BIG GUNS PHOTOS

35

ВЫПУСК

ФОТОГРАФИЯ ЖИЗНЬ

ВЕСТНИК ОДЕССКОГО ФОТОГРАФИЧЕСКОГО ОБЩЕСТВА

№1

ПЛЕНКА

12

- ПСИХОЛОГИЯ ФОТОГРАФА «О РАССТРОЙСТВАХ И НАСТРОЙКАХ»
- ИСТОРИЯ ОДЕССКОЙ ФОТОГРАФИИ
- ЭСТЕТИКА ФОТОГРАФИИ
- ЭВРИСТИЧЕСКАЯ МОДЕЛЬ ФОТОГРАФИИ КАК СРЕДА НАУЧНОГО ИССЛЕДОВАНИЯ
- О ФОТОКУЛЬТУРЕ..

ЖАН БОДРИЙЯР «КРЕСТНЫЙ ОТЕЦ ПОСТМОДЕРНИЗМА»

С. М. ПРОКУДИН-ГОРСКИЙ ПИОНЕР ЦВЕТНОЙ ФОТОГРАФИИ В РОССИИ

ОСНОВАНИЕ ПЕРВОГО В РОССИИ ФОТОТЕХНИЧЕСКОГО УЧЕБНОГО ЗАВЕДЕНИЯ. 1916 Г.

МЕДИА-ПАРТНЕР
CONCERN BIGGUNS PHOTOS ®

ПРЕДСЕДАТЕЛЬ
ОДЕССКОГО ФОТОГРАФИЧЕСКОГО ОБЩЕСТВА
ОЛЕГ МАЛЬЦЕВ

Приветствую вас дорогие члены Одесского Фотографического Общества, а также все читатели Вестника! Спустя более 100 лет с момента создания Вестника мы решили возобновить его работу. Деятельность ОФО восстановлена, а значит её необходимо освещать.

Как и в 1912 году, Вестник посвящён деятельности Одесского Фотографического Общества и обозрению успехов фотографического знания.

Безусловно, 100 лет не прошли бесследно и многое в мире изменилось с точки зрения коммуникации и передачи информации. Однако, учитывая то, что именно ОФО является старейшим фотографическим обществом на территории всей бывшей Имперской России, мы решили сохранить традицию, и выпускать вестник в печатном виде.

За небольшой срок деятельности ОФО (с августа 2019 года), наши ряды пополнились немалым числом учёных разных областей со всего мира. Всех нас объединяет научный интерес и любовь к фотографии, которыми мы также будем делиться с вами на страницах этого журнала.

В силу своей профессиональной деятельности, мы часто бываем в разных странах и на разных континентах; делимся своим научным опытом и получаем информацию взамен. Таким образом, нам всегда есть чем поделиться с вами, дорогие читатели.

Кроме того, что мы будем освещать деятельность нашего Общества, вестник будет включать в себя научный, научно-популярный разделы, а также информировать членов общества и всех читателей о самых актуальных новостях в мире фотографии.

Мы приложим все силы для того, чтобы наши читатели были удовлетворены содержанием Вестника, будем всячески прислушиваться к отзывам, развиваться и становиться лучше с каждым днём.

С уважением, Олег Мальцев.

1. ДЛЯ ЧЕГО В ФОТОАППАРАТЕ ОБЪЕКТИВЫ С РАЗНЫМИ ФОКУСНЫМИ РАССТОЯНИЯМИ — 6 стр.

2. ЭВРИСТИЧЕСКАЯ МОДЕЛЬ ФОТОГРАФИИ КАК СРЕДА НАУЧНОГО ИССЛЕДОВАНИЯ — 14 стр.

3. О ФОТОКУЛЬТУРЕ... — 26 стр.

4. ИСТОРИЯ ОДЕССКОЙ ФОТОГРАФИИ — 34 стр.

5. MS-OPTICAL ИЛИ САДАЯСУ МИЯДЗАКИ-САН ОПТИЧЕСКИХ ДЕЛ МАСТЕР — 46 стр.

6. ПСИХОЛОГИЯ ФОТОГРАФА «О РАССТРОЙСТВАХ И НАСТРОЙКАХ» — 48 стр.

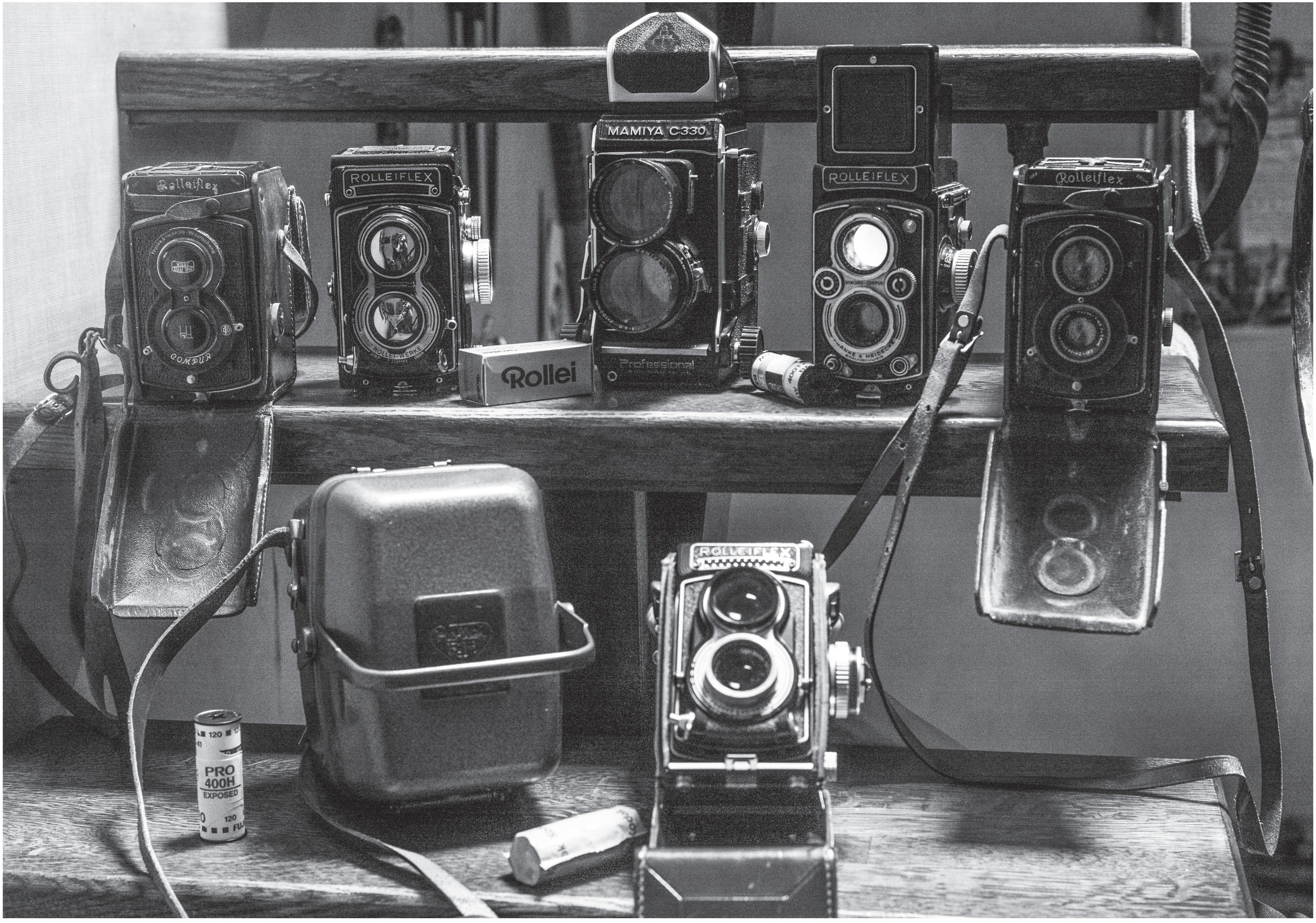
7. ЖАН БОДРИЙЯР «КРЕСТНЫЙ ОТЕЦ ПОСТМОДЕРНИЗМА» — 66 стр.

8. ЭСТЕТИКА ФОТОГРАФИИ — 72 стр.

9. ОСНОВАНИЕ ПЕРВОГО В РОССИИ ФОТОТЕХНИЧЕСКОГО УЧЕБНОГО ЗАВЕДЕНИЯ. 1916 Г. — 84 стр.

10. С. М. ПРОКУДИН-ГОРСКИЙ. ПИОНЕР ЦВЕТНОЙ ФОТОГРАФИИ В РОССИИ — 98 стр.

11. ИСТОРИЧЕСКАЯ СПРАВКА «ОДЕССКОЕ ФОТОГРАФИЧЕСКОЕ ОБЩЕСТВО» — 110 стр.


Rolleiflex
COMPUR
ROLLEIFLEX
ROLLEI-WERKE
MAMIYA C330
Professional
Rollei
ROLLEIFLEX
KAMERA-WERKE
Rolleiflex
ROLLEIFLEX
PRO
400H
EXPOSED
120

ДЛЯ ЧЕГО В ФОТОАППАРАТЕ ОБЪЕКТИВЫ С РАЗНЫМИ ФОКУСНЫМИ РАССТОЯНИЯМИ

Глава из книги «Фоторепортаж»

Именно эту тему мы детально рассмотрели в самом начале учебника по фоторепортажу, который я написал со своим коллегой, прекрасным фотографом и художником Алексеем Самсоновым.

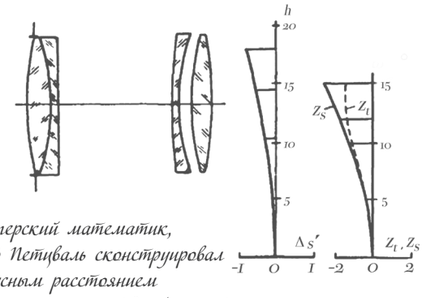
В репортаже существует не мало подходов и вариантов использования разных объективов в работе, и как правило, они все индивидуальны. Однако я хотел бы поделиться тем подходом, который зарекомендовал себя в экспедициях и, в особенности, в экстремальных условиях, как наиболее эффективный. Предлагаю работу с двумя объективами. Представьте себе локацию, где вы будете выполнять фоторепортаж в виде модели театральной сцены, как у Шекспира: «Весь мир — театр, а люди в нём актёры». В этом случае один объектив мы используем при входе в сцену, а второй при выходе. В большинстве случаев я использую в качестве этих двух объективов: широкий и длиннофокусный. Например: 28 мм и 90 мм.

Мы будем учиться фоторепортажу понемногу, не прыгая с головой в омут, во все сложности и нюансы. Пойдём от простого к сложному. Поэтому, для начала, разделим условно съёмку «сцены» на 4 блока:

БЛОК 1 «ТЕЛЕСКОП».

Входя в ту самую «сцену» я начинаю фотографировать, как через телескоп, все интересные вехи моей прогулки. Таким образом, я как бы создаю элементы сценария, состоящие из фотографий. Однако, посмотрев на эти фотографии, может возникнуть вопрос: «но зачем же я гуляю?». На этот вопрос необходимо ответить заранее, до начало съёмки. Только так вы будете знать, что снимать, а что не нужно.

В репортаже не редко бывают случаи, когда редакция вас отправляет «туда, не знаю куда». Что-то произошло, но никто не знает что, пойди, проверь и сними репортаж. Поэтому вы фиксируете всё, что видите по ходу движения. Именно так я однажды в Йемене попал в город, где, только что, произошёл взрыв. Я осторожно и не спеша шёл по улице, где виднелись свежие следы взрыва, проломы в стенах, ещё влажная кровь, перевёрнутые машины и плачущие люди. Я просто шёл и снимал всё по ходу, как бы из телескопа. Это позволило мне оставаться журналистом, а не участником событий. Этот способ даёт возможность всё фиксировать, и при этом, оставаться на дистанции, что позволяет вам быть объективным.



Объектив Пецваля *(схема)*

В 1840 году венгерский математик, профессор Йозеф Петцваль сконструировал объектив с фокусным расстоянием 165 мм (24°) и максимальной диафрагмой f=3,5. свободный от сферической аберрации, комы, астигматизма и хроматизма положения. Для своего времени объектив обладал высокой светосилой.

Италия. Камера: Leica M10. Фокусное расстояние: 28 мм.

Италия. Камера: Leica M10. Фокусное расстояние: 90 мм.

Бавария. Камера: Nikon Z50. Фокусное расстояние: 50–250 мм.

БЛОК 2 «ТРЕНИРОВКА».

«Тренировка» — потому что со стороны это так выглядит. Люди вокруг вас что-то делают, прямо или косвенно участвуют в происходящем на «сцене». Снимая их, вы показываете вторую сторону происходящего, подробнее иллюстрируя событие. Так ваш репортаж становится более объективным и широким для понимания всякого зрителя. Не забывайте, что зритель должен понимать, что происходит. Ваши фотографии его должны увлекать и заинтересовывать, вне зависимости от темы репортажа. Репортаж не всегда может быть сенсационным, но интересным должен быть всегда.

БЛОК 3 «ПОВТОРЕНИЕ — МАТЬ УЧЕНИЕ».

Этот блок в большей степени относится к подготовительной части предстоящей экспедиции, когда мы готовимся ехать в совершенно другую среду на длительный срок (чаще всего от двух недель).

Такая подготовка очень важна для наших поездок в рамках научных экспедиций. Каждая экспедиция длится от 14 дней до месяца, и проходит в самых разных странах мира. Мы решаем огромный спектр научных задач, и не редко оказываемся в крайне специфических местах, таких как: Мексика, юг Италии и Африка, где условия работы могут быть даже опасны для жизни. Что в этом опасного? Ни для кого не секрет, что юг Италии является родиной самых мощных криминальных организаций в мире. Мексика и Африка (особенно Кейптаун) также имеют свои особенности, связанные с повышенной преступностью и отношением местного населения к чужакам.

Для того, что быть готовым к работе в таких условиях, необходимо уметь переключиться на, так называемый «рабочий настрой». Работа в Европе не так проста психологически, как может показаться на первый взгляд. Вы все время находитесь в окружении европейского мистицизма, символов, мест, где всё пропитано древними знаниями, традициями и мистикой. Нужно как бы настраиваться на эту частоту, и не думать о домашних заботах. Это очень важно. Для этого мы, как правило, проводим два тренировочных выхода, находясь ещё на базе в Мюнхене (это наша точка сбора). Мы посещаем старый центр города, где делаем репортаж, а также выезжаем в один из окрестных городов Мюнхена, что даёт возможность переключиться на нужную «волну».

Такая тренировка нас учит работе в самой экспедиции. Здесь мы уже отрабатываем саму технику предстоящей экспедиции, проходя все естественные этапы работы, такие как: смотрим, фотографируем, ждём, думаем, реагируем и т.д. Для того, чтобы перейти на другую частоту восприятия, нам необходимо пройти сквозь все этапы и элементы работы. Таким образом наша память переключается в другой режим работы. Мы приезжаем из другой страны, другого города, и совершенно иной системы координат, которые не соответствуют экспедиционной среде. Наш разум и ум постепенно привыкают работать в определенном, нужном нам режиме. Например, Мюнхен изобилует такими символами, как: корабли на крышах домов, надпись «МАРА» (богиня смерти) на входе в храмы, черепа с костями в виде пиратского «весёлого Роджера», расположенные как снаружи, так и внутри храмов. Эти и другие символы нас перенастраивают на экспедиционный режим работы. Также, реализовывая такой тренировочный репортаж, мы объединяем предыдущие блоки, тренируя себя более комплексно.

Италия, Джераче. Камера: Leica TL2. Фокусное расстояние: 50-200 мм.

БЛОК 4. 90 ММ.

Продолжая работу на «сцене», мы входим в неё, и постепенно углубляемся, используя при этом, объектив с фокусным расстоянием 90мм (как пример). Мы можем на ходу фиксировать различные фрагменты, элементы и ключевые повороты событий. Объектив 90 мм хорошо подойдёт, например, для старого европейского города с умеренно широкими улицами. Мы как бы прокладываем для зрителя маршрут и фиксируем следующие аспекты: — точки начала движения; — точки остановки; — точки поворотов; — точки фигуры (указатели), как системы осмысления в координатной плоскости; — центральные фигуры, ведущие элементы сцен.

У нас появилось 4 информационных блока. Также нам нужен некий «калейдоскоп» — это то, что соединит все четыре блока воедино. Так мы

формируем систему ориентирования для зрителя, показываем в репортаже центральные личности, наиболее интересные сцены и т.д.

Глядя на наших предшественников среди репортёров, довольно часто можно увидеть у них два фотоаппарата: с длиннофокусным и средним/широким объективами. Вспомните Роберта Капу — он ходил с двумя камерами: Contax и Rolleiflex.

Как видите, это не новый подход к съёмке репортажа. Так создается репортаж и история вместе с ним — документальный фильм из фотографий. После передачи фотографий в редакцию, задачей главного редактора является разобрать снимки, распределить их по блокам к соответствующим статьям и публикациям в журнале. При таком подходе, читатель взяв

Италия. Камера: Leica R8. Фокусное расстояние: 28 мм.

в руки журнал, начинает как бы самостоятельно монтировать документальный фильм, по предложенному ему сценарию. Можем условно назвать этот подход — «киноРепортаж».

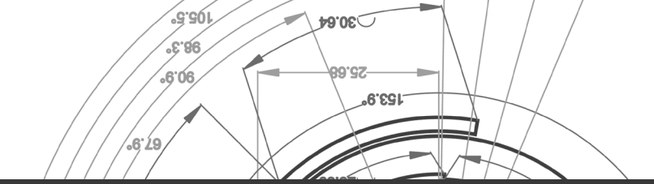
А ведь фотография сильнее, чем кино воздействует на человека. Видео можно не смотреть или пропустить мимо сознания, в отличие от фоторепортажа. Вам придётся вглядываться в каждую фотографию и углубляться в их смысл, если репортаж сделан грамотно.

Впоследствии мы приведём подробные научные доказательства, почему это именно так.

Председатель ОФО Олег Мальцев

Италия, Джераче. Камера: Leica TL2. Фокусное расстояние: 50-200 мм.

Leica
M3 – 1101780
DBP
ERNST LEITZ GMBH
WETZLAR GERMANY



Эвристическая модель фотографии как среда научного исследования

«Случайные открытия делают только подготовленные умы»
Блез Паскаль

В современной науке с конца 60х г.г. XX века в поле методологии по-прежнему остается открытым вопрос, связанный с тактикой подхода к такому понятию как «открытие». Дело даже не в дискуссии о том, что мы можем считать «открытием» как неким проявлением новаторства, будь то материального порядка или интеллектуального. Определённо дискуссии и размышления касаются самой системы «рождения открытия» и вопроса того, может ли это производиться управляемо, а не по воле некоего, пускай и счастливого, стечения обстоятельств. В особенности отсутствует чёткое понимание, как именно совершается открытие и почему некоторых учёных посещают грандиозные идеи, а другим за всю жизнь так и не удается изобрести ничего актуального или полезного.
Эвристика как наука — словно «Маяк» в безбрежных и мистичных водах субстанции, из которой, согласно законам трансцендентной логики, генерируются идеи, появляются открытия, рождаются изобретения.
Эвристический метод исследования, в первую очередь, предназначен именно для научных открытий и его основным назначением является прояснение поля неизвестного.
Сама эвристическая модель — это комплексный логический инструмент, представляющий совокупность подходов к нахождению решения задачи, которые позволяют не использовать методы перебора. Именно этот продукт эвристики как науки позволяет разбираться в сложных аспектах «открытия» и действительно его совершать — этот инструмент, например, незаменим в научной практике исследования «тёмных» зон нашей истории.
Эвристической модели присущи весомые преимущества. Во-первых, несмотря на любопытное терминологическое название, она весьма наглядна: модель позволяет именно продемонстрировать, показать, дать образ написанному или сказанному. А во-вторых, эвристический инструмент уникален в плане того, что он сам себя проверяет. То есть, если учёный А представит эвристическую модель и опишет, как она устроена, любой другой учёный Б сможет заново повторить исследование посредством этой модели и убедиться, насколько верны ход рассуждений и выводы учёного А.
Говоря об эвристической модели в среде фотографии, мы могли бы условно обозначить 3 модели:

1. Модель среды.
2. Модель «китайской шкатулки».
3. Модель расклада карт в карточной игре (например, техасский холдем, покер)

Далее рассмотрим эти модели более подробно.
1. Среда, как научное понятие — это определенный объём, в котором есть свои правила, и который мы воспринимаем, как память наследия наших предшественников. Таким образом, мы могли бы сказать, что среда в фотографии — это то, что создают фотографы прошлого и настоящего на протяжении уже почти 200 лет. Однако, чтобы понять модель среды, необходимо разобраться с самим явлением среды и тем, как наш разум с ней взаимодействует. Открытие и описание этого взаимодействия было одним из важнейших открытий академика Г. С. Попова, сделанного им в начале XX века.
Разум человека может находиться и функционировать в одном из трёх системных режимов: автоматический, полу-автоматический и ручное управление. Что это означает? Для большего понимания, рассмотрим эти режимы на примере проведения исследования.

«ФОТОГРАФИЯ, ДИТЯ НАУКИ, СУЩНОСТНО СВЯЗАНА С НАУКОЙ, КОТОРАЯ ЕЕ ПОРОДИЛА»

БЕРЕНИС ЭББОТ (1898—1991) - АМЕРИКАНСКИЙ ФОТОГРАФ.

— Исследование в автоматическом режиме работы разума. В данном случае человек использует некие шаблоны исследования, которые кто-то уже использовал до него. При этом, он не разбирается в том, подходят ли эти шаблоны для конкретно этой темы. Человек будет мыслить примерно так — «если кто-то использовал это до меня, то и я смогу это использовать». Полученные в ходе исследования данные, как правило, не проверяются и выводов в конце работы он не делает. Такое исследование можно проводить, не выходя из своего офиса. По сути, это просто видоизменение текста, написанного предыдущими исследователями, вложенного в определенный шаблон.

— Исследование в полуавтоматическом режиме работы разума. В этом случае, человек не будет сидеть в своем офисе, он поставит ряд вопросов на исследование, и будет искать источники с ответами. Такое исследование можно сравнить с расследованием, которое проводится в установленных рамках и по определённым правилам.

— Исследование в ручном режиме работы разума. При таком подходе к работе, человек, в первую очередь создает исследовательскую методику, с помощью которой он будет проводить исследование. Затем подбирает необходимый инструментарий (тесты, счётно-решающие машины и т.д.). Это то, как он будет производить своё исследование. И только потом уже приступает к самому исследованию.

Далее опишем виды среды и её соотношения с режимами работы разума. Всего существует 3 среды:

1. Среда памяти. Данную среду мы могли бы сопоставить с автоматическим режимом работы разума.

2. Среда операционная. Данная среда сопоставляется с режимом работы разума на ручном управлении.

3. Среда внешняя. В данном случае мы имеем дело с работой разума в полуавтоматическом режиме.

Среда памяти — это то, что человек обозначает своим опытом. Если человек использует среду памяти, то есть свой прошлый опыт, соответственно он будет действовать в автоматическом режиме (на автомате). Операционная среда является важнейшей из трёх, потому что включает в себя всю проделанную вами и вашими предшественниками работу по изучению и построению определённой системы. Эту среду уже можно использовать для решения разноплановых задач.

В качестве примера можно рассмотреть IT сферу, в которой до определённого времени была довольно сложная проблема, связанная со временем программирования. На создание новых сайтов уходили недели, а иногда месяца. Необходимо было каждый раз вручную прописывать все коды программирования, создавая, как из пазлов огромную картину. Но затем, постепенно начала появляться операционная среда, которая позволяет в десятки раз быстрее справляться с задачами программирования. Сегодня, используя шаблоны в виде обложек, дизайнерского оформления, банеров и различных интерфейсов, вы можете создать новый сайт за один день, а это, в мир цифровой индустрии и интернета, крайне важно.

Сегодня у нас есть возможность путешествовать между операционными средами, каждый раз выбирая новую среду для решения необходимых задач. Практически любую систему можно представить в виде операционной системы. Будет ли она работать? — это другой вопрос. Это зависит от того, кто создавал эту конкретную систему, был ли это студент университета или учёный с 40-ей практикой исследования.

Внешняя среда является определённым генератором задач, создавая условия для их возникновения. Если в операционной среде нам необходимо понять некий исследовательский блок, то во внешней среде мы должны его использовать. Так появляется некая невосполненность. Используя опыт (среду памяти), вместо операционной среды, у нас нет возможности разрешить проблемы внешней среды.

При правильном использовании среды, человек может получить доступ к любым секретам. Для этого достаточно найти нужную среду, которая описывает интересующее вас явление, и проанализировать полученную информацию.

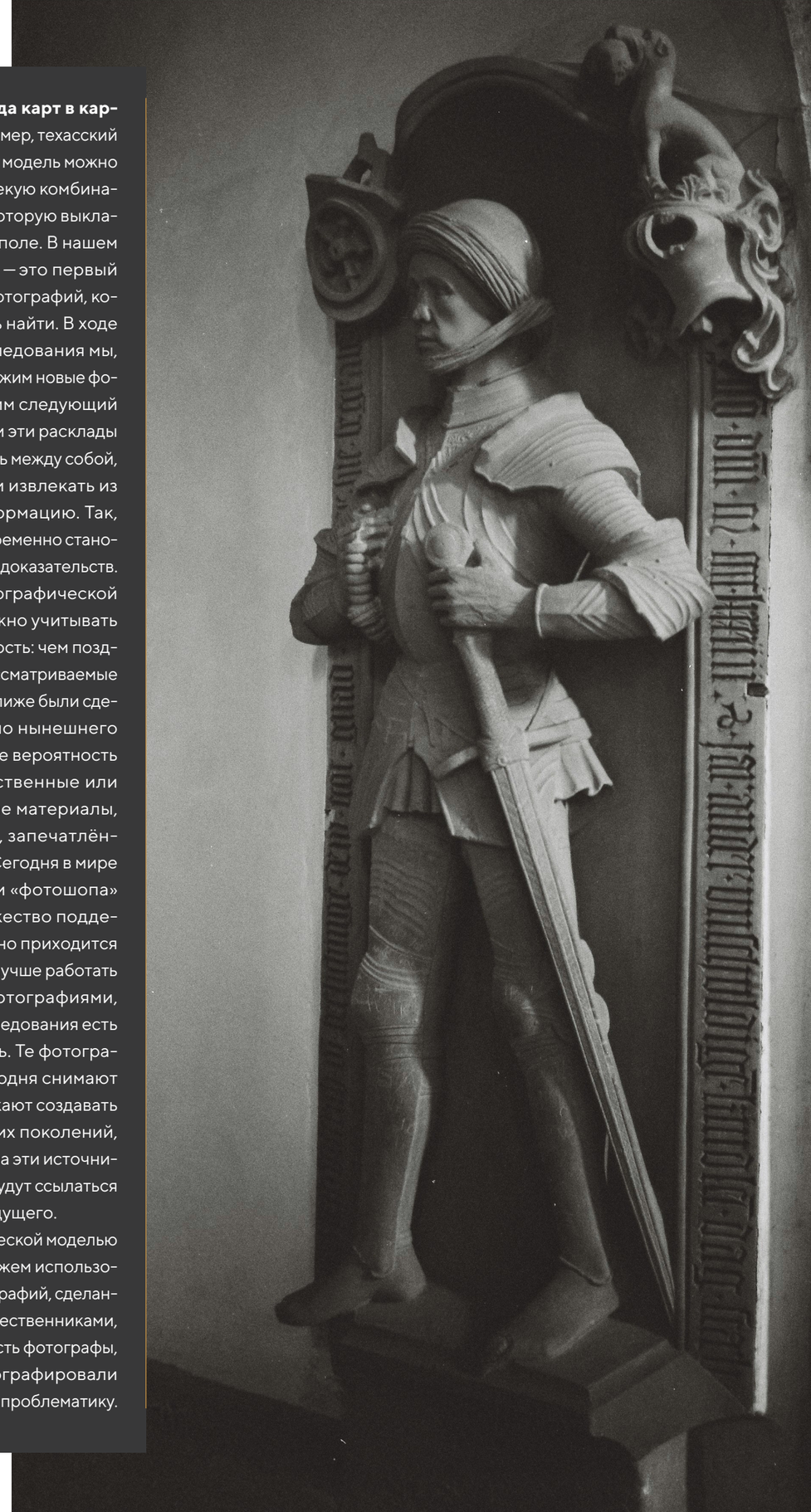
Каждая среда, кроме своей классификационной принадлежности будет иметь разные уровни. Это зависит от того, кто создавал конкретную среду, как мы уже сказали ранее. Среды могут быть простыми и сложными, но важнее всего то, насколько среда качественная, ведь именно от этого будет зависеть конечный результат работы с ней.

Во время исследования человек может двигаться из одной среды в среду, в поисках понимания необходимой темы, что одновременно будет формировать его аналитическую функцию.

Также, крайне важно, при работе со средой учитывать уровень подготовки и особенности того человека, который её использует. Потому что взгляды человека станут его основой понимания среды, что может послужить глобальной степенью её искажения. Представьте, что мы выберем 5 разных людей для эксперимента, и дадим каждому из них книгу Карлоса Кастанеды «Учения Дона Хуана». Задача будет — прочитать книгу и сделать у доски доклад о её содержании. Не трудно догадаться, что все 5 докладов будут абсолютно разными. Всем знаком этот эффект из игры в «испорченный телефон». Соответственно, подобное искажение будет влиять на использование среды во время исследования. Как человек её поймет, так он и будет с ней работать. Если же в качестве примера рассмотреть среду мифологии, которая существовала до XVI века, то разница в понимании и использовании её будет еще больше, и это также необходимо учитывать.

2. Модель «китайской шкатулки». Её суть заключается в том, что «шкатулка» имеет не одно дно, а несколько. То есть, изначальная «глубина» среды больше, чем видится изначально. Так, модель китайской шкатулки позволяет увидеть, «как и почему» фотография одновременно может выступать исследовательской средой, инструментом исследования и источником доказательств.

Учитывая тот факт, что фотографов, формировавших своими работами исследовательскую среду, огромное количество, то совокупность всех возможных найденных фотографий (по конкретной теме) создаёт полную среду исследования.



3. Модель расклада карт в карточной игре (например, техасский холдем, покер). Эту модель можно представить, как некую комбинацию из пяти карт, которую выкладывают в игровом поле. В нашем случае, «расклад» — это первый пакет или набор фотографий, который нам удалось найти. В ходе дальнейшего исследования мы, безусловно, обнаружим новые фотографии и получим следующий расклад и т.д. Затем эти расклады можно сопоставлять между собой, структурировать и извлекать из них научную информацию. Так, фотография одновременно становится и источником доказательств.

При работе с фотографической средой крайне важно учитывать такую закономерность: чем позднее датируются рассматриваемые фотографии (чем ближе были сделано относительно нынешнего момента), тем выше вероятность получить некачественные или даже неправдивые материалы, исходя из данных, запечатлённых на этих фото. Сегодня в мире цифровых камер и «фотошопа» встречается множество подделок, что обязательно приходится учитывать. Всегда лучше работать с аналоговыми фотографиями, если во время исследования есть такая возможность. Те фотографы, которые и сегодня снимают на плёнку продолжают создавать память для будущих поколений, и именно на них — на эти источники, впоследствии будут ссылаться исследователи будущего.

Работая с эвристической моделью фотографии, мы можем использовать выборки фотографий, сделанные нашими предшественниками, поскольку всегда есть фотографы, которые уже фотографировали интересующую нас проблематику.

Встреча с сицилийским фотографом Мафии, Литицией Батталией

Например фотограф из Сицилии Летиция Баталия большую часть своей фотографической деятельности снимала мафию, во всех доступных ей проявлениях, таких как: аресты, суды, убийства. За все годы своей работы Летиция собрала внушительную базу фотографий на эту тему, таким образом, сформировав определенную фотографическую среду. Сегодня, при необходимости, каждый человек может приобрести фото альбомы Баталии и проанализировать её фотографии, в зависимости от поставленной на исследование задачи. Американский фотограф, член агентства «Magnum Photos» Брюс Гилден сделал огромное количество фотографий Нью-Йорка, а в частности его жителей в самых различных ситуациях. Учитывая то, что почти все его работы выполнены в жанре стрит-фотографии, говорит о том, что они были спонтанными, а значит наиболее правдивыми. Такая база фотографий, смогла бы стать средой для исследования жителей Нью-Йорка и их менталитета.

Как вы понимаете, примеров таких фотографических сред существует тысячи, на самые различные темы нашей жизни и деятельности. При необходимости, вы можете воспользоваться любой из них. Безусловно, определённая часть из них может находиться в открытом доступе, что-то может быть доступно за деньги, а в некоторых случаях вам будет необходимо посетить научные библиотеки или локальные архивы. Также важным аспектом работы с эвристической моделью фотографии является полнота формирования фотографической базы для исследования. Необходимо получить максимальное количество фотографий по интересующей вас теме, прежде чем начать их анализировать и делать какие-либо выводы. Что значит максимальное количество фотографий? Все те фотографии, которые вам удалось найти. Если, например, вам удалось найти только 3 фотографии, вы не сможете воспользоваться методом исследования при помощи фотографий. В этом случае, вам будет необходимо сделать фотографии самостоятельно, посещая места исследования и фотографируя все необходимые объекты. Если у вас нет возможности отправиться на место исследования, можно найти фотографа, живущего в интересующем вас регионе и договориться с ним, чтобы он сделал нужные кадры. Так вы сможете изучить и взгляд других людей, и тем самым исследовать саму среду, которая позволит более объективно работать с полученными материалами.

После того, как удаётся собрать необходимый блок фотографий, нужно правильно их проанализировать, не допустив ошибок в выводах, потому как каждая допущенная ошибка может развернуть ход исследования в противоположную сторону, и сбить исследователя с выбранного пути. Возникает вопрос: как не допустить ошибку при работе с фотографией? В данном случае выводы зависят от трёх компонентов:

1. Насколько хорошо исследователь разбирается в фотографии. Если вы не уверены в своих знаниях о фотографии, можно пригласить профессионального фотографа и провести с ним быструю экспертизу (например, на предмет подлинности снимка и отсутствия дополнительной обработки).

тельности. Модель, с одной стороны, показывает поле гипотез, и в тот момент, когда исследователь добивается определённого результата, полезно повторно обратиться к эвристической модели: она, как контрольно-проверочная система, позволит ещё раз удостовериться в объективности полученных выводов и результатов.

Также благодаря эвристической модели, можно продемонстрировать коллегам и другим ученым сам процесс доказывания и ход рассуждений. И поскольку фотография является одновременно и источником доказательств, учёный всегда сможет проиллюстрировать доказательства фотографиями из выборки.

Метод анализа фотографии является, пожалуй, одним из самых комплексных методов исследования и позволяет наиболее целостно охватить поле неизвестного, в отличии от других методов, в том числе, благодаря иллюстрациям.

Безусловно, вы можете не использовать фотографии в исследовании, однако тогда ваши выводы могут выглядеть сомнительными. Потому что, ничто так как фотография не доказывает точность сделанных выводов.

Что касается исследований, связанных с точными науками, фотография также может освятить вашу работу более доступной для восприятия. В некоторых сферах науки фотография может являться одним из главных методов исследования, в других случаях, играть роль вспомогательного метода. Если говорить о таких дисциплинах как: математика, физика, химия и др., то вы можете фотографировать доски в лекционном зале, а сам ход исследования снимать на видео, например. Вы сами выбираете, какой именно необходимо применить исследовательский метод, чтобы наиболее точно донести до аудитории результаты и выводы проделанной вами работы.

Что же касается исследований, связанных с гуманитарными науками, то фотография является очень мощным и важным методом для работы, одновременно выполняя роль инструмента, среды, иллюстраций и доказательств.

Если вы не предполагаете прояснение поля неизвестного, и не собираетесь что-то открывать, то эвристический метод исследования может вам не подойти, хотя фотография превосходно работает и в аналитической форме, и как дополнительный метод, и как контрольно-проверочный метод исследования.

2. Качество самой выборки. Выборка должна быть наиболее полной и беспристрастной. Нецелесообразно выбирать одни фотографии, придавая им «особое значение», а другие отбрасывать, считая их менее важными. Требуется учитывать все фотографии, которые только удалось обнаружить.

3. Уровень собственных знаний. Если и в этом аспекте нет уверенности, существует и такой вариант: пригласить ряд учёных, собрав некий консилиум, что также позволит в дальнейшем избежать неверных выводов.

Построение эвристической модели сегодня хоть и не является самой распространенной формой исследования, но выступает крайне эффективной и объективной.

И поскольку мы не можем знать наверняка, верна ли та или иная гипотеза, необходимо, следовательно, использовать исследовательские инструменты, и эвристическая модель — один из них; такой инструмент разрешает парадокс соответствия\несоответствия гипотезы — действи-

Чтобы привести примеры работы ученых с фотографией в своих исследованиях, приведу несколько выдержек из книги «Золотая книга Rolleiflex» 1936 года, написанной Вальтером Херингом, на немецком языке.

Глава «Научная фотография». Доктор Отвар Хелвич

Я очень привык использовать Rolleiflex даже для самых сложных снимков во всех возможных областях науки.

Впервые на службе науки я успешно использовал Rolleiflex для отображения изображений папируса. Позже я научился ценить его и в других видах фотографического дела, особенно в научной фотографии. Также эта камера прекрасно служила мне благодаря адаптеру плёнки для серийных съёмочных процессов в жизни насекомых. Например, я запечатлел вылупление гусениц айлантской бабочки — опять же проксаром, и на этот раз и объективом Rolleipar в серии из 30 снимков 24x36.

Все эти преимущества: наблюдение за фотографируемым объектом вплоть до последнего момента, постоянная готовность к съёмке, максимально возможное воспроизведение мелких объектов с помощью прокси-сетов делают Rolleiflex идеальным инструментом, с помощью которого мы можем принести домой из наших экспедиций в природу всё, что мы не смогли наколоть на иглу или собрать в баночку. Думаю, не надо подчеркивать ценность данной серии фотографии в преподавании.

Моя более узкая область деятельности — инфракрасная фотография, криминалистическая фотография и, конечно, микрофотография.

Rolleiflex — торговая марка компании Rollei (германского производителя фотоаппаратов, фототоваров и оптического оборудования) выпускающая несколько линеек высококачественной, в основном, профессиональной фототехники. Наиболее известны среднеформатные двухобъективные зеркальные и однообъективные зеркальные камеры Rolleiflex.

Первый прототип фотоаппарата Rolleiflex был создан В 1927 году, конструктором Рейнольдом Хайдеке. Rolleiflex был разработан для плёнки форматом 6x6 см. Корпус фотоаппарата был сделан из алюминия. В следующем году было начато промышленное производство камеры Rolleiflex 6x6. Камеры оснащались объективами Carl Zeiss Tessar F4.5 и Tessar F3.8.

Rolleiflex 6x6 мгновенно стал хитом фотографического рынка.

Глава «Стереозапись с Rolleiflex». Доктор, ведущий инженер Х. Люшер

Пространственная концепция — пространственное восприятие.

Помимо такого прямого восприятия пространства, существует также представление о пространстве, которое может передать единый образ, благодаря перспективе, распределению света и тени, перекрытию удаленных объектов посредством более близких и других экспериментов. Однако, эта идея пространства является косвенной, поскольку предполагает определённое знание увиденного, поэтому во многих случаях это не дает результатов. Пространственное зрение обоими глазами, напротив, не зависит от такого опыта. Пространство сразу воспринимается в трёх измерениях: высота, ширина и глубина.

Глава «Архитектурная фотография в помещении и на улице». Профессор Крукенхаузер

Говорить о себе не очень приятно, но это современно: я оттачивал себя «от Саула к Павлу», но с некоторыми съёмками интерьеров моя крупноформатная коробка просто не могла справиться технически. С диафрагмой 25–36 в некоторых отелях, чтобы сделать снимок комнаты, персоналу требовалось 6–8 секунд не шевелиться, а в таком темпе по 30–40 экспозиций в день, при этом каждая небольшая смена места камеры означала перестройку всего — конечно это быстро утомляло операторов и всех, кто участвовал в съёмке.

Поэтому, с большой тревогой, я начал использовать очевидные преимущества Rollei, и в первую очередь для того, чтобы решать определенные задачи.

Неуверенность и сомнения исчезли, когда выяснилось, что присутствует резкая критика, несмотря на большое разрешение 18x24, независимо от того, были они сделаны на негативе Rollei или на пластине 10x15. Успех — полное преобразование, так что 80% всех фотографий зданий были и будут сделаны при помощи Rollei.

До появления в нашей жизни фотографии, учёные были вынуждены иллюстрировать свои научные изыскания благодаря художникам, которые зарисовывали картинки в виде иллюстраций. Но картина в качестве репортажной иллюстрации, как вы понимаете, всегда оставляет тень сомнения с точки зрения своей правдивости. Именно поэтому, большая часть учёных, взяли фотографию на вооружение в своей работе, когда она стала доступной.

Также значительную роль сыграл фотоаппарат, как инструмент работы в журналистике, что послужило для создания определенной исследовательской среды. Сегодня у нас есть доступ к таким крупным архивам фотографий, как: New York Times, Life, Magnum Photos и др. Безусловно, есть возможность того, что многие из этих работ были сделаны под заказ, а значит являются в определённой степени ангажированными. Однако, всегда можно найти фотографии, сделанные фотографами-любителями, затем сравнить две выборки фотографий и сопоставить их между собой.

Практически вся история последних 150 лет известна нам именно по фотографиям. Согласитесь, что любая работа и даже статья будет намного правдивее выглядеть, если будет включать в себя фотографии. «Голый рассказ», как говорится, не всегда вызывает доверие у читателя, даже если вы совершили некое научное открытие, искренне решили о нём рассказать и написали об этом интересный, на ваш взгляд, очерк или заметку. Другое дело, если этот очерк оформить в сопровождении фотоснимков. Так, психологически, рассказ, иллюстрированный фотографиями, имеет очень серьёзную диалектическую основу.

Поэтому, когда мы говорим об объективности и полноте исследования, фотография всегда является тем беспристрастным фактом, посредством которого можно аргументировать полученные выводы.

Надо сказать, что и видео-съёмка также является достаточно мощным инструментом в руках учёного, но это тема отдельного разговора. Более того, воздействие фотографии на аудиторию намного мощнее, чем от видео. Видео, как правило, действует только во время его демонстрации, а фотография побуждает человека думать, размышлять, задаваться вопросами, рассматривая снимок, что способствует изучению предоставленной информации и запоминанию. Что немаловажно, это ещё один способ привлечь внимание к своему исследованию. Соответственно, говоря о фотографии как источнике научной информации, мы имеем дело не только с функцией проверки на предмет правдивости и беспристрастности, но и с функцией сосредоточения внимания на научных рассуждениях.

В завершении, хотелось бы отметить, что во многом, именно фотография не дает нам забыть учёных. Многие фамилии канули бы в лету, если бы не фотографии. Фотография, как символ держит архивы исследований. Каждым кадром фотограф создает исследовательскую среду для будущих поколений, а по сути, создает память.

Председатель ОФО Олег Мальцев

Данная статья является одной из глав научной монографии «Фотография как и источник научной информации» (Олег Мальцев, Максим Ленский, Алексей Самсонов), которая увидит свет уже в мае 2020 года.
Фотографии, использовавшиеся в статье были сделаны в рамках научной экспедиции в Мексику в марте 2019 г. и Германию 2019 г.
Фотографии со встречи с Литицией Баттилией были сделаны на Сицилии в марте 2018 года.
Авторы фотографий: Мальцев О. В., Новоселова А. Г.

О ФОТО КУЛЬТУРЕ...

УСОВЕРШЕНСТВОВАНИЕ, ВЫХОД ИЗ РУТИНЫ.

Многие фотографы из наших товарищей в Обществе фотографируют уже не один год. В силу своей деятельности, некоторые из них печатают свои работы, а также используют фотографии в журналах и книгах. Однако пришло время поговорить о повышении и усовершенствовании уровня подготовки фото мастерства.

Издавна считалось, что фотограф без знания композиции и художественного построения кадра превращает фотографию в рутину. Можно условно назвать такой подход к фотографии так: «что вижу, то и снимаю». Именно поэтому я, как художник (по образованию) считаю нужным поднять эту тему, написав серию статей и заметок с целью повышения уровня фото мастерства (безусловно для тех, кому это необходимо).

БЕЗУМНОЕ КОЛИЧЕСТВО СНИМКОВ ВЫСОКОГО КАЧЕСТВА, БЕЗРАЗЛИЧНЫХ И РАВНОДУШНЫХ...

В просторах интернета существует огромное количество качественных снимков, портретов, пейзажей, стрит фотографий и т.д. Фейсбук и Инстаграм переполнены ими до краёв. Множество из этих фотографий сделаны людьми, которые называют себя фотографами. Однако на этих снимках лежит какая-то печать безразличия, равнодушия, пустоты...

Более того, эти снимки выкладываются в сеть, под грифом «произведения искусства», такова чаще всего позиция автора. Но что эти работы могут дать в художественном отношении? Ничего, об этом то и речь. Несут ли они культуру в общество? Ведь есть молодое поколение, которое попросту не знает, как отличить «хорошее от плохого», настоящее от подделки.

Я считаю, что в этом нет культуры, но есть некий штамп: «копии без копий». Именно так говорил французский социолог и фотограф Жан Бодрийяр («крёстный отец» постмодернизма) о мире, в котором мы живём и результаты которого наблюдаем, в том числе и в фотографии. Поэтому, дабы не быть «тупой копией» без оригинала, предлагаю изучить тот самый оригинал, который даст понимание о происходящем, предоставит возможность не копировать других и не гнаться за трендами, но создавать «своё», новое в фотографии, культуре и искусстве!

ФОТОАППАРАТ — ЭТО ИНСТРУМЕНТ.

Большая часть современной молодёжи — это люди, которые с самого детства ежедневно наблюдают за публикациями своих знакомых и кумиров в социальных сетях. День за днём, глядя на это, они привыкают к подобным изображениям — безобразным и не художественным. Однако есть и другой путь. Не обязательно удовлетворяться такими снимками. Можно представить, что одного фотоаппарата не достаточно, для того, чтобы получить действительно художественную фотографию. Для этого нужен человек мыслящий.

НАША ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ФОТОГРАФИЯ ПРОШЛА ЗА ПОСЛЕДНИЕ 150 ЛЕТ МНОГИЕ ПУТИ ОТ ПОДРАЖАНИЯ ЖИВОПИСИ ДО ПОЛНОГО АВАНГАРДА И ПОСТМОДЕРНИЗМА.

Думаю пришло время совместить данную практику, не вдаваясь в крайности; использовать науку живописи и светописи, а также возможности мимолётной фотографии, все новшества и взгляды, которые накопила в себе фотография за последние 150 лет.

Но пока наша жизнь засоряется миллионами заурядных снимков, и с этим необходимо что-то делать. На борьбу с фотографической рутиной выйдет наше Общество (Одесское фотографическое общество). Однако для этого прийдётся, прежде всего, проделать определённую работу над собой. А именно: ознакомиться хотя бы в репродукциях с историей искусства в общем понимании, а где-то и в частности. Необходимо будет изучить, как, в истории искусства люди передавали свет, объём, пространство, историю, идею, образ...

При этом, очень важно не концентрироваться только на технике, но и на самом изображении и способе его построения, так как именно в этом СИЛА фотографии. Грамотный фотограф может подчеркнуть, усилить, привлечь внимание зрителя именно туда, куда необходимо, выбирая ту или иную композицию для своего снимка. Только так мы сможем отделить наши фотографии от всей серости и обыденности, которая «гуляет» на просторах интернета.

Нашему делу поможет изобразительная грамота, то есть наука, которую использовали не менее 500 лет наши предшественники живописцы. Та наука, которую уже забыли в сфере фотографии, хотя и использовали её на заре возникновения светописи (да и сейчас используют старые профи). Речь идёт о таких дисциплинах, как: перспектива, анатомия, композиция, свет, цвет и т.д. При этом важно не бессмысленно копировать живопись, а именно изучать науку.

Изучая природу, окружающей мир, картины художников, став по сути исследователем, фотограф начинает смотреть на мир другими глазами. Он будет видеть конструкцию предметов, их место в пространстве, взаимодействие между собой и окружающей средой. Фотограф уже не сможет снимать «просто так». Он будет определять, что важно в кадре, а что нет; будет формировать свет, тон, композицию, каждый раз самостоятельно определяя напряженность в кадре. За этим последует и отношение к кадру. Фотограф перестанет «щёлкать» тысячи снимков и вспомнит (а кто-то узнает) о том, что фотография — это не только констатация факта, но и художественная единица, определённая часть искусства.

Вот так, вкратце мы ознакомились с крайне важной и актуальной, на мой взгляд, проблематикой в фотографии. Теперь с полной готовностью можем приступить к началу нашего путешествия в океан фото культуры.
Именно этим я займусь с вами уже в следующем выпуске «Вестника ОФО». Так что, до скорого...

Член президиума ОФО, Алексей Самсонов

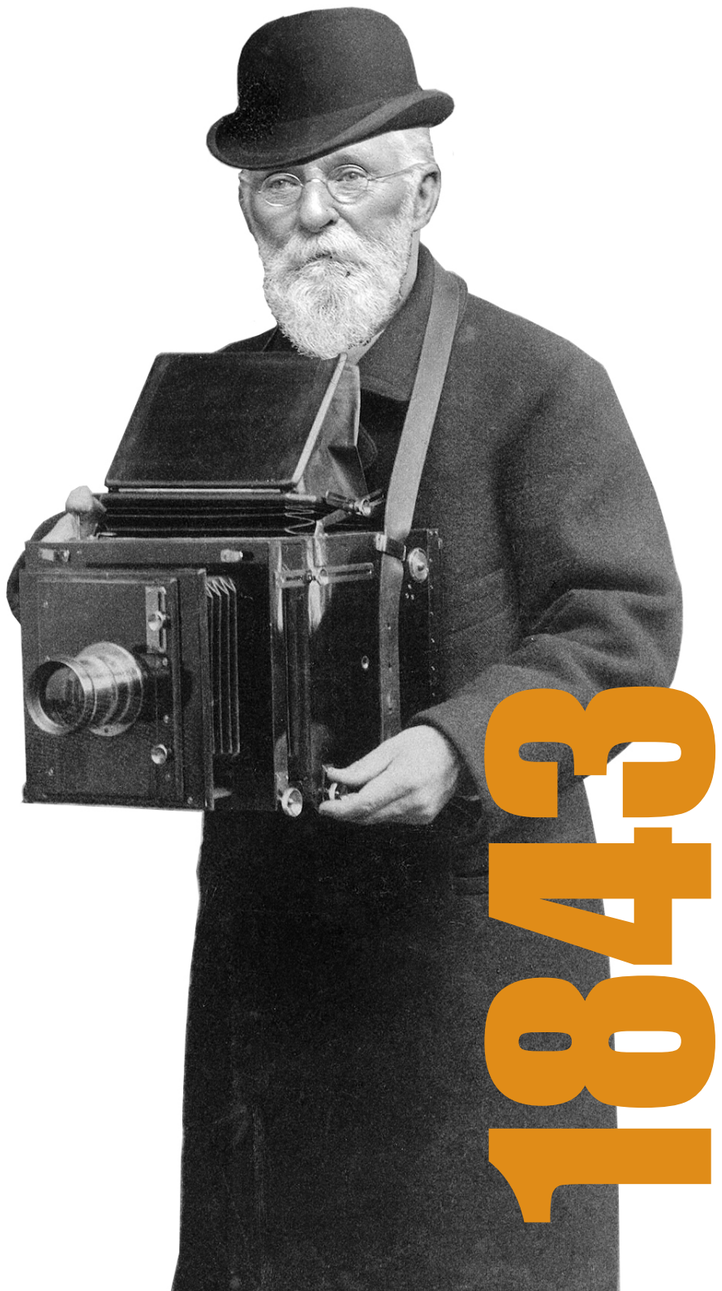
1500069 Tessar
COMPUR

ИСТОРИЯ ОДЕССКОЙ ФОТОГРАФИИ

Первый фотосалон Одессы официально датируется 1843-им годом. Это известно из самого раннего объявления в газете «Одесский вестник», которое удалось найти в Одесском архиве. Данное объявление об «отделке портретов посредством дагеротипа...» было опубликовано 27 февраля 1843 года и принадлежало живописцу Филиппу Гаазу. Именно с этого времени начинается отсчёт истории одесской фотографии.

Самые первые одесские фотографы, как правило, были профессиональными живописцами или граверами, многие из которых в 1865 году значились в числе родоначальников Общества изящных искусств в Одессе, а также были участниками первой выставки общества. Например, Иосиф-Карл Мигурский представил на эту выставку 55 фотографий, изготовленных в разной технике, а участием Филиппа Гааза были 6 портретов, 13 видов Одессы и 16 фотокарточек «визитного» формата.

В книге «Старая Одесса», написанной внучатым племянником одного из основателей Одессы Иосифа Дерибаса написано: «Лучшими фотографами в старой Одессе считались Филипп Гааз, Феодоровец, Хлопонан и Мигурский. Гораздо позже появились Антонопуло, Димо, Чеховский и другие» – Александр Михайлович Дерибас.



1843

Сегодня, сохранившиеся объявления и рекламы в старых одесских газетах, путеводители по городу и архивные дела дают достоверные сведения о первых одесских фотографах, местонахождении их салонов, ценах на фотографии и т.п.

В 1865 году по инициативе министра внутренних дел Российской империи статс-секретаря П. А. Валуева был введён закон о печати, согласно которому надлежало «...объявить с подписками всем содержателям фотографических заведений, чтобы они, под опасением ответственности по закону, не выпускали бы из своих заведений произведений светописи без обозначения фирмы фотографии...». Соответственно, коллекционные фотографии, не обозначенные определенной «фирмой», сделаны до принятия закона П. Валуева.

Таким образом, после принятия закона Валуева, паспарту фотографий стали обязательными аспектом деятельности фотографов. В течение многих лет именно паспарту представляли собой своеобразную визитную карточку фотозаведений. Паспарту того времени состояло из листка картона, на котором под наклеенным снимком размещались тиснённые золотом или серебром сведения о фотоателье с его адресом.

На обороте фотографии сведения повторялись, а также добавлялись изображения наград мастера, полученных на престижных фото выставках и благодарности от знатных особ. Некоторые фотографы, сумевшие удачно снять царствующих особ из разных стран во время их пребывания в Одессе, были удостоены высокого звания Придворного фотографа. Иногда, в качестве дополнительного поощрения в знак благодарности им вручали бриллиантовые запонки или герб, усыпанный драгоценными камнями. Все эти данные размешались на паспарту.

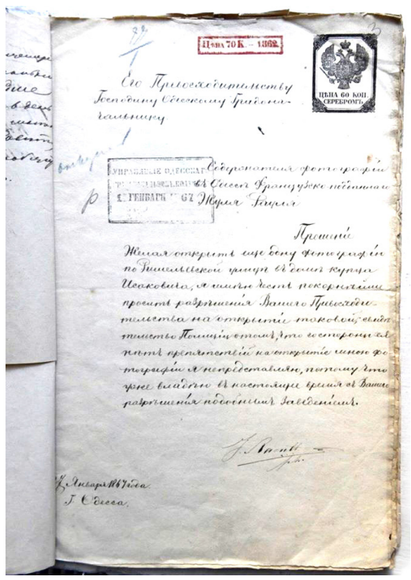
Фотомастера, принимавшие участие в общественной жизни города, получили звание Почётного гражданина Одессы. Среди них можно отметить: Бориса Готлиба, Иосифа Шнейдера и Рафаила Силина.

Фотографы, которым не удалось получить достойных наград и знаков отличия на паспорту изображали стандартные медальоны с профилями создателей фотографии: Дагера, Ньепса и Талбота.

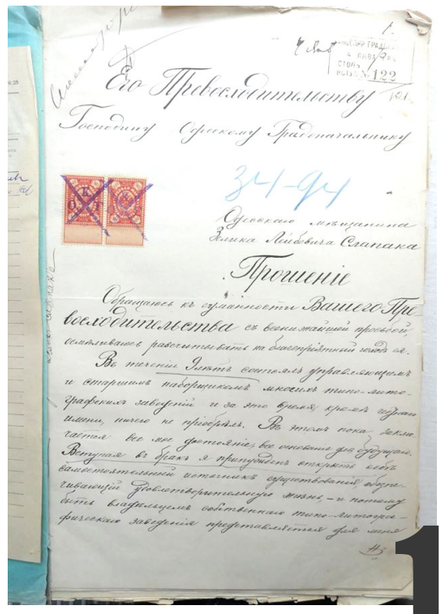
Дата создания снимков иногда вписывалась в текст паспарту или выдавливалась на лицевой стороне фотографии. Также, дату часто ставили «от руки» сами фотографируемые. Иногда, чтобы определить время изготовления фотографий, необходимо сравнивать одежду людей на снимках, названия улиц и нумерацию домов.

В архивных делах канцелярии Одесского градоначальника можно найти огромное количество заявлений одесситов самых разных сословий: дворян, мещан, крестьян, отставных военных, обращавшихся с просьбой об открытии фотографического кабинета и обязующихся «в точности выполнять как все существующие, так и впредмогущие последовать узаконения и распоряжения правительства о таковых заведениях».

1864



Прошение открыть фотографию по Ришельевской улице. Содержателя фотографии в Одессе Французско-подданого Жуля Рауля. 1864 г. (Одесский областной архив)

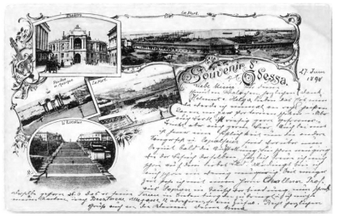


Прошение на открытие собственной фотографии. Одесского мещанина Зелика Лейбовича Слапака. 1884 г. (Одесский областной архив)

1884

Однако во время Великой Отечественной войны многие архивные документы на открытие фотографии и переписка с должностными лицами были потеряны. Из рассказов сотрудников архива известно, что по дороге в эвакуацию в 1941 году сгорел целый вагон документов, и сохранилась только довоенная опись утраченных бумаг.

В начале XX века огромную популярность заслужили открытые почтовые карточки-открытки, имевшие размер 90х140 мм, утверждённый Всемирным Почтовым союзом. Тогда начали появляться так называемые фотооткрытки. Они печатались на фото-бумаге и имели вид паспарту открытого письма. Их можно было отправлять по почте без конверта. На оборотной стороне, как правило, ставился штамп мастера-фотографа.



К началу XX века фотография стала массовой и доступной для среднего класса. Увеличение светочувствительности фотоматериалов позволило сократить время экспонирования негатива, что значительно облегчило процесс съёмки как для фотографа, так и для фотографируемого.

Упрощение техники фотографирования и удешевление фотоснимков повлекло за собой открытие фотографических заведений на окраинах города: Молдаванке, Пересыпи, Слободке-Романовке, в удаленных пригородах и местечках.

Большая часть одесских фотозаведений с момента возникновения и до 1890-х годов располагались только на центральных улицах города. На Дерибасовской и окружаюших её улицах фотосалоны находились практически в каждом доме. При этом конкуренты благополучно уживались друг с другом, работая по много лет.

Чтобы заполучить больше клиентов и опередить конкурентов, фотографы шли на разные ухищрения: увеличивали время работы иногда до полуночи, предоставляли скидки – «чудные премии!», выполняли экстренные заказы в рекордный срок – 12 часов, возобновляли старые вылинявшие фотографии и т. п.

Однако конкуренция не всегда была достойной и иногда все же происходили случаи, об одном из которых стало известно из документов архива.

В 1910 году одесские фотографы и владельцы фотосалонов на Преображенской улице: А. Уманский, М. Белоцерновский, С. Войтковский и Ш. Ишкович обратились к «Его Превосходительству господину одесскому Градоначальнику» с просьбой запретить открытие ещё одного фотозаведения на Преображенской, в доме Розенблата, № 77.

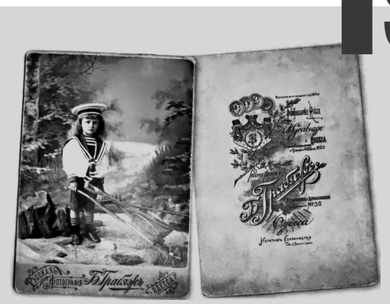
Обоснование просьбы о запрете было следующим: «Занимаясь фотографическим искусством, мы еле-еле перебиваемся со своими семьями, ибо нас очень много в Одессе и особенно на Преображенской улице, в том районе, где обитает бедный люд, который не часто прибегает к снимкам. Новая фотография сама не будет иметь дохода и только усугубит наши страдания, подрывая наши и без того скудные заработки».

Господин одесский градоначальник не оказал фотографам «милостивую защиту против дальнейшей конкуренции в районе Преображенской улицы», о которой они так просили. В итоге, инициатор письма А. И. Уманский, работавший фотографом «на Преображенской, 75, в доме старообрядческой церкви» 15 лет, получил короткий ответ: «Не имею права. Такого закона нет».

В результате на Преображенской, 77, летом 1910 года открылось новое фотозаведение, хозяином которого был могилёвский мещанин Иосиф Старосельский. В течении нескольких лет он проработал на этом месте по соседству со множеством конкурентов. Вероятно, слухи о низком спросе на фотографию в этом районе были слишком преувеличены.

Оборудованные по всем правилам помещения фотозаведений, как правило, переходили от одних владельцев к другим. Создать такое профессиональное пространство было не так просто, потому что клиентами и различными контролирующими службами к нему предъявлялись многочисленные требования.

1910



М. Грабяж

В. Чеховский

И. Антонопуло. Портрет одесских учителей. 1900-е гг.

Первые фотозаведения имели определённые недочёты, что создавало неудобства как для самих фотографов, так и для их клиентов. Из-за отсутствия электрического освещения была необходимость максимально использовать дневной свет. Поэтому на заре развития фотографии фотосалоны оборудовались, как правило, на верхних этажах домов. Там было больше света, кроме того, можно было ещё добавить свет из стеклянного фонаря – застекленного участка крыши. В конце XIX века электрическое освещение достигло широкого распространения, и студийные съёмки стало возможным проводить в любое время суток, что значительно увеличило доход фотографов.

Учитывая то, что большую часть клиентов составляли люди обеспеченные и знатные – фотографам необходимо было оборудовать презентабельный съёмочный павильон с отоплением и электрическим светом. А также, для привлечения клиентов владельцы фотоателье устанавливали приметные вывески с яркими ветчинами перед входом. Реквизитом в большинстве студий обычно служили: красивые кресла, стулья, столики, детские игрушки, дамские веера, трости, книги и альбомы в изящных переплётах и т. п.

В качестве фона фотографий, как правило, использовали тематические декорации: различные лесные, морские, речные или горные пейзажи, а также новомодную драпировку.

Красиво обставленные помещения для клиентов в фотозаведениях довольно сильно отличались от функциональных служебных кабинетов, которые должны были

соответствовать строгим требованиям пожарной и химической безопасности.

Также, в фотосалонах хранились заранее заказанные именные или стандартные паспарту и сотни негативов, которые могли оставаться в архивах студии длительное время. Практически все владельцы фотозаведений, начиная с 1880-х годов, обещали клиентам сохранность сделанных однажды негативов, потому что технически это стало возможно. Надпись на паспарту: «Негативы сохраняются» – означала, что, по желанию клиентов, снимок можно было отпечатать повторно по старому негативу.

Кроме этого, в помещении студии всегда выделялся кабинет для ретушёра снимков. Он обрабатывал изображения, приукрашая портретируемых. В старых одесских газетах можно встретить объявления с таким содержанием: «Ретушёр негативов и позитивов ищет место».

В. О. Готлиб

Д. Антонопуло

1880

Известные художники Архип Куинджи н Кириак Костанди начинали свою профессиональную деятельность именно в качестве ретушёров в одесских фотоателье.

В большинстве случаев, у владельцев крупных фотозаведений работали помощники, набиравшиеся опыта у коллег-профессионалов. Затем они, как правило, открывали собственные заведения и уже составляли конкуренцию своим бывшим работодателям и учителям. Однако, до этого момента, их имена оставались неизвестными широкой публике, потому что не печатались на паспорту. При этом, нередко, именно они являлись фактическими управляющими заведениями, выполняя роль распорядителей и исполнителей всех работ. Но в истории одесских фотозаведений зафиксировано лишь несколько случаев, когда после фамилии владельца писалось, под чьим управлением работает салон.

В коллекционной открытке, отправленной из Одессы господином А. Я. Гальпериным коллеге в город Дубно на Волыни, роль управляющего была чётко определена. В тексте звучит рекомендация молодого фотографа , который «...управляет фотографией Райха, т. е. снимает и все делает...» Более того, отправитель открытки А. Гальперин был членом Одесского фотографического общества, читал лекции на курсах фотографии при ОФО и очень надеялся на успех собственного фотографического бизнеса. Однако в списках владельцев одесских фотозаведений 1908-1910-х годов А. Гальперина не было.

Коллекционная открытка, отправленная из Одессы в г. Дубно на Волыни

По сути, владелец фотографии должен был быть преуспевающим бизнесменом, организатором небольшого производства или просто инвестором, вложившим средства в прибыльное дело, для которого необходимо было привлечь опытного фотомастера.

Для совместной защиты своих прав, в 1906 году владельцы фотозаведений объединились и создали профессиональное сообщество, руководителями которого избирались наиболее достойные и опытные бизнесмены.

Также в городе активно работали и фотографы-любители, по инициативе которых в 1887 года был открыт фотографический отдел при Одесском отделении Русского технического общества. За год существования, данное общество возросло до 20 человек.

Кроме этого, профессиональные фотографы объединились и в 1891 году создали Одесское фотографическое общество, которое стало первым по времени создания объединением фотографов на территории Имперской России. Многие фотомастера, как, например Б. Ф. Готлиб, читали лекции на ежегодных курсах фотографии, которые регулярно организовывались обществом с 1894 года.

До открытия курсов фотомастерству можно было обучиться в фотографическом институте, организованном в Одессе Иосифом Карлом Мигурским во второй половине 1850-х годов.

По окончании курсов фотографии в канцелярии градоначальника и за его подписью фотографам выдавали «разрешение на производство фотографических снимков в любой местности в пределах градоначальства».

Такое свидетельство давало право на приобретение необходимых реактивов и препаратов для обработки фотографий. Однако до выдачи свидетельства на каждого фотографа проводился сбор сведений от полицейских органов о благопристойном поведении и политической благонадёжности заявителей.

С 1898 по 1902 год разрешительные документы получили 31 фотограф-любитель. В их числе были были гимназисты, студенты, художники, предприниматели, чиновники высокого ранга и т. д. Отдельно хотелось бы отметить указанных в списке высокопоставленных дам-фотографов – «фрейлин Двора Их Императорских Величеств Государынь Императриц» – графинь О. П. Шувалову и С. А. Мусину-Пушкину.

Многие фотографы-любители делали снимки профессионально, не хуже фотографов, работавших в ателье. Они ставили на своих фотографиях свой личный штамп, либо штамп: «Одесское фотографическое общество». Портретные снимки, как правило, наклеивались на паспарту с эмблемой общества.

А. И. Рубец. Фотограф-любитель, действительный член Одесского фотографического общества и кадровый военный. Погиб в 1915 г.

К. И. Бориков.

Г. М. Руссо. Родился в 1888 г. Активный член Одесского фотографического общества

В начале XX века в Одессе начали появляться так называемые уличные фотографы, вокруг которых постоянно собирать толпа зрителей. Такие мероприятия охотно использовали карманники, обворовывая изрядно увлекающихся происходящим людей. В итоге, 21 января из-за постоянных жалоб от потерпевших, одесский полицмейстер опубликовал в «Ведомостях одесского градоначальства» распоряжение работникам полиции обратить особое внимание на уличных фотографов, и требовать от них соответствующих документов, разрешающих проводить съемку на территории города. Это должно было быть либо разрешение администрации, либо именные билеты о том, что они являются членами фотографического общества». Такие фотографы не оставляли свои фамилии на снимках, потому что зачастую работали без должных разрешений.

Также существовали и так называемые «путешествующие фотографии», работавшие официально на территории Одессы, но они не задерживались долго на одном месте.

Довольно сложно предположить, по какому принципу тогда, более ста лет назад клиенты выбирали заведение для запечатлевания себя и своей семьи. Члены одной семьи в разные годы снимались у разных мастеров. Изучая коллекционные семейные снимки, невозможно найти чёткой закономерности. Как правило одесских фотосалоны назывались по фамилиям владельцев. Эта традиция сохранялась до конца 1930-х годов. Но также существовали заведения, владельцы которых предпочитали оставаться в тени, называя свои заведения такими названиями, как: «Русская фотография», «Русская светопись», Одесская», «Новороссийская», Украинская», «Французская», «Американская», «Всемирная», «Берлинская» и «Народная» фотографии.

Интересно, что «Одесские фотографии» работали и в других городах Российской империи. Сегодня сохранились сведения о заведениях, созданных фотографами из Одессы в Вознесенске, Чарджуе и Ашхабаде. Фотограф Моисей Давидович Эльман, открыв своё фотозаведение в Вознесенске, на именном штампе на паспарту указывал, что прибыл из Одессы. Видимо, эта информация превозносила его в глазах потенциальных клиентов на ряду с конкурентами. Позднее он просто назвал своё заведение «Одесской фотографией».

Одесская фотография М. Д. Ульмана в Вознесенске

В начале XX века в Одессе вошли в моду другие названия фотозаведений, такие как: «Ренессанс», «Модерн», «Луч, «Дагер», «Люмьер», «Унион», «Новость», «Пассаж, «Де-Рибас», «Беролина» и др. Некоторые фотографы называли свои фотозаведения в честь великих художников, например: «Рембрандт», «Рубенс», «Верещагин» и др.

Фотография «Рембрандт» С. Куперберга

Фотография «Верещагин» М. А. Око

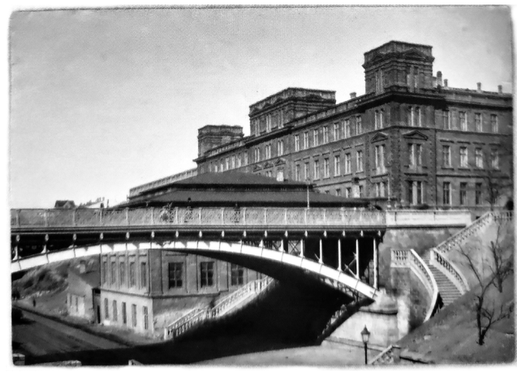
Фотография «Люмьер» М. Сокол

Фотография «Даггер» Б. Марковича

Перед Первой мировой войной в 1940-х годах в оккупированной немецко-румынскими войсками Одессе продолжали функционировать фотосалоны. В те времена много одесские фотографы-любители, офицеры оккупационной армии, корреспонденты румынских, немецких и советских газет много снимали разрушенный войной город.

Качество и художественная значимость коллекционных портретов и ландшафтных снимков отличались у разных фотографов в разные времена, и зачастую не зависели от количества наград и благодарностей.

1940



И. Антонопуло. Мост П. Е. Коцебу через Карантинную балку по Полицейской (Бунина) улице

Б. Ф. Готлиб. Скульптор Б. В. Эдуардс с семьей

«Фотография при Одесском порте» неизвестного фотографа

Источник: «Старая Одесса: Фотографы и фотографии: из коллекции А. А. Дроздового, 2013 г.

ZEISS IKON ZM

Дальномерная пленочная системная фотокамера с вертикальным затвором в фокальной плоскости и TTL-замером экспозиции через объектив.
Формат: 24x36 мм
M Mount и вся оптика подходит с этим байнетом.
Видоискатель: 0.74X увеличение. Огромный, Яркий видоискатель, с совмещенным дальномером, с компенсацией параллакса, диоптрийной коррекцией и индикацией рамок 28/85 мм. 35 мм, 50 мм.
Имеется приоритет диафрагмы и выдержка аж 1\4000.

MS OPTICAL

ИЛИ САДАЯСУ МИЯДЗАКИ-САН ОПТИЧЕСКИХ ДЕЛ МАСТЕР

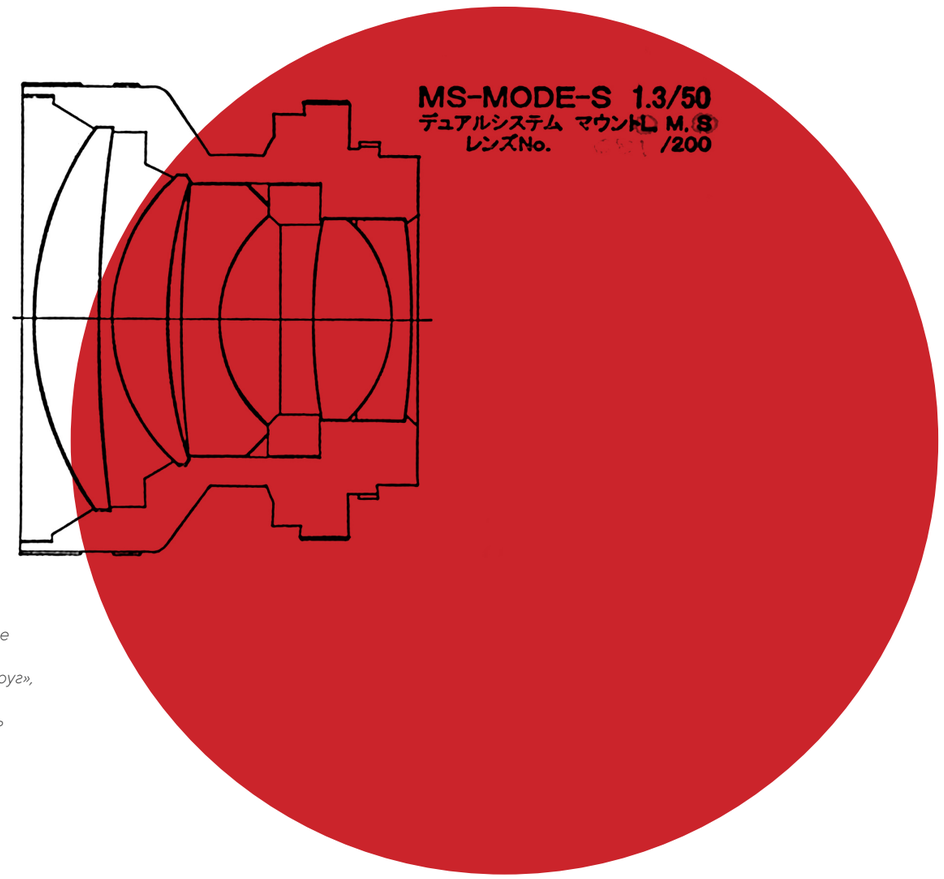
Как день сменяет ночь,
Так и мысли воина сменяют дела.
Остался верен порядку.

В бескрайнем море фотографической оптики не спеша, но уверенно держит свой курс MS Optical Maru*. Многие коллекционеры и любители фотографии со всего мира, желают стать обладателями уникальных объективов ручной работы, которые изготавливает MS Optical, а именно, её главный и единственный мастер Садаясу Миядзаки-сан.

Каждая новая модель объектива изготавливается небольшой партией, становясь целым событием для любителей подобного эксклюзива.

Сегодня в мире нет другого независимого производителя объективов для байонета M, который бы предлагал такой же уровень качества и креативности, как MS Optical.

Работа Миядзаки-сана была связана с производством телескопов, а после выхода на пенсию, он продолжил заниматься оптикой. Свое одиночное плавание Миядзаки-сан начал с преобразования различных объективов под байонет M, в последствии и на заказ. В списке объективов Миядзаки-Сан, которые он может легко преобразовать под байонет M, есть G-линзы Contax, например Contax Biogon 28mm G. Возможно преобразование таких уникальных объективов, как Dallmeyer, Hugo Meyer и Angenieux. Качество преобразованных объективов было на высоком уровне, благодаря чему известность Миядзаки-сана росла.



**Суффикс «мару» стали добавлять к названиям японских судов в начале XII века. В Японии этот иероглиф обозначает такие понятия, как «круг», «идущий вокруг», «шарик», а также «законченность», «высшая степень чего-либо».*

Накопив большой опыт, в 2006 году Миядзаки-сан основал компанию MS Optical. Компания представляет собой небольшую мастерскую и находится в подвале жилого дома в городе Фунабаси в префектуре Тиба и в этой мастерской мастер творит оптическое волшебство собственноручно.

Первый объектив изготовленный мастером был MS-Optical-S f 1.3 с фокусным расстоянием 50 мм, основанный на типе Sonnar, с апертурой 12 лезвий и многослойными элементами.

Названия линзы, по-японски pera-pera означает худой или хрупкий.

В 2009 году MS Optical выпустила компактный и легкий объектив MS-Mode-AH Apoqualia f 3.5 /50 с высокой контрастностью и разрешающей способностью.

В 2010 году Миядзаки-сан создал ультра компактный складной объектив Super Triplet Perar f 3.5 с фокусным расстоянием 35. Уникальным в объективе является высококачественное танталовое стекло, используемое для объектива, которое, как утверждает его создатель, превосходит стекло Trium и Lanthanum по показателям преломления. В 2012 году Миядзаки-са выпустил объектив MS Optical Super Triplet Perar f 4 с фокусным расстоянием 28мм. Его вес всего 45 г., благодаря чему этот объектив называют самым маленьким 28 мм объективом в мире.

Следующий объектив изготовленный MS Optical был MS Optical Sonnetar f 1.1 с фокусным расстоянием 50 мм. Конструкция объектива типа Sonnar, 5 линз в 4 группах. Так же в этом объективе Миядзаки-сан добавил кольцо регулировки комы (коматической аберрации) для исправления аберрации вручную.

В 2014 и 2015 годах выходят сверх широкие объективы: MS Optical Perar f4 с фокусным расстоянием 24 мм и MS Optical Perar f 24.5 с фокусным расстоянием 21 мм. MS-Optics Apoqualia f 1.4 с фокусным расстоянием 35мм.

Так же Миядзаки сан создает ограниченную серию MS Optical Reiroal M f1.4 с фокусным расстоянием 35 Platinum Chrome.

В 2016 году свет увидел MS Optics Apoqualia-G f 2 с фокусным расстоянием 28 мм.

Линза для портретов Petzval была разработана в 1840 году Petzval и Voigtländer. С максимальной диафрагмой f3.6 она была в 20 раз ярче объектива Chevalier f11 того же периода. И разрешение, и контраст были отличными от максимальной диафрагмы. Его слабыми местами были кривизна поля и нескорректированный астигматизм. Объектив соответствовал телеобъективу Leica с креплением 180–200 мм. Кроме того, обычно говорили, что линза была непригодна из-за ее резкого боке.

В 2017 году вышел сверх широкий MS-Optics Perar f 4.5/ 17 mm

Еще в 2017 году Миядзаки-сан начинает изготовление длиннофокусных объективов. Первый из них был MS Optics Fluorit Super Apochromat Aporis 135 мм f 2.4. Этот объектив типа Ernostar. Стекло линзы флюоритовое. Когда Миядзаки-сан разрабатывал объектив для телескопа, он заметил, что это стекло удивительно корректирует цветовые аберрации.

В этом же году выходит объектив MS-Optics Historica Prot 40mm f/6.3, который основан на исторической конструкции Protaria, разработанной Рудольфом Цейссом.

В 2018 году был представлен объектив MS Optics Petz 57mm f/2 FMC. Это классический объектив с улучшенной конструкцией линзы Petzval с классическим боке.

Следующий объектив, вышедший в 2018 году, был MS Optics Sonnetar 73mm f/1.5 FMC

В 2019 году вышли два новых объектива MS Optics Vario Prasma 50mm f/1.5 and ISM 50mm f/1.0

Все расчёты по проектированию объективов Миядзаки-сан выполняет сам, постоянно улучшая свои изделия.

Автор: Чемякина Дарья

ПСИХОЛОГИЯ ФОТОГРАФА
«О РАССТРОЙСТВАХ И НАСТРОЙКАХ»

В этой статье я бы хотел вам показать одну из глав книги под названием «Психология фотографа», которая увидела свет совсем недавно, а именно в марте 2020 года.

Данную книгу я посвятил не психологической фотографии или мышлению фотографа во время съёмки, как возможно кто-то мог предположить. Являясь психологом, я написал эту книгу именно о психологии, а точнее об очень актуальном, хоть и не распространённым ещё явлении – УЩЕРБНОСТЬ. Поверьте, это явление имеет самое прямое отношение к современной фотографии и непосредственно к фотографам. Думаю, вы не станете со мной спорить о том, что сегодня каждый человек с мобильным телефоном или камерой за 100 $ может назвать себя фотографом. В результате, из-за такой доступности, фотография утратила свою уникальность в общей массе миллионов работ, которые мы каждый день видим в интернете. И дело, безусловно, не в самой фотографии, а в людях, снимающих всё подряд и гордо называющих себя профессионалами. Именно поэтому я выбрал фотографию, как лучший наглядный пример описания ущербности человека.

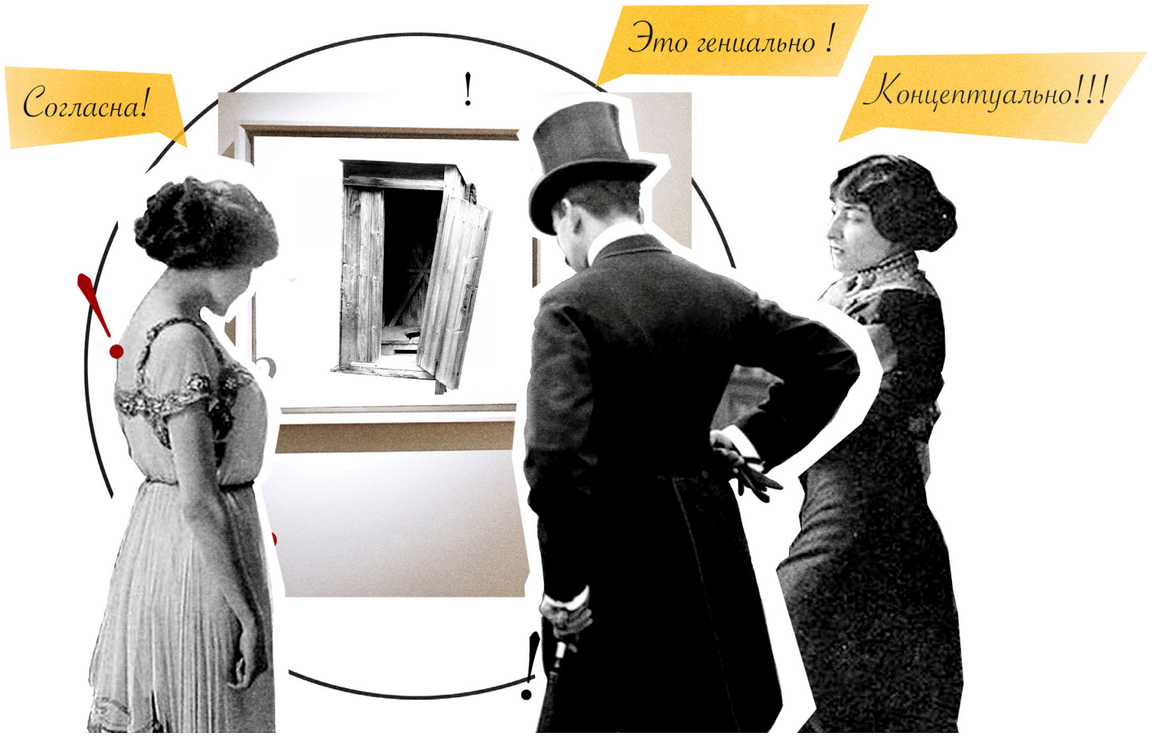
Итак, представляю вашему вниманию главу 2 моей новой книги «Психология фотографа».

Сегодня ночью я слушал одну из книг Бодрийяра.

Что?
Что тебя больше удивляет?
Что я знаю, кто такой Жан Бодрийяр (а ты, судя по всему, впервые слышишь)? Или что у меня «утончённый вкус» и естественная тяга к качественной субстанции?

Давай поговорим об исчезновении реальности.
А по сути, о том качестве мира, которое тебе подобные так лелеют, уверенно продолжая его существования силой собственных заблуждений. И опять этот взгляд... Даже не попытался скрыть, что тебе это всё не так уж и интересно. Ничего, мимо тебя пройдёт совсем немного времени и голову повернут в другом направлении.
Через север — на восток.
А, тебе просто любопытно, зачем Зеркалу книги? Ну, нужна же хоть какая-то альтернатива. Мне кажется, тебе иногда со мной скучно. Мне-то уж точно с тобой невесело, серовато как-то. В таком случае, когда чего-то не хватает, нужен третий элемент, и хорошая книга — самое оно! И пускай я не умею читать, зато я прекрасный слушатель.
Знаешь, что меня зацепило в этой книжке Бодрийяра? Как он равнодушно и непредвзято размышлял о том, насколько изменился язык человечества. То есть, категории, которые были незыблемы и понятны всего-то пару десятилетий тому назад, сегодня превратились в некие дискутивные формы, обсуждаемые и шаткие в точности собственных определений.
О, кажется, тебе что-то непонятно? Или всё непонятно?
Ожидаемо. Ничего, пан Фотограф, я поясню на понятном тебе языке. Тебе должно быть известно, что такое средний формат. Это просто кадр с бОльшим разрешением, чем у 35 мм (ударение на О). Никакого отношения к пейзажу сказанное не имеет. Безусловно, пейзаж лучше фотографировать с высоким разрешением, но при этом, никто не сможет тебе запретить сделать это на меньший формат или даже на телефон. Ох, как я казал, сам несколько удивился. Никто не может тебе запретить...запретить снимать с закрытыми глазами, фотографировать ногами, а не вот этими пальцами в растопырку, думать головой, а не... В общем, никто не может запретить тебе твоё же мнение иметь, собственное, причём по любому поводу — хоть про клеточную структуру мандарина, хоть про способ построения композиции в кадре.
Собственно, беседуя об ущербности и фотографии, мы постепенно приближаемся к истоку ущербности.

Истоками ущербности являются люди, а именно, их мнения.
Есть такое выражение: наглость — второе счастье. Наверняка тебе многократно доводилось наблюдать, как сегодня любой фотограф может присвоить себе функции гуру и авторитета в широком поле мира фотографии. И даже самозванцем его после этого никто не назовёт и свергать, как царя, не станет (по крайне мере, так принято считать).
И вот, назначив себя Знающим авторитетом, «супер-фотограф» автоматически позволяет себе раздавать душещипательные указания и выставлять оценки другим людям. И парадокс бесплатного циркового представления заключается в том, что люди, в массе-то своей, будучи ущербными, на все 100% уверены, что если человек себя ведёт на манер Знающего, значит, он действительно разбирается в том, о чём пророчит направо и налево. И даже если кто-то попросит его продемонстрировать собственные знания на сите дела и, например, показать фотографии, он всегда сможет позволить себе ответить, что не видит в этом смысла и не собирается ничего доказывать. Такое поведение — увы, не редкость.
Мнение людей — это некое порождение, продукт формы общества, которое создаёт иллюзию равенства. Любой двуногий сегодня может купить хоть самую дорогую камеру, машину, наручные часы и т.д. Может, чисто теоретически, но поступает так не каждый. Но при этом никто не запретит человеку мечтать и выдавать желаемое за действительное.
Кстати, вам, люди-человеки, только кажется, что мечты у вас свои собственные. Даже они вам не принадлежат... ибо качество мечтаний определяете не вы со своими чаяниями и веяниями, но Общество.
И это очень хорошо видно на лакмусовой бумажке мира фотографии.
Что происходит в мире фотографии сегодня — совершенно понятно. Просто реализуется навязанная парадигма: требование договариваться в обществе и жить на основании соглашений, а не на основании действительности. Ничего сложного. Только ты об этом не задумываешься. Тяжело тебе, наверное... В таком случае предлагаю подумать вместе! Гляди, если вы все, люди-чуди, между собой договоритесь, что какой-то фотоаппарат является самым лучшим в мире, то... так тому и быть. Но если внезапно провести испытание аналогов этого «самого топового и бриллиантового фотоаппарата», может выясниться, что он далёк от идеала по множеству параметров. И что думаешь, это что-то сильно поменяет? Фотокамера резко перестанет называться «нереальным, божественным, просто самым-самым»? Нет. Ведь если люди уже согласились с тем, что он лучший, значит, всё так и есть, и нечего тут обсуждать. Мнение первично, фактическое положение никому не интересно...
Банальный эксперимент легко демонстрирует, что плод согласия тех или иных «людей», по именам и фамилиям которых ты никогда не узнаешь и проверишь, ибо их может и в природе не существовать,— это... не совсем правда. Сей развратный плод согласия правдив лишь для тех людей, которые так посчитали коллегиально. При этом, скажи ты им о фактах, ткни носом в настоящность и натуральность заблуждения, ох... не жди хорошего. Они, согласившиеся, начнут возмущаться и пищать, что имеют право на то, чтобы высказывать свое мнение.
Обратите внимание, **что большинство высказывают даже не собственное мнение, а транслируют чужое, потому что цивилизация, в которой мы живём, сужает время восприятия и увеличивает скорость потребностей.** Знаешь, раньше человек, чтобы что-то узнать, обязан был поучиться минимум лет пять в университете. Сегодня же достаточно на YouTube посмотреть ролик 15 минут, чтобы получить любую информацию. Посмотрел — и на этом не остановился. Нельзя же всё держать в себе. Напротив, важно ретранслировать этот ролик в общество, например, через социальные сети, чтобы казаться Знающим человеком. Однако, мало ли что там пишут в фейсбуках или твиттерах... Безусловно, и правду можно выяснить при первом же тесте. Но этого, как правило, и не требуется, ибо нет ни спроса на правду, ни желания кому-либо разбираться в твоих словах. Есть только желание потреблять... жрать, подобно вечно голодному зверю, у которого в желудке обосновалась чёрная дыра, охочая до самой лучшей и, главное, удобно подготовленной информации извне.
Добро пожаловать в мир общества потребления!!!
Да пойми ты уже наконец, никто на самом деле тебя слушать не хочет, даже если ты себя облепишь значками и шевронами супер знающего человека, а затем замотаешь это ещё скотчем, чтоб не разлетелось от встречи с первым же препятствием. Общество потребления готово потреблять, но не разбираться в том, что ты или тебе подобные говорят. И на деле-то никто не разбирается толком ни в чём, людишки-потребители обращают свой выпестованный 21-й доктриной о собственных правах взор только на то, что им Удобно. Что касается твоей любимой фотографии, подавляющая масса современных фотографов сегодня действует именно по этой схеме, повторяя и копируя увиденное в интернете.
Сегодня хорошим и правильным считается то, относительно чего достигнуто согласие, а не то, что на самом деле правильно или эффективно.
Но и это не всё. Следи за логикой, будь любезен.



Требование постоянного консенсуса ведёт к искажению действительности до критических форм. Сейчас я покажу тебе, как это делается. Представь, как 10 таких-ничего-себе современных фотографов собрались как-то дружно вечерком и начали совместно обсуждать какую-то тему, давая ей оценки и подводя итоги. Можно только представить, что в итоге произойдет с действительностью по итогам обсуждения. О, как пропустит эта десятка ораторов действительность через хирургический нож фантазий и домыслов. И всё — будет в итоге уже не действительность, а искажённое невесть что, даже мать родная не признает.

Однако 10 человек — это гораздо больше, чем 1, такая вот математика. И, как сказал один человек, пожелавший остаться известным, «...меньшинство должно подчиниться большинству». Такую позицию можно было бы признать справедливой, только б такова была изначальная договоренность. Ну, давай вспоминай, у тебя была такая договорённость? Кто-то тебя об этом предупреждал? За стол переговоров сажал? Нет. Значит, ты совершенно не обязан подчиняться манере большинства. Более того, ты можешь даже не знать ни одного человека из этого большинства. Согласись, в таком случае подчинение «их» мнению и признание его истинно-верным выглядит ещё более абсурдным.

Пришла пора промежуточного подведения итогов. Итак, можно сказать, что в твоём современном обществе сегодня существуют следующие категории: мнения, консенсус и сформировавшаяся форма ущербности, причём мнения и консенсус — это компенсаторы формы ущербности.

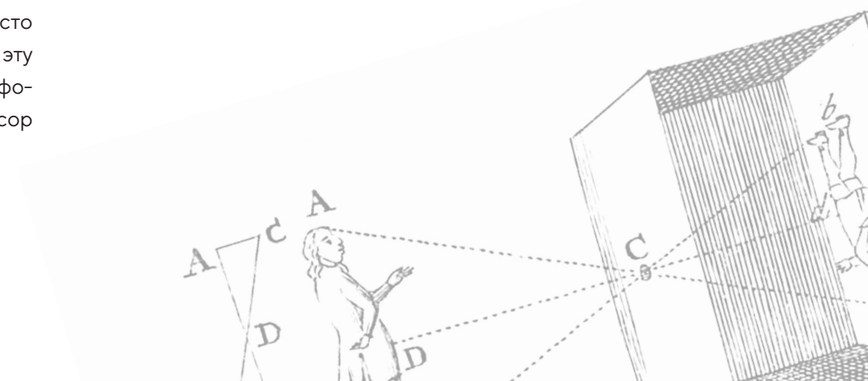
Почему же тебе подобные так хотят компенсировать ущербность? Что их на это толкает?

Давай обратимся к слову «конкуренция».

Конкуренция всегда принудительно делает кого-то ущербным. Скорее даже не она сама, а следующая логика: смотри, по итогу конкурентной борьбы всегда есть проигравший и победитель. При этом, потерпевший поражение вовсе не обязательно должен быть ущербным. Однако люди, как правило, воспринимают поражение не как урок, который требуется проанализировать и выучить, а как обиду. Это-то и делает их ущербными. В итоге, любая критика, в той или иной степени, воспринятая как обида, а не пища для ума, ведёт человека к поражению. Более того, иные мастаки критикуют его, человечище, в большинстве случаев, чтобы сделать ущербным на показ. Причина этому проста: критикуют, потому как он не разделяет мнения того самого большинства. Чтобы этого избежать, необходимо принять их точку зрения и согласиться с их убеждениями. Нравится тебе такое? Путь наименьшего сопротивления?

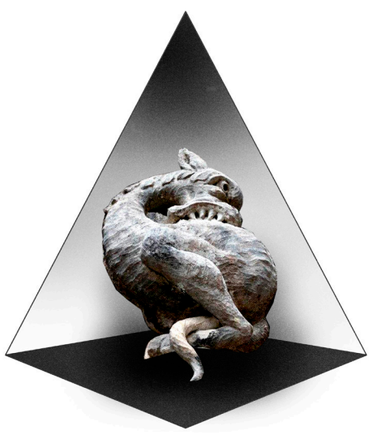
Давай рассмотрим ещё пример на модели фотоаппарата. Не секрет, что цифровые камеры и камеры на телефонах выдают изображение посредством «выдумывания» картинки. Этот процесс не имеет отношения к светописи, как в аналоговых камерах. От степени выдумывания и зависит качество камеры. В этом можно убедиться, критично взглянув на фотографии, сделанные на телефон. Сравни их и мир вокруг, как источник этих фото. Сразу же будет видно, фото совершенно не соответствуют действительности. Картинка всегда будет искажена, в той или иной степени. Цифровая же камера, в отличие от телефона содержит ещё объектив и матрицу, что делает эту конструкцию более сложной, но по факту, обеспечивая лишь иной алгоритм выдумывания изображения. Можно сказать, что между оттиском на матрице и самой фотографией стоит некий расшифровывающий механизм.

Телефон работает иначе, подбирая в компьютере похожую картинку. В камере телефона нет расшифровки в том виде, в котором она есть в цифровой. Вместо объектива, который выполняет эту функцию в фотокамере, в телефоне установлен приёмный сенсор картинки. Из-за отсутствия объектива в телефоне или смартфоне свету буквально «некуда двигаться», и есть только восприятие. Жан Бодрийяр, тот самый французский социолог, отец постмодернизма, о котором мы с тобой минут 15 назад говорили, называл подобное явление «изменением смыслов».



Изначально люди именовали фотографией свет, прошедший через объектив, упавший на пластину, который оставляет отпечаток. Затем, при химическом способе обработки из отпечатка уже можно извлечь изображение. Таково было первое представление о фотографии в привычном для нас виде. Далее, вместо пластины появилась пленка, после чего изобрели электронную матрицу, а затем телефон. Вот так коротко выглядит опись этапов преобразования фотографии за последние 100 лет. Но является ли это все ещё фотографией или это лишь электронное воспроизведение изображения..? Если мы будем говорить о фотографии, как о светописи, в таком случае телефон не имеет ничего общего с фотографией, поскольку он выдаёт потребителю лишь алгоритмично воспроизводимое изображение. Тогда цифровую камеру тоже «с натяжкой» можно назвать фотографией, потому что в этом ключе отсутствует химический способ создания изображения. Мы его как бы минуем и сразу получаем фотографию. И что в итоге: смыслы искажены, но это всех устраивает, потому как сие удобно, а удобство всегда заменяет смысл. Вот, к слову, тебе же известно, что Rolleiflex снимет лучше, чем цифровая камера; и даже хотя Rolleiflex и стоит у тебя на столе, всё же ты не всегда снимаешь на него, даже художественные фотографии, потому что это менее удобно.

Теперь же поговорим непосредственно о тебе и твоей психологии, господин фотограф. Ни для кого не секрет, что плёнка в 110 случаях из 100 позволит получить более высокое качество фотографии, глубокие цвета и т.д. Однако не редко человеку именно приходится заставлять себя снимать на пленку. Причина — всё в том же удобстве.



Во-первых, необходимо приобрести пленочную камеру, если например, у тебя есть только цифровая. Нужно купить камеру, а это неудобно. Во-вторых, каждый раз необходимо тратить деньги на плёнку... и это тоже жутко неудобно. В использовании цифровой камеры достаточно один раз все купить и больше не тратить деньги. В-третьих, плёночная камера тебя «ограничивает», не позволяя выставлять каждый раз необходимое ISO, как это можно делать в случае цифровой камеры. Если в фотоаппарате стоит, например, плёнка с ISO 400, а сейчас вечер, то снимать ты не сможешь, как минимум, до утра. Следующее ограничение заключается в том, что чем лучше фотоаппарат, тем меньше кадров на пленке ты будешь иметь. 36 кадров намного удобнее и дешевле, чем 8, 10 или даже 16. С цифровой камерой совсем не нужно думать о количестве кадров, что, в том числе, кажется гораздо удобнее. Более того, снимая на пленку, ты не имеешь возможности видеть, что фотографируешь, и не имеешь возможности откорректировать себя по ходу съёмки. Но и это не конец мытарств. Как только плёнка закончится, её необходимо проявить. Ты мог бы это сделать сам, если умеешь, или можешь отдать в лабораторию. В том и другом случае тебе снова нужно тратить деньги. Например, сдаёшь пленку в лабораторию и платишь за услуги проявки и сканирования. И ждёшь несколько дней, в лучшем случае. Спустя некоторое время, получаешь, наконец сканы с фотографиями и... результат может тебя совершенно не удовлетворить. Думаю, не только ты, но и многие из твоего окружения хотя бы раз оказывались в подобной ситуации. Возможно, ошибку допустили при проявке и сканировании. Кто же признается? Конечно, ты мог бы делать всё сам, но хороший сканер стоит довольно дорого, как и все необходимые реактивы. Мы снова приходим к тому, что фотографируя на цифровую камеру, не встречаешь всех этих проблем.

Соответственно, напрашивается вопрос: почему, в таком случае, аналоговая фотография существует по сей день и продолжает развиваться? Пожалуй, лучший ответ зреет на почве живописи. Допустим, я являюсь большим поклонником творчества Леонардо да Винчи. Меня никогда не устроит фотография его работы, сделанная на телефон. А если сравнить такое фото с оригиналом, данный вопрос даже не подлежит обсуждению.

Более того, ты же и сам ни разу не видел, чтобы кто-то повесил у себя дома на стене распечатанную фотографию, сделанную на мобильный телефон. Разница телефонного снимка и фотографии, сделанной на средний формат плёнки, будет колоссальная, это и без экспериментов понятно. Таким образом, мы могли бы сравнить художника, пишущего картину с фотографом, снимающим на плёнку. Художнику приходится возиться с красками, кистями, растворителем, мольбертом, каждый раз отдавая немало времени на создание новой картины. Именно поэтому возможно и логично сравнить этот процесс с получением аналоговой фотографии.

Телефон всё же подобен регистратору, если рассматривать его с точки зрения фотоаппарата. А мы можем его так рассматривать, потому что в твои дни существуют множественные обучающие курсы по съёмке на телефон и даже курсы селфи. Фото, сделанное на телефон, можно условно обозначить как «я тут был», но настоящей фотографией это назвать крайне сложно. Почему же человеку, венцу творения божественному, буквально приходится понуждать или заставлять себя фотографировать на плёнку, если достаточно очевидно, что только так мы получим наилучшее изображение? И опять в основе ответа лежит человеческая ущербность. Вы, люди, готовы довольствоваться малым в угоду своего удобства, ставя на весы качество против комфорта. В подавляющем большинстве случаев, человек сделает выбор в пользу комфорта. Если бы это было не так, то люди не корректировали бы свои цифровые фотографии в Photoshop, стараясь добиться эффекта плёнки.

В Германии хорошо известна пословица «Хотите иметь качество — имейте терпение». Ювелир не сможет за 15 минут сделать бриллиантовое колье тебе или твоей даме, это невозможно, даже теоретически. На такую работу нужны месяцы, а порой и больше. Однако именно такую вещь каждый мечтает приобрести, вместо дешёвой подделки, сделанной за 2 дня. Надев подделку, человек будто бы открыто демонстрирует социуму собственную ущербность и то, что он из себя не представляет. Безусловно, в обществе (особенно в «высшем свете») это будет воспринято, как дурной тон

Вернёмся же к фотографии; условно её формулу можно обозначить так: высокое качество против неприятностей, которые оно доставляет. Чем меньше этих условных неприятностей при съёмке, тем лучше фотоаппарат. В качестве примера, я хотел бы обозначить одну из моих любимых плёночных среднеформатных камер — Voigtlander Bessa 667. Эта камера не доставляет практически никаких неприятностей, а фотографирует безупречно. При этом, она довольно компактная и сможет поместиться даже в дамскую сумочку. Bessa 667 имеет очень точный экспонометр и позволяет решать любые задачи. Вторая камера, которую я хотел бы привести в качестве примера — это Leica M-A. Обе эти камеры купить довольно непросто. Имея такие камеры, в рабочем состоянии, редко кто захочет с ними расставаться, поэтому они всегда в дефиците.

Если рассмотреть подробнее концерн Leica, то можно сказать, что и их камеры ущербны в своих плёночных моделях.

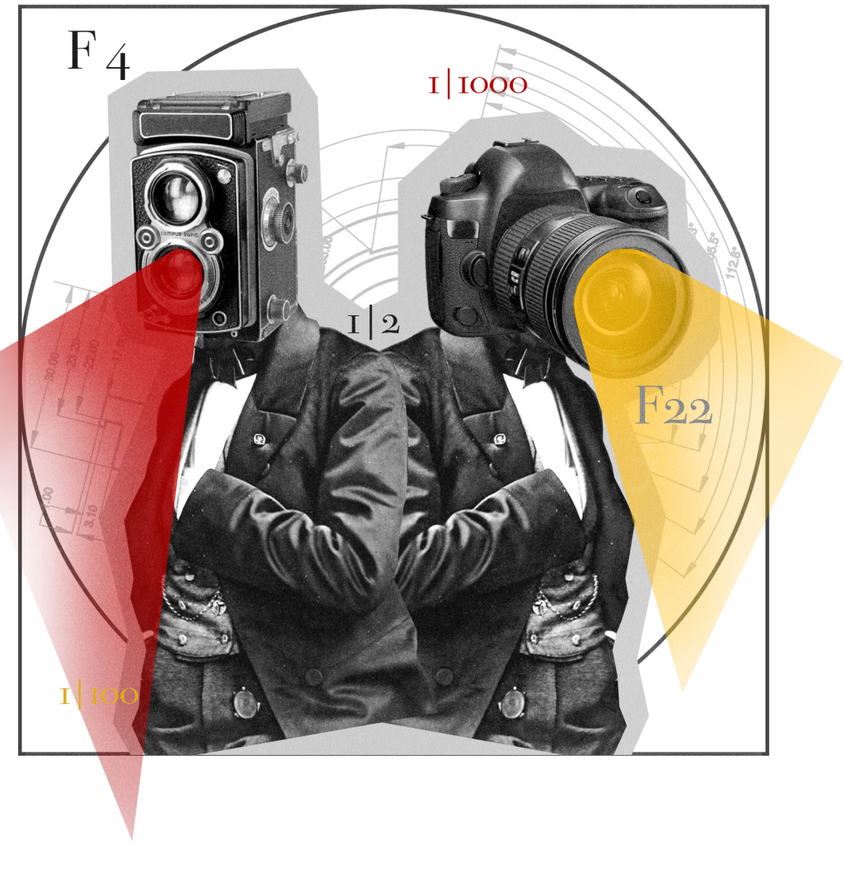
Например, человек, хоть раз фотографировавший на Leica M3, с трудом сможет перейти на другие модели Leica на 50 мм объективе. Рамка M3 является одной из самых лучших в мире для объективов 50 мм. Она довольно большая, удобная, светлая и не доставляет никаких неудобств. Новые рамки Leica для 50 мм

сделали гораздо меньше. В них приходится приглядываться, оправдывая в это время конструкторов, которые посчитали, что так будет лучше. Это пример ущербности одной из лучших компаний в мире по производству фотоаппаратов на протяжении почти целого века. У каждой камеры есть положительные и отрицательные качества. Наличие отрицательных качеств у фотоаппарата — это проявление его ущербности. Если вернуться к Leica M3, известно, что она позволяет фотографировать с объективами только 50 и 90 мм. Только 2 рамки существуют, а в остальных случаях придётся сверху ставить визиры. Так можно и 35 мм объектив поставить, ведь они есть с уже встроенной рамкой. Однако с собой придется носить дополнительные крепления, а это далеко не всегда удобно.

Однажды одного профессионала спросили: зачем Вам столько фотоаппаратов? Знаешь, что он ответил? Потому что они все, в той или иной степени ущербны. Каждая идеальная фотография всегда будет сопровождаться количеством неприятностей, с которыми тебе придется столкнуться. Всё в этом мире меряется количеством неприятностей, которые поджидают тебя на пути к достижению того, что тебе нужно. А любое количество неприятностей человек старается всячески избежать, потому что он ущербен по своей природе.

Вот давай оттолкнёмся от мира фото и перенесёмся в среду предприятия. На твой взгляд, кто в компании самый ущербный? Топ-менеджер, секретарь, бухгалтер, рядовой сотрудник или уборщик? Не спеши выбирать из перечисленных вариантов, ибо правильного ответа среди них нет. Самым ущербным на деле всегда оказывается директор. Здравомыслящий директор считает себя ещё более ущербным, чем прочие люди. Директор же поставлен в компании, чтобы убирать и исключать все неприятности. Однако исключение неприятностей исключает и результаты. В таком случае необходим баланс между неприятностями и результатами, держать который нужно в постоянном равновесии. Вот, по сути, и весь «корень зла» стратегического менеджмента.

Скорость достижения результата, в свою очередь, условно порождает 2 аспекта: преступление или «паранормальщину». Объясню подробнее, не волнуйся. Если тебе нужен 1 млн. долларов, и нужен он прямо сейчас, то вероятнее всего, тебе придется ограбить банк, если у вас на счету нет таких денег. Но если вы каким-то образом умеете сделать 1 млн. долларов «из воздуха», то есть быстро и без особых неприятностей, то общество обязательно будет вас считать преступником. Другие люди так не умеют, а значит и Вы, мсье, не должны — так большинство людей будет оценивать вашу способность быстро заработать миллион. Линейный закон общества гласит: «Неприятности против результата». Тоже самое творится с фотографией, идентичный принцип. Идеальный снимок на безупречную камеру — это редкость. Обычно происходит так: идеальный снимок — это снимок, сделанный на камеру, с которой пришлось провозиться пол часа, и только ради одной фотографии. Это длительная возня, а порой и натуральное мытарство приводит к такому самооправданию, как получению удовольствия от самого процесса. В жизни же ты часто слышал фразу типа «главное не победа, а участие», что расшифровывается как «главное не результат, а процесс». Но, прости за прямоту, так может размышлять только мазохист, потому что, по сути, именно этот персонаж из мира психиатрических отклонений получает удовольствие от неприятностей. Неужели так сложно взять камеру, пойти и сфотографировать то, что нужно? Нет, сначала человек должен себя заставить! Вот в чём парадокс.



Однако позволь тебе также напомнить, что до 2000 года не было такой альтернативы, и никому не приходилось себя «заставлять фотографировать на плёнку». Вокруг была одна плёнка, а цифра существовала где-то на грани «ближайшего полуфантастического будущего». Но как только появилась альтернатива, комфорт незамедлительно заменил качество.

Беседуя об этой альтернативе, нам с тобой также полезно отличать профессиональных фотографов от обычных любителей, последних же устраивает фотография, сделанная на автоматических настройках. Более того, количество производителей цифровых камер на рынке исчерпывающее, параметры камер также все известны. В итоге, любая школьница может приобрести сегодня такой же фотоаппарат, как у тебя и получать практически такие же фотографии. Таковы тенденции, что активно убивают профессиональную фотографию в XXI веке. Что же касается композиции, которая может рассудить профессионала и новичка, она также стала подвержена концепции согласия. Люди в фотографическом обществе всё реже ориентируются на истоки живописи, просто фотографируя, как им нравится, не изучая труды наших предшественников и даже не вспоминая о них толком.

Кроме того, интернет сегодня сделал фотографию необходимым элементом жизни каждого человека. Если у тебя в соцсетях нет фотографий, то для общества, тебя и вовсе не существует. В данном случае речь идёт, безусловно, о подавляющем большинстве, пропуская индивидуальные исключения. Фотографий в соцсетях должно быть много и желательно, чтобы люди, глядя на них, завидовали их обладателю. Ущербному человеку всегда хочется, чтобы ему завидовали. Именно поэтому, прогуливаясь по городу, ты можешь встретить 17-ти летнюю девочку с камерой Hasselblad за 50000 евро, которую ей любезно купил папа. Она может даже не уметь на него фотографировать, но главное, что этот зверь у неё есть. При таком раскладе предмет «фотокамера» становится неким знаком, как говорил Бодрийяр. И по факту, с точки зрения знаковости и значимости, важен не сам фотоаппарат, а то, что люди думают про его хозяина, что проносится в их напичканных трендами головами, стоит им увидеть в руках какого-то невзрачного прохожего камеру за 50000 евро.

Именно так фотокамера превращается в атрибут статуса, в говорящий атрибут.

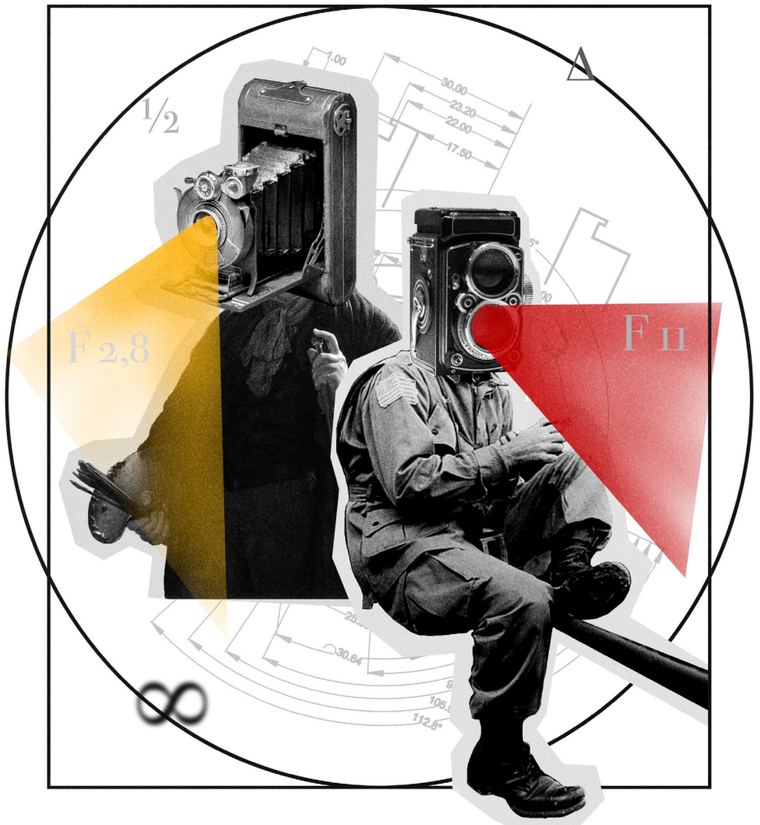
Теперь парочку слов об альтернативе плёнки и цифры. Трудно поспорить (да и стоит ли?) на предмет того, что изображение плёночной фотографии более качественное, чем у цифровой. В подтверждение этому же: сегодня производители большинства цифровых камер (и Leica не исключение) стремятся добиться фотографий похожих на плёночные оттиски. Это, своего рода, маркетинговый ход. Производители цифровых фотоаппаратов понимают, что не в силах ни остановить возрождение плёночных камер, ни превзойти качество изображений. Вместо этого, они приближают, насколько это возможно, визуальный эффект цифры к пленке, предлагая в дополнение мгновенную проявку кадров, прямо у тебя на компьютере. Более того, чтобы тебе же ощущалось и казалось, что ты снимаешь на плёнку, на камере нет экрана, через который можно рассматривать уже отснятые фотографии, как на Leica M-D и M10D, а также на Fuji. По сути, это еще один способ «забрать аудиторию фотографов» себе. Вот будешь ты идти по городу с такой камерой, никто и не догадается, что она цифровая. На Leica M10D даже взвод установили, как на плёночной камере — вот как шагает мысль изобретательская.

К фотографии на плёнку люди относятся, как к искусству, а цифровые фотографии считаются неким регистратором для соцсетей.

Ущербному человеку всегда невероятно приятно, когда окружающие простецкие люди с восхищением смотрят на него, наблюдая в его руках плёночную камеру, например, Leica M-A. Leica — это то, что чествует ущербность. Она компактная, весит, как правило, не более килограмма. При этом, фотографии на неё получаются лучше, чем на массивных камерах, весом по 12 кг.

Чем больше камера, тем более профессиональным кажется её владелец для большинства обывателей. Но это не касается камер Leica. Никто не скажет, что это маленькая, ни на что не способная штуковина. Чего таить, все знают, что Leica производит только профессиональные камеры, позволяющие делать любые снимки, от художественных, до репортажных и студийных.

Жизненная задача, стоящая перед фотографом да и вообще перед экспертом иного рода деятельности, предполагает обязательное наличие инструмента выполнения этой задачи. При этом люди часто предпочитают полагаться на мнения и опыт других людей, в том числе, и при выборе инструмента или способа решения задачи. Но советуя тебе что-то, другой человек может просто не знать, что конкретно тебе доведётся делать и что ты лично хочешь получить в конце. В итоге, ты можешь выбрать не то, что нужно, лишь потому, что послушал кого-то, вместо того, чтобы самому разобраться в вопросе.



Вот в качестве демонстрации давай представим такую картину: лично я уверен, ты бы с удовольствием поснимал в храме на Voigtlander Bessa 667. Это можно осуществить, однако займёт такая съёмка... целый день, что, например, категорически не может себе позволить эксперт или учёный в рамках научной экспедиции. В храме, как правило, довольно темно и для Bessa 667 понадобится штатив, который, помимо всяческих рюкзаков и доп-оборудования, придётся с собой носить. А к храму, если по честному, не всегда можно подъехать на машине, особенно если памятник истории расположен где-нибудь на горе. Как видишь, целая полоса препятствий. В итоге, рассуждая практично и объективно о съёмке в храме на среднеформатную камеру, то намного больше подойдёт, например, Rolleiflex, потому что у него светосильный объектив 2.8, который позволяет фотографировать при ISO 400 и 800. Как альтернативу в храме, можно также использовать камеру Makina.

Ещё до того, как хвататься за камеру и отправляться с ней на край света, всегда должен подниматься разумный вопрос — что именно нужно использовать? Что там, на краю света, тебе пригодится и понадобится на месте и почему? Впрочем, у людей, как правило, такого вопроса в регистрах ума на балансе не числится. Причина простая: все довольствуются тем, что у них есть, это и есть ущербность. Люди снимают на одну камеру всё, никогда не выходя за эти рамки. А отвечает ли эта камера тем задачам, которые необходимо выполнить — значения не имеет. Важно, что есть хоть что-то и что не нужно ничего менять, потому что это неудобно.

Так же и в жизни: у человека всегда есть только тот набор навыков, который ему удалось приобрести. При этом, он не допускает возможности приобретения новых навыков, потому что боится, что с ним может что-то плохое случиться. В итоге, член общества под кодовым названием «я-как-все» всю жизнь старается держать себя в этих рамках. Это тоже форма ущербности, её разновидность.

Человеку в голову не приходит, что, например, будучи врачом, можно идти и заключать сделки на бирже. Безусловно, существуют исключения, но в общей массе людей, происходит именно так.

Об этом в своё время говорил академик Григорий Семёнович Попов: **вся проблема в скорости обучения**. Да, именно так звучит та мудрость, цены которой нет. Все проблемы людей – только от скорости обучения, скорости добавления, ретрансформации и т.д. Однако вначале должно каким-то способом сформироваться понимание того, что нужно сделать. И поскольку понимания, как правило, нет, то и ретрансформировать нечего. Задача же в жизни возникает неожиданно, она не спрашивает, готов ты или нет. Скорость возникновения задачи и необходимость её реализации никогда не соответствует скорости обучения. И то парадоксально-грустный факт. В итоге, человек просто не справляется с тем, что ему «на голову свалилось», жизнь-то требует, то понятно, но поспевать за ней, вовремя приобретая нужные навыки – это по силам немногим (и точно не по силам тем, кто даже об этом не задумывается).

Теперь же побеседуем о том, что человек фотографирует и как в этой плоскости проявляется его ущербность. Знаешь ли, это отдельная тема для разговора. Большинство людей фотографируют не «что?», а «как?». Давай я поясню тебе этот принцип по-иному. Люди не хотят сфотографировать «что-то», они желают сфотографировать «как-то», неким специфическим или особым способом. В этом простом умозаключении и кроется корень ущербности. Что значит «как?» Например, как Роберт Капа или как Картье-Брессон. Почему? Потому что это уже признано и это в большей степени исключает возможность критики после демонстрации снимка. Всегда можно сказать, что Картье-Брессон так снимал, и никто не может спорить с его чувством композиции, ритма и т.д. Соответственно, по этой причине большая часть людей фотографирует именно «как-то», как кто-то. И ежели кто-то начинает фотографировать «что-то», у всех это начинает вызывать недоумение, потому как люди в происходящем не обнаруживают аналогов, соответствующих их опыту, их памяти. В итоге, такого фотографа чаще всего начинают критиковать, указывая, что, мол, так не принято, так никто не снимал и этому никто не учил. А значит, то, что вы делаете — не правильно.

В академической науке существует точно такая же проблема. Вот ежели ты учёный, обязательно должен ссылаться на предшественников, которые как-то трудились на ниве предмета исследования до тебя. И не важно, кто это, главное, что они уже признаны, этого достаточно. А если ты этого почему-то не делаешь, в таком случае, твои авторские исследования могут быть названы ненаучными, неправильными и даже выдуманными.

***

Когда необходимо что-то сделать, ты всегда самостоятельно можешь ЛИБО выбрать способ достижения результата, ЛИБО скопировать кого-то. В фотографии то работает идентично. Чаще всего, никто не ищет способов достижения результата, все ищут человека, которого можно скопировать, который когда-то эти приблизительно желанные результаты уже достиг.

Надо сказать, что научная парадигма существует не для того, чтобы скопировать кого-то, а для того, чтобы исключить всех. Например, на старте научного исследования — прекрасный подход изучать предшественников, однако, это делается не для того, чтобы повторить их дела и выложить как через копирку чужие мысли. Но наоборот исключить всё ранее сделанное, и не поступить как предшественники, не повторить хоть вольно, хоть невольно, но создать нечто новое, такое, чего ещё никто не смог и не сдюжил.

Однако, в общей массе людей в мире фотографии так не бывает. Успех, которого добились люди в сфере фотографии, довольно абстрактен, как и все современное искусство, что заклинено сегодня на одну единственную форму парадигмы: нравится это большому количеству людей или нет. Но мы же знаем, что большое количество всегда переменно. Сегодня ваши фотографии могут никому не нравиться, но пройдёт каких-то 50 лет, и их будут считать шедеврами. Такие примеры сегодня не редкость, тебе не трудно удостовериться в сказанном. Искусство, само по себе довольно лживо и эталоны в нём меняются почти каждый год.

Большая часть великих фотографов создавали свои шедевры не для людей, а для себя. Анри Картье-Брессон в интервью открыто говорил, что его не интересует, что думают о его фотографиях другие люди. Его в принципе интересовало мнение весьма ограниченного числа людей. Все остальные его не интересовали. Но почему-то сегодня мнение большинства фотографов очень зависимо от мнения тех, для кого их мнение не имеет никакого значения, как бы парадоксально это не звучало.

По сути, люди вынуждены строиться за теми, кому плевать на их мнение, пытаясь добиться некого консенсуса внутри условной группы лиц. А консенсус — это то, что разрушает все представления о правде. Например, мои фото в Сицилии показывают её такой, какой вижу только я, и этом уникальность моих работ. Если кто-то поедет на Сицилию и повторит то, что я сделал, то он покажет, как он её видит. Чей взгляд лучше? — это абстракция. Мои фотографии расскажут о том, какой Палермо и его районы в это время года. Например, кто-то не был в святилище святой Розалии никогда, но посмотрев на эти фотографии, он сможет пережить то же, что пережил я, когда туда приехал. Я показываю людям те вещи, которые я вижу. Возможно не так, как бы они увидели. Мой взгляд не может быть правильным или неправильным, он такой, какой есть. Однако люди, чаще всего, предпочитают критиковать других, чем встать с удобного дивана и сделать самому, ведь в таком случае их работы будут подвергнуты критике, чего естественно никто не хочет.

Итак, всё, что здесь объясняется об ущербности,— это либо причины ущербности, либо её проявление. Когда кто-либо, например, заявляет: «Я никогда себя не спрашиваю, чего хочу добиться, я просто беру камеру и фотографирую» — это исключает фотографию. Потому как фотография — это реализация замысла посредством камеры. Если нет замысла — нет фотографии. Это просто регистрация изображения на автоматических или даже ручных настройках. Фотографировать на аналоговую камеру без замысла крайне затруднительно, она исключает такую возможность. Первые же пришедшие сканы, полетевшие в мусорное ведро, заставят вас задуматься над тем, что вы делаете и для чего. Картье-Брессон писал в своих заметках, что в начале пути, у него многое не получалось и он постоянно был не доволен своими фотографиями. Однако, именно это толкало его на то, чтобы пересмотреть свой взгляд, автоматику, отношение к замыслу и даже к жизни.

По факту, камера заставляет человека измениться, если тот хочет реализовать замысел. Но парадокс современности в том, что нынешние цифровые фотоаппараты позволяют фотографировать, даже не имея замысла. Ты можешь снимать всё подряд, не думая и не переживая о том, что, дескать, что-то не получится. Ты сможешь просто стереть эту фотографию и забыть о ней навсегда. Но если бы тебе требовалось за каждый кадр заплатить отдельно, ох, бесспорно, отношение твоё к снимку изменилось бы моментально. Человеку не захочется платить за то, чтобы фотография показала ему, какой он тупица. А если платить не нужно, то можно об этом и не думать.

Плёночная камера, в отличии от цифровой, очень хорошо воспитывает фотографа, постоянно показывая ему на ошибки и недостатки, стоит ему получить новую серию сканов.

Надо сказать, что меня удивило решение конструкторов Leica создать модель Q2 с разрешением 42 МП. У меня есть такая камера и могу сказать, что она очень четко показывает допущенные при съёмке ошибки по экспозиции, свету и композиции. Мне понадобилось какое-то время, чтобы привыкнуть к этому, и я не сразу смог получать те результаты, которые хотел на этой камере. Однако, когда я поменял подход и начал снимать на нее, как на пленочную камеру, все стало прекрасно, и никаких проблем больше не возникало. Такое высокое разрешение камеры требует учесть все параметры заблаговременно и чётко следовать замыслу. Тогда всё получится.

Впрочем, такая съемка становится многократно медленнее, и не всегда это может быть удобно, но это необходимо учитывать. Можно, конечно, поставить автоматический режим и фотографировать на ходу, но зачем тогда приобретать камеру с таким высоким разрешением? Эта камера максимально приближает изображение к плёночному, но всё-таки это по-прежнему цифра. Соответственно, возникают нюансы и неудобства, сопровождающие съёмку на плёночную камеру, и скорость съёмки — главное из них.

Существуют также плёночные камеры, которые позволяют снимать быстро, как-то: Nikon F6 и Canon V1. Эти модели были специально разработаны для репортажей и съёмок в горячих точках, в условиях, при которых нет времени думать, но обязательно важно качественно зафиксировать происходящее

необходимо. Они позволяют выставлять приоритеты, благодаря которым репортер может мгновенно реагировать на возникшую ситуацию. Однако это исключительно репортажная фотография, а не художественная. В этом случае к репортеру будут другие требования. Поэтому так важно понимать, какой у вас замысел, что вы планируете снимать и какая камера выполнит эту задачу наилучшим способом. Это поможет максимально исключить степени ущербности. При этом, высшая степень ущербности заключается в компромиссе с камерой, когда кто-то решает, что достаточно одной любой камеры, способной справиться со всеми задачами одновременно. Ещё одна степень ущербности — это сочетание цены и качества. По сути, потребитель соглашается с тем, что он покупает не то, что хотел, но... цена-то подходящая, а значит, всё устраивает.

В качестве примера можно рассмотреть всем известный автомат Калашникова, который является ярким «образчиком» сочетания цены и качества. Однако ни одно специальное подразделение этим автоматом почему-то не пользуется... Скорее всего, посмею предположить, дело в том, что им не нужно сочетание цены и качества, им нужно высшее качество. Ни один профессионал не позволит себе базовую модель, не отвечающую требованиям, которые нужны в бою. Еще в Советском Союзе, для спецподразделений было разработано совершенно иное вооружение с другими характеристиками. Это вооружение не использовалось в армии массово, но только в особых подразделениях, для выполнения особых задач. Так что автомат Калашникова предназначен для солдат, но не для кадрового офицера.

Также и с фотоаппаратами, каждый из которых четко отображает степень ущербности своего владельца. Камера — это просто инструмент, и все зависит только от твоих рук и мозгов. Однако люди, как правило, хотят себе камеру, которая их будет понимать лучше всего, а именно это и является проявлением абсурда и ущербности.

В жизни случается всё так же: мужчины и женщины ищут тех, кто их понимает, кто им удобен, не задумываясь о том, что просто не умеют находить подход к людям.

Хочешь, объясню это по-другому?

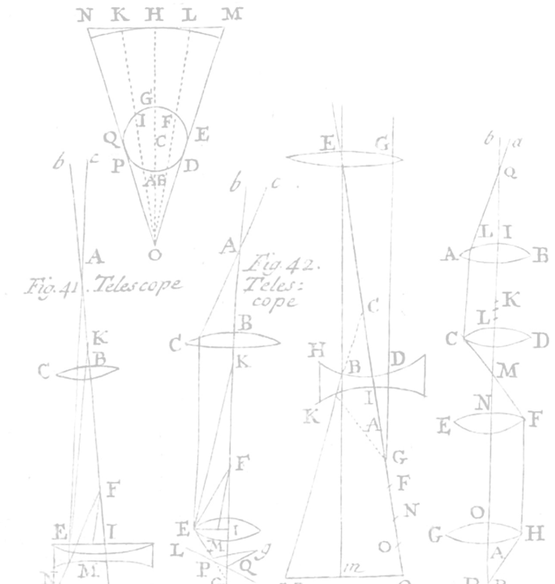
Представь себе, что человек — это камера. Ты словно нажимаешь на спуск на человеке, и получаешь фотографию. Если в ответ слышишь отказ, значит, просто выставил не те настройки. Замени настройки и нажми повторно на кнопку — увидишь разницу.

В любом человеке «содержатся» все показатели настроек. Например, ISO — это его состояние в настоящий момент времени. Выдержка — скорость реакции его психики. Диафрагма — это геометрия внимания в настоящий момент времени. Все вместе, три категории, формируют настроение человека — как раз от слова настройки. Состояние, время реакции и геометрия внимания — это 3 параметра, которые мы наблюдаем на видимом поведении человека.

· Интенсивность света — это среда, интенсивность событий в настоящий момент времени, то есть, динамическая форма нагрузки на психику.

· Объектив, от слова объективность — это степень оценки действительности искажения. У каждого человека существует степень объективности в настоящий момент времени, то есть призма, через которую он смотрит на мир.

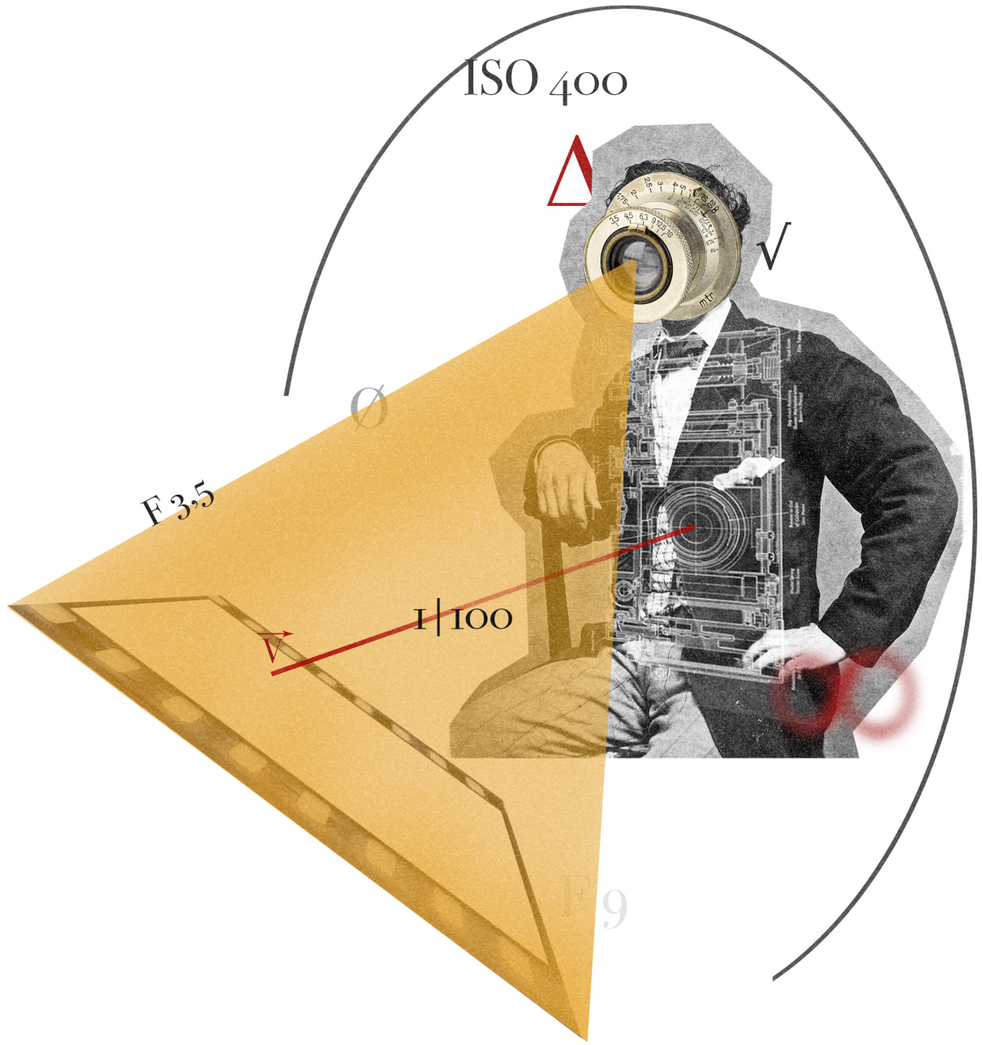
· Тушкой фотоаппарата, безусловно, является тело человека.



- **ИНТЕНСИВНОСТЬ СВЕТА** — ЭТО СРЕДА, ИНТЕНСИВНОСТЬ СОБЫТИЙ В НАСТОЯЩИЙ МОМЕНТ ВРЕМЕНИ, ТО ЕСТЬ, ДИНАМИЧЕСКАЯ ФОРМА НАГРУЗКИ НА ПСИХИКУ.

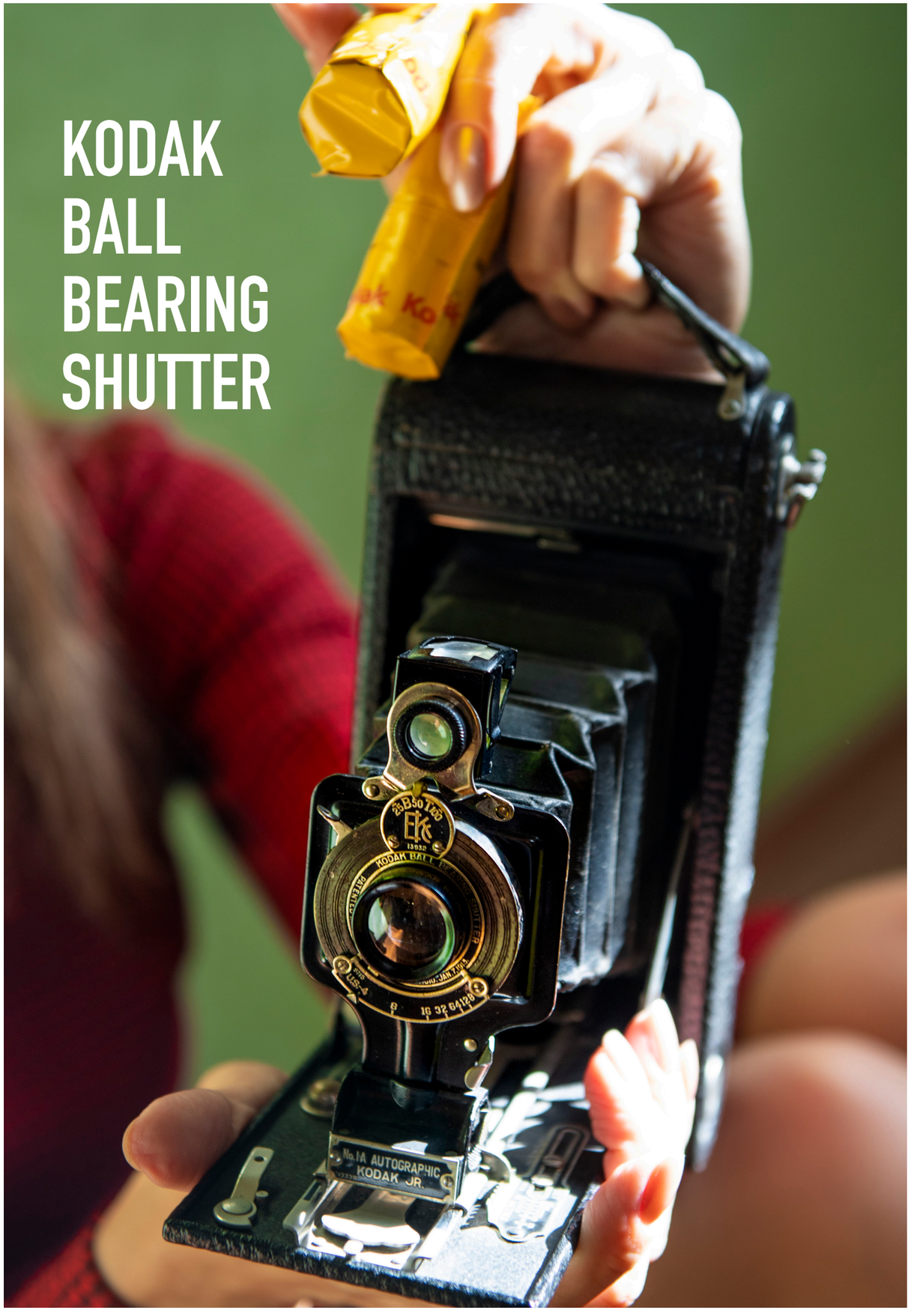
- **ОБЪЕКТИВ, ОТ СЛОВА ОБЪЕКТИВНОСТЬ** — ЭТО СТЕПЕНЬ ОЦЕНКИ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ ИСКАЖЕНИЯ. У КАЖДОГО ЧЕЛОВЕКА СУЩЕСТВУЕТ СТЕПЕНЬ ОБЪЕКТИВНОСТИ В НАСТОЯЩИЙ МОМЕНТ ВРЕМЕНИ, ТО ЕСТЬ ПРИЗМА, ЧЕРЕЗ КОТОРУЮ ОН СМОТРИТ НА МИР.

- **ТУШКОЙ ФОТОАППАРАТА**, БЕЗУСЛОВНО, ЯВЛЯЕТСЯ ТЕЛО ЧЕЛОВЕКА.



Да, вот так можно условно представить человека на модели фотоаппарата. И от того, какие ты станешь на нём выставлять настройки, будет зависеть кадр, который будет стоять между вами. Если не получается договориться с человеком, значит либо на себе не те настройки поставили, либо на другом человеке.
Кадр — это не только снимок в камере. Камера как бы редуцирует те настройки, которые у каждого человека внутри, на те настройки, что выставлены на фотоаппарате. Человеческие пальцы, в свою очередь, копируют настройки на камеру. То есть, вы фотографируете глазами, а в камере повторяете снимок. Если вы сделали кадр глазами, а на камеру не скопировали те настройки, которые в вас сейчас, то кадр будет отличаться от того, что вы сделали.
Соответственно, геометрия твоего внимания должна быть композицией. Выдержка — это момент нажатия спуска, тот самый решающий момент, о котором говорил Картье-Брессон.
Состояние — это то, что наполняет снимок теми тонами, которые ты стремишься передать в виде своего восприятия выбранного объекта. То, что у тебя вызвало желание снять какую-то композицию и будет ярко отображено на фотографии. Можно даже в научной манере сказать, что фотография — это некая психограмма твоего собственного фотоаппарата в виде разума, спроецированного на бумаге или скане.
По сути, ущербность — это разность настроек на себе и на фотоаппарате. В результате, человек редко доволен собственным снимком, потому как он, этот малый фрагмент минутного творчества, показывает ему ту самую нелицеприятную ущербность. Хотя бы даже и на таком примере: представьте себе, как твои глаза фиксируют композицию, а фокус внимания в этот момент пребывает в другом месте. Гляди: ты нажимаешь на спуск, а думаешь о маме или о ком-то другом. В итоге, на фотографии будет мама, а точнее её проекция, которая невидимо исказит весь кадр. Хотели одно, а получили совсем другое... в этом тоже благодари ущербность.
Мало приятного, в том, что написано, не так ли? Но ведь и отрицать очевидное — верный путь в психушку. Не думаю, что этот путь желает сам себе сколь мало-мальски разумный человек.
А потому коротко, ещё раз на примере модели «человек-фотоаппарат» давай рассмотрим, как работает тот самый загадочный «человеческий фактор» или что с нами случается в момент от мысли к действию.
Итак, в первую очередь, человек всегда выставляет настройки на себе, потом он их переносит на камеру, лишь затем нажимает на спуск.
При этом сам спуск он жмёт дважды:
1. Когда принял решение фотографировать, что является нажатием спуска на себе любимом;
2. Когда перенёс настройки на фотоаппарат и нажал на спуск — то уже спуск на фотоаппарате.
Таким образом, фотография словно делается дважды. И разница между тем, что хотелось До спуска и тем, что получилось в итоге, показывает степень ущербности фотографирующего в данный момент времени. Сея сакральная толика правды не касается регистрационных снимков. На них ничего не отображается, кроме регистрации изображения, в которой нет замысла.
Подводя итог нашей славной беседе, хотелось бы добавить, что мы с тобой только начали знакомиться с понятием человеческой ущербности, однако уже успели подметить некоторые ключевые причины её существования. И поскольку теперь эти прописные меморандумы стали ведомыми, сама собой напрашивается рекомендация:
Пускай даже и в качестве эксперимента попробуйте перестроить некоторые настройки в себе так, чтобы они вам не мешали, а помогали справляться с теми задачами, которые перед вами стоят в жизни.

Председатель ОФО Олег Мальцев



ЖАН БОДРИЙЯР

«КРЁСТНЫЙ ОТЕЦ ПОСТМОДЕРНИЗМА»

ЖАН БОДРИЙЯР (1929–2007) — французский социолог, философ-постмодернист, фотограф.

«Для меня акт фотографирования важнее, чем сам продукт, потому что наслаждение фотографией находится в мгновении. Для меня мгновение, это существенная вещь. Всё дело в мгновении, в очень внезапном. Именно это является основным очарованием фотографии. Если бы мне пришлось от чего-то отказаться, то это были бы выставки, которые посвящены лишь социальному удовольствию. Но с определенного момента фотография перестала быть действием с камерой, изображением, результатом. Это чистое мгновение. И вы можете бродить по всему миру со взглядом фотографа, даже не делая снимков. В этот момент весь мир становится конвертируемым в изображение, и вы видите всё через объектив».

Многие современные исследователи и учёные называют Бодрийяра «крёстным Отцом» постмодернизма, а также, своего рода, пророком будущего.
Бодрийяр был настолько многогранен, что сумел описать всю вселенную, в которой мы все живём, посредством определённых философских закономерностей. Труды Бодрийяра были интересны при жизни, и остались интересны после его смерти. А его видение мира и реальности в которой живут люди становится всё более актуальным в наши дни.
Подход Бодрийяра к фотографии был также наполнен его философским взглядом на этот мир. Он считал, что фотография всегда правдива и показывает настоящую суть объекта или происходящего. Фотографу лишь нужно поймать одно, но очень внезапное мгновение.

Бодрийяр: В фотографии присутствует момент созерцания, самый интимный момент, тайная игра, это личное. Временами в публикациях или на выставках есть что-то жуткое, потому что задаёшься вопросом — то, что личное и индивидуальное относительно мгновения, даст ли о себе знать в момент созерцания?

Тим: В некоторой степени, когда вы занимаетесь фотографией, вы также осуществляете процесс формализации? Вы всегда говорите о фотографии, как о своего рода создании исчезновения, устранения значения. Это почти звучит, как своего рода, фотографическая Дзен медитация.
Бодрийяр: Это происходит от совершенно конкретного намерения. Сделать так, чтобы нынешний мир (наш текущий мир) исчез, и разыграть это до самого его конца».
Жан Бодрийяр «Исчезновение культуры», интервью 17. Искусство исчезновения. Интервью с Тимом Отто Ром.

«Исчезновение реальности» было одним из важнейших аспектов исследования Бодрийяра. Именно это он и передавал в своей фотографии, называя её некой тайной деятельностью, которая создает контрасты с собственными текстами.Любой человек, будучи даже немного знакомым с трудами Бодрийяра знает, его описание нынешнего мира, в котором мы живём. Всё, что нас окружает сегодня, является определённой частью иллюзии, симуляции и гиперреальности. Согласитесь, что с этим трудно поспорить. И фотография в данном случае не исключение. Современная цифровая фотография со всеми обработками и шлифовками уже совсем отдалилась от своего изначального предназначения — показывать правду такой, какая она есть. Именно с этой позиции Бодрийяр рассматривал фотографию, как некий инструмент правды, разрушающий любую симуляцию, иллюзию и гиперреальность.

Председатель ОФО Олег Мальцев, выбрав научной темой этого года такую психологическую категорию, как ущербность, плотно связал свои исследования с трудами Бодрийяра, который одним из первых учёных поднял эту тему, хоть и не успев завершить свою работу при жизни.

PUNTO FINAL 1997

ЭСТЕТИКА ФОТОГРАФИИ

Я бы хотела рассмотреть явление эстетики в фотографии на примере портрета. Более того, предлагаю обернуться в прошлое, и в качестве примеров привести работы известных фотографов 19-20-го века и по большей часи, советских. Причина в том, что сегодня в пространство интернета, каждый день загружается по несколько миллионов фотографий. Многие из них качественные и заслуживают внимания, но говоря об эстетике, я всё же предпочитаю обращаться к аналоговой фотографии наших предшественников. Ещё 50 лет назад фотография выражала нечто правдивое, объективное и настоящее. Сегодня в эпоху цифровой фотографии, фотошопа, фильтров и различных обрабатывающих приложений, фотография утратила былую силу доверия. От того, вероятно, так ценятся старые снимки в разных жанрах, мысленно переносящие нас в прошлое, когда искусство фотографии было чем-то особенным, индивидуальным и подвластным лишь истинным мастерам своего дела.

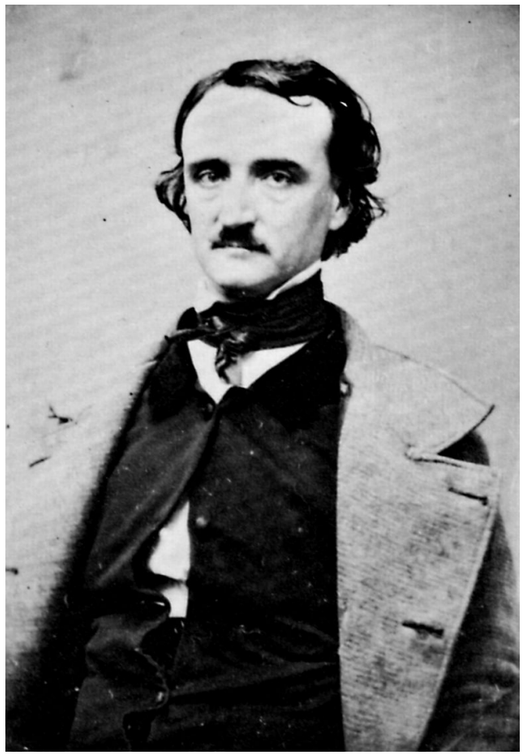
Само слово жанр означает некий род, вид, в истории литературы и искусства, которым принято определять области творчества, объединённые тематической и образной общностью.
Складывание жанров – обычно долгий и сложный процесс, свидетельствующий об обретении видом искусства творческой зрелости. Изобразительное искусство, к при- меру, существовало с незапамятных времён, а жанры живописи сложились лишь к XV-XVI векам, в эпоху Возрождения. Формы творчества, появившиеся в новейшее время, а к ним относятся, кроме фотографии, кино и телевидение, проходили путь складывания жанров в более короткие сроки. Сказывалось то обстоятельство, что у каждого из этих искусств был свой предшественник, по аналогии с которым на первых порах происходило развитие. Для кинематографа таким предшественником был театр, для телевидения –кино, для фотографии – живопись.

Начнём рассмотрение жанров с портретов, ибо он всегда был одним из самых популярных видов изобразительного искусства. Ещё в дофотографическую эру портрет, написанный рукой художника, был единственной возможностью запечатлеть облик человека, сохранить его в памяти потомков. Со временем, не только сановные вельможи, но и люди попроще, обладающие достатком, стали заказывать художникам свои портреты.

С появлением дагерротипии портрет стал ещё доступнее. В больших и малых городах как грибы после дождя появлялись фотоателье. Фотография в жанре портрета сразу стала очень популярной. Она дерзнула даже конкурировать с живописью, за что получила от художников презрительное прозвище — «живопись для бедных». Однако сравнительная дешевизна фотопроизведений не всегда была синонимом художественной дешёвки. С первых лет существования светописи в неё пришли люди, наделённые незаурядными художественными способностями.

Сторонники фотографии пророчили ей большое будущее. Приведу в пример слова знаменитого писателя Эдгара По, сказанные им еще в 1840 году: «По своей правдивости дагерротипная пластинка бесконечно более точна, нежели любое живописное произведение, сделанное руками человека». Обращу внимание, что фотопортреты Э. По ценны именно этой непривычной для живописи правдивостью как в общем, так и в деталях.

На приведённом снимке вы, конечно, заметите не только тяжёлый взгляд измученных, усталых глаз (портрет сделан не за долго до кончины писателя и отличается удивительно глубоким проникновением в мир его чувств), но и небрежно повязанный шейный платок, спутанные волосы на голове, плохо сидящий сюртук с оторванной пуговицей...

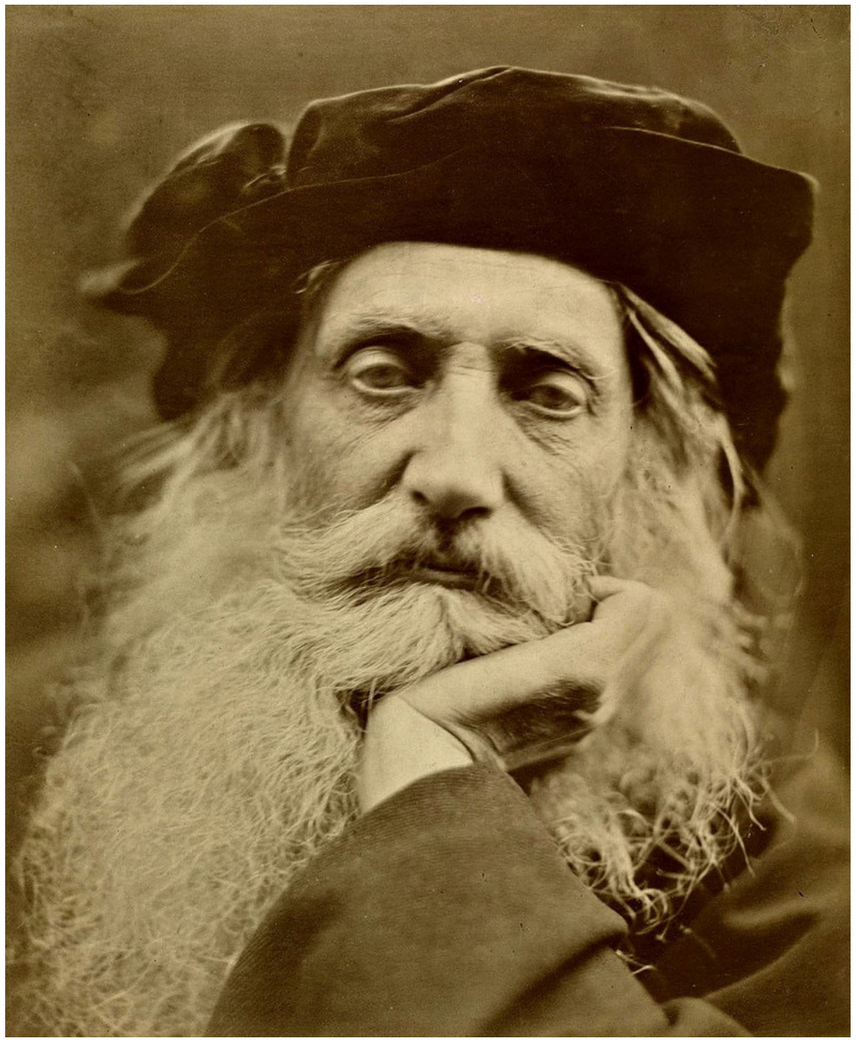


Портрет Эдгара По. Автор неизвестен

«По своей правдивости дагерротипная пластинка бесконечно более точна, нежели любое живописное произведение, сделанное руками человека»
Э. По

Если говорить о развитии жанра фотопортрета в целом, то два качества – глубина проникновения в суть человеческого характера, с одной стороны, и стремление к предельной достоверности воссоздаваемых на снимке деталей, с другой, – являются принципиальными, присущими более полутора векам истории фотографии. Из этой закономерности, как, впрочем, из всякого правила, бывают исключения: напомню, скажем, творчество замечательной портретистки Джулии Маргарет Камерон, которая лучшие свои работы делала намеренно нерезкими, лишёнными подробностей. Но и она, вопреки существующему о её творчестве расхожему мнению, умела ценить документальную подлинность изображения. Таков, к примеру, её портрет известной театральной актрисы Элен Терри.

Портрет английской театральной актрисы Элен Терри. Джулия Камерон



Джулия Маргарет Камерон (11 июня 1815 – 26 января 1879) – английский фотограф викторианской эпохи.

Сегодня, когда снова обретают популярность у зрителей портреты ранней фотографической поры, острее ощущаются не только сходство, но и отличие их от канонических произведений этого жанра в живописи. В фотопортретах было то величавое спокойствие, которое позволяло человеку до конца раскрыть себя перед объективом. Известно, что из-за невысокой чувствительности дагерротипных пластинок экспозиции были весьма продолжительными: двадцать, а то и тридцать минут приходилось портретируемым позировать перед камерой. Чтобы помочь клиенту долгое время находиться в неподвижности, фотографы придумали разного рода головодержатели. И, несмотря на эти сложности, фотохудожники умели достигать удивительной непосредственности своих героев, я бы сказала,— той правды поз и мимики, которые возможны только при съёмке с высокими скоростями затворов.

Поэтесса Анна Ахматова. М. Наппельбаум

В литературе о фотопортрете (а он, как и композиция, часто становится темой рассуждений теоретиков и практиков) немалое место уделено понятию «сходство». В самом деле, снимая конкретного человека, портретист не имеет права игнорировать его индивидуальные черты. Вместе с тем достижение похожести в портрете не может быть критерием удачи автора: разве что в снимках, необходимых для документов или судебной экспертизы, это качество является решающим.

Можно вспомнить по этому поводу замечательные слова В. Белинского, «Обыкновенный живописец,— писал он,— сделал очень сходно портрет вашего знакомого; сходство не подвергается ни малейшему сомненью в том смысле, что вы не можете не узнать сразу, чей это портрет, все как-то недовольны им — вам кажется, будто он и похож на свой оригинал, и не похож на него. Но пусть с него же снимет портрет Тырынов или Брюллов — и вам покажется, что зеркало далеко не так верно повторяет образ вашего знакомого, как этот портрет, потому что это уже будет не только портрет, но и художественное произведение, в котором схвачено не одно внешнее сходство, но и вся душа оригинала».

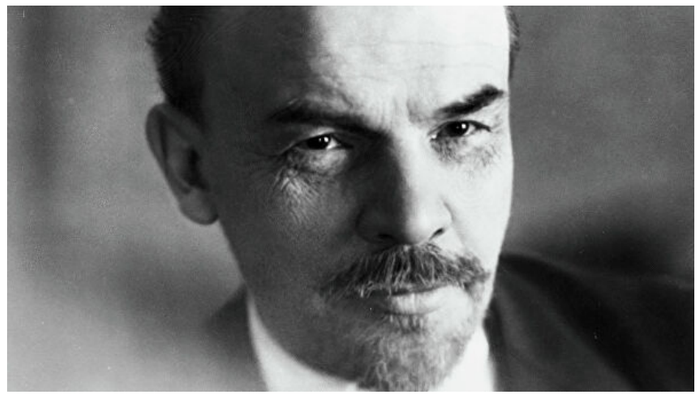
История жанра фотопортрета есть, фактически, история постижения, пользуясь выражением Белинского, души оригинала.

При этом основная ошибка как тех, кто снимал портреты, так и тех, кто судил о них, чаще всего состояла в том, что многим казалось: раз камера являет собой средство, объективно фиксирующее находящиеся перед нею предметы, то её возможности ограничены. Говоря другими словами, казалось, что фотопортретирование есть съёмка человеческого лица, и ничего более. На первый взгляд так оно и есть: действительно ведь, портретист имеет дело с лицом человека, он не в праве ни изменить его (тут контролем служит уже названное выше сходство), ни, тем более, отвлечься от него, подменить чем-то иным.

Вместе с тем портрет именно потому является художественным жанром, что он, как и все другие творческие разновидности, предоставляет автору широкие возможности по воплощению своих знаний о жизни, своих вкусов и пристрастий. Видимо, самая большая сложность портретного искусства состоит том, что всё это фотограф выражает через лицо портретируемого.

Художник Александр Блок. М. Наппельбаум

Моисей Соломонович Наппельбаум, годы жизни 14 [26] декабря 1869 год, Минск — 13 июня 1958 года, Москва.



Владимир Ильич Ленин. М. Наппельбаум

Это ведь неимоверно трудно: сделать снимок, котором в облике запечатлённого человека сквозил бы творческий облик снимающего. Замечательный советский фотопортретист Моисей Наппельбаум сделал за свою долгую жизнь великое множество снимков, запечатлевших выдающихся общественных деятелей, представителей литературы, искусства, науки.

Рассматривая его портреты, будто встречаешь давно тебе знакомых, внутренне значительных, наделённых сложной духовной жизнью людей. И вместе с тем узнаёшь почерк фотохудожника, которого затем уже никогда не спутаешь с кем-либо ещё. Его отличает не только приверженность к одному источнику света, дающему глубокие тени, выявляющему характерные черты лица. Наппельбаум работал в той разновидности жанра, которую можно было бы назвать психологическим фотопортретом. Минимум внешних эффектов, аксессуаров, скупость жестов и поз, и при этом умение раскрыть внутреннее состояние человека, глубинные грани личности.

В студийном фотопортрете широко представлены разновидности этого жанра. Приверженцем экспрессивного портрета был Мирон Шерлинг: на его снимках люди чаще всего бывали запечатлены в бурном внутреннем движении. Не случайно этот мастер в качестве моделей избирал тех, кто от природы был наделен могучим темпераментом: писателя Леонида Андреева, режиссера Всеволода Мейерхольда, певца Федора Шаляпина.

Леонид Андреев. Мирон Шерлинг

Федор Шаляпин в партии Мельника (Русалка). Мирон Шерлинг

Федор Шаляпин в партии Мефистофеля в одноименной опере А. Бойто. Мирон Шерлинг

Мирон Абрамович Шерлинг (1880, Двинск – 1958, Москва) – фотохудожник (мастер светописи). Ведущий мастер пиктореализма начала XX века.

Портретистом-лириком зарекомендовал себя А. Штеренберг. Используя богатую световую гамму, он предпочитал сверхкрупные планы в своих снимках: на них в большинстве случаев можно увидеть только голову человека. Особую роль в этих портретах играют глаза, обычно выразительные, хорошо освещённые — настоящее «зеркало души».

Ещё одна разновидность, уже более современного парадного портрета — впечатляющие работы Валерия Плотникова, героями которых являются по большей части представители актерского цеха, что позволяет автору вносить определённый элемент игры в свои снимки.

Елена Соловей. Валерий Плотников

Валерий Фёдорович Плотников (род. 20 октября 1943 года) – советский и российский фотограф

Юрий Богатырев. Валерий Плотников

Все названные разновидности студийного портрета, конечно же, не исчерпывают богатства его проявлений. И я специально выбирала для примеров не самых, ныне распространённых мастеров портретистов, дабы вы воспользовались услугами интернета и нашли их работы, вспомнив тем самым руку и почерк наших предшественников.

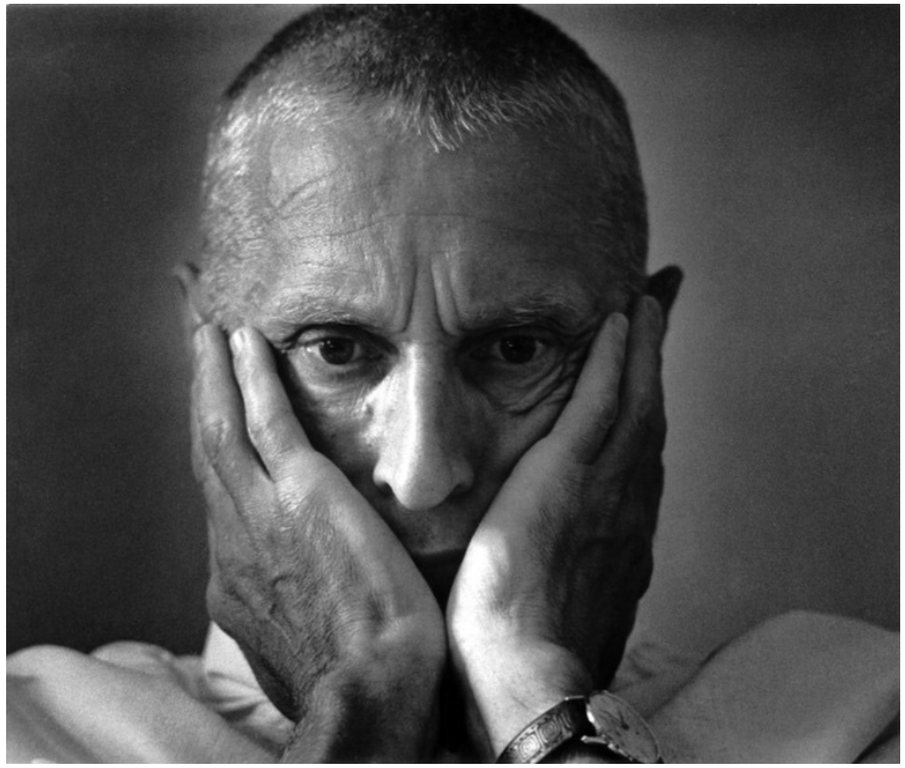
Конечно, есть огромное количество великолепных зарубежных фотографов из агентства Magnum photos и не только, но мой выбор примеров сделан и я уверена, что вы меня поймёте. Пусть это будет некий взгляд к истокам, дабы мы не забывали с чего всё начиналось и не погрязли окончательно в мире цифровых технологий.

Ещё одно важное обстоятельство: даже такая, казалось бы, традиционная художественная форма, как студийный портрет, проявляет определённую тенденцию к изменениям. Причём они продиктованы не только эволюцией в фототехнике, но и в значительной степени переменами во вкусах.

Студийный портрет сегодня составляет лишь одну половину жанра. Другая его половина отдана портрету репортажному, являющемуся частью документального фотоискусства. В таких популярных жанрах фотожурналистики, как очерк, серия, репортаж, всё чаще встречаются снимки-портреты участников реальных жизненных событий. В отличие от студийных произведений, где автор имеет возможность фотографическими средствами всерьёз преобразовать внешние данные человека, здесь сильно документальное начало.

В репортажных портретах чаще всего автор представляет основных героев своего повествования. От этого, как считают некоторые, страдает динамика развития фотосюжета, однако выигрывает его глубина, усиливается личностное начало запечатлённых событий. Нередко именно кадр-портрет является «ключевым» в фотоочерке, придаёт ему истинный смысл, определяет силу его звучания. Таким стал, например, портрет Н. Амосова в очерке Макса Альперта «Мысли и сердце».

Из серии «Мысль и сердце». Оперирует хирург Николай Амосов. 1975. Макс Альперт



Макс Владимирович Альперт (18 марта 1899 – 30 ноября 1980) – советский фотограф и фоторепортёр.

Также, в качестве примера репортажного портрета хотелось бы привести работу фотографа Эдгара Брюханенко, которого в Иркутске называют патриархом фотожурналистики, создавшим летопись Сибири в фотографиях. Лучший снимок Фиделя Кастро, сделал Владимир Севастьянов, а плёнку проявил Брюханенко. Фотография под двумя фамилиями вышла в центральных газетах. Фамилия Брюханенко стояла первой. Эдгару было неудобно, но Севастьянов сказал, что считает проявку, печатание фотографии и своевременную её отправку по каналам ТАСС в Москву важной составляющей успеха. Я посчитала важным обозначить эту лёгкую путаницу авторства, но главное — это сама работа.

Фидель Кастро в Сибири. Эдгара Брюханенко (Владимир Севастьянов)

Эдгар Дмитриевич Брюханенко (1932, г. Москва, РСФСР – 23 сентября 2016, г. Иркутск, РФ) – фотограф, мастер фоторепортажа.

Мы не станем специально анализировать эту разновидность репортажного портрета: о ней следует говорить в ряду жанров фотожурналистики, от которых кадр-портрет, как часть целого, неотделим. Важнее отметить другое: даже в русле собственно портретного жанра, существующего в форме одиночных снимков, всё большее место занимают произведения, снятые репортажно, то есть не в студийных, а в реальных жизненных условиях.

Эволюция жанра в эту сторону объясняется стремлением к более тесной связи между человеком и его делом, окружающей его привычной средой, родным домом и т. д.

Была пора, когда включение в структуру фотопортрета атрибутов профессии снимающегося человека казалось некоторой условностью: напомню, скажем, известный портрет О. Родена работы Эдварда Стейхена, в котором скульптор был снят рядом со своим знаменитым «Мыслителем».

Роден – Мыслитель, 1902. Эдвард Стейхен

Эдвард Стайхен (27 марта 1879 – 25 марта 1973) – американский фотограф, критик, один из наиболее влиятельных мастеров фотографии XX века.

Теперь открытая, почти демонстративная связь человека и его дела становится привычной. Приведу пример хорошо всем знакомое творчество Ю. Роста, последовательного приверженца подобной трактовки в портрете.

Репортажный портрет по-новому осветил и некоторые другие стороны существования жанра, в частности вопрос о парном, тройном и групповом портретах. Долгие десятилетия студийный портрет с немалым трудом формировал эстетические принципы этих разновидностей творчества, искал условную логику соединения двух или нескольких людей в единое целое. Сегодня, в результате бурного развития репортажных разновидностей портрета требования к построениям многофигурных снимков стали значительно проще. Теперь уже не эстетические, а реальные, жизненные критерии становятся основанием для показа двух или нескольких людей в одной портретной ком- позиции.

Автор: Секретарь ОФО Сидорова Катерина

MAMIYA C220

Зеркальная зеркальная камера с двумя объективами, сделанная в начале 1970-х годов со сменными объективами от широкоугольного 55 мм до телеобъектива 250 мм. Камера принимает 120 и 220 пленки. Система фокусировки реечной передачи с сильфоном позволяет фотографировать крупным планом без насадок.

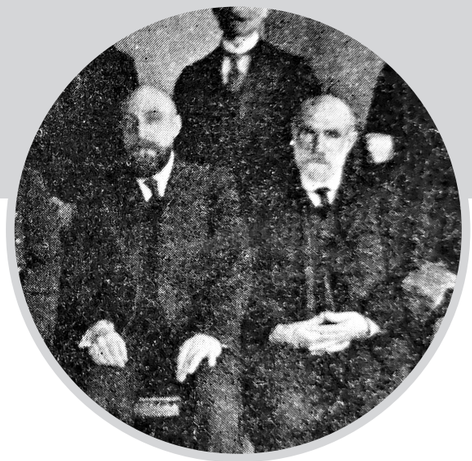
Вариации линейки Mamiya TLR от Mamiyaflex до C330S Professional продолжили эволюцию камеры TLR с окончательным TLR, c330S Pro.

Сменные объективы на среднеформатных зеркальных и дальномерных камерах, таких как линия Hasselblad или Koni-Omega Press, были нормой. Зеркальные камеры с двойным объективом Mamiya являются одними из очень немногих TLR-камер среднего формата со сменными объективами.

ОСНОВАНИЕ ПЕРВОГО В РОССИИ ФОТОТЕХНИЧЕСКОГО УЧЕБНОГО ЗАВЕДЕНИЯ

1916 г.

1916 ГОДУ было суждено осуществить в Российской империи долгожданное первое учебное заведение для изучения широкой области фотографии и ее применений. Это учебное заведение основано в Одессе редактором-издателем «Русского Фотографического Вестника» Г. С. Михайловым-Мучкиным, при чем на содержание и оборудование нового учебного заведения Министерством Народного Просвещения отпущено значительное пособие, которое обеспечивает этому учебному заведению прочное существование.



-1915 г.

КРАТКАЯ ИСТОРИЧЕСКАЯ ЗАМЕТКА О ВОЗНИКНОВЕНИИ УЧЕБНОГО ЗАВЕДЕНИЯ.
Летом 1915 года Г. С. Михайлов-Мучкин закончил разработку вопроса об открытии фотографической школы, и проект ее Одесским Учебным Округом был препровожден в Министерство Народного Просвещения *

* Начало разработки Г. С. Михайловым-Мучкиным этого вопроса восходит ко времени его руководительства деятельностью Одесского Фотографического Общества. В общем собрании членов 27 сентября 1913 года им впервые было сделано сообщение «О назревшей необходимости учреждения в России, для обслуживания нужд фотографического знания, искусства и промышленности, специального учебного заведения и наиболее соответствующим этой задаче типе учебного заведения», при чем инициатор указал на особую желательность осуществления этой задачи к четверть-вековому юбилею (в 1916 г.) Одесского, старейшего в России, Фотографического Общества, чтобы ознаменовать этот юбилей О-ва созданием учреждения государственной важности. Краткие сведения о докладе Г. С. Михайлова-Мучкина и судьбе его предложения в О. Ф. О. своевременно были отмечены в журнале «Вестник О. Ф. О.» за 1913 и 1914 гг.

О. О. Новиков «Туман», 1912-1914 гг. Член Одесского фотографического общества

В конце ноября 1915 года этот проект, по рассмотрению его отделом промышленных училищ М. Н. П., был передан в Ученый Комитет М. Н. П. по отделу профессионального образования, при чем Г. Управляющим Отделом промышленных училищ, оказавшим полное внимание вопросу, инициатору любезно была предоставлена возможность лично доложить в Комитет проект школы и дать объяснения по вопросам, которые возбудят прения. Хотя окончательного разрешения вопрос о фотографической школе на этот раз еще не получил, но Г. С. Михайлову-Мучкину были даны важные указания о необходимой дополнительной разработке вопроса.

1916г.–

Въ мае месяце 1916 года, по представлении дополнительных данных, проект Отделом промышленных училищ был принят. Само разрешение учебного заведения последовало в августе месяце 1916 года, когда Г. С. Михайловым-Мучкиным получено было следующее предложение Г. Попечителя Одесского Учебного Округа от 4-го августа:

25.06.–

Отдел Промышленных Училищ, отношением от 25 минувшего июня уведомил, что вследствие представления Управления Учебного Округа от 30 октября 1915 г., по вопросу об открытии, с пособием от казны, при Одесском 7-м высшем начальном училище, 3-годичных смешанных фотографических курсов, Министерство Народного Просвещения: 1) разрешило Вам открыть означенные курсы в порядке закона 1 июля 1914 года в качестве самостоятельного учебного заведения под наименованием «Фототехнических курсов Г. С. Михайлова-Мучкина в г. Одессе», согласно особому уставу, утвержденный проект коего при сем препровождается, 2) назначило на первоначальное оборудование курсов 10000 руб. и на их содержание: в 1916 г. (в июле-декабре) - 6000 руб., в 1917 г.—15550 р., в 1918 г. - 19600 р. и начиная с 1919 года по 20750 р., согласно прилагаемому при сем расчету.

07.07.–

Отдел Промышленных Училищ отношением от 7 июля, уведомил Управление учебного округа, что впредь до организации Попечительного Совета, предусматриваемого ст. 22-й проекта устава фототехнических курсов Г.С. Михайлова-Мучкина, со стороны Министерства не встречается препятствий, в виде временной меры, в отступление от ст. 27 того-же устава, к избранию преподавателей на курсах самим г. Мучкиным с моего разрешения.

По получении разрешения на открытие фототехнических курсов было приступлено к подготовительным работам по открытию курсов. Начало оборудования курсов было несколько задержано разрешением кредита в сентябре месяце, а в связи с этим начало занятий на курсах сначала было отложено до 1 октября, а затем перенесено на конец этого месяца.

–23.10.

ДЕНЬ ОТКРЫТИЯ КУРСОВ.

23 октября состоялось открытие фото-технических курсов. На открыти курсов присутствовал педагогический персонал, члены попечительного совета и слушатели курсов. Молебен совершал законоучитель курсов священник о. Евстафий Иваницкий. Пел хор учеников Одесского 7-го высшего начального училища.

Священником о. Евстафием Иваницким перед молебствием было сказано следующее пастырское слово по поводу важного события:

По милости Божией и по воле Правительства ныне открываются фототехнические курсы. На долю нашу, Гг. Преподаватели, выпала не легкая задача. Высокочтимый и неутомимый наш руководитель этих курсов Георгий Сергеевич не мало потрудился над этим важным вопросом. Около пяти лет лелеял он мысль, чтобы создать то, что мы теперь видим претворяющимся в действительность. Сколько невзгод, трудов, неудач он переносил, но сила воли, энергия, настойчивость и сердечное желание осуществить задуманное им дело увенчались полным успехом. Мы имеем право гордиться и сказать: это учебное заведение, в том характере, объеме и задачах, которые мы теперь видим перед собой, в России первое и единственное. С помощью Божией начнем же это новое необходимое дело. Приложим все старания к тому, чтобы это наше детище, новое учебное заведение, не только было первым по счету в России, но и по своим идеям и выполнению данных задач было образцовым. Дадим своему отечеству людей опытных, знающих свое дело, людей, особенно теперь нужных. Пусть здесь будет конец всему иностранному, заграничному и начало своему собственному, дорогому, родному. Да поможет же нам Господь в новом деле. Да дарует нам силы начать и продолжать новое дело на благо и счастье нашего дорогого отечества.

После молебствия и освящения помещения, учредитель курсов Г. С. Михайлов-Мучкин обратился к присутствующим с следующей речью: Милостивые Государи и Государыни и гг. слушатели курсов!

Если-бы нам на минуту отрешиться от нашей суровой действительности, от тяжелых условий переживаемого исторического момента, от кошмара, окутавшего кровавым дымом старую Европу, и оглянуться на путь труда и работы мысли, пройденный человечеством до нашего времени,— мы могли-бы с восхищением воскликнуть: как много человечеством сделано хорошего в его историческом прошлом!

Самые затаенные желания человека, планы, о которых он с самых первобытных времен мечтал только в сказках, к нашему времени им осуществлены в формах, превышающих фантазию сказок.

С самых первобытных времен мечтал человек о быстром передвижении по земле из страны в страну. Фантазия сказок создала сапоги-скороходы, образы конька-горбунка, серого волка.— Теперь курьерские поезда, автомобили, мотоциклеты реально осуществляют эту мечту.

К ветру, птице быстролетной обращался человек, чтобы скорей передать весточку в чужу-дальнюю сторонушку милым ладам, но напрасно.— Теперь телеграф, уничтожая представление расстояния, полно и реально с быстротой мысли, достигает этой цели.

Одухотворяя природу, человек хотел, чтобы она сама говорила с ним о его переживаниях.— Теперь грамофон разговаривает с человеком его языком, его мыслями и настроениями.

Мечта о свободном передвижении по воздуху и в глубине моря создала фантазию сказок о ковре-самолете, об обращении в рыбу-щуку.— Теперь человек, как птица, летает по воздуху на аэропланах, как рыба-щука, опускается на дно морское на подводных лодках.

Жаль только, что эти последние, величайшие изобретения человеческой мысли, являющиеся приобретением наших дней, обращены людьми на истребление человека-же. Но не на нас, русских, и не на наших друзьях-народах лежит вина в этом. Мы защищаемся и защищаем достояния культуры. Это нас должно успокаивать.

Как легко мы заметим, человек, на историческом своем пути, подчинял себе не только явные, грубые силы природы, но и силы тайные, скрытые в ней (электричество, силу радия и др.). И нужно сказать, что с приобретением в свое пользование каждой новой силы, человек все шире, все красивее строил жизнь, увеличивая свое благосостояние, улучшая свой быт, создавая новые благоприятные условия для дальнейшего расширения кругозора своей мысли.

Утилизируя для своей пользы разнообразные силы природы, человек меньше сотни лет тому назад подошел к утилизации особым способом самой божественной из сил природы — силы света.

В наше время, с развитием новой науки — фотохимии, ученые, в лице лучших своих представителей (проф. И. С. Плотников), дерзают думать о максимальном использовании энергии солнечного луча для нужд человека.

Мы же, фотографы, своим искусством, созданным всего около 80 лет назад силой гениев Франции (Дагерр) и Англии (Тальбот) уже реально пользуемся этой божественной силой света, взяв от него графическую изобразительную силу, одинаково важную, как для науки, где она является острым орудием познания, так и для искусства.

Обращаясь к существенным чертам этого нового изобразительного способа -фотографии, нужно отметить, что успех ее исключительным образом связан с успехами науки. Фотография есть в полном смысле слова — дочь науки. От науки, от точного знания она родилась, и быстрое совершенствование ее идет в полном соответствии с развитием знания. Отсюда — необходимость для деятелей нашей области, желающих с успехом оперировать с силой света, для полной утилизации его графической изобразительной силы, в систематическом изучении ряда научных областей. Отсюда-же — необходимость в учебном заведении для прекрасной, обширной области фотографии.

Вот почему, Мм. Гг., сегодняшний день, день открытия нашего первого в России самостоятельного учебного заведения для изучения фотографии и ее многообразных применений, является важным, необходимым и давножданным в России событием, потому давножданным, что этот вопрос у нас имеет более, чем 20-летнюю историю, а также потому еще, что у западных наших соседей такие учебные заведения давно уже существуют и обратились в прекрасные, полные красоты и несущие красоту и техническую силу учреждения.

Осуществляя давнишнюю мечту многих выдающихся русских деятелей нашей области в факте открытия ныне первой русской фототехнической школы, я исключительным образом радуюсь присутствию на открытии курсов деятелей (академик К. К. Костанди, прив.-доц. Е. С. Ельчанинов, инж. И. А. Шеларь), участвовавших в первоначальном обсуждении этого вопроса три года тому назад в Одесском Фотографическом Обществе и тогда вполне одобривших эту мысль, и глубоко признателен за готовность участвовать и в трудном деле организации первого учебного заведения.

Позвольте приветствовать Вас, Мм. Гг., с открытием курсов, а Вам, господа слушатели, пожелать успеха в изучении прекрасной области на благо родине.

По выслушании приветствий с открытием первого фототехнического учебного заведения, в сознании важности происходящего события, присутствовавшими принято решение повергнуть к стопам его Императорского Величества Государя Императора от Попечительного Педагогического Советов и слушателей курсов чувства беспредельной преданности и готовности служить Престолу и Отечеству деятельной работой в своей области.

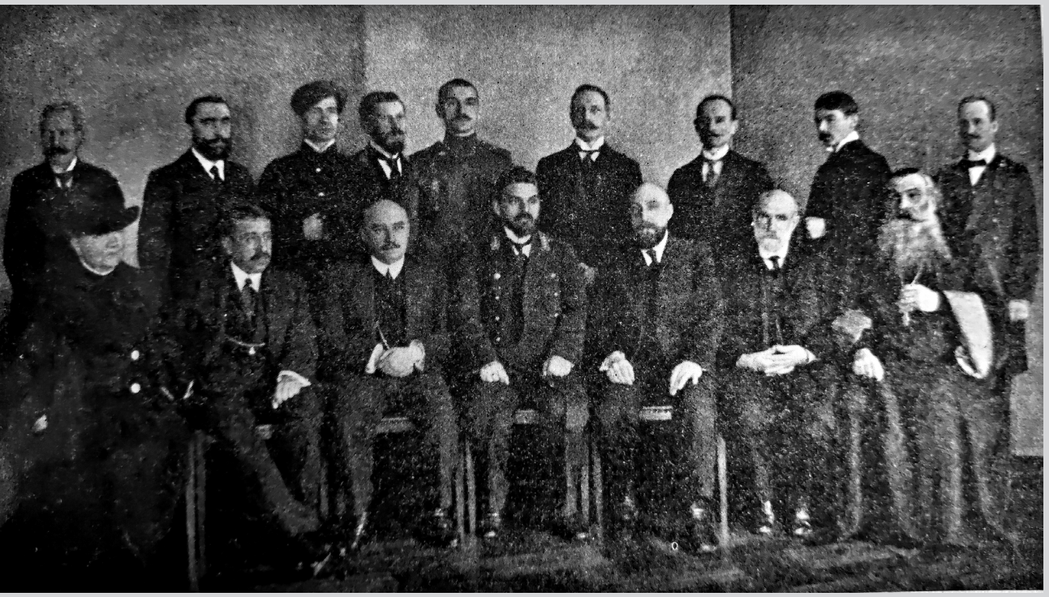
Затем посланы телеграммы Г. Министру Народного Просвещения графу П. Н. Игнатьеву и г. Управляющему Отделом промышленных училищ Министерства Народного Просвещения В. И. Рыкову с выражением признательности за разрешение давно назревшего вопроса о фототехническом учебном заведении в России.

В заключение хор учеников исполнил национальный русский гимн: «Боже, Царя храни!»м

ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ПЕРСОНАЛ КУРСОВ.

Ко дню открытия педагогический персонал курсов был уже определен в следующем составе: Заведующий курсами, преподаватель общего курса фотографии и временный руководитель практическими занятиями по фотографии - Г.С. Михайлов-Мучкин; законоучитель - священник о. Е. Иваницкий; преподаватели: словесности - инспектор реального училища В.П. Синицел; английского яз. - лектор высших женских курсов - Д.Э. Питерс, математики - инспектор классов института благородных девиц В.Н. Кравченко, физики - приват-доцент И.Я. Точидловский, механики и технологии - инженер И.Ф. Иванушкин, химии и фотохимии - приват-доцент Е.С. Ельчанинов, рисования и живописи - академик К.К. Костанди. Врачем курсов назначена В.Д. Глебова.

Въ ближайшие дни по открытии курсов, в результате объявлявшегося в столичных газетах конкурса, на должность техника-фотографа курсов и руководителя практическими работами по фотографии был приглашен И. И. Борис.



Попечительный совет
В 1-ом ряду (слева направо): врач В.Д. Глебова, архит. В.А. Короповский, инж. И.А. Шеларь, Г.С. Михайлов-Мучкин, проф. В.П. Филатов, академ. К.К. Костанди, свящ. о. Е. Иваницкий.
Во 2-м ряду: т-г Д.Э. Питерс, маст. А. Дудкин, тех.-фот. И.И. Борис и В.П. Синицел.

По выслушании и принятии к сведению приветствий, в настоящем соединенном заседании советов окончательно был определен состав Попечительного совета фототехнических курсов. Председателем избран проф. В.П. Филатов, товарищем председателя - инженер-химик И.А. Келарь. В состав совета вошли: М.Д. Зубков, пр.-доц. Е.С. Ельчанинов, пр.-доц. Е.А. Кириллов, архитектор В.А. Короповский, академик К.К. Констанди, Г.С. Михайлов-Мучки и старший ревизор контрольной палаты Е.П. Соллогуб.

ОТ УЧРЕДИТЕЛЯ ФОТОТЕХНИЧЕСКИХ КУРСОВ.

То удовлетворение, а счастью и восторг, которым проникнуты все полученные мною приветствия по случаю состоявшегося открытия фототехнических курсов, исполняют меня большой радости, но не приводят к преувеличению моей заслуги, так как все дело - еще впереди. Но в теплых, светлых словах приветствий я нахожу теперь и всегда буду находить живой источник бодрости и воли к наилучшему осуществлению задач добытого учреждения и особо усердной заботе о сохранении и развитии его.

Всех лиц и учреждения, почтивших меня приветствиями, прошу принять мою глубокую сердечную благодарность.

Г. Михайлов-Мучкин.

Г. С. Михайлов-Мучкин «Любитель природы», 1912-1914 гг.

ОБОРУДОВАНИЕ КУРСОВ.

Сложная организация фототехнических курсов, с их большим числом учреждений, делает оборудование курсов, особенно в условиях настоящего времени, вопросом крайне трудным и медленно осуществляемым. В текущем году идет оборудование одной аудитории курсов, мастерской по художественной и технической светописи с лабораториями, библиотеки и мастерской столярно-слесарно-токарной.

Особенно трудным оказался вопрос об оборудовании токарно-слесарной мастерской, предназначающейся, вместе с столярной мастерской, для обучения слушателей изготовлению фото-приборов. До настоящего времени удалось добыть только менее сложные предметы оборудования для этой мастерской. Вздорожание этих предметов оборудования определяется увеличением стоимости в 3-5 раз и больше.

Оборудование мастерской по общей и художественной фотографии, а также библиотеки курсов, также сопряжено с трудностями, но эти трудности умерились вниманием многих местных деятелей фотографии, содействовавших приобретению курсами по недорогим ценам хороших и не имеющихся в настоящее время на ранке приборов.

УСТАВ ФОТОТЕХНИЧЕСКИХ КУРСОВ Г. С. МИХАЙЛОВА-МУЧКИНА В Г. ОДЕССЕ.

(Утвержден 4 августа 1916 г.).

1. Фототехнические курсы, учрежденные г. С. Михайловым-Мучкиным в г. Одессе, имеют целью дать учащимся теоретическую и практическую подготовку в области технической, художественной и научной фотографии.

2. Курсы состоят в ведении Отдела промышленных училищ Министерства Народного Просвещения и подчиняются Попечителю учебного округа.

3. На курсы принимаются лица обоего пола, в возрасте не менее 15 лет для учеников и 16 лет для учениц, представившие свидетельства об окончании курса высших начальных училищ, городских по положению 1872 г. училищ, а также четырех классов гимназий и других учебных заведений, курс коих будет признан достаточным для поступления на фототехнические курсы и с дополнительным в соответствующих случаях испытанием.
Примечание. Окончившие 5 классов средних учебных заведений дополнительным испытаниям не подвергаются.

4. На курсах преподаются: Закон Божий, русская словесность, английский яз., алгебра, геометрия, тригонометрия, рисование и элементарная живопись, черчение, история графических искусств, учение о стилях и гармонии цветов, элементарная механика, физика с курсом фотографической оптики, химия с курсом фотохимии, технология бумаги, дерева, металла и красок, узаконения, промышленная гигиена, общая, художественная и репродукционная фотография и применения фотографии, фотомеханические процессы (цинкография, автотипия, фототипия и фотогравюра), печать (однотонная и цветная), конструирование фото-приборов, производство фото-бумаг и пластин и счетоводство.

5. Полный курс учения продолжается 3 года, при чем первые два года составляют курс общий, третий же год делится на специальные отделы:
1) художественной фотографии,
2) фото-механических способов черной и цветной печати,
3) технических приложений фотографии,
4) фотопромышленных производств и
5) фото-торговли.

6. Общие предметы на III-м курсе обязательны, для всех слушателей. Практические же работы ведутся по специальностям, при чем одновременное изучение II отдела с каким-либо другим отделом не допускается.

7. Число часов учебных занятий в неделю по каждому предмету определяется таблицей, при сем прилагаемой. Изменения таблицы уроков, по ходатайствам педагогического совета курсов, производятся с разрешения Отдела промышленных училищ Министерства Народного Просвещения.

8. Программы преподаваемых предметов и практических работ вырабатываются Педагогическим Советом курсов и утверждаются Отделом промышленных училищ.

9. Учебные занятия на курсах начинаются 15 августа и оканчиваются 15 июня.

10. Если встретится надобность в усилении практической подготовки, то 1 месяц каникулярного времени, по указанию заведующего курсами, учащиеся обязаны работать в мастерских курсов или других учебных учреждениях, работа в которых будет признана полезной.

11. Прием поступающих на курсы производится в начале учебного года и только на первый курс. На 2-й и 3-й курсы могут быть принимаемы только для окончания образования лица, успешно прослушавшие предыдущий курс и перешедшие на следующий, но прервавшие обучение.

12. Прошение о приеме на курсы подается на простой бумаге заведующему курсами. К прошению прилагаются: метрическое свидетельство о рождении крещении и аттестат или свидетельство об образовании.

13. Число слушателей на 1-м курсе не должно превышать 40. При большом числе поступающих на курсы преимущество отдается имеющим в аттестатах высший балл по рисованию.

14. Слушатели курсов, успешно прошедшие учебные предметы и также выполнившие все задания в мастерских, удостаиваются перевода на следующие курсы без испытания, на основании репетиционной проверки знания и общего наблюдения в течении года за их практическими занятиями. Не удовлетворяющие означенным условиям могут быть оставлены на повторительный курс.

15. Слушатели, прослушавшие полный курс, подвергаются испытаниям, и выдержавшие их получают свидетельства за подписью заведующего курсами и преподавателей, с приложением печати курсов, в том, что они изучили известную специальность в области фототехники.

16. Для успешного окончания полного курса необходимо, чтобы слушатели не только выдержали испытания из курса предметов, но и выполнили все обязательные практические задания в мастерских и других учебно-вспомогательных учреждениях курсов.

17. При курсах состоят учебно-вспомогательные учреждения:
1) мастерская для практических работ по общей, художественной, репродукционной фотографии и приложениям фотографии;
2) фотомеханическая мастерская и печатня,
3) столярно-слесарно-токарная мастерская,
4) физический и химические кабинеты,

5) библиотека и музей и
6) опытная станция, на которой производятся:
а) изготовление фотографических пластин и бумаг,
б) исследование и испытание приборов и продуктов,
в) проверка новых способов фотографии и новых технических условий и
г) изыскания в области применения фотографии для научных целей.

18. Средства курсов составляют: 1) пособия из казны, 2) плата за учение, 3) доходы от мастерских, 4) пожертвования почетных попечителей курсов и частных лиц и 5) прочие поступления. 18-

19. Размер платы за учение устанавливается учредителем курсов и утверждается Попечителем учебного округа. 19-

20. От платы за учение могут быть освобождаемы решением Попечительного Совета слушатели, недостаточно материально обеспеченные, заслуживающие освобождения по успехам и поведению. 20-

21. Учреждениям, обществам и частным лицам предоставляется иметь на курсах своих стипендиатов. 21-

22. Для попечения о моральном и материальном преуспеянии курсов при них состоит Попечительный Совет, в состав которого входят: 1) почетный попечитель или почетная попечительница курсов, 2) заведующий курсами, 3) до трех лиц, избираемых педагогическим советом на один год из своей среды, 4) до четырех лиц мужского и женского пола, избираемых на три года учредителем курсов и 5) один член по избранию и назначению Учебно-Окружного начальства. 22-

23. Попечительный Совет действует на основании разработанной им инструкции, утвержденной Попечителем учебного округа, по соглашению с учредителем курсов. 23-

24. Для содействия благоустройству курсов при них состоит почетный попечитель или почетная попечительница, избираемые на три года учредителем курсов и утверждаемые в сем звании Попечителем учебного округа. 24-

25. Непосредственное управление курсами возлагается на заведующего курсами. 25-

26. Заведующий курсами избирается Попечительным Советом по соглашению с учредителем курсов, если последний сам не пожелает заведовать курсами, из лиц с высшим образованием или из видных деятелей в области фотографии, могущих успешно вести руководство деятельностью курсов и их учреждений, и допускается к исполнению обязанностей с разрешения Отдела промышленных училищ.

27. Преподаватели курсов избираются Попечительным Советом по соглашению с учредителем курсов из лиц, имеющих надлежащую подготовку, и допускаются к исполнению обязанностей с разрешения Попечителя учебного округа. -27

28. Преподаватель химии и заведующий опытной станцией является помощником заведующего курсами и разделяет с ним наблюдение за правильной деятельностью курсов. -28

29. Все вопросы учебного дела решаются Педагогическим Советом курсов под председательством заведующего курсами или его помощника. -29

30. Въ конце учебного года Педагогическим Советом курсов ежегодно организуется выставка работ слушателей по графическим предметам и предметам, по которым производились практические работы. -30

31. При курсах могут устраиваться краткосрочные курсы для лиц с высшим и средним образованием (г.г. военных, врачей, педагогов, юристов и проч.), а также элементарные курсы для практиков-фотографов и цинкографов, желающих усовершенствоваться в своем деле. -31

32. Курсы принимают меры к распространению новых способов фотографии и технических усовершенствований, делясь своим опытом и умениями с непосредственными работниками в разных областях приложения фотографии. 33. Курсы имеют печать с надписью: «Фототехнические курсы Г. С. Михайлова-Мучкина в гор. Одессе». -32

34. Ежегодно заведующий курсами представляет в Отдел промышленных училищ и Попечителю учебного округа отчет о состоянии и деятельности курсов за истекший учебный год. -34

Г. С. Михайлов-Мучкин «Ляля», 1912-1914 гг.

ТАБЛИЦА

учебныхъ занятій въ недѣлю на фототехническихъ курсахъ Г. С. Михайлова - Мучкина въ г. Одессѣ.

Предметы преподаванія	КУРСЫ I	II	III	Всего часовъ
	Число часовъ			
Законъ Божій	1	1	—	2
Русскій языкъ	1	1	1	3
Англійскій языкъ	4	4	3	11
Алгебра	2	1	—	3
Геометрія	1	—	—	1
Тригонометрія	—	1	—	1
Рисованіе и элементарная живопись	4	4	3	11
Черченіе	—	2	1	3
Исторія графическихъ искусствъ	—	—	1	1
Ученіе о стилѣ и гармоніи цвѣтовъ	—	—	2	2
Элементарная механика	2	—	—	2
Физика съ отдѣломъ фотографической оптики	2	2	2	6
Химія и фотографическая химія	4	4	4	12
Технологія бумаги, металловъ, дерева и красокъ	2	—	—	2
Узаконенія	—	—	1	1
Промышленная гигіена	—	—	1	1
Счетоводство	—	2	—	2
Фотографія и ея примѣненіе.	2	2	2	6
Фотомеханика	—	2	2	4
Печатное дѣло	3	2	2	7
Итого	28	28	23	79
Практическія занятія въ мастерскихъ и лабораторіяхъ	20	20	25	65
Итого	48	48	48	144

Таблица учебных занятий в неделю на фототехнических курсах Г.С. Михайлова-Мучкина в г. Одессе.

Н. А. Носов «Пейзаж». Выставка Одесского фотографического общества 1913 г.

Легендарная HASSELBLAD 500C была представлена в 1957 году компанией Victor Hasselblad AB, заменив оригинальные модели затвора 1600F и 1000F, которые, несмотря на новую концепцию, так и не избавились от проблем, связанных с затвором. Единственным вдохновляющим фактором стал новый многообещающий затвор Compur, основанный на опыте Zeiss Ikon Contaflex, и тот факт, что Zeiss обязался производить новые линзы для Hasselblad. Затвор стал неотъемлемой частью каждого сменного объектива Hasselblad. Новый дизайн подразумевал синхронизацию электронной вспышки на всех скоростях затвора. Название новой модели 500C отражает самую быструю скорость затвора и тип затвора: 1/500 секунды и центральный затвор объектива, изготовленный Compur.

С. М. ПРОКУДИН-ГОРСКИЙ

ПИОНЕР ЦВЕТНОЙ ФОТОГРАФИИ В РОССИИ

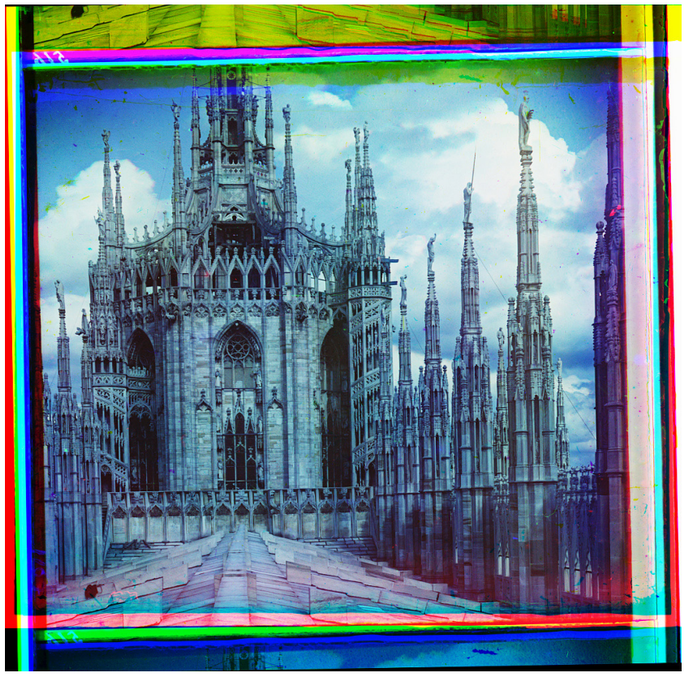
Прокудин-Горский Сергей Михайлович (1863 – 1944)
Русский фотограф, химик, изобретатель, издатель, педагог и общественный деятель, член Императорского Русского географического, Императорского Русского технического и Русского фотографического обществ, Сергей Михайлович Прокудин-Горский считается пионером в области цветной фотографии в России. За свою жизнь сделал более 4000 фотографий в разных точках мира, но лишь часть его коллекции дошла до наших дней.
Сергей Михайлович родился 18(30) августа 1863 года в Покровском уезде Владимирской губернии. Учился в Александровском лицее, но не закончил, слушал лекции по естественному разделу на физико-математическом факультете Санкт-Петербургского университета, был слушателем Императорской Военно-медецинской академии. Изучал живопись в Императорской академиии художеств.
В 1989 году женится на Анне Александровне Лавровой, дочери известного металловеда, генерал-майора артиллерии Александра Степановича Лаврова. Затем входит в состав Товарищества Гатчинских колокольных, медеплавильных и сталелитейных заводов, директором которых является Александ Лавров. Становится членом первого химико-технологического отдела Императорского Русского Технического Общества. После этого увлекается фотографией и в 1989г. становится членом фотографического отдела ИРТО. Публикует свои работы по техническим аспектам фотографии: «О печатании с негативов» и «О фотографировании ручными фотоаппаратами». Он открывает в Петербурге «фотоцинкографическую и фототехническую мастерскую». Позже в ней будет находится лаборатория и редакция журнала “Фотограф-любитель”, в котором Прокудин-Горский опубликовал серию технических статей о принципах воспроизведения цвета.
В 1902 г. Сергей Михайлович, под руководством Адольфа Мите, изучает метод цветоделения, в лаборатории Высшей технической школы в Шарлоттенбурге близ Берлина.

Мерв. Мавзолей султана Санджара

В это время Мите создает свою модель камеры для цветной съемки и проектор для демонстрации цветных снимков на экране. В этом же году на заседании V отдела ИРТО Прокудин-Горский делает доклад о создании цветных диапозитивов по методу Мите. А впоследствии создает и потентует свой сенсибилизатор, котрый выводит цветную фотографию на новый уровень. Суть технологии получения цветных фотографий заключалась в том, что съемка велась по очереди через три цветных светофильтра-синего, красного и зеленого цвета, после этого три полученных черно-белых негатива проектировались на экран и таким образом получалось цветное изображение. Сложность такого метода была в том, что не всем удавалось получить полноценное отображение красного цвета при достаточно коротких выдержках. А состав запатентованого, Сергеем Михайловичем, сенсибилизатора повышал равномерность светочувствительности бромосеребряной пластины ко всему видимому спектру, исключая удлинение выдержки за красным светофильтром. В то время не всем фотографам удавалось получить отображение красного спектра на коротких выдержках.
Германские фирмы «Гёрц» и «Бермполь» делают для Прокудина-Горского специальное оборудование для цветной съемки и проекции изображений, по чертежам А. Мите. Так как при съемки с обычных фотоаппартов, возникали бы сложности с перезарядкой кассет, увеличивая риск смещения между экспозициями, а раздельные негативы затрудняли бы последующее совмещение частичных изображений.
Зимой 1905 года Сергей Михайлович, в Питербурге и Москве демонстрирует свои первые слайды, публика была в восторге от увиденного. Это стало началом эры цветной фотографии в России.
В своем первом путешествие, Прокудин-Горский снимает догестанские горы, южные красоты Черноморского побережья (Гагры и Новый Афон).

Закат солнца в Гаграх

Весной 1905 г. он отправляется с фотографическим проектом по России, заключив договор с Общиной Святой Евгении (петербургский Красный Крест), с целью издать полученные снимки на первых цветных открытках. Однако этот проект постигла неудача, связанная с революционной обстановкой, и Община не в состоянии оплатить его работу и почти весь отснятый материал исчезает. Прокудин Горский В 1906-1908 гг. учавствует в научных конгрессах, занимается преподавательской и издательской работой, редактирует журнал «Фотограф-любитель». В 1906 делает серию цветных снимков Италии.



Детали собора в Милане

С экспедицией Русского географического общества в декабре 1906-январе 1907 гг. отправляется в Туркестан, фотографирует старинные памятники и колоритные места.
Посещает в ясную поляну, и делает там свой известный цветной снимок Льва Толстого.

Близ Байрамали

Сергей Михайлович все чаще показывает свои фотографии на вечерах в высшем обществе. Императрица мария Федоровна приглашает его на виллу Романовых в пригороде Копенгагена. Впоследствии он лично встречается с Императором Николаем 2.
В 1909 году по поручению Николая 2, отправляется в экспедицию, чтобы заснять различные стороны жизни всех областей Российской империи. В его распоряжение поступил специально оборудованный железнодорожный вагон. Ему выдали документы дававшее доступ во все места империи, и было предписано чиновникам помогать ему. Сам Прокудин-Горский хотел показвать свои снимки в каждом училище и просвящать подрастающее покаление. Этот новый учебный предмет должен был называться «Родиноведение».
В этой экспедиции он побывал в Костроме и Ярославской губернии, заснял места вокруг Бородино, Волгу от самых истоков до Нижнего Новгорода, южную часть Урала
Закаспийскую область и Туркестан. Фотографирует Кавказ, Рязань, Суздаль, строительство Кузьминской и Белоомутовской плотин на Оке. Однако и этот проект не был завершон, средства закончились, а коллекцию государство так и не выкупило.

Бухарский эмир, Узбекистан

Ласточкино гнездо, Крым

Совместно с Сергеем Олимпиевичем Максимовичем занимается созданием цветного кинематографа. Так же в его коллекции есть фотопортреты великого русского певца Федора Шаляпина, в образе Мефистофиля и Бориса Годунова.

Федор Шаляпин

Его последняя фотоэкспедиция состоялась В 1916 году, в которой он сделал снимки участка Мурманской железной лороги, лагеря австро-германских военнопленных.После революции 1917 года судьба фотографа следующим образом. Знания Прокудина-Горского в цветной печати, были востребованы новой властью. в В августе 1918г. он отправляется в Норвегию за проекционным оборудованием для низших школ. Но так там и остался, поняв, что дальнейшая его работа в области цветной фотографии на родине не возможна.

Из норвегии он перебирается в Англию, потому что Норвегия, по словам фотографа, не приспособлена для научнотехнических работ, а затем во Францию. Ту да же переехала вся его семья. Ему удается организовать вывоз своей коллекции из России. В 1932 г. Коллекция снимков переходит в собственность его сыновей, Прокудина-Горского Дмитрия и Михаила. До 1936 г. Прокудин-Горский выступает с лекциями на различных мероприятиях русской общины во Франции, демонстрирует свои снимки.

27 сентября 1944г. Сергей Михайлович Прокудин-Горский скончался в «Русском доме» на окраине Парижа.

Его многочисленную коллекцию снимков в 1948 году наследники продали Библиотеке Конгресса США. В 2001 г. Его снимки были отсканированы и выложены на сайте библиотеки Конгресса США. Благодаря чему у нас есть уникальная возможность увидеть историю уклада жизни людей XX-го столетия во всех его красках.

Автор статьи: Чемякина Дарья

Формовка. Италия

Женщина в национальном костюме

Аул Гуниб, Дагестан.

Собор Св. Марка. Венеция

Селение Ветлуга

Группа участников строительства железной дороги на пристани Кемь-Пристань

С. М. Прокудин-Горский. По реке Королисцкали (Каролисцкали), Грузия.

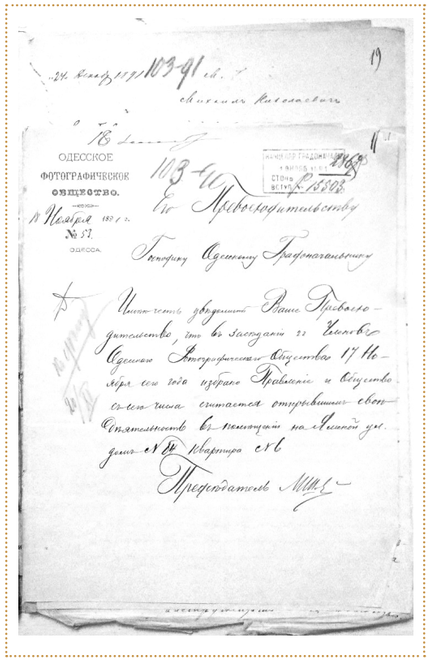
ИСТОРИЧЕСКАЯ СПРАВКА
«ОДЕССКОЕ ФОТОГРАФИЧЕСКОЕ ОБЩЕСТВО»

Первое в Российской Империи Одесское фотографическое общество (ОФО) было создано в 1891 году с целью популяризации фотографических знаний среди любителей фотографии. В числе инициаторов и учредителей общества были видные одесские учёные, преподаватели, предприниматели, чиновники, такие как: А. А. Вериго, Е. В. Князев, А. К. Кононович, П. П. Кузьминский, Г. Г. Маразли, М. В. Шимановский. Материальную поддержку обществу оказал граф М. М. Толстой-младший.

Данный архивный документ является самым первым официальным свидетельством начала деятельности Одесского Фотографического Общества с момента его существования.

1891 г.

Содержание:
18 ноября 1891 г.
Его Превосходительству Господину Одесскому Градоначальнику
Имею честь уведомить Ваше Превосходительство, что в заседании гг Членов Одесского Фотографического Общества 17 Ноября сего года избрано Правление и Общество с сего числа считается открывшим свою деятельность в помещении на Ямской ул. дом 84, квартира № 6.
Председатель... (подпись)
Членами правления ОФО были в разные годы многие фотографы и владельцы фотозаведений, среди которых можно отметить: Б. Ф. Готлиба, А. И. Горнштейна, Д. И. Пудичева и др.


ОДЕССКОЕ
ФОТОГРАФИЧЕСКОЕ
ОБЩЕСТВО.
№ 57.
ОДЕССА.

1905 г.

С 1905 года на улице Жуковского, 40, в бывшей фотографии Н. Бельтаки и М. Стыцунова находилось правление фотографического общества, магазин (депо) и лаборатория при нём, где все желающие могли обработать собственные снимки. Там же продавались паспарту фотографического общества, на которое можно было наклеить фотографию собственного изготовления.
Однако 15 января 1916 года на общем заседании ОФО был поднят вопрос о передаче ДЕПО фотографических принадлежностей в аренду местному купцу фотографических принадлежностей Я. С. Когану.
Как выразился председатель М. А. Соловьёв:
«ДЕПО было единственным в России магазином Фотографического Общества. Созданное идеалистическим порывом членов Общества, оно стойко держалось на основаниях одной из форм кооперации до нынешнего дня. Стремление горсти членов закрыть магазин или передать его в частные руки, отчасти, конечно, чтобы ДЕПО не было помехой торговым фирмам, наблюдалось давно, но всегда встречало отпор со стороны большинства членов Общества. Теперь идеалистический порыв иссяк, а капля за каплей и камень долбит. Красивого дела не стало».
Об этом позднее вышла заметка в «Русском фотографическом вестнике».

ДЕПО ФОТОГРАФИЧЕСКИХЪ ПРИНАДЛЕЖНОСТЕЙ
Одесскаго Фотографическаго Общества
(Одесса, ул. Жуковскаго, № 40).
Постоянно имѣетъ свѣжіе фотографическіе продукты, пластинки лучшихъ фабрикъ, пленки, бумаги, стативы, кюветы, паспарту и прочее.
Принимаются заказы на пріобрѣтеніе всевозможныхъ фото-матеріаловъ и принадлежностей по умѣреннымъ цѣнамъ.
Заказы исполняются по внесеніи 1/3 стоимости.
Выполняются заказы по проявленію пластинокъ, пленокъ, по печатанію на разныхъ сортахъ бумагъ, по усиленію и ослабленію негативовъ, ретуши негативной и позитивной.
ЦѢНЫ БЕЗЪ ЗАПРОСА.
ЗАКАЗЫ ИСПОЛНЯЮТСЯ БЕЗЪ ЗАМЕДЛЕНІЯ.

1912 г.

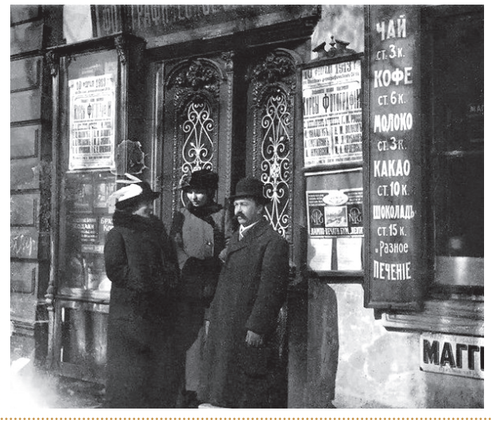
В 1912 году увидел свет первый номер журнала «Вестник Одесского фотографического общества», посвящённый его деятельности и «обозрению успехов фотографического знания». Редактировал журнал надворный советник Георгий Сергеевич Михайлов-Мучкин, бывший в то время председателем общества, в 1913 году редактором числился дворянин Николай Михайлович Волков.
Журнал издавался до мая 1914 года.

1915 г.

В 1915 году на смену «Вестнику фотографического общества» вышел популярно-научный и художественный журнал «Русский фотографический вестник», где редактором-издателем был всё тот же Г. С. Михайлов-Мучкин.

1916 г.

В 1916 году и это издание прекратило свое существование. Возможно, это было связано с тем, что редактор-издатель затеял новое мощное предприятие трёхгодичные курсы фототехнического общества, открытые в 1916 году (этому посвящена отдельная статья в этом издании).
Ранее, с 1893 года, общество ежегодно организовывало двухмесячные курсы для 20 желающих, сумевших заплатить 50 рублей за обучение. На курсах преподавали многие фотографы-владельцы фотозаведений и фотографы-любители. Это были первые в России курсы, обучающие фотографическому искусству. В начале XX века курсы располагались на ул. Жуковского, 40. На фотографии одного из фотокурсантов, облучавшегося в 1913 году, виден вход во владения фотографического общества и реклама курсов с фамилиями преподавателей и содержанием занятий.



Фотографией увлекались в те времена люди состоятельные, образованные, Они сами условно называли себя фотографами-любителями. Однако по мастерству многие из них не уступали фотографам-профессионалам, владевшим фотозаведениями.

2019 г.

В августе 2019 года под председательством учёного, академика О. В. Мальцева Одесское Фотографическое Общество возобновило свою деятельность, безусловно, с поправкой на XXI век.
Сегодня ОФО насчитывает более 40 членов, включая фотографов и учёных из разных стран. Общими усилиями, в рамках деятельности Общества написано немало книг по фотомастерству, также переведены некоторые книги с немецкого языка, постоянно проводятся открытые лекции и вебинары для всех членов Общества и любителей фотографии. Сегодня ОФО имеет свой сайт, который постоянно пополняется статьями от различных членов Общества. Мы пишем о фотографии с научной точки зрения, делимся знаниями и опытом работы, публикуем исторические справки и очерки (из архива, журналов и газет), освещаем новости Общества и т.д.
Мы не собираемся останавливаться на достигнутом и ставим перед собой цель — вернуть былую славу нашему Обществу в Одессе, а также в других городах и странах.

Секретарь ОФО, Катерина Сидорова