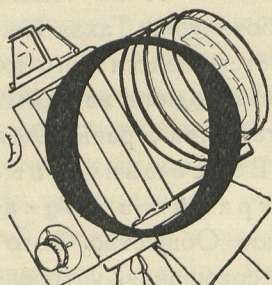


Проф. А. А. СИДОРОВ.

Искусство движения и фотография.



ОТДЕЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ ИСКУССТВА ВСТАЮТ ПЕРЕД НИМ, ПОДЧИНЯЯСЬ ЛОГИКЕ ВРЕМЕНИ. Творчеством руководит, конечно, не личная прихоть, а более важная общая воля: за последнее время часто говорят о „социальном заказе“, как о движущей искусстве силе. Задание дается как в области формы, так и в области тем; искусство никогда по существу не мыслит себе вне такого общения и приятия жизни.

Вот почему, когда перед искусством вообще встает какая-либо серьезная задача, над разрешением которой начинают работать многие, то первым вопросом мог бы быть: что именно определило в бытии тот выбор, который заставил творчество остановиться именно на данной теме? В зависимости от решения этого вопроса о причинах выбора будет находиться часто и суждение наше о том или ином достоинстве самого достижения.

Перед современным искусством и перед фотографией — той творческой светописью, которая сознательно ищет определенных художественных результатов, — уже давно со всей настойчивостью встала проблема движения, как самый острый запрос времени к той организующей и оформляющей деятельности, которую мы именуем художественным творчеством вообще. За последние годы с все большей настойчивостью задача „изобразить движение“ стала входить в обиход художников кисти, пера, карандаша и объектива. Автор этих строк так прочно убежден в том, что фотограф — в той же мере производительник и мастер, как живописец! Для фотографа „задача движения“ может-быть даже назойлива уже. Если, однако, здесь она затронута вновь, то потому, что данная статья преследует кроме общетеоретических и чисто-практические цели.

В самом деле, после многих талантливых и бесталанных, умных и неумных постановок вопроса о передаче движения фотографией, для

того, чтобы поднять вопрос снова в его общей форме, надо иметь, что сказать нового, и знать, зачем это новое говорится. Для нас лично статья является результатом длительного уже практического и научно-теоретического опыта работ в соответствующих ячейках Государственной Академии Художественных Наук. Пишущему эти строки приходилось уже высказывать иные мысли о „движении“ в фотографии на докладах и в печати. Мысли эти не всегда верно схватывались слушателями; и в систему их не приходилось еще укладывать. Сделать это можно, конечно, только в большой и весьма ответственной книге. Когда-нибудь ее может-быть и удастся написать. Сейчас же пусть будет руководить нами чисто-художественно-практическая цель: что основное и главное в проблеме движения по отношению к фотографии?

Академия Художественных Наук из года в год устраивает выставки, посвященные искусству движения, и приглашает всех советских мастеров светописы к участию. Чего ждет она от бывших и будущих сотрудников своих? Выставка имеющего наступить 1927/8—юбилейного—года Академией мыслится особо широкою по масштабу, с привлечением иностранных участников. И, однако, сознает ли будущий участник соревнования, которое становится с каждым разом все шире, содержательнее и интереснее, над чем и как хотелось бы, чтобы работал он?

Заметим прежде всего, что самая тема движения поставлена жизнью. Это конкретное бытие наше, неумолимое и неугомонное динамическое сегодня ставит художественному сознанию острую, почти нерешимую задачу. Современность, организовав себя темпами города и ритмами машин, устанавливая все рекорды быстрот в истории, борьбе классов, с такою железной неотвратимостью переворачивая страницы с красными письменами революций и национальных движений, есть, конечно, самая динамическая эпоха, которая когда-либо существовала. Если искусство наших дней хочет быть созвучным эпохе— оно обязано быть динамичным. Для фотографии, конечно, и с другого конца становится актуальною проблема движения,—укажем на фото-репортаж, с его необходимостью уловить, не ожидая, событие, взятое на-лету из общественного быта или спорт-хроники; вспомним и необозримый охват кино. Есть у нас все основания серьезно и вплотную подойти к вопросу о движении в фотографии, даже если и наличествует риск повторения уже известного.

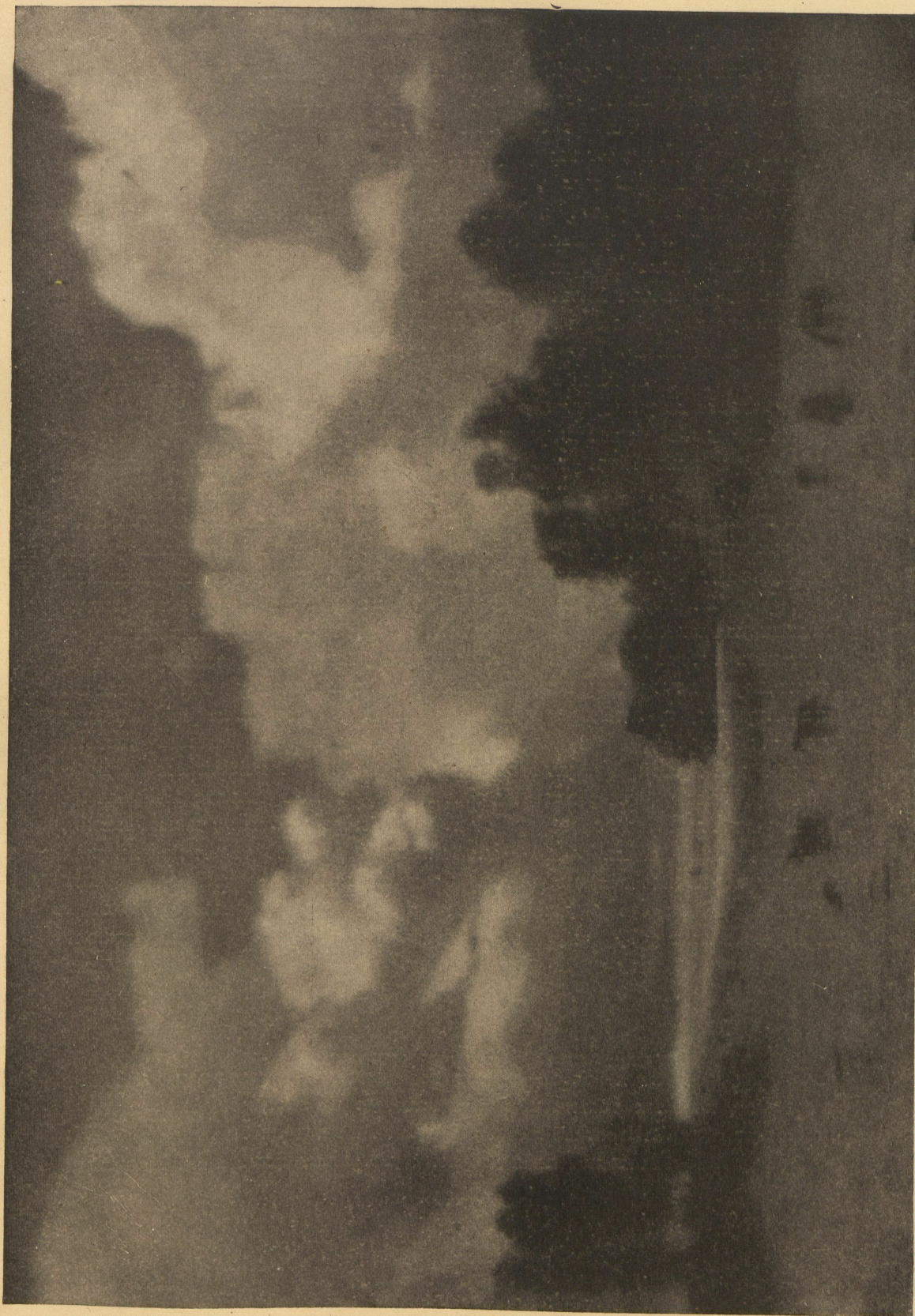
Выставки Государственной Академии Художественных Наук посвящены искусству движения. Есть такое?— Конечно, и достаточно ясен ответ, почему так себе определяют и ограничивают выставки, которых было уже три, четвертая из которых должна стать особо показательной и важной. Не приходится прежде всего удивляться, что Академия Худо-

жественных Наук особое внимание уделяет тем видам, которые получили художественное, эстетическое завершение. Искусство означает в любом производственном процессе момент такого мастерства, которое уже само по себе может стать ценностью идеологического, не материального, порядка, — момент родившегося из количества качества. В человеческих движениях „качество“ и эстетическое оформление наиболее, конечно, развито там, где движение сознательно ставится целью зрелищного порядка. Каждый из нас ходит; но попробуйте поставить вопрос о том, как должен ходить человек на сцене так, что созерцание этой его походки было бы уже само по себе удовлетворительным; вы придете к основам танца, которые все развились из простейших движений — ходьбы бега, прыжка, жестов, — которые раньше были продиктованы какой-либо реальной данностью, прежде, чем стать объектом зрелища. Искусство движения, которое, конечно, шире, чем танец во всех его разновидностях, и есть такой вид движения, в котором мы наиболее полно и четко воспринимаем качественное завершение формы движений.

Последнее как раз очень и очень существенно. Очень часто считают, что „движение“ в том смысле, как мы его здесь изучаем, совпадает с изображением „движущегося“. Моментально снять остервенело летящий автомобиль — вырвать одну тысячную секунды из общего его мгновенного мелькания, или, — что почти то же, — дать позу танца, как спокойный замкнутый в себе момент, интересно и часто очень нужно в порядке анализа. И, однако, проблема „движения“ вовсе не в этом! Движение есть процесс, развивающийся во времени и в пространстве, есть „двести километров в час“, а не автомобиль, есть танец, а не танцовщица, есть прыжок, а не прыгун, полет, а не птица. Опыт академических выставок показал, как часто это не понимается. А самое, ведь, интересное и главное — передать именно движение, как таковое: скорость, ритм, бег, перемену времени и мест, — нечто, что строится по линии энергии, а не материи (условимся это последнее понимать упрощенно).

Но как же это возможно?

Весь смысл и вся суть того, чтобы движение, развивающееся во времени и пространстве, передать только в пространственном изображении, заключается в том, что каждое художественное создание имеет возможность путем намека, воздействия, условного приема или простой апелляции к сознанию зрителя закономерно заставить последнего в ту или другую сторону дополнить, довершить или просто понять, что перед ним изображено. В силу этого все изображения движения, сколько их ни есть в живописи, рисунке, скульптуре или в фотографии, могут быть распределены на две большие группы, различные именно тем, какой путь изби-



Н. П. Андреев (Серпухов).

ПЕРЕД ГРОЗОЙ.

рает художник—автор „показа“. Этих путей, конечно, больше, чем два, и идеальный, наиболее прямо ведущий к цели тот, который совместил бы в себе достоинства обоих.

Первым путем мы называем такой, который дает изображение движущегося (не движения, как такового, пока что!), но так, что положение этого движущегося настойчиво требует от нашего воспринимающего сознания мысленного дополнения изображенного момента другим, не изображенным. Падающая фигура, например, будет с такой неизбежностью вызывать в нашем сознании образ фигуры упавшей уже, что результатом изображения будет бесспорно впечатление движения. То же относится хотя бы и к фигуре, занесшей руку, чтобы что-нибудь бросить — как в античной статуе всем известного „дискобола“. Изображенный момент движения насыщен всеми его последующими моментами; по существу движения может быть еще и нет, — изображен краткий миг перед движением, — но формы находятся в состоянии такого неустойчивого равновесия, что мы требуем от собственного сознания, от нашей фантазии (ведь восприятие художественного произведения есть также творчество!) дополнения изображения его подлинного или мысленного только траекторией движения в пространстве и времени. Этот способ изображения движения можно назвать реалистическим, хотя по существу он построен на таком требовании к зрителю, что правильнее было бы в нем подчеркивать именно участие этого последнего и говорить о психологическом типе передачи. Очень важно сделать из краткого данного анализа хотя бы некоторые практические выводы.

Принято в каждом движении отличать три момента (вернее, фазы): начала, высшей точки, конца. По существу это, конечно, неправильно, потому что в движении, как таковом, важно именно неразрывное чередование временных и пространственных перемен. Может быть, только в прыжке в высоту есть момент средней кульминационной статики, — когда выбросивший тело вверх толчок обрывается начавшею действовать сильнее тяжестью. Ни в походке, ни в беге, ни, что всего важнее, в танце мы не можем найти такой четкой трехчленности. Для танца, впрочем, наша работа в хореологической лаборатории Академии Художественных Наук привела нас к иному учению о композиции в связанном художественном движении целого ряда „узловых точек“ движения. Не будет, конечно, годиться нами установленный прием „психологически-реалистического“ изображения движения и для движения машины. Как показывают моментальные снимки летящего со всей быстротой автомобиля, он по внешности остается таким же неподвижным, как и автомобиль стоящий; каждый отдельный миг здесь не насыщается последующим неизбежным

изменением впечатления. Очень знамениты примеры с моментальной фотографией скачущей лошади. Когда впервые такие снимки были даны, то общее впечатление от мгновенных, глазом не уловимых положений лошади было — неподвижность ее. Казалось, что правда непохожа на наше впечатление. Уже издавна — от эпохи древнего каменного века — художники изобрели для передачи движения скачущего животного схему так называемого „летающего галопа“. Не бывает такого положения, когда передняя пара ног, хотя бы лошади, протянута вперед и не касается земли, задняя пара ног протянута назад и также земли не касается. И, однако, это изображение — очень важный пример доказательства, как порою чудесно насыщенным будущими сдвигами бывает изображение движения. Мы здесь ясно приходим к сознанию, что в первом нашем варианте психологическая реакция зрителя важнее, чем реалистическое изображение.

Мы скоро увидим, какое это имеет отношение к фотографии. Пока же остановимся на примере с автомобилем, который кажется неподвижным, когда вы его снимаете со скоростью одной тысячной во время самой быстрой его езды. Имеются же примеры фотографий, на которых и авто, и паровоз, и что угодно чудесным образом „движутся“ на снимке. Анализируя эти примеры, приходим мы к определению второй большой группы передачи движения, которую надо будет назвать импрессионистической, потому что она построена по линии искания впечатления, в данном случае — от движения. Когда перед нами проносится автомобиль, то мы не успеваем просто физически уловить в нем никаких деталей. Когда мы едем на мотоцикле, нам кажется, что земля летит мимо нас, наклоняется, взлетает, что мы падаем на виражах. Самый момент этого последнего — наклона машины на вираже — как раз очень удачно сочетает впечатление движения в пространстве с той временной насыщенностью будущими моментами, о которой говорилось выше. Велосипед на склоне, резко поставленный в такие условия, что он должен упасть, если перестанет двигаться, сразу придает изображению динамический, „двигательный“ характер. А из того факта, что движущийся перед нами предмет воспринимается нами неясно, вытекает, что воспринимаемое нами неясно изображение предмета в условиях, соответствующих движению (например, на четко воспринимаемом нами фоне), будет вызывать чисто-рефлексологически в нас впечатление движения.

(Окончание следует).