
ОБУЧЕНИЕ ПОНИМАНИЮ ФОТОСНИМКА И ОСОБЕННОСТЕЙ ЕГО ПСИХОЛОГИЧЕСКОГО ВОЗДЕЙСТВИЯ В УЧЕБНОМ КУРСЕ «ФОТОЖУРНАЛИСТИКА»

В.М. Березин

Кафедра массовых коммуникаций
Российский университет дружбы народов
ул. Миклухо-Маклая, 9, Москва, Россия, 117198

Автор делится опытом организации лекционных и практических занятий в учебном курсе «Фотожурналистика», направленных на развитие у студентов умений и навыков понимания композиционных и стилистических особенностей фотографии, развивающих творческие и аналитические способности студентов.

Ключевые слова: фотожурналистика, психологическое воздействие фотоснимка, развивающий характер курса «Фотожурналистика».

Учебный курс по дисциплине «Фотожурналистика» читается на II курсе бакалавриата. После введения в учебный процесс кредитно-балльной системы принципы преподавания фотожурналистики были существенно перестроены. Изменения коснулись в основном проведения практических занятий, которые призваны развивать и дополнять материалы лекций, активизировать собственное документально-художественное и научно-аналитическое творчество студентов.

Самостоятельная работа студентов в новых условиях была значительно расширена по сравнению с прежними. В течение семестра (72 часа самостоятельной работы) будущие журналисты и специалисты по общественным связям должны были готовить:

1) собственные фотоработы в пяти жанрах фотожурналистики (репортажный снимок, портрет, жанровый снимок, этюд и пейзаж — для журналистов; те же жанры с дополнением фотомонтажа и фотоколлажа вместо последних двух позиций — для пиарщиков). За каждый из пяти снимков выставлялся соответствующий балл по утвержденной учебной программе;

2) подготовить анализ не менее 10 профессиональных фотоснимков, опубликованных в периодической печати или взятых в сети Интернет. За каждый такой анализ выставлялось от половины балла до двух.

Двухгодичная практика проведения занятий по новой системе показала, что многие студенты относительно свободно владеют любительскими и полупрофессиональными камерами, а некоторые и профессиональными. Но это владение осуществляется по принципу «навел и снял». Быстро оценивать выразительные возможности складывающейся композиции, а тем более рассуждать о снимке, его выразительных особенностях и путях воздействия на зрителя и читателя большинство студентов не могут. А ведь в качестве будущих авторов и организаторов информационного производства они будут обязаны это делать, так как фотография с развитием цифровой и мобильной фототехнологий стала неотъемлемым элементом печатной и электронной прессы, телевидения, Интернета, деятельности рекламных и PR-агентств.

Так как на лекциях при освещении темы выразительных средств фотографии — приемов композиции, кадрирования, сочетания с вербальным текстом — подробно не рассматривались вопросы психологического воздействия на аудиторию и отработки навыков анализа наиболее эффективных его методов, часть практических занятий была посвящена именно этим аспектам. Ориентация студентов на аналитическую работу в этом направлении основывалась на работах Л.С. Выготского и С.М. Эйзенштейна по психологии искусства, В.В. Иванова и Ю.М. Лотмана по семиотике художественных и документальных текстов, а также на трудах западных философов и психологов Р. Арнхейма, Р. Барта, Э. Фромма и др.

В процессе разработки новой методики обучения журналистов и PR-специалистов автор изучал проблемные места в подготовленности студентов к анализу фотографических текстов. Сами студенты выступали, таким образом, объектом наблюдения и подтверждали своими краткими аналитическими работами мысли указанных ученых о многоуровневости сознания (С. Эйзенштейн говорил о слоях — *layer*s*) сознания. В основе первичных конфликтов, по Эйзенштейну, лежит конфликт двух слоев сознания — чувственного и логического. В своих лекциях по режиссуре и искусству мизансцены он говорил, что каждый из нас, предлагая то или иное решение, сперва смутно ощущает некоторое «моторное хотение», неясное, неочерченное, пока сознательно не сформулированное. Это пока чувственное, общетональное, по словам режиссера, действие. «Затем мы стараемся это хотение преломить в конкретную формулировку — как бы в словесную пропись для постройки поступков... „Геометрическая“ же легкость восприятия будет способствовать четкости и облегченности восприятия сюжета» [1. С. 44].

Известна тесная связь Эйзенштейна с отечественной психологической наукой, в особенности со школой Л.С. Выготского. С самим Л.С. Выготским режиссера связывала личная дружба. Со многими его трудами он познакомился по рукописям автора, задолго до их опубликования. Тем более важны приведенные суждения о сути творчества в контексте изучения методических подходов к выработке аналитического мышления у студентов, обучающихся фотографическому творчеству. Ведь те краткие аналитические работы, которые автор статьи получал от студентов в начале семестра, значительно отличаются от работ, завершивших семестр.

Отличие кроется именно в том, что вначале студенты воспринимали фотографию именно как чувственное, «общетональное» явление, что выливалось не в объективный теоретико-критический анализ, а в субъективный, насыщенный эмоциями описательно-комплиментарный текст. Полезное коммуникативное действие такого письменного анализа было весьма невелико. Например, в отношении портрета девушки сказано: «Очень интересная композиция. Понятно, что девушка кого-то долго ждет. Вся фотография проникнута этим чувством ожидания. Ракурс очень интересно выбран. Свет падает прекрасно...» и т.д. По поводу портрета молодого человека сказано: «Портрет очень красив. Сразу же привлекают глаза мужчины. Портрет очень спокойный, но при этом чувствуется сила, исходящая из человека». Иногда первые аналитические пробы студентов скатывались до весьма легковесного, как говорят студенты, «прикольного» уровня. Приводим

часть текста под портретом еще одной девушки в полный рост на фоне панорамы горного хребта: «Поза девушки и цвет ее одежды вполне соответствуют общему характеру, настроению и цвету снимка. Лицо девушки — один из главных элементов снимка, не менее важный, чем склон горы за ее спиной. Складочку на левой штанине нужно было бы расправить. Ноги есть, чего их скрывать? Глаза надо было все-таки вытаращить...»

Подобные письменные работы показывают, что студенты отталкивались в своих оценках от первых эмоциональных импульсов, возникших при просмотре фотографий. Они воспринимали их комплексно (сюжетно), или же выбирали поразившую их деталь, то есть, повторяем, воспринимали снимок как чувственное, общетональное явление, испытывали неочерченное пока «моторное хотение». Объект воспринимался большей частью натуралистически, осязаемо.

Этот чувственный уровень, с одной стороны, был более высоким по сравнению с комплексным архаичным мышлением, проявления которого, как показали Л.С. Выготский и С.М. Эйзенштейн, встречаются и в сознании современного человека.

С другой стороны, чувственный уровень сознания мешает возрасти мышлению до понятийного уровня. В контексте исследования путей обучения пониманию фотоснимка это означает, что начинающие исследователи фотографии должны как бы подавить в себе непосредственность восприятия отображенных ею объектов и попытаться включить их в определенные логические связи, отойти от дологического уровня сознания, воспитать в себе «геометрическую» способность восприятия.

Вопросы композиции кинокадра, монтажной композиции мизансцены, внутрикадрового и межкадрового действия глубоко интересовали С. Эйзенштейна. В его понимании слово «почувствовать» означало «ритмически ощутить выразительную закономерность действия» и «изливать творческое волнение своего исполнения в строгой очерченности формы...» [1. С. 44]. Геометризм основной композиционной схемы должен перерасти, по мысли кинохудожника, в ткань общей живописной разработки произведения, он представляет собой предел, к которому стремится выразительно решенная форма.

Видеть такой геометризм на произведении живописном или фотопроизведении — это означает подняться от уровня прочувствования его сюжета, его содержания на более высший логико-понятийный уровень и с его высоты объяснить, почему художественный текст вызывает именно эти чувства при его восприятии. Л.С. Выготский цитирует в своем труде «Психология искусства» мысль Б. Христиансена из «Философии искусства» о том, что зритель своей фантазией дополняет данный художником образ в том случае, когда элементы формы совершенно точно предопределяют работу нашего воображения. Особенно отчетливо это проявляется при изображении на картине глубины или дали [2. С. 67].

В своем учебном курсе «Фотожурналистика» автор статьи много места уделяет как раз проблемам построения изображения в кадре, проблемам линейной композиции и создания линейной перспективы. Художественный текст создается на основе знания их основных принципов. В лекциях цитируются слова Ю.М. Лот-

мана о том, что, чем больше закономерностей пересекаются в данной структурной точке, тем индивидуальнее кажется этот текст. «Именно поэтому изучение неповторимого в художественном произведении может быть реализовано только через раскрытие закономерного при неизбежном ощущении неисчерпаемости этого закономерного» [3. С. 18].

Много времени уходило на практических занятиях на раскрытие «неочевидной» для студентов очевидности того, что уже сам выбор точки съемки и угла зрения (ракурса) на событие или объект приводят хаотическое состояние реальной картины жизненного пространства в сгусток взаимосцепленных артефактов. Точка съемки — это уже знак видения данного сегмента пространства, в котором контуры и линии ландшафта, позы и взгляды людей «являются» нам по-новому, не в прежней аморфности и невыразительности. Взгляд художника раскрывает закономерное при неизбежном ощущении неисчерпаемости этого закономерного. Именно об этой семиотике творчества писали в своих трудах Л.С. Выготский и С.М. Эйзенштейн, а проанализировал это направление в психологии и семиотике В.В. Иванов [4].

Разумеется, при рисовании или фотографировании имеют место неосознанные элементы образного обобщения, интуитивно присущее одаренным людям сведение хаотического к гармонии и закономерности. Это отмечают и психологи [5. С. 36], и сами художники. Так, классик американской фотографии Э. Уэстон говорил: «Когда моя камера медленно движется в поисках объекта, я становлюсь первооткрывателем, который видит через объектив совершенно новый мир... О композиции я ровным счетом ничего не знаю. Я создаю ее сам. Научить чувствовать композицию невозможно...» [6. С. 47—48].

Тем не менее, основные приемы композиции настолько объективны и неоспоримы, что должны являться школой молодого журналиста, фотохудожника, дизайнера, специалиста по рекламе и PR.

Различие в масштабах близких и удаленных композиций определяют линейную перспективу. Если учесть это обстоятельство, то мы приходим к выводу: для образования динамичного и выразительного снимка, с выявленной глубиной пространства, нужны такие точки съемки, которые подчеркнут эту разницу масштабов.

Композиция фотоснимка — это результат большой предварительной работы чувства и ума. Если она не проведена, нельзя ручаться, что снимок получится по случайному стечению обстоятельств. Даже если вернуться к высказыванию Э. Уэстона, композиция создается журналистом и художником по тем принципам, о которых писал С. Эйзенштейн. «По существу, производство творческого объекта есть особый вид познания, в котором процесс этот протекает с той специфической особенностью, что этапы познания не откладываются формулировками в сознании, а предстают закономерностью сменяющихся форм произведения... Ощущения, с которыми оперируем мы, также не оторваны от объективных причин. Это не простое бессвязное „реяние“, а совершенно конкретное воздействие от основного определителя — „материи темы“» [1. С. 46].

В процессе лекционных и практических занятий по фотожурналистике говорилось, что существует ряд приемов, способных выстроить композицию непосредственно перед съемкой. К таким приемам относятся следующие:

- размещение фигур и предметов на картинной плоскости;
- выделение смыслового и изобразительного центра кадра;
- характер и направление происходящего в кадре движения;
- расположение основных линий и светотональных масс;
- перспективные построения, в том числе светотональная перспектива;
- ритмические повторы и т.д.

Повторы, ритмика в композиции являются одним из наиболее сильных средств композиционного воздействия. Соприкасаясь с техникой культовых эксцессов, но не впадая в них, повтор заимствует часть их «магических» эффектов — писал С. Эйзенштейн [1. С. 25].

В теории композиции существует термин «сюжетно важный композиционный центр». Наличие такого центра делает снимок эффективным, запоминающимся, эстетически организованным. Он выносится на передний план, а также в активные для восприятия точки и обозначается сходом линий зрительного восприятия.

Важные характеристики композиции кадра — его уравновешенность (неуравновешенность), замкнутость (разомкнутость).

Есть и более сложные линейные зависимости картинной плоскости. О них писал Р. Арнхейм [7. С. 97—108]. Совокупность линий, сходящихся в центре, он называл структурным планом плоскости. Всякий пункт, расположенный на линиях структурного плана или вблизи от него, кажется спокойным. Но стоит его удалить от линий, сразу ощущается напряжение.

Различается замкнутость (разомкнутость) по графическому построению и по отраженности действия в кадре. Главными композиционными структурами являются линейные и тональные структуры. Они не должны на плоскости уходить в «никуда», должны существовать какие-то центры, точки пересечений, схождения и расхождений. Логическое мышление при съемке и анализе снимков развивается и знание несколько основных схем замкнутого изображения по графическому построению:

- линии, рисующие изображение, сходятся в точке на плоскости кадра;
- линии заканчиваются на изображении какой-то зримой доминанты в перспективе;
- линии так или иначе огибают сюжетно важный композиционный центр;
- рамка кадра вписана в реальное замкнутое пространство (например, интерьер комнаты).

О замкнутости по отражению действия можно говорить в тех случаях, когда действие внутри кадра не выносится за пределы изображения. Другими словами, на действие, обозначенное в кадре, должно быть ответное действие.

Верное осмысливание и применение в творческой и научно-аналитической практике этих главнейших выразительных средств делает фотожурналистику эффективным средством рационального и эмоционального познания и отражения действительности.

После обучения в течение семестра этим приемам в рамках лекционного курса и практических занятий теоретические аналитические работы студентов принимают совершенно другой вид.

Портрет девушки на фоне сквера и лестницы анализируется следующим образом: «Своей направленностью черные стволы деревьев организуют сильнейшее движение в левый верхний угол кадра. Светлая лестница, перила и ритм ступенек ведут нас в правый верхний угол. Эти два сильных диагональных движения вступают в неразрешимый конфликт, фигура как бы разрывается между двумя стремлениями, ибо вовлечена в каждое из них. В целом эта композиция построена на ритмических повторах и диагональных движениях. Таким образом, содержание фотографии настолько слито с ее формой, что отделить одно от другого невозможно. И содержание это вызывает вполне определенное чувство у зрителя». На подобном уровне написаны в конце семестра и многие другие студенческие научные анализы снимков.

В заключение правомерно привести вновь слова С. Эйзенштейна: «И если в процессе познания ощущение приводит к „факту сознания“, то такими же путями в произведении искусства ощущение приводит к факту воздействующего выражения» [1. С. 46].

ЛИТЕРАТУРА

- [1] *Эйзенштейн С.* Психологические вопросы искусства. — М., 2002.
- [2] *Выготский Л.С.* Психология искусства. — М., 1968.
- [3] *Лотман Ю.М.* Структура художественного текста. — М., 1970.
- [4] *Иванов В.В.* Очерки по истории семиотики в СССР. — М., 1976.
- [5] *Никифорова О.И.* Исследования по психологии художественного творчества. — М., 1972.
- [6] *Павлова В.* Обыденное и сказка // Советское фото. — 1986. — № 10. — С. 47—48.
- [7] *Арнхейм Р.* Визуальное мышление // Хрестоматия по общей психологии. Психология мышления. — М., 1981.

COMPREHENSION OF A PHOTOGRAPHY AND ITS PSYCHOLOGICAL EFFECT. TEACHING PRACTICES AT THE «PHOTOJOURNALISM» COURSE

V.M. Berezin

Department of masscommunication
Peoples Friendship University of Russia
Miklukho-Maklay str., 9, Moscow, Russia, 117198

The author shares his experience of lecturing and giving practical training at the Photojournalism course. It is focused on acquiring skills and habits required for understanding a photography composition and stylistic features which develop student's creative and analytical abilities.

Key words: photojournalism, psychological influence of the picture, developing character of a course «Photojournalism».