

ИРРЕАЛЬНОСТЬ И АЛЬТЕРНАТИВНОЕ МЫШЛЕНИЕ В СЕМИОТИКЕ КИНО: КОГНИТИВНО-ПСИХОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

А. С. Дружинин

Московский государственный университет международных отношений
МИД России, Москва, Россия
Andrey.druzhinin.89@mail.ru

Моделирование возможных миров, альтернативных реальностей и параллельных вселенных по праву можно считать одним из самых востребованных приемов создания художественного образа в литературе и кинематографе. Возможность увидеть жизнь в нескольких вариантах своего развития одновременно, «отменить» принятое решение или переписать историю закладывается в основу захватывающих сюжетов книг и кино. Тем не менее в научной литературе, посвященной логическому и языковому анализу контрфактуальных высказываний и ирреальности, нет достаточного объяснения эмпирических оснований и когнитивно-процедурных механизмов воображения того, что (не) могло бы быть. Возможность наблюдать процесс создания ирреальности, в частности на экране, в рамках художественного фильма, открывает новые перспективы изучения этого способа мышления и языкового описания мира. В данной статье анализируются особенности полимодального конструирования ирреальности в дискурсе кино, а ирреальность рассматривается как способ познания мира путем реконфигурации пережитого опыта в эмоционально-оценочной аттенциональной динамике восприятия и мышления. На материале четырех художественных кинопроизведений – «Загадочная история Бенджамина Баттона», «Искушение», «Осторожно! Двери закрываются» и «Отчаянные домохозяйки» – исследуются конкретные действия, совершаемые субъектом (персонажем) и наблюдаемые за счет аудиовизуальной семиотики кино с целью контрфактуального (альтернативного) моделирования мира. Делается вывод, что в полимодальном дискурсе кино ирреальность «возникает» в результате того, что субъект оперирует прошлым опытом восприятия и трансформирует этот опыт в нелинейную темпоральную конфигурацию в соответствии с теми или иными прагматическими целями и интересами. В частности, выделяются следующие когнитивно-психологические функции ирреальности: аннулирование, рескриптинг, исследование опций и сценарное планирование. Таким образом, воображение альтернативных миров не отвергается персонажем как фантазия, искажающая восприятие, а напротив – принимается как полезный познавательный инструмент, помогающий найти выход из ситуации неопределенности и решить различные жизненные проблемы. Сквозь ирреальность создателям фильма удастся обратить внимание зрителя на незначительные детали, а персонажам – изменить понимание привычных событий и объектов окружающего мира.

Ключевые слова: полимодальный дискурс, контрфактуальное мышление, аннулирование, рескриптинг, сценарное планирование, исследование опций

IRREALITY AND COUNTERFACTUAL THINKING IN THE SEMIOTICS OF CINEMA: A COGNITIVE-PSYCHOLOGICAL ASPECT

Andrey S. Druzhinin

MGIMO University, Moscow, Russia
Andrey.druzhinin.89@mail.ru

Modern literature and cinema increasingly draw on possible world semantics to tell stories about alternative realities, parallel universes and counterfactual events. Imagining the world from a plurality of perspectives, envisaging several life scenarios for one and the same developing story, undoing the past and rewriting history are only a few interesting ways in which our alternative (counterfactual) thought can flow as we engage in the changing and unpredictable experiences our environment affords. In this research, I view irreality as a linguistic product of counterfactual thinking analyzable on the level of both text and cinematic observation. Given that irreal semantics has been mostly investigated so far in terms of logic and information processing, I aim to explore the bodily experience in which our imagination of what could (not) be is grounded. With such a focus on the empirical and psychological aspects of irreality construction in thought and action, I turn to films and filmmaking techniques observable on screen as enactments of irreal meaning and irreal description of the world. In doing so, I analyze the features of polymodal construction of irreality in cinematic discourse. Using four feature films as research material – *The Curious Case of Benjamin Button*, *Atonement*, *Sliding Doors*, and *Desperate Housewives* – I investigate the dynamics of attention, bodily movements, perception and intellectual operations that are enacted on screen through the audio-visual semiotics to enable coherent alternative thinking and produce irreal descriptions of the situation. I argue that in polymodal cinematic discourse, irreality “emerges” as a result of the subject’s operating with his/her past perceptual experience and re-configuring this experience in temporal terms in accordance with certain pragmatic goals and interests. In particular, I distinguish between the following cognitive-psychological functions of irreality: undoing (canceling the lived experience), rescripting (rewriting, or re-evaluating and reconceptualizing, the lived experience), exploration of options (thinking of an experience in its alternatives), and scenario planning (acting on such experiential alternatives). I establish that imagining an alternative reality is not rejected by a film character as a perception-distorting fantasy but accepted instead as a useful cognitive and psychological tool that helps deal with uncertainty and solve various life

problems. Through irreality, filmmakers manage to construct reversible time out of the characters' non-linear flow of experience by enacting changes in their understanding of familiar events and objects of the surrounding world. A conclusion can be made that irreality and counterfactual thought in films are emplotted experiential configurations reproducible through the audio-visual semiotics of recorded video sequences.

Keywords: polymodal discourse, alternative thinking, undoing, rescripting, scenario planning, exploration of options

DOI 10.23951/2312-7899-2024-3-58-90

Введение

Ни одно грамматическое явление не исследовалось так широко с междисциплинарных позиций, как категория так называемого ирреального наклонения в контрфактуальных пропозициях (If A happened, then B would happen as well). Предложения условного типа, обозначающие «нереальное условие» и такое же «нереальное» следствие, привлекают внимание философов, когнитологов, психологов и, разумеется, лингвистов. Причина повышенного интереса к семантике ирреалиса заключается в неординарности способа мышления, необычном выборе глагольных форм [Дружинин, Лаврова 2024] и нелинейности логики, посредством которых становится возможным рассуждение о невозможном. Интригующе звучат различные интерпретации грамматического значения ирреальности: одни ученые называют его «окном в потусторонние миры» [Бабушкин 2001], другие – виртуальной реальностью [Левицкий 2017].

В то же время экспериментальная психология предлагает рассматривать контрфактуальные высказывания как особую форму мышления. Контрфактуальное мышление подразумевает способность человека создавать возможные альтернативы произошедших ранее событий, его размышления о том, как все могло бы получиться иначе [Roese 1997]. «Альтернативное (контрфактуальное) мышление является существенной чертой сознания. И <...> именно артикулируя лучшее возможное прошлое, люди могут реализовать желательное будущее» [Roese, Olson 1995, 46–47].

Современная когнитивная наука выдвигает гипотезу о том, что самое абстрактное мышление складывается из конкретных действий, совершаемых человеком в эмпирической (сенсомоторной) области взаимодействий [Johnson 2017; Cowley, Kuhle 2020]. Исходя из этого, воображаемые события, (не)возможные миры и альтерна-

тивная реальность представляют собой психические координации телесного опыта, выполняющие адаптивную функцию для организма человека [Druzhinin, Fomina 2023]. Но что мы чувствуем, как воспринимаем мир и куда направляем наше внимание, когда размышляем о том, что (не) могло бы быть? Какие действия и как мы совершаем, чтобы альтернативная реальность оказалась объектом нашего внимания? Ответы на эти вопросы мы попытаемся найти в дискурсе кино, где самый разнообразный опыт – от базовых телодвижений и ощущений до сложных и необычных переживаний – становится объектом полимодального конструирования, т.е. энактивации, «проигрывания» (с точки зрения создателей), наблюдения и интерпретации (с точки зрения зрителя) [Druzhinin 2022; Дружинин, Фомина 2022; Фомина, Дружинин 2023].

Мыслительные и перцептивные процессы, а также их результаты – смыслы, значения и знания – можно рассматривать и как следствие кинопоэтики, позволяющей зрителю конструировать определенный опыт после взаимодействия с уже созданным кинопроизведением, и как ее предопределяющее условие, заключающееся в особенностях опыта того, кто создает будущее кинопроизведение. С точки зрения условия ограниченность фильмов когнитивными границами чьего-либо воображения (например, сценариста) не ставит под сомнение уместность использования кино как эмпирического материала. Границы воображения, по сути, и становятся объектом эмпирического исследования, цель которого – проверить гипотезы о когнитивных механизмах конструирования человеческого опыта в языке. Если мы сможем наблюдать, как человек создает, в частности ирреальность в своем воображении, мы получим реальные эмпирические данные, позволяющие проверить наши когнитивные и лингвистические теории о том, как человек использует языковые знаки в своем мышлении, общении и эмоциональном самовыражении.

С точки зрения следствия кинопоэтика способна сделать наблюдаемой семантику ирреальности [Druzhinin 2022] благодаря комплексу полисемиотических средств, задействованных коллективным автором для создания художественного образа. Сенсорная активность субъекта во время его языкового взаимодействия наблюдаема с помощью аудиовизуальной репрезентации слуховых, зрительных и даже тактильных (посредством музыкального аудиоряда) ощущений. Моторную активность субъекта можно увидеть на экране посредством визуализации его коммуникативно координируемых физико-телесных действий, то есть того, как и что дела-

ет субъект своим телом во время произнесения слов или реакции на них. Эмоциональная активность также подразумевает реакции на речевое поведение, но в более узком смысле. Выражение лица, жестикауляция и изменение положения тела отражают оценочное отношение субъекта к тому, что происходит во время языкового взаимодействия. Мыслительные процессы, происходящие внутри субъекта, можно наблюдать в фильме благодаря различным приемам кино съемки и видеомонтажа (например, «субъектив», или кадр, снятый с точки зрения героя; замедленная съемка; обратный кадр; флешфорвард). Используя подобную технику, режиссер фильма позволяет увидеть, как меняется фокусировка внимания героя в тот или иной момент его перцептивной (сенсомоторной) деятельности, к которой можно отнести его речепродуктивную активность (произнесение слов). Одновременность видеоряда, визуализирующего смену объектов внимания героя, и аудиосопровождения, репрезентирующего его речевую деятельность, достигается с помощью закадрового голоса и выстроенной сообразно сюжетной линии последовательности кадров, связность которых обеспечивает восприятие зрителем двух планов происходящего – того, что происходит с героем и *внутри* него. Самосознание как совокупность всего сюжетно значимого пережитого опыта субъекта легко наблюдается через события, которые произошли с героем до и произойдут после того или иного языкового взаимодействия. Такие события помогают пролить свет на то, как субъект настроен по отношению к происходящему с ним и внутри него. Тем самым кинопоэтика является ценным полисемиотическим ресурсом конструирования (наблюдения, энактивации (проигрывания) и интерпретации) ирреального опыта.

Метод и материал исследования

Анализ механизмов ирреального мировосприятия, мироощущения и миропонимания проводится на материале кинодискурса, основанного на контрфактуальных сюжетах. Это значит, что аудиовизуальная семиотика кинодискурса, задействованная «коллективным отправителем» (режиссером, сценаристом, актерами и т.д.) [Bubel 2008; Dynel 2011] в построении ирреального смысла внутри комплексного идейного замысла картины, должна быть формально определена и описана посредством ирреального наклонения, в терминах контрфактуальных суждений. Кроме того, в соответствии со спецификой поставленных в исследовании задач мы сделали

выборку таких произведений кино, в которых ирреальность показывается в динамике, в процессе своего конструирования, а не как готовый продукт воображения. Чтобы рассмотреть эмпирические основы альтернативного мышления, мы должны наблюдать, как, где и когда альтернативные реальности противопоставляются в наблюдаемых действиях и событиях на экране.

Материалом для исследования послужили следующие игровые картины, сериалы и фрагменты из них:

(1) Фильм «Осторожно! Двери закрываются» (1998) – история о том, что было бы, если одно событие случилось иначе. Контрфактуальная тематика фильма обыгрывается посредством визуально-семиотических техник, используемых «коллективным отправителем» для создания эффекта альтернативных / параллельно существующих миров одного и того же человека.

(2) Сцена несчастного случая из фильма «Загадочная история Бенджамина Баттона» (2008), в которой контрфактуальная тема обыгрывается сквозь призму размышлений главного героя о реальности «как было» и реальности «как если бы».

(3) «Искупление» (2008) – экранизация одноименного романа, посвященная альтернативной реальности, которую создает главная героиня в своем воображении и материализует в своей книге с целью искупить вину перед близкими ей людьми за то, что погубила их жизнь из-за собственной роковой ошибки.

(4) 11-я серия 6-го сезона телесериала «Отчаянные домохозяйки» (2010), посвященная размышлениям главных героев об альтернативных сценариях их жизни при том или ином стечении обстоятельств. Воображаемый каждым героем жизненный путь демонстрируется в виде отдельной истории, заканчивающейся возвращением героя к реальности, или «коллективного отправителя» к основной сюжетной линии, благодаря чему создается контраст между явью и сном, былью и небылью.

Семиозис ирреальности в полимодальном кинодискурсе мы рассматривали в ракурсе конкретных когнитивных функций и прагматических следствий, определяющих легитимность ирреальности как способа познания мира. Среди таких когнитивных функций выделяются аннулирование (вид психологической защиты, при котором совершенное действие или мыследействие отменяется за счет выполнения противоположного по значению или оценочной валентности), рескриптинг (когнитивная практика переписывания пережитого опыта для его переосмысления и изменения к нему отношения), исследование опций (поиск альтернативных путей

решения задачи или выполнения действия) и сценарное планирование (взаимодействие с альтернативными способами решения задачи или выполнения действия).

Ирреальность как аннулирование

Одной из функций ирреального мировосприятия является *аннулирование* как механизм психологической защиты против болезненных, деструктивных или других опасных мыслей или действий посредством соответствующих контрмыслей или контрдействий. Аннулирование проявляется в бессознательной попытке уравновесить некое чувство (обычно вину или стыд) с помощью отношения или поведения, которое «магическим образом» уничтожает давнее чувство [Bond 2004]. Впервые этот психологический механизм был описан в работе З. Фрейда и был назван термином *Ungeschehenmachen*, что буквально значит «сделать так, чтобы не случилось, или случилось наоборот» [Freud 1959]. Аннулирование часто связывают с попытками изменить прошлое в ответ на болезненные переживания, с ним связанные. Это изменение происходит за счет моделирования обратного события или события, которое приводит или могло бы привести (но не привело) к противоположным последствиям. Аннулируя действия, человек аннулирует их символически, то есть в языке. В акте аннулирования он пытается обратить не только последствия события, но и само событие, как будто оно не произошло [Costa 2020].

Фрагмент фильма «Загадочная история Бенджамина Баттона» (1:54:00–1:56:00) представляет особый интерес для эмпирического анализа ирреальности, конструируемой в функции аннулирования посредством ресурсов визуальной семиотики. Сцена размышлений главного героя (Бенджамин) о несчастном случае, произошедшем с его подругой Дейзи, включает в себя визуализацию ряда событий, сопровождаемую закадровым голосом повествователя. Повествование построено на сопоставлении двух модальностей произошедшего – реальных и ирреальных событий. Грамматическое оформление ирреального повествования включает в себя использование субъектива и кондиционалиса в значении контрфактуальности. Началом контрфактуальной сцены можно считать момент перехода от «внешнего» плана съемки (повествование от третьего лица) к «внутреннему» (включение в киноповествование рассказчика и его перспективы), обусловленного неожиданным поворотом сюжета – новостью о несчастном случае и серьезной травме Дейзи,

после которой она не сможет продолжить карьеру балерины. Приехав в больницу, Бенджамин пытается осознать произошедшее, каким-то образом успокоить себя и оправиться после шока. Киносемиологическим средством вербализации размышлений выступает экстрадиегетический звук – голос рассказчика (Бенджамина), направленный на комментирование происходящего внутри экранного мира специально для зрителя. Комментирование начинается со вступления, задающего общий эмоциональный тон дискурса и определяющего его концептуальный стержень:

Sometimes we're on a collision course, and we just don't know it. Whether it's by accident or by design, there's not a thing we can do about it.

Размышляя над причинами аварии с целью ее рационализации, повествователь называет ее столкновением (*collision*). Пользуясь метафорой пути, он отождествляет столкновение с конечным пунктом траектории, по которой (все) мы движемся, сами того не осознавая (*on a collision course*). Это движение осуществляется в ситуации неопределенности, о чем свидетельствует синтаксическая конструкция с соединительным союзом *whether ... or*, оформляющая значение перечисления, контраста и уступки одновременно. Относя процесс движения к бинарной категории неконтролируемых явлений, рассказчик перечисляет противопоставленные друг другу классы, принадлежащие этой категории (*by accident or by design / случайное или неслучайное совпадение*), давая понять, что выбор ограничен и исчерпывается этой бинарной оппозицией. При этом данный выбор не имеет значения, что подчеркивается союзной парой *whether ... or*, поскольку экзистенциальный признак, выраженный предикатом независимой клаузы (*there is*), от этого не меняется. Тем самым в представлении рассказчика движение в сторону столкновения характеризуется «иллюзией выбора»: если оно и поддается контролю, то только не нашему собственному.

Контрфактуальная сцена делится на три части, которые условно можно озаглавить как реконструктивное повествование, контрфактуальное повествование и отсроченная кульминация.

Первая часть начинается с видеоряда, демонстрирующего темпоральную динамику событий, ведущих к роковому столкновению. Повествование, озвучиваемое закадровым голосом, построено на сложной аспектуально-темпоральной семантике реалиса, сочетающей в себе глагольные формы нарративного прошедшего времени в перфекте (плюсквамперфекте), имперфекте и аористе. Для облегчения восприятия текста выделим жирным шрифтом названия

актеров, вовлеченных в цепочку событий, и пронумеруем их в порядке упоминания в повествовании. Курсивом выделим предикаты действий, совершенных этими актерами, на которых впоследствии будут вновь сфокусировано внимание рассказчика:

(1) **A woman in Paris** was on her way to go shopping, but she *had forgotten* her coat – went back to get it. When she had gotten her coat, the phone had rung, so she'd stopped to answer it; talked for a couple of minutes. While the woman was on the phone, Daisy was rehearsing for a performance at the Paris Opera House. And while she was rehearsing, the woman, off the phone now, had gone outside to get a taxi. (2) Now **a taxi driver** had dropped off a fare earlier and *had stopped* to get a cup of coffee. And all the while, Daisy was rehearsing. The taxi had to stop for (3) **a man** crossing the street, who *had left* for work five minutes later than he normally did, because he *forgot to set off* his alarm (...) And while Daisy was showering, the taxi was waiting outside a boutique for the woman to pick up a package, which *hadn't been wrapped yet*, because (4) **the girl** who was supposed to wrap it *had broken up* with her boyfriend the night before, and forgot (...). When the package was wrapped, the woman, who was back in the cab, was blocked by (5) **a delivery truck**, all the while Daisy was getting dressed. The delivery truck *pulled away* and the taxi *was able to move*, while Daisy, the last to be dressed, waited for (6) **one of her friends**, who *had broken* a shoelace. While the taxi was stopped, waiting for a traffic light, Daisy and her friend came out the back of the theater.

Несмотря на последовательность видеоряда и лингвистического сопровождения, полимодальное конструирование темпоральной реальности на экране характеризуется важными концептуальными особенностями, которые и являются объектом размышления героя, что впоследствии обыгрывается создателями фильма соответствующим образом. Выделим эти особенности на уровне феноменологии видеоряда и текстологической организации скрипта:

1. Идея *темпоральной нелинейности*. На первый взгляд повествование представляет собой цепочку выстроенных друг за другом событий, порядок которых предопределил непредвиденный трагический исход. Тем не менее попытка восстановить данный порядок и расположить каждое событие в правильной последовательности не принесет результата, поскольку практически невозможно понять, какое действие произошло раньше другого. На отсутствие ожидаемой последовательности указывают сложные видовременные формы глагола в перфектном значении, ориентирующие слушателя и зрителя на результаты уже совершенного действия в контексте, в котором, как правило, ожидается неперфектная форма (ср.: She was on her way... but *had forgotten*; when she *had got* her coat, the phone *had rung*, so she'd stopped; The driver *had dropped*... and *had stopped*). На семантическом уровне реализуется значение

незапланированности, отклонения от задуманного и прогнозируемого. На концептуальном уровне такой выбор глагольного оформления свидетельствует о том, что рассказчик конструирует время не как линейную хронологию событий, а как связь случайных акторов, у каждого из которых есть своя «история», то есть произошедшие с ними ранее события, из-за которых они оказались друг у друга на пути. На психологическом уровне интерпретация времени путем фокусирования внимания на неординарном событии, выбивающемся из привычного распорядка и случившемся не по плану, является одним из триггеров эвристики моделирования и контрфактуального мышления.

2. Идея *траектории*. Метафора пути является концептуальным стержнем повествования, поскольку на ней построен замысел всей контрфактуальной сцены. С помощью этой метафоры рассказчик интерпретирует темпоральную реальность, в которой оказалась Дейзи. Каждый раз, когда внимание рассказчика фокусируется на том или ином акторе и его темпоральной истории (неординарных обстоятельствах, в которых он оказался, событиях, пошедших не по плану), скорость смены видеоряда убыстряется, воспроизводя динамику (аттенционального) перехода от одного совершенного не по плану действия к другому (*had forgotten, went, had gotten, had rung, talked, etc.*), от одного переживаемого состояния к другому (*was on her way, had been wrapped, etc.*). Каждый раз, когда внимание рассказчика фокусируется на Дейзи, темп видеодинамики замедляется, воспроизводя «продолжительность» описываемого процесса (*was rehearsing, was showering*). Такое чередование сюжетов, развивающихся с разной скоростью, и их соответствующее кадрирование позволяет соотносить их друг с другом как движущиеся в одном и том же направлении траекторы, траектории которых неминуемым образом должны пересечься. Неизбежное пересечение, к которому стремятся эти два траектора – Дейзи и такси, сбившее ее на выходе из театра, предвосхищается благодаря изначальной дискурсивной установке самого рассказчика на теме коллизии (*we are on a collision course*).

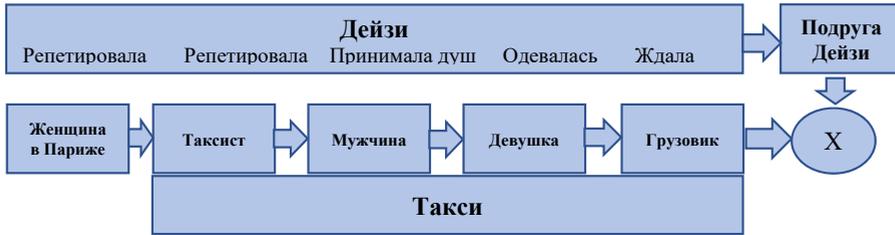
3. Двойная *перспективизация*. Переключение внимания с одного режима сменяющих друг друга событий на другой, связанное выстраивание нелинейных темпоральных историй случайно вовлеченных в аварию акторов обуславливают лингвистическое координирование рассказчиком (автором сценария) когнитивных действий интерпретатора (зрителя). Это координирование заключается во включении в текст сложных дейктических ориентиров, указывающих на неоднородность феноменологической основы повествова-

ния. В роли таких ориентиров выступают релятивные темпоральные референции, идентифицирующие нескольких наблюдателей, или локализирующие сцены в разных ракурсах их наблюдения, восприятия, видения, благодаря чему происходит «раздвоение» темпоральной перспективы. Например, наречие *now* в контексте прошедшего, а точнее, «предпрошедшего» времени (*now a driver had dropped...; the woman, off the phone now, had gone...*) создает эффект актуальности наблюдения в тот момент, когда внимание рассказчика возвращается ко второй сюжетной линии, которая развивается параллельно истории Дейзи. Этот эффект можно объяснить тем, что рассказчик как будто понимает, что зрителя больше интересуют именно динамично развивающиеся события, сменяющие друг друга непредсказуемым образом; сюжет репетиции Дейзи в театре кажется зрителю более понятным и не насыщенным интересными событиями. Происходит своего рода соучастное наблюдение за динамикой движения такси и появления на его пути случайных актеров. Феноменальные позиции рассказчика и зрителя совпадают благодаря дейктическому маркеру *now*. Напротив, возникает ощущение, что повествование о Дейзи ведется ради того, чтобы показать темпоральную реальность ее глазами, то есть так, как видела события до аварии она, «изнутри». Итого, переключение фигур внешнего наблюдателя (рассказчик и зритель) и внутреннего (Дейзи, рассказчик и зритель) определяет сложную перспективизацию действий, выраженную в аспектуальной семантике глагола и пространственно-временной семантике наречия *now*.

4. Идея скрытой *каузальности*. Повествование о событиях ведется ретроспективно, благодаря чему оно выстраивается как история с известным концом. Нарастание напряжения при переходе от одного события к другому совпадает с ожиданием заранее заданного исхода – финального события, к которому ведет сюжетная линия. Момент, в который повествование достигнет этой финальной точки, станет развязкой, обеспечивающей смену эмоционального напряжения и познавательного поиска катарсисом и найденным смыслом. Реконструктивное повествование, создающееся благодаря знанию о следствиях в настоящем неких прошлых событий, влияет на интерпретацию повествуемых событий. Создается психологический эффект «якорения», заключающийся в предвзятом отношении к объектам познания из-за привязки к определенному когнитивному стимулу: не связанные между собой события воспринимаются как неслучайные из-за того, что внимание воспринимающего сосредоточено на той или иной информации. В психологии

мышления такая когнитивная тенденция называется апофенией. В данном конкретном случае герой фильма, реконструируя прошлое, приписывает событиям значение каузальности. Последовательность во времени воспринимается как причинность.

Итак, «двухплановое» развитие историй основного и второстепенных (случайных, «побочных») действующих лиц, оказавшихся в точке пересечения X, иллюстрируется ил. 1.



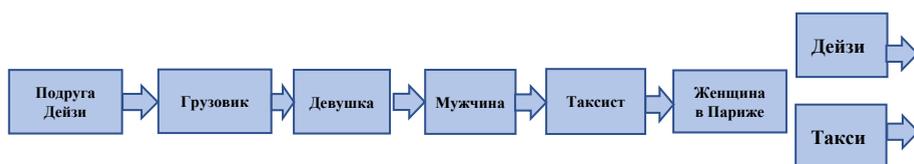
Ил. 1. Реконструктивное повествование событий, предшествующих аварии (на основе фрагмента фильма «Загадочная история Бенджамина Баттона»). Составлено автором

Неминуемое пересечение двух миров, созданных из историй Дейзи и таксиста, в виде их физического столкновения хоть и подразумевается, но не становится объектом внимания рассказчика. Окончание реконструктивного повествования сопровождается кадрами того, как ничего не подозревающая на тот момент Дейзи с подружкой выходят из театра. Сцена непосредственной аварии отсутствует, а рассказчик сразу же переключает внимание с режима «реальности» несчастного случая на режим «ирреальности», сменяя реконструктивное повествование контрфактуальным. Отличительным признаком последнего становится реверсивный порядок событий, о которых шла речь ранее. Обозначим эти события нумерацией и выделенным шрифтом:

And if only one thing had happened differently: if (7) that shoelace *hadn't broken*; or (6) that delivery truck *had moved moments earlier*; or (4) that package *had been wrapped* and ready, because (5) the girl *hadn't broken up* with her boyfriend; or (3) that man *had set* his alarm and *got up* five minutes *earlier*; or (2) that taxi driver *hadn't stopped* for a cup of coffee; or (1) that woman *had remembered* her coat, Daisy and her friend would've crossed the street, and the taxi would've driven by. (...)

Каждое из событий аннулируется посредством отрицательной глагольной формы в перфектном субъюнктиве. Аннулирование происходит в порядке, начиная с ближайшего к несчастному

случаю события (the shoelace had broken) и заканчивая первым в казуальной цепочке (a woman had forgotten her coat). Реверсивная последовательность событий теперь представляет собой единую контрфактуальную историю вместо двух повествований о параллельно развивающихся мирах. В отличие от реконструктивного повествования с отсроченной кульминацией, в контрфактуальной истории развязка представлена в виде ирреальной сцены столкновения Дейзи с машиной такси. Она с подружкой переходит дорогу, а такси проезжает несколькими секундами позже. Языковое конструирование этого положительного исхода происходит за счет перфектного субъектива II (ил. 2).



Ил. 2. Контрфактуальное повествование событий, предшествующих аварии (на основе фрагмента фильма «Загадочная история Бенджамина Баттона»). Составлено автором

Третья часть контрфактуальной сцены представляет собой отсроченную кульминацию реконструктивного повествования. Рассказчик возвращается к реальности случившейся аварии и констатирует трагические факты на контрасте с финалом контрфактуальной истории:

But life being what it is - a series of intersecting lives and incidents, out of anyone's control – *that taxi did not go by*, and *that driver* was momentarily distracted, and *that taxi hit* Daisy, and her leg was crushed.

Столкновение как пересечение двух траекторий движения воображаемых траекторов, в качестве которых выступают Дейзи и таксист, изображено на ил. 3.



Ил. 3. Развязка контрфактуальной сцены (на основе фрагмента фильма «Загадочная история Бенджамина Баттона»). Составлено автором

Эффект контраста создает синтаксическое оформление высказывания благодаря отрицательной грамматической форме повторяющихся или синонимичных лексических единиц, а также сою-

зам противопоставления. Эмоциональное звучание контраста усиливается за счет повторяющихся указательных местоимений, роль которых заключается в рефокусировании внимания зрителя на основных действующих лицах, помещенных рассказчиком в разные миры. Сообщение о физических последствиях несчастного случая сопровождается кадрами физического столкновения Дейзи с машиной такси. Заканчивая повествование фразой о переломанной ноге Дейзи – травме, ставящей крест на карьере балерины, рассказчик дает понять, что именно это физическое последствие нельзя отменить и перестроить. Данный сенсомоторный факт, трагическим образом меняющий всю жизнь Дейзи, был скрыт от наблюдения в начале контрфактуальной сцены, но становится объектом внимания зрителя сразу после ее окончания, в тот момент, когда Бенджамин собирается с духом и заходит в больничную палату Дейзи. С композиционной точки зрения опыт физической боли и душевного потрясения окольцовывает контрфактуальную сцену: с него начинается реконструкция событий и им заканчивается все повествование.

Ирреальность как рескриптинг

Конструирование ирреальности практикуется также в когнитивной психотерапии как целенаправленное моделирование прошлого опыта с его последующей корректировкой. Такой метод психологической саморегуляции называется *рескриптингом*. В отличие от аннулирования как способа психологической защиты от тяжелых эмоциональных потрясений в виде отсроченного осознания происходящего, «бегства» от реальности и временной неспособности справиться с текущими переживаниями, рескриптинг подразумевает активные когнитивные усилия со стороны субъекта, направленные на регуляцию его наличных состояний с помощью (само)воздействия через слова и соответствующие мысленные образы. Рескриптинг не стоит путать с реставрационным повествованием, поскольку рескриптинг требует от человека не просто воспоминаний о прошлом, а погружения в прошлое и переживания всех состояний, с ним связанных, как если бы все вновь происходило на самом деле [Dimaggio et. al. 2018].

Психотерапевтическая методика рескриптинга состоит в переживании определенных травмирующих воспоминаний в мельчайших подробностях с целью проследить изменения соответствующих мыслительных процессов, эмоционально-аффективных и соматических состояний во время данной реконструкции прошлого.

Затем пациенту предлагается изменить ход событий, чтобы поспособствовать появлению новых способов восприятия и понимания мира [Gonçalves et. al. 2017]. При этом рескриптинг не означает изменения самого прошлого, он связан с изменением его значения: переписывание концовки той или иной сцены из пережитого опыта психологически готовит человека к ведению диалога о своем отношении к прошлому и формированию нового способа действий в соответствии с этим отношением [Centonze et. al. 2021].

В фильме «Искушение», снятом по одноименному роману И. Макьюэна, зритель может наблюдать опыт контрфактуального переписывания прошлого. Главная героиня, Брайони, старается справиться с чувством вины и раскаяния, преследующих ее всю взрослую жизнь после того, как она в свои 14 лет дала ложные свидетельские показания об изнасиловании против друга и несостоявшегося жениха (Робби) своей сестры Сесилии, совершив тем самым роковую ошибку. Молодого человека отправили в тюрьму, а Брайони вскоре поняла, что на месте преступления видела другого мужчину, однако разразившаяся Вторая мировая война не дала ей возможности восстановить справедливость: Робби отправился на фронт добровольцем.

События, случившиеся с Робби и Сесилией во время войны, и попытки Брайони искупить вину перед ними положены в основу двух самостоятельных историй, вокруг которых сосредоточен сюжет фильма. История Робби и Сесилии, оказавшихся разлученными войной, разворачивается параллельно истории Брайони, посвящающей себя работе медсестрой в военном госпитале, что создает эмоциональное напряжение относительно ожидаемой развязки – точки пересечения этих двух историй и разрешения конфликта в ту или иную сторону. Несмотря на идею ожидаемого пересечения сюжетных линий, обе истории показаны режиссером последовательно до самого момента развязки.

История Робби на фронте изображена сквозь призму его душевных страданий. Переживания Робби связаны со стремлением очистить свою репутацию и продолжить путь по жизни, прерванный в результате клеветы Брайони. В воображении он ведет диалог с Сесилией и обещает ей вернуться с войны и вернуть себе доброе имя. В этих обращениях он отождествляет жизнь с историей, а историю с движением, которое можно продолжить (после падения). В нескольких сценах закадровый голос, сопровождающий эпизод, когда он в солдатской шинели устало шагает вперед, минуя в пространстве и времени различные пейзажи, от полян тюльпанов до выжженных полей, повествует:

The *story* can resume. Our *story* can resume. I can resume [Hampton 2007, 54].

I can become again the man who once walked across a Surrey park at dusk in my best suit, swaggering on the promise of life; the man who, with the clarity of passion, made love to you in the library. The *story* can resume [Hampton 2007, 55].

История Робби имеет открытый конец: сцены военных действий заканчиваются неопределенно. Он засыпает и во сне возвращается к роковому моменту прошлого – расставанию с Сесилией у крыльца дома, откуда его забирал конвой после показаний Брайони. При этом сцена расставания кадрирована в обратном порядке, чтобы подчеркнуть сожаление героя и подготовить зрителя к конфликту между реальностью и воображением, который впоследствии получит концептуальное развитие в истории Брайони, материализовавшись в виде книги, которую она – по сюжету картины – будет писать всю жизнь.

Жизнь Брайони во время войны также подчинена попыткам добиться возобновления и восстановления прерванной истории в том смысле, что она сможет искупить свою вину перед Робби и Сесилией. Она пишет письма своей сестре, в которых обещает сделать все, что требуется, чтобы помочь Робби оправдать свое имя. Однако Брайони вынуждена жить в неведении: Сесилия ей не отвечает, а продолжающиеся военные действия не дают им возможности встретиться. Невозможность изменить жизнь подталкивает Брайони к идее о том, что можно изменить *историю* жизни, если эту историю написать. В разговоре со своей напарницей по работе в военном госпитале Брайони признается, что пишет книгу, которая на самом деле автобиографична.

Не узнав больше никаких деталей о сюжете книги, зритель продолжает наблюдать за жизнью Брайони, не встречая эмпирических свидетельств того, что жизнь и вымышленная история жизни в какой-то момент разойдутся. Брайони наконец встречается с Робби и Сесилией, которые тоже воссоединились друг с другом, и обещает опровергнуть показания в полиции.

Тем не менее неожиданный финал фильма «отменяет» эту встречу. Действие финальной сцены переносит зрителя более чем на 50 лет вперед. Постаревшая Брайони, уже известная писательница, дает свое последнее интервью, в котором признается, что закончила свою первую книгу. В этой книге, основанной на реальных событиях, она рассказала всю правду об ужасах войны, но не смогла сказать правды про свою собственную жизнь. Брайони признается, что ей не удалось встретиться с сестрой, потому что та погибла при бомбардировке Лондона, а Робби умер на войне от сепсиса.

По мере того как Брайони произносит эти сложные для себя слова, на экране появляются ретроспективные кадры ее встречи с Робби и сестрой, затем полевых похорон Робби и, наконец, гибели Сесилии в подземной станции метро. Визуализация повествования от первого лица служит важным полисемиотическим средством конструирования ирреальности. Наблюдая повторно интерьер квартиры Сесилии, где состоялась встреча между ней, Брайони и Робби, зритель возвращается к прошлому опыту, рефокусируя свое внимание на уже знакомых объектах. Признание Брайони в том, что она написала, придумала эту встречу в рамках своего произведения, открывает новую перспективу восприятия повторно предъявляемых кадров. Сцена встречи теперь интерпретируется как несостоявшаяся, однако это не отменяет самого опыта наблюдения встречи: если внимание зрителя возвращается к тем или иным перцептуальным стимулам, связанными со встречей трех героев, экспериенциальный факт онтологичен (внимание не может вернуться к тому, чего нет). Зритель не переключается с одного «режима» описания и восприятия мира на другой, а конструирует новый опыт вследствие меняющихся эмпирических обстоятельств. Этот новый опыт состоит в рефокусировании внимания на сцене из прошлого и соотнесении данной сцены с настоящим (наблюдением за героиней, отвечающей на вопросы по поводу своей книги). Можно сделать вывод, что сцена встречи, представленная в одной и той же последовательности кадров, но предъявленных на разных этапах развития сюжета, является, скорее, двумя разными сценами, оцениваемыми по-разному и реализующими разные контекстно-обусловленные значения. Именно эти значения можно назвать реальностью и ирреальностью. Кадры последних минут жизни Робби и Сесилии связаны со значением реальности, сцена встречи Робби, Сесилии и Брайони – со значением ирреальности.

Брайони объясняет оптимистичный финал книги желанием дать Робби и Сесилии «то, что они потеряли в жизни», тем самым подчеркивая несовместимость жизни на самом деле с написанной историей. Тем не менее Брайони не видит в этом художественном конструировании желаемой реальности проявления слабости или защитной реакции. Полноправное авторство романа о любви и разлуке между Робби и Сесилией дает возможность Брайони самой выбирать финал и решать, кто будет счастлив, а кто нет. Решение закончить книгу воссоединением Робби и Сесилии Брайони называет актом милосердия по отношению к ним:

But what sense of hope or satisfaction could a reader derive from an ending like that? So in the book, I wanted to give Robbie and Cecilia what they lost out on in life. I'd like to think this isn't weakness or... evasion... but a final act of kindness. I gave them their happiness [Hampton 2007, 55].

После этих слов на экране появляются радостные кадры бегущих по пляжу Робби и Сесилии, обнимающихся и целующихся, чей звонкий смех, который слышен на заднем плане, приглушается шумом моря. Пейзаж оказывается знакомым зрителю, поскольку Робби и Сесилия перед разлукой говорили о домике на берегу моря, который принадлежит тетушке Сесилии и где Сесилия будет ждать Робби после возвращения. Последовательность видеоряда неслучайна: гибель Робби и Сесилии, изображенная в ретроспективе несколькими секундами ранее, сменяется счастливыми моментами их медового месяца на берегу моря. Визуальная семиотика кино в данном случае создает эмпирические условия для такого понимания этих двух сцен, с логической точки зрения исключающих друг друга по критерию истинности, в котором обе истории – с вымышленным и невымышленным финалом – имеют свое право на существование. Зритель, наблюдающий сначала трагическую, а затем счастливую картину, не может соотнести их с собственным опытом, чтобы «проверить» их достоверность, а вынужден соотносить их друг с другом как две альтернативы финала одной истории, одна из которых придумана как исправление другой, причем придумана «изнутри» – самим героем, который одновременно является автором. Появление титров заставляет зрителя испытывать амбивалентность, связанную с последовательным переживанием несовместимых друг с другом эмоционально-оценочных состояний: с одной стороны, в визуальном отношении фильм закончился сценой воссоединения Робби и Сесилии, с другой – концептуально этот финал был переписан Брайони для нее самой и для всех читателей книги, чтобы «дать надежду и чувство удовлетворения». Для Робби и Сесилии этот финал оказался недостижим.

Метаперспектива (наблюдение наблюдаемым героем своих переживаний), в ракурсе которой разыгрывается финал кинопроизведения, позволяет глубже понять психологическую функцию ирреальности, заключающуюся в рескриптинге как форме саморегуляции. В отличие от аннулирования рескриптинг позволяет обрести больший контроль над внутренними переживаниями, такими как чувства вины и раскаяния, а также понять, что любое событие – это опыт, психический образ, которым можно управлять подобно тому, как режиссер управляет визуальными образами на экране, а

писатель умело обращается со словесно-художественными образами на бумаге.

Ирреальность как исследование опций

Практика исследования опций рассматривается в психологии как познавательная стратегия повышения эффективности принятия решений, позволяющая сократить влияние когнитивных искажений. Тенденция избегать риски и неопределенность, связанные с анализом потенциально более выигрышных и удачных альтернатив, приводит к предпочтению известных и привычных опций, даже несмотря на то, что такая стратегия выбора заведомо менее эффективна. Недостаточное прорабатывание вариантов действия является причиной поведенческих шаблонов, связанных с бездействием, то есть отсутствием конструктивных действий: желанием оставить все как есть (отклонение в сторону статус-кво) [Samuelson, Zeckhauser 1988], предпочтением продолжить делать то, что не приносит выгоды («ошибка невозвратных затрат») [Arkes, Blumer 1985], склонностью избегать выбора нового пути и руководствоваться предложенным вариантом (эффект действия по умолчанию) [Johnson, Goldstein 2003]. Такие поведенческие шаблоны препятствуют повышению качества жизни на практике, не давая возможности пересмотреть стратегии повседневных решений. Практика исследования опций помогает справиться с данной проблемой когнитивных искажений и обнаружить новые преимущества ранее не совершаемых действий благодаря переоценке привычной ситуации.

Сквозь кинопоэтику коллективный автор может изобразить ход мысли героя фильма о переживаемой ситуации и вовлечь зрителя в это рассуждение, благодаря чему конструирование альтернативной реальности становится своего рода совместным, кооперативным эмпирическим дискурсом. Иллюстрацией того, как ирреальность связана с познанием альтернатив, служит телесериал «Отчаянные домохозяйки», 11-я серия 6-го сезона которого полностью посвящена размышлениям персонажей о том, что будет, если они сделают другой выбор, или было бы, если бы их выбор был иным. Нарушение линейной последовательности событий, составляющих развитие сюжета во всех его хитросплетениях, и обращение к образу прошлого во внутреннем мире героев, рисующих в своем воображении возможные миры, неслучайно: все они стали свидетелями, и многие пострадали в результате падения частного самолета на Вистерию Лейн в разгар рождественского праздника.

Пережитое физическое и эмоциональное потрясение, последствия которого будут преследовать некоторых героев всю жизнь, заставляет их остановиться и подумать, все ли они сделали правильно в своем прошлом и какое будущее теперь их ждет. Крушение самолета вносит в жизнь героев неопределенность и нарушает предсказуемость будущих событий, становясь триггером ирреального познания мира посредством сравнения уже принятых и альтернативных решений.

Сюзан Дельфино становится первой героиней, погружающейся в размышления о своем жизненном выборе. После новости о том, что в крушении самолета серьезно пострадал ее бывший муж Карл Майер, она приехала в центральную городскую больницу. Однако Сюзан была удивлена, узнав, что состояние Карла настолько критическое, что врачи борются за его жизнь. В больничном холле она встречается с соседкой по улице Карен, которая приехала поддерживать своих друзей. Карен выражает сочувствие Сюзан и говорит, что из-за большой обиды на Карла за его измены и за всю боль, которую он причинил Сюзан, она не могла представить, что когда-то будет молиться за его жизнь. В отличие от Карен Сюзан была более сдержана в эмоциях, поскольку ее негативное отношение к Карлу оказалось сильнее чувства сострадания. Карл предавал ее не раз во время и после их брака: прожив 13 лет с Карлом и воспитав с ним дочь, Сюзан с ужасом узнала про его многочисленные романы «на стороне» и подала на развод. Но после развода он не изменился: просив ее вернуться в нему и начать все с начала, он давал ей надежду, однако ее хватало ровно до очередной измены. Спустя более семи лет после развода с ним она так и не смогла простить Карла. У нее был новый муж, которого она любила и от которого родила ребенка, и в ее жизни больше не было места для Карла.

Несмотря на то, что слова Карен не вызвали у Сюзан сильных эмоций, они заставили ее о многом задуматься. Голос за кадром описывает движение ее мысли: сначала Сюзан подумала о своем первом браке, о начале жизни с Карлом, о том, как была счастлива, затем вспомнила день, когда она уличила Карла в измене и велела ему уйти. Только потом в описании звучит косвенный вопрос, оформленный в сослагательном наклонении, свидетельствующий о начале процесса конструирования ирреальности («что если бы она не велела ему уйти»). Полиmodalность конструирования ирреальности состоит в визуальном оформлении звучащего закадрового текста. Смена кадров, иллюстрирующая начало размышлений Сюзан, создает эффект ретроспективного перехода из актуального

места событий (больницы) в неактуальные (различные локации из прошлой жизни). Кадрирование текста можно обозначить кратким комментарием о содержании меняющихся картинок:

With that, Susan began to think of her marriage to Karl (крупный план Сюзан). How wonderfully it had started (Карл с цветами). How they had been so happy (радостная Сюзан в красном платье встречает Карла с работы). Until the day Susan found lipstick where she shouldn't have (расстроенная Сюзан показывает Карлу воротник его рубашки, испачканный помадой). Susan then thought of the day she told Karl to leave. And she wondered, *what if she hadn't?* (крупный план Сюзан)¹.

Следующей сценой, которая по задумке режиссера совпадает с объектом внимания Сюзан в то время, когда она задается контрфактуальным вопросом, становится сцена ухода Карла из дома. В самом ее начале Карл с чемоданом в руках спешит к машине, что, по всей видимости, еще является воспоминанием Сюзан о дне их последней ссоры и визуализацией текста "Susan then thought of the day she told Karl to leave". В следующий момент мы наблюдаем «обещанный» контрфактуальный поворот сюжета – решение Сюзан вернуть Карла и дать ему последний шанс: она выбегает на улицу, просит своего мужа остаться, и развода, поставившего крест на 13 годах ее совместной жизни с Карлом, не происходит. Этот поворот угадывается благодаря контрфактуальному вопросу, звучащему в закадровом тексте. Далее время происходящих событий (в воображении Сюзан) убыстряется: альтернативная история жизни показывается в сценах того, как Сюзан набирает лишний вес на фоне депрессии, знакомится с Майком, своим будущим реальным мужем, однако не видит у него взаимной симпатии и решает заняться фигурой, вновь посвятить себя семье, сбрасывает вес, но в конечном счете это не дает результатов, поскольку Карл уходит от нее сам, а Майк в это время уже обручился с другой. Такая последовательность событий, получившаяся в результате изучения Сюзан контрфактуального прощения Карла, предстает в виде неудовлетворительной альтернативы и приводит Сюзан к осознанию того, что сделанный выбор в ее реальной жизни был единственно правильным. Вариант «как если бы» оказывается еще более драматичным, чем пережитый опыт измены со стороны мужа и расставания с ним. Сюзан понимает, что Карл никогда бы не изменился как муж и что семейное счастье с ним было невозможно. Исследование опций и новое понимание реальности помогают Сюзан спокойно

¹ <https://moviestowatch.tv/watch-tv/watch-desperate-housewives-online-39247.4918114>

принять новость о смерти Карла от врача, вернувшегося после операции. В ответ на успокоительные слова Карен о том, что та не может себе представить, что Сюзан чувствует, Сюзан признается, что чувствует себя благодарной (за свой жизненный выбор).

Еще одна главная героиня сериала Линетт также вовлекается в конструирование ирреального мира с целью исследования альтернатив. В злополучном происшествии на празднике она спасла младшую дочь своей подруги Габриэль, в последний момент оттолкнув ее в сторону от надвигающегося с большой скоростью самолета. Сама Линетт не обошлась без физических потрясений: она получила небольшую травму после падения, от которой ей стало плохо в приемной больницы, куда она приехала поддержать подруг. Поскольку Линетт находилась на восьмом месяце беременности (она ждала близнецов), это ухудшение самочувствия могло привести к тревожным последствиям. После краткого обследования на месте эти опасения подтвердил доктор: одному из близнецов угрожала опасность, связанная с риском внутриутробного порока развития, и Линетт сообщили о необходимости срочной операции.

Когда Линетт увозят на операцию, она погружается в размышления о будущем здоровом ребенке. Вообразив, как она будет держать его, смотреть в его глаза и целовать его крошечную руку, она рефокусирует свое внимание на словах доктора о возможном риске инвалидности еще не родившегося близнеца. Это заставляет ее перестроить «увиденное» будущее и представить, как поменялось бы ее взаимодействие с младенцем, какую радость от материнства она бы получила от самых базовых форм общения с ребенком после его рождения, если бы слова доктора о риске инвалидности стали словами об имеющейся инвалидности:

Lynette began to think of the baby she had yet to meet (крупный план Линетт). She thought of what it *would be* like to hold him (Линетт держит малыша в руках). How it *would feel* to look into his eyes (Линетт с любовью улыбается малышу, которого держит в руках) and to kiss his tiny hand (Линетт целует малыша в руку). And then Lynette thought of what *would happen* if the doctor *told* her that same beautiful child was disabled (крупный план Линетт).

В этом фрагменте, предваряющем контрфактуальную сцену, режиссер фильма намеренно нарушает конгруэнтность визуального и звукового содержания кинообраза, создавая эффект синестезии, а точнее, идеастезии восприятия Линетт. После того как закадровый голос, совпадающий с внутренним голосом Линетт, произносит фразу, оформленную в сослагательном наклонении, она слышит звонкий плач ребенка, который как будто доносится из больнич-

ной палаты. Линетт реагирует на этот плач и поворачивает голову, даже привстав с койки. Данный эффект идеастезии, созданный полимодальными средствами кино и наблюдаемый зрителем как закономерный переход к контрфактуальной сцене, открывает новую эмпирическую сторону процесса конструирования ирреальности. Ирреальность становится формой взаимодействия с окружающим миром, которая придает этому миру новое значение, позволяющее видеть, слышать и чувствовать ровно столько, сколько доступно восприятию. Такая когнитивная особенность открывает контрфактуальное мышление с новой стороны: несмотря на традиционные представления о том, что рассуждение об альтернативных мирах представляет собой разновидность лишь умственных операций, мы можем наблюдать синтетичность образов, превращающую ирреальность в опыт, конструируемый всеми органами чувств. Интересно отметить грамматическую полисемантику на примере взаимодействия различных значений глагола *would*: *would* как «будущего в прошедшем» (She thought of what it would be like) и *would* как маркера категории сослагательного наклонения (How would it feel). Размышления о будущем становятся размышлениями об ирреальности из-за переключения внимания на прошлые объекты восприятия, связанные с этим будущим. Двойная перспективизация [Kravchenko 2022], которую обеспечивает глагол *would*, реализуется в фильме как наблюдение одного и того же объекта восприятия (в данном случае нерожденного ребенка) с двух разных позиций – с позиции матери здорового ребенка и матери ребенка, страдающего пороком развития.

Размышление об ирреальном взаимодействии с младенцем, родившимся с инвалидностью, сменяется воображением того, как сложилась бы жизнь Линетт и ее сына вообще. Как и в предыдущих контрфактуальных сценах этой серии, последовательность событий, о которых фантазирует Линетт, предстает как краткая история жизни. Эта история о преодолении физических ограничений и душевной боли имеет счастливый конец: Линетт сумела переступить через себя и побороть свой страх перед тяжелым жизненным испытанием, она воспитала в сыне трудолюбие, стойкость и терпение, научив его ценить жизнь и любить себя таким, какой он есть. В завершение этой сцены мы наблюдаем выступление сына Линетт на церемонии вручения дипломов о высшем образовании. В своей трогательной речи он благодарит ее за ее любовь и старания.

Возвращение к реальности происходит в больничной палате, когда Линетт приходит в сознание после операции. Увидев рядом

своего мужа, она спешит узнать о состоянии детей, однако Том сообщает ей печальную новость: одного из близнецов спасти не удалось. У Линетт на глаза наворачиваются слезы.

Итого, построенная Линетт «как если бы» реальность помогает ей изучить варианты развития событий, ставшие возможными в ее жизни после сообщения врача о риске повреждения плода. Продумав альтернативу рождения ребенка с нарушением физического развития, Линетт не только психологически готовит себя к серьезным будущим испытаниям, но и понимает их ценность. Она больше не боится стать матерью ребенка-инвалида, что вселяет ей уверенность в себе и делает ее будущее более определенным. Обретя новые силы после опыта ирреального познания мира, Линетт, тем не менее, сталкивается с новым испытанием, которое впоследствии окажется для нее более тяжелым. Линетт стала матерью, потерявшей ребенка.

Ирреальность в функции сценарного планирования

В экономике и психологии принятия решений сценарное планирование рассматривается как часть стратегического бизнес-планирования, относящаяся к инструментам и технологиям управления неопределенностью будущего [Рингланд 2007]. Метод заключается в исследовании внешней среды на наличие предопределенных элементов и ключевых неопределенностей, их комбинирование и дальнейшее формулирование альтернативных сценариев будущего для выявления различных исходов и последствий неопределенностей. Сценарное планирование рассматривает все сценарии как одинаково возможные в будущем. В отличие от метода исследования опций, помогающего лучше оценить и понять существующие варианты действий, практика сценарного планирования применяется с целью найти новый, зачастую не известный заранее и инновационный способ работы с повседневными задачами. Моделирование сценариев всегда осуществляется в контексте непредвиденных событий и случайностей, происходящих в настоящем и способствующих возникновению потребности в их прогнозировании. Тем не менее подчеркивается, что сценарное мышление основывается на понимании не только будущего, но и прошлого. Именно в таком комплексном системном подходе к действиям раскрывается суть нелинейных связей и отношений между различными факторами, познается явление взаимного воздействия и формируется рациональное видение ситуации [Sarpong, Maclean 2011].

Фильм «Осторожно! Двери закрываются» посвящен теме сценарности будущего, возникающей из мыслимых альтернатив прошлого. По сюжету главная героиня Хелен проживает две жизни, становясь «двумя Хелен», одна из которых успеваешь в поезд метро, а другая вынуждена ждать следующего. Такой поворот происходит в самом начале фильма (на 5-й минуте) достаточно неожиданно, поскольку он не сопровождается предысторией. Хелен – девушка, работающая в компании по связям с общественностью в большом городе и пытающаяся устроиться в жизни. День, в который авторы фильма погружают зрителя с первых его минут, начинается для Хелен не очень удачно: ее увольняют с работы, и ей ничего не остается, кроме как ехать домой. Раздосадованная Хелен погружена в свои мысли и, казалось бы, ничего не замечает вокруг, но ее путь до поезда показан в особых деталях. С ней случаются мелкие происшествия: она теряет сережку в лифте, сталкивается в подземной станции с ребенком и т.д. Все эти обстоятельства способствуют тому, что она почти не успевает на своей поезд. Однако это «почти» обыгрывается как грань между параллельными вселенными, в которых Хелен суждено побывать.

Обращает на себя внимание техническая сторона кинопоэтики. Значение параллельности создается исключительно невербальными средствами визуальной семиотики. На пятой минуте фильма можно наблюдать, как на платформу прибывает поезд, что репрезентирует цель, к которой стремится Хелен. Затем показываются кадры того, как она протискивается сквозь толпу, вбегает на эскалатор, спешит по переходу, ей преграждает путь девочка с игрушкой. В итоге Хелен не хватает доли секунды, чтобы протиснуться сквозь закрывающиеся двери поезда. В этот момент делается небольшая пауза, заполняемая звуковым эффектом монтажа, и последние два события показываются в обратном порядке путем реверсивного флешбэка: Хелен будто бы бежит назад, как бы отменяя совершенные телодвижения и их неудачный результат. Возвращаясь к месту, где она столкнулась с девочкой, она вновь спускается по лестнице, ей преграждает путь девочка, однако в последний момент девочку берет за руку мама, и Хелен не приходится останавливаться и терять время. Это позволяет ей успеть до полного закрытия дверей поезда.

Раздвоение перспектив приводит к тому, что вначале обе героини взаимодействуют с одними и теми же людьми в одной и той же обстановке, но затем эти взаимодействия прирастают новыми встречами, знакомствами, подвергаются различным обстоятельством конфигурациям и выстраиваются в две независимые друг

от друга жизни, одна из которых заканчивается трагически, а во второй Хелен обретает счастье с любимым человеком. Отличительная особенность контрфактуального сюжета фильма заключается в том, что реальность «как если бы» предстает в виде полноправного сценария, предложенного на выбор зрителю для оценивания его недостатков и преимуществ. По мере того как развиваются события в каждой из двух сюжетных линий, грань между вымышленностью и действительностью становится менее осязаемой. Оба сценария приобретают легитимный статус, ирреальность и реальность Хелен начинают существовать как разные судьбы двух незнакомых людей, живущих рядом и даже имеющих возможность встретиться друг с другом: в концовке фильма миры двух Хелен близки к пересечению, поскольку и та и другая оказываются в одной и той же больнице. Из одного персонажа, попадающего в параллельные миры, Хелен превращается в двух самостоятельных героинь, которые сами решают за себя, делают свой выбор и сталкиваются с его последствиями.

На наш взгляд, данная кинокартина представляет наглядное эмпирическое свидетельство того, как конструируется ирреальное значение окружающей ситуации и почему оно становится познавательным инструментом, помогающим осуществить долгосрочное планирование жизненных перспектив. Моделирование последовательности событий, которые влечет за собой тот или иной (случайный) выбор в настоящем, осуществляется методом написания сценария, а точнее, двух сценариев: в одном проектируются последствия уже сделанного, а во втором – еще не сделанного выбора.

Заключение

Конструирование ирреальности в полисемиотике кино осуществляется в четырех основных когнитивных функциях. В функции аннулирования ирреальность позволяет изменить прошлое в ответ на болезненные переживания, с ним связанные. Это изменение происходит за счет моделирования обратного события или события, которое приводит или могло бы привести (но не привело) к противоположным последствиям. Контрфактуальная сцена из фильма «Загадочная история Бенджамина Баттона» служит визуализацией рассуждения главного героя над реальностью «как если бы», которое сопровождается чувством сожаления на фоне эмоционального потрясения после новости о несчастном случае, произошедшем с близким человеком. В своем воображении Бенджамин отменяет

трагический исход череды событий благодаря рефокусированию внимания на них в обратном порядке.

Рекскриптинг требует от человека не просто воспоминаний о прошлом, а погружения в прошлое и переживания всех состояний, с ним связанных, как если бы все вновь происходило на самом деле. В фильме «Искушение» показывается, как ирреальность становится образом жизни главной героини, которая изменила свое прошлое, переписав его в виде книги с элементами автобиографии. Конструирование ирреального опыта наблюдается в метаперспективе (наблюдение внутри наблюдения, повествование внутри повествования). Процесс моделирования желаемой реальности наблюдается как последовательное расфокусирование внимания героини на вымышленных и на «реально» пережитых событиях, что создает эффект контраста, приближающий зрителя к катарсису.

Альтернативное мышление помогает справиться не только с опытом пережитых событий, как в случае с аннулированием и рескриптингом, но и с ситуацией текущей неопределенности. Познание ситуации через ее ирреальное значение является одним из когнитивных механизмов исследования альтернативных вариантов принимаемых или принятых решений с целью повышения эффективности управления неопределенностью в настоящем. Данная функция ирреальности, названная нами «исследованием опций», стала объектом эмпирического анализа на материале 11-го эпизода 6-го сезона сериала «Отчаянные домохозяйки». Главные героини погружаются в размышления над реальностью «как если бы», моделируя варианты как уже состоявшихся, так и еще не состоявшихся значимых событий в их жизни, влияющих на восприятие текущей ситуации. Благодаря ирреальному опыту, который они конструируют в своем воображении как жизненную историю, имеющую свое начало, продолжение и финал, героини «избавляются» от амбивалентных переживаний и формируют четкое отношение к происходящему.

Наконец, опыт ирреального познания выполняет прогностическую функцию, помогая эффективно спланировать будущее на основе проигрывания возможных сценариев настоящего так, как если бы каждый из них стал актуальным. В фильме «Осторожно! Двери закрываются» значение ирреальности создается путем реверсивного флешбэка, позволяющего отменить случившиеся события и поменять некоторые из них. В результате такой отмены главная героиня оказывается в двух параллельных (возможных) мирах и проживает две жизни в одинаковой окружающей среде. В обоих

сценариях моделируется будущее героини, которое складывается по-разному благодаря изменению незначительной детали в настоящем.

Во всех проанализированных фрагментах кинодискурса наблюдаются следующие экспериенциальные компоненты значения ирреальности:

- переживание потрясения, фрустрации и несоответствия восприняемого ожидаемому;
- переживание амбивалентности и / или неопределенности текущей ситуации;
- переоценивание отрицательного опыта как положительного и наоборот;
- нарушение темпоральной когерентности, разрыв хронологии и нелинейное конструирование времени;
- рефокусирование внимания на пережитых событиях (в обратном порядке);
- рассуждение об обстоятельствах или действие в них, исходя из гипотезы (предпосылки, которая может не пройти или не проходит эмпирической проверки);
- преобразование объектов познания и / или отношения к ним.

В полимодальном дискурсе кино ирреальность наблюдается как способ взаимодействия с миром в результате оперирования прошлым опытом восприятия и трансформации этого опыта в соответствии с теми или иными прагматическими целями и интересами. Воображение альтернативных решений и их следствий не отвергается персонажем как фантазия, мешающая адекватному восприятию мира, а напротив – принимается как полезный познавательный инструмент, помогающий найти выход из ситуации неопределенности и решить различные жизненные проблемы. Создатели фильмов используют такие видеоизобразительные техники, которые позволяют ирреальной и реальной историям «сосуществовать» друг с другом и обогащать сюжет неожиданными поворотами и захватывающими сценами. Сквозь ирреальность режиссеру удается обратить внимание зрителя на незначительные детали, а персонажам – изменить понимание привычных событий и объектов окружающего мира. В ирреальности мир познается во взаимозависимости обстоятельной предрешенности и свободы индивидуального выбора.

Анализ контрфактуальных сцен в кинодискурсе показал, что создатели фильмов прибегают к визуализации возможных миров сквозь призму переживаний, размышлений и действий главных героев. Герой не оторван от ирреальности происходящего на экране,

а связан с ней посредством физических действий или внутренних размышлений. Воображая ирреальность или порождая ее в своих действиях, герой преследует некую прагматическую цель, а «коллективный отправитель», экранизируя подобное воображение или действие, делает ирреальность доступной для восприятия и понятной для интерпретации зрителю в рамках общего сюжета. Таким образом, происходит совместное, кооперативное конструирование ирреальных смыслов создателями фильма и его зрителями, что обуславливает тесную связь художественной ирреальности и реального опыта.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Бабушкин 2001 – *Бабушкин А. П.* Сослагательное наклонение как «окно» в иные миры // Вестник Воронежского государственного университета. Сер. Лингвистика и межкультурная коммуникация. 2001. № 1. С. 17–23.
- Дружинин, Лаврова 2024 – *Дружинин А. С., Лаврова Н. А.* Почему прошлое ирреально и что ирреального в прошлом: когнитивный аспект типологической взаимосвязи категорий ирреалиса и прошедшего времени глагола // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2024. № 1 (87). С. 23–54.
- Дружинин, Фомина 2022 – *Дружинин А. С., Фомина Т. А.* Эвфемизмы и дисфемизмы в конструировании опыта // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2022. № 2 (76). С. 46–75.
- Левицкий 2017 – *Левицкий А. Э.* Реальное, квазиреальное и нереальное: проблемы вербализации средствами современного английского языка // Вестник Московского государственного лингвистического университета. Гуманитарные науки. 2017. № 7 (779). С. 72–84.
- Рингланд 2007 – *Рингланд Дж.* Сценарное планирование для разработки бизнес-стратегии. М.: Вильямс, 2007.
- Фомина, Дружинин 2023 – *Фомина Т. А., Дружинин А. С.* Контекстуально обусловленное номинативное варьирование на оси эвфемия / дисфемия // Вестник Санкт-Петербургского университета. Язык и литература. 2023. № 1 (20). С. 137–155.
- Arkes, Blumer 1985 – *Arkes H. R., Blumer C.* The psychology of sunk cost // *Organizational Behavior and Human Decision Processes*. 1985. Vol. 35 (1). P. 124–140.
- Bond 2004 – *Bond M.* Empirical studies of defense style // *Harvard Review of Psychiatry*. 2004. Vol. 12. P. 263–278.

- Bubel 2008 – *Bubel C.* Film audiences as overhearers // *Journal of Pragmatics*. 2008. Vol. 40. P. 55–71.
- Centonze et. al. 2021 – *Centonze A., Inchausti F., MacBeth A., Dimaggio G.* Changing embodied dialogical patterns in metacognitive interpersonal therapy // *Journal of Constructivist Psychology*. 2021. Vol. 34 (2). P. 123–137.
- Costa 2020 – *Costa R. M.* Undoing (Defense Mechanism) // *Encyclopedia of Personality and Individual Differences / V. Zeigler-Hill, T. Shackelford (eds.)*. Springer International Publisher, 2020. P. 5668–5669.
- Cowley, Kuhle 2020 – *Cowley S. J., Kuhle A.* The rise of languaging // *Biosystems*. 2020. Vol. 198. Art. 104264.
- Dimaggio et al. 2018 – *Dimaggio G., Popolo R., Ottavi P., Salvatore G.* Metacognitive interpersonal therapy as a dialogical practice. Experiential work in session with personality disorders // *Handbook of Dialogical Self Theory and Psychotherapy: Bridging Psychotherapeutic and Cultural Traditions / A. Konopka, H. J. M. Hermans, M. M. Gonçalves (eds.)*. London: Routledge, 2018. P. 21–32.
- Druzhinin 2022 – *Druzhinin A. S.* Cinematic observation in linguistics and beyond: Towards an empirical science // *Praxema*. 2022. Vol. 32. P. 9–29.
- Druzhinin, Fomina 2023 – *Druzhinin A. S., Fomina T. A.* The world of embodied dialogic creatures // *Constructivist Foundations*. 2023. Vol. 3 (18). P. 406–409.
- Dynel 2011 – *Dynel M.* “You talking to me?” the viewer as a ratified listener to film discourse // *Journal of Pragmatics*. 2011. Vol. 43. P. 1628–1644.
- Freud 1959 – *Freud S.* Notes upon a case of obsessional neurosis // *The standard edition of the complete works of Sigmund Freud / J. Strachey (ed.)*. London: The Hogarth Press, 1959. Vol. IX. P. 115–127.
- Gonçalves et. al. 2017 – *Gonçalves M. M., Ribeiro A. P., Mendes I., Alves D., Silva J., Rosa C., Braga C.* Three narrative-based coding systems: Innovative moments, ambivalence and ambivalence resolution // *Psychotherapy Research*. 2017. Vol. 3. P. 270–282.
- Hampton 2007 – *Hampton Ch.* *Atonement*. Screenplay. New York: Newmarket Press, 2007. URL: <https://indiegroundfilms.files.wordpress.com/2014/01/atonement.pdf> (accessed: 23.10.2022).
- Johnson 2017 – *Johnson M.* *Embodied mind, meaning, and reason: How our bodies give rise to understanding*. Chicago IL: University of Chicago Press, 2017.
- Johnson, Goldstein 2003 – *Johnson E. J., Goldstein D.* Do defaults save lives? // *Science*. 2003. Vol. 302. P. 1338–1339.

- Kravchenko 2022 – *Kravchenko A. V.* The maturanian turn: Good prospects for the language sciences // *Constructivist Foundations*. 2022. Vol. 18 (1). P. 30–41.
- Roese 1997 – *Roese N. J.* Counterfactual thinking // *Psychological Bulletin*. 1997. Vol. 121 (1). P. 133–148.
- Roese, Olson 1995 – *Roese N. J., Olson J. M.* What might have been: The social psychology of counterfactual thinking. Mahwah: Lawrence Erlbaum Associates, Inc., 1995.
- Samuelson, Zeckhauser 1998 – *Samuelson W., Zeckhauser R.* Status quo bias in decision making // *Journal of Risk and Uncertainty*. 1988. Vol. 1. P. 7–59.
- Sarpong, Maclean 2011 – *Sarpong D., Maclean M.* Scenario thinking: A practice-based approach for the identification of opportunities for innovation // *Futures*. 2011. Vol. 43. P. 1154–1163.

REFERENCES

- Arkes H. R., & Blumer C. (1985). The psychology of sunk cost. *Organizational Behavior and Human Decision Processes*, 1(35), 124–140.
- Babushkin, A. P. (2001). Subjunctive mood as a 'window' to other worlds. *Vestnik VGU. Seriya: Lingvistika i mezhhkul'turnaya kommunikatsiya – Journal of VGU: Linguistics and Intercultural Communication*, 1, 17–23. (In Russian).
- Bond, M. (2004). Empirical studies of defense style. *Harvard Review of Psychiatry*, 12, 263–278.
- Bubel, C. (2008). Film audiences as overhearers. *Journal of Pragmatics*, 40, 55–71.
- Centonze, A., Inchausti, F., MacBeth, A., & Dimaggio, G. (2021). Changing embodied dialogical patterns in metacognitive interpersonal therapy. *Journal of Constructivist Psychology*, 2(34), 123–137.
- Costa, R. M. (2020). Undoing (Defense Mechanism). In V. Zeigler-Hill, & T. Shackelford (Eds.), *Encyclopedia of Personality and Individual Differences* (pp. 5668–5669). Springer International Publisher.
- Cowley, S. J., & Kuhle, A. (2020). The rise of languaging. *Biosystems*, 198, 104264.
- Dimaggio, G., Popolo, R., Ottavi, P., & Salvatore, G. (2018). Metacognitive interpersonal therapy as a dialogical practice. Experiential work in session with personality disorders. In A. Konopka, H. J. M. Hermans, & M. M. Gonçalves (Eds.), *Handbook of dialogical self theory and psychotherapy: Bridging psychotherapeutic and cultural traditions* (pp. 21–32). Routledge

- Druzhinin, A. S. (2022). Cinematic observation in linguistics and beyond: Towards an empirical science. *ППАЭНМА Journal of Visual Semiotics*, 32(2), 9–29. <https://doi.org/10.23951/2312-7899-2022-2-9-29>
- Druzhinin, A. S., & Fomina, T. A. (2022). Euphemisms and dysphemisms in experience construction. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Filologiya – Tomsk State University Journal of Philology*, 76, 47–75. (In Russian). <https://doi.org/10.17223/19986645/76/3>
- Druzhinin, A. S., & Fomina, T. A. (2023). The world of embodied dialogic creatures. *Constructivist Foundations*, 18, 406–409.
- Druzhinin, A. S., & Lavrova, N. A. (2024). What is unreal about the past and why past is about unreality: A cognitive perspective on preterit-irrealis cross-linguistic relationship. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Filologiya – Tomsk State University Journal of Philology*, 87, 23–54. (In Russian). <https://doi.org/10.17223/19986645/87/2>
- Dynel, M. (2011). “You talking to me?” the viewer as a ratified listener to film discourse, *Journal of Pragmatics*, 43, 1628–1644.
- Fomina, T. A., & Druzhinin, A. S. (2023). Context-dependent variation of a naming across the euphemism/dysphemism spectrum. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo Universiteta, Yazyk i Literatura*, 20(1), 137–155. (In Russian).
- Freud, S. (1959). Notes upon a case of obsessional neurosis. In J. Strachey (Ed.), *The standard edition of the complete works of Sigmund Freud* (vol. IX, pp. 115–127). The Hogarth Press.
- Gonçalves, M. M., Ribeiro, A. P., Mendes, I., Alves, D., Silva, J., Rosa, C., & Braga, C. (2017). Three narrative-based coding systems: Innovative moments, ambivalence and ambivalence resolution, *Psychotherapy Research*, 3, 270–282.
- Hampton, Ch. (2007). *Atonement*. Screenplay. Newmarket Press,. Available at: <https://indiegrounfilms.files.wordpress.com/2014/01/atonement.pdf>
- Johnson, E. J., & Goldstein, D. (2003). Do defaults save lives? *Science*, 302, 1338–1339.
- Johnson, M. (2017). *Embodied mind, meaning, and reason: How our bodies give rise to understanding*. University of Chicago Press.
- Kravchenko, A. V. (2022). The maturanian turn: Good prospects for the language sciences. *Constructivist Foundations*, 18(1). 30–41.
- Levitskiy, A. E. (2017). Real, quasireal and unreal: Problems of verbalization by means of modern English. *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo lingvisticheskogo universiteta. Gumanitarnye nauki – Journal of MSLU. Humanities*, 7(779), 72–84. (In Russian).
- Ringland, G. (2007). *Scenario Planning: Managing for the Future*. Vil'yams. (In Russian).
- Roese, N. J. (1997). Counterfactual thinking. *Psychological Bulletin*, 121, 133–148.

- Roese, N. J., & Olson, J. M. (1995). *What might have been: The social psychology of counterfactual thinking*. Lawrence Erlbaum Associates, Inc.
- Samuelson W., & Zeckhauser R. (1988). Status quo bias in decision making. *Journal of Risk and Uncertainty*, 1, 7–59.
- Sarpong, D., & Maclean, M. (2011). Scenario thinking: A practice-based approach for the identification of opportunities for innovation. *Futures*, 43, 1154–1163.

Ματєριαλ ποσтупил в редакцию 26.01.2024

Ματєριαλ ποσтупил в редакцию после рецензирования 30.04.2024