

Міністерство освіти і науки України
Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

БАБЮК Дмитро Сергійович

УДК: 94:77(477.43-21)"185/1918"(043.3)

ДИСЕРТАЦІЯ
ЗАРОДЖЕННЯ І РОЗВИТОК ФОТОМИСТЕЦТВА В КАМ'ЯНЦІ-
ПОДІЛЬСЬКОМУ ТА ЙОГО ФЕНОМЕН У СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ
ЖИТТІ МІСТА (КІНЕЦЬ 1850-Х РР. – ЛИСТОПАД 1918 Р.)

032 Історія та археологія
03 Гуманітарні науки

Подається на здобуття ступеня доктора філософії

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело


_____ Д. С. БАБЮК

Науковий керівник: **КОПИЛОВ Сергій Анатолійович**, доктор історичних наук, професор, професор кафедри всесвітньої історії Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка

Кам'янець-Подільський – 2024

АНОТАЦІЯ

Бабюк Д. С. Зародження і розвиток фотомистецтва в Кам'янці-Подільському та його феномен у соціокультурному житті міста (кінець 1850-х рр. – листопад 1918 р.). – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття ступеня доктора філософії за спеціальністю 032 Історія та археологія. – Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка, Кам'янець-Подільський, 2024.

У дисертації комплексно і всебічно проаналізовано діяльність фотографів у м. Кам'янці-Подільському від появи в ньому фотомистецтва наприкінці 1850-х рр. і до листопада 1918 р., визначено його значення в соціокультурному житті міста. Наукова новизна дослідження зумовлена, насамперед, визначенням актуальної проблеми. Уперше на основі фотографій із архівних і музейних збірань, приватних колекцій, різних писемних джерел і опублікованих документів, довідкових видань, наукових досліджень українських та закордонних авторів процесів виникнення та функціонування фотографії як фотомистецтва в м. Кам'янці-Подільському, підкреслено його значення як феномена в соціокультурному житті губернського центра наприкінці 1850-х рр. до листопада 1918 р.

До наукового обігу введено атрибутований та інтерпретований комплекс оригінальних зображальних джерел (фотографій), зокрема уперше виявлених автором, що дозволило суттєво розширити джерельну базу історії України.

З'ясовано і введено в науковий обіг прізвища фотомитців, які займалися фотографічною справою в м. Кам'янці-Подільському в кінці 1850-х рр. до листопада 1918 р. Уточнено хронологічні межі появи фотомистецтва в м. Кам'янці-Подільському шляхом джерелознавчого аналізу виявлених фотографій, хронологією конкретно-історичної інформації та атрибуції; досліджено діяльність фотографів, фотографічних павільйонів та ательє; проаналізовано тогочасне імперське законодавство, яке регулювало цей вид професійної діяльності. Окрім того, уточнено процедуру атрибуції

фотографічних знімків та інших дослідницьких процедур джерелознавчого аналізу бланків фотографій – одного з різновидів візуальних джерел.

Практичне значення одержаних результатів полягає в перспективі їхнього використання для написання узагальнювальних праць з історії фотографічної справи в Україні, історії міст і повсякдення мешканців Поділля, історичного документознавства. Теоретичні узагальнення можуть слугувати для підготовки проблемно-тематичних праць з історії України. Крім того, результати запропонованого дослідження мають підстави для використання в підготовці навчальних курсів з історії фотографії в Україні, історії культури Поділля, а також в освітньому процесі під час вивчення нормативних дисциплін з історії України (наприклад, «Спеціальні історичні дисципліни», «Історичне краєзнавство», «Історія України нового часу», тощо), як це впроваджено у підготовці фахівців на педагогічному та історичному факультетах Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка.

У вступі обґрунтовано актуальність теми, її хронологічні рамки, наукову новизну та практичне значення дисертації, визначено об'єкт та предмет дослідження, мету та завдання. Проаналізовано всі виявлені опубліковані праці, що стосуються розвитку фотографічної справи в м. Кам'янці-Подільському наприкінці 1850-х і до листопада 1918 р. Це дозволило з'ясувати, що автори спеціальних робіт вивчали лише творчий доробок кам'янецьких фотографів Й. Кордиша (Г. Казакевич), М. Грейма (Ю. Гаштецький, С. Копилов, І. Паур, Г. Плутецька, І. Підгурний, Н. Урсу) та Л. Раковського (Г. Осетрова). Поза дослідницькою увагою вітчизняних та зарубіжних науковців залишилися питання зародження і розвитку фотомистецтва в м. Кам'янці-Подільському, його феномен у соціокультурному житті міста наприкінці XIX – на початку XX ст.

У першому розділі «Історіографія, джерела та методологічні засади дослідження» проаналізовано наукову літературу з теми дослідження, охарактеризовано джерельну базу та визначено теоретико-методологічні засади дослідження.

У другому розділі «Фотографія як соціокультурне явище» розкрито зародження фотомистецтва на території українських земель Австрійської та Російської імперій, де його центрами були міста Київ, Львів, Миколаїв, Одеса. Визначено, що першим містом на Поділлі, у якому було відкрито перший фотографічний заклад, став Кам'янець-Подільський. З'ясовано, що в губернському центрі першими представниками фотографічної справи в 1859 р. були Маркевич та Й. Кордиш. У 1859-1918 рр. в місті працювало 29 фотографів, функціонувало 5 фотографічних ательє. Проаналізовано технологічні чинники і зовнішні ознаки формальних характеристик фотокарток, окреслено загальну історію розвитку фотосправи в м. Кам'янці-Подільському. Розглянуто трансформації комунікативних, ціннісних та ідентифікаційних характеристик осіб, які здійснювали фотографічні практики від мистецтва до професійного ремесла, від елітарної розваги заможних громадян до повсякдення пересічних мешканців міста. Встановлено прізвища фотографів, які провадили свою професійну діяльність у м. Кам'янці-Подільському, визначено або уточнено часові межі роботи кожного з них, досліджено участь окремих фотографів в іншій професійній діяльності для покращення їхнього фінансового становища або приваблення місцевої публіки до фотографічних закладів.

Визначено особливості імперського законодавства, що регулювало фотографічну діяльність, підкреслено, що на початку діяльності фотографи обіймали статус митців і не обмежувалися у правах. Поступово держава встановила контроль над даним видом ремісничої діяльності і фотографів було віднесено до цієї категорії промисловців. Це позбавляло їх авторського права на фотосвітлина, але в назвах фотографічних закладів фотографи продовжували підкреслювати приналежність свого фаху до мистецтва.

На підставі виявлених архівних матеріалів з'ясовано особливості фотографічних павільйонів, їх види, способи освітлення та яким чином це впливало на якість фотографічних знімків, які міг створювати фотограф. Описано технологічний процес фотографічної зйомки, що дозволило

усвідомити тогочасну культуру мистецтва фотографії і ставлення суспільства до цього виду діяльності. Підтверджено діяльність у місті фотографічного товариства та функціонування трьох спеціалізованих магазинів, що зрештою сприяло корпоратизації фотографів і вдосконаленню їхньої діяльності. Акцентовано на аматорському русі фотографів-любителів у місті, учасники якого провадили діяльність завдяки технічному спрощенню та здешевленню фотографічних процесів. Це зумовило поширення фотографічного мистецтва серед більшості громадян і сприяло розвитку фотоаматорства.

У третьому розділі «Фотосвітлина як джерело вивчення повсякденного життя кам'янчан» проаналізовано візуальні особливості портретних фотографій, створених у професійних ательє. Фотографічний знімок, як окремий вид мистецтва, визначався системою символів та виражав прихований зміст за допомогою світу речей, рухів, одягу і ціннісних соціальних характеристик, які відображені на фотографічній картці.

Розглянуто особливості студійної фотографічної зйомки та визначено основні композиційні прийоми, які використовували місцеві майстри для створення фотографічного зображення. Визначено особливості розміщення моделей під час фотозйомки, їхніх рухів, нахилів тіла, дотримання пози «аристократичного тіла». З'ясовано основні елементи гардеробу та аксесуарів, які клієнт прагнув відобразити в кадрі, що робило фотографічний знімок пам'ятною подією в історії родини, яка демонструвала на ньому бажану реальність. Визначено комплекс прийомів і матеріалів, покликаних сформувати цілісний тілесний образ, що демонстрував сторонньому глядачеві окрему історію особи або групи осіб (родини). Розглянуто особливості фотографічної зйомки різних вікових груп: дітей, дорослих, родичів, подружжя, друзів та ін. Виявлено спільну тенденцію в зображенні їх різними фотомитцями міста Кам'янця-Подільського, а також розбіжності, що робило кожного фотографа унікальним у своїй професійній діяльності.

Підкреслено важливість фотографічного знімка, що наочно відображав особливості епохи, часу та місця; обґрунтовано його інформативність, що не

поступалася писемним джерелам. Удосконалення та спрощення фотографічних процесів зумовили те, що фотографія як унікальне явище поступово втрачала цей статус і з 1880-х рр. активно проникала в повсякденне життя місцевих жителів. Проаналізовано впровадження фотографічного знімка в документообіг органів поліції, чоловічої та жіночої гімназій міста Кам'янця-Подільського, використання фотографічних карток як посвідчення особи, що підтверджено десятками атрибутованих фотографій.

Прослідковано процес виходу фотографів за межі фотографічних студій, що відбувався на початку 1890-х рр., і зародження репортажної (вуличної) фотографії. Визначено коло фотографів, які фіксували найважливіші події у житті міста й тих, хто створював візуальні свідчення повсякдення його жителів. Визначено принципи відбору сюжетів та подій, які потрапляли в кадр фотографа.

Підкреслено усвідомлене ставлення соціуму до фотографії як наукового документа. Суспільний інтерес спонукав фотомитців власною ініціативою створювати колекції фотографічних знімків, що ілюстрували різні етнічні типи жителів міста та його передмість. Фотографи укладали етнографічні колекції подільських типів, подекуди розігрували з ними в кадрі сцени повсякденного життя, намагалися наблизитися до стилістики художників-живописців, коли в кадрі моделі розміщувалися відповідно до обраної композиції. Визначено вітчизняні та іноземні періодичні видання, на шпальтах яких передруковували фотографічні зображення кам'янецьких фотомитців, що викликало чималий інтерес у читачів до таких зображень. З'ясовано цільову аудиторію, яким кам'янецькі фотографи дарували колекції етнографічних фотографій: громадські діячі, науковці й наукові товариства, художники, письменники та ін.

У четвертому розділі «Зародження наукової фотографії, її роль у реконструкції історико-топографічної структури міста та його пейзажів» проаналізовано типологічні ознаки фотографічного знімка, простежено зміни його оформлення, що визначено естетичними смаками суспільства і прагненням фотографів задовольнити запити клієнтів. Підкреслено

інформаційний потенціал фотографічних бланків, на яких зазначали ім'я фотографа або назву фотографічного ательє, здобуті відзнаки на національних і міжнародних виставках, адресу фотографічної студії. Проаналізовано наявні фотографічні бланки фотографів м. Кам'янця-Подільського і визначено основні типи їх художнього оформлення. Визначені і описані формати фотографічних бланків, виробники, продукція яких користувалася популярністю у клієнтів. Розглянуто технологію створення фотографічного бланка і подальшого наклеювання на нього фотографічного відбитку. Визначено хронологічні межі поступової відмови фотографів від дороговартісних фотографічних бланків і використання більш дешевого формату фотографічної листівки, що, зрештою, позначилося на зниженні якості виконання фотографічного знімка.

Виявлено інтерес фотографів м. Кам'янця-Подільського з кінця 1860-х рр. до фотографування панорамних видів міста та фіксації змін планувальної структури Старого міста, що підтверджують фотографічні роботи фотомитців у вигляді альбомів з видами міста та окремих архітектурних споруд. Розглянуто поступовий перехід від фотоальбому до нового виду поштової кореспонденції – фотолистівки, на яких друкували зображення панорамних видів міста. На основі фотографічних видових зображень здійснено їх поділ на чотири групи: панорамні види, зображення фортифікаційних споруд, культові будівлі та житлова забудова і будинки. Акцентовано, що досліджений масив фотографій є цінним зображальним джерелом для проведення відновлювальних і реставраційних робіт на історичних об'єктах Кам'янця-Подільського, що дозволяє відтворити їх зовнішній вигляд.

Визначено періодичні польськомовні видання («Tygodnik Ilustrowany», «Kraj», «Ziarno», «Świat» тощо), у яких видрукувано фотографічні знімки видів губерньського центра Поділля, підтверджено інтерес читачів до подібних матеріалів, що підтверджує цінність панорамних зображень. Проаналізовано поєднання таких видів Кам'янця-Подільського та фотознімків оборонних споруд зі змістом творів письменників та поетів, зокрема Г. Сенкевича. Це було рекламою історико-архітектурних пам'яток міста для туристів із Царства

Польського, підсилювало враження від описаних у художніх творах подій, пов'язаних із Кам'янцем-Подільським.

З'ясовано прагнення кам'янецьких фотографів посилити художню складову фотографічних знімків, що підтверджується виданням Л. Раковським серії фотолистівок із видами м. Кам'янця-Подільського у техніці художнього колажу й вплетенням у зображальний ряд тематичних віршів поетеси Я. Гурської.

Проаналізовано використання фотографічних знімків із видами м. Кам'янця-Подільського у книгах з історії міста краєзнавців О. Прусевича та Ю. Ролле, Ю. Сіцинського. Підтверджено цінність фотографічних пейзажних зображень міста та його передмість у повсякденному житті містян.

Обґрунтовано висновок, що впродовж досліджуваного періоду м. Кам'янець-Подільський був провідним центром фотографічного мистецтва на Поділлі та Правобережної України. Місцеві прогресивні фотографи створювали свої фотографічні зображення на рівні кращих європейських зразків, а їх роботи брали участь у міжнародних, промислових і сільськогосподарських виставках (етнографічна виставка у Москві (1867 р.), промислові виставки у Львові (1895 р.), Києві (1897 р.), Варшаві (1900 р.), сільськогосподарська виставка в Кам'янці-Подільському (1902 р.)), були опубліковані у вітчизняних та закордонних виданнях. З 1890-х рр. фотографічна справа була частиною повсякденного життя кам'янчан, а фотографічні зображення досліджуваного періоду є важливим джерелом для вивчення місцевих традицій, звичаїв, повсякдення, національного одягу, побуту, архітектурного обличчя міста, забудови його кварталів та окремих будівель.

Перша світова війна сповільнила розвиток фотографічної справи в м. Кам'янці-Подільському, як і в інших містах України, та вплинула на зниження якості фотографічних робіт. Після листопада 1918 р. фактично розпочався новий етап розвитку фотографічної справи в місті, учасники якого – нове покоління фотографів – успадкували досвід попередників, але змінили

загальні принципи фотографування, що продиктовано змінами вподобань громадян та культурних смаків суспільства загалом.

Ключові слова: Кам'янець-Подільський, фотографи, фотографії, ательє, фотоаматорство, фотодокументи, візуальні архіви, візуальні джерела, атрибуція, мистецтво, творча діяльність, культура, культурне життя, краєзнавство, повсякденність.

ABSTRACT

Babyuk D. S. Origin and development of photography in Kamyanets-Podilskiy and its phenomena in the city's cultural life (end of 1850-s – November of 1918). – Qualification scientific paper on rights of the manuscript.

Dissertation for the degree of Doctor of Philosophy in 032 History and Archeology. – Ivan Ohiyenko Kamyanets-Podilskiy National University, Kamyanets-Podilskiy, 2024.

The dissertation comprehensively analyzes the activity of photographers in Kamyanets-Podilskiy from the emergence of photography in the city in 1850-ies and until November of 1918; the work identifies photography's value in the city's socio-cultural life. The work's scientific novelty is induced by posing an important problem. This is the first attempt, based on photos from archives and museum collection, including private collections different written sources and published documents, foreign and Ukrainian scientific researches of emergence and operation of photography as an art in Kamyanets-Podilskiy to emphasize its meaning as an outstanding phenomena in the governorship center's socio-cultural life in the end of 1850-s till November of 1918.

The paper introduces the attributed and interpreted set of graphic sources (photos), including those identified by the author for the first time, allowing to significantly increase the source database of Ukrainian history.

The work established and introduced to scientific circulation the surnames of photographers, who practiced photography in Kamyanets-Podilskiy in the end of 1850-s till November of 1918. It clarifies the chronological framework of origin of

photography in Kamyanets-Podilskyi by analyzing the sources of the identified photos, chronology of specific historical information and its attributions, studies activity of photographers, their photo salons and ateliers, analyzes the contemporary imperial legislation, regulating the photographers' professional activity.

Besides, the work clarifies the procedure of attribution of photos and other research procedures of the source analysis of photos as one of the types of visual sources.

Practical significance of the obtained results is in their further utilization for writing works generalizing the history of photography in Ukraine, history of cities, daily life of Podillya's population, historical document science. Theoretical generalization may become a basis for preparation of problem-oriented topical works on history of Ukraine. Moreover, the results of the work in question may be used in preparation of courses on history of photography in Ukraine, history of culture of Podillya, and when studying regular course on history of Ukraine (e.g., Special historical studies, Local history, History of Ukraine of modern times, etc.) as it's actually conducted to educate the students of pedagogical and historical departments of Ivan Ohiyenko Kamyanets-Podilskyi National University.

The introduction reveals the relevance of the topic in consideration, its chronological framework, scientific novelty and practical outcomes of the scientific paper, it also indicates the object and the subject of the study, its goals and objectives. It has analyzed all printed identified works, related to development photography in Kamyanets-Podilskyi in the end of 1850-s till November of 1918. The paper clarified that the authors of special works studied barely the creative legacy of such photographers as J. Kordysh (G. Kazakevych), M. Greim (Yu. Gashtetskyi, S. Kopylov, I. Paur, G. Plutetska, I. Pidgurnyi, N. Ursu) and L. Rakovskyi (G. Osetrova). Both foreign and local scientists omitted issues of origin and development of photography in Kamyanets-Podilskyi, its phenomenon in the city's cultural life in the end of XIX – beginning of XX century.

The first paragraph, «Historiography, sources and methodological principles of the study», deals with the scientific literature sources on the topic, describes the

source database and identifies the theoretical and methodological principles of the study.

The second paragraph, «Photography as socio-cultural phenomenon», describes the emergence of photography in Ukrainian land owned by Austrian and Russian empires, centered in Kyiv, Lviv, Mykolayiv, Odesa. The author established that Kamyanets-Podilskyi became the first city in Podillya, where the first photography salon was opened. The author also discovered that the first photographers in the city in 1859 were Markevych and J. Kordysh. Between 1859 and 1918 29 photographers were working in the city and 5 photography salons were actively utilized. The paper analyzes main technological grounds and formal parameters of the photos, describes the general history of development of photographic business in the city. It considers transformation of communication, value-based, and identification descriptions of photographers, who attempted to elevate photographic practices to the level of art, and from elite entertainment of wealthy citizens to a daily routine of ordinary city dwellers. The work identified the surnames of photographers, who carried out their professional activities in Kamyanets-Podilskyi. Additionally, it established and clarified the timeframe of their professional activity. It discovered the extent of separate photographers' participation in other businesses to improve their financial situation or attract the local public to their establishments.

The research identifies peculiarities of the imperial legislation, which regulated the photographic activity. It emphasizes that in the beginning the photographers were considered equivalent to the artists and had no limitation of rights. Yet gradually the state managed to establish its control over this kind of business activity and the photographers were attributed to the appropriate type of business entities. This deprived them of their authorship to the photos, yet the photographers persisted to attribute their relation to art in the names of their salons.

Based on the discovered archive materials the author managed to make conclusions on the details of photographic salons, their types, lighting, which influenced the quality of the photos created by the photographer. The research

describes the technological process of making the photos, providing a glimpse into the art of photography of the time and the social attitude towards this kind of activity. The work includes proofs of existence of a photo association and the work of three special stores, which further led to creation of photographers' corporations and improvement of their activity. The author focuses on the movement initiated by the amateur photographers, who performed their activities by introducing technical simplification and reduction of photographic processes cost. This helped spread the photography among the wide variety of citizens and ascended the development of photography.

The third paragraph, «Photos as the source of studying the daily life of population of Kamyanets» analyzes visual peculiarities of portrait photos, taken in the professional ateliers. The photo as a separate kind of art was determined by the system of symbols and expressed the hidden messages through items, movements, clothes and valuable social characteristics, reflected in the photo.

It further deals with peculiarities of studio photos and identifies main compositional techniques, used by the local craftsmen to take the photo. The paper specifies peculiarities of the models' poses during the photo shoot, including their movements, body inclinations, maintaining of the «noble body» posture. It also reveals main elements of the models' clothes and accessories, that the client wanted to display in the photo to make the photo memorable for the whole family reflecting the desired reality. The author specifies the set of methods and materials, which assisted in creating the wholesome bodily image to demonstrate the viewer a certain story of a person or a group of people (family). We investigated the peculiarities of taking photos of people representing different age groups: children, adults, relatives, couples, friends, etc. A common trend in depicting the abovementioned groups by different photographers of Kamyanets-Podilskyi was identified, including the differences that distinguished each photographer in his professional activity.

The work underlines the importance of photos, depicting details of the time, place and epoch by justifying its capacity being as informative as in the written sources. Improvements and simplifications of photographic processes imposed the

photo to lose its elite status since 1880-s when it started to actively permeate into the citizens' daily life. Besides, the paper concentrates on the photography turning a part of the document turnover for the law enforcement bodies, men and women gymnasiums of the city, and the beginning of use of the photos to identify the person, which can be confirmed by dozens of the attributed photos.

It analyzed the process of transition of the photographers' work from the photo studios to the streets in the beginning of 1890-s and the birth of the reporting (street) photo. The work lists the photographers, who recorded the most important events in the life of the city and created visual proofs of the daily routine of its citizens. It also indicates the criteria for selecting the plots and events that were photographed.

The author emphasizes the society's conscious attitude towards the photo as a scientific document. Public interest assisted the photographers' initiative to create photo collections to illustrate different ethnic types of the dwellers of the city and its suburbs. The photographers compiled ethnographic collections of people living in Podillya and at times played out their daily routine scenes. The paper establishes the photographers' intent to draw themselves near to the style of the artists, when the models in the photos were located in accordance with the preferred pattern. Moreover, it establishes the national and foreign media who published photos of photographers from Kamyanets, that raised a significant interest among the connoisseurs. The paper clarifies the photographers' target audience who received the collections of ethnographic photos: public figures, scientists and scientific societies, artists, writers, etc.

Paragraph four of the work, «Emergence of scientific photo, its role in reconstruction of historical typography of the city and its landscapes» analyzes typological features of photos, traces changes in its design shaped by the public taste and the photographers' intention to satisfy their clients. It underlines the information potential of the photographic forms, containing the surname of the photographer or the name of the salon, awards obtained at national or international exhibitions, addresses of photographic salons. It further analyzes available photographic forms, issued by the photographers from Kamyanets-Podilskyi, to identify the main types of

their artistic design. It indicates and describes the formats of photographic forms, including manufacturers, whose products were popular among the customers. It investigates the technology of the photographic form production and methods of sticking photographs onto them. It signifies the timeframe for the photographers' phasing out from expensive photographic forms and the use of a cheaper photographic photocard, which, eventually affected the quality of the photo.

The research detected that since 1860-s the photographers became interested in taking photos of the city panoramas, including reflection of changes of the Old city planning infrastructure, which can be confirmed with collections of photos filled with views of the city and its architectural constructions. The work considers a gradual transition from a photo album to the photocard – a new type of correspondence, which was used to preserve the images of the panoramic views of the city. Based on the panoramic images they were distributed into 4 groups: panoramic views, images of fortification constructions, religious buildings, and residential buildings. The paper emphasizes that the researched groups of photos are a valuable imagery source to conduct rebuilding and reconstruction works of historical sites of Kamyanets-Podilskyi to recreate its authentic appearance.

The author discovered a number of Polish magazines («Tygodnik Illustrowany», «Kraj», «Ziarno», «Świat», etc.), which published photos with the views of the Podillya governorship center, which confirms the readers' interest to such materials and the value of panoramic images. It compares such views of Kamyanets-Podilskyi and photos of fortifications with the contents of writers and poets' books, in particular, G. Senkevych. This was an advertisement of historical architectural sites of the city for the tourists coming from the Polish kingdom, reinforcing their impression from the event connected with the city and their description in the literature works.

The photographers' intention to enhance the creative component in the photos was established, which can be confirmed by L. Rakovsky's publication of series of photos with views of Kamyanets-Podilskyi performed in the art collage technique in combination with the poems written by Ya. Hurska.

The use of photos with views of Kamyanets-Podilskyi in historical books published by such local historians as O. Prusevych, Yu. Rolle, Yu. Sitsynskyi were analyzed. The value of landscape photos of the city and its suburbs in the daily lives of the city dwellers was analyzed.

The conclusion that within the research period Kamyanets-Podilskyi used to be the center of photography in Podillya and in the Right-Bank Ukraine was justified. The local photographers made their photographs at the level of the best European examples with their photos participating in international, industrial and agricultural exhibitions (ethnographic exhibition in (1867), industrial exhibitions in Lviv (1895), Kyiv (1897), Warsaw (1900), agricultural exhibition in Kamyanets (1902), they were also published in foreign and national media. Since 1890-s photography became a part of daily routine for Kamyanets dwellers, meanwhile these photos turned into an important source of study of local traditions, customs, daily life, national clothes, household activities, architectural infrastructure, housing development of the city blocks and separate buildings.

The First World war hampered the development of photography both in Kamyanets and in other Ukrainian cities and affected the quality of photos. In November of 1918 a new stage of development of photography in Kamyanets. Its participants – a new generation of photographers – inherited their predecessors' experience, but made some changes in the principles of photography due to the change in the public social and cultural demands.

Key words: Kamyanets-Podilskyi, photographers, photos, atelier, amateur photographers, photo documents, visual archives, visual sources, attribution, art, creative activity, culture, cultural life, local history, daily life.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА

Наукові праці, в яких опубліковані основні результати дисертації

Публікації у наукових виданнях, включених до переліку

наукових фахових видань України

1. Бабюк Д. Леон Раковський у культурному і громадському житті Кам'янця-Подільського наприкінці ХІХ – на поч. ХХ ст. *Іван Огієнко і сучасна наука та освіта : науковий збірник : серія історична / [редкол.: С.А. Копилов (гол. ред), О.М. Завальнюк (відп. ред.) та ін.]*. Кам'янець-Подільський : Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка, 2018. Вип. ХІV. С. 229–238.

<http://ohiienko.kpnu.edu.ua/article/view/264589/260718>

2. Бабюк Д. До проблеми датування фотографічних знімків Кам'янець-Подільського замку з другої половини ХІХ ст. до 1917 року. *Актуальні питання гуманітарних наук : міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка / [редактори-упорядники М. Пантук, А. Душний, В. Ільницький, І. Зимомря]*. Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2022. Вип. 47. Т. 1. С. 10–18.

http://www.aphn-journal.in.ua/archive/47_2022/part_1/2.pdf

3. Бабюк Д. Фотографія у соціокультурному житті Кам'янця-Подільського (середина ХІХ – початок ХХ ст.): історіографічний аспект. *Актуальні питання гуманітарних наук : міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка / [редактори-упорядники М. Пантук, А. Душний, В. Ільницький, І. Зимомря]*. Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2022. Вип. 54. Т. 1. С. 4–13.

http://aphn-journal.in.ua/archive/54_2022/part_1/1.pdf

4. Бабюк Д. Фотографічна діяльність Йозефа Кордиша у Кам'янці-Подільському в 50–70-х рр. ХІХ ст. *Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка : історичні науки*. Кам'янець-Подільський, 2022. Т. 36. С. 32–47.

<https://drive.google.com/file/d/1IhIcmkJIhUC-GBHLSYNVu3OxIHBQvs-k/view>

5. Бабюк Д. Використання запозичених фотографічних зображень у творчому доробку М. Грейма. Спроба виявлення та аналізу. *Актуальні питання у сучасній науці. Серія «Історія та археологія» : журнал.* № 10(16). 2023. С. 826–832.

<http://perspectives.pp.ua/index.php/sn/article/view/6822/6861>

6. Копилов С., Бабюк Д. Кінематограф у Кам'янці-Подільському (1897-1918 р.): поява та етапи розвитку. *Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка : історичні науки.* Кам'янець-Подільський, 2024. Т. 44. С. 25–38.

<https://sp-history.kpnu.edu.ua/wp-content/uploads/2024/12/4.pdf>

Публікації в періодичних наукових виданнях інших держав, які входять до Організації економічного співробітництва та розвитку та/або Європейського Союзу

7. Бабюк Д. Фотографічний бланк як окремий вид мистецтва у другій половині XIX – на початку XX століття (на прикладі Кам'янець-Подільських фотоательє). *Spheres of culture.* Lublin. Branch of Ukrainian Studies of Maria Curie-Skłodowska University. Vol. XX. P. 86–95.

https://library.dspu.edu.ua/wp-content/uploads/2024/07/sphere_2019_v_20-3.pdf

8. Бабюк Д. Вклад місцевих майстрів фотографії у зародження та становлення кінематографу Кам'янця-Подільського в кінці XIX – на початку XX століття. *Innovations and prospects of world science. Proceedings of V International Scientific and Practical Conference.* Vancouver, Canada. 2021. P. 729–737.

<https://sci-conf.com.ua/wp-content/uploads/2021/12/INNOVATIONS-AND-PROSPECTS-OF-WORLD-SCIENCE-29-31.12.21.pdf>

Публікації, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації

9. Бабюк Д. Photographers M. Greim and S. Giller role in initiation of cinematography in Podillya in the end of XIX and beginning of XX century.

III Міжнародна науково-практична інтернет-конференція *Integration of education, science and business in modern environment : Winter debates*. 2022. С. 27–28.

<http://www.wayscience.com/wp-content/uploads/2022/03/Proceedings-February-3-4-2022-1.pdf>

10. Бабюк Д. Роль Леона Раковського (1856-1908 рр.) у розвитку фотомистецтва на Поділлі. *Гуманітарний простір науки : досвід та перспективи : збірник Матеріалів XIV Міжнародної наукової практичної інтернет-конференції. 7 листопада 2017 р.* Переяслав-Хмельницький, 2017. Вип. 14. С. 32–38.

https://drive.google.com/file/d/1vN_HIS9O5xXoLOj5TUL8uXod4x7Wjhwy/view

11. Бабюк Д. Документальні листівки Кам'янця кінця XIX – початку XX століття як джерело вивчення історії та культури краю. *Збірник наукових праць молодих вчених Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка*. Кам'янець-Подільський : Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка, 2018. Вип. 9. С. 26–27.

<http://nature.kpnu.edu.ua/wp-content/uploads/2020/02/zbirnyk-naukovykh-prats-molodykh-vchenykh-k-pnu-im.-i.-ohiiienka.-vyp.9.pdf>

12. Бабюк Д. Зародження та становлення фотомистецтва у Кам'янці-Подільському в другій половині XIX – початку XX століття. *Наукові праці Кам'янець-Подільського державного історичного музею-заповідника : збірник наукових праць*. Кам'янець-Подільський : ПП Буйницький О.А., 2018. Т. 2. С. 175–184.

<http://muzeum.in.ua/files/images/%D0%9D%D0%B0%D1%83%D0%BA%D0%BE%D0%B2%D1%96%20%D0%BF%D1%80%D0%B0%D1%86%D1%96%20%D0%9A%D0%9F%D0%94%D0%86%D0%9C%D0%97.%20%D0%A2.%202.pdf>

13. Бабюк Д. Фотографи Кам'янця-Подільського в другій половині XIX – початку XX століття. *Гуманітарний простір науки : досвід та перспективи : збірник матеріалів XVI Міжнародної науково-практичної інтернет-конференції, 6 березня 2018 р.* Переяслав-Хмельницький, 2018.

Вип. 16. С. 15–20.

<https://drive.google.com/file/d/1XnCksvAqPdi9LAW0FIgHlf09VoD7Dew9/view>

14. Бабюк Д. Роль Юзефа Кордиша у становленні фотографічної справи в Кам'янці-Подільському у другій половині XIX ст. *Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка* : збірник за підсумками звітної наукової конференції викладачів, докторантів і аспірантів у 3 т. Кам'янець-Подільський : Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка, 2018. Вип. 17. Т. 1. С. 4–5.

https://drive.google.com/file/d/1JK_OnTMAFRmqWizpFqqQs-PWhflfH0-H/view

15. Бабюк Д. Перше фотоательє у Кам'янці-Подільському в другій половині XIX ст. *Збірник наукових праць молодих вчених Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка*. Кам'янець-Подільський : Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка, 2019. Вип. 10. С. 21–22.

<http://nature.kpnu.edu.ua/wp-content/uploads/2020/02/zbirnyk-naukovykh-prats-molodykh-vchenykh-k-pnu-im.-i.-ohiiienka.-vyp.10.pdf>

16. Бабюк Д. Фотографії Михайла Грейма як джерело вивчення архітектури та культури Поділля кінця XIX – початку XX століття. *Археологія та Фортифікація України* : збірник матеріалів VIII Всеукраїнської науково-практичної конференції / [редкол. : О.О. Заремба (відп. ред.) та ін.]. Кам'янець-Подільський : ПП Буйницький О.А., 2018. С. 311–315.

17. Бабюк Д. Фотографічна спадщина Михайла Грейма в європейських архівних і музейних установах/ *Наукові праці молодих вчених Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка*. Кам'янець-Подільський : Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка, 2020. Вип. 11. С. 20–22.

<http://elar.kpnu.edu.ua:8081/xmlui/bitstream/handle/123456789/3601/Zbirnyk-naukovykh-prats-molodykh-vchenykh-K-PNU-im.-I.-Ohiiienka.-Vyp.11.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

18. Бабюк Д. Типи та різновиди фотографічних карток у Кам'янці-Подільському в другій половині XIX – на початку XX століття. *Наукові праці за підсумками звітної наукової конференції викладачів, докторантів та аспірантів Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка*. Кам'янець-Подільський, 2020. Вип. 19. Т. 1. С. 4–7.

<https://drive.google.com/file/d/1HqSXLvzln72CWFrqZWDdvOuWzpro14IA/view>

19. Бабюк Д. Зародження фотомистецтва на Поділлі у другій половині XIX – на початку XX століття. *Поділля і подоляни в об'єктиві Міхала Грейма: матеріали круглого столу / редкол. : В.В. Фенцур*. Кам'янець-Подільський : Національний історико-архітектурний заповідник «Кам'янець» : ТОВ «Друкарня Рута», 2019. С. 33–44.

20. Бабюк Д. Типи та види фотографічних павільйонів у Кам'янці-Подільському в другій половині XIX – початку XX ст. *Археологія & Фортифікація України: матеріали X всеукраїнської з міжнародною участю науково-практичної конференції*. Кам'янець-Подільський, 2021. С. 343–348.

21. Бабюк Д. Фотографія Кам'янця-Подільського другої половини XIX – початку XX ст. в житті його мешканців. *Збірник наукових праць молодих вчених Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка*. Кам'янець-Подільський : Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка, 2021. Вип. 12. С. 19–22.

https://drive.google.com/file/d/10-ujEVPCmE4EGkdkld_2GAOze8L769Ey/view

22. Бабюк Д. Архівні фотографії, як джерело вивчення архітектури оборонних споруд Кам'янця-Подільського кінця XIX – початку XX століття. *Фортифікації в туризмі: потенціал, стан, промоція, інновації: матеріали міжнародного науково-практичного інтернет-семінару (Київ, 23 квітня 2021 р.)*. Київ : ТОВ «Геопринт», 2021. С. 37–39.

<https://geo.knu.ua/wp-content/uploads/2023/07/fortyfikacziyi-.pdf>

23. Бабюк Д. Стереоскопічні фотографічні знімки як феномен міської культури Кам'янця-Подільського другої половини XIX – початку XX ст. *Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана*

Огієнка : збірник за підсумками звітної наукової конференції викладачів, докторантів і аспірантів. Кам'янець-Подільський : Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка, 2022. Вип. 21. С. 6–7.

<https://drive.google.com/file/d/1MB9V0PrjbVOyPiCSJIGfHBUhLPeKvblO/view>

24. Бабюк Д. Фотографічні майстерні Кам'янця-Подільського в другій половині XIX – початку XX століття *Збірник наукових праць молодих вчених Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка. Кам'янець-Подільський : Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка, 2022. Вип. 13. С. 26–27.*

<https://drive.google.com/file/d/14FVyQNWZXSASzLOib0GnGgdmZ0z7Mh86/view>

25. Бабюк Д. Законодавче регулювання фотографічної діяльності у Подільській губернії в другій половині XIX – на початку XX ст. *Збірник наукових праць молодих вчених Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка. Кам'янець-Подільський: Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка, 2022. Вип. 14. С. 11–14.*

<https://drive.google.com/file/d/1iZgxTFjmF6Dr2m4So2ipv-YyhjQ4PO9k/view>

ЗМІСТ

ПЕРЕЛІК УМОВНИХ ПОЗНАЧЕНЬ	24
ВСТУП	26
РОЗДІЛ 1. ІСТОРІОГРАФІЯ, ДЖЕРЕЛА ТА МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ	34
1.1. Історіографія проблеми.....	34
1.2. Огляд джерельної бази.....	47
1.3. Методологічні засади дослідження.....	60
Висновок до розділу	68
РОЗДІЛ 2. ФОТОГРАФІЯ ЯК СОЦІОКУЛЬТУРНЕ ЯВИЩЕ	70
2.1. Зародження та розвиток фотомистецтва у м. Кам'янці-Подільському.....	70
2.2. Спроба реконструкції колективного портрету авторів світлин.....	92
2.3. Законодавче регулювання діяльності фотографів у професійних студіях-павільйонах.....	103
Висновок до розділу	120
РОЗДІЛ 3. ФОТОСВІТЛИНИ ЯК ДЖЕРЕЛО ВИВЧЕННЯ ПОВСЯКДЕННОГО ЖИТТЯ КАМ'ЯНЧАН	123
3.1. Інтерпретація портретних фотосвітлин.....	123
3.2. Повсякденне життя як об'єкт фотографування	143
3.3. Образ етнічної та соціальної структури містян на фотографічних зображеннях.....	160
Висновок до розділу	175
РОЗДІЛ 4. ЗАРОДЖЕННЯ НАУКОВОЇ ФОТОГРАФІЇ, ЇЇ РОЛЬ У РЕКОНСТРУКЦІЇ ІСТОРИКО-ТОПОГРАФІЧНОЇ СТРУКТУРИ МІСТА ТА ЙОГО ПЕЙЗАЖІВ	178
4.1. Типологічні ознаки фотографічних карток	178
4.2. Фотографія як джерело вивчення історико-топографічної структури міста.....	192

	23
4.3. Історична цінність пейзажної фотографії	207
Висновок до розділу	218
ВИСНОВКИ	220
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ І ЛІТЕРАТУРИ	225
ДОДАТКИ	298

ПЕРЕЛІК УМОВНИХ ПОЗНАЧЕНЬ

ГИМ	Государственный исторический музей (Москва)
ГМИ СПб	Государственный Музей истории Санкт-Петербурга (Санкт-Петербург)
ГНИМА	Государственный научно-исследовательский музей архитектуры имени А. В. Щусева (Москва)
ГЦТМ	Государственный центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина (Москва)
ДАХМО	Державний архів Хмельницької області (Хмельницький)
ІР НБУВ	Інститут рукопису Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського (Київ)
К-ПДІМЗ	Кам'янець-Подільський державний історичний музей-заповідник (Кам'янець-Подільський)
К-ПДХШ	Кам'янець-Подільська міська дитяча художня школа (Кам'янець-Подільський)
МАЭ	Музей антропологии и этнографии имени Петра Великого (Кунсткамера) Российской академии наук (Санкт-Петербург)
МВЛ	Музей В. И. Ленина (Москва)
МКАИ	Мультимедийный комплекс актуальных искусств (Москва)
НВІМУ	Національний військовий-історичний музей України (Київ)
НІАЗ	Національний історико-архітектурний заповідник «Кам'янець» (Кам'янець-Подільський)
РГАКФД	Российский государственный архив кинофотодокументов (Красногорськ)
РГВИА	Российский государственный военно-исторический архив (Москва)
РГИА	Российский государственный исторический архив (Санкт-Петербург)
РГО	Русское географическое общество (Санкт-Петербург)
РЭМ	Российский этнографический музей (Санкт-Петербург)
ЦГАКФФД СПб	Центральный государственный архив кинофотофонодокументов Санкт-Петербурга (Санкт-Петербург)
ЦДАВО	Центральний державний архів вищих органів влади та

	управління України (Київ)
ЦДІАК	Центральний державний історичний архів України. (Київ)
ЦДІАЛ	Центральний державний історичний архів України (Львів)
BNW	Biblioteka narodowa w Warszawie (Варшава)
BNF	Bibliothèque nationale de France (Париж)
BUŁ	Biblioteka Uniwersytetu w Łodzi (Лодзь)
BJK	Biblioteka Jagiellońska w Krakowie (Краків)
IHSUJ	Instytut historii sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego (Краків)
IWM	Imperial War Museum (Лондон)
MEK	Archiwum Muzeum Etnograficznego im. Seweryna Udzieli w Krakowie (Краків)
MNW	Muzeum narodowy w Warszawie (Варшава)
MNL	Muzeum narodowy w Lublinie (Люблін)
MNK	Muzeum Narodowy w Krakowie (Краків)
MNKi	Muzeum Narodowy w Kielcach (Кельце)
MHF	Muzeum historii fotografii w Krakowie (Краків)
ÖStA	Österreichisches Staatsarchiv (Відень)
PAU	Polska akademia umiejętności w Krakowie (Краків)
RAO	Riksarkivet og Statsarkivet i Oslo (Осло)
ZNO	Zakład Narodowy im. Ossolińskich (Вроцлав)

ВСТУП

Актуальність теми дослідження зумовлена низкою чинників. По-перше, сучасний етап розвитку історичної науки характеризується введенням до наукового обігу джерел, які залишалися поза увагою науковців, зокрема зображальних: фотографій, документальних листівок, плакатів, афіш тощо. З часу створення в 1826 р. Ж.-Н. Ньєпсом першої фотографії та винайдення в 1839 р. Л. Дагером і В. Тальботом двох технічних засобів статичної фіксації певних явищ або людини, фотографія стала невід'ємною частиною життя людства, явищем мистецтва, джерелом наукового пізнання та інструментом фіксації світу. Отже, особливого значення набуває введення до наукового обігу масивів фотографічних знімків з архівних, музейних та приватних колекцій, удосконалення методики їх джерелознавчого аналізу.

По-друге, використання фотографій як засобу фіксації фрагментів певного явища або людини в оточуючому середовищі поширилось в другій половині XIX ст. Розповсюдження фотографії зумовлює чималу їх пізнавальну цінність. Фотосвітлина, що зображають людське повсякдення та визначні події соціального життя, мають потужний інформаційний потенціал, адже безпосередньо фіксують історичну дійсність у відповідний момент. Поєднуючи ознаки документа, твору мистецтва, тогочасної технології та засобу комунікації, фотографії є специфічним зображальним джерелом.

По-третє, у фотографіях другої пол. XIX – початку XX ст. зафіксовані й збережені для наступних поколінь пейзажні види та архітектурні ансамблі будівель, міських ландшафтів, характерні етнічні типи населення, епізоди їх повсякдення, важливі події в житті міста, регіону, країни. Фотографія стала феноменом у соціокультурному житті міста, елементом міської субкультури. Відбувається тиражування окремих сцен на поштових листівках, буклетах і альбомах, на шпальтах газет і журналів, фотографії проникають у діловодство установ, також супроводжують мемуари, наукові видання, зберігаються в сімейних альбомах та приватних колекціях. Фотографії пронизують усі сфери

суспільства, а їх залучення до джерельної бази дозволяє суттєво розширити тематику історичних досліджень.

По-четверте, розвиток фотографічного мистецтва у другій пол. XIX – на поч. XX ст. в найбільших містах Поділля (Кам'янці-Подільському, Вінниці, Могилеві-Подільському, Проскурові та ін.) не було предметом спеціального вивчення. Дослідники (О. Прусевич, Г. Осетрова, Л. Баженов, Ю. Гаштецький, А. Паравійчук, Н. Урсу, І. Підгурний, Г. Казакевич, І. Паур, Г. Плутецька) аналізували біографії та творчий доробок кам'янецьких фотографів Й. Кордиша, М. Грейма, Л. Раковського. Тому звернення до окресленої проблеми є вкрай важливим, зокрема комплексне дослідження появи, становлення і розвитку фотомистецтва в м. Кам'янці-Подільському, визначення його феномену в соціокультурному житті міста наприкінці XIX – на початку XX ст.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами: дослідження виконано в межах наукової теми «Проблеми історії суспільних змін і трансформацій в Україні від найдавніших часів до сьогодення» кафедри історії України Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка (номер державної реєстрації 0122U000516).

Мета дослідження полягає у з'ясуванні всіх компонентів зародження і розвитку фотомистецтва в м. Кам'янці-Подільському та визначенні його феномену в соціокультурному житті міста наприкінці 1850-х рр. – листопаді 1918 р.

Для досягнення поставленої мети визначено такі **дослідницькі завдання:**

– охарактеризувати стан вивчення зародження і розвитку фотомистецтва в м. Кам'янці-Подільському у вітчизняній та зарубіжній історіографії в XX – початку XXI ст.;

– визначити головні етапи розвитку фотомистецтва в адміністративному центрі Подільської губернії в середині XIX – на початку XX ст.;

- дослідити вплив тогочасного законодавства на процеси розвитку фотомистецтва, проаналізувати регулювання фотографічної справи в досліджуваний період;
- здійснити реконструкцію колективного портрета фотографів м. Кам'янця-Подільського;
- з'ясувати типологічні особливості фотографій, які виготовляли фотографи м. Кам'янця-Подільського в досліджуваний період;
- дослідити характерні риси облаштування фотографічних павільйонів та особливості технологій фотографічної зйомки;
- з'ясувати роль фотомистецтва в соціокультурному житті м. Кам'янця-Подільського, описати образ етнічної та соціальної структури населення на фотографічних світлинах;
- підтвердити репрезентативність фотографій як історичного джерела з вивчення соціокультурного середовища м. Кам'янця-Подільського, історико-топографічної структури міста та його пейзажів.

Об'єктом дослідження є процеси становлення та розвитку фотомистецтва і його роль у соціокультурному житті м. Кам'янця-Подільського в період з кінця 1850-х рр. до листопада 1918 р.

Предметом дослідження є масив фотографій із зображенням м. Кам'янця-Подільського та його мешканців з архівних, фондів зібрань музеїв та приватних колекцій, які відображають діяльність фотографів міста в період з кінця 1850-х рр. до листопада 1918 р.

Хронологічні рамки дослідження охоплюють період із кінця 1850-х рр. до листопада 1918 р. Вибір окреслених часових параметрів пов'язаний із такими подіями: перша згадка про зародження фотографічного мистецтва в м. Кам'янці-Подільському наприкінці 1850-х рр. та завершення Першої світової війни в листопаді 1918 р. Така хронологія відповідає виявленим та створеним комплексам джерел. Однак у дослідженнях автор звертається і до попереднього періоду, починаючи з 1839 р., коли було винайдено фотографію.

Географічні межі дослідження. Географічно робота охоплює територію м. Кам'янця-Подільського, де розташовувалися фотографічні павільйони фотомитців. У низці викладів йдеться про інші міста та регіони, що пов'язано з розвитком історичних подій та з метою порівняльного аналізу.

Методологічна основа дослідження базується на загальнонаукових принципах історизму, об'єктивності, системності та комплексності, структурності, відмінності, багатофакторності, достовірності, логічності та критичності. В основі структури дисертації є аналітико-синтетичний, проблемно-хронологічний, історико-порівняльний, історико-культурної атрибуції, статистичний, аналогії, наративний, структурно-функціональний, семіотичний принципи, що дозволило аналізувати синхронні процеси, вивчати історичні події та об'єкти, а також поетапно розглянути процес становлення та розвитку фотомистецтва в м. Кам'янці-Подільському з кінця 1850-х рр. до листопада 1918 р. Використано методи періодизації, проблемно-хронологічний, класифікації, порівняльний та ін., які особливо актуальні в аналізі фотографій, що дозволило визначити типи фотографічних світлин за типовими зовнішніми ознаками оформлення, колірним та стилістичним вирішенням і здійснити датування більшості фотографій із видами м. Кам'янця-Подільського та його мешканців. У роботі було використано археографічний, іконографічний та палеографічний методи дослідження для пошуку та виявлення фотографій у фондах архівів та музеїв, рукописних відділах бібліотек, приватних колекціях та опису виявлених фотографій.

Залучення в дослідженні значної кількості візуальних джерел обумовило комплексне застосування джерелознавчих методів виявлення, відбору, класифікації і формування комплексів джерел, їх датування, встановлення походження, текстологічний та герменевтичний аналізи, визначення їх цінності для певного конкретного дослідження. Використання просопографічного методу дозволило встановити авторство більшості робіт. Аналіз фотографій передбачав також перевірку автентичності фотообразу, співвідношення реальності та копії. Окрему групу склали міждисциплінарні методи

(статистичний та кількісно-аналітичний), застосування яких сприяло встановленню кількості фотографів, фотосалонів, фотографій та визначенню їх динаміки впродовж досліджуваного періоду в м. Кам'янці-Подільському.

Наукова новизна очікуваних результатів роботи визначається тим, що вперше в історіографії світлини фотографів м. Кам'янця-Подільського стали предметом комплексного дослідження, зокрема вироблено методологічну парадигму їх вивчення, визначено ключові поняття, окреслено завдання із дослідження процесів зародження та становлення фотомистецтва та його ролі в соціокультурному житті м. Кам'янця-Подільського в період із кінця 1850-х рр. до листопада 1918 р., запропоновано їх послідовне розв'язання.

У роботі вперше:

- здійснено комплексне дослідження виникнення та функціонування фотографії як компонента повсякдення м. Кам'янця-Подільського з позицій історичного підходу;

- окреслено роль фотомистецтва у соціокультурному житті м. Кам'янця-Подільського;

- узагальнено історіографічний доробок, охарактеризовано джерельну базу проблеми, визначено методики джерелознавчого аналізу;

- до наукового обігу введено й інтерпретовано комплекс оригінальних візуальних джерел (фотографій) з архівних, музейних та приватних колекцій, у тому числі й уперше виявлених автором, що дозволило суттєво розширити джерельну базу історичних досліджень, а також значну кількість архівних документів, матеріалів періодики, мемуарів, музейних і приватних зібрань;

- встановлено і введено в науковий обіг втрачені прізвища фотографів, які достеменно займалися фотографічною справою у м. Кам'янці-Подільському в досліджуваний період (Б. Галушинський, Б. Гиков, С. Гіллер, І. Глембоцький, А. Демченко, А. Енгель, А. Жилінський, Ш. Зіньковський, Ф. Кодеш, Е. Кодеш, І. Кржемінський, Маркушевський, Маркевич, О. Міллер, М. Молчанов, К. Розенберг, Й. Седлячек, В. Струтинський, А. Фогелевич, В. Загорський, Е. Генігсман, Ш. Зіньковський);

- уточнено нижню хронологічну межу появи фотомистецтва в м. Кам'янці-Подільському;
- визначено основні етапи зародження та розвитку фотомистецтва в м. Кам'янці-Подільському в період із кінця 1850-х рр. до листопада 1918 р.;
- досліджено діяльність фотографів, фотографічних павільйонів та ательє як фактора соціокультурного середовища міста, вивчено професійну специфіку і результати діяльності професійних фотографів-майстрів та фотографів-ремісників у м. Кам'янці-Подільському, здійснено реконструкцію колективного портрету фотографів м. Кам'янця-Подільського;
- визначено архітектурні особливості фотографічних павільйонів, їх облаштування та технологію павільйонної зйомки;
- проаналізовано тогочасне законодавство, яке регулювало фотографічну діяльність;
- продемонстровано варіативність фотографічних практик у локально-регіональному контексті в період із кінця 1850-х рр. до листопада 1918 р.

Уточнено:

- кількість фотографів, фотографічних салонів та павільйонів, які функціонували в м. Кам'янці-Подільському в досліджуваний період;
- біографічні відомості фотографів, які мешкали в м. Кам'янці-Подільському, їх творчі долі та досягнення;
- інформацію про тогочасні фотографічні практики, їх роль у суспільному житті міста та повсякденні мешканців;
- типологічні особливості фотографій, які виготовляли фотографи м. Кам'янця-Подільського в досліджуваний період.

Набули подальшого розвитку:

- гносеологічні уявлення про потенціал та значення фотографій для відтворення історичних та культурологічних реалій;
- репрезентативність фотографій як джерела інформації з вивчення соціокультурного середовища містян, історико-топографічної структури міста та його пейзажів;

– уявлення про міста Правобережної України як центри фотографічного мистецтва Центрально-Східної Європи.

Практичне значення одержаних результатів полягає в тому, що зібраний та проаналізований матеріал може бути використаний під час написання монографій і навчальних посібників з історичного документознавства, історії України, історії культури, історичного краєзнавства, у розробці спеціальних навчальних курсів з історії повсякденності та історії розвитку фотографії в Україні. Виявлені, проаналізовані та оприлюднені фотографії та фотодокументи можуть використовуватися під час укладання ілюстрованих каталогів, фотоколекцій, організації та проведення музейно-виставкової роботи, в історико-архітектурних розробках, у культурологічних розвідках, у проєктувальних та реставраційних заходах з охорони пам'яток архітектури м. Кам'янця-Подільського.

Особистий внесок здобувача. Дисертаційна робота є результатом наукового дослідження автора, а її значення полягає у введенні в науковий обіг віднайдених зображальних джерел, обґрунтуванні висновків. Автор опублікував 25 наукових праць, одна з яких у співавторстві і містить 75% особистого внеску дисертанта.

Апробація результатів. Дисертацію було обговорено на засіданнях кафедри всесвітньої історії Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка у 2023-2024 рр. Основні положення і висновки дослідження було представлено на таких наукових форумах: V International Scientific and Practical Conference «Innovations and prospects of world science» (м. Ванкувер (Канада), 29-31 грудня 2021 р.); III Міжнародній науково-практичній інтернет-конференції «Integration of education, science and business in modern environment: Winter debates» (м. Дніпро, 3-4 лютого 2022 р.); XIV та XVI Міжнародних науково-практичних інтернет-конференціях «Гуманітарний простір науки: досвід та перспективи» (м. Переяслав-Хмельницький, 7 листопада 2017 р., 6 березня 2018 р.); Міжнародному науково-практичному інтернет-семінарі «Фортифікації в туризмі: потенціал, стан, промоція,

інновації» (м. Київ, 23 квітня 2021 р.); VIII та X Всеукраїнських науково-практичних конференціях з міжнародною участю «Археологія & Фортифікація України» (м. Кам'янець-Подільський, вересень 2018 р. та січень 2021 р.); регіональному круглому столі «Поділля і подоляни в об'єктиві Міхала Грейма» (м. Кам'янець-Подільський, 5 вересня, 2019 р.); наукових конференціях молодих вчених та звітних наукових конференціях викладачів, докторантів і аспірантів Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка (2018–2024 рр.).

Публікації. Основні положення й висновки дисертаційного дослідження представлено у 25 наукових працях, зокрема: 6 статей опубліковано в наукових фахових виданнях України, 2 статті в закордонних виданнях, 17 публікацій апробаційного характеру (дод. А).

Структура роботи. Дослідження складається зі змісту, переліку умовних скорочень, вступу, чотирьох розділів, списку використаних джерел та літератури, додатків. Загальний обсяг роботи – 389 сторінок, з них основного тексту – 202 сторінки. Список використаних джерел і літератури налічує 922 позиції. У структуру тексту залучені окремі фрагменти з публікацій дисертанта з відповідними покликаннями на позиції в списку використаних джерел і літератури [668, 669, 671, 672, 673, 674, 704].

РОЗДІЛ 1.

ІСТОРИОГРАФІЯ, ДЖЕРЕЛА ТА МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. Історіографія проблеми

У ході дослідження нами було опрацьовано наукову літературу, яка відображає багатовимірність фотографічних світлин як соціокультурного явища. Фотографія належить до особливих наукових об'єктів, дослідження яких потребує застосування міждисциплінарного підходу. Фотографія виразно поєднує ознаки документа, твору мистецтва, новітньої технології й засобу комунікації. Серед узагальнювальних праць, на яких ґрунтується низка сучасних досліджень назвемо «Про природу фотографії» Р. Арнхейма, «Коротку історію фотографії» В. Беньяміна, «Світову історію фотографії» Н. Розенблюма; предметом вивчення були технологія й можливості фотографії (Л. Дико, Є. Іофіс), еволюція й особливості фотографії на українських землях (О. Трачун); збагачення її типологічних характеристик (С. Морозов, Б. Черняков); формування й зміна конфігурації системи жанрів фотожурналістики (М. Ворон, С. Морозов, Б. Черняков). Проблеми використання візуальних джерел в історичних дослідженнях присвячені праці вітчизняних істориків Є. Рачкова, О. Рабенчука, О. Коляструк, Д. Пятіної, К. Мелекесцева, інформаційний та методичний потенціал фотографії як історичного джерела висвітлюють П. Мороз, І. Мартинова, О. Пометун.

Аналіз феномену фотографії та його ролі в житті суспільства став уже класичною темою та спільним досліджуваним полем для цілого ряду наук: соціальної антропології, етнографії, історичної антропології, мистецтвознавства, фольклористики, теорії культури та інших. Слід зазначити, що у сучасних публікаціях, присвячених дослідженню різних зображень, немає чіткого викладення процедур аналізу візуальних матеріалів, в тому числі фотографій. Деякі науковці зауважують, що автори досліджень у загальних рисах звітують про те, які візуальні матеріали і з якою метою вони

використовували, проте методичному аспекту свого дослідження вони відводять вкрай мало місця [759, с. 10], а методологи роблять особливий наголос на теоретичних підходах до інтерпретації зображень, уникаючи деталізованого викладу технік і алгоритмів аналізу [769].

Із часу появи перших фотосвітлин здійснено чимало досліджень і спостережень, сформульовано різні концепції щодо їхньої ролі в соціокультурному житті. Недостатня кількість спеціальних історіографічних і джерелознавчих праць, які стосуються зазначеної теми, спонукала нас звернутися до вивчення історіографічної традиції функціонування фотографії, зокрема в центрі нашої уваги були дослідження, у яких розглядають фотографію як джерело й особливий спосіб фіксації та самопрезентації культури.

Тривалий час у наукових працях візуальним джерелам відводили другорядну роль. Це пояснюють тим, що до середини ХХ ст. в гуманітарних науках домінувала парадигма, що «поза текстом не існує нічого». Однак медіалізація та візуалізація світу створили умови для «повернення образу, символізму, уявного на авансцену» та викликали тенденцію переходу від тексту до символу [681, с. 130–156]. У 1970-х рр. починає формуватися дослідницька парадигма «візуальних студій» (visual studies), представники якої запропонували принципово нові підходи до його інтерпретацій візуальних матеріалів [741, с. 27–41].

Вільям Джон Томас Мітчел, американський літературознавець, один із засновників візуальних студій, увів термін – «візуальний поворот» («pictorial turn») [740, с. 30]. На його думку, візуальна реальність як культурний конструкт потребує «прочитання» й інтерпретації, тобто піддається такому ж аналізу як літературний текст. Автори візуальних студій вважають, що саме візуальні джерела є найбільш відкритими та придатними для інтерпретацій образів [699 с. 231]. У цей самий період однією з тенденцій в історичній науці стало використання для дослідження візуальних джерел, зокрема фотографії як важливого джерела вивчення історії «знизу» [740, с. 29–39]. Проблемі

використання візуальних джерел в історичних дослідженнях присвячено праці вітчизняних істориків (Є. Рачков, О. Рабенчук, Д. Пятіна, К. Мелекєсцев та ін.). Методам аналізу візуальних історичних джерел присвячено розвідку Є. Рачкова, у якій особливу увагу приділено стратегіям їх інтерпретації. Науковець зазначає, що однією з характерних рис сучасної історіографії є посилена увага до візуального матеріалу [741, с. 27–41]. Розглядати фотографію як засіб збереження історичної пам'яті від моменту її появи в ХІХ ст. до її сучасної ролі в «еру постправди» пропонують у своєму дослідженні Д. Пятіна та К. Мелекєсцев. Автори визначають, що, незважаючи на спроби фальсифікаторів, «фотографія була та залишається надійним, сучасним і компактним способом збереження історичної інформації для подальшого дослідження та передачі її наступним поколінням» [739, с. 57–62].

О. Рабенчук доводить можливості та необхідність використання візуальних матеріалів в історичних дослідженнях як повноцінного джерела, зазначаючи, що «візуальні образи фіксують найменші дрібниці щоденного життя, у фізичній чи віртуальній формі накопичуються у великих обсягах і дають змогу дослідникові, який інтерпретує й аналізує їх мову, робити висновки щодо різних аспектів життя людини» [740, с. 29]. На думку дослідника, візуальні джерела, зокрема фотографії, іноді пропонують історичну більше інформації для роздумів, ніж писемні джерела, «оскільки їх мова несвідомо проговорює те, про що суспільство переважно мовчить, вона менше піддається цензурному тиску влади і, таким чином, містить менше лакун, ніж вербальні тексти» [740, с. 37].

О. Коляструк зауважує, що залучення та аналіз фотографій «допомагає бачити минуле в конкретиці, деталях та динаміці». На думку дослідниці, вони є своєрідними артефактами часу, які передають дух, атмосферу минулого, проливають світло на спосіб існування людини в соціумі, фіксують дрібниці побуту, зовнішнього вигляду, емоційного стану тощо [703, с. 57–62]. Л. Маркітан у дослідженні інформаційного потенціалу кінофотовідеодокументів як історичного джерела зазначала, що, на відміну від

писемних джерел, кінофотодокументи дозволяють зримо побачити минуле, неначе стати учасником подій, однак недоліком вважає те, що фотодокументи передають лише один конкретний момент події у певний час і на певній території [716, с. 34–49]. Слабкою стороною аналізу фотографії як різновиду візуального документа є відсутність структурованого викладу прийомів аналізу та логіки його перебігу з прив'язкою до теоретико-методологічних засад дослідження візуального в цілому [759, с. 10]. Зокрема, дослідниця З. Священко висвітлила питання наукового потенціалу фотографічного джерела як засобу збереження історичної і культурної пам'яті та довела важливість фотографічного знімка у сучасній історіографічній науці [746, с. 1461-1473.].

Історія фотографічної справи в м. Кам'янці-Подільському неодноразово була предметом уваги науковців і дослідників. Інформаційні матеріали, включно із поодинокими студіями стосовно фотографічних салонів (закладів), а також окремих фотографів адміністративного центру Поділля висвітлювались у друкованій пресі вже на початку 1900-х рр., наприклад, журнал «Искусство и печатное дело» повідомляв про фотографічний з'їзд 1909 р. [552, с. 23-37], а О. Прусевич у некролозі М. Грейма зазначав, що у 1872 р. (насправді 1871 р. – авт.) він викупив фотографічний заклад Й. Кордиша й відкрив власне фотоательє (фототипію і типографію) [737, с. 411].

Науковий інтерес учених до історії фотографічної справи як об'єкта дослідження бере початок у 1920-х рр. Зацікавленість цією проблемою зумовлювалася як необхідністю осмислити роль фотографії у соціокультурному житті українського суспільства в другій половині ХІХ ст., зокрема окремих міст, так і реалізацією наукових проєктів співробітниками ВУАН і краєзнавцями. У 1928 р. опубліковано статтю «Давні київські фотографи та їхні знімки старого Києва» колекціонера і члена комісії дослідження Києва та Правобережної України Історичної секції ВУАН О. Сімзен-Сичевського [747, с. 359-403]. Ця студія на десятиріччя стала взірцем досліджень початкового етапу фотографічної справи, а її фактичний матеріал зберігає свою цінність і до сьогодні. Серед іншого автор дослідив діяльність «значного київського

фотографу – Йосипа Кордиша» та зазначив, що до переїзду в Київ він «мав фотографію й в Кам'янці на Поділлі»; описав фотографічну діяльність В. Загорського, який керував фотографічним салоном Й. Кордиша в губернському центрі Поділля в 1868–1872 рр.

Подільський краєзнавець А. Паравійчук у 1960-х рр. досліджував професійні аспекти діяльності наглядача губернської друкарні, фотографа та нумізмата М. Грейма. На основі здійсненого ним аналізу світлин, що зберігаються у фондах Кам'янець-Подільського державного історичного музею-заповідника, а також Лодзинського університету та численних приватних колекцій стало можливим обґрунтування висновків. По-перше, у 1872–1911 рр. в Кам'янці-Подільському на Гімназичній площі, в будинку під номером 2, розміщувалася перша в місті фотодрукарня М. Грейма. На його фотографіях зафіксовано пам'ятки і види міста упродовж 1865–1900 рр., а видані ним альбоми мають «виключно документальне і історичне значення» (вивчені нами архівні матеріали та іконографічні джерела підтверджують, що М. Грейм працював у колишньому фотографічному ательє Й. Кордиша, а вказаний за адресою фотографічний заклад Грейма був відкритий у 1886 р. Видові фотографічні знімки були виконані Греймом у період його діяльності, а саме в 1872–1911 рр. Натомість, знімки періоду 1865–1871 рр. залишились Грейму від попередніх власників фотографічної студії Й. Кордиша та В. Загорського – авт.). По-друге, «в період 1889–1914 рр. вийшло принаймні 23 збірних видання видів і пам'ятників Кам'янця-Подільського», серед яких були фотографічні знімки та ілюстрації до монографій місцевих істориків Ю. Сіцінського та О. Прусевича. По-третє, М. Грейм є автором 7 перших видань альбомів та збірок, до яких увійшли види міста Кам'янця-Подільського. Крім цього, було виявлено інші фотоальбоми без зазначення авторства, у яких використано його фотографії (нами було виявлено використання Греймом фотографічних зображень інших фотографів – авт.). По-четверте, М. Грейм експонував фотографії на виставках у Львові (1895 р.), Києві (1897 р.), Варшаві (1900 р.), на яких був відзначений срібними медалями. Крім цього, 62

негативних зображення на склі і фотографічний альбом (авторства А. Енгеля – авт.) він подарував Музею історико-археологічного товариства (сьогодні К-ПДІМЗ – авт.) [727, с. 67-69]. Також увагу творчій діяльності фотографа М. Грейма приділили у своїх наукових працях Л. Баженов [675, с. 176], Н. Козлова [702, с. 4], Г. Осетрова [724, с. 3], Н. Урсу та І. Підгурний [783], Ю. Гаштецький [618] та ін.

Інтерес дослідників до становлення та розвитку фотографічної справи в Україні значно активізувався на початку 2000-х рр. Так, О. Трачун у науково-популярному виданні «Історія української фотографії ХІХ–ХХІ ст.» простежив розвиток української фотографії у прізвищах і жанрах, починаючи від її зародження 1839 р. до початку 2000-х рр. Ним спростовано думку про відсутність фотографічної традиції і школи в Україні, зроблено висновки про «золотий вік» вітчизняної фотографії, який припав на 1887–1915 рр. У цей період створено мережу професійних фотосалонів, засновано професійні об'єднання фотографів, започатковано дослідження в галузі наукової фотографії, розпочала діяльність вітчизняна фотопромисловість, активізовано виставкову діяльність тощо [749, с. 183]. Зазначимо, що дослідник зосередився на розвитку фотографічної справи лише в окремих містах (Київ, Львів, Миколаїв, Одеса, Харків, Чернігів), а з фотографів губерньського центру Поділля згадав лише М. Грейма.

Дослідженню сільської української фотографії присвячено колективну монографію «Сільська фотографія Середньої Наддніпрянщини кінця ХІХ–ХХ ст.» [782], матеріали до якої було зібрано в різних селах і районних центрах Середньої Наддніпрянщини (здебільшого на території сучасної Черкащини). Автори з'ясували значення фотографії в українській сільській культурі, описали відображену в ній еволюцію обрядово-фольклорних і світоглядно-соціальних традицій українського села.

Становлення і розвиток фотографічної справи у великих українських містах були предметом наукових досліджень істориків, мистецтвознавців і колекціонерів. Так, А. Задорожнюк проаналізував становлення цензури у

Російській імперії, а саме особливості авторського права на фотографічні твори в другій половині XIX – на початку XX ст. [692, с. 1162-1173], а Г. Казакевич, досліджуючи київську фотографію як культурний феномен і соціальне явище, акцентував роль фотографа-професіонала у створенні «артефактів пам'яті» й описав естетичні стандарти приватних візуальних архівів, розглянув ранню історію індустріалізації Києва як складного культурного явища, зазначивши, що професійна фотографія відіграла помітну роль у модернізації та вестернізації Києва [696, с. 82-94]. Автор проаналізував також організацію та ефективність фотографічної освіти в Києві наприкінці XIX – на початку XX ст. [697, с. 63-73]. У розвідці Г. Казакевича, присвяченій Й. Кордишу, який працював у Кам'янці-Подільському та Києві наприкінці XIX ст., автор уточнює деякі сторінки біографії фотографа, а також публікує світлини Кордиша з «Етнографічного альбому Малоросії» (1875 р.), зроблені на Київщині упродовж 1860-х рр. [695, с. 133-162.].

У дослідженнях О. Пилипчук описано студіювання в галузі фотографії членів київського відділення Російського технічного товариства [732, с. 140-143], а М. Казьмирчук і Г. Казьмирчук проаналізували розвиток фотографії в Київському університеті, значення і роль викладачів закладу освіти у становленні української наукової фотографії [698, с. 15-21]. Н. Костенко досліджувала зразки бланків, які використовувалися фотографами київських фотосалонів кінця XIX – початку XX ст., виокремила особливості цієї друкарської продукції [707, с. 93-97].

Статтю про біографію та основну діяльність найвідомішого фотографа міста М. Грейма опублікували О. Завальнюк і О. Комарницький [690, с. 52-56]. Загальні тенденції розвитку мистецької фотографії в Україні в другій половині XIX – на початку XX ст. і творчий доробок М. Грейма стали предметом вивчення Н. Урсу та І. Підгурного [783]. Зокрема, аналіз іконографічних та інших джерел із 24 архівів, бібліотек і приватних колекцій Польщі, України й Росії дали змогу дослідникам стверджувати таке: у другій половині XIX ст. м. Кам'янець-Подільський був «визначним осередком фотографічної діяльності

в межах регіону і відігравав провідну роль у розвитку мистецтва світлин на Поділлі»; прослідкувати суттєвий вплив на діяльність місцевих фотографів, зв'язки з колегами і спеціальними закладами Варшави, Кракова, Праги, Мюнхена, Берліна, Парижа, Ліона, який прослідковано у виборі сюжетів для фотографування, використанні фотоматеріалів і технологій [733, с. 106]. Дослідниками Н. Урсу та І. Підгурним було підтверджено важливу роль Й. Кордиша у формуванні М. Грейма як фотохудожника, відзначено вплив на його творчість лікаря та історика А. Ролле [783, с. 55-56]. Також науковцями відзначено, що творчий доробок М. Грейма є «достовірною візуальною інформацією про архітектуру, етнографічні типи, взаємні стосунки людей, довкілля минулого, а його знімки – ексклюзивно вартісним іконографічним, науковим і достовірним джерелом» [783, с. 110-111].

І. Паур у дисертації та публікаціях описала використання фотозображень видів Кам'янця-Подільського на поштових листівках різних видавців [728, с. 305-314; 729, с. 48-62] та визначила, що художні світлини фотоальбомів М. Грейма з видами міста «дозволяють відтворити архітектурні ансамблі Кам'янця-Подільського другої половини ХІХ ст., чимало архітектурних пам'ятників якого не збереглося до наших днів», а також стали основою документальних листівок [705, с. 22]. Науковцями С. Копиловим і І. Паур зазначено, що на основі фотографій А. Енгеля дослідник Поділля О. Прусевич зміг відтворити архітектурну забудову великого периметру Польського ринку в другій половині ХІХ ст., схематизував забудову його західної та південної частини [705, с. 22].

Питання розвитку кінематографічної справи у місті Кам'янці-Подільському, а також діяльність місцевих кінотеатрів та роль фотографа С. Гіллера у створенні кінематографічних знімків та фіксування повсякденності у 1910-1911 рр. дослідив А. Задорожнюк [691, с. 60-70.]. Зокрема, питання важливості аматорських фотографічних листівок як елементу культури повсякденності на теренах Правобережної України у першій чверті ХХ ст. були висвітлені дослідницею З. Священко [745, с. 73-79.].

Дослідник історії Кам'янця-Подільського раннього нового часу М. Петров у монографіях та наукових працях з історичної топографії і археології м. Кам'янця-Подільського середини XV-XVIII ст. для підтвердження наявності в планувальній структурі та забудові оборонних, житлових і культових споруд активно використовував фотографічні світлини М. Грейма, А. Енгеля та Й. Кордиша. Проаналізувавши різні візуальні джерела, він стверджував, що світлини цих фотомайстрів, малюнки та літографії інших митців із зображенням краєвидів міста і його передмість стали цінними пам'ятками іконографічного мистецтва та слугували ґрунтовному вивченню архітектурного ансамблю міста-музею як безцінної пам'ятки культури України нових часів [730, с. 237].

Науковці неодноразово зверталися до вивчення творчого доробку кам'янецького фотографа Й. Кордиша. Так, Д. Яшний підтвердив твердження О. Сімзен-Сичевського, що Й. Кордиш був «власником фотомайстерень у Кам'янці-Подільському і Києві, фотографом університету Святого Володимира та одним із трьох найвизначніших київських майстрів 70-х рр. XIX ст.» [761]. Л. Амеліна зазначала, що цей «різножанровий талановитий фотограф» працював у Кам'янці-Подільському, а згодом переїхав у Київ [667, с. 24]. У. Красник виявилпа наявність у колекції Бібліотеки і Музею Народного Дому у Львові 30 авторських робіт Й. Кордиша із зображенням краєвидів, архітектурних ансамблів та історичних пам'яток Києва [708, с. 603].

Завідувач відділу НІАЗ «Кам'янець» Л. Свінціцька дослідила та документально підтвердила купівлю в 1871 р. М. Греймом фотографічного закладу Й. Кордиша, де він відкрив невеличку фототипію і фотографію. Дослідниця, аналізуючи фотокопії втрачених матеріалів фонду 249 ДАХМО, які збережені істориком Г. Осетровою, визначила місцезнаходження другої фотомайстерні й фотографічного павільйону М. Грейма, а саме – на Гімназичній площі, будинок № 2. З'ясовано, що спадкоємці лікаря С. Ядловкіна продали М. Грейму вже збудовану фотомайстерню із частиною приміщень на першому поверсі житлового будинку. «Вже сам фотограф оздобив фасад

другого поверху будинку трьома барельєфними копіями медалей з виставок, написом французькою мовою «PHOTOGRAPHIE» та прізвиськом фотомайстра «Грейм» російською і польською мовами» [744, с. 25-32]. І. Швець досліджувала фотороботи майстра, які зберігаються у фондах Кам'янець-Подільського державного історичного музею-заповідника [755, с. 44-47].

Зарубіжні автори також акцентували увагу на історіографічних дослідженнях фотографії. У 1914 р. А. Донде вказав на доцільність аналізу фотографій у реєстрі, дослідницькому і художньому аспектах, визначивши на її потенціал для використання з науково-просвітницькою метою і як твору мистецтва [687, с. 311-339]. У наукових працях Г. Болтянський визначав фотографію як об'єкт дослідження [605, с. 151; 680, с. 72-73]. С. Морозов досліджував професійну діяльність фотографів-портретистів у Російській імперії, зазначивши їх вклад у розширення сфери застосування фотографії як мистецького твору [722]. І. Головня один розділ своєї книги присвятив вивченню зародження фотографічної справи в Росії. На його думку фотографія – це швидше результат спільних досліджень фізиків та хіміків, аніж продукт культурно-творчої діяльності [684].

Історики візуальної культури І. Чмирьова [753] та В. Левашов [713] дослідили різні аспекти передісторії і розвитку фотографічної справи в Росії. В. Магідов схарактеризував архівознавчі та джерелознавчі аспекти збереження і вивчення кінофотодокументів, зокрема щодо методів їх збору й організації збереження, структури і змісту, комплектування архівних фондів, експертизи і визначення інформаційної цінності, використання в наукових дослідженнях та ін. [780]. Залучення писемних та іконографічних матеріалів дозволило А. Попову відтворити діяльність фотографічних товариств у Російській імперії, а також літографій і літографічних закладів, що друкували фотографічні бланки, визначити формати негативів XIX ст. і готових фотографічних відбитків та ін. [735]. Історик фотографічної справи в Казанській губернії Р. Ідрісова на основі аналізу законодавчих документів і окремих державних архівів у дисертації та окремих публікаціях дослідила інструменти державного

регулювання фотографічної діяльності в Росії у другій половині XIX – на початку XX ст. Зауважено, що Статут про цензуру (1865 р.) регламентував порядок видачі свідоцтва на право виробництва фотографічних робіт і щоденну роботу фотографічних закладів, контроль з боку державних органів [693, с. 49-56; 778, с. 58].

Окрему групу становлять довідкові [624; 798; 806-808] та енциклопедичні [810] видання альбомів із репродукціями видових фотографій, каталоги видових документальних поштівків, у яких фотографічні зображення відіграють важливу роль. Такі публікації містять детальний опис, інколи біографії фотографів, адреси фотоательє, зразки фотографічних бланків, що дозволяють достовірно атрибутувати іконографічні джерела. Інформаційно наповненим є тритомний словник-довідник А. Попова (2013 р.). У першому і другому томах на основі даних типових статистичних збірок губерній і областей Російської імперії «Памятная книжка», «Адрес-календарь», «Вся Россия», «Весь Юго-Западный край» та ін. зібрано й структуровано інформацію про фотографів до 1918 р. У додатках укладач подав перелік усіх фотографічних закладів, міжнародних і всеросійських фотографічних виставок, громадських фотографічних організацій, спеціальних періодичних видань та абетковий список фотографів за губерніями. У третьому томі розміщено кольорові ілюстрації, посилання на які зроблено в словниковій частині перших двох томів. Однак варто відзначити, що видання має похибки в частині біографічних даних фотографів, хронології і фактичних даних щодо функціонування фотографічних закладів, зокрема м. Кам'янця-Подільського, оскільки упорядник не використовував архівні матеріали.

Польські дослідники з інтересом досліджували біографію і творчий доробок фотографів польського походження, їх роль у становленні й розвитку фотографічної справи в адміністративному центрі Подільської губернії. Так, К. Ролле наприкінці 1950-х рр. опублікував в академічному виданні статтю про М. Грейма, якого знав і пам'ятав як друга свого батька (доктора Юзефа Ролле) у роки життя в Кам'янці-Подільському [818, с. 570]. У 1965 р. Ю. Бартиш у двох

статтях описав колекцію з 163 фотографій із зображеннями краєвидів Кам'янця-Подільського, Голоскова, Жванця, Кривче, Панівців, Поріччя, Хотина, жанрових сцен і типів Поділля та Бессарабії, яку М. Грейм свого часу подарував письменниці Е. Ожешковій. Це колекція у наш час зберігається в бібліотеці Університету м. Лодзь [763, с. 147-181; 777].

У 1972 р. Ю. Гаштецький опублікував найповнішу на сьогодні біографію відомого фотографа і нумізмата М. Грейма – «Забутий маестро: Про Михайла Грейма з Кам'янця» [618]. Для дослідження творчості фотографа автор використав світлини з колекцій Університету у м. Лодзь та Кабінету ілюстрацій і малюнків з Музею етнографічного в м. Краків. Ю. Гаштецький стверджував, що М. Грейм захопився мистецтвом фотографії і розпочав фотографічну діяльність у 1871 р., коли придбав у Й. Кордиша за 1200 руб фотографічний заклад у Кам'янці-Подільському [618, с. 84-86, 249].

Своєрідним продовженням згаданої книги стала опублікована у 1987 р. монографія Г. Плутецької та Ю. Гаштецького «Нетипова фотографія», присвячена відомим фотографам полякам, які працювали в губерніях Наддніпрянської України. Автори приділили увагу фотографічній діяльності «одного з найвідоміших фотографів в Києві, який мав рідкісний титул «фотографа Університету Св. Володимира»» Й. Кордиша (1824–1896 рр.), зокрема проаналізували його листування з фотографами К. Бейером, М. Греймом, К. Мігурським і професійну діяльність під час поїздок на Балканський фронт російсько-турецької війни 1877–1878 рр. [619, с. 32-36]. Також дослідникам вдалося з'ясувати фотографічну діяльність помічника й учня Й. Кордиша В. Загорського [619, с. 239, 254, 266].

М. Цаліковська дослідила та описала альбом фотографій подільських і бессарабських пам'яток, який М. Грейм виготовив на замовлення Я. Залеської [766], а дослідниця Л. Путовська уточнила структуру фотографічної колекції М. Грейма в державному музеї у м. Кельце [775, с. 243-258]. Історію співпраці М. Грейма з Польською академією майстерності та факт дарування ним колекції фотографічних світлин цьому закладу, їх місце у зібраннях

фотографічної спадщини розглянула Й. Дживульська. Вона ж упорядкувала каталог колекції фотографій М. Грейма, яка уміщує 76 фотографічних знімків і репродукції 21 світлини, у фондах Наукової бібліотеки Польської академії наук і Польської Академії мистецтв у м. Краків [768, с. 379-420]. Б. Буяс досліджував та описував фотографії М. Грейма із серій «Типи» і «Професії, що зникають», зокрема фотопортрет останнього ката на Поділлі – Вишньовського [765, с. 36-38].

Відомий історик і мистецтвознавець Є. Маніковська в монографії «Фотографія і культурна спадщина в добу націоналізму: Східні кордони Європи (1867-1945)» (2018 р.) та в інших публікаціях відзначила взаємозв'язок між політикою, історією, культурною спадщиною та фотографією в Центрально-Східній Європі в останній третині ХІХ – першій половині ХХ ст. [773]. Для з'ясування ролі фотографії у створенні культурної спадщини та демонстрації прагнення до національного самовизначення дослідниця проаналізувала візуальні джерела з маловідомих приватних фотоархівів, створених професійними фотографами і колекціонерами упродовж останніх десятиріч. Чимало матеріалів останніх, зокрема фотоальбом М. Грейма 1882 р., автор уперше ввела в науковий обіг.

На основі виявлених джерел ми зробили наступні висновки: по-перше, найбільшим досягненням у фотографічній справі в місті на етапі становлення (середина 1850–1880-ті рр.) була діяльність першого професійного фотографа Й. Кордиша (відкрив фотографічну студію, спорудив павільйон для зйомок); по-друге, він був засновником місцевої школи фотографії, до якої входили В. Загоровський і П. Яворський, М. Грейм і його донька Модеста [672, с. 41-52]; по-третє, окремим видом графічного мистецтва були фірмові бланки 1850-х–1917 рр. фотографічних закладів губернського центру [673, с. 86-94]; по-четверте, меценат і фотограф Л. Раковський відігравав помітну роль у розвитку фотографічної справи, культурному і громадському житті Поділля [671, с. 229-237]; по-п'яте, губернський центр мав велике значення в розвитку фотомистецтва на Поділлі на початку ХХ ст. [669, с. 33-43], крім того, нам

вдалося з'ясувати роль фотографів М. Грейма та С. Гіллера в зародженні кінематографу в Кам'янці-Подільському на межі XIX-XX ст. [762, с. 27-28].

Отже, аналіз вітчизняної та закордонної літератури, присвяченої ролі фотографії в житті громади Кам'янця-Подільського в середині XIX – на початку XX ст. свідчить про увагу українських і польських науковців до окремих аспектів становлення і розвитку фотографічної справи в місті. Їхня увага, як правило, була зосереджена на біографії і творчості найбільш яскравих представників фотографічної спільноти міста Й. Кордиша і М. Грейма, тоді як імена інших фотографів та їхні роботи залишалися не відомими науковцям і громадськості. На сьогодні залишається не атрибутованою більшість фотографій із видами м. Кам'янця-Подільського, відзнятих у середині – другій половині XIX ст. Також науковці й краєзнавці не аналізували соціокультурну роль фотографії в соціокультурну житті міста, не вивчали еволюцію портретних і видових світлин місцевих фотографів, як і розвиток наукової фотографії, що також є предметом нашого дослідження. Історіографію проблеми проаналізовано в одній статті дисертанта [674, с. 4-13].

1.2. Огляд джерельної бази

На сучасному етапі розвитку історичної науки особливого значення набувають виявлення та введення до наукового обігу нових видів історичних джерел, які раніше залишалися поза увагою дослідників, зокрема такого виду зображальних джерел, як фотографія. Зауважимо, що фотографічні зображення передусім є специфічним відбитком історичної реальності, який має іншу модальність відносно тексту і мови. Надзвичайна розпорошеність фотографічних матеріалів і документів, пов'язаних із ними, створює труднощі у процесі дослідження даної тематики. Матеріали, які зберігаються в архівних установах, музеях та приватних зібраннях, знаходяться не лише на території України, але й за кордоном, переважно в Польщі та Росії.

Однією зі специфічних рис сучасних фотоколекцій є можливість використання віртуальних або цифрових фотоматеріалів. Завдяки процесам

оцифрування та розміщення у всемережжі великий масив фотографій, які зберігаються в архівах, музеях і приватних колекціях по усьому світі, стає все більш доступним для досліджень і порівнянь.

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

- за засобами отримання візуальні джерела можна розподілити на фотографії, що були виявлені у фондах архівів, музеїв, опубліковані фотоальбоми та створені, які виникли під час власних досліджень. До створених джерел віднесено фотокопії, зроблені під час досліджень із метою фіксації, збереження та класифікації виявлених світлин;

- за ступенем введення до наукового обігу весь масив аналізованих джерел можна розділити на опубліковані (фотоальбоми, довідники, періодичні видання) та неопубліковані (музейні, архівні, дослідницькі матеріали, приватні колекції);

- за формою збереження виокремлюємо друковані (архівні, музейні, дослідницькі, опубліковані альбоми) та цифрові (дослідницькі матеріали, виявлені у всемережжі або збережені на цифрових носіях). Особливої уваги потребують друковані та неоцифровані фотографічні картки.

Під час дослідження було опрацьовано велику кількість архівних опублікованих і неопублікованих матеріалів. Це дало можливість визначити, що джерельна база з даної тематики є різномірною та в більшості випадків недослідженою, тому опис наявних архівних даних з нашої тематики та введення їх у науковий обіг стало основним завданням.

У першу чергу ми опрацьовували неопубліковані документи таких архівів, як Державний архів Хмельницької області (ДАХМО), Центральний державний історичний архів України (ЦДАК), Центральний державний історичний архів України м. Львова (ЦДАЛ), Центральний державний архів вищих органів влади та управління України (ЦДАВО) у м. Київ, Російський державний

історичний архів (РГИА) та Центральний державний архів кінофотофонодокументів (ЦГАКФФД СПб) у м. Санкт-Петербург, Російський державний військово-історичний архів (РГВИА) та Російський державний архів кінофонодокументів (РГАКФД) у м. Красногорськ, а також Державний архів Швеції (RAO) та Австрійський державний архів (ÖStA) у Австрії.

До досліджень було залучено опубліковані та неопубліковані матеріали таких музеїв, як Кам'янець-Подільський державний історичний музей-заповідник (К-ПДІМЗ), а також музей Кам'янець-Подільська міської дитячої художньої школи (К-ПДХШ), Національний військово-історичний музей України (НВІМУ), Державний центральний театральний музей імені А. Бахрушина (ГЦТМ), Державний науково-дослідний музей архітектури імені А. Щусєва (ГНИМА), Державний історичний музей (ГИМ), Мультимедійний комплекс актуальних мистецтв (МКАИ), Музей імені В. Леніна (МВЛ) у м. Москва, Державний музей історії Санкт-Петербургу (ГМИ СПб), Музей антропології і етнографії імені Петра Великого (Кунсткамера) Російської академії наук (МАЭ) та Російський етнографічний музей (РЭМ) у м. Санкт-Петербург, Державний музей у м. Варшава (MNW), Етнографічний музей (МЕК) та Державний музей (MNK) у м. Краків, Краківський музей історії фотографії (МНФ), Державний музей у м. Люблін (MNL), Державний музей у м. Кельце (MNKi) та Імперський воєнний музей (IWM) у м. Лондон.

Залучено також матеріали з низки наукових товариств та установ, зокрема: Національний історико-архітектурний заповідник «Кам'янець» (НІАЗ), Російське географічне товариство (РГО) у м. Москва, Польська академія майстерності (PAU), університет Ягеллонський у м. Краків (IH SUJ) та Національний інститут імені Оссолінських (ZNO) у м. Вроцлав.

Численні фотографічні збірки кам'янецьких фотографів і дані фотографічних товариств досліджуваного нами періоду були віднайдені також у Національній бібліотеці України імені В. І. Вернадського (ІР НБУВ), Варшавській державній бібліотеці (BNW), Національній бібліотеці Франції (BNF), Бібліотеці університету в м. Лодзь (BUŁ) та Ягеллонської бібліотеки в

м. Краків (ВЖК). Низку друкованих і періодичних видань було використано з фондів Кам'янець-Подільської центральної міської бібліотеки імені Костя Солухи та наукової бібліотеки раритетної книги Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка.

Чимала збірка неопублікованих джерел знаходиться у приватних колекціях, зокрема А. Прияна, А. Паладійчука, В. Козюка, В. Сторчового, Г. Вишневської, Г. Поджинської, Д. Бабюка, Д. Ситника, Є. Скварської, І. Базиліук, І. Костика, І. Паур, К. Жданова, М. Біллера, М. Кузнєцової, М. Михайличенка, М. Постолана, М. Подружко, М. Хошмана, М. Шилова, Н. Рейди, О. Гнатенко, О. Подойніцина, О. Пламеницької, П. Хорошилова, Р. Ейлер, С. Максимішина, С. Шутяка, Т. Юрковської та Ю. Савіна.

У період розвитку інформаційних технологій актуальними стають інтернет ресурси. Сьогодні різноманітні архівні та наукові заклади мають спеціалізовані сайти (Polona, Gallica), де періодично оприлюднюють цифрові копії неопублікованих документів, зокрема фотографій. Також існують сайти для любителів історії, наприклад, блоги (PhotoTikon, Livejournal), де теж можна знайти історичні цифрові фотографічні зображення або інформаційні та біографічні дані. Не можна залишити поза увагою інтернет-аукціони, де часто з'являються фотографічні матеріали з приватних колекцій з метою подальшого їх продажу (Violiti, DelCampe, Allegro, UNC, Мешок).

Опрацювання спеціалізованої та довідкової літератури уможливило дослідити законодавчу діяльність, наприклад, видання «Полное собрание законов Российской империи» вказує на порядок отримання дозволу на фотографічну діяльність, окремі аспекти роботи у фотографічній студії, право отримання студії у спадок чи купівлю, категорію ремісничої діяльності, до якої відносили фотографічну діяльність тощо. Також видання «Авторское право на литературные, музыкальные, художественные и фотографические произведения систематический комментарий к закону 20-го марта 1911 г.» дозволило з'ясувати поняття тогочасного авторського права.

У Державному архіві Хмельницької області, Центральному державному історичному архіві України та Інституті рукопису Національної бібліотеки України імені В. Вернадського у м. Київ, Російському державному військово-історичному архіві у м. Москва та в Російському державному історичному архіві в м. Санкт-Петербург виявлено дані щодо функціонування фотографічних закладів та діяльності фотографів у місті Кам'янці-Подільському в другій половині XIX – початку XX ст.

У Державному архіві Хмельницької області серед справ фонду 292 «Кам'янець-Подільське поліцейське управління» знайдено свідчення про видачу дозволів на відкриття фотографічних закладів, розпорядження про фотографування арештантів і бродяг, порядок відкриття фотографічних закладів, звіти про політичну благонадійність окремих фотографів [11; 15; 19; 20; 23], а також дані про кількість фотографічних закладів у «Списках друкарень, літографій та фотографій» з їх коротким описом [8; 10; 13; 14; 16; 17; 20]. Зазначимо, що ці дані оприлюднювали не щороку, тож певні часові періоди залишилися поза увагою. За допомогою довідково-статистичних видань, наприклад «Обзор Подольской губернии», нам вдалось доповнити цю інформацію та скласти детальний список фотографів і фотографічних ательє, які діяли в місті Кам'янці-Подільському та Подільській губернії з 1870 по 1915 рр. (дод. Ш, табл. 1). У фонді 33 «Подільська губернська шляхова та будівельна комісія» вдалось відшукати справу, у якій фотограф Й. Кордиш у 1860 р. просив дозволу на встановлення скляного фотографічного павільйону в Кам'янці [2, арк. 1-2], що є на сьогодні першим писемним архівним документом, який засвідчує діяльність фотографічного закладу в місті. У фонді 244 «Подільський губернський статистичний комітет» зберігаються дані про перепис населення, де є переписні листи фотографів А. Енгеля, М. Грейма та Ф. Кодеша [4, арк. 201–202; 5, арк. 236–237; 6, арк. 144–145]. Особливо цінними у документах є дані про їх вік, склад сім'ї та помічників у фотографічній студії, що перебували в будинку на момент заповнення переписного листка.

Інформативним є фонд 319 «Кам'янець-Подільська чоловіча гімназія», де в частині документообігу знаходимо різні прохання на складання іспитів, які були підкріплені портретними фотографічними картками авторів цих звернень, що дало змогу простежити географію фотографічних закладів, якими найбільше користувалися містяни в певні часові періоди та визначити кількість залучених фотографічних карток у документацію за роками, що свідчить про рівень популярності фотографічних зображень та введення їх у документообіг досліджуваного нами періоду.

У Центральному державному історичному архіві України (ЦДАК) нас зацікавив фонд 442 «Канцелярія київського, подільського і волинського генерал-губернатора, м. Київ», у якому зберігаються циркуляри, розпорядження, статистичні дані, прохання фотографів на дозвіл займатися фотографічною справою і заборона цього на території Подільської губернії та м. Кам'янці зокрема.

У Центральному державному історичному архіві України в м. Львів (ЦДАЛ) існує окремий фонд 728 «Родина Греймів: Грейм Михайло – фотограф, Грейм Ян-Віктор – художник і Грейм Йосип Пій – піаніст», де зібрано фотографічні світлини родини М. Грейма, домоволодіння дружини Октавії та листи, що засвідчують трагічну долю синів фотографа. Дослідити біографію М. Грейма та Й. Кордиша допомогли матеріали Національного інституту імені Оссолінських (ZNO) у м. Вроцлав, де зберігається тека з листуванням М. Грейма. Із цієї справи ми довідалися про різні аспекти розвитку фотографічної справи в Кам'янці. Зберігаються також листи Й. Кордиша, у яких він часто давав поради Грейму у веденні справи або радив йому певних працівників для його фотографічної майстерні [462]. Листування М. Грейма знаходимо також в Інституті рукопису Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського (ІР НБУВ), що підтверджує інтерес фотографа до технічної новинки у сфері кінематографу. У листах описано деталі придбання кінематографічного апарату, а також зафіксовано виготовлення Греймом першої кінематографічної стрічки етнографічного характеру, яка на

сьогодні вважається втраченою. Щодо теми розвитку кінематографу як галузі, що тісно пов'язана з фотографією, нам вдалося віднайти в Центральному державному кінофотофоноархіві ім. Г. С. Пшеничного, а також архіві Гамон і Пате у Франції збережені кінематографічні стрічки, виготовлені кам'янецьким фотографом С. Гіллером у період з 1910 по 1918 рр. [704, с. 25–38].

Фонди та зібрання інших наукових та архівних установ представлені переважно розрізненими одиничними фотографічними зображеннями та не завжди згрупованими тематично, зокрема у фондах Кам'янець-Подільського державного історичного музею-заповідника (К-ПДІМЗ) зберігається чимала кількість поодиноких фотографічних карток із зображенням містян із професійних фотографічних ательє та видів міста, виконаних без зазначення року зйомки або авторства. Особливої уваги заслуговує фотографічний альбом, створений у 1893 р. [84]. Припускаємо, що авторство його належить кам'янецькому фотографу Августу Енгелю. Імовірно, альбом був створений на честь знакової події для Російської імперії, а саме сторіччя приєднання Поділля до складу останньої. В альбомі знаходяться 26 фотографій із видами міста, серед яких є репортажна зйомка парадів, шикунвань та молебнів на честь вищезгаданої події. Альбом цінний тим, що має датування, а також короткі рукописні описи подій та місцевостей на кожному фото. Такі матеріали є чітко датованими документальними та історико-культурними свідченнями тогочасних подій для дослідників, які бажають відтворити історичний образ міста.

У фондах Національного історико-архітектурного заповідника «Кам'янець» (НІАЗ) представлено матеріали з історичними довідками та кресленики будинків, у яких розміщувалися фотографічні студії. Також в установі зберігається альбом із копіями фотографічних зображень досліджуваного нами періоду, а також певна кількість фотографічних негативів із видами міста без зазначення авторства [73]. Цінним є альбом із більш ніж 250 видовими фотографічними листівками з видами міста, які видавали в період з 1890 по 1915 рр. Такі листівки друкували в місцевих друкарнях Грейм,

Варгафтинг, Лахманович, Шпірман, Вінярський, Кнопінг. За межами міста видові фотолистівки із зображенням Кам'янця-Подільського видавали також фірма Шерер і Набгольц у Москві та Герман Пой у Дрездені [840]. Тема фотографічних листівок тісно пов'язана з розвитком фотомистецтва в Кам'янці, оскільки видавці брали не лише готові фотографії історичних та знакових об'єктів міста, але й спеціально замовляли фотоаграфам виготовлення ексклюзивних видів Кам'янця. Такими фотоаграфами були М. Грейм, А. Енгель, Ф. Кодеш, Е. Кодеш. Інколи для сюжетів поштівок брали давні фото, виготовлені ще Й. Кордишем у період з 1859 по 1868 рр. Згодом справа видавців фотографічних поштівок перейшла у фотоаматорство, коли кожен охочий, володіючи певними знаннями та обладнанням, міг виготовляти фотографічні поштові листівки самостійно.

У закордонних установах, а саме в Державному музеї у м. Краків (MNK), зберігається 15 фотографічних зображень авторства М. Грейма з видами історичних об'єктів м. Кам'янця-Подільського. Бібліотека університету Ягеллонського в м. Краків (IHUJ) також має колекцію, що складається з 38 фотографічних зображень видів та історичних будівель Кам'янця-Подільського. У фондах Польської академії наук (PAN) у м. Краків зберігається колекція фотографічних відбитків, серед яких знаходимо 34 панорамних види Кам'янця-Подільського, 7 видів інтер'єрів місцевих костелів, 7 фотографій фрагментів різноманітних об'єктів та ікон, 19 фотокопій із художніх полотен та 9 типів подолян як портретних, так і тематичного змісту.

Окрім видових фотографічних зображень та листівок не менш цінними є саме етнографічні колекції. Серед закордонних установ згадаємо Етнографічний музей у м. Краків (MEK), що має у своїх фондах 47 фотографічних відбитків та 13 фотографій із зображенням типів Поділля, які зберігаються в Державному музеї у м. Люблін (MNL). Усі ці фотографії були виготовлені в кам'янецьких фотомайстернях Й. Кордиша і М. Грейма та видані останнім під власною тисненою печаткою. Такі колекції надзвичайно важливі у відтворенні побуту та повсякденного життя подолян для сучасних науковців,

адже фотографія здатна в найменших деталях відтворити риси обличчя та деталі одягу. Окрім вищезгаданих установ назвемо ще Національну бібліотеку у Франції (BNF), де зберігається папка з 26 фотографіями подільських типів, виготовлених у кам'янецькій майстерні Й. Кордиша [388]. Бібліотека університету у м. Лодзь (BUŁ) зберігає папку, виготовлену М. Греймом у 1891 р. Фотографії у ній розділені на 8 груп (види м. Кам'янця-Подільського, Поділля, Бессарабія, етнографічні види жебраків, євреїв, селян, шляхти та особисто М. Грейма). Усі 165 фотографічних карток мають короткі авторські підписи, що пояснюють суть зображеного для глядача. Часто моделі, які зображені на фото, відтворюють сценки зі свого побуту або демонструють знаряддя праці. Усі фотографії мають короткі авторські підписи з роз'ясненнями [303].

У зв'язку з початком військових дій росії на території України в лютому 2014 р. та в подальшому з повномасштабним вторгненням російських військ на територію України 24 лютого 2022 р. дослідження в російських наукових установах неможливі, що значно ускладнює повний та різнобічний аналіз розвитку фотографічного мистецтва на території м. Кам'янця-Подільського. Усе ж нам вдалося оприцювати доступні описи російських архівів та ознайомитися з оцифрованими справами, які оприлюднені у всемережжі на різних ресурсах. На основі цього було складено перелік справ, які потребуватимуть дослідження в майбутньому. Зокрема, у російському державному історичному архіві (РГИА) у фонді 20 «Департамент торгівли и мануфактур МФ» та фонді 23 «Министерство торгівли и промышленности» зберігаються справи, що регулюють законодавчі акти та розпорядження щодо контролю фотографічної діяльності. Фонд 776 «Главное управление по делам печати МВД» та фонд 1286 «Департамент полиции исполнительной МВД» містять значний масив справ, які мають дані про кількість фотографічних закладів у губерніях у різні роки, прохання на відкриття фотографічних закладів, дозволи губернаторів на фотографічну діяльність, розпорядження про посилення контролю над фотографічними закладами, циркуляри та ін. Фонд

1291 «Земский отдел МВД» має справи, що стосуються впровадження фотографії у цивільне життя з пропагандистською метою. Фонд 1293 «Техническо-строительный комитет МВД» є переважно візуальним та містить фотографії різних споруд, об'єктів міста та фотокопії грамот, що були свого часу видані місту Кам'янцю-Подільському.

Серед фотографічних збірок, які зберігаються в Росії (Російське географічне товариство (РГО) у м. Москва), є три теки з видами м. Кам'янця-Подільського, Поділля і типів Поділля. Ці теки виготовив М. Грейм та з дарчим підписом у 1882-1884 рр. подарував установі [522-524]. На жаль, на сьогодні немає можливості ознайомитися зі вмістом цих примірників, однак за аналізом аналогічної папки, виготовленої Греймом у 1883 р. для того ж товариства і яка сьогодні зберігається у приватній колекції, її вміст із 95 фотографій подільських типів є неоціненним для сучасної науки [879].

Фотографії періоду Першої світової війни 1914-1918 рр. переважно репортажного жанру зберігаються в Центральному державному архіві кінофотофонодокументів (ЦГАКФФД СПб), де було віднайдено 39 фотографічних знімків, а також ще 14 фотографічних знімків у російському державному архіві кінофотодокументів (РГАКФД) відповідно. Ці фотографії здебільшого ілюструють фіксацію пам'ятних подій в околицях міста означеного періоду. Також у цій збірці представлено невелику кількість видових фотографій, що ілюструє стан міста у період військових дій.

Окремо можна виокремити період початку Української революції за незалежність 1917-1921 рр., де м. Кам'янець-Подільський відіграло провідну роль у становленні української державності. На жаль, фотографій періоду 1917-1918 рр. є небагато. В Австрійському державному архіві (OSW) у Австрії зберігається 6 фотографічних зображень, які ілюструють повсякдення військових у м. Кам'янці-Подільському. На фото зображено зустріч української делегації представників австрійського війська, в'їзд австрійських загонів до міста, молебні за загиблими, дві фотографії військових обозів, які рухаються Новопланівським мостом, та загін демобілізованих вояків, що повертаються з

фронту через м. Кам'янець-Подільський. Також дві українські архівні установи зберігають фотографічні зображення події урочистого відкриття Державного Українського Університету в місті у жовтні 1918 р., що є надзвичайно цінними матеріалами української історії. У Національному військово-історичному музеї України (НВІМУ) зберігаються 8 фотографічних знімків, які ілюструють моменти зустрічі шановних гостей, урочисті промови, фото груп осіб і студентів, проводження гостей із залізничного вокзалу. Копії цих фотографій, а також фото делегації від гетьмана П. Скоропадського біля корпусу університету зберігаються в музеї Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка. Ще 4 фотографії цієї ж події віднайдено в Центральному державному архіві вищих органів влади та управління України (ЦДАВО). Світлини демонструють атмосферу свята: святкові столи для гостей, демонстрація грамоти від гетьмана П. Скоропадського та ректора І. Огієнка в робочому кабінеті.

Зауважимо, що це не повний перелік фотографічних зображень із архівних, музейних та наукових установ, віднайдених нами під час дослідження. Саме тому ми опрацювали даний масив інформації, класифікували фотографії за категоріями та уклали таблицю, яку представлено в додатках (дод. Я).

У роботі використано широкий масив зображувальних джерел, на основі чого визначено та узагальнено процес залучення фотографії в соціокультурне життя різних верств населення м. Кам'янця-Подільського в межах з 1859 до 1918 рр.

Повний спектр портретних зображальних джерел, які вдалося залучити, дозволило визначити певну варіативність зображеного, простежити відмінності різних верств населення у їхніх етнографічних групах. Так, спеціалізовані зображення етнографічних типів Поділля, які виконували кам'янецькі фотографи Й. Кордиш та М. Грейм, демонструють здебільшого представників найнижчої та середньої ланки мешканців міста, їхні традиції, повсякдення, особливості соціокультурних норм у зовнішньому вигляді. Такі зображення

формували у теки, демонстрували на спеціалізованих виставках, дарували відомим особам або науковим установам. Саме це і сприяло збереженню численних колекцій фотографій Й. Кордиша та М. Грейма у архівних, музейних та наукових установах. Натомість фотографії, що виконували на замовлення клієнтів, виготовляли у фотографічних студіях із комерційною метою. Такі зображення зафіксували таке: одяг, манери, зовнішній вигляд, імпровізовані постановні сцени прогулянки або відпочинку. Якщо перший тип фотографій створювали, у першу чергу, із науковою метою, їх не звіддавали моделям, що фотографувалися, то комерційна фотографія, навпаки, зазвичай залишалася в родинних колекціях. Винятком є лише зображення етнографічних типів Поділля, які М. Грейм намагався відтворити в поштових листівках із комерційною метою. Третій тип фотографій, який набув широкого розповсюдження, – це зображення видів м. Кам'янця-Подільського. На перших етапах свого існування цей тип зображень існував одночасно у двох парадигмах: їх підкріплювали до спеціальних тек на кшталт етнографічних типів для демонстрацій на виставках і дарунків спеціалізованим закладам, а також із комерційною метою продавали у фотографічних закладах як фотографії, наклеєні на фотографічний бланк. Із появою в Кам'янці-Подільському поштових фотографічних листівок, які друкували методом фототипії починаючи з 1890-х рр., фотографічні зображення видів міста стали масово друкувати на них. Також у цей самий період набув активного розвитку рух фотоаматорства, представники якого спочатку намагалися наслідувати професійних фотографів, а потім працювали над власними стилями фотографування за межами студій.

Зауважимо, що фотографічні зображення активно друкували в періодичних виданнях, а також у художній та спеціалізованій літературі. Серед друкованих джерел, де є фотографічні зображення видів міста, можна назвати такі періодичні видання: «Kraj», «Ziarno», «Świat», «Tygodnik Ilustrowany», «Kronika Rodzinna», «Wędrowiec», «Kłosy», «Sobótka», «Opiekun Domowy», «Искры», «Нива». Окрім цього, види міста публікували у виданнях місцевих

авторів, зокрема: О. Прусевич («Kamieniec-Podolski», 1912; «Kamieniec-Podolski», 1913; «Kamieniec-Podolski», 1915), Ю. Сіцінський («город Каменец-Подольск», 1895; «Каменецкая православная Свято-Николаевская церковь», 1898), М. Ролле («Rzemiennym dyszlem», 1914).

Окрім видів міста, популярними були зображення місцевих типів подолян. У виданнях «Encyklopedia staropolska», журналах «Киевский телеграф» та «Tygodnik Ilustrowany» такі зображення слугували візуальним додатком до тексту; в інших спеціалізованих виданнях зображення подільських типів виносили на перший план із короткими підписами до них, зокрема «Album du monde illustre» [664, с. 151; 659, с. 69a]. Це, по-перше, допомагає зрозуміти рівень зацікавленості населення до фотографічного зображення, по-друге, слугує підтвердженням часу створення фотографічного зображення. Оскільки фотографи майже ніколи не вказували дату створення на фотографічному знімку, її визначення стає важливою умовою для відтворення тогочасної картини життя міста і одним із завдань нашого дисертаційного дослідження.

Багатоаспектний аналіз опублікованих і неопублікованих матеріалів є складовою загальної проблеми досліджень зародження і розвитку фотомистецтва в Кам'янці-Подільському та його феномену в соціокультурному житті міста (кінець 1850-х рр. – листопад 1918 р.). Мета такого дослідження – описати джерелознавчу базу означеної проблеми, опрацювати й охопити якомога більший масив інформації, здатної висвітлити творчу діяльність фотомайстрів у місті Кам'янці-Подільському.

Зазначимо, що дослідження фотографій архітектурних об'єктів Поділля мають велику цінність для процесу реконструкції та реставрації пам'яток культури, а також культурної і мистецької цінності фотографій типів народів, що мешкали на Поділлі в XIX-XX ст. Також надзвичайно важливим є збір та опрацювання всіх даних про життя та діяльність фотомайстрів м. Кам'янця-Подільського в другій половині XIX ст. – початку XX ст. на основі автентичного архівного та музейного матеріалів, залучення колекцій з

приватних архівів, періодичних та довідкових видань, епістолярної спадщини та мемуарів, які дозволили найбільш точно систематизувати, проаналізувати творчий доробок митців та зробити відповідні висновки.

1.3. Методологічні засади дослідження

Аналіз феномену фотографії, її ролі в соціокультурному житті є предметом дослідження низки наук, які вивчають людину й особливості умов її життя (соціальної антропології, етнографії, історичної антропології), культурологічного спрямування (мистецтвознавства, фольклористики, теорії культури) й інших, кожна з яких оперує власними прийомами та методами. Зазначимо, що в сучасних працях, присвячених дослідженню різних видів візуальних матеріалів, зокрема фотографій, не сформовано чіткої процедури їх аналізу. Науковці зауважують, що автори лише в загальних рисах описують візуальні матеріали і з якою метою вони використовували, а методичні аспекти залишилися поза їх увагою або висвітлювалися лапідарно [759, с. 10]. Методологи акцентують на теоретичних підходах до інтерпретації зображень, уникаючи деталізованого викладу технік і алгоритмів аналізу [769]. Недоліком досліджень фотографії як різновиду візуальних джерел є їх залежність від загальноприйнятих прийомів аналізу [759, с. 10].

Зазначимо, що дослідження становлення і розвитку фотографічної справи в Кам'янці-Подільському в середині XIX ст. – на початку XX ст. не дозволяє обмежитися використанням одного підходу, а потребує комплексного аналізу.

У дисертаційному дослідженні використано декілька усталених в історіографії підходів, зокрема: антропологічний, історико-культурологічний, соціологічний та інтерпретаційний. Антропологічний підхід з'явився наприкінці XIX ст. і розглядав фотографічні зображення як інструмент наукового пізнання. Його застосовували етнографи, які, аналізуючи фотографії, досліджували та описували побут, традиції та звичаї різних культур. Соціологічний підхід концентрує увагу на потрактуванні відображених на фотографіях соціальних явищ і процесів. Історико-культурологічний підхід

визначає не тільки технічну, а й культурну значущість фотографії. На аналіз змісту фотографічних зображень зосереджується інтерпретаційний підхід. Окрім зазначених, виокремимо мистецтвознавчий підхід у дослідженні фотографій, предметом вивчення якого є специфіка художніх практик, методів і жанрів, естетичні якості фотографії, та психофізіологічний підхід, який передбачає вирішення психологічних завдань побутування фотографій у контексті розвитку людської пам'яті.

Теоретичною основою дослідження є методологія соціально-гуманітарного наукового пізнання, що ґрунтується на загальнонаукових принципах історизму, об'єктивності, багатофакторності, системності та комплексності, структурності, відмінності, достовірності, логічності та критичності, які визначають причинно-наслідкові складові походження, розмаїття і розповсюдження фотографій у контексті соціокультурного життя м. Кам'янця-Подільського та розглядають їх як комплекс, зумовлений історичною логікою. Використання принципу історизму дозволило виявити тенденції у процесі становлення та розвитку фотографічної справи на українських землях Російської імперії та Австро-Угорщини, простежити зміни в процесі методів та способів виготовлення фотографій. Принцип об'єктивності дозволив зосередитися на визначенні ролі фотографії в повсякденних практиках мешканців Кам'янця-Подільського, а також здійснити аналіз історичних джерел, особливо коли вони містять двозначну або суперечливу інформацію.

Використання принципу багатофакторності дозволило врахувати та оцінити різні чинники, які визначали роль, місце і значення фотографічних карток у тогочасному суспільстві. Принципи системності та комплексності забезпечили поєднання докладного дослідження процесів і методів розвитку виготовлення фотографій у Кам'янці-Подільському з узагальненою й цілісною характеристикою фотографічної справи, зокрема в українських містах та Європи загалом.

У дослідженні використано принцип структурності, який завдяки елементності і виділенню в її межах сукупності відношень (структури),

дозволив визначити вихідну основу й головні предмети дослідження. Під час аналізу зображення на фотографії враховано ідеї французького філософа Р. Барта про те, що головна мета – з'ясувати структуру зображення на фотографії «...в його цілісності, тобто ті відношення, які в кінцевому рахунку всі повідомлення підтримують між собою» [676, с. 258]. Цими трьома повідомленнями були: мовне, іконічне, в основі якого був певний код, іконічне, що не містило жодного коду. Мовне повідомлення можна відділити від іконічного (фотографічного – авт.), але це виправдано лише тоді, якщо воно, на думку філософа, забезпечує простий і зрозумілий опис структури зображення та, зрештою, сприятиме з'ясуванню ролі зображення (фотографії) у житті суспільства [676, с. 257-258; 677, с. 205-211]. Принцип структурності дозволив також з'ясувати динамічну структуру фотографування, що містить три способи дії і є результатом емоцій та інтенцій: того, хто фотографує, того, кого фотографують, і того, хто фотографію розглядає. На основі виокремлення цих трьох елементів (Operator, Spektator, Spectrum) Р. Барт сформував картину загальної дії, рухомої структури, свого роду спектаклю, що розігрувався. Власне це насичений образністю опис процесу фотографування, де оператор – це фотограф, спектатор – той, хто проглядає фотографії в журналах, книгах, альбомах, архівах, спектрум – людина, яку фотографують. Р. Барт найбільше зосереджувався на третьому елементі динамічної структури – референті. Саме він, на його думку, найбільше антропологічно забарвлений, парадоксальний, він “являє собою мішень, рід невеличкого симулякра, ... віддає кошмаром, що міститься у будь-якій фотографії – повернення покійника” [678, с. 5]. Основою ж фотографування є спектрум, який зберігає, враховуючи навіть мовну подібність слів, зв'язок зі “спектаклем”, однак додає ще дещо. Структура фотографування передбачає також двох суб'єктів, два типи досвіду: досвід суб'єкта розглядання і досвід суб'єкта, що розглядає. Філософ вважає таку подвійність, що міститься у знімках, структурною закономірністю [678, с. 5].

У дисертаційному дослідженні ми врахували і принцип відмінності (різниць), який пов'язаний із переосмисленням понять сутності та ідентичності.

Порівняльний аналіз фотографії з кінематографом, мовою, текстом і живописом виявляє її істотні відмінності, наприклад, до реальності, зафіксованій на фотографії, не можна доторкнутись [678, с. 52-53]. Техніка фотографії свідчить про те, що спочатку є реальний об'єкт, який фіксує камера, а потім це зображення закріплюється в матеріалі. У мистецтві ж (живописі, скульптурі) спочатку існує матеріал і пізніше з нього з'являється мистецький твір.

Досягнення мети й виконання основних завдань дослідження обумовило використання загальнонаукових, загальноісторичних, спеціальних і джерелознавчих методів соціальних наук [694, с. 119-164; 701, с. 138-194; 718, с. 85-114]. У процесі дослідження проблеми були застосовані загальнонаукові методи: аналітико-синтетичний, проблемно-хронологічний, історико-порівняльний, історико-культурної атрибуції, статистичний, аналогії, наративний, структурно-функціональний, семіотичний, що дозволило аналізувати синхронні процеси, вивчати рух історичних об'єктів у просторі.

Аналітико-синтетичний метод використано в аналізі джерел і літератури, формуванні висновків; проблемно-хронологічний – для структурування проблеми дослідження на окремі відносно вузькі питання, а також у викладі історичного масиву матеріалів відповідно до їх хронології; історико-порівняльний метод дозволив під час аналізу історіографії зіставити погляди науковців на досліджувану проблему, критично проаналізувати праці зарубіжних та вітчизняних авторів першої половини ХХ ст. і сучасності. Використання методу історико-культурної атрибуції дозволило встановити приналежність фотографій відповідній історичній епосі, інтелектуальній та національній традиції. Статистичний метод використано в обробці й узагальненні даних та визначенні кількісних характеристик фотографічної діяльності митців і виготовлених ними фотосвітлин, а також визначенні лінійних розмірів під час типологізації фотографічних карток. Метод аналогії забезпечив конструювання припущень у масиві типових зразків фотографічних світлин за умов відсутності достатньої кількості інформаційного матеріалу відносно дати створення чи визначення авторства фотографічних робіт.

Продуктивними виявилися наративний і структурно-функціональний методи, що дозволили розглядати фотографію як своєрідний документ, створений у соціальній реальності та розповідав про неї, вимагав подвійного прочитання: по-перше, систем структурних значень у знаках і символах; по-друге, аналізу ситуації фотографування [715, с. 77-82, с. 78]. Для реконструкції процесу розвитку фотографічної справи в Кам'янці-Подільському важливу роль відігравав і сам процес фотографування, тому використано методику аналізу зображення та відповідного тексту: дескрипція (технічні характеристики та опис сюжету знімка), реконструкція (аналіз значень текстових і образотворчих матеріалів, реконструкція культурного контексту), соціокультурна інтерпретація (формулювання символічного і смислового змісту тлумачень зображення), а також інтерпретативний аналіз зображення (за Е. Панофські та Р. Ван Стратеном) [769, с. 153]. Їх використання дозволило виокремити етапи дослідження: преіконографічну (доіконографічну) характеристику, іконографічний опис, іконографічну інтерпретацію. Семіотичний підхід в нашому випадку був корисним для порівняння цінностей різних груп, їх культурних кодів.

У розробці проблеми також використано такі методи дослідження: періодизація, проблемно-хронологічний метод, класифікація, порівняльний та ін. Вони є особливо актуальними в аналізі фотографій, оскільки сьогодні не існує загальноприйнятої схеми їх систематизації. Використання цих методів дозволило визначити типи фотографічних світлин за типовими зовнішніми ознаками оформлення, колірним та стилістичним оформленням лицьового та зворотнього боків. Так, враховуючи зовнішні ознаки (стиль оформлення, тип та товщина паперу) здійснено датування більшості фотографічних карток із видами м. Кам'янця-Подільського та його мешканців.

Важливе місце в роботі посідає конкретно-наукова методологія, тобто сукупність ідей і специфічних методів історичної науки, які є базовими для розв'язання дослідницького завдання. У дослідженні ми використали апробовані українськими й зарубіжними науковцями методи аналізу

фотографій як історичного джерела, хоча сьогодні існують різні підходи до цього. Найбільш вдалу схему аналізу фотодокументів, що демонструє комплексний підхід до їх вивчення і базується на аналізі їхнього змісту і форми, запропонував на початку 1970-х рр. автор навчального посібника «Кінофотодокументи як історичне джерело» Є. Євграфов [688, с. 46]. Автор визначив сім етапів процедури дослідження кінофотодокумента:

- 1) вивчення історичної епохи та обставин появи джерела;
- 2) ознайомлення з максимально доступним масивом документів;
- 3) відбір з конкретно визначеної теми науково, політично та практично цінних матеріалів (види відбору: тематичний, за значенням, виявлення ілюстрацій з теми в інших джерелах, відбір інсценування, групування взаємодоповнюючих та аналогічних матеріалів, виокремлення з маси подібних сюжетів найбільш яскравих, що дають вичерпні відповіді, відкидання однотипних сюжетів, що дублюються в різних виданнях);
- 4) класифікація і систематизація виявлених джерел (за хронологічним і тематичним принципами);
- 5) аналіз документів із використанням методів порівняння та зіставлення;
- 6) установлення автора джерела та місця й часу події;
- 7) підтвердження здобутої інформації матеріалами інших видів джерел [688, с. 11-14].

Ці основні дослідницькі процедури ми застосовували в аналізі фотографій, які виготовлені наприкінці XIX – на початку XX ст. фотографами Кам'янця-Подільського.

Пізніше український дослідник О. Купчинський розширив та конкретизував основні прийоми дослідницької процедури щодо фотоджерела. Основними позиціями вивчення фотодокумента, запропонованими вченим, були: по-перше, зміст зображуваного об'єкта, час виготовлення фотодокумента та його автентичність; по-друге, зовнішні атрибутивні ознаки: розмір, колір, спеціальні друковані та рукописні написи на ньому, стан збереження; по-третє, дані про техніку (способи) виконання фотодокументів [711, с. 20-23]. Важливим

елементом їх опису О. Купчинський вважав також відомості про джерело надходження до архіву чи бібліотеки, фондів чи колекцій, вказівку про їх публікацію. Аналіз змісту фотодокумента, на думку дослідника, мав відбуватися з урахуванням усієї інформації, котру містив фотодокумент – підписів, монограм, ініціалів на фотознімках тих, хто зображений, і тих, кому належали ці фотографії; дарчих підписів, присвят, екслібрисів, штампів, відбитків родових печаток, замовних рукописних чи друкованих наклейок тощо [711, с. 20-23].

Залучення в дослідженні значної кількості візуальних джерел обумовлює використання й інших методів історичного джерелознавства. Фотографія виявляє властивості масових, формулярних документів візуального формату. Ми застосували джерелознавчі методи виявлення, відбору, класифікації і формування комплексів джерел, їх датування, встановлення походження, текстологічний та герменевтичний аналізи, визначення їх цінності для певного конкретного дослідження. Використання просопографічного методу дозволило встановити авторство більшості робіт. Джерелознавчий аналіз фотографії передбачав також перевірку автентичності фотообразу, співвідношення реальності та копії.

Герменевтичний аналіз фотографій включав з'ясування мотивів фотографа, його емоцій, а також можливих мотивів поведінки людей, які потрапили в кадр [757, с. 78-83]. Окрім того, важливо встановити інформацію про можливе викривлення (фальшування) події, зафіксованої на фото (про що можна зробити висновки, знаючи мотиви його створення). Водночас поведінка людей у кадрі теж може трактуватись по-різному [771, с. 22].

У роботі було використано археографічний, іконографічний та палеографічний методи дослідження. Археографічний метод – під час пошуку та виявлення фотографій в архівах, бібліотеках та приватних колекціях. На сьогодні, на жаль, не створено жодної довідкової бази щодо зібрань фотографій кінця минулого – початку ХХ ст. Для виконання умови ефективної роботи з цим видом історичних джерел, як слушно зауважує Є. Євграфов, що необхідно

забезпечити «залучення всього масиву матеріалів у вичерпній повноті» [688, с. 5]. На етапі відбору фотографій виявлено та залучено до опрацювання і оригінальні фотографії середини XIX – початку XX ст. із фондів архівосховищ, музеїв, рукописних відділів бібліотек, приватних колекцій, і їхні фотокопії.

Здійснено археографічний опис виявлених фотографій: спосіб виготовлення, оформлення і декорування, використання фотомайстрами фотографічних карток і бланків, аналіз написів, атрибутування лицьової сторони фотографій та ін. В аналізі фотографій слід враховувати окремі деталі, які матимуть значення для подальшого дослідження, зокрема оформлення фотографії, написи на обох боках фотографічної картки, зазначення імені й адреси фотографа.

Важливим елементом аналізу є датування фотографій, що можливо за інформаційним наповненням зворотнього боку кабінетного фотографічного бланка, де вказано адресу та прізвище фотографа, а інколи є рукописні позначки клієнтів після тексту листа, адже часто вони одразу надсилали ці фотографії своїм друзям та знайомим. Аналіз текстів фотографічних бланків із письмовими повідомленням дозволив з'ясувати хронологію виготовлення кам'янецькими фотографами бланків із різними стильовими оформленнями (С. Гіллер, М. Грейм, А. Енгель, Ф. Кодеш, Е. Кодеш, Й. Кордиш та ін.). Видові фотографії Кам'янця-Подільського датувалися на основі зафіксованих архітектурних пам'яток, від яких із часом змінювався, а також дат у фотографічних альбомах Ю. Кордиша, В. Загорського, А. Енгеля та М. Грейма.

Під час аналізу фотографій великого значення набувало питання встановлення авторства робіт. Отримання відомостей про фотографа, його біографію, етапи творчої діяльності допомагає не лише у з'ясуванні обставин створення світлини, але й у дослідженні її інформаційної цінності. Особа фотографа, як указував А. Вартанов, виявляється через два основних чинники – «авторське вторгнення в документальний матеріал»: вибір предмета та моменту документування [682, с. 27-29]. Системне використання різноманітних способів теоретичного пошуку сприяли комплексному і багатоетапному процесу

вивчення історичної епохи та умов зародження фотографії, виявленню та відбору комплексу фотосвітлин відповідно до об'єкту та предмету дослідження, їх систематизації за типологічними особливостями, визначення авторства, аналізу фотографій із урахуванням осіб чи подій, зображених на фотографіях, текстів на звороті та ін., визначення інформаційної цінності в конкретному науковому дослідженні.

Отже, основні підходи до аналізу фотографічних зображень не виключають один одного та можуть комплексно використовуватись на різних етапах дослідження.

Висновок до розділу

Упродовж останніх десятиріч в історичній науці помітно зріс інтерес до зображальних джерел та їх використання у наукових дослідженнях. Аналіз опублікованих праць, що стосуються зародження і розвитку фотомистецтва в м. Кам'янці-Подільському та його феномену в соціальному житті міста з кінця 1850-х рр. до листопада 1918 р., засвідчують, що у вітчизняній та зарубіжній історіографії дослідження порушеної проблеми мало лише фрагментарний характер. Ю. Гаштецький, С. Копилов, І. Паур, Г. Плутецька, І. Підгурний, Н. Урсу та ін. досліджували професійну діяльність фотографа М. Грейма, Г. Казакевич – діяльність Й. Кордиша, Г. Осетрова – діяльність Л. Раковського. Поза увагою дослідників залишилися питання становлення і розвитку фотографічної справи в губернському центрі Поділля, не з'ясовано імена більшості фотографів, залишилися не атрибутованими більшість фотографій другої половини ХІХ ст. із видами м. Кам'янця-Подільського. Дослідники не аналізували роль фотографії в соціокультурному житті міста, не вивчали еволюцію портретних і пейзажних світлин фотографів.

Джерельну базу дослідження склали різноманітні за походженням, ступенем інформативності, видовими ознаками й змістом опубліковані та архівні документальні матеріали. Автор опрацював архівні матеріали (22 фонди, 13 архівосховищ, 38 рукописних та зображальних відділів) наукових

бібліотек України, Республіки Польщі, Французької Республіки, Російської Федерації. Найбільш вагомими серед використаних джерел є зображальні, що складають значну частину джерельної бази історії України, своєрідно характеризують особливості розвитку суспільства, образно віддзеркалюючи історичну дійсність.

Виконання поставлених у дисертаційній роботі завдань стало можливим тільки після опрацювання значної джерельної бази, яка вирізняється новизною залучених матеріалів і є достатньо репрезентативною. Вони представлені масивом оригінальних пейзажних і портретних фотографій (1,9 тис.), виконаних кам'янецькими фотографами в досліджуваний період, або відскановані та оцифровані фотозображення з державних архівів, приватних колекцій, негативів, фотоальбомів та тематичних видань фотографій. Крім того, використано законодавчі акти, діловодну документацію органів влади, статистичні матеріали, мемуари та епістолярій. Зокрема, законодавчі акти дозволили з'ясувати механізм регулювання фотографічної діяльності, а за допомогою статистичних матеріалів – простежити кількість фотографічних закладів у місті. Більшість архівних матеріалів вводиться в науковий обіг уперше, що дозволило забезпечити новизну результатів дисертаційного дослідження.

Методологія дослідження – принципи історизму та наукової об'єктивності. У дисертації ми використовували комплексний методологічний підхід, без якого неможливо з'ясувати основні аспекти досліджуваної теми. У його основі загальнонаукові, конкретно-історичні, джерелознавчі та спеціальні методи та засоби дослідження. Їх використання уможливило всебічний та ґрунтовний аналіз подій, фактів і явищ, формування чіткої структури дисертації і забезпечило логічний виклад матеріалу, пов'язаного із зародженням та розвитком фотомистецтва у м. Кам'янці-Подільському із кінця 1850-х рр. до листопада 1918 р.

РОЗДІЛ 2. ФОТОГРАФІЯ ЯК СОЦІОКУЛЬТУРНЕ ЯВИЩЕ

2.1. Зародження та розвиток фотомистецтва у м. Кам'янці-Подільському

Прагнення відобразити моменти життя, які відбуваються з людиною або навколишнім світом існувало завжди. Це підтверджується наскельними малюнками, художніми зображеннями, середньовічними рукописами, творами образотворчого мистецтва тощо. Людина прагнула зафіксувати зримий образ та постійно здійснювала пошуки нових технологій для втілення цього задуму.

Наприкінці X ст. арабські вчені згадували камеру-обскуру, що являла собою темний ящик з невеликим отвором в одній із стінок. У разі повернення цього отвору до освітлених об'єктів на протилежному боці всередині ящика відбивалось кольорове перевернуте зображення предметів. При додаванні до отвору оптичних лінз, зображення ставало чіткішим, насиченішим, з точністю до найдрібніших деталей [807, с. 26]. Досить швидко цей винахід оцінили художники, яких пристрій звільняв від довготривалих замальовок (додаток Б, мал. 1). Згодом вчені різних країн намагались закріпити світловий малюнок на матеріалі без участі художника. Одним з перших вплив світла на солі заліза спостерігав у 1725 р. російський хімік А. Бестужев-Рюмін. За два роки, у 1727 р., німецький лікар Й. Шульце зміг отримати світлові відбитки трафарету з буквами, накладеного на світлочутливий шар із хлористого срібла. У 1777 р. шведський хімік К. Шееле дослідив вплив різноманітних частин сонячного спектра на хлористе срібло [689, с. 235-236].

Прагнення митців скоротити час на створення візуалізацій дали поштовх розвитку технічної думки та сприяли винаходу фотографічної справи в другій чверті XIX ст. [916]. Фотографія – це, перше за все, «технічне» мистецтво, яке стало результатом досягнень різних наук, зокрема хімії, фізики та оптики. Творці фотографії називали себе «живописцями» та у різні способи намагались підкреслити приналежність своєї професії до мистецтва. Під впливом

соціальних, історичних, економічних, наукових та культурних чинників із середини ХІХ ст. фотографія увірвалася у всі сфери людського життя. За допомогою фотографії було зроблено чимало важливих відкриттів, які збагатили науку в різних галузях людського пізнання. Фотографія відіграла важливу роль у формуванні свідомості людей, поширенні знань та культури. Вона стала вагомою складовою життя суспільства, частиною соціальних ритуалів і оператором видимого, впливала на формування звичок візуального сприйняття, стереотипів, світогляду людини [685].

Відкриттю фотографії передували фізичні та хімічні експерименти з фіксації зображень [807, с. 26]. На думку історика фотографії Д. Бетчена, у створенні фотографії одночасно брали участь майже двадцять науковців, які так чи інакше стверджували, що займалися її створенням. Найбільших результатів досягли її офіційні винахідники Ж.-Н. Ньєпс, Л. Дагер та В. Тальбот [617, с. 6].

Зрештою, першовідкривачем фотографії було визнано французького винахідника Жака-Нісефора Ньєпса, який перебував під враженням від техніки літографії. Він вирішив замінити камінь для літографічних робіт на відполіровану металеву пластину. У 1816 р. за допомогою камери-обскури він спробував зафіксувати зображення на пластині, про що він повідомив листом свого брата Клода. Ж.-Н. Ньєпс зазначав, що йому вдалося отримати зображення пташника, який знаходився навпроти вікна його кабінету [903]. Метод фіксації об'єктів Ж.-Н. Ньєпс удосконалював і у 1822 р. назвав його «геліографією». Першим фотографічним зображенням, збереженим до сьогодні, вважають «вид з вікна», отриманий Ньєпсом у 1826 р. Недоліком його способу було те, що експозиція (час, коли стулки затвору фотографічної камери знаходяться у відкритому стані і на фотографічну пластину падає світло) мала становити вісім годин на яскравому сонячному світлі [670, с. 14]. У 1827 р. Ж.-Н. Ньєпс представив свій винахід Королівському товариству у Лондоні, однак спроба була невдалою, оскільки він відмовився розкрити секрет методу (дод. Б, мал. 2). У 1828 р. творче об'єднання Ж.-Н. Ньєпса і Л. Дагера сприяло створенню спільного підприємства для удосконалення методів

світлопису.

У 1837 р. Дагер, уже після смерті Ньєпса, назвав свій метод фотографічної зйомки терміном «дагеротипія» [807, с. 28], що обурило родичів Ньєпса. Насправді Дагер винайшов абсолютно інший метод отримання зображення на срібній пластині, вкритій тонким шаром йоду. Ньєпс свого часу відмовився від цього методу, оскільки не зміг досягти бажаних результатів [907]. Л. Дагер детально розповів про свій винахід секретарю Паризької Академії наук Ф. Араго, який 7 січня 1839 р. доповів про метод дагеротипії на зборах Академії. Це стало офіційною датою винаходу фотографії [685]. Основним недоліком дагеротипії було те, що фотограф міг отримати лише одне зображення у дзеркальному відображенні без можливості його тиражування. Зображення безпосередньо виконувалось на срібній пластині, яку відразу вкладали у герметичну раму зі склом так, щоб виключити будь-яке проникнення повітря або механічний вплив на неї.

Згодом англійський винахідник В. Тальбот розробив власний метод негативного процесу на папері, який він назвав «калотипія». Цей метод дозволяв з негативного зображення тиражувати багато позитивних відбитків на папері, але в гіршій якості, ніж дагеротипія. Не зважаючи на це, методом Тальбота користувались вкрай рідко, оскільки Дагер продав права на свій винахід французькій владі та популяризував у пресі свою технологію. У той же час Тальбот отримав стільки патентів на свій метод, що фотографи не наважувалися використовувати його спосіб калотипії [689, с. 237].

Усі способи фіксації світлового зображення (геліографія, дагеротипія та калотипія) стали загальним надбанням людства, які об'єднали назвою «фотографія». Останню було обрано як наймилозвучнішу з декількох запропонованих варіантів [878]. Варто зазначити, що у Російській імперії замість прийнятого у Європі терміну використовували дослівний переклад «світлопис», однак з часом він поступився місцем загальноприйнятій назві.

У Російській імперії фотографія з'явилася після 1839 р., коли член Імператорської Санкт-Петербурзької Академії наук І. Гамель ознайомився у

Великобританії з технікою фотографії [895]. У травні 1839 р. він надіслав до Академії записку із докладним описом методу калотипії, а у серпні того ж року – геліографії та дагеротипії. Невдовзі він отримав від сина Ж.-Н. Ньєпса переписку батька з науковцями, які були дотичні до створення фотографії (Бауер, Леметр, Венсент, Шевальє, Дагер та ін.) [689, с. 243]. Цього ж року були опубліковані перші праці російською мовою, присвячені фотографії, зокрема Н. Степанова та А. Грекова [709, с. 347-348]. У Європі інтерес до фотографії викликав «дагеротипну лихоманку», яка охопила й великі міста Російської імперії. Фотографією займалися переважно заможні й авторитетні представники суспільства. У Франції, до прикладу, перші комплекти фотографічного обладнання коштували близько 300 франків, які середньостатистичний робітник міг заробити за 100 днів важкої праці [604, с. 25]. Крім цього, потрібно було витратити кошти на курси фотографічного мистецтва у відомих майстрів, тому фотографування того часу було доступне лише людям з достатком.

Розвиток фотографічної справи в тогочасних українських губерніях відбувався так само, як і в інших регіонах Російської імперії, однак географічна близькість України до Європи дозволила переймати технічні новинки та нові віяння моди раніше, ніж в інших регіонах імперії, за винятком Москви та Санкт-Петербургу.

Дагеротипні фотоательє, які почали активно відкриватися з 1840-х рр., потребували від клієнта позувати кілька хвилин, а для забезпечення нерухомої пози використовували спеціальний пристрій – копфгальтер (дод. Б, мал. 4), який виготовляли із чавуну та який був досить масивним (близько 40 кг.). Копфгальтери слугували для розвантаження м'язів клієнта і фіксації тіла у нерухомій статичній позі (дод. Б, мал. 3). Такі конструкції часто викликали глузування з боку звичайних людей, які порівнювали їх із пристроєм для тортур [604, с. 25]. Використання копфгальтера у фотографічних студіях зберігалось впродовж усієї другої половини XIX ст., через що на багатьох фотографіях позаду клієнтів можна помітити його підставку. Тільки вдосконалення

фотографічних процесів дозволило на початку ХХ ст. поступово відмовлятися від даного пристрою.

Фотографи прагнули зменшити час, за який клієнт мав позувати нерухомо. У 1840 р. угорський математик та фізик Й. Петцваль розробив портретний об'єктив, світлосила якого була приблизно у 18 разів більшою, ніж об'єктив Дагера, що дозволило значно скоротити час витримки [615, с. 9-10]. У 1843 р. техніку фотографування удосконалили, що дозволило скоротити час витримки до чверті хвилини. Це зробило фотографування значно комфортнішим.

Через дорожнечу та суттєві недоліки період дагеротипії був недовгим, але розвиток технологій не стояв на місці. У 1851 р. британський скульптор та фотограф С. Арчер опублікував технологію винайденого ним мокрого колодіонового способу фотографічної зйомки, яка дозволяла отримувати негативне зображення на склі та робити з нього позитивні копії високої якості [616, с. 16]. Незважаючи на певні недоліки, цим способом майстри фотографії користувалися аж до 1871 р., поки англійським фотографом Р. Медоксом не був винайдений спосіб виготовлення сухих броможелатинових пластин, який дозволив значно спростити та здешевити процес фотографування.

Львів був першим українським містом, де з'явилася фотографія (на той час місто підпорядковувалось Австрійській імперії). У січні 1839 р. у «Газеті львівській» з'явилося повідомлення про відкриття методу дагеротипії, а 1 жовтня 1839 р. було надруковано детальний опис цього процесу. Влітку 1839 р. фотограф Я. Глойзнер першим відкрив фотографічну майстерню у Львові де виконував портрети містян та фіксував види Львова методом дагеротипії. У червні 1841 р. в книгарні на пл. Ринок, 2 він публічно продавав дагеротипи міських краєвидів. За іншою версією, першим львівським фотографом був чех Й. Беррес, професор анатомії Львівського університету, який у власному будинку по вул. Вали Низькі (сьогодні проспект Свободи, 8) проводив процес дагеротипії [881]. Також Й. Беррес намагався удосконалити процес дагеротипії, для чого проводив досліди копіювання дагеротипів

методом офорту. 18 квітня 1840 р. «Віденська газета», а 28 квітня «Газета львівська» опублікували замітки про результати його дослідів. 19 травня 1840 р. у «Газеті львівській» було опубліковано детальний опис методу Й. Берреса [595, с. 366-368]. Він увів термін «lichthild» (з німецької – «світлова картина», «світлина»), що відповідало сучасному терміну «фотографія». 3 серпня 1840 р. Й. Беррес опублікував брошуру, в якій розмістив п'ять фотографічних зображень та короткий опис про їх отримання. Особливу увагу привертає вид собору Святого Стефана у Відні з приміткою, що цього зображення було зроблено «багато сотень» примірників [620, с. 249]. Фотографічні роботи Берреса збереглися до нашого часу. Метод тиражування дагеротипів способом травлення та подальшого друку вимагав високої майстерності, а тому він запросив до співпраці відомого чеського графіка Й. Аксмана. Виготовлені ними відбитки із протравлених дагеротипів Берреса сьогодні зберігаються у м. Брно в колекції Моравської галереї [881].

У 1843 р. перша фотографічна майстерня живописця Ф. Гааса з'явилася в м. Одесі. У рекламі свого закладу він повідомляв: «...досягши високого рівня досконалості у схожості та чистоті обробки портретів за допомогою дагеротипу, запрошуюю любителів цього дивовижного винаходу завітати до мене для складання уявлення про мої нинішні твори. Портрет однієї особи в тіні друкується впродовж 10-14 секунд, а знімок неживого предмета (наприклад, з малюнка, бюста, картини) – в одну секунду...» [557, с. 4]. Фотографи із Австрії та Франції організовували в Одесі спеціальні курси для охочих опанувати мистецтво фотографії. Повна вартість навчання становила 300 руб. сріблом, а одна лекція коштувала 50 руб. Учні Ф. Гааса успішно виконували як портретну зйомку, так і фіксували на своїх фотографічних знімках міські пейзажі, а окремі його випускники виготовляли фотографічну рекламу на замовлення власників одеських магазинів мод [885]. Щоб перевершити конкурентів, Ф. Гаас почав використовувати метод калотипії, отримуючи негативне зображення, що дозволяло тиражувати світлину багато разів. Одночасно з Ф. Гаасом в Одесі почали свою діяльність фотографи

І. Кубат та Л. Діц, які працювали спочатку разом, але згодом кожен розпочав власну справу. Варто згадати власника магазину фотографічних приладь підприємця К. Мігурського, який відкрив фотографічний інститут, у якому пропонував вивчення техніки фотомистецтва. У 1859 р. він опублікував підручник з практичної фотографії, а його фотографічне ательє вирізнялося високою якістю виконаних робіт [557, с. 4].

У становленні фотографічної справи в м. Києві значну роль відіграли торговельно-розважальні контракти, які проходили на Подолі (сучасна Контрактова площа). Наприкінці 1840-х рр. в контрактах активно брали участь іноземні фотографи, які відкривали тут тимчасові фотоательє, де фотографували усіх охочих та міські краєвиди. Перші 28 панорамних фотографій із зображеннями краєвидів Києва зробив англієць Дж. Борн у 1849-1850 рр. У Київ його запросив автор проекту Ланцюгового мосту англійський інженер Ч. Віньюль. Борн став офіційним фотографом Віньюля та фотографував весь процес будівництва мосту. У 1852 р. у Київ приїхав англійський фотограф Р. Фентон на запрошення того ж Віньюля для фіксації продовження процесу будівництва. Повернувшись до Англії, Фентон представив свої київські фотографії, а в 1853 р. він продемонстрував їх на виставці у Королівській спілці мистецтв [904]. Багато фотографів-іноземців залишалися в Києві на постійне проживання. Вважається, що першими київськими фотографами-поселенцями були французи Жак і Шарль-Поль Гербсти, які наприкінці 1850-х рр. відкрили дагеротипні студії на Подолі. Однак найдавніша відома фотографія авторства Ш. Гербста датована 1858 р. [747, с. 2], натомість перша друкована згадка про існування фотографічного ательє на Хрещатику з'явилась у 1853 р. [558, с. 297]. Ймовірно, йшлося про фотомайстерню Івана Гудовського, власника фотоательє між вул. Малою Житомирською та Михайлівською. Будучи професійним художником, він, після закінчення навчання у Петербурзькій академії мистецтв, вирішив оселитись у Києві в будинку купця В. Смирнова. Згодом у тому ж будинку Гудовський заснував власне фотографічне ательє. Саме йому належить

авторство трьох світлин визначного українського поета Т. Шевченка, з яким він товаришував та разом навчався в академії.

У Миколаєві перший фотографічний заклад з'явився у 1868 р., а його власниками були австрієць Ф. Дюрнбек (Дюренбек) та колезький реєстратор М. Корєдов. Останній у 1876 р. отримав статус фотографа Великого князя Костянтина Миколайовича, а також право розміщувати на своїй фотографічній продукції вензель Його імператорської високості [900].

У 1881-1882 рр. в Тернополі, на другому поверсі «Пасажу Адлера» А. Сількевич відкрив фотографічний заклад під назвою «Фотографія кабінетова». У його великому приміщенні із суцільним рядом великих вікон відвідувачі могли обрати фон з міськими чи сільськими пейзажами. У 1882 р. Сількевич видав збірку світлин на картоні під назвою «Пам'ятки Сенявських в Бережанах», на яких було зображено образи Бережанського замку, пам'ятник А. Сенявського, родинна каплиця та ін. [906]. У липні 1887 р. в Тернополі відбулась друга крайова етнографічна виставка, на якій А. Сількевич представив 50 фотографічних робіт з типами селян у святковому вбранні з різних регіонів Галичини та Буковини [807, с. 48]. Особливістю цих фотографій було те, що художник Є. Глоговський навів аквареллю природні барви, які імітували кольорове фото [892].

З 1840 р. у Російській імперії почали з'являться фотографічні камери власного виробництва, які на той час були значно дешевшими за європейські аналоги. У 1840 р. вчений А. Греков розробив перший фотографічний апарат власної конструкції і покращив якість дагеротипів, зменшивши час експозиції до 2,5 хв., замість 4-6 хв. у апараті Дагера [689, с. 243]. У 1847 р. С. Лівіцький вперше замінив у фотографічній камері рухомі коробки міхами від гармоніки, що значно розширило можливості фотографії [614, с. 12]. У 1870-х рр. інженер В. Малаховський удосконалив процес фотографування завдяки створенню фотокамери для зйомки на рулонний світлочутливий матеріал на 100 кадрів та випередив американського інженера Д. Істмена, який у 1881 р. створив фотоапарат «Кодак №1» з роликовою плівкою. Фотографічна плівка спочатку

була паперовою, а згодом була виготовлена на целулоїдній основі [689, с. 243]. У 1883 р. винахідник С. Юрковський розробив конструкцію шторного затвору фотографічного апарату. У 1889 р. Е. Козловський отримав патент на «трьохзнімкову фотографічну камеру» для кольорового фотографування. У тому ж році І. Поляков отримав патент на фотоапарат з автоматичним регулюванням витримки за допомогою селенового фотометра. У 1902 р. А. Поповицький застосував сферичні дзеркала замість лінзового об'єктиву. Однак не всі ідеї винахідників були втілені в життя на території Російської імперії. Багато винаходів реалізовувалися за кордоном [905].

Починаючи із 1890-х рр. на теренах сучасної України створюється мережа регіональних професійних фотографічних товариств, головним завданням яких було сприяння розвитку фотографічного мистецтва та зближення фотографів шляхом проведення засідань з повідомленнями про новітні досягнення у фотографічній галузі, а також обміном думками, ідеями та знаннями з різних питань, допомога у облаштуванні фотографічних павільйонів, лабораторій та обладнання їх необхідними приладами. Крім цього, товариства займалися поповненням спеціалізованих фотографічних бібліотек, друком спеціалізованої літератури, випробуваннями різних технік та методик, влаштуванням фотографічних виставок, з'їздів, конкурсів, публічних лекцій та продажем фотографічних приладів з перших рук [813, с. 403].

У 1891 р. в Одесі було створено перше об'єднання фотомитців, яке називалося «Одеське фотографічне товариство». Товариство займалося організацією фотографічних виставок, де фотографи виставляли свої роботи, а також організувало лекції з вивчення фотографічної справи, допомагало у складанні музейних каталогів історичних пам'яток, альбомів видів місцевостей тощо [778, с. 62; 807, с. 43]. У 1899 р. товариство організувало одне із перших в Російській імперії «Депо фотографічних приладь» для популяризації фотографічної справи в науковій та практичній сферах, допомагало фотомитцям співпрацею з фірмами, які виготовляли фотографічні прилади для продажу продукції у фотографічних колах за низькими цінами [629, с. 2; 778,

с. 62]. З липня 1912 р. товариство розпочало видавати журнал «Вісник Одеського фотографічного товариства», який виходив двічі на рік [807, с. 43].

У 1891 р. у Львові виник «Клуб шанувальників фотомистецтва», перейменованій у 1903 р. на «Львівське фотографічне товариство». Його засновником вважається львівський скульптор та автор пам'ятника Яну Собеському Т. Баронч. У 1902 р. за участі львівського клубу в м. Кракові було проведено першу фотографічну виставку. З 1908 р. за ініціативи фотографічного товариства у Львові проводились навчальні курси для фотоаматорів, демонстрації використання нових фотоприладів та прочитано близько ста публічних лекцій. У товаристві активною участю відзначився фотограф Г. Міколяш, який, крім виготовлення фотографій, мав талант критика, написав 6 книг та опублікував 53 статті у періодичних виданнях. У 1909 р. Г. Міколяш здобув титул почесного члена товариства за вклад у розвиток фотографічної справи у Львові [754, с. 4].

У 1901 р. було засноване Київське фотографічне товариство «Дагер», яке спочатку об'єднувало митців з Києва та Київської губернії, а згодом діяльність товариства поширилась на терени усїєї України. Товариство займалося питаннями теорії і практики фотографічної справи, сприяло розвиткові й поширенню художньої, технічної й наукової фотографії [891]. З метою розвитку фотографічної справи члени товариства відвідували українські міста, де фотографували архітектурні пам'ятки, предмети старовини та побут місцевого населення. У 1905 р. товариство провело I Міжнародну фотографічну виставку світлових картин, а у 1908 р. провело з'їзд фотографів та II Міжнародну фотографічну виставку, на якій було представлено понад 500 фоторобіт. У січні 1911 р. на честь 10-річчя товариства було проведено Міжнародну фотовиставку. Участь у цих виставках брали відомі фотомитці з України, Австрії, Великої Британії, Америки, Франції та ін. [898]. Завдяки діяльності фотографічного товариства «Дагер» Київ здобув статус одного із провідних центрів фотографії у Європі.

Першим містом на Поділлі, де було відкрито фотографічний заклад, став її адміністративний центр – місто Кам'янець-Подільський. На жаль, достеменно стверджувати коли саме фотографія з'явилась на теренах Подільської губернії ми не можемо. Перша відома датована фотографія була виконана у м. Кам'янці-Подільському у фотографічному ательє Й. Кордиша. На фотографії зображено двох гімназистів 10-12 років, які сидять на стільцях у приміщенні фотографічного салону [822]. Позаду гімназистів було виставлено фотографічну панель світлого тону, а за м'яким світлом, яке падало згори та навкис, можемо стверджувати, що фотографія була зроблена в приміщенні, облаштованому скляним похилим дахом. Фотографія підрізана з кутів та неклеєна на цупкий картон – фотографічний бланк. Навколо фотографії від руки виведено тоненьку чорнильну рамку (дод. В, мал. 4). По верхньому краю звороту бланка є рештки «фартуха» (або «етикету») – кальки, спеціального напівпрозорого паперу, який наклеювався на фотографічний бланк і захищав фотографічне зображення від механічних пошкоджень. На зворотньому боці бланка був зроблений від руки напис польською мовою: «Jan I Narcyz Hillich – uczniowie III Kamienieckiego Gimnazjum 1859 roku Maja 20go Dnia. Z fotografii Jozefa Kordysza» (укр. – Ян та Нарцис Гілліч – учні 3-го класу Кам'янецької гімназії 1859 р. 20 травня. З фотографії Йозефа Кордиша). Напис вказує на час зйомки і дає підстави стверджувати, що фотографія зроблена не пізніше 20 травня 1859 р., а першим фотографом, який заснував своє фотографічне ательє у Кам'янці-Подільському був Й. Кордиш. Відомо, що принаймні з 1857 до 1858 рр. він працював фотографом в Одесі, а його фотографічне ательє розміщувалося в будинку Шеміоти у Червоному провулку [800, с. 406; 801, с. 411]. Станом на 1859 р. його прізвище серед списків одеських фотографів відсутнє [802, с. 425]. Ймовірно, у цей час він прибув у Кам'янець-Подільський, де й відкрив фотографічний павільйон, в якому у травні 1859 р. було зроблено згадану вище фотографію гімназистів. Окрім цього, нами віднайдено фотографічний знімок Йосипа Грейма, виконаний у 1858 р. (дод. В, мал. 3), який міг би змінити дату появи першої фотографії у Кам'янці-Подільському,

одак підпис батька М. Грейма на зворотньому боці бланка: «Józef Pins Greim, urod. d. 29 Kwiet./11 Maja 1854 r. w Kamieńcu Podolsk. portret robiony w Czerwcu 1858 roku» (укр. – Йосип Пій Грейм, народ. д. 29 квітня/11 травня 1854 р. в Кам'янці Подільськ. портрет зроблений в червні 1858 року) не дозволяє нам чітко визначити місце зйомки, оскільки вказане місто може означати як місце народження дитини, так і місце зйомки фотографічного зображення.

У першій половині травня 1859 р. у Кам'янець із Франції прибув фотограф Маркевич, якому редакція газети «Подільські губернські відомості» замовила два фотографічні знімки з видом міста. Ймовірно, він був штатним працівником у вище згаданій газеті і його було відправлено у спеціальне відрядження, оскільки у вітчизняних та закордонних джерелах про французького фотографа зі слов'янським прізвищем нами не знайдено жодних даних. Для виконання замовлення він привіз із м. Парижа фотографічний апарат [554], а його фотографії були опубліковані у «Пам'ятній книзі Подільської губернії на 1859 рік» [638, с. 1, 109]. Ці знімки були надруковані на цупкому якісному папері. На першому фото було зображено панорамний «вид Кам'янця-Подільського від Гунських криниць» (дод. В, мал. 1), а на іншому – панорамний «вид міста від Польських фільварків». Ці фотографії на сьогодні є першими датованими панорамними зображеннями краєвидів губернського центру Поділля.

Зважаючи на те, що до 1860-х рр. фотографічна діяльність не контролювалася державними органами, ми не маємо жодних документальних свідчень до цього періоду. Перший відомий нам документ датовано 2 грудня 1860 р., у якому Й. Кордиш звертався до Подільської будівельної та дорожньої Комісії на отримання дозволу зі встановлення в Кам'янці-Подільському нового пересувного скляного павільйону і облаштування в ньому фотографічної майстерні (дод. Щ, мал. 1). З документу дізнаємось, що Кордиш вже мав статус фотографа та був визнаним фахівцем своєї справи. Вказано, що він уклав договір з кам'янецькою купчихою М. Зейдмановою на оренду будівлі по вул. Петропавлівській (сьогодні вул. Татарська) для облаштування

фотографічного ательє [2, арк. 1-2]. В документі згадується про вже укладену раніше оренду приміщення під фотопавільйон, тобто на момент складання документу фотоательє, очевидно, вже було діючим, оскільки Кордиш просив дозвіл саме на встановлення нового пересувного скляного павільйону.

У липні 1866 р. про діяльність фотографічних закладів в місті Кам'янці-Подільському повідомлялося в газеті «Санкт-Петербургские ведомости» Зокрема, зазначалось про функціонування у місті чотирьох фотографічних закладів, які знаходились на одній вулиці. Особливо популярним був фотографічний заклад «Русская фотографія», який відрізнявся від конкурентів дешевизною та швидкістю виконання замовлень. «...Кращі представники містян фотографувалися у цьому ательє. Портрети Й. Комісарова (відомого тим, що 4 травня 1866 р. врятував від замаху російського царя Олександра II у Санкт-Петербурзі [610, с. 5] – авт.) красуються на виставках у всіх фотографічних закладах ... Перші його портрети були розкуплені нарозхват. Ті з євреїв, яким вдалось першими придбати ці портрети, бігали по місту з торжеством, тримаючи його високо над головою. Щасливців супроводжував натовп. Такий же натовп стояв перед фотографічним закладом» [556, с. 1-2].

Практика тиражування фотографій відомих особистостей серед простого місцевого населення тільки починала набирати обертів. Не випадково 16-й президент США А. Лінкольн (1861-1865 рр.) стверджував, що перемозі на виборах сприяли не тільки промови, а і його фотографічні портрети, виконані нью-йоркським фотографом М. Брейді та розповсюджені великим тиражем [618, с. 115]. Фотографічні зображення відомих особистостей могли принести додатковий заробіток, тож часто фотографи розміщували на вітрина своїх закладів подібні фотографії на огляд перехожих для додаткової реклами закладу. Наприклад, М. Грейм двічі планував друк фотографій російських імператорів у 1874 та 1895 рр. з метою продажу їх провінційним селянам за ціною 5 коп. за екземпляр, що підтверджує його переписка з М. Ольшинським та Й. Кордишем [618, с. 120, 138]. Ним було виготовлено кілька примірників

зображення Олександра III, портрети якого малював його син Ян Грейм [169; 170], однак масового друку таких фотографій нам підтвердити не вдалось.

Крім фотографічного ательє Й. Кордиша та «Русская фотографія», нам вдалось знайти дані про інших фотографів, які працювали в місті у 1860-х рр. У 1866 р. фотограф Б. Галущинський поросив дозволу у міської думи Кам'янця-Подільського на відкриття свого фотографічного ательє. Ймовірно, такий дозвіл він отримав, оскільки ретушером у нього певний час працював Й. Хмелевський – в майбутньому відомий в імперії полтавський фотограф. У 1870 р. Б. Галущинський залишив Кам'янець та перебрався у Немирів, відкривши там нове ательє [835]. Певний час, до 1870 р., в місті працював фотограф Й. Седлячек, художнє оформлення фотографічного бланка якого мало багато спільного із фотографічними бланками Й. Кордиша аналогічного періоду [819].

Актуальним питанням залишається визначення кількості кам'янецьких фотографів у різні хронологічні періоди. Циркуляр Головного управління у справах друку від 18 травня 1866 р. зобов'язував губернських начальників надавати управлінню точні відомості про існуючі у кожній губернії типографії, літографії та інші заклади друку, що й було успішно виконано. Однак надалі подібні звіти від губерній майже не надходили. Тому 29 липня 1879 р. було опубліковано циркуляр за № 2508 до всіх начальників губерній, у якому вимагалось надати точні відомості згідно наданої форми про всі типографічні, літографічні, фотографічні, словолитні заклади, а також книжкові магазини, лавки та бібліотеки, які будуть діючими станом на 1 жовтня 1870 р. Дані звіти слід було складати щорічно [492, арк. 62]. Згідно циркуляра Подільського губернатора від 10 вересня 1870 р. такі дані зобов'язані були подавати повітовий справник та поліцмейстер [8, арк. 1, 2]. Однак, такі звіти складались не щороку та не завжди вчасно, доказом чого слугує розпорядження Подільського губернатора від 7 жовтня 1871 р. до управління в справах друку, де він нагадував, що звіт потрібно було скласти ще тиждень тому [488, арк. 156]. Необхідну нам інформацію висвітлювали також інші довідкові

видання того часу. Інформація в них подавалась по-різному, інколи із уточненням прізвищ працюючих фотографів, але частіше за все вказували суху цифру кількості фотографічних ательє без будь-якої додаткової інформації. Кількість фотографів у різних виданнях за один рік могла відрізнятись. Це пояснювалось тим, що у період опублікування інформації в різних виданнях, хтось із фотографів міг розпочати або припинити свою діяльність. У статистичні дані не вносили фотографів, які працювали менше року. Не можна виключати і помилок, які цілком могли виникати при укладанні об'ємних довідкових видань, таких як «Весь Юго-Западный край», «Вся Россия» та ін.

Узагальнюючи всю наявну інформацію, нам вдалось дослідити кількість діючих у м. Кам'янці-Подільському фотографічних закладів за роками. Відомо, що у 1866 р. в місті працювало 4 фотографи («Русская фотография», Й. Кордиш та, ймовірно, Й. Седлячек та Б. Галушинський – авт.) [556, с. 1-2], у 1870 р. – 3 фотографи (ательє Й. Кордиша під управлінням В. Загорського, А. Енгель, А. Фогелевич) [488, арк. 158]. Починаючи з 1871 р. в місті впродовж двох десятиліть зазначались лише два діючих фотографічних ательє А. Енгеля та М. Грейма. Це чітко відображено у звітах за 1877 р. [8, арк. 8], 1878 р. [8, арк. 39], 1879 р. [14, арк. 11], 1881 р. [16, арк. 9, 14], 1882 р. [17, арк. 63], 1885 р. [10, арк. 14], 1886 р. [20, арк. 9], 1887 р. [531, табл. 2], 1888 р. [532, табл. 2], 1890 р. [533, табл. 2], 1891 р. (М. Грейм та А. Енгель) [786, с. 42] та 1892 р. [787, с. 50]. Починаючи з 1893 р. у місті працювало вже 5 фотографів [612, с. 233], (хоча за іншими статистичними даними того ж року – 2 фотографи [534, табл. 2]), у 1894 р. – 5 фотографів (М. Грейм, А. Жилінський, Ф. Кодеш, А. Енгель, М. Молчанов) [793, с. 60] (за іншими статистичними даними – 3 фотографи [535, табл. 2]), у 1895 р. – 5 фотографів (М. Грейм, А. Жилінський, Ф. Кодеш, А. Енгель, М. Молчанов) [805, с. 108] (за іншими статистичними даними – 4 фотографи [536, табл. 2]), у 1896 р. – 5 фотографів [537, табл. 2], у 1897 р. – 5 фотографів [538, табл. 2], у 1898 р. – 5 фотографів [618, с. 175] (за іншими статистичними даними – 6 фотографів [539, табл. 2]), у 1899 р. – 4 фотографи (М. Грейм, А. Жилінський, Ф. Кодеш, А. Енгель) [795, с. 658] (за

іншими статистичними даними – 5 фотографів [540, табл. 2]), у 1900 р. – 5 фотографів [541, табл. 2], у 1901 р. – 5 фотографів [542, табл. 2], у 1902 р. – 3 фотографа (М. Грейм, Ф. Кодеш, А. Енгель) [796, с. 1350], у 1903 р. – 6 фотографів [543, табл. 2], у 1904 р. – 7 фотографів [544, табл. 2], у 1905 р. – 7 фотографів [545, табл. 2], у 1906 р. – 7 фотографів [546, табл. 2], у 1907 р. – 9 фотографів (С. Гіллер, М. Грейм, О. Міллер, Федір та Франц Кодеш, К. Розенберг, А. Садкер, Август та Марк Енгель) [791, с. 482] (за іншими статистичними даними – 6 фотографів [547, табл. 2]), у 1908 р. – 8 фотографів [548, табл. 2], у 1909 р. – 7 фотографів [804, с. 145], у 1911 р. – 8 фотографів [549, табл. 2], у 1912 р. – 9 фотографів (С. Гіллер, М. Грейм, О. Міллер, Федір та Франц Кодеш, К. Розенберг, А. Садкер, Август та Марк Енгель) [794, с. 318] (дослідник А. Прусевич зазначав, що після смерті М. Грейма, у січні 1911 р., у його майстерні почав працювати Маркушевський [817, с. 5]), у 1913 р. – 7 фотографів (С. Гіллер, М. Грейм (Маркушевський. – авт.), А. Демченко, Ф. Кодеш, Е. Генігсман, В. Стиртинський, А. Фейдер) [814, с. 916], у 1915 р. – 6 фотографів, серед яких окремо було виділено заклади Е. Кодеша та «Русская фотографія» як найкращі у місті [621, с. 126].

У дослідженні І. Підгурного знаходимо інформацію з посиланням на матеріали українського дослідника фотомистецтва М. Жура, що у Кам'янці-Подільському за досліджуваний нами період (до 1918 р.) діяло 9 фотомитців: С. Гіллер, С. Голеневич, М. Грейм, А. Жилінський, Ф. Кодеш, Й. Кордиш, Г. Вассерман, К. Розенберг, А. Енгель [783, с. 123]. Зауважимо, що у цьому списку є явна помилка, оскільки фотограф Герша Хаїмович Вассерман жодним чином у Кам'янці не згадувався. Натомість, на численних його фотографіях, які нам вдалось відшукати у ході дослідження, вказувалась одна і та сама адреса, а саме: Могилів-Подільський та Сороки у Бесарабській губернії. Окрім того, до цього списку, ймовірно, помилково внесено фотографа С. Голеневича, оскільки про нього ми не знаходимо жодних даних. Натомість, у місті певний час працював фотограф із співзвучним прізвищем А. Фогелевич, що було виявлено нами за матеріалами тогочасних довідкових видань.

Згідно зібраних даних, нами було значно розширено список фотографічних майстерень і ательє, які працювали у м. Кам'янці-Подільському в період з 1859-1918 рр. У результаті нашого дослідження та аналізу близько 1,9 тис. атрибутованих фотографічних робіт за період з другої половини ХІХ ст. до листопада 1918 р. в місті діяло 29 фотографів: Й. Бродер, Б. Галущинський, Б. Гиков, С. Гіллер, І. Глембоцький, М. Грейм, А. Демченко, А. Енгель, М. Енгель, А. Жилінський, Ш. Зіньковський, Й. Кордиш, Ф. Кодеш, Е. Кодеш, І. Кржемінський, Маркушевський, Маркевич, Ш. Міллер, О. Міллер, М. Молчанов, Л. Раковський, К. Розенберг, А. Садкер, Й. Седлячек, В. Стиринський, В. Струтинський, А. Фейдер, А. Фогелевич, В. Загорський та 5 фотографічних ательє «Русская фотографія», «Военная фотографія», «Макарт (Е. Генігсман), «Рембрант», «Радій» (Ш. Зіньковський). [878]. Польські дослідники подають також ще прізвище Хубера, який, ймовірно, певний час працював фотографом у Кам'янці-Подільському [815, с. 356].

У ході дослідження нами віднайдено більше 200 фотографій, авторство яких не встановлено. Також було виявлено прізвища фотографів, діяльність яких у Кам'янці-Подільському не вдалось підтвердити атрибутованими фотографічними роботами (М. Енгель, Маркушевський, Ш. Міллер, Й. Бродер, А. Садкер, В. Стиринський, А. Фейдер, Хубер). У приватних архівах зберігається велика кількість фотографій, виготовлених у кам'янецьких фотографічних ательє без зазначення авторства, яке може належати будь-кому із вище зазначених фотографів [819].

У нашому розпорядженні є документи із зазначеними іменами фотографів, які отримали дозвіл на відкриття фотографічної майстерні у м. Кам'янці-Подільському. Зауважимо, що дехто з них могли не скористатися даним свідоцтвом, або вони не маркували власну фотографічну продукцію своїм прізвищем, що було звичною практикою у 1910-х рр. У 1910 р. дозвіл на відкриття фотографічної студії у м. Кам'янці-Подільському отримали фотографи Й. Бродер [491, арк. 5], І. Бендетсон [491, арк. 39], А. Демченко [491, арк. 92]. У 1912 р. аналогічні дозволи отримали В. Струтинський [490, арк. 20],

Ф. Блейхман [490, арк. 60], на відкриття колографії (електрофотографії) отримали свідоцтва Г. Бам [490, арк. 33], А. Гіллер (брат фотографа С. Гіллера – авт.) [490, арк. 48], І. Гродський [490, арк. 32], Ш. Кержнер на Новому плані [490, арк. 79], М. Розенвальд на відкриття електрофотоательє «Фотомініатюрь» [490, арк. 57], та Ш. Зіньковський на відкриття електрофотографії під назвою «Радій» [490, арк. 24]. У тому ж році дозвіл на виготовлення фотографічних знімків в м. Кам'янці та його околицях отримав дійсний статський радник, доктор Г. Скварський з приміткою, що йому забороняється робити знімки залізничних колій, станцій та інших будівель [490, арк. 84]. У 1913 р. дозволи на право відкриття власного фотографічного закладу у м. Кам'янці отримали Е. Кодеш [490, арк. 53] та Ш. Міллер [490, арк. 52]. У 1915 р. повторно отримав дозвіл Й. Бродер [489, арк. 26] (ймовірно, він не скористався попереднім свідоцтвом 1910 р. – авт). Зауважимо, що у період з 1900 по 1918 рр. фотографи часто ігнорували вимогу маркувати свою фотографічну продукцію, тож крім згаданих свідоцтв вони здебільшого не залишили жодних інших свідчень про свою діяльність. Виключення становлять фотографи А. Демченко, В. Струтинський, Ш. Зіньковський («Радій») та Е. Кодеш. Фотографічні бланки даних фотографів із відповідними позначками у вигляді друкованих бланків, або відтисків штемпелів та чорнильних печаток на них є у нашому розпорядженні. Це дозволяє стверджувати, що вони здійснювали професійну фотографічну діяльність у м. Кам'янці-Подільському. А. Гіллер, ймовірно, працював у парі зі своїм братом С. Гіллером, оскільки останній мав дозволи на ведення фотографічної та кінематографічної справи у місті та потребував кваліфікованого помічника, особливо під час фіксування пам'ятних подій. Яскравим прикладом є подія відкриття у місті Державного українського університету 24 жовтня 1918 р., події якої фіксувались одночасно на фото та кінострічку ймовірно братами Гіллерами [704, с. 25–38].

Для заняття фотографічним мистецтвом навіть на аматорському рівні необхідно було отримати відповідний дозвіл губернатора. Зокрема, 19 травня 1898 р. містянин З. Длугач просив київського губернатора дати йому дозвіл на

право фотографування у Подільській та Волинській губерніях [63, арк. 1]. У жовтні-лютому 1892 р. київським губернатором розглядалося прохання дворянина Л. Табонського (що проживав у с. Сокільці Бердичівського повіту Київської губ.) на дозвіл фотографувати історичні місця Південно-Західного регіону для створення власного альбому [60, арк. 2-4]. Нами було виявлено значний фотографічний доробок статського радника, доктора та фотографа Г. Скварського. Останньому в серпні 1912 р. було видано дозвіл за №13215 [490, арк. 84]. Як виявилось, він не займався фотографією на професійному рівні та не мав у розпорядженні власного ательє. Натомість, він активно фотографував повсякдення своєї родини та види міста, що також є надзвичайно цінним матеріалом для вивчення історії міста та повсякденності [842]. Дозвіл на ведення фотографічної діяльності не давав фотографу повної свободи і часто містив певні обмеження. Зокрема, окремого дозволу потребувало фотографування стратегічних об'єктів, груп військових, а також членів царської родини [65, арк. 1].

Розвиток світової фотографії забезпечив розквіт у 1880-х рр. фотоаматорства та виникнення відповідного аматорського фотографічного руху [910]. У 1909 р. (ймовірно в лютому – авт.) в м. Кам'янці-Подільському створено «Подільське фотографічне товариство», яке розміщувалось в будинку Казенної палати [591, с. 79-80; 807, с. 734]. Виявлений дослідницею І. Паур статут товариства свідчив, що його діяльність була спрямована на «...розвиток фотографічної справи шляхом удосконалення знань із фотосправи у його членів та розповсюдження серед населення любові до фотографування і дослідження природи й побуту Поділля» [781, с. 35]. 7 лютого 1910 р. відбулось засідання товариства, на якому було підбито підсумки першого року існування та діяльності. Тоді ж було обрано керівництво на поточний рік: голова правління – дворянин К. Дунін-Борковський [806, с. 443], члени правління К. Міллер [807, с. 27], Ю. Вериги-Даревський [806, с. 257], Л. Гроза [806, с. 374], М. Драгомирецький, С. Раєвський та І. Нацкевич [592, с. 59], кандидат в члени правління М. Любвинський [806, с. 762], секретар М. Романов [807, с. 270] та

казначей І. Чебановський. Всього у товаристві нараховувалось 33 особи. Недостатнє фінансування (за 1909 р. чистий прибуток склав 53 руб. 91 коп.) та слабкий інтерес до товариства серед його учасників, які звикли працювати поодиноці, зумовили те, що товариство не розвивалось, а обмежилось лише створенням та облаштуванням лабораторії у своєму приміщенні. Також товариство виписувало журнали та влаштувало щотижневі збори. На 1910 р. було заплановано проведення кількох лекцій з фотографічної справи для формування у місцевої публіки інтересу до фотографії та фотоаматорства [592, с. 59].

На сьогодні відомі прізвища кількох фотоаматорів. Брак достеменної інформації зумовлений тим, що діяльність фотоаматорів законодавчо не контролювалась. Вони займалися фотографією в особистих, а не комерційних цілях. Як правило, інформацію про них можна знайти лише в сімейних архівах. Серед приватних збірок із великого масиву фотографій можна виділити кілька сімей, у яких були особисті фотографічні камери на початку ХХ ст. Це кам'янецькі родини Ляпустіних, Говорових, Бетакі, Остякових та Скварських [819; 820; 823]. Окремо варто означити аматорську фотографічну діяльність історика, археолога та культурно-громадського діяча Поділля Юхима Сіцінського, який у 1890 р. придбав фотографічну камеру, про що повідомив у листі до свого товариша та колеги М. Петрова [68, арк. 3]. Також відомо, що власниками фотографічних апаратів були голова правління Подільського фотографічного товариства К. Дунін-Борковський [651, с. 594] та історик, етнограф, музеєзнавець та дослідник Поділля О. Прусевич [160-164].

Подільська губернія межувала із Австро-Угорщиною, а її фотохудожники мали зв'язки не лише з митцями із інших міст Російської імперії, зокрема Москви, Санкт-Петербурга, Києва, Одеси, але і з закордонними фотографами з Кракова, Варшави, Праги, Мюнхена, Берліна, Парижа та ін. Це визначало вибір сюжетів для фотографування, використання фотоматеріалів і технологій та сфери інтересів майстрів світлин [733]. Кам'янець був визначним осередком фотографічної справи в межах регіону і відігравав провідну роль у розвитку

фотомистецтва. За кількістю фотографічних закладів Кам'янець не поступався таким містам як Чернігів, Ялта, Феодосія, Полтава, Миколаїв, Херсон, Севастополь, Суми та ін. [733].

Слід зауважити, що до початку 1880-х рр. статистичні видання, які стосувалися Подільської губернії, взагалі не фіксували цей вид діяльності, тож ми не можемо достеменно скласти точний список прізвищ фотографів, які працювали у подільському регіоні. Тому будь-яка наявна інформація ставала для нас особливо цінним джерелом. Одним із перших подібних детальних друкованих видань, що дало нам повну інформацію про фотографів усієї Російській імперії є «Всі фотографи та фотоательє Російської імперії на 1 січня 1894 р.». Згідно із ним, у 1894 р. в Подільській губернії працювали такі фотографи: у м. Кам'янці-Подільському – М. Грейм, А. Жилінський, Ф. Кодеш, А. Енгель, М. Молчанов; у м. Балті – Н. Краєвська і А. Миколаєвська; у м. Немирові – Шияновський; у м. Тульчині – Ф. Гетце; у м. Вінниці – Нікольський та В. Ставський; у м. Жмеринці – С. Стефанська, Юргилевич; у м. Летичеві – Н. Апостолов; у м. Меджибожі – С. Сонич; у м. Літині – І. Утіха; у м. Могилеві-Подільському – Г. Васерман, М. Осташевський; у м. Проскурові – Д. Голованевський, І. Темненко та М. Юргилевич; в м. Ярмолинцях – Виговський; у м. Ямполі – Р. Мишобенський [793, с. 60-61]. До 1899 р. в губернському центрі Кам'янці-Подільському працювало найбільше число фотографів (5 закладів), а з 1900 р. ця першість перейшла до Вінниці (7 закладів). Загалом кількість фотографічних закладів на Поділлі впродовж років швидко зростала. Якщо у 1887 р. їх налічувалось 40, то у 1911 р. – 89 закладів (дод. Ш, табл. 1). Для порівняння, у 1910-х рр. в Харківській губернії фотографічних ательє налічувалось 254, в Київській – 203, в Херсонській – 130, в Таврійській – 81, в Катеринославській – 79, у Полтавській – 55, у Волинській – 54, у Бесарабській – 47, в Чернігівській – 26 [914].

На основі опрацьованого матеріалу ми можемо визначити чотири основні етапи становлення та розвитку фотомистецтва в м. Кам'янці-Подільському в досліджуваній нами період (кінець 1859 р. – листопад 1918 р.).

Під час першого етапу (1859-1860-і рр.) відбувалося становлення цього виду професійної діяльності як окремого виду мистецтва. Фотомайстри засновували фотографічні павільйони та починали знайомити містян із даним видом мистецтва, яке було елітарною розвагою заможних громадян. На другому етапі (1870-1880-і рр.) відбувалося усвідомлення фотографії як елемента людської життєдіяльності. Фотографія поступово проникала у повсякдення громадян, а інтерес художників та письменників до традиційного зображення зародив традицію створення професійними фотографічними ательє фотографічних альбомів, які ілюстрували види міста та етнографічні типи його жителів. На третьому етапі (1890-1914 рр.) набула поширення репортажна (вулична) зйомка осіб, їх груп, та подій. Вдосконалення технологій фотографічного процесу та здешевлення матеріалів дозволило започаткувати новий тип фотографічного зображення – фотолистівка, яка майже повністю витісняє фотографічні альбоми. Крім фотографів-професіоналів з'являються фотоаматори, а фотографія становить частину повсякдення пересічних мешканців міста. Четвертий етап (1914-1918 рр.) припав на роки Першої світової війни та початку Української революції за незалежність 1917-1921 рр. Фотографічне мистецтво привертало до себе увагу суспільства, яке відчувало інформаційний голод до навколишніх подій. Періодичні видання активно впроваджують друк фотографічних зображень на шпальтах видань журналів та газет, а цивільні та військові фотокореспонденти подорожували містами та фіксували повсякденні події, знакові події, наслідки ворожих обстрілів тощо.

Таким чином, фотографічне мистецтво з'явилося в Україні майже відразу після винаходу фотографії у Парижі в 1839 р. Цього ж року Львів став першим українським містом, який перейняв технічні новинки того часу. Інтерес до фотографії зароджувався в українських містах Російської імперії, європейські фотографи подорожували українськими містами та демонстрували новинки фотомистецтва, відкривали нові фотоательє. Українські митці, які зацікавилися фотографією, на рівних конкурували зі своїми європейськими колегами та брали участь у міжнародних фотографічних виставках.

У ході дослідження вдалося встановити, що більшість українських фотомитців мали художню освіту, створювали фотографічні роботи на високому художньо-композиційному та технічному рівнях, які не поступалися світовим зразкам. Водночас українські фотографи та науковці проводили експерименти з фотографічної справи, робили винаходи та активно оприлюднювали свої досягнення у тогочасній пресі. Завдяки вигідному географічному розташуванню українські митці мали змогу використовувати прогресивні європейські технології, одночасно використовуючи технічні новинки винахідників-співвітчизників, чиї пристрої були більш популярними на сході України.

Кам'янець-Подільський відіграв важливу роль у розвитку фотографічного мистецтва на Поділлі та не поступався іншим великим містам України. Перші місцеві фотографи були вихідцями з інших європейських та українських міст (Парижа та Одеси) та володіли необхідним досвідом для того, щоб започаткувати фотографічну справу у місті. Здійснений ретельний аналіз тогочасних довідкових, статистичних та архівних видань дозволив значно розширити перелік тогочасних фотографічних ательє та ввести у науковий обіг прізвища фотографів, які достеменно займалися фотографічною справою у м. Кам'янці-Подільському впродовж досліджуваного нами періоду.

2.2. Спроба реконструкції колективного портрету авторів світлин

З моменту появи фотографії на Поділлі, зокрема у її адміністративному центрі – м. Кам'янці-Подільському, фотографи впродовж всього часу змагалися між собою, породжуючи конкуренцію. Це сприяло постійному вдосконаленню творчого оформлення фотографій, художніх мотивів фотографування, дизайну фотографічних бланків та вибору більш вигідного розміщення фотографічної студії для того, щоб привабити найбільшу кількість клієнтів. Беручи до уваги виявлені дані, можемо впевнено стверджувати, що за весь досліджуваний період у м. Кам'янці-Подільському ніколи не працювало менше двох фотографів одночасно (дод. III, табл. 1).

Важливим є питання локалізації кам'янецьких фотографічних закладів на мапі міста. Нами було досліджено інформацію із фотографічних бланків, на яких вказано адресу, та було зроблено висновок, що фотографи досить часто змінювали адресу своїх закладів. Це пояснюється тим, що місце розташування студії відіграло чи не вирішальну роль у комерційному успіху діяльності фотографа і більш популярними були ті майстерні, які були облаштовані у найбільш людних місцях.

Так, перший кам'янецький фотограф Й. Кордиш, який почав працювати в місті у 1858-1859 рр., вказував на своїх бланках вул. Петропавлівську, неподалік театру [86]. Натомість, за допомогою кількох фотографічних зображень його закладу [337; 819] нам вдалося визначити, що він знаходився у іншій частині цієї ж вулиці, ближче до Катедрального костелу у садибі купчихи Зейдманової (дод. Д, мал. 2) [2, арк. 1-2]. Його наступник М. Грейм викупив цю фотографічну студію у 1871 р. і пропрацював там принаймні до 1885 р., коли внаслідок пожежі його студію було пошкоджено [619, с. 258]. Вже у 1886 р. Грейм працював у новій студії в будинку доктора Ядловкіна [7, арк. 2-3] (сьогодні вул. Татарська, 14) (дод. Д, мал. 5).

Виявлено також фотографічне ательє, яким по чергово володіли кілька місцевих фотографів. Так, у студії, яка знаходилася в будинку Студниць по Петропавлівському провулку, орієнтовно з 1894 по 1897 рр. працював фотограф Ф. Кодеш (з 1898 р. працював в будинку Новаковського біля міської управи на Центральній площі Старого міста) [819]; у наступний період в будинку розміщувалися студії «Военная фотографія» [827]; з 1900 [461] до 1904 рр. там працював І. Кржемінський [806, с. 653]; до 1905 р. – С. Гіллер [105] (того ж року перебрався в будинок Раковських) [819]. Цікавим фактом є те, що у 1907 р. ця студія знову вказана на фірмовому бланку І. Кржемінського, однак поверх була відбита чорнильна печатка іншого фотографа, О. Міллера [848]. Ймовірно, до 1910 рр. у студії знаходилось фотографічне ательє «Рембрандт» [819], а також приблизно з 1910 до 1916 рр. там працював фотограф Б. Гиков [819].

У 1895 р. місцевий фотограф І. Глембоцький заснував фотографічну студію по вул. Довгій у власному будинку, яка проіснувала принаймні до 1897 р. [839] та згодом змінила адресу, оскільки у 1914 р. студія знаходилася уже в будинку Рубінштейна по вул. Троїцькій [487, арк. 1] (сьогодні вул. Зарванська 7/2). Ця студія була зафіксована на згаданих вище обмірах садиби 1920-х рр. [77, с. 535].

Натомість деякі фотографи весь свій час працювали лише у одній студії. Так, А. Енгель постійно працював в будинку поміщиці Білецької (сьогодні пл. Польський ринок, 16а), Жилінський – в будинку міської управи на Новому плані (сьогодні вул. Соборна, 1), Молчанов – селище Підзамче, «Русская фотографія» – будинок Фрайберга біля міського театру (на перехресті сучасних вулиць Зарванська та Татарська) [819].

Адреси студій деяких фотографів встановити не вдалося, оскільки вони вказували на фотографічних бланках лише свої прізвища (К. Розенберг, Й. Седлячек, В. Струтинський, А. Фогелевич, «Макарт» Е. Генінгсмана, «Радій» Ш. Зіньковського) [819].

До нашого часу дійшли панорамні види міських вулиць, на яких потрапили рекламні вивіски фотографічних закладів. Зокрема, на фотографії з видом на Кушнірську башту по вул. Поштовій (сьогодні вул. Зарванська), виконаній фотографом Кордишем приблизно у 1862-1868 рр., видно на паркані виведений від руки напис про розміщення там фотографічного ательє [829]. Щоправда, на даному фото неможливо розібрати прізвище власника. Інша вивіска зустрічається на поштовій листівці початку ХХ ст. з видом на вул. Троїцьку (сьогодні вул. Зарванська) від Центральної площі (сьогодні пл. Польський ринок), де на стіні будинку Рубінштейна можна роздивитись вивіску малих розмірів із зображенням фотографічного апарату та текстом, який неможливо прочитати [832]. Зазначена локація та період створення листівки відповідають розміщенню там фотографічного закладу І. Глембоцького.

Окремо варто зацентувати увагу на рекламі фотографічних закладів у місцевій пресі та інших виданнях. Фотографії кам'янецьких фотографів успішно друкувались у різноманітних періодичних та наукових виданнях спочатку у вигляді дереворитів [656, с. 49; 639, с. 248; 665, с. 92; 655, с. 292-293; 666, с. 232-233; 819; 643, с. 81-84; 644, с. 400; 645, с. 240; 647, с. 140-141; 650, с. 161-168; 652, с. 633; 637, с. 957], а згодом і оригінальних відбитків з фотографічних знімків [660, с. 117; 661, с. 11; 654, с. 133-134; 663, табл. 231; 662, с. 101-103; 640, с. 46, 131, 200; 641, с. 322-323, 394, 476], що теж слугувало додатковою рекламою фотографа та його закладу, оскільки під фотографією часто вказувалось авторство. Нами було проаналізовано місцеві тогочасні газети, однак єдине знайдене нами оголошення, яке стосувалось фотографічної справи, належало фотографу Кржемінському, який у 1904 р. мав намір продати свій заклад через хворобу за 1500 руб., або знайти досвідченого управляючого на відсотки від прибутку [806, с. 653]. Серед інших оголошень знаходимо пропозицію про придбання фотографічного апарату формату 13x18 см [572, с. 4; 573, с. 4] та рекламу фотоцинкографічного закладу І. Гутмана, у якому останній пропонував послуги друку різноманітних ілюстрацій, краєвидів, візитних карток тощо [571, с. 4; 574, с. 4].

Цілком ймовірно, що фотографи не потребували особливої реклами, оскільки вони активно використовували практику друку власної реклами на зворотньому боці фотографічного бланка. Варто зазначити, що і сам вигляд фотографічного скляного павільйону вирізнявся серед тогочасної міської забудови. Це робило його досить привабливим та впізнаваним серед містян та гостей міста.

Фотографи облаштовували при павільйоні експозиційні вітрини, щоб перехожі могли на місці ознайомитися з продукцією закладу. Подібну вітрину зображено на фотографії М. Грейма, який спеціально сфотографував свій фотографічний заклад. Перед закладом було влаштовано рекламний стенд, на якому було виставлено портретні фотографії у різних форматах та оформленнях [386]. Очевидно, що фото цього павільйону виконувало безпосередньо

рекламну мету, оскільки М. Грейм навмисно у одному з вікон скляного павільйону з лівого боку розмістив власне фото з дружиною Октавією, імітуючи свою постійну присутність у закладі в очікуванні клієнтів (дод. Д, мал. 5).

Не останню роль відігравав і сам зовнішній вигляд фотографа. У 1895 р. в одному із листів до М. Грейма Й. Кордиш радив останньому для того, щоб уникнути економічного занепаду його студії, замість друку реклами кардинально змінити концепцію свого закладу. Для цього Грейму варто було б найняти нового лаборанта «порядного, обізнаного і який би, як новий фотограф, гарно одягався, хоч у смокінг, білі рукавички, і всюди б ходив» [619, с. 268].

Цікавим є факт, що Й. Кордиш, який був хрещеним батьком доньки М. Грейма Модести, теж навчив її мистецтву фотографії, однак та, зрештою, не мала до цього хисту [618, с. 203]. Він також хотів у 1893 р. взяти її в Немирів «як доньку», де планував придбати фотографічний заклад і де вона змогла б працювати касиркою та приймати гостей [619, с. 258]. Кордиш писав Грейму, що дуже гарним є факт, що дочка останнього Вірґінія працює у фотографічній студії батька та займається ретушуванням та наглядом за закладом, додаючи, що фотографічна справа має бути переважно жіночим заняттям. Він радив, щоб вона опанувала позування та всі моменти роботи у лабораторії. Це б дозволило Грейму «позбутися чоловічої роботи» для більшого порядку у студії [462]. Варто відзначити прогресивні переконання Й. Кордиша з питання використання жіночої праці, оскільки у фотографічній справі на той момент працювали лише чоловіки. У розрізі нашого дослідження зазначимо, що у Кам'янці перша жінка-фотограф Емілія Кодеш з'явилась тільки у 1913 р. [490, арк. 53], успадкувавши фотографічну студію після смерті свого чоловіка фотографа Франца Кодеша.

Окрім власне виготовлення портретних фотографій у ательє, місцеві фотографи також змушені були суттєво розширювати діапазон своїх послуг. Враховуючи швидкість виготовлення, якість та ціни на фотографії, майстри

здебільшого для пошуку додаткового заробітку часто займалися репортажною зйомкою, формували фотографічні збірки етнографічних типів та видів Поділля, виготовляли листівки, фотографічні альбоми, випускні фотографії вихованців та викладачів місцевих навчальних закладів, надсилали свої фотографії до різноманітних друкованих видань та навіть займалися кінематографічними зйомками. Окрім того, багато фотографів мали власні захоплення, якими займались паралельно зі своєю професійною діяльністю.

Фотограф Й. Кордиш впродовж всього життя постійно відточував свою майстерність, намагаючись довести її до ідеалу та ділитись своїм досвідом з іншими. Фотографія для Кордиша була більше захопленням, ніж джерелом заробітку. Впродовж життя він виготовив велику кількість фотографій, під час роботи активно експериментував над стилями та досліджував зміну архітектурної забудови м. Кам'янця-Подільського. Окрім фотографування Кордиш збирав історичні дані про місто, які до 1865 р. занотовував у рукописі під назвою «Нотатки Кордиша». Цей рукопис тривалий час зберігався у особистому архіві місцевого краєзнавця О. Прусевича, однак на сьогодні місце зберігання рукопису невідоме. Зокрема, як зазначав Прусевич, назва «Шарлотка» або «Шарлоттенбург», яким місцеві жителі називали один із кварталів Центральної площі Старого міста, належав саме Й. Кордишу. Окрім того, він активно занотовував визначні історичні факти м. Кам'янця-Подільського, якими часто послуговувався Прусевич під час написання історичної книги «Kamieniec Podolski: szkic historyczny» (1915 р.) [621, с. 109-118].

Фотограф М. Грейм був відомим у місті та далеко за його межами колекціонером, нумізматом, науковцем, краєзнавцем та громадським діячем. Він не тільки колекціонував монети та інші цінні речі, але й писав наукові статті про свої знахідки. Зокрема, на прохання польського мистецтвознавця Ф. Копера, у колонці під назвою «Відповідь на наукову інформацію» Грейм надав дані про «знахідки римських та сучасних монет на нашій землі, тобто Поділлі» [764, с. 290]. Окрім цього, він є автором щонайменше 25 статей у

різних виданнях, присвячених нумізматиці, мистецтву та сфрагістиці [623, с. 4-5]. Також Грейм колекціонував старожитності та картини, які виставляв на місцевих виставках, часто будучи одним з їх організаторів та керівників [600, с. 5]. Велику кількість фотографічних матеріалів Грейм передав на зберігання у музей Подільського церковного історико-археологічного товариства (Давньосховище). Станом на 1909 р. у музейні фонди ним було передано таблицю із 26 фотографічних портретів подільських архіпастирів (єпархіальних та вікарних) [630, с. 55] та 61 фотонегатив на склі із зображенням портретів, знахідок з розкопок, хрестів, ікон, іконостасів та видів подільських містечок. Із цих негативів було виготовлено фотографічний альбом [630, с. 59]. 24 травня 1874 р. Грейм отримав дозвіл за № 924 на відкриття фототипії при його фотографічному закладі [8, арк. 48] та утримання ручного типографічного станка за № 923, на якому він друкував фотографічні бланки візитного формату та іменні конверти на звичайному папері [10, арк. 16-18; 14, арк. 23-25; 20, арк. 7]. Проте, станом на грудень 1877 р. станок не використовувався з причини відсутності замовлень [8, арк. 18]. У жовтні 1877 р. М. Грейм направив до губернатора прохання на відкриття закладу з виготовлення металевих написів та вивісок, який мав розміщуватися при його ж фотографічному закладі, на що 7 березня 1878 р. отримав відповідний дозвіл за № 698 на відкриття словолитні [8, арк. 10-24; 14, арк. 23-25]. У звітах про кількість фотографічних закладів у місті з 1879 до 1881 рр. зазначалось, що М. Грейм на той момент, крім фотографічного закладу, володів також словолитнею, фототипічним закладом та малим ручним типографічним станком [14, арк. 12-13; 16, арк. 3-зв.].

Не відставав від Грейма і фотограф Л. Раковський, який активно поповнив фонди Давньосховища (сьогодні К-ПДІМЗ) низкою картин та фотографій. Після його смерті у 1908 р., згідно із його заповітом, до того ж музею було передано чимало експонатів. Музею були подаровані численні фотографічні знімки видів і старожитностей Кам'янця-Подільського, два виготовлених Раковським гіпсових барельєфи з видом Кам'янецької фортеці,

один з яких розфарбований та відзначений почесною відзнакою на місцевій виставці [631, с. 416]. Загалом у Кам'янець-Подільському музеї станом на 1909 р. зберігалося 666 предметів із колекції Л. Раковського, подарованих ним особисто [700, с. 147]. Основним видом діяльності Л. Раковського було виготовлення дерев'яних штор-жалюзів, які він художньо розписував власноруч. Ще у 1879 р. Раковський заснував відповідну майстерню у с. Юрківцях. Його вироби були неодноразово нагороджені на місцевих і закордонних виставках та мали великий попит [87]. Водночас, він виготовляв вивіски і таблиці на металевих дошках та жести. У 1880-х рр. він переніс свої майстерні у м. Кам'янець-Подільський [631, с. 415], де і продовжив свою роботу, паралельно займаючись фотографією.

Варто зазначити, що Л. Раковський разом із М. Греймом входили до кола Кам'янець-Подільської інтелігенції, а їхня поезія увійшла до збірника Кам'янецького віршування та поетичних гуртків [725, с. 3] під назвою «Римотворство кам'янецьке та поетичне гроно у пані Калленбах, сестри професора, зібрані у 1890-1892 рр.». Щоправда, сам М. Грейм лише підписав цю збірку, а на її 42 сторінках серед інших авторів (включаючи і Л. Раковського) було вміщено вірші його доньки Модести Грейм [618, с. 200], через скорочене ім'я якої іноді ці вірші помилково приписують її батьку. Єдиний невеликий віршований фрагмент авторства М. Грейма знаходимо у дарчому листі до папки з фотографіями, яку той подарував Е. Ожешковій на честь 25-ліття її письменницької праці [304, арк. 1]. Інші його записи зроблені виключно прозою [921].

Важливим аспектом фотографічної діяльності є конкуренція між фотографами. Серед конкурентів можемо назвати А. Енгеля, М. Грейма та Ф. Кодеша. Впродовж всього періоду своєї професійної фотографічної діяльності А. Енгель та М. Грейм конкурували, а їхні студії знаходились зовсім неподалік одна від одної. Однак, якщо Грейм був митцем, то Енгель – більше ремісником. Фотографічні зображення, виконані Греймом, більше походять на полотна художників, де фотограф намагався створити гармонійну композицію

із декорацій та людських фігур, які підкреслювали б одна одну. Натомість Енгель більше експериментував із удосконалення технічного виконання та оформлення фотографій, навіть із застосуванням техніки колажу [819]. Першочергову роль в успішності закладу відіграло його розміщення у вигідних з комерційної точки зору кварталах міста. Той факт, що на Центральній площі (сьогодні пл. Польський ринок) знаходились два фотографічних ательє, а саме А. Енгеля та Ф. Кодеша, пояснює абсолютну більшість фотографій їхнього авторства у порівнянні з іншими фотографами, чії заклади знаходились у більш віддалених районах міста. Фотографам доводилось вигадувати різні проєкти, щоб привабити клієнтів та мати додаткові заробітки. Так, варшавський художник та фотограф М. Ольшинський у листі згадував про наміри М. Грейма у 1895 р. придбати механічну курку-несучку, вартістю 65 руб. та 1000 яєць до неї вартістю 18 руб. Варто було вкинути до дзьоба такої курки 5 коп., прокрутити ручку, послухати спів курки та отримати з-під неї яйце, у яке попередньо можна було вкласти цукерки. Всі гроші збирались у окрему шухлядку, яка замикалась на ключ. Ольшинський придбав такий апарат, 2000 яєць до нього та негайно вислав все Грейму з детальною інструкцією [618, с. 172-174]. Однак невідомо, чи був даний пристрій встановлений перед студією М. Грейма.

Окремим із видів діяльності, яким займались місцеві фотографи, був кінематограф (первісна назва сінематограф) [626, с. 13], офіційно винайдений братами Люм'єр 13 лютого 1895 р. в Парижі (Франція). Новину про цей винахід було надруковано у французькому журналі [594, с. 633-636], з яким мав нагоду ознайотися М. Грейм, про що він повідомив 22 листопада 1896 р. листом київського історика та нумізмата К. Болсуновського додавши, що вже півроку листувався із Люм'єром та мав отримати кінематографічний апарат не пізніше травня наступного року [71, арк. 2-3] (дод. Ц, (1)). Грейм мав бажання виготовити серію кінематографічних фільмів з народними танцями, які планував показати на виставці у м. Варшаві в травні 1897 р., або на виставці у м. Києві в липні того ж року [69, арк. 1] (дод. Ц, (2), (3)). На жаль, його планам

не судилось здійснитися, оскільки 30 червня 1897 р. Грейм повідомив у листі того ж К. Болсуновського, що хоч вже встиг відзняти кіноматеріал, однак змушений був вислати плівки до м. Ліону замість того, щоб проявити їх у себе [70, арк. 1-3] (дод. Ц, (4)). Це зумовило затримку у виготовленні кінострічки, внаслідок чого Грейм не зміг її продемонструвати на жодній із вищезгаданих виставок. Разом із тим, це є першим зафіксованим документальним свідченням використання у 1896-1897 рр. кінематографічного апарату для зйомки документальних кінострічок на Поділлі, зокрема у м. Кам'янці-Подільському.

Особливої популярності кінематограф набув на початку ХХ ст. [626, с. 9]. У м. Кам'янці-Подільському в 1901 р. були засновані перші кінотеатри під назвами «Ілюзіон» (пізніше «Універсал» та «Бомонд») та «Біоскоп» (пізніше «Мін'йон») [609, с. 6]. У 1911 р. в місті додатково діяли кінозали «Гігант», «Модерн» та кіномайданчик на території міського парку. Всіма цими кінотеатрами володів Ш. Зіньковський, який одночасно був власником фотографічного ательє «Радій» [609, с. 7-8].

Зазначені кінотеатри, крім кінопрокату готових картин, замовляли також кінострічки, які виготовляв місцевий фотограф С. Гіллер. На сьогодні відомо щонайменше про 7 документальних кінострічок його авторства, які демонструвались у кінотеатрі «Ілюзіон» впродовж 1910-1911 рр. під назвами: «Види м. Кам'янця», «1-й парад Українського полку на Соборній площі», «Храмове свято в губернській земській лікарні. Свято піднесення св. Ікони гарнізону міським головою Туровичем 21 жовтня 1910 р.» (у якості реклами було зазначено, що присутні на параді зможуть побачити себе та знайомих на екрані [582, с. 1; 583, с. 1; 584, с. 1; 579, с. 1]), «Закладка здания в губернской земской больнице в Каменец-Подольске» [585, с. 1; 586, с. 1; 587, с. 1; 588, с. 1], «Полёты [авиатора] Уточкина с пассажирами в Каменец-Подольске» [561, с. 3], «Праздник I-го линейного генерала Вельминова полка – торжественный парад войск» та «Освящение храма в Покровском монастыре» [624, с. 67-116]. Власник театру Ш. Зіньковський окремо зазначав, що ці стрічки були

виготовлені у лабораторії «Бр. Пате» (Франція)[575, с. 1; 576, с. 1 ; 577, с. 1 ; 578, с. 1].

Також цікавим аспектом є титули та походження кам'янецьких фотографів. Відомо, що Й. Кордиш, А. Жилінський [805, с. 108], І. Глембоцький [23, арк. 1], К. Розенберг [3, арк. 248] були дворянами, а М. Грейм – почесним громадянином [8, арк. 8]. Останнє надавалось за суттєві заслуги та могло бути спадковим або набутиим. Звання почесного громадянина захищало свого власника від тілесних покарань та дозволяло володіти власними садами, заміськими дворами, їздити у кареті, запряженою двійкою або четвіркою коней, дозволяло володіти фабриками та заводами [792, с. 810]. Варто зазначити, що Й. Кордиш розпочав справу своєї легітимації працюючи ще у Кам'янці. Відомо, що він був змушений дати хабар у розмірі 1000 руб. чиновнику Деренговському, який вів його справу. У 1865 р. Кордишу було видано дворянський паспорт і приписано його до товариства дворянської шляхти у м. Тульчині. У 1881 р. вже працюючи у Києві, він вислав свій паспорт у Кам'янець для продовження строку дії. У цей самий момент із кам'янецької канцелярії до київської поліції надійшов запит, чи немає перешкод у продовженні дії паспорта та з проханням уточнити у Кордиша, якого саме повіту Подільської губернії він був дворянином. Тоді ж Кордиш прохав Грейма «залагодити» це питання у Кам'янці, «давши на руку п'ятірку, десятку або більше» [619, с. 238].

Таким чином, на основі аналізу архівних, періодичних та довідкових видань нам вдалось з'ясувати локалізацію більшості фотографічних ательє на території м. Кам'янця-Подільського, проаналізувати методи реклами та популяризації фотографічних ательє, друку власної реклами на фотографічних бланках, а також надання фотографами виготовлених ними світлин для друку в періодичних виданнях із зазначенням авторства. Вдалось уточнити біографічні відомості кам'янецьких фотографів (дод. Ю), з'ясувати коло їхніх професійних інтересів та їх співпрацю у професійному просторі, здійснити реконструкцію колективного портрету фотографів міста Кам'янця-Подільського.

2.3. Законодавче регулювання діяльності фотографів у професійних студіях-павільйонах

Відкриття фотографії як ефективного способу візуальної фіксації усіх сфер повсякдення стало довгоочікуваною подією, яку людство зустріло з інтересом. Цьому сприяла економічна ситуація, зокрема розвиток промисловості, торгівлі та туризму. Завдяки процесу промислового перевороту розширилось масове виробництво, що сприяло залученню нових робітників та зростанню кількості міст і міського населення, зміні його структури. Усі ці зміни потребували пошуку ефективного способу створення візуального свідчення в усіх зазначених сферах, а поява фотографії забезпечила таку можливість. Фотографічні заклади створювалися у населених пунктах України, як правило, у великих містах, центрах губерній та повітів [733].

Впродовж 1840-1850 рр. на території Російської імперії почали з'являтися пересувні та стаціонарні фотографічні павільйони. Кількість їх постійно збільшувалась, а фотографічна справа спочатку ніяк не контролювалась органами поліції та цензорами [811, с. 13]. Ставлення до фотографічної справи змінилось у 1843 р., коли французький фотограф, відставний інженер-поручник О. Давіньон, подорожуючи Російською імперією, прибув в м. Іркутськ, де відбували каторгу та жили на поселенні декабристи [812, с. 117]. Француз встиг зробити знімки 6 декабристів, які ті надіслали своїм рідним, але під час перевірки листів у III відділенні (орган нагляду за політично неблагонадійними елементами) їх було виявлено. Тоді ж шеф жандармів О. Орлов повідомив російському царю Миколі I про виявлення фотографічних портретів державних та політичних злочинців. Після повернення О. Давіньона у м. Санкт-Петербург, його було одразу заарештовано та звинувачено у тиражуванні портретів злочинців з метою агітації. На свій захист фотограф стверджував, що не знав про заборону на зйомку каторжників, а дагеротипні портрети можуть існувати лише у одному примірнику без можливості їх тиражування. Виявилось, що заборони знімати каторжників на той час дійсно не існувало. Тим часом декабристи також почали займатись фотографуванням, знімаючи один одного.

Зрештою, російський цар наказав заборонити виготовляти портрети політичних злочинців [884]. Фотографа Давіньона виправдали, однак фотографічну справу з того часу було взято під нагляд державними органами.

З 1858 р. у м. Москві та Санкт-Петербурзі запровадили контроль за фотографічною діяльністю, зокрема потрібно було інформувати відповідні контролюючі органи, губернатора та поліцію про відкриття, закриття або продаж фотографічного закладу [811, с. 13]. Робота цих закладів підлягала нагляду цензорів так само як й інших закладів, які виготовляли та поширювали друковану продукцію (типографії, літографії, бібліотеки та книгарні). Власники фотографічних атальє були зобов'язані платити гербові збори, промисловий податок та інші внески до державної скарбниці. Ці вимоги закріплено 6 квітня 1865 р. у розпорядженні Державної Думи «Про деякі зміни та доповнення у діючих нині цензурних постановах», яке набуло законодавчої сили 1 вересня 1865 р. під назвою «Тимчасові правила про цензуру та друк» [550, с. 397-406]. Згідно пункту 2 цього закону всі бажаючі відкрити у містах фотографічний заклад повинні були отримати для цього спеціальне свідоцтво від губернатора. Перед його видачею останній мав пересвідчитись у благонадійності фотографа та отримати гарантії, що той не буде займатися протиправними речами (дод. Щ, мал. 2). Фотограф повинен був одразу продемонструвати наявність власного устаткування включно із фотографічним приладдям. Також, згідно вимог, фотограф повинен мати загальну освіту, спеціальні фотографічні знання та бути правоспроможним громадянином. Закон передбачав розміщення фотографічних студій на центральних вулицях міст і забороняв їхню діяльність у віддалених кварталах, що полегшувало здійснення контролю за діяльністю фотостудій органами поліції та унеможливлювало перебування біля студій «неблагонадійних» громадян. Впродовж часу законодавство періодично переглядали та вносили доповнення відповідно до вимог часу, тому міністерство внутрішніх справ окремо інформувало губернаторів про відповідні зміни [64, арк. 1-28].

Свідоцтво для відкриття фотографічної студії (дод. Щ, мал. 3) було чинним впродовж двох років, після чого фотограф зобов'язаний був отримати нове, якщо не встиг скористатись попереднім. Якщо власник змінював адресу закладу, переїздив у інше місто або мав намір передати свій заклад іншій особі, потрібно було пройти перереєстрацію і отримати свідоцтво із зазначенням нової адреси або власника. Якщо фотограф купував нову фотографічну техніку або устаткування, то обов'язково повідомляв про це канцелярію начальника губернії. Кожен власник фотографічного закладу був зобов'язаний вести шнурову книгу, в яку записував усі дані своїх клієнтів (ім'я, посаду та дату зйомки). У разі смерті фотографа його родичі впродовж півроку могли скористатися правом на успадкування фотографічної студії та отримати відповідне свідоцтво.

З 1865 р. власники фотостудій повинні були на кожному фотографічному бланку вказувати своє ім'я та адресу закладу [550, с. 401-402]. Окрім цього існувала вимога зазначати і дату зйомки, однак, як правило, ця вимога майже ніколи не виконувалась. Так, у масиві фотографій, які виконані у м. Кам'янці-Подільському, виявлена лише одна фотографія з ательє А. Енгеля, на зворотньому боці якої чорнильною печаткою готичними символами було вказано число, місяць та рік зйомки [861]. Всі інші дати, які зустрічаються на бланках, написані чорнилом власноруч самими клієнтами під час дарування фото знайомим і найчастіше вказують дату дарування, а не дату зйомки у фотографічному ательє.

Згідно «Положення про мито за право торгівлі та інших промислів» від 9 лютого 1865 р., після отримання дозволу на відкриття фотографічного закладу, власник мав викупити гільдійське чи промислове свідоцтво [550, с. 157-175]. Зазвичай фотографи отримували свідоцтво купця 2-ї гільдії для роздрібної торгівлі. Водночас зі свідоцтвами вводились білети на торгові промислові заклади [550, с. 161], збір від яких надходив до державної скарбниці. Система оподаткування фотографічної справи зазнала змін із прийняттям 8 червня 1898 р. «Положення про державний промисловий

податок» [551, с. 489], а усі промислові заклади були структуровані за розрядами. Фотографічну діяльність віднесено до найнижчого 8-го розряду, працівники якого (кравці, шевці, пекарі, кондитери та фотографи) вкрай рідко потрапляли у статистичні та довідкові видання.

Із моменту появи фотографічної справи на теренах сучасної України фотографія одразу стала важливим засобом комунікування. Перші фотографи були, як правило, художниками за освітою та добре розуміли закони композиції, гри світла та тіні, що допомагало їм створювати справжні твори мистецтва у фотографічному кадрі. Хоча сама фотографічна діяльність не визнавалась мистецтвом, однак фотографи часто додавали до назв своїх закладів слова «Паризька», «Художня» тощо. Упродовж другої половини ХІХ ст. фотографи почали на загальних правах брати участь у фотовиставках та салонах міжнародного класу, отримувати престижні нагороди, премії та членство у відповідних професійних спілках [895].

Фотомитці активно рекламували свої послуги в газетах та довідкових виданнях [790, с. 31,11]. Про вартість таких послуг можна орієнтуватися на фотографічні заклади Москви, Санкт-Петербурга та Одеси. У 1843 р. одеський фотограф Гаас оцінював вартість своїх дагеротипних портретів різних розмірів від 6 до 8 руб. сріблом або 25 руб. асигнаціями. Водночас у Москві та Санкт-Петербурзі фотографічні послуги коштували в середньому 3,5 руб. сріблом, а розфарбована фарбами дагеротипія коштувала 10 руб. У 1855 р. така ж кольорова дагеротипія у одеського фотографа Хлопоніна коштувала від 12 до 15 руб. сріблом. У 1847 р. петербурзький фотограф Г. Даутендей вперше пропонував клієнтам фотографію на папері (дагеротипи виконувались на мідній пластині з шаром срібла). Спочатку друк на папері коштував вдвічі дорожче за дагеротипію, але цей спосіб виявився настільки практичним, що у 1859 р. повністю витіснив дагеротипи [908].

У 1861 р. фотографічні заклади почали пропонувати клієнтам виготовлення фотографій дюжинами, тобто ціна вказувалась одразу за 12 шт. У 1860-х рр. ціни на послуги із виготовлення дюжини фотографій візитного

формату (62x101 мм) становила 5 руб. сріблом, а кабінетного (108x166 мм) – 8 руб. сріблом відповідно. У 1868 р. вартість послуг із друку фотографій харківського фотографа А. Медвея становила 3 руб. сріблом за дюжину фотографій візитного формату та 10 руб. сріблом за дюжину фотографій кабінетного формату. У 1870-1880 рр. ціни на дюжину фотографій візитного формату зменшилася до 2 руб. сріблом, а кабінетних – до 4 руб. сріблом. Так, у 1875 р. харківський фотограф Н. Дурново за візитний формат просив 3 руб., а за кабінетний – 6 руб. сріблом. У 1904 р. до стандартних найменувань форматів у преїскурантах додався новий формат під назвою «листівка» (9x14 см). На поч. ХХ ст. ціни на дюжину фотографій візитного формату становили 2,5 руб. сріблом, кабінетного – 4 руб. сріблом, листівок – 3 руб. сріблом [909]. Отже, ціни за дюжину фотографій постійно зменшувалися, що було пов'язано із відкриттями у хімії, оптиці, використанням удосконалених конструкцій фотографічних камер та спрощення процесу зйомки. Варто зазначити, що вказані ціни стосувалися лише тих міст, які потрапляли до статистичних звітів і могли суттєво відрізнятися від цін в інших містах та селах. Як правило, фотографічні заклади визначали вартість своїх послуг на виготовлення фотографій, намагаючись привабити якомога більше клієнтів. Також ціни могли відрізнятися у фотографів в межах одного міста. Траплялися випадки, коли у 1871 р. деякі фотографи вказували у рекламі та на вітринах своїх закладів, що вартість виготовлення фотографічних карток становить від 1 руб. за дюжину, тоді як реальна ціна була приблизно 4 руб. Клієнт, який спокушався на фотографічну картку усього за 1 руб., отримував фотографію низької якості та без ретушування. Вигляд таких фотографій був зовсім непрезентабельний, тому часто клієнти, бажаючи отримати якісну фотографію, перефотографовувалися повторно вже за повну вартість [553, с. 2].

Головним атрибутом фотографічної справи, його рекламою та майстернею водночас завжди був фотографічний павільон, фотоательє. Павільон (фр. Pavillon від лат. Papilio – шатро) – це невелика будівля з покриттям полегшеного типу або крита споруда спеціального призначення для

виставкових експонатів та для кіно- і фотозйомки [789, с. 717]. За умови відсутності електричного освітлення фотографічні павільйони будувалися зі спеціальним скляним дахом, кут якого обирався з таким розрахунком, щоб забезпечити якнайкраще використання сонячного світла та уникаючи потрапляння прямих сонячних променів.

Фотоательє одночасно слугувало фотографу хімічною лабораторією. В тогочасному ательє постійно стояв нестерпний запах чотирьох різних рідин і кислот: оцтової, азотної, алкоголю і сірчаного ефіру. Під час роботи від колодіону йшли ефірні випаровування легкозаймистих парів. Для закріплення проявленого негативу використовували ціаністий калій, який виділяв синильну кислоту, а при спалахах –бертолетову сіль, що часто призводило до опіків при потраплянні на шкіру. Відвідувач не міг перебувати в подібному приміщенні впродовж тривалого часу, а працівники фотографічних закладів, які постійно працювали в таких умовах, завдавали непоправної шкоди власному здоров'ю [779, с. 33].

З технологій влаштування фотографічних павільйонів в тогочасній російській та іноземній літературі (журнали «Светопись», «Фотографическая иллюстрация», «Фотограф», «Фотографическое обозрение») було дуже мало практичних вказівок. Тільки з 1870 р. журнал «Фотографическое обозрение» в другій редакції почав давати практичні поради фотографам, але без аналізу теоретичної складової фотографічного процесу [797, с. 55-58].

Розглянувши основні типи фотографічних павільйонів, які використовували фотографи у досліджуваній нами період, нами з'ясовано, яким чином у павільйонах фотографам вдавалося застосовувати різні техніки зйомки, світлові ефекти, фотографувати велику групу осіб або мати одночасно кілька фотозон з різним фоном та декораціями. Розміри тогочасних павільйонів були продиктовані характером їх використання у роботі фотомитця. Якщо роботи потребували створення різних ефектів освітлення, павільйон мав бути більших розмірів; для робіт звичайного характеру павільйон міг бути менших розмірів. Павільйон довжиною 7,5 м і шириною 3,5 м вважався великим,

середні розміри павільйону сягали 5,5 м довжини і 2,5 м ширини. Розміри павільйону впливали на характер знімків, які виконував фотограф. Наприклад, щоб зробити якісний портрет з найменшим значенням викривлення перспективи, об'єктив мав знаходитись не менше, ніж в 2 м від того, кого фотографують. При фотографуванні фігури у повний зріст об'єктив мав бути на відстані 3-3,5 м від моделі, а, наприклад, при використанні фону, ця відстань мала бути не менше, ніж 5,25 м. При менших відстанях отримували карикатурне зображення із порушеною перспективою. Щоб зробити подібну зйомку у малих павільйонах, фотографи були змушені брати об'єктиви з меншою фокусною відстанню або виходити з камерою у двері торцевої стіни павільйону, де найчастіше знаходилась темна кімната для хімічних процесів із проявки склонегативів [590, с. 93-94].

За своєю конструкцією фотографічний павільйон міг бути з двосхилим або односхилим дахом, а за типом освітлення поділявся на односхиле, вертикальне засклення, з одним верхнім або горизонтальним світлом, комбіноване. Двосхилий дах павільйону переважно був однаковим за розмірами, тобто коник даху розміщувався над серединою павільйону. Нахил даху мав бути достатньо крутим для того, щоб сніг та пил не затримувались на склі. Заскленням міг бути тільки один схил даху. (дод. Д, мал. 1). Складений дах зі стіною не потрібно було робити на всю довжину павільйону, стіну з обох боків і дах на відстань 1 м від країв дозволялось робити глухими. [590, с. 101].

При побудові будь-якого з вище описаних типів павільйонів, фотограф повинен був подбати про можливість розміщувати модель в обох кінцях приміщення, тобто освітлювати праву або ліву половину обличчя. Якщо це було неможливим, то найкраще було розмістити павільйон так, щоб ліва сторона моделі була освітлена. Це пояснювалося тим, що обличчя людини не симетричне, а ліва сторона моделі вважалась кращою, ніж права [590, с. 116].

При орієнтуванні за сторонами світу найкращим рішенням було розмістити скляну частину павільйону на північ. Сонячне світло у такому випадку було рівним і його простіше регулювати. Наприклад, при орієнтації на

південь, скло павільйону доводилось заклеювати тонким шаром паперу (калькою) [590, с. 116].

Актуальним питанням залишається визначення типу кам'янецьких фотографічних павільйонів. Згідно наявних документальних даних, а саме прохання Й. Кордиша про встановлення нового фотографічного павільйону, ми можемо визначити місцезнаходження першого кам'янецького фотоательє Й. Кордиша [2, арк. 1-2]. У цьому документі вказано, що Кордиш працював у садибі купчихи М. Зейдманової (неподалік сучасної адреси Татарська, 19). На плані міста 1840 р. [190] ця садиба відмічена порядковим номером «76» та складалася із чотирьох будинків по периметру ділянки. У 1861 р. [78] майже у центрі садиби фіксуємо новий невеликий будинок, який, очевидно, і був фотографічним ательє Й. Кордиша. Припущення підтверджує фотографія, зроблена ймовірно Й. Кордишем у 1860-х рр. (дод. Д, мал. 2). На фотографії, яка зроблена у дворі садиби, чітко виділяється дзвіниця Катедрального костелу і мінарет на задньому плані, що дозволяє досить точно ідентифікувати місце зйомки та визначити адресу садиби. На передньому плані фотографії зображено невеликий окремий будинок з дерев'яним ганком. Вкрита склом частина даху та стіни підтверджує наше припущення, що цей будинок і був фотографічним павільйоном. Вказана садиба до наших днів не збереглася, як, відповідно, і сама фотографічна студія. Остання була побудована з дерева та орієнтована на південь. Перед входом у студію розміщувались дві таблички по обидва боки від скляної стіни з написом «Фотографія» російською та французькою мовами (дод. Д, мал. 3). Перед студією був невеликий ганок, по периметру оточений дерев'яною огорожею. Часто Й. Кордиш та наступний власник студії М. Грейм виконували фотографічні знімки на самому ганку та біля нього (дод. Д, мал. 4).

Інше фотографічне ательє, яке було побудоване у 1886 р., належало М. Грейму. Воно знаходилось за сучасною адресою по вул. Татарська, 14 і однією стороною примикало до житлового будинку доктора С. Ядловкіна. Креслення студії гарно відображене на плані будинку, який планували частково перебудувати. Для цього у будинку вирішено було замінити вікна на двері, які

були в місці примикання фотографічного ательє. Всі будівельні роботи проходили під наглядом міського архітектора. Згідно креслеників, студія являла собою дерев'яний павільйон, багато у чому подібний до попереднього ательє Й. Кордиша, з аналогічним ганком. Павільйон мав площу близько 40 м², із довжиною сторін приміщення 9 м та 4,5 м відповідно. Висота дерев'яних стійок на кам'яних фундаментах сягала 3 м, а у місці примикання павільйону до стіни будинку висота дерев'яних балок сягала 5 м. Згідно проєкту вздовж всього північного фасаду мало бути 7 груп вікон на всю висоту стіни, крім 0,75 м від землі, які мали бути зашиті дошками. Бічні фасади мали бути глухими. Планувалося, що центральна частина даху на довжину 6 м повинна бути скляною, а дві бічних частини глухими. Вхід до фотографічного ательє мав розміщуватись в центральній частині павільйону, а його верхівку мав увінчувати фронтон із двома перехрещеними балками [7, арк. 2-3]. Фотографія, зроблена М. Греймом не пізніше 1892 р. свідчить, що побудоване фотографічне ательє відрізнялося від креслення. За розмірами воно було аналогічним кресленню, змін зазнали лише окремі елементи конструкції: центральний вхід у павільйон влаштовано з будинку, а бічні частини стін фасаду на довжину 1,5 м з обох боків стали глухими. Аналогічно фотографічному ательє Й. Кордиша, до павільйону був прибудований невеликий ганок на кам'яному фундаменті. Також, подібно до оформлення павільйону Й. Кордиша, М. Грейм вказував назву свого ательє російською та французькою мовами, де домінантною була остання. Над самим павільйоном на стіні будинку розміщувалась табличка із прізвищем М. Грейма, яка увінчувалась двома медалями, отриманими на виставках та російським гербом у вигляді двоголового орла. Під ним була велика вивіска, на якій великими літерами було написано «PHOTOGRAPHIE». Також прізвище М. Грейма було вказано з обох боків павільйону двома мовами (дод. Д, мал. 5). Цей тип павільйону, орієнтований на південь, відповідав павільйонам звичайного типу (дод. Д, мал. 1).

У ході дослідження виявлено відомості про фотографічний павільйон, який знаходився у садибі Раковських та певний час належав Леону

Раковському. У 1895 р. на його замовлення був розроблений проєкт на перебудову частини другого поверху південного флігеля садиби під фотографічний павільйон [75, арк. 8]. Останній представляв велику кімнату, центральна частина якої освітлювалася через скляний дах. У 1903 р. фотопавільйон зазнав незначної перебудови [75, арк. 5]. У державному архіві Хмельницької області є досить багато креслень цієї садиби, зокрема й фотографічного павільйону [726, с. 524]. Згідно з описами будинку цей павільйон мав засклений дах і стіну – скляну галерею, площею 55 м² [76, арк. 7]. Над вікнами галереї і під ними була дерев'яна балка. Нижче вікон галереї частина фасаду була декорована дерев'яними елементами у вигляді лопаток. Фасад завершувався профільованим карнизом та односхилим дахом. У середині приміщення були велика та дві бічних кімнати менших розмірів [75, арк. 4-5]. У описі будинку від 10 серпня 1925 р. зазначено, що в кімнаті 2-го поверху будинку, який слугував павільйоном для фотографічних зйомок, частина даху і стіна були засклені [75, арк. 7]. За наявними кресленнями та фотографічними матеріалами бачимо, що це був цегляний павільйон з односхилим дахом із заскленою центральною частиною, орієнтований на північ. Однією стіною павільйон примикав до сусідньої садиби та мав типову побудову, описану вище.

Виявлено дані стосовно фотографічної студії І. Глембоцького, яка знаходилася в будинку Рубінштейна по вул. Троїцькій. У нашому розпорядженні є лише креслення домоволодіння 1920-х рр., де серед переліку будівель садиби було відмічено і фотографічну студію, яка з'єднувалася з флігелем, загальною площею 81,38 м², дах якої частково був перекритий залізом [77, с. 535]. На жаль, жодних інших відомостей стосовно зовнішнього вигляду студії у нас немає, але можемо припустити, що за своєю формою студія була подібною до інших.

Усі згадані кам'янецькі павільйони за розмірами можна віднести до великих. Довжина їх складала близько 10 м, що дозволяло робити фотографії з великими групами людей. Аналізуючи виявлені нами групові фотографії від

двох і більше осіб у повний зріст, можемо сміливо стверджувати, що такі ж великі фотографічні павільйони були у фотографів А. Енгеля, Ф. Кодеша, М. Молчанова, Б. Гикова, Струтинського, фотоательє «Русская фотографія», «Военная фотографія» та «Макарт» Е. Генігсмана. Павільйон середніх розмірів міг бути в І. Кржемінського, А. Демченко та «Радій» Ш. Зіньковського, оскільки фотографій цих митців, на яких зображено більше двох осіб, наразі не виявлено.

Важливим було також питання облаштування фотографічної студії. З часу переїзду М. Грейма у 1886 р. в нову майстерню, Й. Кордиш давав йому численні поради у фотографічній справі. Він звертав увагу на те, що подвір'я студії замале, а великий триповерховий будинок чоловічої гімназії поруч буде псувати світло. Він радив закласти фотографічний павільйон спеціальним блакитним склом, однак якщо у Грейма не вистачить на це коштів, то виготовити спеціальні фіранки із блакитної муслінової тканини [619, с. 258-259]. Різнокольорове скло досить яскраво вирізняло фотографічні павільйони від павільйонів інших типів. Так, центральна скляна частина фотографічного закладу епохи монохромної фотографії мала здебільшого синє забарвлення, а частина фотолабораторії мала скло або фіранки червоного кольору. Це пояснювалось тим, що колодієва плівка на фотографічному склі була нечутливою до усього кольорового спектру від жовтого до червоного, тому для гарного фотографічного зображення модель мала освітлюватись актинічним синім світлом. Для того, щоб унеможливити потрапляння прямих сонячних променів в студію, Кордиш радив над павільйоном встановити спеціальні дашки із тканини на металевих рамах, які можна було б регулювати за допомогою мотузки. Окрім того, він вказував на те, що бічні частини павільйону слід покривати не гонтом, а металевою бляхою, оскільки бляха краще стримувала воду під час негоди. Водночас, він радив звертати увагу на частину скляного даху, через її вразливість під час дощу. Якщо у рамі між склом не було спеціальних канавок, потрібно було встановити ринви під кожним стиком скляних рядів всередині студії. Така конструкція дозволяла

вловлювати воду і виводити її назовні [462]. Крім цього, Кордиш також ділився із Греймом технічними новинками та надавав інструкції для виготовлення розробленої ним фотографічної камери для моментальної зйомки (дод. Ц, (5-7)).

Процес фотозйомки у великих, переважно столичних павільйонах, обслуговувало одночасно кілька працівників, число яких доходило до восьми осіб. Шестеро з них, зазвичай, були фотографами, а також ще два працівники, які розстеляли килими, встановлювали фон, розставляли меблі і т.д. Їх роботою керував фотограф, який відповідав за композиційне вирішення знімка, другий, так званий «позер», розсаджував клієнтів, надаючи їм ті чи інші пози. Третій фотограф комбінував необхідне освітлення за допомогою численних фіранок в павільйоні. Четвертий займався установкою апарата для зйомки, налаштовував фокус об'єктива. У цей час п'ятий фотограф виготовляв мокру колодіонову пластину і тільки після завершення всіх підготовчих дій головному фотографу давали сигнал, що можна фотографувати [779, с. 34].

У фотоательє Кам'янця-Подільського кількість працівників була значно меншою. Окрім головного фотографа, помічників могло бути від одного до трьох. Наприклад, згідно даних перепису населення 1895 р., у фотоательє М. Грейма був один працівник Карл Енгель [4, арк. 201–202], у фотомайстерні А. Енгеля також один працівник – Артур Генігсман [5, арк. 236–237], а у майстерні Ф. Кодеша працівників було двоє: ретушер Микола Антонюк та копіювальник Олександр Міллер [6, арк. 144–145]. Про інших працівників фотографічних студій маємо лише фрагментарні дані. Відомо, працівники могли по черзі працювати у різних фотографів. Абсолютну більшість працівників М. Грейму у перші роки його роботи радив сам Й. Кордиш. З листів останнього дізнаємось прізвища П. Яворського [618, с. 145], П. Рейтеровського, Махрабова, а також невідомого копіювальника та ретушера за платню в 50 руб. [619, с. 264-266]. З цього можна зробити висновок, що більшість підготовчих процесів (виставлення світла, композиції, пози, налаштування фотоапарату) виконував сам фотограф, а інші працівники

виконували «чорнову» роботу (постановка фону, меблів, підготовка колодіонової пластини). Логічно, що фотографічні павільйони більших розмірів потребували більше працівників, також кількість працівників може вказувати на популярність фотографа. Чим більше у нього замовлень – тим більше працівників йому потрібно, щоб прискорити роботу. Із виявленого нами масиву фотографій місцевих фотографів абсолютну більшість складають фотокартки авторства Ф. Кодеша, а пізніше його дружини Е. Кодеш [819].

Про інших працівників, які у різні часи працювали при кам'янецьких студіях, маємо фрагментарні дані. З доповіді приставу 2-ї частини м. Кам'янця-Подільського від 7 лютого 1886 р. до поліцмейстера дізнаємося про містянина М. Зелінського, який займався чисткою фотографій (копіювальник) у фотографічному ательє М. Грейма та у якого навчався фотографічній справі змалку. У віці 27 років Зелінський переїхав до Миколаєва та у 1884 р. почав працювати у закладі під назвою «Універсальна фотографія» [19, арк. 15]. 14 червня 1885 р. виїхав у м. Ростов, звідки вже не повертався. Наприкінці 1885 р. він письмово повідомив Грейма про необхідність заміни паспорта на новий, який зрештою було вислано за вказаною ним адресою у м. Миколаїв, де Зелінський так само займав посаду ретушера у фотографа Я. Гольденберга [19, арк. 17, зв.].

У одному із листів Й. Кордиша дізнаємося прізвище його учня при ательє П. Рогодзінського, якого кам'янецький фотограф А. Енгель, перебуваючи у Києві, вмовив їхати з ним до Кам'янця, щоб працювати у його закладі. У листі-відповіді Кордиш просив свого приятеля Грейма за допомогою поліції або записки Подільському губернатору повернути Рогодзінського назад, оскільки Кордиш дозволу тому на виїзд не надавав [619, с. 264]. Культура стосунків між власником закладу і працівником була такою, що останній зобов'язаний був віддати власнику свій паспорт і без згоди власника не міг залишити місце роботи або переїхати у інше місто.

Згідно чинного законодавства, всі фотографічні студії мали контролюватися відповідними органами цензури та поліцією. Аналіз річних

звітів Подільському губернатору про кількість фотографічних закладів у Кам'янці-Подільському з 1877 по 1882 рр. засвідчив, що жоден фотографічний заклад у цей період не підлягав будь-якому арешту або штрафу [8, арк. 8 зв., 39 зв.; 10, арк. 14 зв.; 14, арк. 14, 24 зв.; 16 арк. 3 зв., 14; 17, арк. 62, 63; 20, арк. 9 зв.].

Виявлено, як мінімум, один випадок особистого поліцейського нагляду за окремим фотографом під час його діяльності у м. Кам'янці-Подільському. У квітні 1895 р. Подільському губернатору надійшло повідомлення, що у Подільську губернію приїхав фотограф з м. Луцьк Волинської губернії Б. Хацкелевич, брат якого підозрювався у фотографуванні різних державних будівель з невідомою метою [61, арк. 1]. Сам Хацкелевич, який на той момент був зареєстрований у м. Проскурові (сьогодні. м. Хмельницький) Подільської губернії, подав прохання про дозвіл на фотографування груп військових та навчальних закладів у Південно-Західному регіоні [62, арк. 3-4]. За фотографом був встановлений неофіційний нагляд. 30 березня 1895 р. фотографу Б. Хацкелевичу було видано дозвіл на півроку для виготовлення фотографічних знімків в межах Подільської губернії, а згодом видано новий дозвіл до 1 квітня 1896 р. на фотографування виключно груп людей, а поліцейські наглядачі таємно слідкували за ним, щоб той не знімав людей на фоні місцевості або будівель [22, арк. 3-6]. За час свого перебування у м. Проскурові та м. Кам'янці-Подільському фотограф Хацкелевич не був помічений у жодних протиправних діях під час виготовлення фотографічних знімків. В травні 1896 р., по закінченні терміну дії дозволу, Хацкелевич звернувся з проханням до Подільського губернатора на видачу йому нового свідоцтва, але отримав відмову. Попри це Хацкелевич продовжував займатися фотографуванням у м. Кам'янці-Подільському без належного на це дозволу. Зрештою Подільський віце-губернатор вимагав заборонити йому проводити будь-яку фотографічну діяльність на території м. Кам'янця-Подільського [22, арк. 6-7].

Тим не менш, в порівнянні з іншими закладами друку, фотографічна діяльність часто залишалась поза увагою державного нагляду. Зокрема, у серпні

1896 р. в м. Ялтушкові Могилевського повіту Подільської губернії перебував фотограф В. Штхтмейстер, який пропонував місцевим жителям свої послуги. Перевірка поліції виявила, що він не мав дозволу виготовляти фотографічні знімки у Подільській губернії, натомість фотограф продемонстрував свідоцтво на право утримання фотографічного закладу у м. Старокостянтинові Волинської губернії. Крім того, Штхтмейстер також повідомив, що він вже займався фотографією у м. Деражні, у селах Летичівського повіту та в с. Янківці Літинського повіту. Це свідчить, що поліцейські відділи неналежно виконували нагляд за фотографічною справою у регіоні, тому Подільський губернатор вимагав посилити нагляд, а про всі порушення доповідати йому особисто [12, арк. 1-3]. У листопаді 1910 р. в с. Голятинці Ушицького повіту (скоріше за все с. Голинчинці Шаргородського району Вінницької області) у місцевого жителя Б. Кринського поліцейським управлінням було вилучено фотографічну камеру (формат 9x12) як таку, що була придбана неправомірним шляхом [569, с. 2].

У 1911 р. у Домініканському костельному будинку у квартирі органіста та фотографа-любителя С. Шаркевича вечорами часто збиралась молодь. Поліція, яка зацікавилась цією інформацією, виявила підпільний кінотеатр та фотографічну студію. Окрім того, була виставлена особлива вітрина, у якій були фотографічні знімки із штемпелем на звороті «Фотографія «Вікторія» В. Шаркевича», а також оголошення, що тут приймають замовлення за найдешевшими цінами від 30 коп. Це стало причиною конфіскації фотографічного апарата [567, с. 3].

Щодо адміністративних правопорушень, учинених кам'янецькими професійними фотографами або по відношенню до них, то знаходимо наступне: в грудні 1910 р. жителя 2-ї частини м. Кам'янця-Подільського фотографа А. Енгеля було затримано за бешкети та засуджено мировим суддею до 3-х днів арешту та штрафу у 10 руб. [566, с. 2]; надвечір 26 вересня 1910 р. невідомий злочинець прокрався у квартиру фотографа С. Гіллера та викрав звідти різний верхній одяг та ковдру [562, с. 6]; у ніч на 10 березня 1911 р. з вітрини

фотографічного закладу Маркушевського (колишня студія Грейма – авт.) невідомими було викрадено декілька фотографічних карток [563, с. 2]. Щодо діяльності кам'янецьких фотографічних закладів, то жодного адміністративного правопорушення за весь досліджуваний нами період знайдено не було.

З часом контроль за фотографічною діяльністю дедалі більше послаблювався, що підтверджує тогочасна переписка контролюючих органів. Зокрема, у 1913 р. дійсний статський радник Кам'янця-Подільського Нікольський зазначав, що поліція не приділяла належної уваги у нагляді за фотографічними закладами, бібліотеками та книжковими магазинами, не помічає порушення законодавства власниками цих закладів. У 1914 р. зазначалось, що часто особи, які отримали дозвіл на відкриття фотографічного закладу, не використовували його у встановлений термін та згодом бажали отримати новий дозвіл [13, арк. 20-24]. Нами виявлено велику кількість фотографічних карток, виконаних приблизно у той же період у професійних кам'янецьких студіях, з абсолютно чистими стандартними бланками, що робить майже неможливим визначення прізвища фотографів, які виконували дані фотознімки [819].

Значному розвитку фотографічної справи в м. Кам'янці-Подільському сприяли магазини фотографічних приладь. Першим таким магазином, який з'явився в місті, можна сміливо назвати магазин М. Авербуха, який у описі 1902 р. зазначений, як вже існуючий [796, с. 1350]. У 1913 р., разом із вище зазначеним магазином, розпочинає діяльність магазин Анель і Єлець Прусинівських та магазин фотографічних і електричних приладь Ф. Басса [814, с. 916]. Останній, в цілях самореклами, замовляв друк на обгортці книги з фотографічної справи назву свого магазину, прізвище та адресу [825]. Ймовірно, що рекламна послуга користувалась попитом, оскільки аналогічні обгортки з подібною рекламою магазинів інших міст інколи можна знайти у приватних колекціях [875, 876]. У згаданого Ф. Басса справи, ймовірно, не пішли, оскільки у 1915 р. згадуються лише два діючих фотографічні магазини

Авербуха та Прусиновської [621, с. 124]. Нами виявлено, що магазин Авербуха друкував власну продукцію у вигляді каталогу товарів з рекламою закладу. Такий бачимо на фотографії із фотографічного закладу Е. Кодеш, на якій зображена дитина, що тримала у руках даний каталог [844].

В Кам'янці, єдиному місті Поділля, видавалася спеціальна література з фотографічної справи. Зокрема В. Червінським було видано дві книги: «Керівництво з геліомініатюри» (1899 р.) та «Керівництво з виготовлення світлопечатних рисунків за новим способом» (1900 р.) [807, с. 532]. У 1903 р. було видано книжку А. Баржицького під назвою: «І. Корисні відомості по фотографії. II. Розфарбовування фотографій на папері, склі, фарфорі та шовку» [806, с. 88]. У 1912 р. В. Гречинський видав книгу під назвою: «Фотографія. Елементарний самовчитель фотографії для любителів» [806, с. 366]. Зокрема, кам'яничанином А. Смірновим була опублікована стаття в журналі «Фотографічні новини» (№10 за 1912 р.) під назвою: «Про визначення глибини різкості об'єктиву» [807, с. 337].

Окреме питання становило поняття авторського права на використання фотографій у власних цілях. Майже всі фотографи маркували свою фотографічну продукцію фірмовими бланками, а також тисненими та чорнильними печатками згідно чинного на той момент законодавства. Щоправда, перші кам'янецькі фотографи користуючись відсутністю законодавчих вимог і до 1865 р., як правило, не маркували свою продукцію взагалі, що створює труднощі у атрибуції фотографії та часового періоду створення фотографії для сучасних дослідників. Наприклад, фотограф Й. Кордиш, який працював у Кам'янці з 1858 по 1868 рр. майже ніколи не підписував свої фотографії, а в окремих випадках ховав свій підпис таким чином, щоб той не виділявся на фоні загального зображення фотографії. Ймовірно, що після продажу своєї студії М. Грейму у 1870 р., останньому залишилась певна кількість фотографічних негативів авторства Й. Кордиша та В. Загорського, які Грейм активно використовував у своїй творчості в подальшому, маркуючи ті власними іменними штемпельними печатками.

Також у період розквіту фотографічних листівок у 1902 р. Грейм видав під власним іменем серію із зображенням видів Кам'янця, використовуючи для цього фотографії А. Енгеля. На сьогодні нам вдалось ідентифікувати всього 24 таких зображення (13 фото Й. Кордиша, 9 фото В. Загорського, 2 фото А. Енгеля), авторство яких у новітній час приписують М. Грейму. Законодавство щодо авторського права у той час тільки формувалось і фактично до 1908 р. фотографія ніяк не була захищена у випадку, якщо влада розглядала її суто як технічне ремесло, а не мистецький витвір [530, с. 272-275].

Отже, від початку свого існування фотографічне мистецтво вільно розвивалось на українських землях, однак, починаючи із 1865 р., фотографів було віднесено до категорії ремісників та запроваджено державний контроль за діяльністю фотографічних закладів та самих фотографів. Натомість, фотографи вважали себе художниками та у рекламі вказували на приналежність свого виду діяльності до мистецтва. Аналіз архівних матеріалів, креслень та світлин фотографічних павільйонів дозволив нам дослідити особливості їхнього зовнішнього вигляду, конструктивних особливостей та облаштування, технологічні прийоми фотографічної зйомки. На основі аналізу листування фотографів та даних перепису населення встановлено прізвища окремих працівників фотопавільйонів, які допомагали фотографам у їхній професійній діяльності. Розвитку та популяризації фотографічної справи сприяло відкриття у місті магазинів фотографічних приладь, а також видання спеціальної літератури, у яких розглядалися різні аспекти фотографічної діяльності.

Висновок до розділу

Фотомистецтво на українських землях, що входили до складу Австрійської та Російської імперій, з'явилося на межі 30–40-х рр. XIX ст. і розвивалося паралельно з його поступом в країнах Західної Європи. Технічний і художньо-композиційний рівень фотографій, відзнятих в українських містах, не поступався рівню творів світлопису західноєвропейських фотографів. На етапі становлення найбільшими центрами фотографічної справи у 50-60-і рр. XIX ст.

були міста Київ, Львів, Миколаїв, Одеса, у яких розвиток фотографічної справи відбувався так само, як і в інших містах Російської імперії (зокрема, Москві та Санкт-Петербурзі). Географічна близькість України до Європи дозволила переймати технічні новинки раніше, ніж в інших регіонах імперії.

Кам'янець-Подільський став першим містом на Поділлі, де в 1859 р. було відкрито фотографічний заклад Й. Кордиша, у тому ж році в місті працював фотограф Маркевич, який є автором двох перших видових фотографій Старого міста, датованих кінцем літа 1859 р. Ми віднайшли фотографію авторства Й. Кордиша, відзняту в його професійному фотографічному ательє навесні 1859 р., що дозволяє вважати її першою атрибутованою світлиною (зауважимо, що Маркевич приїхав у м. Кам'янець-Подільський лише в травні 1859 р.).

У період з 1859 до 1918 рр. в м. Кам'янці-Подільському працювало 29 фотографів та 5 фотографічних ательє. Не вдалося підтвердити атрибутованими фотографічними світлинами діяльність у місті восьми фотографів, імена яких згадують у різних джерелах (у приватних архівах віднайдено майже 200 фотографій кам'янецьких фотографічних ательє без зазначення авторства). Уже в 50-х рр. XIX ст. фотографія стала важливим засобом комунікування між мешканцями міста. Перші кам'янецькі фотографи, як правило, були художниками за освітою та добре розуміли композиційну структуру фотографії, гру світла та тіні. За своїм походженням кам'янецькі фотографи І. Глембоцький, А. Жилінський, Й. Кордиш, К. Розенберг були дворянами, а М. Грейм був почесним громадянином міста. Окремим видом діяльності фотографів М. Грейма та С. Гіллера, був кінематограф, який дозволив здійснювати динамічну фіксацію образних фрагментів певних явищ історичної реальності природного і штучного середовища існування людей (пейзажі, будинки, поселення), соціальних проявів (демонстрації, ілюстрації наслідків військових дій), етнічних явищ (народних свят), а також окремих видатних осіб та ін. Крім того, М. Грейм був відомим колекціонером, нумізматом, істориком-краєзнавцем та громадським діячем, а Л. Раковський повсякчас дарував

експонати місцевому Давньосховищу (музею), професійно займався виготовленням дерев'яних штор-жалюзів, розписаних ним власноруч.

У досліджуваний період у місті діяли великі за розмірами фотографічні павільйони фотографів Б. Гикова, А. Енгеля, Ф. Кодеша, М. Молчанова, Струтинського, фотоательє «Русская фотографія», «Военная фотографія», «Макарт» Е. Генігсмана, а також середніх розмірів у фотографів І. Кржемінського, А. Демченко, «Радій» Ш. Зінковського; функціонували спеціалізовані магазини фотографічних приладь М. Авербуха, Ф. Басса, Анель і Єлець Прусиновських. Розвиток світової фотографії та винайдення у 1880-х рр. бромжелатинового процесу забезпечив виникнення та розквіт у місті фотоаматорства. На початку ХХ ст. було видрукувано 4 видання спеціалізованої літератури з фотографічної справи (автори А. Баржицький, В. Гречинський та В. Червінський), зокрема було опубліковано окрему статтю в журналі «Фотографічні новини» (автор А. Смірнов).

Законодавчо, відповідно до Закону про цензуру 1865 р., у місті було запроваджено контроль за фотографічною діяльністю, визначено процедуру надання губернатором спеціальних свідоцтв на здійснення фотографічної діяльності та дозволів на відкриття фотографічних закладів. Останні були віднесені до ремісників найнижчої восьмої категорії та включені в систему оподаткування. Втім, законодавство не регламентувало дотримання і захист авторського права на фотографічні знімки.

РОЗДІЛ 3.

ФОТОСВІТЛИНИ ЯК ДЖЕРЕЛО ВИВЧЕННЯ ПОВСЯКДЕННОГО ЖИТТЯ КАМ'ЯНЧАН

3.1. Інтерпретація портретних фотосвітлин

У період 1858-1917 рр. мати вдома власне фотографічне зображення було ознакою гарного смаку. Фотографії часто замовляли у фотографа одразу по 6-12 штук, а завдяки своїм зручним форматам вони легко могли поміститись у конверт і здебільшого одразу надсилались своїм друзям та знайомим. Нерідко із заднього боку містяни писали власні побажання, зізнання у коханні, вірші, цитати або просто пам'ятний запис та дату. Завдяки тому, що на фотографічному бланку майже завжди вказувалось місто – це суттєво сприяло розвитку туризму. Нерідко у фотографічних альбомах зустрічаються фотографічні картки членів однієї родини, зроблені у різних містах, а краса дизайну та оформлення фотографічних бланків також сприяло тенденції до колекціонування [820; 821].

Намагання пояснити візуальне послання фотографії викликає суперечки в науковому середовищі до сьогодні. Далеко не всі дослідники вважають, що фотографія може піддаватися певній інтерпретації. Наприклад, Е. Петровська у своїй статті «Фотографія: до постановки проблеми» стверджує, що фотографія протистоїть інтерпретації, яка задокументована в ній миттєво. Це знищує глибину, необхідну для детального тлумачення». У той же час дослідниця визнає за фотографією фактичну інформативність, оскільки вона адекватно відображає деталі побуту та інтер'єру, зразки моди, яка швидко змінювалась тощо. Але, на її думку, всіх цих деталей занадто мало, щоб за однією фотографією відтворити історію або історичні події [731, с. 298].

Незважаючи на все вищевказане, фотографічний знімок постійно «живе» у певній системі символів. Найбільшою мірою це яскраво виражається за допомогою світу речей та ціннісних соціальних характеристик, які відображені на фотографічній картці. Дуже точно висловився А. Базен, який заявляв, що:

«фотографія змушує реальність перетікати з предмета на його репродукцію» [742, с. 35]. Але у певній мірі фотографія залишається дещо прикрашеною реальністю, так як у ті часи потрапляючи до фотографічної студії, люди прагнули виглядати гарно та демонструвати свої найкращі якості, у такий спосіб намагаючись зафіксувати на фотографії свій ідеальний образ.

Дослідник В. Круткін зазначає, що «плями і лінії на картці адресуються до зору, запускаючи його, але зір не зводиться до фізіологічного результату, воно підпорядковується розвитку культури» [710, с. 120]. Так, наприклад, антрополог М. Херцкович показував африканській жінці знімки її сина, але вона не впізнавала його. Він відмічав, що рівень культури тієї жінки ніколи не стикався із двовимірними моделями трьохвимірних об'єктів. Незважаючи на всі пояснення антрополога, жінка так і не змогла розпізнати зображення свого сина на фотографії, тому що в їх культурі не існувало досвіду фотографування і розглядання знімків [784, с. 36].

Е. Мещеркіна-Рождественська в статті «Візуальний поворот: аналіз і інтерпретація зображень» наводить методику аналізу зображення:

1) дескрипція

- точний опис окремих елементів зображення, представлених на ньому осіб та об'єктів: хто зображений на сімейних фотографіях, хто голова сімейства, скільки поколінь може бути відображене на одному знімку, який гендерний та віковий склад їх учасників;

- передача кольорів, їх нюансів, контрастів кольору, а також перспективи зображення (на передньому, задньому плані та у центрі). Своєрідність образотворчих канонів і поз моделей, що фотографуються, об'єднаних назвою сімейної групи в період другої половини XIX – початку XX століття;

- позначення цінності місця, обсягу тексту і зображення, а також їх просторові та графічні взаємини.

У зв'язку з цим важливо проаналізувати супровідні тексти до фотографій, позначки, коментарі (якщо такі є), або залучити необхідні текстові матеріали з інших джерел;

- вербалізація естетичних моментів: спосіб виробництва зображення, використані стильові моменти, графічні та фотографічні практики, наприклад, освітлення. Планується звернути увагу на історію сімейної фотографії, в яких умовах вона створювалася, відзначити авторські прийоми фотохудожників того періоду, також важливо простежити, як і коли «таїнство» створення фотознімка переходить до звичайної сім'ї, перестаючи бути прерогативою власників фотоательє.

2) Реконструкція:

- аналіз значень текстових і образотворчих матеріалів, реконструкція культурного контексту. Важливо відповісти на питання, яку роль відігравала сімейна фотографія в житті сім'ї, і чи відбивав фотознімок культурно-ціннісний контекст роду.

3) Соціокультурна інтерпретація:

- формулювання символічного і смислового змісту тлумачень зображення і тексту, реконструкція сімейних цінностей тієї епохи [719, с. 31; 784, с. 39-40].

Для дослідників фотографічного знімка важливо звернути увагу, чи мав цей фотографічний відбиток у собі об'єднання людей в спільність сім'ї та роду у якості психологічної функції і якщо так, то наскільки це об'єднання було осмисленим.

Так чи інакше, як зазначає В. Круткін, «фотографія – це не «мова» зображення, це мова людини з приводу фотографування про того, хто фотографує і кого фотографують; того, хто розглядає фотографію та того, хто показує її; про виготовлення фотографій та їх покупців» [710, с. 123]. Самі по собі фотографії не можуть нічого розповісти пересічному глядачу, але у руках дослідника вона здатна «говорити».

Фотографія у собі поєднує як зовнішні прояви, манеру тримати себе у кадрі, так і внутрішні установки цієї людини. Таким чином, у фотографії підкреслювався певний образ моделі. Характерною рисою тогочасної фотографії було те, що обличчя моделі було позбавлене посмішки та відрізнялось серйозністю та зосередженістю. Це зумовлювалось боязливістю

перед об'єктивом, неприродності ситуації позування, усвідомлення важливості моменту або уявленнями про норму і пристойність. Цікаво, що навіть на весільних фотографіях досліджуваного періоду зберігається зосереджений вираз осіб, як у молодят, так і їх сватів та гостей. Їхні пози неприродні та у великій мірі відчувається напруженість моменту [784, с. 43-44].

Крім того, деякі дослідники приділяють особливу увагу позі клієнтів, які фотографуються. Дослідниця О. Гавришина, розглядаючи радянську студійну зйомку як спадкоємицю старої візуальної форми (навіть в 1930-х рр. зустрічаються знімки, виконані з використанням реквізиту і фонів дореволюційних студій [683, с. 31]), відзначає, що в якості зразка для зйомки було вибрано «аристократичне тіло» – схильне до тривалих та послідовних дисциплінарних практик (навчання нормам поведінки в різних життєвих ситуаціях, заняття танцями, фехтуванням, верховою їздою та ін.), в результаті формувався цілісний тілесний код [683, с. 34]. Клієнт, позуючи перед фотографом, зазвичай, має рівну спину, зосереджений погляд який часто спрямований повз об'єктив камери, відсутність посмішки тощо. Поза клієнта виглядає занадто напруженою та неприродною. У свою чергу фотографи змушені були надавати клієнтам певні пози, оскільки витримка під час безпосереднього фотографування тривала від кількох секунд до хвилини, тож потрібно було відповідно «зафіксувати» клієнта. Часто на фотографіях позаду моделей можна побачити підставку від копфгальтера, яка утримувала голову моделі у нерухомому положенні. Тіло та руки також мусили перебувати у нерухомому стані. Для цього використовувались стільчики, інколи із м'якою подушкою на спинці для того, щоб модель могла викласти на неї руки. Цим же цілям слугували тумби, колонни та столики-жардин'єрки – все, щоб знерухомити модель. Часто руки клались на коліно або вони опирались на іншу модель у випадку, якщо їх у кадрі двоє або більше. Саме завдання нерухомо зафіксувати модель на певний проміжок часу заради чіткої та якісної фотографії утворило таке поняття, як «мова» фотографічного знімка, коли кожен рух або деталь у кадрі почала наділятися певними сенсами. Додатком до

фотографії обов'язково слугувало тло, яке у більшості випадків зображало картини природи, або інтер'єри палаців. Їхнім першочерговим завданням слугувало створення цілісної картинки між моделями та реквізитом, що створювало враження моменту прогулянки або відпочинку [712, с. 37]. У м. Кам'янці-Подільському була відсутня система каналізації та водогону. Нечистоти виливались просто на міські вулиці, тісна забудова із пічним опаленням вкупі із обмеженням міста скельним каньйоном, перенаселеності та наявності ринкових площ (головного джерела бруду) робило неможливим прогулянки на свіжому повітрі. В другій половині ХІХ ст. над урвищем скелі, вздовж Вірменського бастиону було влаштовано невеликий парк, який згодом отримав назву «старий бульвар». Це було чи не єдине місце, де можна було прогулятися. Але, як згадували сучасники, у тому парку часто бували безхатьки та п'яниці часто в обірваному та брудному одязі. Крім того, у парку не було у достатній кількості зручних лав, буфету або квітника [611, с. 11]. Саме тому на перших етапах існування місцевих фотографічних ательє, сцени прогулянок на фоні живої природи були особливо популярними серед клієнтів. У тогочасних кам'янецьких міських умовах життя звичайна прогулянка перетворилась на розкіш. Одночасно після побудови у 1874 р. Новопланівського мосту, що був покликаний розширити міські межі у східному напрямку, було розпочато закладку великого парку над урвищем скелі, що тягнувся від мосту до Польських фільварків та отримав назву «новий бульвар» [612, с. 236]. З того часу популярності у фотографічних ательє поступово набрали фони із зображенням розкішно облаштованих кімнат та дорогих меблів.

У приватних архівах часто можна знайти весільні фотографії досліджуваного нами періоду. Як правило, такі фотографії молодята виконували у професійному фотографічному ательє, де спеціально навчені фотограф та позер виставляли потрібні пози моделей та за необхідності додавали інший фотографічний інвентар, тож кожна дрібниця на фотографіях того періоду важлива та може розповісти певну історію. На одному із таких весільних фотографій із невстановленої кам'янецької студії, місцеві молодята

К. та Є. Кузимовичі стоять в урочистих вбраннях, наречена тримає свого чоловіка під руку, що символізує близькість цих осіб. На обличчях відсутні посмішки і відчувається, що особи на фотографії намагаються виконувати вимоги етикету [834]. Інше фото молодят зі студії С. Гіллера показує нам подружжя у святковому весільному вбранні. Пози у них аналогічні попередньому фото, але із певними відмінностями, а саме, щоб підкреслити той факт, що молодята вже одружені, з правої руки кожного знята рукавичка, щоб продемонструвати обручки на пальцях (дод. П, мал. 1).

Інколи у типових «аристократичних позах» трапляються винятки. Прикладом може слугувати фото, виконане у ательє «Русская фотографія». На ній зображено військового, нагородженого почесними військовими медалями. Хоч на фото він за типовими військовими канонами демонструє свою зброю, але всім іншим він показує свою розкутість. Військовий кашкет в нього зсунутий на бік, праву руку він не тримає на підставці (що було стандартним прийомом студійної зйомки), а ноги перехрещені між собою [819].

Найчастіше на фотографіях свою розкутість демонстрували учні чоловічої гімназії. Маючи свій учбовий статут, вони були зобов'язані суворо виконувати вимоги щодо свого зовнішнього вигляду, невідповідність якому суворо каралась. Якщо хлопчики першого року навчання позували у типовій «аристократичній позі» (дод. Р, мал. 2), то старші хлопчики почували себе значно вільніше. У фотографічній студії за ними не стежили вчителі, наглядачі та поліцейські. Один із основних проявів учнівської «непокори» того часу – це розстібнутий мундир або переламаний дашок картуза. Також ознаками того, що учень вільно себе почував у студії, слугують руки в кишенях або перехрещені між собою ноги (дод. Р, мал. 1). Натомість, вихованці інших навчальних закладів, як правило, поводити себе у студіях більш стриманно.

Відомі приклади, коли клієнти бажали мати фотографію, яка суперечила тодішнім усталеним канонам, зокрема розплетені коси у дівчат. Такі фото майже ніколи не демонструвались на загал, а зазвичай зберігались у сімейних альбомах. На фотографії зі студії Е. Кодеш, 16-ти річна дівчина Ліна Феденко-

Старинкевич-Бетхер демонструвала довжину свого розплетеного волосся, для чого позувала повернувшись майже спиною до фотографа (дод. Р, мал. 3). Доказом інтимності подібного типу фотографій є світлина іншої дівчини із розплетеним волоссям, де з фотографічного бланка механічним способом було видалено назву міста та власника фотографічної студії, але за наявними ознаками дизайну фотографічного бланка, ми з впевненістю можемо визначити, що фотографію було виконано у фотографічному ательє М. Грейма [821].

Процес фотографування у тогочасній фотографічній студії від моменту початку встановлення декорацій, поз моделей і, власне, до моменту фотографування займав досить тривалий час, що становив 10-15 хв. за який клієнти досить швидко починали відчувати втому. Це у великій мірі впливало на відсутність посмішок у кадрі. У іншому випадку було загальноприйнятою нормою поводити себе серйозно, маючи зосереджене обличчя. Тому фотографії з посмішкою зустрічаються вкрай рідко. Існує всього кілька подібних прикладів, наприклад портрет усміхненої дівчини у профіль із ательє Ф. Кодеша [819] та сімейне фото із ательє «Русская фотографія», де можемо бачити серйозного батька та усміхнену жінку, яка обіймає дитину (дод. Р, мал. 4).

Пара або група людей утворювали на фотографічному знімку, як правило, дворівневу композицію. Всі дотики та пози були чітко регламентовані та найчастіше символізували родинні або дружні зв'язки [683, с. 35]. Прикладом можуть слугувати дві фотографічні картки, що були виконані у студії С. Гіллера. Перше фото зображує двох сестер у однакових сукнях та з однаковими зачісками. На фото бачимо, що одна дівчина тримає під руку іншу. Це вказує на те, хто із сестер є старшою. Цього ж ефекту можна було досягти без мови дотиків. Так, інше фото цієї ж студії зображує двох дівчат у однакових сукнях та з однаковими зачісками, але одна дівчина стоїть попереду, а інша стоїть трохи позаду, руки передньої дівчини складені, коли як дівчина позаду заховала свої руки за спиною. Дана композиція теж показує нам старшість особи, що стоїть попереду, але відсутність дотиків вказує на неміцні родинні

стосунки між ними [819]. Інші дотики регламентували відносини матері та дочки. На фотографії із ательє К. Розенберга бачимо двох жінок, а саме О. Краснопольська, що сидить на імпровізованій огорожі та її дочку, що стоїть позаду та поклала свої руки на плечі матері [848]. Аналогічним бачимо зображення малолітніх сестер та братів, де ті часто теж тримаються за руки. Це наявно демонструє фотографія, виконана у ательє С. Гіллера [828]. У випадку зображень братів, дотики змінювали свій вигляд. Наприклад, на фотографічному зображенні А. Енгеля бачимо двох братів, що стоять на одній лінії та мають однаковий одяг. Один хлопець тримає свою руку на плечі іншого. Останній опустил свої руки донизу.[836].

Фотографії студії М. Грейма якісно відрізнялися від фотографій інших майстрів більш вишуканою побудовою композиції у кадрі із збереженням згаданих нами регламентованих дотиків. Наприклад, фотографія двох сестер, яка імітує сцену із прогулянки. Про останнє нам вказує тло, на якому зображені дерева та озеро, а також декорації у виді природніх форм та розкидане по підлозі сіно. Дівчата у сидячих позах утворюють дворівневу композицію в кадрі, тримаючись за руки у той час, як їхні капелюшки лежать на землі (дод. Р, мал. 5). Варто також згадати про фотографію, на якій зображено дітей кам'янецького лікаря та історика Ю. Роллє. П'ятеро дітей, з яких четверо хлопців утворюють імпровізоване коло, а дівчинка є центром композиції. До того ж, композиція підкреслювалась тоном костюмів: у хлопчиків темні вбрання, натомість у дівчинки біле плаття. Сам фотограф М. Грейм, встановлюючи фон, залишив натяки про себе у вигляді свого фотографічного портрету, що висів позаду на стіні, а також дзеркало за спинами хлопців, у якому віддзеркалювалась частина фотографічної камери Грейма (дод. Т, мал. 4).

Жести та дотики відігравали дуже важливу роль у фотографії. Зокрема, рука, покладена на плече іншого між чоловіком та дівчиною, найчастіше символізувала дружбу. Наприклад, фото дівчат з вояками із ательє «Русская фотографія». У дворівневій композиції, де дівчата стоять, а чоловіки сидять на

стільцях, присутній жест, де дівчата поклали свої руки на плечі вояків. Очевидно це вказує на їх близькість та на те, що вони ще не одружені. Один із вояків тримає в руках білу хустинку, що є нічим іншим, як подарунком від дівчини та важливою деталлю для хлопця [819]. Завдяки мові жестів та дотиків на фото із ательє А. Енгеля, де зображено чоловіка та жінку, можемо стверджувати, що на фото ймовірно закохана пара, яка ще не одружена. Вони сидять настільки близько один до одного, що їхні коліна торкаються, а лікоть дівчини фактично опустився на руку чоловіка. Ми не фіксуємо на фотографії жодних дотиків рук, оскільки руки чоловіка опущені на ноги, а руки дівчини схрещені між собою. Крім цього, фотографія мала особливе значення для власників, оскільки додатково фотографу було замовлено послугу розмальовування світлини. Галун на комірці та манжетах, гудзики та погони мундира чоловіка, а також стрічка у косах дівчини мають колірне забарвлення [828].

Варто зазначити, що існує певна різниця із демонстрацією дружніх дотиків між чоловіками та жінками, які фотографувались у фотостудіях. Чоловіки могли демонструвати рукостискання так, ніби вони тільки що зустрілись на вулиці. Не дивно, що таке фото побачило світ у фотографічній студії М. Грейма, де він сам позував зі своїм товаришем Ф. Кутиловським, а щоб дана композиція не виглядала занадто постановочною на фотографії, Грейм розвернувся спиною до кадру, демонструючи своє обличчя лише у профіль (дод. Р, мал. 6). Щодо фотографій дівчат, які є подругами, то найчастіше демонструється рука, покладена на плече, а у випадку фотографії погруддя, голови подруг були нахилені одна до одної (дод. Р, мал. 7).

Варто звернути окрему увагу на фотографії маленьких дітей разом із батьками. Це було одним із небагатьох моментів, де клієнти почували себе більш вільно, аніж під час інших видів зйомки. Як правило, дитина щільно прихилилась до батьків, що формувало особливий зв'язок, а обійми під час позування виражені більш яскраво. Вивчаючи композицію на сімейних фотографіях, де відображені два покоління, можна виділити кілька типів

відображених стосунків: батько, який перебуває на віддалі і мати з маленькою дитиною на руках, окремо мати з дітьми (фотографії батька з дітьми зустрічаються рідше) і композиції, де батько, мати і дитина рівновіддалені один від одного, що підкреслює їх однакову психологічну близькість [784, с. 54]. На фотографії, виконаній у фотографічному ательє В. Загорського, бачимо матір, яка обіймає свого сина за талію. Хлопчик прихилився до матері у той час, як остання ще намагається витримувати «аристократичне тіло» [277]. Фотографії із батьком теж не позбавлені теплоти та батьківських почуттів, які виражалися обіймами. На фотографічному знімку із ательє «Военная фотографія», фотограф створив однорівневу композицію, посадивши малюка на стіл. Крім обіймів батька ми бачимо, що дитина обіймає батька за шию так, що їхні голови торкнулись, а тіла нахилені одне до одного [827].

Окремо розглянемо дитячі фотографічні портрети, які викликають чи не найбільший інтерес. За основу візьмемо фотографічні картки, що були виготовлені у фотографічній студії А. Енгеля. Зазвичай, тло для дитячих портретів підбирали живописного змісту або взагалі однотонне, щоб не розсіювати увагу глядача, та переводячи фокус на головну модель фотографії. Те ж саме стосувалось меблів. Як правило, це був лише стільчик (стілець, табурет, пеньок), який виконував свою пряму функцію та не ніс додаткового інформаційного навантаження. Дітей саджали на стілець та часто давали до рук певний предмет (журнали, носовички, квіти, глечики тощо), щоб та не нудьгувала. Якщо ж дитина не могла сидіти самостійно, то стільчик використовувався як опора, до якої притуляли дитину, саджаючи останню на низький м'який пуфик. [819]. Інколи дитина потребувала допомоги дорослих, тому у багатьох випадках ми бачимо батьків, що виступають не у якості моделі, а лише підтримкою для малюка. Бачимо, що фотограф поспішав виконати зйомку, оскільки лінія горизонту у кадрі сильно завалена [828]. Також у студії А. Енгеля було виконано фотографію малюка, якого підтримували батьки. В центрі фотографії зображено крісло, на якому сиділа дитина. Поруч з нею стояла жінка, яка слідкувала за безпекою. У кадрі бачимо лише руку, опущену

на спинку крісла та фрагмент спідниці. З лівого боку фотограф розмістив драперію, яка впритул наближена до крісла. Судячи по нетиповим складкам, за драперією ховалася особа, яка на момент зйомки притримувала дитину у вертикальному положенні [839]. Діти більш старшого віку часто були занадто активними, що могло стати причиною неякісно виконаного фото. Останнє було виконано у студії І. Глембоцького. Дитина сиділа на підлозі у той час, як занадто поспішаючий фотограф не встиг навести чіткий фокус на малюка та завалив лінію горизонту [839]. Щоб не допустити подібних ситуацій, фотограф часто давав в руки дитині певний предмет, а спеціалізовані фірми пропонували придбати механічного птаха, який можна було встановити на фотографічний апарат. Птах мав яскраве забарвлення, розгойдувався вперед-назад на своїй жердині, а також автоматично піднімав та опускав крила. Цей пристрій приковував увагу дитини, а фотограф міг не поспішати при виконанні зйомки [776, с. 179].

На абсолютній більшості студійних фотографій присутні різні опори для тіла або рук. Такі опори полегшували клієнтам очікування та дозволяло їм бути зафіксованими у одній позі, маючи опору. Це дозволяло фотографу підготуватися до зйомки та налаштувати різкість об'єктиву фотографічної камери. Опори для тіла або рук були покликані виконувати не лише практичну функцію, але й слугували імітацією відтворення у кадрі живописного портрету із дотриманням моделлю певного тілесного коду. Відмінною рисою аристократизму була постава та серйозний вираз обличчя. Клієнти у фотографічній студії намагались притримуватись встановлених канонів та демонстрували їх у кадрі. Одночасно із цим фотографу було значно простіше виставляти пози тіл клієнтів за єдиним зразком [683, с. 35]. Дослідниця О. Гавришина зазначає, що для великого числа людей, фотографування в студії у другій половині XIX – початку XX століття, було досвідом фотографування «чужого тіла». Тому на фотографіях цього періоду можна часто побачити напругу та скутість не тільки в позі, але і в погляді людей, які фотографуються.

Тілесний режим, як стверджує О. Гавришина, властивий студійній фотографії, друкується не тільки на світлочутливій поверхні, але і на тілах: якщо спочатку позу ставить фотограф, то потім люди в подальшому починали відтворювати звичні пози та оточення навіть в ситуації фотографування поза межами студії [683, с. 37].

В часи розквіту фотоаматорства на початку 1900-х рр., коли ціни на фотоапарати та приладдя суттєво знизились, а сама техніка фотографії більше не вимагала наявності професійної студії, фотографічні апарати почали купувати широкі верстви населення. Відтепер у домашніх кімнатах створювалось оточення, що імітувало стиль студійної зйомки, а моделі продовжували позувати так, як було прийнято у фотографічних студіях. Пози були напружені, а обличчя «воскові». Фотографічні знімки кам'янецького сімейства Говорових наочно демонструють імітування описаних вище аспектів. На одиночному портретному знімку сидить чоловік у напівоберті до фотографа. Спина пряма, обличчя серйозне, погляд спрямовано повз фотографа. Із аксесуарів він тримав у руці тростину, що дозволяла задіяти руку для побудови композиції та мати точку опори, а також довгий ланцюжок від кишенькового годинника, який тягнувся з однієї нагрудної кишені кітеля до іншої, проходячи через проріз для гудзика. У якості фону було розвішано ковдру [823]. Наступна фотографія демонструє нам більш ретельне приготування до події. Інвентар та оточення були підібрані максимально наближені до студійних, моделі розміщені за законами студійної зйомки, утворюючи трирівневу композицію. Центр фотографії займали батьки, а діти разом із прислугою розташовані навколо (дод. М, мал. 3). Таким чином, ми можемо стверджувати про прагнення людей різного статусу до візуальної репрезентації себе в дусі аристократичного живописного портрету із дотриманням певної композиції, поз, поглядів і суворо регламентованих жестів-дотиків.

Стосовно вивчення особливостей вбрання моделей фотографія надає унікальний візуальний матеріал, яка фіксувала в усіх найдрібніших подробицях і деталях елементи крою, прикраси та аксесуари, притаманні епосі.

Характеризуючи зовнішній вигляд людини, одягненої у той чи інший костюм, ми можемо з великою долею ймовірності встановити її стать, вік, національність, соціальний статус тощо. Людина у костюмі виступає в якості «ємності соціальних втілень» [785, с. 122]. На думку дослідниці С. Яременко, майже у будь-якому суспільстві одяг людини виступає в ролі знака, який відрізняє індивіда одного класу від іншого. Ошатний дорогий одяг був в усі часи привілеєм вищих верств суспільства та тих, хто володів багатством і владою або наближений до владних повноважень. Особливою розкішшю відрізнялися костюми царської родини, виготовлені з дорогих тканин (парча, тонка вовна, оксамит, шовк) часто обшитих золотом та оздобленими дорогоцінним камінням, перлами тощо [785, с. 123]. Аксесуари та деталі обробки завершували зовнішнє оформлення статусу людини. Кількість одягу, її довжина, колір, фасон, окремі види одягу – всі ці моменти використовувалися заможними особами для наочної демонстрації свого місця в соціальній ієрархії [785, с. 125]. За допомогою таких речей, як шуби, плаття, дорогі капелюшки тощо люди могли яскраво виділитись серед інших. Це особливо помітно на фотографічних знімках. На світлині з ательє С. Гіллера зображено подружжя Чердинцевих у 2/3 зросту, щоб максимально вигідно представити глядачу дороге та вишукане вбрання. Жінка одягнена у хутрянні шубу та шапку, оздоблену великою брошкою та дорогим пір'ям. Чоловік вбраний у військовий мундир із кокардою цивільного відомства, а з-під розстібнутої шинелі видно накрохмалений комірець та краватку [828]. Хутрянні шуби також використовували чоловіки для підкреслення статусу та демонстрації своєї заможності. На світлині із студії Ф. Кодеша зображено І. Доброгорського із зачесаним назад волоссям та доглянутою бородою. Одягнений він був у фрак, чорний жилет та білу сорочку з накрохмаленим комірцем та білим метеликом. Поверх вбрання на плечі чоловіка накинуто навстіж хутрянну шубу так, щоб всі елементи одягу залишались видимі для глядача (дод. Р, мал. 8).

Часто власний достаток прагнула продемонструвати уся родина. На світлині із фотографічної студії Е. Кодеш зображена родина Олізарових у

зимових вбраннях із розкішним та дорогим хутром. Вся композиція згрупована навколо найменшої дитини, всі діти перебували на одному рівні з матір'ю. Натомість, батько знаходиться на верхньому рівні композиції (дод. Р, мал.9). Роздивляючись подібні знімки, можна відзначити дивовижну цілісність і гармонійність сімейних образів завдяки ретельному підбору гардеробу та досить популярному прийому повторення – коли перегукувались мотиви в одязі батька і дитини, братів та сестер (дітей однієї статі часто наряджали в однакові костюми, які відрізнялися лише розмірами). На фотографії зі студії А. Енгеля бачимо сімейство, щ складалось із батька та трьох його синів. Всі хлопчики одягнені у кожухи однакового крою, підперезаних тканевим поясом. Батько одягнений у кожух з двома рядами гудзиків та каракулевим коміром. Об'єднує всю композицію наявні у всіх осіб однакові каракулеві шапки [839]. У переважній більшості випадків клієнти фотографічних закладів за можливості намагались показати у кадрі якомога більше предметів. У портретних фотографіях часто демонструються окуляри, годинники, ланцюжки, банти тощо і якщо клієнт не тримав ці предмети в руках, то демонстративно прикріплював до одягу. Особливою модою користувались жіночі капелюшки. Бажаючи продемонструвати розкіш та дороговизну оформлення, місцеві панянки надягали такий капелюх на голову, а сама фотографія виконувалась тільки у вигляді погруддя. Окрім одягу, клієнти фотографічних студій прагнули показати у кадрі й інші речі, які вважались предметом розкоші. Наприклад, у студію А. Енгеля завітав чоловік з велосипедом, який той демонстративно виставив перед собою (дод. Р, мал. 12).

Фотографія – це постановний акт, спектакль в одній дії, коли герої застигають у образі, відповідному до свого уявлення про себе, демонструючи свою індивідуальність, підтверджуючи свій соціальний статус і престиж за допомогою дорогого одягу, зачісок та аксесуарів. Натомість, особливою категорією можемо назвати фотографії із зображенням військових нижніх чинів. За умови відсутності гарної уніформи, останні виходили із положення іншими методами, щоб підкреслити свій статус або дружбу між товаришами по

службі. Зазвичай, військові фотографувались «при параді», часто демонструючи вийняті із піхов шаблі, тримаючи у руках револьвери тощо. Подібно до фотографій гімназистів, військові нижніх чинів відчували себе більш розкутіше і на багатьох фотографіях це виражено особливо яскраво. Це могли бути імітації сцен розпиття алкоголю, демонстрації зброї, нестатутне носіння уніформи (зсунуті кашкети або розстібнуті гудзики), вільні та розслаблені пози або надмірне прикрашання уніформи аксесуарами (дод. Р., мал. 10, 11). Натомість, офіцерський склад усім своїм виглядом демонстрували мову «аристократичного тіла», що виражалось у серйозному обличчі, рівній спині; форма завжди вигладжена, на ній часто демонстрували нагороди, відзнаки та інші атрибути, що підкреслювали статус [820].

Доволі часто клієнти, з урахуванням своїх фінансових можливостей, замовляли у фотографа серію із двох фотографій. На початкових етапах своєї діяльності фотографи робили знімки, які майже не відрізнялися між собою. Різниця була лише у незначному нахилі голови або позиції рук. Наприклад, серія із трьох фотографічних знімків двох сестер Ляпустіних, виконані у студії Ф. Кодеша (дод. С, мал. 1). Наступний етап розвитку виконання серійних фотографій зі студії А. Енгеля вирізнявся тим, що на одному фото модель сиділа, а на іншому стояла (дод. С, мал. 2). На завершальному етапі свого розвитку серійні фотографії вже суттєво відрізнялись між собою. У студії Е. Кодеш при виконанні серії із двох фотографічних знімків родини капельмейстера 47-го піхотного українського полку З. Комінека, фотограф експериментувала із форматом та композицією розміщення осіб. На першому знімку горизонтального формату всі члени родини у головних уборах, а композиція розміщення осіб була виставлена так, що фотографія умовно ділилась на ліву та праву частину, утворюючи пустий центр [819]. Друга фотографія із серії має вертикальний формат та цілісну композицію з чоловіком та дружиною у центрі та дітьми навколо них. Більш вдалим було те, що головні убори в моделей (за виключенням дружини) були прибрані (дод. Т, мал. 1). Варто зазначити, що на даних фотографічних знімках сім'я Комінек

демонструвала свій достаток, як то використання хутра, дорогоцінного пір'я та військові мундир з медалями та зброєю.

Присутність на фотографії прислуги, нянь, гувернанток було певним соціальним маркером. Прислуга виставлялась напоказ, щоб продемонструвати важливість статусу родини в суспільстві. Няню-гувернантку, яка тримала дитину, бачимо на фото Комінеків в оточенні членів родини (дод. Т, мал. 1); ще одного представника із прислуги бачимо на описаному нами фотографічному зображенні сім'ї Говорових, де той єдиний займає вертикальну позу, але композиційно не виглядає відірваним від родини (дод. М, мал. 3). Представницькі, рослі, красиві швейцари, дворецькі, покоївки та інші слуги заповнювали простір навколо, вони виступали немов колони в нішах багатства і влади [785, с. 82]. Також прислуга часто фотографувалась у своїй робочій формі, а їхні портретні фотографічні зображення часто додавались до сімейних альбомів тієї родини, де вони працювали [821]. Це вказує нам, що роботодавці сприймали прислугу, як невід'ємну частину своєї родини.

У професійній фотографічній студії, крім фону та меблів, існувала послуга прокату костюмів. Особливою популярністю користувались дитячі вбрання, серед яких часто використовувались військові костюми, які здобули особливу популярність під час Першої світової війни 1914-1918 рр. (дод. Р, мал. 14). Слід зазначити, що військові костюми були не тільки привілеєм хлопчиків, оскільки нам відоме жіноче фото у аналогічній формі, виконане у студії Ф. Кодеша (дод. Р, мал. 18). Останній відрізнявся тим, що інколи полюбляв ламати усталені канони фотографічної зйомки, використовуючи нестандартні ракурси, кути та гру світла. Наприклад, фотографія профілю жінки, виконане у контражурі [853] або фото чоловіка, який сидить на стільчику опершись на свою праву руку так, що його тіло утворювало кут, який тягнувся через фото, утворюючи діагональ [867]. Подібні прийоми перейняла згодом дружина фотографа Е. Кодеш, яка продовжила працювати у студії після смерті свого чоловіка. Наприклад, фото чоловіка та дівчини, де остання знаходиться у

сидячій позиції на бильці стільця так, щоб голова знаходилась на одному рівні чоловіка, який стоїть поруч [819].

Часто моделей об'єднували загальним сюжетом. Наприклад, «плавання» на човні в декораціях бурхливого моря або спокійної невеликої річки. Такі фотографії дуже рідко зустрічаються, але пропозиція такого сюжету існувала щонайменше у фотографів А. Енгеля та Ф. Кодеша (дод. Т, мал. 3).

Прямуючи до фотографічної студії, клієнти найчастіше вбиралися у свій найкращий одяг, тому фотографічна картка довгий час була предметом гордості у оселі. З цієї причини, орієнтуючись тільки на студійну фотографію, визначити соціальний статус тієї чи іншої особи буває досить важко. Яскравим прикладом цьому слугує фотографічне зображення маленької дівчинки, яка одягнена у дороге плаття та із дорогою зачіскою. Зазвичай, у ті часи найдорожчим елементом одягу було взуття, тому про скрутне фінансове становище батьків дівчинки яскраво вказують шкіряні постоліки на ніжках дівчинки – найдешевше взуття того часу (дод. Р, мал. 15).

Однак найбільший інтерес представляють великі групові портрети, де зображені родичі різного віку. Традиційно в центрі розташовувались батьки та старше покоління у той час, як діти їх оточували. Відсутніх в момент фотографування родичів часто представляли їхні портрети, які висіли на стінах або фотографії, які іноді моделі тримали в руках. У нашому розпорядженні є значна кількість подібних фотографій, з яких хочеться виділити фото із ательє В. Загорського, де фотографічні картки родичів складені у вигляді карткового будинку на столику поруч із моделю – маленьким хлопчиком, який також сидить на тому ж столі [828]; фото родичів, яке тримає у руках модель перед фотографом та фотографічний альбом, який займає окреме видне місце на столику поруч із моделями [819].

На фотографіях також можна простежити втілення етнічного образу. Фотографії зберігають об'єктивні особливості зовнішнього вигляду та культурні маркери етносу. Тілесність виявляється ще й у рухах тіла, міміці, позі, жестах. Етнокультурна своєрідність проявляється у структуруванні

представниками того чи іншого етносу свого простору навколо тіла [785, с. 61]: одяг, предмети побуту і т.д. Одна із таких фотографій зображує дівчину у національному українському костюмі. Фон підібрано відповідний – зелені рослини та сільська лавка (дод. Р, мал. 16). Бушлати, високі шапки з овечої вовни, вінки зі штучних квітів в дусі української традиції, розписні сорочки і прикраси – всі ці деталі покликані створити неповторний національний образ, то живе і важливе, що батьки прагнуть зберегти і передати своїм дітям, щоб ті, в свою чергу, дбайливо передали своїм нащадкам. Саме таким є постановне фото українського весілля, де моделями виступали дві жінки. Фон також підібрано відповідний, в українському стилі (дод. Р, мал. 17). Не були виключенням також діти, що приходили до студії з власними сценічними костюмами. Так, на фотографії із ательє В. Струтинського, лівчинка демонструє свій костюм у вигляді великої квітки-дзвіночка, який прикрашений аналогічними квітами менших розмірів. Дівчина тримає у руках палицю, яка теж прикрашена квітами. Очевидно, дівчина демонструє костюм, що символізував весну (дод. Р., мал. 13).

Цікаво, що етнічний колорит проявляється на сімейних фотографіях не тільки в одязі, але і в просторовому розташуванні членів сім'ї, оточуючих предметів, особливостей інтер'єру. Наприклад, на фотографії, де зображено українську родину найчастіше зображують в центрі жінку, діти розташовуються біля ніг, чоловіки стоять позаду. На фотографіях етнічних російських сімей можна відзначити, що чоловік зазвичай розташовується в центрі, і вже навколо нього групуються члени його сім'ї, жінки та діти. Ці особливості, зафіксовані в просторі кадру, пов'язані з осмисленням і традиційним становищем жінки в родині [784, с. 51-52]. Яскравим прикладом побудови подібної композиції є фотографія з фотографічного ательє А. Енгеля, на якій зображена родина кам'янецького дослідника минувшини В. Гульдмана. Жінки на фото знаходяться у сидячому положенні у той час, як сам В. Гульдман із сином стоять позаду них (дод. Т, мал. 2). Подібна тенденція зберігалась і на фотографіях за межами фотографічного павільйону. Так,

фотографія, виконана фотографом С. Гіллером під час урочистого відкриття університету в м. Кам'янці-Подільському 22 жовтня 1918 р., демонструє внутрішнє приміщення учбового корпусу, де у центрі на канапі сидить ректор І. Огієнко у оточенні родини та почесних гостей. З лівого та правого боку від ректора на передньому плані було розміщено дарунки університету, а саме: вітальна грамота від гетьмана П. Скоропадського та, ймовірно, острожська біблія 1580 р., подарована представником київського митрополита преосвященним Димитрієм (дод. Т, мал. 5). Інше фото за межами фотографічної студії авторства Франца або Емілії Кодеш зображає велику родину Приходько, яка налічує 23 особи. Всі представники розмістились на сходах ганку перед власним будинком, щоб вибудувати багаторівневу композицію, де представники найповажнішого віку сидять у центрі, їх оточують жінки та дівчата. Чоловіки та хлопчики замикають цю композицію, розмістившись по боках, зверху та низу фотографії (Дод. Т, мал. 6). Дивлячись на останній знімок, дослідник може зробити деякі висновки про сімейний стан зображених осіб: скільки поколінь відображене на знімку, яке кількісне співвідношення чоловіків і жінок, скільки дітей, як відносно один одного всі ці люди розташовуються в просторі кадру і хто є композиційним центром групи на фотографії – це головним чином інформація візуального плану, що не вимагає особливих історичних знань [784, с. 52].

Часто моделі у фотографічній студії позували на фоні музичних інструментів, дитячих іграшок, за робочим столом тощо. Всі ці деталі додавали важливі риси до портрету особистості, підкреслювали ідентичність сфотографованих людей, їх смаки та уподобання та додавали багатогранності образу на світлинні [839].

Роздивляючись тогочасні світлини можна помітити, що такі деталі, як особливий одяг та характерний зовнішній вигляд виступали свідченням високого походження і було зримим доказом матеріального достатку зображуваної моделі. Вид діяльності та соціальна приналежність в сумі формували тілесний образ, а фотографічна камера фіксувала актуальний

момент дійсності перетворюючи це на фотографічне зображення, як документ тієї епохи [714, с. 12].

Якщо ж студійна фотографія символізувала серйозність, напруженість та демонструвала бажану реальність, то зворот фотографічного бланка виражав справжні людські почуття, де часто писали послання своїм рідним та знайомим, зізнання в коханні тощо. Наведемо кілька яскравих прикладів. На першому фото зображена дівчина, яка написала на звороті слова, адресовані, очевидно, її брату: «Пусть всѣ тебя такъ любятъ, какъ люблю тебя Я» (дод. У, мал. 1). Наступне фото містить зображення учня гімназії із написом: «Варя! Когда будете разсматривать карточки вашихъ знакомыхъ и такъ можетъ случиться, что взглянете однимъ глазомъ на этого фрукта и скорѣе прячте, на ночь не совѣтую смотрѣть ещё чего доброго перепугаетесь. Хотя он страшный, но Вам он желает всего наилучшего. Гриша. 7 августа 1905» (дод. У, мал. 2). Інше фото зображує даму у дорогому платті з прикрасами. Позаду фото є такий напис: «На добрую память моему хорошему и вѣрному другу, славной Лизѣ. О счастливых и вѣсело провѣдѣнныхъ вмѣсте днях от искрѣнне любящей тѣбѣ Люси. Помни и нѣ забывай! 16 мая 1897 г.. И что бы нѣ случилось – я буду твоимъ вѣрнымъ другомъ навсѣгда». Учень, зображений на наступному фото, залишив на звороті любовне послання: «Милой и дорогой Зинѣ на добрую память и в знак любви от Л. Б. 1906 г., 26-го февр.». Далі йде вірш: «Хотите знать, кого люблю я, къ кому летятъ мои мечты? Скажу отъ сердца не ревнуя что Вы, и Вы, и Вы. Вы можѣтъ быть будете сердиться за откровенность къ Вамъ мою. Но не могу, чтобъ не открыться и не сказать, что Васъ люблю» [819].

Так, при близьких стосунках зображуваних осіб відмічаємо наявність дотиків. Особи ніби тягнуться одна до одної, що показує кут тіла або нахили голови до свого партнера. З іншого боку, відсутність таких стосунків демонструє відсутність таких дотиків, а моделі ніби стоять окремо одна від одної.

Підсумовуючи зазначимо, що тогочасна фотографія чітко асоціюється із усталеними канонами фотографічного знімка, де кожна модель прагнула

наслідувати традицію «аристократичного тіла» із рівною поставою та серйозним виразом обличчя, що створювало відчуття несправжності на напруженості моменту. Водночас, фотографія чітко фіксувала реальність, документуючи момент, який потрапив у об'єктив фотографа, достовірно передаючи зовнішність моделей, їхній одяг, прикраси тощо. Бажання створити певний образ на світлині призвело до виникнення поняття «мова» фотографії. Пропоновані фотографом пози тіла, рухи, дотики, предмети, загальна композиція мали певне значення та трансливали глядачу певну «закодовану» інформацію. Аналіз кам'янецьких фотографій досліджуваного нами періоду засвідчив майстерність фотографів, які вдало передавали приховані сенси, ускладнюючи та урізноманітнюючи їх із року в рік, утворюючи більш складні та змістовні композиції. Водночас, підтверджено інформативність зворотньої сторони фотографічного бланка, де клієнти, які зображені на фото, уміщували побажання та вірші своїм друзям, колегам, родичам або знайомим.

3.2. Повсякденне життя як об'єкт фотографування

Комплексне дослідження, використання інформації, закодованої у візуальних джерелах дало змогу розкрити історичні події і факти у вигляді конкретних статичних або динамічних зорових образів. Безпосередня фіксація історичної інформації у момент дії – одна з головних властивостей переважної більшості різновидів візуальних джерел. Фотодокументи наочно відображають конкретику часу і місця, своєї епохи і часто за інформативністю не поступаються друкованим джерелам. Фотографічні світлини здатні передати деталі та нюанси певного явища повсякдення, які часто неможливо визначити за іншими видами джерел.

Часто одними із основних замовників на фотографічні роботи були художники-живописці. Вони намагались в залежності від своїх можливостей (у тому числі і фінансових), амбіцій, інтересів та мистецьких потреб збирати колекції фотографічних світлин з різними зображеннями, на основі яких пізніше створювали свої картини. Художники спеціально фотографували

моделей для своїх майбутніх композицій у співпраці з фотографами, а також користувались готовими фотографічними роботами, які були у продажу. Польський фотограф М. Ольшинський приблизно із 1850-х рр. почав продавати колекції своїх фотографій різним художникам. Наприклад, художник Ф. Костжевський особисто прохав фотографа зафіксувати для нього на фотографіях різноманітні типи посуду, а інший художник Ю. Шерментовський замовив світлини жінок, типів селян та різноманітних краєвидів. Спеціально для художників фотографи створювали цілі колекції на основі приватних, громадських або ремісничих колекцій, щоб ті на цій основі мали можливість створювати свої мистецькі полотна. До прикладу, у приватних колекціях художників, які зберігаються переважно у архівних та музейних установах, подекуди можна знайти фотографії різних етнографічних типів авторства І. Крігера, Й. Брандля та ін. Серед інших досить часто трапляються фотографії подільських типів Й. Кордиша та М. Грейма [774, с. 46]. Видатний український художник та педагог, фундатор ремісничої школи у м. Кам'янці-Подільському (1905 р.) В. Розвадовський активно використовував фотографічний апарат у своїй творчості. Він виставляв необхідні пози натурників для фіксування їх образів на фотографічну камеру (фотоетюд). На основі цього зображення він писав свої картини, зокрема таким чином були написані полотна під назвами «Весела хвилька» та «Молода подолянка» [109].

Кам'янецькі фотографи Й. Кордиш та М. Грейм у 1859-1892 рр. започаткували практику фотографування та збирання колекцій етнографічних типів Поділля, де фотографи самотужки шукали моделей на вулиці та запрошували їх у свою фотографічну студію. Під час фотографування моделі часто розігрували перед камерою сцени буденного життя відповідно до свого роду занять. Фотограф Й. Кордиш на початкових етапах своєї діяльності використовував стиль фотографування, подібний до типового класичного розміщення фігур у вертикальній або сидячій позі. Перші його фотографії із зображенням етнографічних типів не демонстрували сцени із буденного життя, а моделі сиділи прямо та спрямовували свій погляд на фотографа. Поступово

Й. Кордиш почав урізноманітнювати даний тип зйомки, додавши у них певні імпровізовані сцени за допомогою рухів та інвентаря, що підкреслювало статус та тип діяльності зображуваних осіб. Перші такі зображення знаходимо у 1861 р., де фотограф зобразив бідну українську родину, які були одягнені у свій звичайний буденний одяг [508]. Кордиш замість типових студійних меблів додав до фото невеликий дерев'яний селянський столик, а замість стільчика використав в'язанку хмизу. З інших предметів було використано глечики-близнюки, пляшку та сокиру; в руку чоловікові фотограф вклав ложку. Створювалось враження, що дружина з донькою принесли батькові поїсти, коли той рубав дрова. Очевидно, такий стиль зйомки цікавив тогочасні періодичні видання, оскільки подібні зображення друкувались у польських періодичних виданнях у вигляді дереворитів із зазначенням авторства художника та фотографа. Це спонукало фотографів у подальшому значно урізноманітнювати сцени своїх фотографій, оскільки публікації у подібних виданнях слугували рекламою закладу.

Варто виокремити інше зображення Й. Кордиша. На фотографії зображено подільського селянина, який тренував собаку [390]. Чоловік зовсім не помічає фотографа, натомість вся його увага прикута до улюбленця. Селянин сидить у незручній позі, майже на одному рівні зі своєю собакою та дає тому вказівки, піднявши палець догори. Собака дивиться на свого хазяїна, а на її морді лежить шматок хліба. Таким чином створена цілісна композиція, де фотограф виступає у ролі свідка. Такий тип зйомки демонстрував високий рівень майстерності фотографа, оскільки моделям заборонялось рухатись впродовж тривалого часу, а фотографії домашніх улюбленців вкрай рідко трапляються у приватних колекціях. Видно, що Кордиш поспішав виконати знімок, оскільки на фотографії завалена лінія горизонту. Разом із цим, дане фотографічне зображення досить гарно демонструє сцену із повсякденного життя, яка могла трапитись на кам'янецьких вулицях.

Фотограф М. Грейм продовжив практику сценічних фотографій етнографічних типів Поділля, розвинувши цей вид настільки, що перетворив

його на справжнє мистецтво. Користуючись напрацюваннями свого попередника, Грейм почав більше додавати повсякденних сцен у фото, а його фотографії разом із фотографіями Й. Кордиша активно друкувались у різних виданнях [816, с. 322-476], зокрема у французьких [659, с. 69a] спеціалізованих альбомах.

Кам'янецькі фотографи М. Грейм та Й. Кордиш займалися друком своїх фотографій із зображеннями подільських типів у першу чергу для продажу. Нерідко відповідні поодинокі фотографічні зображення можна знайти у приватних колекціях. Нам вдалось відшукати дві фотографії із зображенням подільського єврея у традиційному молитовному вбранні авторства Й. Кордиша [525; 829], коли останній ще працював у м. Кам'янці-Подільському. Третє зображення цього ж єврея, але у дещо зміненій позі знаходимо на його фірмовому бланку київського періоду. Очевидно, Кордиш, вже працюючи у Києві, продовжив друк цих фотографій, що призначались для продажу з вітрини власного фотографічного закладу (дод. Е, мал. 1). Наявність серіх із трьох фотографічних зображень одного єврея із дещо зміненими позами вказує на те, що Кордиш намагався віднайти для себе ідеальний ракурс та позу у процесі фотографування. Фотограф М. Грейм теж займався друком фотографічних зображень подільських типів, але, здебільшого, значним накладом у вигляді фотографічних листівок (дод. Е, мал. 2). До 1880-х рр. фотографічна справа залишалась доволі важким заняттям для опанування. Матеріали були дорогими, а навчання ремеслу могло займати кілька років. Відповідно, у м. Кам'янці-Подільському, впродовж двох десятиліть (1871-1892 рр.), працювало лише два фотографа (А. Енгель та М. Грейм).

З моменту винайдення методу сухого колодіодного процесу зйомки, фотографічна справа отримала новий якісний поштовх, що значно здешевлювало її виробництво. Це спричинило відкриття численних фотографічних ательє в містах, а фотографія з 1880-х рр. почала поступово розповсюджуватись серед цивільного населення. У цей самий час поліцейське управління було зобов'язане слідкувати за поширенням фотографії, особливо у

пропагандистських цілях. Наприклад, 5 серпня 1880 р. за розпорядженням III відділу було видано припис, згідно із яким заборонялось розповсюджувати фотокопію картини Я. Матейка, на якій було зображено учасників польського повстання 1863-1864 рр. [59, арк. 1-2]. Окрім контролю за фотографічною діяльністю, фотографія використовувалась і у міському діловодстві. Згадане вище поліцейське управління у особові справи засланців почало додавати їхні фотографічні зображення, поступово формуючи фотографічну картотеку [18, арк. 2].

Співробітники поліції під час пошуку зловмисників століттями користувалися лише словесним описом останніх про їх колір волосся, очей, форму носа та інші особливі прикмети. Здавна було введено у практику таврування злочинців спеціальними штемпелями на обличчі, спині або руках, щоб надалі їх було простіше розшукати. Спосіб таврування був більш «гуманним», ніж, скасовану владою у 1817 р. практику виривання ніздрів. Таврування ж продовжували використовувати до 1863 р., поки не було визнано, що ця практика не виправдала себе у повній мірі [799, с. 346-348]. Фотографія надавала вичерпну уяву про зовнішність людини, яка на ній зображена, тому сприяла остаточній відміні таврування. У Кам'янці на це знадобилось 20 років від появи фотографії у місті, щоб повністю відмовитись від практики таврування, а в подальшому остаточно ліквідувати посаду міського ката [9, арк. 5-8]. Недаремно одна із фотографій М. Грейма 1880-х рр. підписана, як «Вішньоський. Останній з катів на Поділлі» (дод. Ж, мал. 1). На фото кат демонструє знаряддя тортур: мотузка, перекинута через колоду для зв'язування рук за спиною та палиця в руці для нанесення ударів. З інформації на фото, записаної М. Греймом, дізнаємося, що кат на той час переважно займався тим, що слідкував за порядком на міських ярмарках. Із цього моменту всіх каторжників та злочинців почали фотографувати. Тож не дивно, що перші державні відділи, які використовували фотографічні знімки, були саме поліцейські.

Фотографічна справа активно впроваджувалася у судочинство та поліцейські відділи. 30 червня 1880 р. було видано циркуляр головного тюремного управління м. Кам'янця, згідно із яким необхідно було фотографувати ув'язнених бродяг та осіб без паспортів з метою складання відповідної картотеки та пошуку осіб, які могли бути учасниками протизаконних товариств [58, арк. 1-3]. Вже 13 серпня 1880 р. кам'янецький поліцмейстер запропонував фотографу М. Грейму фотографувати бродяг, які утримувалися у міській в'язниці. 12 вересня 1880 р. циркуляр департаменту державної поліції наказував виготовляти фотографічні знімки бродяг, які утримувалися у в'язницях міст Подільської губернії там, де були діючі фотографічні заклади [15, арк. 1-3]. Очевидно, такі фотографічні знімки виконувались у кількох екземплярах. У січні 1881 р. начальник Подільського губернського жандармського управління звернув увагу на те, що 12 копій фотографічних карток з кожного бродяги було недостатнім, зажадавши збільшити кількість копій до 18 екземплярів [15, арк. 5]. У лютому 1881 р. кам'янецький фотограф М. Грейм виготовив по 6 копій фотографій арештованих бродяг В. Богомолова, А. Барановського, К. Іванова, Г. Гаврилова та С. Кирсанова, а також по 18 копій фотографічних карток із новоприбулих ув'язнених бродяг І. Леонова та І. Єрмолаєва. 25 квітня 1882 р. ним було виготовлено по 18 копій фотографічних карток бродяг-арештантів Ф. Савельєва, А. Косова (Котовича) та Н. Коробейнікова [15, арк. 6-11].

Очевидно, що фотографія на той час ще була справою досить дороговартісною, тому 3 липня 1880 р. подільський губернатор наказав фотографувати в губернських в'язницях тільки тих арештантів, особа яких не була встановлена та які могли бути членами революційних політичних партій, а в жовтні 1885 р. начальник подільського губернського жандармського управління наказав фотографувати не абсолютно всіх бродяг-арештантів, а тільки тих, хто мав шляхетні риси обличчя та тих, кого підозрювали в участі у революційних організаціях [15, арк. 7-17]. У 1882 р. вийшло друком розпорядження подільського губернатора, у якому йшлося про те, що при

переведенні заарештованих у політичній справі осіб неодмінно було виготовити їхні фотографічні зображення у трьох екземплярах: один для департаменту поліції, другий для керівництва тієї в'язниці, куди доставлять арештанта і третій екземпляр для охорони, яка безпосередньо переводила арештанта [18, арк. 2].

З часом виготовлення фотографічних зображень ставало дешевшим, що дозволило збільшити кількість фотографій, які додавались до документів. 17 травня 1893 р. канцелярія подільського губернатора розіслала повітовим справникам та поліцмейстерам Подільської губернії по 24 копії фотографічних карток кожного із шести розшукуваних осіб [21, арк. 27]. Поліцейські відділи активно обмінювались між собою фотографічними зображеннями, які були пов'язані зі справами, що знаходилися у активному провадженні. Зокрема, 1911 р. у м. Тифлісі було затримано Д. Павленка, який придбав крадені речі. Речі було конфісковано та сфотографовано, а фотографії було розіслано у всі поліцейські відділки, у тому числі і у кам'янецьке [564, с. 2].

З часом було напрацьовано певну методику фотографування осіб, підозрюваних у вчиненні правопорушення. 19 листопада 1886 р. Подільське губернське правління повідомило кам'янецького поліцмейстера, що злочинців та каторжників потрібно фотографувати без будь-якого головного убору, так як ті можуть прикрити деякі характерні риси обличчя [11, арк. 1-2]. Як свідчать наступні документи, таких людей почали фотографувати у двох проекціях: в анфас та напівоберті з капелюхом і без відповідно (дод. И, мал. 1), а фотографії почали додавати до різних поліцейських розпоряджень. Станом на 1917 р. відмічаємо, що техніка фотографування підозрюваних у кам'янецьких поліцейських відділах вже була подібна до більш звичної у двох проекціях фас-профіль та без головних уборів [494, арк. 214, 215].

Практика впровадження фотографії у документообіг дала поштовх тому, що багато хто із містян, починаючи з 1880-х. рр., бажали засвідчити свою особу документально. Зважаючи на те, що відповідних чітких правил ще не існувало, цю справу почали виконувати довільними способами. За основу брали

стандартне фотографічне зображення, наклеєне на фірмовий бланк фотографічного ательє із рекламою фотографічного закладу. Фотографії ці могли бути як поясні, так і у повний зріст. Шляхом нескладних маніпуляцій звичайну фотографію перетворювали на справжній офіційний документ. Будь-який державний орган міг на такому фотографічному бланку засвідчити зображену на ньому особу та скріпити офіційною печаткою. Але, оскільки місця для подібних підписів на фотографічних бланках зазвичай передбачено не було, текст із засвідченням поміщався у тих фрагментах, де це було взагалі можливо. Текст, що засвідчував особу, теж був доволі умовним: «Той, що знявся на цій фотокартці є...», «Зображена на цій картці особа..», «Підпис та особа, знята на цій фотографічній картці..» тощо (дод. К, мал. 1, 2).

Велику кількість подібних фотографічних зображень знаходимо у документообігу місцевих навчальних закладів. Зокрема, у зверненнях на ім'я директора Кам'янець-Подільської чоловічої гімназії, особи, які бажали здати екзамен, зобов'язані були додати дві свої портретні фотографічні картки, належним чином засвідчених. Перші такі документи знаходимо 1888 р., що може слугувати відправною точкою у запровадженні документації із подібними фотографічними картками (дод. К, мал. 3). Враховуючи великий масив даної документації, ми можемо визначити за кількістю фотографій орієнтовну популярність певних місцевих фотографічних закладів у різні роки їх діяльності. Завдяки друку на фотографічних бланках із зазначенням прізвища фотографа, ми можемо із легкістю виокремити кам'янецькі фотографії від фотографій закладів інших міст (дод. Ш, табл. 2).

У березні 1911 р. керівництво Маріїнської жіночої гімназії оголосило вимоги щодо вступних екзаменів, де серед необхідних документів потрібно було подати дві належним чином засвідчених фотографічні картки абітурієнток [568, с. 3]. Такі картки підшивались до особових справ гімназисток.

Щодо іншої документації, то станом на 1911 р. у м. Кам'янці-Подільському всі легітимаційні білети повинні були бути в обов'язковому порядку вже із фотографічною карткою особи. Лише у екстрених випадках

дозволялося видавати такі білети без фотокартки, але під особисту відповідальність поліцейських чиновників [560, с. 3]. Подібними фотографічними зображеннями особи підкріплялись й інші документи [819]. Згідно постановам кам'янецької міської думи, для отримання дозволу на володіння автомобілем або автоматичним екіпажем в м. Кам'янці-Подільському з 1911 р., потрібно було подати додатком до свого прохання точне креслення автомобіля або його фотографію (дод. Л, мал. 2) та дві фотографічні картки особи, якій пропонувалось довірити право їзди на цьому авто [627, с. 45].

Фотографії, які публікували у різних виданнях або розміщували у публічних місцях повинні були проходити сувору тогочасну цензуру. Згідно правил, складених кам'янецькою міською думою, з 1911 р. суворо заборонялось без дозволу управи розміщувати на вулицях міста стовпи для розклейки на них різних публікацій, у тому числі й фотографій [627, с. 2]. Абсолютна більшість тогочасних оголошень та афіш, які розклеювали містом, мали лише друкований текст та типові найпростіші художні прикраси, як-то декоративна рамка чи кутовий візерунок із композицій квітів або янголят. Натомість, знайти оголошення або афішу, де б використовувалось фотографічне зображення вдається вкрай рідко. Із кількох сотень знайдених нами матеріалів вдалось виокремити лише п'ять театральних афіш, надрукованих у період з 1901 по 1914 рр [514-518], де у оформленні було використане фотографічне зображення.

Наприкінці ХІХ ст. в Кам'янці почав формуватися такий жанр фотографічного мистецтва, як фоторепортаж. Із розвитком технологій фотографування час знімкування фотографічною камерою зменшився до кількох секунд. Це дозволило фотографам більше виходити за межі своєї студії та не фотографувати пусті вулиці, як це було до 1880-х рр., а фіксувати у фотографіях пам'ятні події, які відбувалися в місті.

Першовідкривачем у жанрі репортажної фотографії можемо сміливо назвати М. Грейма, який у 1887 р. у чотирьох фотографіях зафіксував пожежу у

північних кварталах Старого міста. Перше фото зображає Троїцьку площу із великою кількістю людей на ній. У центральній частині фотографії по вул. Поштовій (сьогодні вул. Зарванська) видно значне задимлення. Наступне фото демонструє вулицю, де відбувалася пожежа, та де окрім натовпу і палаючих будинків можна побачити роботу пожежників, які працюють на дахах [316]. Третє фото демонструє кінець вулиці з видом від міського театру, де головний акцент фотографії було сконцентровано не на будинок у центрі знімка, дах якого починав горіти, а на передній план, де у нижній частині фотографії видно численні меблі та інвентар, який винесли із приміщення театру, намагаючись вберегти цінне майно від вогню. Заключне фото цієї серії показує безпосередню участь пожежників у приборканні лиха [317].

Іншим цікавим репортажним фото авторства А. Енгеля можемо назвати парад пожежних розрахунків на Центральній площі Старого міста (сьогодні. пл. Польський ринок) у 1888 р., хоча це фото можемо вважати більш постановним, оскільки пожежники спеціально вишикувались в ряд перед фотографом, щоб той зробив відповідний знімок. [95]. Наступна серія фотографій виконана у 1891 р., а їх автором, ймовірно, був Ю. Сіцінський – священник, історик, археолог та культурно-громадський діяч Поділля. На фотографіях зафіксовано процес закладки першого каменя майбутнього храму Св. О. Невського на Новому плані (дод. Л, мал. 1). Всього нам відомо про 10 таких фотографій [829], які відкривають для нас детальну послідовність тогочасної події. Додатком до фотографій слугують рукописні підписи із коротким описом сцен, зображених на світлинах. Одночасно із Сіцінським інший фотограф А. Енгель того ж дня теж зафіксував цю подію у єдиному відомому на сьогодні фото. Але якщо Сіцінський знаходився безпосередньо у вирі подій, то А. Енгель зайняв заздалегідь підготовлену позицію, щоб зафіксувати у широкому плані всю панораму площі з всіма особами, які брали участь в урочистостях [92]. Нам відомо щонайменше про 12 фотографій із життя учнів Кам'янець-Подільської гімназії, зроблені А. Енгелем орієнтовно у 1890-х рр. З одного боку фотографії мають репортажний характер, оскільки

вони зображують буденність, яка панувала у стінах тогочасного закладу, а з іншого – всі фотографії являються постановними, де гімназисти з викладачами спеціально розігрували відповідні сцени перед фотографічною камерою. Так, ми можемо побачити хор учнів-музикантів [107], хор учнів-співців [108], групу учнів в мундирах [90], групу учнів у літніх блузах [89], групу учнів у пальто та ранцях [91], групу учнів у зимових блузах [88], учнів у пальто [98], урок гімнастики в 4 класі [100], урок гімнастики у 3 класі [99], урок латинської мови у 4 класі [101], загальна молитва перед уроками [94] та учні у військовому шикуванні [97]. Кам'янчани були гарно знайомі із фотографічним мистецтвом та позуванням у фотографічних стуях. В момент роботи фотографа на відкритому повітрі під час фотографування міських пейзажів, перехожі, які потрапляли у кадр фотографічного апарату, зупинялись та позували перед фотографом (дод. Н, мал. 2). Така ж тенденція спостерігалась під час урочистого параду 1893 р., де частина його учасників спеціально повернулись спиною до дійства так, щоб їхні обличчя потрапили у кадр фотографа [84].

З останнього десятиліття XIX ст. фактично жодна знакова подія вже не проходила повз об'єктів фотографа. У 1893 р. в Кам'янці відбулось святкування сторіччя з нагоди приєднання Поділля до Російської імперії. Фотограф А. Енгель у 5 фотографіях зафіксував знакові моменти того дня, які включали в собі військовий парад під стінами Старого замку, молебен під корпусом чоловічої гімназії та демонстрацію на Гунських криницях [84]. У 1894 р. на двох фотографіях було зафіксовано момент поховання відомого у Кам'янці лікаря та історика Ю. Ролле [248; 289]

У період між 19 та 25 вересня 1902 р. у Кам'янці-Подільському на Новому плані була проведена перша сільськогосподарська виставка. Вся територія була прикрашена гарними квітниками, а найцікавіший виставковий павільйон Л. Раковського міг похизуватися авторськими фотографічними листівками із віршами місцевої поетеси Я. Гурської. Окрім вищезначеного павільйону на виставці свої фотографічні роботи представили фотографи А. Енгель, Ф. Кодеш, М. Грейм і С. Гіллер. Два останніх крім цього виконали

кілька фотографій самої виставки, зокрема С. Гіллер виконав щонайменше дві фотографії із загальним планом виставки та павільйоном кінного відділу, а М. Грейм зафіксував павільйон із дерев'яними випаленими меблями з відділу жіночих виробів [102; 601, с. 819-820].

Міська газета «Подільнин» у 1911 р. відзначала, що кам'янчани дуже цікавились своєю буденністю і всі «живі» газети намагались її одразу фотографувати, тобто виконували репортажну зйомку [589, с. 2]. З того ж моменту спостерігається стійка тенденція, коли фотографів спеціально запрошували на різноманітні знакові події. 19 січня 1911 р. в Кам'янці відбулись гуляння на честь 50 річниці відміни кріпосного права. У Пушкінському народному домі під час гулянь депутації «звільнених» селян вишикувались навколо бюста російського царя Олександра II та було виконане пам'ятне фото [559, с. 2]. 6 червня 1911 р. місцевий житель М. Маламуд купив в м. Хотині корову та пригнав її на кам'янецьку скотобійню. Корова виявилась тільною і після забою було вирішено оглянути теля, вигляд якого викликав у присутніх на бійні крик. Теля мало людську подобу, окрім кінцівок, які закінчувались копитами. Голова людська, лоб вкритий волоссям, на якому був ніс, припіднятий вгору. Пара очей розташовані у одній спільній впадині. Тіло не вкрите шерстю аж до ліктювого суглобу. Груди та живіт людські. Теля було неживим. Спеціально для фіксування народження незвичного теляти було викликано на бійню фотографа С. Гіллера, який виконав знімки у кількох ракурсах [565, с. 3].

21 серпня 1911 р. в Пушкінському народному домі відбулось святкове освячення полкового прапора «потішних» м. Кам'янця. Потішними у той час називали воєнізовані дитячі загони, з яких згодом виховували майбутніх військових. Відбувся урочистий молебень, промови та процес освячення прапора, на якому було вишито герб Поділля – золоте сонце та слова «Подільські потішні», Після цього «потішні», здвоївши свої ряди, пройшли перед керівництвом та вийшли на площу перед будівлею народного дому, де їх чекали батьки, чиновники вищого розряду, військові та різний робочий люд:

каменярі, столярі, служителі державних закладів зі своїми сім'ями. На площі був присутній фотограф, який сфотографував «потішних» разом з командиром та губернатором [580, с. 3].

Інший випадок фотографування пам'ятної події відбувся в грудні 1911 р., під час постановки у Пушкінському народному домі спектаклю за участі 47-го українського піхотного полку. Після закінчення спектакля артисти та вищі військові чини виявили бажання зробити спільну фотографію на сцені, але запрошений для цієї події фотограф С. Гіллер виявився незнайомим із технікою нічної зйомки з використанням магнієвого спалаху. Після безуспішних півгодинних спроб зробити знімок, під час якого двічі ламалась тринога під фотографічним апаратом, Гіллер зміг тільки вибачитись перед клієнтами за невдачу та пішов із зали під гучний регіт військових [581, с. 4].

У період з 1914 по 1917 рр. у місті особливого розквіту набуло фотоаматорство. Відтепер кожен охочий міг придбати фотографічний апарат та все необхідне до нього. На ринку вже вистачало навчальної літератури, спеціалізованих фотографічних магазинів, тож містяни почали масово фотографувати знакові події у місті, своїх рідних та друзів, а фотографічна справа остаточно припинила бути мистецтвом лише фотографів-професіоналів.

Численні фотографічні скляні негативи були віднайдені у приватній колекції О. Гнатенко, на яких зафіксовані її предки з кам'янецької родини Говорових. Ці 14 негативів, які виконані у 1910–1918 рр., так і не були надруковані на фотографічному папері, але сюжети на них є унікальними для дослідження історії повсякденності м. Кам'янця. На них зображені сцени відпочинку на природі, полювання з демонстрацією здобичі, поїздка у м. Чернівці, весілля, численні портрети членів сім'ї та ін. (дод. М, мал. 1-3) [823].

У приватному архіві І. Базилюк зберігається велика кількість аматорських фотографій кам'янецької родини Ляпустіних, виконаних у 1914–1917 рр. [820]. Фотографії демонструють картини буденного життя, але особливу цінність мають фотографії, пов'язані із воєнним лихоліттям Першої світової війни 1914–

1918 рр. Серед них можемо бачити фотографії, які ілюструють фронтове життя солдатів Південно-Західного фронту, фотографію міського аеродрому з військовими та сестрою-жалібницею. На фотографії, де зображені сестри-жалібниці у палаті військового госпіталю, ймовірно, очікують приїзду російського царя Миколи II у березні 1915 р., оскільки інша фотографія, яка опублікована офіційно [606, с. 115], зображує тих самих людей у тій самій палаті поряд із царем.

З початком Першої світової війни 1914 р. місто перетворилось на суцільне військове містечко, з якого було евакуйовано державні установи, а замість них були облаштовані госпіталі із військовими частинами. Перебування цих госпіталів у місті зафіксував у фотографіях полковий фотограф ІХ армії [483-485]. Окрім того, в місті розмістився штаб Південно-Західного фронту на чолі із генералом О. Брусилівим. За дозволом останнього у лютому 1916 р. та за ініціативою професора М. Шилова поблизу Кам'янця-Подільського відбулися випробування різних моделей протигазів в умовах газової атаки [679, с. 15], у ході яких було зроблено серію із більше, ніж 24 фотографії [846].

З причини військових невдач на фронті, місто двічі (у 1915 та 1916 рр.) відвідував російський цар Микола II, який мав намір своєю присутністю підняти моральний дух солдатів [499]. Ці візити позначились на виборі сюжетів на фотографіях. Зокрема, приїзд Миколи II в м. Кам'янець-Подільський у 1916 р. було зафіксовано щонайменше на 9 фотографічних світлинах [496-503; 505]. Звісно, центральною фігурою на фото мала бути фігура царя, але фотограф намагався одночасно охопити у кадрі і місцеве населення, щоб створити образ «єднання царя з народом». У момент, коли цар був відсутній, фотограф виконав дві фотографії очікування царя. Дані фотосвітлини зафіксували містян, де у натовпі люду можна побачити як ошатні та прикрашені мундири чиновників й поліції, так і строкатість цивільного населення. Особливо цю різницю помітно на згаданій нами фотографії очікування царя, де серед інших бачимо двох хлопчиків, які стоять поряд. Перший одягнений у черевики, гетри, пальто та фетровий капелюх, у той час як

інший – у чоботи, кожух та каракулеву шапку [503]. Цікавим також є обмундирування військових, багатьом з яких, ймовірно, нашвидкоруч було видано зі складів шинелі значно більшого розміру [502; 503]. Варто також звернути увагу на фото зустрічі царя на залізничній станції. Ми можемо бачити стрій вихованців, ймовірно, гімназистів. Але найцікавішим є зображення двірника під стінами вокзалу та його пристрою, що нагадує велетенський гребінець з десятка віників, затиснутих вгорі двома двометровими дошками. Ймовірно, що таку конструкцію двірник міг лише штовхати або тягнути [496]. Кількість бруду, що вкривав бруківку перед вокзалом, неможливо було прибрати, а лише «причесати».

Окремо варто звернути увагу на подію, яка відбулась в місті, коли кам'яничани взнали про зречення Миколою II престолу. 10 березня 1917 р. в місті відбулись масові демонстрації та гуляння, а день отримав назву «свято свободи». На серії фотографій, виконаних у той день, бачимо портретне фото генерала О. Брусилова, який зняв з погонів царські вензеля та начіпив на груди червоний бант – символ революції (дод. Л, мал. 3) [850]. Дійство відбулось по вул. Шевченка, де вздовж дороги вишикувалися учні місцевих навчальних закладів [858]. Кульмінацією події стала велелюдна демонстрація, яка пройшла на цій же вулиці під будинком міської управи. О. Брусилова, подібно римському імператору, натовп ніс у кріслі на конструкції, прикрашеній ялиною та червоними стрічками (дод. Л, мал. 4) [859].

У травні 1917 р. для підвищення мотивації війська у війні у Кам'янець прибув військовий міністр від новоутвореного у Петрограді Тимчасового уряду О. Керенський, візит якого також було зафіксовано на п'яти фотографіях [504; 830; 857] та на одній репортажній фотографії у французькому періодичному виданні [657, с. 6915]. На жаль ефекту від цього візиту не було, оскільки війська продовжували самовільно залишати фронт і повертатися через Кам'янець, що зафіксовано на двох фотографіях у періодичному виданні [555, с. 219]. Нерідко такі озброєні вояки поводитися у місті як загарбники, вчиняючи різноманітні бешкети та пограбування.

Визначним періодом української історії є початок української революції за незалежність (1917-1921 рр.), що стало можливим після розпаду Російської імперії. У цей же час в грудні 1917 р. розпочалась російсько-українська війна. Більшовицька влада у Москві прагнула окупувати українські території. Вже наприкінці року Кам'янець було під контролем більшовицьких військових частин. Через це українське керівництво змушене було поспіхом формувати військову силу для супротиву. Починаючи з березня 1917 р. боротьба українців набула загальноукраїнського явища та поширилася на усі регіони сучасної України [603, с. 14-15]. Українське керівництво, заручившись військовою допомогою Австро-Угорщини та Німеччини, змогло 28 лютого звільнити Кам'янець та передати владу українським інституціям. Момент звільнення міста та урочистий в'їзд військових частин було зафіксовано на 10 унікальних фотографіях, 8 із яких детально описано та проаналізовано у статті А. Михайлика [720, с. 1218-1229]. Ще дві фотографії було виконано аматорським способом та видано на фотолистівках. На першому фото видно кут Центральної площі (сьогодні пл. Польський ринок) до вул. Зарванської. На передньому плані видно групу цивільних осіб та військового у австрійській уніформі. На дальньому плані крокує стрій військових у сталевих шоломах – штальхельмах. Очевидно, що це австрійські військові [819]. Інше фото виконано з верхніх ярусів Ратуші. На ньому бачимо будинок губернського правління та Катедральний костел. На площі велике скупчення місцевого населення, яке оточує військовий стрій австрійської піхоти у сталевих шоломах. Командир строю на коні вітається за руку з пішим вояком у мундирі російського зразка та каракулевій шапці. Очевидно, що це представник від української делегації. За ним стоїть військовий оркестр [819].

Станом на 1918 р. у місті почали активно створювати українські органи влади, спілки та партії, що дозволило розпочати процес відродження української культури. У період правління Гетьманату на чолі зі П. Скоропадським в Кам'янці 22 жовтня 1918 р. було проведено урочисте свято відкриття Державного українського університету. Окрім місцевої публіки та

керівництва новоствореного закладу на свято завітали представники від гетьмана на чолі з генеральним хорунжим Є. Лібовим, який привіз вітальну грамоту від П. Скоропадського. Серію із 13 фотографічних знімків було досліджено та описано у статті А. Михайлика [721, с. 872–883]. Крім фотографічних зображень місцевий фотограф С. Гіллер відзняв кінохроніку цієї події. На жаль згадана стрічка збереглася лише частково, однак залишається важливим свідченням української історії [704, с. 25–38].

Започаткувавши фотографічну справу у місті, тогочасні фотографи спочатку використовували типові на той час методи зйомки, але із плином часу суспільний інтерес до фотографії (особливо художників) змусив їх урізноманітнювати сюжети фотографічних знімків, ілюструючи повсякденність. Перші спроби постановної ілюстрації авторства Й. Кордиша та М. Грейма виконувались у павільйонах, але починаючи з 1880-х рр. опанування нових технологій дозволило фотографам працювати на відкритому повітрі, започаткувавши жанр фотографічного репортажу у м. Кам'янці-Подільському.

Розвиток фотографічних технологій, популярність та правдивість зображення фотографічного знімка торувало шлях фотографії у повсякденне життя містян. Фотографію почали використовувати різні установи у особових справах, а містяни – на певний період у якості посвідчення особи.

Кам'янчани були добре знайомі з фотографією, тому випадкові люди, які потрапляли у кадр фотографа, часто зупинялись та починали позувати, приймаючи статичні та вигідні пози. З часом перехожі перестали реагувати на вуличних фотографів, а відтак зникає позування на знімку, що вказує на те, що фотографія остаточно стала частиною повсякденного життя кам'янчан. Розквіт аматорської фотографії та активна професійна діяльність фотографів пояснює появу великої кількості фотознімків, які зафіксували повсякденне життя містян та знакові події в історії міста. Разом із архівними матеріалами та спогадами описаних подій фотографія допомагає вивчити, дослідити, а у багатьох випадках заповнити прогалини та доповнити історичні відомості про події, які

відбувались у м. Кам'янці-Подільському, побачити численні зображення містян за межами фотографічної студії у повсякденному середовищі.

Культурна спадщина завжди була важливим інструментом повсякденного досвіду, а фотографія своїми візуальними властивостями була перш за все потужним інструментом організації у певному місці та просторі [773, с. 4]. Фотографія тісно пов'язана з культурною спадщиною, стала її частиною. Такий взаємозв'язок пояснюється доказовими якостями фотографії, які визначили її універсальним та достовірним інструментом досліджуваного нами періоду.

3.3. Образ етнічної та соціальної структури містян на фотографічних зображеннях

Фактично одночасно із винаходом фотографії її стали розглядати, як науковий документ. Зокрема, вже у 1843 р. у Лондоні було засноване перше Етнографічне товариство, створення якого дослідники напряму пов'язували із винаходом фотографії [767, с. 39].

Така наука, як етнографія зародилась відносно недавно на початку XIX ст., та передусім це була наука описова, однією із головних задач якої було весь значний об'єм інформації про людину перетворити у точне знання. У свою чергу історичні та географічні дані про людину в процесі синтезування результатів спостережень за нею ставали об'єктом вивчення такої науки, як антропологія. Основою для аналізу слугувало визначення відмінностей між жителем європейського регіону із жителем колоніальних земель. Саме відкриття технології фотографії дозволило доповнити опис зовнішніх особливостей різних народів, найточніше відтворюючи їх образ [767, с. 39]. Фотограф М. Фрізо у своїй книзі зазначає, що у процесі становлення етнографії як повноцінної науки фотографічна справа є «науковим методом сама по собі» [752, с. 267]. Фотографія є універсальним інструментом, яку можна застосовувати як у науці, так і у мистецтві, оскільки фотографічне зображення дослівно передає реальність у своєму відбитку.

У багатьох випадках фотографія із зображенням на ній етнографічних типів демонструвала для глядача одночасну наявність кількох типів людей, які знаходились на різному етапі культурного розвитку, а зображення людини на фото трансливала ідею прогресу. Враховуючи те, що етнографічна фотографія використовувалась для публічного показу, вона була покликана у першу чергу сформуванню у глядача правильне трактування зримого, бути прикладом локалізації тіла. Створення низки етнографічних товариств по всій Європі сприяло зацікавленню пересічного глядача таким поняттям, як етнографічна фотографія. До подібних товариств активно примикали різноманітні фотографи. Одним із таких був відомий кам'янецький фотограф Й. Кордиш, який був дійсним членом французького фотографічного товариства, де у 1863 р. ним було презентовано свої фотографічні роботи краєвидів та типів жителів Поділля [593, с. 181]. Ще раніше у 1861 р. у польському часописі було опубліковано дереворити виконані із фотографій Й. Кордиша із зображеннями подільських типів селян [639, с. 248]. Крім польських часописів малюнки із цих самих фотографій друкувались і у російських виданнях, але у значно меншій кількості. Зокрема, фото із зображенням лірника одночасно було надруковано у польському часописі «Tygodnik Ilustrowany» [658, с. 96] та у додатку до журналу «Київський телеграф» [636]. Оригінали цих фотографій дійшли до нашого часу [192; 819]. Польська газета у 1861 р. освітлювала згадану подію, виділивши окрему колонку, де писала про майстерне виконання Кордишем фотографічних робіт. Кореспондент називав Кордиша фотографом, сповненого емоцій і почуття прекрасного не гірше, ніж у художника. Деякі з його фотографічних робіт складали враження прекрасних копій з вишуканих картин, які «потрібно побачити, щоб переконатись наскільки вмілим є використання композиції, освітлення та фону, що він створював часто з простих матеріалів» Описуючи представлені ним світлини з Кам'янця, кореспондент жалкував, що настільки вдало підібрані образи моделей та оточення не стали основою для справжніх живописних картин. На одній із таких фотографій була зображена українська «родина Дрвалів за столом під час

обіду. Старий зморений селянин, відповідно обраний подільський тип, його дружина, обличчя якої повне глибокого смутку та поруч гарне дитя із близнюками (глечиками – авт.). Відповідні аксесуари доповнюють загальну картину величезної, зворушливої правди. Поруч потрібно поставити жебрака по пояс і ви б сказали, що це картина Рембрандта; дивовижно освітлена, спляча дівчина в збіжжі та хлопчик, що спить серед пшениці; задумлива селянка з близнюками (глечиками – авт.); лісоруб; жебрак із собакою з шматком хліба на морді та троє міщан з Кам'янця. Що особливо вражає в усіх роботах пана Кордиша, так це його малярський талант, настільки справді великий і вишуканий, що шкода, що він замінює його фотографією. Кожен, хто вміє їх так розташувати, зміг би їх намалювати ще краще, бо навіть якби до вибору приділили найбільшу увагу, людські руки могли б додати до них щось більш досконале. Ми щасливі, що можемо аплодувати такому видатному таланту здалеку» [653, с. 2]. Деякі із згаданих у публікації світлин Кордиша були у нашому розпорядженні під час дослідження. Очевидно, що тут йдеться про такі фотографії, як «Українські жебраки», «Подільський селянин» (дод. Ж, мал. 2) [390; 829] та «Дівчина українська» [639]. Таким чином ми дізнаємось, що фактично від самого початку своєї фотографічної діяльності у місті Кам'янці в 1858-1859 рр., Й. Кордиш одразу зайнявся виготовленням серії фотографій подільських типів для формування власних етнографічних колекцій.

У квітні-червні 1867 р. Й. Кордиш прийняв участь у етнографічній виставці у Москві, на якій планувалось показати життя народів з усього світу, але пізніше тематика була звужена суто до слов'янських народностей [570, с. 2]. На виставці було представлено серед іншого близько 1600 фотографічних зображень з яких знаходимо кілька під авторством Й. Кордиша, а саме 3 фотографії єврейських типів Поділля: «Два єврея з містечка Оринин», «Єврей із Карвасар» та «Єврей із Зіньковець» [525-527]. За результатами виставки фотографічним роботам Кордиша було присуджено бронзову медаль. Щоправда, нагороду отримав не сам фотограф, а кам'янецький повітовий справник, який привіз ці фотографічні роботи для участі у виставці [625. с.

112]. Ймовірно, ці та інші знімки увійшли до сформованого у подальшому великому «Альбому костюмів Росії». У 1870-ті рр., вже перебуваючи у Києві, Кордиш видав «Етнографічний альбом Малоросії Йосипа Кордиша» [475], а у 1875 р. побачив світ ще один альбом руських типів.

Звісно, тогочасні вимоги до фотографічних зображень не вимагали від фотографів представляти справжні витвори мистецтва. Моделі на фотографіях були переважно представниками селянства і більше виступали, як манекени для демонстрації одягу. Із самого початку етнографічна фотографія не надавала жодної іншої інформації для глядача, окрім власне образу, але починаючи із згаданої вище виставки 1867 р. фотографічні зображення зобов'язані вже були підкріплюватись анотаціями із зазначенням губернії, повіту та етнічної приналежності зображеної особи. Фотограф мав забезпечити фотографічне зображення описом костюму, який був зображений на моделі, а саме назву, матеріал, фасон, способи носіння та загальну вартість. З одного боку це було спрощене розуміння тогочасного суспільства через демонстрацію власне костюму, але з іншого боку фотографія почала вбирати в собі нову універсальну візуальну мову, яка поєднувалась у фотографії та описовій науці. Орієнтовно саме з виставки 1867 р. почала розповсюджуватись традиція на додавання фотографом описів до етнографічного фото.

У збірках національної бібліотеки Франції збереглася тека із 22 фотографічних робіт Й. Кордиша, виконаних у період 1861-1885 рр. [388]. У збірці представлені фотографії кам'янецького та київського періоду діяльності фотографа. Особливою цінністю даних фотографій є те, що кожна з них має підпис із поясненням професії та статусу особи, яка зображена на фото (музиканти, старости, жебраки, селяни із Подільської та Київської губерній).

У приватному архіві С. Максимішина зберігається унікальний фотографічний альбом виданий фотографом В. Загорським у Кам'янці, куди увійшли спільні фотографії виконані Й. Кордишем та В. Загорським у різний час їхньої діяльності в місті із 1859 по 1870 рр. Серед 49 фотографій 35 присвячено етнографічним типам Поділля. Із цієї колекції фотографій бачимо,

що Кордиш та Загорський почали вплітати у сцени фотографій імітацію буденного життя, поступово відходячи від канонів типової студійної зйомки. На фотографіях ми бачимо групу із 6 селян, які сидять на підлозі та пеньках імітуючи відпочинок за допомогою допоміжних предметів, а саме пляшок та люльок для куріння. На наступному фото ми бачимо еволюцію попередньої сцени, де серед двох селян у типовому повсякденному вбранні, серед пляшок та люльок вже було додано стіл із мисками. Фотографом було зафіксовано людей різних професій, зокрема равинів, двірника, жебраків, молодиць та подорожуючого музиканта, який міг одночасно грати на кількох інструментах. Унікальним є образ кам'янецького двірника у своєму поношеному одязі, який демонструє нам свої знаряддя праці (мітла та совок), а сама сцена зображає нам момент відпочинку, коли модель сидить та курить люльку. Демонстрація одягу інколи складалась із кількох фотографій, наприклад серії із двох зображень, де на першому фото жінка стоїть у повний зріст у верхньому одязі, а на іншому фото також у повний зріст, але верхню свиту вже було кинуто на підлогу. Одночасно жінка вже демонструвала фотографу особливості побудови елементів жіночої сорочки. Альбом має неоціненне значення, оскільки досі ще не був представлений широкому загалу [829]. Цікавим є також те, що ми бачимо, як Кордиш поступово переходив від суто фотографування фігури у пустому просторі студії до залучення фону із різноманітним інвентарем, що допомагало більше розкрити внутрішній світ та стиль життя зображуваної моделі. Вершиною мистецького хисту фотографа можна назвати вже згадану вище із цього альбому фотографію селянина, який спить у збіжжі, де останнє заповнює собою майже весь кадр фотографічного знімка одночасно перебуваючи фоном та об'єктом взаємодії із моделлю, створюючи ідеальний цілісний образ (дод. Ж, мал. 2).

Аналіз фотографічних робіт Й. Кордиша, особливо його етнографічних типів чітко нам показує, що передусім він виконував численні фотографічні знімки українських селян різного статусу та професій від жебраків до

шляхтянок. Іншою категорією типажів він знімкував подільських євреїв, але у значно меншій кількості, ніж українських.

Усвідомлена функція фотографії складалася із відкриття, організації та фіксації Першочергового значення надавалось вираженню різноманітних проявів культури краю. Найактивніше це відчувається у намаганні фотографа зафіксувати етнографічні мотиви краю, національні костюми, сільський побут, архітектуру та зв'язок людини зі своєю землею [783, с. 132].

Останнє дуже активно використовував у своїй творчості кам'янецький фотограф М. Грейм, який був учнем Кордиша та продовжувачем його традицій. Грейм з 1876 р. вже був дійсним членом антропологічної комісії Польської академії майстерності [597, с. 74; 598, с. 54; 599, с. 57], основним напрямом діяльності якої було вивчення розмаїття етнографічних типів населення різних куточків планети. М. Грейм активно виконував фотографічні знімки Подільських типів та надсилав їх у якості дарунків до наукових закладів, що зберегло для нас до сьогодні значні фотографічні колекції та закарбувало у пам'яті ім'я фотографа.

У щорічних звітах Академії майстерності у м. Краків знаходимо численні записи про передачу Греймом колекцій власних фотографій етнографічних типів Поділля. У 1874 р. ним було передано 39 фотографій етнографічних типів, у 1875 р. – 68 світлин етнографічних типів Поділля та видів міста Кам'янця-Подільського [596, с. 95], у 1876 р. – 19 світлин етнографічних типів [783, с. 34], а у 1877 р. він передав 21 світлину видів міста та подільських типів [598, с. 98].

Інша колекція, яка уміщує 47 фотографій етнографічних типів Поділля під авторством М. Грейма була передана до етнографічного музею імені Северина Удзелі у Кракові при тому, що всю колекцію фотографій той згрупував за чотирма тематичними папками: «Європа», «Діди» (мається на увазі жебраки, яких також називали «дідами», як медіумів із потойбічним світом), «Подільське вбрання» та «Євреї». Серед цих фото варто окремо виділити те, що М. Грейм виконав серію типажів як у межах фотографічної

студії, так і вдало використовуючи зовнішній простір відкритої місцевості. Так ми можемо оглянути фото двох пастухів верхи на одному вісліюку [171], дві фотографії сільських плетених возів, запряжених двійкою волів [132; 133]. Але найцікавішим зображенням є обряд весілля зі сценою благословіння нареченої (дод. П, мал. 2), яке зображує не стільки картини повсякденного життя, як давні родові традиції краю [116]. Окремі фотографічні знімки (у кількості 11 шт.), на яких зображені етнографічні типи Поділля авторства М. Грейма зберігаються у Державному музеї у м. Люблін. На одній із фотографій, яке не повторюється у інших колекціях, знаходимо фотографічне зображення представника Подільської інтелігенції. Очевидно, що дане фото виконане ще Й. Кордишем та відтворене пізніше Греймом [183].

Грейм продовжував плідно працювати, виготовляючи все нові підбірки етнографічних типів Поділля [844]. У 1883 р. для Російського географічного товариства у м. Санкт-Петербург він спеціально виготовив у подарунок розкішно виконаний та оформлений альбом «Типи Поділля та Бессарабії». Всі фотографії зібрані у альбомі були спеціально ним розподілені по папках: «Типи інтелігенції і шляхти польської на Поділлі» (16 фотографій на 8 картонах), «Типи селян Подільської губернії» (38 фотографій на 30 картонах), «Типи євреїв Подільської Губернії» (24 фотографії на 17 картонах), «Типи бессарабських молдаван» (14 фотографій на 11 картонах), «Прибульці на Поділлі» (3 фотографії на 2 картонах) [879]. Альбом, окрім вишуканого та дорогого оформлення, був прикрашений власноруч виготовленою Греймом гальванічною пластиною із зображенням панорами міста Кам'янця-Подільського (дод. Ф, мал. 2). Наступного 1884 р. Грейм виготовив ще один альбом «Фотографії типів Поділля» [523], за що його у тому ж році було відзначено срібною медаллю Російського географічного товариства.

Найвизначнішою колекцією М. Грейма, яка збереглася до наших днів без сумніву можна вважати папку, яку М. Грейм спеціально подарував Е. Ожешковій на честь 25-річчя її творчої діяльності у 1891-1892 р.. Сьогодні ця папка доступна для науковців та перебуває у Науковій бібліотеці

університету у м. Лодзь. Всі знімки самим Греймом було розподілено на 8 груп, куди входили види міста Кам'янця-Подільського, Поділля, Бессарабії, а також етнографічні типи жебраків, євреїв, селян та шляхти. Окрему групу Грейм присвятив собі та своїй родині, куди умістив фотографії із власного архіву. Найбільша цінність цієї збірки у тому, що кожна фотографія була підписана автором із зазначенням типу зображеної людини, її роду занять або професії, що дозволяє нам чітко ідентифікувати осіб за статусом та національністю. Вся збірка налічує 165 фотографічних карток [303], з яких 136 присвячено етнографічним типам Поділля та Бессарабії.

У цілому можна помітити невелику різницю між альбомами, які виготовляв М. Грейм для різних цілей. Наприклад, альбом, виготовлений ним для російського географічного товариства «Типи Поділля та Бессарабії», уміщував 95 фотографічних зображень інтелігенції, дрібної шляхти та євреїв, українських селян, німців, молдаванів, росіян, вірменів та ромів. Відсортовані зображення Грейм підписав короткими підписами у сухому науковому стилі: «Типи Євреїв Подільської губернії», «Типи Бессарабських молдаван» тощо. Натомість, підбірка аналогічних зображень типів Поділля для Е. Ожешкової вирує різноманіттям описів, які відсилали глядача до усталених місцевих традицій, а також часто з невеликими історіями окремих персонажів. Так, звичайне на вигляд фотографічне зображення «Єврей Подільської губернії», який сидить на стільчику в капелюсі та із тростиною, що уміщене у альбомі для географічного товариства, перетворюється на особу лихваря у альбомі для Е. Ожешкової, оскільки під аналогічним фото з'явився рукописний підпис Грейма: «тільки 5% на місяць, зате мене всі люди люблять» [377].

Для М. Грейма характерною та однією із улюблених моделей, крім українських типажів, були євреї, які на той час склали значну частину населення м. Кам'янця-Подільського. Фотографічні інтереси фотографа підкріплювалися, насамперед, мальовничістю єврейських образів, які Грейм майстерно підкреслював реквізитом: монети, книги, терези тощо. Не даремно

на львівській виставці у 1894 р. секція фотографій із євреями була представлена лише фотографіями Грейма [773, с. 95].

Існують окремі екземпляри фотографічних типів Поділля авторства М. Грейма, які зберігаються у приватних колекціях. Одиначні картони із фотографічними типами Поділля Грейма у кількості 8 одиниць знаходимо у приватній колекції М. Хошмана [845]. Серед цих фотографічних зображень є два унікальних, які більше не повторюються у інших колекціях. Так, ми можемо побачити поясне зображення кам'янецького селянина, який імітував сцену обіду, а саме фото було підписане автором у віршованій манері: «Wyłem kiedyś na dworach i kuchmistrzowałem, teraz niema panów – żebrakiem zostałem» (Був колись при дворах та готував, а зараз немає панів – жебраком став – авт.). Інше фотографічне зображення 1874 р. під назвою «Суб'єкт та художник», на якому у ролі «суб'єкта» виступає старий єврей у типовому вбранні, а поруч сидить художник у гімназійній учнівській формі, який виконував портретні замальовки з натури. Художником на фото був син фотографа Ян Грейм (дод. Ж, мал. 3). Цікавим є те, що фотографія має квадратну форму і це є первісний варіант цього зображення, оскільки після смерті Я. Грейма у 1886 р., його батько М. Грейм почав відтинати образ сина із фотографії, залишаючи видимими для глядача лише руку із блокнотом (дод. Ж, мал. 4).

Також, нами було віднайдено унікальний альбом Подільських типів авторства М. Грейма, який зберігається у приватній колекції П. Хорошилова та включає в собі 22 фотографічні роботи виконаних переважно на відкритому повітрі та абсолютна більшість із яких на сьогодні не відомі широкому загалу [844]. На жаль, лише дві фотографії мають підписи про осіб, які на них зображені, з чого можемо припустити, що даний альбом був виготовлений на ранньому етапі фотографічної діяльності М. Грейма, приблизно у 1870-х рр. Серед фотографій із цього альбому можемо ідентифікувати групу із подільських старост з відповідними відзнаками, тип подільського селянина біля свого возу, а також групу жінок в урочистих вбраннях на «Іванця», серед яких Грейм окремо виділив хлопця, який сидить в ногах своєї матері. Одночасно ця

ж жінка працювала нянечкою для одного із синів М. Грейма, про що фотограф зазначив у підписі під фотографією. Серед інших неатрибутованих фотографій можемо бачити урочисто одягнені пари людей біля свого житла, селянку із серпом у робочому вбранні, обряд весілля із окремо виділеною центральною парою урочисто вбраних молодят, гостями та музикантами (дод. П, мал. 3), а також картини відпочинку у полі, молодичь із прялками, сільськогосподарські роботи на полях, групи мисливців, рибалок та численні види з картинами повсякденного життя невідомих кочових племен. Тогочасні фотографії етнографічних типів на відкритому повітрі були подібні до своєрідного блокноту із записами мандрівника. Фотограф ставив собі за мету зафіксувати достовірний життєвий матеріал. Результат такого експерименту виявився настільки вдалим, що такий стиль фотографічної зйомки заклав початки стилю репортажної фотографії.

У 1888 р. М. Грейм спеціально передав близько сотні фотографічних знімків подільських селян, містян та жебраків до етнографічного музею у Варшаві [783, с. 113], а колекція фотографій, яку Грейм раніше подарував до Краківської академії майстерності, була згодом представлена на виставці у Парижі, що викликало неабияку зацікавленість закордонної преси. Це спричинило вихід у Франції серії ілюстрованих журналів етнографічних типів Росії, у якому публікувались фотографічні зображення часто авторства Й. Кордиша та М. Грейма із коротким описом під кожним знімком [659, с. 69a].

У м. Кам'янці-Подільському у другій половині XIX ст. існувало близько десятка етнічних груп населення. Місцеві фотографи Й. Кордиш та М. Грейм намагались робити знімки більшості таких груп, але якщо Кордиш вкладав все у одну папку, то Грейм робив поділи на основні етнографічні групи. На перших етапах фотографування обидва фотографи притримувались стандартної методики фотографічної зйомки зі скупими постановочними типовими позами, але з часом до таких композицій почали додавати сюжет, який насичували за допомогою інвентаря фотографічної студії, фону, особистих речей моделей та взаємодії моделей у кадрі між собою. Фотографи у першу чергу намагались

зафіксувати у фотографічному кадрі типовий одяг регіону у варіантах робочого та святкового із вплетенням елементів національного строю. Часто моделі використовували для фотографування власні речі, демонструючи на фото персональну манеру їх використання.

Наприклад, у фотографічних світлинах мешканців Бессарабії М. Грейм окремо акцентував увагу на особливостях національного вбрання, зокрема на манері селянок носити кілька хусток на голові одночасно [185]. Щодо особливостей чоловічого подільського одягу, то він виконав у 1880-х рр. два фотографічні зображення подільського селянина, одягненого у опанчу, де той стоїть спочатку обличчям до камери, а на іншому знімку – вже спиною, тим самим демонструючи бородицю (своєрідний каптур – авт.), що було притаманне свитам цього регіону [345]. Така традиція у одязі зберігалася досить довгий час, оскільки вже інший кам'янецький фотограф І. Глембоцький у 1914 р. під час фотографування групи ратників державного ополчення 1-ї категорії, останнього ратника в ряду повернув до кадру спиною, щоб також продемонструвати аналогічну до попереднього фото опанчу із вже дещо меншою бородицею, одночасно поєднавши у фото елементи військового однострою часів Першої світової війни та етнографії подільського краю [487, арк. 1].

Часто Грейм фіксував манеру носіння одягу представниками Подільської інтелігенції. Для прикладу, виявлено фотографії двох представників цієї групи похилого віку із пишними вусами та бородами, які сидять за столом у хутряних шапках. Моделі дивляться на фотографа, тримаючи в руках келихи. Підпис до фото зроблено у вигляді гасла «Кохаймося!» [330; 409].

Окремо у фотографічній збірці Грейма дещо вирізняються фотографії «злочинців» та «ідіотів», багато хто з яких сфотографований у двох проекціях, в анфас та профіль. Імовірно, що Грейм додавав до своїх збірок фотографії, які він виконував спеціально для поліцейських контролюючих органів, які йому доручали фотографувати злочинців, бродяг та політичних дисидентів [15, арк. 1-3].

Особлива цінність фотографій етнографічних типів полягає у тому, що вона показувала різні верстви населення та соціальні групи регіону такими, якими вони були у реальному житті. Більшість моделей на таких фоторафіях зовсім позбавлені почуття «аристократичного тіла», так як останні не мали досвіду традиційного фотографування у спеціалізованих фотографічних студіях. Їх не турбувало те, як вони виглядатимуть на фото, тому вони сприймаються глядачем більш живими, ніж напружені тіла та суворі обличчя на постановних традиційних фотосвітлинах. Якщо клієнти спеціально йшли фотографуватись у фотографічну студію – вони готувались заздалегідь. На противагу останнім, у етнографічних фото часто відчувається спонтанність, миттєвість. Таке враження, ніби людей просто взяли одразу з вулиці. У таких серіях є досить багато фотографій, виконаних не у самій студії, а безпосередньо під її стінами на невеликому ганку. Очевидно, фотограф кликав людей, та з метою економії часу виносив фотографічну камеру на вулицю для зйомки (дод. Д, мал. 4). Інколи надто театральні «постановки» моделей могли викликати враження спеціально розіграних костюмованих сцен, які грали загримовані актори. Однак є доволі сумнівним, що Грейм позичав одяг у їх господарів, а потім одягав акторів у часто брудне лахміття з вошами лише заради того, щоб виконати псевдоавтентичне фото. Набагато простіше, швидше та дешевше було дати справжній людині кілька копійок за турботи і запросити її до закладу для фотографування [619, с. 300].

Інколи навіть самі фотографи брали участь у позуванні перед камерою. У першій сцені Грейм робить вигляд, що він бажає зайняти певну суму грошей у єврейського лихваря [377], а на іншій вітається із своїм товаришем Ф. Кутиловським (дод. Р, мал. 6). На цих двох фотографіях сцена представлена таким чином, що моделі зовсім не помічають фотографа та займаються своїми справами. Прискіплива увага згаданих кам'янецьких фотографів Кордиша та Грейма до національної спадщини транслиувалась навіть під час комерційної діяльності, коли вони виконували портретні знімки клієнтів у фотографічній студії на замовлення. Подібні тогочасні фотографічні портрети фотографи

часто уміщували до своїх етнографічних колекцій, що слугувало більш повній та детальній інтерпретації представлення різних етнографічних типів у фотографічних підбірках [773, с. 1-2].

Варто зазначити, що абсолютну більшість у етнографічних колекціях Кордиша та Грейма займали саме сільські типажі, а також жебраки, ремісники, торговці тощо. Це пояснювалось бурхливим розвитком етнознавства, що припало на другу половину XIX ст. Фотографії етнографічного вмісту часто потрапляли до приватних колекцій, а для втамування інтересу колекціонерів фотографи створювали цілі альбоми, хоча не завжди це робилось із науковими амбіціями. Серед усіх фотографів, які фотографували народні та міські етнографічні типи жителів своїх регіонів впродовж майже півстоліття, – можемо назвати М. Грейма у Кам'янці та В. Твардзицького у Варшаві. М. Грейм вважав себе справжнім науковим фотографом, хоча велика кількість фотографічних знімків селян та ремісників із жебраками вказує і на комерційний інтерес фотографа. Такі фотографії були у першу чергу товаром, які можна було легко та вигідно продати (подібне фото «кабінетного» формату коштувало 1 руб. сріблом). Натомість, міські типажі майже не користувались великим попитом у приватних колекціонерів [619, с. 301].

У традиційній тогочасній фотографії, що виконувалась на замовлення клієнтів, майже не було місця сценам із повсякденного життя та демонстрації традицій, оскільки клієнти, прийшовши до фотографічної студії, бажали мати гарний та презентабельний портрет, а демонстрацію ідентичності на зображеннях передавали за особистої ініціативи клієнта. Зокрема, на студійному фото родини Подільського губернатора, графа О. Ейлера з дружиною та дітьми, два наймолодших хлопчики були одягнені у сорочки-гімнастерки із традиційними російськими мотивами [824]. Це було не дивно, адже родина Ейлерів була родом із Москви та губернатор, використовуючи своє службове положення, намагався перетворити Подільський регіон у типовий російський. Часто фотографічні зображення клієнтів у національних вбраннях на такого типу фотографіях більше походять на сценічні костюми.

Коли українці або євреї замовляли у фотографа фотографію, то для цього одягали найкращий повсякденний одяг із гардеробу і у таких випадках про їх національність може розказати хіба що підпис на зворотній стороні фотографічного бланка. Так, на ростовій фотографії типової родини, яка одягнена у європейському стилі, напис на звороті було виконано українською мовою: «На вічну памятку любязному братови Саші і братови Палази од сестер Степанидки і Оли а також од брата Петра, 16/1 1907 року» (дод. У, мал. 3). Надзвичайно рідко зустрічаються портретні фотографії учнів навчальних закладів, де під учнівською формою або іншим верхнім одягом видно комір сорочки-вишиванки [863]. Слід зазначити, що одягати вишиванку учням категорично заборонялось, про що свідчить спогад одного із випускників кам'янецької гімназії В. Дебагорій-Мокрієвича: «У 1867 році перед канікулами (вже будучи студентом) я приїхав до Кам'янця-Подільського і з особливим задоволенням прогулювався у подібному костюмі (українська вишита сорочка та високі чорні чоботи – авт.) повз вікна директора гімназії Коленко, причому на свої цілком здорові очі одягав сині окуляри, а в роті тримав цигарку і шалено димів ... У гімназії нам було заборонено курити тютюн, ходити вулицею з ціпком, носити окуляри – навіть бодай очі хворіли, носити високі чоботи. Все це я тепер робив і, само собою зрозуміло, зловтішався...» [686, с. 53-54].

На подібних студійних фотографіях вкрай важко визначити професію, якою у реальному житті займається модель, яка зображена на фотографії, при умові, якщо на одязі чи у інтер'єрі студії не було відповідних смислових реквізитів. До особливостей зовнішнього вигляду у такому випадку можна віднести деякі досить помітні відмінності у формі зачіски, борода та вусів у представників різних професій і станів, які існували в минулому аж до початку ХХ ст. Так, наприклад, більшість цивільних та військових осіб того часу відпускали вуса і голили бороди, у деревообробників, зазвичай, бороди були неохайними, купці-бородачі, зазвичай, розділяли бороду на дві рівні частини, натомість лікарі та чиновники, як правило, надавали перевагу маленьким, акуратним борідкам [785, с. 84].

Не зважаючи на суворий правовий режим Російської імперії щодо проявів української культури, деякі місцеві фотографи все ж звертались до неї у своїй творчості. Прикладом може бути фотографія сотого випуску Подільської духовної семінарії 1903-1904 рр., де випускниками була замовлена у місцевого фотографа С. Гіллера композиція в українському стилі (дод. 3, мал. 1). Варто зазначити, що у семінарії дуже активно розвивався український рух, який суворо переслідувався тогочасним проросійським керівництвом. Унікальність випускного фото у тому, що не дивлячись на усталені правила того часу, студенти замовили у центрі фотографії розмістити зображення своїх українських ідейних провідників Т. Шевченка, С. Руданського та помічника інспектора В. Чеховського, який підпільно забезпечував студентів українською літературою, замість фотографічної групи керівного складу семінарії (єпархіального архиєрея, ректора та викладачів). Під портретом Т. Шевченка було вміщено уривок з поеми «Гайдамаки», а все фото виготовлене у сільській стилістиці із додаванням фотографічних груп селян та сільських видів. Після оприлюднення цієї фотографії керівництво семінарії негайно звільнило з посади В. Чеховського, а кількох студентів було відраховано із семінарії «заднім числом», не дивлячись на те, що вони вже встигли скласти всі необхідні іспити і щодо яких вже були затверджені «розрядні списки» [736, с. 62-64].

Отже, етнографічна фотографія, яка отримала свій початок з особистих ініціатив окремих фотографів, науковців, спеціалізованих наукових товариств та приватних осіб передає політичне та культурне бачення тогочасного світу. Відображаючи у кадрі різні предмети побуту, притаманних певному регіону, зразків одягу, відтворюючи сцени життя, фотографи свідомо встановлювали культурні кордони або зображали різні етнічні групи одного регіону, ламаючи прагнення Російської імперії запевнити Європу, що м. Кам'янець-Подільський є частиною імперії та населений етнічними росіянами [773, с. 3]. Наприклад, Й. Кордиш свідомо акцентував увагу на позначенні українського простору у тогочасній імперії, а М. Грейм – на полікультурності краю. Фотографи

усвідомлювали культурну спадщину регіону як первинний засіб пізнання, а саму фотографію – як потужний інструмент для визначення політичного та культурного простору Східної Європи. Місцеві фотографи, зокрема Й. Кордиш, М. Грейм та ін. у межах наукової та комерційної діяльності виготовляли знімки етнографічних типів Поділля, які проживали у західних регіонах тогочасної Російської імперії, та у практичному своєму вимірі слугували для створення та означення чітких та взаємопроникаючих польських, єврейських та українських зв'язків навколишнього культурного ландшафту. В аналітичному вимірі вони створили потужні візії цих провінційних та прикордонних регіонів, адресовані широкій імперській та західній громадськості [773, с. 71-72]. З часом фотографічні знімки з національними мотивами слугували своєрідною самоідентифікацією у російському просторі, що стало особливо популярним серед української молоді м. Кам'янця-Подільського початку ХХ ст.

Висновок до розділу

Сучасне розуміння феномену фотографії базується на синтезі культурологічних узагальнень дослідників та нових поглядів значимості зображальних джерел. Науковці зверталися до старих фотографій як джерела історії повсякденності, ментальних характеристик і традицій громадянства досліджуваної епохи. Окрім того, висловлено думку, що фотографію необхідно вивчати як документ і частину історичного спадку, що дозволяє відтворити соціокультурний контекст епохи.

Фотографічні світлини здатні передати деталі окремих явищ, подій, моменту повсякдення, які часто неможливо вивчити на підставі інших видів джерел. Завдяки фотографії збережено зображення м. Кам'янця-Подільського періоду з кінця 1850-х рр. до листопада 1918 р., його краєвидів та неповторні обличчя містян (жебраки, етнічні типи, останній подільський кат). Науковці пропонують кілька методик джерелознавчого аналізу фотосвітлин із зображеними персонажами (зовнішній вигляд, одяг, атрибутика, ознаки соціального стану, національної приналежності, сімейного стану та ін.), так і

окремих сторін їхнього життя, традицій, смаків (фотографії соціальних подій, сімейні фотографії). Їхня інформація доповнює і збагачує картину повсякдення минулого, але слід пам'ятати, що постановна (зрежисована) фотографія – це сконструйована реальність. Створення етнографічних товариств у країнах Європи сприяло зацікавленню етнографічною фотографією. Фотографи спеціально створювали фотоколекції та фотоальбоми. У другій половині XIX ст. у м. Кам'янці-Подільському та околицях мешкали майже десять етнічних груп населення (українці, росіяни, вірмени, євреї, поляки, татари, турки, молдовани, німці, цигани та ін.), а місцеві фотографи Й. Кордиш, М. Грейм намагалися зафіксувати більшість з них, які, зазвичай, розігрували перед фотографом зрежисовані сцени.

Було досліджено численні фотографічні знімки містян авторства Й. Кордиша та М. Грейма. Найпопулярнішими серед цих зображень були етнічні та соціальні групи подолян.

Фотографічні знімки, які виконували на замовлення клієнтів, зображували вдавану дійсність, а моделі демонстрували свій найкращий одяг, зачіски, аксесуари тощо. Водночас у такого типу фотосвітлин обов'язково присутня «мова» фотографічного знімка, коли фотограф надавав кожному рухові, дотику моделей та інвентарю, що зображався у кадрі, певним сенсовим навантаженням. Завдяки цьому можемо простежити стосунки зображених на фотографіях людей, їхні емоції, ставлення до своїх партнерів, їх соціальний статус тощо. У колекціях виявлено фотографічні знімки, зображення яких містять таку закодовану інформацію.

З 1880-х рр. фотографія набула популярності та почала розповсюджуватися серед жителів, впроваджувалася в судочинство, доповнювала справи у поліцейських відділах, засвідчувала особу тощо. Наприкінці 1880-х рр. у м. Кам'янці-Подільському з'явилась репортажна фотографія, про що свідчить фотофіксація Греймом пожежі в Старому місті (1887 р.) або фотографія А. Енгеля із зображенням параду пожежних розрахунків (1888 р.), фотофіксація Ю. Сіцинським закладки першого каменя

майбутнього храму (1891 р.). На початку 1900-х рр. для фіксування знакових подій губернські чиновники і місцева влада запрошували фотографа С. Гіллера. Водночас фотографуванням почали займатися містяни-аматори, фіксуючи знакові події в історії міста, окремих родин, громад. Такі фотографічні знімки мають велику цінність у дослідженні повсякдення містян Кам'янця-Подільського та жителів його околиць.

РОЗДІЛ 4.

ЗАРОДЖЕННЯ НАУКОВОЇ ФОТОГРАФІЇ, ЇЇ РОЛЬ У РЕКОНСТРУКЦІЇ ІСТОРИКО-ТОПОГРАФІЧНОЇ СТРУКТУРИ МІСТА ТА ЙОГО ПЕЙЗАЖІВ

4.1. Типологічні ознаки фотографічних карток

У другій половині XIX – на початку XX ст. своєрідною «візитівкою» фотографа був фотографічний бланк – цупкий картонний лист. Спочатку це був просто чистий лист картону, але з часом цей елемент почав використовуватися фотографами для надання додаткової краси фотографічному знімку. На бланку у більшості випадків зазначалась корисна інформація як для клієнтів, так і в подальшому для дослідників: (ім'я та прізвище фотографа або назва студії, адреса та відзнаки фотографа на різноманітних виставках [783, с. 134]. Досить часто фотографічний бланк оформлювався у художньому стилі способом літографічного друку, текст та обрізи часто вкривали золотою або срібною фарбою і таким чином перетворювався, без перебільшення, на справжній витвір мистецтва. Гарно виконана фотографія на такому фотографічному бланку завжди приваблювали потенційних клієнтів. [633, с. 237].

Основою фотографічного бланка був високоякісний спеціальний цупкий папір, стійкий до пошкоджень, відомий як «брістольський картон» – склеєний в три або шість листів папір високої якості. Його назва походила від однойменного міста у Великій Британії, де його було вперше виготовлено. При виготовленні фотографічних бланків, передню та зворотну частину брістольського картону часто вкривали специфічним шаром гладкого покриття, на якому було зручно писати чорнилами [788, с. 97].

Фотографічний бланк на основі брістольського картону вперше було використано в 1849 р., коли на нього почали наклеювати тонкі та напівпрозорі паперові фотографічні відбитки. Європейський фотографічний бланк, зазвичай, був виготовлений більшим за розмірами, ніж сама фотографія і слугував своєрідною урочистою рамкою, яка захищала фотографію від механічних

пошкоджень. Інколи своєрідні «фотографічні бланки» фотографи або їх помічники виготовляли самостійно шляхом нарізання із листів картону білого або жовтуватого тону [632, с. 28].

Починаючи з 1865 р. Закон про друк в Російській імперії регулював діяльність фотографічних закладів, що зобов'язувало фотографів вказувати на фотографічних бланках вихідні дані. Тож фотографи, власники фотографічних закладів м. Кам'янця-Подільського, почали замовляти фірмові штемпелі із зазначенням прізвища, міста та адреси закладів, чорнильний відбиток яких відтискали на задній частині фотографічного бланка. З кінця 1870-х рр. на паперових фабриках почали виготовляти фотографічні бланки із різним текстовим принтом на них [550, с. 401-402]. З цього моменту професійні фотографи розпочали замовляти стандартні фірмові бланки або власного дизайну, які часто були справжніми витворами мистецтва.

Власники фотоательє намагалися відрізнятись від конкурентів, тому фотографічні бланки виготовляли різних кольорів, із використанням різних типів шрифтів, з різними графічними зображеннями, вензелями, тисненням, позолотою, ін. Якщо фотограф за певні здобутки мав особливий дозвіл – то на бланку він мав право розміщувати державний герб [784, с. 58-59]. Фабрика, де був виготовлений фотографічний бланк, також зазначала дрібними літерами свої вихідні дані. Зважаючи на те, що до 1890-х рр. фотографічна діяльність не завжди потрапляла у статистичний облік, який зобов'язані були вести спеціальні державні органи, фотографічний бланк іноді слугує єдиним джерелом для визначення діяльності фотографічних закладів у тому чи іншому місті [779, с. 21]. Існувала велика кількість фірм, які пропонували різноманітні варіанти оформлення фотографічних бланків як стандартних дизайнів, так і індивідуальних за особистими побажаннями замовника. Каталог цих бланків на території всієї імперії детально представлений у третьому томі словника-довідника А. Попова [808].

Станом на 1890 р. найпопулярнішими форматами фотографічних бланків були: «Міньйон» (40x78 мм), «Візитний» (62x101 мм), «Стереоскопічний»

(88x178 мм), «Кабінетний» (108x166 мм), «Променадний» або «Макарт» (105x210 мм), «Будуарний» (135x220 мм), «Імперіал» (175x250 мм), «Панель» (180x320 мм) [809, с. 54]. При цьому деякі бланки однакового формату могли відрізнятися між собою на 2 мм за розмірами. Це зумовлювалося кутом обрізки країв товстого картону. Так, кісний обріз створював фаску, яка відрізнялася від кольору бланка, і часто була пофарбована у золотий (срібний, бронзовий) колір, що надавало фотографічному знімку більш презентабельний вигляд [902].

Найбільш популярними форматами бланків були візитний та кабінетний. Фотографії візитного формату дарували на згадку друзям, рідним та знайомим, – вони легко вміщувались у поштовий конверт. [913]. Кабінетні знімки вставляли в дерев'яні рамки, які були окрасою оселі. [901]. Ці формати були настільки популярними, що у домашніх сімейних альбомах робилися спеціальні прорізи для фотографій саме візитного та кабінетного форматів [819]. Менш поширеними форматами були біжу (40x65 мм), модний міньйон (35x85 мм) та малий макарт (75x150 мм) [628, с. 123].

Фотографічні бланки виготовляли з різних сортів картону та різними стилями оформлення, що диктувалися тодішньою модою, наприклад: бланки із золотою рамкою, бланки Семенівські, сафо, лотен, тоledo, естер, антик тощо. Ціна на них була різною, що залежало від формату, сорту і кольору картону, оформлення, тиснення (простого, золотого, срібного або бронзового) та стилю обрізки країв бланка [779, с. 46]. До 1890-х рр. подібне естетичне оформлення бланка було нечастим, але одразу підвищувало цінність фотографічного знімка, створюючи конкуренцію серед інших фотографів.

Якщо фотограф не мав коштів на виготовлення фірмового або стандартного бланка з художнім оформленням, то він у спеціалізованих магазинах купував стандартний лист брістольського картону (360x240 мм), який потім нарізав самостійно під різні формати [633, с. 237]. Із одного листа брістольського картону можна було отримати бланки, близькі до популярних форматів, а саме 8 штук візитного формату (90x120 мм), 4 штуки кабінетного (120x180 мм) або 2 штуки формату імперіал (180x240 мм).

При наклеюванні вертикальної фотографії на бланк, внизу залишалось вільне поле завширшки приблизно 20 мм, на якому фарбою або конгревним тисненням наносилась необхідна інформація [902], прізвище фотографа або назва студії та місто.

При конгревному тисненні робився рельєфний напис, заглиблений в основу картону, інколи з використанням золотої або срібної фольги [899]. З 1890-х рр. в центрі бланка почали розміщувати монограму фотографа у декоративному щиті та медалі, здобуті фотографом на промислових та спеціальних виставках. На звичайних бланках замість назви фотографічного ательє був лише напис «Cabinet portrait», «Visit portrait», «Souvenir», а всі вихідні дані фотографа вказували на звороті бланка за допомогою звичайного іменного чорнильного штемпеля.

Першими російськими літографами, які розпочали виготовляти фотографічні бланки на імпортованому картоні були К. Ергот (з 1865 р.), П. Гебгардт (з 1865 р.), А. Римський (з 1866 р.), А. Мельников (з 1867 р.), І. Іванов (з 1869 р.), М. Ширль (з 1872 р.), М. Волокітін (з 1873 р.) [756, с. 110].

До середини 1870 рр. в Російську імперію абсолютно весь брістольський картон імпортувався з-за кордону. Перші дві фабрики, які розпочали виготовляти власний брістольський картон російського виробництва, були фабрики Г. Коппа та Г. Глейцмана. Зокрема, на фабриці Глейцмана з 1872 р. виготовляли брістольський картон найпростішим способом шляхом склеювання звичайного закордонного тонкого картону [633, с. 237]. Свою продукцію Глейцман рекламував у газетах, пропонуючи 1000 візитних або 50 кабінетних бланків за ціною 50 коп. сріблом. Додатково він пропонував гравіювання бланків, нанесення на них друку та малюнків [756, с. 110]. Тобто, фабрика Глейцмана виготовляла не тільки картон, а й фотографічні бланки, однак вони за якістю значно поступалися закордонним зразкам.

У 1879 р. в Петербурзі розпочала діяльність фабрика «Ширль і Скамоні», власниками якої були М. Ширль і Г. Скамоні [756, с. 110]. У 1880-х рр. тут було розпочато випуск картону із місцевих складників, що за якістю не поступалися

імпортним. Тоді ж на фабриці започатковано виробництво фотографічних бланків. Потужності виробництва дозволяли виготовляти бланки візитного формату у кількості півтора мільйони примірників, а кабінетних, будуарних і стереоскопічних – близько одного мільйона примірників на рік. Вони були різної товщини, а колір використовували від найніжніших рожевих тонів, перламутрово-сірих до темно-коричневих та чорних, їх вкривали емаллю, з печатками та прямими чи скісними обрізами. Майстерне художнє оформлення бланків виконував власноруч адміністратор фабрики Г. Скамоні [633, с. 237-239].

У 1890-х рр. попит на художньо оформлені картонні бланки зростає. Кам'янецькі фотографи фірмові бланки із власним іменем замовляли переважно у австрійського підприємця Й. Покорного, який мав фабрики в Москві, Лібаві, Одесі та Варшаві [779, с. 100]. Кам'янецькі фотографи використовували фотографічні бланки різних виробників та країн. Наприклад, фотограф А. Енгель замовляв фірмові бланки у підприємців О. Флека (Варшава), С. Дубінського (Київ), Й. Покорного (Одеса), К. Крживанека (Відень); М. Грейм – у Л. Карпінського (Варшава); С. Гіллер – у Й. Покорного (Одеса); Ф. Кодеш – у Б. Вахтля (Відень), Й. Покорного (Лібава, Одеса) та Г. Кона (Варшава) [819].

Сьогодні немає усталених методів, які дозволяють точно датувати фотографічні бланки. Однак, аналізуючи зібраний матеріал, нам вдалося виявити певні особливості. По-перше, фотографічні бланки 1860-1870-х рр. були виготовлені із тонкого картону білого, світло-сірого або світло-кремового відтінку. На лицьовому боці бланка по периметру друкувалася тонка рамка синього або червоного кольору з гострими кутами. У 1880-х рр. картон фотографічного бланка став більш цупкішим, кольорова гама зберігалась, але кольори лицьової та зворотної сторін бланка не завжди співпадали. Окремі виробники бланків у цей період доволі часто виготовляли їх із захисним глянцевою покриттям. Нововведенням 1890-х рр. стало оформлення бланка кісним зрізом, який часто зафарбовувався золотою, срібною або бронзовою

фарбою, а також використання конгревного тиснення. По-друге, у 1860-і рр. написи на фотографічних бланках виконувались маленькими охайними літерами на лицьовому боці, а на звороті – прізвище фотографа та місто оформлялись у графічний малюнок, який займав четверту частину площі бланка, тоді як у 1870-х рр. такий малюнок став займати майже всю площу. На початку 1890-х рр. бланк часто друкували на чорному тлі, а написи робили золотими літерами, однак через непрактичність такого способу оформлення невдовзі від нього відмовились.

Розглянемо детальніше дизайн фотографічних бланків окремих фотомитців м. Кам'янця-Подільського. Більшість фотографій першого подільського фотографа Й. Кордиша до 1865 р. неможливо атрибутувати з причини відсутності будь-якої текстової інформації на бланках, так як Закон про «Тимчасові правила про цензуру та друк» [550, с. 402] ще не вступив в дію. Інколи Й. Кордиш використовував власноручний підпис, тиснену печатку із зазначенням прізвища та міста російською або польською мовою. На студійних фотографічних бланках 1859-1865 рр. Кордиш на зворотній стороні ставив свій автограф, а згодом чорнильні печатки російською, французькою та польською мовами з мінімальною орнаментикою («Фотографъ Іосифъ Кордышь въ Каменецъ-Под.», «Photografie de Joseph Kordysch a Kamieniets-pod:» та «Fotografia Jozefa Kordysza w Kamiencu-pod:»).

З 1868 р. зворотній бік бланків фотографа Кордиша мали художньо віддрукований малюнок із написом французькою мовою «Photografie de Joseph Kordysch». Лицьова сторона бланків була виконана за допомогою відтиску чорнильної печатки із зазначенням його імені та професії з лівого боку (за винятком одного типу оформлення) у двох варіаціях російською та польською мовами («Кордышь фот.», «Kordysz fot.»). В останні роки діяльності Й. Кордиша у м. Кам'янці-Подільському (1866-1868 рр.) дизайн бланків змінився, але залишився доволі простим. На одному з них на звороті текст було надруковано польською мовою із зазначенням імені фотографа та міста, а сам напис оформлено у декоративну стрічку з переплетеними кінцями. На

лицьовому боці напис виконано російською мовою (дод. X, мал. 1). Останній виявлений бланк кам'янецького періоду діяльності Кордиша датується 1868 р. Написи на зворотному боці бланка виконані різними шрифтами, а ім'я та прізвище фотографа розміщене по діагоналі через весь бланк «Изъ фотографическаго Заведенія Іосифа Кордыша въ КАМЕНЕЦЪ подольскѣ. Петропавловская улица близь театра» (дод. X, мал. 2). Усі написи обрамлені орнаментом, подібним до дизайну чорнильної печатки.

У 1868 р. Й. Кордиш переїхав у м. Київ, де він продовжив працювати фотографом, одночасно залишаючись власником кам'янецької філії. Його фотографічні бланки київського періоду стали більш якісними та естетично привабливішими. На лицьовому боці по периметру бланка було розміщено тонку рамку бронзового кольору із зазначенням маленькими літерами французькою та російською мовами прізвища фотографа та міста («J. Kordysch Kieff», «Кордышъ»). У верхній частині було розміщено герб Російської імперії. Написи оформлені різними шрифтами та прикрашені орнаментом із тонких декоративних ліній. Ім'я та прізвище фотографа написане жирним декоративним шрифтом великими літерами та оформлені у своєрідний картуш з візерунків. Текст вказував на здобутки фотографа та наявність студій у двох містах без вказання адреси: «ИМПЕРАТОРСКОГО Университета Св. Владимира Фотографъ ІОСИФЪ КОРДЫШЪ въ Кіевѣ и КАМЕНЕЦЪ-ПОДОЛЬСКѣ.». Адреса літографічної майстерні на бланках відсутня.

Фотограф А. Енгель, який працював в Кам'янці-Подільському впродовж 1870-1911 рр. завжди підписував свої фотографічні роботи, використовуючи фірмовий бланк, або за допомогою тисненої печатки з його іменем на звичайному бланку. Його фотографії на зворотній стороні бланків мають рукописні написи від клієнтів, які робилися майже одразу, що дозволяє визначити точно датувати роботи. Бланк, датований 1871 р. мав чистий зворотній бік, тонку рамку по контуру на лицьовому боці зі скругленими кутами та підписом маленькими літерами імені фотографа та міста «А. Энгель, Каменец». На бланку 1872 р. виконано аналогічне оформлення лицьової

сторони, але використано інший тип шрифту, а зі зворотного боку – композиція на всю площу картону, яка являла собою подвійну рамку із зазначенням в ній адреси «Фотографическое заведение въ Каменецъ-Подольске на главной площади въ. д. Пом. Белецкой» та містила діагональний напис від кута до кута рамки великими літерами «Августъ Энгель». Бланки у 1874-1877 рр. виконувались на картоні різних відтінків, де дизайн лицьового боку повернувся до первісного варіанту, а зворотній бік вперше було прикрашено композицією із зображенням жінки, яка сиділа на фотографічній камері, а в руках тримала пензлик та палітру. Біля ніг жінки лежав мольберт, рамка, куля, арфа, лінійка та ін. Все обвите трояндовими гілками. Над зображенням жінки виконано напис «ARTIS AMICA NOSTRAE» (лат. – улюблениця нашого мистецтва). Таким чином, фотограф повідомляв клієнтам, що фотографія – це вид мистецтва. У нижній частині бланка композицією із різних шрифтів, ліній та стрічки вказано прізвище фотографа та точну адресу. Наступний вид бланків ми віднесли до періоду з 1881 по 1891 рр., оскільки на одній з фотографій із подібним бланком зображено гімназиста в мундирі взірця реформи після 1881 р. [819]. Лицьовий бік бланка не зазнав змін, а зворотню частину прикрасила композиція з художніх ліній та напису німецькою мовою «August Engel Fotografisches Atelier Ringplatz in Kamenek Podolski», яким фотограф підкреслив своє пруське підданство. Такий тип бланка із написом «А. Энгель Каменецъ» на лицьовій стороні використовувався приблизно впродовж року (дод. Х, мал. 5). Бланки 1897 р. мали традиційне оформлення лицьової сторони з тонкою рамкою, а на зворотній стороні розміщено композицію зі стрічок та квітів з написом «Фотографическое заведение въ Каменецъ Под.» Композицію увінчував янгол із фотографічною камерою в руках. Внизу в імпровізованій рамці зазначено ім'я фотографа та адреса салону. Також на бланку вперше було зазначено, що негативи зберігаються. На бланках 1898-1902 рр. на лицьовому боці вже відсутня рамка, а прізвище фотографа прописано художніми літерами, які виконані курсивом, назву міста написано у два рядки. На зворотному боці зображено композицію із хмар, візерунків та квітів у центрі якої розміщена

художня палітра з пензликами і написом, що негативи зберігаються. У верхньому куті бланка було розміщено монограму фотографа «АЭ», нижче якої виконані написи різними шрифтами «Фотографія А. Энгель, Каменець-Подольськь, центральная площадь» (дод. X, мал. 6). На іншому різновиді бланка кабінетного формату цього ж періоду на лицьовому боці по центру надрукований вензель фотографа на декоративному щиті. Бланк цього ж формату в 1901 р. вкотре зазнав змін: лицьовий бік прикрашав стильний напис тонкими літерами «А. Энгель Каменець-Под.» в один рядок, а зворотній бік повторював зразок 1897 р. Бланк візитного формату 1902 р. дублював попередній, але зворотній бік був чистим [819].

М. Грейм розпочав свою фотографічну діяльність з 1871 р. в колишньому ательє Й. Кордиша [880]. Останній фактично був учителем М. Грейма у фотографічному мистецтві, а його перші бланки за дизайном були досить подібні до бланків Й. Кордиша, зокрема повторювався напис «ФОТОГРАФІЯ М. ГРЕЙМЪ ВЪ КАМЕНЦЪ ПОДОЛЬСКОМЪ» і подібний лінійний орнамент навколо нього. Бланк 1876 р. мав тонку рамку синього кольору із гострими кутами та написом тонкими літерами німецькою мовою «Photogr M. Greim Kamenetz Podol» і вензелем фотографа у центрі. Зворотній бік бланка абсолютно чистий, що було характерно для більшості його фотографічних бланків. Наступний тип бланка надрукований на жовтому картоні, лицьова сторона якого містила тонку рамку із гострими кутами та написом маленькими буквами «M. Greim Kamenetz-Podol», а на звороті – напис, який свідчить, що автор фотографії був членом імператорського географічного товариства, до якого той вступив у 1875 р., а також його фах – фото-типограф (дод. X, мал. 3).

У 1877-1878 рр. бланки М. Грейма виконувались на картоні різних відтінків, а оформлення лицьового боку бланка повторювало попередні зразки. Задня частина бланка не мала жодного зображення або написів. Бланк, що використовував М. Грейм до 1881 р. мав червону рамку на лицьовому боці, а тонкий текст «Phot. M. Greim Kamenec Pod» було винесено за її межі. Наступні типи бланків 1879-1884 рр. повторювали дизайн бланків попередніх років, за

винятком рамки з лицьового боку, кути якої стали заокругленими. Бланки 1886 р. безсумнівно мали найкраще мистецьке оформлення. Лицьова сторона зберігала вигляд попередніх типів бланків, на одному з яких (кабінетного формату) у центрі було розміщено художньо прикрашений вензель, а зворотній бік увінчував державний герб імперії, від якого по колу відходили стрічки, в яких вказані головні здобутки майстра. В ці стрічки вплетено герби Варшавської, Київської, Краківської та Подільської губерній. У центрі імпрізованого кола зі стрічок і гербів французькою вказані послуги, які надавав фотограф у фотоательє «Photographie Phototypographie Phototypie Tyrographie», його ім'я та місто (дод. X, мал. 4). Наприкінці 1888 р. М. Грейм вже використовував бланки, що також мали рамку із заокругленими кутами та друкованим маленькими написом «MICHEL GREIM KAMENETZ POD.». У центральній частині лицьового боку були зображені аверси та реверси двох медалей (бронзова від Російського географічного товариства та срібна медаль промислової виставки у Нюрнберзі). Датувати даний бланк нам дозволила інформація про те, що срібною медаллю виставки у Нюрнберзі М. Грейма було відзначено у 1885 р.

У 1899-1901 рр. фотографічні бланки М. Грейма вже виконувалися методом конгревного тиснення на картоні двох кольорових відтінків. Тип бланка візитного формату, точну дату використання нам знайти не вдалось, але дизайн якого майже повністю збігається із наступними, на лицьовому боці містив рамку з тонких ліній та заокругленими кутами, в середині якої розміщено прізвище фотографа у вигляді його підпису та зазначено місто друкованими літерами. Зворотній бік бланка був чистим. Наступні бланки, які використовувались у 1899-1901 рр. на лицьовому боці мали тиснене прізвище фотографа також у вигляді підпису та назву міста друкованими літерами, в центральній частині – зображення двох вищезгаданих медалей, зворотній бік чистий. Бланки візитного формату мали тиснення просте без заповнення фарбою, а аналогічний бланк кабінетного формату вже відтискався золотом. Останній віднайдений нами фотографічний бланк М. Грейма на лицьовому боці

містив стилізований напис «M. Greim Kamieniec-Pod» і зображення п'яти медалей: срібні відзнаки фотовиставки у Нюрнберзі (1885), Львові (1895), Києві (1897) та Варшаві (1900). Зворотній бік чистий. Логічно припускаємо, що даний бланк використовувався вже після 1900 р. [819].

Відомо, що М. Грейм, маючи досвід роботи в друкарні, створив у студії власну типографію, де друкував поштові листівки та фотографічні бланки власного дизайну. У бібліотеці Ягелонській (Краків) зберігається кореспонденція польського письменника Г. Сенкевича, де міститься листівка М. Грейма із видом м. Кам'янця-Подільського, підписана ним власноруч. В цій листівці він повідомляв, що являється автором та видавцем цієї листівки, про що засвідчував друкований мікротекст червоного кольору «M. Greim, phototypogr., Kamenetz-Podolie.» [233, с. 45]. Це, як і відсутність адреси видавництва на більшості бланків Грейма, підтверджує нашу здогадку, що більшість бланків він друкував на власному устаткуванні.

На особливу увагу заслуговує дизайн фотографічного бланка ательє А. Жилінського, який теж виготовлявся з товстого листа брістольського картону і мав кісний зріз [819]. Для надання бланку більшої привабливості, всі написи, малюнки та зріз були вкриті золотою фарбою. Лицьова сторона у нижній частині мала написи «А. Жилинській» та «Каменець-Под.», а на зворотньому боці – каліграфічно виведені різними шрифтами написи російською – «А. Жилинській Каменець-Под: (Новый планъ)» та французькою – «Photographie», «AU NOUVEAU PLAN», та «Les clichés sont eonserves» (з французької – негативи зберігаються). Перша літера напису на зворотньому боці бланка «Photographie» була значно більших розмірів, знаходилась за межами стрічки з написом та орнаментована декоративними елементами. На ній розміщувались два херувими із палітрою, пензлем та фотографічним апаратом. Крім того, на зворотньому боці було уміщено малюнок будинка кам'янецької міської думи, в якому, ймовірно, розміщувалось фотоательє. Зауважимо, що володіти власним дизайном бланка зі складним зображенням було далеко не дешевим задоволенням.

Водночас, інші митці використовували стандартно оформлені фотографічні бланки, в яких варіювалися зображення фотографічного апарата, палітри з пензлем, мольбертів, херувимів і муз-натурщиць.

Підсумовуючи зазначимо, що багато фотографів прагнули постійно вдосконалювати дизайн своїх фотографічних бланків, слідкуючи за тенденціями тогочасної моди. Ми змогли підрахувати кількість різновидів фотографічних бланків місцевих фотографів, а саме: Й. Седлячек – 2, А. Фогелевич – 2, І. Глембоцький – 2, А. Демченко – 2, К. Розенберг – 2, «Русская фотографія» – 3, М. Молчанов – 3, Б. Гиков – 3, С. Гіллер – 3, Й. Кордиш – 6, А. Енгель – 10, Ф. Кодеш (пізніше Е. Кодеш) – 10, М. Грейм – 13.

Варто окремо зупинитись на фотографічному ательє Ф. Кодеша, яке за кількістю віднайдених нами фотографічних знімків було найпопулярнішим у місті (дод. X, мал. 7, 8). Бажаючи створити у себе найкраще обслуговування клієнтів, фотоательє останнього готуві фотографічні знімки вкладали у спеціальний фірмовий конверт, який надавав фотографічному знімку урочистого вигляду [819]. Інші студії здебільшого захищали фотографічні картки від механічних пошкоджень лише спеціальним фартухом (етикетом), що являв собою лист тонкого напівпрозорого паперу, який приклеювався зверху до зворотного боку бланка і перекидався на лицьову сторону фотографічного знімка.

На початку 1910-х рр. відбулося суттєве скорочення накладів друку фотографічних бланків, виготовлених із дорогого брістольського картону, який витіснили більш дешеві сорти паперу [915]. Повсякденним явищем стало виготовлення фотографічної картки у вигляді поштових листівок, які надсилали поштою нарівні із видовою поштовою листівкою. Це нововведення значно здешевило виробництво фотографії, але знизило її якість та зовнішній вигляд. З початком Першої світової війни у 1914 р. виготовлення фотографічних бланків остаточно зупинилося [913].

У наші дні фотографічний бланк часто називають терміном «паспарту». Використання цього терміна не зовсім правильне, оскільки паспарту (фр. passe-partout) – це шматок картону із вирізаним у ньому фігурним отвором під рамку, в яку вставляли фотографію, малюнок або гравюру. Натомість бланк – це шматок картону, на який наклеювали фотографію [893]. Фотографи також використовували паспарту, але фотографію все одно доводилось клеїти спочатку на картонний бланк і вже потім оформляти у паспарту, а останній часто вставляли у рамку зі склом.

В другій половині XIX ст. технологія виготовлення фотографії у фотографічних ательє була справою складною, тривалою та трудомісною. Фотограф мав досконало володіти цим ремеслом, щоб фотографії були гарно оформлені. Естетично оформлений фотографічний бланк не гарантував якість фотографії в цілому. Наклеюванню фотографічного відбитка на бланк передувала обрізка фотографії, під час якої відрізалися чорна смуга, створена краями негативного відбитку. Обрізка фотографії виконувалась на скляній пластині за допомогою шаблонів – шматків дзеркального скла з полірованими краями по формату фотографії або скляної лінійки. Після вмілого підрізування країв фотографічний знімок поставав у всій своїй красі. В окремих випадках видалення смуги завширшки 1-2 см від краю знімка робило його невпізнаваним, позбавляло глядачів від зайвих подробиць, наприклад, зміщаючи предмет від центру знімка до краю. Отже, фотограф мав не лише володіти художнім смаком, але й дотримуватись чітких правил підрізування фотографічного знімка [628, с. 120-121].

Після обрізки фотографічного знімка його наклеювали на брістольський картон або спеціальний фотографічний бланк за допомогою спеціального клею. Дизайн фотографічного бланка забезпечував красу фотографічного знімка в цілому. При його виборі фотограф мав покладатися на свій естетичний смак. У «Короткому керівництві для початківців, які займаються фотографією» (1896 р.) було висвітлено рекомендації утримуватись від бланків яскравих кольорів, надаючи перевагу сірим, палевим, вишневим або темно-зеленим

кольорам. Фотографічні бланки стандартного дизайну, часто із золотими або срібними обрізами країв та надрукованою рамкою можна було придбати у спеціалізованих фотографічних магазинах. [628, с. 122-123]. У м. Кам'янці-Подільському на початку 1900-х рр. працювали фотографічні магазини М. Авербуха, [796, с. 1350], Анель і Єлець Прусиновських і Ф. А. Басса [814, с. 916].

Наклеювання фотографій на бланк відбувалось кількома різними способами, вибір яких визначався типом паперу фотографічного знімка (який постійно скручувався) та його форматом. Клей мав бути свіжим, оскільки старий залишав на фотографічному знімку брудно-жовтуваті плями, які інколи можна спостерігати на старих фотографіях. Якщо знімок клеїли на не товстий картон, то, під час нанесення клею, останній також деформувався і вигинався з країв до верху, що псувало вигляд всього знімка в цілому. Фотографічний знімок перед наклеюванням на бланк спочатку замочували у ємності з чистою водою на 2-2,5 хв., потім клали зображенням донизу на шматок скла, прибирали зайву вологу губкою і промащували тонким шаром клею. Тонкий бланк для зменшення деформації, змочували чистою водою із заднього боку. Потім знімок обережно прикладали до бланка та клали під прес на 20 хв. [590, с. 30-32].

Водночас існував спосіб сухого наклеювання за допомогою клейового листка, який прикладали на зворотню сторону фотографічного знімка і розігрівали по краях гарячим ножом. Далі знімок підрізався за бажаним форматом разом із зафіксованим на ньому клейовим листком, прикладався до бланка і знову злегка фіксувався гарячим ножом, щоб знімок не зрушив з місця. Далі бланк із знімком клали на рівну тверду поверхню, накривали напівпрозорим листком-калькою і прогладжували гарячою праскою [887]. Професійні фотографи після наклеювання знімків на бланк, часто підправляли знімок олівцем і, за потреби, надавали знімку додаткового блиску. Лише після цього фотографія потрапляла у руки замовника. На жаль, замовники майже

одразу відривали захисний фартух, видимі залишки від яких можна побачити чи не на кожній задній верхній частині бланка.

Отже, фотографія у другій половині XIX – початку XX ст. була твором мистецтва, у створенні якого брали участь майстри фотографи, художники-графіки, літографи та печатники. Шрифт на бланках переплітався з рослинним орнаментом, зустрічаються зображення музи, херувимів, мольберта, палітри, пензлів для малювання тощо, які підкреслювали приналежність фотографа до світу мистецтва. Фотографія сприймалась людьми святковою та особливою, а зовнішній вигляд зображених на фотографіях осіб відповідав соціально-культурному стилю епохи. Для фотографування містяни одягали найкращий одяг, декоративні і ювелірні прикраси, робили модельні зачіски. Військові та службовці завжди були вдягнені у мундири, інколи з нагородами та зброєю. Тому й зовнішній вигляд оформлення фотографічного бланка був відповідним. Фотографії відображали певні миті повсякденного життя звичайної людини впродовж певного історичного періоду. Фотодокументи із зображенням людей передають нам неповторну атмосферу минулого, відтворюючи обличчя людей, краєвиди міста, подробиці щоденного життя, які потрапили в об'єктив фотографа. Інформаційним був і фотографічний бланк, на який приклеювали фотографії у другій пол. XIX – на поч. XX ст. Завдяки дослідженню фотографічного бланка можна отримати інформацію про автора фотографії та про період, коли фотографічні ательє були головною формою організації фотографічного процесу.

4.2. Фотографія як джерело вивчення історико-топографічної структури міста

Першим офіційним відомим на сьогодні фотографічним зображенням є «вид з вікна», отриманий Ж.-Н. Ньепсом ще у 1826 р. [670, с. 14]. Не дивно, що на першій фотографії було зображення саме панорамного виду, адже це була стійка статична композиція, яка найкраще пасувала до тогочасних конструкцій фотографічних камер. Фотографія багато у чому перейняла у собі закони

жанрової системи образотворчого мистецтва, передусім живопису із типовими пейзажними живописними композиціями, тому фотографи сприймали свою діяльність як елемент процесу створення фотографічної картини у відповідності та згідно із законами жанрового живопису [734, с. 7]. Пейзаж, який міг відобразити емоційне враження художника, більше позиціонувався на проекції особистості його творця через живопис. Художник мусив швидко вловити стани природи, які постійно змінювалися та зафіксувати їх на полотні, чим він ставав подібним до роботи фотографа. Але, оскільки художник міг додати багато творчих елементів на своє полотно, яких не було у реальному часі або спрощувати зовнішній вигляд окремих предметів, то такі полотна не могли зафіксувати чітку документальність до найменших дрібниць. З іншого боку, фотографи теж відчували суттєві складності у пейзажній фотозйомці на відкритому просторі, оскільки у першу чергу постійно потрібно було слідкувати за яскравістю сонячного освітлення, кута падіння сонячних променів тощо. Тогочасний фотограф залежав від сонячного світла, необхідного для якісного фотографічного зображення. Свого часу французький художник Т. Руссо у першій половині XIX ст. вказував на «бездушність» фотографічних знімків стверджуючи, що сонячне світло, яке трансформується у живописне полотно є нічим іншим як життя [717, с. 209]. Саме через таке сприйняття фотографічна справа досить довгий час не вважалась мистецтвом.

З іншого боку, фотографія теж впливала на тогочасний живопис. Так, надихнувшись винаходом фотографії, у Великій Британії було засноване «Братерство прерафаелітів» у 1848 р., які хотіли наповнити свої живописні полотна деталізованою чіткістю, подібній до фотографічного знімка. Пересічна публіка не оцінила такого бажання художників та не вважала їхні творіння справжніми картинами, на що один із представників прерафаелітів В. Морріс відповідав, що картини прерафаелітів не схожі на картини, а схожі на природу [723, с. 390].

Одночасно фотографія також впливала на художників імпресіоністів. Мистецтвознавець Н. Яворська стверджувала, що реалізм являвся основою, на

якій зародився імпресіонізм. У свою чергу імпресіоністи надихались деякими особливостями пейзажної фотографії. Зокрема, на їхніх полотнах починають з'являтися нові композиційні ракурси, такі як вид на вулицю з висоти, предмети що частково «відрізані» краєм художнього полотна так, ніби вони випадково опинились у полі зору художника, або момент, який художники намагались вловити так, ніби виконували «репортажну зйомку» події [758, с. 30-31].

У свою чергу фотографи теж запозичували ідеї у художників. Американський фотограф Дж. Банкхарт на одному зі своїх пейзажних знімків із видом на руїни замку з лівого боку на передньому плані розмістив жіночу фігуру у сучасному вбранні. З одного боку, фотограф наголошував на культурі пам'яті, а з іншого боку – образ дівчини створював додатковий ефект, що посилював глибину пейзажу, утворюючи взаємозв'язок часових епох та створюючи сюжет подібно до полотен художників [917]. Варто зауважити, що кам'янецький фотограф Й. Кордиш теж намагався створювати подібні фотографічні композиції, серед яких можемо назвати вид на північну частину Старого міста (дод. Н, мал. 6), де на передньому плані він розмістив фігури п'яти військових, які споглядали пейзаж і стояли спиною до фотографа [829; 883]. Цим сюжетом Кордиш явно намагався повторити живописні полотна німецького художника К. Фрідріха. Останній застосовував подібний метод зображення пейзажів, де присутні на полотні люди також споглядали вид разом із художником та глядачем. Наступник Кордиша М. Грейм також намагався створити подібні сюжетні фотографії. У колекції Краківського державного музею ми знайшли три таких фото. На першому ми бачимо руїни замку у Панівцях, де у центрі на передньому плані стоїть чоловік у сучасному одязі спиною до фотографа і споглядає замок [230]. На іншому – показана старовинна башта у Сатанові, а на передньому плані стоїть військовий, прикутий увагою до фотографа. Двоє вартових під стіною башти на задньому плані теж опинились не випадково, демонструючи сучасне використання давньої башти у військових цілях [195]. Третє фото було виконане у Кам'янці-Подільському зі сторони Карвасар, а сама композиція вертикального

фотографічного знімка була поділена на два рівних елементи [229]. Верхню частину фото займає Старий замок на високій скелі, який завдяки обраному ракурсу виглядає у повну свою велич. Нижню частину знімка займають сільського типу хатки-мазанки, які у порівнянні із замком виглядають особливо крихкими та позбавлених усілякої помпезності. Завершує композицію група дітей на передньому плані, які одночасно являються об'єднавчим елементом цього фото, демонструючи тісний зв'язок історії минулого та сучасності. Варто зауважити, що моделі людей на пейзажних фотографіях, не зважаючи на те, що вони знаходились на передньому плані знімка, слугують лише доповненням до власне пейзажу, зображеному на ньому видів та споруд і не привертають на себе основну увагу глядача. Тож подібні фотографії, не зважаючи на намагання фотографів імітувати живописні полотна, залишаються цінним джерелом для вивчення історичної забудови міста.

Фотографи, які працювали у м. Кам'янці-Подільському впродовж 1859-1918 рр. залишили по собі спадок у вигляді масивного фотографічного доробку панорамних видів міста, який складається із тисяч фотографічних робіт. Завдяки цьому можна скласти цілісне враження про тогочасну забудову міста, його головних площ – ринків, окремих вулиць та будинків. Російська влада, що була встановлена в Кам'янці-Подільському у 1793 р., вже з початку ХІХ ст. почала планомірно змінювати планувальну структуру та архітектурний вигляд міста [750]. На жаль, ХХ ст. було для міста періодом руйнації його історичної забудови, чому сприяли Перша та Друга світові війни, період атеїзму, індустріалізація та перепланування міста, що завдало непоправних втрат його історико-культурній спадщині. Місто втратило ряд пам'яток сакральної архітектури, які формували силует міста (Іоанно-Предтеченська церква, Троїцька, Вірменський костел [198] та Казанський собор), знищували або перебудовували житлові споруди та втрачалось автентичне оздоблення фасадів [743, с. 76]. Особливо руйнівним був період 1930-1950 рр., під час якого було втрачено та знищено близько 62% всієї історичної забудови Старого міста [751, с. 7].

Звичайно, досліджувати історико-топографічну структуру міста потрібно у комплексі із рядом джерел, які складаються із актових документів, писемних джерел, малюнків, графічних, картографічних, археологічних та фотографічних матеріалів. Надзвичайно важливим для науковців став пошук та опрацювання іконографічних джерел, які стосуються об'єктів культурної спадщини. Однією із проблем у такому виді джерел є визначення достовірності того чи іншого зображення, адже ретушування фотографій було широко поширене у досліджуваній нами період. Тим не менш, фотографічна спадщина несе у собі одну із найцінніших даних про забудову окремих частин міста, будівель або навіть цілих кварталів. У поєднанні фотографічного джерела із топографічними планами забудов міста відповідного періоду можна скласти чи не найповніше уявлення про історико-топографічну структуру міста. Численні фотографічні роботи Й. Кордиша, М. Грейма, А. Енгеля та значну кількість ілюстративних фотографічних поштових листівок із видами Кам'янця-Подільського було залучено дослідженні М. Петрова, за переконанням якого фотографії різних частин міста, а також літографії з малюнками становлять цінні пам'ятки іконографічного мистецтва для об'ємного вивчення архітектурного ансамблю міста як безцінної пам'ятки культури України [730, с. 237].

Перші кам'янецькі фотографи ще у 1860-х рр. активно займались фотофіксацією міських краєвидів та вулиць. Найбільший внесок зробив Й. Кордиш, який, як вже зазначалося, крім фотографії захоплювався історією м. Кам'янця-Подільського, записуючи у нотатки різноманітні історичні дані. Особливістю фотографій цього фотографа є те, що у них чітко прослідковується прагнення фотографа віднайти ідеальний ракурс та вловити гарний кут падіння сонячних променів [511; 521], що у свою чергу залишило нам значну колекцію фотографічних видів міста, демонструючи його топографічну та архітектурну структуру. На жаль, видові фотографії Й. Кордиша розпорошені по різноманітних установах та приватних колекціях, що створює суттєві проблеми для дослідників. Аналізуючи наявні у нас матеріали першочерговим завданням було питання визначення точного

часового проміжку, коли було виконане те чи інше фото, адже Кордиш дуже рідко маркував свої фотографічні роботи та майже ніколи, крім кількох вже згаданих нами випадків, не вказував рік зйомки. Але, тим не менш, переоцінити його творчий фотографічний доробок дуже складно.

Й. Кордиш досить активно вивчав міську планувальну структуру та виготовив досить велику кількість панорамних видів міста з різних ракурсів у період своєї діяльності у 1859-1868 рр. Щодо визначення орієнтовної дати зйомки того чи іншого фото, ми будемо користуватися усіма допоміжними даними, які є у нашому розпорядженні (написи на фотографіях, згадки про них у спогадах, мемуарах або відтворення їхнього зображення у тогочасній друкованій періодичній пресі). Очевидно, що сам Кордиш цікавився змінами планувальної структури міста, оскільки нам відомо кілька випадків, коли він фотографував ту саму локацію з тієї ж видової точки із проміжком у кілька років. Це дозволяє дослідникам сьогодні досить чітко прослідкувати будівельні етапи як окремих будівель, так і цілих вулиць. Всього нам вдалось дослідити та описати 7 таких пар фотографій різних локацій Старого міста авторства Й. Кордиша.

Перша серія панорамних знімків стосується виду північно-західної частини Старого міста, де домінантою виступав комплекс укріплень Польської брами. Найдавніший знімок походить із 1861 р. [179; 251], оскільки дереворит із цього зображення знаходимо у періодичному журналі за цей самий рік [648, с. 92]. Мажна зазначити, що один із трьох будинків на схилі каньйону з лівого боку має кам'яну кладку стін, яка вже вкрита шаром штукатурки на наступному фото [844], із чого робимо висновок, що дане фото виконане у період 1861-1865 рр., оскільки інше фото із цього ж ракурсу має дарчий підпис із зазначенням дати 1866 р. [528]. Аналогічну фотографію зустрічаємо у альбомі В. Загорського 1868-1870 рр. [829].

Наступна серія із двох фото зображує ту ж саму частину Старого міста, але із видом на Кушнірську башту. Перше фото не має чітко вираженого центру композиції [519], але щодо датування, то аналогічний дереворит бачимо у

виданні 1861 р. [649, с. 293]. Наступне фото із того ж ракурсу має чітко виражений центр за рахунок значного затінення муру Турецького бастиону з лівої частини фото [829]. Виконане дане фото орієнтовно у 1865 р, оскільки з правого боку по сучасній вул. Зантуській бачимо щойно збудований великий триповерховий будинок. Також це фото цікаве тим, що на картонному бланку цього ж фото Кордиш олівцем зобразив схематичний план Старого міста із поміткою літерою «а» його південної частини. Очевидно, що він мав за мету виконати панорамне фото цієї частини міста із центром у відміченій точці [829].

Наступна серія із двох фотографій теж зображує частину північно-західної частини Старого міста, але основну частину фото займають Польські фільварки, де на першому фото звертає на себе увагу будівництво будинку по сучасній вул. Смотрицькій, 4 (дод. Н, мал. 3), а інше фото демонструє будинок вже повністю завершеним (дод. Н, мал. 4). Очевидно, що Кордиш намагався фіксувати зміни у забудові міста, обираючи для цього подібний ракурс з проміжком у кілька років. Але нами зафіксовано, що часовий проміжок між фотографіями міг бути ще меншим. Наступна серія із двох фотографій демонструє вид на Триумфальну браму. У першому випадку фотографія виконана, ймовірно, навесні (дод. Н, мал. 1) (фіксуємо відсутність листя на деревах). Натомість інше фото демонструє аналогічний вид Триумфальної брами влітку (дод. Н, мал. 2). Очевидно, що проміжок між цими двома фото складає не більше шести місяців. Доказом цього можуть бути наклеєні паперові оголошення на лівій частині брами, які у першому випадку виглядають цілими, натомість, як у другому вже мають пошкодження. Варто звернути увагу, що Кордиш не просто повторив вид на браму, а свідомо підібрав аналогічний час доби та чітко зайняв ту ж саму точку зйомки, оскільки абсолютно всі деталі на обох фото зображені під однаковим кутом.

Подібним чином Кордишем були сфотографовані види на Кушнірську башту, коли на першому фото зліва ми ще бачимо кут давньої будівлі провіантного магазину [482] та інше фото з того ж ракурсу, де магазин вже

було перебудовано на будівлю міського театру [829]. Знаходимо також два фото виду на Тринітарський костел, виконаних у період 1859-1864 рр. [400; 520] та 1865-1868 рр. відповідно [829]. У нашому розпорядженні також є кілька видів на Кармелітський костел з однієї точки різних періодів авторства Кордиша [85; 93; 399].

Напевно, найпопулярніший вид чи не у всіх фотографів був саме вид на фасадну частину Старого замку з боку міста. Й. Кордиш теж встиг зробити кілька знімків таким чином, щоб було видно забудову Карвасар під замком до 1864 р. [844] та у 1865 р. [529; 829]. Загалом, маючи у розпорядженні колекцію фотографічних зображень Старого замка різних періодів ми зробили спробу визначити часовий період кожного фото та зафіксувати на них зміни, які відбулись на об'єкті Старого замка та його околицях. Результати цього дослідження бути нами опубліковані у відповідній статті [668, с. 10-18].

Справу Кордиша продовжив його учень – фотограф М. Грейм, який працював у м. Кам'янці-Подільському у 1871-1911 рр. Користуючись фотографічною спадщиною Кордиша, фотографічні негативи якого частково залишились у студії Грейма, останній переосмислював старі фотографії та доповнював їх новими даними. Так у нашому розпорядженні є дві однакові фотографії із згаданим вже видом на північну частину Старого міста із військовими на передньому плані [883], але із різними рукописними помітками. На першому фото, яке знаходиться у альбомі В. Загорського це фото має рукописні помітки олівцем, які виконав Й. Кордиш. На фото він відмітив будівлі Троїцької церкви, Вірменського костелу, Архієрейської церкви, колишнього Кармелітського костелу та будівлі гімназії [829]. Натомість, у публікації цього ж фото Греймом, той залишає вже свої рукописні помітки чорнилом важливих для нього будівель: будинок д. Кремера, Соборна Церква, вежа Домініканського костелу, Ратуша, дзвіниця Катедрального костелу, Кармелітський костел, Баторієва брама (вітряна) та будинок гімназії [404]. Тим не менш, Грейм розглядав місто не як комерційну складову своєї професійної діяльності, а більше як фотографічний виклик, намагався зрозуміти місто та

приборкати його, зрозуміти його минуле та сьогодення, виокремити як частину складної політичної, національної та соціальної реальності східної Європи [773, с. 1-2].

При підготовці своїх ілюстрованих альбомів із видами міста, Грейм намагався укласти кожен окремо та згідно із дотриманням тематики зображень. Так, збережені до наших днів пейзажні фотографії авторства М. Грейма, які були оформлені у вигляді тематичних збірок, свого часу були подаровані ним таким науковим інституціям, як Російське Географічне Товариство, Краківська академія майстерності та таким особистостям, як Е. Ожешкова [303], Я. Залеська [194], або навіть султан Абдул Гамід II [773, с. 2]. У той же час фотографії, які були передані Краківській академії майстерності, ілюстрували ті архітектурні пам'ятки міста, які були домінантними за часів, коли місто виконувало роль головної фортеці на південно-східних кордонах тогочасної Речі Посполитої XVII ст. Панорамні види у альбомі для Географічного товариства та для Е. Ожешкової ілюструються поєднанням архітектурних споруд, які відігравали важливу роль для різних етнічних груп населення, які проживали на той час у місті, показуючи тим самим гармонію співіснування між собою на невеликій території, обмеженої каньйоном р. Смотрич. Альбом для Я. Залеської був присвячений виключно трилогії Г. Сенкевича та показував подільські види та споруди, які згадувались у літературних романах останнього. Одночасно альбом для султана Абдул-Гаміда II, про існування якого нам відомо лише із писемних джерел, ілюстрував сліди османської архітектури у міських спорудах, а також мусульманських святинь, таких як мінарет та проповідницький мембар у приміщенні Домініканського костелу [783, с. 144; 773, с. 1-2].

Умовно всі зображення на фотографічних знімках можна розділити на чотири групи: панорамні види, фотографії із зображенням давньої фортифікації, культові споруди та житлові будинки.

Особливу цінність для науковців під час вивчення оборонних споруд становлять фотографії виконані до 1875 р., тобто до моменту часткового

розбору ряду давніх міських укріплень задля розширення проїзду у 1876 р., коли були повністю або частково зруйновані Підзамецька брама, Замкова або брама Станіслава Августа, башта Св. Анни, частина Замкового мосту та Міської брами. Серед масиву фотографій, які фіксували дані об'єкти до означеного нами періоду, виділяються фотографічні роботи Й. Кордиша та А. Енгеля. Щодо першого, то найдавнішу його фотографію із зображенням Старого замку ми можемо віднести до 1859 р. (дод. В, мал. 2), тобто до періоду, коли у стінах споруди ще перебувала в'язниця [613, с. 15]. На фотографії досить добре видно дерев'яну заборозу на всю довжину північного дворику, а також залишки земляних брустверів XVIII ст. для ведення вогню. Щодо дослідження брами Станіслава Августа, то у нашому розпорядженні є лише фото фасаду із боку міста, як найбільш привабливого для фотографів та художників. Найкраще це демонструє фотографія А. Енгеля, яка була вложена ним у персональний альбом 1893 р. [84]. На фотографії досить гарно видно архітектурне оздоблення брами, особливо центральної її частини, а гарна якість фото дозволяє роздивитись зображення у найменших деталях. Фотографічні зображення башти Св. Анни відрізняються від інших тим, що у нашому розпорядженні фотознімки зовнішнього вигляду з усіх чотирьох сторін. Фасад башти з боку міста разом із панорамою на Замковий міст та Старий замок виконували як Й. Кордиш [829], так і А. Енгель [84]. На цих фотографіях ми бачимо весь досліджуваний маршрут від Підзамецької брами до Замкового мосту. Щодо останнього, то на обох фотографіях досить чітко видно ширину проїжджої частини моста, а верхній ярус башти Св. Анни було прикрашено іконою у масивній рамі зі склом. Щодо фотографії фасаду башти св. Анни від Замку, то маємо єдине фотографічне зображення А. Енгеля [84]. На фото ми доволі чітко можемо проаналізувати систему проїзних воріт цієї башти, що є чи не єдиною фотографією, яка демонструє нам систему укріплень Міської брами до 1875 р. Щодо останньої, то гарно видно Михайлівські ворота та кам'яно-земляний бастион Св. Яна, який суцільною стіною тягнувся від воріт у протилежному напрямку. Після 1876 р. частину цієї стіни було розібрано на

всю ширину нової прокладеної дороги. Також за Міською брамою видно Вірменський бастион [730, с. 232].

Серед численних панорамних знімків міста особливу увагу заслуговують ті, що підкріплювались рукописними підписами із позначенням важливих будівель. Започаткував таку практику перший кам'янецький фотограф Й. Кордиш. Альбом його асистента В. Загорського, виданий у 1868-1870 рр. містить 14 картонів із панорамними видами авторства Й. Кордиша, серед яких 13 фото мають рукописні підписи олівцем. Серед них особливу увагу заслуговують два види на місто з північно-східного боку. На картоні поруч із цією фотографією Кордиш намалював простий план Старого міста із позначенням Карвасар та окремою відміткою під літерою «а» південно-східної частини міста. Ймовірно, Кордиш планував зробити фото і цієї частини міста. Інша панорамна фотографія із цього ж боку має підписи важливих будівель з п'яти пунктів (Собор православний, Вірменський костел, Архієрейська церква, колишній Кармелітський костел, перебудований у православний Собор, гімназія) [829]. Цікавим є те, що цю ж фотографію у 1876 р. перевидав М. Грейм вже із власними підписами у цьому ж стилі (будинок д-ра Кремера, церква Соборна, Домініканська вежа, Ратуша, дзвіниця Катедральна, костел Кармелітський, брама Баторія (вітряна), гімназія) [404].

На відміну від Кордиша, який виконував одиничні фото міських краєвидів, Грейм у 1870-1880 рр. створив серію панорамних знімків Кам'янця-Подільського, які складались з три- та п'ятикомпонентних композицій, вишикуваних у лінію. Сумарно він відзняв для цього 17 знімків, один з яких на сьогодні вважається втраченим [416-431]. Унікальність цих панорам у тому, що Грейм зафіксував абсолютно всі частини Старого міста із п'яти його напрямків, методично обходячи довкола кам'яного острова. Також М. Грейм у 1880-х рр. виконав ряд фотографічних знімків з верхнього ярусу міської Ратуші. Серед них знаходимо серію із трьох знімків одного із кварталів пл. Польський ринок, який мав назву «Журавлівка» [235-237]. Також з Ратуші ним було виконано фотографічний знімок виду на Архієрейську церкву із монастирем домініканок

та Михайлівським костелом [238], а також знімок південних кварталів, де домінантою знімка виступала вежа дзвіниці Домініканського костелу [239]. Аналогічно Грейму, із того ж ракурсу виготовив два одиничні панорамні знімки і А. Енгель, які зображали Катедральний костел із Казанським собором, а також на іншому фото – кут пл. Польський ринок та Нового плану, де на дальньому плані фото видно початок будівельних робіт зі зведення церкви О. Невського. Також того ж року Енгелем було виконано панорамну серію із трьох фотографій, які зображали північну частину міста із Кушнірською баштою в центрі [84]. Завершують наш огляд панорамних знімків дві фотографії 1916 р., які були зроблені із кабіни літака, який пролітав над містом. Перше фото демонструє панорамний вид на місто з пташиного лету із південно-західного боку [291] та інше фото того ж періоду, яке було виконане над містом під прямим кутом так, що фото яскраво та чітко демонструє частину північно-східної частини Старого міста та частину Нового плану [486].

Окремо варто згадати публікації фотографій із видами міста у періодичних виданнях та друкованій літературі. Серед усіх видань, що нами вже були згадані у попередніх розділах, варто окремо виділити загальні панорамні види та фотографії окремих споруд Кам'янця, як складової частини книги О. Прусевича, яка вийшла друком у 1915 р. На цих фотографіях ми можемо побачити будівлі у межах частково збереженої планувальної структури міста XVII-XVIII ст., серед яких кам'яниця Овансовича або будинок Шадбея, що є доволі цінним матеріалом для дослідників [621].

Окремим видом зображальних джерел також можуть бути ілюстровані фотографічні поштові листівки із видами м. Кам'янця-Подільського, окремих вулиць, кварталів та споруд. Дослідниця І. Паур у своїй дисертаційній роботі дослідила питання друку та обігу поштових листівок із міськими видами. Всього нею було нараховано 210 фотографічних сюжетів, які склались із 69 серій [781, с. 171]. На листівках ми можемо зустріти численні зображення міських площ, бульварів, вулиць, передмість, сакральних споруд, навчальних

закладів а також житлових та громадських будівель кінця XIX – початку XX ст. [897].

У виготовленні фотографічних знімків для фотолистівок часто брали участь такі фотографи як М. Грейм, А. Енгель, Ф. Кодеш, Е. Кодеш та Л. Раковський, які надавали фотографічні знімки, виготовлені раніше або спеціально фіксували сучасні види міста, які друкувались у вигляді фотографічних листівок, або їх фотографії із авторським штемпельним відтиском фотографа із заднього боку продавались у вітринах фотографічних закладів. Наприклад, нам вдалось знайти фотографічні види авторства Е. Кодеш із штемпельним чорнильним відтиском автора [476-481], які друкувались видавцями Шпізманом та Варгавтінгом [832; 840]. Іноді видавці використовували фотографії Й. Кордиша як такі, що були популярні серед міського населення. Якщо брати до уваги, що місцеві фотографи виготовляли фотографічні зображення переважно на території суто Старого міста, то в епоху розквіту поштових листівок почала з'являтися велика кількість фотографічних робіт, які зображали вулиці та будівлі Нового плану, який з другої половини XIX – на початку XX ст. доволі швидко розбудовувався, чому сприяла побудова Новопланівського мосту, видам на який теж було присвячено чимало сюжетів. Також на листівках можна знайти достатньо видів передмість, таких як Польські та Руські фільварки, Видрівка та Карвасари. Серед важливих міських споруд можна відшукати декілька видів зображень Пушкінського народного дому (сьогодні МБК), будівель Селянського та Комерційного банків, Казенної та Контрольної палати, Окружного суду, будинку Губернатора, Губернського правління, Міської управи, Ратуші, комплексу давніх військових казарм, колишнього будинку гауптвахти де розміщувалось вільне пожежне товариство тощо. Серед навчальних закладів ми знаходимо види корпусу жіночого духовного відомства, Подільської духовної семінарії, чоловічої гімназії, Маріїнської жіночої гімназії, Славутинської гімназії, Технічного училища. Також великою популярністю користувались зображення давніх оборонних споруд міста, таких як Старий замок, брама Станіслава Августа,

Вітряна брама із Кушнірською баштою, Гончарна башта, Польська та Руська брами. Серед площ – зображення Центральної площі Старого міста (сьогодні пл. Польський ринок), Губернаторської площі (сьогодні пл. Вірменський ринок), Торгової площі (сьогодні пл. Майдан Відродження). Не оминули уваги фотографів і сакральні споруди, серед яких Казанський собор, церква О. Невського, Миколаївська, Архирейська, Троїцька, Хрестовоздвиженська, Петропавлівська церков, а також Кафедральний, Вірменський, Тринітарський, Домініканський костели, будинок єврейської синагоги та будівля лютеранської кірхи [74; 819; 832].

Досить швидко такі фотографічні листівки почали використовуватись для демонстрування технічного стану оборонних споруд. Зокрема, у вересні 1918 р. місцеве товариство «Просвіта» направило лист-зверення в міністерство освіти і мистецтва у Києві про катастрофічний технічний стан замку, який є цінним пам'ятником старовини і мистецтва. У листі, крім історичної довідки про об'єкт зазначалось, що за час перебування у стінах пам'ятки в'язниці та військових казарм пам'ятка була досить сильно пошкоджена (руйнування та перебудова стін, проходів, вікон, облаштування туалетів та стаєнь у старовинних баштах замку) [57, арк 3-4]. У додатку до листа було долучено рукописний план замка з літерними позначками, а також набір фотографічних листівок із видом на замок, де пером було проставлено відповідні літери та приписи згідно плану [57, арк. 5-7]. У тому ж році, через незадовільний технічний стан частина південного муру замку, що йшла вздовж дороги обвалилась. Наслідки цього обвалу були спеціально зафіксовані на двох фотографічних зображеннях [833].

Підсумовуючи зазначимо, що у Кам'янці-Подільському як губерньському центрі Поділля сформувався досить великий пласт майстрів фотографії, які плідно працювали над тим, щоб залишити у спадок значну колекцію фотографічних знімків, які демонструють різноманітні куточки та види міста. Знімки ці були як із загальними видами, так і детальними із зображенням конкретних споруд. Завдяки віднайденню фотографічних знімків у архівних і

приватних установах та їх порівняння, можна навіть визначити приблизний рік зйомки, що є важливою інформацією для дослідників.

Таким чином, ми дослідили еволюцію розбудови та зміни у архітектурних конструкціях Старого замку, результати якого були зазначені нами у відповідній статті [668]. Також нам вдалось знайти низку фотографічних робіт із видами міста під авторством першого кам'янецького фотографа Й. Кордиша, який активно вивчав історію нашого краю та відслідковував у своїх фотографіях зміну архітектурно-планувальної структури міста, виконуючи серію фотографій різних часових періодів із одного ракурсу. Його наступники А. Енгель та М. Грейм продовжили цю справу, підносячи якість фотографічної зйомки на новий рівень. За період 1870-1880-і рр. ними було виготовлено одиничні панорамні фотографії об'єктів, так і складні три- або п'ятикомпонентні фотографічні роботи, що дозволяє нам прослідковувати зміни та розбудову у зовнішньому вигляді міста. Також для фотографічних листівок фотографи виготовляли серії, які складались із панорамних видів міста, освітніх, громадських та державних закладів, одиночних фотографічних листівок із зображенням міських площ, передмість. Завдяки масиву фотографій та фотографічних листівок, які є у нашому розпорядженні, сучасні дослідники можуть із детальною точністю повернути історичний вигляд міста, який суттєво постраждав внаслідок двох світових воєн (1914-1918 рр. та 1939-1945 рр.), подій української Революції за незалежність 1917-1921 рр., геноциду українців, поляків та євреїв органами НКВС та знищенням їхніх будинків, як «ворогів народу» (1930-і рр.) та подальшого післявоєнного плану відновлення міста (1950-1960 рр.), коли було знесено або перебудовано близько 75% всіх історичних споруд міста.

Всі ці аспекти чітко заявляють про те, що фотографічний знімок є важлиим зображальним джерелом для детального дослідження історико-топографічної структури міста Кам'янця-Подільського другої половини XIX – початку XX ст.

4.3. Історична цінність пейзажної фотографії

Фотографія перейняла традиційну жанрову систему зображувального мистецтва і, перш за все, живопису, об'єднуючи її зі своєю документальністю: з'являються портрет, пейзаж, натюрморт, де композиція, антураж і атрибутика наслідували живописні полотна. Як наслідок, були напрацьовані специфічні канони фотографічної реалізації жанрів, пов'язані з бажанням репрезентувати той чи інший об'єкт. У міру все більш активної циркуляції фотографій у різних сферах з'являється стійка фотографічна форма, в рамках якої глядач звикає бачити явища реальності. Як відзначає С. Сонтаг, фотографії вже не просто реєструють видиме, а й стали задавати «норму того, як нам бачаться речі, і тим самим змінювали саме поняття реальності і реалізму» [748, с. 118].

Із часу появи у губернському центрі фотографія одразу інтегрувалася у міське життя. Перші дві видові фотографії міста, виконані у травні 1859 р. фотографом Маркевичем, відразу ж були надруковані у Пам'ятній книзі Подільської губернії у тому ж році [803, с. 1, 109]. На жаль, через свою дороговартість, пейзажна фотографія на початкових етапах не змогла користуватись популярністю у широких верств населення, але інтерес до неї все ж таки був значний.

Вигідне розташування м. Кам'янця-Подільського на скелястому острові, оточеного каньйоном річки Смотрич із його старовинними мурами, баштами та високими дзвіницями з мінаретом утворювали привабливий профіль, який тогочасні фотографи намагалися зафіксувати на фотографічному знімку та які подобалися б пересічному глядачу. Найвигідніші ракурси свого часу знайшов перший кам'янецький фотограф Й. Кордиш, а його наступник М. Грейм розвинув дану тематику у більш творчому виконанні.

Інтерес до пейзажної фотографії у тогочасного населення був неймовірно високим не тільки серед кам'янчан, а й серед європейців. Так як туризм ще не був досить гарно розвинутий, а тогочасні подорожі були довгими, дороговартісними та доволі виснажливими, фотографія давала можливість побачити інші міста, так би мовити, не виходячи із дому. Публікаціями видових

фотографій міста, у першу чергу, зацікавилися різні друковані вітчизняні та закордонні видання. Одними із перших таких зображень були два дереворити із оригінальних фотографій Й. Кордиша, які були надруковані 1861 р. у польському журналі «Tygodnik ilustrowany». На них було зображено два панорамні види міста (вид Старого міста з Польських фільварок та Тринітарський костел) [648, с. 92-93]. Оригінали цих фотографій збереглися до нашого часу [293; 400]. Також польські журналісти у 1864 р. окремо згадували про побачені у французьких виданнях фотографічні види Кам'янця-Подільського авторства Й. Кордиша [646, с. 1538], що свідчило про велику зацікавленість у таких знімках у Європі. У грудні 1866 р. було надруковано ще 11 дереворитів із панорамними видами м. Кам'янця-Подільського з фотографій Й. Кордиша [649, с. 292-293]. Щоправда, фокусна відстань у фотографічних об'єктивах того часу не дозволяла зробити панорамний знімок цілого міста одним кадром, тож знімки публікувались так, що глядач не міг уявити цілісної картини.

У 1876 р. М. Грейм виконав широку панораму північно-східної частини міста, яка складалась із кількох фото. Це було перше фотографічне панорамне зображення всього міста. Того ж року ця панорама у вигляді деревориту була опублікована у польському періодичному журналі «Kłosy». [228]. Для нього Кам'янець-Подільський у фотографіях виступав важливим засобом розуміння міста, приборкання його культури, давнього та сучасного, політичного та національного сенсу на прикордонні Східної Європи. Говорячи про панорамні види міста авторства Кордиша та Грейма, не варто забувати також і про фотографа А. Енгеля, який виконав значну кількість панорамних видів, але його зображення у друкованих тогочасних виданнях трапляються досить нечасто у більшості випадках тому, що він більше використовував фотографію як засіб заробітку у комерційних цілях, ніж поширенням її репродукцій серед широкої аудиторії.

Варто також зазначити, що комерційні цілі переслідували чи не всі місцеві фотографи. На жаль, за час діяльності Й. Кордиша у м. Кам'янці-

Подільському (1859-1868 pp.), нами не було виявлено жодного його фотографічного альбому з видами міста, але окремі його панорамні види малих розмірів виходили невеликими тиражами окремими картками без зазначення авторства. Перша знайдена нами серія із трьох кам'янецьких видів (Катедральний костел, вид Кам'янця від Гунських криниць та вид Кам'янця із Польських фільварків) мають на лицьовій частині рукописну нумерацію із цифр «16», «18» та «157» [511-513]. Маємо припущення, що це могли бути порядкові номери панорамних фотографічних видів. Інша серія із чотирьох окремих фотографічних карток малих розмірів із аналогічними видами без зазначення автора зображають вид на Старий замок [819], вид Кам'янця від Польських фільварків [864], вид Кам'янця від Гунських криниць [865] та вид південно-західної частини Кам'янця із замкового мосту [866]. Інші поодинокі й часто неатрибутовані фотографічні роботи Й. Кордиша розпоршені по різноманітних архівах, музеях та приватних колекціях. Ймовірно, така кількість фотографічних видових знімків різного формату робилась з метою подальшого продажу, для того, щоб фотографічна студія мала додатковий прибуток, окрім виконання портретних фотографічних знімків. Із тою ж самою метою фотограф А. Енгель також друкував одиночні фотографічні види міста з метою подальшого їх продажу, оскільки на фотографічному бланку він великими літерами зазначав своє авторство [106].

Також місцеві фотографи активно поширювали свої видові фотографічні роботи серед міського населення шляхом виготовлення фотографічних альбомів, які здебільшого являли собою вишукано оформлені папки, у які було вміщено окремі картони із фотографічними знімками. На сьогодні нам вдалось відшукати кілька таких папок та розмістити їх за роками виготовлення: альбом В. Загорського (1868-1870 pp.) [829]; два альбоми М. Грейма орієнтовно 1870-1880 pp. [231; 232], два альбоми (один із видами Поділля), виконаних спеціально для Російського географічного товариства (1882) [522; 524], а також альбом типів Поділля, у якому одна секція була присвячена панорамним видам міста [303]; два альбоми А. Енгеля (1893, 1897) [84, 843], альбом М. Грейма із

зразками фотографічних листівок (1901) [607], а також альбом невідомого автора з видами м. Кам'янця-Подільського (12 фот.) орієнтовно 1900-1910 рр. [240]. Щоправда, останній альбом науковцями було помилково атрибутовано як альбом 1885 р., оскільки для виконання фотографічних знімків використовували фотографічну камеру застарілої конструкції, яка давала затемнення у кутах фотографій.

Щодо зовнішнього оформлення фотографічних альбомів – то тут їх автори теж проявляли майстерність. В. Загорський оформив свій альбом у товсту шкіряну палітурку із металевим замком та без жодних надписів зовні [829]. А. Енгель також використовував шкіряні палітурки, але які вирізнялись вже золотим та срібним тисненням із зазначенням міста та дати виходу альбому (дод. Ф, мал. 1). Палітурка альбому невідомого автора 1900-1910 р. обтягнута оксамитовою тканиною пурпурового тону із типовою для фотографічних альбомів мідною орнаментальною вставкою на титулці [240]. Окремо варто зупинитись на зовнішньому вигляді фотографічних альбомів із видами Кам'янця-Подільського фотографа М. Грейма, де на шкіряній палітурці із орнаментальним тисненням автор також розмістив срібну гальванічну пластину із видовою панорамою міста (дод. Ф, мал. 2). Очевидно, що Грейм власноруч виготовляв такі пластини, оскільки польський нумізмат В. Бартиновський у 1882 р. дізнався у Кракові від сина М. Грейма, що його батько виготовляє у досить високій якості гальвано-пластичні копії предметів із чистого срібла без жодної міді [618, с. 172].

У Європі майже одночасно із винайденням у 1839 р. фотографії з'явився й жанр стереофотографії, який було офіційно представлено на Всесвітній виставці у Лондоні професором лондонського королівського коледжу, фізиком Ч. Уїтстоном у 1851 р. при тому, що фотоапарат для стереоскопічних знімків було винайдено шотландським вченим Д. Брюстером ще у 1849 р. Стереоскопічна фотографія являла собою два зображення одного і того ж об'єкта, знятого з майже ідентичних ракурсів спеціальною фотографічною камерою із двома об'єктивами, які імітували погляд людських очей. Такі

фотографії були названі стереоскопічними або стереографічними [894] та були дуже популярні у Європі у другій половині XIX ст. Розглядати такі фотографії можна було за допомогою доволі простого приладу – стереоскопу, який створював для глядача ефект об'ємної картинки. Очевидно, що Й. Кордиш привіз із собою ці технології до Кам'янця-Подільського, оскільки перші стереоскопічні види міста знаходимо вже у 1863 р. Це два знімки, наклеєні на чистий картонний бланк із стереоскопічними зображеннями Старого замку (дод. Н, мал. 5) та північно-західної частини Старого міста [869]. Хоча ці фотографічні знімки не мають авторства та дати зйомки, аналогічну видову фотографію Старого замка знаходимо у Варшавській державній бібліотеці [191]. Даний фотографічний знімок має авторський підпис та датування, а саме «*fot. Kordysz, 1863 r.*». Порівнюючи деталі цього фото ми можемо зробити висновок, що це саме один із кадрів того самого стереоскопічного знімка, що дозволяє нам чітко визначити автора та дату зйомки і стверджувати, що це є одне із перших стереоскопічних зображень м. Кам'янця-Подільського, якщо не перше. Інший стереоскопічний знімок із видом на Новопланівський міст теж не має жодної атрибуції [819], але подібно до вищеописаного знімка також знаходимо одиночне зображення із того ж ракурсу під авторством М. Грейма та яке датоване періодом з 1870 по 1880-і рр. [234]. Аналіз деталей також дає підстави стверджувати, що стереоскопічне та одиночне фото Новопланівського мосту виконані одночасно, але дещо з різних точок, тобто стаціонарна фотографічна камера та стереоскопічна камера знаходились поряд одна з одною. Таким чином, нам вдалось визначити щонайменше двох авторів стереоскопічних світлин м. Кам'янця-Подільського, а саме Й. Кордиша та М. Грейма.

Очевидно, що дані стереоскопічні фотографії слугували більше у якості розваги, оскільки жодне із 27 стереоскопічних зображень у нашому розпорядженні не має зазначених дати та авторства, тобто автори світлин не вважали за потрібне хоч якось маркувати свою продукцію. Але значна кількість знайдених нами знімків дає підстави вважати, що подібні знімки користувались

попитом у місцевого населення, оскільки за наявними будівлями на цих фотографіях та які піддаються датуванню, ми можемо стверджувати, що вся зібрана нами колекція стереоскопічних знімків виконана у період з 1860 до 1900-их рр. Доказом також слугує той факт, що у місцевому магазині Л. Варгафтига у 1910 р. серед широкого вибору товарів продавалися і стереоскопи, що вказує на певний інтерес містян до стереофотографії [819].

Фотографія також відігравала значну роль у художніх творах. У колекції державного музею в Кельцях (Польща), серед численних фотографій міст, згаданих у славнозвісній трилогії поета присутні також і 25 світлин авторства М. Грейма, поміщених у папку із написом «Замки подільські, часто згадувані в трилогії», які той передав Я. Залеській 15 (28) грудня 1901 р. [194]. Передбачалося згодом замовити ще двадцять подібних альбомів [772, с. 226]. Очевидно, згаданий вище альбом Я. Залеська передала Г. Сенкевичу як ювілейний подарунок [775, с. 244]. Судячи з того, що фотографії на бланках мають кривий обріз (що свідчить про те, що їх виготовляли помічники Грейма), таких альбомів могло бути виготовлено декілька копій. Грейм окремо в альбом додав іменний лист із поясненням до кожного фото, а титул альбому та підписи до самих фотографій було зроблено, очевидно, пізніше та іншим почерком. Сам Г. Сенкевич ніколи не був у Кам'янці-Подільському, тому при написанні своїх творів при описі давніх пам'яток він здебільшого послуговувався фотографічними альбомами Грейма та Кордиша. З іншого боку, як стверджує Л. Путовська, Сенкевич спеціально їздив у Кам'янець, щоб побачити фотографії М. Грейма та зробити докладний опис міста перед написанням свого роману [775, с. 244]. Ще одна видатна польська письменниця, Е. Ожешкова була однією із улюблених письменниць Грейма, якій той подарував чи не найбільшу колекцію своїх фотографій. Остання вписала зображені на фото подільські типажі та види у свої твори, де на основі фотографій Грейма вона заснувала персонажів своїх найвідоміших романів [773, с. 70].

Видові фотографії останнього та опублікована у 1884-1888 рр. трилогія Г. Сенкевича, де у заключній частині «Пан Володигівський» було яскраво

описано Кам'янець-Подільський другої половини XVII ст., здійняв ще більшу хвилю інтересу у Європі, ніж це було до цього. Наприклад, у 1914 р. в місто разом із батьком приїхав Г. Завадський із м. Коньського (Королівство Польське). Вони приїхали спеціально оглянути місто, надихнувшись тією самою трилогією та міськими видами, опублікованими у тогочасних виданнях. Саме завдяки цій трилогії для багатьох поляків Кам'янець-Подільський став культовим містом, яке було наповнене слідами їхнього національного минулого, які були виражені у давніх мурах та баштах старого Кам'янця. Вони знали історію міста та окремих його пам'яток, а також зовнішній вигляд останніх [922].

Створення фотографічного бачення польської культурної спадщини (Й. Кордиш та М. Грейм були поляками за національністю, тому свої фотографічні роботи вони, у першу чергу, поширювали на території Королівства Польського – авт.) складалося не лише з контексту, але й вибору локацій. Вплітаючи фотографії Грейма у свою художню літературу, Сенкевич перетворив Кам'янець на центр польського минулого та ідентичності. Під пером Е. Ожешкової типовий жанр із литовського регіону на основі подільських фотографій міфологізувався і став також чітким знаком польської ідентичності [773, с. 69-70].

Кінець XIX – початок XX ст. багато у чому асоціюється із бурхливим розвитком технологій, які швидкими темпами дійшли і до м. Кам'янця-Подільського. Щодо темпів розповсюдження пейзажної фотографії серед широких мас населення у той час з'явився такий вид кореспонденції, як фотографічна поштова листівка, яка могла друкуватись великими тиражами і мала низьку вартість, завдяки чому такі листівки міг собі дозволити кожен. Коли стало можливим видавати такі ілюстровані листівки, місцеві видавці як Л. Варгафтіг, В. Вінярський, Г. Шпірман та інші опублікували чимало видів міста, а поштові картки з видами подільської столиці друкувалися не лише в Кам'янці-Подільському, але й в Петербурзі, Празі та Відні [783, с. 171].

Поштовх до розвитку такого виду кореспонденції зумовило те, що німецькі та швейцарські видавці почали у великих кількостях поставляти свої поштові листівки в Російську імперію, що призвело до того, що у 1894 р. міністерство внутрішніх справ Російської імперії видало циркуляр, який дозволяв приватним видавцям друкувати власні поштові листівки. Відтак у багатьох українських містах почали друкувати поштові листівки із зображенням краєвидів або окремих будівель тих міст. Відтак, у Одесі та Севастополі такі поштові листівки з'явилися у 1895 р., Києві – 1896 р. та Харкові – 1897 р. [706, с. 79]. Дата появи першої поштової поштівки із видом Кам'янця-Подільського невідома. Відомо, що на Варшавській виставці у 1900 р. М. Греймом було представлено серію із тридцяти поштівок із видами Поділля, за що його було нагороджено срібною медаллю [618, с. 55; 770]. Очевидно, що М. Грейм міг друкувати подібні поштівки й раніше, оскільки відомо, що ще у 1874 р. він заснував фототипію при своєму закладі та володів ручним типографічним станком [8, арк. 48], за допомогою якого можна було виготовляти даний вид продукції [690, с. 52]. За наявними у нас даними, місцевий власник магазину канцелярських та оптичних товарів Л. Ваграфтіг приблизно між 1894–1897 рр. замовив у Німеччині перший тираж листівок із видами Кам'янця-Подільського [706, с. 81], але перші відтиски печаток свідчать, що перші відомі нам поштівки почали проходити через поштові відділення з 1899 р.

Перебуваючи у Кам'янці-Подільському в 1914 р. вже згадуваний нами вище Г. Завадський придбав собі саме такий набір фотографічних листівок із зображенням вибраних міських історичних пам'яток як ідеального візуального втілення не стільки його візиту, скільки культової інтерпретації міста польським письменником Г. Сенкевичем [922]. Це були дві видові фотографії із зображенням Вітряної брами та Катедрального костелу Св. Петра та Павла з мінаретом. Особливу увагу варто приділити також іншим двом придбаним Завадським фотографічним поштівкам-колажам авторства місцевого фотографа та ремісника Л. Раковського.

Перша поштівка являла собою колаж, у центрі якого була кам'яна арка, в якій вміщено вид Старого замка зі сходу. У нижніх кутах також були фотографії замка та брами Станіслава Августа. У лівому куті значну частину композиції займав вірш Я. Гурської польською мовою «U stóp Kamienieckiego Zamku». Друга поштівка теж являла собою колаж із тих самих видових фотографій та кам'яної арки, але у іншій послідовності. Лівий бік поштівки також прикрашав вірш Я. Гурської «Stoi zamek, orle gniazdo». По нижньому краю поштівки було додано зображення кам'яних ядер та кайданів, що надавало потрібного настрою усій композиції [922].

Виготовляючи свої фотографічні поштівки, Л. Раковський підійшов до свого завдання найбільш творчо серед усіх інших міських фотографів та видавців. Зважаючи на те, що друк фотографічних поштівок тільки починав зароджуватись – це була сприятлива можливість для різноманітних експериментів. Він намагався розділити свої поштівки тематично. Перші поштівки були ним виконані у 1902 р. та окрім описаних вище існувала ще поштівка на честь першої сільсько-господарської виставки у Кам'янці-Подільському, про що було зазначено у верхній частині листівки. У композиції також було переплетено видові знімки Старого міста, квіти, рушники із подільським орнаментом та з лівого боку листок із віршованим текстом, ймовірно авторства Я. Гурської [870]. Наступна листівка була оформлена у новорічному стилі із гілкою ялини під снігом, зірками, видової фотографії на кам'янецький замок та із правого боку два вірша-побажання до року минулого 1902-го та майбутнього 1903-го [871]. У 1906 р. він видав серію із трьох листівок-фотоколажів з нагоди 45-х роковин з дня смерті українського поета Т. Шевченка [760, с. 326]. На даних листівках були переплетені зображення поета, вишитих рушників, кобзи, ліри, сільських видів, чавунних ядер, а також сонця як символа Поділля. На двох з них було вміщено таблицю з написом польською мовою «Співцеві України Тарасові Шевченку від поляків Кам'янця» [726, с. 524; 819]. Слід зазначити, що дані листівки у фотографа було замовлено місцевим товариством «Просвіта». У відповідь на це подільський губернатор

Олександр Ейлер неодноразово викликав до себе на прийом частину правління місцевої «Просвіти», на чолі з К. Солухою з приводу чергової «неблагонадійності», під час якого заявляв, що за численні революційні прояви він ліквідує товариство. Але вже у 1911 р., коли О. Ейлер переїздив у Петроград на нову посаду, він просив вибачення у К. Солухи, подарувавши тому бюст Т. Шевченка і свою фотографічну картку із написом на звороті: «Високоповажному доктору К. Г. Солусі на добру пам'ять від шануючого його кацапа. О. Ейлер» [736, с. 109].

Крім фотографічних листівок нами було виявлено у фондах Кам'янець-Подільського державного історичного музею-заповідника фотографію великого формату авторства Л. Раковського, яка являла собою фотоколаж із 43 зображень давніх пам'яток міста Кам'янця-Подільського, причому кожне з яких мало рукописну атрибуцію, а вся композиція перепліталась із квітами та вишитим рушником із подільською орнаментикою [104]. Вершину цієї композиції також увінчував вірш Я. Гурської. Крім цього Л. Раковський займався оформленням книг за допомогою тієї ж техніки фотографічного колажу, яка складалась із видових зображень архітектурних пам'яток міста. Одну з таких титульних сторінок вдалось відшукати у книзі віршів Я. Гурської за 1901 р. [642, с. 3].

Окремо варто виділити аматорську фотографічну діяльність історика, археолога та культурно-громадського діяча Поділля Ю. Сіцінського, який активно знімавав громадське життя міста Кам'янця, його види та сакральні споруди на території Поділля, багато із яких не збереглося до нашого часу. Він плідно спілкувався із Товариством з питань збереження, реставрації та зносу церков на території Подільської губернії та активно виконував фотографічну фіксацію архітектурних пам'яток [66, арк. 3-4]. Окремо Ю. Сіцінський видав книгу з історії міста Кам'янця-Подільського, яка була прикрашена багатою збіркою із 4-х фототипій, 20 гравюр та цинкографій із зображеннями міста, виконаних на основі оригінальних фотографій Й. Кордиша, А. Енгеля та М. Грейма [612].

Аматорською фотографією займався також голова правління Подільського фотографічного товариства К. Дунін-Борковський, три фотографії якого (2 фото долини Смотрича під Кам'янцем-Подільським та Польські фільварки в Кам'янці-Подільському) були вміщені у польському часописі за 1907 р. [651, с. 594].

Ще одна фотографічна камера належала Олександру Прусевичу – історику, етнографу, музеєзнавцю та досліднику Поділля. В університеті Ягеллонському в Кракові зберігається збірка із 14 його авторських аматорських фотографій із зображенням кам'янецького замку та окремих його башт із різних ракурсів [171]. Ймовірно, ця збірка мала бути ілюстративним матеріалом до його не опублікованого рукопису 1904 р. Також, видові фотографічні роботи міста під авторством Й. Кордиша, А. Енгеля, М. Грейма та, ймовірно, значна кількість авторських видових фотографій самого О. Прусевича, які стосувались топографії Старого міста, увійшли до його книги польською мовою «Kamieniec Podolski. Szkic historyczny» виданої у 1915 р. [621].

Підсумовуючи, можемо із впевненістю зазначити, що весь період розвитку пейзажної фотографії можна розділити на два основні етапи. Від моменту появи фотографічної справи у Подільській губернії та м. Кам'янці-Подільському зокрема, фотографія існувала лише у вигляді оригінального фотографічного знімка, або деревориту із її зображення у періодичних друкованих виданнях аж до 1880-х рр. Паралельно із цим у 1870-х рр. фотограф М. Грейм започаткував практику три- та п'ятикомпонентних панорам міста, щоб глядач міг краще уявити загальну картину вигляду міста. Ці зображення активно друкували у різноманітних виданнях, а окремі фотографічні зображення можна було придбати у спеціалізованих фотографічних закладах. У 1890-х рр. починається другий етап розвитку пейзажної фотографії, з появою такого виду кореспонденції, як фотографічна поштова листівка, на якій зображали як загальний вид міста, так і види окремих архітектурних об'єктів. Популярність листування у той час забезпечило широке розповсюдження поштових листівок, які поширилися світом завдяки роботі поштових відомств, а

поява філокартії як особливого виду колекціонування слугувало збереженню великої кількості пейзажних фотографічних зображень м. Кам'янця-Подільського до наших днів.

Висновок до розділу

У другій половині XIX – на початку XX ст. своєрідною «візитівкою» фотографа, фотоательє був фотографічний бланк, а найпопулярнішими форматами бланків були «Візитний» (62x101 мм) та «Кабінетний» (108x166 мм). Намагаючись вирізнитися серед конкурентів, власники фотоательє виготовляли фотографічні бланки з дорогих сортів картону різних кольорів і відтінків, із різними стилями оформлення, використовували різні типи шрифтів і графічні зображення, вензеля, тиснення, позолоту та ін. Фотографи Кам'янця-Подільського переважно замовляли фірмові бланки зі власними іменами у Варшаві (підприємства О. Флека, Л. Карпінського, Г. Кона), Відні (підприємства Б. Вахтля та К. Крживанека), Києві (підприємство С. Дубінського), Ліваві та Одесі (фабрики Й. Покорного). Кількість різновидів фотографічних бланків фотографів губернського міста вражає: М. Грейм – 13, Ф. Кодеш (пізніше Е. Кодеш) – 10, А. Енгель – 10, Й. Кордиш – 6, С. Гіллер – 3, Б. Гиков – 3, М. Молчанов – 3, «Русская фотографія» – 3, І. Глембоцький – 2, А. Демченко – 2, К. Розенберг – 2, Й. Седлячек – 2, А. Фогелевич – 2.

Датування фотографічних бланків має свої особливості. Важливу роль у датуванні фотографій відігравали дарчі написи клієнтів родичам, друзям або знайомим на зворотньому боці бланка, а також їх дизайн, що змінювався в досліджуваний період. Дата на фотографічному бланку визначала верхню хронологічну межу, коли він був у використанні. Було досліджено майже 450 бланків фотографів М. Грейма, А. Енгеля, Ф. Кодеша, Й. Кордиша і визначено хронологічні межі використання кожного з них, що дозволило більш точно датувати їхні фотографічні роботи.

Аналіз атрибутованих фотографічних знімків із зображеннями міських пейзажів дозволив визначити час їх створення. Було з'ясовано, що Й. Кордиш

почав фіксувати зміни планувальної структури міста ще в 1860-х рр., коли фотографував окремі види міста з одного і того ж ракурсу упродовж дев'яти років.

М. Грейм, А. Енгель, Ф. Кодеш та Й. Кордиш, які працювали у м. Кам'янці-Подільському в досліджуваний період, були авторами найцікавіших фотографічних робіт із зображенням міських пейзажів і панорамних видів. Усі фотографічні зображення доцільно розділити, згрупувавши таким чином: панорамні види міста, зображення фортифікаційних споруд, культові будівлі і житлові будинки. Ураховуючи період значних руйнувань міської забудови впродовж ХХ ст., (у роки Першої та Другої світових воєн) фотографія стає важливим джерелом у дослідженні топографічної структури міста та її трансформації.

ВИСНОВКИ

Виконана дисертаційна робота дозволила здійснити теоретичне узагальнення та комплексний аналіз зародження, розвитку та значення фотомистецтва у соціокультурному житті м. Кам'янця-Подільського з кінця 1850-х рр. до листопада 1918 р. За результатами дослідження ми дійшли таких висновків.

1. Вивчення фотографій (фотографічних знімків) в українській історіографії не має сталої наукової традиції. Звернення уваги вчених до фотографій як різновиду візуальних джерел і засобу комунікації на українському ареалі набуває певної системності лише в 2000-х рр. Фотографії починають розглядатися як вагома частина джерельної бази історії України, які своєрідно характеризують особливості розвитку суспільства, образно візуалізують історичну дійсність. Дослідження фотографій вимагає комплексного наукового підходу і застосування загальнонаукових, конкретно-історичних, джерелознавчих та спеціально-історичних методів і засобів дослідження.

2. Джерелознавчий аналіз фотографічних знімків, виготовлених фотографами м. Кам'янця-Подільського із кінця 1850-х до листопада 1918 р., ускладнювався через їх розпорошеність: більшість фотографій зберігаються у фондах державних, комунальних архівів, музейних і бібліотечних зібрань України, Польщі та інших країн, у приватних колекціях. Під час дослідження автору вдалося виявити та атрибутувати невідомі раніше примірники в зібраннях Кам'янця-Подільського, Львова, Кракова, Варшави, Лодзі, Москви, Санкт-Петербурга. Разом масив опрацьованих фотографічних зображень становить майже 2 тис. примірників і все ще залишається неповним. Зокрема, не вдалося віднайти більшість ранніх фотографій Й. Кордиша 1859-1868 рр., фотознімків Маркевича, який працював у 1859 р. в адміністративному центрі Поділля, атрибутувати авторство частини світлин м. Кам'янця-Подільського до 90-х рр. XIX ст. У якості історичного дослідження було використано

законодавчі акти, статистичні матеріали, діловодні документи, матеріали періодичної преси, мемуари, епістолярна спадщина. Репрезентативність та достовірність джерельної бази дослідження не викликає сумнівів.

3. У результаті проведеної роботи вдалося довести, що перші фотографічні зображення були створені в м. Кам'янці-Подільському в 1859 р. Й. Кордишем та Маркевичем. Перший з них відкрив у місті фотоательє, яке працювало до 1868 р., а згодом перейшло у власність М. Грейма. Завдяки зусиллям фотографів 1850-60-х рр. фотографія перетворилася в окремий вид мистецтва, стала невід'ємною частиною загальної культури міста. Упродовж досліджуваного періоду в місті працювало 29 фотографів (Й. Бродер, Б. Галуцинський, Б. Гиков, С. Гіллер, І. Глембоцький, М. Грейм, А. Демченко, А. Енгель, М. Енгель, А. Жилінський, Ш. Зіньковський, Й. Кордиш, Ф. Кодеш, Е. Кодеш, І. Кржемінський, Маркушевський, Маркевич, Ш. Міллер, О. Міллер, М. Молчанов, Л. Раковський, К. Розенберг, А. Садкер, Й. Седлячек, В. Стиринський, В. Струтинський, А. Фейдер, А. Фогелевич, В. Загорський), діяли 5 фотографічних ательє («Русская фотографія», «Военная фотографія», «Макарт (Е. Генігсман), «Рембрант», «Радій» (Ш. Зіньковський)). Професійну діяльність у місті кількох фотографів (М. Енгель, Маркушевський, Ш. Міллер, Й. Бродер, А. Садкер, В. Стиринський, А. Фейдер, Хубер) не вдалося підтвердити атрибутованими фотографічними роботами.

Висока професійна майстерність кам'янецьких фотографів, їх зв'язки з колегами в країнах Європи дозволяє стверджувати, що рівень розвитку фотографічного мистецтва в м. Кам'янці-Подільському відповідав кращим європейським стандартам.

4. Визначено етапи становлення та розвитку фотомистецтва в м. Кам'янці-Подільському в період 1859-1918 рр. Упродовж першого етапу (1859-1860-і рр.) відбувалося становлення цього виду професійної діяльності як окремого виду мистецтва. На другому етапі (1870-1880-і рр.) відбувалося усвідомлення фотографії як елемента людської життєдіяльності. З'явилася традиція створення фотографічних альбомів, які фотографи (Й. Кордиш,

А. Енгель, М. Грейм) уклали задля реклами фотографічних закладів та додаткових заробітків. Під час третього етапу розвитку фотографії в м. Кам'янці-Подільському (1890-1914 рр.) набула поширення репортажна (вулична) зйомка осіб, їх груп, подій, відбулося здешевлення процесу виготовлення фотографічних знімків, з'явилася фотолистівка, до фотографічної справи активно почали долучатися фотографи-аматори. Фотографи фіксують на свої камери різні сфери життя (сімейні, групові портрети, урочисті події, повсякдення містян та жителів передмість). У 1897 р. в місті завдяки діяльності М. Грейма з'являється кінематограф, що дозволило здійснювати динамічну фіксацію образних фрагментів певних явищ історичної дійсності. Фотографіями з видами міста ілюструють свої книги краєзнавці О. Прусевич, Ю. Ролле, Ю. Сіцінський. На початку 1900-х рр. фотографічні листівки витісняють альбоми фотографій. Четвертий етап (1914-1918 рр.) припав на роки Першої світової війни та початку Української революції за незалежність 1917-1921 рр. Він характеризувався підвищеною увагою суспільства до фотографічного ремесла і подальшим розвитком кінематографії завдяки ініціативам фотографа С. Гіллера. Розвитку мистецтва фотографії на даному етапі сприяли австрійські та німецькі фотографи і кінооператори.

5. Фотографи м. Кам'янця-Подільського були авторами фотографічних світлин, які створювались з їхньої ініціативи, зважаючи на зростання зацікавленості інтелектуалів і представників творчих професій до народних мотивів. Рефлексуючи культурологічні інтереси, фотографи обирали об'єктами зображень представників різних соціальних верств населення міста та передмість (шляхта, селяни, жебраки, чиновники), а також етнічних груп (українці, вірмени, поляки, євреї та ін.). Подекуди учасники зйомки розігрували перед фотографом сцени повсякденного життя. Такі фотографії зображували дійство без прикрас та фіксували, зазвичай, тих жителів міста, які не могли собі дозволити фотографуватися власним коштом. Представлені на світлинах Й. Кордиша, М. Грейма етнічні типи містять важливу інформацію про культуру та побут тогочасного населення м. Кам'янця-Подільського і Східного Поділля

загалом, а їхні знімки повсякдення містян репрезентують їх уявлення про сімейні стосунки, родинні традиції на межі XIX-XX ст.

6. Визначено важливість художньо-композиційної структури фотографій, зокрема створення пейзажних і панорамних фотознімків великого розміру, багатство жанрових сюжетів, використання незвичних ракурсів, ретельну режисуру павільйонних знімків та сюжетно-тематичну композицію. Доробок кам'янецьких фотографів містить важливу візуальну інформацію про архітектурні пам'ятки міста, його топографічну структуру. Комплексний аналіз пейзажних та видових фотографій підтверджує, що чітка локація м. Кам'янця-Подільського на півострові зумовила формування його соціально-топографічної структури та планування майданів-ринків (Український, Польський, Вірменський), кварталів, окремих вулиць, розташування культових, оборонних, адміністративних, житлових забудов та інших споруд. Слідування західно-європейським нормам містобудування піднесло подільське місто на рівень великих урбаністичних центрів Центрально-Східної Європи з класичними традиціями містобудування та міською інфраструктурою. Панорамні світлини видів м. Кам'янця-Подільського мають неабияку цінність для пам'яткоохоронної діяльності та збереження культурно-мистецької спадщини українського народу.

7. На початку 1900-х рр. фотографічні зображення стали важливим засобом міжлюдських комунікацій, що відповідало інформаційному спрямуванню через дарування фотографій, які виконували культурно-освітні функції та формували естетичні смаки. Фотографія набула популярності серед усіх верств мешканців міста, проникла в їхнє повсякденне життя (стала елементом міської субкультури, окрасою інтер'єрів квартир, будинків, сімейних альбомів, частиною документообігу установ).

8. Фіксація фотомитцями міста в окремих сюжетах фотографічних зображень особливостей етнічних подільських типів, повсякдення мешканців міста та передмість дозволяє розглядати подібні зображення як джерело для досліджень соціально-економічного та культурного розвитку адміністративного

центру Подільської губернії. Сюжети окремих репортажних (вуличних) фотографій є переконливим свідченням функціонального призначення певної частини вулиць, площ, бульварів для містян та гостей міста. Якщо наприкінці XIX ст. найпривабливішими були краєвиди, площі та вулиці Старого міста (фортечні мури, башти, церкви, костели), то на поч. XX ст. такими стали краєвиди Нового плану, побудова якого сприяла подальшому економічному та соціальному розвитку міста.

Отже, результати дослідження історичного аспекту проблеми зародження та становлення фотомистецтва в м. Кам'янці-Подільському із кінця 1850-х рр. до листопада 1918 р. переконують у необхідності критичного осмислення проілюстрованих на фотографічних знімках зображень містян та міських краєвидів. Зібраний масив фотографічного матеріалу допоможе історикам та краєзнавцям детально дослідити особливості різних національностей, які мешкали в м. Кам'янці-Подільському, їх культуру, побут, особливості зовнішнього вигляду; фотографічні знімки міських краєвидів та історичних об'єктів можуть стати цінним матеріалом для істориків та реставраторів у дослідженні зовнішнього виду або реставрації окремих споруд, що були пошкоджені або знищені в період з XX по XXI ст.; фотографічні знімки важливих подій, які відбулися у місті в досліджуваний період, допоможуть більш глибоко дослідити перебіг історичних подій, зовнішність історичних постатей та значно доповнити писемні архівні матеріали.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ І ЛІТЕРАТУРИ

І. НЕОПУБЛІКОВАНІ ДЖЕРЕЛА

Державний архів Хмельницької області (Хмельницький) (далі ДАХМО)

Ф. 17. Костьоли Подільської та Волинської губерній.

Оп. 1.

1. ДАХМО. Спр. 186а. Метрическая книга каменецкой кафедральной римокатолической приходской церкви. 180 арк.

Ф. 33. Подільська губернська шляхова та будівельна комісія.

Оп. 1.

2. ДАХМО. Спр. 397 По прошенію фотографа Кордыша о разрешении ему построить стеклянный павильон в г. Каменце. 2 дек. 1853 г. 2 арк.

Ф. 230. Особова справа дворян.

Оп. 1.

3. ДАХМО. Спр. 5524. Розенберги, 1888–1909 рр. 280 арк.

Ф. 244. Подільський губернський статистичний комітет. м. Кам'янець-Подільський Кам'янецького повіту Подільської губернії, 1895 р.

Оп. 1.

4. ДАХМО. Спр. 9. Перший загальний перепис населення Російської імперії по Кам'янецькому повіту, 1895 р. 05 черв. (М. Грейм). 272 арк.
5. ДАХМО. Спр. 24. Перший загальний перепис населення Російської імперії по Кам'янецькому повіту. 1895 р. 05 черв. (А. Енгель), 357 арк.
6. ДАХМО. Спр. 28. Перший загальний перепис населення Російської імперії по Кам'янецькому повіту, 05 черв. 1895 р. (Ф. Кодеш). 284 арк.

Ф. 249 Кам'янець-Подільська міська управа, м. Кам'янець-Подільський Кам'янецького повіту Подільської губернії.

Оп. 1.

7. ДАХМО. Спр. 3535 «По прошенію доктора Ядловского о перестройке лестницы в доме в 1 части г. Каменца», 1886. Арк. 2–3.

Ф. 292. Кам'янець-Подільське міське поліцейське управління.

Оп. 1.

8. ДАХмО. Спр. 148. О существующих типографиях, литографиях, фотографиях ведомости и сведения о них. 60 арк.
9. ДАХмО. Спр. 156. Циркуляры Подольского губернатора об уничтожении орудий казни, об отмене телесных наказаний и клеймления преступников, 1880 р. 8 арк.
10. ДАХмО. Спр. 210. Сведения о типографиях, литографиях и других предметах оттисков и их списки. 38 арк.
11. ДАХмО. Спр. 219. О порядке фотографирования арестованных. 6 арк.
12. ДАХмО. Спр. 301. О воспрещении лицам, неимеющим установленного разрешения заниматься фотографированием. 3 арк.
13. ДАХмО. Спр. 343. Сведения о типографиях, литографиях, о порядке работы их и установлении контроля над ними. 27 арк.
14. ДАХмО. Спр. 973. Сведения о типографиях, о состоянии библиотек и книжных магазинов. 30 арк.
15. ДАХмО. Спр. 989. О фотографировании бродяг. 24 арк.
16. ДАХмО. Спр. 1025. Сведения о типографиях, фотографиях и книжных магазинах, их ведомости. 17 арк.
17. ДАХмО Спр. 1046. Сведения о типографиях, литографиях, фотографиях, гектографиях и библиотеках, 105 арк.
18. ДАХмО. Спр. 1074. Циркулярные распоряжения Департамента полиции и Подольского губернатора о пересылке ссыльных. 2 арк.
19. ДАХмО. Спр 1155. Нарядное дело Каменецкого Полицмейстера по секретной части. 99 арк.
20. ДАХмО. Спр. 1162. О порядке открытия и представлении сведений о типографиях, литографиях, фотографиях. 22 арк.
21. ДАХмО. Спр. 1194. Циркуляры о розыске разных лиц, списки розыскиваемых и их фотокарточки. 190 арк.

22. ДАХМО. Спр. 1208. Переписка с Подольским губернатором и жандармским управлением об установлении негласного надзора полиции за деятельностью фотографа Хацкелевича. 9 арк.
23. ДАХМО. Спр. 1247. О политической благонадежности Ипполита Глембоцкого. 2 арк.

***Ф. 319. Кам'янець-Подільська чоловіча гімназія, м. Кам'янець-Подільський
Кам'янецького повіту Подільської губернії.***

Оп. 1.

24. ДАХМО. Спр. 440. Прошения о допуске их к сдаче экзаменов из курса IV и VI классов гимназии, свидетельства о сдаче экзаменов, 1899–1893. 22 арк.
25. ДАХМО. Спр. 443. Прошения разных лиц о допуске их к сдаче испытаний на звание учителя сельского одноклассного народного училища», 1889. 67 арк.
26. ДАХМО. Спр. 463. Прошения о допуске к сдаче экзаменов для поступления в гимназию, 1890–1892. 154 арк.
27. ДАХМО. Спр. 469. По ходатайству служащих города о допуске к сдаче экзаменов на первый классный чин, их формулярные списки, 1890–1891. 71 арк.
28. ДАХМО. Спр. 479. По ходатайству Кудельмана Мордко-Беера о допуске к сдаче испытаний на звание учителя математики, 1890. 13 арк.
29. ДАХМО. Спр. 782. Прошения о допуске к экзаменам на атестат зрелости, 1903–1904. 275 арк.
30. ДАХМО. Спр. 788. Прошения служащих о допуске к экзаменам на первый классный чин, 1903. 47 арк.
31. ДАХМО. Спр. 813. По ходатайству частных лиц о допуске к сдачи экзаменов, 1904. 215 арк.
32. ДАХМО. Спр. 928. По ходатайству частных лиц о допуске к сдаче экзаменов, 1909–1910. 198 арк.

33. ДАХМО. Спр. 931. По ходатайству частных лиц о допуске к сдаче экзаменов на звание аптекарских учеников, 1909. 245 арк.
34. ДАХМО. Спр. 932. Прошения о допуске к сдаче экзаменов», 1909–1911. 378 арк.
35. ДАХМО. Спр. 933. По ходатайству разных лиц о допуске к сдаче испытаний, 1909–1910. 45 арк.
36. ДАХМО. Спр. 934. Прошения о допуске к сдаче экзаменов на право поступления на воинскую службу, 1909. 45 арк.
37. ДАХМО. Спр. 949. По ходатайству частных лиц о допуске к сдаче экзаменов, 1910–1911. 290 арк.
38. ДАХМО. Спр. 950. Прошения учеников III класса гимназии и посторонних лиц о сдаче экзаменов, 1910. 489 арк.
39. ДАХМО. Спр. 953. По ходатайству частных лиц о допуске к сдаче экзаменов, 1910–1911. 83 арк.
40. ДАХМО. Спр. 957. Прошения о допуске к сдаче экзаменов на право допущения на военную службу, 1910. 36 арк.
41. ДАХМО. Спр. 958. По ходатайству частных лиц о допуске к сдаче экзаменов, 1910–1912. 68 арк.
42. ДАХМО. Спр. 1004. По ходатайству частных лиц о допуске к сдаче экзаменов, 1912–1913. 69 арк.
43. ДАХМО. Спр. 1031. Прошения о допуске к сдаче экзаменов, 1913–1914. 45 арк.
44. ДАХМО. Спр. 1037. По ходатайству служащего Подольской казённой палаты Семеона Богдана, 1913. 12 арк.
45. ДАХМО. Спр. 1101. По ходатайству разных лиц о допуске к испытаниям, 1915. 350 арк.
46. ДАХМО. Спр. 1123. Прошения о приёме в гимназию, обязательства родителей, свидетельства, 1916–1917. 80 арк.
47. ДАХМО. Спр. 1128. По ходатайству частных лиц о допуске к сдаче экзаменов, 1916–1917. 214 арк.

48. ДАХМО. Спр. 1145. Протоколы устных экзаменов учеников III класса гимназии, 1917. 319 арк.
49. ДАХМО. Спр. 1149. По ходатайству частных лиц о допуске к сдаче экзаменов, 1917. 71 арк.

***Ф. 319. Кам'янець-Подільська чоловіча гімназія, м. Кам'янець-Подільський
Кам'янецького повіту Подільської губернії.***

Оп. 2.

50. ДАХМО. Спр. 334. Экзаменационные листы, свидетельства об образовании, 1897. 120 арк.
51. ДАХМО. Спр. 339. Прошения лиц о сдаче экзаменов для поступления на воинскую службу, 1897–1898. 75 арк.
52. ДАХМО. Спр. 342. Прошения окончивших курс К-II гимназии, 1907. 15 арк.
53. ДАХМО. Спр. 591. Об испытании посторонних лиц, 1913. 150 арк.

Ф. 747. Подільська губерньська комісія з виборів до Державної Думи. 1912 р.

Оп. 3.

54. ДАХМО. Спр. 9. Списки виборців по Летичеву Подільської губернії, лип. 1912 р., 40 арк.

**Центральний державний архів вищих органів влади та управління
України (далі – ЦДАВО)**

***Ф. 1078 Головне управління Генерального штабу Української Народної
Республіки, м. Київ; з лютого 1919 р. – м. Жмеринка, м. Рівне, з червня
1919 р. – м. Кам'янець-Подільський.***

Оп. 2.

55. ЦДАВО України. Спр. 84. Штатний розклад та списки особистого складу інформбюро Дієвої армії УНР при Корпусі жандармерії, звіти про роботу, протоколи дізнань, рапорти співробітників бюро про наступ більшовиків, та про осіб, запідозрених в прихильності до радянської влади. 207 арк.

Ф. 1871. Огієнко Іван Іванович (митрополит Холмський Іларіон).

Оп. 1.

56. ЦДАВО України. Спр. 7. Фотодокументи: фотокартки і негативи. 126 арк.

***Ф. 2457 Головне управління мистецтва та національної культури
Української Держави, м. Київ.***

Оп. 1.

57. ЦДАВО України. Спр. 42. Листування з Мійською управою і міністерствами військової юстиції про стан фортеці в Кам'янці-Подільському, 31 лип.-жовт. 1918 р. 12 арк.

Центральний державний історичний архів України (Київ) (далі – ЦДІАК)

Ф. 442. Канцелярія Київського, Подільського і Волинського генерал-губернатора. 1832–1914 рр.

Оп. 830.

58. ЦДІАК. Спр. 239. Циркуляр Головного тюремного управління про фотографування осіб утримуваних в тюрмах Росії за бродяжництво та відсутність паспортів, для розшуку осіб, що є учасниками незаконних товариств, 30 черв. 1880 р. 3 арк.

59. ЦДІАК. Спр. 287. Припис III відділення про прийняття заходів до недопущення розповсюдження фотографій картини Матейка із зображенням учасників польського повстання 1863–64 рр., засуджених до страти у Київській, Подільській та Волинській губерніях, 5 серп. 1880 р. 2 арк.

Оп. 841.

60. ЦДІАК. Спр. 324. Переписка з київським губернатором про дозвіл дворянину Табонському Л. І., що проживає в с. Сокільці Бердичівського п. Київської губ., фотографувати історичні місця Південно-Західного краю для укладання альбому, 31 жовт. 1891 р. – 7 лют. 1892 р. 4 арк.

Оп. 846.

61. ЦДІАК. Спр. 30. Припис подільському губернатору про розгляд заяви жителя м. Одеси Біргера А. про політичну неблагонадійність фотографа Хацкелевича, що проживає в м. Проскурові Подільської губ., 9 лют. 1896 р., 1 арк.
62. ЦДІАК. Спр. 150. Справа про розгляд прохання фотографа Хацкелевича Б. М., що проживає в м. Проскурові Подільської губ. про дозвіл фотографувати групи військ та навчальні заклади у Південно-Західному краї, 23 квіт. – 8 черв. 1896 р. 5 арк.

Оп. 848.

63. ЦДІАК. Спр. 135. Прохання міщ. Длугача З. А. про дозвіл займатися фотографуванням в Подільській та Волинській губерніях, 19 трав. 1898 р. 1 арк.

Оп. 849.

64. ЦДІАК. Спр. 345. Переписка з Міністерством внутрішніх справ, київським, подільським та волинським губернаторами про порядок відкриття типографій, літографій та ін. закладів у Київській, Подільській та Волинській губерніях, 26 черв. 1899 – 28 груд. 1900 рр. 28 арк.

Оп. 850.

65. ЦДІАК. Спр. 35. Правила видачі дозволу для фотографування членів царської династії, затверджені Міністерством внутрішніх справ, жовт. 1900 р. 8 арк.

***Ф. 725. Київське товариство охорони пам'яток старовини і мистецтва,
м. Київ.***

Оп. 1.

66. ЦДІАК. Спр. 89. Доповідь про опис пам'яток старовини Київської, Подільської і Волинської губ., здійснений членами Історичного товариства Нестора-літописця в 1901 р., 1910–1911. 5 арк.

Центральний державний історичний архів України (Львів) (далі – ЦДАЛ)

Ф. 728. Грейм Михайло – фотограф, Грейм Ян Віктор – художник, Грейм Йосип Пій – піаніст.

Оп. 1.

67. ЦДАЛ. Спр. 12. Фотографії Грейма Й. і Грейма Я. та їхньої родини. 1858–1890 рр. 13 арк.

Інститут рукопису Національної бібліотеки України імені

В. І. Вернадського (Київ) (далі – ІР НБУВ)

Ф. 3. Комплексний фонд «Листування». Зібрання листів видатних діячів науки, культури і освіти XVII – XX ст.

68. ІР НБУВ. Спр. 13748. Сіцінський Юхим Йосипович Петрову Миколі Івановичу, 3 берез. 1890. 3 арк.

Ф. 237. Болсуновські (1797–[1925]) – польський шляхетський рід, військові, юристи, археологи, нумізмати, бібліофіли.

69. ІР НБУВ. Спр. 63. Лист М. Грейма – К. Болсуновському, 7 січ. 1897 р. 1 арк.
70. ІР НБУВ. Спр. 64. Лист М. Грейма – К. Болсуновському, 30 черв. 1897 р. 3 арк.
71. ІР НБУВ. Спр. 65. Лист М. Грейма – К. Болсуновському, 22 листоп. 1896 р. 4 арк.
72. ІР НБУВ. Спр. 66. Лист М. Грейма – К. Болсуновському, 9 лют. 1897 р. 1 арк.

Національний історико-архітектурний заповідник «Кам'янець»

(Кам'янець-Подільський) (далі – НІАЗ)

73. НІАЗ. Науковий архів фотографій.
74. НІАЗ. Колекція листівок кін. XIX – поч. XX ст.

Документи:

75. НІАЗ. Спр. 395/5793. Справа на домоволодіння по Троїцькій, 2. 116 арк.

76. НІАЗ. Спр. 2421. Флігелі житлового будинку по вулиці Зарванській № 17-а, XVII – XIX ст. : історична довідка. 18 арк.
77. НІАЗ. Ул. Держинського, 12. *Историко-архитектурные исследования г. Каменца-Подольского* : науч. рек. к историко-архитектурному опорному плану города и проект зон охраны памятников истории и культуры. Киев : НИИТИ, 1987. Т. 4, ч. 2. 614 с.

Картографічна колекція:

78. НІАЗ. Фотокопія плану м. Кам'янця-Подільського 1861 р. Інв. н.: 977.

**Національний військовий-історичний музей України (Київ) (далі –
НВІМУ)**

79. НВІМУ. Відкриття кам'янецького університету. Мирові посередники та волосні старшини коло будинку університету, 1918 р. Інв. н.: 1073.
80. НВІМУ. Відкриття кам'янецького університету. Перед будинком університету, 1918 р. Інв. н.: 895/2.
81. НВІМУ. Президіум університету при відкритті. Інв. н.: 895/1.
82. НВІМУ. Студентки на відкритті кам'янецького університету. Коло будинку університету, 1918 р. Інв. н.: 895/8.
83. НВІМУ. Урочисте засідання президії при відкритті університету. б/н.

**Кам'янець-Подільський державний історичний музей-заповідник
(Кам'янець-Подільський) (далі – К-ПДІМЗ)**

84. К-ПДІМЗ. Альбом 1893 р. Інв. н.: КВ-42179.
85. К-ПДІМЗ. Вид на Кармелітський костел. б/н.
86. К-ПДІМЗ. Вид на Кармелітський костел : фотографія Й. Кордиша. Інв. н.: КВ-9407.
87. К-ПДІМЗ. Грамоти і похвальні листи Л. Раковського. Інв. н.: ДО Д/П 869–875, 899.
88. К-ПДІМЗ. Група учеников Каменец-Подольской гимназии в зимних блузах. Інв. н.: КФ Д/П 158.

89. К-ПДІМЗ. Група учеников Каменец-Подольської гімназії в летніх блузах. Інв. н.: КФ Д/П 157
90. К-ПДІМЗ. Група учеников Каменец-Подольської гімназії в мундирах. Інв. н.: КФ Д/П 156.
91. К-ПДІМЗ. Група учеников Каменец-Подольської гімназії в пальто і ранцах. Інв. н.: КФ Д/П 159.
92. К-ПДІМЗ. Закладка храму А. Невського в 1891 г. б/н.
93. К-ПДІМЗ. Кордышъ Й. [Без назви]. Інв. н.: КВ-9407.
94. К-ПДІМЗ. Обща молитва перед уроками. Інв. н.: КФ Д/П 154.
95. К-ПДІМЗ. Парад пожежних частин. б/н.
96. К-ПДІМЗ. Родина подільського краєзнавця В. Гульдмана, А. Енгель. б/н.
97. К-ПДІМЗ. Ученики в воєнному строю. Інв. н.: КФ Д/П 155.
98. К-ПДІМЗ. Ученики в пальто. Інв. н.: КФ Д/П 150.
99. К-ПДІМЗ. Урок гімнастики в 3 класі. Інв. н.: КФ Д/П 151.
100. К-ПДІМЗ. Урок гімнастики в 4 класі. Інв. н.: КФ Д/П 155.
101. К-ПДІМЗ. Урок латинського мови в 4 класі. Інв. н.: КФ Д/П 152.
102. К-ПДІМЗ. Фото С. Гіллера. б/н.
103. К-ПДІМЗ. Фото випуску студентів Подільської духовної семінарії. б/н.
104. К-ПДІМЗ. Фотоколаж із видами Кам'янця. Фот. Л. Раковський. б/н.
105. К-ПДІМЗ. Фотографія гімназистки. КФ Д/П. 208.
106. К-ПДІМЗ. Фотографія із видом на Старий замок, фотограф А. Енгель. Інв. н.: КВ-75092.
107. К-ПДІМЗ. Хор учеников музикантів в Каменец-Подольській гімназії. Інв. н.: КФ Д/П 153.
108. К-ПДІМЗ. Хор учеников певчих в Каменец-Подольській гімназії. Інв. н.: КФ Д/П 148.

Кам'янець-Подільська міська дитяча художня школа (Кам'янець-Подільський) (далі – К-ПМДХШ)

109. К-ПМДХШ. Колекція фотографій музею, б/н.

Archiwum Muzeum Etnograficznego im. Seweryna Udzieli w Krakowie
(Краків) (далі – МЕК)

110. MEK. Bez tytułu, 1870–1880. Sygn. III_19689_F.
111. MEK. Bez tytułu, 2. poł. XIX w. Sygn. III_1206.
112. MEK. Iwaniec, czyli baby, mołodycze i chłopiec na odpuście w Kamieńcu, 1870–1880. Sygn. III_14359_F.
113. MEK. Kat wiśniowski w Kamieńcu, 1870–1880. Sygn. III_14371_F.
114. MEK. Kwesta cerkiewna przy drodze, 1870–1880. Sygn. III_1220_F.
115. MEK. Mężczyzna prawdopodobnie z Podola, 1870–1880. Sygn. III_14473_F.
116. MEK. Młoda, swaty i swachy, 1870–1880. Sygn. III_5340_F.
117. MEK. Pastuchy na polu Kuryłowieckim, pow. Uszycki, 1870–1880. Sygn. III_19088_F.
118. MEK. „Połudенок” (obiad). Włościanie z okolic Kamieńca, 1870–1880. Sygn. III_14345_F.
119. MEK. Posługacz przy kościele Ormian w Kamieńcu Podolskim, 1870–1880. Sygn. III_14354_F.
120. MEK. Starosta cerkiewny z okolic Kamieńca, 1870–1880. Sygn. III_14351_F.
121. MEK. Szkoła żydowska w Kamieńcu. 1870–1880. Sygn. III_26_F.
122. MEK. Szlachcic-żebrak w Kamieńcu, 1870–1880. Sygn. III_1198_F.
123. MEK. Typy izraelitów Podolskich, 1870–1880. Sygn. III_28_F.
124. MEK. Typy Podola. Na popasie. Włościanin z okolic Kamieńca, 1870–1880. Sygn. III_14347_F.
125. MEK. Typy Podola. Szlachcianka w stroju świątecznym włościańskim, 1870–1880. Sygn. III_14361_F.
126. MEK. Typy Podola. Włościanie z okolic Kamieńca, 1870–1880. Sygn. III_14348_F.
127. MEK. Włościanin 100 z górą lat mający, 1870–1880. Sygn. III_14342_F.
128. MEK. Włościanin z okolic Kamieńca, 1870–1880. Sygn. III_14343_F.
129. MEK. Włościanin z okolic Kamieńca, 1870–1880. Sygn. III_14344_F.
130. MEK. Włościanki z okolic Kamieńca, 1870–1880. Sygn. III_14346_F.

131. MEK. Włościanin z okolic Kamieńca, 1870–1880. Sygn. III_14352_F.
132. MEK. Wóz zaprzężony w woły, 1870–1880. Sygn. III_24868_F.
133. MEK. Wóz zaprzężony w woły, 1870–1880. Sygn. III_326_F.
134. MEK. Żebrak z gminu, 1870–1880. Sygn. III_1207_F.
135. MEK. Żebrak z Kamieńca, 1870–1880. Sygn. III_1208_F.
136. MEK. Żebrak-idiota w Kamieńcu, 1870–1880. Sygn. III_1199_F.
137. MEK. Żyd – handlarz rybami z Podola, 1870–1880. Sygn. III_111_F.
138. MEK. Żyd – Tandeciarz, 1870–1880. Sygn. III_30_F.
139. MEK. Żyd z Podola, 1870–1880. Sygn. III_109_F.
140. MEK. Żyd z Podola, 1870–1880. Sygn. III_112_F.
141. MEK. Żyd z Podola, 1870–1880. Sygn. III_117_F.
142. MEK. Żyd z Podola (Pierwszy Model mego ukochanego a przedwcześnie zgasłego syna Jasia), 1874. Sygn. III_110_F.
143. MEK. Żyd z Podola przy modlitwie, 1870–1880. Sygn. III_113_F.
144. MEK. Żydówki – żebraczki z Podola, 1870–1880. Sygn. III_23_F.
145. MEK. Żydzi z Podola, 1870–1880. Sygn. III_22_F.

Instytut historii sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego (Краків) (дали – IHSUJ)

146. IHSUJ. Baszta, A. Prusiewicz, przed 1905. Sygn. IHSUJ P 016885.
147. IHSUJ. Baszta Batorego, 1860–1870. J. Kordysz. Sygn. IHSUJ P 016853.
148. IHSUJ. Baszta Kołpak, A. Prusiewicz, przed 1905. Sygn. IHSUJ P 016877.
149. IHSUJ. Baszta Komendancka, A. Prusiewicz, przed 1905. Sygn. IHSUJ P 016876.
150. IHSUJ. Baszta Lacka, A. Prusiewicz, przed 1905. Sygn. IHSUJ P 016881.
151. IHSUJ. Baszta Lanckorońska, A. Prusiewicz, przed 1905. Sygn. IHSUJ P 016882.
152. IHSUJ. Baszta Papieska, A. Prusiewicz, przed 1905. Sygn. IHSUJ P 016875.
153. IHSUJ. Baszta Różanka, A. Prusiewicz, przed 1905. Sygn. IHSUJ P 016883.
154. IHSUJ. Baszta Tęczyńska, A. Prusiewicz, przed 1905. Sygn. IHSUJ P 016880.

155. IHSUJ. Brama na cmentarz przykatedralny, przed 1914.
Sygn. IHSUJ P 016865.
156. IHSUJ. Brama Stanisława Augusta, A. Engel, przed 1876.
Sygn. IHSUJ P 016889.
157. IHSUJ. Minbar (kazalnica muzułmańska), pocz. XX w.
Sygn. IHSUJ P 016860.
158. IHSUJ. Minbar (kazalnica muzułmańska), 1902–1914. Sygn. IHSUJ P 016862.
159. IHSUJ. Minbar (kazalnica muzułmańska), dekoracja rzeźbiarska, 1902–1914.
Sygn. IHSUJ P 016863.
160. IHSUJ. Nowa Baszta Zachodnia, A. Prusiewicz, przed 1905.
Sygn. IHSUJ P 016873.
161. IHSUJ. Nowa Baszta Zachodnia, A. Prusiewicz, przed 1905.
Sygn. IHSUJ P 016879.
162. IHSUJ. Nowa Baszta Zachodnia (fragment), A. Prusiewicz, przed 1905.
Sygn. IHSUJ P 016878.
163. IHSUJ. Nowa Baszta Zachodnia (widok z dziedzińca), A. Prusiewicz, przed 1905. Sygn. IHSUJ P 016884.
164. IHSUJ. Nowa Baszta Zachodnia z fragmentem murów obronnych, A. Prusiewicz, przed 1905. Sygn. IHSUJ P 016874.
165. IHSUJ. Panorama miasta, przed 1903. Sygn.: IHSUJ P 016850.
166. IHSUJ. Panorama miasta, pocz. XX w. Sygn.: IHSUJ P 016851.
167. IHSUJ. Panorama miasta z widokiem na zamek, pocz. XX w.
Sygn. IHSUJ P 016870.
168. IHSUJ. Portal główny, 1902–1914. Sygn. IHSUJ P 016855.
169. IHSUJ. Portret cara Aleksandra III Romanowa, M. Greim.
Sygn. IHSUJ P 016890.
170. IHSUJ. Portret popiersiowy cara Aleksandra III Romanowa, M. Greim.
Sygn. IHSUJ P 016891.
171. IHSUJ. Ruiny bramy wschodniej, A. Prusiewicz, przed 1905.
Sygn. IHSUJ P 016886.

172. IHSUJ. Widok miasta i mostu nad Smotryczem, pocz. XX w. Sygn.: IHSUJ P 016852.
173. IHSUJ. Widok od południa, przed 1914. Sygn. IHSUJ P 016866.
174. IHSUJ. Widok od południowego wschodu, przed 1914. Sygn. IHSUJ P 016867.
175. IHSUJ. Widok ogólny, przed 1913. Sygn. IHSUJ P 016872.
176. IHSUJ. Widok wnętrza nawy bocznej, 1902–1914. Sygn. IHSUJ P 016857.
177. IHSUJ. Widok wnętrza nawy bocznej, 1911. S. Pronaszko. Sygn. IHSUJ P 016854.
178. IHSUJ. Widok z Mostu Tureckiego, pocz. XX w. Sygn. IHSUJ P 016871.
179. IHSUJ. Widok zachodniej części miasta od północnego zachodu, J. Kordysz, przed 1861. Sygn. IHSUJ P 01684.
180. IHSUJ. Wnętrze, filar arkady tęczowej z amboną i elewacja prezbiterium, S. Pronaszko, 1911. Sygn. IHSUJ P 016859.
181. IHSUJ. Zabudowania w dolinie Smotrycza, M. Greim, 1870–1880. Sygn. IHSUJ P 016849.

Muzeum Narodowy w Lublinie (Льоблін) (далі – MNL)

182. MNL. Dział kościelny z Podola, fot. nieznany. Sygn. PM_2014_01_15_071705.
183. MNL. Inteligencja Podolska, fot. nieznany. Sygn. PM_2014_01_15_071303.
184. MNL. Panna młoda z Podola, fot. nieznany. Sygn. PM_2014_01_15_072058.
185. MNL. Typy Bessarabii, fot. nieznany. Sygn. PM_2014_01_15_082144.
186. MNL. Typy Podola, fot. nieznany. Sygn. PM_2014_01_15_071816.
187. MNL. Typy Podola, fot. nieznany. Sygn. PM_2014_01_15_071841.
188. MNL. Typy Podola, fot. nieznany. Sygn. PM_2014_01_15_072122.
189. MNL. Żebrak z Kamieńca Podolskiego, fot. M. Greim. Sygn. PM_2014_01_15_072214.

Muzeum Narodowy w Warszawie (Варшава) (далі – MNW)

190. MNW. План города Каменец-Подольска в проэктном виде, 1840 р. Sygn. ZZK 1 213.
191. MNW. Kamieniec Podolski. Panoramiczny widok twierdzy nad Smotryczem, Kordysz J., 1863. Sygn.: DI57503MNW.
192. MNW. Lirnik z Podola, Kordysz J., 1860–1861. Nr. inw.: Gr.Pol.26600.
193. MNW. Stary Żyd w tałasie, Kordysz J., ok. 1860. Sygn. DI 31747.

Muzeum Narodowy w Kielcach (Кельце) (MNKi)

194. MNKi. Album M. Grejma “Zamki i zameczki podolskie, niejednokrotnie wzmiankowane w Trylogii”. Inwentarz: MNKi/S 1127.

Muzeum Narodowy w Krakowie (далі – MNK)

Kamienica Łozińskich/Oficyna - I piętro/zbiory fotograficzne

195. MNK. Baszta w Satanowie pow. Płoskirowski, M. Grejm, 1902. Sygn. MNK XX-J-2993.
196. MNK. Dystynktoria kanonickie z katedry Świętych Apostołów Piotra i Pawła w Kamieńcu Podolskim, między 1900–1920. Nr. inw.: MNK XX-f-16319.
197. MNK. Dystynktoria kanonickie z katedry Świętych Apostołów Piotra i Pawła w Kamieńcu Podolskim, między 1900–1920. Nr. inw.: MNK XX-f-16320.
198. MNK. Kamieniec Podolski – kościół ormiański św. Mikołaja [niezachowany] – widok fasady z kierunku zachodniego, Greim M., między 1900–1906. Nr. inw.: MNK XX-f-3031.
199. MNK. Kamieniec Podolski – kościół ormiański św. Mikołaja [niezachowany] – wnętrze prezbiterium. Greim M., między 1885–1895. Nr. inw.: MNK XX-f-4467.
200. MNK. Kamieniec Podolski – kościół św. Mikołaja, Dominikanów – widok ogólny od strony ulicy, Greim M., między 1875–1890. Nr. inw.: MNK XX-f-4306.

201. MNK. Kamieniec Podolski – Nowy Most nad Smotryczem w końcowej fazie budowy [niezachowany] – widok z kierunku północnego, Greim M., 1872–1873. Nr. inw.: MNK XX-f-3038.
202. MNK. Kamieniec Podolski – widok fragmentu twierdzy z kierunku południowego z dominującą basztą Papieską – niżej u podnóża zamku parterowa zabudowa przedmieścia – na pierwszym planie rzeka Smotrycz i postaciowe sceny rodzajowe, Greim M., 1895–1902. Nr. inw.: MNK XX-f-3032.
203. MNK. Kamieniec Podolski – widok ogólny na twierdzę z kierunku północno-wschodniego – przy kurtynie trójarkadowa brama [niezachowana] prowadząca do Zamku Górnego zwana: Polną, Skalną lub Stanisława Augusta Poniatowskiego, Greim M., między 1900–1902. Nr. inw.: MNK XX-f-3034.
204. MNK. Kamieniec Podolski – widok ogólny na zamek – na pierwszym planie most – dalej brama św. Anny i Stanisława Augusta Poniatowskiego, Greim M., 1895–1902. Nr. inw.: MNK XX-f-2947.
205. MNK. Kamieniec Podolski – widok ogólny twierdzy z kierunku południowo-wschodniego – na pierwszych planach rzeka Smotrycz, Greim M., między 1900–1902. Nr. inw.: MNK XX-f-3035.
206. MNK. Kamieniec Podolski – widok ogólny twierdzy z kierunku wschodniego po wyburzeniu bramy – w ciągu murów obronnych baszty: Papieska (po lewej), (po prawej) m.in. Tęczyńska, Greim M., 1895–1902. Nr. inw.: MNK XX-f-3030.
207. MNK. Kamieniec Podolski – zamek z zespołem baszt – widok ogólny z kierunku zachodniego [z góry Karwasarskiej] – w dali cerkiew św. Jura [parafialna dla Polskich Folwarków], Greim M., 1895–1902. Nr. inw.: MNK XX-f-3028.
208. MNK. Karabela, bułat i jatagan turecki, pochodzące z Podola, między 1880–1900. Nr. inw.: MNK XX-f-17542.
209. MNK. Katarzyna Modesta z parasolką (8 III 88 Greim). Nr. inw.: MNK XX-f-21019.

210. MNK. Relikwiarz oraz napis w kościele Ormiańskim Św. Mikołaja? w Kamieńcu Podolskim, między 1880–1900. Nr. inw.: MNK XX-f-15563.
211. MNK. Relikwiarz w kościele Ormiańskim Św. Mikołaja? w Kamieńcu Podolskim, między 1880–1900. Nr. inw.: MNK XX-f-15564.
212. MNK. Relikwiarz w kościele ormiańskim Św. Mikołaja? w Kamieniu Podolskim, między 1890–1910. Nr. inw.: MNK XX-f-16439.
213. MNK. Relikwiarz w kościele ormiańskim Św. Mikołaja? w Kamieńcu Podolskim, między 1890–1910. Nr. inw.: MNK XX-f-16364.
214. MNK. Relikwiarz w kościele ormiańskim Św. Mikołaja? w Kamieńcu Podolskim, między 1890–1910. Nr. inw.: MNK XX-f-16366.
215. MNK. Relikwiarz w kościele ormiańskim Św. Mikołaja? w Kamieńcu Podolskim, między 1910–1930. Nr. inw.: MNK XX-f-16358.
216. MNK. Tkanina dekoracyjna zdobiona motywami czterech wazonów, 1902. Nr. inw.: MNK XX-f-16601.
217. MNK. Tkanina dekoracyjna zdobiona motywami lampasów, 1902. Nr. inw.: MNK XX-f-16607.
218. MNK. Tkanina dekoracyjna zdobiona motywami liści laurowych i wazonów, 1902. Nr. inw.: MNK XX-f-16605.
219. MNK. Tkanina dekoracyjna zdobiona motywami liśćmi dębu i waz, 1902. Nr. inw.: MNK XX-f-16606.
220. MNK. Tkanina dekoracyjna zdobiona motywami liśćmi i lampasów, 1902. Nr. inw.: MNK XX-f-16610.
221. MNK. Tkanina dekoracyjna zdobiona motywami liśćmi laurowych i wazonów, 1902. Nr. inw.: MNK XX-f-16602.
222. MNK. Tkanina dekoracyjna zdobiona motywami liśćmi laurowych i wazonów, 1902. Nr. inw.: MNK XX-f-16608.
223. MNK. Tkanina dekoracyjna zdobiona motywami panoplii, 1902. Nr. inw.: MNK XX-f-16600.
224. MNK. Tkanina dekoracyjna zdobiona motywami waz greckich, 1902. Nr. inw.: MNK XX-f-16604.

225. MNK. Tkanina dekoracyjna zdobiona panopliami, 1902. Nr. inw.: MNK XX-f-16603.
226. MNK. Tkanina dekoracyjna zdobiona panopliami, 1902. Nr. inw.: MNK XX-f-16609.
227. MNK. Tkanina dekoracyjna zdobiona panopliami, 1902. Nr. inw.: MNK XX-f-16611.
228. MNK. Widok panoramiczny Kamieńca Podolskiego od strony północno-wschodniej. Rysunek na drzewie Adolfa Kozarskiego podług fotogramu Michała Grejma z 1876 roku. Sygn. Ryc. 36.
229. MNK. Zamek w Kamieńcu Podolskim z przedmieściem od strony południowej, M. Grejm, 1902. Sygn. MNK XX-J-3032.
230. MNK. Zwaliska zamku we wsi Paniowcach pow. Kamieniecki, M. Grejm, 1902. Sygn. MNK XX-J-3004.

Biblioteka Jagiellońska w Krakowie (Краків) (далі – BJK)

231. BJK. Album Kamieniec Podolski, M. Greim, 1870–1880. Graf. 1119 III Albumy.
232. BJK. Album Kamieniec Podolski, M. Greim, 1870–1880. Graf. 1280 II Albumy.
233. BJK. Korespondencja Henryka Sienkiewicza z lat 1883–1905. BJ Rkp. 6998 IV. S. 45.
234. BJK. Nowy most (Wjazd z Nowego Planu) : Album Kamieniec Podolski, M. Greim, 1870–1880. Graf. 1280 II Albumy. Fot. 8.
235. BJK. Widok z wieży Ratuszowej. Album Kamieniec Podolski, M. Greim, 1870–1880. Graf. 1280 II Albumy. Fot. 6.
236. BJK. Widok z wieży Ratuszowej. Album Kamieniec Podolski, M. Greim, 1870–1880. Graf. 1280 II Albumy. Fot. 10.
237. BJK. Widok z wieży Ratuszowej. Album Kamieniec Podolski, M. Greim, 1870–1880. Graf. 1280 II Albumy. Fot. 11.

238. BJK. Widok z wieży Ratuszowej. Album Kamieniec Podolski, M. Greim, 1870–1880. Graf. 1280 II Albumy. Fot. 13.
239. BJK. Widok z wieży Ratuszowej. Album Kamieniec Podolski, M. Greim, 1870–1880. Graf. 1280 II Albumy. Fot. 15.

Biblioteka Narodowa w Warszawie (Варшава) (далі – BNW)

Magazyn Ikonografii.

240. BNW. Albóm widoków Kamieńca Podolskiego (12 fot.), 1885. Sygn. AFF.I-5. J.
241. BNW. Antoni Józef Rolle przy biurku w swoim gabinecie w Kamieńcu Podolskim, ok. 1885. Sygn. F.11978/III.
242. BNW. Brama katedralna w Kamieńcu Podolskim, Engel A., ca 1865. Sygn. F.12944.
243. BNW. Brama Stanisława Augusta w Kamieńcu Podolskim, Engel A., ca 1865. Sygn. F.12943/IV A.
244. BNW. Budowa Nowego Mostu w Kamieńcu Podolskim, ca 1868. Sygn. F.12675/III A.
245. BNW. Fragment epitafium Jana Rudolfa Kantakuzena z cerkwi św. Jana Chrzciciela w Kamieńcu Podolskim, ca 1880. Sygn. F.20946/II.
246. BNW. Kamieniec Pod., Brama Batorego, ante 1912. Sygn. Pocz.14920.
247. BNW. Kamieniec Podolski, Engel A., ca 1876. Sygn. F.12708/IV.
248. BNW. Kamieniec Podolski, grobowiec Józefa Antoniego Rollego, 1894. Sygn. F.19233/IIIA.
249. BNW. Kamieniec Podolski, widok na rzekę Smotrycz i przedmieście Polskie Folwarki, Engel A., ca 1865. Sygn. F.12997/IV A.
250. BNW. Kamieniec Podolski, zamek i wjazd do zamku przez most Turecki, Engel A., 1865. Sygn. F.22298/IV A.
251. BNW. Kamieniec Podolski od strony Polskich Folwarków, Kordysz J., ca 1860. Sygn. F.4055/IV A.
252. BNW. Kobieta niezidentyfikowana, Kordysz J., 1868. Sygn. F.89048/W.

253. BNW. Michał Greim witający się z Fortunatem Kutylowskim. M. Greim. 1870-1880. Sygn. F. 43691.
254. BNW. Nowy Most na rzece Smotrycz w Kamieńcu Podolskim, Greim M., 1873. Sygn. F.20805/III.
255. BNW. Ogólny widok Kamieńca Podolskiego, ante 20 08 1899. Sygn. F.3955/III A.
256. BNW. Podzamcze i część Polskich Folwarków w Kamieńcu Podolskim, Greim M., ca 1874 (odb. 1876). Sygn. F.4054/IVA.
257. BNW. Portret Adolfa Dunina Borkowskiego, Kordysz J., ante 1863. Sygn. F.52208.
258. BNW. Portret Aleksandry Szydłowskiej, Kordysz J., ok. 1860. Sygn. F.40160/W.
259. BNW. Portret Anastazji Kutylowskiej, matki Bohdana, Greim M., post 1871. Sygn. F.43622.
260. BNW. Portret Antoniego Józefa Rollego, nie po 1894. Sygn. F.2290/W.
261. BNW. Portret Antoniego Józefa Rollego, nie po 1894. Sygn. F.11979/III.
262. BNW. Portret Antoniego Józefa Rollego, Greim M., 1879. Sygn. F.2166/W.
263. BNW. Portret Antoniego Józefa Rollego, Kordysz J., ok. 1864. Sygn. F.2291/W.
264. BNW. Portret Antoniego Józefa Rollego na krześle, nie po 1894. Sygn. F.9938/G.
265. BNW. Portret Fortunata Kutylowskiego, Greim M., 1870–1880. Sygn. F.43687.
266. BNW. Portret Franciszka Kowalskiego, Kordysz J., 1860–1869. Sygn. F.72076.
267. BNW. Portret Heleny Nebelskiej, Greim M., ok. 1885. Sygn. F.40188/W.
268. BNW. Portret J. Maresza, Greim M., ok. 1880. Sygn. F.2972/W.
269. BNW. Portret Jana Sulatyckiego, Kordysz J., 1861. Sygn. F.36274/W.
270. BNW. Portret Karola Przyborowskiego, Greim M., po 1876. Sygn. F.19271/G.

271. BNW. Portret Konstantego Euzebiusza Dunin Borkowskiego z żoną Pauliną, Kordysz J., 1863. Sygn. F.52206.
272. BNW. Portret Kruczkowskiego?, Kordysz J., między 1860 i 1869. Sygn. F.40152/W.
273. BNW. Portret lekarza Janakowskiego w starszym wieku, Kordysz J., przed 1872. Sygn. F.40186/W.
274. BNW. Portret majora Olszewskiego, Kordysz J., 1865. Sygn. F.40817/W.
275. BNW. Portret Marii Dymitrowicz, Greim M., ca 1880. Sygn. F.2321.
276. BNW. Portret Marii Popowskiej, Kordysz J., ca 1865. Sygn. F.121502/AFF.III-106.
277. BNW. Portret Marjańskiej z synem, Kordysz J., ca 1865. Sygn. F.43678.
278. BNW. Portret niezidentyfikowanego mężczyzny, Greim M., ok. 1880. Sygn. F.72084/G.
279. BNW. Portret niezidentyfikowanego mężczyzny z kręgu rodziny Kutylowskich, Greim M., 1870–1880. Sygn. F.43737.
280. BNW. Portret niezidentyfikowanej kobiety z kręgu rodziny Kutylowskich, Greim M., 1880–1890. Sygn. F.43738.
281. BNW. Portret Oktawiana Wołoszynowskiego, Greim M., między 1880 i 1889?. Sygn. F.27292/W.
282. BNW. Portret Piotra, służącego Antoniego Józefa Rollego, Kordysz J., między 1861 i 1869. Sygn. F.40144/W.
283. BNW. Portret profesora, Engel A., ok. 1870. Sygn. F.40162/W.
284. BNW. Portret Stadnickiej?, Kordysz J., przed 1872. Sygn. F.59280/W.
285. BNW. Portret Szczepana Wołoszynowskiego, Engel A., między 1860 i 1869?. Sygn. F.27293/W.
286. BNW. Portret Wincentego Stadnickiego, Kordysz J., przed 1872. Sygn. F.40164/W.
287. BNW. Portret Żabrońskiego, Greim M., 1880. Sygn. F.40151/W.
288. BNW. Portret Żabrońskiego witającego się z mężczyzną, Greim M., 1887. Sygn. F.40145/W.

289. BNW. Poświęcenie pomnika na grobie doktora Józefa Antoniego Rollego w Kamieńcu Podolskim, 1894. Sygn. F.19232/IIIA.
290. BNW. Przedmieście Kamieńca Podolskiego, Polskie Folwarki, Greim M., ca 1874 (odb. 1876). Sygn. F.4053/IV A.
291. BNW. Widok Kamieńca Podolskiego z lotu ptaka, ca 1914. Sygn. F.7504/II.
292. BNW. Widok ogólny Kamieńca Podolskiego, ca 1865. Sygn. F.12999/IV A.
293. BNW. Widok ogólny Kamieńca Podolskiego, ca 1865. Sygn. F.13000/IV A.
294. BNW. Widok ogólny Kamieńca Podolskiego, Engel A., ca 1865. Sygn. F.12998/IV A.
295. BNW. Widok ogólny Kamieńca Podolskiego od strony północnej, Engel A., ca 1865. Sygn. F.12949/IV A.
296. BNW. Widok ogólny Kamieńca Podolskiego od strony zachodniej, Engel A., ca 1865. Sygn. F.12926/IV A.
297. BNW. Widok ogólny Kamieńca Podolskiego z zamku, Engel A., ca 1865. Sygn. F.12927/IV A.
298. BNW. Wieża Batorego w Kamieńcu Podolskim, Engel A., ca 1865. Sygn. F.12923.
299. BNW. Z wieży ratuszowej, widok na północo-zachód, Greim M., ok. 1885. Sygn. F.120504/II.
300. BNW. Z wieży ratuszowej, widok na południe, Greim M., ok. 1885. Sygn. F.120516/III.
301. BNW. Zamek od strony północnej w Kamieńcu Podolskim, Engel A., ca 1865. Sygn. F.12925.
302. BNW. Zamek od strony południowo-wschodniej w Kamieńcu Podolskim, Engel A., ca 1865. Sygn. F.12924/IV A.

Biblioteka Uniwersytetu w Łodzi (Лодзь) (дали – BUŁ)

Sekcja rękopisów:

303. BUŁ. Dar Elizie Orzeszkowej od Michała Greima z Kamieńca Podolskiego na 25-lecie pracy pisarskiej, lata 1891–1892. Sygn. J fot II/1-115.

304. BUŁ. Sekcja Rękopisów. List Elizie Orzeszkowej od Michała Greima z Kamieńca Podolskiego na 25-lecie pracy pisarskiej. 1 s. Rps. 5061/I.

Kamieniec Podolski:

305. BUŁ. Altanka na Nowym bulwarze, Greim M., 1892. Sygn. BUŁ J fot II 27.
306. BUŁ. Ambona turecka w Kościele poddominikańskim, Greim M., 1892. Sygn. BUŁ J fot II 30.
307. BUŁ. Brama Batorego zwana «Wietrzną», Greim M., 1892. Sygn. BUŁ J fot II 18.
308. BUŁ. Cerkiewka św. Mikołaja, dawniej Kaplica Dewotek Ormiańskich z XIV w., Greim M., 1892. Sygn. BUŁ J fot II 28
309. BUŁ. Jarmark Stojański «Jwaneć» na targowicy Nowego planu. Typy besarabskie i podolskie (a, b), Greim M., 1892. Sygn. BUŁ J fot II 99 a, b.
310. BUŁ. Katedralna bramka, Greim M., 1892. Sygn. BUŁ J fot II 29.
311. BUŁ. Nowy most z prawej strony, Greim M., 1892. Sygn. BUŁ J fot II 32.
312. BUŁ. Obraz Matki Bożej Ormiańskiej, Greim M., 1892. Sygn. BUŁ J fot II 31.
313. BUŁ. Polska brama (oddawna nieistniejąca), Greim M., 1892. Sygn. BUŁ J fot II 19.
314. BUŁ. Przedmieście Kamieńca Podolskiego. Karwasary (Karawan-Seraj) z jego mieszkańcami, Greim M., 1892. Sygn. BUŁ J fot II 35.
315. BUŁ. Rezydencja Komendantów fortecy, Greim M., 1892. Sygn. BUŁ J fot II 34.
316. BUŁ. Rozmaitości. Epizody z pożaru w Kamieńcu Podolskim (a, b), Greim M., 1887. Sygn. BUŁ J fot II 37.
317. BUŁ. Rozmaitości. W czasie pożaru w Kamieńcu 1887 r. (a, b), Greim M., 1887. Sygn. BUŁ J fot II 36 a, b.
318. BUŁ. Ruina baszty gdzie była Polska Brama (widok 1), Greim M., 1892. Sygn. BUŁ J fot II 20.
319. BUŁ. Ruska brama, Greim M., 1892. Sygn. BUŁ J fot II 21.
320. BUŁ. Widok Kamienca-Podolskiego, wykonany z wieży byłego Magistratu: 1) Na wschód, 1892. Sygn. BUŁ J fot II 22.

321. BUŁ. Widok Kamienca-Podolskiego, wykonany z wieży byłego Magistratu: 2) Na południe, Greim M., 1892. Sygn. BUŁ J fot II 23.
322. BUŁ. Widok Kamienca-Podolskiego, wykonany z wieży byłego Magistratu: 3) Na Zachód, Greim M., 1892. Sygn. BUŁ J fot II 24.
323. BUŁ. Widok Kamienca-Podolskiego, wykonany z wieży byłego Magistratu: 4) Na Północny Zachód, Greim M., 1892. Sygn. BUŁ J fot II 25.
324. BUŁ. Widok Kamienca-Podolskiego, wykonany z wieży byłego Magistratu: 5) Na Północny Wschód, Greim M., 1892. Sygn. BUŁ J fot II 26.
325. BUŁ. Widok z mostu tureckiego, Greim M., 1892. Sygn. BUŁ J fot II 33.
326. BUŁ. «Zaduszki» w Kamieńcu Podolskim, Greim M., 1892. Sygn. BUŁ J fot II 70.

Szlachta i stan średni:

327. BUŁ. Buchhalter i Registrator w biurze Zarządu Mieszczańskiego (a); Untier-oficer pograniczny na «czajku» u narzeczonej (b), Greim M., 1892. Sygn. BUŁ J fot II 83 a, b.
328. BUŁ. Inteligencja podolska (a, b, c, d), Greim M., 1892. Sygn. BUŁ J fot II 77 a, b, c, d.
329. BUŁ. «Jazda!» na upatrzonogo Dzika, Greim M., 1892. Sygn. BUŁ J fot II 81.
330. BUŁ. Kochajmy się!, Greim M., 1892. Sygn. BUŁ J fot II 78.
331. BUŁ. Obywatele ziem podolskich (a, b, c, d), Greim M., 1892. Sygn. BUŁ J fot II 79 a, b, c, d.
332. BUŁ. Sotski (a); Starszyna (b), Greim M., 1892. Sygn. BUŁ J fot II 45 a, b.
333. BUŁ. Starszy Bractwa Kościoła Latyczowskiego (zabytek dawnego ubioru). Greim M. 1892. Sygn. BUŁ J fot II 43.
334. BUŁ. Starszyna z pyśmom k Myrowomu, Greim M., 1892. Sygn. BUŁ J fot II 42.
335. BUŁ. Typy inteligencji podolskiej (a, b, c, d), Greim M., 1892. Sygn. BUŁ J fot II 76 a, b, c, d.

Włościanie:

336. BUŁ. «Cholerya» tak zwany przez sługi mejscowe tandeciarz, zwa go jeszcze Szakalem podrorzowym, wietrzącym trupa «kto chory, zginie niewatpliwie», Greim M., 1892. Sygn. BUŁ J fot II 91.
337. BUŁ. Delegaci z piętnastu włości Podolskiej guberni do Moskwy na urocz. Koronacyi, Greim M., 1892. Sygn. BUŁ J fot II 60.
338. BUŁ. Diwczata i Mołodyci (a, b) : Sługi dworskie (c, d), Greim M., 1892. Sygn. BUŁ J fot II 53 a, b, c, d.
339. BUŁ. «Drang nah Osten!» Wypoczynek Kulturtragera pruskiego z rodziną w podróży do kolonii podolskiej, Greim M., 1892. Sygn. BUŁ J fot II 112.
340. BUŁ. Dziewczyna i mężatka (a); Służące dworskie (b), Greim M., 1892. Sygn. BUŁ J fot II 52 a, b.
341. BUŁ. Dziewczyna z pow. Latyczowskiego, Greim M., 1892. Sygn. BUŁ J fot II 50.
342. BUŁ. Kmieć z okolic Kamieńca Podol., Greim M., 1892. Sygn. BUŁ J fot II 40.
343. BUŁ. «My Żinki hospodarski (a) – a tamti Najmytki (b)», Greim M., 1892. Sygn. BUŁ J fot II 56 a, b.
344. BUŁ. Para «Młodych» z okolic Kamieńca Podol., Greim M., 1892. Sygn. BUŁ J fot II 57.
345. BUŁ. Parobczak (a, b), Greim M., 1892. Sygn. BUŁ J fot II 44 a, b.
346. BUŁ. Poczęstunek (a) : Uprzejma wskazówka (b), Greim M., 1892. Sygn. BUŁ J fot II 48 a, b.
347. BUŁ. Przeciętny typ chłopca podolskiego (a,b) : Z byłej szlachty alias odnodworzec (c) : Cham (d), Greim M., 1892. Sygn. BUŁ J fot II 46 a, b, c, d.
348. BUŁ. S doczkoju na prazdnyk, Greim M., 1892. Sygn. BUŁ J fot II 54.
349. BUŁ. «Se dziewczyna jak małyna.», Greim M., 1892. Sygn. BUŁ J fot II 49.
350. BUŁ. Wiszniwoski (ostatni z katów na Podolu) sławny – 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», Greim M., 1892. Sygn. BUŁ J fot II 75.
351. BUŁ. Włościanka z okolic Kamieńca Podol., Greim M., 1892. Sygn. BUŁ J fot II 51.
352. BUŁ. Włościanin z okolic Kamieńca sto z górą lat liczący, Greim M., 1892. Sygn. BUŁ J fot II 38.
353. BUŁ. Włościanin z powiatu Uszyckiego, Greim M., 1892. Sygn. BUŁ J fot II 39.
354. BUŁ. Z cebulą do miasta, Greim M., 1892. Sygn. BUŁ J fot II 41.
355. BUŁ. Z jarmarku w Kamieńcu, Greim M., 1892. Sygn. BUŁ J fot II 59.
356. BUŁ. Z odpustu, Greim M., 1892. Sygn. BUŁ J fot II 58.
357. BUŁ. Znacharka i pacjentka, Greim M., 1892. Sygn. BUŁ J fot II 55.
- Żebracy:**
358. BUŁ. Dziewica z mieszczan (a, b); Dziewica z gminy (c, d), Greim M., 1892. Sygn. BUŁ J fot II 111 a, b, c, d.
359. BUŁ. Ex-oficialista – żebrakiem (a, b); Delirium fremens (c, d), Greim M., 1892. Sygn. BUŁ J fot II 72 a, b, c, d.
360. BUŁ. Idiota, wiejski żebrak, Greim M., 1892. Sygn. BUŁ J fot II 63.
361. BUŁ. Kominiarz i śmieciarka – «Ne żuryś żynko, choć ja pianycia, ale hroszi budut», Greim M., 1892. Sygn. BUŁ J fot II 71.
362. BUŁ. Pątnik i żebrak skutkiem pieniactwa, Greim M., 1892. Sygn. BUŁ J fot II 62.
363. BUŁ. Psyhopaci w Kamieńcu: Ex czynownik, referent próśb, żebrak i kleptomani (a); Włóczęga i rzezimieszek (b); Poczciwa rodzina Wasylów z Mukszy nad Dniestrem (c), Greim M., 1892. Sygn. BUŁ J fot II 73 a, b, c.
364. BUŁ. Szlachcic żebrakiem, Greim M., 1892. Sygn. BUŁ J fot II 67.
365. BUŁ. Żebracy: Mieszczanin (a); Włościanin (b), Greim M., 1892. Sygn. BUŁ J fot II 69 a, b.
366. BUŁ. Żebracy na Podolu: wiejski (a); miejski (b), Greim M., 1892. Sygn. BUŁ J fot II 68 a, b.

367. BUŁ. Żebrak miejski, Greim M., 1892. Sygn. BUŁ J fot II 65.
368. BUŁ. Żebrak wiejski, Greim M., 1892. Sygn. BUŁ J fot II 66.
369. BUŁ. Żebrak wiejski, starzec przeszło 100-letni, Greim M., 1892. Sygn. BUŁ J fot II 64.
370. BUŁ. Żebrak z Letniowiec (Nowa Uszyca), Greim M., 1892. Sygn. BUŁ J fot II 61.

Żydzi:

371. BUŁ. Asceta, Greim M., 1892. Sygn. BUŁ J fot II 84.
372. BUŁ. Cheder, Greim M., 1892. Sygn. BUŁ J fot II 97.
373. BUŁ. Cztery pociechy izraela (a); Cztery działania arytmetyczne (b), Greim M., 1892. Sygn. BUŁ J fot II 96 a, b.
374. BUŁ. «Das ist Kópfele», Greim M., 1892. Sygn. BUŁ J fot II 93.
375. BUŁ. Fein-Silber, Greim M., 1892. Sygn. BUŁ J fot II 88.
376. BUŁ. Inteligencja izraelitów (a, b); Uczeni (c, d), Greim M., 1892. Sygn. BUŁ J fot II 95 a, b, c, d.
377. BUŁ. «Ja wisi na Talmud jak rabin, a krawiec wid reperacyi!? Co drugiego nima u Kamieńce» (a, b); «Tylkie 5% na miesiąc za to mnie wszistkie panowie kochają» (c); Ego sum . Ille est, etc (d), Greim M., 1892. Sygn. BUŁ J fot II 94 a, b, c, d.
378. BUŁ. «Lepi uściwy roboty jak szachrajstwy», Greim M., 1892. Sygn. BUŁ J fot II 90.
379. BUŁ. «Litwaki» wyraz pogardy tutejszych żydów, względem przybyłego z obcych stron ubóstwa współplemiennego, Greim M., 1892. Sygn. BUŁ J fot II 92.
380. BUŁ. «Mam świzi Sterlad', tylko co złapiony y Dniester», Greim M., 1892. Sygn. BUŁ J fot II 89.
381. BUŁ. Po pielgrzymce do Jerozolimy, Greim M., 1892. Sygn. BUŁ J fot II 86.
382. BUŁ. Pierwszy Model rysunkowy mego ukochanego a zgasłego syna Jasia MG, Greim M., 1892. Sygn. BUŁ J fot II 87.
383. BUŁ. Przy Księżycu, Greim M., 1892. Sygn. BUŁ J fot II 85.

384. BUŁ Po wódkę dla wyszynku no i przemytnictwo – jak się zdarzy (a); Ciekawa historia o Witku i Dzieciach rabina (b), Greim M., 1892. Sygn. BUŁ J fot II 98 a, b.

Greim Michał:

385. BUŁ. Michał Greim. Konterfekt swój z okresu lat 30-stu. (a, b), Jako zasiłek do zbioru typów: przybłędów Podolskich (c, d), Greim M., 27 stycznia 1892. Sygn. BUŁ J fot II 114 a, b, c, d.
386. BUŁ. Mój zakład terazniejszy (a), Moja rodzina przed 15-stu laty, Greim M., 1892. Sygn. BUŁ J fot II 115 (a, b).
387. BUŁ. Nad mogiłą braci i matki, Greim M., 1892. Sygn. BUŁ J fot II 113.

Bibliothèque Nationale de France (Париж) (далі – BNF)

388. BNF. Département Société de Géographie. 22 phot. de types ethniques de Podolie par J. Kordysch. phot. à Kiev. don E. Reclus en 1886. Vieux paysan de Podolie. Sygn. SG WC-105. F. 7.
389. BNF. Moissonneur, Podolie. Sygn. SG WC-105. F. 5.
390. BNF. Vieux paysan de Podolie. Sygn. SG WC-105. F. 7.

Polska Akademia Umiejętności (Краків) (далі – PAU)

Zbiory Specjalne:

391. PAU. «Burza», Greim M., 1875. BZS.RKPS.12219.k.68.
392. PAU. Brama Ruska w Kamieńcu Podolskim, Greim M., lata 70 XIX wieku. BZS.RKPS.7220.k.18.
393. PAU. Chrzcielnica ormiańska, Greim M., lata 70 XIX wieku. BZS.RKPS.9735.16.
394. PAU. Fragment kartusza armaty, Greim M., 1879. BZS.RKPS.12219.k.39.
395. PAU. Kamieniec Podolski. Baszta Batorego, Kordysz J., lata 60 XIX wieku. BZS.RKPS.12219.k.25.
396. PAU. Kamieniec Podolski. Brama Triumfalna przy katedrze, Kordysz J., przed 1861. BZS.RKPS.12219.k.24.

397. PAU. Kamieniec Podolski. Gimnazjum, Greim M., 1873. BZS.RKPS.12219.k.28.
398. PAU. Kamieniec Podolski. Katedra p.w. śś. Piotra i Pawła, Greim M., 1879. BZS.RKPS.12219.k.23.
399. PAU. Kamieniec Podolski. Kościół pokarmelicki, Kordysz J., przed 1868. BZS.RKPS.12219.k.26.
400. PAU. Kamieniec Podolski. Kościół potrynitarski, Kordysz J., lata 60 XIX wieku. BZS.RKPS.12219.k.27.
401. PAU. Kamieniec Podolski. Nowe Prawosławne Seminarium Duchowne, Greim M., lata 70–80 XIX wieku. BZS.RKPS.12219.k.29.
402. PAU. Kamieniec Podolski. Nowy Most, Greim M., BZS.RKPS.12219.k.21.
403. PAU. Kamieniec Podolski. Polskie Folwarki, Greim M., BZS.RKPS.12219.k.19.
404. PAU. Kamieniec Podolski. Stare miasto od strony północno-wschodniej, Kordysz J., lata 60 XIX wieku. BZS.RKPS.12219.k.18.
405. PAU. Kamieniec Podolski. Stare miasto od strony Polskich Folwarków, Kordysz J., 1860. BZS.RKPS.12219.k.17.
406. PAU. Kamieniec Podolski. Widok starego miasta z Nowego Mostu, Greim M., BZS.RKPS.12219.k.20.
407. PAU. Kaplica w kościele poddominikańskim w Kamieńcu Podolskim, Greim M., 3 sierpnia 1878. BZS.RKPS.12219.k.31.
408. PAU. Kazalnica turecka w kościele poddominikańskim w Kamieńcu Podolskim, Greim M., 3 sierpnia 1878. BZS.RKPS.12219.k.33.
409. PAU. «Kochajmy się!», Greim M., 1875. BZS.RKPS.12219.k.66.
410. PAU. Obraz Matki Boskiej Ormiańskiej w Kamieńcu Podolskim, Greim M., 3 sierpnia 1878. BZS.RKPS.12219.k.36.
411. PAU. Obraz Matki Boskiej Różańcowej w kościele poddominikańskim w Kamieńcu Podolskim, Greim M., 3 sierpnia 1878. BZS.RKPS.12219.k.32.
412. PAU. Ołtarz główny w kościele ormiańskim w Kamieńcu Podolskim, Greim M., lata 70 XIX wieku. BZS.RKPS.12219.k.35.

413. PAU. Ołtarz główny w kościele poddominikańskim w Kamieńcu Podolskim, Greim M., 3 sierpnia 1878. BZS.RKPS.12219.k.30.
414. PAU. Ołtarz główny w kościele potrynitarskim w Kamieńcu Podolskim, Greim M. 3 sierpnia 1878. BZS.RKPS.12219.k.37.
415. PAU. Ołtarz w kościele oo. Karmelitów w Kamieńcu Podolskim. Kordysz Józef, przed 1868. BZS.RKPS.12219.k.34.
416. PAU. Panorama Kamieńca Podolskiego od strony północnej (1 z 3 części), Północno-zachodnie zakole jaru Smotrycza od strony zachodniej, Greim M., 1876. BZS.RKPS.12219.k.12.
417. PAU. Panorama Kamieńca Podolskiego od strony północnej (2 z 3 części), Fragment starego miasta od strony północnej, Greim M., 1876. BZS.RKPS.12219.k.13.
418. PAU. Panorama Kamieńca Podolskiego od strony północno-wschodniej (1 z 3 części), Widok Nowego Mostu od strony północnej, Greim M., 1876. BZS.RKPS.12219.k.14.
419. PAU. Panorama Kamieńca Podolskiego od strony północno-wschodniej (2 z 3 części), Stare miasto od północnego-wschodu, Greim M., 1876. BZS.RKPS.12219.k.15.
420. PAU. Panorama Kamieńca Podolskiego od strony północno-wschodniej (3 z 3 części), Północno-zachodnie zakole jaru Smotrycza, Greim M., 1876. BZS.RKPS.12219.k.16.
421. PAU. Panorama Kamieńca Podolskiego od strony południowej (1 z 3 części), Południowo-zachodnie zakole jaru Smotrycza od strony południowej, Greim M., 1876. BZS.RKPS.12219.k.9.
422. PAU. Panorama Kamieńca Podolskiego od strony południowej (2 z 3 części), Stare miasto od strony południowej, Greim M., 1876. BZS.RKPS.12219.k.10.
423. PAU. Panorama Kamieńca Podolskiego od strony południowej (3 z 3 części), Południowo-wschodnie zakole jaru Smotrycza od strony południowej, Greim M., 1876. BZS.RKPS.12219.k.11.

424. PAU. Panorama Kamieńca Podolskiego od strony wschodniej (1 z 5 części), Południowo-wschodnie zakole rzeki Smotrycz od strony południowej, Greim M., 1876. BZS.RKPS.12219.k.1.
425. PAU. Panorama Kamieńca Podolskiego od strony wschodniej (2 z 5 części), Fragment miasta z Wielką Synagogą, Greim M., 1876. BZS.RKPS.12219.k.2.
426. PAU. Panorama Kamieńca Podolskiego od strony wschodniej (3 z 5 części), Fragment miasta z Basztą Garncarską, Greim M., 1876. BZS.RKPS.12219.k.3.
427. PAU. Panorama Kamieńca Podolskiego od strony wschodniej (4 z 5 części), Fragment miasta z cerkwią Świętej Trójcy, Greim M., 1876. BZS.RKPS.12219.k.4.
428. PAU. Panorama Kamieńca Podolskiego od strony wschodniej (5 z 5 części), Nowy Most, Greim M., 1876. BZS.RKPS.12219.k.5.
429. PAU. Panorama Kamieńca Podolskiego od strony zachodniej (1 z 3 części), Widok z Mostu Zamkowego na stare miasto, Greim M., 1876. BZS.RKPS.12219.k.6.
430. PAU. Panorama Kamieńca Podolskiego od strony zachodniej (2 z 3 części), Widok na Most Zamkowy i Bramę Miejską od strony twierdzy, Greim M., 1876. BZS.RKPS.12219.k.7.
431. PAU. Panorama Kamieńca Podolskiego od strony zachodniej (3 z 3 części), Widok z Mostu Zamkowego na południowo-zachodnie zakole jaru Smotrycza, Greim M., 1876. BZS.RKPS.12219.k.8.
432. PAU. Pieczęć z portretem Tadeusza Grabianki, Greim M., 3 sierpnia 1878. BZS.RKPS.12219.k.42/a.
433. PAU. Portret Adama Czartoryskiego, Greim M., 1879. BZS.RKPS.12219.k.41.
434. PAU. Portret Adama Mickiewicza, Greim M., 3 sierpnia 1878. BZS.RKPS.12219.k.47.
435. PAU. Portret Anny Wołłowiczowej, Greim M., 1879. BZS.RKPS.12219.k.52.
436. PAU. Portret bp Andrzeja Jana Pruchnickiego. BZS.RKPS.9747.k.7.
437. PAU. Portret Dominika Starzyńskiego, Greim M., lata 70 XIX wieku. BZS.RKPS.7979/12.

438. PAU. Portret Dymitra Samozwańca, Greim M., 3 sierpnia 1878. BZS.RKPS.12219.k.53.
439. PAU. Portret Jana III Sobieskiego, Greim M., 1879. BZS.RKPS.12219.k.44.
440. PAU. Portret Józefa Kossakowskiego, Greim M., 1879. BZS.RKPS.12219.k.45.
441. PAU. Portret Karola Starzyńskiego, Greim M., lata 70 XIX wieku. BZS.RKPS.7979/11.
442. PAU. Portret Marianny Mniszchówny, Greim M. 3 sierpnia 1878. BZS.RKPS.12219.k.54.
443. PAU. Portret Marii Słoneckiej, Greim M., 1879. BZS.RKPS.12219.k.51.
444. PAU. Portret Michała Potockiego, Greim M., 1879. BZS.RKPS.12219.k.48.
445. PAU. Portret Stefana Humieckiego, Greim M., 1879. BZS.RKPS.12219.k.43.
446. PAU. Portret Szymona Kossakowskiego, Greim M., 1879. BZS.RKPS.12219.k.46.
447. PAU. Portret Tadeusza Grabianki, Greim M., 3 sierpnia 1878. BZS.RKPS.12219.k.42.
448. PAU. Portret Teodora Potockiego, Greim M., 1879. BZS.RKPS.12219.k.49.
449. PAU. Portret Wacława Rzewuskiego, Greim M., 1879. BZS.RKPS.12219.k.50.
450. PAU. Portret Zofii z Radziwiłłów Chodkiewiczowej, Greim M., 1879. BZS.RKPS.12219.k.40.
451. PAU. PP. Kotkowscy – jubilaci złotego wesela w 1879 r., Greim M., 1879. BZS.RKPS.12219.k.67.
452. PAU. PP. Kotkowscy – jubilaci złotego wesela w 1879 r., Greim M., 1879. BZS.RKPS.12219.k.67/a.
453. PAU. Reprodukacja obrazu «Zamek kamieniecki (przy zachodzie słońca)», Greim M., około 1875. BZS.RKPS.12219.k.22.
454. PAU. Wotum z kościoła ormiańskiego w Kamieńcu Podolskim, Greim M., lata 70 XIX wieku. BZS.RKPS.9735.17.
455. PAU. Wotum z kościoła ormiańskiego w Kamieńcu Podolskim, Greim M., lata 70 XIX wieku. BZS.RKPS.9735.18.

456. PAU. Żniwiarka po ślubie, Greim M., 1875. BZS.RKPS.12219.k.70/b.
457. PAU. «Żniwiarka po ślubie» z wieńcem, Greim M. 1875. BZS.RKPS.12219.k.70/a.
458. PAU. «Żniwiarze» – «Oświadczenie!», Greim M., 1875. BZS.RKPS.12219.k.69.
459. PAU. «Żniwiarze» – «Wyznanie», Greim M., 1875. BZS.RKPS.12219.k.69/a.
460. PAU. «Zwłoki podeszłej dziewicy obrządku Greko-rosyjskiego», Greim M., 1875. BZS.RKPS.12219.k.71.

Muzeum Historii Fotografii (Краків) (далі MHF)

461. MHF. Portret, kobieta, trzech mężczyzn, 1900. Inw. n.: MHF 34824/II.

Zakład Narodowy im. Ossolińskich (Вроцлав) (далі – ZNO)

462. ZNO. Korespondencja Michała Greima i jego rodziny z lat 1860–1910. Listy od różnych osób i listy różnych do różnych. Sygn. 8032/I–II.

Riksarkivet og Statsarkivet i Oslo (Осло) (далі – RAO)

463. RAO. Folketelling 1865 for 0301 Kristiania kjøpstad, 1865. 5425 c.
464. RAO. Folketelling 1870 for 0903 Arendal kjøpstad, 1870. 718 c.

Österreichisches Staatsarchiv (Відень) (далі – ÖStA)

465. ÖStA. Begräbnis österreichisch-ungarischer Kavalleristen, welche anlässlich des Einmarsches gefallen sind, Kamieniec-Podolsk, 1918. Sign. AT-OeStA/KA BS I WK Fronten Wolhynien 1907.
466. ÖStA. Der ukrainische Gouverneur von Kamieniec-Podolsk in Gesellschaft österreichisch-ungarischer Offiziere, 1918. Sign. AT-OeStA/KA BS I WK Fronten Wolhynien 1912.
467. ÖStA. Einmarsch österreichisch-ungarischer Truppen in Kamieniec-Podolsk. Im Hintergrund die im 14. Jahrhundert gegen Tartareneinbrüche erbaute Festung, 1918. Sign. AT-OeStA/KA BS I WK Fronten Wolhynien 1905.

468. ÖStA. Podole, 1918. Sign. AT-OeStA/KA BS I WK Fronten Wolhynien 1807.
469. ÖStA. Ukrainischer Karren-Train in Kamieniec-Podolsk, 1918. Sign. AT-OeStA/KA BS I WK Fronten Wolhynien 1909.
470. ÖStA. Ukrainischer Train auf der Brücke des von österreichisch-ungarischen Truppen besetzten Kamieniec-Podolsk, 1918. Sign. AT-OeStA/KA BS I WK Fronten Wolhynien 1906.

Imperial War Museum (Лондон) (далі – IWM)

471. IWM. Austro-Hungarian officers with an Ukrainian governor of Kamieniec Podolski. Catalogue number: Q 112640.
472. IWM. Funeral service of Austro-Hungarian cavalrymen who died during the fighting for Kamieniec Podolski, 1915. Catalogue number: Q 112636.
473. IWM. Troops of Austro-Hungarian cavalry entering Kamieniec Podolski, 1915. Catalogue number: Q 112637.

Государственный исторический музей (Москва) (далі – ГИМ)

474. ГИМ. Вид бывшей турецкой крепости в Каменец-Подольском. Кордыш, Иосиф. 1860-е гг.. инв. н.: ГИМ 89430/2241
475. ГИМ. Этнографический альбом Малороссии, составленный фотографомъ Иосифом Кордышемъ, членом Югозападного Отдела Императорского Русскаго Географическаго Общества. Инв. н.: И VI 30321/46.
476. ГИМ. Каменец-Подольский. Вид крепости. Э. Кодеш. 1917. инв. н.: ГИМ 89430/2230
477. ГИМ. Каменец-Подольский. Вид крепости. Э. Кодеш. 1917. инв. н.: ГИМ 89430/2231
478. ГИМ. Каменец-Подольский. Вид крепости. Э. Кодеш. 1917. инв. н.: ГИМ 89430/2233
479. ГИМ. Каменец-Подольский. Вид крепости. Э. Кодеш. 1917. инв. н.: ГИМ 89430/2234

480. ГИМ. Каменец-Подольский. Крепость. Э. Кодеш. 1917. инв. н.:
ГИМ 89430/2232
481. ГИМ. Каменец-Подольский. Турецкий мост. Э. Кодеш. 1917. инв. н.:
ГИМ 89430/2229

**Государственный научно-исследовательский музей архитектуры имени
А. В. Щусева (Москва) (далі – ГНИМА)**

482. ГНИМА. Башня Стефана Батория (Скорняжная, Кушнирская). 1880–1900.
Инв. н.: ГНИМА ОФ-6283/64.

**Центральный государственный архив кинофотофонодокументов Санкт-
Петербурга (Санкт-Петербург) (далі – ЦГАКФФД СПб)**

483. ЦГАКФФД СПб. Вид части палаты в Иркутском подвижном госпитале,
Каменец-Подольский, 1914–1916. Шифр: П 16/16.
484. ЦГАКФФД СПб. Внутренний вид палаты лазарета, Каменец-Подольский,
1914–1916. Шифр: П 16/14.
485. ЦГАКФФД СПб. Солдаты дезинфекционного отряда № 3 за работой,
Каменец-Подольский, 1914–1916. Шифр: П 16/23.
486. ЦГАКФФД СПб. Фотоальбом П 55. Вид города с высоты 1000 метров,
1916 г. Позитив сн. 32.

**Российский государственный военно-исторический архив (Москва)
(далі –РГВИА)**

***Ф. 391. Первая мировая война 1914–1918 гг. Оп. 1. Коллекции военно-ученого
архива «Империалистическая война 1914–1918 гг.»***

Оп. 1.

487. РГВИА. Спр. 1397. Фотоснимок 1 группы ратников ополчения Каменец-
Подольского уезда. 1 арк.

Российский государственный исторический архив (Санкт-Петербург)
(далі – РГИА)

Ф. 776. Главное управление по делам печати, 1865–1917 гг.

Оп. 11.

488. РГИА. Д. 135. Отчет Главного управления по делам печати за 1870 г.
158 арк.

Оп. 23.

489. РГИА. Д. 9. По открытию и надзору за типографиями, литографиями и
т.п. заведениями печати, 1915 г. 26 арк.

490. РГИА. Д. 10. По открытию и надзору за типографиями, литографиями и
т.п. заведениями печати, 1912–1913 гг. 84 арк.

491. РГИА. Д. 11. По открытию и надзору за типографиями, литографиями и
т.п. заведениями печати, 1910 г. 92 арк.

Оп. 34.

492. РГИА. Д. 13. Материалы, собранные Особою комиссиею, Высочайше
учрежденною 2-го ноября 1869 г. для пересмотра действующих
постановлений о цензуре и печати. 105 арк.

Ф. 2067. Штаб главнокомандующего армиями Юго-Западного фронта.

Оп. 1.

493. РГИА. Спр. 3033. Разная переписка. 210 арк.

494. РГИА. Спр. 4290. Расследования о лицах, подозреваемых в шпионаже.
314 арк.

Оп. 3.

495. РГИА. Спр. 38. Переписка о культурно-просветительском вопросе.
Арк. 112–112 зв.

Российский государственный архив кинофотодокументов (Красногорськ)
(далі – РГАКФД)

496. РГАКФД. Вид здания вокзала в городе Каменец-Подольске в день приезда в город императора Николая II, Каменец-Подольск, 28 марта 1916 г. Шифр: 5-7274, ч/б.
497. РГАКФД. Император Николай II, прибывший в г. Каменец-Подольск, выходит из здания лазарета после его посещения, Каменец-Подольск, 29–30 марта 1916 г. Шифр: Ал-280. Сн. 126.
498. РГАКФД. Император Николай II, прибывший в г. Каменец-Подольск, отъезжает на автомобиле от здания лазарета после его посещения, Каменец-Подольск, 29–30 марта 1916 г. Шифр: 5-7298, ч/б.
499. РГАКФД. Император Николай II в сопровождении свиты на вокзале в г. Каменец-Подольске, Каменец-Подольск, 1916. Шифр: 5-1195, ч/б.
500. РГАКФД. Император Николай II с министром императорского Двора выходит из столовой штаба Юго-Западного фронта, Каменец-Подольск, 28–30 марта 1916 г. Шифр: Ал-280. Сн. 127.
501. РГАКФД. Посещение императором г. Каменец-Подольска. Император Николай II отъезжает в автомобиле «Делоне-Бельвиль» (Delaunay-Belleville) от здания этапного лазарета после его посещения, Каменец-Подольск, 30 марта 1916 г. Шифр: Ал-280. Сн. 130.
502. РГАКФД. Посещение императором Николаем II генерал-квартирмейстерской части штаба Юго-Западного фронта и его лазарета, Каменец-Подольск, 29–30 марта 1916 г. Шифр: 5-7296, ч/б.
503. РГАКФД. Посещение императором Николаем II этапного лазарета во время пребывания в Каменец-Подольске, Каменец-Подольск, 30 марта 1916 г. Шифр: Ал-280. Сн. 131.
504. РГАКФД. Приезд военного и морского министра Временного правительства А. Ф. Керенского на фронт, Каменец-Подольск, 1917. Инв. н.: Ал-750. Сн. 2.

505. РГАКФД. Проезд императора и сопровождающих его лиц в автомобилях по мосту через Каменец-Подольск, Каменец-Подольск, 28–30 марта 1916 г. Шифр: 5-7300, ч/б.

**Музей антропологии и этнографии имени Петра Великого (Кунсткамера)
Российской академии наук (Санкт-Петербург) (далі – МАЭ)**

506. МАЭ Фотоотпечаток. Женщина за прялкой, И. Кордыш, первая половина XX в. Инв. н.: МАЭ И 2040-99.
507. МАЭ Фотоотпечаток. Портрет девушки, И. Кордыш, первая половина XX в. Инв. н.: МАЭ И 2040-97.
508. МАЭ Фотоотпечаток. Портрет семьи, И. Кордыш, первая половина XX в. Инв. н.: МАЭ И 2040-102.
509. МАЭ Фотоотпечаток. Старик за чтением, И. Кордыш, первая половина XX в. Инв. н.: МАЭ И 2040-100.
510. МАЭ Фотоотпечаток. Юноша в зимней одежде, И. Кордыш, первая половина XX в. Инв. н.: МАЭ И 2040-101.

Мультимедийный комплекс актуальных искусств (Москва) (далі - МКАИ)

511. МКАИ. Фотография. Каменец-Подольский. Вид на город с север-востока. Кордыш Иосиф. 1860-1865. инв. н.: МДФ КП-893/49
512. МКАИ. Фотография. Каменец-Подольский. Вид на город с северо-востока. Кордыш Иосиф. 1860-1865. инв. н.: МДФ КП-893/64
513. МКАИ. Фотография. Каменец-Подольский. Кафедральный собор Святых Апостолов Петра и Павла. Турецкий минарет. Кордыш Иосиф. 1860-1865. инв. н.: МДФ КП-893/61

**Государственный центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина
(Москва) (далі - ГЦТМ)**

514. ГЦТМ. Кармен : афиша с фотоизображением с исполнителями. Каменец-Подольский, 1901. Инв. н.: ГЦТМ КП 310370/733/1602.

515. ГЦТМ. Корсет : программа с фотоизображением. Каменец-Подольский, 1914. Инв. н.: ГЦТМ КП 310370/733/2869.
516. ГЦТМ. Пройдысвит (Вовк и Ягня) : афиша с фотоизображением с исполнителями. Каменец-Подольский, 1912. Инв. н.: ГЦТМ КП 310370/733/2574.
517. ГЦТМ. Смерть императора Наполеона 1-го на острове св. Елены : Грешная ночь : программа с фотоизображением. Каменец-Подольский, 1914. Инв. н.: ГЦТМ КП 310370/733/2871.
518. ГЦТМ. Тоска : программа с фотоизображением. Каменец-Подольский, 1914. Инв. н.: ГЦТМ КП 310370/733/2824.

Государственный Музей истории Санкт-Петербурга (Санкт-Петербург)

(далі – ГМИ СПб)

519. ГМИ СПб. Каменец-Подольск. Вид города, Кордыш, 1870. Инв. н.: XII912ф.
520. ГМИ СПб. Каменец-Подольск. Вид города с польским костелом, Кордыш, 1860-е. Инв. н.: XII908ф.
521. ГМИ СПб. Каменец-Подольск. Панорамы лево- и правобережных частей города со старинной крепостью на дальнем плане, Кордыш, 1870. Инв. н.: XII911ф.

Русское географическое общество (Санкт-Петербург) (далі – РГО)

522. РГО. Разряд 112. Оп. 1. № 442. Альбом М. Грейма «Виды г. Каменец-Подольска», 1882.
523. РГО. Разряд 112. Оп. 1. № 889. Альбом М. Грейма «Фотографии типов Подолии», 1884.
524. РГО. Разряд 112. Оп. 1. № 925. Альбом М. Грейма «Виды Подолии», 1882.

Российский этнографический музей (Санкт-Петербург) (далі – РЭМ)

525. РЭМ. Еврей с местечка Зиньковец, неизвестный фотограф, 1866. Инв. н.: LL/112541.
526. РЭМ. Еврей с местечка Карвасары, неизвестный фотограф, 1866. Инв. н.: LL/112532.
527. РЭМ. Евреи с местечка Орынин, неизвестный фотограф, 1866. Инв. н.: LL/112531.

Музей В. И. Ленина (Москва) (далі - МВЛ)

528. МВЛ. Фотография. Городской пейзаж с крепостью. Инв. н.: ФМЛ ФОЛ-18578.
529. МВЛ. Фотография. Пейзаж с крепостью. Инв. н.: ФМЛ ФОЛ-18577.

II. ОПУБЛІКОВАНІ ДЖЕРЕЛА

Законодавчі акти та статистична література

530. Канторович Я. А. Авторское право на литературные, музыкальные, художественные и фотографические произведения систематический комментарий к закону 20-го марта 1911 г.: с историческим очерком и объяснениями, основанными на законодательных мотивах, литературных источниках, иностранных законодательствах и судебной практике / Я. А. Канторович. 2-е изд., значит. доп. Петербург : [Тип. бывш. Акционер. о-ва Брокгауз-Ефрон], 1916. XII, 791 с.
531. Обзор Подольской губернии за 1887 год. Каменец-Подольский : Губ. тип., 1888. 144 с. : [табл. 2].
532. Обзор Подольской губернии за 1888 год. Каменец-Подольский : Губ. тип., 1889. 142 с. : [табл. 2].
533. Обзор Подольской губернии за 1890 год. Каменец-Подольский : Губ. тип., 1891. 144 с. : [табл. 2].
534. Обзор Подольской губернии за 1893 год. Каменец-Подольский : Губ. тип., 1894. 182 с. : [табл. 2].

535. Обзор Подольской губернии за 1894 год. Каменец-Подольский : Губ. тип., 1895. 184 с. : [табл. 2].
536. Обзор Подольской губернии за 1895 год. Каменец-Подольский : Губ. тип., 1896. 207 с. : [табл. 2].
537. Обзор Подольской губернии за 1896 год. Каменец-Подольский : Губ. тип., 1897. 207 с. : [табл. 2].
538. Обзор Подольской губернии за 1897 год. Каменец-Подольский : Губ. тип., 1898. 207 с. : [табл. 2].
539. Обзор Подольской губернии за 1898 год. Каменец-Подольский : Губ. тип., 1899. 198 с. : [табл. 2].
540. Обзор Подольской губернии за 1899 год. Каменец-Подольский : Губ. тип., 1900. 252 с. : [табл. 2].
541. Обзор Подольской губернии за 1900 год. Каменец-Подольский : Губ. тип., 1901. 230 с. : [табл. 2].
542. Обзор Подольской губернии за 1901 год. Каменец-Подольский : Губ. тип., 1902. 215 с. : [табл. 2].
543. Обзор Подольской губернии за 1903 год. Каменец-Подольский : Губ. тип., 1904. 196 с. : [табл. 2].
544. Обзор Подольской губернии за 1904 год. Каменец-Подольский : Губ. тип., 1905. 188 с. : [табл. 2].
545. Обзор Подольской губернии за 1905 год. Каменец-Подольский : Губ. тип., 1906. 164 с. : [табл. 2].
546. Обзор Подольской губернии за 1906 год. Каменец-Подольский : Губ. тип., 1907. 176 с. : [табл. 2].
547. Обзор Подольской губернии за 1907 год. Каменец-Подольский : Губ. тип., 1908. 159 с. : [табл. 2].
548. Обзор Подольской губернии за 1908 год. Каменец-Подольский : Губ. тип., 1909. 160 с. : [табл. 2].
549. Обзор Подольской губернии за 1911 год. Каменец-Подольский : Губ. тип., 1912. 171 с. : [табл. 9].

550. Полное собрание законов Российской империи. Собрание 2-е. Санкт-Петербург : Тип. II отделения собственной Е.И.В. канцелярии, 1867. Т. 40. С. 157–406.
551. Полное собрание законов Российской империи. Собрание 3-е. Санкт-Петербург : Тип. II отделения собственной Е.И.В. канцелярии, 1901. Т. 18. С. 489–515.

Періодичні видання

552. [Б.а.]. Фотографический съезд, 1909. *Искусство и печатное дело*. 1909. № 1–2. С. 23–37.
553. Бесцеремонность фотографов. *Петербургская газета*. 1871. 09 янв. № 3. С. 2.
554. Відділ другий, частина неофіційна, оголошення. *Подольские губернские ведомости*. 1859. 16 мая (№ 20).
555. Журнал «ИСКРЫ» : иллюстрированный худ.-лит. журн. с карикатурами. 1917. № 28. С. 218–224.
556. Из Каменец-Подольска. *Санкт-Петербургские ведомости*. 1866. 06 июля. (№ 182). С. 1–2.
557. Краснова Є., Дроздовский А. 170 лет одесской фотографии. *Всемирные одесские новости*. 2013. № 3 (85), авг. С. 4.
558. «Крещатик», частина неофіційна. *Киевские губернские ведомости*. 1853. 19 сент. (№ 38). С. 297.
559. Местная хроника. В Пушкинском доме. *Подольнин*. 1911. 20 янв. (№ 129). 4 с.
560. Местная хроника. Выдача легимитационных билетов. *Подольнин*. 1911. 17 мая (№ 193). 4 с.
561. Местная хроника. Иллюзион. *Подольнин*. 1911. 20 нояб. (№ 336) 4 с.
562. Местная хроника. Кражи. *Подольские губернские ведомости*. 1910. 10 окт. (№ 89). с. 6
563. Местная хроника. Кражи. *Подольнин*. 1911. 11 марта. (№ 145). 4 с.
564. Местная хроника. Найденные вещи. *Подольнин*. 1911. 4 марта (№139) 4 с.

565. Местная хроника. Необыкновенное явление. *Подольнин*. 1911. 08 июня. (№ 209). 4 с.
566. Местная хроника. Приговоры мирового судьи. *Подольнин*. 1910. 22 дек. (№ 83). 4 с.
567. Местная хроника. Тайный кинематограф. *Подольнин*. 1911. 01 июня. (№ 203). 4 с.
568. Местная хроника. Экзамены. *Подольнин*. 1911. 23 марта. (№ 155). 4 с.
569. Местная хроника, отображение фотографического аппарата. *Подольнин*. 1910. 06 нояб. (№ 44). 4 с.
570. Никитин Ю. Всероссийская этнографическая выставка в Москве в 1867 году. *Новые Известия*. 2007. 9 июня. С. 2.
571. Объявления. *Подольнин*. 1911. 23 сент. (№ 292). 4 с.
572. Объявления. *Подольнин*. 1911. 28 сент. (№ 295). 4 с.
573. Объявления. *Подольнин*. 1911. 29 сент. (№ 296). 4 с.
574. Объявления. *Подольнин*. 1911. 04 окт. (№ 299). 4 с.
575. Объявления. *Подольнин*. 1911. 01 нояб. (№ 320). 4 с.
576. Объявления. *Подольнин*. 1911. 02 нояб. (№ 321). 4 с.
577. Объявления. *Подольнин*. 1911. 03 нояб. (№ 322). 4 с.
578. Объявления. *Подольнин*. 1911. 05 нояб. (№ 324). 4 с.
579. Объявления. *Подольнин*. 1911. 23 нояб. (№ 337). 4 с.
580. Освящение знамени потешных г. Каменец-Подольска. *Подольнин*. 1911. 25 авг. (№ 271). 4 с.
581. Театр и искусство. Спектакль для военных. *Подольнин*. 1911. 15 дек. (№ 355). 4 с.
582. Театр «Иллюзион» Ш. Зиньковского. *Подольнин*. 1910. 23 нояб. (№ 58). 4 с.
583. Театр «Иллюзион» Ш. Зиньковского. *Подольнин*. 1910. 24 нояб. (№ 59). 4 с.
584. Театр «Иллюзион» Ш. Зиньковского. *Подольнин*. 1910. 25 нояб. (№ 60). 4 с.

585. Театр «Иллюзион» Ш. Зиньковскаго. *Подольнин*. 1910. 26 нояб. (№ 61). 4 с.
586. Театр «Иллюзион» Ш. Зиньковскаго. *Подольнин*. 1910. 27 нояб. (№ 62). 4 с.
587. Театр «Иллюзион» Ш. Зиньковскаго. *Подольнин*. 1910. 28 нояб. (№ 63). 4 с.
588. Театр «Иллюзион» Ш. Зиньковскаго. *Подольнин*. 1910. 30 нояб. (№ 64). 4 с.
589. Тру-ля-ля односоюзницы. *Подольнин*. 1911. 23 дек. (№ 106). 4 с.
590. Фотографические новости : ежемесячный иллюстрированный журн. Петроград. 1917. 150 с.
591. Фотографические общества. *Фотографические новости*, 1909. № 5. С. 80.
592. Фотографические общества. *Фотографические новости*. 1910. № 4. 64 с.
593. Bulletin de la Societe francaise de photographie. Paris, 1863. S. 181.
594. Le cinematographe de mm. Auguste et Louis Lumiere. *Revue generale des sciences pures et appliquees*. 1895 (6 année). № 14. P. 633–636.
595. Opis wynalazku Dra Berresa utrwalenia dagerotypów i przysposobienia ich pod prase drukarska. *Gazeta Lwowska*. 1840. Nr. 59. S. 366–368.
596. Rocznik Zarządu Akademii Umimejtności w Krakowie. Kraków : Nakładem akademii w drukarni uniwersytetu jagiellońskiego, 1876. S. 95.
597. Rocznik Zarządu Akademii Umimejtności w Krakowie. Kraków : Nakładem akademii w drukarni uniwersytetu jagiellońskiego, 1877. S. 74.
598. Rocznik Zarządu Akademii Umimejtności w Krakowie. Kraków : Nakładem akademii w drukarni uniwersytetu jagiellońskiego, 1878. S. 54–98.
599. Rocznik Zarządu Akademii Umimejtności w Krakowie. Kraków : Nakładem akademii w drukarni uniwersytetu jagiellońskiego, 1910. S. 57.
600. Wystawa starożytności w Kamieńcu-Podolskim. *Dziennik Kijowski* : pismo polityczne, społeczne i literackie. 1909. Nr. 42. 6 s.
601. Wystawa w Kamieńcu. *Tygodnik Ilustrowany*. 1902. Nr. 41. 11 października (28 wrzesnia). S. 802–824.

602. «Vive la concourance!». *Vestlandske tidende*. 1871. 28.01. S. 4.

Друкована література

603. Бабюк Д. Кам'янець – соборна столиця України: історія міста Кам'янця-Подільського в період Перших визвольних змагань за незалежність 1917–1920 рр. Кам'янець-Подільський : Сисин О. В., 2019. 144 с.
604. Бажак К. История фотографии. Возникновение изображения. Москва, 2003. 160 с.
605. Болтянский Г. М. Очерки истории фотографии в СССР. Москва : Госкиноиздат, 1939. 224 с.
606. Война 1914–1917 гг.: из личного фотоальбома генерала Ф. А. Келлера. Харьков : Фолио, 2013. 319 с.
607. Грейм М. Альбомъ видовъ города Каменецъ-Подольска. [Б. г] : [Б. и.], 1901. 24 с.
608. Єсюнін С. М. Міста Подільської губернії у другій половині ХІХ – на початку ХХ ст. Хмельницький : Мельник А. А., 2015. 336 с.
609. Міняйло В. Кінотеатр імені Войкова: машинопис. Кам'янець-Подільський, 2000. С. 5–17.
610. Осип Иванович Комиссаров-Костромской : подробный биограф. очерк. Москва, 1866. 16 с.
611. Сементовский Александр. Каменец-Подольский. *Архив исторических и практических сведений, относящихся до России, издаваемый Николаем Калачовым*. Санкт-Петербург, 1862. Кн. 4. С. 1–78.
612. Сецинский Е. Город Каменец-Подольск. Историческое описание. Киев : Тип. С. В. Кульженко, 1895. 247 с.
613. Сіцінський Ю. Оборонні замки західного Поділля ХІV – ХVІІ ст. : істор.-археолог. нариси. Київ : Друк. Української Академії Наук, 1928. 96 с.
614. Сыров А. А. Путь фотоаппарата. (Из истории отечественного фотоаппаратостроения). Москва, 1954. 143 с.
615. Фидлер Ф. Портретная фотография. Москва, 1960. 170 с.
616. Чибисов К. В. Общая фотография. Москва, 1984. 446 с.

617. Batchen G. *Each Wild Idea: Writing, Photography, History*. Cambridge, London : MIT Press, 2002. 236 p.
618. Garztecki J. *Mistrz zapomniany. O Michale Greimie z Kamieńca*. Kraków, 1972. 407 s.
619. Garztecki J., Plutecka G. *Fotografowie nietypowi*. Kraków, 1987. 370 s.
620. Newhall B. *The History of Photography: From 1839 to the Present* New York : Museum of Modern Art, 1982. 319 p.
621. Prusiewicz A. *Kamieniec Podolski: szkic historyczny*, nakł. Księgarni Leona Idzikowskiego. Kijów : Warszawa, 1915. 130 s.
622. Witkiewicz S. *Listy do syna / oprac. B. Danek-Wojnowska i A. Micińska*. Warszawa, 1969. 835 s.
623. *Z żałobnej karty. Odbitka z 5 rocznika Polskiego Towarzystwa Krajoznawczego za r. 1911*. Warszawa, 1911. 5 s.

Спеціалізована література

624. Вишневикий В. *Документальні фільми дореволюційної Росії. 1907–1916*. Москва : Музей кіно, 1996. 285 с.
625. *Всеросійська етнографічна виставка, устроєна Імператорським Товариством любителів естествознання, щоючим при Московському університеті в 1867 г.* Москва, 1867. 114 с.
626. Госейко Л. *Історія українського кінематографа 1896–1995*. Київ : KINO-КОЛО, 2005. 464 с.
627. Езерницький Л. *Сборник действующих в г. Каменец-Подольске обязательных постановлений городской думы*. Каменец-Подольский : Типография Св.-Троицкого бр-ва, 1915. 95 с.
628. *Краткое руководство для начинающих заниматься фотографией*. Издание фирмы Ф. Иохим и К°. Санкт-Петербург : «Владимирская» Паровая Типо-Литография, 1896. 174 с.
629. *Правила организации «Депо фотографических принадлежностей» Одесского фотографического общества*. Одесса, 1899. 16 с.

630. Сецинский Е. И. Музей Подольского церковного историко-археологического общества. 2. Описание предметов старины. *Труды Подольского церковного историко-археологического общества*. Каменец-Подольск : Тип. Под. Свято-Троицкого бр-ва, 1911. Вып. 11. С. 1–105.
631. Труды Подольского церковно историко-археологического общества / под ред. Е. Сецинского и Н. Яворовского. Каменец-Подольск : Типография Св.-Троицкого братства, 1911. Вып. 11. VI+144+418+105 с. : ил.
632. Фотограф-любитель : руководство к изучению фотографии для начинающих. И. Карпов. Санкт-Петербург : Типография П. П. Сойкина, 1891. 32 с.
633. Фотограф. Орган V-го отдела императорского русского технического общества по светописи и ее применениям. Санкт-Петербург, 1881. С. 229–282.
634. Estabrooke E. M. *Photography in the studio and in the field*. New York : E.&H. T. Anthony&Co., 1847. 239 p.
635. Katalog wystawy Sienkiewiczowskiej. *Sport* : tygodnik ilustrowany : z dodatkami w miarę potrzeby. R. 7. Warszawa, 1901. No. 15. 40 s.

Іконографія, опублікована в різних виданнях

636. Украинский кобзар. *Киевскій Телеграфъ*. 1861. 19 окт. (№ 80). (Приложение).
637. [Фото]. *Нива*. 1885. № 40. С. 957.
638. [Фото]. *Памятная книжка Подольской губернии на 1859 год*. Каменец-Подольский : Тип. губернского правления, 1859. С. 1, 109.
639. *Dzieweczka ukrainska*. *Tygodnik ilustrowany*. 1861. T. 3. Nr. 92. S. 248.
640. [Foto]. *Gloger Z. Encyklopedia staropolska ilustrowana*. Warszawa : druk P. Laskauera i W. Babickiego. 1900. T. 1. S. 46, 131, 200.
641. [Foto]. *Gloger Z. Encyklopedia staropolska ilustrowana*. Warszawa : druk P. Laskauera i W. Babickiego. 1903. T. 4. S. 322–323, 394, 476.
642. [Foto]. *Górska J. Poezye*. Serya 2. Warszawa : Teodor Paprocki i S-ka, 1903. С. 3.

643. [Foto]. *Kłosy*. 1874. Nr. 475 (06.08.). S. 81–84.
644. [Foto]. *Kłosy*. 1878. Nr. 677 (20.06.). S. 400.
645. [Foto]. *Kłosy*. 1879. Nr. 745. (09.10.). S. 240.
646. [Foto]. *Kurjer Warszawski*. 1864. № 273 (28 listopada), S. 1538.
647. [Foto]. *Sobótka*. 1870. Nr. 18. (30.04.). S. 140–141.
648. [foto]. *Tygodnik Ilustrowany*. 1861. T. 4. Nr. 102 (07.09.). 96 s.
649. [foto]. *Tygodnik Ilustrowany*. 1866. T. 14. Nr. 378 (22.12.). 304 s.
650. [Foto]. *Tygodnik Ilustrowany*. 1872. Nr. 222. (30.03.). S. 161, 168.
651. [Foto]. *Tygodnik Ilustrowany*. 1907. Nr. 29 (20.07.). S. 594.
652. [Foto]. *Tygodnik Powszechny*. 1883. Nr. 40. (07.10.). S. 633.
653. *Gazeta Polska: dawniej Codzienna*. Warszawa, 1861. Nr. 99. S. 2.
654. Gorska J. Kamieniec-Podolski. *Wędrowiec*. Warszawa, 1905. Nr. 8. S. 133–134.
655. Kamieniec, materiały do historyi miasta. *Tygodnik Ilustrowany*. 1866. T. 14, nr. 378. S. 292–293.
656. Katedra w Kamieńcu Podolskim y dwonnica. *Opiekun domowy*. 1867. Rok 3. Nr. 7. S. 49.
657. Le Danton russe en mission sur le front sud-ouest. *La Guerre mondiale : bulletin quotidien illustré*, 1917. № 865. P. 6915.
658. Lirnik Ukraiński. *Tygodnik Ilustrowany*. 1861. Nr. 77. S. 96.
659. Mendiant – propriétaire noble polonais : fot. / M. Greim. *Album du Monde Illustre. La Russie et les Russes*. Nr. 18. 15 s.
660. Pietkiewicz Z. Ladem i woda. *Tygodnik Ilustrowany*. Warszawa, 1895. Nr. 36. S. 117.
661. Prusiewicz Al. Starozytna lipa. *Swiat*. Warszawa, 1908. Nr. 33. S. 11.
662. Rolle M. Do Kamienca Podolskiego! *Wędrowiec*. 1912. Nr. 5 (05 stycznia). S. 101–103.
663. Tablica. *Jan Sas Zubrzycki. Skarb architektury w Polsce*. Kraków, 1911, T. 3. Nr. 231.

664. Types de paysans de la russie méridionale : fot. / M. Greim. *Album du Monde Illustre. La Russie et les Russes*. Nr. 10. 16 s.
665. Widok ogólny Kamienca Podolskiego. *Tygodnik Illustrowany*. 1961. Nr. 102. S. 92.
666. Widoki Kamienca Podolskiego. *Tygodnik Powszechny*. 1881. Nr. 15. S. 232–233.

III. ПІДРУЧНИКИ, ПОСІБНИКИ, НАРИСИ ТА СТАТТІ

667. Амеліна Л. Золота доба київської фотографії: за архівними матеріалами Національного художнього музею України. *Сучасні проблеми дослідження, реставрації та збереження культурної спадщини* : збір. наук. праць з мистецтвознавства, архітектурознавства і культурології. Київ, 2015. Вип. 11. С. 19–35.
668. Бабюк Д. До проблеми датування фотографічних знімків Кам'янець-Подільського замку з другої половини ХІХ ст. до 1917 року *Актуальні питання гуманітарних наук* : міжвузівський збір. наук. праць молодих вчених Дрогоб. держ. пед. ун-ту ім. І. Франка / [ред.-упоряд.: М. Пантюк, А. Душний, В. Ільницький, І. Зимомря]. Дрогобич : Гельветика, 2022. Вип. 47, т. 1. С. 10–18.
669. Бабюк Д. Зародження фотомистецтва на Поділлі у другій половині ХІХ – на початку ХХ ст. *Поділля і подоляни в об'єктиві* : матер. круг. столу. Кам'янець-Подільський : Друкарня «Рута», 2019. С. 33–43.
670. Бабюк Д. Кам'янецькі фотографи кінця ХІХ – поч. ХХ століття. *Ділове місто*. 2015. 23 лип. С. 14.
671. Бабюк Д. Леон Раковський у культурному і громадському житті Кам'янця-Подільського наприкінці ХІХ – на початку ХХ ст. *Іван Огієнко і сучасна наука та освіта* : наук. збір. : Сер. Історична. Кам'янець-Подільський, 2018. Вип. 14. С. 229–237.

672. Бабюк Д. Фотографічна діяльність Йозифа Кордиша в Кам'янці-Подільському у 50–70-х рр. XIX ст. *Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка. Історичні науки*. Кам'янець-Подільський, 2022. Т. 34. С. 41–52.
673. Бабюк Д. Фотографічний бланк, як окремий вид мистецтва в другій половині XIX – на початку XX століття (на прикладі Кам'янець-Подільський фотоательє). *Spheres of culture*. Lublin. Vol. 20. С. 86–94.
674. Бабюк Д. Фотографія у соціокультурному житті Кам'янця-Подільського (середина XIX – початок XX ст.): історіографічний аспект. *Актуальні питання гуманітарних наук : міжвузівський збір. наук. праць молодих вчених Дрогобицького держ. пед. ун-ту ім. І. Франка* / [ред.-упоряд.: М. Пантюк, А. Душний, В. Ільницький, І. Зимомря]. Дрогобич : Гельветика, 2022. Вип. 54, т. 1. С. 4–13.
675. Баженов Л. В. Грейм Михайло Йосипович. *Баженов Л. В. Поділля в працях дослідників і краєзнавців XIX – XX ст.* Кам'янець-Подільський, 1993. С. 176.
676. Барт Р. Риторика образа / [пер. с фр. Г. К. Косикова]. *Нулевая степень письма*. Москва : Академический проект, 2008. С. 252–274.
677. Барт Р. Фотографическое сообщение. *Система моды : статьи по семиотике культуры* / пер. с фр. С. Н. Зенкина. Москва : Изд-во им. Сабашниковых, 2003. С. 205–211.
678. Барт Р. Camera lucida. Комментарий к фотографии / [пер. с фр., послесл. и коммент. М. Рыклина]. Москва : Ad Marginem, 1997. 94 с.
679. Беркенгейм Б. М. Краткая биография Н. А. Шилова. *Николай Александрович Шилов* / под ред. М. М. Дубинина. Москва : ВАХЗ, 1964. С. 15.
680. Болтянский Г. М. Фотография в эпоху революции. *Советское фото*. 1926. № 3. С. 72–73.
681. Брюховецька О. Візуальний поворот у культурі і культурології. *Культурологія: Могілянська школа*. Київ : Філюк О., 2018. С. 130–156.

682. Вартанов А. Фотография: документ и образ. Москва : Планета, 1987. 271 с.
683. Гавришина О. В. «Снимаются у фотографа»: режимы тела в советской студийной фотографии. *Империя света: фотография как визуальная практика эпохи «современности»*. Москва : Новое лит. обозрение, 2011. 192 с.
684. Головня И. А. С чего начиналась фотография : пособ. для учителя. Москва, 1991. 176 с.
685. Грушицька І. Б. Розвиток фотографії в Україні (1839 – I пол. ХХ ст.). Наукові праці історичного факультету Запорізького національного університету. 2014. Вип. 41. С. 285–291.
686. Дебагорий-Мокриевич В. От бунтарства к терроризму. Москва, 1930. Кн. 1. 420 с.
687. Донде А. М. Техника на службе духовных интересов человечества (писание, писчебумажное производство, книгопечатание). *Итоги Науки*. Москва, 1914. Т. 4, вып. 3. С. 311–339.
688. Евграфов Е. М. Кинофотодокументы как исторический источник : учеб. пособ. Москва : Моск. изд.-полигр. техникум, 1973. 46 с.
689. Жекова Т. Л. К 150-летию изобретения фотографии. Юбилей науки. Київ : Наукова думка, 1990. С. 234–246.
690. Завальнюк О. М., Комарницький О. Б. Грейм Михайло Йосипович. *Минуле і сучасне Кам'янець-Подільського: політики, військові, підприємці, діячі освіти, науки, культури й медицини* : істор. нариси. Кам'янець-Подільський, 2003. Вип. 1. С. 52–56.
691. Задорожнюк А. Розвиток кінематографа та діяльність кінотеатрів у Кам'янці-Подільському на початку ХХ ст.: за матеріалами газети «Подільянин» (1910-1911 рр.). *Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка: історичні науки*. Кам'янець-Подільський : Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка, 2023. Т. 41. С. 60–70.

692. Задорожнюк А. Становлення цензури та авторського права на фотографічні твори у Російській імперії в другій половині XIX – на початку XX ст. *Актуальні питання у сучасній науці* (Серія «Історія та археологія»): журнал. 2023. 2023. № 11(17). С. 1162–1173.
693. Идрисова Р. Р. Государственное регулирование фотографической деятельности в России во второй половине XIX – начале XX в. *Ученые записки Казанского государственного университета: гуманитарные науки*. Казань, 2010. Т. 152, кн. 3, ч. 2. С. 49–56.
694. Історичне джерелознавство : підручник / авт: Я. С. Калакура та ін. ; голов. ред. С. В. Головка. – Київ : Либідь, 2002. 488 с.
695. Казакевич Г. Етнографічна фотографія Йосипа Кордиша (1824–1896). *Текст і образ: актуальні проблеми історії мистецтва* : наук. електор. журн. 2023. Вип. 2(16). С. 133–162.
696. Казакевич Г. Фабрики пам'яті: київська професійна фотографія, 1850–1918. *Text and image: essential problems in art history*. 2020. № 1(9). С. 82–94.
697. Казакевич Г. М., Мосенкіс Ю. Л. Розвиток фотографічної освіти у Києві наприкінці XIX – на початку XX ст. *Сторінки історії* : зб. наук. праць. Київ, 2020. Вип. 50. С. 63–73.
698. Казмирчук М., Казмирчук Г. Фотографія в Київському університеті св. Володимира. *Часопис української історії*. Київ, 2014. № 30. С. 15–21.
699. Ковалевська О. Візуальні студії в системі сучасного соціогуманітарного знання. *Історіографічні дослідження в Україні*. 2016. Вип. 26. С. 208–237.
700. Ковалевська О. Портрети полковника І. Чарниша у зібраннях українських музеїв. *Укр. іст. журн.* 2015. № 5. С. 140–148.
701. Ковальченко И. В. Методы исторического исследования. Москва : Наука, 1987. 439 с.
702. Козлова Н. Об'єктивом Грейма. *Прапор Жовтня*. 1990. 07 лип. С. 4.
703. Коляструк О. Візуальні документи як особливі джерела історії повсякденності. *Україна XX ст.: культура, ідеологія, політика*. 2008. Вип. 14. С. 57–62.

704. Копилов С., Бабюк Д. Кінематограф у Кам'янці-Подільському (1897-1918 р.) : поява та етапи розвитку. *Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка : історичні науки*. Кам'янець-Подільський, 2024. Т. 44. С. 25–38.
705. Копилов С., Паур І. Кам'янець-Подільський на поштових листівках кінця XIX – початку XX ст. : істор.-іконогр. дослідження. Кам'янець-Подільський, 2019. 204 с.
706. Копилов С., Паур І. У пошуках першої поштівки з видами Кам'янця-Подільського (друга половина 1890-х рр.). *Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка. Історичні науки*. 2019. Т. 29. С. 78–87.
707. Костенко Н. Зразки бланків фотосалонів кінця XIX – початку XX ст., представлених в альбомі світлин родини Рябчевських-Вербицьких із фондового зібрання НІЕЗ «Переяслав». *LOGOS*. [II Міжнародна науково-практична конференція «Наукові дискусії та перспективні напрями розвитку науки», Париж, 01 жовт. 2021 р.]. С. 93–97.
708. Красник У. Колекція фотографій Бібліотеки і Музею Народного Дому у Львові (на матеріалах фонду Інституту досліджень бібліотечних мистецьких ресурсів Львівської національної наукової бібліотеки України імені В. Стефаника). *Записки Львівської національної наукової бібліотеки України імені В. Стефаника*. 2013. № 5. С. 597–610.
709. Краткий справочник фотолобителя / сост. и общая редакция Н. Д. Панфилова и А. А. Фомин. 4-е изд., испр. и доп. Москва : Искусство, 1985. 368 с.
710. Круткин В. Снимки домашних альбомов и фотографический дискурс. *Визуальная антропология: настройки оптики* / под. ред. Е. Ярской-Смирновой, П. Романова, В. Круткина. Москва : Вариант ; ЦСПГИ, 2009. С. 109–125.
711. Купчинський О. А. Розшифрування ранніх фотодокументів та їх описування в архівах і бібліотеках. *Архіви України*. 1978. № 6. С. 20–23.

712. Лаврентьева Е., Штульман В. Детство моё... Дети в русской фотографии второй половины XIX – начала XX века. Москва : Белый город, 2008. 358 с.
713. Левашов В. Лекции по истории фотографии. Москва, 2012. 484 с.
714. Левашов В. Смутный предмет в собрании. *Шедевры фотографии из частных собраний русская фотография 1849–1918*. Москва, 2003. 176 с.
715. Малес Л. В. Образний ряд усної історії. Феномен фотографії. *Схід – Захід*. 2008. Вип. 11–12 : Спеціальне видання: Усна історія в сучасних соціально-гуманітарних студіях: теорія і практика досліджень. С. 77–82.
716. Маркітан Л. П. Інформаційний потенціал кінофотовідеодокументів як історичного джерела. *Укр. істор. журн.* 2002. № 5. С. 34–49.
717. Мастера искусства об искусстве : избранные отрывки из писем, дневников, речей и трактатов : в 7 т. / под. ред. И. Л. Маца, Н. В. Яворской. Москва : Искусство, 1967. Т. 4 : Первая половина XIX века. 622 с.
718. Мельник Л. Г. Предмет і методологія історичної науки. Київ : Вища школа, 1977. 135 с.
719. Мещеркина-Рождественская Е. Визуальный поворот: анализ и интерпретация изображений. Визуальная антропология: новые взгляды на социальную реальность : сбор. науч. ст. Саратов : Научная книга, 2007. С. 28–43.
720. Михайлик А. О. Звільнення Кам'янця-Подільського від більшовицької окупації 28 лютого 1918 року. Спроба аналізу візуальних джерел. *Актуальні питання у сучасній науці* (Серія «Історія та археологія») : журнал. 2023. № 11(17). С. 1218–1229.
721. Михайлик А. О. Фотодокументи як джерело історії повсякденності: відкриття Кам'янець-Подільського університету 22 жовтня 1918 року. *Актуальні питання у сучасній науці* (Серія «Історія та археологія») : журнал. 2023. № 10(16). С. 872–883.

722. Морозов С. А. Первые русские фотографы-художники. Москва, 1952. 118 с.
723. Моррис У. Искусство и жизнь : избранные статьи, лекции, речи, письма / пер. и сост. А. А. Аникст. Москва : Искусство, 1973. 512 с.
724. Осетрова Г. Вулиця Карла Маркса, 12 : біографія будинку. *Прапор Жовтня*. 1993. 25 листоп. С. 3.
725. Осетрова Г. Леон Раковський (1856–1908). Наші земляки. *Кам-Под. вісник*. 1993. 08 груд. С. 3.
726. Осетрова Г. Леон Раковський: 1856–1908. *Поляки на Хмельниччині: Погляд крізь віки* : збір. наук. пр. Хмельницький, 1999. С. 522–525.
727. Паравійчук А. Краєзнавець М. Й. Грейм і перша фотодрукарня у Кам'янці-Подільському. *Матеріали третьої Подільської історико-краєзнавчої конференції*. Львів, 1970. С. 67–69.
728. Паур І. Документальні листівки Михайла Грейма з видами Кам'янця-Подільського. *Спеціальні історичні дисципліни: питання теорії і методики*. Київ, 2013. Ч. 22–23. С. 305–314.
729. Паур І. Фотозображення Кам'янця-Подільського на поштових листівках М. Грейма. *Поділля і подоляни в об'єктиві*. С. 48–62.
730. Петров М. Б. Історична топографія Кам'янця-Подільського кінця XVII – XVIII ст. (Історіографія. Джерела). Кам'янець-Подільський, 2002. 384 с. : іл.
731. Петровская Е. Фото(био)графия: к постановке проблемы. *Автобиографии. К вопросу о методе. Тетради по аналитической антропологии*. Москва, 2001. С. 296–304.
732. Пилипчук О. Дослідження в галузі фотографії в Київському відділенні Російського технічного товариства. *Наука і наукознавство*. Київ, 2006. № 4. С. 140–143.
733. Підгурний І. С. Географічні виміри діяльності Михайла Грейма у світлі розвитку фотомистецтва на Поділлі. *Мистецька спадщина Поділля у контексті полікультурного європейського простору* : збір. наук. пр. за

- результатами II міжнар. інтернет-конф. Кам'янець-Подільський : Кам'янець-Поділ. нац. ун-т ім. І. Огієнка, 2012. С. 105–110.
734. Пондопуло Т. К., Ростоцкая М. А. Новые искусства и современная культура. Фотография и кино. Москва : ВГИК, 1997. 251 с.
735. Попов А. П. Из истории российской фотографии. Москва, 2010. 238 с.
736. Приходько В. Під сонцем Поділля : спогади. 4 вид. Нью-Йорк ; Мюнхен : Криниця, 1967. Ч. 1. 184 с.
737. П[русевич]. А. М. О. Грейм. *Труды Подольского церковного историко-археологического общества* / под ред. Е. Сецинского и Н. Яворовского. Каменец-Подольский, 1911. С. 411–415.
738. П[русевич]. А. Л. Т. Раковский. *Труды Подольского церковно историко-археологического общества* / под ред. Е. Сецинского и Н. Яворовского. Каменец-Подольск, 1911. Вып. 11. С. 415–416.
739. Пятіна Д., Мелекесцев К. Фотографія як засіб збереження історичної пам'яті. *Вісник студентського наукового товариства ДонНУ імені Василя Стуса*. 2021. Вип. 1(13). С. 57–62.
740. Рабенчук О. До питання про візуальне як джерело історичних досліджень. *Україна ХХ століття: культура, ідеологія, політика*. 2012. Вип. 17. С. 29–39.
741. Рачков Є. С. Методи та підходи візуальної історії: аналіз історіографії. *Харківський історіографічний збірник*. 2015. Вип. 14. С. 27–41.
742. Розин М. В. Визуальная культура и восприятие. Как человек видит и понимает мир. Изд. 4-е, допол. Москва : Либроком, 2009. 272 с.
743. Рудюк Л. Фотографії Міхала Грейма як джерело відомостей про забудову Кам'янця-Подільського. *Поділля і подоляни в об'єктиві Міхала Грейма* : матер. круг. столу / [редкол.: В. В. Фенцур та ін.]. Кам'янець-Подільський, 2019. С. 75–94.
744. Свінціцька Л. І. Фотоательє на Гімназійній площі (сучасна адреса: вул. Татарська, 16, історична – Гімназична площа, *Поділля і подоляни в*

- об'єктиві* : матер. круг. столу. Кам'янець-Подільський : Друкарня «Рута», 2019. С. 25–32.
745. Священко З. В. Аматорські фотографічні листівки як елемент культури повсякденності на теренах Правобережної України у першій чверті ХХ ст. *Вчені записки Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського*. Серія: Історичні науки. 2024. Т. 35 (74). №2. С. 73–79.
746. Священко З. В. Науковий потенціал фотографічного джерела як засобу збереження історичної і культурної пам'яті. *Вісник науки та освіти* (Серія «Історія та археологія»): журнал. № 7(25) 2024. С. 1461–1473.
747. Сімзен-Сичевський О. Давні київські фотографи та їхні знімки старого Києва. *Юбилейный сборник в память академика Михаила Сергеевича Грушевского*. Київ, 1928. Т. 1. С. 359–403.
748. Сонтаг С. О фотографии / пер. с англ. В. Гольшева. Москва : Ад Маргинем Пресс, 2013. 272 с.
749. Трачун А. И. История украинской фотографии XIX–XX века. Киев, 2014. 256 с.
750. Урсу Н. О. Діяльність архітекторів на теренах Кам'яниччини у ХІХ ст. *Строительство и архитектура*. URL: http://www.rusnauka.com/30_OINXXI_2013/Stroitelstvo/1_146609.doc.htm (дата звернення: 08.12.2022).
751. Фенцур В., Пагор В. Відродження архітектурно-історичної спадщини Кам'янця-Подільського (40-і рр. ХХ ст. – 2015 р.). Кам'янець-Подільський : Медобори–2006, 2015. 164 с. : іл.
752. Фризо М. Дело о теле. *Новая история фотографии* / ред. и сост. Фризо М. Санкт-Петербург : Machina ; А. Г. Наследников, 2008. С. 259–271.
753. Чмырева И. Ю. Очерки по истории российской фотографии. Москва : Индрик, 2016. 552 с.
754. Чорновол І. Генрік Міколяш. *Львівська газета*. 2005. 16 дек. С. 4.
755. Швець І. Роботи фотомитця Міхала Грейма у фондах Кам'янець-Подільського державного історичного музею-заповідника. *Поділля і*

- подоляни в об'єктиві : матер. круг. столу. Кам'янець-Подільський : Друкарня «Рута», 2019. С. 44–47.
756. Шипова Т. Фотографы Никандр Аласин и Михаил Панов : *Антиквариат, предметы искусства и коллекционирования* : журн. 2005. № 31 (окт.). С. 110.
757. Штомпка П. Визуальная социология. Фотография как метод исследования : учебник / [пер. с пол. Н. В. Морозовой]. Москва : Логос, 2007. 168 с.
758. Яворская Н. Романтизм и реализм во Франции в XIX веке. Москва : ОГИЗ ; ИЗОГИЗ, 1938. 208 с.
759. Яковлев М. В. Техніки та алгоритми аналізу візуального матеріалу: розмежування якісних і кількісних підходів. *Наукові записки НаУКМА*. Київ : Києво-Могилянська академія, 2011. Т. 122 : Соціологічні науки. С. 9–13.
760. Яцюк В. Шевченківська листівка як пам'ятка історії та культури 1890–1940. Київ : Криниця, 2004. С. 326.
761. Яшний Д. Йосип Кордиш – життя після смерті. Ч. 1. *Національний заповідник Київ-Печерська Лавра*. URL: <https://kplavra.kyiv.ua/ua/26-bereznya-Vidbytky-na-paperi-Yosyp-Kordysh-ukr> (дата звернення: 15.03.2023).
762. Babiuk D. Potographes M. Greim and S. Giller role in initiation of cinematography in Podillya in the end of XIX an beginning of XX century. *III Міжнародна науково-практична інтернет-конференція «Integration of education, science and business in modern environment: Winter debates»* : International Electronic Scientific and Practical Journal «Way Science». 2022. P. 27–28.
763. Bartyś J. Materiały fotograficzne Elizy Orzeszkowej, dotyczące etnografii Podola i Besarabii, w zbiorach Biblioteki Uniwersytetu Łódzkiego (Fotografie Michała Greima z Kamieńca Podolskiego z lat 1860–1890). *Łódzkie Studia Etnograficzne*. Łódź, 1965. Т. 7. S. 147–181.

764. Błońska D, Woźniak M. Numismatics in the Research and Activity of Feliks Kopera. *Zapiski numizmatyczne*. Kraków, 2016. T. 11. URL: https://media.mnk.pl/images/upload/o-muzeum/wydawnictwa/Notae/Tom_XI/Kopera_wersja_angielska.pdf (дата звернення: 02.05.2019).
765. Bujas B. Zwyczajni, niezwykli ludzie Podola w obiektywie Michała Greima (1828–1911). *Wehikuł czasu. Magazyn Studentskiego Koła Naukowego Hisporyków Instytutu Historii Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie*. 2014. № 2. S. 36–38.
766. Calikowska M., Krasińska-Kenska E., Pietrzak A. Kresy Wschodnie dawnej Rzeczypospolitej : katalog pocztówek. Warszawa, 2001. 526 s.
767. Cummins B. D. Faces of the North : the ethnographic photography of John Honigmann. Toronto : Natural Heritage/Natural History Inc., 2004. 149 p.
768. Dziewulska J. Świat Podola i Besarabii w obiektywie Michała Greima. Dary fotografii dla Polskiej Akademii Umiejętności. *Rocznik Biblioteki naukowej PAU i PAN w Krakowie*. 2011. S. 379–420.
769. Elkins J. Visual studies: a skeptical introduction. Routledge, 2003. 230 p.
770. Garztecki J. Znakomity zapomniany (O Michale Greimie, 1828–1911). URL: http://www.fotografika-kurc.prosta.pl/fotoklub/ciekawostki/O_Michale_Greimie/Juliusz_Garztecki.html (дата звернення: 16.08.2019).
771. Goffman E. Relations in Public. New York : Harper. 1971. 464 p.
772. Maciej Janik «Zbiory fotografii w muzeach województwa kieleckiego». *Rocznik Muzeum Narodowego w Kielcach* 1985. Nr. 14. 240 s. URL: https://bazhum.muzhp.pl/media/files/Rocznik_Muzeum_Narodowego_w_Kielcach/Rocznik_Muzeum_Narodowego_w_Kielcach-r1985-t14/Rocznik_Muzeum_Narodowego_w_Kielcach-r1985-t14-s215-240/Rocznik_Muzeum_Narodowego_w_Kielcach-r1985-t14-s215-240.pdf (дата звернення: 15.08.2022).

773. Manikowska E. *Photography and Cultural Heritage in the Age of Nationalisms: Europe's Eastern Borderlands (1867–1945)*. London, 2019. 240 p.
774. Masłowska A. O zastosowaniu fotografii do malarstwa, DAGEROTYP. *Studia z historii i teorii fotografii*, 2018. Nr. 1(25). 258 s. URL: https://issuu.com/malgorzatagrabczewska/docs/dagerotyp_2018_pdf (дата звернення: 08.05.2020).
775. Putowska L. Wokół albumu Michała Greima z Kamieńca ze zbiorów Muzeum Henryka Sienkiewicza w Oblęgorku. *Sienkiewicz wobec Europy*. Lublin : Tow. im. Henryka Sienkiewicza, 2004. T. 4 : Studia Sienkiewiczowskie. С. 243–258.
776. The polly baby charmer. The Ferrotyp and how to make it. E.Estabrooke, New York and Chicago. 1903. 190 s.
777. Żydzi Polscy na podstawie zdjęć z lat 1860–1890 Michała Greima z Kamieńca Podolskiego. Napodstawie zbiorów pisarki polskiej Elizy Orzeszkowej. *Yeda-Am : Journal of the Folklore Society in Israel*. 1965. Vol. 11. № 50.

IV. АВТОРЕФЕРАТИ, ДИСЕРТАЦІЇ, МОНОГРАФІЇ

778. Дмитрюк В. В. Історико-антропологічна варіативність функціонування фотографії у культурах Одещини : дис. ...канд. іст. наук : 07.00.05. Львів, 2019. 391 с.
779. Идрисова Р. М. Становление и развитие фотографического дела в Казани и Казанской губернии (1843–1918 гг.) : дис. ... канд. ист. наук : 07.00.02. Казань, 2013. 352 с.
780. Магидов В. М. Кинофотодокументы в контексте исторического знания : монография. Москва, 2005. 394 с.
781. Паур І. В. Поштова листівка як джерело дослідження соціокультурного середовища та історичної топографії Кам'янця-Подільського (кінець ХІХ – початок ХХ ст.) : дис. . канд. іст. наук : 07.00.06. Кам'янець-Подільський, 2015. 339 с.

782. Сільська фотографія Середньої Наддніпрянщини кінця XIX – XX ст. : колект. моногр. / Бабак М. П., Ганечко В. та ін. Черкаси : Вид-во Інтертехнології, 2014. 720 с.
783. Урсу Н. О., Підгурний І. С. Культурно-мистецька спадщина Поділля у художніх фотографіях Михайла Грейма (друга половина XIX – початок XX ст.) : монографія. Кам'янець-Подільський : Аксіома, 2012. 232 с.
784. Чистякова В. П. Семейная фотография второй половины XIX – начала XX века в России: опыт этнологического и источниковедческого анализа : дисс. ... канд. истор. наук : 07.00.07. Москва, 2012. 134 с.
785. Яременко С. Н. Внешность человека в культуре : дис. ... д-ра филос. наук : 24.00.01. Ростов-на-Дону, 1997. 172 с.

V. ДОВІДНИКИ, ЕНЦИКЛОПЕДИЧНА ЛІТЕРАТУРА

786. Адреса должностных лиц, правительственных учреждений и частных фирм, находящихся в г. Каменец-Подольске и Должностных лиц учреждений Министерства Внутренних Дел в уездах Подольской губернии. Каменец-Подольск, 1891. С. 42.
787. Адреса должностных лиц, правительственных учреждений и частных фирм, находящихся в г. Каменец-Подольске и Должностных лиц учреждений Министерства Внутренних Дел в уездах Подольской губернии – г. Каменец-Подольск, 1892. С. 50.
788. Бристоль. *Великий тлумачний словник сучасної української мови* / [уклад. і голов. ред. В. Т. Бусел]. Київ ; Ірпінь : Перун, 2009. С. 97.
789. Великий тлумачний словник сучасної української мови. Київ : Просвіта, 2005. С. 717.
790. Весь Киев : адресная и справочная книга. Киев : Типография Петра Барскаго, 1899. 390 с. ; 1 карта.
791. *Весь Юго-Западный край* : справочная книга. Киев, 1907. С. 482.

792. Вишнеvский В. Документальные фильмы дореволюционной России. 1907–1916 гг. : справочник. Москва : Музей кино, 1996. 288 с.
793. Все фотографы и фотоателье Российской Империи. 1-е января 1894 года. [Из *Правительственного вестника*. 1894. № 271–284; 1895. № 26–67]. URL: <http://fototikon.blogspot.com/2016/05/1894-russian-imperial-photoatelier.html> (дата звернення: 05.11.2018).
794. Вся Россия. Адрес-календарь Российской Империи. Издание Я. П. Крюкова. 1912. Т. 1. С. 3186.
795. Вся Россия. Адрес-календарь Российской Империи. Издание А. С. Суворина. 1899. Т. 1. С. 658.
796. Вся Россия. Адрес-календарь Российской Империи. Издание А. С. Суворина, 1902. Т. 1. С. 1350.
797. Головина О. С. Русская фотографическая периодика (1858–1918). *Фотография. Изображение. Документ* : науч. альманах. РОСФОТО, 2010. Вип. 1. С. 55–58.
798. Законы о печати : настольная справочная книга (1838–1899 гг.) / сост. З. М. Мсерианц. Москва, 1868. 176 с.
799. Клеймение преступников. *Энциклопедический словарь* / Брокгауз, Ефрон. Санкт-Петербург : Семеновская Типолитография, 1895. Т. 29 : Керосин – Коаие. С. 346–348.
800. Новороссийский календарь на 1858 год от ришельевского лицея. Одесса : Городская типография, 1857. С. 406.
801. Новороссийский календарь на 1859 год от ришельевского лицея. Одесса : Городская типография, 1858. С. 411.
802. Новороссийский календарь на 1860 год от ришельевского лицея. Одесса : Городская типография, 1859. С. 425.
803. Памятная книжка Подольской губернии на 1859 год. Каменец-Подольский : Тип. губернского правления, 1859. 179 с.

804. Памятная книжка Подольской губернии на 1911 год. Отдел статистический / сост. В. В. Филимонов. Каменец-Подольск : Типография Подольского губернского правления, 1911. Ч. 3. С. 145.
805. Подольский адрес-календарь / сост. В. К. Гульдман. Каменец-Подольск : Изд. Подольского губернского статистического комитета, 1895. 452 с.
806. Попов А. П. Российские фотографии (1839–1930) : словарь-справочник : в 3 т. Коломна, 2013. Т. 1 : А – М (Мей). 815 с.
807. Попов А. П. Российские фотографии (1839–1930) : словарь-справочник : в 3 т. Коломна, 2013. Т. 2 : М (Мейен) – Я. 815 с.
808. Попов А. П. Российские фотографии (1839–1930) : словарь-справочник : в 3 т. Коломна, 2013. Т. 3 : А – Я (Иллюстрации). 691 с.
809. Фотографический календарь на 1891 год / сост. И. И. Карпов. Санкт-Петербург : Паровая скоропеч. А. В. Пожаровой, 1891. 144 с.
810. Фотография : энциклопедический справочник / [редкол.: С. А. Макалюк (отв. ред.) и др.]. Минск, 1992.
811. Шипова Т. Н. Фотографы Москвы – на память будущему (1839–1930) : альбом-справочник. Москва : Мосгорархив, 2001. 367 с.
812. Энциклопедический словарь / изд.: Ф. А. Брокгауз, И. А. Ефрон. Санкт-Петербург : Типо-Литография И. А. Ефрона, 1894. Т. 12 : Жилы – Земпах. 495 с.
813. Энциклопедический словарь / изд.: Ф. А. Брокгауз, И. А. Ефрон. Санкт-Петербург : Типографія Акц. Общ. Брокгаузъ-Ефронъ, 1902. Т. 36 : Финляндія – Франконія. 478 с.
814. Ярошевич А., Довнаръ-Запольский М. Весь Юго-Западный край : справочная книга и адресная книга. Киев, 1913. С. 916.
815. Calikowska M. Kresy wschodnie dawnej Rzeczypospolitej : katalog pocztówek, Warszawa, 2001. S. 356.
816. Gloger Z. Encyklopedia staropolska ilustrowana. Warszawa : Druk P. Laskauera i W. Babickiego, 1903. Т. 4. S. 394.
817. Prusiewicz A. Kamieniec-Podolski. Odesa, 1912. S. 5.

818. Rolle K. Michał Greim. *Polski Słownik Biograficzny*. Wrocław : Wydawnictwo PAN, 1959. T. VIII. S. 570.

VI ПРИВАТНІ КОЛЕКЦІЇ

819. Приватний архів Бабюка Д. (Кам'янець-Подільський).
820. Приватний архів Базилюк І. (Кам'янець-Подільський).
821. Приватний архів Біллера М. (Кам'янець-Подільський).
822. Приватний архів Вишневської Г. (Бучач).
823. Приватний архів Гнатенко О. (Кам'янець-Подільський).
824. Приватний архів Ейлер Р. (Москва).
825. Приватний архів Жданова К. (Хмельницький).
826. Приватний архів Козюка В. (Санкт-Петербург).
827. Приватний архів Костика І. (Кам'янець-Подільський).
828. Приватний архів Кузнецової М. (Київ).
829. Приватний архів Максимишина С. (Тель-Авів).
830. Приватний архів Михайличенка М. (Суми).
831. Приватний архів Паладійчука А. (Кам'янець-Подільський).
832. Приватний архів Паур І. (Кам'янець-Подільський).
833. Приватний архів Пламеницької О. (Київ).
834. Приватний архів Поджинської Г. (Кам'янець-Подільський).
835. Приватний архів Подойніцина О. (Санкт-Петербург).
836. Приватний архів Подружко М. (Москва).
837. Приватний архів Постолана М. (Київ).
838. Приватний архів Прияна А. (Кам'янець-Подільський).
839. Приватний архів Рейди Н. (Кам'янець-Подільський).
840. Приватний архів Савіна Ю. (Кам'янець-Подільський).
841. Приватний архів Ситника Д. (Тель-Авів, Ізраїль).
842. Приватний архів Скварської Є. (Київ).
843. Приватний архів Сторчового В. (Кам'янець-Подільський).
844. Приватний архів Хорошилова П. (Москва).

845. Приватний архів Хошмана М. (Варшава).
846. Приватний архів Шилова М. (Москва).
847. Приватний архів Шутяка С. (Кам'янець-Подільський).
848. Приватний архів Юрковської Т. (Київ).

VII ІНТЕРНЕТ-РЕСУРСИ

Аукціони

849. Визитка фот. А. Энгель. Каменец-Подольский. Гимназист : *Auction.ru* : [інтернет-аукціон]. URL: https://auction.ru/offer/vizitka_fot_a_engel_kamenec_podolskij_gimnazist-i112603358475876.html (дата звернення: 02.05.2019).
850. Генерал Брусилов А. А. с красным бантом, Каменец-Подольский, март 1917 г. *Віолімі*. : [інтернет-аукціон]. URL: <https://violity.com/106015279-general-brusilov-a-a-s-krasnym-bantom-kamenec-podolskij-mart-1917-g> (дата звернення: 12.08.2022).
851. Две девушки. Фот. Грейма. Каменец-Подольск. *Мешок* : [інтернет-аукціон]. URL: <https://meshok.net/181928104> (дата звернення: 02.04.2022).
852. Забавный деловитый малец. Энгель. Каменец-Подольск. *Auction.ru* : [інтернет-аукціон]. URL: https://offer/zabavnyj_delovityj_malec_engel_kamenec_podolsk-i147792230577912.html (дата звернення: 06.08.2023).
853. Кабинет-портрет Кодеш в Каменце-Подольском. *Мешок* : [інтернет-аукціон]. URL: <https://meshok.net/303436948> (дата: звернення: 22.11.2023).
854. Кабинет портрет фотография Кодешь Каменець-Подольськь, *Мешок* : [інтернет-аукціон]. URL: <https://meshok.net/221452357> (дата звернення: 02.05.2022).
855. Кабинет фото. Каменец Подольск. Свадьба. Размер 11 на 16 см. *Violity* : [інтернет-аукціон]. URL: https://violity.com/ua/103686733-kabinet-foto-kamenec-podolsk-svadba-razmer-11-na-16-sm?utm_source=search_result&utm_medium=kabinet-foto-kamenec-podolsk-

- [svadba-razmer-11-na-16-sm&utm_campaign=500uah](https://www.auction.ru/offer/kamenec_podolsk_veneskaja_khudozhestvennaja_fotografija_makart_s_genigsmana_podveski_1122926944845925.html) (дата: звернення: 18.02.2018).
856. Каменец-Подольск. Венская художественная фотография Макарт Генигсмана Подвески. *Мешок* : [інтернет-аукціон]. URL: https://auction.ru/offer/kamenec_podolsk_veneskaja_khudozhestvennaja_fotografija_makart_s_genigsmana_podveski_1122926944845925.html (дата: звернення: 18.08.2019).
857. Каменец-Подольский, Дом Генерала Брусилова, 1917. *Интернет аукцион UNC.UA*. URL: <https://unc.ua/uk/auction/kamenec-podolskiy-foto-otkrytka-kam-yanec-podilskiy-kamyanets-podilsky-kamieniec-podolski-1082507> (дата звернення: 15.08.2019).
858. Каменец-Подольский, Праздник Свободы, 1917 : фото. *UNC.UA* : [інтернет-аукціон]. URL: <https://unc.ua/auction/kamenec-podolskiy-foto-otkrytka-kam-yanec-podilskiy-kamyanets-podilsky-kamieniec-podolski-1082509> (дата звернення: 27.01.2022).
859. Лот 179. *Литфунд* : [інтернет-аукціон]. URL: <https://www.litfund.ru/auction/133/179/> (дата звернення: 21.10.2021).
860. [Семья офицера] : [фото]. [Дом Фрайберга, Каменец-Подольский]. *Мешок* : [інтернет-аукціон]. URL: <https://meshok.net/240594448> (дата: звернення: 08.04.2023).
861. Старинная фотография. [Фото] А. Энгеля. 1877 г. *Мешок* : [інтернет-аукціон]. URL: https://meshok.net/uk/item/292762443_Старинная_фотография_А_Энгель_1877_гг_мужчина (дата: звернення: 21.10.2021).
862. Типы России. Нац[иональные] костюмы. Девушка-украинка и Девушка-Парубок. Ф[ото] Генигомана. Каменец-Подольск. *Мешок* : [інтернет-аукціон]. URL: <https://meshok.net/uk/item/235751209> (дата: звернення: 27.01.2022).

863. Каменец-Подольск. Фото в форме и вышиванке: *violity.com* : [інтернет-аукціон]. URL: <https://violity.com/ua/107406269.html> (дата: звернення: 19.03.2021).
864. Фото Каменец-Подольск [1]. *UNC.UA.* : [інтернет-аукціон]. URL: <https://unc.ua/auction/kamenec-podolskiy-foto-1870-1980-gody-ukraina-881004> (дата звернення: 27.01.2022).
865. Фото Каменец-Подольск [2]. *UNC.UA.* : [інтернет-аукціон]. URL: <https://unc.ua/auction/kamenec-podolskiy-foto-1870-1980-gody-podolskaya-gubernia-ukraina-881007> (дата звернення: 08.04.2023).
866. Фото Каменец-Подольск [3]. *UNC.UA.* : [інтернет-аукціон]. URL: <https://unc.ua/auction/kamenec-podolskiy-foto-1870-1980-gody-podolskaya-gubernia-ukraina-881009> (дата звернення: 21.10.2021).
867. Фотография кабинет портрет мужчина в костюме интерьер. Фотоателье Кодеш Каменец-Подольск начало XX, Мешок : [інтернет-аукціон]. URL: <https://meshok.net/284591618> (дата: звернення: 10.01.2023).
868. Beautiful Ukrainian ladies in the uniform of officers of the Russian Empire. *e-bay* : [інтернет-аукціон]. URL: <https://ebay.com/itm/196627422> (дата звернення: 15.11.2024).
869. Fotografie Greim Kamieniec Podolski turecka brama. *Onebid.pl* : [інтернет-аукціон]. URL: <https://onebid.pl/pl/fotografie-greim-m-kamieniec-podolski-turecka-brama/800859> (дата звернення: 27.01.2022).
870. Kamieniec Podolski, 1902 : kolaz. *Allegro* : [інтернет-аукціон]. URL: <https://allegro.pl/oferta/kamieniec-podolski-1902-kolaz-rzadkie-10799795997.html> (дата звернення: 08.04.2023).
871. Kamieniec Podolski, 1902 : kolaz noworoczny. *Allegro* : [інтернет-аукціон]. URL: <https://allegro.pl/oferta/kamieniec-podolski-1902-kolaz-noworoczny-i11592995174.html> (дата звернення: 15.07.2022).
872. Michał Greim-Portret chłopca. *Allegro* : [інтернет-аукціон]. URL: <https://allegro.pl/oferta/michal-greim-portret-chlopca-i9990115079.html> (дата: звернення: 27.01.2022).

873. Pan Soczynski Greim. *Allegro* : [інтернет-аукціон]. URL: <https://allegro.pl/oferta/pan-soczynski-greim-kamieniec-podolski-900-i8319617714.html> (дата: звернення: 08.04.2023).
874. Szlachcianka z Podola Kordysz Kamieniec. *Allegro* : [інтернет-аукціон]. URL: <https://allegro.pl/oferta/szlachcianka-z-podola-kordysz-kamieniec-117-i7797393809.html> (дата: звернення: 21.10.2021).

Інші ресурси

875. «Агфа» : руководство к фотографии. Санкт-Петербург : Торговый дом Ф. Иохим и Ко., [1904]. 16+128 с. URL: <https://b.itemimg.com/i/65056782.0.jpg> (дата: звернення: 27.05.2018).
876. «Агфа» : руководство к фотографии. Уфа : Т-во А. Бомштейн и М. А. Иоффе. URL: <https://b.itemimg.com/i/281260672.0.jpg> (дата: звернення: 05.02.2019).
877. Бабюк Д. Кам'янецька стереофотографія кінця XIX, початку XX ст. *LiveJournal*. URL: <https://dmytro-babyuk.livejournal.com/3754.html> (дата: звернення: 27.01.2022).
878. Бабюк Д. Кам'янецькі фотографи кінця XIX, поч. XX століття (оновлено 29.11.2016). *LiveJournal*. URL: <http://dmytro-babyuk.livejournal.com/2378.html> (дата звернення: 15.07.2022).
879. Бабюк Д. Подільські типи у альбомі М. Грейма 1883 року (ч. 1). 2016. *LiveJournal*. URL: <https://dmytro-babyuk.livejournal.com/6143.html> (дата звернення: 08.04.2023).
880. Будзей О. Піонери кам'янецької фотографії. *Подільянин* : інтернет-газета. URL : <http://podolyanin.com.ua/history/3382/> (дата звернення: 27.01.2022).
881. Введенський О. Історія львівської фотографії – «Поступ» 17 травня [2004 р.]. *Львівський портал*. URL: <https://portal.lviv.ua/uncategorized/2004/05/17/122648> (дата звернення: 21.10.2021).

882. Весь Юго-Западный край. 1893–1910 [в административном, статистическом и фотографическом отношениях]. *FotoTikon*. URL: <http://fototikon.blogspot.com/2018/01/statnav-SWest.html> (дата: звернення: 27.01.2022).
883. Вид Каменца с северной стороны. 1860-е годы. *LiveJournal*. URL: <https://kamienec.livejournal.com/69468.html> (дата звернення: 15.07.2022).
884. Волконський Сергій. Давіньон [Фото]. *Bird in Flight*. URL: <https://birdinflight.com/ru/mir/20180717-davignon.html> (дата звернення: 15.07.2022).
885. Володченко Н. High-tech доби кринолінів наприкінці XIX століття. URL: http://old.interesniy.kiev.ua/old/population/obychai/hi_tech?type=print (дата звернення: 15.07.2022).
886. Гродненская губерния. 1864–1917. Все фотографы и фотоателье. *FotoTikon*. URL: <http://fototikon.blogspot.com/2016/06/Grodnenskaya-gubernia-fotoatelie-1864-1917.html> (дата: звернення: 08.04.2023).
887. Домик Нирнзее – фотоателье-музей. URL: <http://photo.niernsee.ru/index.php/history/starinnaja-fotografija-sbornaja-konstrukcija/> (дата звернення: 21.10.2021).
888. Энгель Александр Карлович, *Владикавказский музей фотографии и кино*. URL: <https://aakoeff.wixsite.com/vladphotomuseum/engel> (дата звернення: 12.11.2024).
889. Жители Каменца на старых фотографиях. Портреты из городских фотоателье 1896–1899 гг. *LiveJournal*. URL: <https://kamienec.livejournal.com/12019.html> (дата: звернення: 08.04.2023).
890. Жители Каменца на старых фотографиях. Снимок из ателье Франца Кодеша. 1915 год. *LiveJournal*. URL: <https://kamienec.livejournal.com/113701.html> (дата: звернення: 27.01.2022).
891. Житловий будинок 1897, в якому містилися правління Київського товариства фотографів-аматорів «Дагер», управління Київської залози Української Держави, штаби Збірного корпусу та Київської добровольчої

- дружини, проживав Сандлер О. А. Прорізна, 23. *Звід пам'яток історії та культури*. URL: <http://pamyatky.kiev.ua/streets/prorizna/zhitloviy-budinok-1897-v-yakomu-mistilisya-pravlinnya-kiyivskogo-tovaristva-fotografiv-amatoriv-dager-upravlinnya-kiyivskoyi-zalogi-ukrayinskoyi-derzhavi-shtabi-zbirnogo-korpusu-ta-kiyivskoyi> (дата звернення: 08.04.2023).
892. З історії тернопільських фотоательє. *Тернопільська обласна універсальна наукова бібліотека*. URL: <https://irp.te.ua/z-istoriyi-ternopil-s-ky-h-fotoatelye/> (дата звернення: 21.10.2021).
893. и.о. терминологии, Паспарту или бланк? *FotoTikon*. URL: <http://fototikon.blogspot.com/2016/06/imperial-russia-unused-blanc-cardboard.htm> (дата звернення: 15.07.2022).
894. История фотографии. Развитие стереоскопической фотографии. URL: <https://delhipages.live/ru/%D1%80%D0%B0%D0%B7%D0%BD%D0%BE%D0%BE%D0%B1%D1%80%D0%B0%D0%B7%D0%BD%D1%8B%D0%B9/development-of-stereoscopic-photography> (дата звернення: 27.01.2022).
895. История фотографии в России. Первые фотографии и фотоаппараты. URL: <http://fb.ru/article/285283/istoriya-fotografii-v-rossii-pervyie-fotografii-i-fotoapparatyi> (дата звернення: 21.10.2021).
896. Історія фотографії в фото. *Волинські новини*. URL: https://www.volynnews.com/news/rest/istoriya_fotografii_v_foto/ (дата звернення: 08.04.2023).
897. Каменец-Подольский. Ч. 1. *Записки скучного человека. Все, что вы хотели увидеть, но ленились искать*. URL: <https://humus.dreamwidth.org/9196634.html> (дата звернення: 15.07.2022).
898. Київське товариство фотографів-аматорів «Дагер». *WikiZero*. URL: https://wikizero.com/uk/київське_товариство_фотографів-аматорів_«Дагер» (дата звернення: 27.01.2022).
899. Конгресне тиснення. *Вікіпедія* : вільна енциклопедія. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/конгресне_тиснення (дата звернення: 08.04.2023).

900. Крикалова І. В. З історії перших миколаївських фотографій. *Державний архів Миколаївської області*. URL: <http://mk.archives.gov.ua/pubonsite/131-pubfoto.html> (дата звернення: 08.04.2023).
901. Нарисованные глаза, серьезный вид. Как москвичи XIX века выглядели на фото. <https://www.mos.ru/news/item/83093073/> (дата звернення: 13.02.2022).
902. Никитин В. Остатки прежней роскоши, или Кое-что из истории оформления портретных фотографий. http://www.photounion.ru/Show_Issue.php?inum=16 (дата звернення: 13.02.2022).
903. Ньепс Н. Гелиография. *Fantastic Factory* : сайт о фотографии. URL: <https://fafa.su/dager/04-5/> (дата звернення: 13.02.2022).
904. Перші фото Києва. *Київ від минулого до майбутнього*. URL: <https://kyivpastfuture.com.ua/pershi-foto-kyyeva/> (дата звернення: 16.08.2019).
905. Развитие фотоаппаратостроения в России до 1917 года. URL: <http://www.photohistory.ru/1207248166951435.html> (дата звернення: 16.08.2019).
906. Сількевич Альфред (Антон). Тернопільська обласна універсальна наукова бібліотека. *Тернопільщина : регіональний інформ. портал*. URL: <https://irp.te.ua/sil-kevy-ch-al-fred/> (дата звернення: 27.01.2022).
907. Соглашение о совместной работе. «Записка о гелиографии», *Fantastic Factory* : сайт о фотографии. URL: <https://fafa.su/dager/06-5/> (дата звернення: 08.04.2023).
908. Стоимость услуг фотоателье в XIX в. *FotoTikon*. URL: <http://fototikon.blogspot.com/2017/10/visit-portrait-price.html> (дата звернення: 13.02.2022).
909. Стоимость услуг фотоателье в 1860–1918 г.г. *FotoTikon*. URL: <https://fototikon.blogspot.com/2019/10/foto-price-1900-1918.html> (дата звернення: 08.04.2023).

910. Трачун Александр. Золотой век украинской фотографии. URL: <http://primetour.ua/ru/company/articles/1.html> (дата звернення: 27.01.2022).
911. Фамилии на буквы Н-Я, *Сайт о генеалогии*, URL: <https://ukrfamily.com.ua/kievskaya-guberniya/inostrannye-poddannye-volynskaya-kievskaya-i-podolskaya-gubernii/perechen-familij-inostrannykh-poddannykh-n-ya> (дата звернення: 16.10.2024).
912. [Фото] / И. Доброгорский. *Стихи.ру*. URL: <https://proza.ru/2017/08/08/1277> (дата: звернення: 13.02.2022).
913. Фотографический бланк. URL: http://taide.ru/book_page_45279.html (дата звернення: 16.08.2019).
914. Фотографы и фотографические ателье дореволюционной России. URL: <http://rusalbom.ru/foto-atelie.html> (дата звернення: 27.01.2022).
915. Харитонов Е. От «виктории» до «променада». *Большой Русский Альбом*. URL: <http://www.rusalbom.ru/articles/default/haritonova2.html> (дата звернення: 08.04.2023).
916. Fujifilm компанія Фуджіфілм. URL: http://ua-referat.com/Fujifilm_компанія_Фуджіфілм (дата звернення: 16.08.2019).
917. Goodrich Castle From Inside The Ruins. Captain George Bankhart. late 1860s. *Gettyimages* URL: <https://www.gettyimages.com.au/detail/news-photo/an-unidentified-woman-sits-on-a-bench-against-a-tree-and-news-photo/72868986?adppopup=true> (дата: звернення: 15.07.2023).
918. Konieczna I. L. 120 lat temu Henryk Sienkiewicz otrzymał w darze od narodu majątek w Oblęgorku. *Polska agencja prasowa*. URL: <https://www.pap.pl/aktualnosci/news%2C780574%2C120-lat-temu-henryk-sienkiewicz-otrzymal-w-darze-od-narodu-majatek-w> (дата: звернення: 13.02.2022).
919. La evolución de la fotografía. *La region*. URL: <https://www.laregion.es/articulo/xornal-escolar/evolucion-fotografia/20150605005032547899.html> (дата: звернення: 05.01.2024).

920. Niepce (photography) (1826). *Pinterest*. URL: <https://www.pinterest.com/pin/394768723559713773/> (дата: звернення: 09.12.2021).
921. Pamiątkowe akwarele. *Historyczne dziedzictwo karmelitow bosych*. URL: <https://archivecarmel.pl/wp-content/uploads/2023/03/kpd08.jpg> (дата звернення: 08.04.2023).
922. Zawadzki H. Wyjazd do Kamieńca Podolskiego 1914. URL: <https://konskie.org.pl/2014/03/16/wyjazd-do-kamienca-podolskiego-1914/> (дата звернення: 27.01.2022).

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА

Наукові праці, в яких опубліковані основні результати дисертації

Публікації у наукових виданнях, включених до переліку наукових фахових видань України

1. Бабюк Д. Леон Раковський у культурному і громадському житті Кам'янця-Подільського наприкінці ХІХ – на поч. ХХ ст. *Іван Огієнко і сучасна наука та освіта : науковий збірник : серія історична / [редкол.: С.А. Копилов (гол. ред), О.М. Завальнюк (відп. ред.) та ін.]*. Кам'янець-Подільський : Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка, 2018. Вип. ХІV. С. 229–238.

<http://ohiienko.kpnu.edu.ua/article/view/264589/260718>

2. Бабюк Д. До проблеми датування фотографічних знімків Кам'янець-Подільського замку з другої половини ХІХ ст. до 1917 року *Актуальні питання гуманітарних наук : міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка / [редактори-упорядники М. Пантук, А. Душний, В. Ільницький, І. Зимомря]*. Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2022. Вип. 47. Т. 1. С. 10–18.

http://www.afhn-journal.in.ua/archive/47_2022/part_1/2.pdf

3. Бабюк Д. Фотографія у соціокультурному житті Кам'янця-Подільського (середина ХІХ – початок ХХ ст.): історіографічний аспект. *Актуальні питання гуманітарних наук : міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка / [редактори-упорядники М. Пантук, А. Душний, В. Ільницький, І. Зимомря]*. Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2022. Вип. 54. Т. 1. С. 4–13.

http://afhn-journal.in.ua/archive/54_2022/part_1/1.pdf

4. Бабюк Д. Фотографічна діяльність Йозефа Кордиша у Кам'янці-Подільському в 50–70-х рр. ХІХ ст. *Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка : історичні науки*. Кам'янець-Подільський, 2022. Т. 36. С. 32–47.

<https://drive.google.com/file/d/1IhIcmkJIhUC-GBHLSYNVu3OxIHBQvs-k/view>

5. Бабюк Д. Використання запозичених фотографічних зображень у творчому доробку М. Грейма. Спроба виявлення та аналізу. *Актуальні питання у сучасній науці. Серія «Історія та археологія» : журнал*. № 10(16). 2023. С. 826–832.

<http://perspectives.pp.ua/index.php/sn/article/view/6822/6861>

6. Копилов С., Бабюк Д. Кінематограф у Кам'янці-Подільському (1897-1918 р.): поява та етапи розвитку. *Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка : історичні науки*. Кам'янець-Подільський, 2024. Т. 44. С. 25–38.

<https://sp-history.kpnu.edu.ua/wp-content/uploads/2024/12/4.pdf>

Публікації в періодичних наукових виданнях інших держав, які входять до Організації економічного співробітництва та розвитку та/або Європейського Союзу

7. Бабюк Д. Фотографічний бланк як окремих вид мистецтва у другій половині XIX – на початку XX століття (на прикладі Кам'янець-Подільських фотоательє). *Spheres of culture*. Lublin. Branch of Ukrainian Studies of Maria Curie-Skłodowska University. Vol. XX. P. 86–95.

https://library.dspu.edu.ua/wp-content/uploads/2024/07/sphere_2019_v_20-3.pdf

8. Бабюк Д. Вклад місцевих майстрів фотографії у зародження та становлення кінематографу Кам'янця-Подільського в кінці XIX – на початку XX століття. *Innovations and prospects of world science. Proceedings of V International Scientific and Practical Conference*. Vancouver, Canada. 2021. P. 729–737.

<https://sci-conf.com.ua/wp-content/uploads/2021/12/INNOVATIONS-AND-PROSPECTS-OF-WORLD-SCIENCE-29-31.12.21.pdf>

Публікації, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації

9. Бабюк Д. Photographers M. Greim and S. Giller role in initiation of cinematography in Podillya in the end of XIX and beginning of XX century. *III Міжнародна науково-практична інтернет-конференція Integration of education, science and business in modern environment: Winter debates*. 2022. С. 27–28.

<http://www.wayscience.com/wp-content/uploads/2022/03/Proceedings-February-3-4-2022-1.pdf>

10. Бабюк Д. Роль Леона Раковського (1856-1908 рр.) у розвитку фотомистецтва на Поділлі. *Гуманітарний простір науки: досвід та перспективи: збірник Матеріалів XIV Міжнародної наукової практичної інтернет-конференції. 7 листопада 2017 р.* Переяслав-Хмельницький, 2017. Вип. 14. С. 32–38.

https://drive.google.com/file/d/1vN_HIS9O5xXoLOj5TUL8uXod4x7Wjhwy/view

11. Бабюк Д. Документальні листівки Кам'янця кінця XIX – початку XX століття як джерело вивчення історії та культури краю. *Збірник наукових праць молодих вчених Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка*. Кам'янець-Подільський: Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка, 2018. Вип. 9. С. 26–27.

<http://nature.kpnu.edu.ua/wp-content/uploads/2020/02/zbirnyk-naukovykh-prats-molodykh-vchenykh-k-pnu-im.-i.-ohienka.-vyp.9.pdf>

12. Бабюк Д. Зародження та становлення фотомистецтва у Кам'янці-Подільському в другій половині XIX – початку XX століття. *Наукові праці Кам'янець-Подільського державного історичного музею-заповідника: збірник наукових праць*. Кам'янець-Подільський: ПП Буйницький О.А., 2018. Т. 2. С. 175–184.

<http://muzeum.in.ua/files/images/%D0%9D%D0%B0%D1%83%D0%BA%D0>

[%BE%D0%B2%D1%96%20%D0%BF%D1%80%D0%B0%D1%86%D1%96%20%D0%9A%D0%9F%D0%94%D0%86%D0%9C%D0%97.%20%D0%A2.%202.pdf](#)

13. Бабюк Д. Фотографи Кам'янця-Подільського в другій половині XIX – початку XX століття. *Гуманітарний простір науки: досвід та перспективи: збірник матеріалів XVI Міжнародної науково-практичної інтернет-конференції*, 6 березня 2018 р. Переяслав-Хмельницький, 2018. Вип. 16. С. 15–20.

<https://drive.google.com/file/d/1XnCksvAqPdi9LAW0FIgHlf09VoD7Dew9/view>

14. Бабюк Д. Роль Юзефа Кордиша у становленні фотографічної справи в Кам'янці-Подільському у другій половині XIX ст. *Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка: збірник за підсумками звітної наукової конференції викладачів, докторантів і аспірантів у 3 т. Кам'янець-Подільський: Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка*, 2018. Вип. 17. Т. 1. С. 4–5.

https://drive.google.com/file/d/1JK_OnTMAFRmqWizpFqqQs-PWhflfH0-H/view

15. Бабюк Д. Перше фотоательє у Кам'янці-Подільському в другій половині XIX ст. *Збірник наукових праць молодих вчених Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка. Кам'янець-Подільський: Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка*, 2019. Вип. 10. С. 21–22.

<http://nature.kpnu.edu.ua/wp-content/uploads/2020/02/zbirnyk-naukovykh-prats-molodykh-vchenykh-k-pnu-im.-i.-ohiiienka.-vyp.10.pdf>

16. Бабюк Д. Фотографії Михайла Грейма як джерело вивчення архітектури та культури Поділля кінця XIX – початку XX століття. *Археологія та Фортифікація України: збірник матеріалів VIII Всеукраїнської науково-практичної конференції / [редкол.: О.О. Заремба (відп. ред.) та ін.]*. Кам'янець-Подільський: ПП Буйницький О.А., 2018. С. 311–315.

17. Бабюк Д. Фотографічна спадщина Михайла Грейма в європейських архівних і музейних установах/ *Наукові праці молодих вчених Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка. Кам'янець-Подільський: Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка*, 2020. Вип. 11. С. 20-22.

<http://elar.kpnu.edu.ua:8081/xmlui/bitstream/handle/123456789/3601/Zbirnyk-naukovykh-prats-molodykh-vchenykh-K-PNU-im.-I.-Ohiiienka.-Vyp.11.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

18. Бабюк Д. Типи та різновиди фотографічних карток у Кам'янці-Подільському в другій половині XIX – на початку XX століття. *Наукові праці за підсумками звітної наукової конференції викладачів, докторантів та аспірантів Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка. Кам'янець-Подільський*, 2020. Вип. 19. Т. 1. С. 4–7.

<https://drive.google.com/file/d/1HqSXLvzln72CWFrgZWDdvOuWzprol4IA/view>

19. Бабюк Д. Зародження фотомистецтва на Поділлі у другій половині XIX – на початку XX століття. *Поділля і подоляни в об'єктиві Міхала Грейма: матеріали круглого столу / редкол. : В.В. Фенцур*. Кам'янець-Подільський : Національний історико-архітектурний заповідник «Кам'янець»: ТОВ «Друкарня Рута», 2019. С. 33–44.

20. Бабюк Д. Типи та види фотографічних павільйонів у Кам'янці-Подільському в другій половині XIX – початку XX ст. *Археологія & Фортифікація України: матеріали X всеукраїнської з міжнародною участю науково-практичної конференції*. Кам'янець-Подільський, 2021. С. 343–348.

21. Бабюк Д. Фотографія Кам'янця-Подільського другої половини XIX – початку XX ст. в житті його мешканців. *Збірник наукових праць молодих вчених Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка*. Кам'янець-Подільський : Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка, 2021. Вип. 12. С. 19–22.

https://drive.google.com/file/d/10-ujEVPCmE4EGkdkld_2GAOze8L769Ey/view

22. Бабюк Д. Архівні фотографії, як джерело вивчення архітектури оборонних споруд Кам'янця-Подільського кінця XIX – початку XX століття. *Фортифікації в туризмі: потенціал, стан, промоція, інновації: матеріали міжнародного науково-практичного інтернет-семінару (Київ, 23 квітня 2021 р.)*. Київ : ТОВ «Геопринт», 2021. С. 37–39.

<https://geo.knu.ua/wp-content/uploads/2023/07/fortyfikacziyi-.pdf>

23. Бабюк Д. Стереоскопічні фотографічні знімки як феномен міської культури Кам'янця-Подільського другої половини XIX – початку XX ст. *Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка: збірник за підсумками звітної наукової конференції викладачів, докторантів і аспірантів*. Кам'янець-Подільський : Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка, 2022. Вип. 21. С. 6–7.

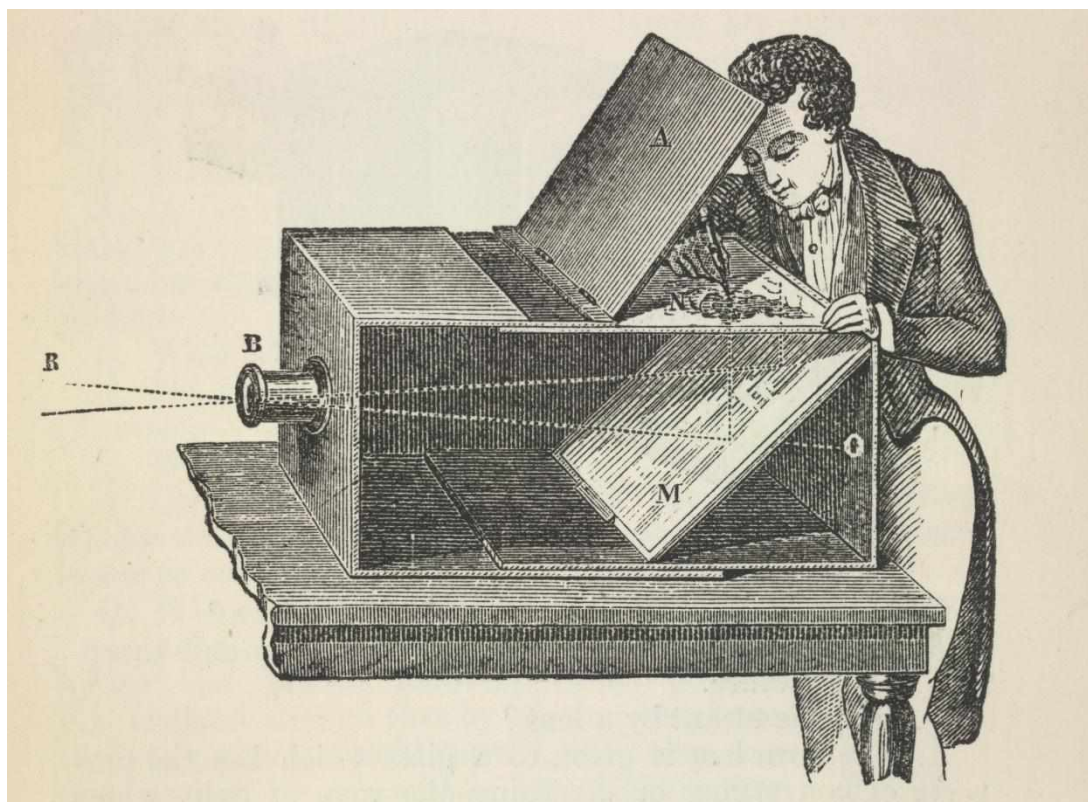
<https://drive.google.com/file/d/1MB9V0PrjbVOyPiCSJIGfHBUhLPeKvblO/view>

24. Бабюк Д. Фотографічні майстерні Кам'янця-Подільського в другій половині XIX – початку XX століття *Збірник наукових праць молодих вчених Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка*. Кам'янець-Подільський : Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка, 2022. Вип. 13. С. 26–27.

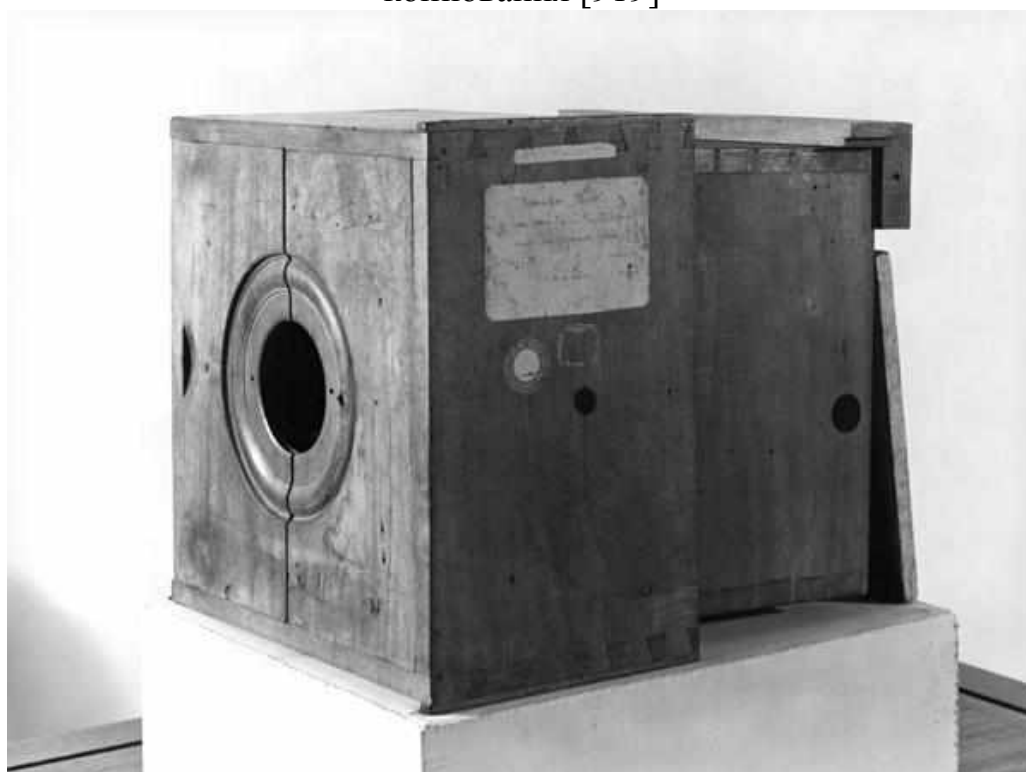
<https://drive.google.com/file/d/14FVyQNWZXSazLOib0GnGgdzmZ0z7Mh86/view>

25. Бабюк Д. Законодавче регулювання фотографічної діяльності у Подільській губернії в другій половині XIX – на початку XX ст. *Збірник наукових праць молодих вчених Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка*. Кам'янець-Подільський: Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка, 2022. Вип. 14. С. 11–14.

<https://drive.google.com/file/d/1iZgxTFjmF6Dr2m4So2ipv-YyhjQ4PO9k/view>



Мал. 1. Принцип дії камери-обскури з лінзою та дзеркалом. Пристрій для копіювання [919]



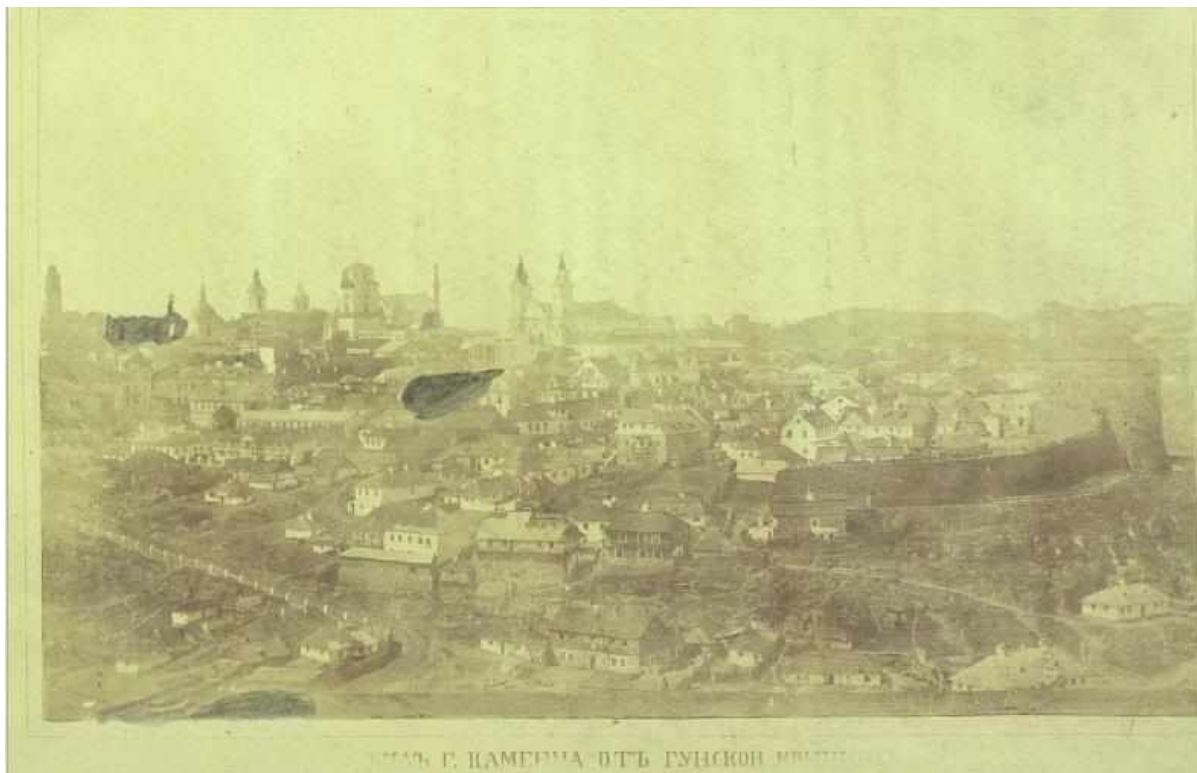
Мал. 2. Камера-обскура Ж.-Н. Ньєпса [920]



Мал. 3. Дагеротипна фотографічна студія [896]



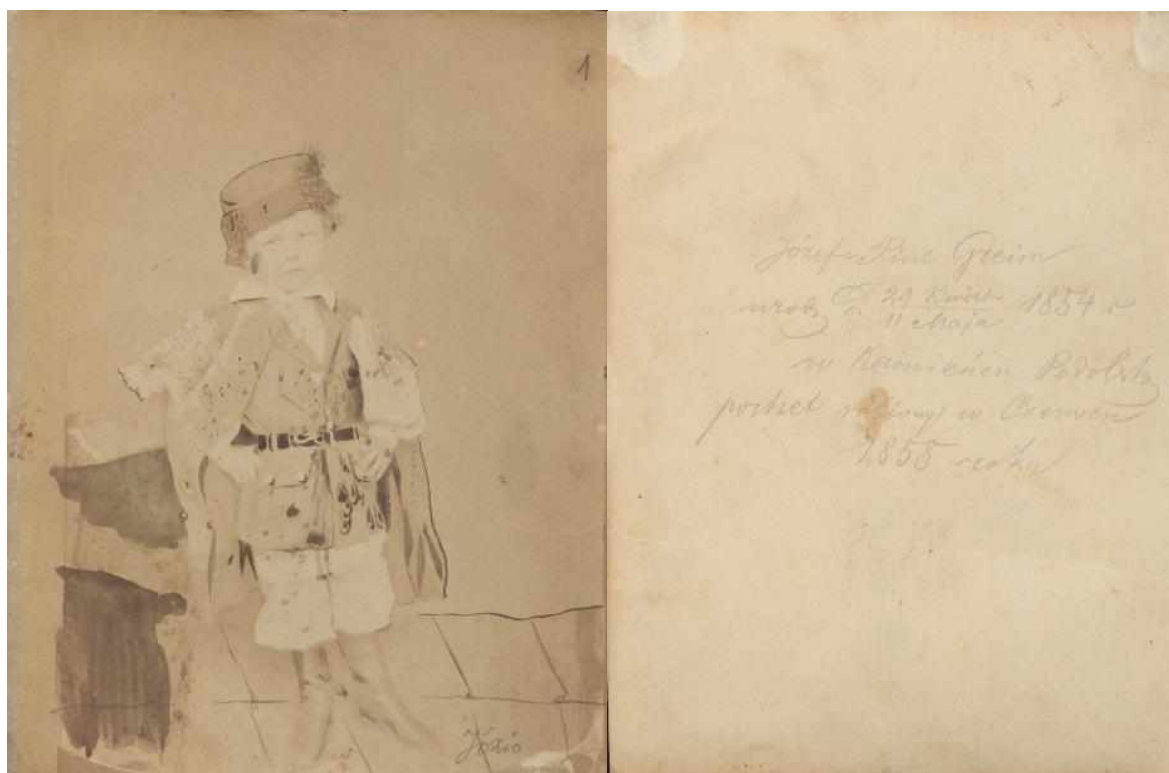
Мал. 4. Копфгальтери полегшеної конструкції та стаціонарні з масивною станиною для утримування голови клієнта та спини у нерухомому положенні [773, с. 131-132]



Мал. 1. Панорамний вид Кам'янця-Подільського від Гунських криниць, фотограф Маркевич (1859 р.) [638, с. 1]



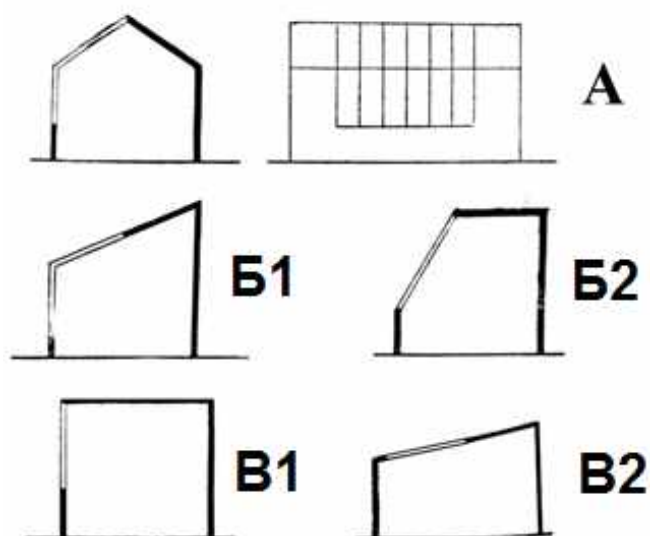
Мал. 2. Вид на Старий замок, фотограф Й. Кордиш (1859-1861 рр.) [474]



Мал. 3. Фотографія Й. Грейма, виконана 1858 р., ймовірно, фотографом Й. Кордишем у Кам'янці-Подільському [67]



Мал. 4. Фотографія братів Я. та Н. Хіліч, фотограф Й. Кордиш (1859 р.) [822]



Мал. 1. Типи фотографічних павільйонів, [590, 93-116].

А – павільйон звичайного типу; Б1 – павільйон звичайного типу, примикаючий до стіни будинку; Б2 – павільйон з косою дзеркальною стінкою; В1 – павільйон з боковим світлом; В2 – павільйон з верхнім світлом



Мал. 2. Зображення фотографічної студії Й. Кордиша (до 1886 р.) [877]



Мал. 3. Група сільських старост перед фотографічним ательє, фотограф М. Грейм (до 1885 р.), [337]



Мал. 4. Стереографічне фото лірника на ганку, фотограф Й. Кордиш (до 1868 р.), [837]



Мал. 5. Фотографично ателје М. Грейма (1886-1890 гг.), [386]



а



б

Мал. 1 (а). Фото кам'янецького єврея з ательє Й. Кордиша (1861-1868 рр.), [829]

Мал. 1 (б) Фото кам'янецького єврея, виконане на бланку із зазначенням м. Києва, ательє Й. Кордиша (1868-1880 рр.), [193]



а



б

Мал. 2 (а). «Лихвар», з фотографічного ательє М. Грейма, [139]

Мал. 2 (б). Фотографічна листівка «Подольская Типа», видавець М. Грейм (до 1904 р.), [832]



Мал 1. «Вішньоський (останній з катів на Поділлі) славний – як сам зізнався – гультай, пострах людей на ярмарці, від яких правом Кадука бере мито, примовляв як трибун: «Матері, карайте своїх дітей, бо я їх карати буду»», фото М. Грейм (1880-і рр.), [350]



Мал. 2. Селянин у збіжжі, фотограф Й. Кордиш (1861 р.), [389]



*Subiect i' sudacovnik
 tip' sudacovnik i' sudacovnik
 sudacovnik i' sudacovnik*

Мал. 3. «Суб'єкт і художник, тип який позує для сина Янка», фотограф М. Грейм (1874 р.), [845]



Мал. 4. «Єврей з Поділля (Перша модель мого коханого та передчасно згаслого сина Яся)», [142]



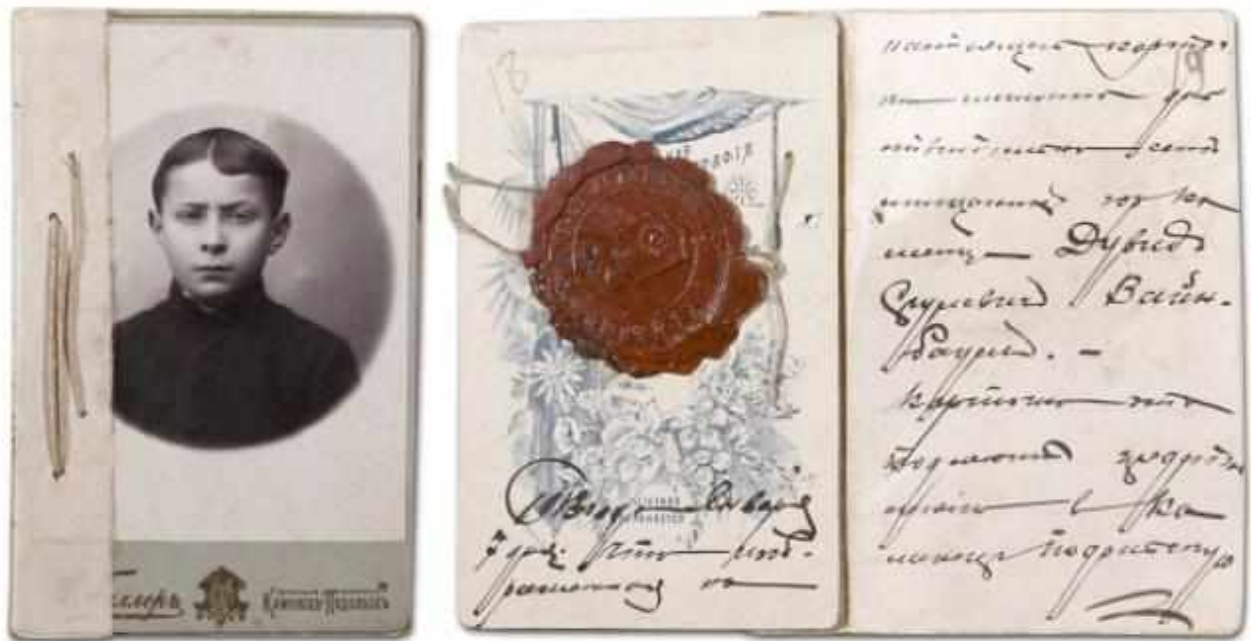
Мал. 1. Випускне фото студентів Подільської духовної семінарія 1903-1904 рр.,
[103]



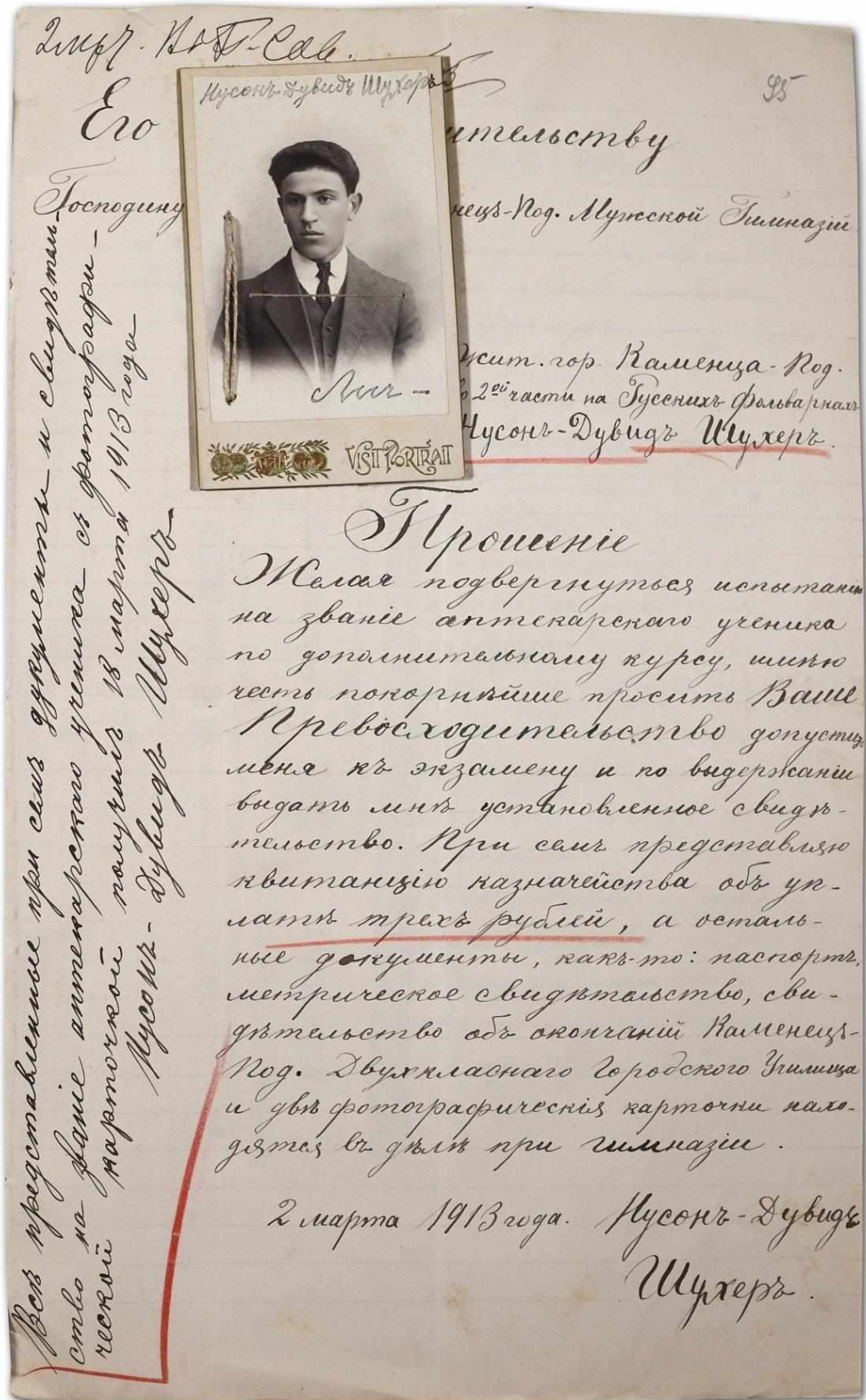
Мал. 1. Фотографії осіб зі справ кам'янецького поліцейського відділу (1893 р.), [21, арк. 30]



Мал. 1. Посвідчення наглядча телеграфної контори М. Палея (1888 р.), [27, арк. 29]



Мал. 2. Посвідчення Д. Вайнбаума (1913 р.), [53, арк. 18]



Мал. 3. Прохання Н. Шухера до складання іспиту на звання аптекарського учня (1913 р.), [53, арк. 95]



Мал. 1. Закладка храму Св. О. Невського, фото Ю. Сіцінського (1891 р.), [819]



Мал. 2. Автомобіль на перехресті вулиць Московської та Резервуарної (1917 р.), [841]



Мал. 3. Генерал О. Брусилов із червоним бантом, «Свято свободи»
10 березня 1917 р., [850]



Мал. 4. Урочиста маніфестація з генералом О. Брусиловим на чолі, «Свято свободи» 10 березня 1917 р., [859]



Мал. 1. Полювання (1914-1917 рр.), [823]



Мал. 2. Весілля (1914-1917 рр.), [823]



Мал. 3. Родина Говорових (1914-1917 гг.), [823]



Мал. 1. Вид Тріумфальної брами, фотограф Й. Кордиш (1859-1861 рр.), [819]



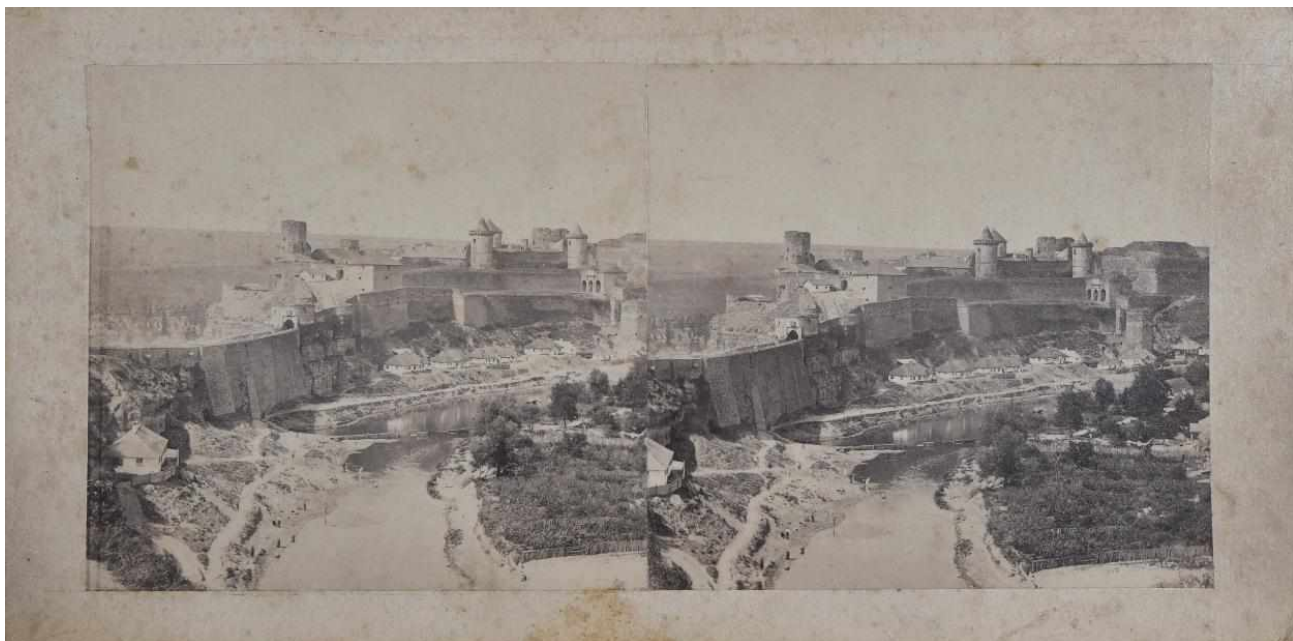
Мал. 2. Вид Тріумфальної брами, фотограф Й. Кордиш (1859-1861 рр.), [396]



Мал. 3. Вид на Польські фільварки, фотограф Й. Кордиш (1859-1864 рр.), [844]



Мал.4. Вид на Польські фільварки, фотограф Й. Кордиш (1864-1868 рр.), [829]



Мал. 5. Стереоскопічне фото з видом на Старий замок. Фотограф Й. Кордиш, 1863 р., [869]



Мал. 6. Вид на Старе місто. Фотограф Й. Кордиш, 1858-1864 рр., [883]



Мал. 1. Весільне фото, фотограф С. Гіллер (1910-і рр.), [855]



Мал. 2. Обряд весілля, фотограф М. Грейм, [116]



Мал 3. Обряд весілля, фотограф М. Грейм, (1870-і рр.), [844]



Мал. 1. Учень 7 класу чоловічої гімназії Ючинський, фотограф М. Грейм, [873]



Мал. 2. Учень першого року навчання, фотограф А. Енгель (1890 рр.), [849]



Мал. 3. Фото Ліни Феденко-Старинкевич-Бетхер, фотограф Е. Кодеш (1916 р.), [819]



Мал. 4. Родинне фото, ательє «Русская фотографія», [860]



Мал. 5. Дві сестри, фотограф М. Грейм (1899-1901 рр.), [851]



Мал. 6. Ф. Кутиловський та М. Грейм, фотограф М. Грейм, [253]



Мал. 7. Дві подруги, фотоательє «Макарт», [856]



Мал. 8. Фото І. Доброгорського, фотограф Ф. Кодеш, [912]



Мал.9. Олімпіада та Роман Олізарови з дітьми Надією, Василем та Вірою, фотограф Е. Кодеш (1913-1917), [848]



Мал. 10. Двоє військових, фотограф Е. Кодеш (1915 р.), [890]



Мал. 11. Козак у прикрашеній військовій формі, фотограф Б. Гиков (1910-і рр.), [819]



Мал. 12. Чоловік з велосипедом, фотограф А. Енгель (1900-і рр.), [826]



Мал. 13. Дівчинка у сценічному костюмі, фотограф В. Струтинський (1913 р.) , [826]



Мал. 14. Хлопчик у військовому костюмі, фотограф Е. Кодеш (1910-і рр.), [819]



Мал. 15. Дівчинка у постеликах, фотограф К. Розенберг (1900-і рр.), [819]



Мал.16. Дівчина у національному костюмі, фотограф С. Гіллер (1900-і рр.), [819]



Мал. 17. Постановка українського весілля, ательє «Макарт» (1900-і рр.), [862]



Мал. 18. Жіноче фото у військовій формі, фотограф Ф. Кодеш (29.07.1913 р.), [868]



Мал.1. Сестри Таля та Льоляі Ляпустіни, фотограф Ф. Кодеш (1907 р.), [820; 854]



Мал.2. Невідомий хлопчик , фотограф А. Енгель (1898-1902 рр.), [852]



Мал. 1. Родина капельмейстра 47 піхотного українського полку З. Комінека, фотограф Е. Кодеш (1910-і рр.), [838]



Мал. 2. Родина подільського краєзнавця В. Гульдмана, фотограф А. Енгель (1890-і рр.), [96]



Мал. 3. Діти голови Кам'янець-Подільської «Просвіти» К. Солухи: Віктор, Тетяна, Наталя та Григорій, фотограф Ф. Кодеш (1907 р.), [819]



Мал. 4. Фото дітей подільського лікаря та краєзнавця Й.Ролле: Йосиф, Казимир, Кароль, Міхал, Ядвіга. Фотограф М. Грейм (1870-і рр.), [819]



Мал. 5. Іван Огієнко (в центрі) з дружиною Домінікою Данилівною (ліворуч) та дітьми Анатолієм та Юрієм під час урочистостей відкриття університету у Кам'янці 22 жовтня 1918 р., [56]



Мал. 6. Сімейство Приходько, фотограф Ф. Кодеш, [831]



Мал. 1. Фото дівчини, фотограф А. Енгель (1874-1877), [819]



Мал. 2. Фото гімназиста, фотограф С. Гіллер (1905 р.), [819]



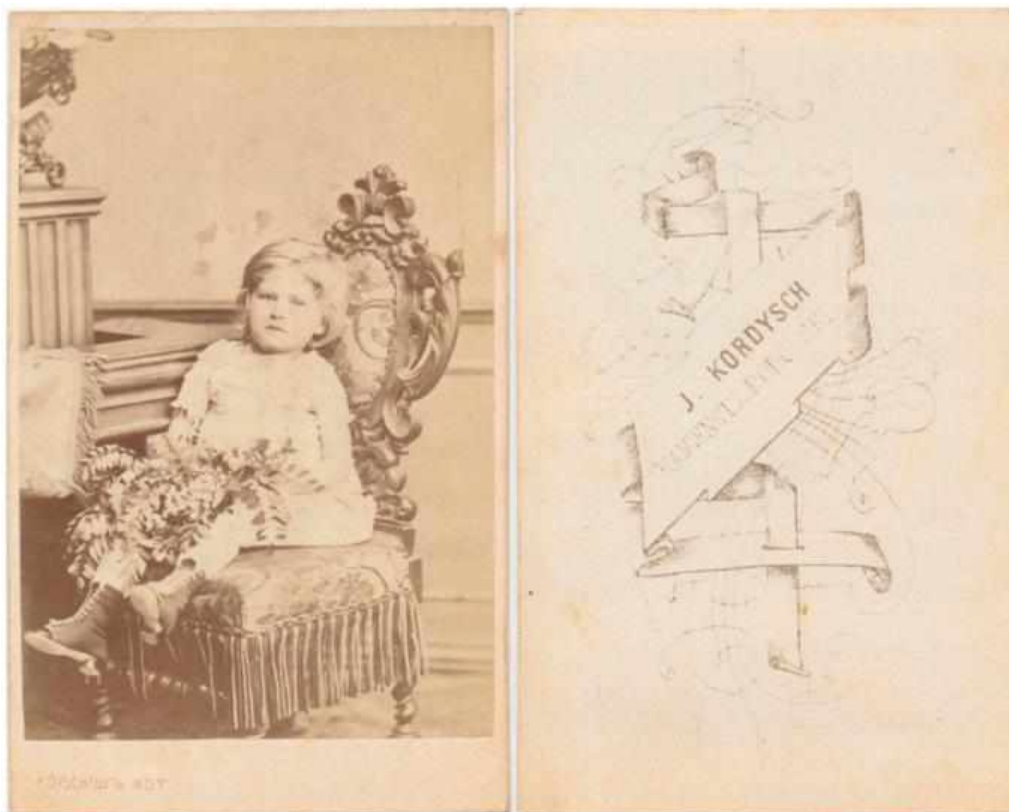
Мал.3. Родинне фото, фотограф Ф. Кодеш (1907 р.), [819]



Мал. 1. Альбом А. Енгеля (1893 р.), [84]



Мал. 2. Альбом видів м. Кам'янця-Подільського М. Грейма (1882 р.), [522]



Мал. 1. Фотографічний бланк Й. Кордиша (1859-1868 рр.), [874]



Мал. 2. Фотографічний бланк Й. Кордиша (1859-1868 рр.), [252]



Мал. 3. Фотографічний бланк М. Грейма (після 1875 р.), [872]



Мал. 4. Фотографічний бланк М. Грейма (після 1886 р.), [270]



Мал. 5. Фотографічний бланк А. Енгеля (1881-1891 pp.), [847]



Мал. 6. Фотографічний бланк А. Енгеля (1898-1902 pp.), [889]



Мал. 7. Фотографічний бланк Ф. Кодеша (1898-1901 рр.), [889]



Мал. 8. Фотографічний бланк Ф. Кодеша (1901-1906 рр.), [847]

(1) Лист М. Грейма до К. Болсуновського 22 листопада 1896 р.:

«...Також я зобов'язаний вашому родичу пану Петру Біловодському за його ласкаве посередництво з метою запросити мене взяти участь у виставці, на якій крім фотографічного альбому на тему: «Етнографії рідного краю» маю намір влаштувати цікаву розвагу для відвідувачів і це буде «демонстрація кінематографу, тобто жива фотографія» – побачений фрагмент з «Revue gen. des Sciences» чудово пояснить про цей винахід, який вдало використовує пан Люм'єр. Пів року тривала переписка з винахідником аж нарешті я отримав новини, що даний апарат мені вишлють не пізніше травня наступного року (цей лист додаю). Крім того що цей витвір мистецтва буде мені коштувати 3000 руб. Я боюся що крім мене хтось інший може завітати до Києва. Заспокоююсь лише тим, що жоден з імпресаріїв не буде мати того що я планую. Бо коли мені будуть представляти іноземні сцени з життя мешканців великих міст я однак маю оригінальну ідею представити образи із життя простих людей, як вони працюють в полі, їхні танці і тд. Що власне відповідає образу аграрно-промисловій, як приклад живої етнографії, яка доповнює картки в альбомі. Отже, відразу після того, як отримаю кінематограф – відразу займусь за допомогою землеробників – фотографії танців подолян, полів бессарабських і молдован і циган, які ними мандрують, а потім ще ха! А потім за розпорядженням коханого пана Кароля поїду до найближчого українського села щоб сфотографувати дівчат та хлопців, щоб вони нам потанцювали – і все це є проектом, отже здається мені, що інформацію про кінематограф краще було б тримати у великій таємниці. Передчасна реклама може викликати тільки заздрість і конкуренцію у місцевих фотографів...» [71, арк. 2-3]

(2) Лист М. Грейма до К. Болсуновського від 7 січня 1897 р.:

«...Вчора прибув до Кам'янця імпресарію із своїм апаратом, який називається «Біофотограф», але який він поганий в порівнянні з апаратом Люм'єра і який робить банальні картинки. Виставка в Києві відкриється швидше всього не раніше липня, а в червні відбудеться виставка у Варшаві, отже як дасть Бог там відбудеться мій перший дебют...» [69, арк. 1]

(3) Лист М. Грейма до К. Болсуновського від 9 лютого 1897 р.:

«...Я цілком захоплений кінематографом – цікаво як в мене все вийде коли отримаю апарат?...» [72, арк. 1]

(4) Лист М. Грейма до К. Болсуновського від 30 червня 1897 р.:

«...Тільки позавчора я вислав до Комітету Київської виставки дві папки під назвою: «Материалы къ Этнографии Подолии и Бессарабии». Чому так пізно? В цьому мені допоміг Дубінський, який 3 тижні (не зважаючи на три моїх скарги) змусив мене чекати на папір потрібний для друку фотографій подільських типів. Мало того я був змушений вислати плівки кінематографу аж до Ліону замість того, щоб проявити в себе і все це через того ж пана

Дубінського і це я вважаю з його сторони, як небажання працювати, навіть як зраду бо я дізнався, що він сам замовив кінематограф і отримав право від Комітету демонструвати «живі фотографії» ... Не обтяжуючи дорогого пана різними моїми клопотами ласкаво прошу про те, щоб пан повідомив мене запитавши про це у свого родича, який є членом комітету: ... 2) чи Дубінський дійсно отримав право на демонстрацію кінематографу? ... Чим займається пан Міхал Грекк? Якщо в нього немає стабільної роботи може б він погодився бути моїм напарником у справі з кінематографом...» [70, арк. 1-3]

(5) Лист Й. Кордиша до М. Грейма від від 14 жовтня 1871 р.:

«Шановний пане! Надавець цього листа, пан Яворський – мій родич. Я люблю його тому, що він того вартий. Він залишиться в Кам'янці, поки заклад не буде повністю переданий Вам, також він надасть Вам свої поради щодо фотографії. Треба розрахуватися з улюбленою друкарнею та цілими днями дбати про зйомку та друк для того, щоб самому все добре знати, та не покладатися на помічників. Навіть для самоповаги майстра закладу, треба самому все добре знати ... Проте, краще було б побудувати новий фотопавільйон та лабораторію ... Було б значно кращим на новому місці Пану, ніж де є зараз фотографія, розпочати свою справу. Однак я завжди сподіваюся, що у Вас справи підуть краще, ніж у пана Загурського. Дай Бог! Обіцяю завжди допомагати, як помічників так і ретушерів знаходити. Друг та Слуга Юзеф Кордиш» [462]

(6) Лист Й. Кордиша до М. Грейма від від 26 жовтня 1883 р.:

«Не знаю, чи знаєте ви про сучасний новий метод сухих та надзвичайно чутливих пластин По суті, це винахід, якого найбільше бракувало фотографічній галузі, а саме високошвидкісний знімок. Варто Вам замовити цей товар з Варшави, там є польський комісіонер, який постачає фотографам сухі пластини від Монховена (бельгієць, винахідник сухого способу зйомки у 1871 р. – авт.) з детальною інструкцією до використання ... Хоча вони дорогі, ... але враховуючи практичність цього способу та надзвичайну чутливість, вони того варті. З часом Ви відмовитесь від мокрого способу, який має стільки незручностей, хоча і є дешевшим. Існує лише єдина вада: через високу чутливість негативів, будь-яке світло для нього буде шкідливе, тому їх необхідно зберігати та розглядати майже в темряві, допоки не буде видалено гіпосульфід після фіксації пластини» [462]

(7) Лист Й. Кордиша до М. Грейма від від 10 грудня 1883 р.:

«Кожен із фотографів знає, які проблеми виникають у нього при зйомці малих дітей, з групами, а то й більше. ... Фотографується все швидко, це правда, і навіть при хорошому освітленні миттєво, але з такою процедурою: зняти матове скло з камери, вставити касету з чутливим шаром, висунути планку, і тільки тоді відкрити об'єктив, плюс ще фотограф з'являється з-під тканини, якою він прикривався, щоб закрити об'єктив. Внаслідок цього втрачається багато часу, та весь ефект, який можна побачити на матовому склі, зникає.

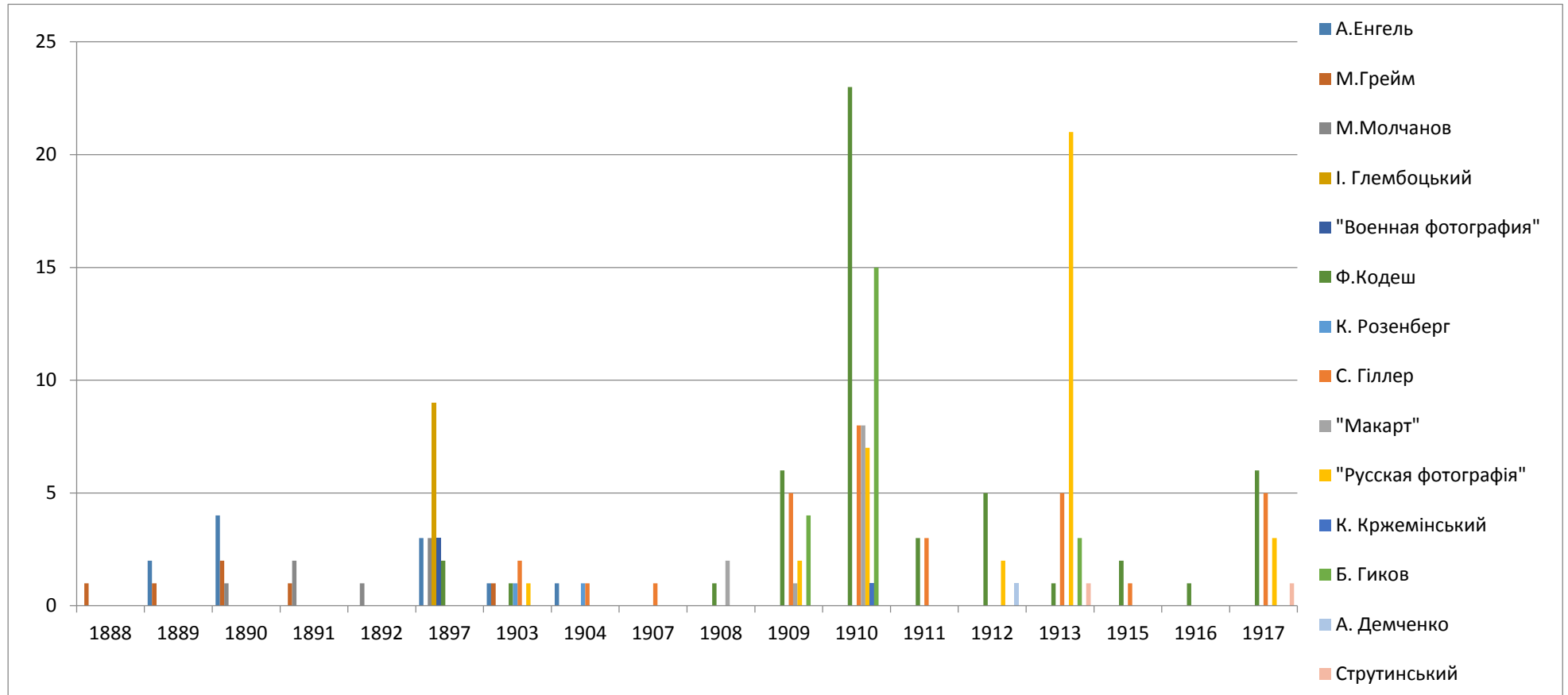
Старші люди (при зйомці – авт.) дозволяють собі жартувати, усміхатися та змінювати пози. Діти найчастіше випадають з фокусу, бояться фотографа, плачуть і, врешті-решт, їх забирають додому. З моїм поглядом на це я виготовив свою маленьку камеру з двома об'єктивами. За її допомоги я усуваю всі ці недоліки та можу знімати все, що хочу в русі. У пана немає такої камери, хоча є апарат «фоклендер» з двома об'єктивами. Потрібно однак, щоб ці лінзи були разом, як у стереоскопа, а не одна над одною. Поверніть цю камеру набік, не знаю чи вийде, бо я вже добре не пам'ятаю, але треба пану біля неї для цього подумати. У такому випадку, оскільки в цій камері є дві касети, одну доведеться назавжди переробити для бажаної мети, а саме розділити навпіл. Я зробив це сам. В касеті посередині вставте перегородку та розпиляйте одну та іншу дошки навпіл. В одній половині касети розташуйте негатив, незалежно від розміру, в іншу вставте матове скло. Ця касета буде разом із чутливим та матовим склом, у такому ж вигляді будете її витягати та нести до лабораторії. Але який виграш! ... Коли Ви покладете негатив у касету, винесіть його з лабораторії, помістіть у камеру, закрийте об'єктив і відразу відкрийте поки чутливе скло в камері. Камера посередині також повинна бути відокремлена. Правою рукою ви наводите фокус і коли він є, одразу відкриваєте об'єктив і у вас фото, яке можна сміливо назвати миттєвим.

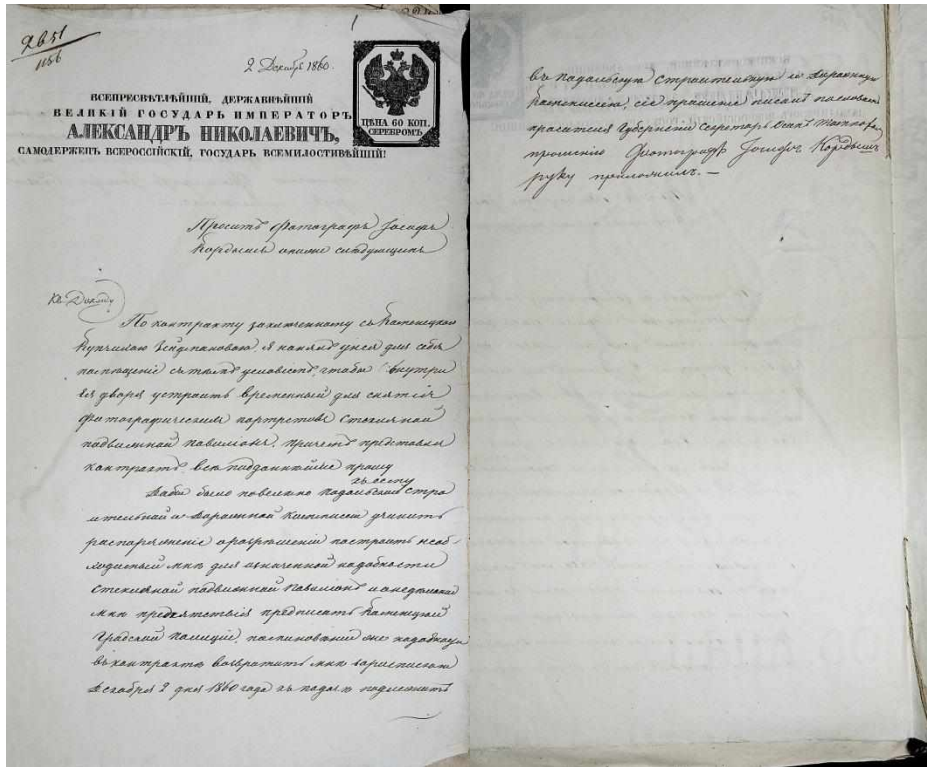
Подібні винаходи зазвичай мають дещо звивистий шлях до своєї мети, а пізніші проекти, як правило, простіші за оригінальні. Камера Кордиша могла бути побудована без будь-яких модифікацій камери, але з розділенням касети стереоскопічної камери, описаної ним; Стереофотознімки, навпаки, існували вже в епоху дагеротипії. Суть ідеї Кордиша полягала у використанні двох сполучених лінз з однаковою фокусною відстанню, одна як видошукач, інша для фотографії. Перші подвійні дзеркальні камери з'явилися в Європі в 1890-х роках, але лише перша подібна модель камери Rolleiflex, випущена в 1929 році, стала сенсацією і миттєво стала популярною» [462].

Таблиця 1. Порівняльна таблиця кількості фотографічних закладів у містах та повітах Подільської губернії у період з 1887 по 1911 рр. на основі довідково-статистичних видань «Обзор Подольской губернии» (1888-1912 рр.), [531-549]

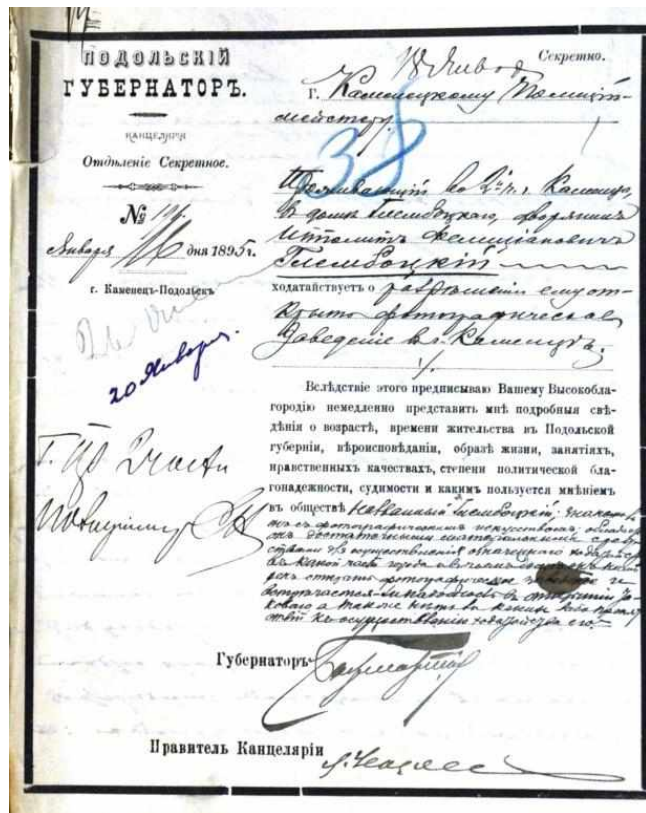
Місто/роки	1887	1888	1890	1891	1893	1894	1895	1896	1897	1898	1899	1900	1901	1902	1903	1904	1905	1906	1907	1908	1911
	К-сть фотографій	К-сть фотографій	К-сть фотографій	К-сть фотографій	К-сть фотографій	К-сть фотографій	К-сть фотографій	К-сть фотографій	К-сть фотографій	К-сть фотографій	К-сть фотографій	К-сть фотографій	К-сть фотографій	К-сть фотографій	К-сть фотографій	К-сть фотографій	К-сть фотографій	К-сть фотографій	К-сть фотографій	К-сть фотографій	К-сть фотографій
Кам'янець	2	2	2	2	2	3	4	5	5	6	5	5	5	Невід.	6	7	7	7	6	8	8
Кам'янецький повіт	-	-	-	1	1	1	1	1	1	1	1	1	2	Невід.	1	1	1	2	2	3	4
Проскурів	1	1	1	1	1	3	3	3	3	3	3	4	4	Невід.	4	4	4	4	5	5	4
Проскурівський повіт	-	-	1	1	1	1	1	1	1	1	2	2	2	Невід.	1	1	1	3	3	3	2
Летичів	1	1	-	1	1	1	1	1	1	1	2	2	2	Невід.	2	2	2	2	2	2	2
Летичівський повіт	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	2	3	Невід.	3	2	2	2	2	3	3
Літин	-	-	1	1	1	2	1	1	1	2	1	2	1	Невід.	2	2	4	3	4	5	5
Літинський повіт	-	-	-	-	-	-	-	1	1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1
Вінниця	1	1	2	2	2	2	3	3	3	3	3	7	6	6	10	11	8	11	9	14	11
Вінницький повіт	-	-	-	-	1	1	1	1	1	2	2	2	2	3	-	-	-	-	-	-	1
Брацлав	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1	1	1	1	2	1	1	1	1	1	1
Брацлавський повіт	3	3	2	2	2	2	2	2	2	3	4	4	5	-	4	5	5	4	4	5	5
Гайсин	-	-	-	-	-	-	1	1	1	1	1	1	1	2	2	2	2	2	2	2	2
Гайсинський повіт	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	2	2	2	2	2	3	3	3	4	4
Ольгопіль	-	-	-	-	-	-	-	1	1	-	-	-	2	2	1	1	1	1	1	1	2
Ольгопільський повіт	-	-	1	1	1	1	1	1	1	1	2	1	1	2	2	3	4	4	5	5	7
Балта	2	1	2	2	2	3	2	2	2	3	2	2	2	2	1	2	2	3	4	2	3
Балтський повіт	1	-	-	-	-	1	1	2	2	1	1	1	2	3	2	2	2	3	4	4	8
Ямпіль	-	-	-	1	-	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	2
Ямпільський повіт	-	-	-	1	1	-	-	-	-	-	-	-	-	1	1	-	-	-	-	-	2
Могилів-Подільський	2	1	2	2	2	2	2	2	2	3	2	3	3	4	4	4	4	5	6	7	7
Могилів-Под. повіт	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1	-	-	1	-	1
Нова Ушиця	-	-	-	-	-	-	1	1	1	-	2	2	3	3	3	3	2	2	1	1	2
Ново-Ушицький повіт	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1	1	-	-	-	-	-	-	-	-	1	2
Всього	14	11	16	19	19	25	27	31	31	34	38	45	50	52	54	56	56	63	66	77	89

Таблиця 2. Використання фотографії у документообігу Кам'янець-Подільської чоловічої гімназії за 1888-1917 рр.
(порівняльна таблиця) на основі матеріалів ДАХМО (ф. 319), [24-53]

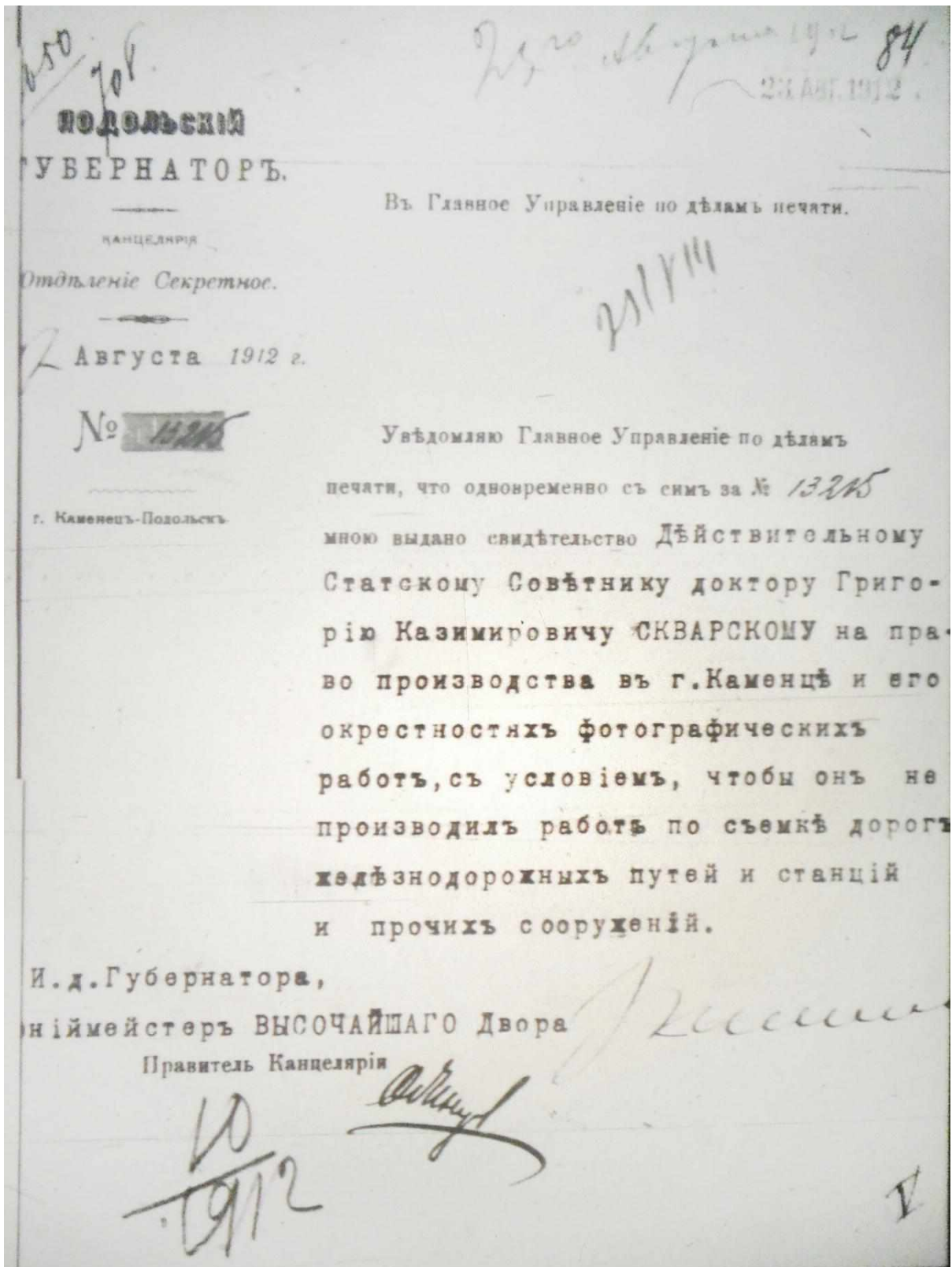




Мал. 1. Прохання Й. Кордиша про надання дозволу на встановлення скляного павільйону, 1863 р., [2, арк. 1-2]



Мал. 2. Документ, який засвідчує політичну благонадійність фотографа І. Глембоцького, 1895 р., [23, арк. 1]



Мал. 3. Дозвіл Подільського губернатора на ведення фотографічної діяльності Г. Скварського, [490, арк. 20].

Біографії фотографів м. Кам'янця-Подільського



Йосип Кордиш

Й. Кордиш (1824-1896 рр.) розпочинав свою фотографічну діяльність у м. Одесі та не пізніше травня 1859 р. перебрався до м. Кам'янця, де відкрив перше на Поділлі фотографічне ательє. З кінця 1850-х рр. Й. Кордиш був членом французького фотографічного товариства [593, с. 181; 646, с. 1538], дійсним членом Південно-Західного відділу Імператорського географічного товариства, є автором портретних фотографій таких відомих особистостей, як композитора М. Лисенка, історика М. Костомарова, письменників І. Нечуй-Левицького та Шолом-Алейхема, художника Н. Орди, лікаря та краєзнавця Ю. Ролле. У 1868 р. Й. Кордиш заснував паралельну фотографічну студію в Києві [806, с. 622], залишивши кам'янецьку філію на свого помічника В. Загорського. У 1871 р. Кордиш остаточно продав кам'янецьку студію своєму учню та товаришу М. Грейму за 1200 руб., з яким товаришував та являвся творчим наставником до кінця свого життя [618, с. 84]. Похресницею Й. Кордиша була старша донька М. Грейма Модеста [619, с. 229], яку той, також як і її батька, навчав техніці фотографії [618, с. 203]. Помер Ю. Кордиш 21 липня 1896 р. у Києві від туберкульозу, поховавши перед цим свою дружину і сина [618, с. 208].

Афанасій Фогелевич

А. Фогелевич почав свою працю фотографом щонайменше у 1869 р. у м. Кам'янці-Подільському [488, арк 158]. Зважаючи на відносно малу відому кількість його фотографій кам'янецького періоду можемо зробити висновок, що він працював у Кам'янці короткий період часу або його фотографічна студія знаходилась у невігідній з комерційної точки зору частині міста. У 1886 р. він продовжив свою працю у м. Славути Ізяславського повіту, де був першим фотографом у цьому місті [882]. Ймовірно, у Славуті він працював недовго, оскільки вже з 1888 по 1892 рр. він вже працював у польському місті Білосток [886].

Згідно звіту Подільського губернатора, А. Фогелевич вів свою фотографічну діяльність у таких містах: Кам'янець-Подільський, Могилів-Подільський, Бердичів, Славути, Білосток та Жмеринка [835]. Цікавим є його фотографічний бланк з Бердичева, де Фогелевич вказував, що він «Білопольський вуличний фотограф», хоча у звіті Подільського губернатора зазначено, що він на момент 1869 р. був кам'янецьким міщанином [819].



Володимир Загорський

Був учнем Й. Кордиша, керував його кам'янецькою філією з 1868 по 1870-і рр., довівши її до банкрутства. Після цього перебрався до Києва. У 1874 р. він вирушив на стажування до Парижу в майстерню фотографа С. Остророга [619, с. 267]. У 1880 р. отримав від Й. Кордиша у повне користування його київську фотографічну студію на Хрещатику, внаслідок чого Загорський змінив назву закладу на власну, але за кілька років студія збанкрутувала [619, с. 254]. Восени 1882 р. Загорський отримав у спадок 50 тис. руб. та переніс своє фотоательє на нову адресу, а через 4 роки внаслідок фінансової скрути почав розпродаж фотографічного приладдя зі свого закладу [619, с. 268]. У 1888 р. його будинок було продано за борги. Новий власник будинку залишив Загорському кімнату для проживання та зробив того управителем.



Міхал Грейм

Народився 15 вересня 1828 р. в м. Желехуві, Привіслянського краю. Існує версія, що родина Грейма мола походити із Австрії. На початку 1870 р. Грейм писав до свого сина Юзефа у м. Зальцбург, куди той поїхав на навчання: «Тітці Альбертині цілуй руку за листа від твого дідуся, про який я отримав звістку з Желехова з невимовною радістю...». М. Грейм, по закінченні повітової школи переїхав до Варшави у якості підмайстра при друкарні, згодом переїхавши до м. Любліна. У 1852 р. був викликаний подільським віце-губернатором Пфелером до Кам'янця на посаду старшого набірника губернської типографії, згодом ставши її завідуючим. Фотографічну діяльність почав з 1871 р., викупивши кам'янецьку студію Й. Кордиша, а вже через рік, у 1872 р. його було звільнено з кам'янецької друкарні, фактично, через його польське походження [619, с. 240]. З того часу М. Грейм повністю присвятив себе фотографічній справі.

М. Грейм був учасником багатьох товариств, серед яких товариство подільських лікарів (1862), Імператорське Географічне Товариство (1875), Антропологічна комісія Краківської академії наук та Варшавське мистецьке товариство (1876), Імператорське Товариство любителів природознавства, антропології та етнографії при Московському університеті (1884), член Подільського Губернського Статистичного комітету (1886), член

Нумізматичного товариства у Кракові (1889), член Подільського Єпархіального Історико-статистичного Комітету, пізніше реорганізованого у Історико-Археологічне Товариство (1890), делегат Товариства захисту пам'ятників польського мистецтва та культури у Кракові та Варшаві (1902), член-кореспондент польського краєзнавчого товариства у Варшаві (1906). Починаючи з 1876 р. він був директором Тюремного комітету та попечителем арештантського будинку. З 1878 по 1888 рр. був гласним Кам'янецької міської думи та членом багатьох благодійних організацій у місті [631, с. 411-412].

М. Грейм був знайомий із багатьма відомими особистостями, серед яких був і Г. Сенкевич – автор відомої трилогії, фінальний роман якої «Пан Володийовський» було присвячено подіям у Кам'янці XVII ст. По завершенню роману Грейм надіслав Сенкевичу цінний подарунок – турецьке залізне ядро витягнуте зі стіни кам'янецького замку та із викарбуваним на ньому написом «Автору Пана Володийовського» [918], яке було виставлено під час благодійної виставки у Варшаві 1901 року [635, с. 22].

У 1853 р. М. Грейм одружився з Октавією [618, с. 181]. Мав двох дочок Марію-Віргінію, Модесту-Катерину [4, арк. 201-202 зв.] та трьох синів Юзефа, Яна та Фелікса [618, с. 184]. Остання чверть XIX ст. виявилася для Грейма повною трагічних подій. Восени 1879 р. помер батько Міхала, а ще за кілька місяців – дядько і брат. У серпні 1884 р. помер син Міхала – Юзеф від туберкульозу, а за два роки, у грудні 1896 р. помер інший син Ян. У січні 1890 р. померла дружина Грейма – Октавія. Молодший син Фелікс у 1887 р. залишив батька та виїхав до Варшави, після чого його сліди загубились. Останні роки Грейм доживав у злиднях та бідності, розпродаючи свої колекції фактично за безцінь [619, с. 272]. Тим не менш, він був знаний далеко за межами міста. Зокрема, польський живописець і архітектор Станіслав Віткевич у липні 1903 р. в одному зі своїх листів до сина радив тому зупинитись у Кам'янці під час його подорожі Україною: «Був там колись фотограф Грейм, який робив чудові фотографії через свою пристрасть до минулого» [622, с. 131.].

Помер М. Грейм 2 січня 1911 р. від старості у м. Кам'янці-Подільському, де й був похований 4 січня на міському римо-католицькому кладовищі [1, арк. 166 зв.].

Август Енгель

Народився в м. Кам'янці-Подільському у 1844 р. Був пруським підданим лютеранського віросповідання. Батько – Карл Іоан Енгель, підданий герцогства Ольденбурзького. Мати Анна Енгель – піддана герцогства Ольденбурзького. Ймовірно мав дядька Густава Енгеля, теж пруського підданого [911].

Освіту А. Енгель здобував вдома [5, арк. 236 зв.-237]. Фотографічну діяльність розпочав з 1870 р. [805, с. 108], отримавши 4 жовтня 1870 р. свідоцтво від кам'янецького поліцеймейстера за № 3047 та виданого на основі розпорядження Подільського Губернського правління 29 вересня 1870 р. № 2562 [16, арк. 6]. Мав дочку Яніну римо-католицького віросповідання, яка

навчалась у маріїнській жіночій гімназії [819]. У А. Енгеля був рідний брат Олександр Енгель (1848 - 1918) [888], який був фотографом на Кавказі та володів шістьма фотоательє в різних містах [462]. Помер А. Енгель 1911 р. у м. Кам'янці-Подільському.



Леон Раковський

Народився у 1856 р. у с. Юрківці Кам'янецького повіту [738, с. 415] у шляхетській вірменській родині Макаревичів [726, с.523]. У 1879 р. заснував майстерню із виготовлення дерев'яних штор-жалюзів та виготовляв вивіски на металевих дошках та жести. У 1880-х рр. перебрався до м. Кам'янця-Подільського [738, с. 415] у родинний будинок, де у 1895 р. збудував фотографічну студію [75, арк. 8]. Остання, ймовірно, слугувала йому виключно як лабораторія, оскільки Раковський займався друком власних тематичних фотографічних поштових листівок-колажів [726, с. 523], серед яких також була серія із трьох листівок, присвячених роковинам українського поета Т. Шевченка. Л. Раковський був дійсним членом Подільського історично-архітектурного товариства, Кам'янецького вільного пожежного товариства та впродовж 15 років членом-казначесем Сирітського суду. Був одним із ініціаторів створення у місті мережі телефонного зв'язку в 1885 р. [608, с. 211]. Був нагороджений орденом св. Станіслава 3-го ступеня [738, с. 416]. У 1905 р. він передав свою фотографічну студію у користування фотографу С. Гіллеру [819]. Помер 31 жовтня 1908 р від розриву серця.

Адам Жилінський

Перші відомості про діяльність Адама Жилінського знаходимо у м. Житомир. Достеменно невідомо, коли він почав свою фотографічну діяльність, але найдавніше його фото датується 1873 р. У 1879-1882 рр. А. Жилінський працював у парі з К. Корицьким, а вже із 1883 р. А. Жилінський почав працювати одноосібно у власному ательє [915]. У 1893 р. А. Жилінський переїхав до м. Кам'янця-Подільського та заснував власне фотографічне ательє на Новому плані, де працював щонайменше до 1899 р. [795; с. 658]. З 1902 р. місцеві довідники вже не фіксували його прізвища серед кам'янецьких фотографів. Подальша доля А. Жилінського невідома.

Казимир Розенберг

К. Розенберг був сином польського дворянина Ромуальда Розенберга, а рід Розенбергів було включено до першої частини родової книги Подільської губернії [3, арк. 248]. Перші відомості про фотографічну діяльність К. Розенберга у м. Кам'янці-Подільському з'являються у 1903 р. [819]. Також

його прізвище знаходимо у списку кам'янецьких фотографів за 1907 р. [791; с. 482]. Ймовірно, він продовжував свою діяльність в місті до 1908 р., оскільки у тому ж році змінив свою адресу з Кам'янця на Летичів [819]. Доказом слугує також наявність його прізвища у списках виборців м. Летичева 1912 р. [54, арк. 28]. Оскільки у Кам'янці прізвище Розенберг було особливо поширене серед євреїв, вдова двоюрідного брата Казимира у 1908 р. подавала прохання в Подільське дворянське депутатське зібрання про зміну прізвища на Порай-Розенберг від назви родового герба, але їй було відмовлено [3, арк. 275].



Сруль (Ізраїль) Гіллер

С. Гіллер ймовірно був родом із м. Летичева, оскільки йому було видано паспорт летичівським міщанським старостою за №685 [493, арк. 98]. Фотографічну справу він почав у м. Кам'янці-Подільському, щонайменше, з квітня 1905 р. (свідоцтво №6731). З 1910-1911 рр. почав виготовляти кінематографічні стрічки про кам'янецьке повсякденне життя та знакові події, отримавши на це спеціальний дозвіл за №11973 [493, арк. 96, 98]. В березні 1917 р. С. Гіллер звернувся до Штабу Південно-Західного фронту з проханням дозволити йому відкрити в м. Кам'янці по вул. Поштової магазин для продажу книг та газет. Для з'ясування його особистості начальник контррозвідки повідомив начальника військового-цензурного відділу Штабу, що Гіллер станом на той час жодного разу не притягувався за правопорушення [493, арк. 97]. Очевидно, дозвіл він таки отримав, оскільки в травні 1917 р. відділення київського агітаційного комітету у питанні постачання літератури до м. Кам'янця окремо зазначило комітету Пд-Зх фронту в м. Кам'янці, що даний лист зголосився доставити Гіллер особисто [495, арк. 112-112 зв.]. В часи Української революції за незалежність 1917-1921 рр. С. Гіллер отримав від українського уряду 17 жовтня 1920 р. посвідчення фотографа при контррозвідці тилу дієвої армії УНР в м. Кам'янці-Подільському [55, арк. 41]. Проживав зі своєю дружиною Есфір в м. Кам'янці по вул. Поштової щонайменше до 1924 р. [75, арк. 13]. Подальша доля невідома.

Іполіт Глембоцький

Дворянин та фотограф Іполіт Феліціанович Глембоцький народився 1873 р., проживав у 2-й частині м. Кам'янця-Подільського у будинку свого батька по вул. Довгій. У 1894 р. Глембоцький їздив у м. Краків, де удосконалював себе у фотографічній майстерності. В грудні того ж року повернувся до м. Кам'янця та направив до Подільського губернатора прохання про надання дозволу на відкриття власного фотографічного ательє в місті. Кам'янецький поліцеймейстер у своєму звіті вказував, що І. Глембоцький був

римо-католицького віросповідання, стиль життя вів скромний, у моральному та політичному відношенні ні в чому забороненому поміченим не був, під судом не перебував, у суспільстві мав статус порядної людини, володів фотографічним ремеслом та мав необхідні кошти для відкриття фотографічного закладу у Кам'янці-Подільському. Так як у тій частині міста на той час подібного закладу не було, поліцмейстер вказував на необхідність відкриття такого [23, арк. 1-1 зв.]. Відповідний дозвіл Глембоцьким було отримано у 1895 р. Орієнтовно з 1914 р. його фотографічна майстерня знаходилась вже по вул. Поштової.



Владислав (Вітольд) Струтинський

Владислав Струтинський народився у 1837 р. в Польщі [464, арк. 173]. Про ранні його роки нічого невідомо. Після польського січневого повстання проти Росії 1863 р. емігрував разом із фотографом Л. Шацінським в Париж. Останній навчив Струтинського фотографічній справі. У 1865 р. В. Струтинський проживав у м. Християнії («вільне місто» у кварталах Копенгагена, Данія) [463, арк. 666], а 1868 р. володів власним фотографічним ательє у м. Арендаль (Норвегія) [619, с. 193]. Задля приваблення клієнтів він розміщував оголошення у газетах про власну фотографічну студію [602, с. 4]. У 1874 р. В. Струтинський продав свою фотографічну майстерню в Арендалі та згодом з'явився у м. Хотин (на той час частина Молдови) [619, с. 193], де щонайменше із 1904 р. продовжив свою фотографічну діяльність. Ймовірно, він спеціально змінив своє ім'я на «Вітольд» боячись переслідування з боку Російської імперії, оскільки був політичним біженцем [463, арк. 713]. Був нагороджений похвальними відгуками на сільсько-господарській виставці у м. Єдинці (Молдова) у 1904 та 1908 рр. [619, с. 193]. Найбільш відомими фотографіями В. Струтинського періоду 1904-1912 рр. є серія фотографій родини Болбочанів та особисто Петра Болбочана – майбутнього українського військового діяча та полковника армії Української Народної Республіки у 1917-1919 рр. У 1912 р. В. Струтинський отримав дозвіл від Подільського губернатора за № 2848 на відкриття фотографічного закладу у м. Кам'янці-Подільському [490, арк. 20].

Франц Кодеш

Народився Франц Алоізович Кодеш приблизно у 1859 р. в Богемії, офіційно був приписаний до с. Заліси (Ратнівського району Волинської обл.), був православного віросповідання із рідною чеською мовою спілкування. Навчання здобув у приходського вчителя [6, арк. 144-145]. Розпочав свою фотографічну діяльність з 1894 р. та мав фотографічне ательє на Центральній

площі Старого міста, яке користувалось великою популярністю у місцевого населення. Помер приблизно у 1912 р., а його ательє успадкувала дружина Емілія продовживши фотографічну справу.

Емілія Кодеш

Народилась Емілія Йосипівна Кодеш приблизно 1876 р. у с. Урвин на Волині та була приписана до с. Заліси (Ратнівського району Волинської обл.). Аналогічно із чоловіком була православного віросповідання та здобула освіту у приходського вчителя [6, арк. 144-145]. З 1913 р. стала власницею фотографічного ательє після смерті свого чоловіка. Займалась виготовленням численних видів міста для подальшого друку на фотографічних листівках та у період Української революції за незалежність 1917-1921 рр. виготовила велику кількість фотографічних знімків українських міністрів, відомих осіб та низки фотографій знакових подій в історії міста. Подальша доля Е. Кодеш після встановлення радянської влади у м. Кам'янці-Подільському в кінці 1920 р. невідома.

Іван Кржемінський

Народився ймовірно у 1842 р. та з 1900 р. вже займався фотографічною справою у Кам'янці, володіючи власним ательє. У 1904 р. мав намір продати студію за 1500 руб. за станом здоров'я [806, с. 653], але ймовірно, продовжив справу спільно із фотографом О. Міллером щонайменше до 1907 р. [848].

Був одружений із Катериною з Вороніцьких, мав синів Йосипа та Олександра, дочок Анелю, Кароліну, Емілію та Єлизавету. Ймовірно, незадовго до смерті проживав у с. Слобідка Кульчиєвецька, де й помер від старості 26 січня 1911 р. та був похований на кам'янецькому римо-католицькому кладовищі [1, арк. 168 зв.].

Додаток Я

Таблиця 1. Колекція видових фотографій міста

№ п/п	Назва фотографії	Дата	Автор	Джерело	інв. номер
1.	Вигляд міста з заходу	1916	-	ЦДКФФА	№ 0-72080
2.	Панорама міста зі сходу	-	-	ЦДКФФА	№ 0-77078
3.	Kamieniec Podolski. Widok z ratusza.	ok. 1871	M.Greim	PAU	Neg. 151415
4.	Kamieniec Podolski. Plac gubernatorski i stary sobór prawosławny.	przed 1918	-	PAU	Neg. 151430
5.	Kamieniec Podolski. Ulica Tatarska.	1913	J.Łasli	PAU	Neg. 118708
6.	Kamieniec Podolski. Dworek.	1914	K.Chorewin	PAU	Neg. 160013
7.	Каменец-Подольский. Вид с северной стороны	przed 1918	-	PAU	Neg. 151400
8.	Каменец-Подольский. Центральная площадь	przed 1918	-	PAU	Neg. 151429
9.	Widok z zachodniej strony	-	-	BN	I.F. 12926
10.	Zabudowa przy baszcie Batorego	-	-	BN	I.F. 10283
11.	Widok miasta i Nowego mostu ze wschodu	-	-	BN	I.F. 10281
12.	Zachodnia część miasta i Polska brama	-	-	BN	I.F. 10273
13.	Północna część miasta i baszta Batorego	-	-	BN	I.F. 12949
14.	Widok na miasto z zamku	-	-	BN	I.F. 12927
15.	Kamieniec Podolski. Zabudowa	-	-	MNW	Nr 18607
16.	Kamieniec Podolski. Dworek.	-	-	MNW	Nr 4988
17.	Kamieniec Podolski. Rynek.	-	-	MNW	Nr 18388
18.	Kamieniec Podolski. Podwórze	-	-	MNW	Nr 16735
19.	Kamieniec Podolski. Widok ogólny.	-	-	MNW	Nr 16688
20.	Kamieniec Podolski. Dom nad Smotryczem.	-	-	MNW	Nr 18180
21.	Kamieniec Podolski. Dworek.	-	-	MNW	Nr 16736
22.	New bridge on the Smotrych river in Kamianets-Podilskyi	1873	M. Greim	MNW	DI 38313
23.	Scena rodzajowa na	1875	M. Greim	MNW	DI 127682

	targowisku				
24.	Widok zachodniej części miasta od północnego zachodu [179]	przed 1861	J. Kordysz	IHSUJ	IHSUJ P 016848
25.	Zabudowania w dolinie Smotrycza [181]	1870 – 1880	M. Greim	IHSUJ	IHSUJ P 016849
26.	Panorama miasta [165]	przed 1903	-	IHSUJ	IHSUJ P 016850
27.	Panorama miasta [166]	pocz. XX w.	-	IHSUJ	IHSUJ P 016851
28.	Widok miasta i mostu nad Smotryczem [172]	pocz. XX w.	-	IHSUJ	IHSUJ P 016852
29.	Panorama miasta z widokiem na zamek [167]	pocz. XX w.	-	IHSUJ	IHSUJ P 016870
30.	Zamek. Widok ogólny [175]	przed 1913	-	IHSUJ	IHSUJ P 016872
31.	Tableau z rytowaną panoramą miasta otoczoną fotografiami budowli	po 1876	M. Greim	IHSUJ	IHSUJ P 016847
32.	Kamieniec Podolski. Widok starego miasta z Nowego Mostu [406]	-	M. Greim	PAU	BZS.RKPS.12219.k.20
33.	Kamieniec Podolski. Polskie Folwarki [403]	-	M. Greim	PAU	BZS.RKPS.12219.k.19
34.	Kamieniec Podolski. Stare miasto od strony północno-wschodniej [404]	lata 60 XIX wieku	J. Kordysz	PAU	BZS.RKPS.12219.k.18
35.	Kamieniec Podolski. Stare miasto od strony Polskich Folwarków [405]	1860	J. Kordysz	PAU	BZS.RKPS.12219.k.17
36.	Panorama Kamieńca Podolskiego od strony wschodniej (1 z 5 części) [424]	1876	M. Greim	PAU	BZS.RKPS.12219.k.1
37.	Panorama Kamieńca Podolskiego od strony wschodniej (2 z 5 części) [425]	1876	M. Greim	PAU	BZS.RKPS.12219.k.2
38.	Panorama Kamieńca Podolskiego od strony wschodniej (3 z 5 części) [426]	1876	M. Greim	PAU	BZS.RKPS.12219.k.3
39.	Panorama Kamieńca Podolskiego od strony wschodniej (4 z 5 części) [427]	1876	M. Greim	PAU	BZS.RKPS.12219.k.4

40.	Panorama Kamieńca Podolskiego od strony wschodniej (5 z 5 części) [428]	1876	M. Greim	PAU	BZS.RKPS.12219.k.5
41.	Panorama Kamieńca Podolskiego od strony zachodniej (1 z 3 części) [429]	1876	M. Greim	PAU	BZS.RKPS.12219.k.6
42.	Panorama Kamieńca Podolskiego od strony zachodniej (2 z 3 części) [430]	1876	M. Greim	PAU	BZS.RKPS.12219.k.7
43.	Panorama Kamieńca Podolskiego od strony zachodniej (3 z 3 części) [431]	1876	M. Greim	PAU	BZS.RKPS.12219.k.8
44.	Panorama Kamieńca Podolskiego od strony południowej (1 z 3 części) [421]	1876	M. Greim	PAU	BZS.RKPS.12219.k.9
45.	Panorama Kamieńca Podolskiego od strony południowej (2 z 3 części) [422]	1876	M. Greim	PAU	BZS.RKPS.12219.k.10
46.	Panorama Kamieńca Podolskiego od strony południowej (3 z 3 części) [423]	1876	M. Greim	PAU	BZS.RKPS.12219.k.11
47.	Panorama Kamieńca Podolskiego od strony północnej (1 z 3 części) [416]	1876	M. Greim	PAU	BZS.RKPS.12219.k.12
48.	Panorama Kamieńca Podolskiego od strony północnej (2 z 3 części) [417]	1876	M. Greim	PAU	BZS.RKPS.12219.k.13
49.	Panorama Kamieńca Podolskiego od strony północno-wschodniej (1 z 3 części) [418]	1876	M. Greim	PAU	BZS.RKPS.12219.k.14
50.	Panorama Kamieńca Podolskiego od strony północno-wschodniej (2 z 3 części) [419]	1876	M. Greim	PAU	BZS.RKPS.12219.k.15
51.	Panorama Kamieńca Podolskiego od strony północno-wschodniej (3 z 3 części) [420]	1876	M. Greim	PAU	BZS.RKPS.12219.k.16
52.	Kamieniec Podolski od strony Polskich Folwarków [251]	ca 1860	J. Kordysz	BNW	F.4055/IV A

53.	Kamieniec Podolski [247]	ca 1876	A. Engel	BNW	F.12708/IV
54.	Kamieniec Podolski, widok na rzekę Smotrycz i przedmieście Polskie Folwarki [249]	ca 1865	A. Engel	BNW	F.12997/IV A
55.	Widok ogólny Kamieńca Podolskiego od strony zachodniej [296]	ca 1865	A. Engel	BNW	F.12926/IV A
56.	Widok Kamieńca Podolskiego z lotu ptaka [291]	ca 1914	-	BNW	F.7504/II
57.	Widok ogólny Kamieńca Podolskiego [294]	ca 1865	A. Engel	BNW	F.12998/IV A
58.	Widok ogólny Kamieńca Podolskiego od strony północnej [295]	ca 1865	A. Engel	BNW	F.12949/IV A
59.	Widok ogólny Kamieńca Podolskiego [293]	ca 1865	-	BNW	F.13000/IV A
60.	Ogólny widok Kamieńca Podolskiego [255]	ante 20 08 1899	-	BNW	F.3955/III A
61.	Widok ogólny Kamieńca Podolskiego z zamku [297]	ca 1865	A. Engel	BNW	F.12927/IV A
62.	Widok ogólny Kamieńca Podolskiego [292]	ca 1865	-	BNW	F.12999/IV A
63.	Przedmieście Kamieńca Podolskiego, Polskie Folwarki [290]	ca 1874 (odb. 1876)	M. Greim	BNW	F.4053/IV A
64.	Podzamcze i część Polskich Folwarków w Kamieńcu Podolskim [256]	ca 1874	M. Greim	BNW	F.4054/IVA
65.	Z wieży ratuszowej, widok na południe [300]	ok. 1885	M. Greim	BNW	F.120516/III
66.	Z wieży ratuszowej, widok na północ-zachód [299]	ok. 1885	M. Greim	BNW	F.120504/II
67.	Ruina baszty gdzie była Polska Brama (widok 1). [318]	1892	M. Greim	BUŁ	BUŁ J fot II 20.
68.	Widok Kamieńca-Podolskiego, wykonany z wieży byłego	1892	M. Greim	BUŁ	BUŁ J fot II 22.

	Magistratu: 1) Na wschód. [320]				
69.	Widok Kamienca-Podolskiego, wykonany z wieży byłego Magistratu: 2) Na południe. [321]	1892	M. Greim	BUŁ	BUŁ J fot II 23.
70.	Widok Kamienca-Podolskiego, wykonany z wieży byłego Magistratu: 3) Na Zachód. [322]	1892	M. Greim	BUŁ	BUŁ J fot II 24.
71.	Widok Kamienca-Podolskiego, wykonany z wieży byłego Magistratu: 4) Na Północny Zachód. [323]	1892	M. Greim	BUŁ	BUŁ J fot II 25.
72.	Widok Kamienca-Podolskiego, wykonany z wieży byłego Magistratu: 5) Na Północny Wschód. [324]	1892	M. Greim	BUŁ	BUŁ J fot II 26.
73.	Widok z mostu tureckiego. [325]	1892	M. Greim	BUŁ	BUŁ J fot II 33.
74.	Фотография. Каменец-Подольский. Вид на город с север-востока [511]	1860-1865	И. Кордыш	МКАИ	МДФ КП-893/49
75.	Фотография. Каменец-Подольский. Вид на город с северо-востока. [512]	1860-1865	И. Кордыш	МКАИ	МДФ КП-893/64

Таблиця 2. Колекція видів фортифікаційних споруд

№ п/п	Назва фотографії	Дата	Автор	Джерело	інв. номер
1.	Polska brama	-	-	BN	I.F. 12948
2.	Brama i Wieża (baszta) Batorego	-	-	BN	I.F. 12923
3.	Polska brama	-	-	BN	I.F. 13000
4.	Polska brama i most	-	-	BN	Zb. 20.078
5.	Baszta Batorego [147]	1860 – 1870	J. Kordysz	IHSUJ	IHSUJ P 016853
6.	Zamek. Widok ogólny	przed 1876	M. Greim	IHSUJ	IHSUJ P 016868
7.	Zamek. Widok ogólny	przed 1895	M. Greim	IHSUJ	IHSUJ P 016869
8.	Zamek. Widok z Mostu Tureckiego	pocz. XX w.	-	IHSUJ	IHSUJ P 016871

	[178]				
9.	Nowa Baszta Zachodnia [160]	przed 1905	A. Prusiewicz	IHSUJ	IHSUJ P 016873
10.	Nowa Baszta Zachodnia z fragmentem murów obronnych [164]	przed 1905	A. Prusiewicz	IHSUJ	IHSUJ P 016874
11.	Baszta Papieska [152]	przed 1905	A. Prusiewicz	IHSUJ	IHSUJ P 016875
12.	Baszta Komendancka [149]	przed 1905	A. Prusiewicz	IHSUJ	IHSUJ P 016876
13.	Baszta Kołpak [148]	przed 1905	A. Prusiewicz	IHSUJ	IHSUJ P 016877
14.	Nowa Baszta Zachodnia (fragment) [162]	przed 1905	A. Prusiewicz	IHSUJ	IHSUJ P 016878
15.	Nowa Baszta Zachodnia [161]	przed 1905	A. Prusiewicz	IHSUJ	IHSUJ P 016879
16.	Baszta Tęczyńska [154]	przed 1905	A. Prusiewicz	IHSUJ	IHSUJ P 016880
17.	Baszta Lacka [150]	przed 1905	A. Prusiewicz	IHSUJ	IHSUJ P 016881
18.	Baszta Lanckorońska [151]	przed 1905	A. Prusiewicz	IHSUJ	IHSUJ P 016882
19.	Baszta Różanka [153]	przed 1905	A. Prusiewicz	IHSUJ	IHSUJ P 016883
20.	Nowa Baszta Zachodnia (widok z dziedzińca) [163]	przed 1905	A. Prusiewicz	IHSUJ	IHSUJ P 016884
21.	Zamek. Baszta [146]	przed 1905	A. Prusiewicz	IHSUJ	IHSUJ P 016885
22.	Ruiny bramy wschodniej [171]	przed 1905	A. Prusiewicz	IHSUJ	IHSUJ P 016886
23.	Brama, tzw. rondel św. Anny	przed 1865	A. Engel	IHSUJ	IHSUJ P 016887
24.	Brama Stanisława Augusta	przed 1876	A. Engel	IHSUJ	IHSUJ P 016888
25.	Brama Stanisława Augusta [156]	przed 1876	A. Engel	IHSUJ	IHSUJ P 016889
26.	Kamieniec Podolski. Baszta Batorego [395]	lata 60. XIX wieku	J. Kordysz	PAU	BZS.RKPS.12219.k.25
27.	widok ogólny na twierdzę z kierunku północno-wschodniego [203]	między 1900-1902	M. Greim	MNK	MNK XX-f-3034
28.	widok ogólny twierdzy z kierunku wschodniego po wyburzeniu bramy	1895-1902	M. Greim	MNK	MNK XX-f-3030

	[206]				
29.	widok fragmentu twierdzy z kierunku południowego z dominującą basztą Papieską [202]	1895-1902	M. Greim	MNK	MNK XX-f-3032
30.	widok ogólny twierdzy z kierunku południowo-wschodniego [205]	1900-1902	M. Greim	MNK	MNK XX-f-3035
31.	zamek z zespołem baszt - widok ogólny z kierunku zachodniego [207]	1895-1902	M. Greim	MNK	MNK XX-f-3028
32.	Widok ogólny na zamek - na pierwszym planie most - dalej brama św. Anny i Stanisława Augusta Poniatowskiego [204]	1895-1902	M. Greim	MNK	MNK XX-f-2947
33.	Brama Stanisława Augusta w Kamieńcu Podolskim [243]	ca 1865	A. Engel	BNW	AFF.I-5. J.
34.	Kamieniec Podolski, zamek i wjazd do zamku przez most Turecki [250]	1865	A. Engel	BNW	F.22298/IV A
35.	Wieża Batorego w Kamieńcu Podolskim [298]	ca 1865	A. Engel	BNW	F.12923
36.	Zamek od strony południowo-wschodniej w Kamieńcu Podolskim [302]	ca 1865	A. Engel	BNW	F.12924/IV A
37.	Zamek od strony północnej w Kamieńcu Podolskim [301]	ca 1865	A. Engel	BNW	F.12925
38.	Kamieniec Pod., Brama Batorego.[246]	ante 1912	-	BNW	Poczt.14920
39.	Brama Batorego zwana «Wietrzną». [307]	1892	M. Greim	BUŁ	BUŁ J fot II 18.
40.	Polska brama (oddawna	1892	M. Greim	BUŁ	BUŁ J fot II 19.

	nieistniejąca). [313]				
41.	Ruska brama. [319]	1892	M. Greim	BUŁ	BUŁ J fot II 21.
42.	Каменец-Подольский. Вид крепости [476]	1917	Э. Кодеш	ГИМ	ГИМ 89430/2230
43.	Каменец-Подольский. Вид крепости [477]	1917	Э. Кодеш	ГИМ	ГИМ 89430/2231
44.	Каменец-Подольский. Вид крепости [478]	1917	Э. Кодеш	ГИМ	ГИМ 89430/2233
45.	Каменец-Подольский. Вид крепости [479]	1917	Э. Кодеш	ГИМ	ГИМ 89430/2234
46.	Каменец-Подольский. Крепость [480]	1917	Э. Кодеш	ГИМ	ГИМ 89430/2232
47.	Каменец-Подольский. Турецкий мост [481]	1917	Э. Кодеш	ГИМ	ГИМ 89430/2229
48.	Вид бывшей турецкой крепости в Каменец-Подольском [474]	1860-е гг.	В. Кордыш	ГИМ	ГИМ 89430/2241

Таблиця 3. Колекція видів культових будівель

№ п/п	Назва фотографії	Дата	Автор	Джерело	інв. номер
1.	Katedra. Portal główny [168]	1902 – 1914	-	IHSUJ	IHSUJ P 016855
2.	Katedra. Portal główny	1902 – 1914	-	IHSUJ	IHSUJ P 016856
3.	Brama na cmentarz przykatedralny [155]	przed 1914	-	IHSUJ	IHSUJ P 016865
4.	Cerkiew Podwyższenia Krzyża Świętego. Widok od południa [173]	przed 1914	-	IHSUJ	IHSUJ P 016866
5.	Cerkiew Podwyższenia Krzyża Świętego. Widok od południowego wschodu [174]	przed 1914	-	IHSUJ	IHSUJ P 016867
6.	Panoramyczny widok twierdzy nad Smotryczem [191]	1863	J. Kordysz	MNW	DI57503MNW
7.	Kamieniec Podolski. Kościół potrynitarSKI [400]	lata 60. XIX wieku	J. Kordysz	PAU	BZS.RKPS.12219.k.27
8.	Kamieniec Podolski.	przed	J. Kordysz	PAU	BZS.RKPS.12219.k.26

	Kościół pokarmelicki [399]	1868			
9.	Kamieniec Podolski. Brama Triumfalna przy katedrze [396]	przed 1861	J. Kordysz	PAU	BZS.RKPS.12219.k.24
10.	Kamieniec Podolski. Katedra p.w. św. Piotra i Pawła [398]	1879	M. Greim	PAU	BZS.RKPS.12219.k.23
11.	Kościół ormiański św. Mikołaja [198]	1900-1906	M. Greim	MNK	MNK XX-f-3031
12.	Kościół św. Mikołaja, Dominikanów [200]	1875-1890	M. Greim	MNK	MNK XX-f-4306
13.	Brama katedralna w Kamieńcu Podolskim [242]	ca 1865	A. Engel	BNW	F. 12944
14.	Cerkiewka św. Mikołaja, dawniej Kaplica Dewotek Ormiańskich z XIV w. [308]	1892	M. Greim	BUŁ	BUŁ J fot II 28
15.	Katedralna bramka. [310]	1892	M. Greim	BUŁ	BUŁ J fot II 29.
16.	Фотография. Каменец-Подольский. Кафедральный собор Святых Апостолов Петра и Павла. Турецкий минарет. [513]	1860-1865	И. Кордыш	МКАИ	МДФ КП-893/61

Таблиця 4. Колекція видів цивільних споруд

№ п/п	Назва фотографії	Дата	Автор	Джерело	інв. номер
1.	Kamieniec Podolski. Dom p. Horbkowskiego w Kamieńcu	przed 1918	-	PAU	Neg. 151431
2.	Nowe Prawosławne Seminarium Duchowne [401]	lata 70-80 XIX wieku	M. Greim	PAU	BZS.RKPS.12219.k.29
3.	Kamieniec Podolski. Gimnazjum [397]	1873	M. Greim	PAU	BZS.RKPS.12219.k.28
4.	Kamieniec Podolski. Nowy Most [402]	-	M. Greim	PAU	BZS.RKPS.12219.k.21
5.	Nowy Most nad Smotryczem w końcowej fazie budowy [201]	1872-1873	M. Greim	MNK	MNK XX-f-3038
6.	Kamieniec Podolski, grobowiec Józefa Antoniego Rollego [248]	1894	-	BNW	F.19233/IIIA

7.	Poświęcenie pomnika na grobie doktora Józefa Antoniego Rollego [289]	1894		BNW	F.19232/IIIA
8.	Budowa Nowego Mostu w Kamieńcu Podolskim [244]	ca 1868	-	BNW	F.12675/III A
9.	Nowy Most na rzece Smotrycz w Kamieńcu Podolskim [254]	1873	M. Greim	BNW	F.20805/III
10.	Mój zakład terażniejszy (a) [386]	1892	M. Greim	BUŁ	BUŁ J fot II 115 (a, b)
11.	Rezydencja Komendantów fortecy. [315]	1892	M. Greim	BUŁ	BUŁ J fot II 34.
12.	Altanka na Nowym bulwarze. [305]	1892	M. Greim	BUŁ	BUŁ J fot II 27.
13.	Nowy most z prawej strony. [311]	1892	M. Greim	BUŁ	BUŁ J fot II 32.

Таблиця 5. Колекція інтер'єрів

№ п/п	Назва фотографії	Дата	Автор	Джерело	інв. номер
1.	Katedra. Widok wnętrza nawy bocznej [177]	1911	S. Pronaszko	IHSUJ	IHSUJ P 016854
2.	Katedra. Widok wnętrza nawy bocznej [176]	1902 – 1914	-	IHSUJ	IHSUJ P 016857
3.	Katedra. Widok wnętrza nawy bocznej	1902-1904	-	IHSUJ	IHSUJ P 016858
4.	Katedra. Wnętrze, filar arkady tęczyowej z amboną i elewacja prezbiterium [180]	1911	S. Pronaszko	IHSUJ	IHSUJ P 016859
5.	Minbar (kazalnica muzułmańska) [157]	pocz. XX w.	-	IHSUJ	IHSUJ P 016860
6.	Minbar (kazalnica muzułmańska)	1902 – 1914	-	IHSUJ	IHSUJ P 016861
7.	Minbar (kazalnica muzułmańska) [158]	1902 – 1914	-	IHSUJ	IHSUJ P 016862
8.	Minbar (kazalnica muzułmańska), dekoracja rzeźbiarska [159]	1902 – 1914	-	IHSUJ	IHSUJ P 016863
9.	Minbar (kazalnica muzułmańska), dekoracja rzeźbiarska	1902 – 1914	-	IHSUJ	IHSUJ P 016864
10.	Ołtarz główny w	3 sierpnia	M. Greim	PAU	BZS.RKPS.12219.k.37

	kościół potrynitarским w Kamieńcu Podolskim [414]	1878			
11.	Ołtarz główny w kościele ormiańskim w Kamieńcu Podolskim [412]	lata 70 XIX wieku	M. Greim	PAU	BZS.RKPS.12219.k.35
12.	Ołtarz w kościele oo. Karmelitów w Kamieńcu Podolskim [415]	przed 1868	J. Kordysz	PAU	BZS.RKPS.12219.k.34
13.	Kazalnica turecka w kościele poddominikańskim w Kamieńcu Podolskim [408]	3 sierpnia 1878	M. Greim	PAU	BZS.RKPS.12219.k.33
14.	Obraz Matki Boskiej Różańcowej w kościele poddominikańskim w Kamieńcu Podolskim [411]	3 sierpnia 1878	M. Greim	PAU	BZS.RKPS.12219.k.32
15.	Kaplica w kościele poddominikańskim w Kamieńcu Podolskim [407]	3 sierpnia 1878	M. Greim	PAU	BZS.RKPS.12219.k.31
16.	Ołtarz główny w kościele poddominikańskim w Kamieńcu Podolskim [413]	3 sierpnia 1878	M. Greim	PAU	BZS.RKPS.12219.k.30
17.	Fragment epitafium Jana Rudolfa Kantakuzena z cerkwi św. Jana Chrzciciela w Kamieńcu Podolskim [245]	ca 1880	-	BNW	F.20946/II
18.	Kościół ormiański św. Mikołaja [niezachowany] - wewnątrz prezbiterium [199]	między 1885-1895	M. Greim	MNK	MNK XX-f-4467
19.	Ambona turecka w Kościele poddominikańskim. [306]	1892	M. Greim	BUŁ	BUŁ J fot II 30.

Таблиця 6. Колекція портретних фотографій

№ п/п	Назва фотографії	Дата	Автор	Джерело	інв. номер
1.	Portret cara Aleksandra III Romanowa [169]	XIX-XX w.	M. Greim	IHSUJ	IHSUJ P 016890

2.	Portret popiersiowy cara Aleksandra III Romanowa [170]	XIX-XX w.	M. Greim	IHSUJ	IHSUJ P 016891
3.	Michał Greim. Konterfekt swój z okresu lat 30-stu. (a, b), Jako zasilek do zbioru typów: przybłędów Podolskich (c, d) [385]	27 stycznia 1892	M. Greim	BUŁ	BUŁ J fot II 114 a, b, c, d.
4.	Katarzyna Modesta z parasolką [209]	8.03.1888	M. Greim	MNW	MNK XX-f-21019
5.	PP. Kotkowscy - jubilaci złotego wesela w 1879 r. [451]	1879	M. Greim	PAU	BZS.RKPS.12219.k.67
6.	Portret Karola Starzyńskiego [441]	lata 70 XIX wieku	M. Greim	PAU	BZS.RKPS.7979/11
7.	Portret Dominika Starzyńskiego [437]	lata 70 XIX wieku	M. Greim	PAU	BZS.RKPS.7979/12
8.	«Zwłoki podeszłej dziewicy obrządku Greko-rosyjskiego» [460]	1875	M. Greim	PAU	BZS.RKPS.12219.k.71
9.	Antoni Józef Rolle przy biurku w swoim gabinecie w Kamieńcu Podolskim [241]	ok. 1885	-	BNW	F.11978/III
10.	Portret niezidentyfikowanego mężczyzny z kręgu rodziny Kutylowskich [279]	1870-1880	M. Greim	BNW	F.43737
11.	Portret Fortunata Kutylowskiego [265]	1870-1880	M. Greim	BNW	F.43687
12.	Portret Anastazji Kutylowskiej [259]	post 1871	M. Greim	BNW	F.43622
13.	Portret Marii Dymitrowicz [275]	. ca 1880	M. Greim	BNW	F.2321
14.	Portret niezidentyfikowanej kobiety z kręgu rodziny Kutylowskich [280]	1880-1890	M. Greim	BNW	F.43738
15.	Portret J. Maresza [268]	ok. 1880	M. Greim	BNW	F.2972/W
16.	Portret niezidentyfikowanego mężczyzny [278]	ok. 1880	M. Greim	BNW	F.72084/G
17.	Portret Heleny Nebelskiej [267]	ok. 1885	M. Greim	BNW	F.40188/W
18.	Portret Oktawiana Wołoszynowskiego [281]	1880 i 1889?	M. Greim	BNW	F.27292/W
19.	Portret Karola	po 1876	M. Greim	BNW	F.19271/G

	Przyborowskiego [270]				
20.	Portret Antoniego Józefa Rollego [262]	1879	M. Greim	BNW	F.2166/W
21.	Portret Żabrońskiego [287]	1880	M. Greim	BNW	F.40151/W
22.	Portret Żabrońskiego witającego się z mężczyzną [288]	1887	M. Greim	BNW	F.40145/W
23.	Portret Antoniego Józefa Rollego na krześle [264]	nie po 1894	-	BNW	F.9938/G
24.	Antoniego Józefa Rollego [260]	nie po 1894	-	BNW	F.2290/W
25.	Antoniego Józefa Rollego [261]	nie po 1894	-	BNW	F.11979/III
26.	Portret Antoniego Józefa Rollego [263]	ok. 1864	J. Kordysz	BNW	F.2291/W
27.	Portret Adolfa Dunina Borkowskiego [257]	ante 1863	J. Kordysz	BNW	F.52208
28.	Portret Marii Popowskiej [276]	ca 1865	J. Kordysz	BNW	F.121502/ AFF.III-106
29.	Portret Franciszka Kowalskiego [266]	1860-1869	J. Kordysz	BNW	F.72076
30.	Portret Jana Sulatyckiego [269]	1861	J. Kordysz	BNW	F.36274/W
31.	Portret Wincentego Stadnickiego [286]	przed 1872	J. Kordysz	BNW	F.40164/W
32.	Portret majora Olszewskiego [274]	1865	J. Kordysz	BNW	F.40817/W
33.	Portret Stadnickiej? [284]	przed 1872	J. Kordysz	BNW	F.59280/W
34.	Portret Aleksandry Szydłowskiej [258]	ok. 1860	J. Kordysz	BNW	F.40160/W
35.	Portret Kruczkowskiego? [272]	między 1860 i 1869	J. Kordysz	BNW	F.40152/W
36.	Kobieta niezidentyfikowana [252]	1868	J. Kordysz	BNW	F.89048/W
37.	Portret lekarza Janakowskiego w starszym wieku [273]	przed 1872	J. Kordysz	BNW	F.40186/W
38.	Portret Piotra, służącego Antoniego Józefa Rollego [282]	między 1861 i 1869	J. Kordysz	BNW	F.40144/W
39.	Portret Szczepana Wołoszynowskiego [285]	między 1860 i 1869?	A. Engel	BNW	F.27293/W
40.	Portret profesora [283]	ok. 1870	A. Engel	BNW	F.40162/W

Таблиця 7. Колекція групових фотографій

№ п/п	Назва фотографії	Дата	Автор	Джерело	інв. номер
1.	PP. Kotkowscy - jubilei złotego wesela w 1879 r. [452]	1879	M. Greim	PAU	BZS.RKPS.12219.k.67/a
2.	Portret Konstantego Euzebiusza Dunin Borkowskiego z żoną Pauliną [271]	1863	J. Kordysz	BNW	F.52206
3.	Portret Marjańskiej z synem [277]	ca 1865	J. Kordysz	BNW	F.43678
4.	Michał Greim witający się z Fortunatem Kutyłowskim [253]	1870-1880	M. Greim	BNW	F. 43691
5.	Moja rodzina przed 15-stu laty (b) [385]	1892	M. Greim	BUŁ	BUŁ J fot II 115 (a, b)
6.	Nad mogiłą braci i matki. [387]	1892	M. Greim	BUŁ	BUŁ J fot II 113
7.	«Zaduszki» w Kamieńcu Podolskim. [326]	1892	M. Greim	BUŁ	BUŁ J fot II 70.
8.	Jarmark Stojański «Jwaneć» na targowicy Nowego planu. Typy besarabskie i podolskie (a, b). [309]	1892	M. Greim	BUŁ	BUŁ J fot II 99 a, b.
9.	Przedmieście Kamieńca Podolskiego. Karwasary (Karawan-Seraj) z jego mieszkańcami. [314]	1892	M. Greim	BUŁ	BUŁ J fot II 35.

Таблиця 8. Колекція фотографій знакових подій

№ п/п	Назва фотографії	Дата	Автор	Джерело	інв. номер
1.	Der ukrainische Gouverneur von Kamieniec-Podolsk in Gesellschaft österreichisch-ungarischer Offiziere [466]	1918	-	OSW	AT-OeStA/KA BS I WK Fronten Wolhynien 1912
2.	Einmarsch österreichisch-ungarischer Truppen in Kamieniec-Podolsk [467]	1918	-	OSW	AT-OeStA/KA BS I WK Fronten Wolhynien 1905
3.	Begräbnis österreichisch-ungarischer Kavalleristen, welche anlässlich des Einmarsches gefallen	1918	-	OSW	AT-OeStA/KA BS I WK Fronten Wolhynien 1907

	sind, Kamieniec-Podolsk [465]				
4.	Ukrainischer Train auf der Brücke des von österreichisch-ungarischen Truppen besetzten Kamieniec-Podolsk [470]	1918	-	OSW	AT-OeStA/KA BS I WK Fronten Wolhynien 1906
5.	Ukrainischer Karren-Train in Kamieniec-Podolsk [469]	1918	-	OSW	AT-OeStA/KA BS I WK Fronten Wolhynien 1909
6.	Podole [468]	19118	-	OSW	AT-OeStA/KA BS I WK Fronten Wolhynien 1807
7.	Austro-Hungarian officers with an Ukrainian governor of Kamieniec Podolski [471]	-	-	IWM	Q 112640
8.	Troops of Austro-Hungarian cavalry entering Kamieniec Podolski [473]	1915	-	IWM	Q 112637
9.	Funeral service of Austro-Hungarian cavalymen who died during the fighting for Kamieniec Podolski [472]	1915	-	IWM	Q 112636
10.	Стіл для гостей під час відкриття університету [56]	1918	-	ЦДАВО України	Ф. 1871. Оп. 1. Спр. 7. Арк. 11.
11.	Іван Огієнко у робочому кабінеті кам'янецького університету [56]	1918	-	ЦДАВО України	Ф. 1871. Оп. 1. Спр. 7. Арк. 13.
12.	Святкова вечеря для представників делегацій в день відкриття університету [56]	1918	-	ЦДАВО України	Ф. 1871. Оп. 1. Спр. 7. Арк. 12.
13.	Представники делегацій під час відкриття університету [56]	1918	-	ЦДАВО України	Ф. 1871. Оп. 1. Спр. 7. Арк. 10.
14.	Відкриття кам'янецького університету. Перед будинком університету [80]	1918	-	НВІМУ	895/2
15.	Студентки на відкритті кам'янецького університету. Коло будинку університету [82]	1918	-	НВІМУ	895/8

16.	Відкриття кам'янецького університету. Миріві посередники та волосні старшини коло будинку університету [79]	1918	-	НВІМУ	1073
17.	Президіум університету при відкритті [81]	1918	-	НВІМУ	895/1
18.	Урочисте засідання президії при відкритті університету [83]	1918	-	НВІМУ	б/н
19.	Rozmaitości. W czasie pożaru w Kamieńcu 1887 r. (a, b). [317]	1887	M. Greim	BUŁ	BUŁ J fot II 36 a, b.
20.	Rozmaitości. Epizody z pożaru w Kamieńcu Podolskim. [316]	1887	M. Greim	BUŁ	BUŁ J fot II 37

Таблиця 9. Колекція етнографічних типів (шляхта та середній клас)

№ п/п	Назва фотографії	Дата	Автор	Джерело	інв. номер
1.	Szlachcic-żebak w Kamieńcu [122]	1870–1880	M. Greim	MEK	III_1198_F
2.	Typy Podola Szlachcianka w stroju świątecznym włościańskim [125]	1870–1880	M. Greim	MEK	III_14361_F
3.	«Kochajmy się!» [409]	1875	M. Greim	PAU	BZS.RKPS.12219.k.66
4.	Inteligencja Podolska [183]			MNL	PM_2014_01_15_071303
5.	Starszyna z pyśmom k Myrowomu [334]	1892	M. Greim	BUŁ	BUŁ J fot II 42.
6.	Starszy Bractwa Kościoła Latyczowskiego (zabytek dawnego ubioru) [333]	1892	M. Greim	BUŁ	BUŁ J fot II 43.
7.	Sotski (a); Starszyna (b) [332]	1892	M. Greim	BUŁ	BUŁ J fot II 45 a, b.
8.	Typy inteligencji podolskiej (a, b, c, d) [335]	1892	M. Greim	BUŁ	BUŁ - J fot II 76 a, b, c, d.
9.	Inteligencja podolska (a, b, c, d). [328]	1892	M. Greim	BUŁ	BUŁ J fot II 77 a, b, c, d.
10.	Kochajmy się! [330]	1892	M. Greim	BUŁ	BUŁ J fot II 78.
11.	Obywatele ziem podolskich (a, b, c, d) [331]	1892	M. Greim	BUŁ	BUŁ J fot II 79 a, b, c, d.
12.	«Jazda!» na upatrzonogo Dzika [329]	1892	M. Greim	BUŁ	BUŁ J fot II 81.

13.	Buchhalter i Registrator w biurze Zarządu Mieszczańskiego (a); Untier-oficer pograniczny na «czajku» u narzeczonej (b) [327]	1892	M. Greim	BUŁ	BUŁ J fot II 83 a, b.
14.	Kat Wiśnioski w Kamieńcu [113]	1870–1880	M. Greim	MEK	III_14371_F
15.	Pastuchy na polu Kuryłowieckim [117]	1870–1880	M. Greim	MEK	III_19088_F
16.	Młoda, swaty i swachy [116]	1870–1880	M. Greim	MEK	III_5340_F
17.	Wóz zaprzężony w woły [132]	1870–1880	M. Greim	MEK	III_24868_F
18.	Wóz zaprzężony w woły [133]	1870–1880	M. Greim	MEK	III_326_F
19.	Włościanin 100 z górą lat mający [127]	1870–1880	M. Greim	MEK	III_14342_F
20.	Włościanin z okolic Kamieńca [128]	1870–1880	M. Greim	MEK	III_14343_F
21.	Włościanin z okolic Kamieńca [129]	1870–1880	M. Greim	MEK	III_14344_F
22.	„Połudенок” (obiad). Włościanie z okolic Kamieńca [118]	1870–1880	M. Greim	MEK	III_14345_F
23.	Włościanki z okolic Kamieńca [130]	1870–1880	M. Greim	MEK	III_14346_F
24.	Typy Podola. Na popasie. Włościanin z okolic Kamieńca [124]	1870–1880	M. Greim	MEK	III_14347_F
25.	Typy Podola. Włościanie z okolic Kamieńca [126]	1870–1880	M. Greim	MEK	III_14348_F
26.	Starosta cerkiewny z okolic Kamieńca [120]	1870–1880	M. Greim	MEK	III_14351_F
27.	Włościanin z okolic Kamieńca [131]	1870–1880	M. Greim	MEK	III_14352_F
28.	Posługacz przy kościele Ormian w Kamieńcu Podolskim [119]	1870–1880	M. Greim	MEK	III_14354_F
29.	Iwaniec, czyli baby, młodycze i chłopiec na odpuscie w Kamieńcu [112]	1870–1880	M. Greim	MEK	III_14359_F
30.	Mężczyzna prawdopodobnie z Podola [115]	1870–1880	M. Greim	MEK	III_14473_F
31.	Bez tytułu [110]	1870–	M. Greim	MEK	III_19689_F

		1880			
32.	Typy Bessarabii [185]	-	-	MNL	PM_2014_01_15_082144
33.	Dziad kościelny z Podola [182]	-	-	MNL	PM_2014_01_15_071705
34.	Panna młoda z Podola [184]	-	-	MNL	PM_2014_01_15_072058
35.	Typy Podola [186]	-	-	MNL	PM_2014_01_15_071816
36.	Typy Podola [187]	-	-	MNL	PM_2014_01_15_071841
37.	Typy Podola [188]	-	-	MNL	PM_2014_01_15_072122
38.	Lirnik z Podola [192]	1860–1861	J. Kordysz	MNW	Gr.Pol.26600
39.	«Żniwiarka po ślubie» z wieńcem. [457]	1875	M. Greim	PAU	BZS.RKPS.12219.k.70/a
40.	Żniwiarka po ślubie [456]	1875	M. Greim	PAU	BZS.RKPS.12219.k.70/b
41.	«Żniwiarze» - «Oświadczenie!» [458]	1875	M. Greim	PAU	BZS.RKPS.12219.k.69
42.	«Żniwiarze» - «Wyznanie» [459]	1875	M. Greim	PAU	BZS.RKPS.12219.k.69/a
43.	Портрет семьи [508]	первая половина XX в	И. Кордыш	МАЭ	МАЭ И 2040-102
44.	Портрет девушки [507]	первая половина XX в	И. Кордыш	МАЭ	МАЭ И 2040-97
45.	Юноша в зимней одежде [510]	первая половина XX в	И. Кордыш	МАЭ	МАЭ И 2040-101
46.	Женщина за прялкой [506]	первая половина XX в	И. Кордыш	МАЭ	МАЭ И 2040-99

Таблиця 10. Колекція етнографічних типів (євреї)

№ п/п	Назва фотографії	Дата	Автор	Джерело	інв. номер
1.	Żyd z Podola [139]	1870–1880	M. Greim	MEK	III_109_F
2.	Żyd z Podola (Pierwszy Model mego ukochanego a przedwcześnie zgasłego syna Jasia) [142]	1874	M. Greim	MEK	III_110_F
3.	Żyd - handlarz rybami z Podola [137]	1870–1880	M. Greim	MEK	III_111_F
4.	Żyd z Podola [140]	1870–1880	M. Greim	MEK	III_112_F
5.	Żyd z Podola przy modlitwie [143]	1870–1880	M. Greim	MEK	III_113_F
6.	Żyd z Podola [141]	1870–1880	M. Greim	MEK	III_117_F
7.	Żydzi z Podola [145]	1870–1880	M. Greim	MEK	III_22_F

8.	Żydówki – żebraczki z Podola [144]	1870–1880	M. Greim	MEK	III_23_F
9.	Szkoła żydowska w Kamieńcu [121]	1870–1880	M. Greim	MEK	III_26_F
10.	Typy izraelitów Podolskich [123]	1870–1880	M. Greim	MEK	III_28_F
11.	Żyd – Tandeciarz [138]	1870–1880	M. Greim	MEK	III_30_F
12.	Старик за чтением [509]	первая половина XX в.	И. Кордыш	МАЭ	МАЭ И 2040-100
13.	Евреи с местечка Орынин [527]	1866	-	РЭМ	LL/112531
14.	Еврей с местечка Карвасары [526]	1866	-	РЭМ	LL/112532
15.	Еврей с местечка Зиньковец [525]	1866	-	РЭМ	LL/112541
16.	Asceta. [371]	1892	M.Greim	BUŁ	BUŁ J fot II 84.
17.	Przy Księżycu. [383]	1892	M.Greim	BUŁ	BUŁ J fot II 85.
18.	Po pielgrzymce do Jerozolimy. [381]	1892	M.Greim	BUŁ	BUŁ J fot II 86.
19.	Pierwszy Model rysunkowy mego ukochanego a zgasłego syna Jasia MG. [382]	1892	M.Greim	BUŁ	BUŁ J fot II 87.
20.	Fein-Silber. [375]	1892	M.Greim	BUŁ	BUŁ J fot II 88.
21.	«Мам śwизи Sterlad’, tylko co złapiony y Dniester». [380]	1892	M.Greim	BUŁ	BUŁ J fot II 89.
22.	«Lepi uściwy roboty jak szachrajstwy». [378]	1892	M.Greim	BUŁ	BUŁ J fot II 90.
23.	«Litwaki» wyraz pogardy tutejszych żydów, względem przybyłego z obcych stron ubóstwa współplemiennego. [379]	1892	M.Greim	BUŁ	BUŁ J fot II 92.
24.	«Das ist Kópfele». Greim M. 1892. Sygn.: [374]	1892	M.Greim	BUŁ	BUŁ J fot II 93.
25.	«Ja wisi na Talmud jak rabin, a krawec wid reperacyi!? Co drugiego nima u Kamieńce» (a, b); «Tylkie 5% na miesiąc za to mnie wszistkie panowie kochają» (c); Ego sum ... Ille est, etc (d). [377]	1892	M.Greim	BUŁ	BUŁ J fot II 94 a, b, c, d.
26.	Inteligencja izraelitów (a, b); Uczeni (c, d). [376]	1892	M.Greim	BUŁ	BUŁ J fot II 95 a, b, c, d
27.	Cztery pociechy izraela (a); Cztery działania	1892	M.Greim	BUŁ	BUŁ J fot II 96 a, b.

	arytmetyczne (b). [373]				
28.	Cheder.[372]	1892	M.Greim	BUŁ	BUŁ J fot II 97.
29.	Po wódkę dla wyszynku no i przemysłnictwo - jak się zdarzy (a); Ciekawa historia o Witku i Dzieciach rabina (b).[384]	1892	M.Greim	BUŁ	BUŁ J fot II 98 a, b.

Таблиця 11. Колекція етнографічних типів (селяни)

№ п/п	Назва фотографії	Дата	Автор	Джерело	інв. номер
1.	Włosianin z okolic Kamieńca sto z górą lat liczący [352]	1892	M. Greim	BUŁ	BUŁ J fot II 38.
2.	Kmieć z okolic Kamieńca Podol. [342]	1892	M. Greim	BUŁ	BUŁ J fot II 40.
3.	Z cebulą do miasta. [354]	1892	M. Greim	BUŁ	BUŁ J fot II 41.
4.	Parobczak (a, b). [345]	1892	M. Greim	BUŁ	BUŁ J fot II 44 a, b.
5.	Przeciętny typ chłopa podolskiego (a,b); Z byłej szlachty alias odnodworzec (c); Cham (d). [347]	1892	M. Greim	BUŁ	BUŁ J fot II 46 a, b, c, d.
6.	Poczęstunek (a); Uprzejma wskazówka (b). [346]	1892	M. Greim	BUŁ	BUŁ J fot II 48 a, b.
7.	«Se dziewczyna jak mały...» . [349]	1892	M. Greim	BUŁ	BUŁ J fot II 49.
8.	Dziewczyna z pow. Latyczowskiego. [341]	1892	M. Greim	BUŁ	BUŁ J fot II 50.
9.	Włosianka z okolic Kamieńca Podol. [351]	1892	M. Greim	BUŁ	BUŁ J fot II 51.
10.	Dziewczyna i mężatka (a); Służące dworskie (b). [340]	1892	M. Greim	BUŁ	BUŁ J fot II 52 a, b.
11.	Diwczata i Młodyci (a, b); Sługi dworskie (c, d). [338]	1892	M. Greim	BUŁ	BUŁ J fot II 53 a, b, c, d.
12.	S doczkoju na prazdnyk. [348]	1892	M. Greim	BUŁ	BUŁ J fot II 54.
13.	Znacharka i pacjentka. [357]	1892	M. Greim	BUŁ	BUŁ J fot II 55.
14.	«My Żinki hospodarski (a) - a tamti Najmytki (b)». [343]	1892	M. Greim	BUŁ	BUŁ J fot II 56 a, b.
15.	Para «Młodych» z okolic Kamieńca Podol. [344]	1892	M. Greim	BUŁ	BUŁ J fot II 57.
16.	Z odpustu. [356]	1892	M. Greim	BUŁ	BUŁ J fot II 58.

17.	Z jarmarku w Kamieńcu. [355]	1892	M. Greim	BUŁ	BUŁ J fot II 59.
18.	Delegaci z piętnastu włości Podolskiej guberni do Moskwy na urocz. Koronacyi. [337]	1892	M. Greim	BUŁ	BUŁ J fot II 60.
19.	Wiszniwoski (ostatni z katów na Podolu) [350]	1892	M. Greim	BUŁ	BUŁ J fot II 75.
20.	«Cholerya» tak zwany przez sługi miejscowe tandeciarz. [336]	1892	M. Greim	BUŁ	BUŁ J fot II 91.
21.	«Drang nah Osten!» [339]	1892	M. Greim	BUŁ	BUŁ J fot II 112.
22.	Włóścianin z powiatu Uszyckiego. [353]	1892	M. Greim	BUŁ	BUŁ J fot II 39.

Таблиця 12. Колекція етнографічних типів (жебраки)

№ п/п	Назва фотографії	Дата	Автор	Джерело	інв. номер
1.	Żebrak-idiota w Kamieńcu [136]	1870–1880	M. Greim	MEK	III_1199_F
2.	Bez tytułu [111]	2. poł. XIX w.			III_1206
3.	Żebrak z gminu [134]	1870–1880			III_1207_F
4.	Żebrak z Kamieńca [135]	1870–1880			III_1208_F
5.	Kwesta cerkiewna przy drodze [114]	1870–1880			III_1220_F
6.	Żebrak z Kamieńca Podolskiego [189]	-	M. Greim	MNL	PM_2014_01_15_072214
7.	Żebrak z Letniowiec (Nowa Uszyca). [370]	1892	M. Greim	BUŁ	BUŁ J fot II 61.
8.	Pątnik i żebrak skutkiem pieniactwa. [362]	1892	M. Greim	BUŁ	BUŁ J fot II 62.
9.	Idiota, wiejski żebrak. [360]	1892	M. Greim	BUŁ	BUŁ J fot II 63.
10.	Żebrak wiejski, starzec przeszło 100-letni. [369]	1892	M. Greim	BUŁ	BUŁ J fot II 64.
11.	Żebrak miejski. [367]	1892	M. Greim	BUŁ	BUŁ J fot II 65.
12.	Żebrak wiejski. [368]	1892	M. Greim	BUŁ	BUŁ J fot II 66.
13.	Szlachcic żebrakiem. [364]	1892	M. Greim	BUŁ	BUŁ J fot II 67.
14.	Żebracy na Podolu: wiejski (a); miejski (b). [366]	1892	M. Greim	BUŁ	BUŁ J fot II 68 a, b.

15.	Żebracy: Mieszczanin (a); Włościanin (b). [365]	1892	M. Greim	BUŁ	BUŁ J fot II 69 a, b.
16.	Kominiarz i śmieciarka [361]	1892	M. Greim	BUŁ	BUŁ J fot II 71.
17.	Ex-oficialista - żebrakiem (a, b); Delirium fremens (c, d). [359]	1892	M. Greim	BUŁ	BUŁ J fot II 72 a, b, c, d.
18.	Ex czynownik (a); Włóczęga i rzeźmieszek (b); Poczciwa rodzina Wasylów z Mukszynad Dniestrem (c). [363]	1892	M. Greim	BUŁ	BUŁ J fot II 73 a, b, c.
19.	Dziewica z mieszczan (a, b); Dziewica z gminy (c, d). [358]	1892	M. Greim	BUŁ	BUŁ J fot II 111 a, b, c, d.

Таблиця 13. Колекція фотографій предметів старовини

№ п/п	Назва фотографії	Дата	Автор	Джерело	інв. номер
1.	Karabela, bułat i jatagan turecki [208]	1880-1900	-	MNK	MNK XX-f-17542
2.	Tkanina dekoracyjna zdobiona motywami panoplii [223]	1902	-	MNK	MNK XX-f-16600
3.	Tkanina dekoracyjna zdobiona motywami czterech wazonów [216]	1902	-	MNK	MNK XX-f-16601
4.	Tkanina dekoracyjna zdobiona motywami liśćmi laurowych i wazonów [221]	1902	-	MNK	MNK XX-f-16602
5.	Tkanina dekoracyjna zdobiona panopliami [225]	1902	-	MNK	MNK XX-f-16603
6.	Tkanina dekoracyjna zdobiona motywami waz greckich [224]	1902	-	MNK	MNK XX-f-16604
7.	Tkanina dekoracyjna zdobiona motywami liści laurowych i wazonów [218]	1902	-	MNK	MNK XX-f-16605
8.	Tkanina dekoracyjna zdobiona motywami liśćmi dębu i waz [219]	1902	-	MNK	MNK XX-f-16606
9.	Tkanina dekoracyjna zdobiona motywami lampasów [217]	1902	-	MNK	MNK XX-f-16607

10.	Tkanina dekoracyjna zdobiona motywami liśćmi laurowych i wazonów [222]	1902	-	MNK	MNK XX-f-16608
11.	Tkanina dekoracyjna zdobiona panopliami [226]	1902	-	MNK	MNK XX-f-16609
12.	Tkanina dekoracyjna zdobiona motywami liśćmi i lampasów [220]	1902	-	MNK	MNK XX-f-16610
13.	Tkanina dekoracyjna zdobiona panopliami [227]	1902	-	MNK	MNK XX-f-16611
14.	Dystynktoria kanonickie z katedry Świętych Apostołów Piotra i Pawła [196]	1900-1920	M. Greim	MNK	MNK XX-f-16319
15.	Dystynktoria kanonickie z katedry Świętych Apostołów Piotra i Pawła [197]	1900-1920	M. Greim	MNK	MNK XX-f-16320
16.	Relikwiarz oraz napis w kościele Ormiańskim Św. Mikołaja [210]	1890-1910	M. Greim	MNK	MNK XX-f-15563
17.	Relikwiarz w kościele Ormiańskim Św. Mikołaja [211]	1890-1910	M. Greim	MNK	MNK XX-f-15564
18.	Relikwiarz w kościele ormiańskim Św. Mikołaja [212]	1890-1910	M. Greim	MNK	MNK XX-f-16439
19.	Relikwiarz w kościele ormiańskim Św. Mikołaja [213]	1890-1910	M. Greim	MNK	MNK XX-f-16364
20.	Relikwiarz w kościele ormiańskim Św. Mikołaja [214]	1890-1910	M. Greim	MNK	MNK XX-f-16366
21.	Relikwiarz w kościele ormiańskim Św. Mikołaja [215]	1890-1910	M. Greim	MNK	MNK XX-f-16358
22.	Portret Adama Czartoryskiego [433]	1879	M. Greim	PAU	BZS.RKPS.12219.k.41
23.	Portret Marianny Mniszchówny [442]	3 sierpnia 1878	M. Greim	PAU	BZS.RKPS.12219.k.54
24.	Portret Jana III Sobieskiego [439]	1879	M. Greim	PAU	BZS.RKPS.12219.k.44
25.	Portret Marii Słoneckiej [443]	1879	M. Greim	PAU	BZS.RKPS.12219.k.51
26.	Portret Anny Wołłowiczowej [435]	1879	M. Greim	PAU	BZS.RKPS.12219.k.52
27.	Portret Dymitra Samozwańca [438]	3 sierpnia 1878	M. Greim	PAU	BZS.RKPS.12219.k.53

28.	Portret Michała Potockiego [444]	1879	M. Greim	PAU	BZS.RKPS.12219.k.48
29.	Portret Stefana Humieckiego [445]	1879	M. Greim	PAU	BZS.RKPS.12219.k.43
30.	Portret Tadeusza Grabianki [447]	3 sierpnia 1878	M. Greim	PAU	BZS.RKPS.12219.k.42
31.	«Burza» [391]	1875	M. Greim	PAU	BZS.RKPS.12219.k.68
32.	Portret Teodora Potockiego [448]	1879	M. Greim	PAU	BZS.RKPS.12219.k.49
33.	Portret Józefa Kossakowskiego [440]	1879	M. Greim	PAU	BZS.RKPS.12219.k.45
34.	Portret Szymona Kossakowskiego [446]	1879	M. Greim	PAU	BZS.RKPS.12219.k.46
35.	Portret Adama Mickiewicza [434]	3 sierpnia 1878	M. Greim	PAU	BZS.RKPS.12219.k.47
36.	Portret Zofii z Radziwiłłów Chodkiewiczowej [450]	1879	M. Greim	PAU	BZS.RKPS.12219.k.40
37.	Portret Wacława Rzewuskiego [449]	1879	M. Greim	PAU	BZS.RKPS.12219.k.50
38.	Portret bp Andrzeja Jana Pruchnickiego [436]	-	-	PAU	BZS.RKPS.9747.k.7
39.	Brama Ruska w Kamieńcu Podolskim [392]	lata 70 XIX wieku	M. Greim	PAU	BZS.RKPS.7220.k.18
40.	Reprodukcja obrazu «Zamek kamieniecki (przy zachodzie słońca)» [453]	około 1875	M. Greim	PAU	BZS.RKPS.12219.k.22
41.	Pieczęć z portretem Tadeusza Grabianki [432]	3 sierpnia 1878	M. Greim	PAU	BZS.RKPS.12219.k.42/a
42.	Chrzcielnica ormiańska [393]	lata 70 XIX w.	M. Greim	PAU	BZS.RKPS.9735.16
43.	Fragment kartusza armaty [394]	1879	M. Greim	PAU	BZS.RKPS.12219.k.39
44.	Obraz Matki Boskiej Ormiańskiej w Kamieńcu Podolskim [410]	3 sierpnia 1878	M. Greim	PAU	BZS.RKPS.12219.k.36
45.	Wotum z kościoła ormiańskiego w Kamieńcu Podolskim [454]	lata 70 XIX wieku	M. Greim	PAU	BZS.RKPS.9735.17
46.	Wotum z kościoła ormiańskiego w Kamieńcu Podolskim [455]	lata 70 XIX wieku	M. Greim	PAU	BZS.RKPS.9735.18
47.	Obraz Matki Bożej Ormiańskiej. [312]	1892	M. Greim	BUŁ	BUŁ J fot II 31.