

BIGGUNS
PHOTOS

ФОТОГРАФИЯ
ЖИЗНЬ

ВЫПУСК

АНАЛОГОВАЯ ФОТОГРАФИЯ

№6

ВЕСТНИК ОДЕССКОГО ФОТОГРАФИЧЕСКОГО ОБЩЕСТВА

ПЛЕНКА



САМЫЙ ЗНАЧИМЫЙ
ФОТОАППАРАТ
В ИСТОРИИ ФОТОГРАФИИ



МАГИЯ КРУПНОФОРМАТНОЙ
СЪЁМКИ ОТ
АЛЕКСА ТИМЕРМАНСА



ИНТЕНСИВНОСТЬ
СВЕТА

ДЖОРДЖ ИСТМАН.
ЧЕЛОВЕК ИЗМЕНИВШИЙ МИР ФОТОГРАФИИ.
ИСТОРИЯ ВОЗНИКНОВЕНИЯ
КОМПАНИИ KODAK



ВИНСЕНТ ПИТЕРС
И ЕГО УНИКАЛЬНЫЕ
ПОРТРЕТЫ ВНЕ ВРЕМЕНИ

РОБЕРТ КАПА —
ЛЕГЕНДА ВОЕННОЙ
ФОТОЖУРНАЛИСТИКИ

ОБЗОР ПЛЁНОЧНЫХ
КАМЕР НА РЫНКЕ.
ЧТО ЛУЧШЕ ПОКУПАТЬ
СЕГОДНЯ?



МЕДИА-ПАРТНЕР
CONCERN-BIGGUNS PHOTOS®

1. ИСТОРИЯ И ТЕНДЕНЦИИ АНАЛОГОВОГО РЫНКА, ОТ ВЫМИРАНИЯ ДО ВОЗРОЖДЕНИЯ	4 стр.
2. ИНТЕНСИВНОСТЬ СВЕТА	10 стр.
3. ИСТОРИЯ АНАЛОГОВОЙ ФОТОГРАФИИ	18 стр.
4. ПСИХОЛОГИЯ В ФОТОГРАФИИ. МАРИНА ИЛЬЮША	40 стр.
5. МАГИЯ КРУПНОФОРМАТНОЙ СЪЁМКИ ОТ АЛЕКСА ТИМЕРМАНСА	50 стр.
6. ОБЗОР ПЛЁНОЧНЫХ КАМЕР НА РЫНКЕ. ЧТО ЛУЧШЕ ПОКУПАТЬ СЕГОДНЯ?	62 стр.
7. ОБ ИСТОЧНИКАХ В НАУКЕ В ДОФОТОГРАФИЧЕСКУЮ И ПОСТФОТОГРАФИЧЕСКУЮ ЭРУ	70 стр.
8. САМЫЙ ЗНАЧИМЫЙ ФОТОАППАРАТ В ИСТОРИИ ФОТОГРАФИИ	78 стр.
9. РОБЕРТ КАПА — ЛЕГЕНДА ВОЕННОЙ ФОТОЖУРНАЛИСТИКИ	96 стр.
10. LEICA ПРОТИВ BESSA. ПРОТИВОРЕЧИЯ И ПОКЛОНЕНИЯ	108 стр.
11. ВИНСЕНТ ПИТЕРС И ЕГО УНИКАЛЬНЫЕ ПОРТРЕТЫ ВНЕ ВРЕМЕНИ	116 стр.
12. ДЖОРДЖ ИСТМАН. ЧЕЛОВЕК ИЗМЕНИВШИЙ МИР ФОТОГРАФИИ. ИСТОРИЯ ВОЗНИКНОВЕНИЯ КОМПАНИИ КОДАК	132 стр.





ИСТОРИЯ И ТЕНДЕНЦИИ АНАЛОГОВОГО РЫНКА,



ОТ ВЫМИРАНИЯ ДО ВОЗРОЖДЕНИЯ



Начиная с 1843 года и до сегодняшнего дня фотография развивается, эволюционирует и видоизменяется. Однако принципы и основы остаются неизменными.

Ведь человек изобрёл фотоаппарат не случайно. Так же как и многие изобретения, фотография позаимствована из «самого человека». Глаз подобен объективу фотоаппарата, а плёнка нашей памяти (во всяком случае одной из её функций). И как бы фотография не «оцифровывалась», мы через неё пытаемся изобразить мир так, как видим его и воспринимаем глазами. И несомненно, лучшим из всех предложенных вариантов изображения, по справедливости можно отдать плёнке. Тому самому серебряному покрытию на эмульсии, которое после некоторых химических, а возможно и алхимических

манипуляций, волшебным образом превращается в изображение — кусочек того мира, который мы видим, воспринимаем и хотим показать другим. Эпоха самого большого роста и становления фотографии пришлась именно на период плёнки. Все чем мы восхищаемся в мире фотографии было сделано именно на неё. Однако мир не стоит на месте и эволюция, технологии и рынок не стоят на месте.

В 1990-х годах появилась цифровая фотография, скажем стала доступна фотоаппаратам. В течении 10-15 лет она совершенствовалась и набирала обороты пока не появились действительно рабочие камеры. Ведь первое время к цифровой фотографии относились скептически из-за её невысокого качества, малого разрешения, больших размеров и низкой скорости. Однако вспомним, что в период, когда появлялась



фотография в конце 19 века великий Репин утверждал, что он быстрее напишет портрет маслом, чем будет сделана фотография. Как показала история он ошибался. Хотя ни одну фотографию и по сей день невозможно сравнить с портретами Репина.

Спустя примерно 15 лет появились более-менее рабочие камеры, с которыми профи и любители начали работать. И постепенно чаша весов куда была отсыпана цифра начала перевешивать плёночную сторону весов. Возможности, которые сулила цифра были очень заманчивы. И рынок начал разворачиваться, наступала мода цифры. Как говорил голливудский фотограф Винсент Петерс — *«это стало модно, и если ты снимал на плёнку, на тебя смотрели криво, мол ты не в теме что ли?»* Смотрели пре-

зрительно, как на отставшего от эволюции человека. С другой стороны, в нашей беседе с легендой фотожурналистики Сибастиио Сальгадо, он сказал, что плёнка стала хуже по качеству, производитель стал экономить на серебре в плёнке, а это безусловно повлияло на качество изображения. В это же время в аэропортах повышалась система безопасности, где устанавливались более мощные рентгены, которые засвечивали плёнку при осмотре на границе.

«Я обычно брал с собой в поездку около 600 катушек плёнки и мне приходилось брать специальные бумаги у Kodak для пограничников, чтобы они не засвечивали плёнку, и не подвергали её рентгену. Однако не всегда это помогало» — говорил Сибастиио Сальгадо.



В 2009 году компания Kodak объявила о прекращении производства и обработки легендарной плёнки Kodachrom, что завершило целую эпоху. Известный фотожурналист агентства Magnum Стив Маккарти снимал на Кодахром 30 лет. Такие журналы, как National Geographic ассоциировались именно с этой плёнкой, все легендарные фотографии Стива были сделаны именно на неё. Но тенденция была такова... Поэтому фотографы начали искать альтернативу и нашли её в цифровой фотографии, разгоняя этот маховик ещё больше.

В 2013 году компания Kodak объявила о банкротстве и в течении 5 лет мировые бренды начали прекращать производство некоторых плёнок, а производители камер начали изымать и прекращать производство плёночных фотоаппаратов. Казалось, что этот процесс необратим и плёнка окончательно умирает. Этот же период пришёлся на пик роста цифровой фотографии и её становление крепло с каждым днём, зарекомендовав себя в качестве, скорости, высоком разрешении и звенящей детализации.

Мир движется, прогресс не стоит на месте, и в один момент на рынок фотографии вышли смартфоны, которые полностью вытеснили компактные камеры. Я бы сказал, полностью их уничтожили буквально за несколько лет, оставив на рынке только профессиональные и полупрофессиональные цифровые камеры, тем самым заставили двигаться цифровую фотоиндустрию в сторону от смартфонов в ещё более высокое разрешение, большую детализацию и звенящую резкость, что по моему мнению сыграло «медвежью услугу» для цифровой фотографии. В то же время начало подрастать поколение, которое никогда не видело плёнки. Они выросли уже в цифровом мире и для них плёнка стала чем-то новым, ведь она никуда не делась. Всё это время плёночная фотография жила в отдельных сферах, в «подполье», среди любителей, профессионалов и энтузиастов. Однако цифровая фотография сама себя дискредитировала. Как я говорил в начале, всю свою историю фотография стремилась к естественности и приближению к тому, что видит наш глаз, как мы видим этот мир. Но современная «цифра» стала «пластиковой», не настоящей, она очень красивая, красочная, резкая, но она подобна матрице, созданной машинами для обмана людей. Именно так говорят те, кто вырос уже в этом искусственном мире. Как говорится: «Твой голос на мамин совсем не похож».

Таким образом, за последние 5–7 лет началась обратная тенденция, всё больше и больше людей начинают возвращаться к плёнке. Многие профессиональные фотографы утверждают, что плёнка достигла своего предела, а всё что сейчас происходит на рынке — это попытки удержать рынок и потребителя, заставить его купить что-то новое. Однако люди всё больше понимают, что это искусственное движение, а не технологическая эволюция, а значит им это всё не нужно. Им нужна жизнь настоящая, с настоящими красками, живыми и не поддельными. Это подобно Макдональдсу, который прельщает своей рекламой, запахом, вкусом, красивой упаковкой и т.д. Но долго это продолжаться не может, вы всё-равно пойдёте есть нормальную «человеческую» еду. Так же и с цифрой, наигрались и теперь все стали объективно смотреть на вещи.

Более того, плёнка стала модной. Даже те фотографы, которые тогда крутили пальцем у виска, видя профи с плёночной камерой, сейчас снова возвращаются к истокам. Да конечно, чаще всего сегодня это дуэт плёнки с цифрой, ведь мы живем в цифровом мире больших скоростей, когда нужно сбросить фотографии сразу. Однако сегодня тенденция такова, что работая с ведущими газетами, журналами и медиа гигантами вас спрашивают, на что вы снимаете, на плёнку или цифру, чтобы понимать, как быстро издание получит снимки, что еще 5 лет назад было немыслимо.

Компания Кодак в 2019 году погасила свой 90 миллионный долг и за этот же год заработала еще около 300 миллионов долларов, так как в этом году более 100 фильмов было снято именно на плёнку. Крупные режиссеры стали возвращаться съёмке кино на пленку. Kodak восстановил свою слайдовую плёнку Ektachrome 100, многие другие бренды также набирают обороты.

Сегодня мир настолько быстр, что плёнка подобна глотку свежего воздуха, она позволяет хоть на чуть-чуть остановиться и подумать, ведь это не цифра, нажал — не получилось, нажал ещё раз — пока не получится, здесь надо думать. Как говорится: «7 раз отмерь, один раз отрежь». Возможно это один из немногих инструментов, который в нашем 21 веке автоматизации заставляет вернуться в сознание, даёт возможность управлять вручную, а не перекладывать ответственность на автоматику.

Подведём небольшой итог.

Сегодня плёночная фотография движется в нескольких направлениях.

МОЛОДЕЖЬ — для них это что-то новое и увлекательное, глоток воздуха в цифровой эре;

ПРОФИ — они либо никогда не переходили на цифру, либо снимали на цифру и плёнку одновременно;

УЧЁНЫЕ — для них это основной инструмент правды в мире подделок;

«УЧЕНИКИ» — люди, которые используют плёнку, как инструмент обучения фотографии и жизни, как уникальную вещь в нашем диджитализированном мире;

ЛЮБИТЕЛИ И ЭНТУЗИАСТЫ — фотографы, которые снимали на цифру, а потом решили поснимать на цифру и плёнку. Они экспериментируют и просто снимают в своё удовольствие.

Два этих направления, аналоговое и цифровое, одно другого не вытеснит, они будут двигаться каждый своим путем, а история их рассудит.

Автор статьи: Член президиума ОФО Алексей Самсонов.



ИНТЕНСИВНОСТЬ

СВЕТА





НАУЧНАЯ СТАТЬЯ

В этой статье мы будем говорить об интенсивности света как о явлении: физическом, химическом и оптическом. Более того, нас интересует, в большей степени, прикладной аспект этого явления, а не само явление.

В цифровых современных фотоаппаратах само понятие интенсивности света максимально упрощено, ведь в камеры встроен расшифровывающий алгоритм, который самостоятельно «калибрует» кадр. Условно, можно сказать, что электроника как бы выдумывает фотографию, и даже если кадр плохой (с точки зрения экспозиции), то встроенный алгоритм его дорабатывает, делая вполне приемлемым. Самым ярким тому примером могут быть современные камеры на смартфонах.

Безусловно, в плёночных камерах так не получится. Там нет расшифровывающего механизма, есть только свет, плёнка и механическое устройство камеры. Вы можете отснять целую плёнку и получить все кадры чёрного цвета, не имея понятия об интенсивности света.

Итак, в каждом фотоаппарате существуют три величины: ISO, выдержка и диафрагма. Мы будем говорить только об ISO, только о свете и чувствительности к нему.

На исследование явления интенсивности света меня натолкнул один случай. В моих руках оказалась некая плёночная, но совершенно автоматическая, которая буквально снимает сама. Я «не смог» на неё фотографировать, и еле доснял 36 кадров. Главная проблема была в неверном выборе показателя ISO в плёнке. То есть, я совершил ошибку в выборе плёнки.

В рамках моей научной и экспедиционной деятельности, я снимаю на разные камеры, в том числе, на самые высокопрофессиональные и известные. Казалось бы, такой простой фотоаппарат не должен вызывать проблем. Но на деле оказалось иначе.

В камере необходимо было «угадать» ISO, а это сделать не так просто. Возможно сейчас у многих людей возникнет недоумевающий вопрос — как это угадать ISO? И это не удивительно, ведь большинство людей ISO выставляют по интуиции, по наитию. Им просто кажется, что можно поставить ISO 50, 100 и т.д. Но я задал себе вопрос — почему 50? Почему 100 или 200? И не нашёл ответа ни в одном источнике. Прошу обратить внимание, что мы говорим в данный момент исключительно о плёночных камерах. В цифровых камерах расшифровывающий алгоритм

компенсирует большую часть ошибок, допущенных при экспонировании кадра.

Большинство современных камер, вам покажет готовый кадр ещё до того, как вы нажмёте кнопку спуска. Можно даже не задумываться о таких понятиях, как выдержка и диафрагма. Достаточно лишь крутить колёсики в ожидании понравившейся картинке на экране. Затем — «щёлк», и всё готово.

Плёночная камера покажет все ваши ошибки только на проявленной плёнке, когда ничего изменить и исправить будет уже нельзя. И лишь, когда в руках будут сканы, вы зададитесь вопросом: а что же я сделал не так? Это и есть настоящая фотография, именно этот световой, физический, химический, оптический, математический процессы.

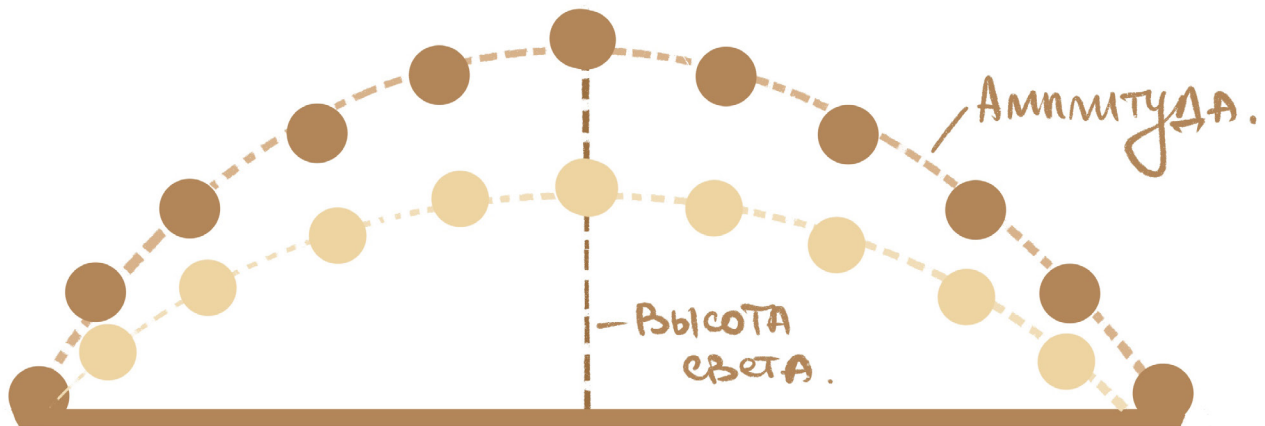
Более того, модель интенсивности света мы можем условно сравнить с моделью жизни человека, в этом и заключается основной «ключ» моего исследования. При этом, фотоаппарат мы можем сравнить с моделью разума человека, и я делал это во многих моих книгах и статьях.

Давайте пойдём дальше. Я предлагаю ввести 2 понятия:

1. **«Высота света»** — это «столб», то есть, меньше или больше света
2. **«Амплитуда»** — интенсивность света

А теперь поговорим об этих понятиях. Многие фотографы, выбирая ISO считают, что, чем больше света при съёмке, тем меньший должен быть показатель ISO и наоборот. При таком подходе, человек использует ISO в качестве «компенсации». Например, если очень светлый день и много солнца, то нужно поставить ISO — 25. Но поверьте, что при разных объективах, в одинаковых условиях, получится совершенно различный результат, и не всегда удовлетворительный. Очень многое зависит от свойств стёкол объектива. В итоге, даже при ISO — 25, можно буквально «сжечь» кадр на прямых лучах. Возникает вопрос: почему так, ведь мы поставили самую маленькую «компенсацию»? Должно быть всё в порядке. Причина в том, что были не учтены параметры интенсивности света. У света есть амплитуда и высота, как у других вещей есть качества и свойства (например свойства стёкол в объективе).

Далее рассмотрим свойства двух конструкций, с которыми нам также предстоит разобраться — это фотоаппарат и объектив. Мы знаем, что существуют



камеры со съёмными и несъёмными объективами. За выдержку отвечает сама тушка. Условно, это скорость работы вашего затвора. Если сказать более простым языком, то это концентрация фотографии или контраст. То есть, от того, какая у вас будет стоять выдержка, будет зависеть насыщенность кадра. В то время, как диафрагма условно отвечает за резкость кадра и её глубину. Это не новая информация для любого человека, связанного с фотографией, но в этих устоявшихся понятиях есть нюансы.

Например, я беру некий объектив и ставлю его на цифровую камеру, выставлю показатель диафрагмы 11 и нажимаю на кнопку спуска. Получаю не сверх резкий кадр. Но как это возможно? — спрашиваю я себя, ведь при диафрагме 11 всё должно быть в резкости. Ответ в том, что я забыл про свойства стёкол, которые различаются на каждом объективе.

Дело в том, что экспонометр нам показывает комбинацию выдержки и диафрагмы, не показывая интенсивности света. По-другому быть не может, потому что у интенсивности света нет измерителя. В этом заключается главная проблема, связанная с интенсивностью света (амплитудой).

Как сказал мой друг, старый фотограф из Германии: мы должны «встраиваться» в среду. То есть, не компенсировать ISO, а встраивать его. Таким образом, имея определённые параметры среды, мы должны уравнивать с ними значение ISO. И чем точнее мы выбираем ISO, тем качественнее получится кадр. Разницы между ISO и параметрами замера среды (высоты и амплитуды) не должно быть. Поэтому су-

ществуют плёнки с разным ISO, соответствующие разным параметрам условий среды.

Я полностью согласен с высказыванием моего друга из Германии о том, что кадры становятся качественнее от того, чем меньше их в принципе. Условно можно сказать, что ISO предназначено для одного лишь кадра. Он нередко на 35 мм плёнке, где 36 кадров, снимает лишь 10 кадров, но идеальных. Это его подход. Он говорит, что на одном показателе ISO, более 10 идеальных кадров сделать практически невозможно, так зачем тратить оставшиеся, если всё-равно их придётся выкидывать..?

Да, такой подход к съёмке не всем придётся по душе. Однако продолжим.

Компания Leica и компания Кодак в определённый момент времени ввели стандарт — 36 кадров для репортёра. Почему? Дело в том, что репортёр, как правило, работает в одной и той же обстановке, а плёнки им выдавали в редакции. Главной задачей было привезти нужный материал, а сколько при этом ушло катушек плёнки — вопрос был второстепенный. Сегодня на современном Nikon или Canon сделать репортажный снимок с автофокусом достаточно просто, а ведь репортёры 20 века работали только с мануальными настройками фокуса. То есть, расчёт был на то, что плёнки выдаются при несовершенстве фотоаппаратов, которые существовали в тот момент времени. Если посмотреть старые фотографии, то можно увидеть, как репортёры фотографируют: то сверху слева, то сверху справа, то над головой, то по бокам, и никто не смотрит в камеру. Расстояние

поставлено, выдержка и диафрагма стоят, нужно только нажать. Так, из одной плёнки могло быть 1–3 удачных кадра.

Но давайте попробуем переложить это на жизнь человека. Представим, что 36 кадров — это попытки совершить какое-то действие. Если 30 попыток и лишь одна будет удачная, то, согласитесь, что это беда. Если мы 30 попыток сопоставим с 100%, то 1 и 30 — это менее 10%. Последствия могут быть необратимыми.

В фотографии, в большинстве случаев, вы потеряете лишь деньги на проявку и сканирование, а также не получите те фотографии, которые нужны.

Перед каждой съёмкой мы должны уже знать показатели выдержки и диафрагмы, под которые выбираем ISO. Всё верно на первый взгляд. Мы выбрали резкость и насыщенность, и чтобы добиться этих параметров берём плёнку с нужным ISO. Нажимаем на кнопку спуска, и не получаем ожидаемого результата. Причина в том, что мы не учли интенсивность света. При этом, когда мы начинаем работать с явлением интенсивности света, кроме камеры и объектива нужно учитывать также потребности рынка. Среднестатистический фотограф, при выборе объектива считает, что чем более он светосильный, тем лучше он будет снимать. И большая часть фото-брендов стали производить всё больше и больше светосильных объективов, чтобы захватить больший диапазон. Однако мало кто задумывается о том, что светосильный объектив позволяет бороться с погрешностью, но не позволяет добиться нужного кадра.

Приведём пример. Допустим, что я хочу поснимать вечером, когда света совсем мало. Безусловно, я возьму светосильный объектив, чтобы с помощью свойств и качеств его стекла устранить аберрацию. То есть, там где света мало, я как бы пытаюсь собрать весь возможный свет, чтобы получить хороший кадр. В какой-то степени светосильному объективу удастся устранить эту погрешность, но получить тот кадр, который вы хотите, ему не удастся. Я сталкивался с этой проблемой до тех пор, пока не начал учитывать параметры интенсивности света, кроме попыток устранения погрешностей.

Исследуя явление интенсивности света, в первую очередь, нам необходимо научиться логике, вместо того, чтобы усваивать некие аксиомы. Ведь именно логика позволяет владеть впоследствии определёнными аксиомами. Например, одна из аксиом, которую я вывел для себя за время работы с фотоаппаратом

довольно проста: стоимость объектива имеет значение только для цифровой камеры. Я в этом полностью уверен, и могу доказать десятком различных экспериментов. Задача выведения аксиом в своей деятельности в том, чтобы в момент реализации задачи не думать, а точно знать, что «это так».

Возвращаясь к теме подходов к съёмке, нам необходимо учитывать также свойства плёнки. Да, у плёнки также имеются свойства и качества. Я для удобства условно делю плёнку на 3 типа: **тупиковая** (например 25 ISO), **малодиапазонная** и **широкодиапазонная**. Рассмотрим на примере такие плёнки, как Ilford PAN50 с диапазоном 50–800 и Ilford 400+ с диапазоном 400–6400. Как видите, диапазон огромный, а причина в том, что свойства среды и интенсивности света меняются, а плёнка остается та же. Производители плёнки знают эти особенности, и учитывают их при производстве. Это значительно облегчает работу фотографа, которому не нужно носить с собой мешок с плёнкой.

Также плёнка Ilford 400, XP 2 (у неё диапазон 2200) позволяет двигать значение ISO, выставляя 800, 1600. В зависимости от интенсивности света и свойств я могу выбирать тот диапазон, который мне нужен. Затем на коробке написать 1600 и проявлять, как 1600, без потери качества.

Давайте рассмотрим ещё один пример, параллельно с жизнью человека. Речь пойдёт о руководителях и их взаимодействии с подчинёнными. Руководитель, который не умеет качественно управлять подчинёнными, по сути не умеет управлять интенсивностью света (силовым компонентом в данном случае). Но вместо того, чтобы искать к человеку подход, он действует усреднёнными параметрами, то есть, «всех под одну гребёнку». Но при таком подходе неминуемо начнутся проблемы с коллективом. Большая глупость одинаково относиться ко всем подчинённым. А в фотографии — снимать при усреднённых параметрах. В лучшем случае вы получите «средненькие» кадры. И наоборот, индивидуальный подход в менеджменте, ведёт к тому, что фирма начинает быть лидером в своей отрасли, а люди становятся подготовленными и могут добиваться намного больших результатов, чем их конкуренты. Существуют ключевые общие параметры и индивидуальные. Отбирают людей по общим параметрам, а управляют по индивидуальным. Далее сопоставим категории: люди, управление и условия с интенсивностью света.

1. При необходимости использовать низкую интенсивность, мы изменяем условия;
2. Повышая интенсивность света до второго параметра, мы работаем с технологиями;
3. Самая высокая интенсивность — роль личности в истории.

Когда мы управляем общими параметрами, вместо индивидуальных в менеджменте, то всё идёт не по плану. Также и с фотоаппаратом — когда мы забываем об интенсивности и столбе (высоте) света, всё идёт не по плану.

Далее поговорим о том, как работает интенсивность света. Для этого нам нужно обратиться к временам года.

Пик интенсивности света — это лето. В сентябре интенсивность света ещё существует, но идёт на спад. Зимой нулевая интенсивность. Затем, к весне интенсивность света начинает увеличиваться, и становится всё больше, пока не дойдёт до пикового состояния летом. Получается некий круг.

Например, я в Мюнхене осенью могу неделями снимать на одном ISO (400), потому что свет однородный. Так может продолжаться до октября, учитывая, что я фотографирую до 6 часов вечера.

Для большего понимания, нам необходимо вывести для себя определённую логическую аксиому: ISO — это интенсивность света, а не свойства. Нельзя смотреть на количество света, необходимо смотреть на интенсивность. ISO — это химическая категория, а у химии есть параметр интенсивности, но нет параметра света.

Вы можете взять две плёнки с одинаковым ISO 400, поставить в камеру и получить совершенно разный результат.

Приведём параллельный пример с всем привычным девайсом iPhone. Два человека один и тот же телефон могут использовать по-разному, в силу того, что один из них умеет только звонить и писать сообщения, а другой знает все функции и возможности телефона. Девайс один и тот же, а широта его использования разная. То есть, диапазонная амплитуда будет давать широту (диапазон) использования, а глубина проникновения будет столбом света. Таким образом, глубина знания — это, условно, его свет, а диапазон использования — это амплитуда.

Ещё один пример, но уже с известными писателями-фантастами — Стругацкими. Насколько глубоко я пойму, что написано в их произведении — это столб

света, а насколько я потом смогу это использовать в жизни — это амплитуда.

Далее опишем самый простой способ измерения интенсивности света, используя собственное тело. Когда вам жарко, то интенсивность света максимальная. Комфортное состояние определяет среднюю интенсивность света, а когда холодно, то интенсивность света нулевая. Возможна ситуация, когда светит солнце, но вам холодно. Тогда интенсивность света также будет низкой. При этом, чем ниже интенсивность света, тем должно быть выше ISO.

Возьмём, к примеру 3 показателя ISO: 50, 100 и 200. На высокой интенсивности света правильно будет поставить 50. На средней — 100, а на низкой — 200. Также с другими показателями ISO. Например, осенью вы будите работать с тремя значениями: 400, 800 и 1600. То есть, соответственно, когда вы будете осенью ставить ISO, у Вас будет три значения: 400, 800 и 1600. Даже если вокруг будет достаточно светло, но будет низкая интенсивность света, вы всё-равно ставите 1600, и это будет правильно.

Я повторяю, что можно не задумываться над подобными логическими выкладками, потому что в камере есть автоматический режим. Но, если вы действуете на автомате, то будете получать усреднённые результаты. Как говорится: «не ждите фейерверков». Если в фотоаппарате вместо интенсивности света учитывать лишь компенсацию, то будет большая вероятность допустить ошибку в ISO. Речь идёт исключительно о плёночных камерах. В цифровых камерах всё упрощено и доведено до автоматизма. Далее рассмотрим ещё два важных параметра (как в фотографии, так и в жизни):

1. Моё представление о том, как должно быть;
2. Как должно быть на самом деле.

Расхождение между ними и есть угол отклонения от результата впоследствии. Чем точнее вы представляете, что происходит на самом деле, тем точнее будет результат. Чем слабее вы представляете то, что происходит, тем выше угол отклонения в реализации при применении инструментов (например камеры). Вы можете по наитию поставить плёнку и объектив, вместо того, чтобы выйти на улицу с незаряженным фотоаппаратом, сделать выводы об интенсивности света (жарко, комфортно или холодно), и получить испорченные кадры. При этом, все параметры могут быть учтены, экспонометр работает безупречно, и вы вроде бы всё сделали правильно, но результат не удовлетворительный.

Рассмотрим некую парадигму на очень понятной модели. Составляющие схемы:

1. Плёнка, разделённая на кадры;
2. Фотоаппарат с кольцом выдержки;
3. Объектив с кольцом диафрагмы;
4. Результат.

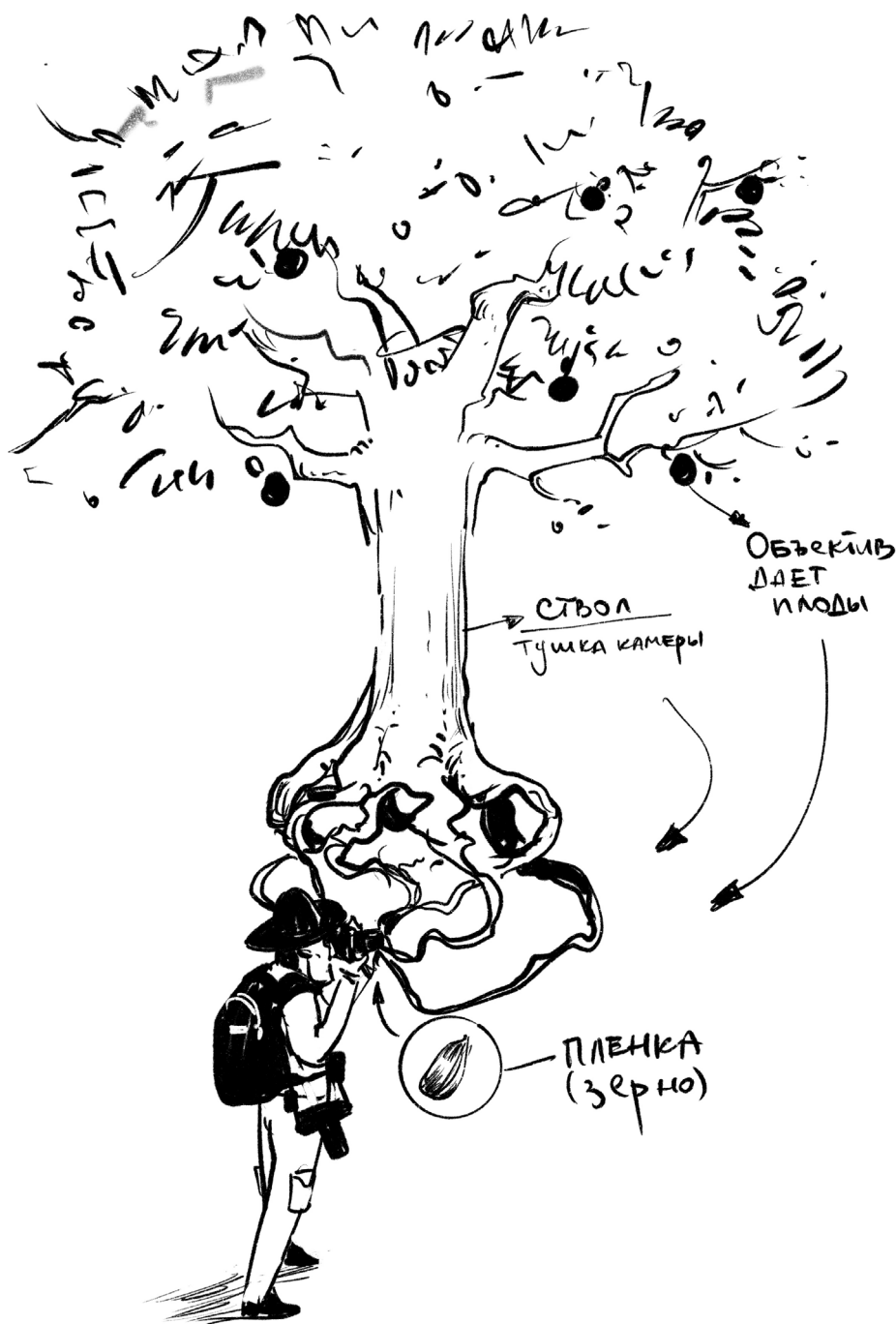
Теперь давайте представим, что при нажатии на кнопку спуска, из объектива вылетает птичка, которая потом превращается в дерево. То есть, результат мы видим в виде кроны, листьев и плодов. Плёнка в данном примере будет играть роль зерна, которое мы садим в почву. Это зерно при нажатии на спуск начинает распускаться, превращаясь в дерево. Всё происходит за доли секунды. Сама тушка фотоаппарата создаёт ствол, а объектив раскрывает и даёт плоды. Если мы будем сеять не то зерно, которое нужно в определённый мо-

мент, то получим не то растение или оно вообще не прорастёт. Например в Мексике интенсивность света максимальная, практически круглый год. Соответственно, чем меньше будет ISO, тем лучше (100, 50).

В жизни неправильный выбор зерна (плёнки) можно сравнить с неверными мыслями при подходе к решению задачи. Обязательно что-то пойдёт не так, если изначально настрой будет не соответствующий.

Предположим, что мы посадили то зерно (плёнку), которое нужно, в правильное время года. Но если слишком увеличить скорость фотографирования, то дерево может не успеть получить плоды. Если уменьшим, то оно может вообще не вырасти, и остаться карликовым растением без плодов на всю жизнь. То есть, нам нужно точно знать выдержку, которая соответствует параметрам этой плёнки. Для этого нужно знать свойства плёнки. Чем выше вы будете ставить выдержку на «неконцентрированную» плёнку, тем меньше вероятности, что «дерево вырастет». Соответственно, если вы будите ставить более «концентрированную» плёнку и регулировать выдержкой рост этого дерева, то вероятнее всего, дерево вырастет как положено. Надеюсь, этот пример с деревом и зерном вам будет понятен, как был понятен моим ученикам.

Перейдём к ещё одной важной категории, под названием диафрагма. Типичная ошибка многих фотографов в том, что они стремятся снимать на самые светосильные объективы, например f1.0, думая, что смогут таким образом «убить двух зайцев» (снимать одинаково хорошо днём и ночью). Но, чем ниже диафрагма, тем выше будет абберация в кадре. То есть, диафрагмой можно испортить отличный кадр. Допустим, у вас светосильный объектив, вы поворачива-



ете диафрагму на 1, нажимаете на кнопку и получаете очень aberрированные кадры, хотя все параметры учли правильно.

Обратите внимание, что все кадры при низких значениях диафрагмы максимально увеличиваются от расстояния удаления до объекта. То есть, если я фотографирую объект в упор, то расстояние будет минимальным и всё, что нужно будет в резкости. Но если я буду фотографировать объект с более длинного расстояния, то кадр будет шире. В итоге, может получиться так, что боке начнётся раньше, чем кадр дойдёт до объекта.

Таким образом, не светосильный объектив при определённых условиях не даст сфотографировать. Светосильный объектив даст сфотографировать, но с большими aberрациями. Так зачем фотографировать в обоих случаях? Можно воспользоваться шкалой длинных выдержек, которая позволяет снимать со штатива с любой диафрагмой, которая вам необходима. Это моя рекомендация из личной практики.

Например, высокая интенсивность света при ISO 100 в тёмной комнате при объективе f1,4 однажды позволила мне сделать прекрасные фотографии, когда я снимал в Палермо в храме. То есть, свет и столб не соответствовали, но интенсивность (была жара и духота) соответствовала. Да, некоторые кадры были aberрированные, но я получил качественные снимки, ещё и в цвете. Если бы я поставил ISO 1600, то интенсивность света не соответствовала бы, кадры были бы жёлтые и некачественные.

Обратите внимание, что корректировка на интенсивность света намного важнее, чем на световой столб. Именно это необходимо усвоить. Коэффициенты и режимы намного важнее, чем возможность использовать тот или иной объём знаний.

Если вы не можете работать со светом и с его интенсивностью, то результат съёмки будет неуправляемым и нестабильным.

Однако, если снимать на цифровую камеру, то этот параметр практически исчезает, поскольку камера сама компенсирует интенсивность. Расшифровывающий механизм компьютера построен так, что он учитывает эти параметры заранее. Например, освещает кадр, если недостаточно света. Но при этом, картинка может быть неестественная (листья зеленее, чем они есть на самом деле).

Но человеческий разум не имеет такого автоматического расшифровывающего механизма и выдумать

хороший «кадр» не сможет. И в каждом «снимке жизни» будет присутствовать некий угол отклонения. Мы лишь можем стремиться к тому, чтобы этот угол был минимальным от того, что есть на самом деле. Напоследок я бы хотел поговорить о работе над ошибками.

Почему человек продолжает дальше делать то, что он делал? Потому что он не понимает, что произошло. Он видит свои фотографии и не может проанализировать ошибки, не зная того, о чём мы говорили в течении этой статьи. А значит, откорректировать себя и устранить ошибки он также не сможет. Будет продолжать методом проб и ошибок, наугад искать хороший кадр.

В жизни также — человек получает не тот результат, который хотел, но не может ничего поправить, поскольку не понимает, как это произошло. В итоге — «так получилось, мы хотели, как лучше». Соответственно, в следующий раз человек делает точно также, в надежде что-то изменить.

Именно об этом говорил Эйнштейн в своём высказывании: «самая большая глупость — это повторять одно и то же самое и надеяться на другой результат». Ключ во всему в правильном подходе. Это крайне важно, как в фотографии, так и в жизни. Человек постоянно выбирает не тот подход или вовсе не задумывается об этом, действуя по наитию.

*Автор статьи — председатель ОФО
Олег Мальцев*



ИСТОРИЯ АНАЛОГОВОЙ ФОТОГРАФИИ

«ПРЕЖДЕ ЧЕМ ЛЮДИ СТАЛИ ЗАЛОЖНИКАМИ
МАТРИЦЫ, ФОТОГРАФИЯ БЫЛА АНАЛОГОВОЙ».





Термин «аналоговая фотография» появился вместе с цифровой фотографией, чтобы отличать два способа получения изображения между собой. Под аналоговой фотографией мы подразумеваем фотографию, основанную на использовании светочувствительных фотоматериалов с химическим способом записи изображения. Такими материалами могут быть: стеклянная или бумажная пластины, плёночная подложка. К аналоговой фотографии также относят и более ранние технологии фотографического процесса, такие как дагеротипия, коллоидный процесс и т.д. Какие же этапы развития пришлось пройти аналоговой фотографии, чтобы сегодня мы могли использовать маленькую катушку в своей небольшой камере, которую мы вешаем на плечо или шею, и с легкостью можем отправиться с ней хоть на край света.

Как известно, фотография началась не с фотографов, а с учёных, потому что представляет собой один из чрезвычайно ярких примеров развития отдела чистой науки в отрасль техники, широко применяемой в обыденной жизни. Две науки: физика и химия — объединили свои усилия, чтобы разработать методы получения изображений сперва на металле, на стекле, а затем и на бумаге. Химики неизменно совершенствуют пластинки, бумагу и процесс; физики — оптику и аппаратуру.

Химические реакции, которые происходят под влиянием света или ускоряются под его действием, носят название фото-химических реакций. Все семь лучей светового спектра способны к химическим реакциям: синие и фиолетовые лучи влияют на соединение хлора с водородом, закись ртути переходит в окись под влиянием красных лучей, и т.д.

Чтобы сделать чувствительной пластинку к красным, зеленым или желтым лучам, её насыщают краской, поглощающей эти лучи; тогда они и производят фото-химическую реакцию, пластинка делается к ним чувствительной. Чем ярче свет, тем скорее протекает химический процесс, и чем дольше действует свет, тем больше вещества соединяется или разлагается, т.е. фото-химическая реакция пропорциональна времени и количеству поглощенной энергии.

Фотохимические реакции в 1694 году описывает английский химик, медик и естествоиспытатель Вильгельм Хомберг. Однако практического применения это наблюдение не имело.



1725

ИОГАНН ГЕНРИХ ШУЛЬЦЕ

В 1725 году немецкий учёный Иоганн Генрих Шульце попытается приготовить светящееся вещество, случайно смешивает мел с азотной кислотой, в которой содержалось немного растворённого серебра. Шульце обнаруживает, что когда солнечный свет попадает на белую смесь, она становится тёмной, а смесь, защищённая от солнечных лучей, не изменяется. В ходе экспериментов, Шульце вырезает из бумаги различные фигуры и накладывает их на бутылку с приготовленным раствором. В результате получались фотографические отпечатки на посеребрённом меле. В 1727 году Шульце опубликовал данные полученные при проведении эксперимента. Однако он не стремился сделать полученные им изображения постоянными.

Далее хочу отметить очень интересный момент, который повстречался мне в англоязычных статьях. В 1760 году французский писатель Шарль Франсуа Тифень де ла Рош пишет роман под названием «Giphantie», который сегодня можно считать научной фантастикой, потому что в нём он предсказывает фотографию. Шарль де ла Рош описывает в романе свои воображаемые путешествия в прекрасном саду в чужой стране, где он встретил духа — префекта этого острова, который называется Giphantie. С префектом в качестве проводника Тифень исследовал чудеса «острова». В одной из глав романа описывается фотографический процесс:

«Элементарные духи, — продолжал префект, — не столько искусные художники, сколько искусные физики; вы можете судить об этом по тому, как они действуют. Вы знаете, что лучи света, отражаясь от различных тел, создают картину, рисуют эти тела на всех их полированных поверхностях, на сетчатке глаза, например, на воде, на льду. Элементарные духи попытались зафиксировать эти мимолетные образы; они создали очень тонкую материю, очень вязкую и очень быстро высыхающую и затвердевающую, с помощью которой картина создаётся в мгновение ока. Они покрывают кусок холста этим материалом и подносят его к объектам, которые они хотят изобразить. Первый эффект от полотна — зеркальный; в нем видны все близкие и далекие тела, изображение которых может передать свет. Но то, что не может сделать зеркало, холст, благодаря своему вязкому покрытию, сохраняет симулякры. Зеркало точно отображает предметы, но не сохраняет ни одного из них; наши холсты отображают их не менее точно и сохраняют их все. Это впечатление от изображений — дело первого момента, когда холст принимает их: его немедленно снимают, помещают в тёмное место; через час покрытие высыхает, и вы имеете картину, тем более драгоценную, что никакое искусство не может имитировать её истинность, а время не может

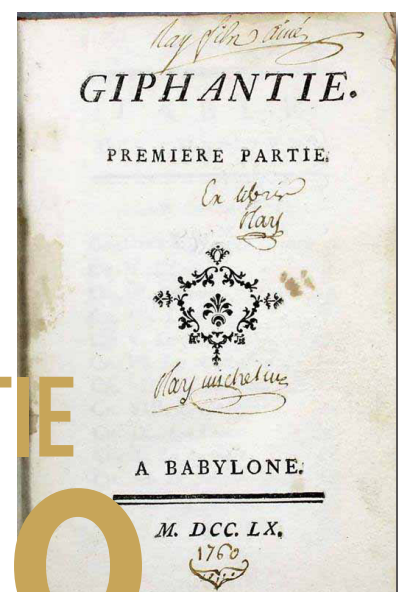
повредить её. Мы берём из самого чистого источника, из тела света, цвета, а художники черпают из различных материалов, которые с течением времени не перестают меняться. Точность рисунка, истинность выражения, более или менее сильные штрихи, градация нюансов, правила перспективы — всё это мы оставляем природе, которая с этой уверенной поступью, никогда не отрицающей себя, выводит на наших холстах образы, навязывающие себя глазам, и заставляет разум сомневаться, не являются ли то, что мы называем реальностью, другими видами фантомов, навязывающих себя глазам, слуху, осязанию, всем чувствам сразу.

Затем элементарный ум перешёл к некоторым физическим деталям; во-первых, к природе клейкого тела, которое перехватывает и удерживает лучи; во-вторых, к трудностям его приготовления и использования; в-третьих, к взаимодействию света и этого иссушенного тела: три проблемы, которые я предлагаю физикам наших дней и которые я оставляю на их сообразительность. Однако я не мог оторвать глаз от картины. Чувствительный зритель, который с берега созерцает море, сотрясаемое бурей, не испытывает более ярких впечатлений: такие образы стоят того, чтобы на них смотреть.»

Tiphaigne de la Roche, 1722–1774. Giphantie, 1760.
Published by Durand, Paris Chapitre 18. La Tempeste

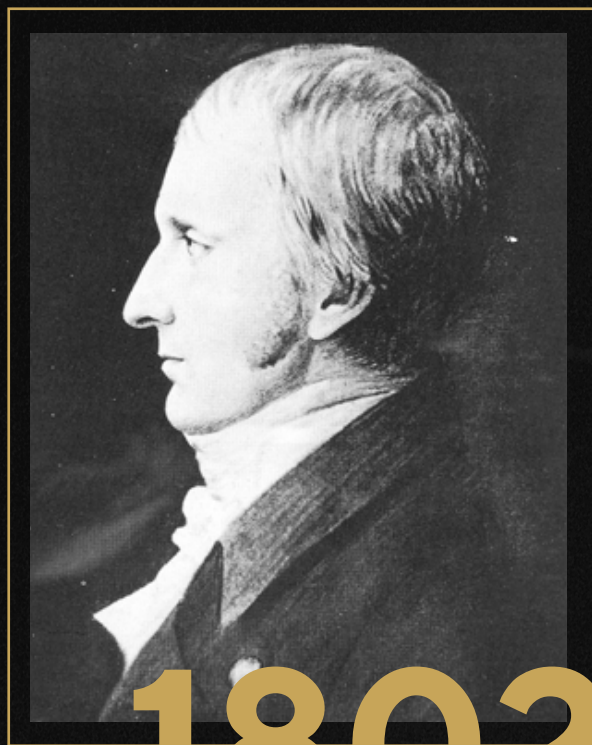


GIPHANTIE
1760



Как известно из истории открытий, большинству из них предшествовали прототипы описанные писателями-фантастами в своих романах. Оказывается фотография не исключение.

А дальше в истории фотографии начали появляться эксперименты, связанные с поиском способа получения изображения при помощи света и его фиксации. В 1802 году молодой английский учёный-химик Хамфри Дэви (Humphrey Davy) представил Королевскому обществу статью под названием «Отчёт о методе копирования живописи на стекло и рисовании профилей с помощью света на пластинах покрытых нитратом серебра. Изобретение Т. Уэджвуда, Эсквайра» (An Account of a Method of Copying Paintings upon Glass, and of Making Profiles, by the Agency of Light upon Nitrate of Silver. Invented by T. Wedgwood, Esq.). Молодой учёный Томас Вэджвуд проводил эксперименты связанные с копированием предметов при помощи света и их фиксацией. В своих экспериментах он использовал кожу, пропитанную светочувствительными химическими веществами, прикладывал к ней различные предметы и под воздействием света на поверхности кожи получал силуэты тех самых предметов. Однако найти способ закрепить изображения ему не удалось. Он писал следующее: *«Сразу после съёмки, изображения должны храниться в темном месте. Если их не держать в полной темноте, они медленно, но вер-*



1802

ТОМАС ВЭДЖВУД

но темнеют во всем, в конце концов разрушается образ.» Можно сказать, что это была отправная точка для экспериментов последующих поколений исследователей.



ФОТОГРАМА

В 1826 году появляется первый снимок снятый с натуры под названием «Вид из окна в Ле Гра». Его автор — французский изобретатель Нисефор Ньепс. Снимок этот был сделан при помощи сирийского асфальта (битума). А сам метод называется гелиография. Применялся он Ньепсом в основном для тиражирования рисунков контактным способом. Ньепс наносил раствор асфальта в лавандовом масле на полированную оловянную пластину (литографическую), которую затем выставлял на солнечный свет под полупрозрачным штриховым рисунком. В местах пластинки, находившихся под непрозрачными участками рисунка, асфальтовый лак практически не подвергался воздействию солнечного света и после экспозиции растворялся в лавандовом масле. Свет задавливал лак в освещённых местах, а лавандовое масло вымывало незадубившиеся участки лака, в результате чего появлялось рельефное изображение, которое использовалось как клише для получения копий с оригинала.

Снимок «Вид из окна в Ле Гра» Ньепс получил, проэкспонировав в камере-обскуре пластинку размером 16,2×20,2 сантиметра, покрытую сирийским асфальтом (битумом).

Из-за низкой светочувствительности экспозиция длилась не менее 8 часов при ярком солнечном свете. Для фотографии такой метод оказался неподходящим, однако дал точку к развитию дальнейших исследований в области фотографии.

Для получения фотоизображения Ньепс также проводил опыты с солями серебра.



НИСЕФОР НЬЕПС

ГЕЛИОГРАФИЯ 1826





ЛУИ ДАГЕР

В 1829 году вместе с французским художником Луи Дагером он начал работу по усовершенствованию гелиографии. После смерти Несефора Ньепса, Дагер продолжил эксперименты самостоятельно. К 1839 году у Дагера уже была отлаженная система. Медная пластина покрывалась серебром и тщательно полировалась до такой степени что, если повернуть её к затемненному пространству, она будет выглядеть чёрной. Затем её обрабатывали парами йода до появления желтизны. Получался йодид серебра. Затем пластинку помещали в камеру-обскура. После экспонирования в течение достаточного времени пластина вынималась из камеры в тёмной комнате. На ней ничего не было, изображение было совершенно невидимым. Но когда её помещали в контейнер с небольшим количеством ртути и подогревали, пары ртути, воздействуя на пластину, проявляли изображение. Затем его нужно было зафиксировать. Для этого оно помещалось в раствор фиксажа. После дагеротип помещали в специальный герметичный футляр, чтобы серебро не окислялось под воздействием воздуха. В 1939 году Дагер представил свою технологию правительству, а правительство дало возможность всему миру создавать дагерротипы.





Первые дагерротипы были сделаны с неподвижных объектов, так как даже при ярком солнечном свете для получения изображения требовалось 15–30 мин.

В 1840 году, благодаря усовершенствованиям, процесс стал коммерчески пригодным. Была повышена светочувствительность пластинок путем обработки парами брома или смесью паров брома и хлора. А так же благодаря объективу Петцваля, который имел большую светосилу $f3.6$ для того времени.

Дороти Кэтрин Дрейпер. Первый в истории женский фотопортрет, снятый Джоном Дрейпером в 1840 году

ДАГЕРОТИП

Двойной портрет, женщина и девушка. Дагер корень типа / дагерротип в футляре, цветной.



В том же 1839 году английский физик и химик Уильям Генри Фокс Тальбот сообщает Королевскому обществу о результатах своих экспериментов в области фотографии. Он создал светочувствительную бумагу, на которую проецировалось изображение. Начинал свои эксперименты Тальбот с получения фотографических рисунков. Он наносил на бумагу раствор поваренной соли, покрывал слоем нитрата серебра и накладывал сверху листья папоротника или другие предметы, затем накрывал стеклом и выставлял на солнечный свет; лист темнел. Это похоже на то, что делали Томас Веджвуд и Несефор Ньепс, но Тальбот смог зафиксировать свои рисунки. Он обнаружил, что если обработать проэкспонированный лист концентрированным раствором поваренной соли, то области, которые были закрыты от света, где серебро не потемнело, становятся менее чувствительными к свету и изображения можно показывать при свете свечи.



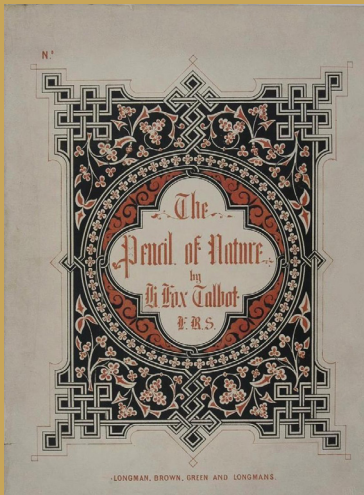
ГЕНРИ ФОКС ТАЛЬБОТ

КАЛОТИПИЯ

1839



Вид на бульвары в Париже



*«Карандаш Природы»,
1844 г.*

Первая коммерчески опубликованная книга, иллюстрированная фотографиями. Книга подробно описала развитие Талботом калотипического фотографического процесса и включала 24 калотипических отпечатка, каждый из которых наклеен вручную.



*Уильям Генри Фокс Талбот.
Сток сена «Карандаш природы».*

По сути, это те же фотографические рисунки, но с использованием фиксажа — тиосульфата калия. Его способность вымывать галогены серебра обнаружил Джон Гершель. Особенностью и недостатком процесса была слабая детализация, из-за того, что раствор проникал в волокна бумаги. Тальбот усовершенствовал технологию заменяя хлорид серебра йодидом серебра — тем самым галогенном серебра, который использовал в своей технологии Луи Дагер. Процесс получения скрытого изображения, который Тальбот изобретает в 1840 году называется Калотипия. При этом процессе полученное скрытое изображение проявляют, получая видимое с помощью галловой кислоты. Теперь стало возможным поместить материал в аппарат и делать снимки людей. Путем совмещения негатива и подготовленной специальным образом бумаги, экспонируя их в рамке, получать позитивный отпечаток. Таким образом получался и негатив и позитив. Негативно-позитивный процесс впоследствии станет нормой и будет удерживать позиции в аналоговой фотографии.



*Уильям Генри Фокс Талбот.
Лестница. «Карандаш природы».*

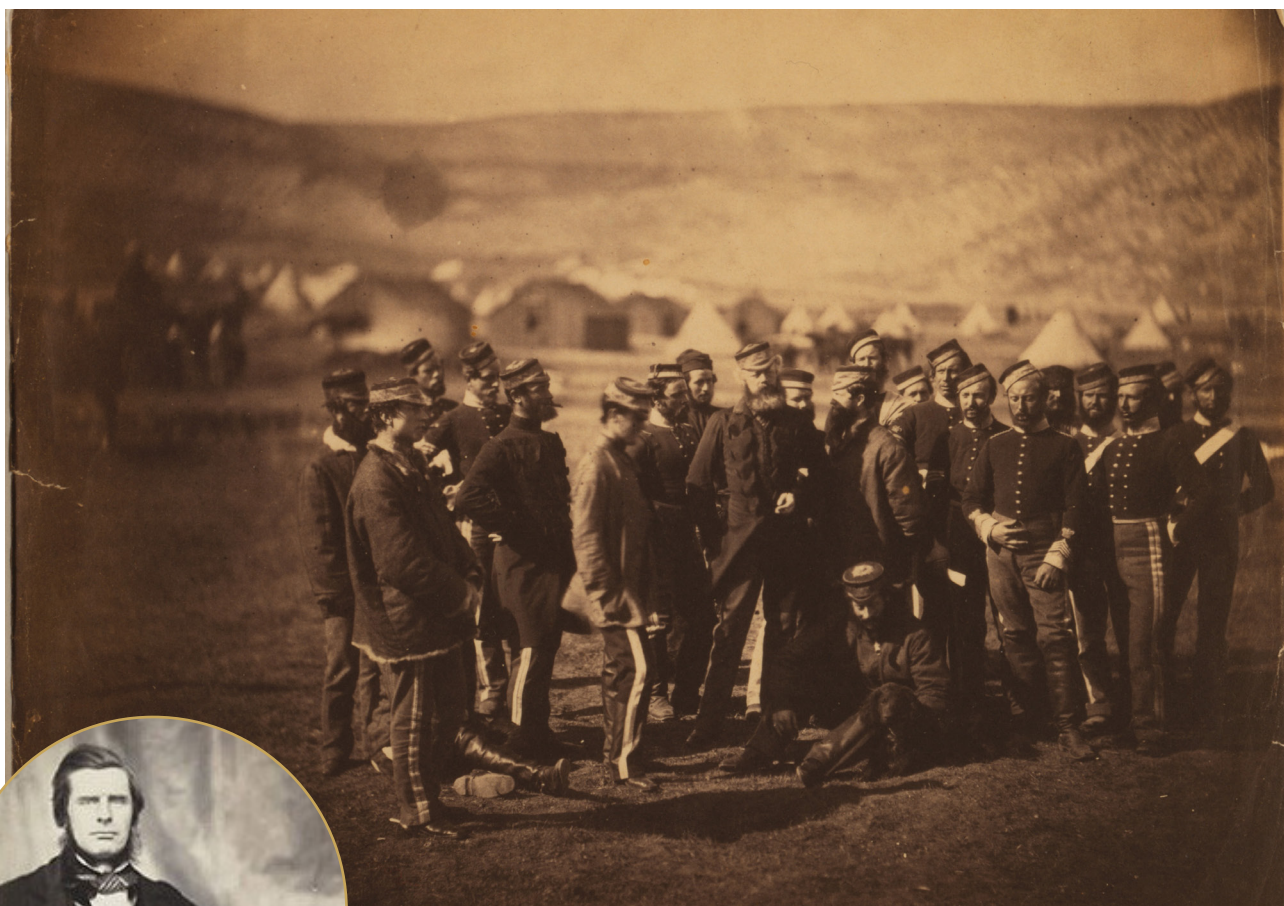
В 1850х годах на фотографическом поприще были дагеротипия и калотипия. Дагеротипия имела большой коммерческий успех. Пластина, которую получал клиент, была непосредственно из камеры, то есть изображение получалось без участия негатива, и было в единственном экземпляре. В случае калотипии, сначала получали негатив, а потом можно было напечатать десятки позитивных отпечатков с этого негатива, но фотография была нечеткой. Чувствительность фотоматериала была гораздо ниже чем у дагеротипии, сделать портрет с помощью этого процесса было совсем не легко.

В 1851 году англичанин Фредерик Скотт Арчер изобрёл мокро-коллоидный процесс. С помощью таких негативов возможно было производить бумажные позитивы лучшего качества. Коллодий представляет собой вязкий раствор нитроцеллюлозы, а также смеси эфира и спирта. В вязком коллодии растворяли иодиды и бромиды и наносили на стеклянную пластинку. Пока пластинка не высохла, её сенсibilизировали погружением в раствор нитрата серебра, экспонировали в фотокамере, проявляли, фиксировали и сушили.



1851

ФРЕДЕРИК АРЧЕР



Офицеры и бойцы 13-го легкого драгунского полка Британской армии, Крым. Роджер Фэнтон. (мокрый коллоид)

С коллоидной пластины можно делать не только негативы, но и можно положить под него чёрную бумагу или ткань и получится позитив. Фотографии такого рода назывались амбротипами. Их оформляли в рамки и футляры как дагеротипы. Если экспонировать не стекло, а металлическую пластину, то получался тинтайп или ферротипия. Это был очень демократичный способ фотографии. Изображение было на таких пластинках чётким, с высокой чувствительностью к свету, но был один недостаток — нужно было успеть сфотографировать, пока пластинка не высохнет, да и сами негативы были тяжёлыми и хрупкими, что делало их крайне неудобными для переноски.



Передвижная фотолаборатория для коллодионного процесса.

МОКРО-КОЛЛОИДНЫЙ ПРОЦЕСС

Раскрашенный ферротип солдата войск Союза времён Гражданской войны в США



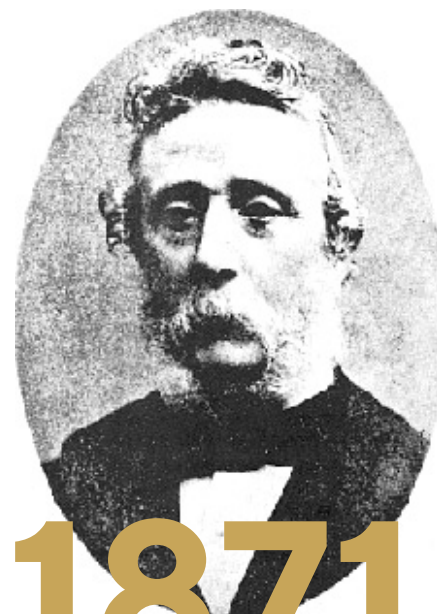
«Рубиновый» амбротип на окрашенном стекле

В 1871 году Английский врач Ричард Лич Меддокс сообщает в журнал *British Journal of Photography* о фото пластинке, которая вместо коллодия использует желатин. Сам Мэддокс не стал развивать своё открытие, а вот другие учёные продолжили эксперименты в этом направлении. Для изготовления эмульсии используют желатин. Его помещают в контейнер с водой для набухания и далее распускают на водяной бане. Затем в раствор добавляют бромид и нитрат серебра и перемешивают. Бромид серебра, растворённый в горячем желатине — это и есть фотографическая эмульсия. В начале 1880-х годов желатиновые фотопластины производили путём нанесения слоя горячего желатина на горячее стекло. Это напоминает процесс создания мокро-коллодионных негативов, в которых эмульсия наносилась на стекло вручную. При наличии готовых сухих пластинок исчезла необходимость в передвижной лаборатории, так как нет необходимости проявлять пластину до её высыхания. Проявлять пластины можно было в любое удобное время после съёмки. Это было существенным открытием.

В 1881 году Джордж Истман, изготавливает специальную машину для производства сухих броможелатиновых пластинок и начинает их продажу, основав «Компанию сухих пластинок Истмана», впоследствии мирового лидера *Eastman Kodak*.

В 1884 г. Джордж Истмен получает патент на новую систему фотографирования, в которой использовались роликовая фотоплёнка на бумажной подложке и кассета, разработанная Д. Истменом и В. Уолкером. Кассета заряжалась плёнкой в тёмном помещении и прикреплялась к фотоаппарату, сконструированному для съёмки на фотопластинке, в виде дополнительной приставки.

В 1887 г. Г. Гудвин из Ньюарка (шт. Нью-Джерси) подал заявку на патент на способ изготовления прозрачной гибкой плёнки. Подложка изготовлялась поливом раствора нитрата целлюлозы на гладкой поверхности (например, на стекле). После того, как нитрат целлюлозы затвердевал, его можно было использовать в качестве прозрачной гибкой подложки для фотографической эмульсии. Фотографической эмульсией была желатиновая. Эту же желатиновую эмульсию стали в дальнейшем использовать для создания фотобумаги. Гладкая поверхность — основное отличие серебряно-желатинового отпечатка. Желатиновый слой, содержащий изображение, лежит на поверхности бумаги, в отличии от например



1871

РИЧАРД МЕДДОКС



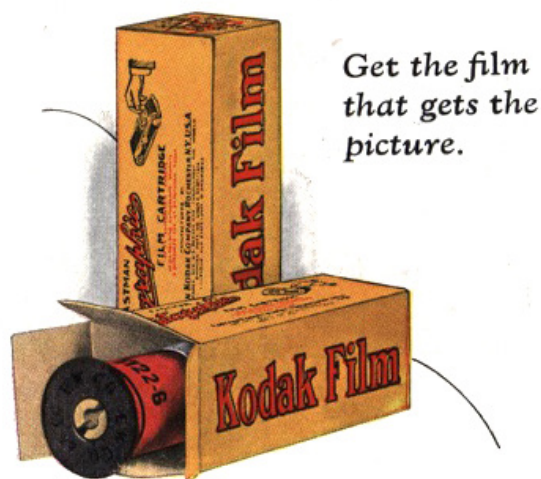
Сухие Желатиновые пластинки Истмана



Затмение, фотография 1912 года. В 1926 году опубликована на обложке журнала *La Revolution surrealiste*. Эжен Амже

солёного отпечатка, где изображение проникает в волокна бумаги. Такие снимки дают чёткое и резкое изображение. Процесс желатиновой печати стал основным и самым популярным процессом XX века. Все чёрно-белые фотографии, все кинофильмы — всё это стало возможным благодаря комбинации серебра и желатина.

В 1889 г. компания «Истмен Кодак» наладила производство прозрачной гибкой плёнки с подложкой также из нитрата целлюлозы. Эта плёнка была разработана Д. Истменом и Г. Рейхенбеком, и изготавливалась почти таким же способом, как в патенте Гудвина. В 1895 году С. Торнер усовершенствовал метод роликовой плёнки настолько, что фотокамеру можно было заряжать плёнкой на свету. Подложка современных цветных и чёрно-белых негативных и обрабатываемых фотоплёнок изготавливается из триацетата целлюлозы, которая была изготовлена в 1948 году, так как нитрацеллюлоза легко воспламенялась и требовала особых правил хранения.



ЖЕЛАТИНОСЕРЕБРЯНЫЙ ФОТОПРОЦЕСС

Ансель Адамс. Фотография «Вершины Титона и река Снейк», 1942 год

XXV



Структура плёнки принципиально состоит из нескольких слоев. Основным из них является эмульсионный 1 (таких слоёв может быть несколько), содержащий светочувствительное вещество, главным образом галогениды серебра (его бромистые, хлористые и йодистые соли), распределённые в желатине. Суммарная толщина эмульсионных слоёв чёрно-белых фотоматериалов общего назначения составляет в среднем от 5 до 25 мкм. Эмульсионные слои наносятся на основу (подложку) 2, в качестве которой, в зависимости от типа и назначения фотоматериала, применяется гибкая плёнка, стекло или бумага. Подложка фотоматериалов должна обладать прочностью и стабильностью метрических показателей при изменении внешних условий. Большинство современных плёночных фотоматериалов изготавливают на негорючей триацетатной подложке. Для специальных целей выпускают плёнку с основой из высокомолекулярных соединений (лавсановую), обладающую большей прочностью при меньшей толщине и хорошей метрической стабильностью (малая деформация).

Между светочувствительным эмульсионным слоем и подложкой наносят желатиновый подслоя 3 для увеличения прочности соединения эмульсии с подложкой. Снаружи на эмульсию наносят защитный слой 4 из сильно задубленной желатины, предохра-

няющий эмульсию от механических повреждений. С обратной стороны плёночной подложки наносят желатиновый или лаковый противослой 5, препятствующий её скручиванию.

Галогениды серебра содержатся в эмульсионном слое в виде микроскопически малых кристаллов, имеющих в основном форму плоских шестиугольников, треугольников, пластинок и расположенных в несколько ярусов (20–30) по толщине эмульсионного слоя. Средние линейные размеры микрокристаллов 0,08–2,3 мкм, от размеров микрокристаллов зависят свойства фотографической эмульсии. Чем больше размеры микрокристаллов, тем выше светочувствительность эмульсии, а её контрастность определяется степенью однородности распределения в эмульсии микрокристаллов по их размерам: чем однороднее по размерам распределённые в эмульсии микрокристаллы, тем выше её контрастность.

Учебная книга по фотографии. Э.Д. Тамицкий, В.А. Горбатов

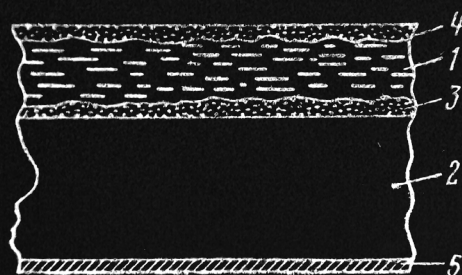
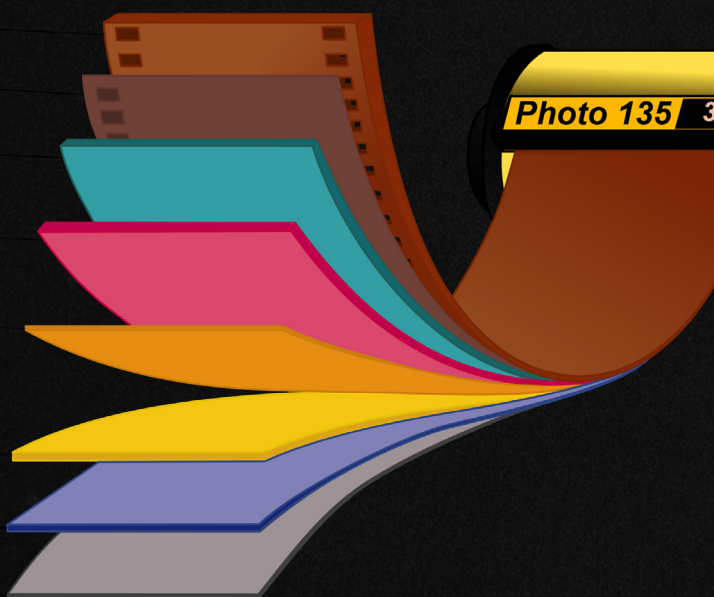
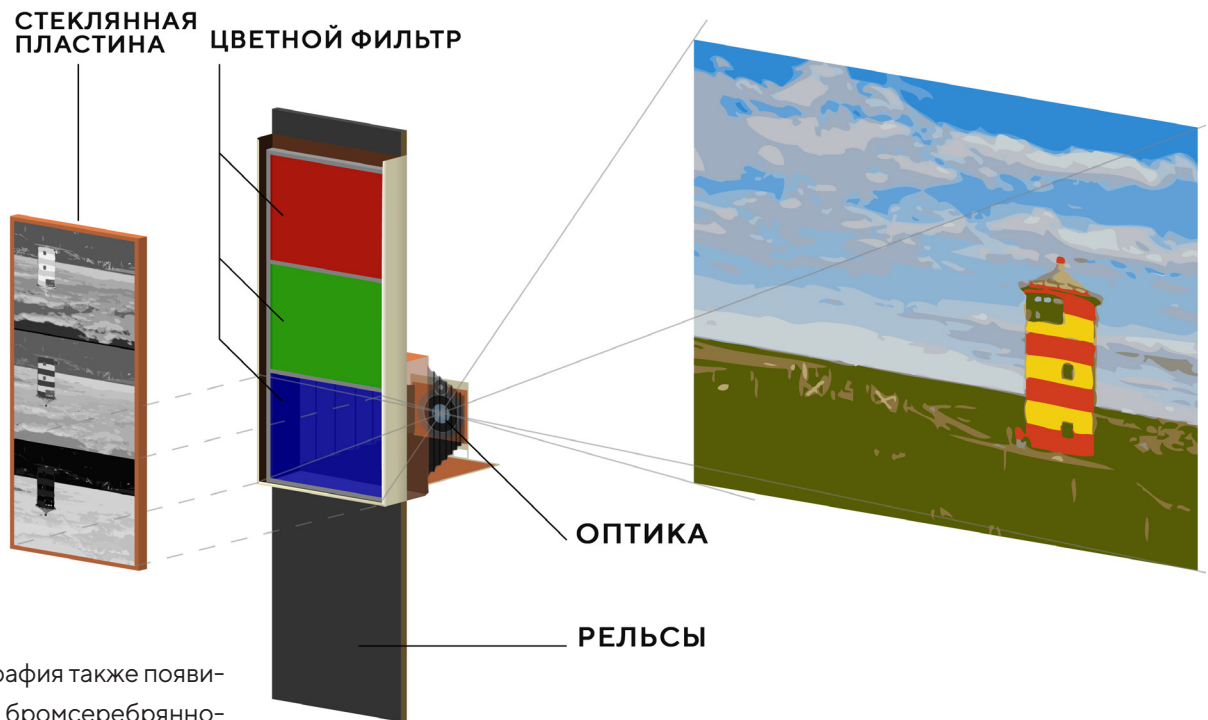


Схема строения фотоматериала для черно-белой фотографии

СТРОЕНИЕ ЦВЕТНОЙ НЕГАТИВНОЙ МНОГОСЛОЙНОЙ ФОТОПЛЁНКИ

- Подложка .1
- Противореольный слой .2
- Красночувствительная эмульсия .3
- Зелёночувствительная эмульсия .4
- Жёлтый фильтр .5
- Синечувствительная эмульсия .6
- UV фильтр .7
- Защитный слой .8





Цветная фотография также появилась благодаря бромсеребрянному желатиновому процессу.

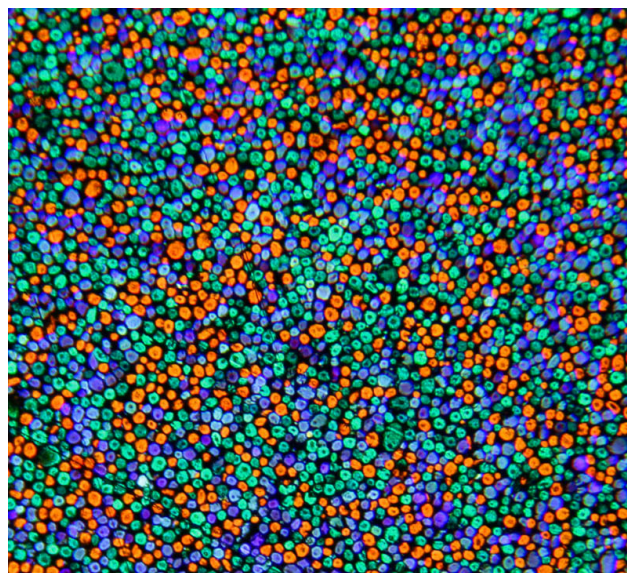
На первых порах цветная фотография собиралась из трёх разных негативов одной сцены. Из этих негативов производились диапозитивы — слайды с позитивными изображениями. Потом слайды помещали в разные проекторы, где каждый совмещали с соответствующим цветным фильтром, через который был снят негатив. Собрав все три картинки воедино получалось цветное изображение. Известным пионером цветной фотографии является Сергей Михайлович Прокудин-Горский. Он разработал собственный метод сенсibilизации фотоэмульсии и выпустил свои Бромосеребряные пластинки. Состав нового сенсibilизатора, запатентованного фотографом, повышал равномерность светочувствительности бромосеребряной пластины ко всему видимому спектру. На тот момент получить полноценное отображение красного цвета при достаточно коротких выдержках было весьма затруднительно и получалось не у всех фотографов.

1903



Бухарский эмир, Узбекистан. С. М. Прокудин-Горский

В 1902 году Братья Огюст и Луи Люмьер, подарившие миру кино, изобретают Автохромный процесс. Это первая технология цветной фотографии, пригодная для массового применения. Автохром, как и дагеротип, является процессом единичного позитивного производства изображения. Изображение существует в виде диапозитива, то есть его можно рассмотреть только в проходящем свете. Этот процесс был основан на аддитивном способе получения цветного изображения. Используемый слайд состоял из точек: красного, зеленого и фиолетовых цветов. Эти точки настолько малы и близко расположены друг к другу, что глаз их не воспринимает как точки, а видит цветное изображение. Это своего рода растровое изображение. Этот процесс дал возможность любому обладателю камеры получить полноцветный снимок, который можно поднести к свету и рассмотреть.



Фрагмент автохромного растра



АВТОХРОМ



Братья Люмьер

Автохром-
ный снимок
танцовщицы
в египетском
костюме, 1915
год

Есть ещё один способ получения цветного изображения — это субтрактивный метод. Этот процесс основан на использовании трёх одинаковых изображений: пурпурного, жёлтого и голубого цветов, которые накладываются друг на друга.

Процессом, с которого началась популяризация цветной фотографии, стал Kodachrome. Его разработали учёные Леопольд Маннес и Леопольд Годовски младший из исследовательской лаборатории «Кодака». Плёнка Kodachrome появилась на рынке в 1935 году. Это была первая многослойная цветная обрабатываемая фотоплёнка — слайд. В Kodachrome компоненты красителя, необходимые для формирования цветов, не осаждались в отдельных слоях, чувствительных к синему, зеленому и красному, а добавлялись позже в процессе проявки.

KODACHROME



1935



Контактные листы
Стива Маккарри



1936

Через год в Берлине немецкая компания Agfa также представила цветную плёнку под названием Agfacolor Neu. Это была первая хромогенная слайдовая фотопленка. В 1938 году Agfacolor разработал первый хромогенный отрицательно-положительный процесс, то есть негативную пленку. После Второй Мировой войны в 1945 году отчёты BIOS, CIOS и FIAT4 раскрыли формулу Agfacolor всему миру, и заложили основу для международного и транснационального участия многочисленных премников Agfacolor: европейских, американских и японских производителей плёнки, таких как Ferrania, Svema, Gevaert, Ansco и Fuji. Изначально эти компании адаптировали структуру фотохимических компонентов Agfacolor для своих собственных цветных фотографических и кинематографических продуктов.

ХРОМОГЕННАЯ ПЛЕНКА

Слайд Agfacolor, датированный 1937 годом, из Парижа, Франция.



Таким образом, начиная с 1950-х годов, различные процессы цветной плёнки с использованием хромогенного проявления начали конкурировать друг с другом на национальном и международном рынках. Производные Agfacolor не только стали более похожими по своей химической и технической структуре, но и стали ближе друг к другу с точки зрения характеристик их цветовой эстетики, так что различия между отдельными типами хромогенной цветной плёнки становились менее значительными. Хромогенные фотоотпечатки создаются с помощью

бромосеребрянной желатиновой эмульсии и состоят из нескольких слоёв. При проявке плёнки или бумаги каждый из этих слоев выделяет необходимое количество красителя в голубом, желтом или пурпурном слоях. Затем серебро вымывают и остаются только цвета. В результате в один прием получается полноценное изображение, сделанное лучами света попавшими на бумагу или плёнку. Хромогенный процесс в цветной фотографии стал основным цветным процессом в фотографии XX века, и продолжает использоваться по сей день.



Мюнхаузен. 1943 г.

С появлением цифровых фотоаппаратов, плёночная фотография потеряла свои позиции, но не умерла. Да и вряд ли умрет, потому что цифре ещё далеко до того визуального богатства, который хранит в себе аналог. И как бы патетично это не звучало, но у плёнки есть «душа», глядя на снимок, вы видите в нём жизнь, а когда смотришь на портрет с крупного формата, то восхищаешься его реалистичностью. Аналоговая фотография позволяет фотографу-профессионалу быть уникальным в современном мире, например Винсент Петерс или Джош Паул, фотограф формулы один. И к тому же мы наблюдаем рост интереса к плёнке среди молодых людей, пускай и поверхностный, но для кого-то этот интерес может перерасти в нечто большее. Цифровая фотография стала для нас в какой-то степени даже необходимостью в этом мире быстрых скоростей, но вместе с этим, большинство фотографов переключаются свою часть работы на цифровую камеру, становясь заложниками автоматики, совсем не задумываясь об улучшении своих навыков и мастерства в съёмке, не задаются вопросом «а как же снимали великие мастера?», а что я буду делать, если автоматическая функция камеры меня подведет?

Просто попробуйте поснимать на плёночную камеру. И когда вы увидите свою долгожданную проявленную плёнку, то вы либо будете в неимоверном восхищении, либо в глубоком разочаровании от того, что у вас ничего не получилось, второе, кстати, как правило чаще. И тогда вы начнёте задавать себе вопросы, и искать на них ответы. Размышляя с плёночной камерой в руках, вы сможете существенно повысить свой навык в фотографии.

*Автор статьи: почётный член ОФО
Дарья Чемякина.*





ПСИХОЛОГИЯ В ФОТОГРАФИИ

МАРИНА ИЛЬЮША



В каждом выпуске нашего Вестника мы рассказываем об одном из членов Одесского Фотографического Общества, и этот выпуск — не исключение. Сегодня мы хотим познакомить вас с экспертом судьбоанализа, руководителем Научно-исследовательского института «Международное судьбоаналитическое сообщество», членом специального научного подразделения «Экспедиционный Корпус» и членом президиума ОФО — Мариной Николаевной Ильюшей. В силу специфики своей основной деятельности, связанной с психологией, исследованием судьбы, совершенствования и роста человека, подход к фотографии у Марины Николаевны также исследовательский, что не удивительно. Поэтому, мы решили попросить её персонально рассказать нам о своём взгляде на фотографию и связи фотографии с психологической составляющей жизни человека.

С Мариной Ильюшей общался член президиума ОФО Алексей Самсонов.

— Скажите пожалуйста, как фотография появилась в вашей жизни, и как вам помогают знания психологии в освоении фотографии?

— Начну по порядку: как фотография появилась в моей жизни. Для меня необходимость навыка фотографировать появилась в 2018 году, когда я собиралась в первую научную экспедицию в Германию с моим шефом и нашим председателем Олегом Мальцевым. Примерно за месяц до отъезда Олег Викторович дал мне цифровую камеру Fujі, чтобы я тренировалась и готовилась к работе с камерой на равне с остальными, уже бывальыми участниками экспедиций.





Помню, как я пошла в самый первый раз прогуляться по Одессе с этой камерой, чтобы начать осваивать навыки фотографировать, ну и познакомиться поближе с самой камерой. Надо сказать, что до этого момента, я уже много лет занималась Прикладной Наукой, изучала самые разные аспекты жизни человека, в том числе то, как человек поступает в разных ситуациях, как решает задачи, почему что-то не получается, определённые психологические реакции в различных случаях и т.д.

Всё это в ярких красках я увидела за одну прогулку с камерой в руках. Я увидела, как вижу какой-то кадр, но пока поднимаю камеру, выставлю настройки, нажимаю на кнопку, то кадр уже не тот, момент упущен. Так происходило раз за разом. Я поняла, что не успеваю сфотографировать то, что хочу. Теперь давайте проведём параллель с жизнью человека. Тысячи людей каждый день чего-то хотят, и постоянно не успевают, многое делают не вовремя, опаздывают и т.д. Камера, как некий двигательный тест показывает тебе, как легко можно всё прошляпить. Затем я поняла, что необходимо учиться предвидеть кадр за секунду раньше, и тогда начало что-то получаться. Я училась «успевать» сделать кадр, поймать именно тот момент, который увидела и выбрала.

Моим следующим наблюдением стал конечный инцидент, сама картинка, которую я представляла одним образом, глядя на неё, но получала что-то совершенно другое, из серии «ожидание и реальность». То есть, я что-то увидела, и чётко себе обозначила в мыслях, какой должна быть эта фотография, затем с уверенностью нажимала на кнопку спуска, но результат меня совершенно не радовал. В жизни это происходит постоянно, согласитесь? Человек не может получить то, что он хотел, но вместо того, чтобы спросить себя, почему так вышло, сразу начинается поиск оправданий и виноватых. Всё время людям чего-то не хватает, что-то им мешает добиваться поставленных целей. Скажу честно, у меня также была поначалу мысль о том, что качество камеры возможно не дотягивает до моего представления об идеальном снимке, свет был не тот, людей слишком много или слишком мало... Но я помню, как вы Лёша брали мою камеру в руки и на моих глазах делали превосходные кадры в тех же условиях. Это опровергало все мои оправдания, и я чётко понимала, что всё дело во мне, в моих навыках, и в настройках камеры. Вот тогда я открыла для себя третий принцип параллельный с нашей жизнью: разница между плохим и хорошим кадром в понимании настроек. Какие должны стоять настройки, чтобы получить желанный кадр?



Теперь давайте сравним фотоаппарат с разумом человека. Наш разум как-то настроен. Когда настройки выставлены «верно», мы можем справляться с поставленными задачами, осуществлять свои желания и т.д. Когда настройки разума выставлены неверно (заблуждения, неверные убеждения), то мы терпим поражение за поражением, «наступаем на те же грабли», снова и снова.

При этом, как в фотографии, так и в жизни, человек не всегда хочет разбираться в настройках, ведь это кропотливая работа над собой. Люди всё чаще выбирают для себя автоматические настройки, и с этим сложно поспорить, глядя на современный фото-рынок. Камеры сегодня буквально фотографируют за человека, автофокус улавливает глаза животных,

а цвета получаются ярче, чем были в действительности. При этом, на автоматических настройках вы конечно можете снимать, хоть всю жизнь, однако, не ждите тогда шедевров, как в жизни, так и в фотографии.

— Для каждого фотографа, фотоаппарат — это некое перо, а сама фотография, как язык, через который он хочет что-то передать. Кто-то выбирает стрит-фотографию, другие портреты снимают, третьи хотят передать чью-то историю, запечатлеть факты и т.д. Как вы используете фотоаппарат в своей практике, а именно в научных экспедициях?

— Важно понимать, что когда мы находимся в экспедиции, и едем на объект, то у каждого члена экспедиционной группы, как правило, есть конкретная задача. Каждый фотографирует исключительно то, что положено. Экспедиция — это уникальное время и место для тренировки и повышения квалификации человека в его профессиональной деятельности, в самых разных областях. Это место, где необходимо мгновенно принимать решения, быть готовым к любым изменениям и поворотам, к нюансам, связанным с языковым барьером, менталитетом других наций и т.д. Всё это воспитывает человека, как говорится «по Бразильской системе».

Однако, если приехать в экспедицию с Олегом Мальцевым, будучи совсем не подготовленным, ожидая, что это будет что-то типа туристической поездки, то будет очень-очень сложно, как морально, так и физически. С камерой также необходимо разобраться как следует до поездки, знать все настройки, уметь почти не глядя, на ходу переставлять значения экспозиции. Скорости в экспедиции значительно быстрее, ведь каждая минута на счету. Практически нет ситуации, где ты можешь подумать о ракурсе или сделать серию фотографий конкретного объекта на выбор. Никто не будет возвращаться или ждать тебя. У тебя не будет второй попытки перефотографировать что-либо. Пожалуй самой большой сложностью с точки зрения фотографии, с которой я столкнулась в первой экспедиции, был мгновенно меняющийся свет. Мы могли идти по улице, освещённой солнцем, затем резко зайти в тёмный храм, буквально на несколько минут, и снова выйти на улицу. Параллельно (всё время) необходимо фотографировать то, что нужно для исследования. Настройки камеры приходилось менять чуть ли не каждую минуту, а у меня тогда не было такого знания и понимания принципов экспо-

зиции. Скажу честно, в первые дни мне было очень не просто. Я постоянно что-то упускала и сильно нервничала из-за этого, ведь мы редко возвращаемся в одно и то же место. А вдруг там было что-то важное, что было нужно для общей картины исследования..?

— Да, это подобно военной фотографии, когда на линии огня стреляют, и вернуться в то же место не будет возможности. Не к чему возвращаться, через мгновение там всё изменится, да и стоять на месте крайне опасно. Подход к экспедиционной фотографии подобен модели военной фотографии. Приходится выстраивать тактику и очень быстро соображать на ходу. Все эти вещи заставляют тебя учиться в процессе, находить способы всё делать правильно, работать с первого дубля и эффективно. Такая модель подойдёт для любого типа фотографии, даже для портрета в студии, где вы можете упустить нужную эмоцию человека, взгляд или тот самый естественный жест.

— Особенно тяжело в первой экспедиции мне было научиться фотографировать на ходу. Когда ты идёшь и тебе нужно ловить кадр, нет возможности остановиться даже на 10 секунд. Также был случай в одной из последних экспедиций в Украину, когда мы ехали на катере. Нужно было снимать, но выбрать ракурс было нельзя, остановиться или вернуться и того более. Нужно было «стрелять» не просто на ходу, а ещё и на скорости. Нужно было предусмотреть кадр и быть заранее к нему готовым. В жизни точно также — очень часто люди дотягивают до последнего момента, а потом говорят себе, что сами не поняли, как эта ситуация произошла, как, условно, день оплаты за квартиру наступил. Человек часто знает заранее, что ему будет нужно справляться с определённой задачей, ему нужно будет выполнять эту работу. Но в итоге, он тянет и тянет до последнего момента. Кажется, что время ещё есть, а потом время наступает, и человек внезапно приходит в сознание. Фотография всё это очень ярко показывает. В жизни, как правило, люди не так это замечают. Человек, который не знает психологию, вряд ли видит свои реакции, он оправдывает себя в поиске виноватых в своих бедах и неудачах.





— С вашей точки зрения, фотография может человеку как-то помочь справляться со своей психологической составляющей?

— Я уверена, что это возможно. Если поставить задачу перед собой, и не просто бездумно нажимать на кнопку, но анализировать, перекладывать каждый принцип на жизнь, то это даст вам хорошие плоды в работе над собой.

Хороший снимок мы можем сравнить с конечным результатом из любой сферы жизни. Вы совершаете какие-то действия, вы обретаете определённые навыки — это и есть настройки, которые вы выставляете, для того, чтобы получить нужный кадр. Для этого необходимо вовремя нажать на кнопку, то есть, вовремя совершить определённые действия, будь то встреча, телефонный звонок или что-то ещё. Если начать проводить такую параллель между фотографией и жизнью человека, то можно очень много выводов сделать.

Размышления с камерой в руках очень быстро вам покажут недостатки и слабые стороны, на которые нужно обратить внимание, над которыми необходимо работать. И самое главное, что вы можете это увидеть самостоятельно, без чьей-либо помощи.

— Я знаю, что вы снимаете как на цифру, так и на плёнку. Что с психологической точки зрения для человека более эффективно, и в чем разница?

— На плёнку снимать, безусловно сложнее. Во-первых, ты не можешь посмотреть на то, что получилось и сразу себя откорректировать. Ты снимаешь и не видишь результата. Соответственно, нужно ещё больше разбираться в настройках. Наугад точно ничего не выйдет в случае с плёнкой, и в этом главная сложность. А если выставить примерные (усреднённые) настройки, то такой же получится и результат, в лучшем случае.

Мне нужно больше времени на то, чтобы сделать кадр на плёнку, чем на цифру. Необходимо стать, подумать о том, что я хочу сфотографировать, и возникает совсем ведь другая ответственность перед кадром. Ты знаешь, что количество фотографий ограничено, и не можешь наснимать 500 кадров, чтобы потом выбрать несколько, а остальные стереть. Более того, ты не знаешь, как и что ты снял. Особенно, в начале, когда ещё не хватает знаний и навыка работы с камерой и настройками, процесс фотографирования сильно замедляется. В этом главные сложности. Это требует больше времени. Жалко терять кадры и выкидывать потом плёнку.

— По вашему мнению к жизни человека с психологической точки зрения ближе плёнка или цифра?

— Однозначно плёнка. Однако многие люди, как мне кажется, думают, что цифра, сами того не осознавая. Им кажется, что у них в запасе всегда есть много кадров и будут ещё попытки всё исправить. При этом, плёночная камера говорит о том, что количество кадров ограничено, как и количество попыток. Когда мы говорим о плёнке, можно представить, что это кадры из жизни. Они конечны в том, что какой-то поступок человека может стать необратимым для жизни. Это может изменить его жизнь не в ту сторону, которую ему бы хотелось, и изменить кардинально.

— К примеру, у вас в камере остался один кадр и вам нужно сделать ключевую, очень важную фотографию. Шанс только один. Может у вас и есть ещё одна катушка в кармане, но пока вы её будете перезаряжать, всё уже пройдёт и момент будет упущен...

— Да, именно так. Я с этим столкнулась, как только взяла в руки плёночную камеру. Но людям часто кажется, что «плёнка бесконечна». Так, модель плёночной камеры нас чётко учит, что это не так. Если вам не нравится ваша жизнь, то задумайтесь о настройках, которые у вас стоят в «камере» (в уме), что вы нажимаете на кнопку и всё время получаете не тот кадр, который хотелось бы. Может необходимо остановиться и покрутить колёсики, задуматься над тем, что не так. А не просто продолжать бездумно делать одно и то же, если это не приводит вас к той жизни, к тем кадрам, о которых вы мечтаете.







Leica D-Lux 7





Leica D-Lux 7



Sony a6600

МАГИЯ КРУПНОФОРМАТНОЙ СЪЁМКИ ОТ АЛЕКСА ТИМЕРМАНСА



В этой статье мы познакомим вас с действительно уникальным фотографом и художником, который предан фотографии в одном из самых начальных классических вариантов. Он создаёт фотографию мокрым коллодионным способом, то есть, фотографию на мокрой пластине.

Наблюдая за его изображениями и процессом работы, складывается впечатление, что это настоящий алхимик, живший много веков назад, и он создаёт фотографии так, будто и нет другого метода светописы в современном мире технологий.

Алекс Тимерманс (Alex Timmermans) родился в 1962 году в небольшой деревне на юге Нидерландов. Он фотограф-самоучка, который страстно любит древние фотографические техники, считая, что именно работа над процессом мокрой пластины снова сделала фотографию вдохновляющей. Переход от аналоговых к цифровым камерам казался

логичным шагом. Однако во время этого изменения магия плёнки была потеряна; «всё стало более предсказуемым... слишком предсказуемым», — Алекс Тимерманс.

Сегодня Алекс использует старинные фотоаппараты и латунные линзы с великолепной фотографической историей, как у Даллмейера, Хермаджиса и Дарло (Dallmeyer, Hermagis, Darlot).

За годы работы Алексу удалось собрать несколько оригинальных студийных фотоаппаратов с форматом до 60x60 см. В прошлом году для него изготовили фотоаппарат по индивидуальному заказу с размером пластины не более 24x24 дюйма. Также Алекс собрал бесценную коллекцию старинных линз, отдавая своё предпочтение линзам Petzval.

С Алексом общалась секретарь Одесского Фотографического Общества Катерина Сидорова



“

АНАЛОГОВЫЕ КАМЕРЫ ПОЛЕЗНЫ ДЛЯ САМОЙ ФОТОГРАФИИ. ТАКАЯ ТЕХНИКА ЗАМЕДЛЯЕТ ТЕБЯ, ПОТОМУ ЧТО У ТЕБЯ ВСЕГО 12 ИЛИ 36 КАДРОВ НА ПЛЁНКЕ. ТЫ БОЛЬШЕ ЗАДУМЫВАЕШЬСЯ О ТОМ, ХОЧЕШЬ ЛИ ТЫ СДЕЛАТЬ КОНКРЕТНО ЭТОТ СНИМОК ИЛИ НЕТ.

— Алекс, если посмотреть на то, что вы делаете глазами современного человека, то вы выглядите персонажем из прошлого. Как вы пришли к такому виду фотографии и кто вас этому обучал?

— В 2002 году я купил мою первую цифровую камеру, которую использовал примерно до 2008 года. Для меня фотография, а именно цифровая фотография стала чем-то слишком практичным. Практически не важно как я сниму кадр и какие допущу ошибки, буквально всё можно исправить и дорисовать в Фотошопе. Этот подход к фотографии перестал меня цеплять. Сам процесс съёмки стал чем-то вроде приёма, уловки, вместо создания чего-то действительно стоящего.

Затем в 2008 или 2009 году, я посетил выставку американского фотографа Салли Манн (Sally Mann), и был абсолютно поражён ее работами. Меня сильно заинтересовал процесс крупноформатной съёмки, и я захотел узнать больше об этом. В то время я смог найти лишь одного человека, который обучал этому процессу, и я незамедлительно пошёл на его двухдневный воркшоп. Он был очень хорош в своём деле и прекрасно обучал науке, связанной с химией. По окончании двух дней я сделал всего одну маленькую пластину диагональю в 5 дюймов.

Я всегда говорю, что это достаточно сложный процесс, вы должны учиться и практиковаться, иначе не сможете получить достойный результат. Я нередко сравниваю этот процесс фотографии с игрой на фортепьяно. Если вы не будете практиковаться, вы никогда не научитесь игре на фортепьяно. Я с детства учу своих детей тому, что при желании можно научиться делать что угодно. Для этого необходимо лишь ваше усердие, знания и практика.

Так я начал работать с процессом мокрой пластины. Это было достаточно тяжело, во всяком случае первые 5 лет, когда я допускал много ошибок и недочётов. Но это были очень важные 5 лет, в которые я учился читать изображение и предвидеть, что может пойти не так и это весьма полезно.

Если есть где-то проблема, вы должны знать где она. В тот период Фейсбук и Ютуб только начинали развиваться, а значит у меня не было возможности написать вопрос в группе или посмотреть обучающее видео. Почти всё приходилось находить и узнавать самостоятельно. Сегодня всё гораздо проще, и при желании, вы сможете найти практически любой ответ, задав вопрос в тематической группе или просмотрев одно из тысяч видео-роликов.

— Могли бы вы описать ваш процесс фотографирования в более детализированной форме, что самое тяжелое в этом процессе и т.д.?

— Я бы выделили 2 основные вещи, с которыми может возникнуть больше всего нюансов и проблем. Во-первых, погода, которая очень важна для меня, потому что я не могу снимать в яркий день. Для удачной съёмки мне нужно, чтобы было немного облачно. Во-вторых, химия за счёт своей привередливости. Когда слишком тепло, химия срабатывает совершенно иначе, чем когда холодно. И у тебя меньше контроля, когда жарко, особенно, если на улице выше 25 градусов.

Также я бы отметил важность модели, во всяком случае для моих образов. Процесс подготовки к съёмке уже на локации, как правило длительный, и требует определённого терпения от всей команды.

Я постоянно использую различные элементы и декорации, а также чучела животных и ещё много всего. Например, моя работа с фортепьяно на воде, для которой необходимо было найти маленькое и не очень тяжёлое фортепьяно, чтобы решить эту задачу. В каждом конкретном случае возникают новые нюансы, которые необходимо разрешать. И даже самые незначительные препятствия могут сильно повлиять на весь процесс съёмки.





— Алекс, вы упомянули о важности погоды в процессе съёмки, могли бы вы рассказать об этом подробнее?

— Дело в том, что камера, которую я использую — новая и объектив очень простой, он состоит из двух стёкл спереди и двух стёкл сзади. Я предпочитаю работать в облачную погоду. В процессе мокрой пластины и с той химией, что я использую, ISO имеет номинал 1. Но эти объективы достаточно светосильные с минимальной диафрагмой примерно $f3$, $f3,5$, $f4$. Открытая диафрагма добавляет некой мистичности моим фотографиям. Поэтому, когда очень ярко на улице, то выдержка будет около 0.5 секунд, а для меня выдержка — это открытие и закрытие крышки. Поэтому пол секунды — очень мало. Согласитесь, что сложно контролировать что-то за пол секунды? Если ты на пол секунды задержишься, что очень легко всё испортить, и кадр будет в два раза переэкспонирован. Соответственно, я предпочитаю снимать в пасмурную погоду, ведь в этом случае выдержка будет примерно 5–7 секунд. Также, если со мной хорошая модель, которая может стоять в статике долгое время, тогда всё будет управляемо. Далее, уже при проявке

кадра можно немного передержать или недодержать пластину, и это тоже добавляет управляемости. Поэтому я предпочитаю пасмурные дни, но и этим ты не всегда можешь управлять. Например, ты можешь запланировать съёмку, условно на следующую субботу, когда прогноз обещает пасмурную погоду, но вы же знаете, как они прогнозируют. В итоге, в пятницу всё меняется на яркое солнце и ни облачка в небе. В результате приходится всё отменять. Я пробовал несколько раз ехать, как говорится, на характер, но это просто не работает, свет слишком мощный, и управляемость кадром снижается многократно. Поэтому лучше просто отменить съёмку.

— Расскажите пожалуйста, как вы находите новые идеи для своих уникальных постановок? Что вас вдохновляет?

— Это пожалуй самый часто задаваемый вопрос, который я слышу. Но у меня нет однозначного ответа. Это может быть обложка книги или, к примеру, потеки воды на стекле.

У меня есть одна работа с облаками, так вот, этот образ возник из обложки книги Джона Ризма.



С этой работой произошёл интересный случай. Когда мы открывали галерею в Париже, то однажды пришла пара людей, купившая две мои работы. Я не узнал и сперва. Я подписал им фотографии, подарил книгу, и когда я пришёл в галерею на следующий день, то эта пара снова была там. Тогда я узнал его, это был Джон Ризм — автор той самой книги, которая вдохновила меня на одну из работ. А ведь то изображение, которое он купил было сделано благодаря обложке его книги.



Однако вдохновить меня может что угодно. Это может быть кадр из телевизора или животное, которое я увидел где-то. В моей студии на стене есть чучела животных, которые я использовал 2 года назад с мотоциклом, хотя приобрёл их намного раньше. Может быть так, что я подбираю определённые аксессуары и декорации, но идеи о том, как их использовать приходят лишь спустя несколько лет. Меня может вдохновить в буквальности всё, что угодно. Это может быть природа, определённое место, музыка, человек или просто какое-то движение.

— Алекс, а где вы берёте свои камеры? Кто-то делает их на заказ или вы покупаете их у коллекционеров?

— Я начал коллекционировать камеры около 15 лет назад. В то время они были довольно доступны, потому что, мало кто их использовал. Большинство людей осваивали работу с цифровыми камерами и крупный формат был совершенно не востребованным. Например, одну из камер я нашел в мусорнике, кто-то просто выкинул её.



Сегодня аналоговая фотография возродилась, а значит многие ищут подобные камеры и объективы. Иногда я использую довольно крупные объективы, 40–50 см высотой. Раньше люди вытаскивали стекла из этих объективов и использовали для других целей, поэтому сейчас их не так много, и становится всё тяжелее и тяжелее их найти.

— Снимаете ли вы на камеры других форматов сейчас, на плёночные или цифровые камеры?

— Нет, только крупный формат. Я использую процесс влажной пластины сейчас, и на этот путь я встал в 2012 году. Тогда я выставлялся в нескольких галереях по миру. Единственная цифровая камера, которая у меня есть — это камера на iPhone, который я использую для повседневной работы, для поиска мест съёмки и других подобных вещей. А мою цифровую камеру я отдал сыну, он тоже фотограф, и теперь он снимает на неё. Для меня подходит только влажная пластина и только соответствующая камера.

— Как вы считаете, в чём причина мирового тренда связанного с возрождением плёнки в 21 веке?

— Молодое поколение, которое живет сейчас, родилось уже в век цифрового мира. Цифровая камера — это записывающее устройство. Сегодня у всех есть блютуз, через него мы можем слушать музыку. Но существуют до сих пор также и старые записи, которые интересны для молодого поколения. Однако разница в том, что для них, это всё в новинку. Палароид, калодиумная фотография и все процессы подобного типа, они новые для этого поколения. Поэтому у аналога сейчас возрождение. Даже мой сын купил себе плёночную камеру,



и хочет попробовать снимать на неё. Для него это также будет впервые.

С другой стороны, аналоговые камеры полезны для самой фотографии. Такая техника замедляет тебя, потому что у тебя всего 12 или 36 кадров на плёнке. Ты больше задумываешься о том, хочешь ли ты сделать конкретно этот снимок или нет. При этом, на цифровой камере ты можешь сделать 5000 снимков на карту памяти, не потратив ни копейки денег, а потом выбрать из этого, что ты хочешь. Но у меня такой подход к съёмке не вызывает интереса, нет вызова в этом. И такой поток в сторону аналоговой фотографии связан с тем, что молодое поколение хочет что-то создавать и немного замедлиться. Так я считаю.

— Алекс, расскажите пожалуйста, что самое главное в удачном кадре с вашей точки зрения — хорошая композиция, объект, свет или что-то другое?

— Юмор! Когда люди видят мои фотографии, они должны улыбаться. Когда я провожу выставки, то всегда становлюсь где-то сзади и наблюдаю за реакцией людей. Если им интересно, они останавливаются, начинают улыбаться, тогда я считаю, что главная цель моей работы достигнута. И конечно, изображение должно быть хорошим, качественным, но выполнено содержательно. У меня работы сейчас совсем разные, поэтому, кому-то нравится одно, а кому-то другое. Кто-то вообще может ненавидеть мои работы, такое тоже бывает — человек зашёл, прошёл за 5 минут всю выставку и ушёл прочь. Но иногда приходят люди, которые останавливаются у каждой фотографии по 10–15 минут, и это доставляет мне самую большую радость.





— Алекс, вы обучаете процессу фотографии на крупный формат сейчас?

Нет, к сожалению нет. Я преподавал примерно в 2010–2013 годах. Я очень люблю учить людей, потому что обучение других — это самое прекрасное, что ты можешь вообще делать. Как я говорил ранее, я планирую следующую съёмку, к примеру на следующую субботу, и оказывается, что погода солнечная, а значит, всё отменяется. Тогда я вынужден переносить съёмку. Но когда назначен воркшоп и нужно отложить на несколько дней съёмку..., при этом, всё запланировано, а мне приходится отменять воркшоп. В этих случаях, как вы понимаете, я несу ответственность не только перед собой и своей работой, но и перед людьми, которые планируют

прийти ко мне. Кроме этого, к большому сожалению, у меня нет сейчас времени на то, чтобы это делать. Я люблю путешествовать, люблю учить, я был во многих странах, путешествовал по всему миру, преподавая этот процесс съёмки, однако, совмещать свою съёмку и воркшопы стало слишком тяжело для меня.

— Давайте представим, что я ваша ученица. Что бы вы посоветовали мне, как начинающему фотографу, с чего начать?

— Я бы сказал — притормози, не делай 500 фотографий за съёмку. Я хочу тебе рассказать одну историю про моего друга. У него была школа, в которой проходили обучение примерно 5–6 учеников, и у всех были

свои камеры. Первое, что он делал — это заклеивал задний экран камер своих учеников, чтобы они не могли видеть полученные фотографии. Каждому можно было сделать всего 10 фотографий, при этом нельзя было удалять ни одной из них. Соответственно, номера фотографий должны были быть от 1 до 10, а не 1,7,15... Только 10 фотографий. И когда ты заставляешь себя так думать, когда ты представляешь, что каждая фотография стоит 100 евро, тогда твой взгляд меняется. Не спеши, подумай как сделать интересную фотографию. Перед тем, как снимать, ответь себе на вопрос: да или нет? Конечно, когда тебе нужно сфотографировать Формулу-1, тебе нужно снять много фотографий, здесь нужны удачные кадры. Но когда у тебя обычная съёмка, есть модель, или это пейзаж

или натюрморт, задай себе вопрос: если я хочу получить самый лучший снимок, как это сделать без фотошопа? Моя цель — сделать конечную лучшую фотографию без фотошопа. Это невозможно конечно на 100%, так как при сканировании попадает пыль, мне всё-равно приходится чистить изображение, но это единственное, что я делаю в фотошопе. Всё остальное должно быть сделано в процессе самой съёмки. И это касается любой камеры, даже Iphone. Если не спешить и не делать 20 фотографий в минуту, думать перед тем, как нажимать на кнопку спуска, то у тебя будет большой шанс получить качественный снимок.





“

МОЛОДОЕ ПОКОЛЕНИЕ, КОТОРОЕ ЖИВЕТ СЕЙЧАС, РОДИЛОСЬ УЖЕ В ВЕК ЦИФРОВОГО МИРА. ЦИФРОВАЯ КАМЕРА — ЭТО ЗАПИСЫВАЮЩЕЕ УСТРОЙСТВО. СЕГОДНЯ У ВСЕХ ЕСТЬ БЛЮТУЗ, ЧЕРЕЗ НЕГО МЫ МОЖЕМ СЛУШАТЬ МУЗЫКУ. НО СУЩЕСТВУЮТ ДО СИХ ПОР ТАКЖЕ И СТАРЫЕ ЗАПИСИ, КОТОРЫЕ ИНТЕРЕСНЫ ДЛЯ МОЛОДОГО ПОКОЛЕНИЯ. ОДНАКО РАЗНИЦА В ТОМ, ЧТО ДЛЯ НИХ, ЭТО ВСЁ В НОВИНКУ. ПАЛАРОИД, КАЛОДИУМНАЯ ФОТОГРАФИЯ И ВСЕ ПРОЦЕССЫ ПОДОБНОГО ТИПА, ОНИ НОВЫЕ ДЛЯ ЭТОГО ПОКОЛЕНИЯ. ПОЭТОМУ У АНАЛОГА СЕЙЧАС ВОЗРОЖДЕНИЕ.

ОБЗОР ПЛЁНОЧНЫХ КАМЕР НА РЫНКЕ

ЧТО ЛУЧШЕ ПОКУПАТЬ СЕГОДНЯ?





Н ачать я бы хотел с того, что за последние несколько лет плёнка снова начала обретать былую популярность, и с этим сложно поспорить.

С одной стороны, эта тенденция прослеживается среди молодёжи, для которой плёнка — это что-то новое, интересное. Это совершенно другой подход, и он становится популярен среди тех, кто родился уже в «цифровом» мире. Я бы сказал, что сегодня для «молодого» поколения плёнка становится даже более популярной, чем цифра. Кроме этого, купить сегодня б/у плёночный фотоаппарат можно гораздо дешевле, чем любую цифровую камеру среднего класса. Ну а просто ходить и снимать «всё, что вижу, ем, пью», можно на iPhone или Смартфон. С другой стороны профессионалы, как снимали на плёнку, так и продолжают снимать, а начинающие фотографы, которые хотят повысить уровень своего мастерства, берутся за аналоговую фотографию в качестве тренажёра.

В плёночной фотографии, как говорят, есть что-то волшебное: ожидание заветных фотографий из лаборатории, незнание того, что получится, ограничение в количестве кадров, и конечно, ни с чем не сравнимый «оттиск».

В последние несколько лет стали очень популярными пресеты в Lightroom с «эффектом плёнки». То есть, даже те, кто снимают на цифру, всё-равно впоследствии редактируют фотографии, добавляя эффект плёнки. В связи с этим, профессиональные или полупрофессиональные фотографы начинают всё чаще пробовать аналоговую фотографию. Если пресеты добавляют такой изысканности и шарма фотографиям, то как же это будет по-настоящему..? (думают они).

Покупают плёночные камеры, в большинстве случаев, на eBay, в комиссионных магазинах, или с рук, потому что новых камер на рынке почти нет. На данный момент, только компания Leica всё ещё продолжает производство двух плёночных моделей: Leica M-A и Leica M-P. Nikon прекратил выпускать свой легендарный F6, а Canon остановил производство EOS-1 буквально недавно.

Безусловно, продолжают выпускаться различные камеры крупного формата, но это, как говорится, совсем другая история, на которой мы не будем заострять внимание. Такие камеры предназначены лишь для супер-профессионалов, которые не нуждаются в каких-либо советах и рекомендациях. Они знают,

что приобретают и где это искать. Мы же будем говорить о тех, кто интересуется и ищет фотоаппараты.

А начнём мы с ошибок...

Чаще всего в русскоязычном пространстве любители плёнки начинают свой путь с советских камер, таких как: Зенит, ФЭД и т.д. Это происходит по нескольким причинам. Первую я бы условно назвал «мой папа или дедушка снимал на такой же фотоаппарат, я помню у меня были в альбоме классные снимки». Вторая причина — они дешевле. Зенит можно купить за 300 гривен в Украине. В пересчёте на русские рубли, это будет примерно 800 рублей. Согласитесь, что это очень дёшево. Однако это большая ошибка. Почему? Зениты и ФЭДы ломаются, они не очень удобные в использовании, с ними много нюансов и проблем. В итоге, человек, вдохновлённый желанием снимать на плёнку, остаётся у «разбитого корыта». Пытаясь фотографировать на такие камеры, снимки выходят с засветами; в камере часто заедает или рвется плёнка; камера вообще не работает; фотоаппарат ломается уже на второй плёнке или не работает вовсе (что чаще всего происходит).

Хороший и работающий Зенит — это большая редкость (вероятность 1 из 50). Единственный советский фотоаппарат, приобретённый нами, который по сей день работает — это Зенит 122. Мы купили его не за 500 гривен, а за 2500, но он был новым, запечатанным и вообще нетронутым. Нам просто повезло, что он до сих пор работает. И то, он не работал идеально и немного заедал, но в любом случае, это большое везение.

Я бы хотел вас предостеречь от того, что купив одну из таких камер, вы можете разочароваться в плёнке, ещё не успев на неё поснимать. Затем тоска о зря потраченных деньгах, времени, и всё на этом заканчивается. Потом я слышу разговоры о том, что лучше использовать плёночные пресеты с цифровыми камерами, чтобы не было этих проблем. Но вместо этого, я порекомендовал бы вложить немного больше денег, чтобы избавить себя от перечисленных проблем с камерой, и получать от съёмки удовольствие, делая качественные фотографии.

Возможно кто-то мне возразит, сказав, что великие советские фотографы снимали на ФЭД. Но поверьте — это ложь. Вспомним например одного из самых известных советских военных фотокорреспондентов, Евгения Халдея. Большую часть своей жизни он сни-

мал на Leica. Известный ленинградский фотограф Борис Смелов также снимал на Leica. Этот список можно продолжать.

Все известные одесские и (не только) фоторепортеры, с которыми я разговаривал, преимущественно снимали на Nikon, Leica, Pentax. Как видите, профессионалы отдавали своё предпочтение заграничным камерам, в первую очередь, за их надёжность, по сравнению с советскими камерами. Такие камеры, как Zenit или ФЭД были не из дешёвых, и пользовались популярностью в основном у фотографов-любителей. В то время как камеры Leica, Nikon и т.д., нередко выдавались фоторепортёрам в изданиях газет и журналов. Безусловно, иногда фоторепортёры имели возможность самостоятельно покупать и привозить камеры из-за границы.

Так что, повторяюсь о том, что лучше чуть больше денег вложить и купить качественную плёночную камеру, которая в любом случае, обойдётся вам дешевле, чем цифровая.

Сегодня хороший цифровой фотоаппарат стоит не меньше 1500 или 2000 долларов и выше. Я говорю о среднем классе камер, не о сверхпрофи. Поэтому, делайте выводы сами.

Но, что касается плёночных камер, и на какие модели стоит обратить внимание, мы сейчас будем подробно говорить.

Прежде чем перейти к моим рекомендациям, нужно отметить, что это не «панацея», не единственный правильный выбор, который вы должны сделать. Я буду говорить, опираясь на практику Экспедиционного Корпуса и Одесского Фотографического Общества. При этом, количество камер в нашем арсенале, сегодня уже превышает 300 единиц. Все самые основные модели плёночных камер всех брендов у нас есть. Практически полный ряд всех камер Leica, Nikon, Pentax, Rolleiflex и других. Все ключевые модели в наличии. Соответственно, все мои рекомендации основаны на личной практике работы с каждой из камер, о которых я буду говорить. Почему у нас так много фотоаппаратов? Ответ прост: чтобы говорить об этом объективно и писать статьи, нам нужно покупать и тестировать камеры. Мы изучаем рынок, проводим исследования, ищем лучшие модели для своей работы в экспедициях, а в последствии, для иллюстраций сайтов, журналов, книг и монографий.

Первое, что я вам настоятельно советую — это не покупать камеру вслепую, и имея хоть малейшую возможность, попробовать поснимать на неё предварительно, протестировать, отснять одну плёнку и посмотреть, какой будет результат — сделайте это! Это касается любого фотоаппарата. Делать это желательно с человеком, который умеет фотографировать на плёнку (если вы ещё не умеете), иначе есть шанс допустить много ошибок, не сделав объективного вывода по конкретной камере.

Итак, с чего мы начнем?

Про советские камеры я вам уже сказал своё мнение. Но, как говорится, если сильно хочется, то можете обратить внимание на Киев 4 и ФЭД 4 и Киев 19 (с байонетом Nikon F). Из всех советских камер, эти чаще всего попадают в более достойном, работающем состоянии и сами по себе для начала не плохи. Что касается камер Zenit, то они специфические в использовании и действительно постоянно ломаются. Однако модель 122 отмечают, как самую удачную из всей линейки.

Далее мы будем идти по нарастающей, от более простых и дешёвых камер, к более профессиональным и дорогим.

МЫЛЬНИЦЫ

Стоит отметить, что плёночные мыльницы — это очень хорошие и возможно недооценённые камеры. Их преимущество относительно цифровых камер в том, что чаще всего, цифровые мыльницы имеют маленькую матрицу с невысоким качеством изображения. Поясню для большего понимания. В цифровом мире считается, что хорошая электронная камера отличается от любительской тем, что имеет 35 миллиметровую матрицу, в менее профессиональных камерах матрица меньше.

В любой плёночной мыльнице мы всегда имеем 35 мм., за счёт 35 мм плёнки. То есть, по стандартам современного мира — это профессиональная камера. Безусловно у неё несменные объективы, что может быть не всегда удобно. Но, как правило, на хороших плёночных мыльницах стоит качественная оптика. Итак, из плёночных мыльниц, я могу порекомендовать следующие модели:

— Leica серии Minilux. Фотоаппаратов из этой серии существует несколько и они все отличные.

— Ricoh GR1 — это профессиональная стрит камера. Очень компактная и удобная камера, которая считается одной из лучших для стрит-фотографии. Мы её относим к мыльницам исключительно из-за размера и несменной оптики.

— Contax T серии. Также прекрасная мыльница, прошедшая с нами ряд экспедиций.

— Olympus Mj-2. Считается достойным представителем в своём классе, однако мы не нашли в ней того «шарма», о котором все говорят. Более того, из-за своей популярности, камера стала очень дорогой, и сегодня стоит уже не меньше, чем Leica, проигрывая ей многократно. Качество Leica в разы лучше, чем Olympus, и по сборке, и по объективу. Olympus в большей степени сделан из пластмассы, «мыльница» в прямом смысле этого слова. Так что, есть нюансы с этой камерой, но я решил её всё же включить в список рекомендаций.



Leica Minilux



Ricoh GR1



Contax T

ЗЕРКАЛЬНЫЕ КАМЕРЫ

— Nikon. Из линейки этого бренда я рекомендую серию F, если вы профи или имеете серьезные намерения.

— Также стоит отметить серию FM, особенно фотоаппарат FM2. Это камеры с мануальными объективами, имеющими на своём борту отличные экспонометры и вообще сама камера безотказная. Steve McCurry долгое время снимал именно на эту камеру.

— FM3 — также прекрасный выбор, но она стоит дороже, ведь была последней механической моделью Nikon и выпущена уже после 2000-х.

— F55 и F100. Это более поздние плёночные электронные фотоаппараты. Они также достойные, но более любительские, они полуавтоматические с приоритетами диафрагмы, авто перемоткой плёнки и электронным затвором.

Но, в первую очередь, я всё-таки рекомендую FM2 и F серию.



Nikon F



Nikon FM



Nikon F55

— F6 — один из наших фаворитов, это верх совершенства. Компания Nikon продолжала производить его до недавнего времени. При этом, если вы купите цифровую беззеркалку Nikon, то она принципиально не будет отличаться от этой камеры. В ней есть все идентичные функции, за исключением матрицы вместо плёнки.



Nikon F6

— Pentax. Я бы рекомендовал сразу несколько плёночных камер Pentax. Они очень хорошие и почти «неубиваемые». Итак: Pentax Spotmatic, Pentax K1000, Ricoh GR1 (это тот же Pentax). Все эти камеры стоят приемлемых денег, примерно от 200 до 500 долларов и выбор оптики у них обширный.



Pentax Spotmatic

— Canon. Из линейки этого бренда рекомендую 2 модели: A1 и EOS V1. Canon EOS V1 — это последняя плёночная камера, которую они совсем недавно перестали производить. Её можно сравнить с Nikon F6, то есть, электронная камера, только с плёнкой.



Pentax K1000

— Leica R. Прекрасный фотоаппарат и стоит на порядок дешевле, чем дальномеры серии Leica M. Возможно причина в том, что у серии R нет такого культа, как у M серии, ведь на неё не снимал Анри Картье-Брессон. Хотя, на неё фотографировал Себастио Сальгадо. Leica серии R имеет отличный парк оптики и я не помню случаев, чтобы она нас когда-то подвела.



Canon A1



Canon EOS V1

ДАЛЬНОМЕРЫ

— Leica M. Безусловно, она дорогая, но очень качественная. И тут можно покупать любую от M3 до M-A. Если вы снимаете на фокусное расстояние 50 мм, как Картье-Брессон, то лучший вариант для вас — это M3, если у вас достаточно денег, то лучше конечно взять M-A или M-P, разница между ними только в том, что первая полностью механическая, а вторая с электронными элементами.

— Voigtlander Bessa. Это аналог Leica M. Хороший выбор и намного дешевле, чем Leica, хотя сильно дешёвыми их назвать нельзя. Из линейки Bessa стоит отметить всю серию R, в зависимости от того, что вам нужно. У неё под разные байонеты есть разные рамки. К примеру, модели R4a(м) подойдут для широкоугольных объективов. R3a(м) — обычные стандартные, такие же, как рамки Leica. Есть модели под резьбовой байонет и под «леечный» байонет. Выбор очень большой. Если вы хотите снимать на дальномер, я рекомендую именно камеры Bessa. Если это первая ваша камера, то наверное даже лучше купить Bessa чем Leica. Что касается Bessa L, то она имеет две крайности. С одной стороны, это вроде бы камера для профессионала, а с другой стороны, она хороша для того, чтобы с ней учиться, но с учётом того, что вы планируете действительно серьёзно заниматься фотографией. Эта камера не предназначена для того, чтобы «поиграться». Если вы хотите «поиграться», то лучше выберите что-нибудь из Мыльниц или электронных Зеркалок.

— Zeiss Ikon ZM. Эту камеру также можно отнести к данной категории. Камера является аналогом Leica и Bessa. Стоит она также, как и Voigtlander Bessa. Средний формат.

— Hasselblad 500C, Hasselblad 500C/M. Эта серия камер проверенная временем, и относительно недорогая. Примерно за 500 евро, вы сможете найти Hasselblad этой линейки даже с объективом 80 мм f2.8. Однако вы должны быть готовыми к существенному нюансу. Это зеркалка, такая как и Rolleiflex, а значит будет непривычно смотреть в матовое стекло видоискателя. То есть, с одной стороны это великолепная камера — вы смотрите как на экран, а с другой стороны — в экране вы видите всё наоборот, как в зеркале. Ну а качество снимков — великолепно.



Leica M3



Leica M-A



BESSA R3A



Zeiss Ikon



Hasselblad 500C

— Rolleiflex. Про эти камеры можно говорить очень долго, и мы, скорее всего, сделаем отдельный выпуск, посвящённый этим камерам. Но, если всё же выделить некие модели, то я бы обозначил: Rolleiflex Tessar 75 mm f3.5 (1956–1958). Эта камера подарит вам множество красивых фотографий.

Дальномерные плёночные среднеформатные камеры.

— Mamiya 6 и 7.

— Voigtlander Bessa 667 и Voigtlander Bessa 667 W. По нашему мнению, Bessa 667 является одной из самых лучших камер среди всего среднего формата. Но есть несколько нюансов. Во-первых, она редкая, и её никто не хочет продавать. Во-вторых, с каждым годом она дорожает всё больше и больше, поскольку это действительно классная камера, которую называют «плёночной Лейкой». Если у вас будет возможность её найти и купить, то вы никогда не пожалеете. Сейчас она стоит около 5000 долларов, хотя мы покупали две последние камеры по 2000, это было приблизительно 4–5 лет назад.

— Fuji 645. Достойная серия полуэлектронных камер с разными фокусными расстояниями.

— Bronica Rf645. Прекрасная камера, пожалуй самая маленькая дальномерная камера среднего формата со сменными объективами. У неё есть три вида объективов: 45 mm, 65 mm и 90 mm, и больше ничего не надо — стандартный набор.

Принципиально, это все плёночные камеры из доступных на современном рынке, на которые я бы рекомендовал обратить внимание. И если вы возьмёте одну из этих камер, исходя из ваших желаний, предпочтений, необходимости и бюджета, то вы не прогадаете, и не пожалеете. Если вы действительно хотите снимать на плёнку, то съёмка на любую из описанных камер даст вам возможность получить прекрасные снимки и большое удовольствие от самого процесса съёмки.

Автор статьи: член президиума ОФО Алексей Самсонов.



Rolleiflex



Mamiya RB67



Voigtlander Bessa 667



Fuji 645



Bronica Rf645

ОБ ИСТОЧНИКАХ В НАУКЕ В ДОФОТОГРАФИЧЕСКУЮ И ПОСТФОТОГРАФИЧЕСКУЮ ЭРУ

«САМЫЙ ВЕРНЫЙ ПРИЗНАК
ИСТИНЫ – ПРОСТОТА И ЯСНОСТЬ.
ЛОЖЬ ВСЕГДА СЛОЖНА, ВЫЧУРНА
И МНОГОСЛОВНА».

Лев Николаевич Толстой

Какова бы ни была наша история — безотносительно к критическому анализу её содержания — никто не станет оспаривать тот факт, что она чрезвычайно богата. Богата событиями, героическими историями, перипетиями, борьбой за власть, изменениями в строе и мировоззрении и не только. Как таковая задача классифицирования исторического наследия и определения конкретных исторических этапов — одна из самых комплексных и дискуссионных по природе своей. Безусловно, со школьной скамьи нам известны совершенно устоявшиеся классификационные категории, как-то: Железный век, Бронзовый, Каменный и так далее. Пожалуй, многим даже знакомы неолит, мезолит и палеолит. Однако, как именно учёным удаётся обнаруживать и причислять те или иные артефакты и (что ещё сложнее) события к каким-то векам истории, к каким-то конкретным эпохам? Возможно ли действительно объективно судить об этой временной принадлежности, не имея возможности «побывать там лично», «заглянуть в прошлое» и так далее? Наука даёт положительный ответ, добавляя: всё дело в третьем элементе — в источнике. По факту, непосредственно работа с источниками позволяет учёному подвергать анализу те или иные данные, а также иметь основания аргументировать собственные выводы и заключения.

Мы могли бы разделить историю человечества на два диапазона: на Дофотографическую эру и на Постфотографическую эру.

И то, что происходило после рождения фотографии, мы действительно можем буквально «узреть». Фотография в этом ключе выступает не только инструментом познания (того, как, например, жили люди 100 лет назад, что для них было ценным, каким традиции они соблюдали, как одевались и т.п.), но и инструментом получения научной информации, которую можно использовать в дальнейших научных изысканиях.

Совсем иные подходы мы вынуждены выбирать, изучая Дофотографическую эпоху. Да, фотографии не существовало, однако, и она не возникла из пустоты: бесспорно, появлению самой фотографии предшествовали фундаментальные предпосылки. И, говоря о тайнах и особенностях работы с историческими источниками, как информационными ресурсами, полезным будет проследить генезис и путь, который преодолела человеческая мысль до того, как породила изобретение фотоаппарата как универсального регистрационного инструмента исторических реалий (а несколько позже — и видеокамеру).

Итак, что же предшествовало рождению фотографии? Заглянем в дофотографическую эру и рассмотрим, с чего же всё начиналось.

Собственно, классическая история повествует о том, что за все периоды существования homo sapiens, человечество не сразу приобрело навык регистрировать информацию. По факту, было время, когда информация не регистрировалась никаким образом или способом. Соответственно, обозначим этот категориальный период как **«безрегистрационное поле»** — то поле или среда, характеризующаяся отсутствием каких-либо источников в силу того, что информация не регистрировалась.

Совершенно логичным было бы сказать, что с целью регистрирования каких-либо данных, требуется некий особый инструмент. Так, чтобы что-то написать или нарисовать, любому из нас и сегодня потребуется нечто использовать — ручку, карандаш, маркер. Соответственно, и много лет тому назад, появлению различных регистрационных форм информации способствовали те или иные инструменты. Итак, рассмотрим **ключевые регистрационные механизмы**, свойственные дофотографической эпохе.

КЛЮЧЕВЫЕ РЕГИСТРАЦИОННЫЕ МЕХАНИЗМЫ

1 Первым таким регистрационным механизмом стал **рисунок** (наскальные надписи, сохранившиеся элементы наскальных рисунков и т.д.).

2 Следующей регистрационной формой, безусловно, стал **знаковый и символичный языки**: так, появились символы, посредством которых можно было что-то записывать. Пиктографическое письмо, иероглифический способ записи данных, различные руны, а уже и после — привычные нам **буквы**. В 21 веке, вероятно, сложно себе представить жизнь БЕЗ символической функции, однако, как гласят исторические хроники, символическая функция многократно подвергалась изменениям и эволюционировала поэтапно, а не мгновенно.

3 Следующим регистрационным шагом стало **изображение** в многогранном его проявлении (картины, графика, живопись и пр.). Итак, обозначенное нами безрегистрационное поле начинает заполняться и подлежать регистрации в том или ином виде. Более того, регистрационные способы не используются раздельно друг от друга, их уже можно комбинировать, например, регистрируя рисунки и тексты, символы и различные изображения. На этом этапе регистрации информации для большей наглядности мы могли бы следующим образом описать соотношение коэффициентов заполнения безрегистрационного поля: фактически в момент существования рисунка как средства регистрации информации лишь 1% поля становится заполненным (остальные 99% — не регистрировались). В момент появления письменности регистрируется не более 10% данных (90% безрегистрационного поля, соответственно, остаётся незафиксированным и неопи- санным доступными на тот период методами). Как только добавляются появляются изображения — коэффициент фиксации достигает 15%. И так постепенно, по мере совершенствования и увеличения практики применения инструментов регистрации, в том числе, их комбинирования, регистрационное поле заполняется разного рода информацией, которые учёные и исследователи уже могут использовать сегодня. В частности, три варианта описания информации,

как-то: А) *рисунок*; Б) *рисунок и текст*; В) *изображение* — сегодня выступают как самые известные и древние формы источников, описывающих достояние мировой памяти.

Однако, выше упомянутые источники — не единственные.

4 Возникает и четвёртый способ регистрационной формы. Сегодня широко известна практика работы с различными находками, как-то останками и артефактами. Однако, таковая форма требует особенной подготовки (чаще всего этим занимаются археологи и антропологи) и требует экспертизы. Соответственно, так или иначе, на этом этапе возникают немалые проблемы с экспертными оценками. Дело в том, что они различны. Специалистов в этой наукоёмкой области крайне мало, более того, чтобы провести экспертизу (например, углеродный анализ) потребуется много времени. Так, анализ и любая исследовательская работа над артефактами предопределяют немалую проблему, главная из них — точность. В результате, например, профессиональные археологи интерпретируют и дают датировку по совокупности различных видов артефактов (захоронения, специфика орнамента и изготовления керамики, специфика поселений, украшения, оружия и т.д., которые как совокупность составляют идентификатор той или иной культуры, как правило названной в привязке к месту обнаружения — Трипольская, Черняховская или исходя из идентификационного признака). Совокупность артефактов даёт высокую точность идентификации и датировки. Но к сожалению, профессиональных археологов всё меньше, а чёрных археологов (грабителей археологических памятников) — всё больше. По факту, многие существующие сегодня виды экспертиз, к сожалению, не гарантируют точности, то есть, на этапе заключения всегда возникают сомнения, поскольку даже широко известный радиоуглеродный анализ как метод определения возраста биологических останков, предметов и материалов биологического происхождения — не панацея и не ключ к точности, а один из методов в профессиональной совокупности. К тому же археологи активно используют зарисовки и фотографии для описания, регистрации и музеефикации находок. После череды исследований одной группой учёных проходит 5–7 лет (условно) и тот же метод даёт уже совсем дру-

гие результаты. Другими словами, велико отклонение в наблюдениях, вычислениях и суждениях (даже при учёте погрешностей). Повторюсь и касательно того факта, что и специалистов в данной области крайне мало; да и собственно на экспертизу затрачивается огромное количество времени. И поскольку экспертизы требуют немалых финансовых затрат, у учёного не всегда есть фактическая возможность использовать дорогостоящие методы лабораторных исследований и дорогостоящее оборудование, а значит, прибегнуть к такому методу.

5 С технологическим развитием совершенствуется, и текстовая форма регистрации данных: так, **человечество изобретает книги**. Однако, и появление книг не исчерпывает безрегистрационное поле, напротив: изначально в книгах не писали «обо всём, что попадалось на глаза». Должно было произойти нечто значимое, нечто особенное и ценное, масштабное и имеющее существенное влияние на жизнь немалых групп людей. Как мы можем судить из документов прошлого, в летописях описывались лишь наиболее весомые события, например, войны, нападения, пожары и т.п. Если описывались не события, но элементы жизненного пути каких-то лиц, эти люди должны были быть значимыми. Так, писали о героях, о военачальниках, о королях и пр. Всё, что не соответствовало категориям значимости, «оставалось вне поля внимания», «за бортом» летописей и хроник, а значит, оставаясь в безрегистрационном поле.

Письменные источники развивались всё активнее до тех пор, пока, наконец, сила человеческого изобретательского потенциала не породила художественную литературу. Письменные источники, безусловно, прошли свой собственный «путь трансформаций и метаморфоз» — свой путь развития. Так, рисунок соединялся с текстом уже на рубеже 13–14 веков; мы об этом можем судить, исходя из имеющихся документов. Впрочем, никто не знает, когда именно произошло такого рода соединение. В 15 веке практика оформления книг рисунками уже не является частной. В 16 веке, бесспорно, уровень развития живописи и первых технологий репликации позволяет иллюстрировать и оформлять труды уже на высоком уровне. Спустя несколько столетий, уже в 17 веке наблюдатель (даже не эксперт) мог бы констатировать эволюцию качества передаваемого

изображения, точно отражающего действительные пропорции объектов, их динамику, соразмерность, пр. Например, изучая старофранцузский трактат «Академия Меча» маэстро Испанского фехтования Жерара Тибо, читатель встречает не просто некие гравюры или авторские рисунки, но невероятно точные изображения, созданные с применением литографических методов (в частности, метод оттиска посредством медных пластин), передают нам, что надо сделать, что хотел сказать нам человек образам — это высший пилотаж регистрационной формы. Итак, при соединении текста с изображением, сформировались письменные источники информации (не только летописи и хроники, но и, например, образцы художественной, философской, научной литературы и т.д.). Непосредственно письменные источники принято считать сегодня надёжными информационными ресурсами. Впрочем, письменный источник как явление — не залог надёжности и объективности изложенной в нём информации. Однако на данном этапе рассматриваются категории источников, существовавших в Дофотографическую эру, а не дискутируется проблематика методики оценки точности изложенного.

Немного отступая в сторону от тематики ранжирования письменных источников, хотелось бы познакомить читателя с любопытной загадкой. Итак, как говорится, «что дано»: в разных европейских странах написаны различные работы по дуэли на пистолетах; так, во Франции, в Испании, в Германии, Италии хранятся таковые труды. Итак, первая грань парадокса: Италия — самая «недуэлирующая» страна, с точки зрения использования пистолетов, в силу иной традиции — дуэлей посредством холодного оружия. Согласно итальянскому менталитету считается категорически неприличным стреляться на пистолетах, однако, по каким-то причинам работы по дуэли на пистолетах имеются. И вторая грань парадокса: в самой дуэлирующей стране мира, то есть в Имперской России, никаких книг (!) о дуэлях на пистолетах не представлено. Источники, с которыми возможно ознакомиться сегодня, были написаны преимущественно в 90-х гг. прошлого столетия. По факту, загадка такова: в Имперской России дуэлировали несколько веков без остановки, однако нет об этом благородном занятии ни одной специализированной работы или работы в вольном стиле (кроме

нечастых упоминаний в классической литературе). Как это объяснить? Как такое может быть? Полагая, секрет кроется в следующем: дворяне русские, безусловно, разрешали конфликты и стрелялись на дуэлях, но писать о таковом — «не барское дело», «не аристократическое» это занятие. То ли, скажите на милость, читать зарубежных классиков? А писать? Условно говоря, «писать не приучены», то есть, желания написать о дуэли ни у кого не возникает, хотя кодекс и правила офицерству известны досконально. Безусловно, нет препятствий предположить, что где-то глубоко, в неких архивах хранится такой труд. Однако пока такового не было обнаружено. Переходя от данного примера к выводам, можно сделать вывод, что письменные источники — это достаточно ограниченный ресурс прояснения поля неизвестного. Увы, письменные источники — неисчерпывающие, можно и вовсе немало ошибочных теорий и суждений сделать, например, исследуя дуэли, полагаясь исключительно на письменные источники. Собственно, «написанное пером» не отражает достоверную историю, не свидетельствует о надёжности зарегистрированных фактов. Как в случае с нашей загадкой: дуэли были, но доказательств об этом — с позиции письменных источников — нет. Не менее широко распространён вопрос о том, как работать в безрегистрационном поле в условиях отсутствия письменных источников, как таковых. Одним из специальных методов исследования выступает метод исследовательской амальгамы. Метод исследовательской амальгамы позволяет прояснять регистрационное поле без письменных источников.

6 Следующим источником информации, который непременно полезен зоркому вниманию учёного, является устная история, **предание** (передача данных от поколения к поколению, пересказ из уст в уста).

7 И только в 19 веке на небосклоне регистрационного поля возникает фотография. **Фоторегистрация** — крайне надёжный и достоверный информационный источник, гораздо надёжнее любого письменного источника (чему есть ряд причин). Сегодня фотография развивается настолько стремительными темпами, заполняя безрегистрационное поле, что поистине становится превалирующей. В 21 веке любой информационный повод иллюстрируется

изображениями, и это — мировая практика. Например, сегодня можно даже прогуливаться по Лувру, не выходя из собственного кабинета, чего ранее, каких-то пару десятилетий тому назад, совершить было невозможно. Сегодня, в частности, охват виртуальных карт Google позволяет проводить даже глобальные исследования, не стесняя себя границами и рамками, что бесспорно, способствует деятельности учёного и благотворно влияет на его итоги.

Поначалу фотография, наряду с другими источниками информации, заполняла регистрационное поле, затем и вовсе начинала становиться превалирующей. Роберт Капа — один из знаменитых фотографов, создатель Magnum Photos, одного из первых фотоагентств в мире, однажды сказал, что он одной фотографией способен выразить больше, чем тысячи и тысячи слов.

Современные фотоаппараты предоставляют самые широкие возможности регистрации данных, регистрации быта, жизни и т.д. Что ещё немаловажно: фотография позволяет исследовать период 19–20 веков, в котором мы, обыватели века 21-го, не присутствовали. Этот пример весьма показателен и очень важен. По сути, фотография — мощный инструмент научной информации с момента её появления, поскольку фотография может «сказать» больше, чем текст. Распространено в быту даже такое выражение: «Лучше один раз увидеть, чем сто раз услышать и 200 раз прочесть», поскольку и с психологической, и с физиологической позиций у человека именно зрение (глаза) — основной источник получения информации извне.

Фотография, наряду с прочими регистрационными инструментами, имеет отличительную особенность: она исключает прямое искажение. Дело в том, что при чтении любого текста, мы буквально придумываем из него изображение. По сути, представляем себе то, что зашифровано в символах. И, как это обычно бывает, субъективное личностное представление далеко не всегда совпадает с фактическим положением.

С фотографией всё гораздо проще и удобнее: она исключает необходимость достраивать образ самостоятельно. *Образ уже запечатлён на фотоснимке.* Чтение же, напротив, вынуждает представлять зашифрованное в словах, и у каждого из нас будет собственное представление. И даже посмотрев фильм, можем упустить некоторые детали, по-разному взглянуть на героев, однако сюжет всегда будет

оставаться одинаковым для всех. Так, если у учёного есть возможность изучить фильм или посетить некую фотографическую выставку, такую возможность упускать не рекомендуется. И даже несмотря на наличие призм, ожиданий, возможно разной реакции на увиденное, основная линия отображённого на снимке (или в кадре) будет оставаться идентичной, сам факт наличия фото или видео, которые можно рассмотреть повторно, препятствует разночтениям укореняться в качестве нерушимых истин.

Повторно акцентируем внимание на том, что фотография исключает прямое искажение.

Более того, **фотография является многопрофильной системой** по природе своей. Она выступает и инструментом исследования, и доказательством одновременно, и источником — именно в этом её сила и преимущество для учёного. И поскольку в одном инструменте — фотографии — заложен столь многогранный функциональный потенциал, этот ресурс напрямую содействует трудоёмкой деятельности учёного и качественно улучшает результирующую проводимого исследования или научного проекта. Более того, существует ещё один немаловажный фактор. Речь идёт о таком параметре как **подлинность**. Подлинность фотографий намного легче установить, чем подлинность источника. Так, проведение экспертизы письменного источника, скажем, 17 века, занимает немало времени, требует работы отдельного эксперта и порой немалых финансовых затрат. И напротив, чтобы установить подлинность фотографии, достаточно фотографу-профессионалу рассмотреть фотоснимок. Конечно же, сегодня в 21 веке существует огромное количество технических средств и проверенных программ, которые позволяют распознать подделку в короткие сроки. Безусловно, если учёный и сам квалифицированный фотограф, он и без стороннего содействия будет способен заключить, с каким фотографическим материалом он столкнулся: подделка это или же подлинный снимок.

Особенно важен данный аспект в том случае, когда исследование ограничено во времени, когда работать требуется «сходу» и так далее. Экспертиза источников — будь то древних картин, трактатов, скульптур и пр. — занимает достаточно длительное время, и на этот этап реализации научной задачи сам учёный никак не может повлиять (методология экспертных оценок не подразумевает возможности форсировать экспертизу).

Бесспорно, любое дело требует навыка. И словно по мановению волшебной палочки ни одного навыка не возникает: требуется и программа тренировок, и непрестанная практика. Соответственно, логична рекомендация «упражняйтесь с фотографией». Аналоговое фото и цифровое — это прекрасная среда и для интеллектуальных упражнений, и «плацдарм» генерирования идей и построения гипотез, и, конечно же, увлекательное занятие непосредственно прямого знакомства с Историей и её наследием. Из личной практики хотелось бы добавить: через меня проходит огромное количество фотографий каждый день, например, сейчас я специально исследую фотографии Второй мировой войны, также фотографии рубежа 19–20 в., обращая внимание на аспекты разницы жизни людей в разных странах. И не так много времени, по факту, требуется, чтобы научиться понимать, что перед нами — подделка или редкое фото, представляющее особый интерес и перспективу для исследования. И совершенно понятны причины, по которым сегодня так рьяно используют Photoshop или Lightroom: ввиду стремительного развития коммуникационных сетей, собственный контент — естественная и важная задача. Фото и видеоконтент требуется для различных сайтов, СМИ, каналов и т.п., использовать чужие снимки

АНАЛоговое фото и цифровое — это прекрасная среда и для интеллектуальных упражнений, и «плацдарм» генерирования идей и построения гипотез, и, конечно же, увлекательное занятие непосредственно прямого знакомства с историей и её наследием.

запрещено (политика авторского права), а собственный контент, да ещё и интересный, динамичный, «цепляющий» глаз потребителя, каким-то способом приходится создавать. Соответственно, «на помощь» приходят специальные программы и навыки тех, кто может реплицировать любое необходимое изображение.

По факту, фотография всегда выступает быстро познаваемым, с одной стороны, а с другой стороны, весьма эффективным источником информации, который исключает прямое искажение и это очень важно, как минимум, с точки зрения качества научного исследования и достоверности его итогов.

Более того, источник информации в виде книги можно даже сжечь, естественно, можно сжечь и фотографию. Однако, сегодня фотоаппарат в наличии не

только у отдельно взятого человека, автора какого-то снимка, но и у многих других людей. Соответственно, скрыть правду очень непросто, как можно заключить. Весьма солидно нужно постараться, дабы скрыть правду. Так, издание книги — процедура технологически непростая, она требует времени, сил, средств. Совсем иное дело обстоит в практике обращения с фотоаппаратом: материал можно отснять и сохранить файлы на компьютере.

По сути своей, дофотографическая эра — самая настоящая мифологема. И исследовать эту мифологию — подобно распутыванию множества клубков одновременно, причём неизвестно, «с какого клубка начинать» и имеют ли те или иные «нити» отношение к предмету исследования.

Сегодня фотография и как инструмент, и как среда развивается огромными темпами. Что и говорить, в 2020 году почти у каждого человека в телефоне

есть фото- и видеокамера, и даже беспрецедентная возможность выходить в прямой эфир. Ещё совсем недавно таковые ресурсы рассматривались разве что в поле научной фантастики. И поскольку нынешняя индустрия достигла возможности передавать изображение на расстоянии при помощи интернета, электронной почты, мессенджеров и т.д., скрывать правду стало ещё сложнее.

Ещё буквально несколько сотен лет тому назад вместо доступа к фактическим данным в режиме онлайн, человеку приходилось жить в условиях постоянной нехватки информации, которые мы обозначили как среда «мифологем». Например, если бы жителю времён Имперской России задали вопрос, как живут люди по ту сторону океана — в Америке — ответы были бы самыми разнообразными, но все — с огромной долей отклонения от истины. Сегодня же достаточно написать в социальной сети пару сообщений другу и попросить прислать несколько фото — и тем самым воочию увидеть те или иные фотоснимки, хоть Нью-Йорка, хоть Мехико — практически из любой точки земного шара.

И надо сказать, что фотожурналистика как таковая сыграла в развитии этого мирового действия огром-

ную роль. Фотожурналисты трудились весь 20 век, не покладая рук. И тем самым оставили нам огромный, буквально богатый объём фотографических данных, по праву бесценных для науки в 21 веке. То же самое мы могли бы сказать и относительно 19 века. Если бы фотожурналисты и репортёры не потрудились, снимая сцены войны, настоящие тени баталий, свидетельства важнейших происшествий и событий (а также их последствий), мы имели бы весьма смутные и недостоверные представления о многих гранях памятных феноменов.

Огромным заблуждением является подход «всё при мерять на себя и на нынешние реалии сущего дня». Другими словами, считать, что в 1910 году, люди жили примерно, как в 2010 — некорректно. Представьте себя на месте жителя любого хутора тех лет. Что бы вы могли увидеть? Только те места, куда могли бы доехать и добраться в силу своих финансовых и прочих возможностей. До следующего хутора, например, в лучшем случае, до ближайшего города, однако, на этом всё — финиш. Таков был весь мир, в котором жил человек; всё, что находилось вне его мира, становилось мифологическим, то есть придуманным, вымышленным. Например, некий купец или иной знакомец что-то рассказал жителю усадьбы А. И допустим, этот некто, будучи источником информации, поведал вам «страшную тайну» али «сказ правдивый», как за горами живут люди с тремя головами... Как полагаете, долгое ли время внимательно слушающий житель искренне верил услышанному? Возможно, всю жизнь. Вполне возможно, он решил бы непременно поделиться своим «знанием».

Сегодня такие исходы становятся всё менее и менее возможными. В 21 столетии можно не только увидеть, услышать, но и проверить. Что было не так давно совершенно недопустимым и невообразимым для обыкновенных людей. Привилегиями «мир посмотреть да себя показать» обладали некоторые особенные люди (мореплаватели, купцы, путешественники и т.д.). И с этими людьми представителям правящей элиты можно было очень легко договориться: например, отдать распоряжение какую-то информацию не разглашать, а иную, наоборот, непременно

разнести вокруг, словно весть благую. Допустим, сегодня, если я увидел собор на снимке, заметил на нём какие-то непонятные надписи, и если я считаю, что это «не тойный кадр, но просто обман», в таком

ПОСКОЛЬКУ ИЗОБРАЖЕНИЕ ИСКЛЮЧАЕТ ПРЯМОЕ ИСКАЖЕНИЕ, МЫ МОЖЕМ РАБОТАТЬ С ИЗОБРАЖЕНИЯМИ В ВИДЕ ФОТОГРАФИИ, КАК ИСТОЧНИКОМ НАУЧНОЙ ИНФОРМАЦИИ ОЧЕНЬ ИНТЕНСИВНО, ПРИЧЁМ В РАЗЛИЧНЫХ НАУЧНЫХ ДИСЦИПЛИНАХ.

случае я сажусь в самолёт (автомобиль, такси), приезжаю в локацию, в которой расположен интересный собор, подхожу ближе и проверяю то, что подвергнул сомнению. И, соответственно, либо вижу надпись, либо — нет. Другими словами, если ко-

му-либо потребуется что-либо проверять, такая возможность сегодня присутствует. Логично и то, что в среднем число людей, которые сегодня об ладают возможностями проверять информацию, значительно больше, чем в былые времена.

И все эти возможности дала нам фотография. Даже простейшие примеры свидетельствуют об этом исходе: не существовал бы интернет и не будь в нем фотоконтента, мы никогда бы не узнали, как выглядит, к примеру, некая актриса. Что и говорить, следующий технологический шаг — развитие видео — словно новая эра. Думаю, принцип видео-потока известен — это, по сути и устройству, серия фотографий. Как известно, именно фотография положила начало и стала основой видео-процесса. Поэтому, если говорить о параметре достоверности, фотография обеспечивает все условия, позволяющие выдержать исследование согласно этому ключевому параметру. В том числе, и по этой причине фотография встала на вооружение множественных государственных служб. Подводя итоги сказанному, мы могли бы отметить, что в постфотографическую эру светопись — а фотографию ранее называли именно так — развивалась весьма быстрыми и даже бурными темпами и достигла таких масштабов, что позволила современному человечеству изучать мир в виде изображений по принципу «здесь и сейчас», буквально в сию же минуту. И поскольку изображение исключает прямое искажение, мы можем работать с изображениями в виде фотографии, как источником научной информации очень интенсивно, причём в различных научных дисциплинах. Сегодня таковой доступ имеется, причём не только к событиям настоящего, но и событиям недавнего прошлого — 19 и 20 веков,

свидетелями которого мы не были, однако же, получение достоверного представления о произошедшем, а не вымышленном — это настоящий дар и привилегия, которым человечество определённо благодарно, понимая, как фотография изменила мир. Так, фотографии как источник научной информации и оплот объективности позволяют нам изучать закрытые области регистрационного поля 19–20 вв. без прикрас и в полном объёме, восстановить которое без фотографии никакими иными способами не представляется возможным.

Изображение, звук и сеть дали возможность видеть весь мир одновременно. И, безусловно, это предо-

ставляет ещё более широкие возможности и перспективы для научных исследований, изобретательства, технологического прогресса и формированию прикладного Знания, позволяющего с достоинством благополучно открывать двери в мир Будущего.

Председатель ОФО Олег Мальцев

Данная статья является одной из глав научной монографии «Фотография как и источник научной информации», 2020 г. Авторы: Олег Мальцев, Максим Лепский, Алексей Самсонов.



САМЫЙ ЗНАЧИМЫЙ ФОТОАППАРАТ В ИСТОРИИ ФОТОГРАФИИ ●





Кто бы мог предвидеть, что маленький гаджет со статической фиксации для тестирования 35-миллиметровой плёнки, созданный астматиком, любителем-кинематографистом в маленьком городке в Гессене, станет скромным началом самого важного в истории человечества инструмента для фотографии!

Оскар Барнак (1879, Лио / Бранденбург — 1936, Бад-Наухайм) был главным механиком и изобретателем на оптическом заводе Leitz в Вецларе, хорошо зарекомендовавшем себя и пользующимся уважением во всём мире производителей микроскопов. Он присоединился к фирме в 1911 году. Барнак был настоящим мастером, а поскольку создание фильмов было для него большим хобби, он, конечно же, сделал свой собственный 35-мм плёночный фотоаппарат. Однако это оборудование, несмотря на компактную конструкцию, было всё-таки со значительным весом. Для того, чтобы носить его с собой повсюду, учитывая то, что Барнак был астматиком, и его телосложение было не самым сильным, он игрался и экспериментировал с блестящей идеей портативного миниатюрного устройства для тестирования светочувствительности плёнки и эмульсии 35-миллиметрового материала, поскольку она могла отличаться больше, чем ожидалось, была дорогостоящей, а неверно экспонированные снимки сильно раздражали.

Отсюда и родилась идея! Работа с этой маленькой вещью была довольно увлекательной, и как инженер-механик, Барнак взял на себя задачу ещё более серьёзную — вносить ежедневно в свою



ОСКАР БАРНАК

основную работу всё большую пользу.

В качестве обычного способа экспонирования 35-миллиметровой киноплёнки в вертикальном движении вверх-вниз, при необходимости создавая формат кадра изображения 18x24 мм, Барнак увидел возможность горизонтального движения затвора. Таким образом, появилась возможность возникновения размера кадра 24x36 мм с соотношением сторон 2:3.

Следующим практическим препятствием был подходящий объектив. Кинообъективы закрывали только кадр размером 18x24 мм, а другие существующие на тот момент объективы были явно слишком большими. Итак, ему нужен был специально разработанный объектив. Первым подходящим объективом Leica был объектив 50 мм f / 3.5, основанный на «тройке Кука» (позже он превратился в знаменитую серию объективов Leica Elmar).

Со всем этим «в комплекте» родился его экспонометр. И эта «вещь», приобрела задним числом название Ur-Leica.



LEICA

Время было с 1913 по 1914 г.г.

Наверняка Барнак должен был знать, что его небольшое «мастерство» имеет огромный потенциал, поскольку яркие фотографии из прошлых экспериментов были достаточно захватывающими, а его начальник и коллеги были полны энтузиазма вместе с ним. Но пришла война, всё должно было измениться, и его маленькому фотоаппарату пришлось подождать.

После того, как пыль улеглась (буквально), Барнак снова вынул маленькую камеру и в 1923 году убедил своего босса, Эрнста Лейтца II, сделать серию из 31 предпроизводственной камеры для фабрики и для оценки другими фотографами. Хотя прототипы были встречены неоднозначно, в 1924 году Эрнст Лейтц решил произвести камеру. Ходили слухи, что это решение находится в некотором подвешенном состоянии, но поскольку судьбоносная встреча произошла поздним утром и Эрнст Лейтц проголодался, решив пообедать, то, становясь ещё сварливее, он прервал обсуждение и воскликнул: «Ja, es wird riskiert!» — да,

я рискну!! Поистине исторический момент!

Таким образом, большой успех пришёл, когда камера Leitz была представлена на весенней ярмарке в Лейпциге в 1925 году. Нам легко это представить, ведь такой камеры ещё никто не видел.

Философия «Маленький негатив — большое изображение» родилась и была реализована в этой замечательной камере, которой всё же пришлось бы ждать около семи лет, прежде чем она получит «официальный логотип», который мы знаем и любим: Leica. Поистине блестящее имя, состоящее из двух слов, Leitz Camera. На первых фотоаппаратах, как известно, довольно аскетичная подпись «Ernst Leitz Wetzlar DRP» была выгравирована на крышке барабана выдержки.

Первые линзы были разработаны Максом Береком — главным оптическим дизайнером Leitz. Поскольку первым объективом был Anastigmat, он был назван так — с «естественным» фокусным расстоянием 50 мм, f: 3,5.

ELMAR 5cm



Однако они хотели создать «свой собственный» объектив, следовательно, первая настоящая и действительно собственная конструкция получила название Elmax, которое можно легко разгадать из «Ernst Leitz / Max Berek». Но настоящий завоеватель мира был ещё впереди: легендарный Elmar — объектив, который остался с камерой на следующие полтора поколения, доказывая подлинную вежу в оптике, несмотря на его простоту из четырёх элементов.

Поскольку «маленький негатив — большая картина» имел определённые последствия, то есть негатив при печати нужно было увеличивать, Барнак быстро разработал первый увеличитель под кодовым названием «ФАЙЛЫ» в 1926 году, за которым последовали улучшения — FILOY, FILYT, VITOX и VALOY и т.д. и т.п. Бак для проявки присутствовал конечно, с самого начала, и радовал всех, загружая латунные картриджи с плёнкой собственного производства. Привычные нам 36-эксп. коммерческие картриджи с плёнкой от производителей плёнки ещё не изобрели.

Короче говоря, самым серьёзным противодействием «новым миниатюрным фотоаппаратам из Вецлара» было получение подходящей плёнки. Посмотрим правде в глаза — сама киноиндустрия имела в плане «Большой кинотеатр», и её уже не смущал этот «выскачка» из маленького городка в Гессене.

Однако это измениться довольно быстро.

Я уверен, что индустрия, особенно такие её дальновидные люди, как Джордж Истман и другие, остро осознала перспективу маленькой камеры, поскольку фотографы того времени поняли истинный потенциал «живого репортажа прямо из рук» по сравнению с огромной стационарной камерой, которая была нормой в то время.

Первая «коммерческая» Leica, как мы её знаем, имела фиксированный объектив — либо Elmar 3,5 / 50мм, либо, реже, Hektor 2,5 / 50мм (забавно, что этот объектив f2,5 был назван в честь собаки Макса Берека). Стандартное ближайшее расстояние фокусировки составляло 1 метр, но «экспортная версия», предназначенная для рынка США, имела линзу «ближнего фокуса» до 1,5 футов, с гравированной шкалой в футах и блоком фокусировки с щедрым диапазоном. Даже оптический дальномер будет поставляться с камерой Entfernungsmesser, со шкалой в футах для этих камер. Общественный спрос и собственные амбиции производителей хотели большего и у них были планы. Самым очевидным из них было превращение простой камеры с фиксированным объективом в настоящую систему камер со сменной оптикой с различными фокусными расстояниями и, вскоре, со встроенным окном дальномера рядом с видоискателем.

Первые такие камеры с винтовым креплением с 1930 года, ещё не имели стандартного крепления объектива. Отсюда и четыре объектива: Elmar 3,5 / 3,5 см, EKURZ, Elmar 3,5 / 5 см, ELMAR, Elmar 4/9 см., ELANG и Elmar 4,5 / 13,5 см, EFERN, которые были разработаны для этих первых системных камер, были приспособлены и коллимированы индивидуально к тушкам, которым они «принадлежали» с тремя последними цифрами серийного номера «материнской» камеры. И всё же, без какой-либо дальномерной муфты. В 1931 году наконец-то появился «Standard Gewinde» со знаменитой цифрой «0», выгравированной на верхней части монтажного фланца, по очень и очень веским причинам, и система могла серьёзно развиваться, поскольку теперь можно было установить любой объектив Leica — без суеты. Затем, когда в 1932 году появилась первая модернизированная модель Leica (II), в неё был встроен дальномер и, следовательно, линзы были пронумерованы и привязаны к нему.

С этого момента Leica стала настоящей камерой конструктором, системной камерой, и, наконец, на её верхней части должен был быть выгравирован



LEICA 0

Standard Gewinde



логотип Leica, как мы её знаем и полюбили с тех пор! В 1933 году появилась Leica III с немного улучшенным дальномером, с регулируемой диоптрией и проушинами для ремня для удобного ношения камеры (неплохая маленькая особенность).

Внезапно многие энтузиасты, у которых были более ранние камеры, начали жаждать «обновлений», чтобы расширить очевидные возможности. Поэтому фабрика предлагала это на всех предыдущих камерах, очевидно, за определенную плату, и это должно

было стать действительно очень популярным, поскольку, опять же, с философией Барнака, можно было идти в ногу с эволюцией, ничего не выбрасывая. Таким образом, корпус камеры получил «новый верх» и стандартное крепление объектива «0» и (всё еще без номера) Elmar (или Hektor) был соответствующим образом модифицирован с резьбовым креплением. Также был установлен язычок фокусировки вместо уже классической шкалы глубины резкости. На новом рычажке фокусировки был стопор на бесконечность, чтобы было удобно отвинчивать объектив!

В связи с появлением качественных доступных линз с разнообразными характеристиками, Лейтц быстро осознал необходимость индивидуальной нумерации линз. Но вместо того, чтобы «начать с серийного номера один», они начали с 100000 (шесть цифр) и, хотя иногда встречаются линзы с меньшими номерами, нумерация продолжалась вплоть до 50000. По мере того, как линзы становилось более «серьезными» и качественными, росли амбиции относительно более быстрых (светосильных) линз. Действительно, хотя f2,5 Hektor был на целую ступень быстрее, чем Elmar, его оптические характеристики оставляли желать лучшего. В микроскопах было более каче-

ственное стекло, поэтому в 1933 году довольно впечатляющая конструкция с двойным гауссом f2,0 под названием Summar 5cm удивила мир. Теперь она открылась, как говорится, фотография получила доступ к свету. Объектив был довольно дорогим, как и вся Leica тоже, но всё же он стал довольно популярным.

Что касается корпусов камер: «оригинальная», простая и не имеющая дальномера Leica I всё ещё предлагалась под популярным названием Leica «Standard» и оставалась в производстве после появления новых моноблочных камер. В 1940 году было собрано очень мало камер, и заменено в 1949 году на Leica IC без видоискателя.

Чрезвычайно редким вариантом Leica III в 1933 и 1934 годах был так называемый «Репортер», который мог делать 250 кадров с одной кассеты. Поскольку это была довольно «неуклюжая» камера в сверхкомпактном форм-факторе Leica, предложение было недолговечным, но немногочисленным уже тогда!

Затворы Leica имели самое короткое время выдержки — 1/500 секунды до появления IIIa, а в 1935 году, наконец, с 1/1000.

Верхняя часть камеры и нижняя пластина всегда

были из латуни, а дальномер и видоискатель были прикреплены к верхней пластине камеры. В первые годы камера была покрыта чёрной эмалью и никелированной «всякой всячиной», а после 1933 года также предлагается в хромированной пластине.

Ситуация изменилась в 1940 году с Leica IIIc. Теперь верхняя часть камеры была из цельного цинкового литья. Несмотря на упрощение производства, по моему скромному мнению, часть прежнего очарования камеры было потеряно.

Новым светосильным стандартным объективом стал Summitar f: 2,0 / 5 см.

Но новый, сверх светосильный и очень экзотический Summarex 1,5 / 8,5 см появился уже в конце тридцатых годов.

IIIc стал «военной камерой», было предложено несколько специальных выпусков, вариантов и даже цветов, будь то Люфтваффе, Неег или кому-либо ещё, с или без «Kugellager / Kältefest» (шарикоподшипники в заслонка / морозостойкая смазка), и за войну эта камера более или менее «выжила».

После войны всё было в хаосе и развалинах. Трудно получить хороший хром или даже невозможно, поэтому типичные покрытия Vulkanit пришлось заменить кожей акулы (!!) на несколько лет.

SUMMAREX 8.5cm, SUMMITAR 5cm, ELMAR 5cm, HECTOR 13,5cm





LEICA III F

После 1950 года ситуация снова начала медленно проясняться, III C был заменён на III F. Буква «F», вероятно, обозначает новую чудо-среду, вспышку. Инженеры Leitz хотели создавать новые и более смелые вещи, и синхронизация вспышки, конечно была очень модной — для быстрой и блестящей фотожурналистики. Появились светосильные линзы — Summarit 1,5 / 50, также, уже проверенный Summarex и другой, немного экзотический Hektor 2,5 / 125.

Leitz производил длинные телеобъективы со времён Берлинской Олимпиады в 1936 году, и модифицировал для них неуклюжий корпус зеркала PLOOT. Теперь его более удобная версия получила название Visoflex.

Но лучшим оптическим предложением, несомненно, был совершенно новый Summicron 2/50 (!!), по моему и «всех остальных» мнению! Это действительно повысило ставки для Leica, особенно со слайд-плёнкой Kodachrome, создав роскошный «цветной репортаж» новым и доселе неизвестным опытом. Для журналов, таких как «National Geographic», этот стиль стал визитной карточкой, повсюду были «Leica и Kodachrome».

Появились и более широкоугольные объективы, такие как Elmar 3,5 см, который требовал большей резкости. Отсюда был создан и новый Summaron 3,5 / 35, аналогично 5,6 / 28, пришедший на смену крошечному Hektor 6,3 / 28.

Но камера Leitz хотела большего, и теперь всегда стандартное резьбовое крепление M39, казалось, жаждало чего-то более «эффективного», так же, как старый и тесный видоискатель, хотя и с отличным и широким дальномером. Появлялось всё больше и больше желающих и революционная M-камера появилась к месту!!



LEICA III F VISOFLEX I, TELYT 5/400.



LEICA M3

М-КАМЕРА

В приближающейся середине пятидесятых послевоенная Германия и мир в целом медленно возвращались к нормальной жизни, хотя увы, это было определено политически тяжело в бушующей холодной войне.

Leica вернулась к тому, чем они всегда хотели заниматься: создавать камеры и микроскопы. Новой большой и важной дочерней компанией стали фабрики в канадском городе Мидленд, Онтарио, куда Лейтц даже «одолжил» своего теперь главного дизайнера оптики. Доктор Мандлер отправляется в Канаду с обращением к молодой команде инженеров и рабочих для обслуживания преуспевающего и быстрорастущего рынка США.

Поэтому большой шаг по преобразованию Leitz Camera во что-то действительно «современное» имел первостепенное значение и должен был быть выполнен наилучшим образом.

Итак, когда в 1954 году был представлен совершенно новый М3, он поистине ошеломил весь фотографический мир. Внезапно Leica оказалась в авангарде дизайна дальномерной камеры. У неё были все функции, которые делали всё правильно, с ней было заметно легче обращаться, логика и основные функции приобрели ещё больший смысл. Это был действительно огромный победитель рынка и индустрии.

М3 была во многом тем, чем старые камеры Barnack не являлись, хотя сейчас мы принимаем все эти функции как должное:

- Байonetное крепление — гораздо быстрее меняет объектив, чем резьбовое;
- Намного более лёгкая загрузка плёнки, благодаря вертикально подвешенной заслонке «задней двери»;
- Быстрая перемотка плёнки по сравнению с более ранней «ручкой»;
- Одно колесо выдержки, которое не вращалось на всех скоростях, В, 1-1/1000;

— Серьёзная синхронизация вспышки с отдельными гнездами для лампочек и электронной вспышки.

Но прежде всего, новый видоискатель и дальномер, сочетающий в себе всё самое важное:

- Большое окно искателя с автоматическими рамками для нормального, 50 мм плюс 90 и 135 мм;
- Окно дальномера теперь интегрировано в это одно окно, а не отдельно, как раньше;
- Дальномер имел автоматическую коррекцию параллакса от бесконечности до минимальной дистанции;
- Благодаря большой проекции искатель всегда был ярким и легко читаемым.

Был изобретен новый синтаксис на немецком языке, названный «Messsucher» — «искатель измерений».

Это полностью изменило правила игры и сделало Leica самым универсальным инструментом фотожурналистики во всем мире. С новой плёнкой Kodak Tri-X, также представленной в формате 35 мм в 1954 году, в сочетании с собственными светосильными линзами Leitz не было никаких ограничений для изображений в сложном освещении, что открывало возможности для фоторепортажей во всех ситуациях. Это ошеломило мир, от душераздирающей войны и реализма конфликтов до детей, искренне увлечённых своими куклами и котятми.

Поскольку Leica всегда была бесшумной и ненавязчивой, с М3 стало ещё проще. «Откровенная» фотография расцвела, поскольку фотограф Leica мог описывать живую ситуацию «изнутри» с широкими и светосильными объективами, а не только «наблюдать на расстоянии».

Новая «неформальность» привела к многочисленным чудесам в личном портрете, поскольку выразительные качества стали намного доступнее.

Kodachrome был другой средой, которая окончательно вывела М3 на сцену. Потрясающе естественный и чёткий материал, соответствующий стандарту Leitz по оптической точности. Интересно осознавать, что Kodachrome был доступен только в формате 35 мм пленки.

Революционный М3, при всей его бесспорной «чуждести», однако нуждался в некоторых небольших, но практичных модификациях.

Одним из первых таких инструментов был маленький переключатель рамок для предварительного просмотра рамок объективов 90 и 135 мм, даже до их установки, что сокращало количество мыслительных процессов в сложных ситуациях.

Другие модификации в более ранние годы носили более защитный характер, то есть более плотное уплотнительное кольцо вокруг ручки спуска затвора / механизма подачи плёнки для предотвращения чрезмерного попадания грязи и т.п. в камеру через верхнюю пластину. В ранних моделях использовалась стеклянная пластина, чтобы плёнка оставалась плоской; в более поздних моделях использовалась металлическая пластина.

Позже последовательность выдержек была изменена с немецкого стандарта на международный, с первоначального 1-2-5-10-25-50-100 и т.д. на 1-2-4-8-15-30, вспышка — 60-125 и т.д.

Вместе с другими мелкими деталями самой важной новой особенностью модификации стал переход

от двухэтапного продвижения плёнки к «одиночному ходу». Из-за страха порвать плёнку на ранних моделях М3 был двухходовой рычаг продвижения, но в этом не было необходимости. Следовательно, начиная с камеры номер 915251, все фотоаппараты были однотактные.

К этому времени в 1957 году была представлена Leica М2. М2 считалась более доступной упрощённой версией М3. Примечательно, что счётчик кадров М2 состоял из дисковой пластины под рычагом продвижения плёнки, которую нужно было вручную сбрасывать на ноль после перезагрузки, в отличие от счётчика кадров М3, который является независимым счётчиком кадров, видимым через окно в верхней части. Там была установлена пластина, которая автоматически сбрасывается на ноль при снятии приёмной катушки плёнки.

Система дальномера также была упрощена по сравнению с М3, что сделало её потенциально более склонной к вспышкам дальномера. М2 имеет дальномер с увеличением 0,72 и линии рамки для объективов 35, 50 и 90 мм, вместо увеличения 0,91 и линии рамки 50, 90 и 135 мм, как у М3.

Это сделало его более подходящим для фотожурналистов, которые предпочитают более широкие линзы или для тех, кто носит очки с 50-миллиметровым объективом, которым иногда трудно увидеть линии кадра на М3. Стеклянное окно подсветки рамок М3 было заменено пластиковой линзой типа Френеля. Наконец, декоративные скосы вокруг различных окон в передней части М3 были сплюснены на корпусе М2. В отличие от М3, самые широкие линии кадра не всегда были видны, поэтому одновременно отображался только один набор линий кадра.

Все М2 имеют односторонний ход. Ранние камеры имели кнопку перемотки, которая позже была заменена на рычажный механизм перемотки, как у М3. Линзы периода 1955–1960 гг. претерпели довольно большие изменения, чтобы удовлетворить потребность в более светосильных линзах. Появились Summicron и Summiluxes, естественное «обновление» от стареющих и тяжёлых стёкол Summarit и Summarex f1,5 до резкого и нового контрастного Summicron 50 в жёсткой, неразборной версии. А последняя и значительно улучшенная версия Summilux 1,4 / 50 (1958) 1962 года сохраняла стандартную идентичную оптическую формулу в течение 43 лет.

Также новинками были более быстрые 90 мм Summicron f2, Elmarit a2,8 и Elmar 4/135.



Эти линзы были очень востребованы, они пришли на смену «античным» дизайнам тридцатых годов — Hektor 4,5 / 135 и Elmar 4/90. Обе вышли из использования в начале шестидесятых.

Но теперь Лейтц также хотел сделать широкоугольные 35-миллиметровые объективы новой нормой фокусного расстояния для откровенной фотожурналистики, представив на полшага более светосильный f2,8 / 35 Summaron и поистине легендарный восьмизлементный Summicron f2/35 в дюймах (1958 г.). Эти линзы были представлены в нескольких версиях, как с оптикой для оптимизации вспомогательного видоискателя, на современном жаргоне именуемой «очки», так и в немного более дешевой версии без этой оптики для использования на M2.

LEICA M2. SUMMIKRON 35MM F2



Поскольку у них ещё не было собственного 21 мм, они договорились с Schneider-Kreuznach о «короткой» версии своего Super-Angulon, которая появилась в версии f4 в 1958 году, но всё-равно продавалась под Leitz Wetzlar.

Он, как и два 35-миллиметровых объектива, имел «двойное крепление», съёмное байонетное крепёжное кольцо с резьбой в предыдущие годы для обслуживания всё ещё производимой Leica III G, самой последней версии «камеры Барнака».

Устаревший Summaron 5,6 / 28 получил столь необходимую, новую и более быструю интерацию в начале шестидесятых годов под названием Elmarit f2,8 / 28. В значительной степени параллельная симметричная оптическая формула 21 Super-Angulon, теперь была модернизированная на полшага диафрагмы до f3,4.

В длиннофокусном / телеотделе 135 мм, ещё более рассчитанной версии, Tele-Elmar 4/135 сделал своего длинного и неуклюжего предшественника устаревшим, а новый Elmarit f2,8 / 135 стал столь же блестящим, хотя и таким же тяжёлым Summicron 90. M3 и M2 производились в течение следующих лет в постоянном потоке до 1966 года, но их объединение находилось на стадии проектирования, так как на самом деле не было необходимости в работе двух типов.

Поэтому появилась M4 с видоискателем, как у M2, хотя теперь и с рамкой для 135, автоматическим счётчиком кадров M3 с «модернизированным» рычагом продвижения пленки. Но прежде всего, более быстрой, трёхконтактной загрузкой пленки без катушки, со смещённой рукояткой для возврата.

В 1971 году появилась M5, которую рекламировали как фантастическую новую M-камера, и это было так: выборочный точечный замер TTL выдающегося качества, «изобретательный» дизайн и всё такое. Компактная Leica CL появилась через год — тот же TTL замер, но другой дальномер с более узкой базой и новый набор линз, не требующий того же, что и «нормальный» M. M5 был встречен отрицательно, поскольку людям не нравилась более крупная и неуклюжая форма по сравнению с M4 и более ранними очень любимыми братьями и сёстрами. Поэтому производство остановилось в 1975 году, после чего «надпись на стене», увы, становилась всё более заметной.

Кризис для Messrsucher — «возрождение чего-то другого»

Поскольку M-камеры и дальномерные камеры в целом вели тяжелую борьбу против всё более и более популярных и, по общему признанию, более универсальных и «любимых» однообъективных зеркальных фотоаппаратов Nikon F — надвигался кризис, который серьёзно угрожал самому существованию M-камеры. Это произошло не за ночь, но достаточно быстро. Leica также работала над форматом SLR и, хотя Leicaflex 1965 года был представлен с некоторой похвальной храбростью, он явно не был современным и достаточно прочным, чтобы соответствовать «танку» из Японии.

Leicaflex превратился в Leicaflex SL с TTL замером освещённости и улучшил ситуацию по сравнению с «Photomic» и, наконец, Leitz смог занять нишу для поистине замечательных SLR-камер и их специальной оптики, где телеобъективы фотографировали так, как задумано — без жалких зеркал-боксов Visoflex.

R-система выросла, а камеры созрели, как в более компактном форм-факторе, так и в техническом плане. Экспонометр улучшился, и общее тактильное ощущение было замечательным. Но затем, в 1990 году появилась R8, и всё снова стало очень «неуклюже». Стиль R8 оказался спорным, некоторые фотографы считают его некрасивым и окрестили «Горбуном из Солмса». В среду 4 марта 2009 г. Leica объявила через информационный бюллетень L, что больше нет на складе зеркальных камер и производство камер и аксессуаров серии R закончилось. Печально, но факт!

Настоящая ахиллеса пята для «R», возможно, объясняется отсутствием хорошей системы автофокусировки.

У всех серьёзных конкурентов был автофокус, но Лейтц по-прежнему не хотел его развивать, так как они обнаружили, что линейная точность слишком мала для их допусков. Пройдет «целое поколение», прежде чем Leica представит по-настоящему высококачественную профессиональную камеру с автофокусировкой с великолепным дизайном — SL. Но это уже совсем другая история...

Новое мышление — новая жизнь для M

Плёночные камеры были «как бы обречены». Но M-камеры пережили более глубокий кризис задолго до R-камер. Именно здесь появился Leitz Canada и буквально спас M4, поскольку Leitz Wetzlar не видел выхода из сложившейся ситуации. Производство M4 ненадолго остановилось в 1972 году.

Его преемник М5 был представлен в 1971 году. Как мы знаем, относительно громоздкий и дорогой М5 был встречен холодно, и продажи не оправдали ожиданий Leica.

Поэтому производство М4 было возобновлено быстро, в 1974 году, на один год. В 1975 году к 50-летию Leica была выпущена специальная серия.

Но потом всё было кончено «так себе», пока в 1977 году «ваши друзья и герои» в Мидленде не подняли камеру из пепла и не выпустили обновлённый М4-2, который был основан на корпусе М4, но с оптимизированным производственным процессом, уменьшившим стоимость производства. В М4-2 в стандартной комплектации был добавлен горячий

башмак для вспышки и приспособление для нового прибора перемотки плёнки, но исчез «очаровательный» автоспуск.

За М4-2 в 1981 году последовала М4-Р, в которой были добавлены рамки для объективов 28 мм и 75 мм. Это был небольшой, но значительный шаг. Теперь мы приветствуем фантастический новый Summilux f1,4 / 75. Производство М4-Р окончательно прекратилось в 1986 году.

Вместе с этими новыми камерами появилась целая группа новых объективов, разработанных доктором Мандлером: Elmarit f2,8 / 21, 24 и 28; Теле-Эльмарит f2,8 / 90; новые Summicron 35, 50 и 90. Noctilux f1/50 уже был там и стал базой для Summilux f1,4 / 75 1979 года.

LEITZ CANADA




NOCTILUX 50MM F1

Ассортимент продолжился с М6 в 1984 году, который, по сути, был М4-Р с блестящим и простым TTL-экспонетром. Блок измерения считывал круглое белое пятно на первой шторке затвора.

С М6 М-камера Leica буквально встала из могилы! В то время как у М-камер всегда были постоянные поклонники энтузиасты, «время оставило их на некоторое время», но это возрождение было тем более

похвальным, и весь мир Leica вздохнул с глубоким облегчением, когда фантастическая М6 закрепила свое законное существование. В мире всё более сложных предложений SLR от Nikon, Canon и др. Возможно, наиболее значимой оптической вехой того периода стал «АСФЕРИЧЕСКИЙ» Summilux f1,4 / 35, который прославился новой эрой, когда все объективы для М-камеры были переработаны с использованием одной или нескольких асферически отшлифованных линз.

М6 TTL заменил М6 в 1998 году, производство которого было прекращено. Первоначально доступны в версиях видоискателя 0,72 и 0,85; в 2000 году в линейку была добавлена версия 0.58 М6 TTL. Видоискатель с меньшим увеличением позволяет лучше видеть линии кадра 28 мм, особенно в очках. Диск затвора М6 TTL отличается от предыдущих моделей и вращается в том же направлении, что и стрелки экспонетра в видоискателе; эта функция сохранилась в М7, М8 и М9, но не в МР, который вернулся к старому, меньшего диаметра и противоположному направлению шкалы выдержки. Одним из ключевых отличий от М6 «Classic» является возможность использования вспышки TTL со специальными вспышками, такими как SF-20. Добавленная электроника увеличила высоту верхней пластины на 2 мм.


LEICA M6.
SUMMILUX 35MM F1.4



LEICA M6.
VISOFLEX III
ELMARIT 90



SUPER-ANGULON 28MM
TLMARIT 28 MM

M7 был последним из «классических плёночных камер М». Представленный в 2002 году, он включал автоэкспозицию в режиме приоритета диафрагмы: пользователь вручную устанавливает диафрагму на объективе, а камера выбирает выдержку. Также доступна ручная экспозиция. Затвор управляется электроникой, но скорость 1/60 и 1/125 секунды регулируется механически, если батарея выходит из строя.

M7 также является первой серией Leica M, которая поддерживает кодирование плёнки DX и компенсацию экспозиции с помощью шкалы, которая находится на задней панели камер Leica со времён M3. Первоначально использовавшийся просто как напоминание о чувствительности плёнки, а затем как установка светочувствительности плёнки, связанная с люксметром, начиная с M6, диск теперь управляет компенсацией экспозиции на M7.

M7 предлагает видоискатели с увеличением 0,58, 0,72 (28 мм) и 0,85 (35 мм). Оптика видоискателя имеет многослойное покрытие для уменьшения бликов. M7 существовала до 2018 года, а в 2014 году появилась Leica MA, полностью «вернувшаяся к основам» M-камеры, как она и должна быть. Чисто механическая и не зависящая от батареи камера! У неё нет экспонометра, электронного управления,

и для её работы не требуется батарея. Эта камера является первой чисто механической камерой Leica с момента выпуска M4-P в 1981 году.

Настоящей современной «флагманской» плёночной камерой M–Leica остаётся «MP», представленная в 2003 году. На самом деле «ностальгическая» классика M6, но с некоторыми механическими улучшениями в транспортировке плёнки и затвора, а также без бликов Messsucher.

Обозначение «MP» означает «механическое совершенство». Для удобства он оснащён «классическим, похожим на M3» переключателем кадров, рычагом продвижения плёнки и катушкой возврата плёнки. На этом заканчивается история плёнки Leica.

Почти за сто лет славного существования она во все времена очаровывала, формировала и влияла на фотографов всего мира, писал всемирную историю и описывала судьбы людей во всех сферах жизни! Большинство этих механических чудес переживут всех нас, и мы склоняемся в уважении их культурного наследия. В лучшем случае так, как они были задуманы.

Используя их, чтобы изобразить мир вокруг нас и рассказать истории — маленькие или большие.

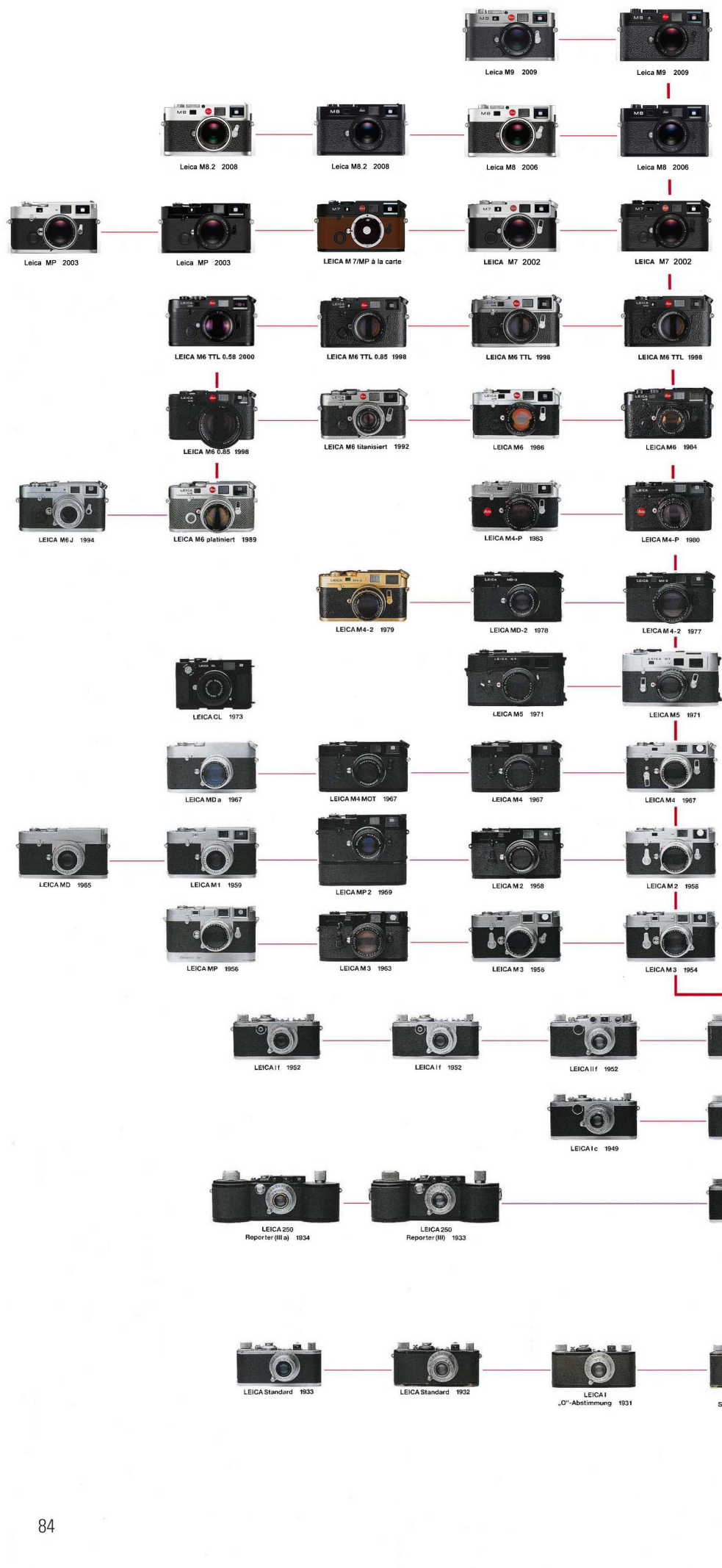
Ничто так не порадует настоящего отца Leica, Оскара Барнака!



Кёльн, июнь 2021 года.

Перевод с английского языка.

*Автор статьи: почётный член ОФО, профессор
Кетил Хаугсанд.*



Stammbaum · Family



Tree

РОБЕРТ КАПА

ЛЕГЕНДА ВОЕННОЙ ФОТОЖУРНАЛИСТИКИ



«Мой брат Роберт Капа смог прочувствовать весь мир и рассказать нам о нём при помощи универсального языка фотографии.

Он недолго пробыл с нами, но всё отпущенное ему время он жил и любил. Он никогда не стремился к богатству, но оставил богатое наследство всему человечеству, запечатлев историю своих уникальных странствий, создав визуальное свидетельство веры в способность человека терпеть и иногда преодолевать.» — Корнелл Капа.



Одарённый подросток из Будапешта, которого мир однажды узнал под именем Роберта Капы, вовсе не собирался становиться фотографом. Он мечтал стать писателем и журналистом. В фотографию он пришёл случайно, это не был осознанный выбор, так сложились обстоятельства. Даже после того как гениальные фотографии из Испании, Китая и с фронтов Второй Мировой войны сделали Капу самым знаменитым фотожурналистом, он не оставлял надежды стать «писателем, умеющим фотографировать», а не наоборот.

Роберта Капу, без сомнения можно причислить к ряду сильнейших фотожурналистов мира. Это человек и фотограф, о котором говорят, что он «вне времени». И мы, и будущие поколения будем помнить его через уникальные работы, стоившие ему, в итоге, жизни. О жизни и карьере Капы написано и сказано очень много, и всё-таки, мы решили посвятить статью нашего Вестника именно ему. Давайте вместе пройдем, ещё раз по вехам судьбы этого выдающегося человека и мастера фотографии.

Роберт Капа был фотографом пяти войн: Гражданской в Испании (1936–1939), Китайского сопротивления Японскому вторжению (он снимал его в 1938 году), Европейского театра военных действий Второй Мировой (1941–1945), первого Арабо-Израильского конфликта (1948) и Индокитайской войны (1946–1954). Ему удавалось снимать вооруженные конфликты столь отважно и с таким состраданием, как никому другому.

Его настоящее имя — Эндре Фридман. Родился он 22 октября 1913 года в Будапеште в еврейской семье среднего достатка. Родители его были владельцами модного ателье. Мать, Джулианна Генриетта Берковиц, была уроженкой Надькапоса (ныне Вельке Капушаны, г. Словакия) и отец Дезо Фридман был выходцем из трансильванской деревни Чуча (Румыния). В мае 1931 года семнадцатилетний Эндре был арестован за участие в студенческих выступлениях против протофашистского режима адмирала Миклоша Хорти. Однако в тюрьме он провёл только одну ночь, после чего стараниями супруги начальника полиции (постоянной клиентки ателье Фридманов) его удалось выволить. Но по условию его освобождения, после сдачи выпускных экзаменов в школе, он должен был покинуть страну.

Таким образом, в июле того же года Эндре уехал в Берлин, где поступил в Академию политики на отделение журналистики.

О фотожурналистике он тогда ещё не думал, однако вскоре началась Великая депрессия, и родители Фридмана оказались не в состоянии оплачивать учёбу сына, из-за чего, ему пришлось уйти из академии. Благодаря своим венгерским друзьям, он устроился курьером в знаменитое фотожурналистское агентство «Dephot», через некоторое время, получил повышение и стал ассистентом в фотолаборатории, а затем — учеником фотографа.

В ноябре 1932 года по заданию агентства Эндре отправился в Копенгаген, где должен был снять лекцию, которую читал датским студентам Лев Троцкий. На тот момент Троцкий уже был выслан из СССР и лишён советского гражданства. Фотографии, сделанные во время этой поездки, были опубликованы, но успеху молодого фотографа помешало роковое обстоятельство. В марте 1933 года к власти в Германии пришёл Гитлер, и Фридману пришлось бежать из страны. Власти Венгрии разрешили ему вернуться в Будапешт, а осенью того же года он переехал в Париж. В Париже Эндре завёл знакомство со своими будущими друзьями и компаньонами Андре Кертешем, Дэвидом Сеймуром (Чимом) и Анри Картье-Брессоном (Дэвидом Сеймуром и Картье-Брессоном по агентству Magnum).

ГЕРДА ТАРО

Осенью 1934 года Эндре встретил Герду Похориле — еврейку, бежавшую из Германии, с которой они влюбились друг в друга и вскоре стали жить вместе. Эндре незамедлительно начал обучать свою спутницу обращаться с фотоаппаратом.

Весной 1936 года, фотографии Фридмана почти перестали продаваться, и нужно было что-то менять. Тогда Эндре и Герда решили буквально выдумать успешного американского фотографа Роберта Капу. Герда начала ходить по редакциям журналов, показывать фотографии Эндре и говорить, что автор работ — некий Роберт Капа. И не просто показывала, а намекала редакторам, что оказывает им большую честь, давая возможность приобрести снимки успешного мастера. Эта тактика работала, и впечатлённые издатели покупали, а затем и печатали фотографии Капы.

Существуют разные версии происхождения псевдонима «Роберт Капа», но по официальной, так сказать, «Капа», скорее всего, получился из Фрэнка Капры, голливудского режиссера, чья картина «Это случи-

лось однажды ночью» была признана Академией киноискусства лучшим фильмом 1934 года, получив Оскар за лучшую режиссуру и лучшее исполнение главных ролей. «Роберт», вероятно, тоже пришёл из кино. Робертом Тейлором звали актёра, который в 1936 году сыграл любовника Греты Гарбо в фильме «Дама с камелиями». Изменения в имени возлюбленного впечатлили и Герду Похорилле, ведь она также решила сменить фамилию, став Гердой Таро, назвавшись так в честь молодого японского художника Таро Окамото, жившего в то время в Париже. Они не прогадали, и к выдуманному Роберту Капе довольно быстро пришла настоящая слава. Однако, когда публике стало известно о подмене, Эндре понял, что ему теперь придётся принять это имя и всецело соответствовать образу гениального фотографа.

В августе 1936 года, будучи в возрасте 22 лет, Капа начал освещать ход Гражданской войны в Испании, делая это с предельной тщательностью и страстностью. Именно во время этой, самой первой своей поездки на фронт он сделал знаменитый снимок «Смерть республиканца», на котором изображен падающий на землю испанский лоялист, смертельно поражённый пулей. Фотография обошла весь мир. Но снимок этот имел противоречивую славу, по причине того, что один престарелый британский журналист, на чью память в силу его возраста полагаться было уже нельзя, объявил, что снимок «Смерть республиканца» был сделан во время тренировки, а не в бою. Однако, во-первых, Капа был далеко от мест, про которые написал этот журналист. Во-вторых, испанские историки



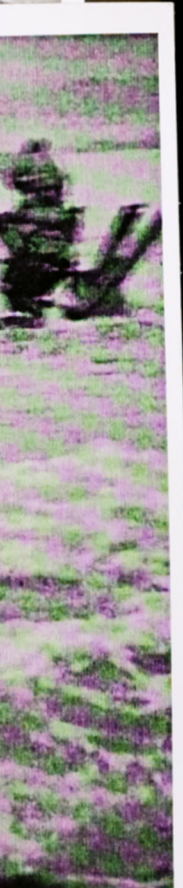
«...ibre 1938 defini
a del mondo".
Segre, la rivista
"aro di Capa che
pagina successiva
na nuvola di
vini.

подтвердили, что Федерико Боррелл Гарсиа, изображённый на фотографии и узнаваемый его родственниками, был застрелен ровно там, где был сделан снимок, — рядом с деревней Черро Мур, в нескольких милях к северу от Кордовы, и в тот же день — 995 сентября 1936 года. Герда Таро в то время работала вместе с Капой в Испании, постепенно становясь независимым фотожурналистом. В июле 1937 года Капа вернулся по делам в Париж, а Герда осталась в Мадриде, снимая битву в Брунете, к западу от Мадрида. Но когда республиканцы начали отступать, в хаосе и неразберихе танк лоялистов врезался в грузовик с ранеными, в котором ехала Герда. Получив серьёзные травмы, она скончалась на следующий день. Капа, планировавший жениться на Таро, не смог оправиться от постигшего его горя до конца жизни. Капа не вернулся на войну в которой погибла Герда, и провёл шесть месяцев 1938 года в Китае, вместе с голландским режиссером Йорисом Ивенсом, снимая сопротивление Японскому вторжению, начавшееся за год до этого.

Осенью того же года Капа вернулся в Испанию, чтобы снять отставку на фронт интернациональных бригад. После этого он фотографировал битвы при Мора-де-Эбро и Рио-Сегре на Арагонском фронте. В декабре престижный британский журнал «Picture Post» опубликовал четыре разворота батальных снимков Роберта Капы и назвал их автора «величайшим военным фотографом в мире».

В начале Второй мировой войны Капа находился в Нью-Йорке, переехав туда из Парижа в поисках работы и спасаясь от преследований нацистов. Во время войны Капа был отправлен в различные части Европейского Театра (главный театром боевых действий во время Второй мировой войны) с заданиями фотографа. Сначала он фотографировал для Collier's Weekly, а затем переключился на Life после того, как был уволен из Collier's. Он был единственным, так называемым «вражеским инопланетянином» фотографом для союзников.





ДЕНЬ «Д»

16 июня 1944 года Капа сошёл на берег с солдатами 16-го пехотного полка 1-й пехотной дивизии в первой волне атак на Омаха-Бич. Он использовал две камеры Contax II с 50-миллиметровыми объективами и несколько рулонов запасной плёнки, и через несколько часов вернулся в Соединенное Королевство, чтобы уложиться в срок публикации следующего номера журнала Life.

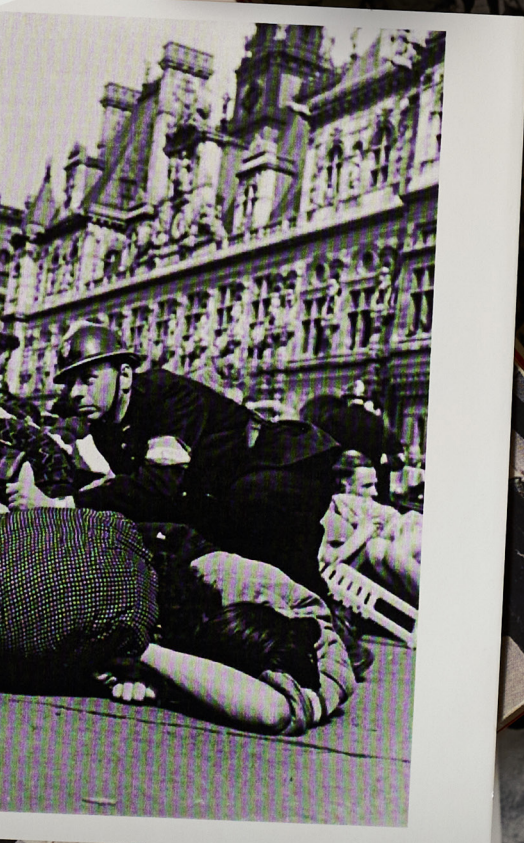
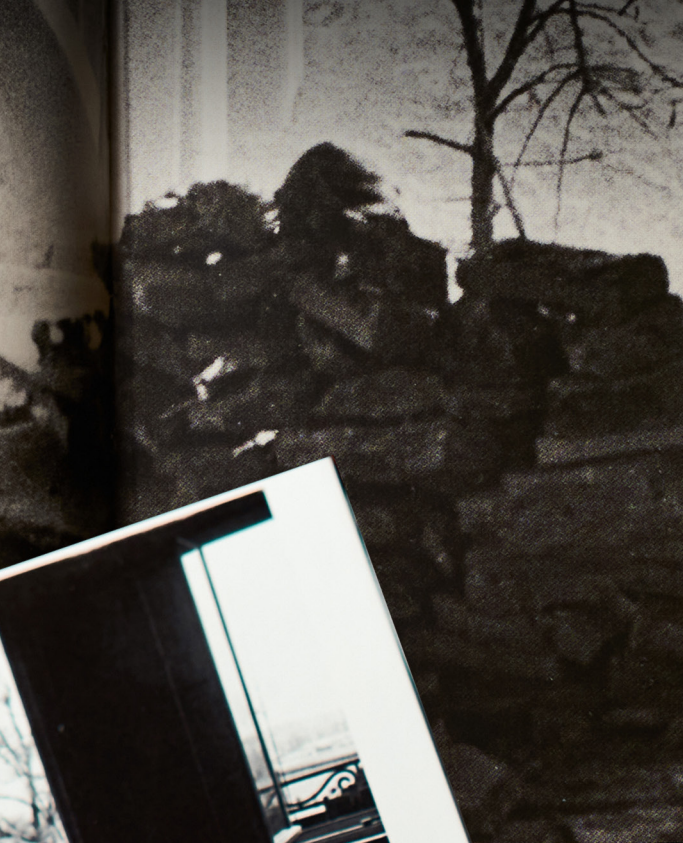
Капа заявил, что, находясь под обстрелом, он сделал 106 снимков, все, кроме одиннадцати, были уничтожены. Этот инцидент мог быть вызван затоплением фотоаппаратов Капы в Нормандии, хотя чаще всего утверждается, что молодой ассистент случайно уничтожил фотографии, когда они проявлялись в фотолаборатории в Лондоне.

Однако группа исследователей во главе с американским критиком и историком А.Д. Коулманом потратила пять лет на изучение этой истории и пришла к неожиданному выводу, что всего было сделано одиннадцать фотографий, и что ни одна фотография не была «пропущена» или уничтожена.

В 2016 году Джон Дж. Моррис, который в 1944 году работал графическим редактором в лондонском бюро Life, согласился, что более вероятно, что Капа сделал в общей сложности 11 изображений в день «Д». Эти 11 отпечатков были включены в выпуск журнала Life 19 июня 1944 года с подписями, написанными штатными сотрудниками журнала, поскольку Капа не предоставил Life заметок или устного описания того, что они отображали.



MAGN
LA SCELTA DELLA FOTO



АГЕНТСТВО MAGNUM PHOTOS

Вскоре после окончания Второй Мировой войны Капа со своими друзьями Анри Картье-Брессоном, Чимом, Джорджем Роджером и Уильямом Вандивертом основали фотоагентство «Magnum». Также в организации агентства участвовали Рита Вандиверт и Мария Эйснер.

«Мы основали агентство «Magnum», чтобы объединить наши фотографии. Для нас это был способ сохранить независимость и в то же время завести офис для решения коммерческих и административных вопросов» — Анри Картье-Брессон.

Рита Вандиверт была первым президентом и главой Нью-Йоркского офиса; Мария Эйснер была главой Парижского офиса. План состоял в том, чтобы Роджер охватил Африку и Ближний Восток; Картье-Брессон, должен был покрыть Южную и Восточную Азию; внимание Сеймура и Уильяма Вандиверта должно было охватывать Европу и Соединенные Штаты соответственно; и Капа планировал свободно следить за своим любопытством и событиями.

Все последующие годы Капа значительную часть своего времени посвящал руководству отделениями агентства в Париже и Нью-Йорке. С наибольшим энтузиазмом он привлекал в агентство молодых фотографов, считая их своей второй семьей. Капа старательно выбивал для них заказы, вдохновлял и учил их, давал в долг деньги, водил на обеды и вечеринки. Анри Картье-Брессон в одном из интервью сказал: *«...Капа, этот авантюрист с этическими принципами, говорил нам в 10 часов утра: «Ну что ты здесь делаешь в такое время? Там-то происходит то-то, иди, посмотри!»*

ПОСЛЕВОЕННЫЙ СОВЕТСКИЙ СОЮЗ

В 1947 году Капа отправился в Советский Союз со своим другом, американским писателем Джоном Стейнбеком. Изначально они встретились, когда делили комнату в отеле в Алжире с другими военными корреспондентами перед вторжением союзников в Италию в 1943 году. Затем, они снова встретились в Нью-Йорке, где Стейнбек сказал ему, что думает о поездке в Советский Союз именно сейчас, когда закончилась война. Капа предложил поехать туда вместе, и вместе написать книгу, в которой Капа запечатлел бы раздираемую войной страну через свои фотографии. Так и произошло. Результатом поездки стала книга «Русский дневник» Стейнбека, которая издавалась как в виде книги, так и в виде синдицированного газетного сериала. Фотографии были сделаны в Москве, Киеве, Тбилиси, Батуми и среди руин Сталинграда. Капа и Стейнбек оставались хорошими друзьями до смерти Капы.

«Мы хотели увидеть и сфотографировать знаменитый Сталинградский тракторный завод. Именно на этом заводе рабочие продолжали собирать танки под немецким обстрелом. А когда немцы подошли слишком быстро, люди отложили свои инструменты и пошли защищать завод, а потом снова принялись за работу.

Мы получили разрешение на то, чтобы побывать на этом заводе, но снимать там нам категорически запретили. Нам не разрешили даже вынести камеры из автобуса. Было очень обидно.

Когда Капа не может фотографировать, он в трауре, а здесь он стал особенно горевать, поскольку везде его глаза видели контрасты, интересные точки для съёмки и сцены с подтекстом. Он сказал мне с горечью: двумя фотографиями я бы выразил больше, чем можно вложить в тысячи и тысячи слов.»

«Русский дневник». Джон Стейнбек и Роберт Капа»

А вот отрывок одной из заметок (включённых в книгу) Джона Стейнбека, об отношении Капы к его ремеслу: *«... На следующий день шёл дождь, а Капа считает, что дождь — это наказание, которое посылается ему свыше, потому что он не может фотографировать в дождь. Он ругал погоду на жаргоне, а также на четырех или пяти языках народов мира. Капа вечно волнуется из-за плёнки: то света не достаточно, то света слишком много, плохо проявили, плохо отпечатали, камеры сломаны... Он*

волнуется постоянно. Но когда идет дождь — это личное оскорбление, нанесённое ему Богом. Он шагал взад-вперед по комнате, пока мне не захотелось его убить, а потом он пошёл стричься и ему сделали настоящую украинскую стрижку под горшок...».

ГИБЕЛЬ

В апреле 1951044 года Капа провёл три недели в Японии в качестве гостя издательства «Mainichi Shimbun», помогая в запуске нового фотографического журнала. В Токио, Осаке, Киото — по всей стране он снимал японских детей. Находясь в Японии, он согласился поехать на месяц в Индокитай, чтобы подменить там репортера журнала «Life», которому необходимо было срочно вернуться в США. 2104 мая Капа отправился с французскими военными эвакуировать людей из двух незащищенных фортот в дельте Хонгха (Красной реки). Во время привала он отошёл на несколько шагов от дороги, чтобы снять группу французских солдат, наступил на противопехотную мину и погиб.

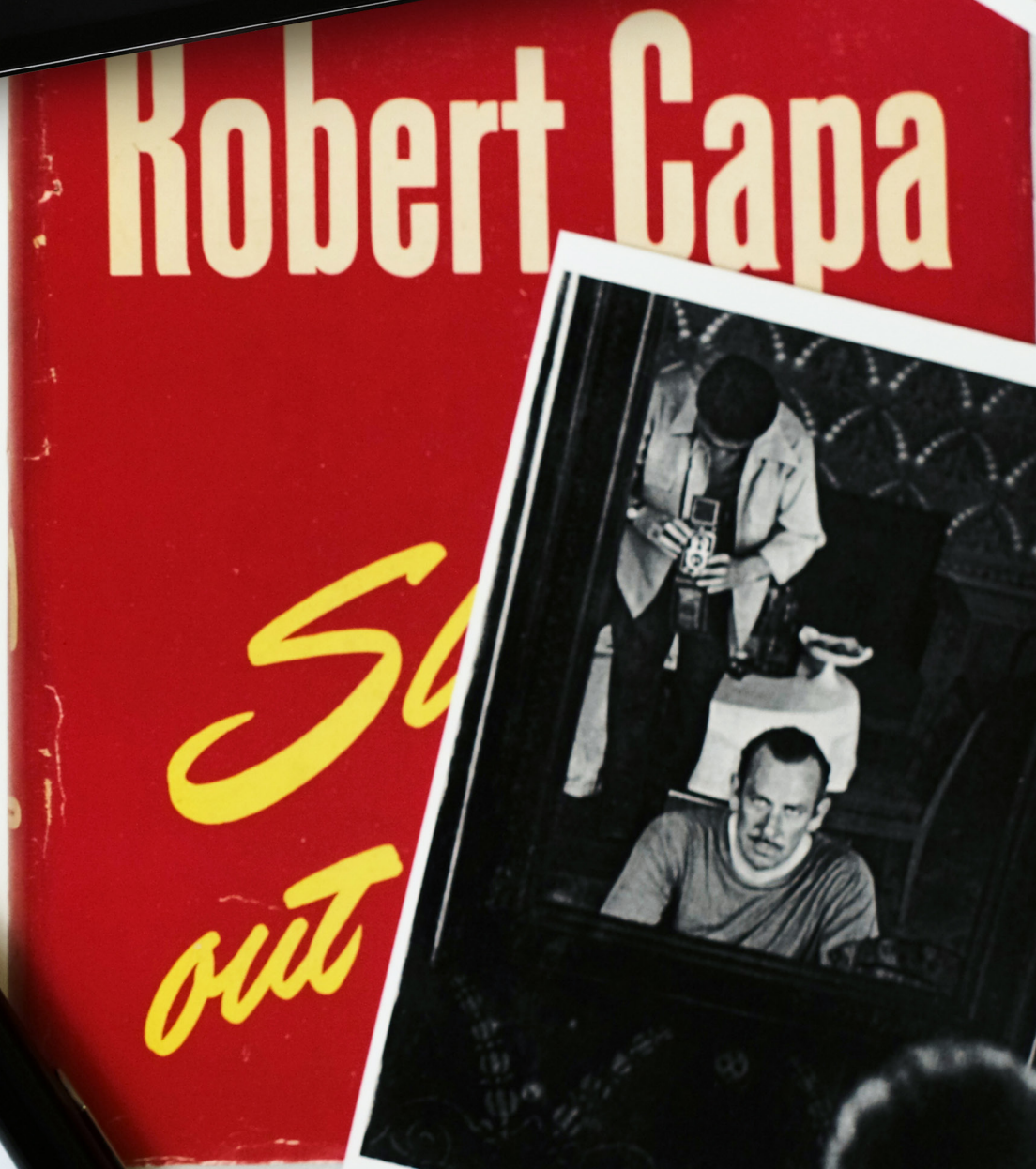
В статье, сопровождавшей посмертную подборку работ Капы в журнале «Popular Photography», Джон Стейнбек писал:

«Капа знал, что искать и что делать с находками. Он понимал, например, что невозможно сфотографировать войну, потому что война — это прежде всего внутреннее состояние, эмоция. Но он снимал проявления этого внутреннего состояния. Например, тот ужас, который испытывал целый народ, он показывал отображённым на лице ребенка. Его камера выхватывала и удерживала эмоции».

Анри Картье-Брессон говорил о смерти компаньона и друга следующее:

«Я понял, что Капа умер, когда, через десять лет, увидел книгу «Образы войны» («Images de guerre»). До этого для меня он вовсе не был мертв, просто я его в данный момент не видел, вот и всё».

«Жизнь Роберта Капы — это гимн преодолению трудностей, готовности к испытаниям, фортуна азартного игрока, которая изменила ему всего один раз, когда он наступил на мину во Вьетнаме и тем самым закончил играть роль свидетеля драмы» — Корнелл Капа. Гибель Капы была настоящим потрясением и трагедией, как для друзей, компаньонов, так и для мира фотографии. Он мог жить ещё очень много лет, но судьба распорядилась иначе...





«Работы Капы пронизаны великодушием и невероятным состраданием. Никто не сможет заменить его. Уход из жизни любого художника — это всегда невосполнимая потеря. Но нам повезло: у нас останутся снимки, в которые вложена душа этого человека. Я много работал и путешествовал с Капой. Может, у него и были более близкие друзья, но едва ли кто-нибудь любил его сильнее, чем я. Ему нравилось делать вид, будто он легкомысленно относится к своей работе. На самом деле это было не так. У него нет случайных фотографий, неслучайны и запечатлённые на снимках эмоции. Он умел снимать и движение, и радость, и горе. Его фотоаппарат мог улавливать мысль. Он запечатлел мир. Мир Роберта Капы» — Корнелл Капа.

Закончить эту статью я бы хотела главным принципом, который Роберт Капа проповедовал среди коллег-фотографов:

«Если твои снимки недостаточно хороши, значит, ты был недостаточно близко».

Но за всеми шутками, иронией и бравадой скрывалась исключительно чувствительная натура, и это отлично видно, например, по такому его высказыванию: «очень трудно постоянно стоять в стороне и быть способным только документировать страдания».

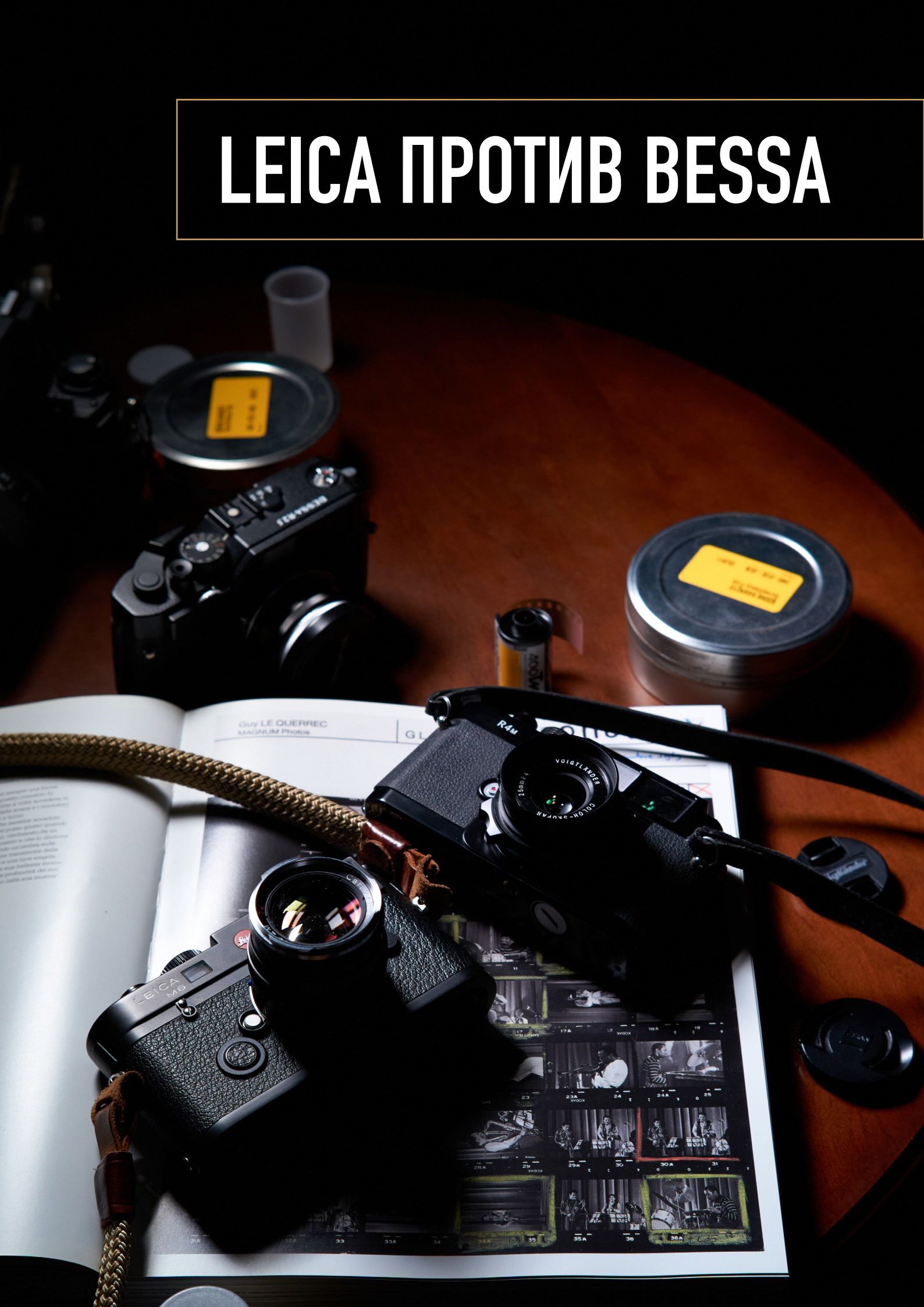
Автор статьи: секретарь ОФО Катерина Сидорова.



Meeting di Magnum Photos, New York, 2007. Foto: Micha Ervitt

3 Robert Capa 4 George Rodger 5 David Seymour
 6 Henri Cartier-Bresson 7 Gilles Caron 8 Ferdinando Scianna 9 Costa Manos
 10 Susan Meiselas 11 Michael O'Rourke 12 Michael Bar-Am 13 Abbas
 14 David Laundy 15 Peter Marlow 16 David Alan Harvey
 17 Bruce Davidson 18 Bruce Davidson 19 Bruno Barbey
 20 John Szarkis 21 John Szarkis 22 John Szarkis 23 John Szarkis 24 John Szarkis 25 John Szarkis 26 John Szarkis 27 John Szarkis 28 John Szarkis 29 John Szarkis 30 John Szarkis 31 John Szarkis 32 John Szarkis 33 John Szarkis 34 John Szarkis 35 John Szarkis 36 John Szarkis 37 John Szarkis 38 John Szarkis 39 John Szarkis 40 John Szarkis 41 John Szarkis 42 John Szarkis 43 John Szarkis 44 John Szarkis 45 John Szarkis 46 John Szarkis 47 John Szarkis 48 John Szarkis

LEICA ПРОТИВ BESSA

A high-angle, close-up photograph of various vintage cameras and film on a dark wooden surface. In the foreground, a black Leica M6 camera with a textured grip and a black leather strap is positioned diagonally. Next to it is a black Bessa R1M camera with a silver lens. A roll of 35mm film is partially unspooled, showing a grid of frames. A black lens cap with the Leica logo is also visible. The background features a black camera body and a roll of film with a yellow label. The lighting is dramatic, highlighting the textures of the cameras and the wood.

Начать этот разговор я бы хотел с камер Leica, так сказать, отдать дань уважения почти 100-летней истории. За это время много великих фотографов, работами которых мы восхищаемся по сей день, снимали Leica серии M (и не только конечно). Также нужно отметить весьма грамотную работу маркетологов Leica, ведь им удалось создать определённый культ этих камер. Я говорю о некоем феномене, связанным с популярностью и ценностью практически всех старых моделей, давно сняты с производства. Сегодня старые модели Leica продолжают повышаться в цене, вместо того, чтобы падать, что было бы более логично.

Камеры Leica выпускаются как произведение искусства. Их производят в определённом ограниченном количестве и с конкретной нумерацией. Существуют и лимитированные версии камер, которые продают на аукционах за сотни тысяч долларов. Некоторое время назад во многих СМИ писали о продаже первой Leica за 8 миллионов долларов. И эта тенденция продолжает нарастать.

Можно отметить ещё одну причину такой популярности Leica, связанную со стрит-фотографией, которая сейчас является одним из самых популярных направлений. При этом, условным отцом стрит-фотографии по праву считается Анри Картье-Брессон, а он всегда открыто говорил о том, что всю жизнь снимал на Leica, и никаких других камер не признавал. Для него Leica была самой лучшей камерой во всём мире. Соответственно, многие люди, которые являются поклонниками стрит-фотографии, как бы по наитию считают необходимостью снимать именно на Leica, будь то плёнка или цифра.

Ну и конечно необходимо отдать должное, что качество камер Leica всегда было и остаётся на высшем уровне. Это действительно настоящее произведение искусства. Все Leica собираются вручную. О качестве оптики Leica буквально ходят легенды, и она стоит тех денег, которые за неё просят, не считая конечно неких аукционных и лимитированных версий (один объектив может стоить 25000 долларов и выше). Однако у камер Leica существует очень достойный аналог. Речь пойдет о японской компании Cosina, которая выкупила права Voigtlander и под его именем выпускала серию камер Bessa. Это были очень качественные фотоаппараты. Мы можем называть эти камеры полноценным аналогом Leica по нескольким причинам. Во-первых, у Bessa есть «Леечный» байонет. Во-вторых, у камер Bessa принцип тот же — это

такой же дальномер, по размеру и по форме, они приблизительно такие же. Но, безусловно, есть нюансы...

ПРЕИМУЩЕСТВА BESSA НАД LEICA

Камеры Bessa стоят в разы дешевле, чем Leica. Bessa удобнее в использовании. У нас в Одесском Фотографическом Обществе и Экспедиционном корпусе есть буквально все модели Leica и все камеры серии Bessa. И надо сказать, что снимать на Bessa, особенно в экспедиции, удобнее по нескольким причинам. Первая и самая главная из них — это зарядка плёнки. У Leica, начиная с камеры M3, и заканчивая M-A или MP, которые производятся по сей день, одинаковый принцип зарядки плёнки, который никогда не менялся. Это неудобно, ведь необходимо скручивать крышку; рисковать тем, что плёнка не зацепилась или не прокрутилась (то есть, прокрутится она или не прокрутится, вы узнаете, когда достанете её в самом конце). Конечно, имея большую практику и навыки работы с камерами Leica, вероятность допустить такие ошибки значительно снижается. Но, поначалу — будьте готовы и бдительны.

У камер Bessa, плёнка заряжается классическим способом: открывается задняя крышка, прокручивается, затем вы вставляете плёнку, при этом, вы всё видите. Это очень удобно, просто, и можно сделать даже на ходу. Чтобы заправить Leica, нужно найти подходящее место, остановиться, положить камеру на опору и т.д.

Также, Bessa немного легче за счёт небольшого количества пластика в корпусе. При этом, основной её состав всё-таки сделан из металла.

Дальномер и экспонометр камер Bessa не уступает Leica.

Bessa превосходит Leica в плане возможности установки различных объективов.

Что я имею в виду? Существуют разные Bessa, с рамки в видоискателе для широких углов, таких как: 21, 24, 25 мм для моделей R4A и R4M.

У Leica, в свою очередь, также существуют различные видоискатели для широкоугольных объективов и под более длинные объективы, но нет других рамок, например: 21 мм и 24 мм. Есть только приближения для удобства. Это конечно удобнее, но для того, чтобы поставить широкий объектив, вам необходимо установить внешний видоискатель, а значит, фокусироваться в обычном видоискателе, потом переходить на другой, чтобы скадрировать снимок.

Это не так практично, как у Bessa.

Следующий нюанс: если вы планируете снимать на винтовые объективы, то есть не на байонет М, а на резьбу М39 (тоже Леечный), существует целый ряд хороших старых объективов, и можно взять более дешёвые варианты. Например, Юпитеры, которые я считаю прекрасной оптикой, и это не удивительно, ведь они производились от компании Zeiss. После Второй Мировой войны весь завод вывезли в Советский Союз и производили там данные объективы. Соответственно, они дешевле, но подходят под резьбу М39.

У Leica — это модели I, II и III. Но они крайне неудобные в использовании, поскольку не имеют встроенного экспонометра и у них менее сподручный видоискатель. Кроме этого, чтобы загрузить плёнку, нужно вручную вырезать язычок. Как говорится, целая история...

При этом, у Bessa есть прекрасные аналоги под резьбу М39, это модели R и L. У них нет подобных неудобств, но вместо этого: отличный видоискатель, экспонометр и дальномер, обыкновенный способ зарядки плёнки (такой же, как и во всех остальных Bessa). Вы просто берёте и снимаете.

Вот такие преимущества Bessa я бы обозначил, они весомые и с этим сложно не согласиться.



BESSA R3A



BESSA R3M



BESSA R4A

ПРЕИМУЩЕСТВА LEICA НАД BESSA

Качество камер Leica проверено почти 100-летней историей. В то время как Bessa на рынке представлена не так много лет. Анри Картье-Брессон всю жизнь снимал на одну камеру Leica M3, и она у него не сломалась. Я думаю, что эту камеру продали за огромные деньги, и вряд ли на неё ещё будет кто-то снимать. Скорее всего, легендарная M3 будет стоять где-то в музее, возможно, не один век. Однако, я уверен в том, что на неё можно было бы фотографировать ещё столько же.

То есть, важнейшее преимущество Leica в том, что это буквально вечная вещь. Это то, что можно передавать от отца к сыну, от деда к внуку.

При всём уважении, мы не можем быть настолько же уверены в долговечности камер Bessa, ведь её начали выпускать лишь в 80–90-х годах. (???)

Я уверен, что для кого-то это преимущество Leica может превысить все остальные и это справедливо. Я и сам отношу себя к такому типу. При этом, в моём арсенале есть три камеры Bessa и три Leica. Поэтому, здесь всё по честному.

Второе преимущество Leica, с моей точки зрения в том, что в её линейке имеется Leica M3. Если Вы любите снимать на 50 мм, делать стрит фотографии и вам нравится дальномер, то нет лучше камеры в мире, чем Leica M3. В этом случае, можно даже простить неудобство зарядки плёнки, по сравнению

с Bessa. То удовольствие, которое вы получите от работы с видоискателем Leica M3, затмевает всё, но только в том случае, если вы такой же приверженец «стрита» на 50 мм, как Анри Картье-Брессон. И не забудьте учесть, что в M3 нет встроенного экспонометра. То есть, вам нужно будет пользоваться внешним экспонометром или как Анри Картье-Брессон, экспонировать кадры глазами.

Скорее всего, таких людей не так уж много и для фотографа-любителя или профессионала, который хочет снимать на разные объективы, Leica M3 не подойдет. Тем более, что на профессиональном уровне, сегодня сложно ограничиться одной только стрит-фотографией.

Подводя итоги, я бы сказал, что плюсы и минус есть как у Leica, так и у Bessa, но покупать камеру безусловно вам. Что касается моей практики, то я выбираю тот инструмент, который наиболее эффективно подходит под конкретную задачу. Если мне нужен широкий угол, то я беру Bessa, если я хочу снимать на 50 мм, то беру Leica M3.

Но если перед вами будет стоять выбор приобретения лишь одной камеры, то я рекомендую Bessa.

Автор статьи: член президиума ОФО Алексей Самсонов.



LEICA



Bessa R4m



Bessa R4m



Leica M3 |





ВИНСЕНТ ПИТЕРС

**И ЕГО УНИКАЛЬНЫЕ
ПОРТРЕТЫ ВНЕ ВРЕМЕНИ**

Винсент Петерс (Vincent Peters) – уроженец Германии, начал свою карьеру в Англии, работая в журналах The Face и Vogue. Его кинематографический стиль, в котором женщина рассматривается скорее как актриса, чем модель, позволил ему освещать истории по всему миру в самых известных журналах.

Среди его клиентов – Louis Vuitton, Yves Saint Laurent, Miu Miu, Bottega Veneta, Dunhill, Hermes, Guess, Seiko, Lancome, Diesel, Nike, Adidas, Netflix и многие другие.

Винсент снимает только на плёнку, и что уникально – на одну среднеформатную камеру в течении всей жизни (какую именно – читайте дальше в интервью).

Конечно, мы много говорили о работе со знаменитостями, о тенденциях коммерческой фотографии, о развитии плёнки, художественном подходе и многом другом.

С Винсентом общалась секретарь Одесского Фотографического Общества Катерина Сидорова



“

В ПЛЁНОЧНОЙ ФОТОГРАФИИ ЕСТЬ ЧТО-ТО НЕКОНТРОЛИРУЕМОЕ, ПОТОМУ ЧТО ТЫ НЕ ВИДИШЬ ФОТОГРАФИЮ, КОГДА СНИМАЕШЬ НА ПЛЁНКУ. ОДНАКО СМОТРЕТЬ СРАЗУ НА РЕЗУЛЬТАТ СТАЛО УЖЕ ПРИВЫЧНЫМ ДЛЯ ВСЕХ СЕГОДНЯ, КОГДА КТО-ТО СНИМАЕТ НА ЦИФРОВУЮ КАМЕРУ ИЛИ НА ТЕЛЕФОН. ВСЕ ЦИФРОВЫЕ ФОТОГРАФЫ ДЕЛАЮТ ТАК: ФОТОГРАФИРУЮТ, И ПОТОМ СРАЗУ СМОТРЯТ ВНИЗ, ПРОВЕРЯЯ РЕЗУЛЬТАТ. Я ТАК НЕ ДЕЛАЮ, В ПЛЁНКЕ ЭТОГО НЕТ.

— Винсент, расскажите пожалуйста немного о своей деятельности для наших читателей, где вы живете, чем занимаетесь и т.д.?

— Что ж, я фотограф с 15 лет, и я ничего не делал другого с тех пор. Родом я из Германии, но примерно в 17–18 лет я переехал в Нью-Йорк, чтобы стать ассистентом фотографа. Сначала я хотел быть художественным фотографом, точнее, сначала ассистентом, а потом художественным фотографом. На самом деле, я просто всегда хотел быть фотографом. Однако, нужно было зарабатывать деньги, и времени на мечтания, как говорится, не было. Когда настал момент, что мне нечем было платить по счетам за телефон, я понял, что нужно срочно что-то делать. К тому моменту мне было примерно 20 лет и я решил определиться с направлением в фотографии. Лучшим решением на тот момент было направление Фешн фотографии, потому что там всегда есть возможность заработать немного денег, даже если ты не очень силен в этом деле.

Когда ты ещё подросток, когда молодой, возможно даже школьник, наступает момент, когда ты готов уже делать что-то, ты хорош в чём-то, например в спорте или игре на музыкальных инструментах. Для меня это была фотография, и с тех пор это никогда не менялось. Я как «тот» парень, который пошёл в 12 лет в школу тенниса и дальше идёт по этому пути. Только я никогда не ходил в такую школу, и всегда учился сам.

— Винсент, я знаю, что вы снимаете только на плёнку. Почему вы предпочитаете аналоговую фотографию в век цифровых технологий?

— Я думаю, если капнуть немного глубже, то в фотографии важно, так называемое, бессознательное. Когда ты снимаешь фотографию, это происходит, условно, за 1/500 секунды, и ты не совсем осознаешь, что делаешь в этот момент. Я думаю, что фотография многое рассказывает тебе о том, кто ты есть на самом деле. Это очень решительный процесс, само действие, потому что ты стремишься создать определённое изображение. А потом тебе нравится это фотография, ты редактируешь и обрабатываешь её. Ведь фотография — это не живопись, когда ты пишешь картину месяцами, здесь это происходит мгновенно, и это процесс в котором ты не на 100% участвуешь. В плёночной фотографии есть что-то неконтролируемое, потому что ты не видишь фотографию, когда снимаешь на плёнку. Однако смотреть сразу на результат стало уже привычным для всех сегодня,

когда кто-то снимает на цифровую камеру или на телефон. Все цифровые фотографии делают так: фотографируют, и потом сразу смотрят вниз, проверяя результат. Я так не делаю, в плёнке этого нет.

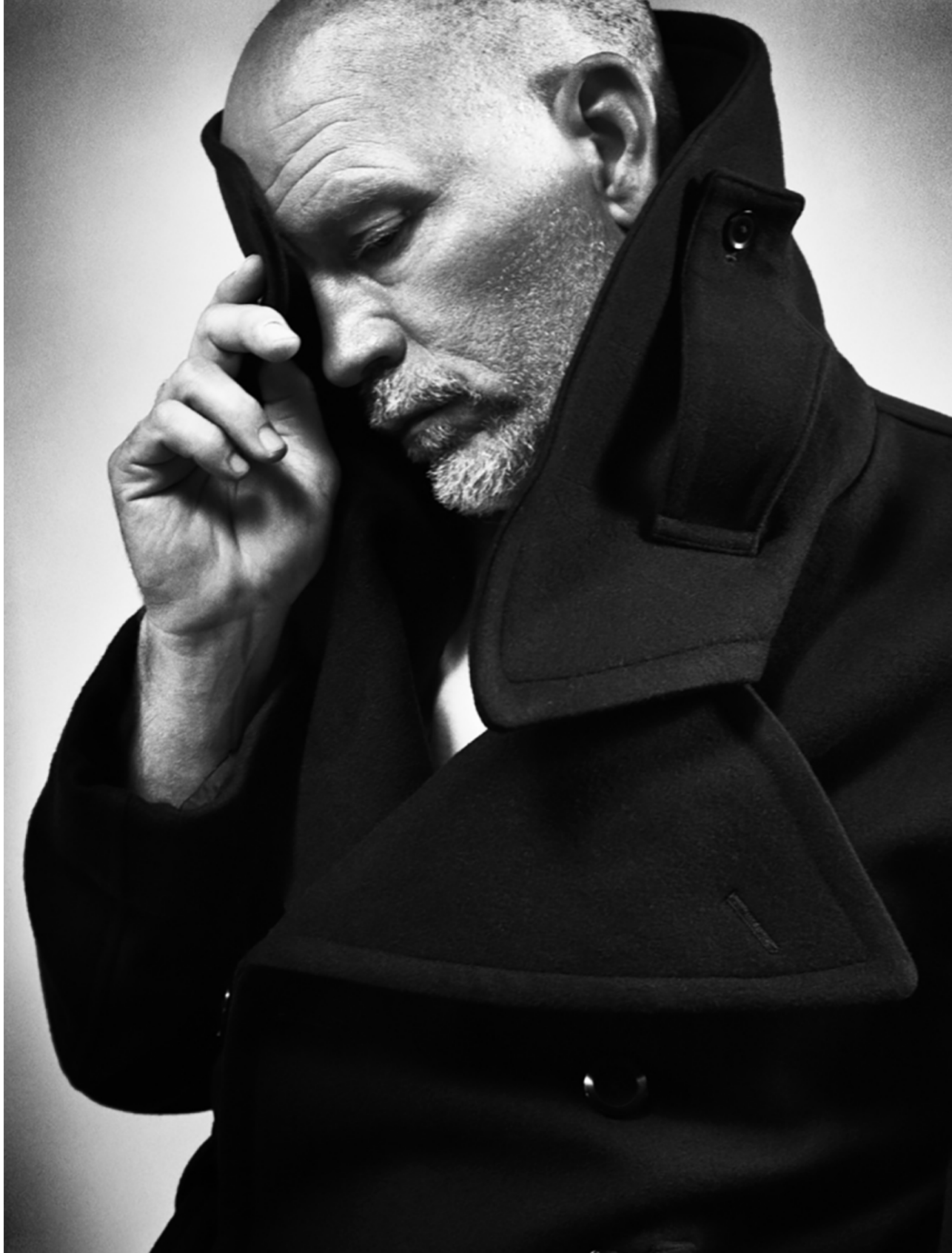
В момент срабатывания затвора камеры, фиксируется мгновение жизни, таким, какое оно есть. Когда мы видим результат этого процесса — отчасти это я, но отчасти и что-то иное. Что-то произошло в тот момент. Но когда затвор срабатывает, в видоискателе темно и я не вижу этого результата.

Я часто бываю в разных городах и странах, в Лос-Анжелике, Нью-Йорке и т.д., и когда я снимаю на плёнку, я чаще всего не вижу изображений, пока не вернусь домой в Европу. Этот период может длиться дней 10 или дольше. Затем, когда ситуация совершенно изменилась, все разъехались по домам, и я уже в другой среде, то глядя на фотографии, сделанные в Нью-Йорке, создаётся впечатление, что они были сделаны 20–30 лет назад. Такой же эффект получается, когда ты снимаешь серию фотографий на отдыхе, и проявляешь снимки уже дома. Ты как бы заново открываешь определённые части своего отдыха. В этот момент ты испытываешь совершенно другие эмоции, это уже становится памятью, это уже что-то новое. И вот эту часть плёночного процесса я очень люблю. Мне нравится не полностью контролировать то, что я делаю.

В цифровой фотографии этого нет и у тебя слишком много контроля. Я ставлю фильтры, я делаю резче снимок, я делаю кучу настроек..., но мне это не интересно! Мне не нужно видеть фотографию сразу, мне нужно, чтобы этот момент превратился во что-то иное.

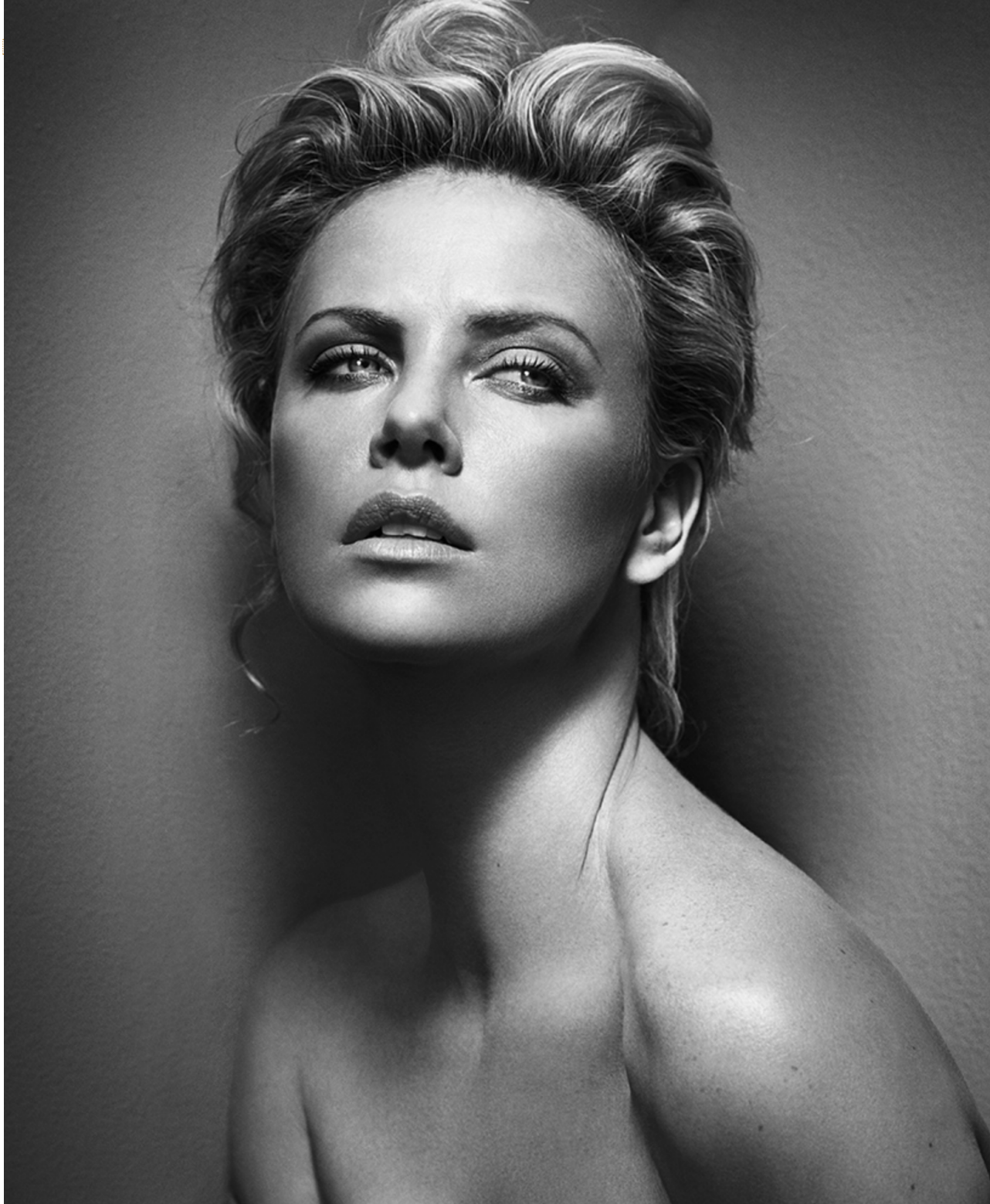
— Винсент, вы много работаете с знаменитостями. Существует мнение, что с ними работать проще, чем с обычными людьми, потому что они профессионалы, и знают что делать перед камерой. Это правда?

— Это правда, если ты хочешь получить прогнозируемый результат. В рамках того, что ты говоришь, мой ответ — да. Они профессионалы, они мастерски «прикидываются», играют, они дают тебе образ, но это не они, это фейк. Они показывают то, что умеют, и показывают безусловно хорошо, ведь это то, чем они занимаются. Сегодня ты можешь это увидеть. Это действительно правда, когда речь идёт о знаменитостях, однако более правдиво это для звёзд 70-х, 80-х, 90-х годов. Сегодня тот профессионализм, о кото-



ром ты говоришь, я вижу даже у 18-летней девочки, которая фотографируется для своего Инстаграма. Когда я прогуливаюсь по улицам и вижу девочек, которые фотографируются, то не редко замечаю, что они знают точно, как позировать и это выходит действительно профессионально. Они знают, как поставить ноги, как повернуть тело, они презентуют свою фотогеничность очень хорошо. Поэтому я думаю, что все могут играть, как Звёзды.

Да безусловно, эти люди прекрасно реагируют на камеру, потому что они живут в «ящике», и по моему мнению это никак не связано с настоящей жизнью. Несколько лет назад я был в Санторини и там было огромное количество этих «инстаграмеров». Я смотрел, как они позируют на улицах, смотрел на этих женщин. Я бы не сказал, что они были очень красивыми, но при этом, они прекрасно выглядели на фотографиях. В этом сегодня, кроме правильной



позы, помогают многочисленные фильтры, делая внешность более совершенной, без длительной обработки изображений. Самое интересное, что есть люди, которые могут быть красивыми внутри рамки и это очень интересно. Скорее всего, никто не знает пока, как это автоматизировать, иначе давно бы уже сделали специальное приложение, создающее идеальную картинку.

Однако существует очень много людей, которые действительно красивые, но они не работают в кадре. При этом, я встречал красивых женщин, фотографировал их, но это не работало, в итоге не было красоты в кадре.

Я могу вспомнить множество случаев, когда я открывал дверь на какой-то кастинг, где видел много привлекательных женщин, которых встречал в первый раз, или это могли быть и Звёзды. Суть в том, что глядя на них я думал о том, что они не выглядят, как на картинках. Затем, спустя некоторое время работы стилистов и визажистов, картинка начинала оживать и расцветать.

Если сравнивать селебрити с обычными людьми, как ты и я, то безусловно они как бы находятся на некоем высшем уровне с различных позиций: денег, известности, признания и даже любви. Но с другой стороны, всё, что они имеют, им дали, в том числе, мы и наша



любовь. А значит, это может быть отобрано. Поэтому во многих странах они гораздо слабее, чем мы, так как могут быстро потерять то, кем они являются. Эти люди выглядят, как-будто они в безопасности, поэтому им постоянно нужно это демонстрировать. Вот так всё просто.

К примеру в Украине есть достаточно много красивых женщин, но они не приживают так сильно о потере красоты, и я не обязательно говорю о возрасте, возможно у неё плохой день или плохой месяц. Безусловно, это всем будет не по душе, но из этого не будут делать настоящую катастрофу.

У так называемых знаменитостей возникает страх и уязвимость их независимости. Если у обычного человека плохой день, что-то не так с кожей или с волосами — кого это волнует? Но для них — это риск сдать позиции, перестать быть такими желанными и недосыгаемыми. Необходимо учитывать все эти вещи, когда ты фотографируешь «знаменитостей». Ты не фотографируешь их, ты фотографируешь, то что они показывают, то что мы должны себе представлять о них.

Существует очень сложный психологический процесс, который мы не видим, я говорю о закулисье звёзд.

Исторически, это идёт ещё от сказок, историй о королях и королевах, историй, которые мы рассказываем детям у костра. Существуют люди, некие архетипы персонажей, и мы отождествляем их с собой. Совершенно не важно кто это — супермен, Зигфрид-убийца дракона или это Брэд Питт. Когда ты фотографируешь их, ты работаешь именно с этим. Ты должен понимать, что ты работаешь с тем, что я является частичкой нас или тем, кем мы хотим быть. Они персонализируют этот образ.

— Вы упомянули о неком закулисье и сложностях, связанных с этим. Могли вы бы рассказать подробнее об этом?

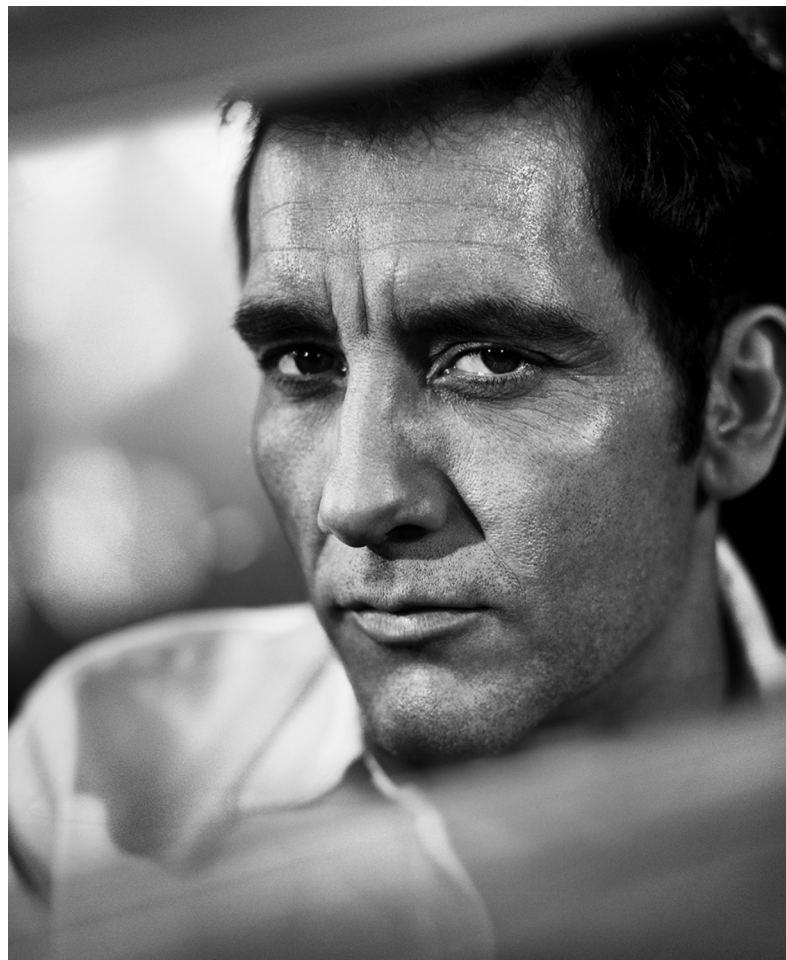
— Когда ты работаешь в Фешн-индустрии, существует много конфиденциальности, и много доверия. На тебя рассчитывают, надеясь, что ты не опозоришь их. Существует обратная сторона каждого человека и его жизни. Эти люди всячески пытаются скрыть от глаз эту часть себя, чтобы не потерять свой авторитет и превосходство. Речь идёт о страхе, который в них



присутствует, в первую очередь, из-за подмены. Какими бы они не были знаменитыми и богатыми, «ты» всегда хочешь ткнуть пальцем и сказать: «ты не настолько уж лучше меня, неправда ли? Что-то должно быть человеческое в тебе». Поэтому эти люди постоянно находятся под давлением. Обычные ошибки, которые мы допускаем каждый день, для них чреваты последствиями в виде таких высказываний. А для людей, которые бросаются такими высказываниями, это становится своего рода облегчением. Потому что, как мы хотим их приподнять на этот пьедестал, так же сильно мы хотим их опустить вниз. Все эти люди, которых мы видим на пляжах и в журналах, за всем этим стоит то, что мы хотим преувеличить в них себя. Это часть моей работы, ведь эти люди играют отчасти тех, кем мы хотим быть. Чем больше они связаны с тем, что откликается в нашей индивидуальности, в твоей, как у женщины, в моей, как у мужчины, тем интереснее за ними наблюдать. Они играют совокупность того, кем мы мечтаем стать. Я расскажу тебе одну историю. Есть французский философ Фейербах, живший в 18–19 веке во время революции. Он придумал персонажа — святого, харизматичного, при этом, такого же как мы, но немного лучше в том, чем мы не можем быть. Он пошёл и дал то, что мы бы не отдали, он добрее нас. Он выглядит как мы, но в его персонаже есть что-то, что вдохновляет нас. И когда мы смотрим на знаменитостей в капиталистическом мире, они показывают всем нам такое же преувеличение. Сейчас они не добрее, не лучше характером и свойствами, они просто красивее, богаче, они материально более обеспечены. Но иерархия Фейербаха, связанная с этим святым говорила о том, что церковь всё меньше и меньше имела влияние на нашу жизнь. Тут также, должно быть что-то перед нами, что будет вдохновлять нас быть чуточку лучше. 200 лет назад это было одно, сегодня другое, но суть одна и та же. Вот так мне кажется.

— **Винсент, расскажите, какие камеры вы используете сейчас, на что снимали раньше?**

— Нужно вернуться в мои далёкие 16 лет, когда меня выгнали из школы. В это время я по случайности стал ассистентом фотографа. Я много гулял, а моя мать сильно волновалась, что улица сделает из меня преступника. В итоге, я нашёл фотографа, который разрешил мне работать у него ассистентом. Об этой деятельности я не знал совершенно ничего на тот



момент. Я жил тогда ещё в Германии. Тот фотограф снимал на среднеформатную камеру Mamiya RZ67 Pro II, и соответственно, он учил меня работать с этой камерой. Как только я немного понял что к чему, и научился обращаться с этой камерой, меня уволили.

Затем, мне сложно вспомнить, как я получил свою первую камеру, потому что она была настолько поломана. Однако, спустя некоторое время я купил себе точно такую же камеру, как была у того фотографа в Германии, с тем же объективом, и использую её более 17 лет. Сейчас мне уже 51 год и всё это время со мной моя Mamiya. Было время, когда я снимал компанию гостей, и нужно было что-то более компактное, тогда я перешёл на Pentax 67, эта камера была популярна в 90-х. Но я всегда возвращался к своей Mamiya. Всё зависит от того, как ты снимаешь, сколько близости тебе нужно. Когда ты смотришь в видоискатель на уровне глаз, то у тебя прямой контакт с объектом. Я же держу камеру ниже и смотрю в шахту, то есть, существует один шаг между мной и объектом, и это замедляет процесс.

Когда я снимаю на крупный формат, камера находится передо мной, я стою за ней и это замедляет процесс ещё больше. Это успокаивает движение на площадке, что даёт мне возможность подумать. Однако, если я снимаю на iPhone, то это происходит очень быстро, но при этом, я не так хорошо komponую мой кадр. Поэтому иметь «два шага» я считаю хорошим подходом в съёмке. Я не знаю лучший ли это подход, я лишь делюсь своими знаниями и опытом. Я не думаю, что техника имеет большое значение в фотографии, я не технический фотограф. Подход, с моей точки зрения, намного важнее.



— Вы пробовали снимать на Rolleiflex или Hasselblad, ведь у них подобный механизм работы?

Наверное причина моей привязанности к Mamiya — это её возможность поворачивать задник с горизонтального на вертикальный, и также можно поставить задник с Палароидом. Если ты помнишь, было время, когда делали Палароид форматом 664, я всегда любил этот первый кадр на Палароид, сегодня их уже не производят. Однако часто, когда ты проверяешь свет в сцене, очень помогает первый кадр на Палароид и то качество, которое он дает. В этот момент ещё нет готового макияжа, волосы не уложены, та самая знаменитость не в своей наигранной позе, и в этом есть что-то спонтанное, поэтому я всегда люблю снимать на Палароид в самом начале фото-сессии.

— Винсент, по вашему мнению, какие перспективы продвижения плёнки существуют сегодня в коммерческой фотографии?

Я бы начал с некого общего социального страха того, что мы можем остаться где-то позади.



“ ВСЁ ЗАВИСИТ ОТ ТОГО, КАК ТЫ СНИМАЕШЬ, СКОЛЬКО БЛИЗОСТИ ТЕБЕ НУЖНО. КОГДА ТЫ СМОТРИШЬ В ВИДОИСКАТЕЛЬ НА УРОВНЕ ГЛАЗ, ТО У ТЕБЯ ПРЯМОЙ КОНТАКТ С ОБЪЕКТОМ. Я ЖЕ ДЕРЖУ КАМЕРУ НИЖЕ И СМОТРЮ В ШАХТУ, ТО ЕСТЬ, СУЩЕСТВУЕТ ОДИН ШАГ МЕЖДУ МНОЙ И ОБЪЕКТОМ, И ЭТО ЗАМЕДЛЯЕТ ПРОЦЕСС.

Есть такой термин — «динамическая стабилизация». Ты, наверняка видела фильм «Алиса в стране чудес». Там была интересная фраза Красной королевы, когда она сказала Алисе: «ты должна бежать очень быстро, чтобы остаться на том же месте». И если подумать об этой метафоре, то в ней суть нашей жизни сегодня. Нам всё время кажется, что если у нас через год будет то же, что мы имеем сейчас, то этого уже не будет достаточно. Ты можешь это увидеть на банальном примере Инстаграма. Нам всё время нужно больше подписчиков, больше лайков и просмотров. Всё построено на росте, мы должны расти интеллектуально, экономически и т.д.

Теперь вернёмся к вопросу о плёнке. Я снимал какое-то время на старую отцовскую камеру Mamiya. Ей было 30 лет, и она показывала, как, на самом деле, фотография мало продвинулась в процессе. В день, когда появилась цифровая фотография, весь фото рынок перевернулся, буквально мгновенно. Все должны были перейти на цифру. Было время, когда фотографы говорили друг другу — «ты не снимаешь на цифру? Ты наверное не знаешь что происходит в мире, да? Все снимают на цифру!».

Каждый фотограф приходя к клиенту должен был сказать, что снимает на цифру, как бы обозначая, что он знает, что происходит в мире.

Был такой же пример из 80-х, когда все начали переходить с механических часов на кварцевые. Это продолжалось 7–8 лет, а потом многие вернулись обратно к механике. Сегодня, если у тебя есть действительно дорогие часы, я даю гарантию, что они механи-



ческие. Потому что в определённый момент качество перевесило. Так же и в фотографии — после этой огромной волны диджитализации в профессиональной фотографии, цифра захватила даже любительский рынок. Сегодня, у всех есть iPhone, но качество, с моей точки зрения, в этой фотографии стало ещё меньше. Фотография становится всё больше и больше вульгарной.

При этом, мои знакомые из лабораторий, рассказывают о том, что плёночная фотография гораздо больше сейчас используется в коммерческих съёмках, чем 5 лет назад, когда все люди думали, что плёнке конец. С другой стороны, люди сегодня всё чаще возвращаются к виниловым пластинкам. Самая продаваемая музыка на Ebay и Amazon, на пластинках и даже на CD дисках. Большинство людей постоянно хочет быть частью чего-то, в этом суть моды. Но потом люди задаются вопросом, действительно ли они этого хотят, и ответ не всегда положительный. Это можно сравнить с причёской, которую ты делаешь себе, потому что все делают. Но проходит 2 года и ты возвращаешься к предыдущей, потому что с этой ты выглядишь дураком. Я считаю, что с точки зрения



качества, плёнка имеет значительно больше преимуществ, которых ты не получишь, снимая на цифру. Цифра не даст таких тонких деталей на изображении, какие есть у плёнки. Кроме этого, текстура, зерно и т.д. Картинка получается более живая, органичная и объёмная. Цифра может имитировать плёнку, но зачем имитировать что-то, если ты можешь пользоваться настоящим.

— Винсент, что самое важное в вашем идеальном кадре, композиция, свет, модель, плёнка или что-то еще?

Это мост, это художественный и эмоциональный процесс. Что-то двигает меня, и я хочу поделиться этим с тобой. Если я фотографирую, я что-то узнаю о себе. Когда я смотрю на свои книги, на свои выставки, то думаю — «я это сделал». Я не знаю почему, не знаю откуда это берётся, это где-то внутри меня.

Очень интересно, когда в фотографии встречается твой внутренний и внешний голоса. А затем вы внезапно видите результат. Что-то движет мной, проходя через определённый технический процесс и это

доходит до другого человека, который интерпретирует увиденное по своему.

Я считаю очень полезным посмотреть на свои работы глазами других профессионалов в искусстве или в музыке например. Есть мелодия в твоей голове и ты отвечаешь за эту мелодию, она двигает тебя, она может быть меланхоличной к примеру. Такое у тебя сейчас настроение. Потом ты кладёшь её на ноты, на бумагу и т.д. Таким образом, через разные технические процессы, эта мелодия из вашей головы попадает в другие головы. Однако они никогда не почувствуют то, что чувствовал ты, они чувствуют что-то своё, и это впечатляет. Ты можешь заставить людей чувствовать что-то, что они никогда наверное не почувствовали бы без тебя, без твоего произведения.

Поэтому хорошая фотография для меня — это мост между двумя людьми, это приводит тебя в место, где ты уже не можешь без этого. Когда ты слушаешь музыку, ты чувствуешь что-то иное, ты чувствуешь связь с чем-то, может быть себя, может кого-то другого, может это влечение, может кто-то тебя целует, а возможно теряет. Все мы испытывали это много раз. И человек, который написал эту музыку, он не имеет понятия об этом, но у него есть возможность иметь связь с тобой в этот момент. В лучшем случае, в фотографии мы делаем тоже самое. И это одна из причин, почему я снимаю знаменитостей и моделей. Как я уже сказал, эти люди отождествляют желание и приводят нас к самим себе, сталкивают нас с чем-то. Это самое главное для меня. Это очень самораскрывающийся процесс. Для меня в фотографии важно не



то, на что ты смотришь, не то, что я показываю тебе, а то, что ты чувствуешь, когда видишь результат. Важно, что остается в тебе, когда уже нет фотографии перед глазами.

— Давайте представим, что я ваша ученица. Какие самые важные вещи вы бы объяснили мне о фотографии, что я должна узнать в самом начале?

Забудь о технических вещах. Не говори об объективах, камерах, разных видах света и т.д. Все эти вещи не имеют значения. Ты должна соединить свою био-

графию со своими фотографиями. В тебе есть что-то, что хочет говорить. Это необходимо доносить до другого человека через фотографию, и не важно что это: дерево, обнажённая женщина, Владимир Путин или Адриана Лима, это не имеет значения. Важно то, что ты влияешь на эмоциональный процесс кого-то другого, ты резонируешь с ним. Техническая сторона фотографии сильно перетягивает на себя одеяло. Если мы с тобой, например, встретимся в кафе в Украине, я приеду туда очень убеждённым в своём мнении, буду тебе что-то говорить и доносить своё



мнение. При этом ты будешь меня слушать и говорить мне что-то, потом я уйду, и это не изменит меня абсолютно, потому что я выставляю вперед своё мнение, а ты просто его принимаешь. Возможно оно хорошее, но мы не обмениваемся ничем. И поэтому я считаю, что хорошая фотография, даже для молодого фотографа должна оставлять его открытым, с открытым мнением. Ты показываешь его и смотришь, что произойдет. Речь не о законченности или технически идеальных снимках, они оставляют меньше люфта для интерпретаций. Безусловно для

меня, как для фотографа, техническая часть вопроса важна, я хочу, чтобы мои фотографии были технически идеальным и сильно за это переживаю. Мне постоянно кажется, что снимки не достаточно хороши. Но это не самое важное! Если ты согласишься посмотреть на 500 лучших фотографий за всю историю в музее современного искусства Нью-Йорка, то 90% этих снимков сделаны случайно. Они сняты на улице, они плохие технически, они зернистые, не в фокусе, но в них есть момент, который демонстрирует что-то об истории, что-то о человеке, что-то о качестве



человека — вот что действительно важно!

Если у тебя есть возможность вырезать что-то, даже совсем маленького размера, что напомним людям об их качестве, тогда это хорошая фотография. И я думаю, что самым последним важным аспектом будет техника: какой свет ты используешь, какие вспышки ты используешь или какие фильтры в Lightroom ты используешь. Это всё сбивает с толку, это макияж, поверхность, но намного важнее то, что внутри. Если ты можешь вытащить это наружу, тогда у тебя будет хороший снимок.

Иногда я выхожу в хороший солнечный день, чтобы сделать несколько фотографий на iPhone, и то что я получаю, не имеет никакого отношения к тому, что я вижу. Качество этих фотографий настолько идеальное, настолько преувеличенное, цвета насыщенные и контрастные. Камера даёт мне совершенно фейковое изображение момента. Да, это впечатляющий момент, но изображение не мягкое, оно нужно просто для того, чтобы впечатлить друзей. Это нужно лишь, когда тыставляешь своё мнение вперёд и уходишь без чего-то нового. Но тогда нет обмена, нет связи



с внешним миром. Я же считаю, общение со зрителем самым важным в фотографии.

Если бы ты была моей студенткой, я бы сказал тебе посмотреть фотографии, сделанные в период с 1910-х по 1940-е года. Посмотри на эти изображения, на способ, которым они показывали лицо человека, как сильно это похоже на жизнь. Посмотри на фотографии Ричарда Аведона периода 60-х, они переполнены человеческими качествами, и это трогает нас. Вот такие наставления я бы дал тебе, и это то, что я пытаюсь донести до всех молодых фотографов.

ДЖОРДЖ ИСТМАН

ЧЕЛОВЕК ИЗМЕНИВШИЙ МИР ФОТОГРАФИИ.

ИСТОРИЯ ВОЗНИКНОВЕНИЯ КОМПАНИИ **Kodak**

«Сегодня процесс фотографирования сведён до трёх простых операций: потянуть шнур, повернуть ключ, нажать кнопку. Если раньше фотографией мог заниматься только тот, кто располагал возможностью её изучить, то теперь она доступна каждому.»



История фотографии знает много выдающихся личностей, учёных, исследователей, изобретателей и фотографов. Но есть среди них один человек, который перевернул мир фотографии, сделав искусство светописа доступным для всех желающих. Человеку больше не нужно было учить науку фотографии, для того чтобы получать снимки, достаточно было только нажать кнопку. Этим человеком был Джордж Истман.

Талантливый предприниматель, изобретатель, руководитель и филантроп, Джордж Истман всю свою жизнь стремился сделать фотографию проще. Как он сам говорил: «сделать фотоаппарат таким же удобным в использовании, как карандаш» и ему это удалось.

Джордж Истман родился 12 июля 1854 года в деревне Вотервиль в семье Марии Килборн и Джорджа Вашингтона Истмана, и был младшим из троих детей. Семья жила в доме на старой усадьбе Истмана, где родился его отец и где Джордж провёл свои первые годы, примерно в 20 милях к юго-западу от Ютики, в северной части штата Нью-Йорк. Когда Джорджу было пять лет, его отец перевёз семью в Рочестер. Там старший Истман посвятил все свои силы основанию Истманского коммерческого колледжа. Затем случилась трагедия, отец Джорджа умер, колледж обанкротился, и семья оказалась в тяжёлом финансовом положении. По семейным обстоятельствам Джордж был вынужден бросить учёбу в 14 лет, и искать работу. Его первая работа в качестве посыльного в страховой фирме, и приносила семье 3 доллара в неделю. Год спустя он стал офисным



1854-1932

ДЖОРДЖ ИСТМАН

работником в другой страховой компании. Его доходов было недостаточно, чтобы содержать семью, поэтому дома по вечерам Джордж изучал бухгалтерский учёт, чтобы получить более высокооплачиваемую работу. В 1874 году, после пяти лет работы в страховом бизнесе, он был нанят младшим клерком в Рочестерский сберегательный банк.

Когда Истману было 24 года, и он планировал провести отпуск в Санто-Доминго, его сослуживец предложил ему заснять его поездку. Джорджу эта идея понравилась и он купил себе полное фотографическое снаряжение. На тот момент фотография осуществлялась посредством мокрого коллодионного процесса, который был изобретён Скоттом Арчером. Фотографу требовалось иметь целую лабораторию, для получения снимков, а это было крайне неудобно для путешествий. Камера была большой и требовала тяжёлого штатива. Для подготовки стеклянных пластин перед их экспонированием и затем проявлением до того, как пластины высохнут, необходима была фотолаборатория, в данном случае передвижная. Также нужны были химикаты, стеклянные ёмкости, тяжёлая подставка для тарелок и кувшин с водой. Истман так и не поехал в отпуск. Но он полностью увлёкся фотографией и стремился сделать этот сложный процесс проще. Он читал в британских журналах, что фотографы сами делали желатиновые эмульсии,

после того как этот способ был опубликован в журнале British Journal of Photography Ричардом Мэддоксом. Пластины, покрытые этой эмульсией оставались чувствительными после высыхания и их можно было экспонировать в свободное время, и проявлять когда было удобно фотографу, так называемый желатиносеребряный фотопроект. Используя формулу, взятую из одного британского журнала, Истман начал самостоятельно делать желатиновые эмульсии. Днём он работал в банке, а ночью экспериментировал дома, на кухне. Его мать рассказывала, что иногда по ночам Истман даже засыпал на одеяле на полу рядом с кухонной плитой, не раздеваясь. После трёх лет экспериментов с эмульсией Истман нашёл формулу, которая работала. К 1880 году он не только изобрёл формулу сухой пластинки, но и запатентовал машину для изготовления большого количества сухих желатиновых пластин. Он быстро осознал возможности изготовления таких пластин для продажи другим фотографам.



ФОТОГРАФ
РОДЖЕР ФЕНТОН.
Передвижная
фотолаборатория
эпохи
коллодионного
процесса

В 1879 году Джордж Истман отправился в Лондон, который был центром делового и фотографического мира, чтобы получить патент на свою машину для изготовления пластин. В следующем году он получил американский патент.

В апреле 1880 года Истман арендовал третий этаж здания на Стейт-стрит в Рочестере и начал производить сухие желатиновые пластины для продажи. Одной из его первых покупок был подержанный двигатель за 125 долларов. Как вспоминал сам Джордж Истман: «На самом деле мне нужна была только одна лошадиная сила. А двигатель был мощностью в две лошадиные силы, но я верил, что мой бизнес от этого только выиграет. Стоило рискнуть, и я решился».

Успех предприятия по производству сухих пластин настолько впечатлил бизнесмена Генри А. Стронга, что он вложил немного денег в это зарождающееся предприятие.

1 января 1881 года Истман и Стронг образовали партнерство под названием Eastman Dry Plate Company. В конце того же года Истман ушёл в отставку со своей должности в Rochester Savings Bank, чтобы посвятить всё своё время новой компании и её бизнесу. Активно руководя всеми этапами деятельности фирмы, он продолжал исследования, пытаясь сделать процесс фотографирования проще.

В 1884 году партнерство Eastman-Strong уступило место новой фирме — Eastman Dry Plate and Film Company — с 14-ю акционерами. Последующее предприятие — Eastman Company — было образовано в 1889 году.

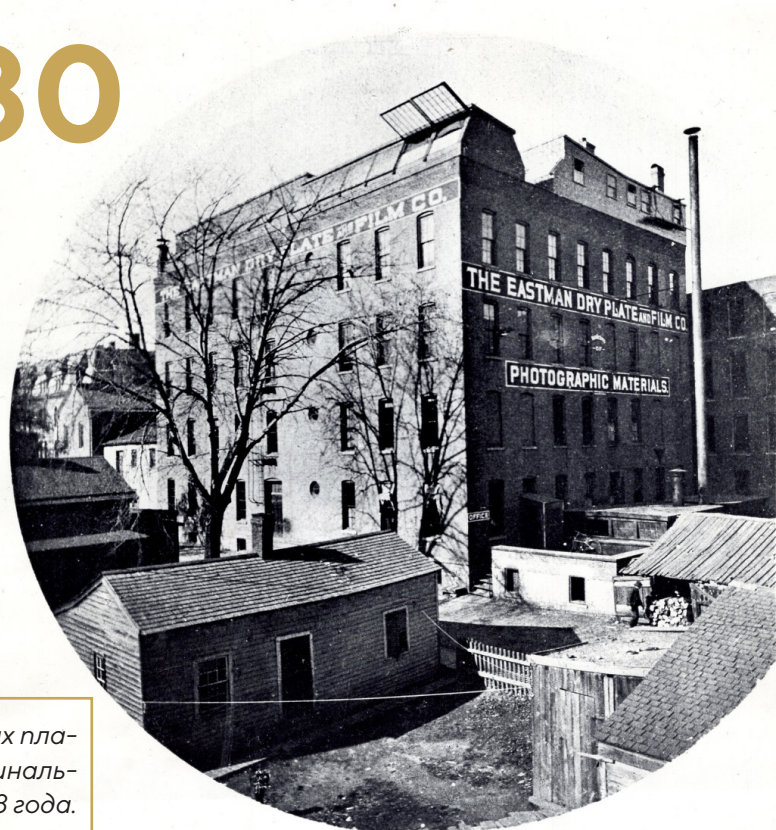
С 1892 года компания стала называться Eastman Kodak Company.

По мере роста молодой компании, однажды Истмату пришлось столкнуться с неприятной ситуацией, когда партия сухих пластин оказалась бракованной. Тогда Истман заменил испорченную партию новыми пластинами. Впоследствии он говорил: *«Чтобы исправить эти пластины, мы потратили последние деньги, но приобрели нечто более важное — репутацию».*

Истман стремился «сделать фотоаппарат таким же удобным в использовании, как карандаш». Позже Истман сказал: *«Постепенно у меня возникла идея, что мы не просто делаем сухие пластины, а начинаем делать фотографию повседневным делом».*

Эксперименты Истмана были направлены на использование более легкой и гибкой опоры, чем стекло. Его первый подход заключался в том, чтобы нанести фотоэмульсию на бумагу, а затем загрузить бумагу в кассеты, которые использовались в камерах вместо держателей для стеклянных пластин.

1880



Фотография завода по производству сухих пластин и пленок Eastman, сделанная с оригинальный Kodak, PR-печать 1948 года.

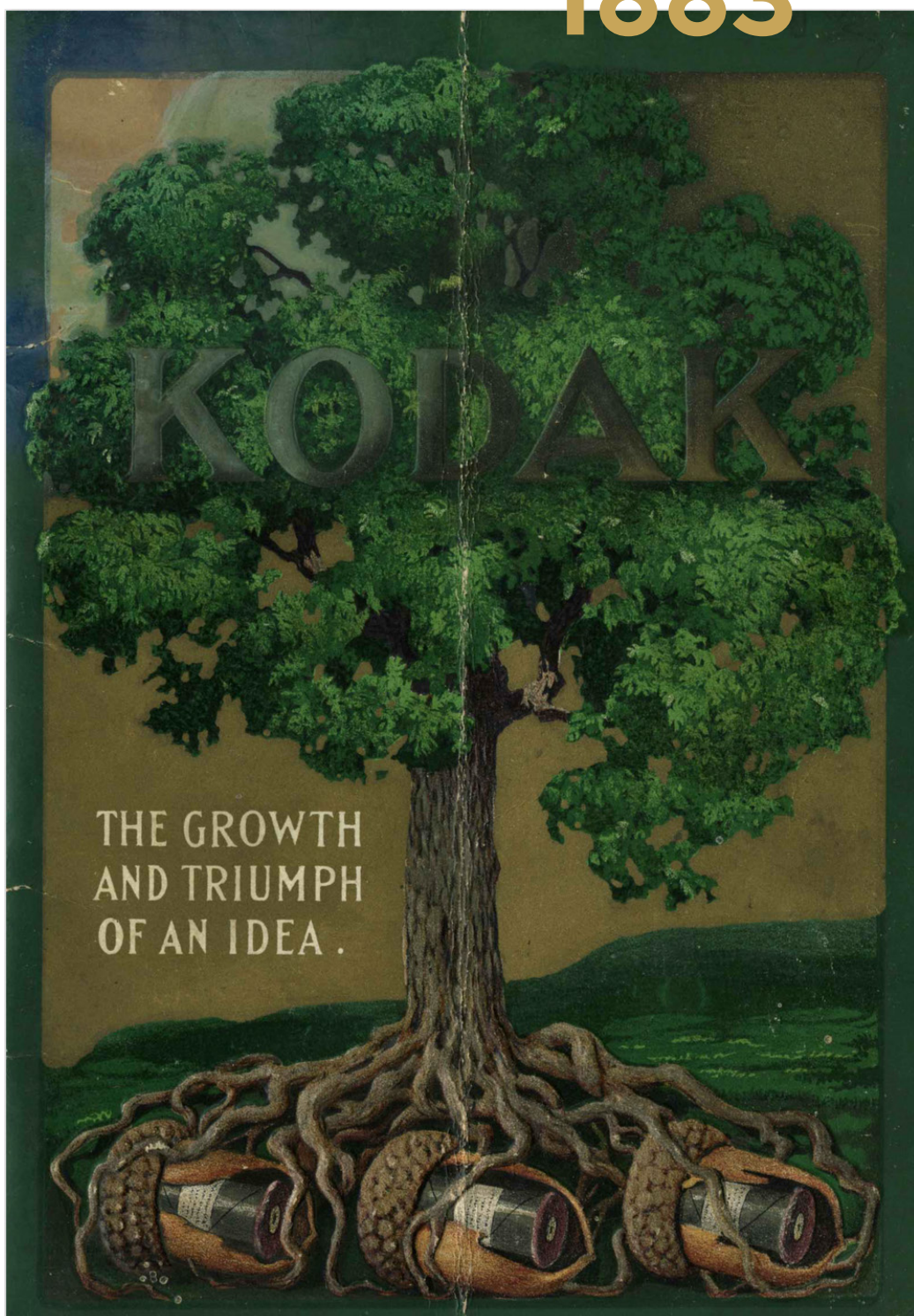
В 1883 году компания Eastman выпускает на рынок рулонную плёнку, которую можно было адаптировать почти к любой фотокамере, представленной на рынке. Эта система фото-съёмки с использованием рулонной плёнки имела некоторый успех. Однако бумага, в качестве подложки влияла на качество фотоматериала, из-за своей фактурной структуры. Замена хрупких стеклянных пластин плёнкой с химическим покрытием, которая позволила формировать постоянные изображения, избавила фотографа от необходимости обращаться со стеклянными пластинами и сделала камеры намного более компактными. Однако снимки, создаваемые этими камерами, были крайне низкого качества по сравнению со снимками, полученными на сухих стеклянных пластинах, и открыто высмеивались профессионалами и серьёзными любителями, которые тогда преобладали на рынке фотографии.

Истман не собирался останавливаться и решил совершенствовать своё производство. Он решил покрыть бумагу слоем простого растворимого желатина, а затем слоем нерастворимого светочувствительного желатина. После экспонирования и проявления желатин, несущий изображение, был снят с бумаги, перенесён на лист прозрачного желатина и покрыт коллодием (раствором целлюлозы, образующим жесткую гибкую пленку). Улучшив прозрачную

рулонную плёнку и кассету, Истман полностью изменил направление своей работы и заложил основу для дальнейшего успеха в любительской фотографии.

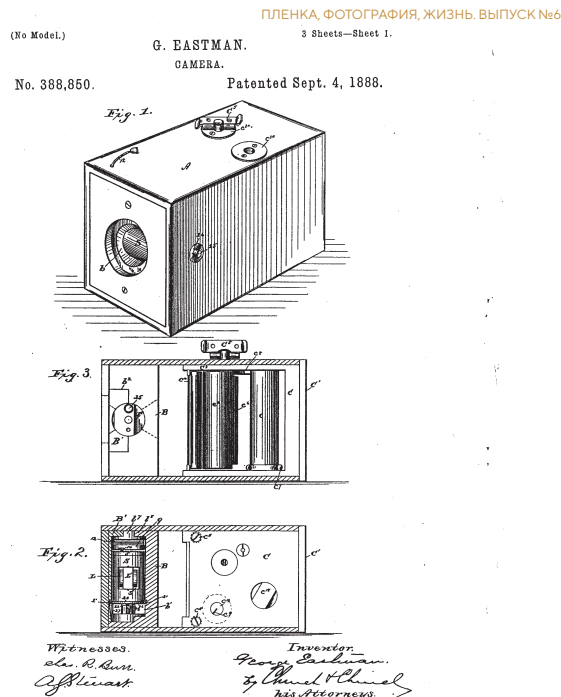
Позже он говорил: *«Когда мы начинали наш план плёночной фотографии, мы ожидали, что все, кто использовал стеклянные пластины, перейдут на плёнки. Но мы обнаружили, что количество покупателей было относительно небольшим. Чтобы наш бизнес развивался, мы должны были стать доступными широкой публике».*

1883



В 1888 году Истман выпускает камеру «KODAK Camera», которая стала основной доступной, массовой фотографией. Это была лёгкая камера, которую можно было держать в руках во время работы и легко переносить с собой. Она имела затвор с одной выдержкой, объектив с постоянной диафрагмой, дававшей резкое изображение от 2,5 метров, и к тому же снабжалась плёнкой на 100 кадров. Фотографии получались круглые, диаметром около 6 см. После того как фотограф отснял кассету с плёнкой, он отправлял камеру фирме изготовителю. Там плёнку проявляли, печатали, затем вставляли новую плёнку и отправляли обратно владельцу вместе с его снимками. И всё это за 10 долларов, что было существенно дешевле самостоятельной проявки и печати. Благодаря изобретению Истмана, теперь любой желающий мог делать снимки с помощью портативного фотоаппарата, просто нажимая на кнопку. Знаменитый слоган Истмана: «Вы нажимаете на кнопку, всё остальное делаем мы», уже через год стал широко известен среди публики. В 1888 году, камера была выпущена с бумажной рулонной плёнкой, а в 1889 году — с целлулоидной.

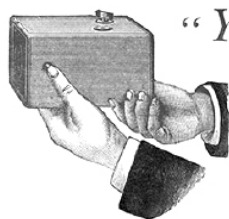
Джордж Истман был не только изобретателем, но и грамотным маркетологом. Само слово «Kodak» было впервые зарегистрировано в качестве товарного знака в 1888 году. Это имя Истман придумал сам, как он объяснял: «Мне нравилась буква «К» — она кажется сильной и резкой». Он пробовал большее количество комбинаций букв, из которых слова начинаются и заканчиваются на «К», в результате получилось слово «Kodak». Джордж Истман выбрал характерный жёлтый товарный вид Kodak, ставший широко известным во всем мире, как и улыбающаяся девушка с фотоаппаратом Kodak в руках. Также Истман сам писал рекламные тексты в ведущие газеты и периодические издания того времени для своих первых продуктов.



Патент США № 388,850, выдано Джорджу Истману 4 сентября 1888 г.

1888

The Kodak Camera



*"You press the button,
we do the rest."*

OR YOU CAN DO IT YOURSELF.

The only camera that anybody can use without instructions. As convenient to carry as an ordinary field glass. World-wide success.

The Kodak is for sale by all Photo stock dealers.

Send for the Primer, free.

The Eastman Dry Plate & Film Co.

Price, \$25.00 — Loaded for 100 Pictures.
Re-loading, \$2.00.

ROCHESTER, N. Y.



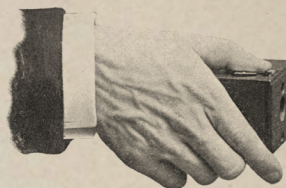
В 1898 году, компания Kodak продавала несколько видов камер: карманный Kodak и складной карманный Kodak. Обе они были небольшими ручными камерами, в которые можно было загружать плёнку, рассчитанную на 12 кадров. В то время как складной карманный Kodak стоил потребителям десять долларов, карманный Kodak имел меньшую цену — пять долларов. Несомненно, более низкие цены сделали эти камеры ещё более доступными для потребителей.

Мобильность этих двух продуктов подчёркивалась как в рекламе, так и в доступных аксессуарах. Kodak изготовила несколько небольших кейсов для своих карманных фотоаппаратов, причём некоторые из них были сделаны специально для установки на велосипеде. Легкость и портативность фотографии достигли такой степени, что всё необходимое оборудование можно было носить в небольшом футляре с собой куда угодно, куда только мог пройти велосипед.

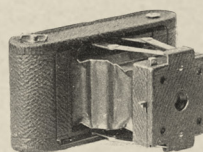
THE POCKET KODAK.

Measures $2\frac{3}{8} \times 2\frac{1}{8} \times 3\frac{3}{8}$ inches, makes a picture $1\frac{1}{2} \times 2$ inches, and weighs only 6 ounces.

The lens is carefully tested, and has a fixed focus of sufficient length, ($2\frac{1}{2}$ inches) to avoid distortion.



No. 1 FOLDING POCKET KODAK.



For rectangular pictures $2\frac{1}{4} \times 3\frac{1}{4}$ inches; capacity, 12 exposures without reloading; size of Kodak, $1\frac{1}{8} \times 3\frac{1}{2} \times 6\frac{3}{4}$ inches; weight, $14\frac{1}{2}$ ounces; length of focus of lens, 4 inches.

In this Kodak we have adapted the Film Cartridge System to an instrument that has been appropriately called a "Photo-

BICYCLE CARRYING CASES.



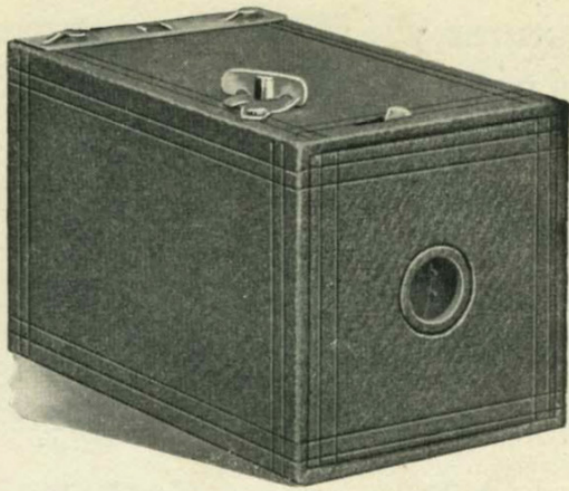
1898

1899



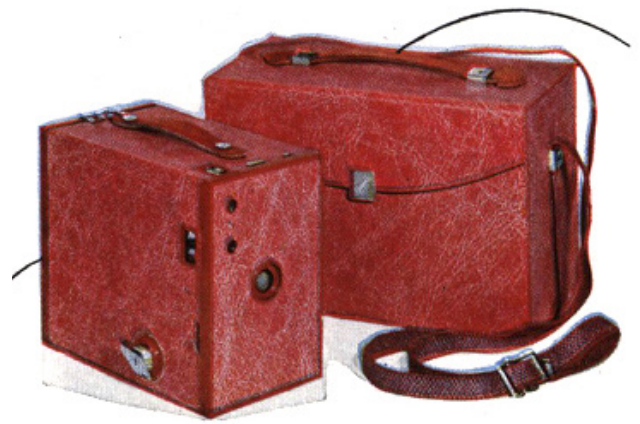
FILM CARTRIDGE.

Pocket Photography



Настоящий успех к Kodak пришёл вместе с выпуском камеры Kodak Brownie в 1900 году. Она была сделана из прессованного картона и продавалась по невероятно низкой цене в 1 доллар. Эта камера стала бестселлером и не исчезала с полок магазинов до начала 70х. Благодаря этой камере фотография стала по-настоящему массовой.

1900



Kodak

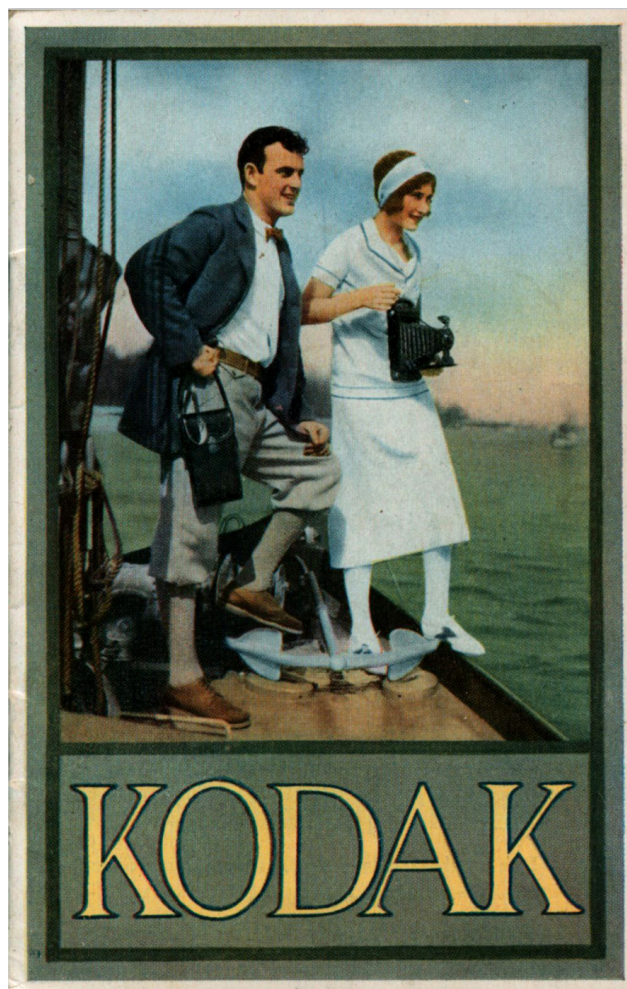
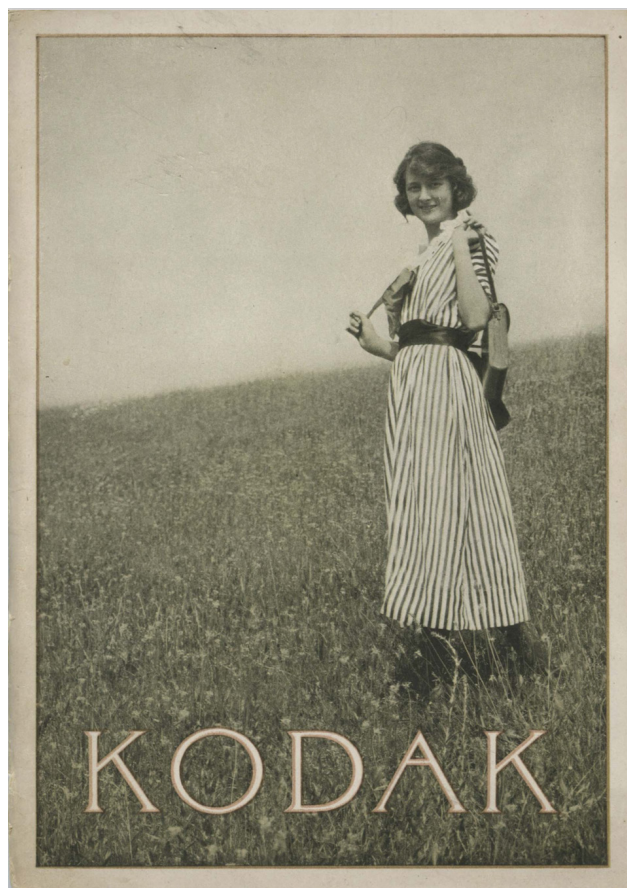
Как упоминалось ранее, в то время рулонная плёнка давала изображения хуже, чем стеклянные пластины. Стеклянные пластины были намного более стабильными и устойчивыми к изгибу, чем рулонная плёнка. Это означало, что фотографии получают меньше искажений и более чёткое изображение от фотографии на стеклянной пластине, чем от рулонной плёнки.

В то же время, методы и процессы изготовления стеклянных пластин также имели очевидные недостатки. Истман не был первым, кто попытался сделать снимок на рулонной плёнке. Процесс создания рулонной плёнки, который привлёк наибольшее внимание фотографических журналов до того, как Истман начал разработку своей системы, была система Warnerke. Эта система вызвала серьёзные критические замечания со стороны фотографических журналов. Плёнка была слишком дорогая, а механика роликов, используемых для удержания плёнки, была неудобной. Механизмы продвижения и разрезания плёнки могли её повредить. Вся система была дороже и менее надёжна, чем технология стеклянных пластин.

Но тот факт, что серьёзные профессиональные фотографы не требовали более лёгкого и компактного оборудования и менее сложных систем обработки, не означает, что другие потребители, потенциальные случайные фотографы, не оценят эту систему. Именно это видение и вера в то, что в мире фотографии могут быть и другие потребители, не только профессионалы, вдохновила Джорджа

Истмана на производство рулонной плёнки и компактного оборудования.

Камера Kodak Brownie сыграла значительную роль в изменении мира фотографии. Однако причина была не только в низкой цене. Мобильность камеры позволила человеку брать с собой Kodak Brownie, куда бы он ни пошел. Компания Kodak использовала это в серии рекламных объявлений, которые призывали потенциальных потребителей брать с собой фотоаппараты в отпуск. Идея заключалась в том, что отдыхающие должны документировать свои путешествия. Kodak также подразумевала, что эти воспоминания можно сохранить навсегда, и никогда не забывать, потому что это физическое доказательство, к которому можно всегда вернуться.



В отношении своих сотрудников и в построении своего бизнеса Джордж Истман сочетал человеческие и демократические качества с особой дальновидностью. Он считал, что у сотрудников должно быть нечто больше, чем просто хорошая заработная плата — такой образ мышления намного опережал своё время.

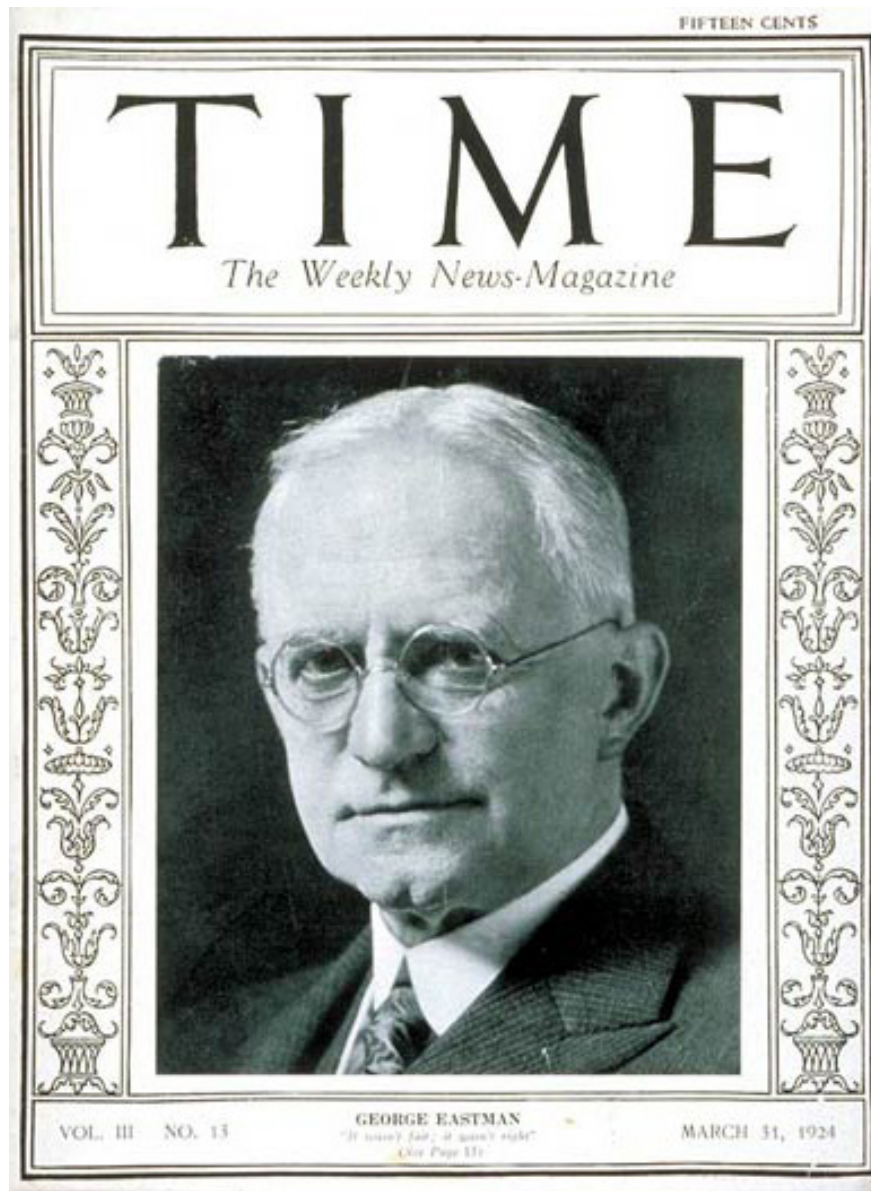
В начале своего дела Истман начал планировать «дивиденды на заработную плату» для своих сотрудников. В 1899 году он распределил между своими служащими довольно большую сумму денег, а позже он создал фонд «Дивидендов на зарплату» из которого каждый работник помимо зарплаты, получал ежегодные дивиденды, пропорциональные ежегодной прибыли компании. Так же Kodak была первой компанией, которая выплачивала пенсии по нетрудоспособности своим работникам. За свою жизнь Джордж Истман пожертвовал более 100 миллионов долларов образовательным и художественным учреждениям, общественным паркам, больницам, стоматологическим клиникам и благотворительным организациям по всему миру. Он оставил в своём завещании деньги, которые способствовали бы образованию, признанию искусства и расширению медицинских услуг в сообществе Рочестера.

В конце 1920-х Истмену диагностировали прогрессирующее и необратимое заболевание позвоночника, и 14 марта 1932 года он покончил с собой. В записке для друзей он написал:

«Моя работа сделана. Зачем ждать?»

Джордж Истман и компания Eastman Kodak, во многих отношениях, изменили представление людей о фотографии после 1888 года. Многие идеи, представленные в рекламе Kodak, десятилетиями оставались в умах людей, и до сих пор существенно влияют на то, как мы думаем о фотографии сегодня.

*Автор статьи: почётный член ОФО
Дарья Чемякина*



*Джордж Истман. Обложка журнала TIME.
Март 31, 1924*



Журнал «Пленка. Фотография. Жизнь»
Вестник «Одесского Фотографического Общества»
Выпуск 6. Июнь 2021 г.
Главный редактор: Сидорова Катерина
Website Одесского Фотографического Общества:
opc.science (<https://opc.science/>)