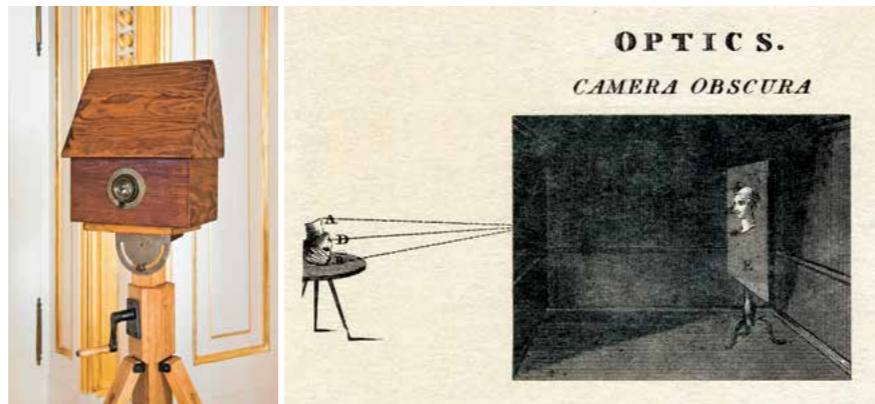


Вступ	6
100 ідей, що змінили фотографію	8
Словник термінів	208
Додаткова література	209
Показчик	210
Світлини	214
Подяка	216

No.1	КАМЕРА ОБСКУРА	8	No.51	КОТУШКОВА ПЛІВКА	108
No.2	ПРИХОВАНЕ ЗОБРАЖЕННЯ	10	No.52	ПОСЛІДОВНІСТЬ	110
No.3	ПРЯМЕ ПОЗИТИВНЕ ЗОБРАЖЕННЯ	12	No.53	ФАБРИКА ЗОБРАЖЕНЬ	112
No.4	НЕГАТИВ/ПОЗИТИВ	14	No.54	АЕРОЗЙОМКА	114
No.5	ДАГЕРОТИПІЯ	16	No.55	МАКРО/МІКРО	116
No.6	ДОСЛІДЖЕННЯ	18	No.56	НАРОДНЕ МИСТЕЦТВО	118
No.7	КАЛОТИПІЯ	20	No.57	ФОТОСЕЦЕСІЯ	120
No.8	НЮ	22	No.58	ЕКВІВАЛЕНТИ	122
No.9	ОБ'ЄКТИВ	24	No.59	КОЛЕКЦІОНУВАННЯ	124
No.10	ЗАТВОР	26	No.60	ЗОБРАЖЕННЯ, ЩО ПРОДАЮТЬ	126
No.11	ЕСТЕТИКА	28	No.61	ФОТОАГЕНЦІЇ	128
No.12	ЦІАНОТИПІЯ	30	No.62	SLR	130
No.13	КОЛОДІЄВИЙ ПРОЦЕС	32	No.63	ВИРІШАЛЬНИЙ МОМЕНТ	132
No.14	ОБРІЗКА	34	No.64	МУЛЬТИЕКСПОЗИЦІЯ	134
No.15	ТЕМНА КІМНАТА (ФОТОЛАБОРАТОРІЯ)	36	No.65	ФОТОКАБІНА	136
No.16	МАЛЮВАННЯ КАРТИНИ	38	No.66	ФОТОЖУРНАЛІСТИКА	138
No.17	СТЕРЕОСКОП	40	No.67	АБСТРАКЦІЯ	140
No.18	ПАНОРАМА	42	No.68	ПРЯМА ФОТОГРАФІЯ	142
No.19	ВІЙНА	44	No.69	КАМЕРА ДЛЯ ДІТЕЙ	144
No.20	РУХОМІ ЗОБРАЖЕННЯ	46	No.70	СОЛЯРИЗАЦІЯ	146
No.21	ЗБІЛЬШЕННЯ	48	No.71	СПОРТИВНІ СЦЕНИ	148
No.22	ОСНОВА ДЛЯ ДРУКУ	50	No.72	ЗОБРАЖЕННЯ ОБ'ЄКТИВ	150
No.23	КОЛІР	52	No.73	ФІЛЬМ І ФОТО	152
No.24	ФОТОСКУЛЬПТУРА	54	No.74	ФОТОГРАМА	154
No.25	МОРАЛІЗАТОРСТВО	56	No.75	ВИРІЗАТИ/ВСТАВИТИ	156
No.26	АСАДÉМІЕ	58	No.76	МОДА	158
No.27	CARTES DE VISITE	60	No.77	АВТОПОРТРЕТ	160
No.28	ГУМІАРАБІКОВИЙ ДРУК	62	No.78	ГЛАМУР	162
No.29	ПЛАТИНОВИЙ ДРУК	64	No.79	ДОКУМЕНТАЛЬНА ЕКСПРЕСІЯ	164
No.30	ПІНХОЛ	66	No.80	АУТСАЙДЕРИ	166
No.31	ПОДІБНІСТЬ	68	No.81	ВУЛИЦЯ	168
No.32	ТІНТИПІЯ	70	No.82	НЕВИДИМЕ СВІТЛО	170
No.33	НАОЧНІСТЬ	72	No.83	СЮРРЕАЛІЗМ	172
No.34	ЕВОЛЮЦІЯ	74	No.84	ПОЛАРОЇД	174
No.35	АЛЬБУМІНОВИЙ ПАПІР	76	No.85	КОДАХРОМ	176
No.36	НАРАТИВ	78	No.86	ТЕЛЕБАЧЕННЯ	178
No.37	ТЛО	80	No.87	НОВА ТОПОГРАФІЯ	180
No.38	ПОДОРОЖ	82	No.88	ФОТОРЕАЛІЗМ	182
No.39	ФОТОГРАФІЧНІ СПІЛЬНОТИ	84	No.89	ОКОЛИЦІ Й АНКЛАВИ	184
No.40	ОБМІН ФОТОГРАФІЯМИ	86	No.90	ЕСТЕТИКА МИТІ	186
No.41	ЖЕЛАТИНО-СРІБНИЙ ДРУК	88	No.91	ТЕОРЕТИЧНИЙ ПОВОРОТ	188
No.42	МАЛЕНЬКІ КАМЕРИ	90	No.92	КАМЕРАФОН	190
No.43	ТАБЛОЇДИ	92	No.93	ФОТОГРАФІЯ ЯК ПОСТАНОВА	192
No.44	АВТОХРОМ	94	No.94	КОНКРЕТНА ФОТОГРАФІЯ	194
No.45	ЛИСТІВКИ	96	No.95	ФОТОКОНЦЕПТУАЛІЗМ	196
No.46	ПРОЕКЦІЯ	98	No.96	ПОГЛЯД ФОТОГРАФА	198
No.47	ШТУЧНЕ СВІТЛО	100	No.97	АПРОПРІАЦІЯ	200
No.48	ФОКУС	102	No.98	ФОТО/ВІДЕО	202
No.49	ЗУПИНИТИ ЧАС	104	No.99	ЦИФРОВА ФОТОГРАФІЯ	204
No.50	ПІВТОН	106	No.100	ГІС	206

Кімната з видом



ЛІВОРУЧ: Портативна камера обскура перестала бути темною кімнатою — з'явилася можливість взяти її з собою. Нею змогли користуватися аматори та професійні художники, а також натуралісти.

ВГОРІ: Коли Крістіан Гобрехт ілюстрував роботу камери обскури для «Циклопедії, або Універсального словника мистецтв, наук і літератури» (1805–1822) Абрагама Різа, він у деталях змалював, як саме пристрій створює перевернуте зображення.

ІДЕЯ № 1

КАМЕРА ОБСКУРА

Появу фотографії, на відміну від появи літака чи телебачення, ніхто не передбачив. Але навіть давні народи передчували її. Інколи, як потік світла проходив крізь крихітний отвір у стіні, на протилежну стіну в кімнаті проектувалося перевернуте догори ногами та справа наліво зображення зовнішнього світу.

Дивне явище перевернутого зображення, спроектованого на внутрішню стіну, цікавило ще давніх мислителів Європи й Азії, які описали його у своїх працях. У середні віки вчені намагалися дослідити властивості світла, які дають йому змогу проходити через невеликий отвір будь-якої форми та відтворювати на протилежній стіні в кімнаті кругле зображення зовнішнього світу. Деякі науковці за допомогою цього явища спостерігали за сонцем, зокрема за затемненнями, на які складно дивитися неозброєним оком. Через невеликий отвір вони скеровували світло так, аби проекція падала на пласку поверхню в затемненій кімнаті. Зрештою ця техніка отримала латинську назву «*camera obscura*», що означає «темна кімната».

У X столітті арабський вчений Ібн аль-Хайсам, більш відомий західному світу як Альгазен, схоже, не лише використовував камеру обскуру у власних експериментах, а й порівняв людський зір з оптикою цього явища. Митець і мислитель доби Ренесансу Леонардо да Вінчі теж використовував камеру обскуру: тільки це була не спеціальна кімната чи інструмент, а звичайна кімната, за-

темнена й обладнана лінзою, яка робила зображення різкішим. Для нього камера обскура стала справжнім живим кінотеатром — з рухливими фігурами та пливом неба. Леонардо бачив її образотворчий потенціал і він розглядав її як потенційний засіб репрезентації й припускав, що зображення, які вона дає, можна змалювати пером.

Упродовж XVI та XVII століть художники й науковці за допомогою камери обскури намагалися зафіксувати довколишній світ. Нідерландський художник Константин Гюйгенс зауважив, що живопис видається мертвим проти яскравої картинки, яку дає камера обскура. Інтерес до камери обскури зростав і призвів до її видозміни: тепер це була не затемнена кімната, а затемнена кабінка розміром із шафу, в якій людина могла стояти або сидіти й малювати. При цьому художники часто користувалися лінзами й іншими винаходами, які допомагали зробити зображення яскравішим та різкішим. А дзеркалами картинку перевертали.

Однак змалювати можна було лише одну сцену. Щоб більше люди використовували затемнену кімнату, то більше

вони прагнули застосувати її якості зовні. Тоді з'явилися так звані маленькі будиночки — спеціальні завішані шторками паланкіни з односторонніми наметами. Вони дали певні переваги, проте справжній прорив стався, коли камера обскура з кімнати перетворилася на маленьку переносну (зазвичай дерев'яну) коробку, якою могло користуватися широкі коло людей — натуралісти, науковці, топографи, художники й аматори у різних галузях. Але камера обскура розміром з кімнату не відійшла в минуле. Нині такі камери є туристичними пам'ятками у багатьох місцях по всьому світу.

Кожен із винахідників фотографії мав свою портативну камеру обскуру. Найімовірніше, саме її використання дало уявлення про те, як можна створити автоматичне і перманентне зображення. ■



«...Проте справжній прорив стався, коли камера обскура... перетворилася на маленьку переносну... коробку»

Образ камери обскури зачаровує й нині, про що свідчать твори сучасного мистецтва, серед них — «Кімната 303» (2006 рік) авторства Мінні Вайс.

Простір для проявлення

ІДЕЯ № 15

ТЕМНА КІМНАТА (ФОТОЛАБОРАТОРІЯ)

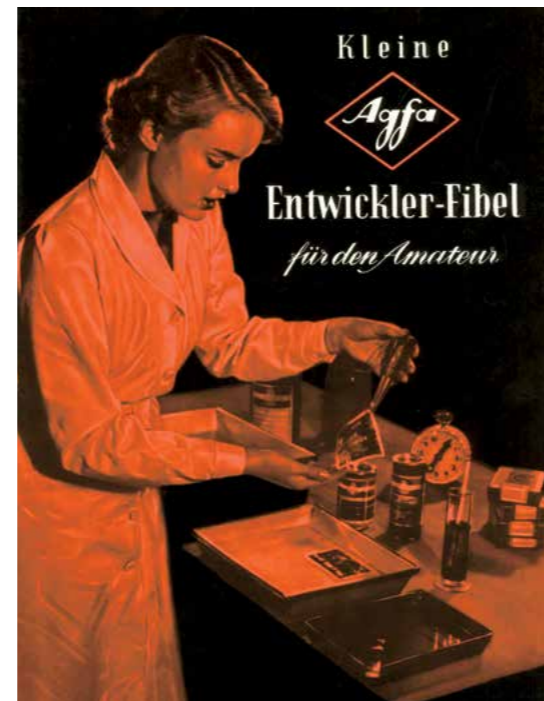
Темна кімната, як вказує її назва, — це простір з вимкненим світлом, де фотограф займався проявленням світлочутливої плівки та контактних відбитків і працював із фотозбільшувачем. Темну кімнату, або фотолабораторію, зазвичай лише злегка підсвічували лабораторними ліхтарями з помаранчево-червоним світлом, яке не впливало на світлочутливий фотоматеріал при нетривалій взаємодії.

Перші фотографічні процеси, як-от **дагеротипія** або **калотипія**, мали настільки повільну реакцію, що їх можна було проявляти при слабкому освітленні. Їх проявляли в затемнених (але не темних) кімнатах. Згодом ці кімнати почали називати просто темними, а фотоматеріали стали більш чутливими до світла, тож для підготовки фотоматеріалів і проявлення фотографічних негативів та відбитків потрібні були саме світлонепроникні кімнати. У фотографів, які у своїй роботі використовували **колодієвий** процес, фотолабораторія завжди була під рукою, адже свілини потрібно було проявляти відразу після експозиції. Так, фотомайстерню або дім фотографа можна було впізнати за вікном із червоним склом, за яким ховалася темна кімната. Воно пропускало достатньо світла для роботи, блокуючи ту частину спектра, на яку реагували світлочутливі матеріали.

Чимало фотографів майстрували або купували переносні фотолабораторії чи спеціальні темні намети. Приміром, британський військовий фотограф Роджер Фентон підготував і проявив світлини Кримської війни недалеко від місця зйомки. Мандрівні фотографи інколи могли суміща-

ти фотостудію і темну кімнату, аби на місці підготовлювати матеріали й обробляти контактні відбитки для своїх клієнтів. Наприкінці 1870-х років, коли винайшли, почали виготовляти і продавати сухі пластини, фотографам більше не потрібна була темна кімната для підготовки світлочутливого матеріалу, однак вони часто встановлювали фотозбільшувач (див. **«Збільшення»**) у приміщенні, де можна було регулювати навоколишнє світло. Мода на аматорську фотографію, що процвітала на рубежі століть, змінила навіть житлову архітектуру. Проектуючи житло для заможних клієнтів, архітектори часто включали в план темну кімнату. Виробники фотографічної продукції почали випускати обладнання і матеріали для любительської, домашньої зйомки. Фотографічні товариства, клуби й різні туристичні об'єкти пропонували аматорам місце для зйомки й обладнання.

У першій половині двадцятого століття саме в темних кімнатах фотографи переважно проводили час. Деякі фотографи, як-от Ансель Адамс, стали відомими завдяки вмінню працювати над зображенням у фотолабораторії, а також зав-



Червоне світло лабораторного ліхтаря, яке освітлює темну кімнату і не впливає на

чутливу плівку, стало провідним мотивом реклами фотопродукції "Agfa".

дяки якості зображень. Інші, як-от Волкер Еванс, мимохідь підглядали, як друкують їхні роботи інші. Нині, як правило, вважається більш цінним знімок, який зробив, проявив і надрукував сам фотограф.

Так склалось історично, що в лабораторіях обробляли переважно чорно-білі зображення. Поява кольорової плівки, яка подешевшала наприкінці 1950-х років, спонукала деяких людей проявляти її в домашніх або громадських фотолабораторіях, але в 1960-х роках, коли проявлення кольору стало складнішим, і для нього використовували хімікати, які могли зашкодити здоров'ю, комерційна професійна або аматорська обробка стала нормою.

Нині цифрова фотолабораторія — це зовсім не темна кімната. Це робота апаратного забезпечення (як правило, комп'ютера) і програмного забезпечення для редагування фото (наприклад, Photoshop). Вона дає змогу як аматорам, так і професійним фотографам обрізати і збільшувати зображення, що фотографам доцифрової доби доводилося робити вручну, а також регулювати насиченість кольорів, що до появи цифрового зображення взагалі було неможливим. ■



Асистент Роджера Фентона позує на сидінні фургона, збудованого спеціально для мобільної фотолабораторії, під час обробки фотографій, зроблених в період Кримської війни в 1855 році.

“У першій половині двадцятого століття саме в темних кімнатах фотографи переважно проводили час”.

Відточені рефлексивні

ІДЕЯ № 62

SLR

Ще до появи фотографії, камера обскура мала лише одну лінзу і дзеркало, аби відобразити на екрані точнісінько те, що бачить лінза. І хоча багато винахідників прагнули вдосконалити цю концепцію, для цього знадобилося майже століття.

Перша камера, яка, по суті, була скринькою з об'єктивом спереду і місцем для розташування світлочутливого матеріалу ззаду, давала змогу фотографу бачити те, що бачить об'єктив, — або на задній стінці скриньки, або через невеличкі відкидні дверцята зверху. Вважається, що всі подальші вдосконалення камери обскури — екстраполяції цієї елементарної форми. Але таке міркування ігнорує багато інноваційних ідей, як-от **затвор, рулонна плівка** чи однооб'єктивна дзеркальна камера. Кожна з цих ідей стала результатом дивовижних технічних розробок і формувалась у відповідь на нові запити суспільства та прагнення громадськості бачити фотографії подій, про які люди дізнавалися з новин.

Певно, найкращий приклад взаємодії між технологічним розвитком і суспільними потребами — це тривала розробка однооб'єктивної дзеркальної фотокамери (SLR — *single-lens-reflex camera*). Коли фотоапарати ще були великими та громіздкими й потребували штатива, попит на однооб'єктивні дзеркальні камери був доволі малий, адже у фотографів не було потреби швидко переміщатися, аби побачити те, що бачить об'єктив, — для цього було достатньо і більш простих пристроїв. Коли камери

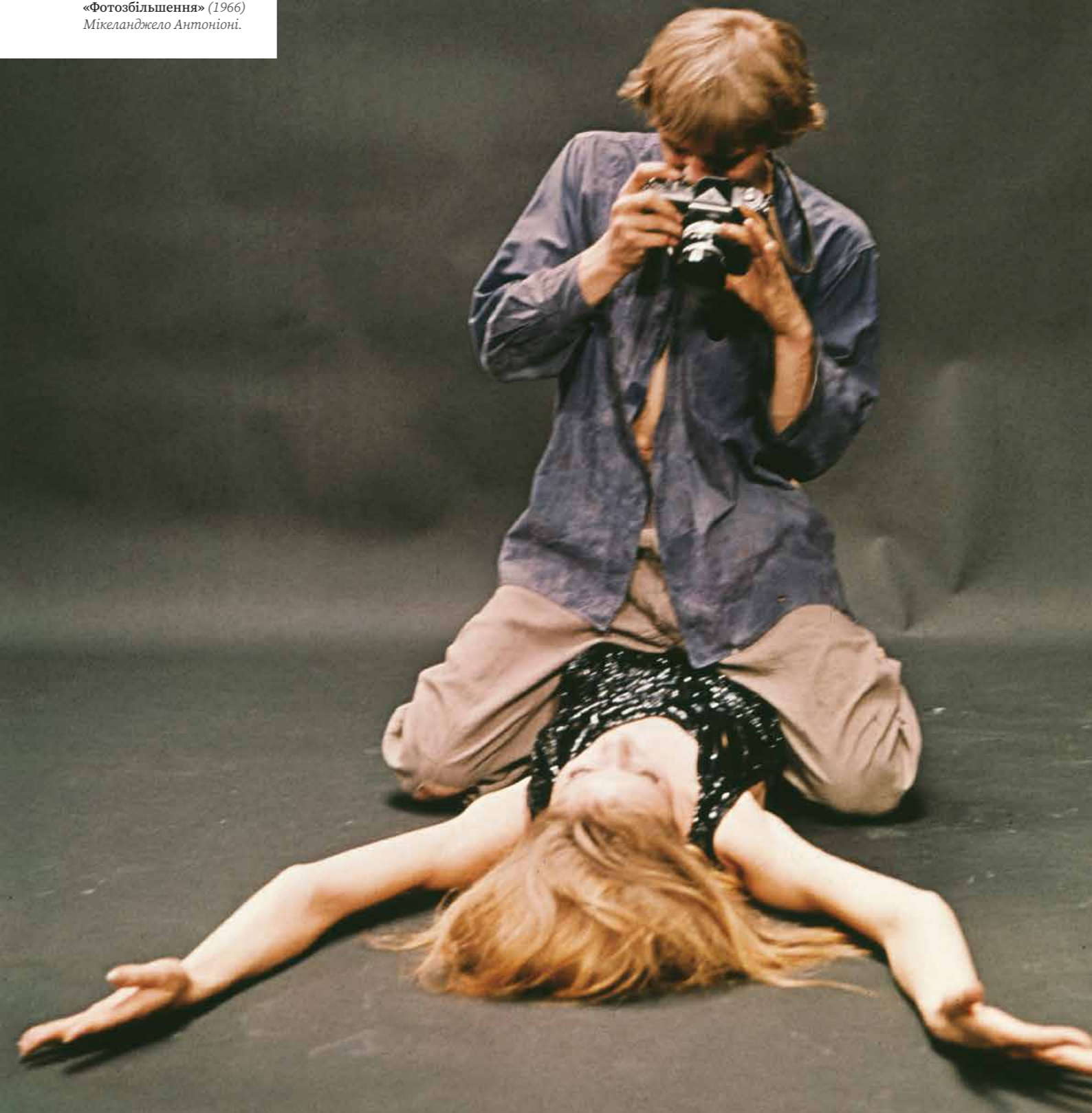
стали компактнішими, вони іноді мали дві лінзи: одна спрямовувала зображення на екран у верхній частині камери, інша з незначними змінами передавала його на плівку. Ці так звані двооб'єктивні камери зазвичай доводилося тримати на рівні пояса: щоб бачити екран, фотографу потрібно було дивитися вниз і вбік від самої сцени. Однак процес зменшення камери тривав, — на початку ХХ століття вже розвивалася **фотожурналістика** й дедалі популярнішою ставала аматорська фотографія, зокрема мандрівна, — тож фотоапарати стали ще портативнішими. Об'єктиви та затвори стали працювати швидше і позбавляли фотографа потреби у штативі. Озброївшись новими **компактними камерами**, фотографи вже не мали такого нав'язливого вигляду, як раніше, коли знімали місце подій. Але їм однаково потрібно було бачити те, що бачить об'єктив, і правильно фокусуватися. Фактично зменшення камери змінило спосіб фотографування. Зйомка на рівні пояса поступилася зйомці на рівні ока. Перші компактні професійні камери, як-от «Leica», мали далекомір — пристрій, який допомагає фотографу сфокусуватися дивлячись через додатковий об'єктив, бачачи два розділені зображення і повертаючи



«Leica A», перша комерційно успішна однооб'єктивна дзеркальна фотокамера (SLR), виготовлялася з 1925 по 1936 рік.

об'єктив так, аби ці зображення з'єдналися. І хоча далекоміри були доволі популярні, ними не можна було скористатися дивлячись в об'єктив. Натомість дзеркальна фотокамера мала лише один об'єктив, який за допомогою системи на основі призми або рухомого дзеркала, відразу показував, що бачить об'єктив. Однооб'єктивна дзеркальна фотокамера вабила тим, що фотограф міг слідувати за сценою і навіть пересуватися, розглядаючи потенційні об'єкти для зйомки. У 1930-х роках дзеркальні камери стали більш доступними і почали конкурувати з далекомірами. Після Другої світової війни дедалі більше фотографів надавали перевагу саме однооб'єктивним дзеркальним камерам, які, завдяки активній конкуренції на світовому ринку, постійно вдосконалювалися, а в 1960-х роках стали домінуючими. Нині дзеркальні камери (без плівки, звичайно) часто вбудовують у корпуси звичайних цифрових фотоапаратів. ■

Девід Геммінгс і Верушка в кадри з фільму «Фотозбільшення» (1966) Мікеланджело Антоніоні.



Від високої моди до вуличної

ІДЕЯ № 76

МОДА

Адольф де Меер, якого називають Дебюссі у світі фотографії за неймовірний ліризм його творінь, перед Першою світовою війною фактично ввів моду на модну фотографію. Починаючи з кубізму, практично всі мистецькі напрями були доволі яскраво представлені у фешн-фотографії завдяки можливим клієнтам й естетичній свободі, яку міг дати жанр.

Коли в газет і журналів з'явилася можливість штампувати фотографії на високошвидкісних пресах (див. «Півтон»), фотографії не відразу замінили ідеалізовані малюнки з фешн-реклами. Досконалість тіла й одягу, якої можна було досягти за допомогою кулькової ручки, складно піддавалася фотографії, на якій вибите з зачіски пасмо або зім'ятий рукав могли зіпсувати всю картинку. Так, фотографи повинні були знайти спосіб естетично виразно зобразити людей у трьох вимірах і справжньому одязі. Простіше кажучи, модна образність мусила стати фотографічною.

Наприклад, космополітичний Адольф де Меер зумів поєднати зйомку знаменитостей з фешн-жанром. Він вдосконалив м'який фокус і розробив власну систему заднього освітлення — підсвічування об'єкта ззаду, яке додавало одягу драматичності й нагадувало дивовижні, мов не з цього світу, образи модних гравюр. Розкішний альянс заможності й гарних вбрань вабив також ху-

дожників і письменників до таких модних журналів, як «La Gazette du Bon Ton», який існував з 1912 року. Зв'язки фешн-фотографії зі світом мистецтва, зокрема в Європі, захистили таких художників, як Мен Рей, від критики за те, що вони нібито відмовилися від своїх принципів заради заробітку. Водночас сприятливий для мистецтва клімат дав змогу таким фотографам, як Джордж Гойнінген-Гюне, ввести модерністські й сюрреалістичні елементи в образи високої моди (*haute couture*), які з'являлися в європейських і американських випусках «Vogue» у 1920-х і 1930-х роках. У роботах Гойнінгена-Гюне і його послідовників, зокрема Горста П. Горста¹, тіні стали майже суцільними, немов яскраві абстрактні вирізки, — тенденція, що тривала до 1950-х років.

Поп-арт і наступні мистецькі напрями підносили комерційну культуру і народний одяг, — тобто той, який щодня носять прості люди. Саме вони допомогли сформувати масову моду — *basse couture*, — яка популяри-



Протягом двадцяти років роботи головним фотографом «Harper's Bazaar» Річард Аведон створив багато дивовижних обкладинок з глибокими насиченими кольорами, як на цій світлині 1965 року.

зувала недорогий або вживаний одяг і стиль фотографії, що відповідав повсякденню простих людей. Модна фотографія охопила поп-музику і її гранджове середовище. В усьому світі вулиця стала сценою для молодих гіпстерів і модних фотографів, які їх вишукували. Субжанр вуличної фотографії (див. «Вулиця») зродився з таких подій і моделей-аматорів. У 1990-х роках в Токіо прославився район навколо станції Харадзюку, де молоді хлопці й дівчата вигулювали вигадливі вбрання та зачіски. Під впливом вуличної фешн-фотографії, дедалі частіше фешн-фотографи залишали студії, прагнучи збагатити свої образи середовищем міста. Нині найбільш чутливі до трендів фотографи часто викладають свої роботи відразу на «Flickr» чи інші сайти та блоги. ■

1 Псевдонім Горста Пауля Альберта Борманна, німецько-американського фешн-фотографа - прим. пер.



Джордж Гойнінген-Гюне прагнув помістити моделі у драматичні сцени, деталі яких пробуджували в мистецтві нові течії, як-от сюрреалізм і кубізм, — як на цій обкладинці «Harper's Bazaar» 1935 року.