

УДК 791.228
ББК 85.377

DOI: 10.30628/1994-9529-2019-15.4-57-90
received 13.06.2019, accepted 26.12.2019

НАТАЛЬЯ ГЕННАДЬЕВНА КРИВУЛЯ

Высшая школа (факультет) телевидения
Московского государственного университета
имени М.В. Ломоносова
Москва, Россия
ORCID: 0000-0003-4580-1357
ie-mail: hstv-sn@bk.ru

АНИМАЦИОННЫЙ АВТОПОРТРЕТ КАК ЖАНРОВАЯ ФОРМА АВТОБАЙОПИКИ

Аннотация. В статье рассматривается одна из разновидностей биографического фильма — автобайопик. Он определяется как экранное произведение, представляющее собой авторское повествование, основанное на отобранных автором событиях из своей биографии. В статье даются характеристики автобиографическому фильму, описываются основные принципы построения повествования; выделяются такие формы автобиографического фильма как фильм-воспоминание, фильм-дневник, фильм в жанре путевых заметок и фильм-автопортрет, который и становится центральной темой работы. Спецификой анимационного автопортрета, выделяющей его в отдельную группу из лент, представляющих жанр анимационного байопика, является стремление художников к самоидентификации, самоосознанию, самопознанию и саморефлексии, т. е. обращение автора к себе, к своему внешнему и внутреннему образу. В отличие от автобиографических форм фильмов-воспоминаний или фильмов-дневников, где событийность становится основой повествования, в фильмах-автопортретах повествовательное начало снижено. При их создании используются презентационные стратегии, в них нет временной дистанции по отношению к событию, это всегда действие «здесь и сейчас». Автор фильма-автопортрета стре-

мится не столько рассказывать о себе, сколько представлять себя, свои Другие или возможные Я. По сравнению с документальным автобиографическим фильмом, анимационный автопортрет — это образ-идея, а не образ-данность. В этой связи фильм-автопортрет рассматривается как коммуникационная форма, в которой диалог осуществляется между Я-воспринимаемым, Я-видимым как Другой и Я-мыслимым, осознающим себя таковым. В основе возникающего диалога лежит конфликтная проблематика, столкновение различных смысловых позиций, направленных на переработку субъектом эмоциональных или интеллектуально значимых содержаний.

В отличие от фильмов-портретов, автопортрет всегда создается для удовлетворения личностных амбиций, желаний и стремлений, поэтому он представляется, с одной стороны, формой оптического нарциссизма, а с другой, оптического эксбиционизма; образ-отражение заменяется образом-гипотезой, изображение создается таким, каким автор хочет себя видеть или видит. Таким образом, основной особенностью фильмов в жанре автопортрета является специфическая форма эмоционально-художественного самоанализа в широком контексте, включающем разветвленную связь отношений автора с историческим, социокультурным и повседневным окружением.

При анализе анимационного автопортрета был использован междисциплинарный подход, который позволил установить связь произведений данной жанровой формы автобайопика с живописной и литературной традициями. В статье выявляются истоки анимационного автопортрета и очерчивается его развитие в исторической перспективе.

Ключевые слова: документальная анимация, автопортрет, автобайопик, автобиографический фильм, фильм-портрет

NATALIA G. KRIVULYA

Higher school (department) of television,

Lomonosov Moscow State University

Moscow, Russia

ORCID: 0000-0003-4580-1357

e-mail:hstv-sn@bk.ru

THE ANIMATED SELF-PORTRAIT AS A GENRE FORM OF AUTOBIOPICS

Abstract. The article explores an autobiopic, one of the forms of a biographical film. It is defined as a screen artwork, an author's narration, based on events, selected by the author from the assortment of facts from his/her biography. The article gives definitions of an autobiographic film and defines the basic principles of the narration structure. Such genres of the autobiographic film as a reminiscence, a diary, travel notes and a self-portrait, the central subject of the article, are described. A specific feature of an animated self-portrait, that separates it from other films in the animated biopic genre is the author's strive for self-identification, self-realization, self-identification and self-reflection, in other words the author's addressing his/her inner and outer self. Unlike autobiographic reminiscences or diary films, where events are lying at the core of the narration, the story in the self-portrait films is of lower importance. For their creation the authors use presentation strategies, there is no temporal distance from the event, this is always what is happening "here and now." The author of a self-portrait film is not so much trying to tell a story about himself/herself, as to present his/her identity, his/her other selves or possible selves. In contrast to an autobiographic documentary film, an animated self-portrait is an image of an idea rather than an image of a given fact. In this aspect the self-portrait film is viewed as a communication form, in which the dialog occurs between myself-Perceived, myself-seen-as-Another-Me and myself-Thinking or self-Realizing. The occurring dialogue is based on the themes of conflict and collision of different notional attitudes directed towards processing of emotional and intellectually significant meanings by the subject.

Unlike portrait films, self-portrait films are always created to fulfil one's personal ambitions, desires and longings. Therefore, on one hand the animated self-portrait could be viewed as a form of an optical narcissism and on the other hand, as a form of optical exhibitionism. A reflected image is replaced by a hypothetical image. The created image corresponds to the self, the author sees or wants to see. The main feature of the self-portrait genre is the specific form of emotional and artistic self-analysis in a broad context, including a web of the author's connections with historic, social/cultural, and everyday environment.

For the analysis of the animated self-portrait a cross-discipline approach was applied, allowing connection of the autobiopic genre with painting and literature traditions. The article brings to a spotlight the origins of the animated self-portrait and discusses its development in the future.

Keywords: documentary animation, self-portrait, autobiopic, autobiographical film, portrait film

Современная анимация, расширяя свои границы и выйдя за рамки сказочно-фантастических тем, активно интересуется повседневностью. Одним из проявлений этой тенденции является акцентирование документальных кодов в ее произведениях, даже в тех, где имеется связь с вымыслом, иносказанием, метафорическим и абсурдным. Это приводит к появлению экранных форм, для которых характерна жанровая и межвидовая гибридность. Данная тенденция свойственна не только анимации, но и другим видам искусства. Как справедливо отмечают Г. Роудз и Дж. Спринджер, в конце XX века происходит активное слияние документального и художественного кино [1, с. 3].

На рубеже веков, на фоне создания симулякрационной образности в экранных текстах, получило развитие новое направление в анимации, представленное произведениями документальной анимации. Внутри нее выделяются и развиваются различные жанровые формы и поджанры, многие из которых только обозначены, и их характеристику, выделение свойственных им признаков еще предстоит сделать [2, с. 206–225].

АВТОБАЙОПИК КАК ЖАНР ДОКУМЕНТАЛЬНОЙ АНИМАЦИИ

Среди многообразия жанров документальной анимации можно обозначить достаточно большую группу фильмов, снятых на основе дневников, мемуаров, биографий, автобиографий, писем и текстов родственных жанров. Эти произведения можно классифицировать как жанрово-тематическое направление документальной анимации, представляющее анимационные байопики¹ или анимационные биографические фильмы. Они представляют форму экранного жизнеописания конкретной личности. Биографический жанр всегда пользовался популярностью, но в основном это были игровые или документальные ленты. Возможно, это было связано с тем, что аниматоры на протяжении XX века достаточно редко обращались к сюжетам и темам, предлагаемым реальностью и историей. Соответственно, события жизни известных личностей не так часто, как в игровом или документальном кинематографе, становились основой для ее сюжетов.

Интерес к жанру байопика в кино возрастает с середины 1990-х годов. В это же время он получает развитие и в анимации. Возросший в конце XX века интерес к биографическим жанрам связан с нарастанием интереса к индивидуальному бытию человека. Усиление данного интереса есть реакция на процессы обезличивания и социальные кризисы, порожденные тенденциями глобализма и трансгуманизма, характерными для постиндустриального общества.

С увеличением числа экранных произведений в жанре байопика активизируется и исследовательская мысль — данный жанр «становится предметом детального междисциплинарного изучения представителей разных гуманитарных наук» [3, с. 5]. Однако, внимание зарубежных и отечественных авторов было сосредоточено преимущественно на лентах фотографического кинематографа [4,

¹ В англоязычной транскрипции жанр имеет название *biopic*, являющийся сокращением от *biographic picture*, также иногда встречается определение биографических фильмов, в основном сериалов, как *Lifetime movies*.

с. 262–265; 5, 6, 7], тогда как анимационный байопик только ждет своего анализа².

Среди анимационных биографических фильмов существует группа лент, где героем и автором является одно и то же лицо. Эти фильмы представляют автобиографическую анимацию или автобайопику («Персеполис» М. Сатрапи, «Домашний романс» И. Литманович). В отличие от биографического фильма, предполагающего участие стороннего лица — рассказчика или биографа в качестве модератора истории, в автобиографическом фильме автор сам выбирает события — моменты своей биографии, так называемые опорные точки, из которых выстраивается история его жизни. Событийность становится основой повествования, без нее автобиография теряет сущностное свойство истории и превращается в представление субъективных переживаний и рефлексий. Событием является только то, что вносит изменение в жизнь автора, меняет траекторию его жизненного пути. Мысли и ощущения по поводу переживаемых событий не являются элементами автобиографии, но открывают новое видение автора. Цепочка событий в автобиографических фильмах наполняет экранное повествование динамичностью, выстраивая путь, который оказывается движением к достижимой или недостижимой цели. Включение в автобиографию того или иного факта требует временной дистанции, поэтому автобиография обладает ретроспективностью повествования. Для того, чтобы автор мог рассказать о себе, эти события с ним уже должны были случиться. Отдаленность во времени включает и пространственную протяженность, при этом автобиографическое повествование может содержать только начало, но оно не завершено по определению. Возникающая конечность в повествовании, это лишь достижение промежуточной

² В зарубежной литературе имеются лишь отдельные исследования, посвященные тем или иным вопросам биографической анимации. Они могут быть представлены двумя корпусами текстов. Первый — это тексты, анализирующие проблемы документальной анимации. Напомним, такие значимые исследования, как «Анимационный реализм» Ю. Кригер [8] или «Анимация документа» А. Хонесс Рой [9]. Второй корпус текстов представлен рецензиями на фильмы, снятые в жанре анимационного байопика.

событийной точки, некоего жизненного факта, меняющего дальнейшее развитие. Временная дистанция позволяет автору отстраниться от себя и рассмотреть свое бытие как некую целостность, а соответственно, дать осмысление прожитому.

В фотографическом кино автобайопик долгое время не получал развития в силу технических особенностей, но и сегодня уже есть фильмы, которые можно было бы к нему отнести. В основном они представлены документальными лентами, некоторые из подобных работ классифицируются как монофильмы [10]. В анимации же художники, наоборот, проявляли интерес к жанру автобайопика. Периодически на экраны выходили ленты, которые отвечали его критериям или в которых присутствовали его признаки. Автобиографическую составляющую можно найти во многих фильмах, и нередко художники вписывали свой образ в повествование, становились героями сюжетов, либо экранное произведение основывается на личных ретроспекциях, презентациях собственных переживаний. Эта субъективная чувственность сближает анимацию с музыкой. Во многих лентах, представляющих авторскую анимацию, заложено не только послание автора, но в сюжетах ощущается если не буквальное, то опосредованное его присутствие («Сказка сказок» Ю. Норштейна, «Винсент» Т.Бертоне, «Девочка-дура» З. Киреевой, «Заснеженный всадник» В. Туркуса). Автор привносит в сюжет фильма образы, истории, которые состоят из пережитого и прочувствованного им. В результате в рамках автобайопика появляются фильмы-воспоминания, фильмы-дневники, фильмы в жанре путевых заметок или фильмы-автопортреты.

Появление автобиографических картин вызвано стремлением художников к самосознанию и самопознанию, а также желанием обозначить собственную позицию на фоне истории, вписать себя в контекст современной культуры. По мнению Ж. Липовецки [11, с. 99], повышенное внимание к автобиографиям является проявлением нарциссизма, определяющего сознание современного человека и общества.

Проявление нарциссизма максимально заостряется в такой жанровой форме автобайопика, как автопортрет, где автор старается не рассказать о себе, а всматривается в свое отражение, в свой образ, узнает и познает себя. Появление фильмов-автопортретов вызвано стремлением художника к личной и культурной самоидентификации, осуществляемой с помощью новых технических средств.

В фильмах-автопортретах повествовательное начало снижено, в организации художественного произведения доминируют формы презентации, т.е. художник стремится не столько рассказывать о себе, сколько представлять себя, объективируя свои представление о себе. Создавая свой образ, он как бы вглядывается в себя, в свою презентацию-отражение. Стремление к самопредставлению, реализуемое в различных формах, в том числе и в форме автопортрета — одно из свойств, заложенное в природе человека. На каждом из исторических этапов своего развития он реализует его различными способами, в том числе используя инструментарий и технологии искусства.

Реализация стремления человека к самопрезентации прослеживается с момента, когда человек отделился от природы и стал осознавать себя как нечто самостоятельное, нечто субъективное. Уже памятники первобытной культуры сохранили для нас это стремление к самопрезентации в виде бесчисленных отпечатков рук на стенах первобытных пещер. По мнению А.Ф. Еремеева, это был не столько способ выстраивания коммуникации или реализации стремления увековечить себя, сколько лишь желание выразить себя и свою самость [12, с. 160]. С фиксацией этой самости художника, «следа» его присутствия в мире мы сталкиваемся на протяжении всей истории искусства, накопившей внушительный багаж автопортретов.

Начиная с античной Греции, с опыта Фидия, изваявшего себя в образе Дедала среди персонажей битвы с амазонками на щите Афины Парфенос, в изобразительное искусство пришел жанр автопортрета. Но его истинное развитие начинается с эпохи Возрождения, когда художники стали не только вписывать себя в религиозные

(мифологические или библейские) или исторические сюжеты в качестве участников или свидетелей событий, создавая так называемые «скрытые» или «вставные» автопортреты (Джотто ди Бондоне, Т. Мозаччо, Д. Гирландайо, С. Боттичелли, Л. Синьорелли, П. Веронезе), но и занялись личностным самопознанием, фиксируя этот опыт в пластической форме. (А. Дюрер, Леонардо да Винчи, Пармиджинино, П. Парлерж, Рафаэль Санти, Я. Тинторетто, Тициан).

Практика создания автопортретов получила новый импульс с изобретением фотографии. Однако в кинематографе, с момента его появления, автопортрет как самостоятельный жанр долгое время не имел развития, хотя известны игровые и документальные фильмы, где режиссеры присутствуют в кадре. В данном случае речь идет не о тех фильмах, где режиссер выступает в роли актера, а о тех, где он предстает героем своей картины или присутствует в кадре, просто оставаясь самим собой или исполняя свои профессиональные функции. Подобных лент гораздо больше, чем фильмов-автопортретов, но, представляя работы различных жанров, они содержат «скрытые» автопортреты, где режиссер остается если не «лицом» из массовки, то фигурой второго плана. Возможно, истоки подобного развития жанра автопортрета лежат в том, что кинокамера заменила собой зеркало, отражающее реальность. Если в изобразительном искусстве художник использовал зеркало только как инструмент, позволяющий ему отстраниться от себя и увидеть себя как Другого, а сам образ создавался не в зеркальном пространстве, а переносился на изобразительную плоскость, то кинематографический образ, выполняя роль зеркала, не давал отстранения, он фиксировал отраженное.

В анимацию жанр автопортрета пришел не из литературы или кинематографа, а из изобразительного искусства, с которым анимация (как ожившее изображение) генетически связана. Это сформировало специфику анимационного автопортрета. Создание анимации не связано с фотографическим принципом фиксации предкамерной реальности. Если эта фиксация и происходит, то она носит опосредо-

ванный характер, а создаваемый образ является повторной репрезентацией или презентацией образа ментального, возникающего вследствие рефлексии. Активное развитие жанра анимационного автобайопика началось в конце XX века с увеличением числа независимых студий и переходом на цифровые технологии, сделавшие более доступным процесс создания экранного высказывания.

АНИМАЦИОННЫЙ АВТОПОРТРЕТ КАК ФОРМА ВНУТРЕННЕГО ДИАЛОГА

Автобиографический фильм можно рассматривать как жанр автопортрета только в том случае, если он вписывается в рамки документального кино и повествование в нем идет от первого лица, художник напрямую обращается к аудитории, представляет себя, либо рассказывает о себе. В отличие от портрета, при создании которого в процессе диалога с портретируемым художник ищет физического или интеллектуального сходства между моделью и изображением, в автопортрете стоят еще и иные задачи. Автопортрет — это, в первую очередь, не столько информация о себе (с этим прекрасно справляется фотография и фотографический кинематограф, хотя и анимация использует этот уровень), сколько попытка познать самого себя, стремление передать собственные эмоции, собственное самовосприятие. В результате анимационный автопортрет становится диалогом с собой как с Другим или Другими. В основе этого диалога лежит конфликтная проблематика, столкновение различных смысловых позиций, направленных на переработку субъектом эмоциональных или интеллектуально значимых содержаний. В процессе ведения внутреннего диалога происходит самоидентификация и самоинтерпретация художника. И результатом этого становится фиксация им картины мира, в центре которой он себя помещает.

Создавая автопортрет, художник никогда не видит модель, он видит лишь ее отражение. При этом видимое не обладает полнотой, оно не дает исчерпывающего представления, оно есть лишь часть целого. Видимое отражение внешней формы может не соотноситься

ся с представлением о себе, с мыслимым образом. В отличие от заказных портретов, автопортрет всегда создается для удовлетворения личностных амбиций, желаний, он одновременно есть и способ самопознания, и демонстрации определенных идей и навыков.

Если в изобразительном искусстве автопортрет — это статическое изображение, в анимации это всегда действие, которое может быть презентационным или исследовательским. Именно возможность демонстрации действенного начала, заключенного в самопрезентации, определяет возникший интерес к жанру анимационного автопортрета, так как в современном искусстве акценты смещаются с демонстрации мастерства, профессионального навыка на демонстрацию выстроенного, заданного поведения, т.е. на процессуальное начало и уникальность субъективно переживаемого.

К автобайопику среди литературных жанров могут быть отнесены мемуары, однако они, в отличие от автопортрета, ретроспективны и повествовательны. В них повествование имеет инверсный характер. Они позволяют выстраивать личностное прошлое как прошлое Другого, редактировать или интерпретировать его с позиций настоящего, тем самым открывая пространство для художественного вымысла.

ИСТОКИ АНИМАЦИОННОГО АВТОБАЙОПИКА И АВТОПОРТРЕТА

Истоки автобайопика и собственно автопортрета можно обнаружить в ранней работе пионера анимации У. Мак-Кея «Малыш Немо» (1911). Фильм начинается с постановочного фотографического кадра, показывающего Мак-Кея в кругу друзей-графиков и комиксистов. В данном эпизоде представлена форма социального автопортрета, когда художник показывает себя в кругу друзей или родных. Эта форма автопортрета сменяется на личностную или профессиональную — наиболее распространенную форму автопортрета в изобразительном искусстве, когда художник изображает себя за работой, в мастерской или с моделью. Смысловой акцент при изо-

бражении смещается с социальной роли на демонстрацию профессиональной принадлежности, значимости созидательного начала. Вначале Мак-Кей показан в кругу своих коллег, т.е акцентируются его социальные связи, но постепенно акцент смещается на подчеркивание его профессиональных качеств, что возвышает его над другими художниками-комиксистами. На глазах у коллег по цеху Мак-Кей рисует персонажей своего комикса, тем самым подчеркивая свою профессиональную состоятельность. Эта черта в образе Мак-Кея еще более акцентируется в следующем эпизоде, демонстрирующем его в студии за созданием не просто рисунков, а кадров будущего фильма. Тем самым Мак-Кей открывает новую грань в своем портрете, не просто художника-комиксиста, но и художника-режиссера. Для Мак-Кея принципиально важно раскрыть «кухню» магии, которой он владеет. Он позиционирует себя как создателя нового искусства. При этом он иронизирует над собой и своей работой, показывая бочки чернил, которые вкатывают к нему в студию рабочие, огромные пачки бумаги, заваленный рисунками стол и стопки нарисованных фаз, заполняющих пространство студии. Подчеркнутая гиперболизация рождает не только комический эффект, но становится формой для показа невероятных усилий, требующихся для того, чтобы нарисованные образы ожили на экране, тем самым гиперболизация становится характеристикой оптики, позволяющей взглянуть на образ самого Мак-Кея.

Следуя правилам жанра автопортрета, в мастерской Мак-Кей изображает себя с инструментарием аниматора — камерой и мутоскопом, точно также, как художники изображали себя с мольбертом, палитрой и кистями, с ящиком с красками, с рулонами бумаги или со скульптурными слепками. Впоследствии аниматоры будут продолжать эту традицию и во многих фильмах-автопортретах действие будет развиваться в студии. Здесь можно вспомнить сюжеты флейшеровской серии «Из чернильницы», а также такие ленты, как «Только поцелуй» (1983) Г. Манули, «Студия» (1988) С. Жерве, «Это могла быть Я» М. Павлатовой.

Анимационная часть фильма «Малыш Немо» демонстрирует образы из популярного комикса художника. Среди них нет привычного автопортрета режиссера, но Мак-Кей отождествлял себя с малышом Немо, главным персонажем и комикса, и фильма. Имя главного героя отсылает нас к гомеровскому тексту и его главному герою Одиссею, совершающему путешествие и попадающему в невиданные страны. Одиссей представился Полифему, назвав себя Немо или Никто (с латинского Немо переводится как «нет человека» (или «никого»)). Малыш Немо, как и Одиссей, совершает путешествия в вымышленный мир, в страну снов. Но не только это было важно для Мак-Кея при выборе имени персонажа. Мак-Кей не хотел, чтобы в образе малыша узнавали другого, а этим другим был он сам. Немо — это альтер-эго художника, он создавал его как своего двойника, свою рисованную сущность, действующую в им же придуманном мире. Внутренний ребенок Мак-Кея реализовался в образе Немо. На двойственную природу данного персонажа указывали исследователи творчества У. Мак-Кея [13, с. 124–138; 14].

Таким образом, путешествие Немо может быть рассмотрено как путешествие по подсознанию художника, а образы комикса как порождение его фобий и страхов. Если в комиксе связь между художником и рисованным образом не столь явлена, то в ленте она становится очевидной. Эта связь проявляется в событийном ряде фильма, хотя повествовательного сюжета в картине нет, скорее, — это презентация своего бытия или самопрезентация. В том игровом эпизоде в начале фильма, где Мак-Кей рисует образы комикса, он рисует и малыша Немо. Фактически художник рисует свой автопортрет, но представляет его не буквально, а через маску Немо, т.е. одновременно являя и скрывая себя.

Оживая на экране, малыш Немо повторяет действие Мак-Кея. Он рисует персонажей фильма, т.е. он выступает в роли художника. Этим действием персонажа подчеркивается, что в рисованном пространстве малыш дублирует Мак-Кея. Играя роль творца, он начинает манипулировать, вернее, дирижировать персонажами, подчиняя

их движения своей воле. Подобное поведение персонажа демонстрирует его власть над рисованным миром. Персонажи, подчиняясь воле Немо и взмахам его палочки, начинают трансформироваться, их тела меняют свои очертания, словно их образы отражаются в кривых зеркалах. Этот эпизод был рожден воспоминаниями о предыдущей деятельности Мак-Кея. Он начинал свою творческую карьеру в качестве художника в Дайм музеях (Dime Museum)³. Одним из развлечений этих центров были комнаты кривых зеркал. Мак-Кей мог наблюдать оптические трансформации отражений посетителей в зеркалах. Свой визуальный опыт он перенес в экранное пространство. В результате сцена с трансформациями фигур Импи и Флиппа была создана на основе прошлого опыта художника и его наблюдений. Для Мак-Кея создание фильма стало не столько способом «оживления» историй комикса, сколько способом самопрезентации, реконструкции воспоминаний и личного опыта.

Первоначально Мак-Кей выступал перед показом фильма. Он появлялся на публике и представлял фильм и его главного персонажа Немо, сообщая зрителям, что данный персонаж — «живой». Действуя подобным образом, он вел себя словно ребенок, который, надев маску, заигрывает с публикой, представляя в образе Другого, но одновременно желает быть узнанным, так как именно разоблачение дает смысл всей этой игре.

В своей следующей работе «Джертвы динозавр» (1914) Мак-Кей пошел дальше и уже поместил в пространство фильма не своего двойника, а свой образ. Он нарисовал себя в образе дрессировщика динозавров. Фактически он создал свой творческий автопортрет, так как в этом фильме он явил себя тем, кто способен вызывать из небытия фантомные лики, вдохнуть в них жизнь и подчинить их своей воле. Предложенный Мак-Кеем драматургический ход, когда художник выступал в роли создателя собственного мира, но находился

³ Дайм музеи (Dime Museum) — дешевые центры развлечений для рабочих, мигрантов и бедных слоев населения США.

при этом не за его границами, как это делал Э. Коль, а существовал вместе со своими героями, был растиражирован другими аниматорами.

Одними из самых яростных последователей Мак-Кея стали братья М. и Д. Флейшеры. В сериях «Из чернильницы» они демонстрировали процесс рисования своего персонажа клоуна Ко-Ко, а также регулярно снимали сюжеты, в которых взаимодействовали с ним. Клоун был не только частью их мира. Он родился благодаря тому, что Макс Флейшер снял своего брата Дэйва в костюме клоуна. Впоследствии фотографический материал был переведен методом ротоскопинга в рисованный образ. Клоун Коко был в какой-то мере альтер-эго Дейва. А так как братья нередко ссорились между собой, то сюжеты с потасовками Макса с Коко в определенной степени были автобиографичны.

Фильмы Мак-Кея были первым опытом экранной самопрезентации. Если он заложил истоки жанра анимационного автопортрета, то его последователи, в том числе и братья Флейшеры, на долгие годы определили его черты. Благодаря им анимационный автобайопик приобрел комедийный характер, с карикатурно-гротесковыми приемами создания анимационного автопортрета.

Автобиографические коды можно найти в анимации 1920–1940 годов, тем не менее, формирование структуры автобиографического фильма-портрета как отдельного жанра приходится на последнюю треть XX века. В качестве примеров могут быть упомянуты такие работы, как «Голова» (1975) Дж. Грифина, «Интервью» (1979) К. Лиф и В. Сонд, «Твое лицо» (1987) Б. Плимптона, «Мастерская» (1988) С. Жерве, «Анимированные автопортреты» (1989) Д. Эрлих, «Это могла бы быть я» (1997) М. Павлатовой, «Прикосновение ангела» (2001) Б. Хульскиса. В этот период начинают формироваться основные черты жанра: появляются новые приемы создания фильмов автопортретов; вводятся разнообразные пространственные контексты, в которые помещают себя авторы фильмов; меняется интонация, с которой режиссеры начинают рассказывать о себе.

АНИМАЦИОННЫЙ АВТОБАЙОПИК:
ОПТИЧЕСКИЙ НАРЦИССИЗМ,
ВУАЙЕРИЗМ И ЭКСГИБИЦИОНИЗМ

Возросший на рубеже XX-XXI веков интерес к жанрам автобайопики может рассматриваться как одна из черт, характеризующих постиндустриальное общество, находящееся в состоянии непрерывного карнавала. В. Беньямин определял современное общество как потребляющее зрелища. Автобайопик удовлетворяет желание созерцать и созерцать не явленность, а представленность, т.е. представление.

С другой стороны, развитие автобайопика — это рефлексия человека и искусства на тотальное отчуждение. Это способ заявить о себе и привлечь к своему Я внимание других. Автобайопик порождается потребностью утверждения своего Я в обществе тотальной визуальности, где объективное существование становится таковым, если оно зафиксировано в визуальных образах и явлено в экранном пространстве. Но это явление себя в визуальном есть стремление вписаться в карнавальный поток современности. Современный карнавал — это не переосмысление традиций, это пространство проявления сверхиндивидуализированности, зрелищности и эпатирования. По мнению Ж. Липовецки, современный карнавал является способом индивидуалистического сверхдифференцирования, одним из проявлений нарциссизма современного периода [11, с. 210].

Анимационный автобайопик — одна из форм оптического нарциссизма. Отражение создается таким, каким автор хочет себя видеть или видит. В этой визуальной экспрессивности происходит преобразование человеческой телесности. Анимационный автобайопик дуалистичен по своему характеру, он, с одной стороны, являет, обнажает, а, с другой стороны, в силу природы анимации, скрывает. Истинное предстает преобразованным, трансформированным с помощью технических и художественных средств. Демонстрируемое тело, лицо в процессе презентации подвергается преображению, татуированию, редукции, т.е. замещается выбранными, примеряе-

мыми автором знаками-масками, обозначающими его присутствие. Анализируя автобайопик, можно говорить о распаде Я автора и героя на множественность масок, которые он применяет к себе или через которые он презентует себя. Это особенно отчетливо заметно в таких лентах, как «Дневник» Н. Драгича или «Это могла бы быть я» М. Павлатовой.

Автобайопик дает пример того, как Я распадается, и на его месте возникает множественность масок и ролей. Образ античного Нарцисса предстает открытой и неопределенной структурой. Как отмечает Ж. Липовецки, современный Нарцисс — это образ потерянного Я, «пустого зеркала», «вопрос без ответа», «открытая и неопределенная структура» [11, с. 88]. По мнению философа, «наше Я утрачивает свои ориентиры и свою целостность, благодаря избытку внимания, Я стало расплывчатым» [11, с. 88], единственное Я замещается множественностью. Автобайопик представляет концепт зеркала, так как позволяет увидеть себя как Другого или Других. Он становится рефлексией на воображаемое. В нем соединяются воображаемое — размышление о себе — и символическое, явленное в образе.

В автобайопике «Я-воображаемое» проявляется через Другого в попытках обретения формы. Она дается не сразу в своем завершенном виде, не целостной. Форма фрагментирована, она собирается в процессе презентации. Причем этот Другой или Другие предстают как отстраненные, дистанцированные оптические субъекты, видимости. Таким образом, автобиографический фильм становится практикой исследования своей телесности, познания себя и через это моделирование собственной самости.

Карнавальный характер современного бытия побуждает человека все время играть, примерять на себя те или иные маски. Пытаясь найти себя за масками социальных ролей, обрести свое лицо или сконструировать свой образ, человек начинает всматриваться в себя, пытается постичь свое сущностное Я. Автобайопик становится инструментарием самопознания, позволяющим увидеть свою са-

мость. Он подобен зеркалу, в котором отражается личность. Но, чтобы увидеть себя, свое отражение, нужно дистанцироваться от зеркальной поверхности. Дистанция позволяет увидеть себя, но только как Другого, она меняет оптику. Но этой дистанции автор не может достигнуть, он не может отделиться от себя. Отсутствие дистанции не позволяет дать резюмирующее заключение, создать цельный образ себя самого. Автор дает только одну точку зрения. Для создания обобщающего образа нужна перспектива, а ее у автора нет, он не может охватить себя и свои поступки, свою жизнь в целом. Фактически автор, создавая свой образ, обладает «бесперспективной точкой зрения» [15, с. 250–251], т.е. слепым зрением. Процесс самопознания становится попыткой соотнести представление о себе с тем, что представлено, мыслимый образ — с явленным, видимым. В результате самопознание возможно благодаря внутреннему зрению или тому, что М. Ямпольский определил как «немемитическое зрение» [16; 17].

Автобиографический фильм предстает и как пространство игры, так как дает возможность явить себя зрителю Другим, заместить себя создаваемым, виртуальным образом-маской. Дж. Оуллетт полагает, что автопортрет дает человеку шанс не только явить себя миру и свой мир, но и осуществить это явление в желаемой форме, даже далекой от реальности [18, с. 76]. Человек надевает маску и играет роль, ту, которую он сам себе выбирает, создает тот образ, с которым хочет, чтобы его идентифицировали. В автобайопике автор, моделируя свой образ/образы в пространстве фильма, являет себя миру, принимая то или иное обличие. Это не требует от него искренности и исповедальности, хотя и не исключает их. Вышедший на сцену желает одновременно быть и не быть узнанным, быть самим собой, но в то же время и Другим.

Биографический фильм удовлетворяет потребность в зрительском вуайеризме, так как зритель наблюдает за частной жизнью другого, за тем, что было недоступно его взгляду, скрыто за «парадным» портретом или официальным представлением. Стремле-

ние создавать биографические фильмы — это попытка проникнуть в закулисы и понять рецепт успешности того или иного человека, увидеть его иное лицо, иную жизнь, скрываемую правом на неприкосновенность частной жизни. Автобиографическая анимация предполагает уничтожение кулис, скрывающих личную жизнь, и зрителю оказывается доступно созерцание тайного, того, что прячется за поверхностью, скрыто от постороннего взгляда. Но для созерцания выставляется лишь то, что желает выставить автор. В автобиографическом фильме, в отличие от биографического, он сам определяет границу видимого для зрителя.

Автобиографическое кино удовлетворяет не только зрительский вуайеризм, провоцирующий желание зрителя смотреть, рассматривать и узнавать. Автобайопик становится формой публичного обнажения, представляя скрытое и табуированное. Особенно это характерно для зарубежной практики, где в лентах автобайопика, как и автопортрета, появляется сексуальный или эротический дискурс. Таковы работы Геррита ван Дейка «Яннеке», «Танец для двоих», «Я двигаюсь, следовательно, я существую», «Жасмин» А. Угетто. В результате фильмы представляют собой форму оптического эксгибиционизма.

Однако эксгибиционизм в автопортрете может быть реализован не только на уровне телесности, внешней формы. Он может стать своеобразной формой обнажения внутреннего мира, демонстрации темных сторон, вытесняемых из памяти эпизодов личной жизни. В этом случае он становится формой публичной исповеди, публичного признания в содеянном и помышляемом. В этой связи уместным видится высказывание Ж. Дерриды, рассуждавшего об автопортретах, который говорит, что в «христианской традиции нет автопортрета без исповеди [...]. Таким образом, автопортрет не ведет к знанию, он признает вину и просит прощения» [19, с. 117].

Автобайопик реализует модель коммуникации, когда один, оставаясь невидимым, подглядывает, смотря в зеркало и наблюдая в нем отражение Другого, а Другой, зная, что за его отражением на-

блюдают, играет на зеркало. Степень эксгибиционизма в автобайопике и границы показа интимного задаются автором. Они определяются, с одной стороны, тем, насколько сокровенным, личностным является событие, тема или явление, которое представляется, а с другой стороны, тем насколько откровенно, искренне говорит об этом автор, насколько объективно он его презентует. Таким образом, степень эксгибиционизма определяется степенью внешней обнаженности, открытости и внутренней искренности.

Автобиографическая анимация всегда связана с проблемой морали и самоцензуры. Если автор свободен в своем самовыражении, то выход в публичное пространство, творческий эксгибиционизм нередко порождает столкновение с общественной моралью и существующими в обществе этическими и нравственными принципами. Анимация с ее иносказательностью и метафорическим языком позволяет говорить об интимных сторонах жизни, психологических травмах, фобиях, но избегая прямой речи и натурализма. Такой прием избирает Беатриса Хулскиса в ленте «Прикосновение ангела», рассказывая автобиографическую историю своей болезни и выздоровления. Аналогичный язык использует и Марджана Сатрапи в ленте «Персеполис», рассказывая свою историю страданий и вынужденной иммиграции из родной страны. Ее фильм — это воспоминание 16 лет ее жизни, которые бы она предпочла забыть. Трагические аспекты ее биографии переплетаются с чувством тоски, опустошенности, разочарования, а иногда отчаяния и чувства вины. Ощущение дыхания смерти, потеря любимого создают трагическую картину ее жизни, разворачивающуюся на фоне событий исламской революции аятоллы Хомейни и социальной опустошенности Ирана.

Символичность анимации помогает Диане Обомсвайн в карикатурно-условной стилистике рассказать автобиографическую историю развода родителей и ее детства и юности. В ленте «Здесь и там» (2006) она использует зооморфный стиль, изображая себя в виде перелетной птички, вынужденной жить на две страны и две семьи. Карикатурная манера изображения диссонирует с чувствами героини,

болезненно вспоминающей о чувстве одиночества и ощущения себя везде лишней. Ведя доверительный, искренний разговор, обладая исповедальной интонацией, символичность снимает проблемы, вызванные необходимостью соблюдать политкорректность, толерантность, табуированностью, визуальным шоком, отвращением.

С другой стороны, интерес к автобиографическому фильму объясняется не столько интересом к тому или иному автору, тем более автор может быть абсолютно неизвестен и соответственно не интересен зрителю, а тем, что традиционные вымышленные персонажи в вымышленных обстоятельствах утратили привлекательность. Карнавальная реальность более привлекательна. Вымышленная рефлексия не вызывает эстетического переживания, заставляющего задуматься. В условиях замены презентаций реальности гибридными и цифровыми симулякрами, зритель начинает охотиться за достоверным. Этим может объясняться возросший интерес современного искусства к документальной составляющей. Отсюда — интерес к нон-фикшн, появлению гибридных жанров на основе документального кода, таких как докудрама или мокьюментари. В этой ситуации наблюдение за жизнью Другого становится зрелищем, и оно оказывается куда более увлекательным, чем созерцание за жизнью бестелесных фантомов, рожденных фантазией художника.

Автобиографический фильм как у автора, так впоследствии и у зрителя формирует ряд вопросов. Первый связан с тем, насколько возможно представить себя, свою суть в экранном образе и насколько этот образ будет коррелироваться с собственными переживаниями? С другой стороны, этот вопрос будет связан с тем, как замаскировать свое внутреннее “Я” в репрезентации и явить, сыграть Другого так, чтобы он был принят за меня. И третья группа вопросов возникает исходя из двух предыдущих. Она связана с тем, насколько в репрезентации внутреннее отчуждено от внешнего, возможно ли их совпадение и сколько истинного, достоверного есть в репрезентируемом?

ЗЕРКАЛЬНОСТЬ КАК ФОРМООБРАЗУЮЩИЙ ФАКТОР АНИМАЦИОННОГО АВТОПОРТРЕТА

Анимационный автопортрет — это в первую очередь представление себя, как Другого или образа себя, образа, отраженного в зеркале. Природа анимационного изображения — это образ образа. В автопортрете, как и в автобайопике, образ автора, его видение и изображение самого себя в качестве главного героя как Другого, становится представлением представления, так как образ — это не явление самого автора и не его фотоснимок, а представление о себе самом, видение себя со стороны и воплощение этого видения, этого представления в опосредованных формах и образах. Согласно Ж. Дерриде и его «Мемуарах слепого» [19, с. 24], автопортрет всегда является гипотезой, потому что во время его написания художники не могут смотреть прямо на себя. Поэтому картина — это всегда некое представление о себе. Подтверждением размышлению Ж. Дерриды может стать лента М. Павлатовой «Это могла бы быть я». В ней Михаэла показывает себя в контексте с пространственными средами (Прага, в которой она родилась и работает, ее мастерская, паб, в котором она привыкла бывать) и ее личными отношениями. В отличие от традиционных для автопортретов фильмов, где режиссеры показывают себя за работой и при изображении своей личности делают акцент именно на творческой стороне своей персоны, для Михаэлы нет различия между ней как творческой натурой и как простым человеком. Ее автобиографический фильм структурирован как ряд образов-метонимий, когда одна деталь или одно из изображений отсылает к целому и является одним из представлений этого целого — ее личности. В фильме М. Павлатова не предлагает окончательной версии своего изображения, ее представление о себе вариативно. Она как бы пробует те или иные маски, демонстрирует себя в том или ином контексте, с той или иной стороны. Каждый ее образ самоценен, каждый истинен, но каждый из них несет свое различие. Она словно ищет себя, пытается понять, какая она есть на самом деле и окончательного решения, единственного изображе-

ния не дает. Поэтому и название фильма «Это могла бы быть Я». Для нее важна ее изменчивость, так как она понимает, что человек каждый день разный, у него разное настроение. Он чувствует, а соответственно и выглядит каждый раз по-разному. В своем фильме она пытается показать эту изменчивость, неуловимость настроения, создавая мозаичную структуру своего образа. Поэтому ее автопортрет — это лишь гипотеза, предположения о себе самой. Именно этой гипотетичности, изменчивости нет в фотографическом автопортрете, который конкретен и фиксирует определенный момент.

Обращаясь к размышлениям Ю. Лотмана о жанре портрета в европейском искусстве, можно сказать, что автопортрет становится полем пересечения телесного и духовного, возможного и действительного, представляемого (желаемого) и реального, социальной роли и самости художника [20, с. 500–518]. Автор фильма одновременно является и объектом наблюдения, и тем, кто смотрит на себя как на Другого. Снимая фильм о себе самом, автор отстраняет себя в зону видимого, т.е. отчуждается сам от себя. Оказавшись в этой зоне, он начинает позировать, т.е. наделяется функцией актера, разыгрывающего действие перед потенциальным зрителем. Но одновременно он является еще и тем, кто фиксирует это действие и наблюдает за ним. Столь сложная троичная роль вызывает шок от встречи с собственным отражением, с Другим, увиденным в зеркале, которого нужно принять за самого себя и заменить себя этим Другим.

В автобиографическом фильме автор не только рассказывает о себе, но одновременно стремится проанализировать себя, свои поступки, свой внутренний мир. Таким образом, автобиографический фильм может рассматриваться и как форма саморефлексии. Его создание может становиться способом конституирования собственного бытия, выстраивания виртуальной модели и дальнейшего ее принятия, тем более, если этот образ будет воспринят зрителем.

В отличие от документального автобиографического фильма, в анимационном автобиографическом портрете — это образ-идея, а не образ-данность. Автор высказывает идею, с которой он себя соотносит или

хочет, чтобы его с ней ассоциировали. Поэтому достаточно много автобиографических лент, особенно представляющих форму самопрезентации, являют образно-аллегорическое воплощение мыслей и взглядов автора на себя самого, свою уникальность и неповторимость. Это представление себя через некие изображения и рефлексии становится необходимостью внешней публичности.

В отличие от биографических фильмов, в автобайопике в силу особенности презентации нет ни культурной, ни временной дистанции ни между образом героя и зрителем, ни между образом героя и повествователем, так как это одно лицо и современник зрителя. Произведение автобайопика есть речь от первого лица, а создатель автобиографического фильма всегда его герой. Автобайопик повествует о субъективном опыте и истории. Люди, которые могут окружать героя, создают лишь фон или ситуацию, в которой проявляются свойственные ему качества. Автобиографические ленты обладают свойством субъективизации, для них характерен монофонический тип повествования.

Отсутствие дистанции делает автобиографичное анимационное повествование чрезвычайно лично-откровенным, а порой и исповедальным. По мнению Е. Местергази, «субъективности мировосприятия в такого плана текстах соответствует предельная субъективность высказывания» [21, с. 49]. Объективизируя свой образ в пространстве экрана, автор не только отделяет его от себя, но и «вытаскивает» нечто скрытое и неявленное наружу, делая его видимым. Интересно отметить, что само понимание слова «портрет» восходит к латинскому глаголу «*protrahere*», что буквально означает переносить, вытаскивать наружу, т.е. этимология слова предполагает, с одной стороны, отделение образа и фиксацию его на некой поверхности, а с другой стороны, показ скрытого.

Однако, автобиографическому анимационному повествованию свойственна парадоксальность. Так, представляя себя или рассказывая о себе, человек не говорит всей правды или говорит только ту правду, что считает таковой, и которую другие должны принять за

правду. Анимационный автобайопик позволяет «фальсифицировать себя», редактировать свой образ в соответствии с самовосприятием, «упаковать» свой образ в правильную «обертку», даже если реальность совсем другая.

В анимационном автобайопике обнажение не является тотальным. Условность анимационного образа создает некую пелену, скрывающую явленное, порождая загадку. Транспарантный характер репрезентации в анимационном автобайопике, одновременно представляющий и скрывающий образ, рождается самой природой анимации. Анимационный автобиографический фильм становится местом самопредставления, но оно разыгрывается в маске, которую режиссер себе выбирает. Наличие маски, с одной стороны, является формой защиты и позволяет внести в пространство фильма исповедальный характер, обнажить самое сокровенное, но с другой стороны, маска, выполняя функцию сокрытия, дает возможность для подмены. Исповедь может быть замещена игрой, исполнением тех или иных ролей. Примерка на себя масок становится формой кривляния и гримасничества. Автор выступает в пространстве фильма как трикстер, провокатор, своим явлением, демонстрацией провоцирует зрителя, заставляет его наблюдать разыгрываемое им явление или действие. Подобное трикстерство и игра с собственным образом присутствует в ленте итальянского режиссера Гвидо Манули «Один поцелуй» (1983). Фильм — это самоирония, режиссер иронизирует и над собой, и над своей профессией, и над тем, что она определяет его вкусы, пристрастия и сексуальные влечения. В фильме присутствует как его фотографический образ, так и рисованный. Для режиссера разницы между ними нет, это две его идентичных сущности, позволяющие ему пребывать в разных мирах. Нарисовав женщину своей мечты, которой оказалась диснеевская Белоснежка, он иступленно желает ее. Для воссоединения со своей страстью он принимает рисованное обличье, словно надевает иной костюм, и в этом образе он попадает в рисованный мир.

Автор начинает планомерно выстраивать свой образ таким, каким его хотели бы видеть зрители, либо таким, каким он хочет,

чтобы его видели. В первом случае, автор автобиографического произведения стремится вписать себя в некую нормативную, морально-нравственную систему, в пространство публичного и предстать либо идеализированным субъектом, либо жертвой обстоятельств, либо героем, преодолевающим трудности, либо маргиналом, противодействующим системе. Во втором случае, он может эпатировать или провоцировать зрителя, предлагать ему иной собственный образ, который отличен от реальности и сложившегося представления, демонстрируя иные качества личности. Автор пытается ввести зрителя в пространство субъективности. Но кривляние и эпатирование несут не только игру и насмешку, они могут быть и бунтом против стандартного, типичного.

Маска осложняет идентификацию. Зрителю презентуются и предъявляются только фрагменты целого, отобранные и сотворенные автором оптические образы-личины. В результате, в автобайопике зритель сталкивается с самопрезентацией автора через его отсутствие или присутствующее отсутствие.

Автор автобиографического фильма оказывается одновременно и показывающим, и смотрящим. При этом он смотрит не на самого себя, а лишь на свое отражение или представление. И это отражение является образом Другого, отчужденного от смотрящего, хотя и репрезентирующего его видимость как одно из его проявлений, содержащее различие. Для представляющего смотрящего становится важным определение того, сколько истинного или внутреннего, сущностного проявляется в репрезентации. Поэтому, обращаясь к размышлениям Ж. Лакана, можно сказать, что в автобиографическом фильме происходит манифестация несовпадения сущностного Я автора, т.е. внутреннего, духовного Я, с реальностью Я, т.е. Я внешнего, телесного. В результате этого несовпадения возникает «драма несовпадений». А тот образ, который создается в репрезентации, несет коммуникационную функцию и играет роль посредника между внутренним Я автора и зрителями, внешним миром [22, с. 95].

Являя себя одновременно и объектом наблюдения, и наблюдателем, Я начинает представлять себя как Другого, а вернее моде-

лизовать свои Другие Я. Из-за оптического парадокса уничтожается единство субъекта. Моделируемый Другой является одновременно и Мною, предполагающим идентичность, и Иным, демонстрирующим различие. Этот оптический парадокс позволяет говорить о наличии различия при схожести, либо схожести при различии. Появляющийся зазор создает пространство для колебания между достоверностью, идентичностью и вымышленностью, сотворенностью. Чтобы увидеть себя, человек начинает занимать какую-то точку в пространстве. И занятая им точка формирует тот или иной образ его Другого.

Вместо достоверно фиксируемого образа субъекта возникает его мнимость. Оптический парадокс задается самим процессом создания автопортрета, когда портретируемому, чтобы увидеть себя как Другого, т.е. со стороны, иным, отстраненным взглядом, нужен инструмент, не обладающей самостью, не представляющий никакого образа, но при этом являющийся пустое пространство для манифестации / презентации образа Другого. Таким пространством является зеркальное пространство, и в этой связи пространство фильма становится подобным зеркальной поверхности. Но разница между зеркальным и экранным пространством оказывается существенной. Если природа зеркального пространства реверсивна, то природа экранного изображения инверсивна. Эта инверсия порождает отторжение субъекта создающего от образа отраженного, презентуемого. Отторжение создает необходимую дистанцию для восприятия собственного Я как Другого, а соответственно отстранение дает возможность для самоиронии.

ТИПЫ ПОСТРОЕНИЯ ЭКРАННОЙ СТРУКТУРЫ В АНИМАЦИОННОМ АВТОБАЙОПИКЕ

Анимационный автобайопик представлен двумя типами построения экранного сообщения. К первому типу относятся ленты, в основе которых лежат воспоминания, рассказ о личном опыте и переживаемых ощущениях. Изложению присущи повествователь-

ные и ретроспективные приемы, исповедальные интонации. Образ показывается во временной перспективе. Для повествовательной стратегии важно не явить образ, а показать его становление, его бытие в определенный момент.

Ко второму типу относится анимационный автопортрет. Он основывается на использовании презентационных приемов, направленных на предъявление своего образа, показ себя с разных сторон и узнавание в предъявленном «Я-Другом» — «Я самости». Повествовательность, обуславливающая развитие событий во времени, замещается показом, позированием. Фильм становится подобен автопортрету в живописи или серии селфи. Экранная поверхность уподобляется холсту, на котором уже запечатлен не Я, а Другой, отделенный от меня образ, увиденный в зеркале.

Манифестация себя как Другого чаще всего сопряжена с наличием фронтальной точки зрения. Это наиболее типичный тип видения, представленный в анимационном автопортрете. Его истоки идут от изобразительного портрета, но еще в большей степени оно порождается психологическим нарциссическим комплексом. Такой тип видения представлен в лентах «Голова» Дж. Грифина, «Твое лицо» Б. Плимптона, «O.W.L.» (2012) Ск. Хатчинсона, «1000 Автопортретов» (2008) Т. Лоу. В них отчуждение, отстранение от себя становится формой позирования, а событийный план представляет форму самонаблюдения, которое сопряжено с процессом самоузнавания или самопознания. Герой, представляя себя, наблюдает за собой, пытается узнать, постичь себя в череде сменяющихся образов и модификаций собственного тела. Но отстранение от себя формируется и через диспозитивное видение, требующее постоянно менять точку зрения, использовать отражения отражений. В результате фронтальность, как и линейность, подвергаются деконструкции, порождая синтетический образ, в котором одновременно совмещается несколько точек зрения. Образ приобретает многомерность трактовки, автор пытается увидеть себя через свои отражения в различных поверхностях через созданные им же художественные образы.

Фильм становится подобен автопортрету, но статическое представление разрушается за счет динамического импульса, замещающего единичное множественными образами-отражениями. Вглядываясь в них, автор пытается рассмотреть себя, узнать себя в отраженных — Других. Соотнося свои внутренние ощущения с репрезентируемым образом, автор стремится собрать нечто целое, но оно постоянно ускользает, являет нечто новое, некое различие в схожести.

Явление себя в разных лицах-образах создается за счет искажения, принятия гримасы и кривляния. Игровой характер самопрезентации и заданный ею мощный иронический импульс превращает фильмы-автопортреты в некий сплав пародии и абсурда. Как гротесковую форму нарциссизма стоит воспринимать ленты «Твое лицо» (Б. Плимптона) или «Голова» Дж. Грифина. Фильм Б. Плимптона представляет серию из метаморфоз лица, где один образ-гримаса сменяется другим. Длительность ленты ограничивается только фантазией художника, предлагающей все новые и новые модификации. Фильм имеет рондальную структуру — первый и последний кадр идентичны и являют фронтальное изображение.

Делая выводы, стоит сказать, что развитие жанра анимационного автобайопика является проявлением тенденций нарциссизма, характеризующих состояние современного общества. Он дает художественное представление о том, как видит себя, свою личность, жизнь или судьбу автор фильма. События фильма не всегда презентуют реальный образ автора, это может быть как ментальный портрет, так и портрет-маска, за которой скрывается создатель. Анимационный автопортрет никогда не отражает реальность, как это может сделать беспристрастный объектив фотокамеры, он только предлагает гипотезу, нечто возможное. Самовосприятие зависит от множества субъективных факторов, таких как настроение, мнения окружающих, личный опыт и т.д. Следовательно, создаваемая экранная идентичность весьма подвижна и неустойчива, она лишена завершенности и однозначности.

Визуальное самопредставление обусловлено дублированием. Создавая автопортрет, художник использует инструментарий (будь то зеркала, фото и кинокамеры, тени и силуэты), чтобы увидеть невидимое — то, на что он не может посмотреть прямым взглядом. Восприятие образа возможно только опосредованно, а все опосредованные увиденные образы — симуляции, создающие призрачные представления. Они рождаются не из увиденного, а из разговоров, из интервью с Другим, представленным, явленным зеркальной поверхностью. Фактически художник, создающий автопортрет, становится подобен слепому Тиресию. Его видение возникает на границе слепоты и зрения.

Хотя автобайопик в анимации и не столь широко распространен, на экраны с завидной регулярностью выходят фильмы, которые содержат свойственные ему жанровые признаки. Таких лент с каждым годом становится все больше. Это дает основание полагать, что автобайопик показывает тенденции к внутреннему развитию. Помимо фильмов-автопортретов в нем появляются новые жанровые формы, которые еще только предстоит осмыслить.

ЛИТЕРАТУРА

1. Rhodes G., Springer J. Docufictions: essays on the intersection of documentary and fictional filmmaking. Jefferson, N.C.: McFarland & Co Inc Pub, 2006. 294 p.

2. Кривуля Н. Документальная анимация. Союз различий // Актуальные проблемы экранных и интерактивных медиа: сб. материалов научно-практической конференции / сост. и науч. ред. Н.Г. Кривуля. М.: Издательский дом МГУ, 2019. С. 206–225.

3. Морозова И.В. Жанровые модели игрового биографического фильма (на материале кинематографа США 1930-х — 2010-х гг.). Автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.03. М.: ВГИК, 2018. 30 с.
URL: <https://search.rsl.ru/ru/record/01008717216> (дата обращения: 23.11.2019).

4. Коновалова Е.Ж. Специфика биографического жанра в кино: образ писателя и его художественная трансформация // Филология и культура. Philology and culture. 2012. № 4 (30). С. 262–265.

5. Custen G. Bio/Pics: How Hollywood constructed public history. New Brunswick: Rutgers University Press, 1992. 304 p.

6. Austin T., de Jong W. Rethinking Documentary: New Perspectives And Practices. New-York: Open University press, 2008. 358 p.
7. Bingham D. Whose lives are they anyway?: The biopic as contemporary film Genre. New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press, 2010. 432 p.
8. Kriger J. Animated realism: A behind the scenes look at the animated documentary Genre. Waltham, MA: Focal Press, 2011. 222 p.
9. Honess Roe A. Animated documentary. Houndmills, Basingstoke, Hampshire and New York: Palgrave Macmillan, 2013. 194 p.
URL: <https://link.springer.com/book/10.1057%2F9781137017468> (дата обращения: 23.11.2019).
10. Трусевич Е.С. Режиссерские и драматургические особенности монофильма // Актуальные проблемы экранных и интерактивных медиа: сб. материалов научно-практической конференции / сост. и науч. ред. Н.Г. Кривуля. М.: Издательский дом МГУ, 2019. С. 230–237.
11. Липовецки Ж. Эра пустоты: эссе о современном индивидуализме / пер. с фр. В.В. Кузнецова. СПб.: Владимир Даль, 2001. 330 с.
12. Еремеев А.Ф. Первобытная культура: происхождение, особенности, структура: курс лекций в 2 частях. Ч. 2. Саранск: Изд-во Мордовского университета, 1997. 216 с.
13. Canemaker J. Winsor McCay: His life and art. Boca Raton, FL: CRC Press, 2018. 284 p. <https://doi.org/10.1201/b22526>
14. Sfadj C. Little Nemo in Slumberland: Readers following Winsor McCay on an adventure through comic strip panels
URL: https://www.academia.edu/36692780/Little_Nemo_in_Slumberland_Readers_following_Winsor_McCay_on_an_adventure_through_comic_strip_panels (дата обращения: 23.11.2019).
15. Бахтин М. Собрание сочинений: в 7 т. Т. 6. М.: Русское слово, 2002. 799 с.
16. Ямпольский М. О близком: Очерки немиметического зрения. М.: Новое литературное обозрение, 2001. 240 с.
17. Ямпольский М. Демон и лабиринт. М.: Новое литературное обозрение, 1996. 336 с.
18. Ouellette J. Me, myself, and why: Searching for the science of self. New-York: Penguin Books, 2014. 336 p.
19. Derrida J. Mémoires d'aveugle: L'autoportrait et autres ruines // Memoirs of the blind: the self-portrait and other ruins. English transl. by Pascale-Anne Brault and Michael Naas. Chicago: The University of Chicago Press, 1993. 141 p.

20. Лотман Ю.М. Портрет // Ю.М. Лотман. Статьи об искусстве. СПб.: Искусство-СПб, 1998. С. 500–517.

21. Местергази Е.Г. Литература нон-фикшн: экспериментальная энциклопедия. М.: Совпадение, 2007. 328с.

22. Лакан Ж. Стадия зеркала, как образующая функцию Я // Институт психологии и психоанализа на Чистых прудах: сайт.

URL: <https://psychic.ru/articles/modern/modern64.htm> (дата обращения: 23.11.2019).

REFERENCES

1. Rhodes G., Springer J. *Docufictions: essays on the intersection of documentary and fictional filmmaking*. Jefferson, N.C.: McFarland & Co Inc Pub, 2006. 294 p.

2. Krivulya N. Dokumental'naya animaciya. Soyuz razlichij [Documentary animation. Union of differences]. *Sbornik materialov nauchno-prakticheskoy konferencii "Aktual'nye problemy ekrannyh i interaktivnyh media"* [Collection of conference materials "Actual problems of screen and interactive media"]. Moscow: Moscow state University Publ., 2019. Pp. 206–225.

3. Morozova I.V. *Zhanrovye modeli igrovogo biograficheskogo fil'ma (na materiale kinematografa SSHA 1930-h–2010-h gg.)* [Genre Models of Fiction Biographical Movie (Based on Cinema from the United States in the 1930s–2010s). Cand. art history sci. diss. abstr.]. Moscow, 2018. 30 p.
URL: <https://search.rsl.ru/ru/record/01008717216> (accessed 23.11.2019).

4. Konovalova E.Zh. Specifika biograficheskogo zhanra v kino: obraz pisatelya i ego hudozhestvennaya transformaciya [The specifics of the biographical genre in the cinema: the image of the writer and his artistic transformation]. *Filologiya i kul'tura* [Philology and culture]. 2012. № 4 (30), pp. 262–265.

5. Custen G. *Bio/Pics: How Hollywood constructed public history*. New Brunswick: Rutgers University Press, 1992. 304 p.

6. Austin T., de Jong W. *Rethinking Documentary: New Perspectives And Practices*. New-York: Open University press, 2008. 358 p.

7. Bingham D. *Whose lives are they anyway?: The biopic as contemporary film Genre*. New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press, 2010. 432 p.

8. Kriger J. *Animated realism: A behind the scenes look at the animated documentary Genre*. Waltham, MA: Focal Press, 2011. 222 p.

9. Honess Roe A. *Animated documentary*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire and New York: Palgrave Macmillan, 2013. 194 p.

URL: <https://link.springer.com/book/10.1057%2F9781137017468> (accessed 23.11.2019).

10. Trusevich E.S. Rezhisserskie i dramaturgicheskie osobennosti monofil'ma [Directorial and dramatic features of the MONOFILM]. *Sbornik materialov nauchno-prakticheskoy konferencii "Aktual'nye problemy ekrannyh i interaktivnyh media"* [Collection of conference materials "Actual problems of screen and interactive media"]. Moscow: Moscow state University Publ., 2019. Pp. 230–237.

11. Lipovecki Zh. *Era pustoty: esse o sovremennom individualizme* [The age of emptiness: essays on modern individualism]. St. Petersburg: Vladimir Dal' Publ., 2001. 330 p.

12. Ereemeev A.F. *Pervobytnaya kul'tura: proiskhozhdenie, osobennosti, struktura : kurs lekcij v 2 chastyah. Ch. 2* [Primitive culture: origin, features, structure: a course of lectures in 2 parts. Part 2]. Saransk: Mordovian State University Press, 1997. 216 p.

13. Canemaker J. *Winsor McCay: His life and art*. Boca Raton, FL: CRC Press, 2018. 284 p. <https://doi.org/10.1201/b22526>

14. Sfadj C. *Little Nemo in Slumberland : Readers following Winsor McCay on an adventure through comic strip panels*.

URL: https://www.academia.edu/36692780/Little_Nemo_in_Slumberland_Readers_following_Winsor_McCay_on_an_adventure_through_comic_strip_panels (accessed 23.11.2019).

15. Bahtin M. *Sobranie sochinenij: v 7 t. T. 6*. [Collected works: in 7 vols. Vol. 6]. Moscow: Russkoe slovo Publ., 2002. 799 p.

16. Yampol'skij M. *O blizkom: Ocherki nemimeticheskogo zreniya* [On close : Essays on nominations of view]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 240 p.

17. Yampol'skij M. *Demon i labirint* [The demon and the labyrinth]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 336 p.

18. Ouellette J. *Me, myself, and why: Searching for the science of self*. New-York: Penguin Books, 2014. 336 p.

19. Derrida J. *Mémoires d'aveugle: L'autoportrait et autres ruines. Memoirs of the blind : the self-portrait and other ruins*. English transl. by Pascale-Anne Brault and Michael Naas. Chicago: The University of Chicago Press, 1993. 141 p.

20. Lotman Y.M. *Portret* [Portrait]. Y.M. Lotman. *Stat'i ob iskusstve* [Articles about art]. St. Petersburg: Iskusstvo-SPB Publ, 1998. 500–517 p.

21. Mestergazi E.G. *Literatura non-fikshn: eksperimental'naya enciklopediya* [Nonfiction literature: an experimental encyclopedia]. Moscow: Sovpadenie Publ., 2007. 328 p.

22. Lakan Zh. *Stadiya zerkala, kak obrazuyushchaya funkciyu Ya* [The mirror stage as forming the function of the Self].

URL: <https://psychic.ru/articles/modern/modern64.htm> (accessed 23.11.2019).

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ:

НАТАЛЬЯ ГЕННАДЬЕВНА КРИВУЛЯ

доктор искусствоведения,
руководитель научного отдела,
профессор кафедры теории и практики телевидения
Высшей школы (факультета) телевидения,
Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова,
119991, Москва, Ленинские горы, д.1., стр.51

ORCID: 0000-0003-4580-1357

e-mail:hstv-sn@bk.ru

ABOUT THE AUTHOR:

NATALIA G. KRIVULYA

Doctor of Sciences in Art History
Scientific Section Head
Professor at the Chair of Television Practice and Theory
at the Higher School (Department) of Television
Lomonosov Moscow State University
1/51, Leninskie Gory, Moscow, 119991

ORCID: 0000-0003-4580-1357

e-mail:hstv-sn@bk.ru3.