

УДК 791.228

DOI: 10.17223/22220836/43/7

Н.Г. Кривуля

ДОКУМЕНТАЛЬНАЯ АНИМАЦИЯ: ГЕНЕЗИС И СПЕЦИФИКА (ОБЗОРНО-АНАЛИТИЧЕСКАЯ СТАТЬЯ)¹

На основании литературных источников рассмотрены феномен документальной анимации, различные подходы к определению ее онтологии и генеалогии, ее природа и выразительные возможности. Проведенный анализ позволяет сделать вывод, что документальная анимация есть проявление метадокументальных тенденций в искусстве и следствие нового режима постфотографического видения рефлексивного характера, в котором первостепенное значение приобретает воображение, преломляющее образы реальности.

Ключевые слова: документальная анимация, реальность, достоверность, документальное кино, гибридность.

Документальная анимация (ДА) в эпоху постправды стала одним из активно развивающихся явлений современного экранного искусства.

Целью данной статьи является знакомство читателей с результатами исследований документальной анимации. Задачами было:

- проследить ведущиеся в академической среде дискуссии по проблемам развития ДА;
- определить основные подходы в понимании ее природы и художественно-выразительных средств;
- обозначить предлагаемые системы ее классификации.

Исследование проводилось на основании обзора, обобщения и анализа данных научной литературы (монографии и статьи в международных журналах, входящих в базы данных Scopus, Web of Science, РИНЦ) на английском, испанском и русском языках за период 1997–2019 гг. Выбор публикаций производился по ключевым словам, которые отражали основные тенденции развития ДА (276 работ). Из выборки были исключены работы в научно-популярных изданиях, печатных и электронных СМИ, интервью критиков и создателей ДА. Детальное изучение материалов привело к сокращению до 60 текстов, в подавляющем большинстве написанных зарубежными авторами. Они стали основой для нашей работы.

Ее новизна заключается не только в попытке представить системный взгляд на ДА как явление экранного искусства, но и те направления, в русле которых выдуться научные исследования. Данная статья знакомит отечественного читателя с теоретическими взглядами, касающимися терминологии, генезиса, специфики, природы и систем классификации ДА.

¹ Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта 19-112-50089 в соответствии с требованиями, предъявляемыми к данному типу проектов.

Терминология. К истории понятия

ДА как явление по меркам искусства достаточно молодое. Ее активное развитие совпало с технологической революцией в искусстве 1990-е гг., хотя всё началось в 1970–1980-х гг. с нескольких работ режиссеров-экспериментаторов. С появлением лент, возникающие на стыке видов искусств, форм, жанров и стилизованных приемов и не вписывающихся в классические определения, теоретическая мысль предлагает термин для их обозначения – «документальная анимация». Его синонимы, встречающиеся в научных текстах, – это анимационная документалистика, докуанима или анимадок.

ДА создается на основе фактов реальности, которые репрезентируются не или не только фотографическими, но и анимационными средствами. Анимация может сочетаться с хроникой, документальными и игровыми сценами, создаваться на основе исторических документов, дневников и личных воспоминаний, подлинных аудиозаписей или интервью с участниками реальных событий. Фильмы ДА – это свидетельство о реальных событиях, хотя в них может и не проследиваться индексная связь между экранным образом и реальностью.

Активные эксперименты 1990-х гг. с приемами и темами выливаются в увеличение числа лент ДА. И как результат в 1997 г. возникает секция ДА на Лейпцигском фестивале DOK. На этом фоне появляются первые теоретические работы [1, 2].

Бум ДА начался в новом тысячелетии. Многие фестивали включают программы ДА, учреждаются отдельные номинации. В конце 2010-х гг. на экраны вышли такие знаковые ленты, как «Персеполис» (2007), «Чикагская десятка» (2007), «Вальс с Баширом» (2008), «Жасмин» (2013), открывшие ДА широкому кругу зрителей. С этого момента научный интерес к ней вышел за рамки узкого круга специалистов, занимающихся проблемами анимации и документального кино, и она стала объектом междисциплинарных исследований. Публикации этого периода в большинстве своем были посвящены легитимизации ДА и ее характеристике как явления кинокультуры.

Отечественное киноведение заинтересовалось ДА сравнительно недавно и относилось к ней крайне скептически [3; 4. С. 207]. Эта точка зрения возникла из разницы между пониманием природы анимации и документального кино. Первая связывалась с вымыслом и абсурдом, а второе – с фактом и объективностью [5. Р. 207]. Образ в документальном кино есть «индексный след», или «видимый след», имевшего место в реальности [6. Р. 141]. В анимации образ не обладает индексностью. Анимация – «это особый мир, где стерты границы возможного и невозможного» [7. С. 35]. По словам М. Терещенко, «мультипликация всегда ассоциировалась с воображаемыми мирами <...> на протяжении всего XX века мультипликаторы стремились изображать несуществующее, невероятное, ир- и сюрреальное...» [3].

Д. Годер (программный директор «БМФ») в 2010 г. впервые включила в программу фестиваля ДА, открыв ее для отечественного зрителя. По ее мнению, в ДА поднимаются «реальные проблемы, о которых люди не рассказали бы прямо на камеру <...> В данном случае анимация – это интерпретация. Она помогает человеку раскрыться и не бояться огласки. Герой понимает, что его никто не узнает и легко делится своими историями» [8].

В последние два десятилетия интерес к ДА постоянно повышается как в медиасреде, так и в академическом сообществе. Возникают специализированные фестивали, организуются научные конференции, форумы, защищаются диссертации. С 2010-х гг. появляются работы, анализирующие предпосылки развития ДА, ее эстетику, поэтику и художественные практики. Наиболее активно дискуссии ведутся относительно природы ДА.

В научной литературе выделяются три подхода в определении ДА, что формирует три корпуса исследований.

1. ДА рассматривается как экспериментальное направление, жанр или форма документалистики, где образ реальности создается средствами анимации [1, 2, 9–14]. В данной группе текстов чаще встречается термин «анимационная документалистика» или «экспериментальная документалистика», тем самым акцентируется принадлежность ее к документальному кино.

2. ДА предстает новым направлением анимации, в котором используются присущие документалистике приемы и тропы [3, 4, 15, 16]. Она расширяет границы и образный арсенал анимации: «дает возможность предельно откровенного высказывания, без всяких переносов или иносказаний» [17]; «приближает анимацию к серьезному искусству, где можно делать серьезные высказывания, а не рассказывать какие-то детские сказочки» [17]. С появлением ДА анимация выходит за пределы традиционных для нее областей, перестает ассоциироваться с фантастически-сказочными мирами и пространством детского воображения [3, 4]. ДА расширяет наши представления и знания о реальности.

3. ДА как средство репрезентации реальности, новая киноформа или направление [18–20], которое не вписывается в видовую систему кинематографа и является феноменом даже не столько экранного искусства, сколько экранных медиа, так как выполняет социализирующие и терапевтические функции.

В работах авторов второй и третьей групп чаще используются термины «документальная анимация», «анимадок» или «докуанима», но они встречаются редко.

Столь разные точки зрения на ДА обусловлены различием критериев ее атрибуирования.

Г. Стром определяет ДА исходя из прагматических подходов и опираясь на требования, предъявляемые отборочными комиссиями фестивалей. Он полагает, что к ДА может быть отнесен «документальный фильм, в котором большая часть, скажем, не менее 50% является анимационной» [21]. Такой подход формален, так как указывает лишь на технический аспект, но не раскрывает сути явления. Если следовать логике Г. Строма, то многие из инструктивных, учебных или научно-популярных лент можно отнести к ДА. Но, по мнению Н.Г. Кривуля [4] или А.О. Рой [18. Р. 224], это ошибочно, поскольку в них нет конвергенции анимации и документального. В них анимация не расширяет горизонты реальности, а выполняет иллюстративную или пояснительную функции, повторяя или закрепляя некоторые ключевые моменты, либо становится занимательным элементом и способом привнесения юмора.

По мнению А.О. Рой, анимационный фильм может считаться документальным, если он «об этом мире, а не о мире, полностью придуманном его создателем» и он «был представлен в качестве документального фильма его продюсера».

ми и /или принят в качестве документального фильма аудиторией, фестивалями или критиками» [19. Р. 3]. С ней соглашается Дж.С. Ханн считая, что фильм можно отнести к ДА, если его таковым считают режиссер и зрители, и не важно, какой процент в нем анимации [22. Р. 35].

По мнению Н.Г. Кривуля, к ДА следует относить ленты, созданные на документальной основе с учетом условности и метафоричности языка анимации и наличия индексности на аудиальном и/или визуальном уровнях [4. С. 206]. ДА – это презентация не только объективной, но расширенной реальности средствами различных изобразительных технологий и кинотехник [2–4, 8, 10, 16].

Сложность дифференциации ДА есть следствие ее видовой, технологической и индексной гибридности. Одни относят ее к документальному кино [9, 12, 13, 21], а другие к анимационному [1, 3, 4, 10, 19]. Различие возникает из-за того, что фильмы ДА очень разнообразны по формам, стилям, жанрам, подходам и способам презентации реальности и ее вариативных проявлений, а также оттого, что понимается под реальностью. В результате в теоретическом поле обнаруживаются противоречия [4. С. 207–208; 15].

Одни рассматривают ДА как «постфотографический вид документалистики» [23. Р. 60] или как жанр документального кино [12, 14, 24, 25]. По мнению С. Дельгаудио, данная позиция является спорной, так как «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» [1. Р. 190].

Другие определяют ДА как жанр анимации [3, 17] или документального кино [13]. Но ДА – это не жанр, так она представлена лентами различных жанров. «Чикагская десятка» (2007) и «Башня» (2016) – фильмы-расследования; «Жизнь внутри Исламского государства» (2017) – дневниковая мемуаристика; «Счастливы ли человек высокого роста? Анимированная беседа с Ноамом Хомским» (2013) – фильм-беседа; ленты Р. Либерова относятся к биографическому жанру; «Голос матери» (1997) – фильм-монолог; «Это могла бы быть я» (1997) – фильм-автопортрет.

Ряд ученых полагают, что ДА – это поливидовая, гибридная форма [4. С. 215; 16; 26. Р. 17], которая обладает собственной онтологией [18. Р. 27].

Несмотря на разницу в определении ДА, большинство авторов обращаются к изучению ее специфики, форм и способов представления реальности. Погружаясь в анализ способов отражения реальности в ДА, многие задаются вопросом о том, может ли она в принципе репрезентировать истину и быть объективной [1; 26. Р. 11–13; 27. Р. 27–28; 28; 29].

Рассуждая о специфике ДА, исследователи пытаются понять, является ли вообще анимация видом кино или она обладает собственной онтологией [27. Р. 10–11]. Исходя из ответа на данный вопрос, одни вводят ДА в существующую кинотипологию, другие же стремятся разработать для нее собственную классификационную систему.

Проблемы дифференциации видовой принадлежности документальной анимации

Еще в начале 2000-х гг. ДА воспринималась как оксюморон [3; 4. С. 206; 19. Р. 7.] из-за разницы способов отражения реальности и разной онтологии анимации и кино, а тем более документального.

Вопрос о родстве или неродстве анимации и кино задавался на протяжении всей истории их изучения. Ж. Садуль связывал генеалогии анимации и кино, но не считал, что у них общий путь развития [30. С. 19, 22]. Большинство тех, кто занимался онтологией и генеалогией анимации, полагали, что ее, скорее, нужно отнести к изобразительному искусству, и не рассматривали ее как киноформу. Об автономности анимации от кино говорили и практики. Ю. Норштейн пишет: «Меньше всего для меня мультипликация – кинематограф. С ним ее объединяет лишь способ нанесения изображения на пленку и прокручивания пленки через проектор... В остальном – совершенно непонятное искусство, и сравнимо оно... с литературой, а потом с театром, хотя, казалось бы, природа мультипликации чисто изобразительная» [31. С. 5, 7].

В киноведении сегрегация анимации формировалась в русле теорий А. Базена [32] и З. Кракауэра [33], которые отказывали ей в кинематографичности, так как ее образы не имеют индексной связи с реальностью, а соответственно, не соотносятся с природой кино. На этом основываются рассуждения Д.Н. Родовика [34] и П. Веллса [27].

Современные медиатеоретики меняют отношение к анимации. Л. Манович приходит к парадоксальному заключению, полагая, что весь современный кинематограф есть частный случай анимации [35. С. 389]. Данное утверждение основано не только на общности истоков, но и на том, что в обоих случаях зритель сталкивается со сконструированным образом, хотя и созданным разными способами. Компьютерные технологии изменили данную парадигму, и два искусства начинают действовать в едином технологическом поле [36. С. 179–190]. Кинопроизводство переходит к модульной системе, в которой границы между слоями и элементами кадра стерты, а фотографические кадры «лишены своей роли единственного возможного материала, из которого может быть создан фильм» [35. С. 386]. Такие кадры – «сырой материал», подвергающийся дальнейшей обработке, после которой уже невозможно говорить об индексности кинообразов. Они могут полностью отсутствовать в реальности, мимикрировать под нее, представлять ее отредактированные копии или быть гибридными.

Игровое кино занимало промежуточное положение между анимацией и документальным кино и тяготело к последнему. Но с приходом цифровых технологий оно обнаруживает гораздо больше признаков родства с анимацией. «Цифровое кино <...> – частный вид анимации, при производстве которого, кадры с натурным движением используются как один из элементов» [36. С. 358].

На этом глобальном сдвиге и появляется ДА. Как пишет М. Терещенко, «...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”» [3]. ДА устанавливает связи между противоположными полюсами экранного искусства.

Фотографическое кино делится на игровое и неигровое, такое же деление с появлением ДА возникает и в анимации.

Большинство научных работ по ДА, изданных с начала 2000-х гг., опирается на идеи, разрабатываемые в документалистике. ДА пытаются вписывать в ее систему, что видно на примере текстов Г. Строма [21], Э. Патрика [37] и П. Уорда [38. Р. 75–109].

Данный подход подвергся критике, так как все многообразие ДА сводилось к разговору об индексных знаках, степени реалистичности анимационного образа и о том, что ДА имеет дело с субъективной реальностью. С. Дульгаудио, которая также пыталась вписать ДА в типологию документального кино, пришла к выводу, что подобное соотнесение может быть сделано с большой долей условности [1].

Новый вектор в изучении ДА наметился в середине 2010-х гг. Она стала рассматриваться как самостоятельное направление, меняющее традиционные представления об анимации. Началом этих исследований послужил фундаментальный труд А.О. Рой [18]. Представив краткую историю ДА, А.О. Рой размышляет о ее сущности и принципах презентации реальности. Итогом становится заключение, что ДА является экспериментальной и инновационной киноформой, определяемой как «брак противоположностей, осложненный различными способами видения мира» [18. Р. 1]. По мнению А.О. Рой, ДА дает «альтернативное видение мира» или иной способ мирозерцания. Отличительной чертой ДА А.О. Рой обозначила синтетичность, которая может проявляться в различных формах. Этот вывод дал толчок к исследованиям форм синтеза в ДА.

Гибридность документальной анимации

Определяя специфику ДА, теоретики указывают на гибридность [4, 18, 24], или полисредовость [13. С. 3]. Данная черта ДА не результат проявления постмодернистских тенденций, она заложена в генетике экранного искусства и в природе тех оптических медиа, которые ему предшествовали [4].

Термин «гибридное кино» ввел Л. Маркс в 1994 г. для характеристики диаспорических фильмов [39. Р. 244]. В них гибридность связывалась с «двойной оптикой», формирующей свою эстетику. По его мнению, гибридное кино состоит из смеси документальных, художественных и экспериментальных жанров и находится в эстетической оппозиции к мейнстриму [39. Р. 246].

В ДА гибридность формируется сочетанием различных приемов в работе с материалом реальности и способов ее репрезентации. Она предполагает взаимопроникновение стилистических шаблонов, родовых условностей, образных традиций, но в то же время она понимается как «третье пространство», обладающее «непредсказуемостью и генеративностью» [39. Р. 251].

Гибридность ДА порождает споры как в рамках видовой, так и жанровой теории. В рамках видовой системы ДА относят то к документальному кино за счет наличия документальных модусов и обращения к реальности [2, 12, 13, 21, 24, 27, 29], то к анимации по технологическому принципу и метафоричности языка [4, 10, 18, 19, 26]. Такой подход породил научные дискуссии, в ходе которых были предприняты попытки создать классификацию её произведений.

С позиций классической теории жанров ДА вписывается в жанровую систему кино и рассматривается как новый синтетический жанр [13. С. 5]. Некоторые из них ставят ее в один ряд с мокьюментари, докудрамой или докуфикшен [12, 13]. А. Карташов определяет ДА как жанр документального кино, но при этом отмечает, что жанр «располагается в нейтральных водах между игровым и документальным кино – ближе, правда, все же к первому» [12]. Но и здесь есть противоречия и такой подход непродуктивен, так как не позволяет анализировать ее произведения, представленные разными жанрами.

ДА по своей сути ближе к докудраме, чем к мокьюментари. Но если в докудраме факт представляется средствами игрового кино, т.е. события реальности воспроизводятся усилиями актеров [40], то в ДА – средствами анимации. В отличие от докудраммы, ДА не имитирует эстетику и образные коды документального кино. Она репрезентирует реальность, расширяя границы представления о ней, вводит в область видимого ее скрытые стороны, озвучивает замалчиваемые, непроговариваемые темы. Документальность присутствует в ДА как доминирующий элемент на уровне содержания, хотя и на уровне формы она может проявляться в виде внутрикадрового и межкадрового синтеза анимационного и документального, ротоскопической и пикселированной анимации, индексного звука [4. С. 217; 11].

Анализируя ДА, исследователи говорят о межвидовом или межсередовом типе гибридности. По мнению А.О. Рой, «долгая история гибридизации анимации и документального кино восходит к самым первым (ранним) дням движущихся изображений, что опровергает несообразность их соединения и предполагает то, что, как и многие вещи в жизни, противоположности могут реально притягиваться» [18. Р. 1].

Высказанный А.О. Рой тезис о гибридности ДА получает развитие в работе Б. Экенчи [24], который обосновывает ее, опираясь на теорию о воображаемом и симулякрах Ж. Бодриера. По его мнению, она продуцирует фильмы-симулякры, так как они являют истину, но при этом истинное в них скрыто. Б. Экенчи отмечает, что документальное кино содержит воображаемые структуры, поскольку в каждом фильме используются собственные выразительные возможности. В результате образ реальности редактируется под их влиянием. Поэтому любой фильм есть вымысел. Гибридность дает документальному кино новый образный язык, «создатели фильма могут представлять образы, события и реальность с другой точки зрения. В анимационном документальном фильме процесс творения подобен процессу создания живописи или скульптуры. В этой связи гибридность может облегчить интерпретацию реальности для аудитории» [24. Р. 21–22].

Проблемы классификации документальной анимации

Современная ДА достаточно разнообразна не только по форме и стилю, но и по философии представления реальности. Ее фильмы «варьируются от лент, которые пытаются представить существующую объективную реальность, до постмодернистских картин, которые ставят под сомнение само ее существование» [41. Р. 49]. Это порождает сложность анализа и появление нескольких классификаций.

Авторы, начавшие изучать ДА, обращались к теориям документального кино. Они пытались вписать ДА в систему документального кино, предложенную Б. Николсом. Разработав концептуальную теорию документального кино, он

классифицировал фильмы на основе взаимодействия с реальностью и принципами ее репрезентации [42, 43]. Его таксономия изначально содержала четыре модели: разъясняющая (объясняющая), наблюдательная, интерактивная¹ и рефлексивная. [42. Р. 32]. Но в более позднем варианте она состояла из шести моделей: к ранее описанным добавилась поэтическая и перформативная [43. Р. 33–34].

П. Уорд, обращаясь к таксономии Б. Николса, утверждает, что некоторые фильмы ДА, имеющие индексный звук в виде закадрового голоса или интервью с участниками события, относятся к интерактивной документалистике [38]. Он считает их интерактивными не только из-за индексного саундтрека, но и потому, что их создание предполагает сотрудничество режиссера с реальным человеком, рассказывающим свою историю и являющимся субъектом, героем фильма. Но подход Уорда не может быть применен ко всей ДА, так как не все фильмы содержат индексный звук и не всегда режиссер взаимодействует со своим героем.

С. Дельгаудио тоже обращается к таксономии Б. Николса, но в отличие от П. Уорда она полагает, что ленты ДА представляют рефлексивный тип документалистики с основой на метакомментирующем методе [1. Р. 192]. Подход С. Дельгаудио также сужает понимание ДА, так как не во всех фильмах анимация выполняет комментирующую функцию по отношению к реальности.

На Николса ссылаются Г. Стром [21] и Э. Патрик [37]. Однако они рассматривают ДА как перформативную модель. В этом типе документалистики режиссер показывает реальность через призму собственного опыта, в нем подчеркнуто субъективное и эмоциональное начала. «Все фильмы этого типа имеют общность с экспериментальными, личностными и авангардными, но с сильным эмоциональным и социальным воздействием на аудиторию» [43. Р. 34]. Б. Николс говорит, что «мир, представленный перформативными документальными фильмами, становится наполненным вызывающими воспоминания, тонами и выразительными оттенками, которые постоянно напоминают нам, что мир — это нечто большее, чем сумма видимых свидетельств, которые мы извлекаем из него» [43. Р. 131].

Признаки других моделей Б. Николса еще сложнее выявить в ДА. По отношению к ней его классификация может быть применена с оговорками. Каждый из исследователей, обращающийся к ней, относит ДА то к одной, то к другой модели. А.О. Рой предупреждает, что «рассмотрение документальной анимации в рамках одной из предложенных Николсом моделей угрожает ограничить наше понимание ее формы» [18. Р. 29]

Возникающие трудности с применением к ДА систем типологии документального кино стимулировали создание собственной классификации. Одним из тех, кто попытался создать такую систему, был П. Веллс. Переосмысляя описанные Р. Барсамом [44] способы производства документальных фильмов, он дифференцирует фильмы ДА по степени отражения реальности. П. Веллс выделяет четыре типа лент: имитационные, или подражательные, субъективные, фантастические и постмодернистские [2. Р. 41].

В фильмах имитационного типа копируются, воспроизводятся типичные приемы, стиль, тропы документального кино, например описательное повествование [2. Р. 41]. Как писал П. Веллс, чем ближе они к «натуралистической» репрезента-

¹ В издании 2010 г. интерактивная модель определяется как партиципативная [43. Р. 33].

ции и чем явственнее используют генетическую условность документального кино, тем ближе они по своей сути к нему [2. Р. 41]. По мнению Веллса, эти фильмы часто предназначаются для обучения, информирования и убеждения.

В лентах субъективного типа происходящее на экране отражает мысли автора или героя, его внутренний мир, размышления и переживания. Эти фильмы часто обращаются к аудитории, выходя за рамки индивидуального высказывания, артикулируют социальную позицию [2. Р. 43]. В фильмах этого типа авторское изображение совмещается с индексным звуком: интервью, записанные диалоги или монологи людей, в которых они рассказывают о той или иной ситуации, о пережитом, о приобретенном опыте. Характер анимации в этих фильмах может подрывать веру в объективность проговариваемого или затрагиваемого. В результате под сомнением оказывается возможность репрезентации объективности, создается напряжение между визуальным и аудиальным планом, сочетающим юмористическую анимационность с серьезностью индексного аудиоряда.

Фильмы фантастического (эксцентричного) типа обычно репрезентируют то, что лежит под поверхностью повседневной реальности. Анализируя работы Я. Шванкмаера, П. Веллс определяет фильмы этого типа как «сюрреалистический документализм» или «воинствующий сюрреализм». Предполагается, что «объективная реальность – это иллюзорный, бесполезный и, в конечном счете, вводящий в заблуждение концепт» [2. Р. 44]. Ленты строятся на сюрреалистических метафорах, через них показывается объективная реальность и конструируется новая.

Картины эксцентрического типа еще больше бросают вызов общепринятым способам документальной презентации, показывая реальность через призму анимационного сюрреализма, который имеет мало или вообще не имеет сходства ни с физическим миром, ни с предыдущими стилями медиа. Веллс говорит, что эксцентрический тип есть расширенная форма субъективного типа и может тяготеть к абстрактному и сюрреалистическому. Эти фильмы могут репрезентировать взгляд на себя со стороны, раскрывать внутренние противоречия, обращаться к воспоминаниям, отсюда возникает повышенный уровень субъективности.

Постмодернистский тип ставит под сомнение само существование реальности и возможности документальности [2. Р. 45]. В них образы не являются «подлинной репрезентацией» реального мира, и поэтому в отношении них невозможно говорить о «достоверности» или «объективности». Общие признаки постмодернизма проявляются в том, что он отвергает понятия объективности и утверждает, что «социальное», а следовательно, и «реальное» теперь фрагментарно и бессвязно.

Классификация П. Веллса нашла поддержку в научной среде, многие оценили ее эффективность. К идеям П. Веллса обращается Дж. Хаджави, разрабатывая критерии для анализа ДА на основе семиотической теории. Он отталкивается от того, что «анимационный документальный фильм как современный медиум коммуникации передает социальные сообщения, и его итоговой целью становится направленность на представление реальности» [41. Р. 46]. Дж. Хаджави полагает, что использование семиотических подходов позволяет выявить ранее неизвестные способы представления реальности. Он предлагает использовать мультимедальный социально-семиотический подход при анализе ДА [41. Р. 54].

Отдельные аспекты типологии Веллса отражены у С. Мур [45]. Анализируя фильмы ДА субъективного типа, определяя их как психореализм¹. В них анимация презентует сложный, противоречивый внутренний мир. Она оказывается единственным средством, способным зафиксировать немиметические образы, относящиеся к той части реальности, которая не может быть непосредственно проиндексирована, поскольку не существует физически.

Классификацию ДА предлагает Э. Патрик. Для этого он вводит понятие «структура», определяемое как «скелет, на котором живет содержание» [37. Р. 39]. Им выделено три основных типа структур (иллюстративная, повествовательная и звуковая) и четвертая, их объединяющая (расширенная структура).

Фильмы с иллюстративной структурой демонстрируют события, основанные на исторических или личных свидетельствах. Они соотносятся с веллсовским имитационным типом. Ленты повествовательной структуры рассказывают историю. Часто в них используется закадровый голос рассказчика, который объединяет отдельные фрагменты или ведет повествование [37. Р. 40]. Фильмы звуковой структуры, наоборот, используют индексный звук, который является документом реальности. Он может быть как натуралистичным, так и импровизационным [37. Р. 41]. Фильмы четвертого типа расширяют возможности документальной формы, трансформируя традиционные методы повествования. Расширенная структура «охватывает весь спектр возможных подходов в документальной анимации без первоначального учета концепции, техники или эстетики», – утверждает Э. Патрик [37. Р. 39]. Фильмы этой структуры имеют крайне субъективный характер. Их авторы избегают прямой рефлексии или отражения реальности, предпочитая сюрреалистический, символический или метафорический подход. Расширенная структура соотносится с фантастической моделью П. Веллса.

Отличие классификации Э. Патрика от веллсовской заключается в концептуальности метода, ориентированного на рассмотрение повествовательного плана, а не на взаимосвязь фильма и реальности.

Краткий исторический экскурс

Для понимания ДА, ее природы, принципов систематизации необходимо проследить путь ее развития.

Исследователи отмечают, что интерес к ДА начался с выходом лент «Вальс с Баширом» и «Персеполис» [10; 11; 22. Р. 13; 26. Р. 11], но она появилась задолго до их премьеры. Некоторые полагают, что развитие ее современного этапа началось в 1980-х гг. с экспериментальных фильмов студии «Аардман анимейшен», имитировавших эстетику телевизионных интервью и документальных фильмов-портретов [46. С.123].

Однако история ДА так же стара, как и история документального кино [24. Р. 6]. Большинство полагают, что «Потопление Луситании» (1918) – первая документальная анимационная лента [1. Р. 190; 6; 18. Р. 7; 21]. Но если посмотреть на историю экранных медиа, то можно обнаружить более ранние примеры.

¹ Термин «психореализм» предложил аниматор Кр. Ландрет, когда он говорил о своем документальном биографическом анимационном фильме «Райан», получившем Оскар в 2004 г.

Определяя истоки ДА, Н. Кривуля указывает «Битву в Мексиканском заливе» (1898) [4. С. 213; 46. С. 115]. По ее мнению, на заре кино еще не было видового разделения, ни режиссеры, ни зрители не делали различия между кино и анимацией с точки зрения их способности доносить информацию о реальности. В фильме соединялись документальные кадры и анимация, реконструирующая реальное событие. Анимация восполняла «потерянный» образ реальности. Если у Блэктона, по мнению Н. Кривуля, анимация реконструировала реальность, то в ленте «Из жизни головастики» (1909) она ее симулировала.

Первый этап развития ДА приходится на период Первой мировой войны. Проблемы с кинофиксацией исторических событий компенсировались анимационными реконструкциями. Таким был фильм «Потопление Луситании». В его анонсе впервые использовался термин «документальная анимация», фильм представлялся как единственное документальное свидетельство о трагедии. О применении анимации для реконструкции событий реальности упоминает Б. МакЛане, рассказывая о ленте «Битва на Северном море» (1918), которая представляла репортаж о битве при Ютландии [47. Р. 29]. А.О. Рой также приводит примеры применения анимации в документальном кино не только в реконструктивных, но и в информационных целях или для наглядности, упоминая ленту «Битва за Дарданеллы» (1915) [18. Р. 9].

Предпосылки к ДА можно обнаружить в теории «искусства как жизнеописания», отрицающей художественную условность и провозглашающей торжество документа. Эта теория воплотилась в работах ЛЕФ и в немецкой документальной драматургии. Э. Пискатор в постановках использовал монтаж газетных статей, фотографий и подлинную речь исторических личностей. В документальных пьесах-судах П. Вайс составлял текст из реальных диалогов. В них документом являлся не зафиксированный факт, а живое слово. Этот прием стал основой создания текстов в жанре «вербатим», представляющих особый тип документальности [48]. Зафиксированная речь реального человека, рассказывающего свою подлинную историю, «становится своеобразным историческим документом определенной исторической эпохи, историей повседневности обычного человека» [49. С. 84]. Этот прием будет одним из основных для ДА, использующей аудиозапись интервью или монолога как основу фильма.

Предшественником ДА можно считать зародившийся в 1950-х гг. жанр *oral history* – банальные истории «маленьких людей». В его произведениях значимость приобретает не историческое событие, а повседневность «маленького» человека. Частная история, воспринятая как документ, осознается только во второй половине XX в. Интерес к ней в ДА формирует ее тематическую специфику, связанную с репрезентацией личных, а порой интимных историй.

В доцифровой период ДА была маргинализирована даже в рамках самой анимации. Технологическая революция 1990-х гг. сыграла ключевое значение в развитии ДА.

Усиление роли документального начала в анимации не являлось следствием внутренних процессов. Это было общехудожественной тенденцией, проявившейся в кино, изобразительном искусстве, в литературе и театре. Возросший интерес к документу и документальности в начале 1990-х гг. сформировал «документальный поворот» [50. Р. 18], или метадокументальный тренд, в художественной практике.

По мнению Д. Годер, активное развитие ДА в конце XX в. стало результатом запроса на реальность у массового взрослого зрителя, его стремлением понять что-либо об окружающей жизни, то, что находится за пределами презентуемого. Анимация эффективнее при демонстрации «скрытой реальности». Благодаря знаково-символической подоплеке, метафоричности она позволяет глубже погрузиться в ту или иную остросоциальную проблему [16].

Другие авторы полагают, что развитие ДА началось на волне общего стремления к меморизации. Как утверждает М. Терещенко, «официально история документальной анимации начинается в 2004 году, когда американец Крис Ландрет представил публике фильм “Райан”» [3].

ДА возникла как реакция на аттракционализацию, как стремление к достоверности в ситуации тотальной манипулятивности экранного образа [46. С. 125]. В ней это стремление рождается не на миметическом, а на онтологическом уровне. Документальный материал нужен анимации не для того, чтобы сделать изображение достоверным, не для создания «эффекта реальности», а для того, чтобы вести разговор о различных аспектах, проявлениях действительности, которые не могут попасть в объектив кинокамеры и быть репрезентированы фотографическим способом.

О природе документальности, границах достоверности и документальной анимации

Споры о достоверности и объективности документального кино возникли в конце 1920-х гг. и продолжают по сей день. С переходом на цифру его претензия на достоверность образа ставится под сомнение. Цифровые технологии позволяют вторгаться в зафиксированный образ и производить с ним любые манипуляции, при этом создается впечатление правдоподобия измененного. Этот образ больше не может претендовать на исключительную референтность. Хотя, как утверждает Т. Ганнинг, такой индексности в фотографическом образе не было с самого начала, так как человек постоянно манипулировал с изображением [51, 52]. Цифровые технологии подрывают индексную связь между фотографическим образом и реальностью, что влечет за собой пересмотр отношения к документальному кино как безусловному репрезентатору истинного. С их развитием, по мнению Бр. Уинстона, реальности в документальном кино не остается шанса на существование. «Цифровое манипулирование с изображением в сочетании с творческой фантазией документалистов разрушают всю грирсонианскую конструкцию» [53. Р. 286]. Опора на достоверность как основной критерий документального кино рухнет вместе с ростом в нем субъективных начал.

С приходом цифровых технологий происходит переосмысление идей Дз. Вертова. В частности, по-новому можно интерпретировать утверждения, что любой кинотрюк может быть приемлем как способ показа факта, и то, что задача документалиста заключается не в фиксации реальности, а в ее препарировании и преобразовании. Реальность, собранная из фрагментов бытия, обладает, согласно Вертову, большей витальной силой, нежели отдельные индексные образы.

В документальном кино отмечается рост как субъективности, так и перформативности. Они легализовали ДА с ее реконструктивным началом. С. Бруцц гово-

рит, что «документальные фильмы – это перформативные акты, по своей природе текучи и нестабильны» [54. Р. 1]. Он утверждает, что перформанс – это не просто метод документального кино, а неотъемлемая составляющая его существования.

Документальная анимация – яркий пример перформативности. В ней анимируются разговоры, воспоминания, представления, интервью, т.е. происходит воссоздание реальности. Пространство индивидуальной памяти так же реально, как сама реальность, оно ее неотъемлемая часть. Репрезентация его возможна только средствами анимации, других способов запечатлеть и объективировать внутреннюю реальность попросту нет. Для документалистики «человеческие воспоминания – не вымысел, им свойственны аберрации и искажения. Поэтому так уместна анимация ...» [12].

Анимация дает возможность реконструировать или инсценировать реальность в формате документального кино. В этом случае ДА, как полагает Т. Во, является скорее презентационной, нежели репрезентационной [55. Р. 76].

Однако, как полагает П. Веллс, субъективность, присущая ДА, становится препятствием в разговоре о документальности и достоверности. По его мнению наличие субъективности «означает, что любое стремление предложить реальность в анимации становится трудным для исполнения» [27. Р. 27–28]. Он отвергает вообще возможность существования ДА на том основании, что ей не хватает объективности. Но как ни парадоксально, нехватку объективности теоретики и практики обнаруживают и в отношении документального кино, особенно с развитием цифровых технологий и открывшимися возможностями для манипуляции с «сырым материалом». Некоторые авторы даже не боятся утверждать, что объективность и достоверность – не более чем миф документалистики [56. Р. 22–26], а Тринь Т. Минь-ха приходит к еще более радикальному заключению, заявляя, что «документального кино не существует», а если и существует, то оно «не более реалистично, чем художественный фильм» [57. Р. 93]. Говоря это, он вовсе не отрицает документальность как таковую, просто нет возможности уловить «правду» с помощью камеры, и достоверность в документальном фильме есть достоверность субъективной реальности, которая не может претендовать на объективность.

Развитие этой мысли приводит к тому, что в любом произведении, от фантастики до хроники, есть намек на истину, вечный след реальности. Как утверждает Б. Николс, «даже самая причудливая из фикций свидетельствует о культуре, которая ее породила» [58]. Но если встать на позицию, что камера не обладает беспристрастностью и объективностью, то репрезентируемый образ реальности более не может восприниматься как истинный лишь из-за наличия индексности, которая с развитием цифровых технологий становится не только не прочной, но и вовсе может быть симулирована.

Д.Н. Родовик считает ошибочным исключать анимацию из теории реалистичного кино, так как ее образы снимались при помощи камеры и фиксировались на пленке. Это справедливо только относительно объемной и рисованной аналоговой анимации, но не по отношению к компьютерной и бескамерной анимации, поскольку в этих случаях образы не фиксируются камерой, а создаются либо в цифровой среде, либо на носителе – целлулоидной или бумажной пленке. В рам-

ках теории реалистического кино может быть рассмотрены все формы ротоскопной анимации или анимации на основе захвата движения. «Объективная природа фотографии придает ей (анимации на основе ротоскопинга. – *Н.К.*) качество достоверности, отсутствующее во всех других процессах создания изображений», таких как традиционные формы анимации [32. С. 13]. В ротоскопной анимации индексная связь с реальностью остается. Лежащий в её основе фотографический образ есть гарантия достоверности.

Ротоскопные изображения, как и CG образы, обладают гибридной природой. В первом случае она возникает из-за преднамеренного размытия, ослабления индексной связи, а во втором – благодаря имитации и симуляции. Цифровое кино может выбирать, какие миры имитировать, будь то фантазия или реальность [34. Р. 105–106]. С развитием CG анимация бросает вызов фотографическому принципу как единственно возможному для реалистического кино. Сегодня она может с легкостью создавать новые миры без всякой индексной связи, но при этом их образы будут более достоверными, чем сама реальность [46. С. 112–113].

Одной из центральных проблем в дискурсе о границах современного документального кино становится пересмотр онтологических различий между мнимым и реальным, вымыслом и фактом. Существовавшие различия постоянно пересматриваются, границы между ними становятся все более размытыми. Избыток информации в современной культуре создает напряжение от разоблачений и стимулирует запрос на объективное знание и факты. При этом приходящая информация постоянно подвергается сомнению, порождая чувство недоверия и неопределенности. Х. Штейерль утверждает, что «единственное, что мы можем сказать с уверенностью о документальной форме сегодня, так это то, что мы уже сомневаемся в ее достоверности» [59. Р. 2].

Вступая в полемику о документальности, Б. Николс полагает, что объективным будет то документальное кино, которое, будучи свободным от личной предвзятости и заинтересованного взгляда режиссера, представляет факты и дает аудитории возможность составить собственное мнение об увиденном [42. Р. 196]. И то, каким методом это будет сделано, перестает играть значение. Таким образом, можно сделать вывод, что ключом к тому, что анимационный фильм может быть рассмотрен как документальный, является используемая в нем в качестве референта реальность в любом ее проявлении, а не то, как и каким способом она представлена.

Выводы

Проведенный анализ позволяет сделать вывод, что ДА есть проявление метадокументальных тенденций в искусстве и следствие нового режима постфотографического видения рефлексивного характера, в котором первостепенное значение приобретает воображение, преломляющее образы реальности. В последнее десятилетие наблюдается интерес к ней со стороны академического сообщества, но несмотря на это, отмечается немногочисленность глубоких теоретических работ. Недостаток исследований объясняется несколькими причинами:

1. ДА весьма разнообразна по форме, стилям и жанрам [45]. Это становится проблемой для ее анализа.

2. ДА в своих радикальных формах ставит под сомнение традиционные способы презентации реальности. Это подрывает доверие к ней как к средству передачи достоверной информации.

3. Отсутствие рабочих моделей и методов анализа репрезентационных стратегий ДА.

4. Неопределенность терминологического и онтологического характера, проблемы формирования понятийного аппарата.

Перед киноведами стоит много вопросов, требующих своего рассмотрения. Это касается классификационной и жанровой системы ДА, выработки новых критериев достоверности, которые были бы функциональны по отношению к анимационной документальности, пересмотра роли индексного звука в связи с развитием технологий на основе применения нейронных сетей. В отличие от зарубежных школ, где проблемы ДА рассматриваются на междисциплинарном уровне, в отечественном искусствоведении лишь отдельные авторы обращаются к ее исследованию. Мы надеемся, что данная публикация активизирует научный интерес и послужит отправной точкой для последующих работ.

Литература

1. *DelGaudio S.* If Truth Be Told, Can 'toons Tell It? Documentary and Animation // *Film History*. 1997. Vol. 9 (2). P. 189–199.
2. *Wells P.* The Beautiful Village and the True Village: A Consideration of Animation and the Documentary Aesthetic // *Art and Animation. Profile*; no. 53 of *Art & Design magazine*. London : Academy Editions, 1997. Vol. 12, № 3/4. P. 40–45.
3. *Терещенко М.* Мультфильм как документ. URL: <http://os.colta.ru/cinema/projects/198/details/19732/page1> (дата обращения: 08.12.2019).
4. *Кривуля Н.Г.* Документальная анимация. Союз различий // Актуальные проблемы экранных и интерактивных медиа : сб. материалов науч.-практ. конф. Москва, 29–30 октября 2018. М. : Изд-во Моск. ун-та, 2019. С. 206–225.
5. *Rabiger M.* Directing the documentary (3rd ed.). Boston, MA : Focal Press, 1998. 648 p.
6. *Currie G.* Visible traces: documentary and the contents of photographs // *Carroll N. Jinhee Choi* (eds) *Philosophy of Film and Motion Pictures*. Oxford : Blackwell, 2006. P. 141–153.
7. *Кривуля Н.Г.* Анимационный персонаж. М. : Амелист, 2015. 456 с.
8. *Что такое документальная анимация* – рассказывает Дина Годер. от 6 декабря 2016 года. URL: https://kino.rambler.ru/movies/35539121/?utm_content=kino_media&utm_medium=read_more&utm_source=copylink (дата обращения: 18.02.2020).
9. *Ward P.* Animating with Facts: The Performative Process of Documentary Animation in the ten mark (2010) // *Animation: An Interdisciplinary Journal*. 2011. Vol. 6, № 3. P. 293–305.
10. *Ristola J.* Recreating reality: Waltz with Bashir, Persepolis, and the documentary genre // *Animation Studies*. 2016. Vol. 11 // URL: <https://journal.animationstudies.org/jacqueline-ristola-recreating-reality-waltz-with-bashir-persepolis-documentary/> (accessed: 14.04.2020).
11. *Ristola J.* Realist film theory and flowers of evil: Exploring the philosophical possibilities of rotoscoped animation // *Animation Studies*. 2017. Vol. 12. URL: <https://journal.animationstudies.org/jacqueline-ristola-realist-film-theory-and-flowers-of-evil-exploring-the-philosophical-possibilities-of-rotoscoped-animation-winner/> (accessed: 14.04.2020).
12. *Карташов А.* От мюкьюментари до хроники: все виды документального кино. URL: <https://arzas.academy/materials/1712> (дата обращения: 18.02.2020).
13. *Екумова А.В.* Новые тенденции в режиссуре документалистики «пограничных» форм : дис. ... канд. искусствоведения. [Место защиты: ФГБОУ ВО Всероссийский государственный институт кинематографии им. С.А. Герасимова]. М., 2017. 155 с.
14. *Catalá J.M.* Panoramas desde el puente: Nuevas vías del documental // *Doc. Documentalismo en el siglo XXI*. 2010. P. 33–52.

15. *Drawn from Life. Issues and Themes in Animated Documentary Cinema*. Edinburgh : Edinburgh University Press, 2019. 272 p.
16. Годер Д. Мультфильмы о реальной жизни. URL: <http://www.stengazeta.net/article.html?article=8703> (дата обращения: 08.12.2019).
17. Анимадок: о личном без переносов и иносказаний. URL: <https://www.svoboda.org/a/30345605.html> (дата обращения: 18.01.2020).
18. Roe H.A. Absence, Excess and Epistemological Expansion: Towards a framework for the study of animated documentary // *Animation*. 2011. 6 (3). P. 215–230.
19. Roe A.H. *Animated Documentary*. London : Palgrave McMillan, 2013. 194 p.
20. Rozenkrantz J. Colourful Claims: Towards a Theory of Animated Documentary // *Film International*. 2011. 6 May. URL: <http://filmint.nu/?p=1809> (accessed: 21.02.2020).
21. Strøm G. The Animated Documentary // *Norsk medietidsskrift*. 2001. Vol. 8. URL: https://www.idunn.no/nmt/2001/02/the_animated_documentary (accessed: 18.02.2020).
22. Hann J.S.A Case For The Animated Documentary. Montana : Montana State University, 2012. 46 p.
23. Catalá J.M. Reflujos de lo visible. La expansiyn post-fotogrōfica del documental // *AdComunica*. 2011. № 2. P. 43–62.
24. Ekinci B.T. A hybrid documentary genre: Animated documentary and the analysis of Waltz with Bashir (2008) movie // *CINEJ Cinema Journal*. 2017. Vol. 6.1. P. 4–24.
25. Hosea Br. Creative Actuality: Modes of Animated Documentary // *Dong man yi cong. Animation in the Age of the Crossover: The First China Animation Studies Conference*. Publisher: Sichuan Press, 2016. P. 009–016.
26. Kriger J. *Animated Realism: A Behind the Scenes Look at the Animated Documentary Genre*. Focal Press, 2012. 206 p.
27. Wells P. *Understanding Animation*. London : Routledge, 1998. 265 p.
28. Skoller J. Introduction to the Special Issue: Making it (Un)real: Contemporary Theories and Practices in Documentary Animation. *Animation*. 2011. Vol. 6, № 3. P. 207–214.
29. Ward P. Animation and documentary representation // *Documentary: The margins of reality*. Columbia University Press, 2012 (2005). P. 82–99.
30. Садуль Ж. История киноискусства. М. : Иностранная литература, 1957. 313 с.
31. Норштейн Ю. Снег на траве. Фрагменты из книги. Лекции по искусству анимации. М. : ВГИК, журнал «Искусство кино», 2005. 254 с.
32. Базен А. Что такое кино? Сборник статей. М. : Искусство, 1972. 384 с.
33. Кракауэр Э. Природа фильма: Реабилитация физической реальности. М. : Искусство, 1974. 442 с.
34. Rodowick D.N. *The Virtual Life of Film*. Cambridge, MA : Harvard University Press, 2007. 216 p.
35. Манович Л. Цифровое кино и история движущегося изображения // *Экранная культура. Теоретические проблемы*. СПб. : Дмитрий Буланин, 2012. С. 377–396.
36. Манович Л. Язык новых медиа. М. : АД Маргинем Пресс, 2018. 399 с.
37. Patrick E. Representing Reality: Structural // Conceptual Design in Non-Fiction Animation. *Animac Magazine*. 2004. Vol. 3. P. 36–47.
38. Ward P. *Documentary: The margins of reality*. London: Wallflower, 2005. 115 p.
39. Marks L.A. Deleuzian Politics of Hybrid Cinema // *Screen*. Autumn 1994. Vol. 35, № 3. P. 244–264.
40. Шергова К.А. Докудрама – новый жанр? // *Вестник электронных и печатных СМИ* № 13. URL: <http://ipk.ru/index.php?id=2102> (дата обращения: 18.02.2020).
41. Khajavi J. Decoding the Real: A Multimodal Social Semiotic Analysis of Reality in Animated Documentary // *Animation Studies*. 2011. Vol. 6. P. 46–54.
42. Nichols B. *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington : Indiana University Press, 1991. 313 p.
43. Nichols B. *Introduction to Documentary*. Bloomington : Indiana University Press, 2010. 336 p.
44. Barsam R. *Nonfiction Film: A Critical History and Expanded*. Bloomington : Indiana University Press, 1992. 482 p.
45. Moore S. Animating unique brain states // *Animation Studies Online Journal*. 2020. Vol. 6. URL: <https://journal.animationstudies.org/samantha-moore-animating-unique-brain-states/> (accessed: 27.04.2020).
46. Кривуля Н.Г. О границах реальности, реализма и достоверности в документальной анимации // *Правда и ложь на экране*. М. : КнигИздат, 2019. С. 111–132.
47. Mclane B.A. *A New History of Documentary Film*. London : Continuum Press, 2012. 445 с.

48. Сизова М.И. Вербатим на русской сцене // Новейшая драма рубежа XX–XXI веков: проблема автора, рецептивные стратегии, словарь новейшей драмы : материалы науч.-практ. семинаров, 26–27 апреля 2009, 14–16 мая 2010, г. Самара / сост. и науч. ред. Т.В. Журчева. Самара : Самар. гос. ун-т, 2011. С. 97–103.
49. Журчева О.И. Вербатим как механизм создания «новой документальности» в новейшей русской драме // Филология и культура. Philology and culture. 2016. № 3 (45). С. 84–89.
50. Nash M. Experiments with Truth: The Documentary Turn // Experiments with Truth. Philadelphia : Fabric Workshop and Museum, 2004. P. 15–21.
51. Gunning T. Moving Away from the Index: Cinema and the Impression of Reality // Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies. 2007. Vol. 18 (1). P. 29–52. URL: <http://differences.dukejournals.org/content/18/1/29.full.pdf+html> (accessed: 01.06.2020).
52. Gunning T. What's The Point Of An Index? Or, Faking Photographs // Still Moving: Between Cinema and Photography. Durham, NC : Duke University Press, 2008. P. 23–40.
53. Winston B. Claiming the Real II: Documentary: Grierson and Beyond. London : BFI ; New York, NY : Palgrave Macmillan, 2008. 336 p.
54. Bruzzi S. New documentary: A critical introduction (2). New York : Routledge, 2006. 289 p.
55. Waugh T. Acting to Play Oneself: Performance in Documentary (1990) // The Right to Play Oneself: Looking Back on Documentary Film. Minneapolis : University of Minnesota Press, 2011. P. 71–92.
56. Luciano-Adams B. When Docs Get Graphic: Animation Meets Actuality // Documentary. 2009. 28: 2 (Spring). P. 22–26.
57. Min-ha, Trinh T. The Totalizing Quest of Meaning // Theorizing Documentary. New York : Routledge, 1993. P. 90–107.
58. Nichols B. Introduction to Documentary. Bloomington : Indiana University, 2001. 248 p.
59. Steyerl H. Documentary Uncertainty // A Prior Magazine. 2007. 15 June. P. 300–308.

Natalia G. Krivulya, Moscow State University (Moscow, Russian Federation). E-mail: hstv-sn@bk.ru
Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedeniye – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2021, 43, pp. 96–115.
 DOI: 10.17223/22220836/43/7

DOCUMENTARY ANIMATED: GENESIS AND SPECIFICITY (PREVIEW ARTICLE)

Keywords: animated documentary; reality; authenticity; documentary cinema; hybridity.

Animated documentary is becoming one of the fastest growing phenomena of modern screen art in the post-truth era. The review and analysis of scientific works devoted to animated documentary is seen as relevant both for the further development of scientific thought and the search for new research strategies that expand the problem field, and for the practical sphere.

The research was conducted on the basis of a review and analysis of scientific literature (monographs and articles in international journals included in electronic research system international databases Scopus, Web of Science, eLibrary.ru) in English, Spanish and Russian for the period 1997–2019.

The **novelty** of the review article is not only an attempt to present a systematic view of animated documentary as a phenomenon of screen art, but also to identify and systematize the areas in which scientific discussions are conducted. It introduces the reader to theoretical views on the terminology, Genesis, specifics, nature, and classification systems of documentary animation.

Animated documentary appeared when the cinema was just taking first steps but its development began in the 1980s. At this time, animation begins to take an interest in reality, inner peace, and socially taboo topics.

Since the 1990s, the foundations of animated documentary are laid, narrative strategies are developed, and a new language are actively sought.

Interest in animated documentary from the scientific community arose only in the 2000s. On the one hand, it has been manifested by the increasing role of documentation in the art, which has taken on an attraction character since the advent of digital technology; on the other hand, and as a consequence of the convergence of screen arts and the emergence of hybridization trends. The academic community has focused around developing definitions and understanding what can be attributed to the field of documentary animation.

By 2010, the scientific literature focused on issues related to the specifics of animated documentary, ways of presenting reality, and indexing. By the mid-2010s, animation is becoming the subject of interdisciplinary study. At this time, there are develop tools for analyzing works of animated documentaries, and its genre system begins to build.

One of the main features of animated documentaries is hybridity. Its dual nature is born of fluctuations between the certainty of facts and artistic embodiment. The problems of authenticity and representation of reality become one of the most controversial topics in an animated film. The work provides an overview of theoretical studies on the genesis, history and particularities of animadoc. The theoretical texts identify three approaches that form the main directions in the analysis of animated documentary. The first group of researchers analyzes this phenomenon and its nature based on the theories of documentaries and the transformation with the advent of digital technologies, of the concepts of reality, authenticity and fact (document). The second group of authors considers animation as a phenomenon of modern animation that arose as a result of technological renewal and changes in its role as a socio-cultural practice. A third group of scientists believes that animadoc is a post-postmodern phenomenon that arose as a means of presenting a world in which there is mobility of borders and cyberspace becomes a new reality.

The review allows us to conclude that animated documentary is a manifestation of a new mode of post-photographic vision of a reflexive nature, in which the imagination that refracts images of reality becomes of primary importance.

Despite the interest in it from the academic community and the emergence of theoretical works, the study of this phenomenon is only at the initial stage. Despite the interest in it from the academic community, there is a small number of deep theoretical works caused by the hybrid nature of the phenomenon itself, the imperfection of working models and methods for analyzing representational strategies, and the problems of forming a conceptual apparatus.

References

1. DelGaudio, S. (1997) If Truth Be Told, Can 'toons Tell It? Documentary and Animation. *Film History*. 9(2). pp. 189–199.
2. Wells, P. (1997) The Beautiful Village and the True Village: A Consideration of Animation and the Documentary Aesthetic. In: Wells, P. (ed.) *Art and Animation*. London: Academy Editions. pp. 40–45.
3. Tereshchenko, M. (2011) *Mul'tfil'm kak document* [Animated film as a document]. [Online] Available from: <http://os.colta.ru/cinema/projects/198/details/19732/page1> (Accessed: 8th December 2019).
4. Krivulya, N.G. (2019) [Documentary animation. Union of Differences]. *Aktual'nye problemy ekran-nykh i interaktivnykh media* [Topical problems of Screen and Interactive Media]. Proc. of the Conference. Moscow, October 29–30, 2018. Moscow: Moscow State University. pp. 206–225. (In Russian).
5. Rabiger, M. (1998) *Directing the Documentary*. 3rd ed. Boston, MA: Focal Press.
6. Currie, G. (2006) Visible traces: documentary and the contents of photographs. In: Carroll, N. & Jin-hee Choi (eds) *Philosophy of Film and Motion Pictures*. Oxford: Blackwell. pp. 141–153.
7. Krivulya, N.G. (2015) *Animatsionnyy personazh* [A Cartoon Character]. Moscow: Ametist.
8. Goder, D. (2016) *Chto takoe dokumental'naya animatsiya – rasskazyvaet Dina Goder* [What is documentary animation? Dina Goder tells]. 6th December. [Online] Available from: https://kino.rambler.ru/movies/35539121/?utm_content=kino_media&utm_medium=read_more&utm_source=copylink (Accessed: 18th February 2020).
9. Ward, P. (2011) Animating with Facts: The Performative Process of Documentary Animation in the ten mark. *Animation: An Interdisciplinary Journal*. 6(3). pp. 293–305. DOI: 10.1177/1746847711420555
10. Ristola, J. (2016) Recreating reality: Waltz with Bashir, Persepolis, and the documentary genres. *Animation Studies*. 11. [Online] Available from: <https://journal.animationstudies.org/jacqueline-ristola-recreating-reality-waltz-with-bashir-persepolis-documentary/> (Accessed: 14th April 2020).
11. Ristola, J. (2017) Realist film theory and flowers of evil: Exploring the philosophical possibilities of rotoscoped animation. *Animation Studies*. 12. DOI: 10.17613/M6VV9X.
12. Kartashov, A. (n.d.) *Ot mok'yumentari do khroniki: vse vidy dokumental'nogo kino* [From mocumentary to chronicles: all types of documentary films]. [Online] Available from: <https://arzamas.academy/materials/1712> (Accessed: 18th February 2020).
13. Ekimova, A.V. (2017) *Novye tendentsii v rezhissure dokumentalistiki "pogranichnykh" form* [New tendencies in the direction of documentary filmmaking of "borderline" forms]. Art Studies Cand. Diss. Moscow.
14. Catalá, J.M. (2010) Panoramas desde el puente: Nuevas vías del documental. In: Weinrichter, A. (ed.) *doc. Documentalismo en el siglo XXI*. Festival Internacional de Cine de Donostia-San Sebastián. pp. 33–52.
15. Murray, J. & Ehrlich, N. (eds) *Drawn from Life. Issues and Themes in Animated Documentary Cinema*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

16. Goder, D. (n.d.) *Mul'tfil'my o real'noy zhizni* [Cartoons about real life]. [Online] Available from: <http://www.stengazeta.net/article.html?article=8703> (Accessed: 8th December 2019).
17. Svoboda.org. (n.d.) *Animadok: o lichnom bez perenosov i inoskazyaniy* [Animadok: about the personal without hyphenation and allegories]. [Online] Available from: <https://www.svoboda.org/a/30345605.html> (Accessed: 18th January 2020).
18. Roe, N.A. (2011) Absence, Excess and Epistemological Expansion: Towards a framework for the study of animated documentary. *Animation*. 6(3). pp. 215–230. DOI: 10.1177/1746847711417954
19. Roe, A.H. (2013) *Animated Documentary*. London: Palgrave MacMillan.
20. Rozenkrantz, J. (2011) Colourful Claims: Towards a Theory of Animated Documentary. *Film International*. 6th May. [Online] Available from: <http://filmint.nu/?p=1809> (Accessed: 21st February 2020).
21. Strøm, G. (2001) The Animated Documentary. *Norsk medietidsskrift*. 8. [Online] Available from: https://www.idunn.no/nmt/2001/02/the_animated_documentary (Accessed: 18th February 2020).
22. Hann, J.S. (2012) *A Case For The Animated Documentary*. Montana: Montana State University.
23. Catalá, J.M. (2011) Reflujos de lo visible. La expansiun post-fotografica del documental. *Ad-Comunica*. 2. pp. 43–62.
24. Ekinici, B.T. (2017) A hybrid documentary genre: Animated documentary and the analysis of Waltz with Bashir (2008) movie. *CINEJ Cinema Journal*. 6.1. pp. 4–24.
25. Hosea, Br. (2016) Creative Actuality: Modes of Animated Documentary. In: Dong man yi cong. *Animation in the Age of the Crossover: The First China Animation Studies Conference*. Sichuan Press. pp. 009–016.
26. Kriger, J. (2012) *Animated Realism: A Behind the Scenes Look at the Animated Documentary Genre*. Focal Press.
27. Wells, P. (1998) *Understanding Animation*. London: Routledge.
28. Skoller, J. (2011) Introduction to the Special Issue: Making it (Un)real: Contemporary Theories and Practices in Documentary Animation. *Animation*. 6(3). pp. 207–214. DOI: 10.1177/1746847711422496
29. Ward, P. (2012) *Documentary: The margins of reality*. Columbia University Press. pp. 82–99.
30. Sadul, J. (1957) *Istoriya kinoiskusstva* [The History of Cinema]. Moscow: Inostrannaya literatura.
31. Norshtein, Yu. (2005) *Sneg na trave. Fragmenty iz knigi. Leksii po iskusstvu animatsii* [Snow on the grass. Fragments from the book. Lectures on the art of animation]. Moscow: Iskusstvo kino.
32. Bazin, A. (1972) *Chto takoe kino?* [What is cinema?]. Moscow: Iskusstvo.
33. Krakauer, Z. (1974) *Priroda fil'ma: Reabilitatsiya fizicheskoy real'nosti* [The nature of the film: Rehabilitation of physical reality]. Moscow: Iskusstvo.
34. Rodowick, D.N. (2007) *The Virtual Life of Film*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
35. Manovich, L. (2012) Tsifrovoe kino i istoriya dvizhushchegosya izobrazheniya [Digital cinema and the history of the moving image]. In: Razlogov, K.E. (ed.) *Ekrannaya kul'tura. Teoreticheskie problem* [Screen culture. Theoretical problems]. St. Petersburg: Dmitriy Bulanin. pp. 377–396.
36. Manovich, L. (2018) *Yazyk novykh media* [The language of new media]. Moscow: AD Marginem Press.
37. Patrick, E. (2004) Representing Reality: Structural. *Conceptual Design in Non-Fiction Animation*. *Animac Magazine*. 3. pp. 36–47.
38. Ward, P. (2005) *Documentary: The Margins of Reality*. London: Wallflower.
39. Marks, L.A. (1994) Deleuzian Politics of Hybrid Cinema. *Screen*. 35(3). pp. 244–264.
40. Shergova, K.A. (n.d.) Dokudrama – novyy zhan? *Vestnik elektronnykh i pechatnykh SMI*. 13. [Online] Available from: <http://ipk.ru/index.php?id=2102> (Accessed: 18th February 2020).
41. Khajavi, J. (2011) Decoding the Real: A Multimodal Social Semiotic Analysis of Reality in Animated Documentary. *Animation Studies*. 6. pp. 46–54.
42. Nichols, B. (1991) *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington: Indiana University Press.
43. Nichols, B. (2010) *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana University Press.
44. Barsam, R. (1992) *Nonfiction Film: A Critical History and Expanded*. Bloomington: Indiana University Press.
45. Moore, S. (2020) Animating unique brain states. *Animation Studies Online Journal*. 6. [Online] Available from: <https://journal.animationstudies.org/samantha-moore-animating-unique-brain-states/> (Accessed: 27th April 2020).
46. Krivulya, N.G. (2019) O granitsakh real'nosti, realizma i dostovernosti v dokumental'noy animatsii [On the boundaries of reality, realism and authenticity in documentary animation]. In : Krivulya, N.G. (ed.) *Pravda i lozh' na ekrane* [Truth and Lies on the Screen]. Moscow: Knizlzdad. pp. 111–132.

47. McLane, B.A. (2012) *A New History of Documentary Film*. London: Continuum Press.
48. Sizova, M.I. (2011) Verbatim na russkoy stsene [Verbatim on the Russian stage]. In: Zhurcheva, T.V. (ed.) *Noveyshaya drama rubezha XX–XXI vekov: problema avtora, retseptivnye strategii, slovar' novyeyshey dramy* [The newest drama of the turn of the 21st century: the problem of the author, receptive strategies, the dictionary of the latest drama]. Samara: Samara State University. pp. 97–103.
49. Zhurcheva, O.I. (2016) Verbatim kak mekhanizm sozdaniya “novoy dokumental'nosti” v noveyshey russkoy drame [Verbatim as a mechanism for creating a “new documentary” in the latest Russian drama]. *Filologiya i kul'tura – Philology and culture*. 3(45). pp. 84–89.
50. Nash, M. (2004) *Experiments with Truth*. Philadelphia : Fabric Workshop and Museum. pp. 15–21.
51. Gunning, T. (2007) Moving Away from the Index: Cinema and the Impression of Reality. *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*. 18(1). pp. 29–52. [Online] Available from: <http://differences.dukejournals.org/content/18/1/29.full.pdf+html> (Accessed: 1st June 2020).
52. Gunning, T. (2008) What's The Point Of An Index? Or, Faking Photographs. In: Beckman, K. & Ma, J. *Still Moving: Between Cinema and Photography*. Durham, NC: Duke University Press. pp. 23–40. DOI: 10.2307/j.ctv11319sw
53. Winston, B. (2008) *Claiming the Real II: Documentary: Grierson and Beyond*. London: BFI; New York, NY: Palgrave Macmillan.
54. Bruzzi, S. (2006) *New documentary: A critical introduction* (2). New York: Routledge.
55. Waugh, T. (2011) *The Right to Play One-self: Looking Back on Documentary Film*. Minneapolis: University of Minnesota Press. pp. 71–92.
56. Luciano-Adams, B. (2009) When Docs Get Graphic: Animation Meets Actuality. *Documentary*. 28(2). pp. 22–26.
57. Min-ha, T.T. (1993) The Totalizing Quest of Meaning. In: Renov, M. (ed.) *Theorizing Documentary*. New York: Routledge. pp. 90–107.
58. Nichols, B. (2001) *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana University.
59. Steyerl, H. (2007) Documentary Uncertainty. *A Prior Magazine*. 15th June. pp. 300–308.