

БУГАЕВА Любовь Дмитриевна / Lyubov BUGAeva

Россия, Санкт-Петербург.

Санкт-Петербургский государственный университет, филологический факультет.

Доцент, доктор филологических наук.

Санкт-Петербургское отделение Российского института культурологии. Старший научный сотрудник.

Russia, St. Petersburg.

St. Petersburg State University, Faculty of Philology. Associate Professor, Ph.D.

St. Petersburg branch of the Russian Institute of Cultural Research. Researcher.

lbugaeva@gmail.com

КИНО КАК МОДЕЛЬ СОЗНАНИЯ: ПИЯ ТИККА

В статье на примере творческой и кураторской деятельности финского режиссера и куратора Пии Тикки исследуется природа эмоций в кино. Пия Тикка выдвигает на проверку следующие гипотезы:

1. Кино как авторский продукт может служить творческой лабораторией для описания эмоциональной динамики. 2. Когнитивная модель сознания может служить монтажной моделью креативного процесса создания фильма. Данные положения легли в основу концепции *enactive cinema*. Пример Пии Тикки — уникальный случай продуктивного сочетания куратора-концептуалиста и куратора-творца, апробирующего свои идеи в художественном пространстве.

Ключевые слова: кинонарратив, эмоции, Пия Тикка, *enactive cinema*

Cinema as a Model of Consciousness: Pia Tikka

The article explores the nature of emotions in cinema, taking as an example the artistic and curative activity of the Finnish film director and curator, Pia Tikka. Pia Tikka presents two propositions: 1. Cinema can serve as a creative laboratory for the study of emotional dynamics, and 2. The cognitive model of consciousness can serve as a montage model for the creative process of filmmaking. These propositions form the basis of *enactive cinema*. The case of Pia Tikka is a unique example of the productive blend of curator-the-conception-maker and curator-the-artist, which tests her ideas in the artistic space.

Key words: kino-narrative, emotions, Pia Tikka, *enactive cinema*

1. Искусство и телесный опыт

Пионером концепции искусства, основанного на опыте, выступил американский философ-прагматист Джон Дьюи. В работе Дж. Дьюи *Art as Experience* (1934) получил теоретическое обоснование концепт «инструментального» знания. То, что в терминологии Дж. Дьюи носит название инструментального, в области искусства связано с пониманием требований, необходимых для достижения высшего мастерства, о котором можно говорить в том случае, когда объект искусства вызывает постоянно обновляемое чувство восхищения. Переводя на более современный язык старомодную терминологию Дж. Дьюи, можно сказать, что речь идет о включении объекта в актуальное поле культурной референции. Объект, неоднократно и/или постоянно вызывающий восхищение, т. е. активную реакцию реципиента, является инструментальным как в старом контексте, относящемся к времени его создания и первой рецепции, так и в новом контексте, значительно удаленном от старого по шкале темпоральности¹.

Марк Джонсон, двигаясь в направлении, проложенном Дьюи, рассматривает эстетику как основу любого глубокого понимания смысла чего бы то ни было, понимания, далеко выходящего за дисциплинарные границы эстетики как исследования искусства². Сформулированные Джоном Дьюи и развитые в работах Марка Джонсона принципы искусства, основанного на опыте, получили реализацию в творческой и кураторской деятельности финского режиссера, киносценариста и куратора, доктора искусствоведения Пии Тикки. Тикка — один из авторов сценария к фильму Мики Каурисмяки «Последняя граница» (1993). В творческом списке Тикки художественные фильмы «Дочери Йеманья» (Бразилия-Финляндия, 1996) и «Песочная невеста» (Финляндия, 1998), арт-проект «Одержимость» (*Obsession*, 2005), интерактивная киноигра «Третья женщина» (*The Third Woman*, 2009, в соавторстве), участие в многочисленных выставках и фестивалях. В настоящее время финская художница работает над проектом «Телесный аватар в игровом кино».

Пия Тикка не только создает экспериментальные фильмы и музейные инсталляции, но и является автором концепции

¹ Dewey J. *Experience and Nature*. 2nd edition. New York: Dover, 1958. P. 295.

² Johnson M. *The Meaning of the Body: Aesthetics of Human Understanding*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2007. P. XI.



НАРРАТИВНЫЙ ПОВОРОТ / NARRATIVE TURN

БУГАЕВА Любовь Дмитриевна / Lyubov BUGAEVA

| Кино как модель сознания: Пия Тикка |

кинематографа, учитывающего эмоциональный опыт. Марк Джонсон, исследуя внутреннюю интуитивную связь человека с миром, погружается в исследование «телесных глубин человеческого смыслотворчества»³, Пия Тикка стремится исследовать телесные глубины производства смысла в кинематографе, как в процессе создания фильма, так и в процессе его просмотра-восприятия, когда зритель, находящийся как бы в статичном состоянии, обретает визуальный опыт телесных действий. По мнению Джонсона, значение возникает не только как результат взаимодействия концептов и пропозиций, но и в опоре на сенсомоторные схемы — как результат ощущений, эмоций, конституирующих осознанное взаимодействие человека с окружающей действительностью.

В прагматизме и прагматистской эстетике, к которой склоняется финская художница и режиссер, последовательно развивающая идеи Марка Джонсона, не работают репрезентативные теории сознания; тело и разум неразрывно связаны. В отличие от репрезентализма в прагматизме речь идет не о направленности сознания на эстетический объект, который в свою очередь есть идея объекта, а о взаимодействии организма со средой, которое понимается как сознание и тело, взятые в своей протяженности. Именно структуры сенсомоторного опыта обеспечивают восприятие и понимание окружающей действительности. Как известно, в прагматизме Ч. С. Пирса понятие объекта есть понятие о сумме его практических следствий, полученное опытным путем. В прагматизме М. Джонсона понятие объекта есть «телесный» процесс превращения опыта в исследование — *inquiry*. В эстетике П. Тикки понятие объекта, в частности кинообъекта, также есть результат телесного опыта. И для Джонсона, и для Тикки смысл рождается из непрерывного телесного взаимодействия организма со средой. При этом Джонсон не сильно озабочен вопросами разведения авторской и рецептивной эстетики. Для Тикки же это различие, напротив, является существенным, но не потому, что художница и исследователь отдает предпочтение одному из видов, а потому что она пытается нащупать пути фиксации и интерпретации эмоций в фильме как со стороны автора-творца, так и со стороны зрителя-творца.

2. Кино как симулякр. *Enactive cinema*

Исследуя природу эмоций в кино, Пия Тикка обращается в первую очередь к теории и практике Сергея Эйзенштейна. Обозначим основные моменты в работах Эйзенштейна, ставшие для финской исследовательницы исходными. Как считает Тикка, теория монтажа Эйзенштейна берет начало в его изначальном интересе к психологии, биологии и науке о системной организации знания — тектологии, принципы которой были сформулированы в работах Александра Богданова (Малиновского). Отвергая биомеханику Мейерхольда, Эйзенштейн двигался в направлении биодинамического изучения эмоциональной выразительности⁴. Итогом стала концепция взаимосвязи актов выражения и восприятия. Современная нейрпсихология опи-

сывает данную взаимосвязь как некую разновидность телесной имитации: мозг зрителя отражает, или симулирует, актерскую эмоциональную динамику таким образом, что можно сказать, что опыт актера и опыт зрителя изоморфны. Монтаж аттракционов Эйзенштейна эксплицирует системный подход, в котором составные части целого находятся в сложном взаимодействии. Знакомство с Выготским и его социокультурной теорией способствовало формированию у Эйзенштейна отношения к кино как к психологической лаборатории эмоций⁵. И Выготский, и Эйзенштейн отрицательно относились к идее пассивного восприятия искусства субъектом. Субъект у Выготского, как и субъект в американском прагматизме, активен и находится в активном взаимодействии с окружающей средой. Аналогичным образом активен у Эйзенштейна зритель.

Впрочем, за представлениями Эйзенштейна об эмоциях как о синэстетических основах монтажа стоит также учение американского прагматиста Уильяма Джеймса. В статье «Что такое эмоция?» (*What is an Emotion*, 1884) и в «Принципах психологии» (*Principles of Psychology*, 1890) Джеймс формулирует основной тезис: «телесные изменения следуют непосредственно за *восприятием* вызывающего волнение факта, наше ощущение происходящих изменений и ЕСТЬ эмоция»⁶. По Джеймсу, эмоции соотносимы с происходящими в организме сенсомоторными процессами, имеют телесное происхождение и представляют собой элементарные базовые составляющие опыта индивида, как индивидуального, так и социального.

Данные положения Джеймса были раскритикованы и признаны ошибочными. Тем не менее учение Джеймса об эмоциях все же, как кажется, может иметь прикладное значение. Так, Антонио Дамасио вводит метафору мысленное кино (*movie-in-the-brain*). Мысленное кино — это взаимодействие сознания со средой, причем в первую очередь на глубинном уровне — как эмоциональное погружение. Кино тогда есть наглядное представление разворачивающегося в мозгу нарратива⁷. Наррация же эмоций — один из аспектов комплексной наррации фильма. Особый смысл при этом приобретает фигура обладателя опытом (*experiencer*), каковой предстает не только герой на экране, но и автор фильма, а также зритель.

Что касается Эйзенштейна, то он рассматривает кино как внутреннее пространство сознания, где эмоциональный опыт автора фильма коррелирует с эмоциональным опытом зрителя. Между структурами эмоционального опыта и монтажной композицией существует определенное соотношение, позволяющее говорить об их изоморфизме. Данный психологический изоморфизм, как считает Пия Тикка, и дает возможность Эйзенштейну утверждать, что путем изучения и развития монтажа, двигаясь от ячейки монтажа к сложной оркестровке кинематографического опыта в целом, мы попадаем в сферу зрительского опыта. Привнося телесный опыт в процесс монтажа, автор получает тем самым доступ к эмоциям зрителя. Телесный характер эмоциональности позволяет автору так

³ Ibid. P. 91–94.

⁶ James W. What is an Emotion? // *Mind*. 1884. No. 9. P. 190.

⁷ Damasio A. *The Feeling of What Happens: Body, Emotion and the Making of Consciousness*. Vintage, 2000.



НАРРАТИВНЫЙ ПОВОРОТ / NARRATIVE TURN

БУГАЕВА Любовь Дмитриевна / Lyubov BUGAEVA

| Кино как модель сознания: Пия Тикка |

сконструировать фильм, что эмоциональная линия оказывается встроенной в его монтажную структуру. В итоге посредством монтажной композиции передается определенный эмоционально-интеллектуальный опыт автора. Так, лицо актера, данное крупным планом, способно создать или поддержать у зрителя определенное настроение. Зритель извлекает эмоционально-интеллектуальную составляющую фильма из вербально-визуального нарратива и переживает ее предзаданным автором образом⁸.

Пия Тикка выдвигает следующие гипотезы:

- Кино как авторский продукт может служить творческой лабораторией для описания опытного основания эмоциональной динамики сознания, что представляет собой движение от опыта к описанию.
- Когнитивная модель сознания может служить монтажной моделью креативного процесса, осуществляемого автором фильма, что предполагает обратное движение — от описания к опыту⁹.

Данные положения и легли в основу концепции нового кино Пии Тикки — *enactive cinema*, а также экспериментальной реализации концепции на кинематографической и музейной площадках. Понятие *enactment*, которое ввели в научный оборот Франциско Варела, Эван Томпсон и Элеанор Рош¹⁰, означает телесный, действенный характер взаимодействия субъекта с окружающей его средой. Более того, оно предполагает такое взаимодействие с миром, которое не дается заранее, но, как и тот мир, в котором оно имеет место, находится в процессе становления. В *enactive cinema* поток наррации осуществляется не только в процессе осознанного восприятия вербально-визуальных рядов фильма, но и в результате бессознательной психофизиологической, или эмоциональной, вовлеченности зрителя. В результате зрительное восприятие можно рассматривать как определенную разновидность действия. Сравнение кино со сновидением позволяет подойти к кинофильму как к симуляционной системе. Марк Джонсон утверждает, что воображение связано с телесными процессами и в таком своем качестве формирует и трансформирует опыт¹¹.

При создании и анализе фильма как авторской симуляционной модели опытного мира возникают следующие вопросы:

Каким образом в кино можно передать эмоции?

Может ли зритель воспринять эмоциональную динамику фильма подобно тому, как он воспринимает ритм, графику и другие физические характеристики кинематографического материала?

Как происходит взаимодействие зрителя с эмоциональной составляющей фильма? Каким образом опыт событий и характеров фильма (в случае, если мы получаем этот опыт) трансформируется в «исследование» — *inquiry*, т. е. в активное восприятие, которое можно рассматривать как действие?

⁸ Tikka P. *Enactive Cinema: Simulatorium Eisensteinense*. Juväskylä, 2008. P. 145–146.

⁹ Ibid. P. 153.

¹⁰ Varela F., Thompson E. & Rosch E. *Embodied Mind: Cognitive Science and Human Experience*. Cambridge, MA: MIT Press, 1991.

¹¹ Johnson M. *The Meaning of the Body: Aesthetics of Human Understanding*. Chicago & London: University of Chicago Press, 2007.

3. От концепции к реализации: фильм *Obsession* и арт-проект *OBSESSION — Enactive Cinema Installation*

Подтверждение выдвинутых гипотез и ответы на поставленные выше вопросы Пия Тикка дает в экспериментальном проекте, реализующем концепцию *enactive cinema*, — «Одержимость» (*Obsession*). Данный проект, получивший приз (*Prix Möbius Nordica*) за интерактивное повествование, был представлен в 2005 г. в Музее современного искусства «Киазма» (Хельсинки, Финляндия), в 2007 г. в музее Арс Нова (Турку, Финляндия), а также на XIII международном симпозиуме электронного искусства (ISEA 2006), проходившем совместно с биеннале Zero One (Сан-Хосе, Калифорния, США). Проект состоит из фильма «Одержимость» и интерактивной инсталляции в режиме нон-стоп с несколькими экранами и биосенсорным интерфейсом.

Пия Тикка в теоретическом обосновании проекта исходит из положения, что кино представляет собой микромодель окружающего мира, а также модель эмоциональной динамики внутреннего мира человека. Исследовательница также предполагает, что люди большей частью разделяют эмоциональный опыт, демонстрируют сходные эмоциональные реакции в ситуациях просмотра кинофильма. Монтаж фильма, по мнению Эйзенштейна, как уже отмечалось, выше может вызвать или усилить у зрителей определенные эмоции. При этом, как считает Тикка, развивая идеи Эйзенштейна, в монтажной композиции реализуется телесная эмоциональная динамика авторского сознания, которая затем передается зрителям. То есть созданная автором фильма «телесная симуляция» формирует основу для активного восприятия, для *enactment*.

Фильм «Одержимость» (29 минут), который можно рассматривать не только в составе проекта, но и как отдельное произведение искусства, рассказывает о молодой женщине Эмми, работнице прачечной, принадлежащей ее матери. Мать Эмми ждет ребенка; об отце ребенка ничего неизвестно. Хотя женщина с радостью относится к своей беременности, Эмми подозревает, что ее мать изнасиловал один из клиентов прачечной. Подозрения перерастают в уверенность, когда в прачечной появляется клиент Хенрик. По мере развития действия фильма Эмми становится все сильнее и сильнее одержимой мыслью об изнасиловании. В фильме практически отсутствуют диалоги, наррация осуществляется посредством визуального ряда и, как считает Тикка, через эмоциональную динамику, воспроизводящую психо-патологический ментальный ландшафт Эмми. Таким образом, эмоциональная динамика была выделена в фильме в отдельную составляющую наряду со звуком и изображением, получив тем самым свою особую роль. Фильмом «Одержимость» Тикка собственно и ответила на вопрос о возможности передачи эмоций языком фильма.

Инсталляция, частью которой явился этот фильм, по замыслу Тикки должна была реализовать концепцию *enactive cinema*. В пространстве инсталляции были установлены сенсорные кресла, регистрирующие пульс, температуру и движение глаз. Фильм проецировался на четыре экрана на противоположных стенах зала. Экран, на который был направлен взгляд зрителя, отмечался датчиками как доминантный, выбор зрителя анализировался в аспекте эмоционального содержания происходящего на экране. Для монтажа фильма был использован спе-



НАРРАТИВНЫЙ ПОВОРОТ / NARRATIVE TURN

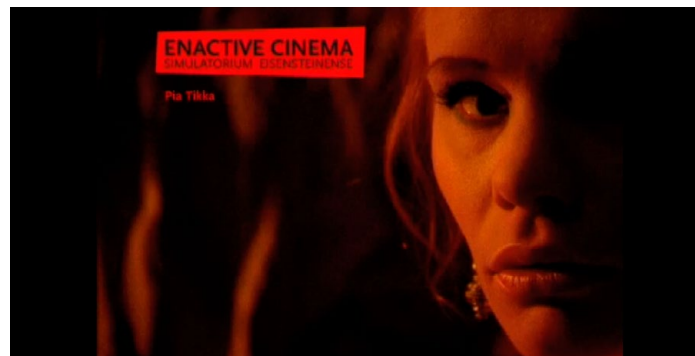
БУГАЕВА Любовь Дмитриевна / Lyubov BUGAEVA

| Кино как модель сознания: Пия Тикка |

Фрагмент 1. <http://youtu.be/59Wvin1ivVQ>Фрагмент 2. <http://youtu.be/Vm4tYkKeKik>

циальный алгоритм, выстраивавший эмоциональную логику наррации в зависимости от регистрируемой датчиками эмоциональной реакции зрителей и усиливавший тем самым эмоциональную реакцию. Биосенсорные датчики продемонстрировали возможность «схватывания» эмоциональной динамики монтажной композиции фильма. Оказалось, что зритель воспринимает не только ритм, цвет, графику и т. п., но и эмоции. Более того, проект продемонстрировал возможность активного участия со стороны зрителя. В этом активном участии формируется его эмоциональный опыт событий и характеров, который и представляет собой «исследование» — *inquiry*. Enactive cinema в итоге предстает как сложная система взаимодействия автора и зрителя. Данное кино является инструментальным в том смысле, которое вкладывал в него Дьюи, т. е. вызывающим постоянно обновляемую реакцию со стороны реципиента.

Пример Пии Тикки — это уникальный случай на редкость продуктивного сочетания куратора-концептуалиста, разраба-

Фрагмент 3. <http://youtu.be/iYU1jAB5hCU>

тывающего теоретические основания своего проекта и формулирующего гипотезу, подлежащую проверке, и куратора-творца, осуществляющего реализацию и опробацию своих идей в художественном пространстве.

