

ГЛАВА 1. В ПОИСКАХ «ЛЮБИМОГО КОНЬКА»

с самого рождения. Пока ребенок растет, он учится видеть маму, папу, а также предметы, но он не стремится видеть маму или что-либо еще как набор уровней освещенности. Он не учится видеть взаимоотношения линий, форм или очертаний — например, овал маминого лица в отношении к овалу папиного лица, — скорее он учится видеть и различать черты лица как такового. Поэтому учиться видеть объекты в заданной сцене как степени освещенности, линии, формы и очертания, а также видеть отношения между ними — это, очевидно, неестественное действие. Вам придется научиться видеть как фотограф.

Это нелегко, поскольку наши глаза видят не так, как видит камера. Когда вы внимательно изучаете какую-либо сцену с помощью глаз, ваши зрачки немного расширяются, чтобы впустить больше света с самых темных участков сцены, и немного сужаются, чтобы смягчить интенсивность самых ярких участков сцены. Таким образом, по сути, вы рассматриваете каждую сцену с несколькими значениями диафрагмы. Но когда вы щелкаете затвором фотокамеры, вся сцена запечатлевается при единственном заданном значении диафрагмы. И, если только вы не разбираетесь в технических аспектах того, как контролировать контраст в фотографическом процессе, который вы избрали (традиционное экспонирование пленки или захват цифрового изображения), можно упустить много информации, которую вы рассчитывали увидеть на фотографии.

Техническая сторона того, как вы можете полностью запечатлеть сцену, — это само по себе испытание. Это трудно сделать не только при дневном свете, когда, скорее всего, придется иметь дело с очень ярким солнечным светом и глубокими тенями, но и ночью, в комнате, освещенной единственной лампой. Во втором случае закон обратной квадратной пропорциональности распространения света означает, что люди, которые находятся дальше от лампы, будут намного темнее, чем те, кто ближе к ней. Вы сами можете даже не заметить разницы, поскольку ваш глаз в значительной степени приспосабливается к свету, перемещаясь от человека, ближайшего к лампе, к тому, кто находится от нее дальше всего, однако на сделанной фотографии снижение уровня освещенности будет очень заметным.

Еще больше осложняет дело факт, что у камеры лишь один объектив, в то время как ваши глаза видят сцену бинокулярно, то есть ваши оба глаза работают вместе, чтобы распознавать глубину, что невозможно сделать с помощью камеры. Попробуйте посмотреть на сложную сцену, закрыв один глаз, и вы увидите, что эта сцена потеряла значительную часть глубины. Если вы хотите передать

это ощущение в фотографии, вам придется понять, как «одноглазая» камера видит сцену при различных типах освещения и какой тип освещения помогает подчеркнуть эту глубину.

Еще один фактор, который может ввести в заблуждение: если ваша цель — создать черно-белые фотографии, то вам придется преобразовать все цвета в эквивалентные им уровни серого. Красный кардинал выделяется ярким цветом на фоне темно-зеленой листвы дерева, на котором он сидит, но на черно-белой фотографии и птица, и листья будут в точности одного и того же оттенка серого. Если вы пользуетесь пленкой, вам придется научиться использовать фильтры для того, чтобы отделить один цвет от другого, а если вы сделали выбор в пользу цифрового изображения — как впоследствии разделить эти цвета в программе для обработки фотографий. Я говорю об этом, поскольку, когда кто-либо называет имена величайших фотографов в более чем 200-летней истории фотографии, — в этом списке до сих пор преобладают те, кто создавал черно-белые фотографии. Ансел Адамс, Эдвард и Бретт Уэстоны, Имоджен Каннингем, Себастьяно Сальгадо, Август Зандер, Джулия Маргарет Кэмерон, Анри Картье-Брессон и еще многие другие. Это не просто оттого, что фотография существовала почти целый век до того, как появилась цветная пленка, но и потому, что еще больше выдающихся черно-белых фотографий были созданы уже после рождения цветной пленки. И, разумеется, задолго до появления цифровых процессов.

Ничто из этого не дается легко. Удивительно, но многие полагают, будто, если у тебя в руках камера — не важно, будь это крупноформатная камера старого образца, как та, которую использую я, или одна из тех камер в мобильном телефоне, которые сейчас есть практически у всех, — ты — фотограф. Но это все равно, что сказать, что каждый, у кого в руках ручка, — писатель. Это не так.

Фотография может быть обманчиво сложной. Но у некоторых людей есть врожденный талант, и им она дается легче. Не все мы созданы равными в такой степени, в какой нам хочется верить в это утверждение. Кто-то из нас высокий, кто-то — нет, кто-то блещет выдающимися способностями, которых нет у других, у кого-то атлетическое телосложение, у других — нет... Да вы что, если посмотреть вокруг, то можно заметить, что некоторые из людей мужчины и примерно столько же — женщины. Я твердо верю, что к нам всем следует относиться как к равным и судить как равных, несмотря на тот факт, что мы таковыми вовсе не созданы. Возвращаясь к фотографии: кто-то может научиться быть выдающимся фотографом, и кто-то может сделать это быстрее, чем остальные, но обучение требует

времени. И, чтобы делать это хорошо, нужны как теория, так и практика. Итак, с каким бы врожденным талантом вы ни пришли сюда, вам предстоит нелегкая работа для того, чтобы достичь целей.

Время от времени я слышал от людей, которые узнавали о моих семинарах, или от слушателей, которые пришли ко мне в первый раз, что у них «хороший глаз». У некоторых он действительно есть. На самом деле чаще всего имеется в виду, что эти люди могут распознать красивую сцену. И пусть мне совсем не нравится разрушать их иллюзии, оказывается, что заметить красивую сцену может практически любой. Очень немногие, впервые оказавшись в Йосемитской долине, не способны увидеть ее красоту. Но большинство людей считает, что это значит, будто у них «хороший глаз». Не такой уж и хороший.

Иметь «хороший глаз» значит, что вы можете увидеть отношения между формами, которые почти буквально бросаются вам в глаза, когда вы смотрите на сцену с одной точки, но не кажутся такими же сильными с другой. Иметь «хороший глаз» значит, что вы можете заметить, что определенное освещение или погодные условия превращают сцену в необычную, в то время как другие условия делают ее скорее обыденной. Иметь «хороший глаз» значит, что вы можете быстро заметить необычную, чрезвычайно интересную сцену на углу шумной улицы, посреди ничем не примечательной постоянной толкотни и сутолоки. Иметь «хороший глаз» — значит видеть, когда определенный тип и направление света на лице человека, возможно, вместе с интересным поворотом головы создает сильный портрет, а не один из тех портретов, которые нам показывает большинство коммерческих студий, или такой, как портреты «важных людей», произносящих «важную речь» на шестой странице ежедневной газеты.

Чтобы создавать хорошие фотографии, вы должны научиться видеть свет и отношения внутри сцены. Вы должны научиться видеть при помощи двух глаз так, как видит камера — с одним глазом и единственной настройкой диафрагмы. Было бы здорово, если бы камера могла научиться видеть так, как вы, но, к сожалению, это не вариант.

Открываем и развиваем личные интересы

После того как вы познакомились с основами умения видеть освещение и взаимоотношения между объектами, вам еще нужно отыскать объект съемки и ритм. Ансела Адамса влекло на природу, а точнее, в горы, и его лучшие фотографии, без сомнения, — это великолепные снимки гор и ландшафтов. Он мог бы стать хорошим портретным

фотографом, но вряд ли он был бы так же хорош в этом, как в пейзажах, и он не создал бы себе такую репутацию. Август Зандер мог бы быть хорошим пейзажным фотографом, но его поразительные, тревожащие, берущие за душу фотографии — это именно портреты представителей немецкого рабочего класса. Эти знаменитые люди, как и все прочие великие фотографы, тяготели к определенному объекту съемки, значение которого было для них выше всего, и они оставляли все прочее в стороне. Именно поэтому их работы так выделяются среди прочих.

Я начал снимать в начале 1960-х годов, когда еще был студентом колледжа. Моей целью было показать места, куда я ходил в походы в Сьерра-Неваде, Калифорния. Меня притягивала мощь гигантских гранитных стен Сьерры, заканчивающихся пиками высотой более четырех километров (рис. 1.1), обширные каньоны (рис. 1.2), грохочущие реки и водопады, безмятежные луга и озера (рис. 1.3), леса, где росли гигантские секвойи и сосны Ламберта, а также бесчисленные непредсказуемые мелочи (рис. 1.4). Я начал запечатлевать такие сцены на 35-миллиметровые цветные слайды, а затем с помощью крупноформатных камер.



▲ Рис. 1.1. Скалы Эрикссон, Сьерра-Невада

В походы и путешествия по высоким горам меня привлекли их великолепные гранитные стены и вершины. Фотография началась как приятное хобби, но, так или иначе, это было важно и имело большой смысл.

ГЛАВА 1. В ПОИСКАХ «ЛЮБИМОГО КОНЬКА»



▲ Рис. 1.2. Долина Техипайт, северный рукав реки Кингс

Если смотреть со стороны долины Краун, то зияющее ущелье, казалось, бесконечно уходило вниз, а его отполированные гранитные стены вздымались ритмичной серией пиков. Мне казалось, что любой, кто увидит подобную картину, должен быть ошеломлен ее великолепием.



▲ Рис. 1.3. «Индийская кисть», долина Эволюшен

Поставив свою камеру форматом 4 × 5 дюймов вместо штатива прямо на землю среди травы и цветов на лугу, я сумел создать на фотографии этого нежного растения «индийская кисть», усеивающего луг, туманное, похожее на сон чувство. Для меня стала откровением возможность использования камеры в непривычной манере, чтобы достичь эффекта, которого я никогда раньше не видел.



▲ Рис. 1.4. Поцелуй бурундуков

Сидя в лагере, я часто держал под рукой свою 35-миллиметровую камеру на всякий случай — вдруг рядом произойдет что-нибудь интересное. На этот раз это было восхитительно. Я не знаю точно, что они делали, но для меня это выглядело как любовная история.

В конце 1960-х я работал программистом, и друг, который работал этажом ниже, спросил, хотел бы я научиться снимать и проявлять черно-белые негативы и отпечатки. Моей первой реакцией было: «Нет, черт побери!» Я хотел в наполненные светом горы, а не в запущенную лабораторию. Через какое-то время я передумал и попросил его показать мне, что это из себя представляет. Оказалось, что это не было ни ужасно трудно, ни кошмарно грязно. Я немедленно приобрел камеру побольше, по какой-то причине не желая снимать на негативы маленького 35-миллиметрового формата, и начал фотографировать черно-белые пейзажи.

Изображения пейзажей стали привлекать меня еще больше, когда я познакомился с работами других фотографов, особенно Ансела Адамса, чьи снимки показались мне гораздо сильнее, живее и зрелищнее, чем все, что я когда-либо видел. Его работы показывали пейзажи — особенно горы — ближе всего к тому, как я их видел во время моих путешествий. Итак, в 1970 году я прошел двухнедельный семинар, который Адамс проводил в Йосемити. Я знал, что меня интересует: горные пейзажи. Я чувствовал, что могу научиться фотографировать этот объект лучше всего у того человека, кто, как я думал, делает это лучше всех.

Совсем скоро после этого семинара я бросил работу программиста в оборонной индустрии и занялся фотографией. Чтобы держаться на плаву в финансовом плане, мне при-

ОТКРЫВАЕМ И РАЗВИВАЕМ ЛИЧНЫЕ ИНТЕРЕСЫ

шлось обратиться к коммерческой архитектурной фотографии, но моим личным интересом оставались пейзажи, которые я фотографировал, когда только удавалось найти время.

Где-то между серединой и концом 1970-х годов мой кругозор стал расширяться и я начал все сильнее интересоваться более абстрактными изображениями, не вместо пейзажей, а в дополнение к ним (рис. 1.5). Я немедленно столкнулся с серьезной преградой, когда получил негативные

отзывы от тех, кто лучше всего знал мою фотографию, кто мог посмотреть на одну из моих более абстрактных работ и иронически спросить: «И это тот самый Брюс Бэрнбаум, которого я когда-то знал?» Этих отзывов было достаточно, чтобы отговорить меня показывать такую работу или даже просто делать абстрактные снимки — похоже, что мне просто не хватало уверенности в себе для того, чтобы следовать за своей звездой, — но я все еще чувствовал, что хочу делать что-то более абстрактное.



▲ Рис. 1.5. Гребни дон на рассвете, Долина Смерти

Первая абстрактная фотография, которую я сделал (в 1976 году), была встречена моими друзьями-фотографами без всякого энтузиазма. Я сомневался, показывать ли ее, до того, как увидел фотографии Бретта Уэстона в 1979 году. Его фотографии были еще более абстрактными и совершенно чудесными. После этого просмотра я почувствовал себя достаточно свободным, чтобы показывать свои работы в этом направлении.

ГЛАВА 1. В ПОИСКАХ «ЛЮБИМОГО КОНЬКА»

Все сомнения рассеялись в августе 1979 года, когда мои коллеги по преподаванию на семинаре Рэй Мак-Сэвени, Секстон и я пригласили слушателей в дом Бретта Уэстона в Кэрмеле, Калифорния. (Я начал вести семинары в 1975 году.) Во время этого визита Бретт показал нам впечатляющую серию работ, многие из которых были абстрактными. Я никогда не забуду, как мы вышли из его дома и один из слушателей схватил меня за плечо и спросил: «Как вам понравились работы Бретта?» Я ответил: «Никто из этой группы не вынес из них столько, сколько вынес я». В тот момент я понял, что его работы оказали на меня сильное влияние.

Бретт Уэстон вышиб дверь, стоящую между мной и абстракцией. Я осознал, что он освободил меня, позволив делать то, чем я на самом деле хотел заниматься. Это превращение стало возможным благодаря моментальной перемене в моем отношении к абстракции. До того времени скептическая и негативная реакция, которую я получал от друзей, заставляла меня думать, будто абстрактное изображение раздражало тех, кто не мог быстро опознать объект съемки. Но после того, как я увидел работы Бретта, мое отношение полностью изменилось. Сейчас я чувствовал себя так, как будто я демонстрирую зрителю загадку, испытание, если угодно. Затем мне следовало отступить, чтобы позволить зрителю или разгадать загадку, или нет. Вместо того чтобы отвечать на вопросы с помощью фотографии, я сам задавал вопросы. Я внезапно решил, что оба подхода одинаково пригодны. И если кого-то раздражала абстракция, то так тому и быть, это была их проблема, а не моя.

1 января 1980 года, всего через четыре с половиной месяца после этого экстраординарного визита в дом Бретта Уэстона, я вошел в каньон Антилопы, место настолько абстрактное, что я даже вообразить себе не мог, что оно существует. Без колебаний я начал делать фотографии среди его узких стен. Всего через шесть месяцев после этого на пути в Норвегию, куда меня пригласили преподавать избранной группе профессионалов, я открыл для себя английские кафедральные соборы. До того как я оставил дом, я бы сказал, что фотографирование церквей меня не интересует. Но эти строения были настолько впечатляющими, настолько монументальными, настолько ошеломительными и настолько неотразимыми для меня, что я почувствовал: мне не остается никакого выбора, кроме как их фотографировать.

В течение краткого шестимесячного периода времени мои интересы расширились от пейзажей до абстракций, а затем до монументальной старинной архитектуры. На протяжении моей фотографической карьеры я продолжал расширять свои интересы за рамки уже существующих,

не теряя предыдущих. Для меня это сработало. У других людей бывает совсем иной подход. Кто-то начинает с одного интереса и концентрируется на нем на протяжении всей карьеры. Кто-то перескакивает от интереса к интересу, бросая предыдущий, как только его «перещелкивает» на новый. Кто-то начинает с разнообразия и постепенно сокращает список до одного или двух пунктов, которые остаются с ним до конца жизни.

Какой подход правильный? Какой — нет? Выходит, что все они правильные. И ни один из них не является более правильным, чем другой. Подход, которым вы воспользуетесь, должен соответствовать вашим интересам. То, что сработало для меня, может не сработать для вас или для другого фотографа, и наоборот. Все это — часть поиска ваших интересов и вашего «любимого конька», и это не имеет отношения к чьему-то еще «коньку». Все это — понимание, что ваши интересы могут меняться, расширяться или становиться более конкретными. Понятно, что вы — единственный человек, который может определить, чем вы хотите заниматься с фотографической точки зрения. Только вы решаете, как будут выглядеть ваши фотографии, что хотите показать, чего хотите избежать, что хотите подчеркнуть, а что — скрыть. Иными словами, что вы хотите сказать своей фотографией. Это все ваше, и, когда наступит время, вы отыщете и свой подлинный голос, и своего «конька».

Некоторые преподаватели фотографии стараются подтолкнуть студента к какой-то одной области интересов. Я не согласен с таким подходом. Мы все — многогранные личности. В жизни у нас больше чем один интерес, так почему же мы не можем иметь больше одного интереса в фотографии? Будучи преподавателем на семинарах в течение долгого времени, я никогда не пытался подтолкнуть студента к единственной области интересов. Я могу указать на сферу, в которой, как я чувствую, студент создает свои самые сильные работы, и подтолкнуть его к тому, чтобы продолжать исследовать эту сферу, но я думаю, что фотографам всегда стоит смотреть в других направлениях в поисках возможных источников вдохновения. Я не вижу проблемы в том, чтобы стремиться к нескольким областям интересов, если они оказались для вас настоящей страстью. Зачем бросать какую-то из них? Только вы сами можете определиться со своими интересами, и порой какой-то из них может оказаться полным сюрпризом, как для меня — кафедральные соборы Англии. Конечно, мое открытие каньона Антилопы и других щелевых каньонов было еще более неожиданным, но это произошло просто потому, что раньше я и вообразить не мог, что такие места существуют.

Фотографический ритм

Это приводит нас к ключевому понятию, которое мне хотелось бы обсудить в этой главе: ваш ритм. Некоторые фотографы должны отправиться в какую-либо область, изучить ее, познакомиться с ней поближе и научиться, как изображать ее, до того как со временем они могут создать свои лучшие фотографии. Это — процесс роста и обучения. Я видел, как несколько фотографов прошли через эту эволюцию, когда их первые фотографии не были особенно примечательными, даже несмотря на то, что их энтузиазм по отношению к объекту съемки бурлил и переливался через край. Время шло, они подстроились, и их фотографии постепенно начали становиться все более интересными, утонченными и содержательными. Они нашли своего «конька» и «оседлали» его с необычайной силой, грацией и изяществом.

Гаррисон Бранч, уже долгое время как заведующий кафедрой на факультете фотографии в Орегонском государственном университете, беретя исследовать новую местность без всякой камеры. Если он считает это место интересным, то он вернется, снова без камеры, чтобы получить еще более

глубокие впечатления о местности и ее нюансах. В конце концов, после нескольких визитов он возьмет с собой камеру, чтобы сфотографировать это место.

Подход Гаррисона сильно отличается от моего. Фактически я бы не смог работать так, как он. На семинарах, которые мы проводили вместе, мы обсуждали наши различия со слушателями. Я, как правило, быстро и бурно реагирую на то, что вижу, или не реагирую вообще. Посещая новое место, я склонен к тому, чтобы делать самые сильные снимки в самом начале (рис. 1.6, моя первая экспозиция в каньоне Антилопы, 1980 год, — полностью абстрактная и очень прямолинейная). Продолжая исследовать возможности региона, я работаю в направлении поисков более утонченных изображений (рис. 1.7, моя последняя экспозиция в каньоне Антилопы, 1998 год). На самом деле, если бы мне приходилось изучать место задолго до того, как я приходил туда с камерой, чтобы фотографировать, думаю, я потерял бы большую часть моей спонтанности и энтузиазма. Я не думаю, что мои фотографии были бы такими же сильными. Я должен работать быстро, следуя своему «нутру». Я не могу отложить это чувство до какого-то времени в будущем.

► Рис. 1.6. Круглый дымоход, каньон Антилопы

Это первый снимок, сделанный с негатива, который я экспонировал в каньоне Антилопы, всего через пять месяцев после того, как я увидел работы Бретта Уэстона. Он полностью абстрактный, без всякого указания на масштаб или направление, и даже объект съемки непонятен без объяснений.



