

АНИМАЦИОННЫЕ ДНЕВНИКИ КАК ЖАНР АНИМАДОКА

CZU: 791.228

<https://doi.org/10.52603/arta.2025.34-2.12>

Rezumat

Jurnalele animate ca gen de animadocs

Articolul examinează filmele care reprezintă jurnale animate ca gen de animadoc. Sunt furnizate și analizate exemple de lucrări bazate pe jurnale. Studiul a identificat și descris diferite tipuri de jurnale animate, oferind caracteristicile și trăsăturile acestora și definind principiile de prezentare a materialului. Indiferent de tipul de lucrare din genul jurnal animat, acestea se caracterizează printr-un mod specific de reprezentare a materialului, reflectând lumea interioară, caracterul și percepția individuală a autorului jurnalului. Marea majoritate a filmelor din genul jurnal animat se caracterizează printr-o prezentare intimă. Multe dintre ele dedică un spațiu semnificativ experiențelor emoționale, reprezentării sferei emoționale și sincerității. Prezentarea materialului se caracterizează prin fragmentare, episodicitate și emoționalitate. Datorită acestui fapt și naturii imaginilor, aceste filme pot fi considerate animadoc-uri impresioniste.

Cuvinte cheie: animație, genul jurnal animat, egodocumente, impresionism animat, animație documentară

Abstract

Animation diaries as a genre of documentary animation

This article examines films representing animation diaries as a genre of animadoc. Examples of works of the diary genre are given and their analysis is made. As a result of the research, the types of animation diaries were identified and described, their characteristics and features were given, the principles of the material presentation were determined. Regardless of the type of works in the genre of animation diaries, they are characterized by a specific way of representing the material, reflecting the inner world, the character of the diary author, his individual perception. For the vast majority of films in the animated diary genre, the presentation is intimate. Many films focus on emotional experiences, emotional representation, and sincerity. The presentation is characterized by fragmented, episodic, and emotional elements. Due to this and the nature of the images, these films can be considered an impressionistic animadoc.

Keywords: animation, animated diary genre, ego-documents, animated impressionism, documentary animation

Одним из активно развивающихся видов анимации является документальная анимация, или анимадок. Его материалом всегда являются события объективной реальности. Используя выразительные средства и язык анимадок, режиссеры обращаются к самым различным темам. Современная документальная анимация проявляет особое внимание к сокрытой личной реальности, фиксируемой в «документах жизни» как способе разговора и переживания травматического опыта. В результате интеграции в эти сферы она обретает черты интермедальности. Это способствует возникновению новых направлений, жанров и форматов. Одним из таких жанров, получивших активное развитие за

последние два десятилетия, стала дневниково-ая анимация. Она возникла в результате возрастания интереса к различного рода эгодокументам.

М. Блок отмечал, что разнообразие исторических свидетельств почти бесконечно. «Все, что человек говорит или пишет, что он изготавливает, к чему он прикасается, может и должно давать о нем сведения» [2, с. 39]. И в данном огромном массиве источников эгодокументы занимают прочное место.

Эгодокументы – это группа текстов и источников личного характера, хранящих историческую память и содержащих информацию о произошедшем. События объективной реальности в эгодокументах фиксиру-

ются их участниками не только вербально, но и с помощью аудиальных и визуальных средств. Эготексты, как любые документы, фиксирующие события реальности, имеют историко-культурную ценность. Помимо фактической фиксации событий реальности, эгодокументы представляют интерес с точки зрения критического осмысления и индивидуального восприятия исторического времени и происходящего, пропущенного через личный опыт [3, с. 30].

Историки отмечают, что объективность эгодокументов весьма относительна. Они остаются в поле исторического типа мировоззрения их эпохи, им свойствен субъективизм, гиперболизация, соционациональная ангажированность, локальность. В силу этого они не могут стать альтернативой официальной истории, но придают ей полноту и эмоциональную окраску.

Группу эгодокументов составляют различные тексты: письма и открытки, исповеди и беседы, путевые заметки, дневники, воспоминания (мемуары), завещания, журналы, автобиографии и автобиографические романы, блоги в Интернете, странички в социальных сетях. Помимо этого, Ж. Прессер к эгодокументам относил не только вербальные тексты, он полагал, что автопортреты художников и даже отдельные музыкальные произведения могут рассматриваться как эготекст.

Среди этого большого корпуса эготекстов особый интерес представляют дневники. В отличие от мемуаров, которые ретроспективны, в дневнике дистанция между событием и фиксацией личностной реакции на событие минимизирована, но это не значит, что дневниковые записи лишены отсылок к прошлому опыту или мечтаний о будущем. Дневниковые формы фиксации органично соотносимы с течением человеческой жизни и одновременно с запечатлением разнообразных жизненных впечатлений.

Дневник характеризуется структурированностью. Важными особенностями дневниковых записей следует считать системность, датированность и соблюдение хронологической последовательности, при этом их можно вести и без указания дат. Временные разрывы между записями могут иметь как высокую плотность, вплоть до почасового или минутного описания событий, так и содержать

большие паузы, пропуски. Это придает дневниковому тексту фрагментированный характер, при этом то или иное событие может наделяться значимостью, либо вообще не акцентироваться, выпадать из жизненного повествования. В дневнике фиксируется только важное, с точки зрения пишущего, рисующего или снимающего, – жизненные события, житейские наблюдения, переживаемые эмоции, впечатления, размышления.

Помимо вербальных, существуют также визуальные дневники или содержащие зарисовки. В них записи дополняются изображениями, или они полностью создаются из рисунков и визуальных материалов (фотографий, вклеенных билетов, проспектов, флайеров, вырезок из газет, журналов и т. д.). Как дневники с записями, так и с рисунками призваны удержать в памяти моменты реальности, запечатлеть на бумаге быстро меняющиеся события, визуальный образ того, что поразило воображение и привлекло внимание рисующего. Рисунки в дневниках почти всегда эмоциональны и выразительны: то, что переживается рисующим, непременно найдет отражение в созданном образе, как и эмоция пишущего дневник в его тексте. Не все эмоции от увиденного и переживаемого можно выразить словами, но достаточно часто это находит отражение в дневниковых рисунках, потому что пластический код описания события, места, объекта или человека по-иному передает эмоции и смыслы, нежели текст. Лебедева О. Б., исследуя путевые рисунки Жуковского, сделанные им во время путешествия по Европе и посещения Рима, пишет: «...В <...> дневниковых записях <...> зафиксировано множество эстетических впечатлений Жуковского <...> – можно даже сказать, превосходящее множество, поскольку некоторые записи выглядят просто как каталоги картинных галерей, – они все же не передают того, что для поэта было главным: настроения путешественника и эмоциональной насыщенности увиденного его глазами и пережитого его душой образа городского пространства в его доминантах. Перефразируя слова самого поэта, можно сказать, что в вербальном римском дневнике Жуковского нет того самого „невыразимого“, которое неподвластно выражению. Зато оно, это невыразимое, сохранилось в его визуальном дневнике, в его рисунках. <...> Во всяком слу-

чае, выбор объекта, композиция рисунка, точка зрения художника, общая манера письма и самое главное – типология сюжета, способны генерировать эмоцию не менее интенсивную, чем поэтический текст и гораздо более интенсивную, чем документальное свидетельство о топосе» [4, с. 164].

Дневниковый текст создает эффект воображаемого доверительного разговора. Как правило, дневники более интимны, так как «единственным адресатом дневника является сам автор, поскольку дневник пишется, прежде всего, о себе самом и для самого себя и не предполагает огласки» [5, с. 195]. Интимность делает дневниковые тексты искренними, порождающими большую эмоциональную эмпатию. Дневниковые записи не несут литературной обработанности, а дневниковые рисунки являются живыми, эмоциональными, свободными от академической сухости. Содержащаяся в дневнике информация часто носит констатирующий характер и представляет форму устной речи либо служит материалом для дальнейшей работы, фиксирующим изменчивый мир. Справедливо замечание Р. Барта: «Дневник представляет собой не текст, а „речь” (что-то вроде устной речи, записанной с помощью особого кода)» [6, с. 258]. В этой связи следует соотнести дневниковый текст с понятием бахтинских речевых жанров. Помимо отражения в дневнике событий и собственных переживаний, размышлений, их авторы могут фиксировать случаи из жизни и услышанную речь, то есть записывать чужие разговоры. Дневниковые записи не являются художественным, литературным текстом, их относят к предлитературе. Представляя регулярное описание повседневных событий, дневники становятся документом эпохи.

Сегодня дневник как исторический источник занимает прочное положение рядом с мемуарно-исторической и художественной литературой. Десятки, если не сотни, дневников не уступают по своему значению историческим документам. Они могут быть предъявлены даже на обвинительных процессах, как например, дневники Тани Савичевой, Анны Франк, Ольги Берггольц, которые, став одними из обвинительных документов, были предъявлены на Нюрнбергском процессе в качестве доказательств преступлений нацистов против человечности.

Фильмы, представляющие жанр анимационных дневников, можно разделить на две группы.

Первая группа представлена картинами, авторы которых при помощи анимации фиксируют события своей жизни, впечатления от увиденного и переживаемого, эмоции, вызванные столкновением с объективной реальностью. Это фильмы, именуемые анимационными дневниками.

Вторую, более многочисленную группу представляют ленты, снятые на основе экранной адаптации дневниковых текстов. Это так называемые анимированные дневники. Относительно них можно говорить, что авторы фильмов работают с дневниковыми записями как с литературными произведениями, применяя различные стратегии перевода и визуализации. Эти фильмы обладают различной степенью приближенности к первоисточнику. Присутствие в них кода документальности определяется не наличием индексной связи с реальностью или стремлением работать с документальными источниками, а зачастую лишь тем, что в их основе оказывается текст дневника, представляющий собой документ эпохи.

Режиссеры, работающие с чужими дневниками, используют различные киноадаптационные стратегии. В результате могут появиться произведения, которые по своему характеру, стилю подачи материала будут как представлять направление документальной анимации, например: «Еще один день жизни» Рауля Де Ла Фуэнте и Дамиана Ненова (2018, *Another Day of Life*, Raúl de la Fuente and Damian Nenow), «Дневник маленькой птички» Эдмунда Янсона (2007, *Little Birds Diary*, Edmunds Janson), «Дневники Липсетта» Теодора Ушева (2010, *The Lipsett Diaries*, Theodore Ushev), «Башня» Кита Мэйтленда (2016, *Tower*, Keith Maitland), так и являться художественными фильмами: «Где Анна Франк?» Ари Фольмана (2021, *Where Is Anne Frank*, Ari Folman), «Человек с Луны» О. Черкасовой (2002.), «Дневник Леонардо» Яна Шванкмаера (1972, *Leonardův deník*, Jan Švankmajer). Несмотря на то, что в их основе лежат дневники реальных людей, их различие определяется используемыми повествовательными и художественными стратегиями.

В лентах документального направления,

снятых на основе дневников, код документальности присутствует не только за счет обращения к тексту, понимаемому как документ, но и в связи с применением художественных приемов, характерных для документального кино, при построении экранного сообщения. Работая над такими картинами, авторы стремятся следовать за реальностью, работают с различного рода визуальными и текстовыми документами, зачастую совершают экспедиции в места, где происходит действие описанных в дневниках событий, прорабатывают исторический материал, пытаются воссоздать дух эпохи, портрет времени, используют фотографии, добиваются фотографического сходства в изображении героев событий и мест действия. Рассказывая о работе над фильмом «Еще один день жизни» Де Ла Фуэнте отмечал: «Визуальный стиль фильма вдохновлен многими факторами, и одним из них является реальность. Мы проделали огромную работу по документированию, искали визуальные образы той эпохи. Мы также ездили в Анголу перед съемками, чтобы сделать фотографии пейзажей, городов, оружия, и, конечно же, использовали настоящие фотографии наших главных героев в качестве вдохновения для финального образа фильма» [7].

К ним относится характер звуковой партитуры, основанный на применении необработанной, не актерской речи, использовании подлинных аудиозаписей с голосами участников событий, реальных звуков и шумов; создание визуального ряда за счет привлечения фотографий, анимирования авторских рисунков, обработки документальных кадров, включения хроникальных фрагментов.

* * *

Исследование сосредоточено не на фильмах, представляющих экранизации дневников, а именно на анимационных дневниках. В этом случае приемы анимации становятся способом не только фиксации объективной реальности, репрезентации сокрытой ее части, внутреннего мира художника. Подавляющая часть этих фильмов представляют авторскую анимацию в полном смысле этого слова.

Примером анимационного дневника может служить лента «Мадагаскар. Путевой дневник» Бастьена Дюбуа (2010, *Madagascar, carnet de voyage*,) Bastien Dubois). В фильме зафиксированы впечатления европейско-

го туриста о своем путешествии по Мадагаскару. Как могут быть разнородны записи в дневниках, точно так же разнородна изобразительная ткань ленты. Для каждого своего впечатления и момента путешествия автор использует разную изобразительную манеру и технологию. Эту ленту можно отнести к селфи-документалистике или автобиографическому анимадоку. Режиссер запечатлевает не только то, что им было увидено, те детали и образы реальности, которые привлекли его внимание, произвели на него впечатление, но и свои ощущения, настроение проживаемого времени. Это передается в фильме не вербально, а за счет визуальных и кинематографических приемов: неспешного монтажа, длинных панорамных планов, внимания к отдельным деталям, цветового решения, созданного на основе прозрачных акварельных зарисовок, коллажных вставок и беглых рисунков. Если говорить о типологии сюжета, то очевидно, что Дюбуа смотрит на мир широко открытыми глазами, его более всего привлекает широкий панорамный вид: ландшафт, наполненный солнечными лучами, теряющиеся очертания, незавершенные, намеком данные контуры, создающие ощущение легкости бытия и одновременно некой таинственности и магии.

Каждый монтажный план становится новой страницей дневника или новой записью, то вдруг неожиданно обрывающейся, то растягивающейся во времени, передавая ощущение знойного дня, когда время приобретает вязкость и почти не движется, то суету городских улиц, крики и запахи базарной площади. В фильме нет привычной нарративности, действие развивается не за счет истории, а за счет движения и набора впечатлений автора. В фильме взгляд на события субъективен, исходит от первого лица, подобно дневниковой речи.

Бастьен Дюбуа отправляется в деревню и наблюдает за местным обычаем Фамадиане (переворачивания мертвецов). Фильм начинается с обложки дневника; перелистывая страницы с рисунками, пояснительными надписями, вклеенными билетами, мадагаскарскими купюрами, режиссер вводит зрителя в мир своих впечатлений, словно открывает ему свой путевой дневник. А далее следует набор отдельных зарисовок домов, улиц, лю-

дей на рыночной площади, играющих детей, бродячих животных, танцующих деревенских жителей, лемурув, перебегающих дорогу и уносящихся в дебри джунглей, и т. д. Сначала это графические, черно-белые изображения, потом появляются цветные вкрапления, пока не возникают яркие, насыщенные пятна. Б. Дюбуа использует даже кадры с предметной анимацией, чтобы показать хаотичное автомобильное движение на одной из площадей города. Рисунки дополняются надписями, то обрамляющими, то дополняющими, то идущими поверх картинок. В фильме используется прием субъективной камеры. В одних планах все изображенное показано так, словно увидено глазами режиссера. В других сценах камера ведет зрителя вглубь кадра, создавая эффект свободного внутрикадрового движения. В сценах в деревне виртуальная камера работает как невидимый наблюдатель, воспроизводя съемку камерой в стилистике синема верите. Режиссер намеренно использует прием видения от первого лица, тем самым удаляя дистанцию между зрителем и изображением, словно превращая зрителя в попутчика.

Аналогичным примером анимационного дневника, возникшего по итогам путешествия, является лента Неделько Драгича «Дневник» (Nedeljko Dragić, *Dnevnik*), снятая им в 1974 г. Фильм во многом перекликается с лентой Бастьена Дюбуа. Он был снят по итогам путешествия Н. Драгича в США, по тем впечатлениям, которые возникли у него во время знакомства со страной и ее культурой. Фильм также выстроен на непрерывном движении, у него отсутствует нарративная структура. Он представляет стремительную калейдоскопическую смену где-то абстрактных, где-то сюрреалистических визуальных образов, которые по ходу сюжета трансформируются друг в друга. Однако в отличие от ленты Б. Дюбуа фильм Н. Драгича невозможно отнести к документальной анимации. Он основан не на образах реальности, а на ассоциациях, воспоминаниях, вызванных поездкой. Его визуальная ткань подобна потоку сознания. Это скорее путешествие в ментальном пространстве, в мире впечатлений, рефлексий и аллюзий. Фильм репрезентирует не образы объективной реальности, а лишь те эмоции, которые она рождает своим убыстряющимся

темпом, техницизмом, навязчивостью рекламы, небоскребами, суетой большого города. Это ощущение от общества потребителей, от пожирающего человека технического прогресса. По мере развития сюжета кадры становятся все более напряженными, мрачными, словно изображая интенсивную жизнь современного города, графическая манера теряет легкость, появляется нервный рисунок, резкие линии, обилие штриховки, темные пятна со вспышками цвета.

Совсем другой пример дневникового жанра являет собой картина Ст. Хилленбурга «Анимированный дневник» (*Animation Diary*, Stephen Hillenburg). В ней не фиксируется история жизни режиссера, но сам фильм создается по принципу дневниковой записи с присущей ей хронологичностью. Ст. Хилленбург на протяжении 1991–1992 гг. каждый день рисовал несколько набросков, которые затем анимировал. Результатом этой деятельности и стал фильм, представляющий визуальный поток сознания и являющий собой фиксацию творческого процесса. Лента Ст. Хилленбурга, как и фильм Н. Драгича, представляет движение рисунков-метаморфоз. Они меняются столь стремительно, что порой хочется нажать на паузу, чтобы рассмотреть обилие содержащихся в них деталей. При этом стиль рисования является набросочным, отдельные кадры-планы хорошо проработаны и детализированы, другие весьма условны. Столь неравнозначное выполнение рисунков задает внутренний пульсирующий темп с паузами, пустотами и кадрами, насыщенными детально и тонально. Первый кадр фильма после названия содержит цифры. Это дата начала работы над картиной – 1991. С этого пустого кадра-обозначения временной точки начинается отсчет. Цифры постоянно присутствуют в кадре, располагаясь в нижней его части. Цифры – это даты создания рисунков: число, месяц, год (по принципу хронологический дневниковой записи). Единственная дата, которая приобретает некое значение для режиссера – он ее делает большой и заполняет ею пространство листа – это 9.9.1991. Она постепенно обретает особое значение. Словно ее значимость возрастает по мере ее приближения. Во весь кадр она появляется на 252 рисунке, но цифры начинают увеличиваться с даты 9.2.1991, занимая все большее пространство

кадра. После 9.9.1991 они начинают уменьшаться и на рисунках, созданных в сентябре, остаются в центре листа, пока на рисунках, сделанных в конце месяца, вновь не занимают свое привычное положение в нижней части кадра. Тем самым автор как бы акцентирует внимание на необычной дате, состоящей из двух единиц и четырех девяток. Игра с датами становится отдельной сценой фильма.

Помимо дат, на листах присутствуют пояснительные надписи. Их форма, характер написания и объем варьируются: от простых, типа «Я увидел Джека» или «Яйцо», до достаточно пространственных, содержащих размышления и пояснения. Все надписи являются рукописными. Они преимущественно располагаются в нижней части рисунков, но нередко становятся частью изображений, или возникают рядом с рисунком. Заключительный кадр фильма – рисунок с изображением цифр, обозначающих новый год – 1992. Этот кадр по характеру выполнения подобен первому кадру. Начало и конец идентичны, а сама структура фильма становится замкнутой, содержащей линейную и временную последовательность. Таким образом, внимательно просматривая одноминутный фильм, снимавшийся в течение года, зритель может отследить, сколько дней уходило на создание той или иной сцены, как двигалась работа режиссера, какие образы возникали в тот или иной момент времени, какие ассоциации у него рождались под влиянием внешних факторов, например, той же самой смены времен года. Поток трансформирующихся рисунков становится подобен потоку жизни, в которой все нестабильно и изменчиво.

Аналогичный опыт создания дневниковой анимации имеет Дени Шапон, который на протяжении трех лет – с 2008 по 2011 г. – ежедневно рисовал по 12 рисунков. Итогом его работы стала лента «12 рисунков в день: Анимированный дневник» (2011, *12 Drawings a Day, an animated diary*, Denis Chapon). По сюжету фильм не представляет структурированный ряд событий, характерных для дневникового повествования. В этом проекте нет сценария, нет раскадровки, все нарисовано шариковой или гелевой ручкой, не позволяющей внести изменение в рисунок. В процессе работы последние три рисунка, сделанные в предыдущий день, становились основой для

новой серии рисунков, и так работа велась на протяжении всего времени, представляя собой визуализируемый поток сознания. Визуальная канва фильма – это ряд анимированных образов-ассоциаций, образов-впечатлений. Характеризуя фильм, вполне можно использовать слова Новалиса «Рассказы без внутренней связи, но ассоциациями, как сны. Стихи, лишь благозвучные и составленные из прекрасных слов, но без всякого содержания и внутренней связи – разве что лишь отдельные строфы понятны, – подобны сплошным обломкам совершенно разных вещей».

Типичным примером анимационного дневника является лента «Три недели в декабре» Лауры Гонсалвес (2013, *Três Semanas em Dezembro / Three Weeks in December*, Laura Gonçalves). Фильм представляет собой экспериментальную анимацию в форме анимированного дневника, фиксирующего события периода рождественских каникул, проведенных Лаурой в Португалии в кругу своей семьи. В фильме использованы реальные аудиозаписи и зарисовки, сделанные автором во время ее пребывания в Бельмонте в 2011 г. Это достаточно личная история, предстающая как наблюдение отношений внутри большой семьи через препарирование повседневных событий. Как отмечает Лаура, для нее фильм стал своеобразным исследованием личной истории, попыткой обратиться к памяти и психологическим травмам. Визуальная ткань ленты возникает из линейных набросков, сделанных в альбоме. Если Дюбуа интересуется топос, он фиксирует мир Мадагаскара, то Гонсалвес замкнута внутри дома, ее видение скользит в основном по лицам, рукам и фигурам близких ей людей. Зритель почти не видит окружающей обстановки внутри дома, только портреты, глаза, губы, руки тех, кто находится рядом с художницей. По преимуществу автор использует особую приближающую оптику, сосредоточивая свое внимание на отдельных деталях и фрагментах. Фигуры почти никогда не обретают завершенность. Их образы рисуются отдельными штрихами. Они то появляются, то растворяются в пустоте кадра, словно возникают в пространстве памяти. Рваный динамичный монтаж со сменой ракурсов подобен взгляду, фиксирующему то лица, то руки, то фрагменты праздничного стола. Изображения дополняют рукописные надписи в

виде пояснений или отдельных фраз, произносимых собравшимися. Интересно то, что проработанным оказывается не внутреннее пространство дома, а внешняя среда, улицы и домики местечка. В противоположность миру внутри дома, который можно уподобить пространству памяти, внешняя среда обретает некую материальность, выраженную в тональном решении и завершенности изображения. В фильме реальный звук, записанный во время новогодних каникул, привносит в структуру код достоверности и уникальность, но и изображения, хотя в меньшей мере, также становятся способом документальной фиксации реальности, ведь они были сделаны с натуры и впоследствии анимированы.

Указанные выше работы можно отнести к направлению селфи-документалистики. Как и текстуральные дневники, экранные могут не обладать календарной датировкой. Достаточно часто они возникают как компиляция отдельных событий пережитого опыта и эмоциональных рефлексий без четко построенной сюжетной линии, а в случае селфи-дневника – и без героя; вернее, герой есть, но зачастую он не материализуется, не визуализируется. В фильмах жанра селфи-дневника рассказ идет от первого лица и герой «выносятся» за пределы повествования. Зритель видит лишь то, что его окружает, что становится объектом его восприятия. Мир в фильмах описывается через призму эмоций и чувств. Ленты, представляющие дневниковый жанр, сугубо личностные; как и рукописные дневники, их характеризует ощущение безграничной свободы в содержании и в стиле. В большинстве своем эти фильмы представляют образ дополненной или гибридной реальности. Они словно соединительное звено, некая зона между объективным и внутренним миром автора. С одной стороны, в них есть все, что автор видит в качестве наблюдателя, но одновременно они становятся проекцией того виртуального мира, в котором протекает жизнь и происходит реализация автора как творческой личности, как художника. В данном аспекте это не просто фиксация реальности, а уже художественная реальность, моделированная в соответствии с внутренними побуждениями, эмоциями и личностной рефлексией. Поэтому на экране возникает не безличностный образ реальности, а мир того или иного автора. Это,

с одной стороны, мир конкретный, видимый наблюдателем или путешественником, а с другой стороны, – эстетический, «сложносочиненный». Взгляд творческого человека делает художественный отбор, предлагает свое видение на окружающий его мир, репрезентирует свои эмоции и эмоции окружающих, близких ему людей, вызванные столкновением с реальностью, ее переживанием.

Анимационные дневники представляют не только направление анимадока, но по характеру подачи материала их можно отнести к импрессионистическому анимадоку, или документальному импрессионизму. В большинстве из них авторы стремятся передать впечатление от реальности, а не ее точное изображение. Для изобразительного стиля анимационных дневников характерен отказ от подробнейшей детализации и проработанности формы. Изображение несет набросочный, незавершенный характер, ему присущ свободный, живой рисунок. Анимационные дневники возникают из серии последовательных рисунков-наблюдений, которые в процессе создания фильма анимируются. Из идеи анимирования серий изображений в начале XX в. возникла практика европейской авангардной анимации. Те, кто стоял у ее истоков, создавали абстрактные фильмы, но они считали эти образы порождением их внутренней жизни, которую возможно репрезентировать на пленке кинематографическим способом. Как писал Л. Сюрваж «Моим инструментом будет кинематографическая пленка (фильм), этот истинный символ аккумулярованного движения. Я воплощу свои видения в последовательных фазах, соответственно состоянию моего сознания» [8, р. 36]. Сюрваж так и не снял свои фильмы, но высказанные им идеи нашли свою реализацию в творчестве других авторов. По сути, анимированные дневники представляют собой форму придания временной протяженности зарисовкам, зафиксированным впечатлениям от реальности или эмоциям, вызванным ее переживанием. Камера, пленка, компьютерный интерфейс графического редактора, проекционный аппарат становятся средством записи и воспроизведения личностных событий, переживаний, размышлений человека, то есть еще одним инструментарием фиксации моментов своей жизни.

Примечание:

- ¹ Термин «эгодокументы» был введен в научный оборот нидерландским историком и писателем Жаком Прессером для обозначения «различных форм автобиографического письма, таких как автобиографии, мемуары, дневники» [1, с. 238].

Литература:

1. Баггерман А., Деккер Р. Жак Прессер и традиция еврейской автобиографии в Нидерландах. In: НЛО, № 124. 2019, с. 238-256/ Baggerman A., Dekker R. Zhak Presser i tradicija evrejskoj avtobiografii v Niderlandah. In: NLO, № 124. 2019, s. 238-256.
2. Блок М. Апология истории, или Ремесло историка. Москва: Наука, 1986/ Blok M. Apologija istorii, ili Remeslo istorika. Moskva: Nauka, 1986.
3. Филатова Н. М. Подходы к изучению эго-документов в современной исторической науке в свете «лингвистического поворота». In: Документ и «документальное» в славянских культурах: между подлинным и мнимым. Сб. научн. трудов. Москва: Институт славяноведения РАН, 2018, с. 24-40/ Filatova N. M. Podhody k izucheniju jego-dokumentov v sovremennoj istoricheskoj nauke v svete «lingvisticheskogo povorota». In: Dokument i «dokumentalnoe» v slavjanskih kulturah: mezhdu podlinnym i mnimym. Sb. nauchn. trudov. Moskva: Institut slavjanovedenija RAN, 2018, s. 24-40.
4. Лебедева О. Б. Визуальный римский дневник В. А. Жуковского. In: Вестник Томского государственного университета. Филология, 2023, № 84, с. 159-183/ Lebedeva O. B. Vizualnyj rimskij dnevnik V. A. Zhukovskogo. In: Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Filologija, 2023, № 84, s. 159-183.
5. Воронова Н. Г. Заметки о речевом жанре дневника. In: Культура и текст, 2003, № 10, с. 194-200/ Voronova N. G. Zametki o rechevom zhanre dnevnika. In: Kultura i tekst, 2003, № 10, s. 194-200.
6. Барт Р. Ролан Барт о Ролане Барте. [1979]. Москва: Ad Marginem, 2002/ Bart R. Rolan Bart o Rolane Barte. [1979]. Moskva: Ad Marginem, 2002.
7. Desowitz B. Another Day of Life': A Surrealistic Animated Diary of War // September 14, 2019 11:22 AM. <https://www.indiewire.com/features/general/another-day-of-life-a-surrealistic-animated-diary-of-war-1202172788/> (дата обращения/ data obrashchenija 28.08.2025)
8. Russett R., Starr C. Experimental Animation: origins of a new art. N.-Y., Da Capo Press, 1976, p. 35-40.

Наталья Кривуля
ORCID: 0000-0003-4580-1357