

С. Ю. Смутьская

Рецензент: Н. А. Агафонова, кандидат искусствоведения

С эпохи Возрождения основополагающей для европейской культуры была линейная структура текстового нарратива. Ей подчинялась прямая перспектива в живописи, концепция “абсолютного времени” И. Ньютона. Линейная структура была сопряжена с древообразной моделью мира, подразумевавшей вертикальную связь между небом и землей, линейную однонаправленность развития, детерминированность восхождения, четкое деление на “высокое” и “низкое”. В пределах линейной структуры текстового нарратива возможно только последовательное движение от одного элемента к следующему за ним.

Линейное письмо ассоциируется со звуковой речью, с естественным последовательным выстраиванием знаков и их сочетаний. В рамках философии диалога (1 ½ XX в., М. Бахтин, М. Бубер) с монологизма линейного письма акцент был смещен на систему диалогических взаимосвязей. В отличие от линейной однонаправленной цепи в рамках нелинейного письма смыслообразующие элементы обладают возможностью разнообразного расположения. Каждый элемент включен в расширяющуюся многомерную сеть отсылающих друг к другу цепочек. Акцент переносится с самих смыслонесущих элементов на связи между ними.

На взгляд Ж. Дерриды, линейный текст является репрезентацией уже существующего смысла, и книга представляет конституированный смысл, возникший и сложившийся до его фиксации, поскольку значимое в западной традиции не воспринимается как одновременное с означающим. Смысл линейного текста является единым и относительно завершенным, развертывается непрерывно и последовательно. Однако само понятие письма в XX в. выходит за пределы языкового пространства: “... оно обозначает уже не частную, производную, вспомогательную форму языка вообще (языка как общения, отношения, выражения, означения, смыслообразования и проч.), оно обозначает уже внешнюю оболочку и не только удвоение главного означающего, но *означающее означаемого*” [1, с. 119 – 120]. По мнению Ж. Дерриды, вторичность, которая считалась признаком письма, переходит к означающему, означаемое всегда функционирует как означающее. Возникновение письма было началом игры, в которую вовлечено всякое означающее, игра размывает собственные границы и выходит за них. Управление “круговоротом знаков” становится невозможным, разрушаются само понятие и логика знака. Этим обосновывается переход к новому нелинейному письму, отличному от мифограммы, включавшей в себя все аспекты письма (искусство, религия, техника, экономика) и существовавшей до перехода к линейному пониманию истории, соответствующей ей организации пространства и времени.

И в устном, и в письменном дискурсе любой элемент отсылает к какому-либо другому элементу, что позволяет ему функционировать в качестве знака. Их сцепленность образует текст, все элементы которого несут на себе отпечаток других и не были бы функциональными без существующих между ними интервалов. Разнесение элементов текста понимается Ж. Деррида как “игра различий, следов различий, *размещения*, через которое элементы соотносятся одни с другими” [2, с. 47]. Соответствие между речью и письмом, само существование письменности становятся возможными именно благодаря этому размещению – построению пространства линейной речевой цепочки.

Внутренняя организация линейного текста ориентирована на то, чтобы читатель осознал его структуру, иерархию и воспринимал текст через эту призму как нечто однородное, завершенное. Нелинейное письмо является не только принципом организации новых текстов, но и возможностью прочтения всех ранее написанных.

Персонаж является структурным элементом повествования, организует его этапы, ведет повествовательный материал. Действие прекращается тогда, когда персонаж достигает либо своего первичного состояния, либо положения, при котором конфликт исчерпан. П.Пави указывает на то, что персонаж определяется серией отличительных черт (герой/злодей, мужчина/женщина и т.д.), и эти “бинарные черты создают из него парадигму, перекрепление противоположных свойств. Это приводит к полному разрушению концепции персонажа как нелинейной сущности: между строк всегда имеет место раздвоение характера и

отсылка к его противоположности... Из этих последовательных расчленений следует не распад понятия персонажа, но классификация в зависимости от черт характера и особенно взаимоотношений всех протагонистов драмы: последние сводятся к совокупности дополнительных черт и дело доходит даже до понятия интерперсонажа...” [3, с. 228 – 229]. Подчиняясь нелинейной структуре повествования, персонаж размывается, виртуализуется среди множества отсылок, идентификаций.

Сама природа киноискусства дискретна, что является предпосылкой нелинейности. Ретроспекции, интроспекции, авторские комментарии и отступления уведут повествование в сторону в классических произведениях киноискусства – картинах Ф. Феллини, И. Бергмана, А. Тарковского и многих других признанных классиков. На рубеже XX и XXI вв. нелинейность все чаще становится принципом сюжетостроения кинокартины, организации ее фабулы, моделирования персонажей, подхода к визуальному решению. Таковы фильмы П. Гринуэя, В. Кар-Вая, Т. Тыквера, К. Тарантино, многих других современных режиссеров, среди которых и Д. Ароновски.

Герой фильма Д.Ароновски “Пи” – математик Макс Коуэн занимается проблемой одноименного числа. В уста персонажа вложена концепция, определяющая развитие фабулы, изобразительное решение и философию картины: “Если мы состоим из спиралей, если мы живем в гигантской спирали, значит все, чем мы занимаемся, напоминает спираль”. Спираль становится содержанием фильма, формой пространства, в котором живет Коуэн, структурой картины, ее вербальным и визуальным лейтмотивом. Повествование развивается на двух уровнях: внешние события жизни Коуэна и его внутренний монолог, который ведется в форме дневника с указанием времени записи, ее характера и содержания. Во внутреннем монологе математика есть две отправные точки содержания всей картины, к которым неоднократно возвращается повествование. Это детское воспоминание персонажа о нарушенном запрете смотреть на солнце, после чего у героя возникли головные боли, от которых он страдает всю жизнь. Третьи Коуэн возвращается к своей концепции: “1. Математика – язык природы. 2. Все, что окружает нас, может быть представлено и понято в виде чисел. 3. Записав числа в любой системе, мы увидим последовательность, т.е. во всей природе существуют последовательности”. Искомая Коуэном последовательность интересует еще трех персонажей. Это учитель Коуэна Робисон, ранее занимавшийся той же проблемой; хасид Лени – для него этот результат – ключ к истинному имени Бога; для Марси Доусон это – возможность избежать биржевого краха. Математическая проблема объединяет персонажей. Пространство, в котором они живут построено по принципу координатной сети: это горизонтальные лестницы и вертикали ограждений, их пересечения в плитке метро и ванной Коуэна, геометрические перспективы станций метро и супермаркета. Неоднократно возникают диаграммы, биржевые сводки, символы на экране компьютера и табло.

Структуру повествования фильма можно представить в форме сворачивающейся спирали, на каждом витке которой мы видим Коуэна за работой, его взаимодействие с Робисоном, Доусон и Лени. По мере своего развития действие сужается к одной точке – результату исследований Макса Коуэна, проблеме числа π .

Спираль становится визуальным лейтмотивом картины: ее неоднократно чертит Коуэн, она возникает на игровой доске Робисона (последняя партия ученого), она же – в форме раковины, подобранной Коуэном. На пересечении интересов Макса и Лени возникает тема уравнения Фаберже, связанного с золотой спиралью, которую, поясняя свою мысль чертит на газете Коуэн. Лени тут же находит ее пример в мире природы – подсолнух. Разговор иллюстрируется “повседневными” спиральями: формой клубов сигаретного дыма, разливающимися по поверхности кофе сливоками.

Как во внутреннем монологе Коуэна мы отметили повторяющиеся элементы, так и во внешнем пространстве его жизни можно отметить серию устойчивых мотивов. Это кадры приема таблеток, посещение героем одних и тех же мест, встречи в метро с одними и теми же людьми. Замкнутость, герметичность мира подчеркивается неоднократным показом замков на двери героя, вида на лестничную площадку через дверной глазок. Одна и та

же соседка оставляет под дверью Коуэна обед, девочка неодноразово предлагает ему поиграть – делить и умножать числа в уме.

“Пи” – черно-белая картина. Большей частью ее пространство погружено во тьму. Взаимодействие света и тени, их игра напоминают классическое немое кино. Однако очевидна и ее связь с тенденциями современной экранной культуры. Монтаж картины динамичен, монтажные кадры коротки. В двух местах монтаж становится коллажным. Это эпизод, где кадры работы Коуэна на починенном компьютере перемонтированы с эпизодом очередного приступа математика. В конце фильма Коуэн возвращается от хасидов – кадры лиц монтируются с диаграммами, игровой доской, текстами на иврите.

Спиралевидная структура проявляется и в движении. После разговора с Ленни Коуэн неподвижно стоит на улице, камера описывает вокруг него круги. Работая на компьютере, Коуэн дважды произносит фразу “Нажать возврат”, в интервале между двумя повторами математик крутами ходит по комнате.

Гипертекстовая природа фильма проявляется в его нелинейной спиралевидной структуре, множестве ссылок. Подобно тому, как универсальный язык математических формул описывает все формы реальности, проблема числа связана с несколькими сюжетными линиями, стремящимися к единой точке, являющимися вариациями и иллюстрациями этой темы. Реальность картины “Пи” подобна зрачку Коуэна, сужившемуся от долгого созерцания солнца в одну точку. “Зрачок” в фильме возникает неоднократно: это дверной глазок, объектив микроскопа и фотоаппарата, монитор компьютера – взгляд в цифровой мир и из него.

В центре взаимодействия персонажей картины Д.Ароновски “Пи” находится одна точка – π . Герои относятся к разным социальным слоям, мотивы их поисков различаются, но цель одна. Персонажи объединяются не только общей целью, но и серией связанных с ней мотивов, вариаций темы спирали, математики, с помощью которой не только решается конкретная научная задача, но постигаются и имя Бога, и законы работы биржи. Коуэн реализует эту задачу, однако, как и результат его поисков, в конечном счете сам остается “между цифрами”.

Иерархию персонажей, само их взаимодействие можно представить графически: искомая ими загадка числа является отношением длины окружности к ее диаметру. В центре окружности располагается цель – результат исканий, сами персонажи – точки на круге – концы двух перпендикулярных друг другу ее диаметров, образующих квадрат. Квадратура круга – построение квадрата, равновеликого данному кругу – задача математики, само название которой стало метафорой сложности. Для решения этой задачи применяется число π – отношение длины окружности (общей системы фильма) к диаметру (частным связям между персонажами).

Цикличность, повторяемость выражена на уровне взаимодействия персонажей. Коуэн несколько раз приходит в дом Робисона, в их беседах постоянно возникают темы спирали, числа π , есть и несколько других повторяющихся мотивов: игра в го (альтернатива математике и еще одна “координатная сеть”), Робисон при работе над проблемой π неоднократно сталкивался с компьютерным “вирусом”, при знаком которого является распечатка из 216 цифр. Одна из аквариумных рыбок носит имя Икара – персонажа, как и Коуэн, пострадавшего от солнца. Другую рыбку, как и древнегреческого математика, зовут Архимед. Два математика становятся своего рода вариациями исторического Архимеда, который вычислил число π . Рассказывая легенду об Архимеде, отпешдший от науки Робисон выводит мораль о том, что необходимо внимательно слушать жены и дает коллеге тот же совет, что приписывается жене греческого математика – принять ванну.

Ленни знакомится с Коуэном в кафе, где они встречаются, и после, рассказывает главному герою о математической природе иврита, Торе как большой последовательности чисел. Лени связан с другими хасидами (в их числе и раввин по фамилии Коуэн), полагающими, что имя Бога состоит из 216 знаков – результата работы главного героя. Макс Коуэну несколько раз звонит Марси Доусон, пытаясь назначить встречу (от которой герой несколько раз уклоняется) в одно и то же время в Чайнатауне. Последовательность цифр, найденная Коуэном для этого персонажа, – возможность избежать биржевого краха. Итак, в центре действия оказываются четыре математика. Два из них занимаются академической наукой, третий – нумерологией, четвертый – прикладной математикой. С помощью математики должны решиться задачи математическая и экономическая, объяснено устройство мира.

Макс Коуэн никому не сообщает найденной им последовательности, он говорит лишь, что результат находится между цифрами. Там же остается и сам герой – в финале мы видим его сидящим на скамейке с девочкой. Коуэн уже не способен манипулировать числами в своем уме, соперничая с калькулятором.

Коуэн отождествляет мир с математикой, Робисон придерживается иного мнения: “Математика – это не жизнь”. В то же время в фильме мы наблюдаем последний виток жизненной спирали старшего ученого – интервал между двумя инфарктами, первый из которых произошел после того, как Робисон ушел из науки. Сам Коуэн говорит, что Робисон умер после того, как перестал заниматься проблемой π . Время фильма фиксирует интервал между двумя смертями персонажа.

Искания героев – это витки спирали, уходящей вглубь веков: поиски имени Бога начаты хасидами после того, как римляне уничтожили всю касту их верховных жрецов; “новые данные”, приводимые Коуэном и иллюстрируемые схемами, касаются Пифагора и Леонардо да Винчи, принципа золотого сечения.

В своей квартире Коуэн проживает с виртуальным двойником – компьютером. Без него немислима работа математика, а работа, как и существование компьютера, обусловлена задачами героя. Компьютер носит имя Евклид. Исторический Евклид в некотором роде виртуален – сведения об этой личности настолько скудны, что существуют сомнения в реальном существовании этого человека. Основная заслуга Евклида – труд “Начала” – систематизация знаний по математике, своего рода редакция и архивирование, способ хранения информации. Именно этот текст стал “программой” для математиков на 2000 лет. Компьютер занимает всю комнату героя, Коуэн живет в нем не только в переносном смысле – как пространстве реализации работы, но и в буквальном. “Болезнь” компьютера отождествлена с болезнью Коуэна. После сбоя в работе машины и попытки ремонта математик перечисляет неэффективные способы собственного лечения. Читит Коуэн компьютер при помощи дрели, во многом повторяющей форму аппарата, посредством которого герой вводит лекарство себе. При столкновении с загадочным вирусом Коуэн говорит, что данные потерял компьютер и выкидывает распечатку с теми самыми 216 цифрами. После разговора с Робисоном герой меняет свое мнение и безуспешно пытается отыскать выброшенный лист, объясняя, что данные потерял он сам. В диалогах неоднократно подчеркивается кремневая, естественная природа компьютера.

Схему функционирования персонажей в новом фильме Д. Ароновски “Реквием по мечте” можно представить тем же образом, что и героев картины “Пи”. Здесь вновь фигурируют четыре персонажа: две женщины разного возраста и два молодых человека с разным цветом кожи. Три персонажа являются тремя проекциями личности Гарри: мать Сарра, возлюбленная Мэрион и партнер по “бизнесу” Тайрон. Общей целью здесь становятся наркотики, реальностью – виртуальные миры, возникающие при употреблении наркотических средств. Как и Коуэн, Сарра живет в пространстве своего виртуального двойника – телевидения. На экране телевизора возникает изображение виртуальной копии Сарры, принимающей участие в шоу, сходящей вместе с другими его персонажами в “реальный” дом Сарры. Единая реальность расщепляется на множество альтернативных, которые вновь объединяются в финале картины. Тогда же на визуальном, концептуальном уровне в одно целое объединяются и четыре персонажа ленты. Воедино монтируются кадры параллельных действий: пребывание в клинике Сарры и Гарри, “работа” Мэрион и Тайрона – четыре стороны квадрата, в центре которого лежит одна патологическая цель.

Монтажные кадры “Реквиема по мечте” коротки. Клиповая природа монтажа фильма выражена более явно, чем в “Пи”. Серия повторяющихся эпизодов решена в форме коллажа. Кадры приема Саррой таблеток, примерок красного платья, вид почтового ящика, в котором должно появиться очередное письмо с телевидения, стремительно сменяют друг друга. Подобным образом решены и эпизоды приемы наркотиков молодыми людьми: весь процесс от приготовления дозы до расширения зрачка проносится перед зрителем за считанные секунды. Эти моменты можно назвать своего рода ссылками, отправными точками в параллельный мир, восприятие которого деформировано наркотиками: движения неестественны, они могут быть как ускорены, так и замедлены, изображение смазано.

В фильме Д. Ароновски “Реквием по мечте” неоднократно повторяются кадры с расширяющимся зрачком. Расширяется и реальность в этой ленте, она дробится, расщепляется на несколь-

ко параллельных миров, вновь объединяющихся в финале фильма. Этими параллельными мирами являются собственно реальность, телевизионная гиперреальность и измененные состояния сознания. Спираль повествования разворачивается, в финале картины четыре линии персонажей сворачиваются в одну точку.

Нелинейная структура повествования проявилась и во многих других произведениях современного киноискусства. Транс-

формируется не только само повествование, но погруженный в него персонаж: он виртуализуется, растворяется во множестве связей, ссылок. Эта тенденция проявляется и в художественном языке, использовании достижений компьютерной техники, нелинейном монтаже, новом понимании художественного времени и пространства, подчинении им всей образности фильма.

Литература:

1. Деррида Ж. О грамматологии. – М.: Лит.-издат. агенство "Акад. Проект". – 2000. – 494с.
2. Деррида Ж. Позиции: Беседы с А. Ронсом, Ю. Кристевой, Ж.-Л. Удбином, Г. Скарпетта. – Киев: Д.П. – 1996. – 192 с.
3. Пави П. Словарь театра. – М.: Прогресс. – 1991. – 504 с.

ПОНЯТИЕ ЭКОЛОГИЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЫ ЛИЧНОСТИ

О. Е. Стребко

Рецензент: Н. В. Самерсова, кандидат педагогических наук

Разное отношение к природе определяется разным уровнем экологической культуры. Понятие «экологическая культура» изначально содержит в себе два направления. Это экология – наука о взаимоотношениях живых организмов друг с другом и с окружающей средой (oikos – дом, жилище, logos – наука). Следующий составной компонент – это культура. Практически невозможно перечислить все многообразие явлений человеческого бытия, которые составляют понятие «культура» (от латинского «cultura» – обработка земли, ее культивирование). Существует множество ее определений. Философский энциклопедический словарь трактует это понятие как специфический способ организации и развития человеческой жизнедеятельности, представленный в продуктах материального и духовного труда, в системе социальных норм и учреждений, в духовных ценностях, в совокупности отношений людей к природе, между собой и к самим себе [6, с. 292].

Очевидно, что связь между этими двумя направлениями достаточно тесная. Уровень культуры общества отражается на состоянии экологии. Современность уже давно назвала экологические проблемы глобальными. Поэтому природу начинают осознавать как ценность и включают в культуру – то, что оберегается и передается от поколения к поколению. Кроме того, улучшение экологической ситуации невозможно без изменений в культуре природопользования. Необходимо формировать новый взгляд на окружающий мир, на взаимоотношения человека и природы.

Разные ученые попытались дать свое определение «экологической культуре». Один из них, Лихачев Б.Т., трактует экологическую культуру как психическое образование, органично связанное с личностью в целом, ее различными сторонами и качествами, как системообразующий фактор, который способствует формированию в человеке подлинной интеллигентности и цивилизованности [2, с. 6].

Л.П. Салеева-Симонова представляет экологическую культуру как качество личности, компонентами которой являются: интерес к природе и проблемам ее охраны; знания о природе и способах ее защиты и устойчивого развития; нравственные и эстетические чувства по отношению к природе; экологически грамотная деятельность по отношению к природной среде; мотивы, определяющие деятельность и поведение личности в природном окружении [1, с. 83].

С.П. Онуприенко определяет экологическую культуру как, во-первых результат достижений общества в сферах природопознавательной деятельности; во-вторых, как совокупность позитивных идей, концепций, теорий, способствующих коэволюции человека и биосферы; в-третьих, как процесс разработки механизмов адаптации личности к условиям окружающей среды [4, с. 13].

По мнению С.С. Кашлева, обязательным компонентом общей культуры человека является его экологическая деятельность, экологическая культура (совокупность отношений человека к природе) – интегративное качество и важнейшее свойство личности, отражающее ее психологическую, теоретическую и практическую готовность ответственно относиться к окружающей среде [3, с. 4]. Его представления о сущности экологической культуры основываются на учении В.И. Вернадского, по мнению которого человечество обеспечивает свою сущность только в случае если возьмет на себя ответственность за развитие биосферы, когда процессом эволюции начнет управлять разум экологически культурного человека [3, с. 5].

Понятие «экологическая культура» сложное и многогранное.

Сама по себе автоматически она не формируется, необходимо освоение содержания этого понятия каждым человеком в процессе его воспитания и образования. Мы видим, что экологическая культура является частью общей культуры, как свидетельства гуманистического содержания и направления цивилизации. Это система экологических знаний, практических умений и ценностей личности, которая определяет и выражает характер отношений между личностью и природой. Это гармоничное единение человека с природой, ощущение себя как части природы, реализация своих нужд и потребностей, не нарушая естественного существования и развития окружающей его среды. Это ответственность личности за свою экологическую деятельность и убежденность в необходимости ответственного отношения.

На наш взгляд, проблема экологической культуры достаточно полно раскрывается в работах С.С. Кашлева. Определяя экологическую культуру как интегративное качество и важнейшее свойство личности, он выделяет следующие компоненты экологической культуры личности.

Мотивационный – это система мотивов экологической деятельности и поведения личности [3, с. 14]. То есть система факторов, детерминирующих в поведении человека в природном окружении. Это процесс формирования мотивов, который стимулирует и поддерживает экологическую активность.

Аксиологический – осознание многосторонней ценности природы для общества и человека, природы как общечеловеческой ценности, самоценности природы [3, с. 14]. Осознание этих ценностей составляет своеобразную ось сознания личности, которая и обеспечивает ее устойчивость, определенный тип поведения и деятельности в природе.

Гностический – система научных и эмпирических знаний о природе и ее компонентах, человеке как составной части природы, взаимодействии человека и природы; знаний экологии, социальной экологии, охраны природы [3, с. 14]. То есть результат процесса познания окружающей действительности и адекватное ее отражение в сознании человека. Формирование знаний (научных, житейских) о единстве природы, способах ее защиты и устойчивого развития.

Этический (нормативный) – система норм и правил поведения и деятельности человека в природе, взаимодействия с природой (экологическая этика) [3, с. 14]. Этические нормы и правила, выражающиеся в нравственных убеждениях как одна из важнейших сторон жизнедеятельности человека, обязательны и распространяются не только на взаимодействие между людьми, но и на взаимодействие с окружающим миром природы. Привычки целесообразного поведения и деятельности в природе, нравственные суждения по экологическим вопросам.

Операционно-деятельностный – система экологических умений личности, практические экологические умения и навыки, владение различными технологиями взаимодействия с природой [3, с. 14]. То есть экологически грамотная деятельность по отношению к природной среде, интеллектуальные и практические умения личности по изучению, оценке и улучшению состояния окружающей среды, преобразующая деятельность человека на основе имеющихся у него экологических знаний и способности реализации их в практической деятельности.

Эмоционально-волевой – эмоциональная отзывчивость лич-