

УДК 791.43.45

5.8.2. Теория и методика обучения и воспитания

5.10.1. Теория и история культуры, искусства

[https://doi.org/10.34680/EISCRT-2024-2\(7\)-56-85](https://doi.org/10.34680/EISCRT-2024-2(7)-56-85)

СЮЖЕТНЫЙ ТВИСТ С ИГРОЙ СОЗНАНИЯ В КИНО: ГЕРОЙ СКОРЕЕ ЖИВ, ЧЕМ МЕРТВ



Татьяна Лефман,
*Северный (Арктический)
федеральный университет
им. М. В. Ломоносова
(Архангельск, Россия).*

Tat'yana Lefman,
*Lomonosov Northern (Arctic)
Federal University,
(Arkhangelsk, Russia).*

*ORCID: 0000-0002-0488-7687
e-mail: t.lefman@narfu.ru*



Екатерина Егорова,
*Северный (Арктический)
федеральный университет
им. М. В. Ломоносова
(Архангельск, Россия).*

Ekaterina Egorova,
*Lomonosov Northern (Arctic)
Federal University,
(Arkhangelsk, Russia).*

*ORCID: 0000-0001-8115-9344
e-mail: ruslit1611@yandex.ru*

Для цитирования статьи:

Лефман, Т. О., & Егорова, Е. Н. (2024). Сюжетный твист с игрой сознания в кино: герой скорее жив, чем мертв. *Индустрии впечатлений. Технологии социокультурных исследований (EISCRT)*, 2(7), 56-85. [https://doi.org/10.34680/EISCRT-2024-2\(7\)-56-85](https://doi.org/10.34680/EISCRT-2024-2(7)-56-85)

Аннотация: в статье на основе герменевтического анализа современных кинокартин рассматривается вопрос о диалогической природе человеческого сознания. Проблематика исследования также состоит в попытке актуализации осмысления понятия «сознание» в текстах массовой культуры, как одного из наиболее обсуждаемых вопросов в современной научной парадигме с точки зрения когнитивно-дискурсивного подхода. Репрезентация смыслов исследуемых кинокартин оказывается значимой как на уровне теоретического обобщения приемов работы по привлечению внимания зрителя, так и на уровне практики, в процессе выявления представлений о схожих компонентах стратегии «сюжетного твиста с игрой сознания». Материалом для анализа служат остросюжетные популярные фильмы, в сценариях которых используется эта стратегия визуальной метафоры незримого «сюжетного твиста с игрой сознания». В рассуждениях и стратегии осмысления заявленных проблем авторы обращаются к особенностям восприятия зрителей (информантов). В качестве информантов выступили студенты направления «Культурология» кафедры культурологии и религиоведения Северного (Арктического) университета.

Ключевые слова: киноискусство, кинематографический прием, сюжетный твист, диалогическая природа сознания, кинодискурс, впечатления, сознание человека, приём «двойное зрение».

«У вас в кармане два яблока...»

Актуальность настоящего исследования обусловлена необходимостью практического осмысления современного кинодискурса как того специфического зеркала, в котором отражаются проблемы, трудности и вопросы, волнующие человека и общество. Это становится значимым ввиду высокой степени воздействия на зрителей, пропаганды средствами кино различных идей, ценностей и установок. Мы разделяем мнение С. А. Маленко и соглашаемся с тем, что «впечатления стали ведущим духовным содержанием современного этапа социальной коммуникации,

экзистенциальной основой бытия сознания и человека» [Маленко 2022: 11].

«Предположим, что у вас в кармане два яблока...»

В исследованиях отечественного философа, исследователя культуры и литературоведа М. М. Бахтина разрабатывается понятие полифонии сознания. Ученый справедливо предполагает, что раскрыть уникальные, прежде неизвестные свойства сознания возможно при создании ситуации встречи, коммуникации двух «голосов» внутри одного сознания, которое по самой природе своей полифонично. Это «не то, что происходит внутри, а то, что происходит на границе своего и чужого сознания, на пороге. И все внутреннее повернуто вовне, диалогизировано, каждое внутреннее переживание оказывается на границе, встречается с другим, и в этой напряженной встрече – вся его сущность» [Бахтин 1979: 343].

Нам думается, что использование феномена диалогического сознания как твиста в кинематографе основано на создании чувства напряжения, которое описано М. М. Бахтиным, того самого саспенса, так сильно привлекающего современного, особенно молодого зрителя. Постоянная игра на границе «своего» и «чужого», пересечение этой границы неразрывно связаны с темой двойничества, бинарности мира и его архетипичности для восприятия зрителем.

Разрабатывая теорию архетипов коллективного бессознательного, К. Г. Юнг даже не предполагал, как увлекут

результаты его работы кинематографистов в будущем. Идея двойничества и диалога субъекта с неким «другим» описана ученым в образах архетипа «Тени». Основываясь на теории К. Г. Юнга [Юнг 2019: 496], кинематографисты определяют «Тень» как некую оставшуюся за порогом сознания бессознательную часть личности героя. «Тень», так называемый «другой», может быть совершенно не похожим на героя («Бойцовский клуб», реж. Д. Финчер, 1999, «Черный лебедь», реж. Д. Аронофски, 2010, «Переполненная комната», реж. Мона Фастволд Лерче, Корнел Мундруцо, Алан Тейлор, 2023).

Как правило, «Тень» является демоническим двойником героя, содержит отрицательные, негативные, сокрытые черты его личности, те, которые он не хочет в себе признавать, а потому намеренно старается «заглушить». Героя постоянно беспокоит его «Тень», он вступает с ней в диалог, похожий на тот, что описывал Сергей Есенин: «Черный человек на кровать ко мне садится, черный человек спать не дает мне всю ночь» [Есенин 1923]. Диалог, который герой ведет с тенью, постепенно становится более напряженным, превращаясь в спор а, в итоге, и битву, в которой есть только один победитель.

Сюжетная схема битвы и акт узнавания зрителем статуса вымышленности «другого», генерируемого самим сознанием главного героя, в современном кинематографе превращается в твист. Этот прием используется Д. Финчером в фильме «Бойцовский клуб» (1999), Д. Аронофски в «Черном лебеде» (2010), О. Трофимов в фильме «Майор Гром: чумной доктор» (2021) и других кинокартинах.

Сюжетный поворот часто предваряется диалогом героя и его «Тени», в котором-то и открываются основные смыслы фильма. Так, в ключевом диалоге Тайлера Дердена и рассказчика зритель понимает, что все происходящие события были лишь плодом воображения главного героя: – *Так почему меня принимают за тебя?* / – *А ты не знаешь?* / – *Нет, не знаю.* / – *Нет, знаешь. Почему все вокруг путают нас с тобой?* / – *Мы – один человек* [Паланик].

Увлечение темой двойничества и теорией архетипов К. Г. Юнга кинематографистами характерно не только для современного кино. Мастер саспенса, знаменитый американский режиссер Альфред Хичкок использует феномен диалогичности сознания в «Психо» (1960), а шведский режиссер Ингмар Бергман – в «Земляничной поляне» (1957). Однако И. Бергман не наделяет своих персонажей раздвоенным сознанием. В исповедальном фильме «Земляничная поляна» автор скорее реализует тему двойничества с помощью внутреннего диалога героя с самим собой во время сновидческих путешествий, где персонаж встречается с «Я-другим», из прошлой жизни, задает ему вопросы, рефлексиирует прожитые дни и решения, которые были ошибочными. Таким образом, в случае со шведским режиссером внутренний диалог остается в рамке рефлексии и приводит к метаноиие главного героя, но не к диссоциации его сознания.

«Врете, ни одного...»

Наша статья посвящена вопросам функционирования и использования кинематографического приема, основанного на

диалогической природе человеческого сознания. Мы ставим перед собой цели по выявлению в современных кинокартинах наличия «сюжетного твиста с игрой сознания» и на основе отзывов информантов пытаемся осмыслить, почему этот прием стал так востребован режиссерами особенно в последнее время.

На наш взгляд, анализ фильма подразумевает интерпретацию кинотекста как целостного текста культуры, умышленно разделяемого на части с возможностью выявления в этих частях скрытых смыслов. Следует отметить, что восприятие кинотекста обусловлено самыми разными факторами. К их числу можно отнести субъективные и объективные факторы текстообразования в целом. К субъективным факторам мы относим, например, фактор адресата, то есть зрителя, его опыт и фоновые знания в сфере культуры. К объективным факторам, на наш взгляд, можно отнести маркеры времени и пространства, исторический контекст и другие моменты.

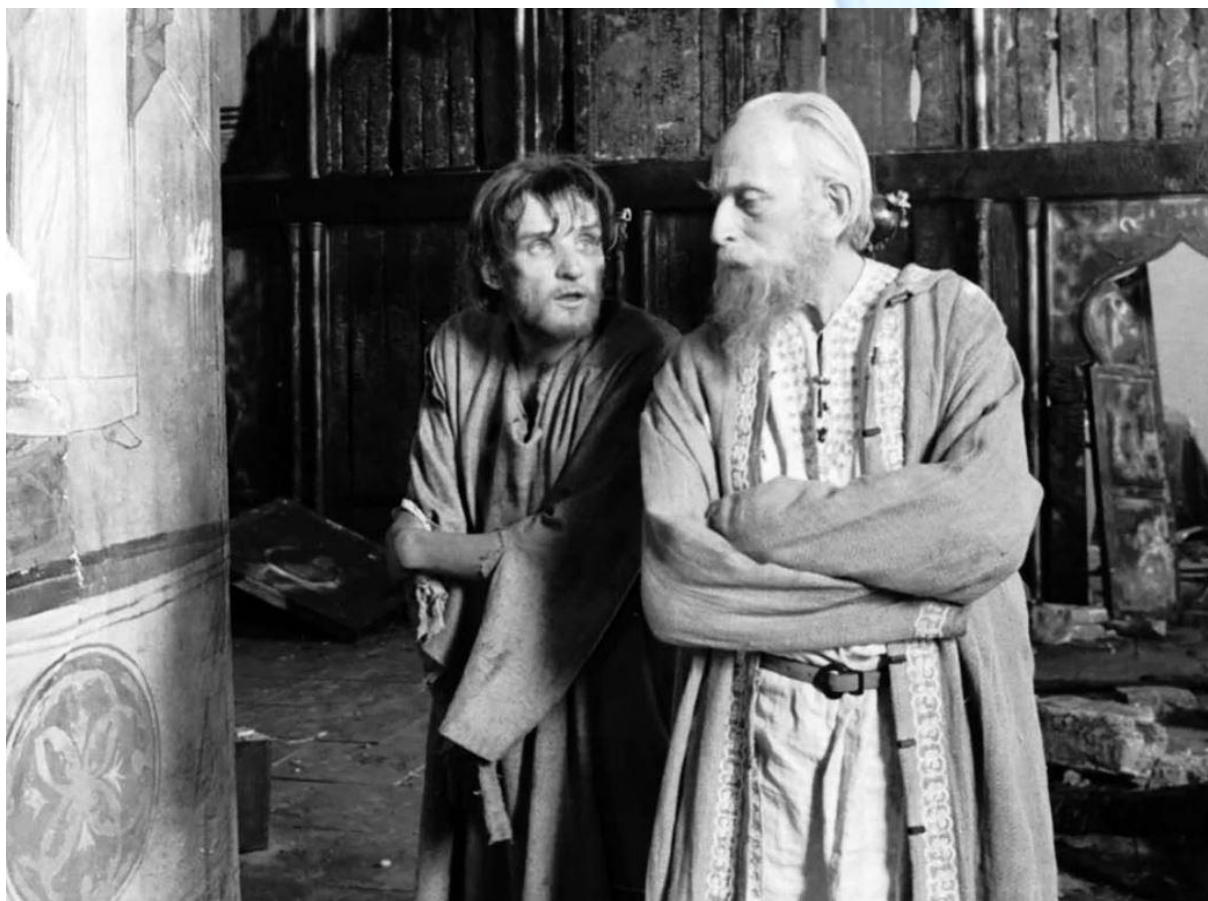
Культурологический подход выступает в исследовании как междисциплинарный метод интерпретации актуальных культурных феноменов. Применение подобного подхода позволяет интерпретировать и оценивать художественные произведения, в нашем случае – кинокартины – на основе особенностей их отражения в духовном опыте сознания, в наблюдении за ментальным содержанием сюжетного твиста в том или ином фильме. Представляется важным также возможность проследить интертекстуальные связи как внутри, так и вне кинотекста.

В исследовании авторитетного отечественного ученого Н. А. Хренова, посвященном вопросам философии и искусства, актуализируется своего рода «точка опоры» в идейном содержании, которая актуальна и для настоящей публикации. То, что мы называем «сюжетным твистом с игрой сознания», в его работе осмыслено как прием «двойного зрения»: «Чтобы ощутить личность и вообще жизнь сквозь призму смерти, для этого нужно специфическое или так называемое «двойное зрение», а его дает ангел смерти, не забирающий душу человека сразу, а дающий ему еще некоторое время для жизни» [Хренов 2023: 75]. Как утверждал отечественный философ-экзистенциалист Л. Шестов, таким зрением обладал, например, Ф. М. Достоевский. Наделенный этим специфическим зрением художник «внезапно начинает видеть сверх того, что видят все и что он сам видит не так, как видят простые смертные, а как существа других миров» [Шестов 1993: 27]. «Поэтому у избранника возникают особые видения, которые могут показаться фантастическими или галлюцинациями расстроенного воображения» [Хренов 2023: 75].

На основе анализа творчества известного советского кинорежиссера А. А. Тарковского, как основателя новой дискурсивности, мы склонны разделять его слова относительно метода работы с художественными произведениями: «В искусстве существуют явления, которые не всегда возможно рассматривать с помощью уже имеющихся традиционных подходов и приемов. Они сами обновляют язык искусства и потому требуют соответствующей новой методологии» [Хренов 2023: 53].

«Или герой жив, или он умер...»

В фильме «Страсти по Андрею» (реж. А. Тарковский, 1966) есть эпизод, в котором Феофан Грек, к тому времени уже покойный, с того света является в разоренном храме, чтобы утешить Андрея (кульминация картины, после смерти Фомы).



Кадр из фильма «Страсти по Андрею», реж. А.Тарковский, 1966 г. Изображение размещено в свободном доступе: <https://bestraskraski.ru/raskraski/tarkovskij-kadri-iz-filmov>

Особенно важными, на наш взгляд, становятся слова главного героя этого фильма, произнесенные еще в начале пути, в диалоге с Фомой: «Через молитву только от видимого к невидимому душа подойти может» («Страсти по Андрею», реж. А. Тарковский, 1966). И если за основу взять кинематографическое наследие режиссера,

то можно обнаружить обращение к визуализации «незримого» мира и в других его фильмах (например, «Зеркало», реж. А. Тарковский, 1974).



Кадр из фильма «Зеркало» (реж. А. Тарковский, 1974 г.). Изображение размещено в свободном доступе: https://dzen.ru/a/Y6ze7qn_wolLsIXr

В работе уже упоминавшегося нами Н. А. Хренова справедливо отмечено: «Прием «двойного зрения» присутствует уже в фильме «Иваново детство», связанном с субъективным видением героем всего, что представлено на экране. В фильме «Зеркало» этот прием сохраняется и только усиливается. При том, что герой, от имени которого ведется повествование, вообще не показывается. Вместо этого зритель может слышать лишь его голос. И видеть то, что в его сознании возникает в виде обрывков и фрагментов, связь между которыми уловить не просто. Ключ к пониманию структуры повествования дает даже не фильм, а

сценарий. А из него в ходе реализации замысла многие эпизоды выпали. Так, сценарий начинался эпизодом на кладбище, когда героя, от имени которого ведется повествование, хоронят. В кадре проносят гроб, а в фонограмме воспроизводится его внутренний монолог. Вот уж, действительно, воспроизведение жизни сквозь призму смерти» [Хренов 2023: 75-76].

Как видно из приведенных выше цитат, кажущиеся «новыми» эти сюжетные ходы и приемы давно и хорошо известны как режиссерам, так и зрителям, а также исследователям, в то время как современный кинематограф лишь всякий раз актуализирует эту тему и трансформирует прием. В одних лентах и форматах подобный прием выступает как «оголенный провод», так как содержит основу – игру с сознанием (например, фильм «Во власти стихии», реж. Б. Кормакур, 2018), тогда как в других – существует

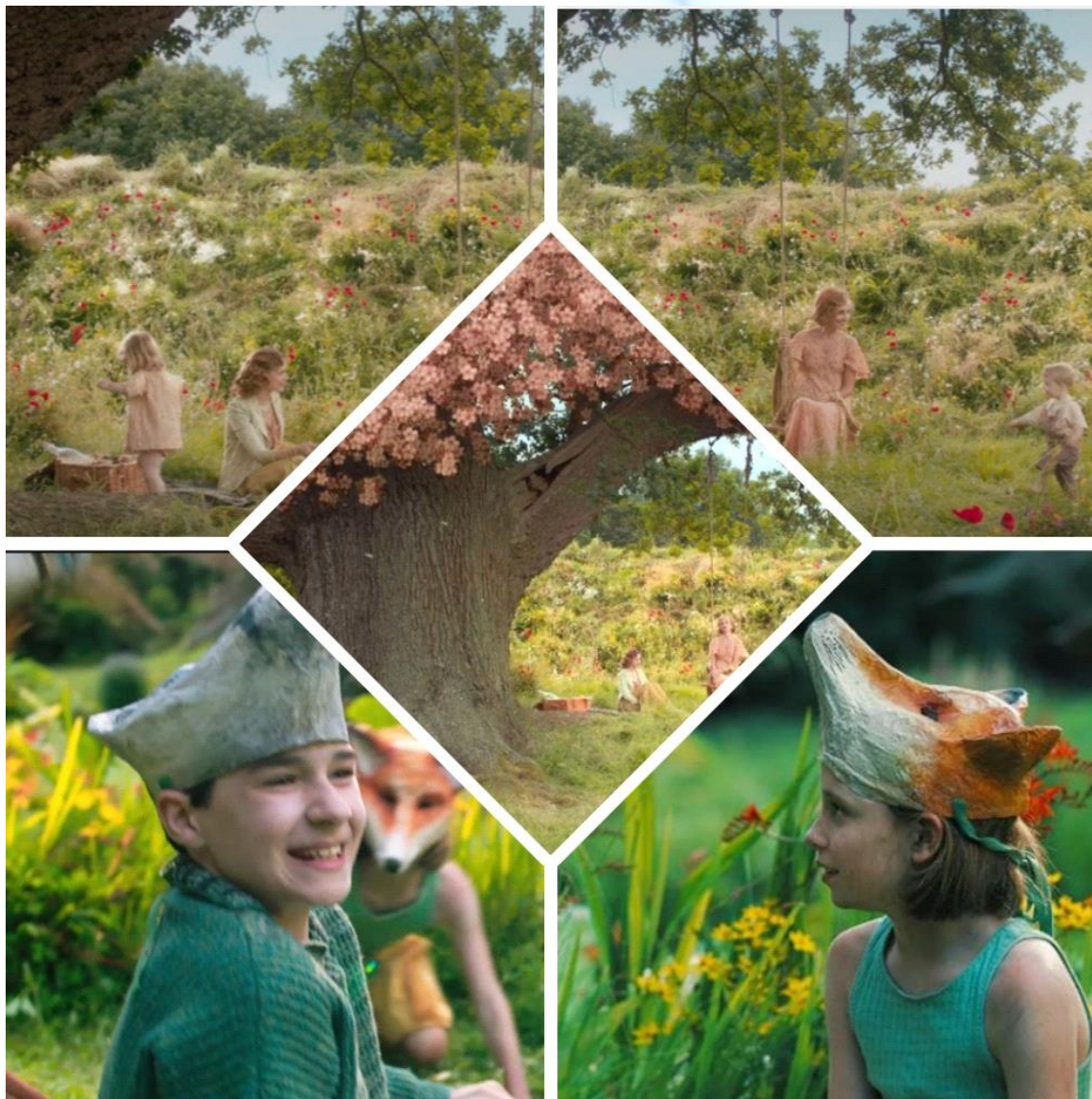


Кадры из фильма «Во власти стихии», реж. Б. Кормакур, 2018 г.

Коллаж создан авторами публикации на основе изображений, размещенных в свободном доступе:

<https://www.film.ru/articles/zhizn-ti>

как развернутая метафора незримого мира (например, «Таинственный сад», реж. М. Манден, 2020).



Кадры из фильма «Таинственный сад» (реж. М. Манден, 2020 г.).

*Коллаж создан авторами публикации на основе изображений, размещенных в свободном доступе:
<https://kinofilmpro.ru/>*

Анализ визуальных текстов, где используется феномен диалогического сознания, позволяет авторам настоящей статьи сделать вывод о том, что режиссер создает смысловое поле, наполненное символами, которые подготавливают и

предупреждают зрителя о скором пересечении героем границы реального и нереального. Классической метафорой деформации сознания становятся зеркала, фотографии, портреты, присутствующие в пространстве фильма. Процессы всматривания в свое отражение в зеркале, рассматривания себя на фотографиях и портретах описывал в эссе «Camera lucida» французский философ-структуралист и литературовед Р. Барт [Барт 2011: 272]. Именно он предположил, что акт рассматривания себя на фотографии, по сути, должен говорить нам о легком расстройстве личности, диссоциации сознания, ведь фотография – это явление меня в качестве «другого». По этой причине режиссеры часто используют символизм двойничества зеркал и фотопортретов для создания еще большего напряжения у зрителя.

Как видно из представленных выше рассуждений, феномен кино постоянно находится в фокусе внимания филологов и философов, когнитивистов, специалистов по психологии и лингвистики, искусствоведов и культурологов. Однако именно «само кино представляет собой новую практику образов и знаков» [Делез 216: 553]. Сложность методологии исследования такой «практики образов и знаков» во многом состоит в интерпретационной гибкости кинотекста. Смысловое единство вербального и визуального определяет трудности и в воспроизведении креолизованной цитаты. Важно отметить значение непрерывного обращения к зрительскому опыту восприятия кино. Если язык искусства дублирует реальность, то

язык кино реконструирует механизм мыслительных процессов, тем самым демонстрируя результат работы сознания.

Вслед за российским исследователем А. Г. Рыжковым мы рассматриваем кинодискурс как разновидность дискурса, где доминантой выступает визуальная метафора. В кинодискурсе информация может проявляться как в виде слов (например, героиня произносит: «мне грустно»), так и через визуальное решение (например, героиня смотрит в окно, где остаются следы дождя // героиня держит в руках одежду погибшего героя, см. изображение) [Рыжков 2000: 96-102]. Добавим также, что кинодискурс, на наш взгляд, – это еще и результат взаимодействия авторской интенции с опытом зрителя, поэтому мы опираемся в своей аргументации на диалог со студентами и выпускниками направления «Культурология» (Северного Арктического федерального университета имени М. В. Ломоносова (г. Архангельск), 4 курса бакалавриата), поделившимися мнениями о собственном восприятии представленных кинокартин.



Кадр из фильма «Во власти стихии» (реж. Б. Кормакур, 2018 г.). Изображение размещено в свободном доступе: <https://www.film.ru/articles/zhizn-ti>

По-видимому, визуализация диалогической природы человеческого сознания в современном кинематографе признана хоть как-то сократить дистанцию, возникающую при передаче смыслов на пути между режиссерской задумкой, ее воплощением и итоговым зрительским прочтением, прояснить все, что скрывает внутренний поток сознания персонажей. Вероятно, использование такого приема обусловлено усиливающейся борьбой за внимание зрителя.

По мнению информанта Дарьи Одерий, «сюжетные твисты кажутся хорошим напоминанием об субъективности камеры. Кинематограф легко может убедить даже искушенного зрителя в реальности происходящего, ведь он сам видит и слышит его. Это кажется почти документалистикой. Если ненадежный рассказчик в литературе – это напоминание о сомнении в опыте другого, то кинематограф заставляет сомневаться, как мне кажется, в своем опыте (ведь зритель забывает, что это не его опыт, а протагониста)» (записано со слов информанта-культуролога, 2023).

Как писал «Сократ XX века» философ М. К. Мамардашвили: «Чаще всего наше переживание сопровождается отрешенным взглядом на мир: мир как бы выталкивает тебя в момент переживания из самого себя, отчуждает, и ты вдруг ясно что-то ощущаешь, сознаешь. Это и есть осмысленная, истинная возможность этого мира. Но именно в видении этой возможности ты окаменел, застыл. Оказался как бы отрешенно вынесенным из мира. В этом состоянии тебе многое способно открыться» [Мамардашвили 1992: 17].



*Кадр из фильма «Таинственный сад» (реж. М. Манден, 2020 г.).
Изображение размещено в свободном доступе: <https://kinofilmpro.ru/>*

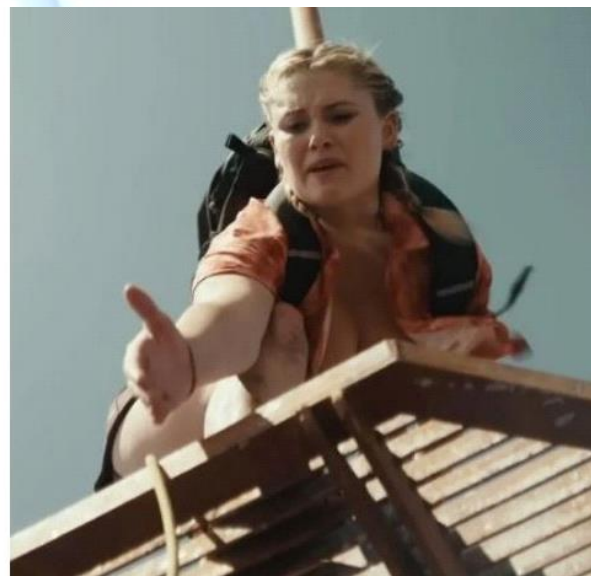
Раскроем подробнее технику исследуемого кинематографического приема: в основной сюжетной линии герой-помощник «воскресает» в сознании главного героя (зритель думает, что герой жив и не умирал вовсе), именно с целью спасения жизни главного героя. Например, фильме «Таинственный сад», реж. М. Манден, 2020 г. во время пожара герои-помощники помогают главным героям выйти из горящего дома, указывая на потайную дверь; в фильме «Гравитация», реж. А. Куарон, 2013 г. напарник подсказывает, как надо действовать, чтобы вернуться домой; в фильме «Вышка», реж. С. Манн, 2022 г. девушка думает, что ее напарница жива, поэтому продолжает борьбу за жизнь; фильм «Во власти стихии», Б. Кормакур, 2018 г. основан на реальных событиях, жена в океане выживает благодаря тому, что думает, что ее муж жив: ремонтирует яхту и пр. Все упомянутые фильмы содержат

своего рода ход-обман: сначала они показывают зрителю, что герой мертв, а потом, наоборот, убеждают, что жив. Такая игра с человеческим сознанием в кинематографе, представляет наррацию, задача которой не только симитировать мыслительный акт, но, главным образом, транслировать мыслительный поток, который не прошел рациональную проверку.



*Кадр из фильма «Гравитация» (реж. А. Куарон, 2013 г.).
Изображение размещено в свободном доступе: imdb.com*

Объединяет эти картины также и предельность ситуации, в которой мозг (из-за инстинкта самосохранения) «включает» визуализацию выстроенного будущего по модели «а чтобы было, если бы близкий человек не погиб». То есть, то, что психиатр, вероятно, назовет галлюцинацией, а гуманитарий осмыслит как идею о множественности мира, о незримом и духовном, необъяснимом с точки зрения разума, но понятным с точки зрения



Кадры из фильма «Вышка» (реж. С. Манн, 2022 г.). Коллаж создан авторами публикации на основе изображений, размещенных в свободном доступе: film.ru

веры. По-видимому, это своего рода защита мозга, способ адаптироваться. У здорового человека, у человека со здоровой психикой подобная адаптация случается в пограничной ситуации (между жизнью и смертью), а у человека с измененным сознанием это вполне может произойти и без пограничного состояния.

Вероятно, на искажении границ сознания героя и Другого строятся механизмы сюжетостроения. В пространство реального восприятия активно вторгаются аномалии, порожденные воображением. Подобное возвращение к природе воспоминаний мы часто наблюдаем и в фильме «Таинственный сад», реж. М. Манден, 2020 г.



Кадры из фильма «Таинственный сад» (реж. М. Манден, 2020 г.).

*Коллаж создан авторами публикации на основе изображений, размещенных в свободном доступе:
<https://kinofilmpro.ru/>*

По мнению Арины Смолич (информант-культуролог): «Попадая в старый сад, Мэри и Колин теряют связь с внешним миром и меняют свою идентичность. Проводником в иное пространство для них становится птичка Робин. В библейской традиции зарянка – символ жертвы, потери частицы себя. Имея проводника и спутника, который охраняет и вместе с тем показывает правильную дорогу, Мэри и Колин меняются сами. Мэри постоянно видятся умершие мама и тетя. Происходят временные инверсии, появляется возможность у главной героини посмотреть на себя-малышку со стороны, возможность понять холодность матери и простить ее, – все это в фильме отрабатывается старательно» (информант-культуролог, записано со слов, 2023).

Как следует из рассуждений Матвея Дрочнева (информант-культуролог): «К финалу фильма я пришел к мысли, что сад-то не волшебный. Чудеса, творимые в саду, – это лишь действия, не пользовавшиеся позволением в доме. К примеру, недуг Колина, это вина самовнушения со стороны отца. Поэтому он начал ходить только в саду, где ему это позволили и помогли друзья. Волшебство, оно заключено в воображении детей, а стечение обстоятельств они характеризуют как чудо» (информант-культуролог, записано со слов, 2023). По словам Дарьи Одерий: «Общение с мертвым персонажем – еще и общение с самим собой. У зрителя есть возможность увидеть то, что главный герой скрывает внутри себя, какие мотивы и переживания его охватывают, но в отличие от альтер-эго («Бойцовский клуб», реж. Д. Финчер, 1999), связано еще

и с чувством потери и размышлениями о потерянной возможности» (информант-культуролог, записано со слов, 2023).

В исследовании современного кинематографа нас также интересуют те ситуации, когда состояние видоизмененного сознания персонажа соотнесена с трансформацией аудиовизуального [Хоружий 2016: 141]. Отметим подобные случаи, в основе которых могут находиться: некоторая тема, развиваемая сознанием (например, «Во власти стихии», Б. Кормакур, 2018 г.); отклик сознания на те или иные проявления окружающего мира (например, «Гравитация», реж. А. Куарон, 2013 г.); болезненность или искажение основы сознания (например, «Талли», реж. Д. Райтман, 2017 г.).

К сюжету кинокартины, в которой «твист» основан на «болезни» сознания, на наш взгляд, можно отнести фильм «Талли» (реж. Д. Райтман, 2017 г.), в котором главная героиня находится в пограничном состоянии от истощения. Совсем недавно у Марло родился третий ребенок, ее второй ребенок – сын, вероятно психологический двойник, испытывает трудности в коммуникации с миром (в фильме напрямую не говорится, но у зрителей складывается впечатление о наличии признаков расстройства аутистического спектра). Брат Марло говорит о необходимости нанять ночную няню, которая может помочь Марло. В одну такую бессонную ночь и появляется Талли (Марло в молодости, второе «Я»), она оказывается прекрасной помощницей, которая предстает воплощением всех желаний Марло. Талли даже приглашает Марло в бар, немного выпить и отдохнуть.



Кадры из фильма «Талли» (реж. Д. Райтман, 2017 г.). Коллаж создан авторами публикации на основе изображений, размещенных в свободном доступе: <https://www.film.ru/articles/mama-matochka-matusya>

Обнаруженный нами сюжетный твист состоит в следующем: оказывается, все это время Марло справлялась сама ночью, а ее мозг создал двойника в виде помощницы ее самой 25-летней. Послеродовая депрессия спровоцировала появление Талли (оказывается, Талли – это девичья фамилия Марло). После

автокатастрофы (пограничное состояние героини между жизнью и смертью в фильме также присутствует) муж Марло наконец-то понимает, что он тоже должен принимать участие в воспитании детей, быть вторым родителем и хоть как-то помочь Марло. В жизнь Марло наконец-то приходит долгожданная гармония, ведь она все-таки нашла помощь в своей семье.

Из обозначенных нами моментов в строении сюжета искаженным (в интерпретируемом материале упомянутых выше фильмов) оказывается второе основание: в силу жизненных обстоятельств чаще всего главный герой теряет близкого человека («Во власти стихии», Б. Кормакур, 2018 г.). Эту ситуацию информант Дарья Одерий комментирует следующим образом: «Финальный сюжетный твист отличается от обычного сюжетного поворота тем, что влияет также и на оценку событий до твиста. Несмотря на то, что в кинематографе твисты существовали всегда («Психо», реж. А. Хичкок, 1960), явление привлекло внимание в «девяностые» и «нулевые» из-за обширного списка культовых фильмов с неожиданной концовкой («Шестое чувство», реж. М. Найт Шьямалан, 1999), где мастерски скрывался важный сюжетный твист до самого финала. Желание повторить этот трюк возникало у многих режиссеров долгие годы, так что такой сюжетный твист в кинопрессе именуют «шьямалановский твист» (записано со слов информанта-культуролога Д. Одерий, 2023).



Кадр из фильма «Психо», реж. А. Хичкок, 1960. Изображение размещено в свободном доступе: <https://www.kinopoisk.ru/picture/1888790/>



Кадр из фильма «Шестое чувство» (реж. М. Нйт Шьямалан, 1999 г.). Изображение размещено в свободном доступе: <https://www.kinopoisk.ru/picture/1587852/>

«Лучше умру, чем пить касторку...»

Сегодня кажутся типичными размышления по поводу того, как человек воспринимает мир. По словам российского философа И. Г. Корсунцева, «субъект как творец и участник событий действительного мира одновременно создает так называемое бытие сознания субъектов» [Корсунцев 2004: 44]. Кинематограф остро чувствует и ретранслирует неуклонно возрастающий интерес к вопросам природы человеческого сознания, бытия сознания субъектов. Возможно, это спровоцировано и мотивировано глобальной цифровизацией и влиянием разработок по развитию искусственного интеллекта. Поняв, как устроен мозг, как работает сознание, человек, с одной стороны, совершенствовал бы искусственный интеллект, с другой стороны, поставил бы под угрозу само существование человека. Нельзя отрицать, на наш взгляд, и фактор антропоцентрической катастрофы, подталкивающей человека к размышлениям о природе сознания.

В исследовании российского философа и культуролога В. В. Зверевой справедливо отмечено: «Медиа как технологиям и культурным формам присущи свои характерные особенности, у них своя логика и правила, которые структурируют способы мышления и эмоционального переживания аудитории, задают исходную картину интерпретации действительности, подталкивают к определенным способам общения в малых и больших группах» [Зверева 2012: 7]. Использование в кинематографе визуальной метафоры обращения к «незримому» миру приводит к осмыслению

того, что сознание детей; душевнобольных людей, сознание которых сочли находящимся «вне нормы»; людей, находящихся в пограничном состоянии (между жизнь и смертью), испытывающих колоссальный стресс, но стремящихся выжить, способно адаптироваться и защититься посредством погружения внутрь, в некое архетипическое, мифологическое пространство, там, где время циклично. Об этом свидетельствует и то, что, сюжетные твисты с игрой с сознанием, как правило, сопровождаются чередой воспоминаний главного героя, обрывочные воспоминания «путают» время, а прошлое смещается в настоящее.

Как видно из исследуемых и интерпретируемых источников, в них объективируется смысл: сознание человека тянется к сакральному. Травмирующее, потери и утраты сознание заполняет потусторонним, «незримым миром»: временем, пространством, другими героями и природой. В анализируемых кинокартинах с сюжетным твистом персонажи конструируют образ «самого Я» и определяют пространство, которое находится за границей «Я». Их одиночество «Я» приводит к тому, что человек, по Н. А. Бердяеву, переживает «свою личность, свою особенность, свою единственность, неповторимость, свое несходство ни с кем и ни с чем на свете» [Бердяев 2001: 85].

Нам показались крайне интересными рассуждения информантов о том, что «сюжетные твисты с игрой сознания» помогают зрителям осмыслить события и мотивируют их быть внимательным к деталям: «на примере «Вышки» (реж. С. Манн, 2022): фильмов о выживании много, если бы обе подруги спаслись – этот

фильм мало чем бы отличался бы от других. Но смерть подруги заставляет зрителя проанализировать все события, желать пересмотреть фильм заново со знанием правды и подметить детали. Хотя вот фанаты фильмов о выживании часто «Вышку» не любят, находя там нестыковки» (записано со слов информанта-культуролога Д. Одерий, 2023).

В отзыве Дарьи Одерий также присутствует предположение о том, почему этот прием стал так востребован режиссерами в последнее время: «для современного кино твисты на одно время стали костылем, так как появление цифровой камеры (фильмы стало дешевле и проще снимать без привязки к пленке), видеопрокаты, интернет и стриминговые платформы и др. спровоцировали рост количества фильмов. Большая конкуренция заставляет выбирать «обходные пути», чтобы запомниться» (записано со слов информанта-культуролога Д. Одерий, 2023).

Кроме того, как нам кажется, «обманные ходы сознания», позволяют преодолевать проблему недосказанности, отражают глубину человеческих переживаний. Метафора «незримого» становится визуализируемой. Коррелирующий с повествованием изобразительный ряд не просто дезориентирует зрителя в художественном времени и пространстве, он помогает воспринимать хронотоп киноленты как целое.

Для каждого раздела этой публикации мы предложили подзаголовки, определяющий основную мысль и одновременно демонстрирующий, как большое может заключаться в малом, а сложное – в простом и очевидном. Обращение к тексту знаменитой

сказки А. Н. Толстого служит своего рода аллегорией исследуемого кинематографического приёма. «Одно из двух, – прошелестел он, – или пациент жив, или он умер. Если он жив – он останется жив или он не останется жив. Если он мертв – его можно оживить или нельзя оживить» [Толстой 1936]. Ученые и философы много веков пытаются дать точное определение сознанию, разобраться в поведенческих установках личности через анализ дискурсов разного типа, однако точнее сравнения сознания с ветром, после которого очевидны последствия – сломанные ветви деревьев, по-видимому, ничего нет, как в карманах у Буратино нет никаких яблок. Думается, что интерес к исследуемому приёму «двойного зрения» вообще никогда не угаснет, как не угаснут попытки режиссёров предложить зрителю вступить в диалог на тему человеческого в человеке.

Литература

- Барт, Р. (2011). *Camera lucida. Комментарий к фотографии*. Москва: Ад Маргинем Пресс.
- Бахтин, М. М. (1979). *Эстетика словесного творчества*. Москва: Искусство.
- Бердяев, Н. А. (2001). *Я и мир объектов. Опыт философии одиночества и общения*. Режим доступа: <http://www.vehi.net/berdyaev/mirobj/03.html> (дата обращения: 07.02.2024).
- Делез, Ж. (2016). *Кино*. Москва: Ад Маргинем Пресс.
- Есенин, С. (1923). *Черный человек*. Режим доступа: <https://www.culture.ru/poems/43530/chernyi-chelovek> (дата обращения: 22.02.2024).
- Зверева, В. В. (2012). *«Настоящая жизнь» в телевизоре: исследования современной медиакультуры*. Москва: РГГУ.
- Корсунцев, И. Г. (2004). Особенности виртуальной реальности. В книге *Корсунцев, И. Г. В мире современных научных мифов* (стр. 21–45). Москва: Молодая гвардия.
- Маленко, С. А. (2022). Высокая концентрация впечатлений: чувства, образы, идеи. *Индустрии впечатлений. Технологии социокультурных исследований (EISCRT)*, 1(1), 09–13. Режим доступа:

[https://doi.org/10.34680/EISCRT-2022-1\(1\)-09-13](https://doi.org/10.34680/EISCRT-2022-1(1)-09-13) (дата обращения: 22.02.2024).

Мамардашвили, М. (1992). *Как я понимаю философию?* Москва: Прогресс; Культура.

Паланик, Ч. (2002). *Бойцовский клуб*. Москва: АСТ. Режим доступа: http://www.eunet.lv/cgi-bin/win/INPROZ/PALANUK/fightclub_kor.txt (дата обращения: 22.02.2024).

Рыжков, А. Г. (2000). Вербальное и визуальное в кинодискурсе. *Когнитивный подход к изучению языковых явлений: материалы науч. конф. молодых ученых факультета романо-германской филологии* (стр. 96-102). Калининград.

Толстой, А. Н. (1936). *Золотой ключик, или Приключения Буратино*. Режим доступа: <https://azbyka.ru/fiction/zolotoj-kljuchik-ili-prikljuchenija-buratino-tolstoj/> (дата обращения: 22.03.2024).

Хоружий, С. С. (2015). *«Улисс» в русском зеркале*. Санкт-Петербург: Азбука-Аттикус.

Хренов, Н. А. (2023). Философия и искусство: Тарковский как основатель новой дискурсивности. *Индустрии впечатлений. Технологии социокультурных исследований (EISCRT), 4(5), 49-86*. [https://doi.org/10.34680/EISCRT-2023-4\(5\)-49-86](https://doi.org/10.34680/EISCRT-2023-4(5)-49-86)

Шестов, Л. (1993). На весах Иова. В книге *Шестов Л. Сочинения в 2-х т., Т. 2*. Москва: Наука.

Юнг, К. Г. (2019). *Архетипы и коллективное бессознательное*. Москва: АСТ.

Информация об авторах

Лэфман Татьяна Олеговна – кандидат культурологии, старший преподаватель, Северный (Арктический) федеральный университет им. М. В. Ломоносова (Россия, 163002, г. Архангельск, наб. Северной Двины, д. 17), ORCID: 0000-0002-0488-7687, t.lefman@narfu.ru

Егорова Екатерина Николаевна – кандидат филологических наук, доцент, Северный (Арктический) федеральный университет им. М. В. Ломоносова (Россия, 163002, г. Архангельск, наб. Северной Двины, д. 17), ORCID: 0000-0001-8115-9344, ruslit1611@yandex.ru

A PLOT TWIST WITH THE PLAY OF CONSCIOUSNESS IN THE CINEMA: THE HERO IS MORE ALIVE THAN DEAD

**Tat'yana Lefman
Ekaterina Egorova**

Abstract: the article, based on a hermeneutical analysis of modern films, examines the question of the dialogical nature of human consciousness. The research problem also consists of an attempt to actualize the phenomenon of

understanding the concept of "consciousness" in mass culture texts, which, in our opinion, is one of the most discussed issues in the modern scientific paradigm from the point of view of the cognitive-discursive approach. The representation of the meanings of the films under study is significant both at the level of theoretical generalization of work methods to attract the viewer's attention, and at the practical level, for example, identifying ideas about similar components of the "plot twist with the game of consciousness" strategy. The material for analysis is action-packed popular films, the scripts of which use this strategy of visual metaphor of the invisible / "plot twist with the game of consciousness". In reasoning and understanding the stated problems, the authors turn to the perception of viewers (informants). The informants are students of the "Cultural Studies" department of the Department of Cultural Studies and Religious Studies of the Northern (Arctic) University.

Keywords: cinematic art, cinematic technique, plot twist, dialogical nature of consciousness, film discourse, impressions, human consciousness, imaginary vision.

References

- Bakhtin, M. M. (1979). *Estetika slovesnogo tvorchestva* [Aesthetics of verbal creativity]. Moscow: Art Publ. (In Russ.).
- Bart, R. (2011). *Camera lucida. Kommentarii k fotografii*. [Camera lucida. Commentary on the photo]. Moscow: Ad Marginem Press. (In Russ.).
- Berdyaev, N. A. (2001). *Ia i mir ob"ektov. Opyt filosofii odinochestva i obshcheniia* [The experience of the philosophy of loneliness and communication]. Available at: <http://www.vehi.net/berdyaev/mirobj/03.html> (accessed: 02.07.2024). (In Russ.).
- Delez, Zh. (2016). *Kino* [Cinema]. Moscow: Ad Marginem Press. (In Russ.).
- Hrenov, N. A. (2023). Filosofii i iskusstvo: Tarkovskii kak osnovatel' novoi diskursivnosti. [Philosophy and art: Tarkovsky as the founder of a new discursivity]. *Experience industries. Socio-Cultural Research Technologies (EISCRT)*, 4(5), 49-86. (In Russ.). [https://doi.org/10.34680/EISCRT-2023-4\(5\)-49-86](https://doi.org/10.34680/EISCRT-2023-4(5)-49-86)
- Jung, K. G. (2019). *Arkhetipy i kollektivnoe bessoznatel'noe*. [Archetypes and the collective unconscious]. Moscow: AST Publishing House. (In Russ.).
- Khoruzhy, S. S. (2015). «Ulyss» v russkom zerkale. ["Ulysses" in the Russian mirror]. St. Petersburg: Azbuka-Atticus Publ. (In Russ.).
- Korsuntsev, I. G. (2004). Osobennosti virtual'noi real'nosti [Features of virtual reality]. V knige Korsuntsev, I. G. *V mire sovremennykh nauchnykh mifov* [In the world of modern scientific myths] (pp. 21-45). Moscow: The Young Guard Publ. (In Russ.).
- Malenko, S. A. (2022). Vysokaia kontsentratsiia vpechatlenii: chuvstva, obrazy, idei. [High concentration of experience: feelings, images, ideas]. *Experience industries. Socio-Cultural Research Technologies (EISCRT)*, 1(1), 99-116. (In Russ.). [https://doi.org/10.34680/EISCRT-2022-1\(1\)-09-13](https://doi.org/10.34680/EISCRT-2022-1(1)-09-13).

- Mamardashvili, M. (1992). *Kak ia ponimaiu filosofiiu?* [How do I understand philosophy?]. Moscow: Progress; Culture Publ. (In Russ.).
- Palanik, Ch. (2002). *Boitsovskii klub* [Fight Club]. Moscow: AST. Available at: http://www.eunet.lv/cgi-bin/win/INPROZ/PALANUK/fightclub_kor.txt (accessed: 22.02.2024).
- Ryzhkov, A. G. (2000). Verbal'noe i vizual'noe v kinodiskurse. [Verbal and visual in film discourse]. *Kognitivnyi podkhod k izucheniiu iazykovykh iavlenii: materialy nauch. konf. molodykh uchenykh fakul'teta romano-germanskoii filologii*. [Cognitive approach to the study of linguistic phenomena: materials of the scientific conference of young scientists of the Faculty of Romano-Germanic Philology] (pp. 96-102). Kaliningrad. (In Russ.).
- Shestov, L. (1993). Na vesakh lova [On the scales of Job]. In *Shestov L. Sochineniia v 2-kh t. T. 2*. [Essays in 2 volumes. Vol.2]. Moscow: The science Publ. (In Russ.).
- Tolstoy, A. N. (1936). *Zolotoj kljuchik, ili Prikljuchenija Buratino*. [The Golden Key, or the Adventures of Pinocchio]. Available at: <https://azbyka.ru/fiction/zolotoj-kljuchik-ili-prikljuchenija-buratino-tolstoj> (accessed: 03.22.2024).
- Yesenin, S. (1923). *Chernyi chelovek*. [The Black man]. Available at: <https://www.culture.ru/poems/43530/chernyi-chelovek> (accessed: 02.22.2024). (In Russ.).
- Zvereva, V. V. (2012). «Nastoyashhaya zhizn'» v televizore : issledovaniya sovremennoj mediakul'tury` ["Real Life" on TV: studies of modern media culture]. Moscow: RSUH Publ. (In Russ.).

Author's information

Lefman Tat'yana Olegovna – PhD in Culturology, Senior lecturer, Lomonosov Northern (Arctic) Federal University (Severnaya Dvina Emb. 17, 163002 Arkhangelsk, Russia), ORCID: 0000-0002-0488-7687, t.lefman@narfu.ru

Egorova Ekaterina Nikolaevna – PhD in Philology, Associate Professor, Lomonosov Northern (Arctic) Federal University (Severnaya Dvina Emb. 17, 163002 Arkhangelsk, Russia), ORCID: 0000-0001-8115-9344, ruslit1611@yandex.ru

For citation:

Lefman, T. O., & Egorova, E. N. (2024). A plot twist with the play of consciousness in the cinema: the hero is more alive than dead. *Experience industries. Socio-Cultural Research Technologies (EISCRT)*, 2(7), 56-85. (In Russian). [https://doi.org/10.34680/EISCRT-2024-2\(7\)-56-85](https://doi.org/10.34680/EISCRT-2024-2(7)-56-85)