

УДК 82(2)

## МИМЕСИС И ДИЕГЕСИС В ТЕКСТАХ КИНОСЦЕНАРИЕВ В. СИГАРЕВА

© Бубнова С.А., Нечаева Е.А.

e-mail: chicara1@yandex.ru

*Самарский национальный исследовательский университет  
имени академика С. П. Королёва, г. Самара, Российская Федерация*

Киносценарий в отечественном литературоведении нередко рассматривается как один из приемов творческого прочтения конкретного художественного текста. Попытки описания специфики киносценария к приводили к диаметрально противоположным результатам: сценарий рассматривался как некий жанр или даже род литературы, получал статус особого вида драматургии или вовсе исключался из сферы художественного творчества [1]. Перспективным представляется рассмотрение киносценария с использованием нарратологического инструментария. Современный отечественный киносценарий (например, сценарии В.И Сигарева «Волчок» [2009 г.] [2] «Жить» [2012 г.] [3]) обнаруживает сложные формы художественного высказывания, соединяющие «показ» и «рассказ», мимесис и диегесис.

Сценарий как высказывание особого типа ориентирован в первую очередь на сверхконкретное изображение, на репрезентацию того, что доступно внешнему наблюдателю [4]. Однако в текстах киносценариев В. Сигарева от сверхконкретного «показа» внешних действий героя автор переходит к специфической диегетической форме: *«Паренек поднимает велосипед. Затем одну из туфель и швыряет её в кусты. Садится на велосипед – предательски стрекочет трещотка-открытка»*[3]. От сверхконкретного «показа» внешних действий героя оформляющийся субъект сознания переходит к специфической диегетической форме; с одной стороны, он не существует вне ценностного мира героя и не изолирован от него, перенимая ценностную шкалу самого героя, с другой стороны, что важнее, он завершает целостность художественного мира. Открытка становится «предательской» только с точки зрения целого, которое герой не в состоянии постичь; целое находится в ведении «автора», захватывающего всю зону происходящего. Субъект сознания внеположен герою, но одновременно не оформляется как автор, существующий вне ценностной системы героя.

Модель *«ей/ему кажется...»* в тексте киносценария позволяет не сверхконкретно наметить внешние проявления внутренних переживаний героини, а рассказать о них; при этом логика этих переживаний окажется «закрытой» для зрителя, которому доступно только внешнее их проявление: *«Люди косятся на нее. На лицах неловкость. Электричка трогается. На какой-то момент Гришке кажется, что это те же люди, что и тогда, когда били Антона»* [3].

Неочевидные примеры включения «рассказа» (противоположные «показу») моделируют пространство, в котором создается иллюзия моментного нахождения, будто это пространство существует до момента, в котором его начинает воспринимать зритель или читатель: *«Мужчина с велосипедом лежит на подмерзшем тротуаре. Мужчина поднимается, садится на велосипед, снова поскользывается и падает»* [3]. Это «снова» не явлено ни для читателей, ни для зрителей, которые видят не второе, а первое падение. «Снова» это повторяется лишь для самого героя; в показ вплетается

точка зрения персонажа, известная лишь ему одному, а мир, моделируемый автором, оформляется как «существующий до» ситуации показа.

В сценарии к фильму «Волчок» авторская позиция подвижна: «Девочка стоит у ограды кладбища. За оградой кучи старых истлевших венков и цветов. За оградой огромные вековые сосны. За оградой покошенные надгробья. За оградой полумрак и тишина. **За оградой неизвестность**» [2]. От изображения объектов «за оградой», доступных внешнему наблюдателю, фокус смещается на переживания самой героини, для которой кладбище – «неизвестность». В данном фрагменте автор не выходит за рамки поля зрения персонажа; «неизвестность» существует и для самого автора в созданном им мире, который вновь оформляется как способный существовать вне авторского присутствия.

Автор может занимать позицию героя, противопоставляя свою статичность хаотичному движению толпы, и расширять взгляд персонажа – рассказывать о ситуации так, как не смог бы рассказать он сам, вновь завершая созданный художественный мир: «А толпа продолжает своё хаотичное движение. Она льется, меняет цвет от серого к темно-серому, то вдруг окрашивается прожилками красного или синего, она гудит, она клокочет, она вскрикивает, она то ускоряется, то замедляет свой ход, она то густеет, то редет, она откликается на призывы диктора, она не откликается ни на какие другие призывы. Она страшна и смешна. Она однолика и разнообразна. И вдруг она исчезает. За окнами вокзала ночь»[2]. Внешняя, внутренняя и нулевая фокализация (взгляд «объективного нарратора», взгляд на мир с точки зрения персонажа, маленькой девочки, и взгляд автора, носителя целого) сложно взаимодействуют во фрагментах текста киносценариев такого типа.

Тексты киносценариев В. Сигарева соединяют мимесис и диегесис, моделируя образ такого субъекта, который, завершая целостность художественного мира, находится вне изображаемых событий, но, занимая позицию героя и выходя за рамки предписанного ему сценарием положения стороннего наблюдателя, способен транслировать видение самого героя. Диегесис в текстах киносценариев Сигарева свидетельствует об их уникальной художественной ценности: киносценарии становятся не «правилами игры» и последовательностью действий, но литературным событием.

### Библиографический список

1. Мартынова И.А. Развитие текста отечественного киносценария // Культура и текст. № 3, 2018. С.185
2. Сигарев В. Волчок – 2009: <http://magazines.russ.ru/ural/2006/4/si2.html>
3. Сигарев В. Жить – 2012: <http://vsigarev.ru/doc/zhit.html>
4. Шмид В. Отбор и конкретизация в словесной и кинематографической наррации // Narratorium. 2011, №1-2: <http://narratorium.rggu.ru/article.html?id=2017636>