології зображених ним культурних пам'яток. Наступним етапом є осмислення творчості майстра у феноменологічному дусі – вивчення матеріально-духовної спадщини Поділля на основі зібраного онтологічного матеріалу та його класифікації не як сукупності окремих фізичних об'єктів, а як певного культурного феномена.

Підсумовуючи, можна зробити наступні висновки: на відміну від багатьох творів візуальних мистецтв (живопису, графіки), де, насамперед, вирішуються художні завдання, роботи Грейма містять найдрібніші тектонічні, стильові та художньо-композиційні особливості архітектури зображуваних споруд і деталі етнографічного чи цивільного вбрання, своєрідні антропологічні риси мешканців Поділля. Зодчество та постаті людей на світлинах фотохудожника максимально індивідуалізовані, в них відсутня імперсональність – іконографічні штампи, якими часто передавалися поняття «церква», «храм», «палац», «людина».

Враховуючи те, що свої фотографії М. Грейм тиражував за допомогою літографій та поштових листівок, мова яких максимально відповідає архітектурним формам і лініям, а також підкріплював підписами, що містили максимальну, на його думку інформацію про зображувані об'єкти, можна стверджувати, що творча спадщина фотомитця є ексклюзивним, цінним, науково обґрунтованим і достовірним іконографічним матеріалом для багатьох вчених різних, а не лише мистецьких, спрямувань. Отже, художній доробок М. Грейма

доцільно використовувати у реставраційній та пам'ятко-охоронній справі у декількох напрямках.

Роботи фотохудожника – це автентичний, документально-топографічний ілюстративний матеріал, придатний для хронологічних описів та історичних довідок про архітектурну пам'ятку, ансамбль забудов, інтер'єри костелів та церков, етнографічні та антропологічні типи населення Поділля. Для того, щоб виявленими фотозображеннями можна було користуватися, необхідно його атрибутувати, тобто окреслити час, а також, по можливості, виявити автора зображених пам'яток та обставини їх створення. Датування творів надзвичайно важливі, оскільки дозволяють встановити образ пам'ятки у конкретний історичний момент. Авторство та умови створення, зокрема місце виникнення іконографічного джерела також суттєві, адже у значній мірі обумовлюють ступінь довіри, з якою можна ставитися до джерела. Ідеальним випадком є світлина, підписана й датована самим автором. Саме в такому вигляді дійшли до нас більшість фотографій М. Грейма та літографії з них. І це не випадковість, а пряме свідчення того, що фотохудожник свідомо доклав максимум зусиль до збереження архітектурних та етнографічних образів краю. Особливо цінним є те, що М. Грейм, подорожуючи Поділлям, виконував свої фотографії з натури на високому професійному рівні.

Фотокомпозиції та фотоведути М. Грейма є інколи єдиним достовірним джерелом для проведення реставраційних і ревіталізаційних робіт. Реставрація культурної пам'ятки – це багатогранний процес, коли на основі наукових розвідок, вивчення історичних даних, розробки проектних інженерно-технологічних рішень обґрунтовується охорона цінного об'єкта, забезпечується можливість включення його у сучасне життя. Вивчаючи архітектурні споруди у фотографіях Грейма, можна

проводити консерваційні та реставраційні роботи, повертаючи пам'яткам подільського зодчества первинні форми, відтворювати втрачені інтер'єри та традиційне вбрання.

Твори фотомитця демонструють шляхи розвитку подільського міського архітектурного ансамблю, маєткового й садово-паркового мистецтва, що уможлиблює планування та відродження історичних урбаністичних утворень і ландшафтів. Світлини, поштівки та літографії фотохудожника можна широко використовувати у сучасній мистецтвознавчій та історико-краєзнавчій літературі, аналізуючи стилі, течії, використання будівельних матеріалів, автентичні даним територіям прийоми зведення споруд, особливості архітектурних планів, пропорціювання, пластику, семантичне та декоративне оздоблення забудов, гармонійне поєднання з оточуючим природним середовищем, вигляд сакральних інтер'єрів, поліетнічного населення Поділля.

Галерея фотопортретів видатних представників шляхти, інтелігенції, освіти, міщан та інших верств населення дає можливість вивчати різні сторони професійної, освітньої, наукової, торговельної діяльності мешканців подільських земель.

Отже, слід підкреслити, що мистецька спадщина М. Грейма – цінний унікальний іконографічний матеріал, детальне вивчення якого заповнить білі плями в історії української культури та мистецтва і відкриє неабиякі можливості використання даного матеріалу в реставраційній та пам'яткоохоронній справі. Наступним кроком у розвідках буде відпрацювання методичних засад впровадження досліджуваного матеріалу у сучасне регіонознавство та пам'яткоохоронну діяльність.

5.2. Методичні засади використання та впровадження досліджуваного матеріалу у регіонознавство та пам'яткоохоронну діяльність

Несвідоме ставлення до духовно-культурної спадщини призвело до масового знищення значної частини художнього доробку людства. У сучасному мистецтвознавстві одну з провідних ролей почали відігравати публікації, в яких аналізується пам'яткоохоронне значення національної мистецької спадщини і піднімаються проблеми ревіталізації цінних культурних об'єктів, котрі ще підлягають урятуванню.

У межах історико-археологічного етапу розвитку українського архітектурознавства, пам'яткознавства та архітектурної історіографії (з 2-ї половини XIX ст.) досліджувалися античні та середньовічні старожитності на теренах України. Етап краєзнавства та опису окремих пам'яток архітектури (з кінця XIX ст.) був пов'язаний з їхнім натурним вивченням. Однією з перших праць етнографічного змісту був виданий в Руані у 1650 р. «Опис України, кількох провінцій Королівства Польського, ... разом з їхніми звичаями, способом життя і веденням воєн», складений Гійомом Левассером де Бопланом²⁸⁸.

Наприкінці XVIII – початку XIX ст. українські землі були поділені між Росією та Австро-Угорщиною. Процеси збереження та реставрації культурних пам'яток на теренах цих держав сприяли зародженню реставраційної методики й в Україні, на півдні якої в цей час також розпочалися розкопки давньогрецьких міст.

Науковці з Росії досліджували містобудівну та етнографічну спадщину України, яка входила до складу Російської імперії. Це започатковані в XIX ст. дослідження з історії архітектури України доби

²⁸⁸ Історія української архітектури / Ю. С. Асєєв, В. В. Вечерський, О. М. Годованюк та ін.; за ред. В. І. Тимофійєнка. – К. : Техніка, 2003. – 472 с. : іл. – Бібліогр. : с. 457-469.

Київської Русі, зокрема дослідження Древнього Києва та інших давньоруських міст. Вони проводилися створеним у 1835 р. «Тимчасовим комітетом для розшуків стародавностей», а з 1843 р. – Київською археографічною комісією, в діяльності якої брав участь Т. Шевченко²⁸⁹.

У 1846 р. за завданням вищезгаданої комісії поет здійснив наукову подорож по Київщині, Волині та Поділлю. Дослідники пишуть, що зафіксовані Т Шевченком відомості про пам'ятки архітектури, зроблені під час подорожі схеми і малюнки у зв'язку з арештом 1847 року зникли в царських слідчих архівах і досі розшуковуються науковцями²⁹⁰.

Створюються Одеське товариство історії та старожитностей російських (1839), Імператорська Археологічна комісія (1859), Імператорське Московське археологічне товариство та Імператорське Московське товариство давньоруського мистецтва (1846), завданням яких було об'єднання вчених, що студіювали старожитності тогочасної Російської імперії, у тому числі й України²⁹¹. Пам'ятки західних територій України певним чином репрезентувалися у польських, чеських та інших виданнях.

Отже, українське пам'яткознавство зародилося в надрах історії та археології і розвивалося у сусідстві із формуванням західноєвропейської методики аналізу фактологічних джерел.

Серйозний фаховий розгляд питань реставрації художнього доробку вітчизняної духовно-мистецької скарбниці зробив власними архітектурно-мистецтвознавчими розвідками і публікаціями відомий архітектор Віктор Вечерський²⁹². Варто відмітити глибину і наукову

²⁸⁹ Дьомін М. Проблеми дослідження архітектурної спадщини України / М. Дьомін // Архітектурна спадщина України. Маловивчені проблеми історії архітектури та містобудування. – К., 1994. – С. 5-10.

²⁹⁰ Кучеренко В., Наполеон Орда – майстер вудути / В. Кучеренко, С. Швець-Машкара, С. Юрченко. // Хроніка XIX ст. : український культурологічний альманах // 2000. – С. 30-35.

²⁹¹ Історія української архітектури / Ю. С. Асєєв, , 2003.

²⁹² Вечерський В. До питання про національний стиль в архітектурі України XVII-XVIII ст. / В. Вечерський // Архітектурна спадщина України. Маловивчені проблеми історії архітектури та містобудування. – К., 1994. – С. 103-113; Вечерський В. Історико-містобудівні засади збереження своєрідності Канєва та його довкілля / В.

обґрунтованість публікацій, присвячених відродженню національної мистецької спадщини, Л. Прибеги²⁹³. Не можна обминути дослідження науковців, пов'язані з проблемами існування історичних пам'яток у сучасному місті. Проблеми архітектурного середовища, у тому числі й історичні аспекти, аналізували О. Беккер²⁹⁴, О. Маслов²⁹⁵, Є. Водзинський²⁹⁶, Є. Михайлівський²⁹⁷, А. Іконников²⁹⁸, К. Лінч²⁹⁹, О. Щенков³⁰⁰ та інші.

Найбільш масштабною працею є складання «Зводу пам'яток історії та культури України». Зафіксовано величезну кількість нових об'єктів. Одержані матеріали загальнодоступні, вони дозволяють приймати рішення щодо розвитку міст, селищ і сіл, з урахуванням наявних у них цінних об'єктів культурної спадщини. Втім, цієї роботи ще недостатньо для ефективної охорони спадщини. У першу чергу, це визначається тим, що багато з цих зусиль засновано на давно віджилому, обмеженому «списочному» підході, коли поштучно відбирається все найпримітніше. І хоча коло зафіксованих цінних об'єктів минулого значно розширилося, цілісне ставлення до спадщини, до історичного середовища в процесах, пов'язаних із складанням «Зводу» та інших подібних робіт, відсутнє – складні об'єкти та утворення в них не розглядаються.

Вечерський // Українська академія мистецтва : дослідницькі та науково-методичні праці. – К., 2004. – Вип. 11. – С. 186-190.; Вечерський В. Спадщина містобудування України : Теорія і практика історико-містобудівних пам'яткоохоронних досліджень населених місць / В. Вечерський. – К. : НДІТІАМ, 2003. – 560 с.

²⁹³ Прибега Л. В. Історичне середовище як пам'яткоохоронна категорія / Л. В. Прибега // Українська академія мистецтва : дослідницькі та наук.-метод. праці. – К., 2004. – Вип. 11. – С. 177-186; Прибега Л. В. Автентичність як пам'яткоохоронна категорія / Л. В. Прибега // Українська академія мистецтва. – 1999. – Вип. 6. – С. 9-13.

²⁹⁴ Беккер А. Ю. Современная городская среда и архитектурное наследие / А. Ю. Беккер, А. С. Щенков. – М. : Стройиздат, 1990. – 204 с.

²⁹⁵ Маслов А. В. Новая архитектура в исторической среде / А. В. Маслов. – М. : Стройиздат, 1990. – 192 с.

²⁹⁶ Водзинський Є. Питання охорони містобудівної спадщини / Є. Водзинський // Архітектурна спадщина України. Маловивчені проблеми історії архітектури та містобудування. – К., 1994. – С. 231-238.

²⁹⁷ Михайловский Е. В. Историческая городская среда и ее преобразование / Е. В. Михайловский // Памятники архитектуры в структуре городов СССР. – М. : Стройиздат, 1978. – С. 71-88.

²⁹⁸ Іконников А. В. Система предметно-пространственной среды и эстетическая ценность объекта / А. В. Іконников // Эстетические ценности предметно-пространственной среды. – М. : Стройиздат, 1990. – С. 240-252.

²⁹⁹ Лінч К. Образ города / К. Лінч. – М. : Стройиздат, 1982. – 328 с.

³⁰⁰ Щенков А. С. Современная городская среда и архитектурное наследие / А. С. Щенков. – М. : Стройиздат, 1990. – 204 с.

Лише за допомогою комплексних розвідок історичних поселень, а також визначення з урахуванням існуючих цінностей шляхів розвитку конкретно кожного з них можуть ефективно вирішуватися питання охорони і використання спадщини в цілому і окремих цінних споруд, що знаходяться у цих містах. Об'єктом охорони є регіони та райони, що історично склалися, з усіма особливостями, внутрішніми зв'язками та підпорядкованостями. Неодноразовими підрахунками реконструкції забудови давно доведено, що окремі, навіть і дуже цінні споруди, які втратили своє історичне оточення, перетворюються на музейні експонати, втрачають художнє достоїнство. Охороні, таким чином, підлягає міське середовище, що історично склалося, в якому кращі старовинні споруди відіграють важливу роль. Об'єктивна оцінка значення цих пам'яток потребує спеціальних досліджень, тому що просторова і планувальна структури історичних утворень досить складні, а вплив окремих об'єктів може бути дуже широким, їх виявлення, оцінка, облік та використання виходять на перший план в галузі охорони спадщини³⁰¹.

Практика архітектурних обстежень і досліджень історичних пам'яток України, яка останнім часом набуває нових сил, свідчить, що мистецький доробок минулого значно цінніший, ніж уявляли дотепер. Особливо цінними виявляються пам'ятки, на які довгі часи просто не звертали увагу, практично замовчували їх існування. Без необхідних розвідок і даних, отриманих у процесі наукових досліджень, про об'єкти спадщини та їхню художню цінність важко охороняти, консервувати і доцільно використовувати відомі цінні об'єкти. Тому головним на даному етапі і першочерговим завданням є реєстрація, облік та детальне обстеження конкретних об'єктів культурно-мистецької спадщини України, визначення їх місця і вартості в історичному середовищі, у цілісному і гармонійному урбаністично-просторовому утворенні.

³⁰¹ Водзинський Є. Питання охорони, 1994, с. 231-232]

Йдеться про збереження містобудівної та ландшафтної своєрідності історичного міста, де знаходиться будь-яка пам'ятка зодчества, яке ми сприймаємо як неповторну художню цілісність урбаністичного образу, інтегративну якість усього його архітектурного середовища та ландшафту. З цієї точки зору місто може розглядатися як художній твір, а саме – витвір містобудівного мистецтва; тоді його сприйняття людиною стає процесом художньої комунікації. При такому підході основними детермінантами своєрідності виступають природа і культура у взаємодії. Природна підоснова є об'єктивною константою, статичним компонентом, а середовище, створюване людиною, – динамічним компонентом. Отже, своєрідність міста – це невинний динамічний процес, а не статичний застиглий результат; вона не може бути раз і назавжди встановлена чи задана³⁰².

Представлене комплексне і систематизоване дослідження культурно-мистецької спадщини фотохудожника М. Грейма на теренах Поділля є першою спробою представити багатогранну діяльність митця, проаналізувати з багатьох аспектів зафіксоване ним таке видатне явище, як полікультурна інтеграція мистецтв. Поле мистецтвознавчих досліджень стає та частина екзистенціального, навіть життєвого середовища подолян, що представляє мистецьку цінність і набуває статусу пам'яток.

Фотокомпозиції М. Грейма часто є єдиним достовірним документом, на якому зафіксовано первинні форми тієї чи іншої споруди, а також пам'ятки зодчества, особистості людини чи живописного полотна, що не дійшли до нашого часу або збереглися в зміненому вигляді та зайняли чільне місце в історії мистецтва лише завдяки роботам майстра. Тому не є невинним, що мистецька спадщина М. Грейма здатна викликати

³⁰² Вечерський В. Історико-містобудівні засади, 2004, с. 186-190.

професійний інтерес у сучасних істориків мистецтва та реставраторів. Творчий доробок митця було використано під час складання проектів реставраційних робіт таких визначних архітектурних пам'яток, як Кам'янецька (рис. Г.2.5 (а), рис. Г.2.6. (а))³⁰³, Меджибізька та Хотинська фортеці (рис. Г.1.5. (б, в))³⁰⁴, Кафедральний, тринітарський, домініканський костели (рис. А.1.3.)³⁰⁵, Триумфальна та Вітряна брама (рис. Д.2.1)³⁰⁶, Кушнірська башта у Кам'янці-Подільському, церкви в Летичеві³⁰⁷, Сатанові, Шаргороді³⁰⁸, Сутківцях (рис. Д.2.2.)³⁰⁹ та ін.

Створені М. Греймом у Кам'янці-Подільському знімки були використані під час розробки проектної документації для подання природного історико-архітектурного ландшафту каньйону річки Смотрич на номінацію в списку пам'яток архітектури, що знаходяться під егідою UNESCO.

Фото М. Грейма, використані для реставрації видатних пам'яток подільського зодчества, складають малий відсоток його мистецького доробку. Проведений у процесі дослідження науковий пошук відкриває можливість накопичення підготовчого іконографічного матеріалу для відтворення та реставрації об'єктів сакральної, палацової та фортифікаційної архітектури. Світлини фотохудожника необхідно вивчати з метою максимально точного дотримання автентичності забудови, що має особливе значення для України, на теренах якої в силу об'єктивних і суб'єктивних причин відбулося багаторазове руйнування архітектурно-мистецького середовища. Отже, процес теоретичного

³⁰³ MNK – MNK-XX-f-2947. – Greim M. Zamek i most z bramami św. Anny i Stanisława Augusta.

³⁰⁴ MNK – MNK-XX-f-3014. – Greim M. Zamek w Międzyborzu, powiat Latyczowski; MNK – MNK-XX-f-3062. – Greim M. Zamek w Chocimiu w Besarabii według fotografii z roku 1900/

³⁰⁵ BUŁ. – J fot II 30. – Greim M. Ambona turecka w Kościele poddominikańskim // Kamieniec Podolski; MNK – MNK-XX-f-3860. – Greim M. Kościół poddominikański.

³⁰⁶ BUŁ. – J fot II 18. – Greim M. Brama Batorego zwana „Wietrzna” // Kamieniec Podolski.

³⁰⁷ MNK – MNK-XX-f-3024. – Greim M. Kościół i baszta w Latyczowie.

³⁰⁸ MNK. – MNK-XX-f-2980. – Greim M. Bożnica żydowska w m. Szarogradzie (powiat Mohylowski)/

³⁰⁹ MNK – MNK-XX-f-2984. – Greim M. Cerkiew-baszta w Sutkowcach, powiat Latyczowski; MNK. – MNK-XX-f-2985. – Greim M. Zwaliska zamku i cerkiew we wsi Sutkowcach, powiat Latyczowski.

дослідження візуального іконографічного матеріалу перетвориться на базу і джерело для відродження подільського зодчества та повернення в культурно-мистецьку скарбницю майже зруйнованих пам'яток духовної та матеріальної культури.

Звідси формулюємо такий висновок: культурно-мистецькі об'єкти, зафіксовані Греймом, – невід'ємна складова старовинних осередків подільських міст і містечок, і тому потребують пильної уваги, обліку, дослідження і відродження. Зазначимо, що образна характеристика чималої кількості зразків цього типу пам'яток не обмежується взаємодією просторових та об'ємних елементів; вона ускладнюється співвідношенням останніх з ландшафтом. Вартість знімків М. Грейма міститься саме у фіксації фотографованих пам'яток в існуючому ландшафтному середовищі. Світлина являють собою безцінний матеріал для типологічного аналізу. Вони наочно демонструють значний часовий діапазон та історичну цінність досліджуваних пам'яток і ще раз підтверджують необхідність науково обґрунтованого, логічного та послідовного підходу до проблем розвідок і ревіталізації цінних з різних аспектів бачення зразків зодчества.

Безумовно, що від вдалої пам'яткоохоронної діяльності залежить відтворення архітектурно-просторової організації кращих урбаністичних осередків та вирішальні для духовно-культурного обличчя історичних міст панорами і краєвиди. Споруди на знімках фотомайстра виняткові за історичною і художньою цінністю, є унікальними і повинні бути віднесені до найвищих досягнень містобудівної та художньої культури вітчизняного минулого; вони підлягають обліку і суворій та ретельній охороні.

Практичний досвід охорони пам'яток зодчества України показує, що збереження духовно-мистецьких цінностей його компонентів, краси і

5.2. Методичні засади використання та впровадження досліджуваного матеріалу у регіонаознавство та пам'яткоохоронну діяльність | 183

неповторності історичних міст, а в багатьох з них – ревіталізація втрачених міських утворень, цілісних рис історичного середовища, як і фрагментів вестити, стає нині найактуальнішим завданням.

Серед неіснуючих на даний момент пам'яток, але зафіксованих Михайлом Греймом, можна назвати вірменський і кармелітський костели, Іоанно-Предтеченську церкву, браму Станіслава Августа у замку (рис. Г.1.5. (а))³¹⁰, фортифікаційні споруди у Жванці (рис. Г.2.7. (а))³¹¹, мінарет у Хотині (рис. Г.1.5. (в))³¹² та ін. Цей «сумний» список можна було би доповнювати новими й новими назвами міст, де колись розташовувалися культурно-мистецькі пам'ятки. На щастя, для науки та історичної пам'яті поколінь, деякі з уже неіснуючих об'єктів зафіксовані у працях художників і старих фотографіях. Їх ще можна відтворити, а декотрі й урятувати реставраційними заходами. Тому так важливо піднімати подібні розвідки і доносити до сучасників невідомі досі сторінки культурного та духовно-мистецького минулого країни.

Головними напрямками діяльності, спрямованої на збереження своєрідності й багатющого культурного надбання людства, максимального врахування його специфіки і визначення оптимальних форм існування та розвитку є глибоке дослідження їх та розробка науково обґрунтованих програм і проєктів реконструкції та регенерації давніх частин міст з їх найвизначнішими складовими. Такого характеру дослідження повинні бути комплексними, охоплювати різноаспектні матеріали, пов'язані з максимально повною інформацією для створення проєктної документації для реставраційних робіт.

Чільною метою комплексних досліджень такого явища, як мистецька спадщина є максимальне знайдення підготовчих матеріалів,

³¹⁰ MNK – MNK-XX-f-3865. – Greim M. Brama Stanisława Augusta w Zamku (nieisniejąca).

³¹¹ MNK – MNK-XX-f-3884. – Greim M. Brama Zamkowa w Żwańcu, powiat Kamieniecki.

³¹² MNK – MNK-XX-f-3062. – Greim M. Zamek w Chocimiu w Besarabii według fotografii z roku 1900.

належне інформаційне забезпечення архітектурного, містобудівного та інших видів проектно-реставраційних робіт. Така пам'яткоохоронна діяльність має проходити систематизовано, послідовно, з урахуванням чимраз конкретних умов і завдань регенерації пам'яток та їх оточення. Важливим напрямом у забезпеченні належного рівня проектування в історичних містах, спрямованого на національне відродження, збереження і розвиток кращого в них, може стати цілеспрямована розробка програм і концепцій реконструкції історичних частин і пов'язаних з ними територій та правил забудови в цих межах для кожного історичного міста на основі загальнодержавної «Програми реконструкції історичних міст України», розробка якої підготовлена всім розвитком пам'яткоохоронної справи³¹³. В такі програми повинні включатися матеріали даних і аналогічних розвідок.

Саме детальні фотографії М. Грейма повинні відіграти одну з головних ролей у процесі охорони і збереження неповторного вигляду культурно-мистецьких пам'яток, які уособлюють характерні ознаки своїх часів, змін, що відбувались у суспільстві, і тому мають історичну, меморіальну, естетичну та іншу культурну цінність. Вартість подібних досліджень міститься, насамперед, в детальних наукових розвідках, які представляють вченим майже повну картину джерелознавчого та іконографічного матеріалу.

За радянських часів часто можна було спостерігати проведення несистематичних реставраційних робіт, що базувалися передусім на романтичному піднесенні чи згідно з фантазіями політичних діячів, без наукового підґрунтя. Дотепер піднята проблема знаходилася під забороною: спочатку з боку російської імперської влади, а згодом і радянського уряду. Лише в наші часи, у період самостійності та вільного

³¹³ Дьомін М. Проблеми дослідження архітектурної, 1994, с. 253.

існування народу, виникла нагальна потреба повернути деяким історичним будівлям історично обумовлені форми, оскільки в очах суспільства вони ставали не лише свідками розвитку нації, а й символами її становлення і прогресу. Пам'ятка стала розглядатися як складова національної архітектурно-мистецької спадщини, як об'єкт реставраційної діяльності.

Пам'яткоохоронна справа, безумовно, підштовхує до впровадження реставраційних заходів у царині збереження досліджуваних мистецьких об'єктів і доводить загальнолюдську вартість старовинних будівель та їх мистецького наповнення, спонукаючи тим самим спеціалістів розробляти і втілювати в життя проекти реставрації та збереження видатних надбань людства.

Упродовж багатьох років тягнулися реставраційні роботи домініканського костелу в Кам'янці-Подільському, розташованого у Старому місті. Обміри і дослідження споруд комплексу тривали з 1960 року, реставраційні роботи – з 1975. Виконавцями обмірів і досліджень різних років були: В. Петичинський, А. Кулагін, Є. Пламеницька, А. Тюпич, В. Зорін, Л. Крищенко, Н. Сидорова, В. Ващенко, Л. Лернер, В. Губернатор, Л. Хілай, В. Полегкий. Неодноразово змінювалися плани замовників щодо пристосування будівель: турбаза (1960), швейна фабрика (1961), історико-етнографічний музей (1971), органний зал і зал для бальних танців у костелі (70-і роки). Зрештою зупинилися на музеї етнографії. Ескізний проект реставрації та пристосування було затверджено в 1983-1985 роки, коли проектну естафету прийняла «Укрзахідпроектреставрація». Тоді знову переглянули кілька варіантів (культурно-освітній центр, дитяча мистецька школа, музей етнографії), з яких обрали музей. Почалася реалізація проекту, у перебігу якої тривали дослідження, уточнювалися рішення окремих вузлів комплексу. Відновлене за проектом барокове завершення

костельної вежі, атрибутоване Є. Пламеницькою як робота Яна де Вітте, надзвичайно ефектно вписалося в силует міста. Проте через недбальство працівників швейної фабрики в липні 1993 року сталася пожежа, яка знищила не лише відновлені завершення вежі та келій – результати кількарічної праці реставраторів, – а й автентичні унікальні конструкції костельного даху XVIII ст. За тодішніх умов це була катастрофічна втрата. Інститутом «Укрзахідпроектреставрація» було запроєктовано тимчасовий дах над вежею. Одночасно розроблено дев'ятий варіант пристосування під костел, з улаштуванням місійного інституту під його опікою. Авторами проекту реставрації були М. Гайда, В. Бевз; проекту пристосування – В. Бевз, Л. і О. Свінціцькі³¹⁴.

У межах представлених розвідок були здійснені глибокі наукові дослідження матеріалів, необхідних для реставрації костельно-монастирського ансамблю домініканського ордену в Кам'янці-Подільському. Прикрим стало те, що реставратори комплексу, на жаль, не мали в розпорядженні всього діапазону результатів попередніх пошуків. Реставрація здійснюється за допомогою знайдених і проаналізованих авторами фотографічних та іконографічних джерел. Матеріали збиралися по крупинках в архівах Росії, Польщі й України, що робить можливим для настоятеля костелу спрямовувати роботу реставраторів з метою максимально точного дотримання автентичних джерел та іконографічного матеріалу в процесі ревіталізації архітекτονіки та інтер'єрного простору храму.

На даний момент триває реставрація інтер'єру, для якої теж було знайдено чимало іконографічних матеріалів. Зокрема, у Краківському Національному музеї вдалося знайти фотографію XIX ст., що висвітлює

³¹⁴ Пламеницька Є. Дослідження і реставрація архітектурної, 1996, с. 131.

куточок інтер'єру з турецьким амвоном³¹⁵. Схожа фотографія, але з іншого ракурсу, знайдена в Бібліотеці Лодзя (рис. А.1.2.)³¹⁶, перед вівтарем св. Архангела Михаїла і живописним портретом видатного бенефактора XVIII ст. Франца Міхала Потоцького, на кошти якого 1754 року було закінчено реставрацію костелу після турецької навали³¹⁷. Під час реставрації інтер'єру храму використовуються фотографії Михайла Грейма, знайдені автором в архіві Краківської академії майстерності³¹⁸. Були використані у роботі фотографії головної та бокових нав, каплиць Божої Матері Розарію та Христа Спасителя, а знімки видів на головні хори та центральний вівтар храму, присвячений св. Миколаю (рис. Д.2.3. (а,б))³¹⁹.

Безцінні фотографічні матеріали вдалося розшукати в Національному історико-архітектурному заповіднику «Кам'янець», які дозволили роздивитися костел очима фотографа наприкінці XIX ст.³²⁰і зафіксували момент, коли інтер'єр діючого тоді по-домініканського костелу ще залишався майже недоторканим. На світлинах можна побачити чудотворний образ Божої Матінки, який пізніше безслідно зник, прекрасну в стилі рококо ліпнину, оформлені в стуківі рами вівтарні образи, розписи на стінах і склепінні та ін. У цілому стосовно даної пам'ятки було знайдено понад 15 автентичних фотографій, які допомагають поступово реалізовувати реставраційні роботи, а костелу повернути належне місце в урбаністичному середовищі Старого міста.

³¹⁵ MNK – MNK-XX-f-4304. – Greim M. ...? Kościół w Kamieńcu Podolskim z amboną turecką.

³¹⁶ BUŁ – J fot II 30. – Greim M. Ambona turecka w Kościele poddominikańskim // Kamieniec Podolski.

³¹⁷ PAU – FD [nr nieznaný]. – Greim M. Michał Potocki. Starosta Terebowlański.

³¹⁸ PAU – FD [nr nieznaný]. – Greim M. Zabytki Podolskie. Kaplica w Kościele poddominikańskim w Kamieńcu Podolskim 3.VII.78 r.; PAU – FD [nr nieznaný]. – Greim M. Zabytki Podolskie. Obraz Najświętszej Panny Maryi cudami słynącej w kościele Ormiańskim w Kamieńcu Podolskim. A. W szacie srebrnej z wołami 3.VII.78; PAU – FD [nr nieznaný]. – Greim M. Zabytki Podolskie. Wielki Ołtarz w Kościele poddominikańskim w Kamieńcu Podolskim. 3.VII.78 r.; PAU – FD [nr nieznaný]. – Greim M. Zabytki Podolskie. Obraz Najświętszej Panny Maryi w kaplicy kościoła poddominikańskiego w Kamieńcu Podolskim 3.VII.78r.; PAU – FD [nr nieznaný]. – Greim M. Zabytki Podolskie. Wizerunek Najświętszej Panny Maryi, cudami słynącej w kościele Latyczowskim.

³¹⁹ PAU – FD [nr nieznaný]. – Greim M. Zabytki Podolskie. Kaplica w Kościele poddominikańskim w Kamieńcu Podolskim 3.VII.78 r.; PAU – FD [nr nieznaný]. – Greim M. Zabytki Podolskie. Wielki Ołtarz w Kościele poddominikańskim w Kamieńcu Podolskim. 3.VII.78 r.

³²⁰ HIA3. [без сигнатури] – Грейм М. – Збірка фотографій та фотокопій з фотографій.

Окрім того, знайдені в НІАЗі «Кам'янець» світлини М. Грейма із зображенням вівтарів, приурочені деяким святим, дали можливість магістрантам спеціальності «Сакральне мистецтво» Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка відтворити полотна із зображенням св. Архангела Михаїла та св. Іуди Тадея. У процесі роботи знаходиться написання полотен св. Марії Магдалини та Преображення Господнього. Весь компендіум зібраних автором фотографічних матеріалів, більшість з яких належить М. Грейму, дозволяє майстрам-реставраторам відтворити складну внутрішню організацію простору до найдрібніших деталей.

Наводимо ще один приклад регенерації колишнього домініканського храму Успіння Богородиці в Летичеві, що зведений у 1606 році (мурований), і є справжньою перлиною готичної архітектури Правобережної України. Він правив за взірць для багатьох однонакових, стіностовпних, хрестоподібних, фланкованих каплицями, споруд. Фотографії Летичівського костелу Михайла Грейма, знайдені у Кракові³²¹, були передані для допомоги у максимальному відтворенні колишнього вигляду старовинної споруди. Розшукані і зібрані воедино матеріали є джерелом для відродження і надання нового життя Летичівському костелу.

Свої черги чекають багато храмів, зафіксованих М. Греймом на Поділлі, цивільні споруди, житлові будинки тощо, про які зібрані матеріали у процесі представлених наукових розвідок.

Дане дослідження виконане в межах Комплексної програми розвитку Національного історико-архітектурного заповідника

³²¹ Cyfrowa Biblioteka Narodowa. Zdjęcie Michała Greima witającego się z Fortunatem Kutylowskim [Електронний ресурс]. – Strona internetowa : http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Micha%C5%82_Greim.jpg. – (Назва з екрану); Zapomniany świat z dalekich kresów – Greim M. [Електронний ресурс] – Strona internetowa: http://www.starafotografia.pl/index.php?tekst=Micha%C5%82+Greim&cel=zakladNazwa&wyszukiwarka=Szukaj&od=0&show=n&ile=10&KLIKNIETO_POZYCJE_MENU=21. – (Назва з екрану).

«Кам'янець» (постанова Кабінету Міністрів України від 16.03.1998 року, №378), Загальнодержавної програми збереження та використання об'єктів культурної спадщини на 2004-2010 роки (Закон України від 20.04.2004 року, № 1692-IV), а також Програми розвитку культури на період до 2007 року (постанова Кабінету Міністрів України від 06.08.2003 р. №1235), якими передбачено, зокрема, здійснення комплексу заходів щодо збереження пам'яток історичної та архітектурної спадщини, унікальних містобудівних історичних комплексів.

Фотографії М. Грейма є унікальними, оскільки, будучи виконані на високому мистецькому рівні, вони одночасно несуть документально точну з точки зору історії та архітектури інформацію про пам'ятки українського зодчества, мистецького та суспільного життя на Поділлі.

Культурні пам'ятки завжди були віддзеркаленням розвитку суспільства та своєрідним індикатором його духовних цінностей. У них, як особливому виді мистецтва, в якому завдяки розвинутим і науково апробованим методам формування життєвого простору людини утворюється найбільш прямий і водночас опосередкований вплив на суспільство в цілому і сучасників зокрема, концентруються усі соціально-економічні ознаки епохи, закладається сигнально-знакова закодована система ідеолого-політичних і релігійно-культурних цінностей часу. Впливом своїх художніх образів архітектура сприяє впровадженню у свідомість визначених часом ідей³²². Тому так важливо вивчати та впроваджувати в історико-архітектурні джерела візуальний матеріал із зображенням пам'яток українського зодчества.

Це цілком стосується робіт Михайла Грейма, які представляють собою системне, багатоаспектне та різностильове дослідження розвитку

³²² Трошкіна О. Представницька архітектура як реалія епохи (До проблеми традицій, наслідування, наступності) / О. Трошкіна, О. Судак. – Українська академія мистецтва // Дослідницькі та науково-методичні праці. Випуск 11. – К., 2004. – С. 205-206.

української культури станом на другу половину XIX – початок XX ст. В архітектурних формах, зафіксованих у фотографіях М. Грейма, відбито не лише візуальні характеристики споруди, а й ідеологічні та культурологічні засади свого часу. Фіксуючи фортеці, замки, палаци, храми, людей тощо, художник тим самим змальовував споруди, які часто виконували роль головного кристалізуючого (міське чи сільське середовище) елементу, уособлюючи певні образи: релігійно-духовні події української історії висували на перше місце споруди культового характеру, оскільки їхня архітектура визначала декларовані сакральні цінності; маєткове зодчество несло іменну означеність в адміністративно-управлінських і фінансових інституціях; фортифікаційні забудови свідчили про особливості планування міст, еволюцію оборонного зодчества тощо. Вищезгадані групи забудов і людей проілюстровані в мистецькому доробку М. Грейма, дають можливість відтворити найбільш повну картину культурно-мистецького середовища подільської давнини.

Маємо звернути увагу на той факт, що на момент фіксації фотохудожником об'єктів зодчества краю мистецтво фотографії знаходилося в зародковому стані; воно не було поставлено на службу історико-архітектурній науці. Тому знімки М. Грейма часто є єдиним іконографічним джерелом, що містить достовірну інформацію про архітектурну спадщину України.

Певні втрати архітектурних об'єктів зодчества минулих епох супроводжують усю історію людства і характерні для більшості країн світу. Інколи ці втрати трагічні з точки зору історії культури та мистецтва, зокрема архітектури, інколи – це природний та необоротний процес оновлення просторового середовища життєдіяльності суспільства. Практика показує, що таке оновлення є життєвою необхідністю. Проте, такою ж необхідністю є і збереження пам'яток духовної й матеріальної

5.2. Методичні засади використання та впровадження досліджуваного матеріалу у регіонаознавство та пам'яткоохоронну діяльність | 191

культури та традиційного характеру середовища. У полі, окресленому цими двома імперативами, протікає сучасний ревіталізаційний процес, працюють реставратори, архітектори, художники та урбаністи.

Отже, Михайло Грейм за життя встиг зафіксувати:

об'єкти подільського зодчества, які не зазнали руйнації;
пам'ятки, що перебувають у напівзруйнованому стані;
архітектурні споруди, знищені назавжди;
втрачені полотна й аркуші живописців і графіків;
поліетнічний склад, етнографічні типи подільського населення;
одяг, притаманний різним верствам суспільства;
портрети видатних і рядових осіб на Поділлі.

Оскільки практика відтворення втрачених пам'яток культури складна та неоднозначна, роботи фотохудожника корисно розглядати в наступних аспектах:

- впровадження фотографій М. Грейма як ілюстративного матеріалу з історії збережених пам'яток подільської давнини, зокрема порівняння їх автентичного вигляду з можливими нашаруваннями;
- використання знімків художника як достовірного іконографічного джерела під час реставрації та консервації унікальних пам'яток подільського зодчества;
- розгляд творів художника, що зображують втрачені об'єкти вітчизняної культурно-мистецької спадщини, без яких неможливо уявити історію української культури, як одне з основних документальних з точки зору топографії та типології віддзеркалень картини давнини;

- дослідження візуального доробку фотомитця науковцями різних напрямів з метою доповнення власних досліджень автентичними джерельними матеріалами.

Причини втрат об'єктів архітектурної спадщини різняться залежно від функціональної типології будівель і споруд. Більшість об'єктів фортифікаційної архітектури втрачено, як правило, внаслідок суто утилітарних причин: змінилася військово-стратегічна обстановка, оборонні споруди застаріли чи стали взагалі непотрібними, їх або залишили поступово руйнуватися, або розібрали на будівельний матеріал, як більшість замків Поділля, або знесли в час реконструкції міст у Наддніпрянщині та Слобожанщині. Тільки деякі з них були знищені під час воєнних дій. Об'єкти маєткової архітектури гинули внаслідок соціальних катаклізмів чи поступово руйнувалися через незворотні зміни соціальних умов. Адміністративні будівлі втрачені або через спустошливі пожежі, які можна прирівняти до стихійного лиха, або в результаті адміністративних реформ, або внаслідок воєнних руйнацій. Об'єкти культової архітектури зникали переважно внаслідок причин соціально-політичного характеру, особливо це стосується українських теренів. У кожній з вищезгаданих груп є зруйновані або втрачені назавжди споруди чи комплекси, зафіксовані та збережені в такий спосіб Михайлом Греймом. Саме вони і привертають особливу увагу.

Напрямок проведених розвідок збігається із Законом України «Про ратифікацію Конвенції про охорону архітектурної спадщини Європи», який набув чинності 1 квітня 2007 року.

Отже, на перший погляд суто теоретичне мистецтвознавче дослідження перетворилося на базу й джерело для відродження видатних пам'яток культурно-мистецької спадщини Поділля, для надання їм наступного, вочевидь більш щасливого життя, для повернення в

скарбницю народу вже майже зруйнованих зразків духовної і матеріальної культури українців. Наведені приклади є підтвердженням необхідності і цінності аналогічних досліджень у царині відродження національної спадщини країни.

Творчий доробок Михайла Грейма є достовірною візуальною інформацією про культурне надбання минулого, а його фотографічні композиції важливим іконографічним джерелом вивчення життя й побуту полікультурної спільноти на подільських теренах, які доцільно використовувати у реставраційній та пам'яткоохоронній справі.

Роботи фотохудожника – це автентичний, документально-топографічний ілюстративний матеріал, придатний і необхідний для хронологічних описів та історичних довідок про архітектурну пам'ятку, ансамбль забудов, інтер'єри костелів і церков, етнографічні та антропологічні типи населення Поділля; інколи єдине достовірне джерело для проведення реставраційних і ревіталізаційних робіт.

Фотофіксація живописних полотен і графічних аркушів відкриває широкий шлях для аналізу історичного та сучасного фотографу малярства. Для істориків – це невичерпне джерело вивчення геральдичних особливостей, видатних особистостей, шляхетських родин. Представлені у світлинах М.Грейма типи городян та селян дають матеріали для науковців, що вивчають культуру і побут населення Поділля означеного періоду, краєзнавців, ботаніків, біологів та ін.; галерея фотопортретів видатних представників шляхти, інтелігенції, освіти, міщан та інших верств населення дає можливість вивчати різні сторони професійної, освітньої, наукової, торговельної діяльності мешканців подільських земель.

Пам'яткоохоронна діяльність у царині збереження культурно-мистецької спадщини народу передбачає організацію комплексних, пошукових розвідок теоретичних та іконографічних матеріалів в архівах, приватних колекціях і бібліотеках; проведення державної політики охорони та регенерації старовинних міст, серйозний фаховий розгляд питань реставрації, реєстрації, обліку та детального обстеження цінних об'єктів; розробку й участь у програмах збереження своєрідності міського середовища, цілісності урбаністичних комплексів в історичному оточенні; необхідність ревіталізації пам'яток з огляду на суттєву хронологічну глибину зображуваних об'єктів.

ПІСЛЯМОВА

На основі дослідження творчої спадщини подільського фотохудожника М. Грейма зроблено наступні висновки.

У результаті дослідницьких пошуків та аналізу архітектурознавчих, історичних і мистецтвознавчих джерел зафіксована відсутність ґрунтовних наукових досліджень творчого доробку Михайла Грейма у світлі його культурно-мистецького та пам'яткоохоронного значення для України і використання в якості іконографічного матеріалу в процесі споріднених розвідок, мистецтвознавчих публікацій, відтворення та ревіталізації видатних зразків вітчизняної культури, зодчества, образотворчого, народного та декоративно-прикладного мистецтва.

Аналіз архівної бази дає можливість систематизувати знайдені матеріали і класифікувати на архівалії: писемні та візуально-іконографічні. Практично під час досліджень уперше була створена і впроваджена у науковий обіг архівно-джерельна база з порушеної проблеми. Діапазон знайдених джерелознавчих матеріалів є достатньо репрезентативним для здійснення комплексного дослідження культурно-мистецької спадщини Поділля у художніх фотографіях М. Грейма. Розроблено реєстр локацій автентичних фотографій митця (близько 550 знімків), а також відповідних літографічних аркушів і рисунків, що були створені на основі світлин; впроваджено в науковий обіг невідомі дотепер фотографічні твори майстра.

Констатовано, що фотографічна діяльність на українських землях як новий вид мистецтва почала розвиватись одночасно з аналогічними процесами у Західній Європі; художньо-композиційний та технічний рівень фотографій не поступався рівню видатних творів світлопису як

західноєвропейських, так і світових фотомайстрів; використовувались новітні та ними знайдені обладнання й матеріали. Мистецтво фотографії відіграє значну роль у культурно-духовному житті: всебічно формує особистість, підвищує моральні принципи, естетичні смаки, розширює кругозір, знання, уяву, фантазію. Найбільшими та найстарішими центрами фотографічної справи на наших теренах можна назвати Київщину, Львівщину, Харківщину, Одещину (40-ві роки XIX), пізніше, у 50-60-х роках виникають фотоательє в Станіславові, на Поділлі (Кам'янець-Подільський, Тернопіль, Вінниця, Проскурів, Могилів-Подільський та ін.), Волині (Житомир, Володимир-Волинський, Кременець, Луцьк та ін.), Полтавщині (Полтава, Кременчук, Лубни, Ромни та ін.).

Визначено, що значна кількість відкритих на наших землях фотографічних закладів, висока професійна майстерність фотохудожників, тісні міжнародні зв'язки та робочі контакти вперше дають підстави стверджувати, що рівень становлення і розвитку мистецтва художньої фотографії в Україні був автентичним і достатньо переконливим та має право бути детально розглянутим сучасними дослідниками.

Уперше дана характеристика особистості М.Грейма – фотографа-художника, пристрасного збирача старожитніх пам'яток, нумізмата. Він відзначився у багатьох сферах діяльності, у великій справі фіксації та вивчення регіональних особливостей історико-культурної та мистецької спадщини Поділля й увійшов в історію українського фотомистецтва.

Виявлено, що формування професійної майстерності Михайла Грейма відбувалося у світлі двох різних позицій: 1 – у контексті становлення, думок й суперечок між собою видатних представників епохи по відношенню до нового мистецтва світлопису, які впливали на характер творчої праці митця; 2 – у світлі безпосередніх контактів фотографа з

колегами, друзями, представниками фотомистецтва з різних країн. Мистецьку та культурно-громадську діяльність М.Грейма можна поділити на чотири основних етапи: професійне навчання та становлення М.Грейма як друкаря (1946-1852); початок, розквіт і припинення ним друкарської справи у Кам'янці-Подільському (1852-1872); придбання фотографічного закладу й ріст професійної майстерності у галузі світлопису, зацікавленість нумізматикою й антикваріатом (1872-1892); захоплення нумізматикою, реставраційною та культурно-громадською діяльністю (1887-1911).

М.Греїм – фотограф-регіоналіст, який фіксував конкретний регіон України, його мешканців та їх наповнене подіями життя; предтеча об'ємної роботи з обґрунтування самотності та своєрідності культури Подільської землі, яку пізніше виконали науковці-україністи на початку ХХ ст. Авторами окреслено у розроблених картосхемах географічні виміри творчого доробку фотомитця; простежено маршрути дослідницьких подорожей М.Грейма відповідно до регіонального розташування населених пунктів і локалізації культурно-мистецьких об'єктів ХІХ ст. у межах Подільської губернії, а також Бессарабії; на сучасні карти областей України, територіями яких пересувався М.Греїм, нанесено населені пункти, де знаходяться пам'ятки, зафіксовані фотохудожником.

Систематизовано і викладено у табличному та діаграмному варіантах зображені фотомитцем об'єкти українського зодчества відповідно до їх призначення та етнографічні типи населення, що в діапазоні уподобань Михайла Грейма найкраще представлене фотомистецтво портрета (153 зафіксованих об'єктів); широко віддзеркалене зодчество різного призначення (105); художник приділяв увагу панорамному зображенню загального вигляду відвіданих ним населених пунктів (65), а також міським пейзажам (45); особливе місце в творчому доробку майстра посідає зображення етнографічних типів

населення (123); специфічною особливістю є окремо зафіксовані майстром соціальні групи населення (101); важливу нішу в мистецькій спадщині Грейма займає фотофіксація живописних творів (39); зустрічаються нечисленні зразки сюжетно-тематичних композицій (5); інколи фотокомпозиції, оформлені як колажі (4).

Уперше досліджено характерні художньо-композиційні особливості світлин фотомайстра: використання у знімках живописних ефектів на кшталт художників-імпресіоністів і передижників; створення пейзажних і панорамних фото великого розміру; багатство жанрових сюжетів; впровадження у процесі фіксації пам'яток незвичайних ракурсів, кутової перспективи, високого та низького горизонтів; ретельна режисура павільйонних сюжетно-тематичних композицій; оспівування величних руїн і напівзруйнованих пам'яток минулого на Поділлі; застосування контрастних співставлень: чіткого і розмитого, великого й малого, шляхетного і жебрацького, красивого та гидкого, величного і принизливого, серйозного й гумористичного та ін.; перетворення світлин, власноруч доповнених детальними відомостями про зображену пам'ятку, на цінні фотодокументи джерельного характеру.

Визначено, що творчий доробок М.Грейма є достовірною візуальною інформацією про архітектуру, етнографічні типи, взаємні стосунки людей, докілья минулого, а його знімки – ексклюзивно вартісним іконографічним, науковим і достовірним джерелом для багатьох вчених різних спрямувань, що підтвердило безперечну практичну цінність та відкрило подальші перспективи використання матеріалів даного дослідження у реставраційній і пам'яткоохоронній сферах. Це автентичний, документально-топографічний ілюстративний матеріал, придатний для хронологічних описів та історичних довідок про архітектурну пам'ятку, ансамбль забудов, інтер'єри костелів і церков, етнографічні та антропологічні типи населення Поділля; інколи єдине

достовірне джерело для проведення реставраційних та ревіталізаційних робіт.

Комплексний аналіз фотокомпозицій М. Грейма, в яких зафіксовано втрачені об'єкти подільської старовини, становлять знімки митця у низку важливих (інколи єдиних) компонентів реставраційного дослідження, здатних суттєво поповнити історико-архітектурну науку й забезпечити створення якісних графічних реконструкцій; вони містять інформацію про стилістику й типологію зображуваних об'єктів у конкретний проміжок часу (друга половина XIX століття). Для істориків – це невичерпне джерело вивчення видатних особистостей та шляхетських родин. Представлені у світлинах М. Грейма типи городян та селян дають матеріали для науковців, що вивчають культуру і побут тогочасного населення Східного Поділля, краєзнавців, біологів та ін. Галерея фотопортретів видатних представників шляхти, інтелігенції, освіти, міщан та інших верств населення уможлиблює вивчення різних сторін професійної діяльності подолян. Уперше створений прецедент: доведена цінність доробку М. Грейма для пам'яткоохоронної діяльності у царині збереження культурно-мистецької спадщини українського народу, який може слугувати в якості аналога у процесі організації комплексних, пошукових розвідок.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. А. П. (Прусевич). М. О. Грейм / А. П. (Прусевич) // Труды Подольского церковного историко-археологического общества. – Каменец-Подольск, 1911. – Вип. XI. – С. 411-413.
2. Алпатов М. В. Композиция в живописи: Исторический очерк / М. В. Алпатов. – М. : Искусство, 1940. – 128 с.
3. Асоціація колекціонерів імені Михайла Грейма – об'єднана організація колекціонерів міста та району. Незаслужена образа // Подолянин. – 2005. – 30 грудня. – С. 7.
4. Баженов Л. В. ALMA MATER подільського краєзнавства (Місто Кам'янець-Подільський – центр історичної регіоналістики XIX – початку XXI століть) : наукове видання. / Л. В. Баженов. – Кам'янець-Подільський : Оіум, 2005. – 416 с.
5. Баженов Л. В. Історичне краєзнавство Правобережної України XIX – на початку XX століть : Становлення. Історіографія. Біобібліографія / Л. В. Баженов. – Хмельницький, 1995. – 193 с.
6. Баженов Л. В. Поділля в працях дослідників і краєзнавців XIX-XX ст. / Л. В. Баженов. – Кам'янець-Подільський, 1993. – 480 с. – Бібліогр. : с. 109-412. – 5000 пр.
7. Бархатова Е. В. Русская светопись. Первый век фотоискусства, 1839-1914 / Елена Бархатова. – Санкт-Петербург : Альянс, Лики России, 2009. – 399 с. : илл.
8. Бахмет Н. Борис Косарев: художник в новом ракурсе / Н. Бахмет // ANIMA RERUM : Журнал предметного искусства и антиквариата. – К. : ООО «Раритеты Украины», 2007. – № 3-4. – С. 48-51.
9. Беккер А. Ю. Современная городская среда и архитектурное наследие / А. Ю. Беккер, А. С. Щенков. – М. : Стройиздат, 1990. – 204 с.

10. Белицкий Я. М. Рассказы об открытках / Я.М. Белицкий, Г. Н. Глезер – М. : Радио и связь, 1986. – 144 с.
11. Березина І. В. Архітектурна спадщина України у творчості Наполеона Орди: іконографія та принципи використання: Монографія / І. В. Березина. – Кам'янець-Подільський: Аксіома, 2009. – 152 с.
12. Брокгауз Ф. А. Энциклопедический словарь / Ф. А. Брокгауз, И. А. Ефрон. – С.-Петербург, 1893. – Т. 20. – 960 с.
13. Будзей О. Подільський фотограф № 1 : Ювілеї / О. Будзей // Подолянин. – 2008. – 12 вересня. – С. 9.
14. Буринский В. Ф. Дагер и Ниэпс, их жизнь и открытия в связи с историей развития фотографии : Биогр. очерки В.Ф. Буринского / В. Ф. Буринский. – Санкт-Петербург : Типолит. и фототип. В. И. Штейна, 1893. – 80 с.
15. Вартанов А. С. Фотография : документ и образ / А. Вартанов. – М. : Планета, 1983. – 271 с. : илл.
16. Вартанов А.С. Фотоискусство / А.С. Вартанов // Большая советская энциклопедия. – Статья 76988.
17. Введенський О. Історія львівської фотографії [Електронний ресурс] / О. Введенський // Поступ, 17 травня 2004. – Режим доступу : <http://www.postup.in.ua/usual.php?what=24227> – (Назва з екрана).
18. Венделин Ю. Давайте говорить точно! [Електронний ресурс] / Ю. Венделин // Советское фото. – 1986. – №5. – Режим доступа: <http://www.klml.ru/davayte-govorit-tochno-razlichiya-hudozhestvennogo-i-dokumentalnogo-foto.html> . – (Заголовок с экрана).
19. Вечерський В. До питання про національний стиль в архітектурі України XVII-XVIII ст. / В. Вечерський // Архітектурна спадщина України. Маловивчені проблеми історії архітектури та містобудування. – К., 1994. – С. 103-113.

20. Вечерський В. Історико-містобудівні засади збереження своєрідності Канева та його довкілля / В. Вечерський // Українська академія мистецтва : дослідницькі та науково-методичні праці. – К., 2004. – Вип. 11. – С. 186-190.
21. Вечерський В. Спадщина містобудування України : Теорія і практика історико-містобудівних пам'яткоохоронних досліджень населених місць / В. Вечерський. – К. : НДІТІАМ, 2003. – 560 с.
22. Водзинський Є. Питання охорони містобудівної спадщини / Є. Водзинський // Архітектурна спадщина України. Маловивчені проблеми історії архітектури та містобудування. – К., 1994. – С. 231-238.
23. Водзинський Є. Питання охорони своєрідності історичних міст України / Є. Водзинський // Архітектурна спадщина України. – К. : Українознавство, 1995. – Вип. 2. – С. 242-253.
24. Волков-Ланнит Л. Ф. Искусство фотопортрета / Л. Ф. Волков-Ланнит. – 3-е изд., испр. и доп. – М. : Искусство, 1987. – 270 с. : илл.
25. Володченко Н. High-tech доби кринолінів Наприкінці ХІХ століття вільні фотомитці заробляли до 24 тисяч карбованців на рік [Електронний ресурс] / Володченко Н. – Режим доступу : http://old.interesniy.kiev.ua/old/population/obychai/hi_tech?type=print – (Назва з екрану).
26. Грейм Михайло Йосипович [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%93%D1%80%D0%B5%D0%B9%D0%BC_%D0%9C%D0%B8%D1%85%D0%B0%D0%B9%D0%BB%D0%BE_%D0%99%D0%BE%D1%81%D0%B8%D0%BF%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87. – (Назва з екрану).
27. Грицак Я. Нарис історії України : формування модерної української нації ХІХ-ХХ ст. / Я. Грицак // Навчальний посібник для учнів

гуманітарних гімназій, ліцеїв, студентів історичних факультетів вузів, вчителів. – К. : Генеза, 1998. – 249 с.

28. Гульдман В. К. Памятники старины в Подоліи / В. К. Гульдман. – Каменец-Подольский : Тип. Подольского губерн. правления, 1901. – 401 с.

29. Дико Л. Фотография, ее техника и искусство / Л. Дико, Е. Иофис. – М., 1960.

30. Документы по истории изобретения фотографии : переписка Ж. Н. Ниепса, Ж. М. Дагера и других лиц / Ред. и вводная статья Т. П. Кравца; Академия наук СССР. – Л.; – М. : Изд-во Акад. наук СССР, 1949. – 509 с., [13] с. : илл.

31. Донде А. М. Беседы по фотографии / А. М. Донде. – М. : Журн.-газ. объединение, тип. «Искра революции», 1932. – 112 с. : илл.

32. Донде А. М. Введение в фотографию / А. М. Донде. – М. : Теа-кино-печать, Центр. Тип. НКВМ, 1929. – 23 с.

33. Донде А. М. Краткий справочникъ по фотографии / А. М. Донде. – М. : Уставъ Р.Ф.О. М., Рус. фотогр. о-во въ Москвъ, 1914. – 70 с. : илл.

34. Донде А. М. Краткий словарь фотографических понятий и терминов / А. М. Донде. – М. : акц. изд-ское о-во «Огонек», госуд. тип. им. Евп. Соколовой в Лгр., 1928. – 63 с.

35. Донде А. М. Стереоскопическая фотография, ее теория и практика. Крат. очерк / А. М. Донде. – М. : Рус. фотогр. о-во в Москве, 1908. – 140 с. : илл.

36. Донде А. М. Сто лет фотографии / А. М. Донде. – М. : Госкиноиздат. Напеч. в Харькове, 1939. – 112 с. : илл.

37. Дробна І. В. Документальна листівка з видами Кам'янця-Подільського кінця ХІХ – початку ХХ ст. як експонат Кам'янець-Подільського державного музею-заповідника / І. В. Дробна // Збірник матеріалів Всеукраїнської науково-практичної конференції, присвяченої 120-й річниці заснування Кам'янець-Подільського державного

історичного музею-заповідника / [редкол. : Л.П. Станіславська (відп. за ред.) та ін.] – Кам'янець-Подільський : ПП «Медобори-2006», 2010. – 296 с. – С. 88-92.

38. Дыко Л. П. Основы композиции в фотографии: учебное пособие для средних ПТУ / Л. П. Дыко. – М. : Высшая школа, 1983. – 135 с. : илл.

39. Дыко Л. П. Основы композиции в фотографии / Л. П. Дыко. – 2-е изд., перераб. и доп. – М. : Высш. шк., 1988. – 171 с. : илл.

40. Дьомін М. Проблеми дослідження архітектурної спадщини України / М. Дьомін // Архітектурна спадщина України. Маловивчені проблеми історії архітектури та містобудування. – К., 1994. – С. 5-10.

41. Евгенов С. В. Дагер, Ньепс, Тальбот. Популярный очерк об изобретателях фотографии / С. В. Евгенов. – М. : Гос. изд-во кинематограф. лит., 1938. – 64 с.

42. Екельчик Ю. И. Изобразительное мастерство в фотографии / Ю. И. Екельчик / Под общ. ред. проф. А. Д. Головни. – М. : Госкиноиздат, 1951. – 96 с. : илл.

43. Екельчик Ю. И. Техника изобразительного мастерства в фотографии. Стенограмма публичной лекции / Ю. И. Екельчик. – М. : Правда, 1951. – 39 с. : илл.

44. Жур М. Санкт-Петербургская фотовыставка. 1889 год / М. Жур // Новое время, 1889 год. – Харьков, 17.02.2007.

45. Жур М. Фотографы и фотографические ателье в Российской империи (до 1918 года) / М. Жур. – Харьков, 2007.

46. Забочень М. Україна в старій листівці / М. Забочень, О. Поліщук, В. Яцюк. – К. : Криниця, 2000. – 505 с.

47. Завальнюк О. М., Комарніцький О. Б. ГРЕЙМ Михайло Йосипович / О. М. Завальнюк, О. Б. Комарніцький // Минуле і сучасне Кам'янця-Подільського : політики, військові, підприємці, діячі освіти, науки,

культури й медицини : Історичні нариси. – Вип.1. – Кам'янець-Подільський : Абетка-НОВА, 2003 – С. 52-56.

48. Звягинский Я.Я. Четыре имени – три эпохи. Из области фотографических открытий / Я.Я. Звягинский. – М. : Издание Русского фотографического общества в Москве, 1910.

49. Иконников А.В. Система предметно-пространственной среды и эстетическая ценность объекта / А.В. Иконников // Эстетические ценности предметно-пространственной среды. – М. : Стройиздат, 1990. – С. 240-252.

50. Інсайт : українська чорно-біла фотографія ХХІ ст. // Insight : Ukrainian black and white photography XXI / уклад. Ф.Ф. Хачатурян, О.В. Гляделов. – К. : Бланк-Прес, 2008. – 143 с. : фото.

51. Історія української архітектури / Ю. С. Асєєв, В. В. Вечерський, О. М. Годованюк та ін.; за ред. В. І. Тимофієнка. – К. : Техніка, 2003. – 472 с. : іл. – Бібліогр. : с. 457-469.

52. Кам'янець-Подільський : туристичний путівник. – Львів, 2003. – 320 с.

53. Каталог виставки «Львів та львів'яни» : до 150-річчя появи першої львівської фотографії, з 10 вересня 2008 р., палаццо Бандіnellі, Центр міської історії Центрально-Східної Європи. – [Львів : б.в., 2008]. – 36 с. : іл.

54. Классова О. Старий альбом. Нарис з історії фотографії кінця ХІХ – початку ХХ століття [Електронний ресурс] / О. Классова. – Режим доступу : http://photo.ukrinform.ua/ukr/phplus/?t=200710_djstory.html. – (Назва з екрана).

55. Козлова Н. Об'єктивом Грейма / Н. Козлова // Прапор Жовтня. – 1990. – 7 липня.

56. Космолінська Н. Мистецтво фотографії : бути чи не бути? / Н. Космолінська. – Львів : Галицька брама, 2002. – №1-3 (85-87).

57. Котлобулатова І. Львів на фотографії 1860-2006 / І. Котлобулатова. – Львів : Центр Європи, 2008. – 311 с.
58. Коулман Алан Д. Винтаж [Електронний ресурс] / Алан Д. Коулман, 26.07.2007. – Режим доступу : <http://www.photographer.ru/cult/market/754.htm>. – (Заголовок с екрана).
59. Кравець М. С. Культурологія : навчальний посібник / М. С. Кравець, О. М. Семашко, В. М. Піча та ін. – Львів, 2003. – 353 с.
60. Кудрицький А. В. Мистецтво України : біогр. довід. / А. В. Кудрицький // Упоряд. : А. В. Кудрицький, М. Г. Лабінський : – К. : Укр. енцикл., 1997. – 700 с.
61. Кучеренко В., Наполеон Орда – майстер вестути / В. Кучеренко, С. Швець-Машкара, С. Юрченко. // Хроніка ХІХ ст. : український культурологічний альманах // 2000. – С. 30-35.
62. Лавров А. Исторический перечень открытий в фотографии / [Сост. А. М. Лавров]. – Спб.: тип. т-ва «Общественная польза», 1903. – 50 с.
63. Линч К. Образ города / К. Линч. – М. : Стройиздат, 1982. – 328 с.
64. Макарова Л. В. Документальні поштові листівки кінця ХІХ – початку ХХ ст. – важливе джерело вивчення культури та побуту подолян / Л. В. Макарова // Освіта, наука і культура на Поділлі: збірник наукових праць. – Кам'янець-Подільський : Оіум, 2009. – Т.13 : Присвячено 90-річчю Кам'янецької доби УНР. – С. 359-366.
65. Малаков Д. В. По Восточному Подолью / Д. В. Малаков. – М. : Искусство, 1988. – 168 с. – Библиогр. : с.
66. Маслов А. В. Новая архитектура в исторической среде / А. В. Маслов. – М. : Стройиздат, 1990. – 192 с.
67. Межеричер Л. Место фотографии в обществе / Л. Межеричер // Советское фото – №2. 1929. – С. 35-36.

68. Мерсье П. Закрепление негативных и позитивных изображений на солях серебра / П. Мерсье; пер. А. И. Толкачев. – Санкт-Петербург : [А. К. Ержемский], 1894. – 48 с. : илл.
69. Миролубова Г. А. Русская фотография 1840-1910 годы : Из собрания Эрмитажа / Г.А.Миролубова. – Л. : Гос. Эрмитаж, 1991. – 53 с.
70. Мистецтво України : Біографічний довідник / За редакцією А. В. Кудрицького. – К., 1997. – С. 174.
71. Митці України : Енциклопедичний довідник / За редакцією А. В. Кудрицького. – К., 1992. – С. 183-184.
72. Митчел Э. Фотография / Э.Митчел. – М. : Мир, 1988.
73. Михайловский Е.В. Историческая городская среда и ее преобразование / Е.В. Михайловский // Памятники архитектуры в структуре городов СССР. – М. : Стройиздат, 1978. – С. 71-88.
74. Морозов С. А. Первые русские фотографы-художники / С. А. Морозов. – М. : Госкиноиздат, 1952. – 119 с. : илл.
75. Морозов С.А. Искусство видеть. Очерки из истории фотографий стран мира / С.А. Морозов. – М. : Искусство, 1968. – 571 с.
76. Морозов С.А. Композиция в фоторепортаже / С. А. Морозов. – М. : Фотохроника ТАСС, 1941. – 92 с.
77. Морозов С.А. Русская художественная фотография. Очерки из истории фотографии 1839-1917 / С. А. Морозов. – 2-е изд. – М. : Искусство, 1961. – 152 с. : илл.
78. Морозов С. А. Творческая фотография / С. А. Морозов. – Издание второе, исправленное. – М. : Планета Москва, 1986. – 418 с.
79. Морозов С. А. Фотоглаз ученого (к 125-летию изобретения фотографии) / С. А. Морозов. – М. : Знание, 1964. – 48 с. : илл.
80. Морозов С. А. Фотография как искусство / С. А. Морозов. – М. : Знание, 1972. – 32 с.

81. Назаренко Є. Кам'янецькі митці Михайло та Іван Грейми / Є. Назаренко // Подільські вісті. – 1993. – 25 листопада.
82. Наппельбаум М. С. От ремесла к искусству / М.С. Наппельбаум. – М. : «Искусство», 1958. – 140 с., илл.
83. Никитин В. А. Рассказы о фотографах и фотографиях / В. А. Никитин. – Л. : Лениздат, 1991. – 220 с. : илл.
84. Никитин В. Из альбома киевского фотомастера : [Снимки из ателье Иосифа Кордыша : Открытки 1869 г.] / В. Никитин // Родина. – 1989. – № 8. – С. 84-89.
85. Никитин В. Фотографического театра режиссер / В. Никитин // Родина. – 1989. – № 10. – С. 87-91.
86. Осетрова Г. Вулиця Карла Маркса, 12 : Біографія будинку / Г. Осетрова // Прапор Жовтня, 1986. – 28 грудня. – С. 4.
87. ОТРАЖЕНИЯ записки стажёра 12/16/08 12:41 pm – Фотовизитка [Електронний ресурс] / bert_tran [Игорь Брякилев]. – Режим доступа : <http://bert-tran.livejournal.com/tag/%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D0%B1%D1%83%D0%BC%D0%B8%D0%BD>. – (Заголовок с экрана).
88. Павленков Ф. Ф. Искусство в фотографии / Ф.Ф. Павленков // Фотограф, 1864. – №№ 1-4.
89. Павлова Т. «Панегірики» О. Супруна в фотографічній спадщині групи «Время» / Т. Павлова // Матеріали наук.-метод. конф. проф.-викл. складу та аспірантів інституту за підсумками науково-творчої роботи за 1996 рік ; Харк. худож.-пром. ін-т. – Х., 1997. – С. 72-73.
90. Павлова Т. В. Фотомистецтво в художній культурі Харкова останньої третини ХХ століття (на матеріалі пейзажного жанру) / Т. Павлова : дис... канд. мистецтвознавства : 17.00.01 ; Харківська держ. академія дизайну і мистецтв. – Х., 2007. – 219 с.

91. Павлова Т. Лісовий мотив в харківській художній фотографії 70-80-х років / Т. Павлова // Вісн. Харк. держ. акад. дизайну і мистецтв. [Сер.] Мистецтво. Архітектура. – Х., 2002. – № 6. – С. 103-106.
92. Павлова Т. Фотография : кабинетный формат / Т. Павлова // Ватерпас. – 2002. – № 41. – С.76-79.
93. Паленова А. Винтажное фото : а есть ли рынок? [Електронний ресурс] / А.Паленова, 15.02.2008. – Режим доступа : http://www.openspace.ru/art_times/galleries/details/1973/. – (Заголовок с экрана).
94. Памятники градостроительства и архитектуры Украинской ССР : илл. справочник-каталог : Т. 1 – 4. – К. : Будівельник, 1983-1986 гг. – Т. 1. – 1983. – 160 с. : илл. ; Т. 2. – 1985. – 336 с. : илл. ; Т. 3. – 1985. – 337 с. : илл. ; Т. 4. – 1986. – 375 с. : илл.
95. Панфилов Н. Д. Фотография и ее выразительные средства / Н. Д. Панфилов. – 2-е изд., перераб. – М. : Искусство, 1981. – 144 с. : илл.
96. Папевська С. З епохи класицизму : Біографія будинку / С. Папевська // Прапор Жовтня. – 1986. – 24 травня. – С. 1.
97. Паравійчук А. Від друкаря – до вченого : Наші славетні / А. Паравійчук // Прапор Жовтня. – 1979. – 10 лютого. – С. 4.
98. Паравійчук А. Г. Краєзнавець М. Й. Грейм і перша фотодрукарня у Кам'янці-Подільському / А. Г. Паравійчук // Матеріали III Подільської історико-краєзнавчої конференції. – Львів, 1970. – С. 67-69.
99. Підгурний І. С. Аналіз архівної бази культурно-мистецької спадщини фотомитця з Кам'янця-Подільського Михайла Грейма / І. С. Підгурний // Наукові записки Рівненського державного гуманітарного університету. – Рівне : РДГУ, 2010. – Т.2. – Вип. 16 – С. 123-128.
100. Підгурний І. С. Виникнення і еволюція художньої фотографії / І. С. Підгурний // Збірник наукових праць молодих вчених Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка. –

Кам'янець-Подільський: Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка, 2009. – Вип. 1. – С. 273-274.

101. Підгурний І. С. Методичні засади використання та впровадження творчого доробку фотохудожника Михайла Грейма у пам'яткоохоронну діяльність / І. С. Підгурний // Наукові записки Тернопільського національного педуніверситету ім. Володимира Гнатюка. Серія : Мистецтвознавство. – Тернопіль, 2010. – Вип. 1/2010. – С. 174-178.

102. Підгурний І. С. Мистецько-культурологічна спадщина Михайла Грейма / І. С. Підгурний // Полікультуротворча діяльність 2009 : Наукові повідомлення. – К. : ІМВ НАУ, 2009, – С. 25.

103. Підгурний І. С. Михайло Грейм: постать в історії / І. С. Підгурний // Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка : збірник за підсумками звітної наукової конференції викладачів, докторантів і аспірантів. – Випуск 9: У 5 т. – Кам'янець-Подільський : Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка, 2010. – Т.4. – С. 155–156.

104. Підгурний І. С. Оборонна архітектура Поділля в іконографії / І. С. Підгурний // Вісник інституту «Укрзахідпроектреставрація». – Львів. – 2005. – № 5. – С. 139-142.

105. Підгурний І. С. Панорамні види у творчості фотохудожника М. Грейма / І. С. Підгурний // Збірник наукових праць молодих вчених Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка. – Кам'янець-Подільський : Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка, 2010. – Випуск 2. – С. 259-260.

106. Підгурний І. С. Роль іконографічних джерел у справі відновлення пам'яток оборонного зодчества Поділля / І. С. Підгурний // Проблеми сучасності: культура, мистецтво, педагогіка : Збірник наук. праць. – Харків-Луганськ : Стилздат, 2006. – С. 130-134.

107. Підгурний І. С. Роль культурно-мистецького середовища у формуванні особистості подільського фотохудожника Михайла Грейма / І. С. Підгурний // Традиції та новації у вищій архітектурно художній освіті: зб. наук. праць. – Х. : ХДАДМ. – №2, 2010. – С. 16-19.
108. Підгурний І. С. Фото Грейма як іконографія епохи / І. С. Підгурний // Збірник матеріалів всеукраїнської науково-практичної конференції, присвяченої 120-й річниці заснування Кам'янець-Подільського державного історичного музею-заповідника / [редкол. : Л.П. Станіславська (відп. ред.) та ін.]. – Кам'янець-Подільський : ПП «Медобори-2006», 2010. – С. 128-132.
109. Підгурний І. С. Художні та композиційні особливості світлин фотографа Михайла Грейма / І. С. Підгурний // Проблеми сучасності: мистецтво, культура, педагогіка : зб. наук. пр. / Луган. держ. ін-т культури і мистецтв ; за заг. ред. В. Л. Філіппова. – Вип. 15. Луганськ : Вид-во ЛДІКМ, 2010. – С. 207 – 217.
110. Пламеницька Є. Дослідження і реставрація архітектурної спадщини Кам'янця-Подільського / Є. Пламеницька, О. Пламеницька // З історії української реставрації. Додаток до щорічника «Архітектурна спадщина України». – К. : Українознавство, 1996. – С. 122-134.
111. Пламеницька Є. М. Кам'янець-Подільський : історико-архітектурний нарис / Є. М. Пламеницька. – К., 1968. – 120 с.
112. Пламеницька О.А. Сакральна архітектура Кам'янця на Поділлі / О. А. Пламеницька. – Кам'янець-Подільський : АБЕТКА, 2005. – 388 с. : іл. – Бібліогр. : с. 342-356. – 1000 пр.
113. Подольська Є. А., Культурологія : Навчальний посібник / Є. А. Подольська, В. Д. Лихвар, К. А. Іванова. – К. : Центр навчальної літератури, 2003.
114. Поллак П. Из истории фотографии. – М. : Планета, 1983. – 176 с. : илл.

115. Прибега Л. В. Історичне середовище як пам'яткоохоронна категорія / Л. В. Прибега // Українська академія мистецтва : дослідницькі та наук.-метод. праці. – К., 2004. – Вип. 11. – С. 177-186.
116. Прибега Л. В. Автентичність як пам'яткоохоронна категорія / Л. В. Прибега // Українська академія мистецтва. – 1999. – Вип. 6. – С. 9-13.
117. Про тих, хто зупиняв миті [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.tourclub.com.ua/uk/info/local-lore/ternopilregion/ternopil/photographers Ternopil>. – (Назва з екрана).
118. Пучкова Я. Фотографія – зрима історія людської діяльності [Електронний ресурс] / Я. Пучкова. – Режим доступу : <http://who-is-who.com.ua/bookmaket/olimp2009/3/25.html>. – (Назва з екрана).
119. Риккер К. Л. Книжный магазин (Петербург) : Русская и иностранная фотографическая литература : Кат. важнейших ее сочинений на рус., нем., фр. и англ. яз., имеющих в продаже в книж. магазине К. Л. Риккера. – 3-е изд. – СПб, 1901. – 72 с.
120. Родченко А. Крупная безграмотность или мелкая гадость? / А. Родченко // Новый ЛЕФ. – М., 1928. – № 6. – С. 42-46.
121. Савчук В. В. Философия фотографии / Савчук В. В. – СПб. : Изд-во С.-Петербург. ун-та, 2005. – 256 с.
122. СѢцинскій Е. Опись предметовъ старины. Музей Подольскаго Историко-Археологическаго Общества / Е. СѢцинскій. – Каменецъ-Подольскъ : Типографія Подольскаго Свято-Троицкаго Братства, 1909. – 105 с.
123. Селезнев И. Точка съемки и ракурс / И. Селезнев // «Советское Фото», 1967. – № 7. – С. 30-31.
124. Сецинский Е. Город Каменец-Подольскій. Историческое описание / Е. Сецинский. – К. : Тип. С.В. Кульженко, 1895. – 247 с. : илл.

125. Сидлин М. Зачем покупать винтаж [Электронный ресурс] / М. Сидлин, 15.10.2002. – Режим доступа : http://www.ng.ru/accent/2002-10-15/9_market.html. – (Назва з екрана).
126. Сімзен-Сичевський О. Давні київські фотографії та їхні знімки старого Києва / О. Сімзен-Сичевський // Юбилейный сборник в память академика Михаила Сергеевича Грушевского. – К., 1928.
127. Советское фотоискусство: фотоальбом / Сост. И. К. Тупицын; Оформление худ. Е. А. Ганушкина. – М. : Из-во лит-ры на ин. языках, [б. г.]. – 14 с. : 148 илл.
128. Стасов В. В. Фотографические и фототипические коллекции Императорской Публичной библиотеки // [Соч.] В. В. Стасова. – Санкт-Петербург : тип. В. С. Балашева, 1885. – 176 с.
129. Стасов В. Фотография и гравюра / В. Стасов. // Русский вестник. – декабрь 1856. – т. 6. – кн. 1. – С. 382- 383, 398; кн. 2. – С. 573-574.
130. Стигнеев В. Т. Век фотографии. 1894-1994. Очерки истории отечественной фотографии / В. Т. Стигнеев. – 3-е изд., испр. М. : URSS : Либроком, 2009. – 389 с. : илл.
131. Стиль ретро й вінтаж [Електронний ресурс] // Published under Стили фотографії. – No Comments, 12.10.2009. – Режим доступа : <http://vidfoto.ru/stili-fotografi%D1%97/stil-retro-j-vintazh.html>. – (Назва з екрана)..
132. Сундерлянд Я. Фотографируем сердцем : из истории польской фотографии / Я. Сундерлянд // Советское Фото, 1967. – № 7. – С. 14-15.
133. Томилин М. Как начиналась фотография / М. Томилин // Фотомагазин. – Санкт-Петербург, 1998. – №1-2.
134. Транковский С. Дагер – создатель фотографии / С. Транковский // Наука и жизнь – 2009. – № 7. – С. 14-17.
135. Трошкіна О. Представницька архітектура як реалія епохи (До проблеми традицій, наслідування, наступності) / О. Трошкіна, О. Судак. –

Українська академія мистецтва // Дослідницькі та науково-методичні праці. Випуск 11. – К., 2004. – С. 205-206.

136. Украина. Страницы прошлого : фотоальбом.– К. : Мистецтво, 1987. – 168 с.

137. Урсу Н. О. Мистецька спадщина домініканського ордену XVII-XIX ст. на території України : монографія / Н. О. Урсу. – Кам'янець-Подільський : ПП Д. Г. Зволейко, 2007. – 368 с. – Бібліогр. : с. 333-367. – 500 пр.

138. Фенцур В. В. Національний заповідник «Кам'янець» : сьогодення і перспективи / В. В. Фенцур. – Кам'янець-Подільський : Абетка, 2004. – 60 с.

139. Фидлер Ф. Портретная фотография / Ф. Фидлер. – М., 1960 – 170 с. : илл.

140. Фотографія в Україні [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%BE%D1%82%D0%BE%D0%B3%D1%80%D0%B0%D1%84%D1%96%D1%8F_%D0%B2_%D0%A3%D0%BA%D1%80%D0%B0%D1%97%D0%BD%D1%96. – (Назва з екрана).

141. Фотографы и фотографические ателье дореволюционной [Електронний ресурс] // Большой русский альбом. Вся Россия в лицах и биографиях из семейных архивов России. – Режим доступа : <http://www.rusalbom.ru/foto-atelie.html#foto-atelie-harkov> (Заголовок с экрана).

142. Фото-сайт. История возникновения фото [Електронний ресурс]. – Режим доступа : <http://photo.far-for.net/>. – (Назва з екрана).

143. Харитонов Е. Вещь для руки [Текст] : фотоальбомы – документы эпохи и быта / Е. Харитонов // Родина : Российский исторический иллюстрированный журнал, 2003. – № 9. – С. 94-97.

144. Харитонов Е. От «виктории» до «променада» [Електронний ресурс] / Е. Харитонов. – Режим доступу : <http://www.rusalbom.ru/articles/default/haritonova2.html>. – (Назва з екрана).

145. Хренов Н. О. научной реконструкции истории фотографии / Н. О. Хренов // Советское Фото. – № 10, 1984.
146. Чибисов К. В. Очерки по истории фотографии : научно-популярная литература / К. В. Чибисов; вступит. ст. В. И. Шеберстова. – М. : Искусство, 1987. – 255 с. : илл.
147. Чорновол І. Генрік Міколяш – фотограф / І. Чорновол // Львівська газета. – Львів, 16 грудня 2005. – № 231 (797). – С. 4.
148. Шевнюк О.Л. Культурологія. Навчальний посібник / О.Л. Шевнюк. – К., 2004.
149. Шлеев В. Художественные открытки и их собиране / В. Шлеев, Э. Файнштейн. – М. : Изогиз, 1960. – 36 с.
150. Щенков А. С. Современная городская среда и архитектурное наследие / А. С. Щенков. – М. : Стройиздат, 1990. – 204 с.
151. Щепанський С. Друкар-фотограф Михайло Грейм : Фотолітописці Кам'янця / С. Щепанський // Кам'янець-Подільський вісник. – 1997. – 12 квітня. – С. 7.
152. Яворовский Н. И. Несколько слов о деятельности Комитета для историко-статистического описания Подольской губернии / Н. И. Яворовский // ПЕВ, 1883. – № 44. – С. 839-840.
153. Artysta czy rzemieślnik? Galicyjskie zakłady fotograficzne przełomu wieków XIX i XX : katalog wystawy 3 sierpnia – 2 września. – Kraków, 2001r.
154. Bania Z., Wiraszka M. Kamieniec-Podolski – miasto-legenda / Z. Bania, M. Wiraszka. – Warszawa : Neriton, 2001 r. – 242 s.
155. Bartyś J. Materiały fotograficzne Elizy Orzeszkowej, dotyczące etnografii Podola i Besarabii w zbiorach Uniwersytetu Łódzkiego / J. Bartyś // Łódzkie Studia Etnograficzne. – Łódź, 1965 r. – tom VII.
156. Bartyś J. Żydzi polscy na podstawie zdjęć z lat 1860-1890 Michała Greima z Kamieńca Podolskiego. Na podstawie zbiorów pisarki polskiej Elizy

- Orzeszkowej / J. Bartyś // Yeda-Am-Journal of the Israel Folklore Society, 1965. – vol. XI. – № 50. – Autumn 5726. – nr 90.
157. Burzyński R. Fotografia w prasie i książce / R. Burzynski. – Warszawa : Wyd. Przem. Lekkiego i Spożywczego, 1958 r.
158. Comptes Rendus des Séances de l'Académie des Sciences. – Paris, 1839. – nr 9. – 257 s.
159. Comptes Rendus des Séances de l'Académie des Sciences. – Paris, 1840. – nr 20. – 824 s.
160. Dawna fotografia lwowska 1839-1939 / Nauk.red. A. Zakowicz. – Lwów : Centrum Europy, 2004 r. – 368 s.
161. Dederko W. Pierwsze dagerotypy w Warszawie / W. Dederko// „Fotografia”. – Warszawa, 1953 r. – nr 1.
162. Dederko Witold, Przed 80-ciu laty / W. Dederko// „Fotografia”. – Warszawa, 1954 r. – nr 7.
163. Encyklopedia Kresów. – Praca zbiorowa. – Kraków : wyd. Kluszczyński, 2004 r. – 560 s.
164. Garztecki J. Mistrz Zapomniany : O Michale Greimie z Kamieńca / J. Garztecki. – Kraków, 1972 r. – 408 s.
165. Garztecki J. Znakomity zapomniany (O Michale Greimie, 1828-1911) / J. Garztecki // Fotografia. – nr 12, 1966 r. – 163-176 ss.
166. Gerson M. Jan Greim. Niekrol. i wspom. pośm. / M. Gerson // Sprawozdanie Komitetu TZSP, 1886. – 63– 64 ss.
167. Grejm J. Dedal i Ikar / J. Grejm // Ziarno, 1904 r. – nr 12. – 222 s., 230 s.
168. Greim M. Portrety Michała Potockiego i Króla Augusta II w Kamieńcu Podolskim (Pamiętka traktatu karłowickiego 1699 r.) / M.Greim // Wiadomości numizmatyczno-archeologiczne. – Kraków, 1907. – T. 5. – S. 519-522.

169. Greim M. Wykopaliska monet w gubernii Podolskiej / M. Greim // Wiadomości numizmatyczno-archeologiczne. – Warszawa, 1889-1910. – T. I-XI (25 artykułów).
170. Greim M. Monnaies Polonaises / M. Greim // Extrait de l'Annuaire de la Société de numismatique, année 1886. – Macon : Imprimerie Typ. et Lith., 1888. – 37 s.
171. Greim M. Wykopaliska monet w okolicach Kamieńca i sąsiedniego miasta Chocimia / M. Greim // Zapiski numizmatyczne, 1886. – T. 1. – nr. 7. – 123-127 ss.
172. Greim M. Wykopaliska monet w gubernii Podolskiej – wieś Horbasów w powiecie Latyczowskim; wykopalisko w powiecie Braclawskim blisko miasta Niemirowa / M. Greim // Wiadomości numizmatyczno-archeologiczne, lata 1889-1891 – tom I. – nr. 1 (7). – 165 s.
173. Greim M. Wykopaliska we wsi Tatarzyskach, powiatu Uszyckiego / M. Greim // Wiadomości numizmatyczno-archeologiczne, lata 1889-1891 – T. I. – nr 2 (8)–207 s.
174. Greim Michał (1848-1911) [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://pl.wikipedia.org/wiki/Micha%C5%82_Greim. – (Назва з екрана).
175. Greim Michał (1848-1911) [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.foto-info.pl/greim-micha-1848-1911-2.html>. – (Назва з екрана).
176. Greim Michał [Електронний ресурс] / Serwis informacyjny portalu diapozytyw.pl Instytutu Adama Mickiewicza. Warszawa. – Режим доступу : http://www.diapozytyw.pl/pl/site/ludzie/michal_greim. – (Назва з екрана).
177. Greim Michał [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Micha%C5%82_Greim. – (Назва з екрана).
178. Janowicz A. Historia medali i monet polskich bitych za panowania Jego Kr. Mości Stanisława Augusta przez Antoniego Schroedera / A.Janowicz // Zapiski

numizmatyczne. Pismo poświęcone numizmatyce i sfragistyce. Kraków, lipiec 1884.

179. J. O., Z dziejów fotografii w Warszawie / O.J. – Tygodnik Illustrowany, 1903 r. – nr 7.

180. Jurecki K. Historia fotografii Polskiej do roku 1990 [Електронний ресурс]. – Instytut Adama Mickiewicza / K. Jurecki. – Режим доступу: http://www.culture.pl/pl/culture/artykuly/es/historia_fotografii. – (Назва з екрана).

181. Kamieniec Podolski. Przewodnik turystyczny. – Lwów – Kamieniec Podolski : Centrum Europy, 2005 r. – 352 s.

182. Koch W. Style w architekturze / W. Koch. – Warszawa, 1996 r. – 528 s.

183. Korotyński W. Adam. Pług / W. Korotyński. – Warszawa : Kurier Warszawski, 1903 r. – nr 303.

184. Kostrzębski W. Błędne drogi w zbieraniu numizmatów polskich / W.Kostrzębski : Osobne odbicie z «Wiadomości numizmatyczno-archeologicznych». w Krakowie: nakładem Towarzystwa Numizmatycznego, 1896 r.

185. Kotłobułatowa I. Lwów na dawnej pocztówce / I.Kotłobułatowa. – Kraków : Międzynarodowe Centrum Kultury, 2006 r. – 370 s.

186. Kotłobułatowa I. Słownik fotografów Galicji / I.Kotłobułatowa. – Lwów : Centrum Europy, 2007.

187. Król-Mazur R. Miasto trzech nacji. Studia z dziejów Kamieńca Podolskiego w XVIII wieku / R. Król-Mazur. – Kraków: Avalon, 2008 r. – 690 s.

188. Kowaliński A. Historia sztuki fotograficznej u nas i rozwój zakładów / A. Kowaliński // Kalendarz Fotograficzny na rok 1902 r. – Warszawa, 1901 r.

189. Kwartalnik Architektury i Urbanistyki. – Warszawa, 1987r. – tom 32, nr 2.

190. Łoza S. Architekci i budowniczowie w Polsce / S. Łoza. – Warszawa, 1954 r. – 424 s.

191. Mańkowski P. Bp. Pamiętniki. – Warszawa: Wydawnictwo DIG, 2002 r. – 464 s.
192. Melbechowska-Luty A. Lenik A. / A. Melbechowska-Luty // Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających (zmarłych przed 1966 r.). – Warszawa, 1993 r. – t. S. – 36-37 ss.
193. Niesiecki S.J. Herbarz Polski, powiększony dodatkami późniejszych autorów i wydany przez Jana Bobrowicza / S. J. Niesiecki. – Lipsk, 1839 r. – tom 4.
194. Niesiecki S.J. Herbarz Polski Kaspra, powiększony dodatkami późniejszych autorów i wydany przez Jana Bobrowicza / S. J. Niesiecki. – Lipsk, 1872 r. – tom 9.
195. Olszyński M. Ilustratorstwo warszawskie / M. Olszyński // Kłosy. – Warszawa, 1884 r. – nr 1000.
196. Pavlova T. Anatoly Makijenko / T. Pavlova // Mesiac fotografie : [Catalogue]. – Bratislava: FOTOFO, 2001 r. – P. 89-91.
197. Pavlova T. The Realm of Flora / T. Pavlova // Imago, 2001. – nr 12. – P. 46-54.
198. Pavlova T. Wystawa ze Stockholmu / T. Pavlova // Fotografia, 2004 r. – nr 16. – P. 22-23.
199. Pietkiewicz Z. Łądem i wodą / Z. Pietkiewicz // Tygodnik Illustrowany. – Warszawa, 2 sierpnia 1895 r. – nr 34. – 117-118 ss.
200. Pietkiewicz Z. Łądem i wodą / Z. Pietkiewicz // Tygodnik Illustrowany. – Warszawa, 7 września 1895 r. – nr 36. – 149-150 ss.
201. Pietkiewicz Z. Łądem i wodą / Z. Pietkiewicz // Tygodnik Illustrowany. – Warszawa, 12 października 1895 r. – nr 41. – 237-238 ss.
202. Pietkiewicz Z. Łądem i wodą / Z. Pietkiewicz // Tygodnik Illustrowany. – Warszawa, 16 listopada 1895 r. – nr 46. – 336-338 ss.
203. Piotrowicz K. Dr. Działalność Towarzystwa Numizmatycznego w Krakowie w okresie 40-lecia (w latach 1889-1929) / K. Dr. Piotrowicz. –

Odbitka z «Wiadomości Numizmatyczno-Archeologicznych». – Tom XII. Rocznik 1928 i 1929, 1- 12 ss.

204. Poczet szlachty galicyjskiej i bukowińskiej we Lwowie. – Lwów: Drukarnia Instytutu Stauropigiańskiego, pod zarządem Michała Dzikowskiego, 1857 r.

205. Podręczna Encyklopedia Powszechna Adama Wiślickiego, 1897 r. – tom III. – 134 s.

206. Polski Słownik Biograficzny, 1959 r. – tom VIII/4. – z. 39. – 570 s.

207. Polski Słownik Biograficzny. Polska Akademia Nauk. Instytut Historii. – Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk : Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, 1980 r.

208. Prusiewicz A. Kamieniec-Podolski. Szkic historyczny / A. Prusiewicz. – Wilno, 1915 r. – 106 s.

209. Prusiewicz A. Nekrologia / A. Prusiewicz // Wiadomości numizmatyczno-archeologiczne, 1911. – nr 3 // Garztecki J. Mistrz Zapomniany : O Michale Greimie z Kamieńca. – Kraków, 1972 r. – 335 s.

210. Przeździecki A. Podole, Wołyń i Ukraina / A. Przeździecki . – Wilno, 1841 r. – tom 1. – 254 s.

211. Rocznik Krakowski / pod redakcją Prof. Dra Stanisława Krzyżanowskiego. – Kraków : nakładem Towarzystwa Historii i Zabytków Krakowa, 1899 r. – tom 2 z 42 rycinami w tekście i 3 tablicami w chromotypii.

212. Rocznik Zarządu Akademii Umiejętności w Krakowie, 1875 r. – Kraków: Drukarnia Uniwersytecka, 1876. – 73-74 ss.

213. Rocznik Zarządu Akademii Umiejętności w Krakowie, 1876 r. – Kraków: Drukarnia Uniwersytecka, 1877 r. – 94-95 ss.

214. Rocznik Zarządu Akademii Umiejętności w Krakowie, 1877 r. – Kraków: Drukarnia Uniwersytecka, 1878 r. – 54 s., 98 s.

215. Rocznik Zarządu Akademii Umiejętności w Krakowie, 1878 r. – Kraków: Drukarnia Uniwersytetu Jagiellońskiego, 1879 r. – 104-105 ss., 143 s.

216. Rocznik Zarządu Akademii Umiejętności w Krakowie. Rok 1909 – 1910. Kraków: Nakładem Akademii Umiejętności, 1910 r.
217. Rolle (Dr Antoni. J.) Gawędy historyczne / (Dr Antoni. J.) Rolle. – Kraków: Wydawnictwo literackie, 1966 r. – tom 2. – 660 s.
218. Rolle (Dr Antoni. J.) Paniowce nad Smotryczem / (Dr Antoni. J.) Rolle // „Kłosy”. – nr 762. – tom XXX. – 92-94 ss.
219. Rolle (Dr. Antoni. J.) Paniowce nad Smotryczem / (Dr. Antoni. J.) Rolle // „Kłosy”. – nr 763. – tom XXX. – 101-102 ss.
220. Rolle J. (Dr. Antoni J.) Zameczki podolskie na kresach multańskich / (Dr Antoni. J.) Rolle. – Warszawa, 1880 r. – tom 3. – 290 s.
221. Rozprawy i sprawozdania z posiedzeń wydziału Matematyczno-przyrodniczego Akademii Umiejętności. – Kraków: Nakładem Akademii w drukarni Uniwersytetu Jagellońskiego, 1876 r. – tom III. – 5-24 ss.
222. Rozprawy i sprawozdania z posiedzeń wydziału Matematyczno-przyrodniczego Akademii Umiejętności. – Kraków: Nakładem Akademii w drukarni Uniwersytetu Jagellońskiego, 1878 r. – T. V. – 14 s.
223. Rozprawy i sprawozdania z posiedzeń wydziału Matematyczno-przyrodniczego Akademii Umiejętności. – Kraków: Nakładem Akademii w drukarni Uniwersytetu Jagellońskiego, 1880 r. – tom VI. – 94 – 95 ss.
224. Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających : malarze, rzeźbiarze, graficy. Zespół redakcyjny : Jolanta Maurin-Białostocka i in. – OSSOLINEUM. – tom II. – 468-469 ss.
225. Słownik Geograficzny Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich. wydany pod redakcją Filipa Sulimierskiego, Bronisława Chlebowskiego, Władysława Walewskiego, tom III. – Warszawa. – Nakładem Filipa Sulimierskiego i Władysława Walewskiego druk «Wieku» Nowy-Śwint – nr 59. – 1882 r.
226. Słownik geograficzny Królestwa polskiego i innych krajów. : tom 5. – Warszawa, 1884 r.

227. Świtkowski, J. Fotografia praktyczna: do użytku amatorów i fotografów zawodowych / Józef Świtkowski. – Lwów: nakładem Księgarni wyd. H.Altenberga, 1926 r. – 295 s. : ill.
228. Triller E. Karol Beyer – pierwszy fotograf Polski / E. Triller // Rocznik Sekcji fotografii naukowej. – Sprawozdanie i materiały II Sympozjum. – Wrocław, 1969 r. – 117-125 ss.
229. Żakowicz A. Fotografia Galicyjska do roku 1918: fotografowie Galicji, Tatr oraz Księstwa Cieszyńskiego: zestawienie nazw zakładów i nazwisk fotografów do roku 1918/Aleksander Żakowicz i współpracownicy. – Częstochowa: Instytut Plastyki Akademii Jana Długosza; Katowice. – Lwów: Centrum Europy, 2008 r. – 177 s. : mapa.
230. Urbański A. Memento Kresowe / A. Urbański. – Warszawa, 1929 r. – 156 s.
231. Widok bloku śródrynkowego Rynku Polskiego od północnego zachodu // Tygodnik Powszechny. – R. V, 1881 r. – nr 15. – 232-233 ss.
232. Wielka Encyklopedia Powszechna Ilustrowana, 1900 r. – tom XXV. – 814 s.

АРХІВНІ ДЖЕРЕЛА

233. Кам'янець-Подільський державний історичний музей-заповідник (далі – КПДІМЗ). – КВ-4437. – Грейм М. Чернокозинцы, Подольской губ. Развалины крепост. замка (W. Czarnokozińce, Podol. gub. Ruiny Zamku) M. Greim, photo-tyogr. Kamieniec-Pod.

234. КПДІМЗ. – КВ-4438. – Грейм М. М. Жванецъ, Подольской губ. Развалины крепост. замка (M. Żwaniec, Podol. gub. Ruiny Zamku) M. Greim, photo-tyogr. Kamieniec-Pod.

235. КПДІМЗ. – КВ-4439. – Грейм М. С. Паневцы, Подольской губ. Развалины крепост. замка (W. Paniowce, Podol. gub. Ruiny Zamku) M. Greim, photo-tyogr. Kamieniec-Pod.

236. КПДІМЗ. – КВ-4440. – Грейм М. М. Сатановъ, Подольской губ. Развалины крепост. замка (M. Satanów, Podol. gub. Ruiny Zamku) M. Greim, photo-tyogr. Kamieniec-Pod.

237. КПДІМЗ. – КВ-4441. – Грейм М. М. Зиньковъ, Подольской губ. Развалины крепост. замка (M. Zińków, Podol. gub. Ruiny Zamku) M. Greim, photo-tyogr. Kamieniec-Pod.

238. КПДІМЗ. – КВ-4442. – Грейм М. М. Скала, Подольской губ. Развалины крепост. замка (M. Skala, Podol. gub. Ruiny Zamku) M. Greim, photo-tyogr. Kamieniec-Pod.

239. КПДІМЗ. – КВ-4446. – Грейм М. С. Отроков Подольской губ. Крепостный замок (W. Otroków, Podol. gub. Ruiny Zamku) M. Greim, photo-tyogr. Kamieniec-Pod.

240. КПДІМЗ. – КВ-4448. – Грейм М. Г. Летичевъ, Подольской губ. Костел в Крепости (M. Latyczów, Podol. gub. Kościol w fotrtecy) M. Greim, photo-tyogr. Kamieniec-Pod.

241. КПДІМЗ. – КВ-4450. – Грейм М. Г. Сороки, Бессараб. Губ. Крепостный замок надъ Днестромъ (La wille de Soroki. Besarabie. Fortesse sur le Dniestre.) M. Greim, photo-tyogr. Kamieniec-Pod.
242. КПДІМЗ. – КВ-6646. – Грейм М. Русскаго и латинскаго языковъ, надворный советникъ Павелъ Ивановичъ Барсовъ.
243. КПДІМЗ. – КВ-7851. – Грейм М. Ост. Ост. Васильевъ Препод. древн. яз. 1874-1882 г.
244. КПДІМЗ. – КВ-7852. – Грейм М. Директоръ Вячеславъ Иванов. Петръ 1882-1885 г.
245. КПДІМЗ. – КВ-8323. – Грейм М. Препод. лат. яз. Евг. Кассіан. Малавскій 1849-1875 г.
246. КПДІМЗ. – КВ-8326. – Грейм М. Сандеръ Ост. Петр. уч. др. яз. съ 1886 г.
247. КПДІМЗ. – КВ-8327. – Грейм М. Сандеръ Ост. Петр. уч. др. яз. 1886 г.
248. КПДІМЗ. – КВ-8331. – Грейм М. Пав. Ив. Барсовъ уч. русск. яз. 1879 г.
249. КПДІМЗ. – КВ-8337. – Грейм М. Дмитрій Васильев. Барциковскій Препод. древн. яз. 1888 г.
250. КПДІМЗ. – КВ-8340. – Грейм М. Рисованія и чистописанія, кол. Секретар Михаилъ Васильевичъ Бавринъ. 1884 г.
251. КПДІМЗ. – КВ-8353. – Грейм **Ошибка! Закладка не определена.** М. Матвей Мих. Вергунъ. Препод. физики и математики 1872-1879 г.
252. КПДІМЗ. – КВ-8360. – Грейм М. Коллежскій совет. Николай Адамовичъ Конопацкій съ 1877 г.
253. КПДІМЗ. – КВ-8363. – Грейм М. Петрова Елис. Александр. Уч. Рукоделия. Съ 1879 г.
254. КПДІМЗ. – КВ-8367. – Грейм М. Малавская 1879.
255. КПДІМЗ. – КВ-8369. – Грейм М. Портрет молодой дівчини.
256. КПДІМЗ. – КВ-8405. – Грейм М. Портрет чоловіка у військовому мундирі.

257. КПДІМЗ. – КВ-9408. – Грейм **Ошибка! Закладка не определена.** М. [Без назви].
258. КПДІМЗ. – КП-20499. – Грейм М. г. Каменец-Подольский. Вид со стороны поля, работа Грейма 60-х годов XIX ст. Императорскаго Географическаго Общества деств. Членъ фото-типографъ М. ГРЕЙМЪ въ Каменце-Подоль.
259. КПДІМЗ. – КП-20500. – Грейм М. г. Каменец-Подольский. Вид города со стороні Польских фольварок. Императорскаго Географическаго Общества деств. Членъ фото-типографъ М. ГРЕЙМЪ въ Каменце-Подоль.
260. КПДІМЗ. – КВ-51900. – Грейм М. Wielmożnej Pani Honoracie Zabrońskiej w dziein Imienin 12 Stycznia 1875 z życzeniem zdrowia i romyślności od Greima z familiją.
261. КПДІМЗ. – КВ-54850. – Грейм М. Турецкая крепость до половины 19 в. 70 г. 19 в. Императорскаго Географическаго Общества деств. Членъ фото-типографъ М. ГРЕЙМЪ въ Каменце-Подоль.
262. КПДІМЗ. – КВ-[номер невідомий]. – Грейм Я. Навчальний рисунок. Гермес з Діонісієм (8 квітня 1878 р.)
263. КПДІМЗ. – КВ-[номер невідомий]. – Грейм Я. Навчальний рисунок. Композиція з двох фігур. 19 квітня 1880 р.
264. КПДІМЗ. – КВ-19299. – Грейм Я. Навчальний рисунок. Композиція з двох фігур. Дата невідома.
265. КПДІМЗ. – КВ-19300. – Грейм Я. Навчальний рисунок. Венера Мілоська. 21 березня 1880 р.
266. КПДІМЗ. – КВ-19301. – Грейм Я. Навчальний рисунок. Однофігурна композиція. 20 грудня 1880 р.
267. КПДІМЗ. – КВ-19302. – Грейм Я. Навчальний рисунок. Одн фігурна композиція. 22 грудня 1879 р.
268. КПДІМЗ. – КВ-19303. – Грейм Я. Навчальний рисунок. Однофігурна композиція 23 лютого 1880 р.

269. КПДІМЗ. – КВ-50104. – Грейм Я. Погрудний портрет Антонія Й. Ролле. – 1881 р.
270. КПДІМЗ. – КВ-75092. – Енгель А. Видъ Каменець-Подольска фотографа А. Энгеля.
271. КПДІМЗ. – КВ-[номер невідомий]. – Енгель А. 10 Група учениковъ Каменець-подольской гимназіи в зимнихъ блузахъ.
272. КПДІМЗ. – КВ-7838. – Енгель А. [Без назви].
273. КПДІМЗ. – КВ-8404. – Енгель А. Марія Александр. Тулубъ урожден. Домбровская (1865-1872 г.).
274. КПДІМЗ. – КВ-8408. – Енгель А. Григ. Семен. Голубовский Препод. Математ. 1865-1873 г.
275. КПДІМЗ. – КВ-8352. – Енгель А. Подуст О.Е. 1885
276. КПДІМЗ. – КВ-8358. – Енгель А. Михаилъ Ивановичъ Гринчакъ съ 1887 г.
277. КПДІМЗ. – КВ-8362. – Енгель А. Захарова Ольга Иван. Кл. Набр. Съ 1896 г.
278. КПДІМЗ. – КВ-8328. – Енгель А. Русскаго и ц.-славянскаго языковъ, состоящий в VIII кл. Левъ Петровичъ Максимовъ съ 1884 г.
279. КПДІМЗ. – КВ-42179. – Каменець-Подольскъ 1893. [Альбом].
280. КПДІМЗ. – КВ-6637. – А Жилинскій. Федоръ Федоровичъ Васильевъ.
281. КПДІМЗ. – КВ-9407. – Кордышъ Й. [Без назви].
282. КПДІМЗ. – КВ-8368. – Кордышъ Й. Ник. Дмитр. Протопоповъ. Препод. Географіи 1855-1963.
283. КПДІМЗ. – КВ-8401. – Кордышъ Й. Ник. Рошиковъ 1867 г.-1873 г.
284. КПДІМЗ. – КВ-7849. – Краевская Н. [Без назви].
285. КПДІМЗ. – КВ-6645. – Розенбергъ К. [Без назви].
286. КПДІМЗ. – КВ-4847. – Гиллер С. [Без назви].
287. КПДІМЗ. – КВ-8400. – Фогелевичъ А. Надв. Сов. Егоръ Степановичъ Бутовичъ, 1864-1888 г.

288. КПДІМЗ. – КВ-93163. – Кодешъ Ф. [Без назви].
289. КПДІМЗ. – КВ-112963. – Кодешъ Ф. Трофимъ Ивановичъ Тутковъ.
290. ЛБС. – № 43584. – Грейм Я. Рисунок передмістя Кам'янця-Подільського – Карвасари; Відділ мистецтв.
291. Національний історико-архітектурний заповідник «Кам'янець» (Далі НІАЗ). [без сигнатури] – Грейм М. – Альбом видов города Каменецъ-Подольска. – Издание М. Грейма, 1901.
292. НІАЗ. [без сигнатури] – Грейм М. – Збірка фотографій та фотокопій з фотографій.
293. ПААП (Приватний архів Анатолія Прияна). – Збірка знімків та поштових листівок.
294. ПАІП (Приватний архів І. Пустиннікової). – Альбом видов Каменецъ-Подольска / вид. М. Грейм, 1901. – 7 с.
295. ПАОР (Приватний архів О. Ращупкіна). – Збірка знімків та поштових листівок.
296. ПАЮС (Приватний архів Ю.Савіна). – Збірка знімків та поштових листівок.
297. Archiwum Muzeum Etnograficznego im. Seweryna Udzieli w Krakowie (dalej – АМЕ). – III / 109 / F M.J. Greim. Żyd. Podole – "Freim Silber". // Żydzi.
298. АМЕ – III / 110 / F. M.J. Greim. Żyd. Podole – "Pierwszy model rysunkowy mego syna Jasia" // Żydzi.
299. АМЕ – III / 111 / F Greim M.J. Żydowski handlarz ryb. Podole // Żydzi.
300. АМЕ – III / 112 / F. Greim M.J. Żyd. Podole // Żydzi.
301. АМЕ – III / 113 / F. Greim M.J. Żyd podczas modlitwy. Podole // Żydzi.
302. АМЕ – III / 117 / F. M.J. Greim. Żyd. Podole // Żydzi.
303. АМЕ – III / 14342 / F. Greim M.J. Włościanin liczący z górą 100 lat z Pudłowiec powiat Kamieniecki // Strój Podolski.
304. АМЕ – III /14343 / F. Greim M.J. Włościanin z okolic Kamieńca // Strój Podolski.

305. AME – III / 14344 / F. Greim M.J. Włościanin z okolic Kamieńca // Strój Podolski.
306. AME – III / 14345 / F. Greim M.J. Połudnok i obiad. Włościane z okolic Kamieńca // Strój Podolski.
307. AME – III / 14346 / F. Greim M.J. Poczestne. Włościanki z okolic Kamieńca // Strój Podolski.
308. AME – III / 14347 / F. Greim M.J. Na popanie. Włościane z okolic Kamieńca // Strój Podolski.
309. AME – III / 14348 / F. Greim M.J. Włościanie z okolic Kamieńca // Strój Podolski.
310. AME – III / 14351 / F. Greim M.J. Starosta cerkiewny z okolic Kamieńca // Strój Podolski.
311. AME – III / 14352 / F. Greim M.J. Typ podolski z okolic Kamieńca // Strój Podolski.
312. AME – III / 14359 / F. Greim M.J. "Iwaniec" baby, mołodyce i chłopiec na odpuście (na jarmarku stojańskim) w Kamieńcu // Strój Podolski.
313. AME – III / 14361 / F. Greim M.J. Iwaniechcianka w świątecznym stroju chłopskim. Podole // Strój Podolski.
314. AME – III / 19088 / F. Greim M.J. Pastuchy na polu kuryłowieckim, powiat uszycki. (Podole) // Strój Podolski.
315. AME – III / 22 / F. Greim M.J. Żydzi. Podole // Żydzi.
316. AME – III / 23 / F. Greim M.J. Żydówki - siebracki. Podole // Żydzi
317. AME – III / 26 / F. Greim M.J. Szkoła żydowska. Kamieniec-Podolski // Żydzi.
318. AME – III / 28 / F. Greim M.J. Typy żydów. – "Dus ist Kópfele". Podole // Żydzi.
319. AME – III / 30 / F. Greim M.J. Tandecierz. – "Za cholerya" Podole // Żydzi.
320. AME – III / 322 / F. Greim M.J. Typy Besarabii. Rumun z nad Prutu // Europa.

321. AME – III / 323 / F. Greim M.J. Typy Besarabii. Carianin z powiatu Chocimskiego // Europa.
322. AME – III / 324 / F. Greim M.J. Typy Besarabii. Carianin z nad Prutu // Europa.
323. AME – III / 326 / F. Greim M.J. Typy Besarabii. Pojawka na jarmarku w Chocimiu 27.II. 1876 r. // Europa.
324. AME – III / 334 / F. Greim M.J. Typy Besarabii. Żebrak chocimski // Dziady.
325. Beyer K. Portrait of Klementyna Dobrzacska Izajewicz with her Children, Jan and Władysława, sixth plate daguerreotype [Електронний ресурс], lata 1845-1850, inv no DI 98804, purchase 1969 – режим доступу : http://www.mnw.art.pl/index.php/en/collections/study_collection/iconography_and_photography_coll/photography_collection/ – (Назва з екрану).
326. Biblioteka Narodowa w Warszawie (dalej – BNW). – Korespondencja Michała Greima z Kamieńca Podolskiego w sprawach numizmatycznych, lata 1880-1908. – Rps. Ossolineum. – nr 5943/1. – mikrofilm Mf 28578.
327. BNW – Korespondencja Michała Greima i jego rodziny, lata 1860-1912. – tom 1-2. – Rps. Ossolineum. – nr 8032. – mikrofilm nr Mf 34403/4.
328. BNW – Podbielski B. Kościół OO. Karmelitów w Berdyczowie (na podstawie fotografii Michała Greima) // Tygodnik Illustrowany, 1861 r. – 216 s.
329. BNW – Rymotwórstwo kamienieckie i grono poetyckie. – Rps. Ossolineum. – nr 6292/11. – mikrofilm nr Mf 24901.
330. Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk (IS PAN). – Maciesza Aleksander. Dzieje fotografii polskiej w zarysie. – Rps. – nr inw. 199-11.
331. Biblioteka Uniwersytetu w Łodzi (dalej – BUŁ). – Sekcja Rękopisów. – Dar Elizie Orzeszkowej od Michała Greima z Kamieńca Podolskiego na 25-lecie pracy pisarskiej, lata 1891-1892. – J fot II / 1-115.
332. BUŁ – rps. 5061/I . – Sekcja Rękopisów. – List Elizie Orzeszkowej od Michała Greima z Kamieńca Podolskiego na 25-lecie pracy pisarskiej.

333. BUŁ – J fot II 13. – Greim M. Twierdza turecka w Chocimiu od strony północnej // Besarabia.
334. BUŁ – J fot II 14. – Greim M. Twierdza turecka w Chocimiu od strony podolskiej wioski Brahy czyli od wschodu // Besarabia.
335. BUŁ – J fot II 15 (a, b). – Greim M. Wioska Kotiużany // Besarabia.
336. BUŁ – J fot II 16. – Greim M. Wioska Kotiużany // Besarabia.
337. BUŁ – J fot II 17. – Greim M. Wieś Resteo // Besarabia.
338. BUŁ – J fot II 74. – Greim M. Koncert wokalnoinstrumentalny idiotów na ulicach Chocimia // Besarabia.
339. BUŁ – J fot II 100 (a, b). – Greim M. Typy zadniestrzańskie (mieszanka plemion mołdawo-podolskich) // Besarabia.
340. BUŁ – J fot II 101. – Greim M. Kobiety w ubiorze odświętnym // Besarabia.
341. BUŁ – J fot II 102. – Greim M. Kobiety w ubiorze odświętnym // Besarabia.
342. BUŁ – J fot II 103. – Greim M. Pod Karczmą // Besarabia.
343. BUŁ – J fot II 104. – Greim M. „Schodka” na obławę // Besarabia.
344. BUŁ – J fot II 105. – Greim M. Włościanie z powiatów Chocimskiego i Sorokskiego z synem // Besarabia.
345. BUŁ – J fot II 106. – Greim M. Włościanie Podolsko-besarabscy // Besarabia.
346. BUŁ – J fot II 107 (a, b). – Greim M. Cyganie // Besarabia.
347. BUŁ – J fot II 108. – Greim M. Włościanin z porzecza Prutu // Besarabia.
348. BUŁ – J fot II 109. – Greim M. Włościanin z pow. Kiszyniowskiego // Besarabia.
349. BUŁ – J fot II 18. – Greim M. Brama Batorego zwana „Wietrzną” // Kamieniec Podolski.
350. BUŁ – J fot II 19. – Greim M. Polska brama (oddawna nieistniejąca) // Kamieniec Podolski.
351. BUŁ – J fot II 20. – Greim M. Ruina baszty gdzie była Polska Brama (widok 1) // Kamieniec Podolski.

352. BUŁ – J fot II 21. – Greim M. Ruska brama // Kamieniec Podolski.
353. BUŁ – J fot II 22. – Greim M. Pięć Widoków Kamienca-Podolskiego, wykonanych z wieży byłego Magistratu 1. Na wschód Nowy Most łączący miasto z przedmieściem, Nowy plan // Kamieniec Podolski.
354. BUŁ – J fot II 23. – Greim M. 2 na południe. 1) Stary Sobór prawosławny. 2) Kościół Ormiański Katolicki (obok zamieszkiwał A. Pług) 3) były Kościół Sióstr Dominikanek 4) Cerkiew na przedmieściu. Ruskie folwarki // Kamieniec Podolski.
355. BUŁ – J fot II 24. – Greim M. 3 Na Zachód. 1) Stary bulwar. 1a) Cerkiewka na Karwasarach. 2) Kościół i Klasztor Dominikanek (nieistniejący). 3) Zamek i most turecki. 4) Cerkiew Archierejska 5) Przedmieście Podzamcze. 6) Kościół Franciszkański // Kamieniec Podolski.
356. BUŁ – J fot II 25. – Greim M. 4 na Północny Zachód 1) Minaret i Kościół Katedralny. 1a) Dzwonnica Katedralna. 1b) Gmach Rządu guberni (byłe Seminarium Katolickie). 2) Gimnazjum (były Kościół Ojców Jezuitów). 3) Nowy Sobór prawosławny (były Kościół Karmelicki). 4) Więzienie, NB – Zabudowania na dalszym planie to przedmieściu. Polskie folwarki (Lackie Gumniska) // Kamieniec Podolski.
357. BUŁ – J fot II 26. – Greim M. 5 na Północny Wschód 1) Pensjonat Prawosławnych Dziewic (były Klasztor i Kaplica Sióstr Wizytek) 1a) Dom Dra Rolle'go 2) Cerkiewka Świętych Apostołów Piotra i Pawła. 3) Brama Batorego. 4) Klasztor i Cerkiew Świętej Trójcy (były Kościół Ojców Bazylianów) 5) Seminarium prawosławne // Kamieniec Podolski.
358. BUŁ – J fot II 27. – Greim M. Kamieniec Podolski. – Altanka na Nowym bulwarze // Kamieniec Podolski.
359. BUŁ – J fot II 28. – Greim M. Cerkiewka św. Mikołaja, dawniej Kaplica Dewotek Ormiańskich z XIV w. // Kamieniec Podolski.
360. BUŁ – J fot II 29. – Greim M. Katedralna bramka // Kamieniec Podolski.

361. BUŁ – J fot II 30. – Greim M. Ambona turecka w Kościele poddominikańskim // Kamieniec Podolski.
362. BUŁ – J fot II 31. – Greim M. Obraz Matki Bożej Ormiańskiej // Kamieniec Podolski.
363. BUŁ – J fot II 32. – Greim M. Nowy most z prawej strony // Kamieniec Podolski.
364. BUŁ – J fot II 33. – Greim M. Widok z mostu tureckiego 1) Kościół potrynitarski. 2) Stary Sobór. 3) Kościół Ormiański. 4) Fortyfikacja miasta. 4a) Koszary i szpital wojskowy. (były koszary polskie) 5) Ruska brama // Kamieniec Podolski.
365. BUŁ – J fot II 34. – Greim M. Rezydencja Komendantów fortecy. 1) Więzienie haremu. 2) Mieszkanie Zofii Potockiej // Kamieniec Podolski.
366. BUŁ – J fot II 35. – Greim M. Przedmieście Kamieńca Podolskiego. Karwasary (Karawan-Seraj) z jego mieszkańcami // Kamieniec Podolski.
367. BUŁ – J fot II 36 (a, b). – Greim M. Rozmaitości. W czasie pożaru w Kamieńcu 1887 r. // Kamieniec Podolski.
368. BUŁ – J fot II 37. – Greim M. Rozmaitości. Epizody z pożaru w Kamieńcu Podolskim // Kamieniec Podolski.
369. BUŁ – J fot II 70. – Greim M. „Zaduszki” w Kamieńcu Podolskim // Kamieniec Podolski.
370. BUŁ – J fot II 99 (a, b). – Greim M. Jarmark Stojański «Jwaneć» na targowicy Nowego planu. Typy besarabskie i podolskie // Kamieniec Podolski.
371. BUŁ – J fot II 113. – Greim M. Nad mogiłą braci i matki // Kamieniec Podolski.
372. BUŁ – J fot II 1. – Greim M. Wieś Hołosków blisko Kamieńca // Podole.
373. BUŁ – J fot II 3. – Greim M. Wieś Krzywczyk // Podole.
374. BUŁ – J fot II 4. – Greim M. Wieś Krzywczyk z zabudowaniami i pałacikiem należącym do ... Rafałowicza neofity // Podole.
375. BUŁ – J fot II 5. – Greim M. Wodospad w Krzywczyku // Podole.

376. BUŁ – J fot II 6. – Greim M. Wodospad i jaskinie przedhistoryczne w Krzywczyku (zdjęcie tej skały z prawej i lewej strony) // Podole.
377. BUŁ – J fot II 7. – Greim M. Paniowce nad Smotryczem. – Kaplica luterska, a w głębi ruiny zamku, gdzie była akademія i drukarnia tegoż Zbioru // Podole.
378. BUŁ – J fot II 2. – Greim M. Wioska Porzecze, własność Skibniewskich – obejście Ihnatiewa // Podole.
379. BUŁ – J fot II 9. – Greim M. Wieś Porzecze // Podole.
380. BUŁ – J fot II 10. – Greim M. Futor „Rajska brama” nad Smotryczem (na odległości jednej wiorsty od Kamieńca) // Podole.
381. BUŁ – J fot II 11. – Greim M. Cerkiewka w majątku profesora Pirogowa, sfotografowana w czasie jego pogrzebu we wsi Wisznia (Powiat Winnicki) // Podole.
382. BUŁ – J fot II 12. – Greim M. Ruiny Twierdzy w Zwańcu blisko Chocimia // Podole.
383. BUŁ – J fot II 110 (a, b). – Greim M. Konie rasy karpacko-góralskiej i Kirgiskiej // Podole.
384. BUŁ – J fot II 8 (a, b). – Greim M. a) Przy chatce cmentarnej we wsi Humieńce. b) Pod murami Dworu we wsi Kosikowcach // Podole.
385. BUŁ – J fot II 42. – Greim M. Starszyna z pyśmom k Myrowomu // Szlachta i stan średni.
386. BUŁ – J fot II 43. – Greim M. Starszy Bractwa Kościoła Latyczowskiego (zabytek dawnego ubioru) // Szlachta i stan średni.
387. BUŁ – J fot II 45 (a, b). – Greim M. Sotski i Starszyna // Szlachta i stan średni.
388. BUŁ – J fot II 76 (a, b, c, d). – Greim M. Typy inteligencji podolskiej // Szlachta i stan średni.
389. BUŁ – J fot II 77 (a, b, c, d). – Greim M. Inteligencja podolska // Szlachta i stan średni.
390. BUŁ – J fot II 78. – Greim M. Kochajmy się! // Szlachta i stan średni.

391. BUŁ – J fot II 79 (a, b, c, d). – Greim M. Obywatele ziem podolskich // Szlachta i stan średni.
392. BUŁ – J fot II 80 (a, b). – Greim M. Nasza szlachta : a) z pod Baru b) z okolicy Płoskirowa // Szlachta i stan średni.
393. BUŁ – J fot II 81. – Greim M. „Jazda!” na upatrzonogo Dzika // Szlachta i stan średni.
394. BUŁ – J fot II 83 (a, b) a). – Greim M. Buchhalter i Registrator w biurze Zarządu Mieszczańskiego. b) Untier-oficer pograniczny na «czajku» u narzeczonej // Szlachta i stan średni.
395. BUŁ – J fot II 38. – Greim M. Włościanin z okolic Kamieńca sto z górą lat liczący // Włościanie.
396. BUŁ – J fot II 40. – Greim M. Kmieć z okolic Kamieńca Podol. // Włościanie.
397. BUŁ – J fot II 41. – Greim M. Z cebulą do miasta // Włościanie.
398. BUŁ – J fot II 44 (a, b). – Greim M. Parobczak // Włościanie.
399. BUŁ – J fot II 46 (a, b, c, d). – Greim M. Typy włościan a,b) przeciętny typ chłopca podolskiego; c) z byłej szlachty alias odnodworzec; d) Cham // Włościanie.
400. BUŁ – J fot II 47. – Greim M. Nasi sąsiedzi z Podola galicyjskiego. Tacy to fusmani i lokaje „z szykiem” przywożą tu rozmaitych Hrabów w pościgu za ładnemi a przedewszystkim bogatemi pannami obywatel... // Włościanie.
401. BUŁ – J fot II 48 (a, b). – Greim M. Poczęstunek i uprzejma wskazówka // Włościanie.
402. BUŁ – J fot II 49. – Greim M. „Se dziewczyna jak mały...” // Włościanie.
403. BUŁ – J fot II 50. – Greim M. Dziewczyna z pow. Latyczowskiego // Włościanie.
404. BUŁ – J fot II 51. – Greim M. Włościanka z okolic Kamieńca Podol. // Włościanie.
405. BUŁ – J fot II 52 (a, b). – Greim M. Dziewczyna i mężatka. Służące dworskie // Włościanie.

406. BUŁ – J fot II 53 (a, b, c, d). – Greim M. a) Diwczata i Mołodyci; b) służy dworskie // Włościanie.
407. BUŁ – J fot II 54. – Greim M. S doczkoju na prazdnyk // Włościanie.
408. BUŁ – J fot II 55. – Greim M. Znacharka i pacyentka // Włościanie.
409. BUŁ – J fot II 56 (a, b). – Greim M. „My Żinki hospodarski – a tamti Najmytki” // Włościanie.
410. BUŁ – J fot II 57. – Greim M. Para „Młodych” z okolic Kamieńca Podol. // Włościanie.
411. BUŁ – J fot II 58. – Greim M. Z odpustu // Włościanie.
412. BUŁ – J fot II 59. – Greim M. Z jarmarku w Kamieńcu // Włościanie.
413. BUŁ – J fot II 60. – Greim M. Delegaci z piętnastu włości Podolskiej guberni do Moskwy na urocz. Koronacyi // Włościanie.
414. BUŁ – J fot II 75. – Greim M. Wiszniwoski (ostatni z katów na Podolu) stawny – jak sam zeznawał-hultaj, postrach ludu jarmarcznego, od ktorego prawem Kaduka biorąc jakoweś myto, przemawiał jak trybun : „Matki karzcie swoje dziatki, bo ja ich karać będę” // Włościanie.
415. BUŁ – J fot II 91. – Greim M. „Cholerya” tak zwany przez służy mejscowe tandeciarz, zwą go jeszcze Szakałem podrorzowym, wietrzącym trupa „kto chory, zginie niewątpliwie” // Włościanie.
416. BUŁ – J fot II 112. – Greim M. „Drang nah Osten!” Wypoczynek Kulturtragera pruskiego z rodziną w podróży do kolonii podolskiej // Włościanie.
417. BUŁ – J fot II 39. – Greim M. Włościanin z powiatu Uszyckiego // Włościanie.
418. BUŁ – J fot II 61. – Greim M. Żebrak y Letniowiec (Nowa Uszyca) // Żebracy.
419. BUŁ – J fot II 62. – Greim M. Pątnik i żebrak skutkiem pieniactwa // Żebracy.
420. BUŁ – J fot II 63. – Greim M. Idiota, wiejski żebrak // Żebracy.

421. BUŁ – J fot II 64. – Greim M. Żebrak wiejski, starzec przeszło 100-letni // Żebracy.
422. BUŁ – J fot II 65. – Greim M. Żebrak miejski // Żebracy.
423. BUŁ – J fot II 66. – Greim M. Żebrak wiejski // Żebracy.
424. BUŁ – J fot II 67. – Greim M. Szlachcic żebrakiem // Żebracy.
425. BUŁ – J fot II 68 (a, b). – Greim M. Żebracy na Podolu a) wiejski; b) miejski // Żebracy.
426. BUŁ – J fot II 69 (a, b). – Greim M. Żebracy a) mieszczanin; b) włościanin // Żebracy.
427. BUŁ – J fot II 71. – Greim M. Kominiarz i śmieciarka – „ne żuryś żynko, choć ja pianyca, ałe hroszi buduj” // Żebracy.
428. BUŁ – J fot II 72 (a, b, c, d). – Greim M. a, b) Ex-oficialista – żebrakiem; c, d) Delirium fremens // Żebracy.
429. BUŁ – J fot II 73 (a, b, c). – Greim M. Psychopaci w Kamieńcu; a) Ex czynownik, referent próśb, żebrak i kleptomani, b) Włóczęga c) Poczciwa rodzina Wasylów z Mukszy nad Dniestrem // Żebracy.
430. BUŁ – J fot II 111 (a, b, c, d). – Greim M. a, b) Dziewica z mieszczan; c, d) Dziewica z gminy // Żebracy.
431. BUŁ – J fot II 84. – Greim M. Asceta // Żydzi.
432. BUŁ – J fot II 85. – Greim M. Przy Księżycu // Żydzi.
433. BUŁ – J fot II 86. – Greim M. Po pielgrzymce do Jerozolimy // Żydzi.
434. BUŁ – J fot II 87. – Greim M. Pierwszy Model rysunkowy mego ukochanego a zgasłego syna Jasia MG // Żydzi.
435. BUŁ – J fot II 88. – Greim M. Fein-Silber // Żydzi.
436. BUŁ – J fot II 89. – Greim M. „Mam świzi Sterlad’, tylko co złapiony y Dniester” // Żydzi.
437. BUŁ – J fot II 90. – Greim M. „Lepi uściwy roboty jak szachrajstwy” // Żydzi.

438. BUŁ – J fot II 92. – Greim M. „Litwaki” wyraz pogardy tutejszych żydów, względem przybyłego z obcych stron ubóstwa współplemiennego // Żydzi.
439. BUŁ – J fot II 93. – Greim M. „Dus ist Köpfele” // Żydzi.
440. BUŁ – J fot II 94 (a, b, c, d) a, b). – Greim M. „Ja wisi na Talmud jak rabin, a krawec wid reperacyi!? Co drugiego nima u Kamieńce”– c) „Tylkie 5% na miesiąc za to mnie wszistkie panowie kochają” d) Ego sum ... Ille est, etc. // Żydzi.
441. BUŁ – J fot II 95 (a, b, c, d) a, b). – Greim M. Inteligencja izraelitów c, d) Uczeni // Żydzi.
442. BUŁ – J fot II 96 (a, b). – Greim M. Cztery pociechy izraela i Cztery działania arytmetyczne // Żydzi.
443. BUŁ – J fot II 97. – Greim M. Cheder // Żydzi.
444. BUŁ – J fot II 98 (a, b) a). – Greim M. Po wódkę dla wyszynku no i przemysłnictwo – jak się zdarzy, b) Ciekawa historia o Witku i Dzieciach rabina // Żydzi.
445. BUŁ – J fot II 82. – Greim M. Olejkarz we dworze szlachcica podolskiego (z dawnej akwareli) wertę ... // Greim Michał.
446. BUŁ – J fot II 114 (a, b, c, d). – Greim M. Foto Michała Greima. – 27 stycznia 1892 // Greim Michał.
447. BUŁ – J fot II 115 (a, b). – Greim M. Foto Zakładu i Rodziny Michała Greima w Kamieńcu Podolskim. – 27 stycznia 1892 // Greim Michał.
448. Cyfrowa Biblioteka Narodowa. Zdjęcie Michała Greima witającego się z Fortunatem Kutylowskim [[Електронний ресурс](#)]. – Strona internetowa : [http://commons.wikimedia.org/wiki/File :Micha%C5%82_Greim.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Micha%C5%82_Greim.jpg). – (Назва з екрану).
449. Zapomniany świat z dalekich kresów – Greim M. [[Електронний ресурс](#)] – Strona internetowa: <http://www.starafotografia.pl/index.php?tekst=Micha%C5%82+Greim&cel=za>

kladNazwa&wyszukiwarka=Szukaj&od=0&show=n&ile=10&KLIKNIETO_POZY
CJE_MENU=21. – (Назва з екрану).

450. Kamieniec Podolski. View of the Fortress, ca 1863, albumen print, 30.5 x 45 cm, inv no DI 57503 – Kordysz J. – gift of Aleksander Prusiewicz, 1935

[Електронний ресурс] – Strona internetowa:

http://www.mnw.art.pl/index.php/en/collections/study_collection/iconography_and_photography_coll/photography_collection/. – (Назва з екрану).

451. Muzeum Narodowe w Krakowie (Далі – MNK). – sygn. III r.a. 6895, 1880 r. – Greim J. «Iwan Groźny». – Rysunek 32,5 x 47,5.

452. MNK – sygn. Ryc. 36. – Widok panoramiczny Kamieńca Podolskiego od strony północno-wschodniej. – Rysunek na drzewie Adolfa Kozarskiego podług fotogramu Michała Grejma z 1876 roku.

453. MNK – MNK-XX-f-2947. – Greim M. Zamek i most z bramami św. Anny i Stanisława Augusta.

454. MNK – MNK-XX-f-2976. – Greim M. Kościół na zamku skalnym w Smotryczu pow. Kamieniecki z albumu Ordy.

455. MNK – MNK-XX-f-2979. – Greim M. Ogólny widok Szargrodu, powiat Mohylowski.

456. MNK. – MNK-XX-f-2980. – Greim M. Bożnica żydowska w m. Szarogrodzie (powiat Mohylowski).

457. MNK – MNK-XX-f-2981. – Greim M. Kościół poddominikański i dzwonnica w zrujnowanej fortyfikacji w Szarawce, powiat Płoskirowski.

458. MNK – MNK-XX-f-2983. – Greim M. Ogólny widok wsi Sutkowe, powiat Latyczowski.

459. MNK – MNK-XX-f-2984. – Greim M. Cerkiew-basza w Sutkowcach, powiat Latyczowski.

460. MNK. – MNK-XX-f-2985. – Greim M. Zwaliska zamku i cerkiew we wsi Sutkowcach, powiat Latyczowski.

461. MNK – MNK-XX-f-2988. – Greim M. Zwaliska zamku (z lewej strony baszta Genueńska) w Skale na Podolu Galicyjskim. Widok ze wsi pogranicznej Hukowa, powiat Kamieniecki.
462. MNK. – MNK-XX-f-2990. – Greim M. Zamek w m. Sorokach na Besarabii widok ze strony Podola.
463. MNK. – MNK-XX-f-2991. – Greim M. Kościół z dzwonnica-baszta na zamku skalnym w Smotryczu, powiat Kamieniecki wedtug fotogr. z roku 1900.
464. MNK – MNK-XX-f-2992. – Greim M. Zwaliska zamku w Natanowie, powiat Płoskirowski.
465. MNK – MNK-XX-f-2993. – Greim M. Baszta w Natanowie, powiat Płoskirowski.
466. MNK. – MNK-XX-f-3000. – Greim M. Zwaliska zamku w Pilawie, powiat Lityński. Kopia z albumu Ordy.
467. MNK. – MNK-XX-f-3001.– Greim M. Zwaliska zamku w Pilawie (Kopia z fotogr. z r. 1902), powiat Lityński.
468. MNK – MNK-XX-f-3002. – Greim M. Kaplica protestancka w Paniowcach (na Podolu, powiat Kamieniecki).
469. MNK – MNK-XX-f-3003. – Greim M. Kaplica protestancka w Paniowcach (na Podolu powiat Kamieniecki).
470. MNK – MNK-XX-f-3004. – Greim M. Zwaliska zamku we wsi Paniowcach, powiat Kamieniecki.
471. MNK – MNK-XX-f-3007.– Greim M. Zwaliska zamku Marchockiego „Hrabia Redux” we wsi Otrokowie, powiat Uczycki.
472. MNK – MNK-XX-f-3008. – Greim M. Zwaliska Zamku Marchockiego "Hrabia Reduz" we wsi Otrokowie ...
473. MNK – MNK-XX-f-3013. – Greim M. Zamek w Międzyborzu na Podolu.
474. MNK – MNK-XX-f-3014. – Greim M. Zamek w Międzyborzu, powiat Latyczowski.
475. MNK. – MNK-XX-f-3023. – Greim M. Mur fortyfikacyjny w Latyczowie.

476. MNK – MNK-XX-f-3024. – Greim M. Kościół i baszta w Latyczowie.
477. MNK – MNK-XX-f-3025. – Greim M. Zwaliska zamku Herburtów we wsi Kudryńcacz w Galicji. Widok ze wsi pogranicznej Kudryniec, powiat Kamieniecki. Fotografia ze szkicu olejnego Sołomowicza.
478. MNK – MNK-XX-f-3026. – Greim M. Kamieniec Podolski.
479. MNK – MNK-XX-f-3028. – Greim M. Zamek w Kamieńcu ze strony zachodniej. Widok z góry Karwasarskiej.
480. MNK – MNK-XX-f-3029. – Greim M. Zamek w Kamieńcu z przemieściem "Karwasary" z r ... Kopia ze sztychu "Albumy Wileńskie" Wilczyńskiego.
481. MNK – MNK-XX-f-3030. – Greim M. Zamek i most z bramami św. Anny i Stanisława Augusta w Kamieńcu obecnie, po usunięciu bram i regulacji mostu.
482. MNK – MNK-XX-f-3031. – Greim M. Kamieniec Podolski.
483. MNK – MNK-XX-f-3032. – Greim M. Zamek w Kamieńcu Podolskim z przedmieściem od strony południowej według fotografii ... 1902 r.
484. MNK – MNK-XX-f-3034. – Greim M. Zamek w Kamieńcu z przemieściem "polskie folwarki" z roku 1860. Kopia z fotografii.
485. MNK – MNK-XX-f-3035. – Greim M. Twierdza w Kamieńcu.
486. MNK – MNK-XX-f-3036. – Greim M. z roku 1672. Kopia z drzeworytu książki "Podolia" Warsz. 1890 r, ...
487. MNK. – MNK-XX-f-3037. – Greim M. Plan Kamieńca z roku 1693, kopia grawiury dzieła francuskiego.
488. MNK – MNK-XX-f-3038. – Greim M. Widok starego mostu w Kamieńcu Podolskim.
489. MNK – MNK-XX-f-3056.– Greim M. Zwaliska Zamku, kościół i pałac biskupów we wsi Carnokozińcach, powiat Kamieniecki. Kopia z albumu Ordy.
490. MNK – MNK-XX-f-3057. – Greim M. Widok zamku w Carnokozińcach.
491. MNK – MNK-XX-f-3058. – Greim M. Zamek w Chocimiu na Besarabii i minaret.

492. MNK. – MNK-XX-f-3059. – Greim M. Wnętrze zamku w Chocimiu na Besarabii.
493. MNK – MNK-XX-f-3060. – Greim M. Zamek w Chocimiu w Besarabii (Kopia z rysunku J. Greima).
494. MNK – MNK-XX-f-3061. – Greim M. Zamek w Chocimiu na Besarabii według drzeworytu Brockiego "Kłosa".
495. MNK – MNK-XX-f-3062. – Greim M. Zamek w Chocimiu w Besarabii według fotografii z roku 1900.
496. MNK – MNK-XX-f-3847. – Greim M. Forteca i Zamek w Chocimiu nad Dniestrem (kopia z drzeworytu Brochockiego).
497. MNK – MNK-XX-f-3849. – Greim M. Ruiny zamku biskupów krakowskich w Bodzentynie (powiat Kielecki). Lipiec 1909 r.
498. MNK – MNK-XX-f-3851. – Greim M. Zamek w Paniowcach, powiat Kamieniecki od strony północnej. Kopia z rys. J. Greima.
499. MNK – MNK-XX-f-3852. – Greim M. Zwaliska Zamku w Paniowcach (kopia z rysunku Jasia Greima 1886 r).
500. MNK – MNK-XX-f-3859. – Greim M. Rynek i Ratusz.
501. MNK – MNK-XX-f-3860. – Greim M. Kościół poddominikański.
502. MNK – MNK-XX-f-3861. – Greim M. Kościółek Dewotek ormiańskich z XIV wieku (obecnie cerkiew św. Mikołaja).
503. MNK – MNK-XX-f-3862. – Greim M. Stary most na rzece Smotrycz wiodący do miasta przez Ruinę Polskiej bramy.
504. MNK – MNK-XX-f-3863. – Greim M. Kościół potrynitarski.
505. MNK – MNK-XX-f-3864. – Greim M. Polska brama (Kopia z dawniej ryciny) widok nr 2 (zdjęcie nowe).
506. MNK – MNK-XX-f-3865. – Greim M. Brama Stanisława Augusta w Zamku (nieisniejąca).
507. MNK – MNK-XX-f-3866. – Greim M. Rezydencja Komendantów Twierdzy Kamienieckiej – x) więzienie haremu. Kopia obrazu K. Mireckiego.

508. MNK – MNK-XX-f-3867. – Greim M. Minaret przy Kościele Katedralnym.
509. MNK – MNK-XX-f-3868. – Greim M. Kościół Ormiański.
510. MNK – MNK-XX-f-3884. – Greim M. Brama Zamkowa w Żwańcu, powiat Kamieniecki.
511. MNK – MNK-XX-f-4303. – Greim M. Widok z Kamieńca Podolskiego. Brama Barokowa.
512. MNK – MNK-XX-f-4304. – Greim M. ...? Kościół w Kamieńcu Podolskim z amboną turecką.
513. Polska Akademia Umiejętności (dalej – PAU). – FD [nr nieznany]. – Greim M. Zabytki Podolskie. Portret Tadeusza Leszczyńskiego a) kopia portretu olejnego (popiersie); б) powiększona pieczętka, przypieczętowana na lakierze. 3.VII.78 r.
514. PAU – FD [nr nieznany]. – Greim M. Zabytki Podolskie. Kaplica w Kościele podominikańskim w Kamieńcu Podolskim 3.VII.78 r.
515. PAU – FD [nr nieznany]. – Greim M. Zabytki Podolskie. Wielki Ołtarz w Kościele Ormiańskim w Kamieńcu Podolskim 3.VII.78 r.
516. PAU – FD [nr nieznany]. – Greim M. – 2 Widok Murowanych Kuryłowiec, powiat Mogileński na Podolu.
517. PAU – FD [nr nieznany]. – Greim M. – 2 Widok Murowanych Kuryłowiec, powiat Mogileński na Podolu.
518. PAU – FD [nr nieznany]. – Greim M. – 2 Most wzdłuż rzeki i pałacyk w Murowanych Kuryłowcach, powiat Mogilewski na Podolu.
519. PAU – FD [nr nieznany]. – Greim M. Celujący uczniowie w wiejskiej szkółce besarabskiej.
520. PAU – FD [nr nieznany]. – Greim M. Minaret przy Kościele Katedralnym w Kamieńcu Podolskim.
521. PAU – FD [nr nieznany]. – Greim M. Obłamek armaty Wład. IV, znaleziony w powiecie Jampolskim, Podolskiej guberni

522. PAU – FD [nr nieznany]. – Greim M. PP. Kotkowscy – jubilaci złotego wesela w 1879 r.
523. PAU – FD nr nieznany]. – Greim M. Typy Besarabii. Kobiety z nad Dniestru, powiat Chocimski.
524. PAU – FD [nr nieznany]. – Greim M. Typy Podola. Żniwiarka po ślubie.
525. PAU – FD [nr nieznany]. – Greim M. Typy Podola. Kopia olejnego obrazu K. Mareckiego, własność dra Rolle „Burza”.
526. PAU – FD [nr nieznany]. – Greim M. Typy Podola. Oświadczyzny. Uznanie.
527. PAU – FD [nr nieznany]. – Greim M. Zabytki Podolskie. Obraz Najświętszej Panny Maryi cudami słynącej w kościele Ormiańskim w Kamieńcu Podolskim. A. W szacie srebrnej z wolami 3.VII.78.
528. PAU – FD [nr nieznany]. – Greim M. Zabytki Podolskie. Wielki Ołtarz w Kościele poddominikańskim w Kamieńcu Podolskim. 3.VII.78 r.
529. PAU – FD [nr nieznany]. – Greim M. Zabytki Podolskie. Wielki Ołtarz w Kościele potrynitarskim w Kamieńcu Podol. 3.VII.78 r.
530. PAU – FD [nr nieznany]. – Greim M. Zabytki Podolskie. Ambona turecka kościele poddominikanskim w Kamieńcu Podolskim 3.VII.78.
531. PAU – FD [nr nieznany]. – Greim M. Zabytki Podolskie. Obraz Najświętszej Panny Maryi w kaplicy kościoła poddominikańskiego w Kamieńcu Podolskim 3.VII.78r.
532. PAU – FD [nr nieznany]. – Greim M. Zabytki Podolskie. Ruiny Zamku w Paniowcach, 1879 r.
533. PAU – FD [nr nieznany]. – Greim M. Zabytki Podolskie. Wizerunek Najświętszej Panny Maryi, cudami słynącej w kościele Latyczowskim.
534. PAU – FD [nr nieznany]. – Greim M. Zabytki Podolsko Wołyńskie.
535. PAU – FD [nr nieznany]. – Greim M., A. Gumecki. Kopia z malarstwa, znajdująca się w kościele Sokoleckim.
536. PAU – FD [nr nieznany]. – Greim M. Adam Mickiewicz w Kamieńcu Podolskim 3.VII.78.

537. PAU – FD [nr nieznany]. – Greim M. Anna Wołowicz.
538. PAU – FD [nr nieznany]. – Greim M. Wacław Żewuski, Hetman Koronny.
539. PAU – FD [nr nieznany]. – Greim M. Widoki Podola. Husiatyn Halicki z mostem granicznym przez Zbrucz, gdzie znaleziono Światowita Słowiańskiego.
540. PAU – FD [nr nieznany]. – Greim M. Husiatyn halicki. Granica ryeki Zbrucz. Husiatyn ruski.
541. PAU – FD [nr nieznany]. – Greim M. Kopia olejnego obrazu K. Mitreckiego „Zamek Kamieniecki o zachodzie słońca”. Własność dra Rolle.
542. PAU – FD [nr nieznany]. – Greim M. Michał Potocki. Starosta Terebowlański.
543. PAU – FD [nr nieznany]. – Greim M. Portret Adama Czartoryskiego.
544. PAU – FD [nr nieznany]. – Greim M. Portret z rysunku naukowca z Petersburga „Rosjanka”.
545. PAU – FD [nr nieznany]. – Greim M. Portret Zofii Chodkiewicz z książąt Radziwiłłow.
546. PAU – FD [nr nieznany]. – Greim M. Portret M. Słoneckiej. Mecznikowa. Terebowlańska.
547. PAU – FD [nr nieznany]. – Greim M. Portret Marianny Mniszek 3.VII.78.
548. PAU – FD [nr nieznany]. – Greim M. Portret-popiersie Juzefa Kossakowskiego, biskupa Infladzkiego.
549. PAU – FD [nr nieznany]. – Greim M. Portret Jana III
550. PAU – FD [nr nieznany]. – Greim M. Miasto przygraniczne Husiatyn Ruski nad Zbruczem nr 1.
551. PAU – FD [nr nieznany]. – Greim M. Miasto przygraniczne Husiatyn ruski nad Zbruczem nr 2.
552. PAU – FD [nr nieznany]. – Greim M. Teodor Potocki. Wojewoda Bełzki.
553. PAU – FD [nr nieznany]. – Greim M. Szymon Kossakowski. Hetman.
554. PAU – FD [nr nieznany]. – Greim M. Szlachta Podolska. „Kochajmy się” Obywatel Afrus i Maczewski 3.VII.78.

555. PAU – FD [nr nieznany]. – Krajewski W. w Kielcach. Widok wsi Kij.
556. PAU – FD 1114. – Greim M. Typy Podola. Cygan żebrak besarabski.
557. PAU – FD 1115. – Greim M. Obrazy. Ciało zmarłej starej panny obrządku grecko-rosyjskiego.
558. PAU – FD 354. – Greim M. Kościół i klasztor Ojców Kapucynów w Zbarażu nad Zbruczem.
559. PAU – FD 506. – Greim M. Lit A nr 1.
560. PAU – FD 507. – Greim M. Lit A nr 2.
561. PAU – FD 508. – Greim M. Lit A nr 3. Panorama Kamieńca Podolskiego od strony Wschodniej (5 obrazów). Do zbioru Komisji Antropologicznej PAU w Krakowie od członka M. Greima 1876 r.
562. PAU – FD 509. – Greim M. Lit A nr 4.
563. PAU – FD 510. – Greim M. Lit A nr 5.
564. PAU – FD 511. – Greim M. Lit B nr 1.
565. PAU – FD 512. – Greim M. Lit B nr 2. Panorama Kamieńca Podolskiego od strony zachodniej (3 obrazy). Do zbioru Komisji Antropologicznej PAU w Krakowie od członka M. Greima 1876 r.
566. PAU – FD 513. – Greim M. Lit B nr 3.
567. PAU – FD 514. – Greim M. Lit C nr 1.
568. PAU – FD 515. – Greim M. Lit C nr 2. Panorama Kamieńca Podolskiego od strony południowej (3 obrazy). Do zbioru Komisji Antropologicznej PAU w Krakowie od członka M. Greima 1876 r.
569. PAU – FD 516. – Greim M. Lit C nr 3.
570. PAU – FD 517. – Greim M. Lit D nr 1.
571. PAU – FD 518. – Greim M. Lit D nr 2. Panorama Kamieńca Podolskiego od strony północnej (3 obrazy). Do zbioru Komisji Antropologicznej PAU w Krakowie od członka M. Greima 1876 r.
572. PAU – FD 519. – Greim M. Lit E nr 1.

573. PAU – FD 520. – Greim M. Lit E nr 2. Panorama Kamieńca Podolskiego od strony północno-zachodniej (3 obrazy). Do zbioru Komisji Antropologicznej PAU w Krakowie od członka M. Greima 1876 r.
574. PAU. – FD 521. – Greim M. Lit E №3.
575. PAU – FD 522. – Greim M. Nowy most w Kamieńcu od strony huńskiej krynicy.
576. PAU – FD 523. – Greim M. Ogólny Widok Kamieńca od strony północno-wschodniej, na którym jest trafnie ujęta fortyfikacja obok Bramy Batorego.
577. PAU – FD 525. – Greim M. Kościół i Klasztor pokarmelitański. 1868 r.
578. PAU – FD 526. – Greim M. Brama Batorego, zwana „wietrzną”, budowę której rozpoczął zarządca Kamieniecki, ukończona zaś budowa została podczas panowania Batorego.
579. PAU – FD 527. – Greim M. Tak zwana Bramka katedralna...
580. PAU – FD 527. – Greim M. Gimnazjum w Kamieńcu Podolskim, zbudowane po rujnacji kościoła Ojców Jezuitów.
581. PAU – FD 529. – Grim M. Seminarium prawosławne.
582. PAU – FD 530. – Greim M. Główny ołtarz w kościele.
583. PAU – FD 531. – Greim M. Gimnasium – Dzwonica katedralna.
584. PAU. – FD 532. – Kordysz J. Kościół i Klasztor potrynitarski.
585. PAU – FD 533. – Greim M. Smotrycz, płynący od strony Podzamcza... dalej opływający miasto. Dom dra Kowalskiego.
586. PAU – FD 534. – Greim M. Widoki Podola. Wieś Przyworocie. Majątek W. Rodziborowskiego, zdjęcie zrobione od strony południowej.
587. PAU – FD 535. – Greim M. Widoki Podola. Wieś Przyworocie. Stok Karpat, 18 wiorst od Kamieńca. Zdjęcie zrobione od strony wschodniej. Łysa Góra (po lewej stronie) Horodysko i ślady grobów.
588. PAU – FD 538. – Greim M. Most na kamiennych słupach nad Kanionem Kamienieckim, w którym Smotrycz opływa miasto.

589. PAU – W III-46 a. – Komisja Antropologiczna: rękopisy protokółów posiedzenia 5 marca 1875 r.

ІМЕННИЙ ПОКАЖЧИК

Б

Баженів, 12, 18, 196

Беррес, 76, 77, 87

Бірюльов, 23, 76

Бобир, 75, 87

Будзей, 16, 197

В

Вассерман, 98, 121

Вечерський, 173, 197, 198, 201

Г

Гаас, 73, 87

Гагенмейстер, 163

Гажтецький, 12, 13, 14, 29, 39, 211

Гербст, 74, 87

Гіллер, 98, 121, 220

Глойснер, 87

Голеневич, 98, 121

Готьє, 90, 91

Грейм Ян, 16, 17, 19, 30, 31, 34, 37,

103, 104, 105, 106, 107, 108, 142,

148, 165, 219, 220

Губчевський, 75, 87

Гудшон, 75, 87

Гульдман, 167, 168, 198

Д

Дагер, 44, 45, 46, 47, 49, 69, 76,

197, 199, 200, 209

Дробна, 18, 37, 166, 199

Е

Енгель, 16, 98, 121, 146, 152, 219,

220

Ж

Жакович, 23, 76

Жилінський, 16, 98, 121, 152, 220

Жур, 24, 117, 120, 121, 200

З

Завальнюк, 9, 12, 200

К

Калішевський, 83, 84, 87

Карпінський, 132

Квятковський, 12

Кодеш, 16, 98, 121, 152, 220

Козлова, 12, 16, 201

Комарніцький, 12, 200

Кордиш, 16, 87, 96, 101, 103, 121,

152

Косарєв, 80, 81, 87

Кукуруза, 163

Л

Лозінський, 115

Ляуби брати, 84, 87

М

Макарова, 18, 166, 202

Маньковський, 21, 22, 109, 110,
213

Марковський, 115

Міколяш, 77, 78, 79, 87, 210

Молчанов, 121

Морозов, 24, 202, 203

Н

Назаренко, 12, 16, 203

Напельбаум, 68, 69, 203

Нікітін, 16, 203

Ньєпс, 44, 45, 46, 47, 50, 51, 197,
199, 200

О

Ожешкова, 34, 101, 102, 103

Осетрова, 10, 12, 16, 203

П

Паравійчук, 12, 15, 166, 204, 205

Пламеницька, 10, 18, 164, 181,
206, 207

Плетцер, 81, 87

Приян, 3, 38, 221

Прусевич, 12, 14, 15, 36, 114, 164,
166, 196

Пустиннікова, 3, 10, 38, 221

Пучкова, 24, 207

Р

Ращупкін, 3, 38, 221

Розенберг, 98, 121, 152, 220

Ролле, 17, 29, 31, 97, 105, 106, 107,
115, 168

С

Савін, 3, 10, 38, 221

Сельський, 79, 87

Сількевич, 83, 87

Сіцінський, 31, 164, 166, 168, 208

Т

Тальбот, 44, 49, 50, 52, 53, 200

Турин, 79, 87

Ф

Фогелевич, 98, 121, 152, 220

Ш

Шиманський, 75, 87

Шиндель, 81, 87

Щ

Щепанський, 10, 12, 16, 38, 210

ЗМІСТ

КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКА СПАДЩИНА ПОДІЛЛЯ У ХУДОЖНІХ ФОТОГРАФІЯХ МИХАЙЛА ГРЕЙМА	1
(др. пол. ХІХ – поч. ХХ ст.).....	1
ПЕРЕЛІК УМОВНИХ СКОРОЧЕНЬ.....	3
ПЕРЕДМОВА.....	5
РОЗДІЛ 1 Теоретико-методологічні засади розгляду творчості фотохудожника Михайла Грейма	11
1.1. Історіографія дослідження	11
1.2. Аналіз архівної бази мистецького доробку М. Грейма.....	26
РОЗДІЛ 2 Становлення та розвиток мистецтва фотографії в Україні	42
2.1. Історичні витоки й еволюція фотографії	42
2.2 Фотографія у культурному житті суспільства.....	61
2.3. Фотомистецтво в Україні у др. пол. ХІХ на поч. ХХ ст.	75
РОЗДІЛ 3 Творчість М. Грейма у контексті становлення фотомистецтва Східного Поділля	90
3.1. Роль культурно-мистецького середовища у формуванні особистості Михайла Грейма	90
3.2. Професійна діяльність та сфери інтересів фотомитця	101
РОЗДІЛ 4 Типологічні та художньо-композиційні особливості творчих композицій Михайла Грейма	122
4.1. Географічні виміри творчої діяльності фотомитця.....	122
4.2. Типологія об'єктів зображення у творчості М. Грейма.....	132
4.3. Художні та композиційні характеристики світлин фотомитця .	148

РОЗДІЛ 5 Значення культурно-мистецької спадщини М.Грейма для сучасної пам'яткоохоронної діяльності	165
5.1. Творчість М. Грейма як джерельна база вивчення пам'яток історії та культури Поділля	165
5.2. Методичні засади використання та впровадження досліджуваного матеріалу у регіонознавство та пам'яткоохоронну діяльність.....	176
ПІСЛЯМОВА.....	195
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	200
АРХІВНІ ДЖЕРЕЛА.....	223
ІМЕННИЙ ПОКАЖЧИК.	248