

Искусство движения и фотография.

(Окончание).

ИМПРЕССИОНИСТИЧЕСКАЯ ТРАКТОВКА ДВИЖЕНИЯ ДАВНО И удачно применяется в фотографии. Давно замечено, что слишком большая четкость в деталях не создает впечатления подвижности; что для того, чтобы усилить впечатление движения хотя бы сфотографированного на полном ходу поезда, важно смонтировать самый снимок так, чтобы был дан некоторый наклон почвы (впечатление „виража“). Очень любопытно, однако, что для передачи движения человеческой фигуры этот способ как-будто недостаточен. И в танце и в физкультуре, не говоря уже о движениях сценического порядка, есть рядом с общим движением самой фигуры ряд движений поверхностных, детальных, которые при импрессионистическом подходе пропадают; насыщенность будущими переменами, на чем так настаивали мы, обычно не удовлетворена приемом этим; практический вывод тот, что импрессионистический прием передачи движения (смазывания деталей, наклонов и т. п.) годится для связного ряда одинаковых движений (бег, езда), тогда как для движений, имеющих свою определенную кульминацию (прыжок, бросок), обойти первый, не импрессионистический, прием нельзя.

Но, ведь, наш анализ этого первого приема, „реалистического“ или „психологического“, привел нас к признанию, что все-таки лучшим примером для него был бы „летающий галоп“, т.-е. нечто условное, может-быть в фотографии и не достижимое. Но в чем же тайна того, что моментальный снимок движущейся лошади (она, ведь, не машина, и положение ее ног на таком снимке будет совсем не такое, как в спокойном состоянии) не производит впечатления движения? Разгадка, конечно, в одном. Мгновенный разрез движения, здесь документированный — именно только аналитически достигнутый миг; для того, чтобы впечатление движения вытекало из данного изображения, очевидно, надо, чтобы изо-

бражение это было синтетично, давало больше, чем один миг. Летящий галоп, в конце-концов, и дает синтез двух мгновений бега лошади. Останется спросить, как достижимо это в фотографии? Богатый опыт трех выставок „Искусства движения“ убеждает, что синтез этот возможен.

Нет никакого сомнения прежде всего, что в движении — в любом его виде — есть моменты, которые более показательны в порядке будущей насыщенности, чем иные. Те узловые точки танца, о которых мы говорили, как раз подтверждают это. Перед фотографом становится задание — выделить и уловить аппаратом именно этот момент, „чреватый последствиями“. Самая история трех выставок ГАХН очень любопытна в этом отношении. Впервые выставка была задумана исключительно как подсобная к работам хореологической лаборатории. Она должна была иллюстрировать изучение танца. Оказалось, однако, на первой же выставке, что наилучшей фотографией, дававшей впечатление движения — почти полета по своей „насыщенности“, — был снимок физкультурного содержания. „Искусству движения“ пришлось уступить первенство „искусству“ передачи движения. ГАХН не может не видеть, что самая грань между танцевальным зрелищем и зрелищем акробатического или спортивного порядка очень зыбка. Особенно в теперешнее время сближения танца с физкультурой! Хореологическая лаборатория расширила свое внимание на изучение движения во всех видах, на выставках видное место заняли фотографии трудовых и машинных движений. Оказалось, что „синтез“, о котором шла речь, может быть достигнут разными путями.

На первой выставке „Искусства движения“ (1925), упоминали мы, наиболее показательным и интересным оказался снимок спортивного движения (Е. О. Пиотрковского). На второй в ряде опытов таких мастеров художественной светописси, как Н. И. Власьевский, А. Д. Гринберг, Ю. П. Еремин, В. Р. Живаго, М. С. Наппельбаум, С. В. Рыбин, Н. И. Свищов, оказалось возможным сделать еще ряд наблюдений. Так, снимок В. Р. Живаго показал, как интересно подчеркивает движение человека какой-нибудь композиционно включенный в снимок шарф, дополняющая линия. Работы С. В. Рыбина как на этой, второй (1926 г.) выставке, так и на третьей выставке 1927 г. интересны были иным приемом искания синтеза — отбрасыванием ненужных деталей. Снимок движения на светлом фоне, например, оказывался удачнее, чем снимок на темном. Третья выставка была особо богатой опытами комбинативных фотографий, исканиями сложных и условных способов передачи движения. Мы имеем здесь возможность только слегка коснуться всех сделанных нами наблюдений, оставляя до будущей, более ответственной работы подробный анализ

достижений советской художественной фотографии в области передачи движения.

Так, бесспорно оказалось, что чем контрастнее снимок „неимпрессионистического“, понятно, порядка, тем впечатление движения сильнее. В этом отношении очень показателен превосходный снимок И. И. Петрова ¹⁾, взявшего тему свою из мира физического труда (на третьей выставке). Снимок был дан в двух вариантах; более контрастный, более подчеркнутый был и более динамичен, несмотря на то, что вместе с подчеркиванием иные детали, может - быть, стерлись, — отбрасывание ненужного и подчеркивание нужного. У С. В. Рыбина, останавливающегося на первом, в ряде превосходных снимков напрашивался вопрос о самой роли трехмерного пластического объема в движении, и казалось, что чем тело показано на снимке более рельефно и скульптурно, тем менее оно подвижно и динамично. Пластическая форма очень часто оказывалась по отношению к впечатлению движения „косной“, силуэтное разрешение — более удачным. Справедливость этого наблюдения могла бы быть подтверждена нескончаемым количеством примеров, и бояться заострения выводов здесь нечего.

И, однако, вспоминая богатые по своим художественным результатам выставки, хочется в конце более подробно рассмотреть один вопрос: как же быть с передачей более сложного, более длительного движения, в котором много исключительно важных узловых пунктов?

С неопровержимой законностью фотография расширяет свои первоначальные границы в области комбинативных, составленных, снимков и отпечатков. Из года в год пишущий эти строки дает для выставки опыты „мультипликационной“ фотографии (рис. 1), являющейся по существу применением к изучению искусства движения „хроно-фото“ Марея и кинематографии на одной пластинке. Если наше впечатление от танца в его развитии есть слияние ряда последовательных положений фигуры в пространстве, то, фотографируя их на одну пластинку, или печатая их на



Рис. 1. А. А. Сидоров. Опыт „мультипликационной“ фотографии.

¹⁾ „Труд“ — помещен в № 3—4 „Фотографа“ за 1927 г.

один лист бумаги (очень удачен здесь был опыт А. Н. Телешева (рис. 2), применившего постепенное увеличение движущейся фигуры для передачи прыжка — третья выставка; аналогичное достижение на второй выставке у В. Р. Живаго), мы получаем, конечно, условное, но часто гораздо ближе передающее впечатление подвижности. Здесь напрашивается параллель с „наплывами“ в кино и с живописью футуристов. Но кто поставил какому-угодно искусству границы изобретательства? Нам хочется здесь остановиться на одном экспонате последней выставки, который возбудил много споров, следовательно, был необычно интересен.

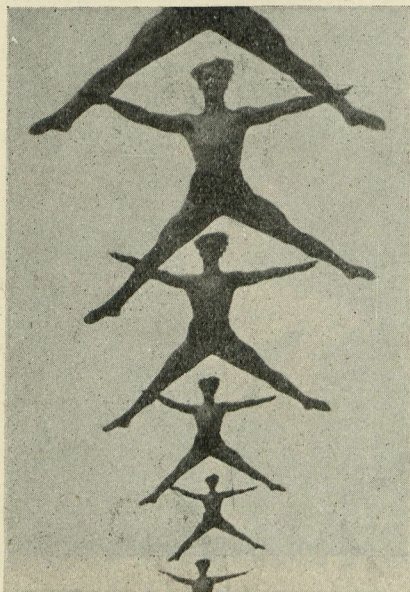
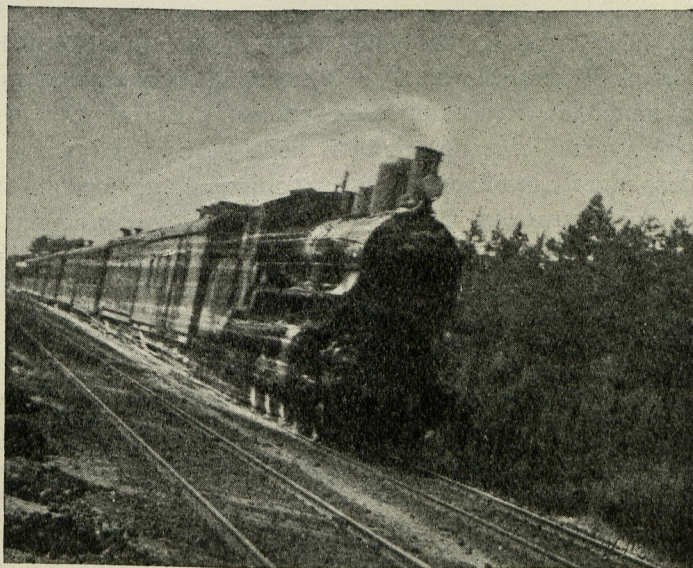


Рис. 2.

Мы имеем в виду сложную фотографию Ю. П. Еремина, одного из лучших фотографов-художников Москвы, названную им „КОДА“ (танец с шарфом). В ней отмечалась „ручная работа“. Вопросы техники по существу, конечно, всегда обязаны подчиниться результату. Если полученное художественное создание удовлетворяет запросы изучения и эстетического восприятия, то совсем на второй план отходит вопрос о непосредственном пути профессионального исполнения. Работа же Ю. П. Еремина нам представилась особо интересной, потому что она почти единственная из всех поставила вопрос о возможном синтезе разнообразных выше отмеченных путей и средств. Она — одновременно „импрессионистична“, давая расплывающийся в своей подвижности и неясный образ, но и достаточно четко построена, чтобы мы могли в ней увидеть насыщенность будущими сдвигами (как момент „узла“ в танце). Она опускает много подробностей и в то же время многое подчеркивает. Она почти убивает телесность, остро показанную в работах, например, С. В. Рыбина. Она вводит в изображение линейную игру, занимая почти промежуточное положение между фотографией и рисунком, она подчеркивает, как близко стоит светопись к графике.

По существу же передача движения в фотографии достижима разными и часто совсем одинаково удачными по последнему результату путями. Чем больше их будет, тем лучше. Мы нарочно не касались в этой статье вопроса о той примечательной разнице, которая суще-

ствует в передаче движения фотографией и кинематографией. Это, может-
быть, тема для особой статьи. Сейчас же с чувством особого удовольствия
хочется пригласить мастеров советской светописи к участию на новой
выставке, посвященной движению, где, без сомнения, еще небывалые
особенности вскроет перед нами „искусство света“ — подлинное искус-
ство будущего,



Поезд.

И. И.
Петров.