

ДЕНИС ГЕОРГИЕВИЧ ВИРЕН

Государственный институт искусствознания,
Москва, Россия

ResearcherID: AAK-1478-2021

ORCID ID: 0000-0002-3680-6028

e-mail: denis.viren@gmail.com

ДОКУМЕНТАЛЬНАЯ АНИМАЦИЯ ИЛИ АНИМАЦИОННАЯ ДОКУМЕНТАЛИСТИКА? Размышления об ее истории и современной ситуации на примере Польши и других стран

Аннотация. Документальная анимация — гибридная кинематографическая форма, история которой насчитывает более 100 лет, и, если раньше такие фильмы были, скорее, редкостью, в последнее время они все чаще появляются на экранах. В статье на большом количестве примеров рассматриваются цели обращения художников к этой необычной и дискуссионной практике. Выделены основные тематические блоки, определяются границы между вымышленным художественным миром и реальной основой картин. Кроме того, сделана попытка разделения анимационной документалистики и «полноценной» документальной анимации.

После рассмотрения генезиса (фильмы У. Маккея, Д. и Ф. Хабли) и фильмов, ставших современной классикой направления («Вальс с Баширом», «Крулик — дорога в загробную жизнь» и др.), подробно проанализированы наиболее заметные современные образцы, прежде всего, снятые в Польше, а также в России, где анимадок стремительно набирает обороты. Режиссеры используют данную форму при рассказе об исторических событиях (реконструкция), неоднозначных личностях и необычных местах, а также о собственных или чужих внутренних проблемах и переживаниях. Документальная анимация становится распространенным средством (авто)психоте-

рапии и вписывается в актуальный тренд проговаривания табуированных тем и проработки скрытых травм. Анимация позволяет глубоко проникнуть в мир героев, не нарушая их личных границ. Важное место занимают также метафильмы, рефлекслирующие по поводу языка анимадока и кино в целом. Сегодня документалистика с использованием анимации встречается чаще, чем анимадок, хотя грань между вымышленным художественным миром и реальной основой картин весьма подвижна. Явление по-прежнему находится в процессе становления. Тем не менее в фильмах обязательно должна присутствовать реальная составляющая, будь то интервью (как правило, звучащее за кадром), хроникальная съемка, фотографии, подлинные объекты и т.п. Фактическая основа не является достаточным аргументом для причисления произведения к направлению документальной анимации — решающим фактором здесь становится гибридность формы.

Ключевые слова: документальная анимация, анимационная документалистика, польское кино, польская анимация, гибридные формы

DENIS G. VIREN

State Institute for Art Studies,
Moscow, Russia
ResearcherID: AAK-1478-2021
ORCID ID: 0000-0002-3680-6028
e-mail: denis.viren@gmail.com

DOCUMENTARY ANIMATION OR ANIMATED DOCUMENTARY? Reflections on the history and the current situation on the example of Poland and other countries

Abstract. Documentary animation is a hybrid cinematic form, the history of which goes back over 100 years. Earlier such films were rather a rarity, while lately they appear on screens more and more often. Using numerous examples, the article discusses the goals of artists turning to this unusual and controversial practice. The main thematic blocks are highlighted, the boundaries between the fictional artistic world and the real basis of a film are determined. The author also attempts to distinguish between animated documentary and “full-fledged” documentary animation.

After reviewing the genesis (films by W. McCay, J. and F. Hubley) and films that have become modern classics of the direction (Waltz with Bashir, Crulic: The Path to Beyond etc.), the most notable modern samples—primarily those filmed in Poland and in Russia, where animadoc is rapidly gaining momentum—were analyzed in detail. Directors use this form when talking about historical events (reconstruction), ambiguous personalities and unusual places, as well as about their own or others' internal problems and experiences. Documentary animation is becoming a common means of (auto)psychotherapy and fits into the current trend of pronouncing taboo topics and working out hidden traumas. Animation allows to penetrate deeply into the world of characters without violating their personal boundaries. An important place is held by metafilms, reflecting on the language of the animadoc and cinema in general.

Today, documentary with the use of animation is more common than “real” animadoc, although the line between the fictional artistic world and the actual basis of films is rather fluid. The phenomenon is still in the making. Nevertheless, such films must have a real component: interviews (usually off-screen), newsreels, photographs, genuine objects, etc. The factual basis is not a sufficient argument to classify the work as a documentary animation—the decisive factor here is the hybridization of the form.

Keywords: documentary animation, animated documentary, Polish cinema, Polish animation, hybrid forms

Явление киноискусства, о котором пойдет речь в статье, в последние годы все чаще обращает на себя внимание, занимает умы художников и, в свою очередь, исследователей. Киноманам это странное словосочетание постепенно перестает казаться оксюмороном или же некой искусственной выдумкой критиков. Документальная анимация решительно отвоевывает право на значительное место в мире кино, оставаясь своего рода «кентавром», фактом развития визуальных искусств в целом. Промежуточность ее положения отражена даже на уровне терминологии: если в английском языке закрепилось определение *animated documentary*, т.е. анимационная документалистика, то в русском чаще говорят «документальная анимация» или коротко — анимадок¹. Безотносительно формулировок не подлежит сомнению, что перед ней большие перспективы и еще не открытые художественные возможности.

Отечественный историк анимации Наталья Кривуля пишет: «Из маргинального явления анимадок превратился в самостоятельное направление современного кинопроцесса. С одной стороны, его появление — это

¹ Осознавая условность этого термина, мы будем писать его без кавычек, поскольку такую форму уже можно считать устоявшейся.

своеобразная реакция на аттракционализацию художественного процесса конца XX в., увлечение цифровыми и виртуальными технологиями, играми в симуляционные миры. С другой стороны, анимадок возник как явление эпохи постправды с ее тенденцией к гипервизуализации информации, сдвигом “от действительной истины до того, что признается истиной”, с ее смещением акцентов с объективных фактов на эмоции, личностные точки зрения и переживания, с преднамеренным искажением реальных фактов с целью манипулирования общественным мнением» [1, с. 220]. Действительно, рост популярности изучаемого явления невозможно не связывать с общими тенденциями социокультурного развития.

В другой работе та же исследовательница рассматривает документальную анимацию в контексте перформативности современной документалистики, а также как феномен постцифровой культуры, и приводит целый спектр позиций зарубежных специалистов. Нам кажется особенно важным следующий тезис: «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. Странники 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» [2, с. 114].

В то же время нельзя не обратить внимание на то, что в текущей ситуации, когда размытость жанровых и даже видовых границ в искусстве стала свершившимся фактом, велик соблазн включать в орбиту анимадока очень многие явления. Своего рода предостережением видится полемическое эссе авторитетного польского историка анимации и режиссера Марчина Гижицкого под говорящим названием «Анимационная документалистика. Новый жанр или маркетинговый ход?». Осознавая, что это понятие прочно вошло не только в фестивальное, но и в научный обиход, автор тем не менее предлагает альтернативу — «анимация нон-фикшн» [3, с. 302], поскольку опора на реальные события — недостаточный, по его мнению, аргумент для использования слова «документалистика». Естественно, эта точка зрения априори дискуссионна, но, думается, исследователям стоит ее учитывать.

Ошибочно суждение, будто документальная анимация появилась недавно. У нее достаточно богатая история (некоторые образцы вкратце будут рассмотрены ниже), однако сложность рассуждений о предмете заключается именно в том, что его границы нечетки. Подобно иным гибридным формам искусства, документальная анимация ускользает от строгих дефиниций, поэтому принадлежность к ней многих из рассматриваемых фильмов достаточно спорна. В статье не ставится задача установить какие-либо рамки — наоборот, представляется важным включить в поле размышлений большое количество примеров (в силу специфики интересов автора, по большей части польских). Ключевыми видятся вопросы: с какими целями авторы могут обращаться к документальной анимации и каким образом им удастся расширять представления как об анимации, так и о документалистике? Прежде чем перейти к рассмотрению опыта Польши, о котором в отечественном киноведении практически не писали, необходимо совершить экскурс в прошлое. Акцент будет сделан на разных типах произведений, однако это именно очерк, а не теоретические построения, тем не менее в ходе исследования мы будем обращаться к имеющимся, достаточно богатым наработкам отечественных и зарубежных коллег.

Основные вехи развития

Известная британская исследовательница документальной анимации Аннабель Хоунесс Роу в поисках ее истоков замечает: «Существует не столько единое начало, сколько множество пересекающихся примеров из разных стран, подтверждающих интуитивное ощущение: “документ” может усиливать анимацию, и наоборот. ... Важный факт, который стоит почерпнуть из истории: анимация уже на очень ранних этапах воспринималась в контексте существенной репрезентативной функции, выполняемой для неигрового движущегося изображения, функции, которая была не под силу традиционной альтернативе, основанной на живой съемке» [4, с. 30–31]. Имеется в виду понимание того, что анимация в состоянии замещать недостающие фрагменты реальности — это и есть базис интересующей нас гибридной формы.

Общепризнанным является факт, что первой документально-анимационной лентой стала «Гибель “Лузитании”» (*The Sinking of the Lusitania*,

1918) американского иллюстратора и аниматора Уинзора Маккея². Импульсом к созданию фильма послужила трагедия в Атлантическом океане, вошедшая в историю: пассажирский лайнер, следовавший из Нью-Йорка в Ливерпуль, был без всякого предупреждения атакован немецкими подводными лодками и затоплен³. Жертвами катастрофы стали 1197 человек, и именно после этого события США вступили в Первую мировую войну. Маккей сделал нечто вроде реконструкции или, если угодно, иллюстрации к газетной статье⁴. Подчеркнем, что уже в этой первопроходческой ленте присутствует элемент метаповествования: в первой сцене появляется режиссер с командой художников, подготовивших 25 тысяч рисунков. Маккей выбрал достаточно условную визуальную манеру: «Лузитания» показана в основном на общих планах, без прорисовки деталей, благодаря графичности изображения порой возникает ощущение, что мы действительно видим контуры и тени настоящего корабля. Вполне очевидно: в «Гибели “Лузитании”» анимация оказалась единственным средством показать на экране трагедию, которую сейчас при доступности любых спецэффектов было бы элементарно воссоздать на компьютере. Зачем же она понадобилась более поздним авторам?

На протяжении многих лет анимация выступала в роли вспомогательного средства при производстве самых разных аудиовизуальных произведений. Она носила преимущественно прикладной характер и оказывалась палочкой-выручалочкой для режиссеров документальных, научно-популярных фильмов, рекламных и социальных роликов, когда возникала необходимость показать графики, динамические схемы, карты

² Попытки совмещения анимации и документалистики предпринимались, однако, и раньше. На это указывают в своих статьях Н. Кривуля [1, с. 213–214] и М. Гижицкий [3, с. 300].

³ Название фильма, в свою очередь, стало источником вдохновения для поляка Петра Кардаса — организатора Международного фестиваля документальной анимации «Rising of Lusitania» («Всплытие “Лузитании”»), прошедшего в феврале 2019 г. в Ливерпуле (разумеется, тоже не случайно). Следующий фестиваль должен был состояться в марте 2020 г. в Гданьске, однако из-за пандемии коронавируса его перенесли в «родную» Лодзь, а жюри, в состав которого входил автор данной статьи, работало онлайн. Первым в истории просмотр аниматока является Фестиваль документальной анимации FAFF в Лондоне (в октябре 2020 г. он прошел в шестой раз, но впервые в онлайн-формате).

⁴ М. Гижицкий призывает исследователей не забывать, что истоки анимации, в отличие от игрового и документального кино, связаны не с фотографией, а именно с иллюстрацией: «А то, что называется „анимационной документалистикой“, является продолжением в другой медиа-традиции иллюстрирования событий *in statu nascendi* или *postfactum* в иллюстрированных периодических изданиях» [3, с. 301–302].

или просто «оживить» экранный материал. Примеров тому множество, в том числе в отечественном кино: к примеру, анимации принадлежит немалая заслуга в успехе «Механики головного мозга» (1926) Всеволода Пудовкина. В современном кино эта функция, разумеется, по-прежнему присутствует и продолжает развиваться [1, с. 217; 5].

В послевоенный период начались попытки создания документальной анимации в нынешнем понимании этого слова. Курьезом стало награждение шедевра канадца Нормана Макларена «Соседи» (*Neighbours*, 1952) «Оскаром» за лучший короткометражный документальный фильм — с этой классификацией легко поспорить, ибо новаторская по форме притча о человеческой глупости и агрессивности, намекая на реальные конфликты, соединяет игровое кино с анимированными эффектами⁵. Тогда как присуждение награды Американской киноакадемии в той же номинации фильму Чака Джонса «Так много ради столь малого» (*So Much for So Little*, 1949) не удивляет, хотя это всего лишь социальная реклама в анимационном исполнении, призывающая американцев платить взносы в пользу системы здравоохранения.

А вот супруги Джон и Фэйт Хабли из Америки подошли к документальной анимации очень близко: в нескольких лентах (например, в «Ветреном дне», *Windy Day*, 1967) они в прямом смысле слова экранизировали разговоры своих детей, обычно в процессе игр. В итоге, зрителю открылся нарисованный мир неудержимого детского воображения. Еще дальше продвинулся в 1989 г. не обретший на тот момент мировой славы Ник Парк, сняв фильм «В мире животных» (*Creature Comforts*), где пластинковые звери говорили голосами реальных людей, делившихся своими проблемами. Хоунесс Роу сетует, что эта работа редко рассматривается как документальная, хотя в ней «действительно происходит интеграция документа и анимации в единое целое, в данном случае в короткометражную комедию. Признание критики и коммерческий успех такого образца соединения видов прославили ныне очень известную анимационную студию “Aardman” и обозначили творческий потенциал конвергенции анимации и документалистики» [4, с. 34].

Здесь стоит проговорить важнейшую отличительную черту документальной анимации. Для нее *недостаточно реальных событий как от-*

⁵ Нельзя не отметить, что автор сам подал свою работу в категорию «документальный фильм», поскольку в нее тогда входили и все экспериментальные ленты.

правной точки, — в фильме обязательно должен присутствовать какой-то компонент действительности, непостановочный элемент, будь то интервью, архивная съемка или фотографии, на которые потом накладывается анимированное изображение.

Бум документальной анимации приходится на рубеж XX–XXI вв. Вошедший тогда в моду жанр кинодневника, автобиографического эссе вдохновил режиссеров в разных странах обратиться к художественным возможностям гибридных форм, о чем применительно к визуальной культуре того периода писала культуролог Екатерина Сальникова: «Все пространство зримой культуры превращается в транзитную территорию бурного взаимодействия элементов кино, анимации, фотографии, живого театра, телевидения, компьютерной виртуальности» [6, с. 534]. В 1999 г. в оscarовской номинации «Лучший документальный фильм» появилась лента «Восход на площади Тяньаньмэнь» (*Sunrise Over Tiananmen Square*, 1998), снятая в Канаде китайцем Шуи-Бовангом. Это рассказ от первого лица о детстве и юности будущего режиссера в коммунистическом Китае на фоне «Культурной революции», прихода к власти Дэн Сяопина и трагических событий 1989 г. в Пекине. Автор смело монтирует фотографии и хронику с рисунками и анимацией, создавая увлекательный коллаж: полчаса экранного времени оставляют впечатление полного погружения в китайскую историю XX в.

В 2004 г. появились две короткометражки, обе награжденные «Оскаром» и задавшие тон последующим поискам: «Райан» (*Ryan*, реж. Крис Ландрет) и «Луна и сын: воображаемый диалог» (*The Moon and the Son: An Imagined Conversation*, реж. Джон Кейнмейкер). В первой была анимирована в 3D и ротоскопе реальная беседа режиссера с легендой канадской анимации Райаном Ларкином: сняв несколько экспериментальных фильмов, тот попал в кокаиновую зависимость, забросил искусство и превратился в бездомного алкоголика. Вторая картина, напротив, представляет никогда не состоявшийся разговор между режиссером и его отцом, умершим за десять лет до съемок. Драматичная семейная история, напряженные взаимоотношения, вопросы, которые не хватало духу задать отцу при жизни, — все это Кейнмейкер выводит на экран при помощи фотодокументов, архивных съемок и, главным образом, анимации со значительной долей фантазии. Априорная метафоричность анимационного мира позволяет дистанцироваться от болезненных воспоминаний и детских травм, но в то же время — рассказать о них честно и, что назы-

вается, без цензуры. По поводу свойственной анимадоку парадоксальной дихотомии отстранения и приближения Н. Кривуля заметила: «с одной стороны, документальная анимация связана с дистанцированием, позволяющим наблюдать, с другой — предполагает сближение с субъектом или объектом, установление с ним доверительных отношений» [2, с. 113].

Занявшись недавней историей документальной анимации, обнаруживаешь, что и короткометражного, и полнометражного анимадока существует уже очень много. Здесь даже появились свои классики — например, шведский режиссер Юнас Оделл. Возможно, он довел до совершенства классическую формулу документальной анимации: реальное интервью за кадром и сто процентов анимации в кадре, причем техники могут быть самыми разными и свободно перемежаться внутри одного фильма. Его работы «Никогда, как в первый раз!» (*Aldrig som första gången!*, 2006), «Ложь» (*Lögner*, 2008) или «Мать-и-мачеха» (*Tussilago*, 2010) на сегодняшний день являются признанными образцами «жанра». Оделл во многом определил вектор содержательного развития документальной анимации — она должна рассказывать о том, что трудно или вообще недоступно в «обычной» документалистике, будь то откровения людей об их первом сексуальном опыте или исповедь девушки немецкого террориста. Ленты Оделла отличаются удивительной насыщенностью и концентрированностью повествования: то, что можно было бы растянуть в традиционном формате на час, он умещает в 10–15 минут без потери смысловых нюансов и силы воздействия. И здесь тоже просматривается крайне важная имманентная характеристика направления — постоянное силовое напряжение между внешней, формальной абстрагированностью от реальности и внутренним, глубоким погружением в нее.

Истоки анимадока в Польше

Одной из передовых в плане документальной анимации стран в последние годы стала Польша. Конечно, режиссеры там не существуют в вакууме и отчасти следуют западным трендам, однако есть ощущение, что поляки вносят в направление особую свежесть и разнородность. Этому нетрудно найти историческое объяснение: во второй половине 1950-х гг., на волне «оттепели» и значительных цензурных послаблений, начала складываться так называемая «польская школа анимации» [7], просущее-

ствовавшая до 1980-х гг. и возродившаяся уже в XXI в., после кризисного периода 1990-х [8].

Ранним опытом соединения анимации с «документом» можно назвать фильм авангардиста Валериана Боровчика «Школа» (*Szkola*, 1958) — впрочем, с большой натяжкой: анимированные фотографии солдата, подвергаемого муштре, не носят документального характера и были сделаны специально для фильма. Сатирическое звучание не вызывает сомнений в правдоподобности сюжета, однако эта экспериментальная лента лишь примыкает к интересующему нас явлению, подобно «Соседям» Макларена.

То же следует сказать о первых фильмах Рышарда Чекалы «Переключка» (*Apel*) и «Сын» (*Syn*), оба 1970 г. Они реализованы в технике перекладки (особенно популярной в те годы не только в Польше, но и во всех соцстранах), и в них возникает удивительный эффект документальности. Причем если «Сын» в известной степени делался с мыслью об игровом кино (которое Чекала вскоре начал снимать), то «Переключка», повествующая об издевательствах над заключенными концлагеря, явно тяготеет к документалистике. Недаром после съемок режиссер признавался: «Зритель должен почувствовать себя соучастником событий, должен идентифицировать себя с героем. Даже мир, нарисованный на бумаге, может напоминать реальную действительность настолько, чтобы зритель поверил в его существование» [цит. по: 9, с. 156].

В ранний период «польской школы анимации» ближе всего к документалистике подошел Казимеж Урбаньский в работе «Сладкие ритмы» (*Słodkie rytmy*, 1965), где под музыкальное сопровождение Кшиштофа Пендеревского показана работа пасеки, причем «на киноплёнку с документальной съемкой ... автор “впечатывает” (выжигает) пластическую транспозицию пчел, которые анимируются вместе с движением пленки. Это совершенно новаторский подход к киноповествованию» [9, с. 112], — констатирует биограф режиссера Ханна Марголис.

Эти и другие фильмы были показаны в Москве в рамках первой ретроспективы документальной анимации «Докуманимо» (по названию фильма, о котором ниже), организованной в 2013 году⁶. О некоторых из них еще пойдет речь, однако заметим, что с тех пор, буквально на наших

⁶ Этот минифестиваль прошел в кинотеатре «Художественный» при поддержке Польского культурного центра. Куратором выступила Мария Терещенко. Помимо названных фильмов (исключая «Переключку»), в программу вошли: «Путешествие в Испанию» (*Podróż do Hiszpanii*, реж. Богдан Новицкий, 1983), «Гонка» (*Wyścig*, реж. Марек Серафиньский, 1989),

глазах, границы документальной анимации несколько уточнились. Теперь очевидно, что многие работы можно рассматривать лишь как предысторию анимадока. Кроме того, стало появляться больше фильмов, которые можно причислить к нему без оговорок.

Современные образцы направления

За новую точку отсчета взят широко известный фильм израильского режиссера Ари Фольмана «Вальс с Баширом» (*Vals Im Bashir*, 2008). Он имел огромный резонанс в мировом масштабе и, что важно, был номинирован на премию «Оскар» в номинации «Лучший фильм на иностранном языке», в которую обычно попадают игровые ленты, иногда документальные и никогда ранее — анимационные. Фольман использует анимацию для реконструкции страшных событий Ливанской войны, из которых герой (альтер-эго автора) не помнит ничего, кроме одной сцены-вспышки. Вместе с тем все, что мы видим, не является плодом фантазии, поскольку основано на рассказах свидетелей, голоса которых слышны за кадром. Полнометражный «Вальс с Баширом» целиком выполнен в технике компьютерной 2D-анимации, и лишь в финале на несколько секунд возникают документальные кадры — этот, казалось бы, простой прием производит ошеломляющий эффект. Во-первых, использованные съемки ужасны по своему содержанию (женщины, плачущие на руинах домов, и горы трупов на улицах), во-вторых, они словно подтверждают правдивость увиденного ранее — ложась тенью на анимационные кадры, «превращают» их в документ. Назвав фильм «рискованным путешествием по разделительной полосе», кинокритик Лариса Малюкова писала после каннской премьеры: «Он совершает прорыв в запредельное пространство. Он актуализирует анимацию. А документалистике дарит невиданную и невозможную с технической точки зрения свободу и фантазию. Он переводит хроникальные свидетельства на язык метафоры» [10].

Прошедший с немалым успехом, в том числе у нас, фильм «Ян Карский — праведник мира» (*Karski & the Lords of Humanity*, 2015), снятый

«Докуманимо» (*Dokumanimo*, реж. Малгожата Босек, 2007), «Город плывет» (*Miasto płynie*, реж. Бальбина Брушевская, 2009), «Юный почтальон» (*Mały listonosz*, реж. Дорота Кобеля, 2010), «Бумажная коробка» (*Papierowe pudełko*, реж. Збигнев Чапля, 2011), «Шум» (*Noise*, реж. Катажина Кiek, Пшемислав Адамский, 2011).

Славомиром Грюнбергом в копродукции Польши, России и США, оказался менее радикальным с художественной точки зрения: здесь анимационные вставки вполне традиционным, «естественным» образом восполняли то, чего никак нельзя было показать в виде документальной съемки, — прежде всего, встречи главного героя — профессионального дипломата, рассказавшего на Западе правду о нацистских концлагерях, — с подпольными активистами и политиками во время Второй мировой войны. Достоин похвалы, что авторы отказались от столь распространенной в последнее время исторической реконструкции с актерами и обратились к анимации.



Рис. 1. Кадр из фильма «Ян Карский — праведник мира» (2015, реж. Славомир Грюнберг)

Fig. 1. Screen capture from the film

Karski & the Lords of Humanity (Karski i władcy ludzkosci, 2015, dir. Sławomir Grünberg)?

По пути Фольмана пошла в двух полнометражных фильмах румынка Анка Дамиан. Настоящим событием стала ее лента, снятая совместно с Польшей, «Крулик—дорога в загробную жизнь» (*Crucic—drumul spre dincolo, 2011*), несколько вторичной по отношению к ней показалась «Волшебная гора» (*La montagne magique, 2015*), однако в обеих работах Дамиан доказала, что полнометражная документальная анимация — свершившийся факт и что можно смелее экспериментировать с формой. Если компьютерная анимация «Вальса с Баширом» по прошествии более десяти лет кажется немного банальной, то Дамиан, смешивающая техники, работающая с разнородными фактурами, предлагает более ори-

⁷ Источник изображения см.: / See the image source: URL: <https://www.kinopoisk.ru/film/939941/stills/> (дата обращения: 12.03.2021).

гинальное, яркое и провокационное решение. Повествовательная основа по-прежнему остается полностью документальной (в первом случае это история румынского парня, несправедливо посаженного в тюрьму в Кракове и умершего там в результате голодовки, во втором — рассказ о полке, воевавшем с моджахедами против советских солдат в Афганистане), однако анимация позволяет включить в ткань произведения сны, фантазии, возможные события... Как ни странно, они не разрушают ощущения документальности!



Рис. 2. Кадр из фильма «Крулик— дорога в загробную жизнь» (2011, реж. Анка Дамиан)

Fig. 2. Screen capture from the film

*Cruic: The Path to Beyond (Cruic—drumul spre dincolo, 2011, dir. Anca Damian)*⁸

С похожим эффектом сталкивается зритель израильского фильма «Нёша» (*Nyosha*, реж. Лиран Капель и Яэль Декель, 2012), где в смешанной технике (пластилин с элементами рисованной анимации) рассказана поразительная история девочки, выжившей в варшавском гетто, но потерявшей всех родственников. Документальный стержень картины — записанный на диктофон рассказ уже пожилой главной героини незадолго до ее смерти. «Анимация заставляет включить наше воображение, вложить часть себя в то, что мы видим на экране, дабы обнаружить связи между нереалистическим изображением и реальностью, — рассуждает Хоунесс Роу. — Анимация обогащает и сам документальный фильм, и наш опыт его просмотра. Короче говоря, анимация добивается того, чего типичный, живой документальный материал добиться не в состоянии» [4, с. 29].

⁸ Источник изображения см. / See the image source: URL: <https://youtu.be/sjMuQBJLko> (дата обращения: 12.03.2021).

Дамиан комментировала подобные решения в провокационном духе: «Я думаю, что настоящего документального кино не существует! Одно присутствие камеры уже меняет всю ситуацию вокруг нее. ... Все это уже не есть реальность в ее чистом виде. И на каком-то подсознательном уровне тут проявляется конфликт. Потому что увиденное — это вроде бы правда, но в то же время и неправда вовсе, а лишь только то, что режиссер считает правдой. Когда же на эту реальность наложены художественные слои, это становится как бы более честным высказыванием. Фильм перестает претендовать на то, чтобы быть тем, чем на самом деле не является» [11]. Давно известно, что ставить знак равенства между реальностью и документальным кино нельзя, что любой фильм — образ реальности, пропущенной сквозь множество фильтров. В этом смысле документальная анимация не входит в противоречие с основами «традиционной» документалистики (как может показаться на первый взгляд) — если только автор придерживается источников и старается сохранять максимальную близость к ним.

Польша: крупные формы

В Польше полнометражная документальная анимация стала появляться буквально в последние годы. Эти фильмы нередко снимаются совместными усилиями разных стран, ибо найти бюджет для столь непредсказуемых и амбициозных предприятий сложно. По формуле «Яна Карского...» сделан «Малый Холокост» (*Mala Zagłada*, реж. Наталия Корынцкая-Груз, 2018): традиционные приемы документалистики примерно в равных пропорциях перемешаны здесь с анимацией в исполнении Томаша Сивиньского.

По следам «Крулика», полностью анимационного, идет лента «Еще один день жизни» (*Another Day of Life*, 2018) — экранизация одноименной книги классика польского репортажа Рышарда Капуцинского. В ее производстве участвовали шесть европейских стран, а режиссерами выступили испанец Рауль Де Ла Фуэнте и поляк Дамиан Ненов, связанный со знаменитой киностудией «Platige Image», где в свое время он сделал нашумевшую антивоенную короткометражку «Пути ненависти» (*Paths of Hate*, 2010). В подобном ключе решена 3D-анимация в «Еще одном дне жизни»: она стилизована под комикс и в то же время стремится к жизнеподобию игрового кино (аниматоры переносили на экран движения

актеров), вызывая у зрителя чувство пресыщенности и даже утомления. При просмотре, конечно, вспоминается «Вальс с Баширом» — и в силу общности визуального решения, и благодаря драматичному, страшному материалу: «Еще один день жизни» повествует о начале Гражданской войны в Анголе в 1975 г.

Однако если у Фольмана реальная съемка появляется лишь в финале, то Ненов и Де Ла Фуэнте используют документальные кадры (комментарии оставшихся в живых участников войны) в большем объеме. Любопытно, что в интервью Ненов, будто игнорируя «Вальс с Баширом», говорил об абсолютном новаторстве этого решения и комментировал его так: «У зрителей однозначная ассоциация: анимация — это вымысел. И когда посреди диалога в анимационном фильме появляется живой персонаж, анимация становится действительностью, обретает глубину. Зрителю открывается взаимозависимость, которая может мощно стимулировать его воображение» [12, с. 24].

Более сложной и яркой в художественном отношении, несмотря на кажущуюся неброскость, стала среднетражная лента Адели Качмарек «Янка» (*Janka*, 2018) — портрет Янины Охойской, основательницы неправительственной организации «Польская гуманитарная акция», занимающейся помощью пострадавшим от вооруженных конфликтов и стихийных бедствий в 44 странах. Главная героиня — женщина невероятной внутренней силы, проведшая детство и юность в больницах из-за полиомиелита. Получив высшее образование астронома и пребывая на лечении во Франции, когда ей грозил повторный паралич, Охойская познакомилась с людьми, занимающимися гуманитарной помощью, и решила создать аналогичную организацию в Польше.

Качмарек сочетает в своем фильме несколько пластов: интервью с главной героиней на камеру, архивные кадры, представляющие работу ортопедов с детьми, больными полиомиелитом, документальная съемка деятельности Охойской в 1990-е (пленка) и в недавнее время (видео из Сирии, Судана и Украины) и, наконец, анимация. Монтаж на редкость органичен: переходы от «реальных» кадров к анимации и обратно сделаны настолько естественно, что порой даже незаметны. Анимация здесь совершенно не «мешает» реальному материалу. Показательно, что с нее фильм начинается и ею заканчивается.

Главным образом в «Янке» анимированы воспоминания героини о детстве — однако это не только больничные коридоры и операционные

столы, но также поэтические видения на пограничье яви и сна. В визуальном решении этих вставок нет ни излишней эстетизации, ни какой-либо стилизации. Это достаточно безыскусный, но в то же время высококачественный рисунок с преобладанием пастельных тонов. Здесь возникает важнейший вопрос, который не был актуален для рассмотренных выше фильмов: возможно ли было сделать «Янку» по-другому, обойтись без анимации? Разумеется, да. В плане содержания картина ничего бы не потеряла, ведь большую часть рисованных вставок все равно комментирует за кадром героиня. Но тогда получился бы обыкновенный биографический фильм, документальный портрет, коих сотни (если опустить уникальность каждой человеческой истории)... Впрочем, и это не все.

Главная героиня признаётся, что со временем научилась воспринимать свою болезнь как дар, и утверждает: если бы она была здорова, ее жизнь сложилась бы совершенно иначе. Нет ничего случайного. Охойская вспоминает, что, изучая астрономию, осознала существование Тайны, и потом всегда чувствовала, как некая высшая сила ведет ее по жизни. В анимационной части «Янки» несколько раз возникает образ звездного неба: сперва в окне больницы, а потом безо всяких преград. Именно этим кадром Качмарек завершает фильм — так анимация выводит историю на иной, более поэтический, возвышенный и глубокий уровень.

Короткий метр в Польше и некоторых других странах

Если в крупных формах документальная анимация по-прежнему остается редкостью, то в короткометражном кино, где всегда проще экспериментировать, ее заметно больше. Возрождение анимации в Польше началось в середине нулевых, во многом благодаря созданию в 2005 г. Польского института киноискусства — государственной организации, занимающейся, в первую очередь, финансовой поддержкой кинематографистов. Тогда наконец появились дебюты поколения, многие представители которого были уже сложившимися людьми, не имевшими возможности снимать в 1990-е после окончания обучения. Они не отвергали традиции прошлого (практически все учились у классиков «польской школы анимации»), но развивали их на новом витке.

Стремление к документальной поэтике, к сближению с реальностью можно обнаружить у многих современных польских авторов. Так, Малгожата Босек, выпускница варшавской Академии изящных искусств, долгое время работавшая в анимации на вторых ролях, в 2007 г. сняла ленту с симптоматичным названием «Докуманимо» (*Dokumanimo*). Это рисованный фильм про женщину, которая в буквальном смысле сходит с ума от выполнения бесконечных домашних обязанностей: готовки, стирки, уборки, ухода за детьми... Постепенно ускоряя темп повествования, художница превращает историю, поначалу кажущуюся милой и симпатичной, едва ли не в дерзкий манифест, вполне феминистский по духу. Реальность «прорывается» в изображение лишь фрагментарно: Босек известна безумной страстью к коллекционированию всего на свете и использует в творчестве чеки, ценники, чайные пакетики, наклейки производителей бананов, коробки от продуктов...



Рис. 3. Кадр из фильма «Год» (2018, реж. Малгожата Босек)

Fig. 3. Screen capture from the film *Year (Rok, 2018, dir. Małgorzata Bosek)*⁹

Метод работы с реальными объектами Босек довела до совершенства в последнем на сегодня фильме «Год» (*Rok, 2018*) — эпитафии мужу Мареку Серафиньскому, известному режиссеру, также пробовавшему сложные сочетания анимации с игровым и документальным кино. Эта лента без слов, но с некоторым количеством интертитров, начинается с объяснения причины создания: в 2011 году Серафиньский, заядлый ку-

⁹ Источник изображения см. / See the image source: URL: <https://vimeo.com/502577024> (дата обращения: 12.03.2021).

рильщик, подарил жене пачку любимых сигарет «Marlboro Gold». Не менее заядлая коллекционерша записала дату и с тех пор начала собирать выкуренные мужем пачки. В быстром монтаже «Года» сменяют друг друга сотни упаковок, подобно тому, как в американском фильме «Оружейный магазин» (*Gun Shop*, реж. Патрик Смит, 2019) в той же технике стоп-моушн перед зрителем проносятся две с лишним тысячи единиц оружия, которым владеют граждане США. Если у Смита выбранный прием вызывает у зрителя тревогу, то у Босек мы имеем дело, скорее, с горьким предостережением (хотя «Год» весьма далек от морализаторства роликов о вреде курения).

Сигаретным пачкам вновь сопутствуют всевозможные объекты, заботливо сохраненные режиссером, записки с датами и обстоятельствами курения, показанные на экране, разнообразные закадровые звуки и реплики, тоже имеющие документальную природу, отсылающие к конкретным событиям из жизни героев¹⁰. Так складывается картина последних лет совместной жизни «курильщика и собирательницы» (как они с грустной иронией обозначены в самом начале), причем, как и в «Докуманимо», к финалу темп монтажа ускоряется, создавая ощущение стремительно уходящего времени и неумолимого приближения конца.

Тема краткости существования, но с акцентом на хрупкость памяти, заинтересовала еще одного представителя среднего поколения польской анимации Збигнева Чаплю. Его «Бумажная коробка» (*Papierowe pudetko*, 2011) фиксирует процесс буквального разложения старых фотографий из семейного альбома, обнаруженного в доме после наводнения. Снимки пострадали от влаги настолько, что их уже не спасти, но режиссер предпринимает попытку задокументировать сохранившиеся фрагменты, которые тоже постепенно исчезают фактически у нас на глазах¹¹. Анимация — характерная для Чапли «ожившая живопись» с широким, динамичным мазком, в полной мере раскрывшаяся в его более поздних работах, — призвана «восполнить» поврежденные изображения, однако и она почти не способна помочь вспомнить: кем были люди на фотографиях? [13]

¹⁰ Любители анимации заметят цитату из ленты Эвы Борисевич «К сердцу твоему» (*Do serca Twego*, 2013), снимавшейся на студии Босек и Серафиньского.

¹¹ В связи с этим мотивом можно вспомнить видео британской художницы Сэм Тейлор-Джонсон «Натюрморт» (2001), где при помощи цейтрафера показано разложение фруктов на тарелке, а также работу польско-французского художника Войтека Дорощука «Пир» (2013) на близкую тему, хотя решенную уже совсем не документально.

За кадром звучат голоса режиссера и его родственников, силящихся восстановить в памяти имена, профессии, обстоятельства... В итоге же остается, как признается сам автор в начальных титрах, «образ пронизывающей пустоты». Единственным доказательством существования этих людей были снимки, но стихия стерла последние следы их присутствия в мире. Если воспользоваться классификацией, предложенной программным директором Большого фестиваля мультфильмов, критиком Диной Годер, «Год» или «Бумажная коробка» — примеры такой документальной анимации, когда вместо людей «говорят вещи».



Рис. 4. Кадр из фильма «Бумажная коробка» (2011, реж. Збигнев Чапля)

Fig. 4. Screen capture from the film *Paper Box (Papierowe pudełko, 2011, dir. Zbigniew Czajla)*¹²

Документальная анимация как средство размышления об универсальных человеческих проблемах использована Збигневом Чаплем в еще одном коротком фильме «Т.» (Т., 2014). Здесь в фокусе внимания — процесс рождения художественных образов в голове 11-летнего подростка. Режиссер ведет с ним свободную беседу, которая слышна за кадром, и приводит в движение отдельные рисунки, погружая зрителя в мир причудливого детского воображения. «Ты же не сообщишь обо мне психологу?» — спрашивает Тадек в финале, когда мы, наконец, видим его самого на крупном плане. Этот фильм можно воспринимать как шутку, эксперимент, даже образовательный проект, но принципиально важно то, что в нем возникает метауровень — размышление о природе искусства, не

¹² Источник изображения см. / See the image source: URL: <http://www.polishshorts.pl/en/films/1052/paperbox> (дата обращения: 12.03.2021).

только анимационного, с которым мы уже сталкивались в «Гибели “Лузитании”».

Подобного рода поиски весьма распространены, чему доказательством, например, работа австрийского режиссера Томаса Ренольднера «Не знаю что» (*Don't Know What*, 2019), где обработанная в технике стоп-моушн реальная съемка автора ставит вопрос: возможно ли вообще какое-либо (художественное) высказывание? Этот фильм напоминает опыты неоавангардистов (в том числе центральноевропейских¹³), много работавших с (не)возможностями аудиовизуальных медиа. В течение восьми минут Ренольднер, сидя за столом в условном пространстве белой комнаты, «пытается» произнести слова: «Я не знаю, что делаю. Я просто экспериментирую. У меня нет идей».



Рис. 5. Кадр из фильма «Не знаю что» (2019, реж. Томас Ренольднер)

Fig. 5. Screen capture from the film *Don't Know What* (2019, dir. Thomas Renoldner)¹⁴

Особого внимания в этом контексте заслуживает работа молодых российских режиссеров Демьяна Александренко и Егора Логачева «Мультфильм» (2019). Примерно половину экранного времени занимают дискуссии авторов, пытающихся придумать сценарий мелодрамы для анимационного фильма. Другая половина — попытки реализации идей. Мы чувствуем, что они заранее обречены на провал, поскольку довольно банальны, да и не нравятся самим режиссерам. Они честны перед собой

¹³ Они представлены, к примеру, в Хорватии группами «Экзат-51» и «Горгона» [14], а в Польше 1970-х группой «Мастерская киноформы» [15, с. 7–9; 16]).

¹⁴ Источник изображения см. / See the image source: URL: <https://vimeo.com/412906856> (дата обращения: 12.03.2021).

и перед зрителем. Что же получается в итоге? Кто-то сочтет: расписка в творческой несостоятельности, — но правильнее оценить «Мультфильм» как документ творческого процесса, где неизбежны неудачи и тупики, где что-то выходит, а что-то нет. Тем не менее энтузиазм начинающих аниматоров вселяет надежду на то, что рано или поздно все получится.

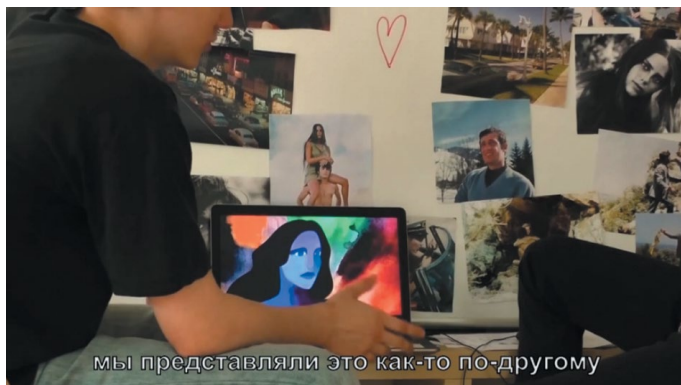


Рис. 6. Кадр из фильма «Мультфильм» (2019, реж. Демьян Александренко и Егор Логачев)

Fig. 6. Screen capture from the film *Animated Film* (2019, dir. Demyan Aleksandrenko and Yegor Logachev)¹⁵

Название этого российского фильма кажется тонкой отсылкой к еще одной польской работе, имевшей большой фестивальный успех, — тоже студенческому «Документальному фильму» (*Dokument*, реж. Марчин Подолец, 2015). Это монолог отца режиссера, вспоминающего прошлое и по телефону рассказывающего о своих нехитрых буднях детям, уехавшим из родного провинциального городка. В отличие от фильмов, о которых шла речь выше, мы не слышим голос главного героя — все его «реплики» вынесены в облачка, как в комиксах, которыми Подолец занимается наравне с анимацией. В ленте появляются черно-белые фотографии, но главная документальная основа (это отмечено в титрах) — «разговоры и наблюдения» с 1991-го (год рождения автора) по 2014-й (год работы над фильмом). Отдельная синефильская радость — неожиданные визуальные отсылки к классическим фильмам от «Персоны» Бергмана до «Красоты по-американски» Мендеса. Подолец передает подлинное чувство тоски

¹⁵ Источник изображения см. / See the image source: URL: <https://portfolio.hse.ru/Project/63425> (дата обращения: 13.03.2021).

родителей по детям и собственную щемящую ностальгию по детству, которое неизбежно приходится оставить в прошлом¹⁶.



Рис. 7. Кадр из фильма «Документальный фильм» (2016, реж. Марчин Подолец)

Fig. 7. Screen capture from the film *Dokument* (2016, dir. Marcin Podolec)¹⁷

Молодой польский режиссер продолжает работать в области документальной анимации: оба фильма, сделанных им после окончания Лодзинской киношколы, имеют непосредственное отношение к направлению. «Гигант» (*Olbrym*, 2016) — портрет начинающего поэта, а «Кологолик» (*Colaholic*, 2018) — иронический автопортрет. Кроме того, Подолец еще во время обучения участвовал в создании анимационных эпизодов для полнометражных картин («Бруно Шульц 1892–1942», реж. Адам Сикора, 2014) и продолжает этим заниматься («Фугази. Центр вселенной», реж. Лешек Гноиньский, 2016). Однако это документальные (или даже документально-игровые) фильмы с анимационными сценами — говорить про полноценную документальную анимацию здесь трудно.

В контексте «Документального фильма» и еще двух недавних документально-анимационных лент, посвященных взаимоотношениям автора с родителями, польская специалистка по анимадоку Агнешка Поверская

¹⁶ Настроенческой рифмой к «Документальному фильму» можно назвать новую работу российского режиссера Дины Великовской «Узы» (2019), однако в данном случае зритель не знает, что в основе фильма автобиографическая история, поэтому считать его примером документальной анимации нельзя.

¹⁷ Источник изображения см. / See the image source: URL: <https://www.dok-leipzig.de/en/film/20151921/documentary-film> (дата обращения: 13.03.2021).

указывает на автотерапевтические функции подобных лент: «...автобиографические конвенции служат построению особой связи между героем и зрителем. Создают ощущение интимности, призывают идентифицироваться с рассказываемой историей и бывают носителем важных эмоций. Стилизация под автобиографию героя приближает произведение к игровому кино, однако не становится приемом, вводящим в заблуждение. Фильмы предлагают зрителю внятные, хотя и деликатные указания, на основе которых он реконструирует реальную ситуацию, получая удовольствие от совершаемых открытий» [17, с. 78]. Эти рассуждения отчасти применимы и к долгожданной полнометражной картине Мариуша Вильчиньского «Убей это и покинь город» (*Zabij to i wyjedź z tego miasta*, 2020) — однако, будучи лентой, основанной на реальных, в основном автобиографических, событиях, она тяготеет не столько к документу, сколько к игровому кинематографу. Это подчеркнуто приглашением на «роли» известных польских актеров, а также большим количеством фантастических сцен, характерных для оригинального поэтического мира этого художника.

Анимация души

В теоретической части своей дипломной работы «Анимация в документальном кино» — сложившемся тексте киноведческого характера — Марчин Подолец пишет: «Анимация позволяет документалистике смелее пользоваться символами, но прежде всего — практически буквально проникнуть в голову героя» [18, с. 138]. В связи с этим возникает фундаментальная проблема этических границ документальной анимации в сравнении с традиционным документальным кино. Критик Мария Терещенко несколько лет назад рассуждала: «Документалисты, обращаясь к анимации, и аниматоры, обращаясь к документальным, выдернутым из жизни темам, обретают сегодня новый способ говорить о волнующих их проблемах: в этом способе сочетаются арт и предельный реализм, появляется возможность избежать лишней натуралистичности и обогатить свое высказывание за счет ярких метафор, а главное — рождается новая, более сложная и тонкая манера обсуждения человеческих проблем, нежели это принято было в документалистике и анимации раньше» [19]. Время доказывает правоту этих слов: художники прибегают к документальной анимации в первую очередь для того, чтобы говорить о неоднозначных,

дискуссионных, болезненных вещах, будь то телесность и сексуальность, травмы войны, семейные тайны или засекреченные профессии.

Дискуссию в польском анимационном сообществе спровоцировала внешне скромная картина «О власти любви» (*O rządach miłości*, 2012) Адели Качмарек, будущего режиссера «Янки». Фильм действительно вызывает неоднозначную реакцию (особенно после первого просмотра), поскольку представляет собой монолог человека, страдающего параноидной шизофренией и половину жизни проведшего в психиатрической лечебнице. Это своего рода поток сознания, причем речь героя подчас неразборчива, поэтому Качмарек пришлось дублировать его слова титрами. Он делится различными переживаниями, рассказывает о галлюцинациях, страхах, одержимости злыми духами, но в то же время некоторые его рассуждения вполне разумны и заставляют задуматься над общечеловеческими проблемами: бессмысленностью войны, целями существования, тайнами происхождения и смерти. Художница анимировала рисунки своего собеседника — неуклюжие, немного детские, но идеально иллюстрирующие его внутренний мир. Лишь в самом последнем кадре (так же, как это было у Чапли в «Т.») Качмарек все же решилась показать крупный план героя.



Рис. 8. Кадр из фильма «О власти любви» (2012, реж. Аделя Качмарек)

Fig. 8. Screen capture from the film *The Governance of Love* (*O rządach miłości*, 2012, dir. Adela Kaczmarek)¹⁸

Первопроходческим в этой области был проект Энди Глинна (британского клинического психолога и лишь затем документалиста) «Анимиро-

¹⁸ Источник изображения см. / See the image source: URL: <https://vimeo.com/196425521> (дата обращения: 13.03.2021).

ванные души» (*Animated Minds*), начатый в 2003 г. и к сегодняшнему дню насчитывающий около 40 фильмов — наложенных на анимационное изображение монологов людей с психическими отклонениями. Подхватывая эту идею, авторы российской ленты «Голоса» (реж. Марина Верик, Настя Воронина, Александра Косухина, 2018) взяли за основу рисунки и рассказы людей с особенностями психического развития, в основном молодых. Если насчет героя фильма «О власти любви» трудно предположить, что он когда-либо вылечится, то в отечественной картине представлены условно положительные примеры, дающие надежду, что ментальные отклонения можно исправить. Значительная часть «Голосов» — это вновь анимация рисунков, и поскольку участников (и аниматоров) было много, здесь представлены всевозможные техники анимации: и рисованная, и объектная, и пластилиновая, и перекладка.

Особенно важна последняя глава «Жизнь с болезнью», где герои, чьи голоса мы до сих пор лишь слышали, предстают на экране с лицами, закрытыми нарисованными масками. В документальное изображение также вторгаются анимированные персонажи, намекающие на тех «демонов», с которыми приходится бороться больным. «Голоса» завершаются парадоксальным признанием одного из героев: «Жизнь с болезнью — это продуктивное противостояние болезни путем созидания смысла. Не давать смыслу распасться — это на самом деле творческая, интересная работа, хотя и сопряженная с болью, со страданием и с опасностями». Этот процесс (в том числе) иллюстрирует анимация на экране.

Тут стоит сделать отступление и упомянуть две полнометражные картины, корреспондирующие с темой документальной анимации как (авто) психотерапевтического инструмента. «Камни в моих карманах» (*Rocks in My Pockets*, 2014) — американский фильм латвийской художницы Сигне Баумане, стопроцентно анимационный с закадровым комментарием режиссера. Она сняла это кино, чтобы рассказать драматическую историю своих родственников, ставших жертвами наследственной шизофрении. Одной из них оказалась сама Баумане: она повествует о жизни как постоянном балансировании между рассудком и безумием и спасительности человеческого общения.

Как в изображении, так и в комментарии парадоксально сочетаются ироничность и трагизм, мельчайшие частные подробности с умением вписать их в непростую историю Латвии в XX в. Анимация представляется здесь идеальным медиумом: Баумане работает в разных техниках, перед

нами постоянно происходят разнообразные метаморфозы (особенно превращения людей в животных и наоборот), и, когда становится понятно, что речь идет о людях с иным восприятием окружающего мира, все встает на свои места. «Камни в моих карманах», конечно, имеют документальную основу, однако в титрах указано: некоторые события были скорректированы для нужд сценария. Так что, если и называть картину документальной, то с элементами постановки.



Рис. 9. Кадр из фильма «Голоса»
(2018, реж. Марина Верик, Настя Воронина, Александра Косухина)

Fig. 9. Screen capture from the film *Voices*
(2018, dir. Marina Verik, NastyaVoronina, Aleksandra Kosukhina)¹⁹

Вторая лента в меньшей степени относится к документальной анимации, и все же следует о ней сказать. Это «Анимированная жизнь» (*Life, Animated*, реж. Роджер Росс Уильямс, 2016) — история парня, которому в возрасте трех лет был диагностирован аутизм. Его возвращение к жизни произошло благодаря диснеевским мультфильмам. Конфликт этой документальной картины выстроен вокруг того, что теперь герою нужно научиться преодолевать те сказочные сценарии и модели, которые помогли ему выжить, но в реальной жизни начинают мешать [20].

Возвращаясь к «Голосам», отметим, что они изначально задумывались как социальный и в некотором роде терапевтический проект: рисунки были присланы на конкурс, организованный радио «Зазеркалье», создаваемым людьми с психическими заболеваниями. Вместе с тем под-

¹⁹ Источник изображения см. / See the image source: URL: <https://youtu.be/gWA8aYVcuic> (дата обращения: 13.03.2021).

черкнем фундаментальный момент: благодаря тому, что документальное содержание облечено в анимационную форму, снимается этическая проблема. Сомнительно, что такое количество людей согласилось бы участвовать в документальном фильме-интервью (а не показывать лица на протяжении длительного экранного времени невозможно). К тому же, анимация позволяет осуществить то самое «проникновение в голову», о котором пишет Подолец, или хотя бы прикоснуться к внутреннему миру других людей.

«Я убедилась, что у анимации есть возможность показывать ощущения и чувства, — рассказывает Александра Косухина, режиссер эпизода “Здоровье”. — Документальное кино обычно завязано на истории, действии, внешнем проявлении эмоций — это работает и это нужно. Но у анимации есть возможность показать эмоции аллегорично, тоньше. Фокус анимационной документалистики, на мой взгляд, смещается с действий на ощущения» [21]. Таким образом, получается неповторимое сочетание подлинности материала и его творческого воплощения. «Синкретизм видов и форм, кажется, не ограничивает художников. Своими фильмами они придают анимации серьезность, а документалистике — смелость» [18, с. 158], — эта лаконичная и точная оценка как нельзя лучше подводит предварительный итог нашим размышлениям.

Отечественный опыт: некоторые примеры

В России, несмотря на богатейшую традицию мультипликации, документальная анимация стала развиваться достаточно поздно, что в значительной степени связано с консервативным характером образования в этой сфере и, вероятно, с априорной сложностью гибридной формы. Тем не менее появление таких фильмов, как «Голоса» или «Мультфильм», свидетельствует о том, что процесс пошел и вряд ли остановится. На Большом фестивале мультфильмов уже не первый год проводится специальная программа анимадока, и там все больше российских работ. В рамках Фестиваля дебютного документального кино «Рудник» на острове Свияжск, в Татарстане, два года подряд с большим успехом проходила школа документальной анимации под руководством Дины Годер и Александра Родионова.

В советский период гибридные экспериментальные формы, близкие к документальной анимации, создавали Рейн Раамат и, конечно, Андрей Хржановский (сначала в «пушкинской трилогии», затем в ленте «Полтора

кота» (2003)), а в последние годы анимацию активно использовал в своих «писательских» фильмах Роман Либеров, о чем уже довольно подробно писали [5]. Наконец, нельзя не упомянуть, что в 2017 году вышел первый российский полнометражный документально-анимационный фильм «Знаешь, мама, где я был...», поставленный Леваном Габриадзе по рисункам отца, знаменитого художника Резо Габриадзе. В нем сходятся многие черты документальной анимации, о которых говорилось в статье: автобиографизм (поскольку Габриадзе-старший рассказывает о своем детстве и молодости), метатематизм (процесс рождения фильма, «оживления» рисунков отображен на экране), столкновение «прямой» документалистики в виде интервью с полностью анимационными эпизодами. Если про многие ленты (такие, как «Ян Карский — праведник мира») правильнее все же говорить, что это документальное кино с анимационными вставками, то «Знаешь, мама, где я был...», — с нашей точки зрения, именно синтез. Быть может, не столь радикальный, как «Крулик», но учитывая, что раньше подобного кино у нас фактически не снимали, это большой шаг.



Рис. 10. Кадр из фильма «Знаешь, мама, где я был...» (2017, реж. Леван Габриадзе)

Fig. 10. Screen capture from the film *Do You Know, Mom, Where I Was?* (2017, dir. Levan Gabriadze)²⁰

Мы назвали лишь наиболее заметные примеры. Не имея возможности перечислить здесь всего, отметим лишь, что в документальной анимации работают многие молодые художники Москвы, Петербурга и Екатеринбурга. Большой интерес вызывает анимационный документаль-

²⁰ Источник изображения см. / See the image source: URL: <https://www.afisha.ru/movie/243540/> (дата обращения: 13.03.2021).

ный мини-сериал о представителях ЛГБТ-сообщества, создаваемый сейчас в рамках просветительского проекта «Иллюминатор». Пока вышла только одна серия «Поговорим?» (2020, реж. Катя Михеева), планируется еще пять. Учитывая, что над ними работают талантливые и уже заявившие о себе в профессии авторы (Леонид Шмельков, Олеся Щукина, Нина Бисярина, Ирина Эльшанская и Надежда Федотова), результат наверняка окажется впечатляющим. В целом нет никаких сомнений, что союз документалистики и анимации подарит еще много ярких, неожиданных, смелых произведений, а его границы со временем будут корректироваться и уточняться.

Вместо заключения

Теоретики предпринимали разные попытки типологизации: например, разделение анимационных документальных фильмов на подражательные, субъективные, фантастические и постмодернистские, как предложил Пол Уэллс, или же по сюжетным структурам: иллюстративным, нарративным, основанным на звуке и «расширенным», в концепции Эрика Патрика [4, с. 36–38]. Появившаяся несколько позднее типология А.Хоунесс Роу представляется наиболее прозрачной. Исследовательница решила сгруппировать анимадок согласно функциям, которые выполняет в нем анимация, выделив три основные: миметическое замещение (когда речь идет о максимальном приближении к изображению, отсутствующему в реальности), немиметическое замещение (нет цели создать иллюзию реальности) и эвокацию (попытка передать зрителю ощущения, которые он никогда не испытывал). В то же время очевидно, что эти функции могут сочетаться внутри одного фильма: например, в «Голосах» мы имеем дело с эвокацией (погружение в мир людей с нарушениями психики), но и, вероятно, с миметическим замещением (когда в финальном эпизоде на экране появляются сами герои, лица которых закрыты).

Екатеринбургские исследователи Максим Куликов и Александра Трухина выделили восемь функций анимадока: иллюстрирующую, удостоверяющую, исследующую, реконструирующую, восполняющую, остраивающую, смягчающую и адаптирующую [5]. Несколько общей видится «исследующая», а грань между «остраивающей» и «смягчающей» кажется весьма тонкой, хотя в целом данная типология плодотворна. Такого рода классификации, с одной стороны, всегда привлекательны, поскольку по-

могут разложить непохожие друг на друга произведения по полочкам, но с другой — часто обнаруживают собственное теоретическое несовершенство в противоположность богатству искусства, не желающего вписываться в навязанные рамки. Потому и вопрос, вынесенный в название статьи, следует считать, скорее, риторическим, что не отменяет для исследователя необходимости все время его себе задавать. «Диалектика “перехода”, освоение “ничейной земли” в природе анимационной документалистики. На этом пути формулируются правила движения и тут же нарушаются. Кажется, этот вид кинематографа все еще не доформулировал, ищет себя» [22], — совершенно справедливо замечает в недавней статье Л. Малюкова.

Рассмотрев генезис документальной анимации и достаточно подробно проанализировав наиболее заметные современные образцы направления (прежде всего, снятые в Польше), мы приходим к выводу, что режиссеры обращаются к данной гибридной форме при необходимости рассказывать об исторических событиях, необычных личностях и местах, а также — и это самое главное — о собственных или чужих внутренних проблемах и переживаниях. Кроме того, особое место занимают метафильмы.

Об анимационной документалистике (или документалистике с использованием анимации) можно говорить пока значительно чаще, чем о «полноценной» документальной анимации, хотя необходимо отдавать себе отчет, что границы между вымышленным художественным миром и реальной основой картин порой достаточно подвижны. Тем не менее в анимадокке обязательно должен присутствовать компонент физической реальности, будь то оригинальное интервью (как в аудиовизуальном формате, так и просто аудиальном), хроника, фотографии и т.п. «Такого рода “вещдоки” ... анимадок предъявляет как потустороннюю материальность и клятву говорить правду и ничего, кроме правды (с поправкой на авторскую субъективность, разумеется)» [22]. Подчеркнем, что «истории, основанной на фактах», недостаточно для причисления произведения к документальной анимации — именно гибридность формы становится здесь решающим фактором.

Документальная анимация — во многом продукт современной аудиовизуальной культуры, но также глобализирующегося мира, поэтому достаточно трудно выделить в разговоре о ней некие «национальные школы». Наоборот, есть ощущение, что на всех континентах это направление служит примерно одной цели — рассказывать о том, о чем по разным

причинам раньше и в других видах искусства говорить было сложно или вовсе невозможно.

ЛИТЕРАТУРА

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

2. Кривуля Н.Г. Документальная анимация: проблемы классификации гибридных форм постцифровой культуры // Вестник ВГИК. 2020. Т. 12. № 3 (45). С. 102–118. DOI: 10.17816/VGIK52781.

3. Giżycki M. Animowany dokument. Nowy gatunek czy chwyt marketingowy? [Анимированный документ. Новый жанр или маркетинговый трюк?] // Kwartalnik Filmowy. 2018. № 101/102. S. 300–306.

4. Honnes Roe A. Nieobecność, nadmiar i rozwinięcie epistemologiczne: w poszukiwaniu ram badawczych dla dokumentu animowanego [Отсутствие, избыток и эпистемологическое развитие: в поисках исследовательской основы для анимированного документа] / tłum. M. Vokiniec // Panopticum. 2013. № 12. S. 27–45.

5. Куликов М.В., Трухина А.В. Анимационные технологии в современном документальном кино // Архитектон: известия вузов. 2019. № 3 (67). URL: http://archvuz.ru/2019_3/17 (дата обращения: 01.03.2020).

6. Сальникова Е. Визуальная культура в медиасреде. Современные тенденции и исторические экскурсы. М.: Прогресс-Традиция, 2017. 552 с.

7. Sitkiewicz P. Polska szkoła animacji [Польская школа анимации]. Gdańsk: Słowo/obraz terytoria, 2011. 320 s.

8. Годер Д. Моя польская анимация // Culture.pl: сайт. 2015. 29 апреля. URL: <https://culture.pl/ru/article/моя-пolskaya-animaciya> (дата обращения: 01.08.2020).

9. Margolis H. Animacja autorska w PRL w latach 1957–1968. Ukryty projekt Kazimierza Urbańskiego [Авторская анимация в Польской Народной Республике в 1957–1968 гг. Скрытый проект Казимежа Урбанского]. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2019. 178 s.

10. Малюкова Л. Методом «эклера» // Искусство кино. 2008. № 7. URL: <https://old.kinoart.ru/archive/2008/07/n7-article7> (дата обращения: 02.08.2020).

11. Когда изменится общество. Беседа Марии Терещенко с Анкой Дамиан // Актуальные комментарии: сайт. 2012. 31 августа. URL: http://actualcomment.ru/kogda_izmenitsya_obshchestvo.html (дата обращения: 23.07.2020).

12. Jeszcze dzień życia. Press pack. URL: https://anotherdayoflifefilm.com/_download/ADOL_presspack_PL_2019-04-11.pdf (дата обращения: 24.07.2020).

13. Sulejewska J. Self-reflexiveness in Photo-film Form as Illustrated by Zbigniew Czapla's Paper Box // IMAGES. 2014. Vol. XV. № 24. S. 113–117.

14. Денегри Й. Неоавангард в хорватском искусстве 1950-х и 1960-х гг.: группы «ЭКЗАТ-51» и «Горгона» // Искусство Сербии, Хорватии и Словении в 20 веке / отв. ред. и сост. Н.В. Злыднева. М.: Индрик, 2019. С. 153–168.
15. Вирен Д. Эксперимент в польском кино 1970-х. М.: ГИИ, 2018. 116 с.
16. W kręgu neoawangardy. Warsztat Formy Filmowej / pod red. M. Bomanowskiej, A. Cichowicz. Łódź: Muzeum Kinematografii w Łodzi, 2017. 328 s.
17. Powierska A. „Dokument”, „We Have One Heart”, „Papa”. Zagubieni ojcowie, dokument, animacja i autobiografia // Kwartalnik Filmowy. 2020. № 112. S. 66–83.
18. Podolec M. Animacja w filmie dokumentalnym // Od obserwacji do animacji. Autorzy o kinie dokumentalnym / pod red. K. Małki-Malatyńskiej. Łódź: Wydawnictwo Biblioteki PWSFTviT, 2017. S. 137–159.
19. Терещенко М. «Докуманимо» в кинотеатре «Художественный» // Kinote: сайт. 2013. 15 марта. URL: <http://kinote.info/articles/9346-dokumanimo-v-kinoteatre-khudozhestvennyy> (дата обращения: 27.07.2020).
20. Powierska A. Życie animowane. Autyzm opowiadany, rysowany, doświadczany [Анимированная жизнь. Аутизм рассказывается, рисуется, переживается] // IMAGES. 2017. Vol. XXI. № 30. S. 99–110.
21. Михайлин Ю. Высшие формы — «Голоса» Дарьи Благовой, Александры Косухиной, Анастасии Ворониной и Марины Верик // Сеанс. 09.04.2020. URL: <https://seance.ru/articles/golosa-zazerkalye/> (дата обращения: 28.07.2020).
22. Малюкова Л. Вещдоки потусторонней материальности: что такое и зачем нужен анимадок // Искусство кино. 2021. № 1-2. URL: <https://kinoart.ru/texts/veshdoki-potustoronney-materialnosti-chto-takoe-i-zachem-nuzhen-animadok> (дата обращения: 22.03.2021).

REFERENCES

1. Krivulya N.G. Dokumental'naya animatsiya: Soyuz razlichiy [Documentary animation: Union of differences]. In N.G. Krivulya (Ed.), *Aktual'nye problemy ekrannykh i interaktivnykh media: sb. materialov nauchno-prakticheskoy konferentsii* [Actual problems of screen and interactive media: Collection of materials of the scientific and practical conference] (pp. 206–225). Moscow: Moscow State University, 2019.
2. Krivulya N.G. Dokumental'naya animatsiya: problemy klassifikatsii gibridnykh form posttsifrovoy kul'tury [Documentary animation: Problems of classification of hybrid forms of post-digital culture]. *Vestnik VGIK* [Bulletin of VGIK]. 2020. 12 (3), pp. 102–118. DOI: 10.17816/VGIK52781.
3. Giżycki M. Animowany dokument: Nowy gatunek czy chwyt marketingowy? [Animated documentary: A new genre or a marketing gimmick?]. *Kwartalnik Filmowy*. 2018. (101/102), pp. 300–306.
4. Honnes Roe A. Nieobecność, nadmiar i rozwinięcie epistemologiczne: w poszukiwaniu ram badawczych dla dokumentu animowanego [Absence, excess

and epistemological expansion: Towards a framework for the study of animated documentary] (M. Bokiniec, Trans.). *Panopticum*. 2013. (12), pp. 27–45.

5. Kulikov M.V., Truhina A.V. Animatsionnye tekhnologii v sovremennom dokumental'nom kino [Animation technologies in contemporary documentary cinema]. *Arkhitekton: izvestiya vuzov* [Arkhitekton: Proceedings of Higher Education]. 2019. Issue 3 (67). URL: http://archvuz.ru/2019_3/17 (accessed 01.03.2020).

6. Salnikova E. *Vizual'naya kul'tura v mediasrede: Sovremennyye tendentsii i istoricheskie ekskursy* [Visual culture in the media environment: Current trends and historical excursions]. Moscow: Progress-Tradition, 2017. 552 p.

7. Sitkiewicz P. *Polska szkoła animacji* [The Polish school of animation]. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2011. 320 p.

8. Goder D. Moya pol'skaya animatsiya [My Polish animation]. *Culture.pl: website*. 29.04.2015. URL: <https://culture.pl/ru/article/moya-polskaya-animaciya> (accessed 01.08.2020).

9. Margolis H. *Animacja autorska w PRL w latach 1957–1968: Ukryty projekt Kazimierza Urbańskiego* [Author animation in the Polish People's Republic in 1957–1968: The hidden project of Kazimierz Urbański]. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2019. 178 p.

10. Malyukova L. Metodom «eklera» [In rotoscoping technique]. *Iskusstvo kino* [Kinoart]. 2008. (7). URL: <https://old.kinoart.ru/archive/2008/07/n7-article7> (accessed 02.08.2020).

11. *Kogda izmenitsya obshchestvo: Beseda Marii Tereshchenko s Ankoj Damian* [When the society will change: Maria Tereshchenko's conversation with Anca Damian]. *Aktual'nye kommentarii* [Actual comment: website]. 31.08.2012. URL: http://actualcomment.ru/kogda_izmenitsya_obshchestvo.html (accessed 23.07.2020).

12. Jeszcze dzień życia [Another day of life]. *Press pack*. URL: https://anotherdayoflifefilm.com/_download/ADOL_presspack_PL_2019-04-11.pdf (accessed 24.07.2020).

13. Sulejewska J. Self-reflexiveness in photo-film form as illustrated by *Zbigniew Czapla's Paper Box*. *IMAGES*. 2014. XV (24), pp. 113–117.

14. Denegri J. Neoavangard v khorvatskom iskusstve 1950-kh i 1960-kh gg.: gruppy "EKZAT-51" i "Gorgona" [Neo-avant-garde in Croatian art of the 1950s and 1960s: The groups EXAT-51 and Gorgona]. In N.V. Zlydneva (Ed.), *Iskusstvo Serbii, Khorvatii i Slovenii v 20 veke* [Art of Serbia, Croatia and Slovenia in the 20th century] (pp. 153–168). Moscow: Indrik, 2019.

15. Viren D. *Eksperiment v pol'skom kino 1970-kh* [An experiment in Polish cinema of the 1970s]. Moscow: GII, 2018. 116 p.

16. M. Bomanowska, A. Cichowicz (Eds.), *W kręgu neoawangardy: Warsztat Formy Filmowej* [In the Neo-avant-garde circle: The workshop of the film form]. Łódź: Muzeum Kinematografii w Łodzi, 2017. 328 p.

17. Powierska A. „Dokument”, „We Have One Heart”, „Papa”. Zagubieni ojcowie, dokument, animacja i autobiografia [“Document”, “We have one heart”, “Papa”: Lost fathers, documentary, animation and autobiography]. *Kwartalnik Filmowy*. 2020. (112), pp. 66–83.

18. Podolec M. Animacja w filmie dokumentalnym [Animation in documentary film]. In K. Mąka-Malatyńska (Ed.), *Od obserwacji do animacji: Autorzy o kinie dokumentalnym* [From observation to animation: Authors about documentary film]. Łódź, Wydawnictwo Biblioteki PWSFTviT, 2017. pp. 137–159.

19. Tereshchenko M. “Dokumanimo” v kinoteatre «Khudozhestvennyy» [“Dokumanimo” in the “Khudozhestvenny” cinema]. *Kinote: website*. 15.03.2013. URL: <http://kinote.info/articles/9346-dokumanimo-v-kinoteatre-khudozhestvennyy> (accessed 27.07.2020).

20. Powierska A. Życie animowane: Autyzm opowiadany, rysowany, doświadczany [Life animated: Autism told, drawn, experienced]. *IMAGES*. 2017. XXI (30), pp. 99–110.

21. Mikhaylin Yu. Vysshie formy—“Golosa” Dar’i Blagovoy, Aleksandry Kosukhinoy, Anastasii Voroninoy i Mariny Verik [Higher forms—“Voices” by Daria Blagova, Alexandra Kosukhina, Anastasia Voronina and Marina Verik]. *Seance*. 09.04.2020. URL: <https://seance.ru/articles/golosa-zazerkalye/> (accessed 28.07.2020).

22. Malyukova L. Veshchdoki potustoronney material’nosti: chto takoe i zachem nuzhen animadok [Material evidences of the otherworldly materiality: What is and why animadoc is needed]. *Iskusstvo kino* [Kinoart]. 2021. (1–2). URL: <https://kinoart.ru/texts/veschdoki-potustoronney-materialnosti-chto-takoe-i-zachem-nuzhen-animadok> (accessed 22.03.2021).

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

ДЕНИС ГЕОРГИЕВИЧ ВИРЕН

кандидат философских наук,

заведующий сектором

современного искусства Запада,

Ученый секретарь Диссертационного совета Д 210.004.01,

Государственный институт искусствознания,

125009, Москва, Козицкий переулок, 5

ResearcherID: AAK-1478-2021

ORCID ID: 0000-0002-3680-6028

e-mail: denis.viren@gmail.com

ABOUT THE AUTHOR

DENIS G. VIREN

PhD in Philosophy,

Head of the Department of Contemporary Western Art,

Scientific Secretary of the Council

for Thesis and Dissertations D 210.004.01,

the State Institute for Art Studies,

Kozitsky, 5, 125009, Moscow

ResearcherID: AAK-1478-2021

ORCID ID: 0000-0002-3680-6028

e-mail: denis.viren@gmail.com