



Стилевые и нарративные новации в творчестве Нормана Макларена

Ф.И. Шеремет

студент IV курса сценарно-киноведческого факультета ВГИКа

ORCID: 0009-0004-0612-5012

AuthorID: 1242915

Данная статья представляет собой попытку теоретически осмыслить наследие известного канадского мультипликатора Нормана Макларена, который много лет работал в области абстрактной анимации, начиная со студенческих времен в 1930-х годах и до конца 1970-х годов. Помимо краткого творческого очерка, статья включает в себя два основных раздела, посвященных генезису образа и сюжета в творчестве Макларена — анимационного и «фотографического». Макларен хотел создать совершенно новый канон кино, основанный в равной степени на абстрактных и реалистичных моделях. Работы Макларена имеют решающее значение в контексте эволюции авангардной анимации, как в построении образов, так и в реабилитации повествования, ранее почти полностью исключенного из сферы абсолютного кино. Многолетняя творческая деятельность Макларена оценивается как единая этическая и эстетическая доктрина. На протяжении всей статьи наблюдаются и анализируются различные критические подходы к его творчеству.

This article is an attempt to theoretically comprehend the legacy of the famous canadian animator Norman McLaren, who worked in the field of abstract animation for many years, from his student days in the 1930s to the late 1970s. Apart from a brief creative sketch, this article includes two main sections devoted to the genesis of image and plot in McLaren's works — both animation and 'photographic' ones. McLaren wanted to create entirely new film canon, based equally on abstract and realistic basics. Summarized, McLaren works are pivotal in the context of the evolution of avant-garde animation, both in the construction of imagery and in the rehabilitation of narrative, previously almost entirely excluded from the realm of absolute film. McLaren's many years of creative activity are evaluated as a unified ethical and aesthetic doctrine. Along the whole article various critical approaches to his work being observed and analyzed.

(продолжение)¹

2. Реабилитация нарратива в контексте авангардного движения

2.1. Переосмысление героя. Сущность и орнамент

Зритель в большинстве своем склонен понимать диегетический мир фильма через героя — он выступает как бы фокальной точкой, позволяющей взглянуть на потенциально бесконечный мир произведения. Однако в авангардных фильмах начиная уже с 1920-х годов героев — и вообще персонажей — зачастую не было, так как создавались они (фильмы) по принципу дадаистского монтажа разрозненных фрагментов. Это можно назвать первым мощным ударом киноавангарда по нарративу. Отправить же последний в «нокдаун» замыслили авторы «абсолютных фильмов», в том числе с помощью абстрактной анимации. Здесь, однако, стоит отметить, что зритель — в том числе сегодняшний — так привык к традиционным повествовательным тропам и напрямую связанной с ними идеей «образа-символа», что стремится найти их даже там, где, кажется, их по определению быть не может: «налицо желание “инициации”, желание найти скрытый смысл этого разрушения художественного языка, всех этих “оригинальных” опытов, которые на первый взгляд не имеют ничего общего с искусством. Разодранные афиши, пустые полотна, продырявленные ножом и обгоревшие <...> все это должно иметь значение...» [13, с. 175]. Запрограммированный всем объемом потребленной ранее информации, мозг склонен искать — и находить! — несуществующее.

В фильмах Рихтера, Руттмана или Лая мы можем видеть эмоции либо намеки на них, отделенные от своих «носителей», «освобожденные». И в этой области Макларен, наследовавший своим предшественникам-авангардистам, вновь выступил главным новатором своего времени. В его фильмах — причем как в «фотографических» (эти фильмы Макларена отличались тем, что люди в них выступали либо источником пластических образов, как в «балетных» фильмах, либо «знаками», за которыми были закреплены конкретные смыслы, как, например, в *Neighbours*), так и в абстрактных, произошел окончательный отказ от образа героя, способного аккумулировать эмоционально насыщенный материал фильма и дать хотя бы подобие структуры. Впрочем, мы не говорим здесь о герое как таковом — скорее об особой «героической теме», то есть комплексе выразительных элементов фильма, создающих ощущение борьбы, неиз-

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

мультипликация,
абстрактное
искусство,
образ, нарратив,
Н. Макларен

KEYWORDS

animation,
abstract art,
image,
narrative,
N. McLaren

¹ Начало статьи см.: Шеремет Ф.И. Стилиевые и нарративные новации в творчестве Нормана Макларена. Вестник ВГИК. 2024 том 16, № 2 (60). С. 121–134.

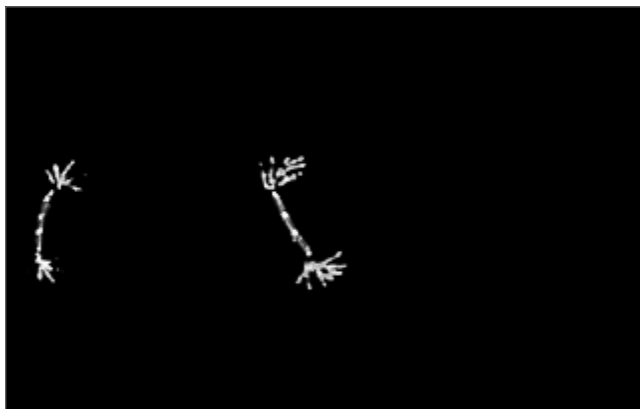
бежно требующей героя. Упомянутый выше «Ритм-21» Рихтера и «Диагональная симфония» Эггелинга, не говоря уже о «Световых опусах» Руттмана, которые в пору назвать «героическими», были построены на противостоянии двух сил, дающих визуальное выражение конфликта. Фактически эта «героическая тема» была тем стержнем, который не давал рассыпаться на множество отдельных частей явлению абстрактной анимации. Проявляться она могла подспудно, часто неосознанно, в соответствии с тем, что в то время в СССР могли бы назвать «диалектическим мышлением художника»: искусству необходим конфликт, как статуе — контрапост.

Так в чем же заключается заслуга Макларена — неужели в разрушении искусства? Как в эстетическом вопросе, так и в вопросе повествования он твердо придерживался своей линии «переизобретения» кинематографа. Отказ от «героической темы» в общепринятом ключе привел к разрушению вертикальной семиотической модели художественного мира: бессюжетное пространство — пассивное движение — актант. В его фильмах существовали лишь первые два уровня, и то сведенные к абстрактным основам. Лишенное центра, произведение «выравнивалось», распределяя равное количество образного и эмоционального содержания на «полотно» экрана (как было отмечено ранее, в абстрактных мультфильмах отсутствие смены ракурса и склейки как таковых привело к упразднению понятия индивидуального кадра) — так, визуальное наполнение фильма приобретало орнаментальную структуру. Это понятие — орнамент — в культурологии имеет неоднозначную репутацию; трудами Адольфа Лооса и Зигфрида Кракауэра он часто понимается как негативная, антипрогрессивная («...то, что естественно для папуаса и ребенка, для современного человека — признак вырождения. <...> Эволюция культуры равнозначна удалению орнамента...» [6, с. 34]) и даже тоталитарная («подобно сотканному из тел узору на стадионе, над массой стоит структура, этакая монструозная фигура, сокрытая ее инициатором от глаз носителей» [4, с. 44]) система, неуместная в искусстве будущего. Однако подход теоретиков культуры прошлого был преимущественно антропоцентричен — орнамент понимался как элемент окружения человека, отражающий стадию его культурного развития, тогда как его нарративное значение уходило на второй план либо не отмечалось вовсе. Орнамент не естественен в том смысле, что понимается человеком как рукотворное явление, и в этом он полностью соответствует тем словам Кракауэра, что мы вывели в качестве эпиграфа данного исследования: «...худож-

² Сам культуролог понимает орнамент массы как наиболее сопряженное с реальностью художественное явление; здесь важна характеристика орнамента — «массы», то есть структуры, составленной из элементарных частиц. Орнамент в фильмах Макларена имеет принципиально иную природу, о чем будет сказано в следующем разделе.

жественное явление тем действеннее, чем меньше оно обязано своим существованием реальности за пределами эстетического» [4, с. 44]².

При всем этом фильмы Макларена не производят впечатления визуальной «рыхлости», наоборот, они полны внутренней витальной энергии, одушевляющей реальность — и, что самое главное, в них сохраняется роль индивидуального объекта, тогда как повторяемость и симметричность, присущие традиционно понимаемому орнаменту, наоборот, необязательны. Перед нами особый вид орнамента, в котором попытка отхода от мимесиса толкает его в другую крайность — к музыке. Обратимся к формуле орнамента, выведенной С.М. Эйзенштейном: «Три кита: 1. Изображение 2. Обобщенный образ 3. Повтор [все вместе —] Образ. В чистом виде первое: натурализм; второе: геометрическая схема; третье: орнамент. В совершенном произведении они проникают друг в друга» [12, с. 430]. Подводя формулу под проблематику абстрактной образности, мы можем выразить ее следующим образом: 1) миметический образ, 2) абстрактный образ, 3) орнамент. Удивительно, но в творчестве Макларена мимесис не уступает полностью «свободной» абстракции (если таковая вообще существует) — в некоторых случаях он довольно силен, как в *La merle* и особенно в *Short and Suite*, где в некоторых цветовых «взрывах», возникающих на доли



Кадр из фильма
Short and Suite,
реж. Норман
Макларен, 1959

секунды, явственно различаются некоторые микроорганизмы, а также связанные с ними процессы деления (Терренс Добсон в целом отмечает у Макларена «настойчивое сопротивление» полному отказу от «репрезентативного изображения» [15, с. 85]). Образ первого порядка в

данном случае можно объединить со вторым — они явно видны как по отдельности (внедрение фотографических образов в мультфильм — см. *Mosaic*, *Canon*), так и вместе (упрощение образа до абстрактных элементов — человек-фантом в *Canon*). Наконец, повтор — собственно, стадия орнамента, хотя может быть проявлена открыто (так, лента *Fiddle-de-dee* включает в



Кадр из фильма
Fiddle-de-dee,
реж. Норман
Макларен, 1947

себя элементы традиционного визуального орнамента, что отсылает к традиции, заложенной Леном Лаем в таких фильмах, как *Kaleidoscope* и *Colour box* [16, с. 12]), все же наиболее ярко раскрывается в ритмической организации материала — внутрикадровом движении и сопрово-

ждающей музыке. Если первое достаточно очевидно — мы уже упоминали линии-«обтюраторы» в фильме *Boogie-doodle*, — то второе требует более развернутого объяснения, так как играет в маклареновской концепции нарратива ключевую роль.

2.2. Роль музыки в устройстве повествования

История отношений абстрактной анимации и музыки началась почти одновременно с первыми опытами европейской школы. Известно, что Руттман, Рихтер и Фишингер в свое время занимались музыкой почти профессионально, а Эггелинг строил свою теорию абстрактного изобразительного искусства вокруг «генерал-баса живописи», в основе которого лежала «оркестровка» линий [8, с. 87]. Практика дополнения абстрактных опусов музыкой началось уже в 1920-х, когда композитор Ферруччо Бузони предложил молодым авангардистам применять прелюдии и фуги Баха в качестве звукового сопровождения их работ. Сочетание этих двух искусств — достижение из области интуитивного, ведь любой «...образ, отделенный от содержания... достигает стадии чувственной абстрактной духовности музыки» [11, с. 40].

Есть значительный соблазн признать абстрактную анимацию «иллюстрацией» музыки — это удобное и простое объяснение феномена; более того, в 1930–40-е годы благодаря таким режиссерам, как Лен Лай и Джон Уитни, музыка действительно стала превалировать над изображением (характерно, например, следующее обобщение современного исследователя: «в абстрактной анимации музыка — это внутренняя сила, объединяющая различные составляющие абстрактного изображения,

причина и импульс, приводящая все в движение» [10, с. 173]). Были, однако, и противники такого подхода, среди которых особо выделяется фигура Двинелла Гранта, создателя абстрактной «трилогии», состоящей из фильмов Themis, Contrathemis и Three Themes in Variation, довольно типичных изобразительно, но весьма интересных сознательным отказом автора от музыкальной партитуры — по его мысли, эти ленты сами представляли собой «визуальные симфонии».

Каково же место Нормана Макларена в этом контексте? Хотя многие его фильмы уже названиями говорят о своей «музыкальности» (например, Fiddle-de-dee и Canon, а в титрах Blinky Blank наравне с режиссером указан композитор Морис Блэкбёрн; некоторые фильмы, такие как Boogie-doodle, изначально создавались под оригинальные сочинения), Макларен понимает музыку принципиально иначе. Вспомним серию его «балетных» фильмов: можно ли сказать, что главное в балете — музыка? Скорее она вступает в синтез с пластическими образами, которые пусть и ведут свое начало от нее, но способны и ко вполне независимому существованию (о чем говорит тихая и как бы «разреженная» мелодия в *Pas de deux*). Макларен не интересуется онтология искусства, его творческий подход столь же функционален, сколь и строг — задача состоит в обновлении киноязыка, а не нахождении «первоосновы» помимо абстрактного образа в целом. Музыка в его лентах нужна как своеобразный «усилитель», работающий в унисон с экранным образом и придающий ему универсальное звучание [16, с. 58].

В первую очередь она необходима для формирования ощущения диегетического пространства, без которого нельзя даже говорить о нарративе (это уровень «бессюжетной структуры»). Как утверждал младший современник Макларена, композитор Карлхайнц Штокгаузен, «...в жизни важнее приобретать слуховой опыт, нежели зрительный. <...> Визуальные образы дают душе очень ограниченное пространство» [7, с. 36]³. Как было отмечено уже не раз, одним из главных следствий развития абстрактной анимации был «слом» традиционной пространственной парадигмы — кадр как таковой перестает существовать, отсутствуют склейки, позволявшие соединить отдельные фрагменты в общий диегезис. А так как сюжет требует еще и физического движения, любые попытки «возвращения» к нарративу оказываются напрямую связаны с формированием пространства — не только внутри кадра, но и вне его. Поэтому Макларену близка структура орнамента — ведь последний, как известно, подразумевает бесконечное повторение звеньев, далеко уходя-

³ Отметим, что небесспорная мысль композитора кажется вполне логичной, будучи применена к современному «массовому» зрителю в отношении авангардных опытов — опыт ретроспективных показов, не говоря уже о реакциях многочисленных интернет-зрителей, указывает на то, что звук во многом «скрашивает» просмотр, увлекает, а иногда и «попьяняет» отдельные устаревшие образы. Аккуратно обобщая эти сведения, можно сказать, что музыка, несмотря на ее кажущуюся абстрактность, может представлять собой действенный инструмент структуризации текста.

щих за пределы видимого. Рамки рождаемого диегезиса перестают совпадать с рамками кадра и далеко переходят в область подразумеваемого, и музыка с ее способностью к преодолению любых пространственных границ здесь играет большую роль.

Музыка участвует в формировании не только пространства, но и пространственно-временного континуума произведения. Она позволяет ощущать течение времени наравне с кинематографом — и вновь два этих искусства обнаруживают себя способными к синтезу. Макларен придает некоторым своим фильмам отчетливо биологическое звучание — Blinky Blank, как следует из названия, построен на феномене моргания: образы рождаются и исчезают за доли секунды — и музыка здесь приобретает подчиненное значение, подчеркивая отдельными «вспышками» краткость визуальных картин; в этом — еще одно сходство с орнаментом, в котором повторность имеет первоочередно физиологически-ритмическое значение [12, с. 435]. Музыка здесь выступает одновременно ориентиром (по «прогрессу» музыкальной темы можно судить о «прогрессе» диегетического пространства) и усилителем визуального ряда.

Таким образом, задаются рамки, позволяющие рассмотреть беспредметный мир в качестве нарративного пространства, не разрушая при этом собственно абстрактную природу данного мира.

Заключение

В этой работе мы попытались взглянуть на зрелое творчество Нормана Макларена, одного из самых последовательных режиссеров-абстракционистов, как на цельную творческую доктрину со своей методологией. В основе этой доктрины лежит неприятие традиционного повествовательного кинематографа, после двух мировых войн утратившего в глазах авангарда как эстетическую, так и этическую значимость. Макларен разработал сложную параллельную систему выразительности, способную не только передавать отдельные состояния, аналогичные фотографическому кино, но и потенциально способных к повествованию — нигилистический эксперимент, рожденный из отрицания классического повествования, в его руках превратился в хорошо разработанную, многоуровневую систему, достаточно сложную, чтобы взять на себя часть функций сюжетного кино (поэтому тезис Уильяма Морица, определившего Макларена как постмодерниста, воспринимавшего современный авангард в качестве одного из множества возможных методов [17, с. 106], кажется не совсем верным, ведь работал он над созданием пер-

вичного, а не вторичного, то есть коллажного языка). Можно утверждать, что за десятилетия упорной работы Макларен создал свой — параллельный — кинематограф.

Почему же фильмы ни Макларена, ни его предшественников и последователей не вышли за пределы «авангардного гетто»? Все их разработки — начиная с «генерал-баса живописи» Эггелинга и заканчивая недавним манифестом фракталистов — не учитывали зрителя. Макларен разрабатывал свои выразительные техники не одно десятилетие, учась на собственных ошибках, вводя новые элементы и удаляя устаревшие; однако зритель в массе своей не шел вслед за ним все эти годы. Чтобы погрузиться в этот параллельный кинематограф до уровня автоматического восприятия, нужно было свыкнуться с ним. Ложной оказалась надежда на то, что зритель готов к новому зрелищу в той же степени, что и его (зрелища) создатель. Пока Макларен работал над своими шедеврами, «фотографический» кинематограф никуда не исчезал.

Этот эксперимент длиною в жизнь можно сравнить с изобретением эсперанто. Маклареновский параллельный кинематограф и был таким универсальным языком, не зависящим от национального характера зрителя и рассчитанным на базовые когнитивные способности жителя хоть Манхэттена, хоть Дакки — но, как и в случае с эсперанто, создатель-идеалист не учел того, что с английским и бенгальским люди жили и развивались многие века, они мыслили на этих языках. А можно ли мыслить исключительно абстрактными формами — вопрос до сих пор открытый. ■

Для цитирования: Шеремет Ф.И. Стилевые и нарративные новации в творчестве Нормана Макларена // Вестник ВГИК. 2024. Т. 16. № 3 (61). С. 146-155.

For citation: Sheremet Th.I. Stylistic and narrative innovations in Norman McLaren's works // Vestnik VGIK 2024. Vol. 16. No. 3 (61), pp. 146-155.

ЛИТЕРАТУРА

1. Волконский С.М. В защиту актерской техники // Человек на сцене. URL: http://az.lib.ru/w/wolkonskij_s_m/text_1912_chelovek_na_stzene.shtml (дата обращения: 01.03.2024).
2. Дарахвелидзе Г. Ландшафты сновидений. Кинематограф Майкла Пауэлла и Эмерика Прессбургера. Т. 6. Глобус-Пресс, 2019. 508 с.
3. Из истории французской киномысли: Немое кино 1911–1933 / ред.-сост. Ямпольский М.Б. М.: Искусство, 1988. 317 с.

4. Кракауэр З. Орнамент массы / пер. с нем. А. Филиппов-Чехов М.: Ад Маргинем Пресс, Музей современного искусства «Гараж», 2019. 240 с.
5. Кривуля Н.Г. Аниматология: Эволюция мировых кинематографий. М.: КЭА «Аметист», 2012. Ч. 2. 392 с.
6. Лоос А. Орнамент и преступление / пер. с нем. Элла Венгерова. М.: Strelka Press, 2018. 104 с.
7. Обрист Х.У. Краткая история новой музыки / пер. с англ. С. Кузнецова. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. 280 с.
8. Рихтер Х. Дада — искусство и антиискусство. Вклад дадаистов в искусство XX века. / пер. с нем. Татьяны Набатниковой; науч. ред., ред. пер., примеч. и библиогр. Константина Дудакова-Кашуро. М.: Гилея, 2018. 360 с.
9. Советские двадцатые: искусство, архитектура, фотография, кино / ред.-сост. Фоменко А.М.: Новое литературное обозрение, 2023. 144 с.
10. Фэн Т. Феномен музыкальной живописи в абстрактном искусстве и анимации // Университетский научный журнал. № 51. 2019. 163–175 с.
11. Эвола Ю. Абстрактное искусство / пер. с итал., фр. А.Г. Дугин, с фр. В.И. Карпец. М.: Циолковский, 2022. 144 с.
12. Эйзенштейн С.М. Метод: в 2-х томах. М.: Музей кино, Эйзенштейн-центр, Т. 2. 2002. 688 с.
13. Элиаде М. Аспекты мифа / пер. с фр., предисл. В. Большакова; коммент. Е. Строгановой. М.: Академический проект, 2021. 235 с.
14. Curtis D. Locating McLaren // Undercut, no. 13, 1985, pp. 1–7.
15. Dobson T. The Film Work of Norman McLaren. New Barnet, John Libbey Publishing Ltd, 2006. 296 p.
16. Faber L., Walters H. Animation Unlimited. Innovative Short Films Since 1940. London: Laurence King Publishing Ltd, 2003. 192 p.
17. Moritz W. Norman McLaren and Jules Engel: Post-modernists // A Reader in Animation Studies, ed. Jayne Pilling. Sydney: John Libbey & Company Pty Ltd, 1997, pp. 104–111.

REFERENCES

1. Volkonsky, S.M. V zashchitu akterskoi tekhniki. [In defense of acting technique]. Chelovek na scene. [The man on the scene]. Available at: http://az.lib.ru/w/wolkonskij_s_m/text_1912_chelovek_na_stzene.shtml (Accessed 01 March 2024). (In Russ.)
2. Darakhvelidze, G. Lanshavi snovidanii. Kinematograph Maikla Pauella i Emerika Pressburgera. [Landscapes of Dreams. Cinematography by Michael Powell and Emeric Pressburger], vol. 6. Globus-Press, 2019. 508 p. (In Russ.)
3. Iampolski, M.B., editor. Iz istorii frantsuzskoi kinomisli: Nemoe kino. 1911–1933. [From the History of French Film Thought: Silent Cinema. 1911–1933]. Moscow, Iskustvo Press, 1988. 317 p. (In Russ.)
4. Kracauer, Z. Ornament massi. [The Mass Ornament], per. s nem. A. Filippov-Chexov. Moscow, Ad Marginem Press, Musei sovremennogo iskusstva “Garage” Publ., 2019. 240 p. (In Russ.)

5. *Krivula, N.G.* Animatologia: Evolutsia mirovikh kinematographii [Animatology: The Evolution of World Cinemas], vol. 2. Moscow, KEA "Ametist" Publ., 2012. 392 p. (In Russ.)
6. *Loos, A.* Ornament i prestuplenie [Ornament and Crime], per. s nem. E'lla Vengerova. Moscow, Strelka Press, 2018. 104 p. (In Russ.)
7. *Obrist, H.-U.* Kratkaia istoria novoi musiki. [A Brief History of New Music], per. s angl. S. Kuzneczova. Moscow, Ad Marginem Press, 2015. 280 p. (In Russ.)
8. *Rihter, H.* Dada — iskusstvo i antiiskusstvo. Vklad dadaistov v iskusstvo dvadsatogo veka [Dada — art and anti-art. The Dadaists' contribution to twentieth-century art], per. s nem. Tat'yany' Nabatnikovoj; nauch. red., red. per., primech. i bibliogr. Konstantina Dudakova-Kashuro. Moscow, Gileya Publ., 2018. 360 p. (In Russ.)
9. *Fomenko A.*, editor. Sovetskie dvadsatie: iskusstvo, arhitektura, photographia, kino. [Soviet twenties: art, architecture, photography, cinema]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2023. 144 p. (In Russ.)
10. *Fen, T.* Fenomen muzikalnoi zhivopisi v abstraktnom iskusstve i animatsii [The phenomenon of musical painting in abstract art and animation]. Universitetskii nauchnii zhurnal, no. 51, 2019, pp. 163–175. (In Russ.)
11. *Evola, J.* Abstraktnoe iskusstvo. [Abstract art], per. s ital., fr. A. G. Dugin, s fr. V.I. Karpecz. Moscow, Tsiolkovskii Publ., 2022. 144 p. (In Russ.)
12. *Eisenstein, S.M.* Metod. [Method], vol. 2. Moscow, Musei kino Publ., Eisenstein-tsentr Publ., 2002. 688 p. (In Russ.)
13. *Eliade, M.* Aspekti mifa. [Aspects of the myth], Per. s fr., predisl. V. Bol'shakova; komment. E. Stroganovoj. Moscow, Akademicheskii proekt Publ., 2021. 235 p. (In Russ.)
14. *Curtis, D.* Locating McLaren. Undercut, no 13, 1985, pp. 1–7
15. *Dobson, T.* The Film Work of Norman McLaren. New Barnet, John Libbey Publishing Ltd, 2006. 296 p.
16. *Faber, L., Walters H.* Animation Unlimited. Innovative Short Films Since 1940. London: Laurence King Publishing Ltd, 2003. 192 p.
17. *Moritz, W.* Norman McLaren and Jules Engel: Post-modernists // A Reader in Animation Studies, ed. Jayne Pilling. Sydney: John Libbey & Company Pty Ltd, 1997, pp. 104–111.

Статья поступила в редакцию 03.05.2024; одобрена после рецензирования 17.05.2024; принята к публикации 24.05.2024.

The article was submitted 03.05.2024; approved after reviewing 17.05.2024; accepted for publication 24.05.2024.