



Документальная анимация: проблемы классификации гибридных форм постцифровой культуры

Н.Г. Кривуля

доктор искусствоведения, доцент

DOI <https://doi.org/10.17816/VGIK52781>

УДК 778.5

АННОТАЦИЯ

В статье рассматривается документальная анимация как феномен постцифровой культуры. На основе анализа теоретических работ, посвященных документальной анимации, выделяются три принципа ее классификации: как жанр или форма перформативного стиля документального кино; как жанровые направления современной анимации; как гибридная форма, предлагающая новую оптику репрезентации в условиях сверхчувственной визуальности.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

документальная анимация,
документальное кино,
достоверность, реальность, гибридность, новая визуальность, постцифровая культура

Документальная анимация, активно развиваясь в последние десятилетия, стала феноменом экранного искусства, представленным вариативными форматами и жанрами. Синонимами документальной анимации или анимационной документалистики являются «докуанима»¹ или «анимадок»². Эти термины используются для обозначения фильмов, созданных средствами анимации, но основанные на фактах, реальных событиях или документах, их фиксирующих.

Проблема классификации таких лент возникает из-за гибридной природы, порожденной соединением достоверного содержания и условной формы. Но и форма фильмов *анимадока* не всегда обладает стилистической однородностью. Для данных форм типичными признаками являются синтетичность, коллажность, использование образов различной условности или степени иконической изоморфности. Условные, порой наивные рисунки могут взаимодействовать с хроникальным материалом, фотографиями, документальными кадрами и даже игровыми (постановочными) сценами. Материалом *анимадока* становятся эпизоды реальной жизни, личной или коллективной истории, зафиксированные в документах, фотографиях, дневниках, подлинных аудиозаписях и интервью с участниками событий.

Фильмы *анимадока* — всегда свидетельство того, что имело место в реальности, и не важно, объективная ли это реальность

¹ Термин «докуанима» использовался польскими авторами в фильмах «Там, где птицы не поют» (2014, Кр. Голенджиновская), «Невидимые» (2019, Бехзат Налбанди), также на Украине (Международный фестиваль документального кино о правах человека Docudays); на Международном анимационном фестивале в Кордобе. — Прим. авт.

² Термин «анимадок» встречается часто в зарубежной литературе, на веб-сайтах. Это сокращение от анимационной документалистики или animated documentary. —
Прим. авт.

или субъективная, принадлежит ли она коллективному или индивидуальному бытию. Истоки признаков *анимадока* можно обнаружить на заре зарождения кино. Попытки работать в пограничных областях, на стыке анимации и документального кино, предпринимались режиссерами на протяжении XX века, но развитие этого направления началось в конце 1990-х годов. *Анимадок* стал феноменом постцифровой культуры. К тому же, теоретическое осмысление возникшего феномена экранного искусства и художественной практики, как понималась документальная анимация/анимационная документалистика, началось только в конце 2010-х годов. К этому времени сформировалось три основных направления, в рамках которых стал осмысливаться данный феномен.

Анимационная документалистика как форма перформативного стиля современного документального кино

По существу — это экранные произведения, основанные на теоретических подходах, позволяющие рассматривать документальную анимацию как одну из форм документалистики, которую можно вписать в жанровую систему документального кино. Сторонниками этого направления являются П. Уорлд, Ж. Ристола, П. Веллс, Б. Экенчи, А. Карташов, А. Екимова. В текстах исследователей данной группы чаще встречается термин «анимационная документалистика» или «экспериментальная документалистика», что характеризует принадлежность *анимадока* к документальному кино.

Документальное кино понимается как экранное сообщение, основанное на достоверном материале, не предполагающее свободной интерпретации реальности. Если анимация мыслилась как средство для презентации вымысла, то документальное кино всегда ей противопоставлялось, рассматривалось как способ объективной репрезентации реальности. Хотя Дж. Грирсон и определял документальность как «творческую интерпретацию реальности»³, открывая возможность «творческому реализму» при отображении физической деятельности. Такое определение давало свободу и творцам и критикам, уточняя, что может являть собой документальное кино, и расширяя границы в представлении реальности. На протяжении всей истории кино, как отмечает Бр. Уинстон, в определении документального кино так или иначе подчеркивалась связь с реальностью⁴. Однако с появлением цифровых технологий и ростом субъективных начал в характере и форме экранного сообщения понятия «достоверность», «объективность», «индекс-

³ McLane B.A.
A New History of
Documentary Film.
London: Continuum
Press. 2012. P. 192.

⁴ Winston B.
Claiming the Real II:
Documentary —
Grierson and
Beyond. London:
Palgrave Macmillan,
2008. P. 9.

ность» как основные критерии документального кино оказываются под вопросом.

Новое осмысление на этом фоне получают идеи Дзиги Вертова. В частности, в ином ракурсе можно интерпретировать утверждение, что любой кинотрюк может быть приемлем как способ показа «факта» в кино и то, что задача документалиста заключается не в фиксации реальности, а в ее *препарировании* и *преображении*. Реальность, собранная из многочисленных фрагментов бытия, обладает, согласно Вертову, большей витальной силой, нежели отдельные индексные образы. В период развития цифровых технологий произошло усиление влияния вертовских идей в документальном кино, приведя к тому, что субъективность стала не только не отторгаться, но и получила распространение в документалистике. По мнению В. Собчак, документальный фильм это не историческая перспектива, он «обозначает особое субъективное отношение к объективному кинематографическому или телевизионному тексту. Иными словами, документальное кино — это не столько вещь, сколько опыт»⁵. И поскольку каждый зритель является интерпретирующим агентом, документальный фильм — это опыт кино, а значит, он полон субъективизма. С усилением тенденций субъективности в документальном кино повышается перформативность и такие его формы, как реконструкции, становятся все более популярными. Перформативность современного документального кино легализовала документальную анимацию с ее реконструктивным началом.

Признанное деление кино на документальное и игровое вызывает сегодня немало дискуссий. Все чаще устранение этой границы приводит к возникновению гибридных форм и жанров, таких как мокьюментари, докудрама, докуфикшен, анимадок... По мнению американской исследовательницы Дж. С. Ханн, возникает принципиальное новое понимание документального кино, которое уже не воспринимается как «слепок с реальности»⁶, а представляет «некое впечатление реальности»⁷. Создатели документальных фильмов намеренно расширяют наше понимание, наш интерес и нашу симпатию к тому, что попадает в объектив камеры, и, возможно, влияет на будущие проекции представленности этого направления. Как утверждает Б. МакЛане, цель или методы авторов большинства документальных фильмов состоят в том, чтобы записывать и интерпретировать действительность при помощи кинематографических средств, чтобы информировать и/или убедить зрителя придерживаться определенной позиции, или предпринимать какие-то действия

⁵ Sobchack V. Toward a phenomenology of nonfictional film experience. Collecting visible evidence. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press. 1999. P. 241.

⁶ Hann J.S. A Case For The Animated Documentary. Montana. Montana State University. 2012. P. 4.

⁷ «Документалистика никогда не была слепком реальности»: сценаристы и киноведы о сути биографического кино. URL.:// <https://theoryandpractice.ru/posts/10470-doc-biography> (дата обращения 21.11.2020).

⁸ McLane B.A.
A New History of
Documentary Film.
London: Continuum
Press. 2012. P. 2.

⁹ Рабигер М. Режиссура
документального кино.
М.: ГИТИ. 2006.

¹⁰ DelGaudio S.
If Truth be Told,
can "Toons Tell it?"
Documentary and
Animation. Film History,
vol. 9, no. 2, 1997. P. 190.

или рефлексии по отношению к показываемому⁸. Данная точка зрения созвучна с тем, что говорит М. Рабигер в книге «Режиссура документального кино». «Главное в документалистике — поиск истинного смысла вещей, наиболее благородное из движений человеческой души»⁹.

По мнению Б. Николса, режиссер, рассказывая о реальности, волен выбирать любую манеру повествования, при том что ни один документальный фильм, от начала и до конца, не сделан в едином стиле. По утверждению этого исследователя, каждая картина — сочетание нескольких стилей и методов. Четкие рамки и шаблонные приемы лишь ограничивают творческий подход к изображению реальности. Исследовательница С. Дельгаудио полагает спорной точку зрения на *анимадок* как форму или жанр документального кино. Она обосновывает свое суждение тем, что документальное кино, имея фотографическую генетику, работает с предкамерной реальностью, с образами видимого. По ее мнению, «анимационный фильм "существует" только тогда, когда он проецируется (или просматривается с помощью электронных устройств), — нет никакой предшествующей реальности, ни одного предкамерного события, зафиксированного в его проявлении, — именно поэтому его классификация как документального может быть проблематичной»¹⁰. Данная позиция основывается на том, что онтологию документального кино составляет фиксация только видимой реальности.

Эта точка зрения — основополагающая для классической теории кино, получившая развитие в трудах А. Базена, З. Кракауэра. Хотя анимация в аналоговый период и использовала приемы фотофиксации, но предкамерной реальностью становилось, как правило, анимационное изображение, макет с куклами или предметами, то есть художественный образ. Таким образом, камера фиксировала не события реальности, а события анимационного мира.

Говоря об анимационной документалистике, авторы этой группы делают акцент на том, что события реальности репрезентируются не кинематографическими, а анимационными средствами. При этом базовые критерии документалистики сохраняются. Оправданность применения анимации как средства для представления реальности рассматривается, как правило, в рамках реконструктивных и перформативных теорий документального кино.

В частности, Ст. Бруцци в своем труде «Новое документальное кино: критическое введение» говорит, что «документаль-

¹¹ Bruzzi S.
New documentary:
A critical
introduction (2). New
York: Routledge. 2006.
P. 1.

ные фильмы — это перформативные акты, по своей природе текущие и нестабильные»¹¹. Исследовательница утверждает, что перформанс — не просто метод документального фильма, а неотъемлемая составляющая его существования. С точки зрения теории документального кино Ст. Бруцци, документальная анимация предстает как яркий пример применения перформативных подходов. В ней анимируются разговоры, воспоминания, интервью, субъективный жизненный опыт, то есть происходит воссоздание реальности с помощью анимационных технологий, приемов. В свою очередь, теоретик Т. Во полагает, что документальная анимация является формой документалистики презентационного стиля. Этот стиль вносит в документальное кино некую условность. В документальной анимации конструкция не скрывается, а становится формой перформанса. Иначе рассматривает это направление исследователь А. Карташов, который определяет документальную анимацию как *жанр современной документалистики*. По его мнению, анимация используется как вспомогательная технология при создании документальных лент, к ней прибегают только в «тех случаях, когда хроника и фотографии не сохранились»¹². Автор подчеркивает реконструктивное начало анимации и не рассматривает ее как способ репрезентации тех явлений реальности, которые не в состоянии запечатлеть камера. При этом частью реальности исследователь считает память индивида и то, что репрезентация таких образов возможна только анимационными средствами, так как иных способов их запечатлеть нет. Для документалистики «человеческие воспоминания — не вымысел, им свойственны аберрации и искажения. Поэтому так уместна анимация <...> Реалистичная, но все же условная рисовка придает ощущение ненадежности тому, что пытается вспомнить главный герой»¹³. Таким образом, документальная анимация понимается этим исследователем как самостоятельный жанр субъективной и перформативной документалистики.

Однако субъективность анимации по мнению, британского теоретика анимации П. Уэллса, становится тем фактором, который не позволяет ее рассматривать как явление документального кино. Согласно его мнению анимация в лучших своих проявлениях может демонстрировать документальную тенденцию, имитируя эстетику документального кино и взаимодействие с социальной реальностью. Скептицизм П. Уэллса традиционен для классического киноведения: автор отвергает возможность существования анимационной документалистики в силу недостатка у нее объективности в целом.

¹² Карташов А.
От мокьюментари
до хроники: все виды
документального
кино// [https://arzamas.
academy/materials/1712](https://arzamas.academy/materials/1712)
(дата обращения:
08.11.2020).

¹³ Там же.

Однако парадоксально то, что недостаток объективности в кинообразе теоретики и практики кино обнаруживают и в отношении документального кино. Особенно это становится ощутимым в связи с развитием цифровых технологий и открывшимися возможностями для манипуляции образами впечатленной реальности, вторжения в «сырой материал» и внесения в него изменений. Некоторые авторы не боятся даже утверждать, что объективность и достоверность не более чем миф документалистики¹⁴, а Тринь Т. Минь-ха приходит к еще более радикальному заключению, утверждая, что «документального кино не существует», а если и существует, то оно «не более реалистично, чем художественный фильм»¹⁵.

Документальная анимация как одна из форм современной анимации

Противоположную точку зрения представляют те исследователи, которые размышляют об *анимадоке* как о новой форме или направлении в анимации, расширяющих границы и образный арсенал анимационных сюжетов. Это «дает возможность предельно откровенного высказывания, без всяких переносов или иносказаний»¹⁶, считает ряд теоретиков, что «приближает анимацию к серьезному искусству, где можно делать серьезные высказывания, а не рассказывать какие-то детские сказочки»¹⁷. Действительно, с появлением *анимадока* анимация выходит за пределы традиционных для нее областей — детских развлекательных и учебно-образовательных фильмов, рекламных сюжетов, инструктивных и пропагандистских роликов. Благодаря работе с материалом реальности, анимация как таковая более не связана исключительно с показом фантастически-сказочных миров и пространством детского воображения. При этом переосмысливаются границы между вымыслом и правдоподобием, разными типами условностей, иначе воспринимаются переходы между разными пластами — анимационным и фотографическим, изобразительным и фиксационным.

Определение *анимадока* как явления анимационного, а не документального кино, основано на использовании анимационных технологий и того, что создаваемый образ представляет собой не результат механической фиксации реальности, что характерно для документального кино, а является кодированным изображением, передающим суть события. В документальной анимации зритель сталкивается не с индексным образом или «видимым следом реальности», а именно с изображением. При

¹⁴ Beige L.A. When Docs Get Graphic: Animation Meets Actuality. Documentary, 28: 2 (Spring), 2009, pp. 22–26.

¹⁵ Min-ha Trinh T. The Totalizing Quest of Meaning. Theorizing Documentary. New York: Routledge, 1993, pp. 90–107.

¹⁶ Анимадок: о личном без переносов и иносказаний. URL.: <https://www.svoboda.org/a/30345605.html> (дата обращения: 08.11.2020).

¹⁷ Там же.

этом важно не идексное качество изображения, а смысл, который оно несет. Большая часть фильмов современного *анимадока* автобиографична и достаточно личностна, причем, даже коллективная история показывается через призму индивидуального восприятия и переживания. Сюжеты *анимадока* рождены субъективным жизненным опытом, воспоминаниями, пережитыми психологическими травмами и драматическими семейными хрониками, они повествуют о людях ближнего круга, о реальном хронотопе. Нередко личностный аспект становится поводом оценивать документальный анимационный фильм как своеобразную маску, позволяющую герою явить себя в публичном пространстве, выйти из зоны невидимого и предстать перед зрителем либо в роли обвинителя и жертвы, либо в роли исповедующегося.

Г. Стрём¹⁸ в своих рассуждениях исходит из прагматического подхода, основываясь на техническом аспекте. Он полагает, что документальный фильм может считаться анимационным, если его «большая часть, скажем, не менее 50%, является анимационной»¹⁹. Но подобный подход не выдерживает критики, так как в этом случае инструктивные, учебные или научно-популярные ленты, в которых анимация носит иллюстративный или пояснительный характер, следовало бы отнести к *анимадоку*. Однако эти ленты, хотя и представляют неигровой кинематограф, анимация в них выполняет утилитарно-вспомогательную функцию. При помощи нее повторяются или закрепляются смысловые моменты, и анимация используется как более доходчивое и наглядное средство, облегчая восприятие сложной информации, либо становится элементом занимательности, способом добавления юмора при разговоре на сложные темы.

В свою очередь Дж. С. Ханн полагает, что анимационный фильм может быть рассмотрен как документальный, если его таковым считает режиссер и зрители, и не столь важно, какой процент материала в нем создан с помощью анимации. В этом случае все зависит от того, насколько искренен и правдив автор, создавая фильм, и готов ли зритель принимать за достоверное репрезентируемое в фильме. Отношение зрителя к достоверности содержания может незначительно отличаться при восприятии документальной анимации или документального фильма. В этом случае акцент смещается с плана выражения на план содержания. Становится непринципиально, какие средства используются для создания сообщения и образа реальности. Когда фильмы *анимадока* представляют воспоминания,

¹⁸ Гюннар Стрём — норвежский кинотеоретик и исследователь анимации, генеральный секретарь ASIFA (Международная Ассоциация Анимационных фильмов), профессор Университетского колледжа Волда, основатель и директор международного анимационного фестиваля Fredrikstad. — *Прим. авт.*

¹⁹ Strøm G. The animated documentary. Norsk medietidsskrift 02 / 2001 (Volum 8). URL: https://www.idunn.no/nmt/2001/02/the_animated_documentary (дата обращения: 08.11.2020).



«Башня», 2016,
К. Мэйтленд

истории о людях или исторических событиях, мы не можем воспринимать их как нереальные, вымышленные только потому, что они представлены в графической форме и созданы аниматорами. Рисованные образы в лентах «Башня» (2016, К. Мэйтленд), «Крулик:

дорога в загробную жизнь» (2011, А. Дамиан) или «Жизнь внутри “Исламского государства”» (2017, Ск. Куэлло) не снижают драматизма показываемых событий, не способствуют переводу повествования в пространство вымысла и воздействуют на зрителя так, как не могло бы воздействовать документальное кино. Порой, использование образности анимации при рассказе личной истории вызывает больший эмоциональный отклик, нежели просто фотокадры. Взаимодействие фактов, гиперреальных элементов и анимационной образности, замешанной на эксцентрике, обобщении, гипертрофии и метафоричности, создает на экране неотчуждаемую достоверность.

Кроме того, воспроизведение реальности в анимационном фильме основано не на видимой копии, двухмерном слепке, а на эквивалентном соотношении. Ж. Бодрийяр, вводя понятие симулякра как ложной категории, говорит о том, что реальностью следует считать то, что может быть эквивалентно воспроизведено. По Бодрийяру, искусство интерпретирует реальность, а имитирует ее только искусственное. Анимация же, в отличие от фотографического кино, способна репрезентировать не только видимую, но и невидимую часть реальности. В фотографическом кино реальность редуцируется до видимого фрагмента — предкамерной реальности, и этот фрагмент, видимость которого ограничена объективом, фиксируется на пленку. Репрезентируемый зрителю фрагмент подменяет собой существующую реальность, делая ее фактически невидимой.

Причисление тех или иных анимационных фильмов к *анимадоку* основано на том, что в них используются присущие документальному кино приемы и тропы, или они сняты в парадокumentальной поэтике. Образ в фильмах *анимадока* мимикрирует под документальное изображение. Это может достигаться за счет использования реалистичного стиля,

технологий ротоскопинга, включения в структуру экранного повествования документального аудио- и фотоматериала, воспроизведения в характере построения кадра, монтаже, развития действия документальной эстетики, имитации ручной камеры, длительных планов, эффектов некачественного видео, потери фокуса. Кроме того, анимация может воспроизводить модели субъективного видения человека, находящегося в том или ином психическом состоянии. *Анимадок* свойственен особый взгляд на реальность, который может представить ее не в презентабельном виде, а в неретушированном, в эстетически неприглядной форме. Для этого взгляда характерно не отстраненность и дистанцированность, а близкое всматривание в образы реальности, которое препарирует ее, шокируя зрителя увиденным.

Маркеры документальности определяются не столько на уровне изобразительной формы, сколько в отношении аудиального плана. Достаточно большой корпус *анимадока*, особенно в 2000–2010-х годах, снимался на основе интервью или подлинных аудиозаписей. Такие исследователи как А.Х. Рой, Г. Стрём, Ж. Рисота, Н. Эрлих, Дж. Хаджави полагали, что именно наличие подлинной аудиозаписи или индексного звука в структуре анимационного фильма является основанием для определения его как документального. Документальное же кино не обладает столь большим многообразием художественных стилей и приемов, свойственных анимации. Его материал — нетронутая рукой художника реальность, снятая наблюдающей камерой. В отличие от документального кино анимация использует гораздо более вариативные приемы в работе с материалом реальности. Но несмотря на столь разные по манере представления материала и изобразительным приемам, документальное кино и анимация не противопоставляются друг другу, а объединяются, порождая гибридную форму, в которой разными способами репрезентируются события и образы реальности.

Те же, кто говорит об *анимадоке* как новой форме анимации, расширяющей ее границы, полагают, что обращение к реальности есть либо результат развития внутренних процессов, происходящих в самом искусстве анимации под влиянием цифровизации и реакции на дигитальную, симуляционную культуру, либо это своеобразное последствие видовой конвергенции, характерное для имманентного процесса развития искусства. В частности, программный директор Большого фестиваля мультфильмов М. Терещенко, определяя анимацию как жанр, пишет о ее мутировании, вызванном проблемами развития

²⁰ Терещенко М. Мультфильм как документ. URL.: <http://os.colta.ru/cinema/projects/198/details/19732/page1> (дата обращения: 08.12.2019).

²¹ Терещенко М. Мультфильм как документ. URL.: <http://os.colta.ru/cinema/projects/198/details/19732/page1> (дата обращения: 08.12.2019); Артемов С. Бродский, Леннон и террористы: Гид по документальной анимации. URL.: <https://www.kinopoisk.ru/media/article/3161195/> (дата обращения: 08.12.2019); Анимадок: о личном без переносов и иносказаний. URL.: <https://www.svobodna.org/a/30345605.html> (дата обращения: 08.12.2019).

цифровых технологий. «Меняться границы жанра начали в последние годы минувшего тысячелетия, когда большой кинематограф, благодаря новым технологиям, беспардонно вторгся в анимационную епархию и лишил мультипликаторов их монопольного права на изображение иных миров. Как будто в знак протеста, аниматоры тоже решили зайти на чужую территорию и предъявили миру новый парадоксальный жанр — “документальную анимацию”»²⁰.

Приход цифровых технологий, как полагают Родовик и Мачнович, стал причиной смерти фотографического кино. На его руинах получили развитие всевозможные гибридные формы, в том числе и документальная анимация. Теперь у этого направления есть последователи. Среди тех, кто рассматривает *анимадок* в рамках анимационной практики, — С. Мур, Д. Голдер, Н. Кривуля, М. Терещенко. Однако многие из исследователей говорят о документальной анимации как новом жанре или жанровом направлении в анимации (М. Терещенко, С. Артемов, Т. Ляленкова²¹), словно не замечая того многообразия тематики и жанровых форм, существующих в рамках этого нового направления.

Анимадок как форма нового видения

Рассмотрение *анимадока* как жанра анимации или как жанра документального кино порождает немало проблем, так как здесь фигурируют разножанровые ленты: расследование, портрет, беседа, монолог, роуд-муви, биографический/автобиографический, дневниковый и исповедальный жанр... Разумеется, в рамках жанровой кинотеории, которая не сформировалась окончательно и вряд ли может быть сформирована, легче говорить о принадлежности того или иного фильма к определенному жанру, заостряя внимание на конкретных

признаках. Но современные киноработы, как правило, являясь полижанровыми, демонстрируют жанровую гибридизацию. Да и определение того или иного жанра в связи с латентной изменчивостью признаков становится проблематичным.

«Вальс с Баширом», 2008, Ар. Фольман

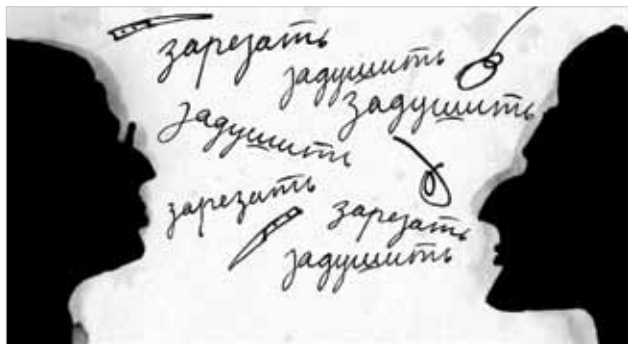


На первый взгляд, *анимадок* предстает как экспериментальное, динамичное пространство, где могут встретиться различные жанры, порождая новые гибридные формы. И многие фильмы *анимадока* возникают на стыке именно разных жанров. Например, лента «Луна и сын: воображаемый разговор» (2004) Дж. Кейнмейкера, которую можно классифицировать как байопик, но в то же время по форме картина представляет фильм-беседу. Жанровая гибридность характерна и для фильма «Вальс с Баширом» (2008) Ар. Фольмана. С одной стороны, фильм повествует о военных событиях в Ливане и может быть отнесен к военно-историческому жанру, но в нем есть и элементы боевика, детектива, фильма-воспоминания, телеинтервью. Одновременно фильм может рассматриваться и как автобиографическое кино, даже как психологическая драма. Автобиографичность достаточно часто становится категорией лент *анимадока*.

Анимадок с трудом поддается универсальному определению, тем более вписанию в определенную жанровую категорию хотя бы потому, что спектр тематики, с которой приходится работать режиссерам, слишком многообразен. При этом не следует забывать и о существующих поджанрах. И тем не менее есть то, что позволяет отнести с полным правом подчас непохожие друг на друга ленты к данному направлению, — это коллажные по структуре фильмы, снятые в одной экранной форме. К ним стоит отнести работы А. Хржановского («Школа изящных искусств», 1987; «Пейзаж с можжевельником», 1987; «Полтора кота», 2003) и Р. Либерова («Юрий Олеся по кличке “Писатель”», 2009; «ИЛЬФИПЕТРОВ», 2013), а также сумрачно-меланхолическую автобиографическую фантазию М. Вильчинского («Убей это и покинь город», 2020), в том числе и лаконичные, построенные на визуализации диалогов фильмы студии Аардман («Анимиро-

ванные беседы», 1978), Д. Тупикоффа («Голос его матери», 1997). Ленты повествуют о реальных событиях, где используются средства и выразительный язык анимации. Реальность, показываемая в *анимадоке* всегда многомерна, психологична, эмоциональна.

«ИЛЬФИПЕТРОВ»,
2013, Р. Либеров



Вместо заключения

Гибридные формы искусства расширяют границы реальности, да и сама реальность более не связывается только с образами и явлениями объективно существующего мира. Реальность в классической метафизике всегда представлялась дихотомией объективного и субъективного, материального и духовного, видимого и невидимого, чувственного и сверхчувственного. То, что человек в состоянии увидеть, обозначается границей. В области, очерченной этой границей, и работает фотографический кинематограф. Он схватывает и фиксирует видимые образы, но постоянно ищет способы проникновения в другую, «темную» часть реальности, однако технологии, связанные с фиксацией объективного, не годятся для этого. Фотографический кинематограф фиксационен, но не изобразителен. Он не может репрезентировать невидимое.

Документальная же анимация работает не только на границе видимого и невидимого, но и выходит за пределы видимого — в область невидимого. Еще Кант говорил о трансцендентальной иллюзии разума, свойстве, благодаря которому мы можем заглянуть в область, принципиально невидимую, где объективное зрение не работает, но возможно сделать о ней какие-то заключения. *Анимадок* есть средство репрезентации наших постижений и заключений в сфере невидимого, где образ не фиксируется, а изображается. И это изображение связано с кодировкой, приводящей к деформации/искажению репрезентируемой реальности, невидимой ее части. Однако изображаемое, переходя в область видимого, расширяет наше представление о реальности как таковой.

Характерной особенностью *анимадока* является то, что это направление порывает с шаблонами и обращается к табуированным темам, шокируя своей искренностью и исповедальностью. Это направление существует в пространстве пересечений. В нем личная история, событие, о котором рассказывается, обладает объективностью и документальностью. Режиссеры *анимадока* устремляют свой взгляд туда, куда другие режиссеры предпочитают не смотреть, — в интимную сторону, то есть туда, где проходит граница и начинается зона сокрытия и невидимого, не проговариваемого, умалчиваемого, при виде которого обычно отворачиваются, закрывают глаза, словно исключая существующее из реальности. Так, с одной стороны, документальная анимация связана с дистанцированием, позволяющим наблюдать, с другой — предполагает сближение с субъектом или объектом, установление с ним доверительных отношений.

Наблюдение требует прямого взгляда. Сначала этот взгляд принадлежит режиссеру, затем, через ткань фильма, функция наблюдателя за интимным, внутренним передается зрителю, и теперь уже зритель созерцает невидимое, но существующее, а фильм выполняет лишь функцию перевода невидимого в видимое и проговариваемое. Таким образом, документальная анимация становится особой оптической практикой. Благодаря ей зритель может увидеть реальность, а не *смотреть* на нее.

Марк Шагал говорил, что «...наш внутренний мир реален, быть может, даже более реален, чем мир, окружающий нас. Называть все, что кажется нелогичным, фантазией, сказкой или мечтой, — значит расписываться в полном непонимании природы вещей»²². Окружающая же нас реальность есть лишь продолжение нашего внутреннего мира. Его презентация невозможна в знаках видимой реальности. Приемы и технологии фотографического кинематографа оказываются не эффективны при презентации внутренней реальности, так как они воспроизводят видимости вещей и явлений, но не их сущность, не смыслы, рождаемые из взаимодействия. Внутренний мир, его проекция во вне и возникающий в свете этой проекции видимый мир не воспроизводим в экранном пространстве никакими иными средствами, кроме средств анимации. Ее язык деформирует, искажает форму видимого, но делает объективным его смысл, воспроизводит его на языке образов.

Потому-то ещё одна группа исследователей и полагает, что документальная анимация является совершенно новой экранной формой и практикой. Она представляет экспериментальное направление, демонстрирующее на уровне формы видовой синтез экранных искусств, являющееся, по сути, продуктом новой постцифровой визуальности и нового типа видения. Сторонники этой точки зрения не делают акцент на видовом различии, не стремятся отнести ленты *анимадока* к анимации или к документальному кино. Для них важнее то, как эти фильмы воздействуют на зрителя, позволяют ли они увидеть те стороны реальности, которые не видит вооруженный техникой глаз. Как отмечал Дзига Вертов, «кино-глаз» видит то, чего не видит обычное зрение. Обращаясь к вертовскому пониманию «кино-глаза», можно сказать, что *анимадок* становится формой документальной расшифровки «видимого и не видимого человеческим, невооруженным глазом»²³, и для этого могут использоваться любые типы и техники съемки или создания образа, но «не как трюки <...>, а как нормальные, закономерные, широко употребляемые приемы»²⁴. В документальной анимации достоверность заключается

²² Шагал М.
Об Искусстве. URL:
<http://www.m-chagall.ru/library/Ob-iskusstve-i-kulture.html> (дата обращения: 19.11.2020).

²³ Вертов Д.
Из наследия: статьи
и выступления.
М.: Эйзенштейн-Центр,
2008. Т. 2. С. 408.

²⁴ Там же. С. 409.

в смысле, но не в контексте. Анимационный код вносит искажение в видимость, но не в сущность явления или объекта.

В цифровое время документальная анимация начинает пониматься как феномен не столько экранного искусства, сколько экранных медиа, так как выполняет социализирующие и терапевтические функции. В частности, А.Х. Рой говорит об *анимадоке* как об инновационной форме кино, обладающей собственной онтологией и бросающей вызовы представлениям о том, что такое анимация и документальное кино²⁵. Кроме того, А.Х. Рой определяет документальную анимацию как «брак противоположностей, осложненный различными способами видения мира». По ее мнению, документальная анимация — это «альтернативное видение мира» или иной способ мирозерцания.

Документальная анимация не размывает границы между документальным кино и анимацией, но образует новое конвергентное пространство между невидимым и видимым, внутренним и внешним, субъективным и объективным. Ленты этой категории лишены занимательности и эстетической амбициозности, а анимационный образ зрелищно непритягателен, будничен, труден для восприятия, но он представляет опыт личного и коллективного проживания. При этом документальная анимация инновационна не в силу нового языка, формы или специфической нарративности. Ее инновационность рождается антропологией зрения, устремленного в глубинные структуры реальности, так называемые «складки» повседневности, направленные на скрытое реальное.

Развитие документальной анимации есть следствие постцифровой культуры, конвергентных процессов экранных медиа и новой, пока еще неосмысленной чувственности, рожденной оцифрованной реальностью и оптической гиперреальностью. ■

²⁵ Roe A.H.
Animated Documentary.
London: Palgrave
Macmillan Press. 2013.
P. 27.

ЛИТЕРАТУРА

1. Абдулаева З. Постдок: игровое/неигровое. М.: НЛО, 2011.
2. Анимадок: о личном без переносов и иносказаний// <https://www.svoboda.org/a/30345605.html> (дата обращения: 15.10.2020).
3. Артемьев С. Бродский, Леннон и террористы: Гид по документальной анимации// <https://www.kinopoisk.ru/media/article/3161195/> (дата обращения: 08.11.2020).
4. Вертов Д. Из наследия: статьи и выступления. М.: Эйзенштейн-Центр. 2008. Т. 2.
5. Документалистика никогда не была слепком реальности: сценаристы и киноведы о сути биографического кино. URL.: <https://theoryandpractice.ru/posts/10470-documentary> (дата обращения: 08.11.2020).

6. Карташов А. От мокьюментари до хроники: все виды документального кино. URL.: <https://arzamas.academy/materials/1712> (дата обращения: 15.10.2020).
7. Рабигер М. Режиссура документального кино. М.: ГИТП, 2006.
8. Тереженко М. Мультфильм как документ. URL.: <http://os.colta.ru/cinema/projects/198/details/19732/page1> (дата обращения: 08.12.2019)
9. Шагал М. Об Искусстве. URL.: <http://www.m-chagall.ru/library/Ob-iskusstve-i-kulture.html> (дата обращения 19.11.2020).
10. Beige L.A., When Docs Get Graphic: Animation Meets Actuality. Documentary, (2009), 28: 2 (Spring), pp. 22–26.
11. Bruzzi S. New documentary: A critical introduction (2). New York: Routledge. 2006.
12. DelGaudio S. If Truth be Told, can 'Toons Tell it? Documentary and Animation. Film History, vol. 9, no. 2, 1997., pp. 189–199.
13. Ekinici B.T. A hybrid documentary genre: Animated documentary and the analysis of Waltz with Bashir (2008) movie. CINEJ Cinema Journal, vol. 6.1. (2017), pp. 4–24
14. Hann J.S. A Case For The Animated Documentary. — Montana: Montana State University, 2012. 24 p.
15. Mclane B.A. A New History of Documentary Film. London: Continuum Press. 2012.
16. Min-ha, Trinh T. The Totalizing Quest of Meaning. Theorizing Documentary. New York: Routledge, 1993, pp. 90–107.
17. Roe A.H. Animated Documentary. London: Palgrave Macmillan Press. 2013.
18. Sobchack V. Toward a phenomenology of nonfictional film experience. J.M. Gaines & M. Renov (Eds.), Collecting visible evidence. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press. 1999, pp. 241–254.
19. Winston B. Claiming the Real II: Documentary — Grierson and Beyond. London: Palgrave Macmillan. 2008.
20. Strøm G. The animated documentary. Norsk medietidsskrift 02 / 2001 (vol. 8), pp. 51–65. URL.: https://www.idunn.no/nmt/2001/02/the_animated_documentary (дата обращения: 26.10.2020).

REFERENCES

1. Abdulaeva Z. (2011) Postdok: igrovoe/ neigrovoe [Postdoc: fiction/ non-fiction.]. Moscow: NLO, 2011.
2. Animadok: o lichnom bez perenosov i inoskazanij [Animadok: about personal without hyphenation and allegories]. URL.: <https://www.svoboda.org/a/30345605.html> (дата обращения: 15.10.2020). (In Russ.).
3. Artemov S. Brodskij, Lennon i terroristy: Gid po dokumental'noj animacii [Brodsky, Lennon and the terrorists: a guide to animated documentary]. URL.: <https://www.kinopoisk.ru/media/article/3161195/> (дата обращения: 08.11.2020). (In Russ.).
4. Vertov D. (2008) Iz naslediya: Stat'i i vystupleniya [From heritage: Articles and speeches]. Moscow: Ejzenshtejn-Centr, 2008. (In Russ.).

5. Dokumentalistika nikogda ne byla slepkom real'nosti: scenaristy i kinovedy o suti biograficheskogo kino [Documentaries have never been a cast of reality: screenwriters and film critics on the essence of biographical cinema]. URL.:<https://theoryandpractice.ru/posts/10470-doc-biography> (дата обращения: 08.11.2020). (In Russ.).
6. Kartashov A. Ot mok'yumentari do hroniki: vse vidy dokumental'nogo Kino [From mockumentary to chronicle: all types of documentary]. URL.: <https://arzas.academy/materials/1712> (дата обращения: 15.10.2020). (In Russ.).
7. Rabiger M. (2006) Rezhissura dokumental'nogo kino [Directing the documentary]. Moscow.: GITP, 2006.
8. Tereshchenko M. Mul'tfil'm kak dokument [Cartoon as a document]. URL.: <http://os.colta.ru/cinema/projects/198/details/19732/page1> (дата обращения: 08.12.2019) (дата обращения: 08.12.2019).
9. Chagall M. About Art. URL.: <http://www.m-chagall.ru/library/Ob-iskusstve-i-kulture.html> (дата обращения: 19.11.2020).
10. Beige L.A. (2009), When Docs Get Graphic: Animation Meets Actuality. Documentary, (2009), 28: 2 (Spring), pp. 22–26.
11. Bruzzi S. (2006) New documentary: A critical introduction (2). New York: Routledge. 2006.
12. DelGaudio S. (1997) If Truth be Told, can 'Toons Tell it? Documentary and Animation// Film History, vol. 9, no. 2, 1997, pp. 189–199.
13. Ekinci B.T. (2017) A hybrid documentary genre: Animated documentary and the analysis of Waltz with Bashir (2008) movie. CINEJ Cinema Journal, vol. 6.1 (2017), pp. 4–24.
14. Hann J.S. (2012) A Case For The Animated Documentary. — Montana: Montana State University. 2012. 24 p.
15. McLane B. (2012) A. A New History of Documentary Film. London: Continuum Press. 2012.
16. Min-ha, Trinh T. (1993) The Totalizing Quest of Meaning. Theorizing Documentary. New York: Routledge, 1993, pp. 90–107.
17. Roe A.H. (2013) Animated Documentary. London: Palgrave Macmillan Press. 2013.
18. Winston B. (2008) Claiming the Real II: Documentary – Grierson and Beyond. London: Palgrave Macmillan. 2008.
19. Sobchack V. (1999) Toward a phenomenology of nonfictional film experience. J.M. Gaines & M. Renov (Eds.), Collecting visible evidence. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press. 1999, pp. 241–254.
20. Strøm G. (2001) The animated documentary. Norsk medietidsskrift 02 / 2001 (vol. 8), pp. 51–65. /https://www.idunn.no/nmt/2001/02/the_animated_documentary (дата обращения: 26.10.2020).

Animated Documentary: Problems of Classifying the Hybrid Forms of Post-Digital Culture

Natalia G. Krivulya

*Doctor in Art, Associate Professor, Scientific Department, Higher School of Television
of Moscow State University named after M.V. Lomonosov*

UDC 778.5

ABSTRACT: *Animadoc* has become a phenomenon of post-digital culture. Such films are created by means of animation, but their stories are based on documents, facts, and real events. Synthetics, the use of images of varying degrees of iconic isomorphism are typical for animadoc. The problem of classifying animated documentary arises from its hybrid nature, resulting from the combination of documentary content and fictional form.

For the first time, there are three main tendencies of research in the sphere of animated documentary based on the analysis of the corpus of scientific texts.

The first tendency views the animated documentary as a genre or form of performing documentaries. The advent of digital technologies brought about a fundamentally new understanding of documentary, rethinking the concept of authenticity, reality, screen document. Subjective and performance tendencies are becoming more prominent in documentaries. This makes it possible to legalize documentary animation with its reconstructive, reflective, and interpretive constituents.

The second tendency looks upon *animadoc* as a genre or a new kind of animation. It expands the thematic boundaries and visual means of animation. It goes beyond its traditional areas. Animation is no longer considered a tool intended solely for the presentation of fantastic and fairy-tale worlds and the space of children's imagination.

The third trend in research considers animated documentary a hybrid, experimental form of supersensory visuality, representing invisible areas of reality, as an optical practice and a form of alternative vision, which instead of the surface focuses on the "folds", the zones of concealment and ellipsis.

This tendency makes no emphasis on the specific and genre differences. What matters is how *animadoc* builds new forms of communication and becomes a new type of observation. The socializing and therapeutic functions of *animadoc* are emphasized, and it begins to be understood as a form of screen media of post-digital culture.

KEY WORDS: animated documentary, documentary, authenticity, reality, hybridity, new visuals, post-digital culture