

МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ

УДК 101.1

ФЕНОМЕНОЛОГИЯ КИНЕМАТОГРАФА В ФИЛОСОФИИ ПОСТМОДЕРНИЗМА

Дж. С. Сатыбалдиева

Евразийский Национальный Университет имени Л. Н. Гумилева (Казахстан)
d.ayazbekova@mail.ru

Аннотация. Статья посвящена исследованию феноменологии кино в творчестве философов Жан-Франсуа Лиотара, Анри Бергсона, Ролана Барта, Мишеля Фуко и Жана Бодрийяра.

Постмодернистская методология позволяет рассматривать кино как «деконструкцию» культурного и социально-политического дискурсов. На основе анализа работ философов обобщаются феноменологические характеристики кино постмодернизма, такие как гипнотическая ритуальность кинематографа; девальвация мета-нарративов; обращение к абсолютной «банальной» и «гипер»-реальностям. Отмечается, что распространение тенденций постмодернизма в современном кинематографе проявляется в драматургии, образной системе, стилистике, монтаже и других составляющих творческого процесса.

Делается вывод, что указанные философы заложили основы понимания единства философии и кинематографа в осмыслении современного мира.

Ключевые слова: постмодернизм, философия, кинематограф, Ж.-Фр. Лиотар, А. Бергсон, Р. Барт, М. Фуко, Ж. Бодрийяр, Ж. Деррида, Ж. Делёз, Ф. Гваттари.

Для цитаты: Сатыбалдиева, Дж. С. (2021). Феноменология кинематографа в философии постмодернизма. *Respublica Literaria*. Т. 2. № 1. С. 118-128. DOI: 10.47850/RL.2021.2.1.118-128.

PHENOMENOLOGY OF CINEMA IN PHILOSOPHY OF POSTMODERNISM

J. Satybaldiyeva

Eurasian National University named after L. Gumilyov (Kazakhstan)
d.ayazbekova@mail.ru

Abstract. The article focuses on the issue of phenomenon of cinema in works of Jean-Francois Lyotard, Henri Bergson, Roland Barth, Michel Foucault and Jean Baudrillard.

Postmodern methodology allows one to view cinema as a “deconstruction” of both cultural and socio-political discourse. Based on the analysis of the works of philosophers, the author generalizes the phenomenological characteristics of the cinema of postmodernism, such as the hypnotic ritualism of cinema; devaluation of meta-narratives; and appeal to the absolute “banal” and “hyper-realities”. It is noted that the spread of postmodern tendencies in modern cinema is manifested in drama, imagery, stylistics, montage and other components of the creative process.

The author concludes that Jean-Francois Lyotard, Henri Bergson, Roland Barthes, Michel Foucault and Jean Baudrillard have laid the foundations for understanding the unity of philosophy and cinema in the modern world.

Keywords: postmodernism, philosophy, cinematography, cinema, Jean-Francois Lyotard, Henri Bergson, Michel Foucault, Roland Barth and Jean Baudrillard.

For citation: Satybaldiyeva, J. (2021). Phenomenology of cinema in philosophy of postmodernism. *Respublica Literaria*. Vol. 2. no 1. pp. 118-128. DOI: 10.47850/RL.2021.2.1.118-128.

Постмодернизм как эпоха и как художественное направление, объединяющее философию со всеми видами искусства, стал выражением смены фундаментальных мировоззренческих ценностей, произошедших в период после Первой мировой войны.

Особо показателен период после Второй мировой войны, который характеризуется широким распространением в Западной Европе новой культурной парадигмы – постмодерна, охватившего вследствие глобализации многие страны мира. Изменения коснулись практически всех сфер общества – политики, международных отношений, экономики, социальной стратификации, культуры и идеологии. Философия и культура постмодерна изменили литературу, живопись, театр и кино, определив новые стилистические принципы, композиционные и драматургические особенности.

Проблема философии кино имеет множество аспектов. Философскому осмыслению подвергается все: изменение категориальных основ (возвышенного, прекрасного); возникновение новых образов-аффектов, образов-действий, образов-воспоминаний; формирование инновационных идей и тем; девальвация смыслообразующих центров; обращение к абсолютной банальной реальности и гиперреальности; изменение знаковости, концептуальных идей, сюжетов, образов, мельчайших единиц драматургического целого (стоп-кадры, закадровое пространство и голос, изменение времени и другие элементы). Важно в этом процессе и то, что научные поиски ведутся в двух направлениях: от философии – к кино, и от кино – к философии. Объединение этих научных подходов прослеживается в исследованиях Жан-Франсуа Лиотара, Анри Бергсона, Ролана Барта, Мишеля Фуко, Жана Бодрийяра, Жака Деррида, Жили Делёза и Феликса Гваттари.

Значение данных исследователей в изучении кинематографа столь велико, что открыло новое направление в философии – философию кино. Не случайно, анализируя тот или иной фильм, многие исследователи опираются на труды философов-постмодернистов (S. W. Wilhelm, J. Weinstock, D. Sorfa, R. Sinnerbrink). Более того, проблематика философии кино стала самостоятельным объектом исследования в трудах философов и искусствоведов XXI в. (О. Аронсон, А. М. Сидоров, Ю. Д. Глушнева, R. Stam, J. Weinstock, M. Hills, A. Pavlov, R. Arnheim, T. E. Wartenberg, T. Eddy). Цель данной статьи – философское осмысление кинематографа в творчестве Жан-Франсуа Лиотара, Анри Бергсона, Ролан Барта, Мишеля Фуко, Жана Бодрийяра, Жака Деррида, Жили Делёза и Феликса Гваттари.

Следует заметить, что «постмодернизм» оказал самое непосредственное влияние на эстетику современного кино и получил широкое распространение в философии **Жан-Франсуа Лиотара (1924-1998)**. Так, в книге «Состояние постмодерна» (1954 г.) обозначена

ментальная специфика современной эпохи, где постмодернизм рассматривается не как новая эпоха со своей эстетикой, а как обновление модерна [Лиотар, 1998]. В некоторой степени эта характерная особенность может быть отнесена и к кинематографу.

Отмечает Ж.-Ф. Лиотар и такую характерную черту современного искусства, как утрата «метарассказов» и «великих метаповествований», использование которых в художественном творчестве роднит, по мнению исследователя, художника с философом, который изобретает новые правила игры.

Среди работ Ж.-Ф. Лиотара выделим статью «L'acinema» [Lyotard, 1998], где кино рассматривается автором как способ философского, социально-политического и экономического переосмысления образа. В ней он определяет кинотеатр как место, где высвобождаются желания человека, объясняя это такими особенностями кино, как предельная подвижность изображений и то оцепенение, похожее по своему эффекту на страх или наслаждение, которое овладевает зрителями в кинотеатре.

Другой вопрос, к которому обращается Ж.-Ф. Лиотар в этой статье – это проблема «возвышенного». Категорию «возвышенного» исследователь отделяет от категории «прекрасного», рассматривая ее как способность желания при отсутствии объекта желания, а абстрактные движения кино – как иллюстрацию современного осмысления возвышенного, когда общность-в-образе становится связующим звеном для людей, находящихся в разных социальных, интеллектуальных и политических плоскостях [Аронсон, 2009].

Следует заметить, что задолго до осмысления кино постмодерна основы нового восприятия художественного образа заложил *Анри Бергсон (1859-1941)* в своей работе «Материя и память» (1896 г.). Издание книги совпало с появлением первых фильмов братьев Люмьер, а потому в какой-то мере предвосхитило как саму «теорию кино», так и «философию кино». В этом фундаментальном труде рассматривались вопросы классификации образов (образы-аффекты, образы-действия, образы-воспоминания), их отбор для представления, а также особенности их узнавания, сохранения, разграничения и фиксации [Бергсон, 1992, с. 160-325].

В своих работах «Два источника морали и религии» [Бергсон, 2010] и «Творческая эволюция» [Бергсон, 2019] философ приходит к пониманию интуиции как космической энергии, которая принимает форму творческой эволюции и жизненной силы. Ощущая в этом синтез Востока и Запада в новом постклассическом дискурсе, А. Бергсон, наряду с другими философами – Э. Гуссерлем, М. Хайдеггером и Т. Адорно, – подходит к теме судьбы европейской культуры, будущее которой виделось в сближении с культурой и религией Востока. Это свидетельствует о том, что творчество А. Бергсона предвосхитило одну из фундаментальных идей постмодернистского кино – идею всеобщности человечества, единства Востока и Запада, что впоследствии нашло отражение во многих фильмах (к примеру, в фильме «Ветер с Востока» Жан-Люка Годара).

Этот интерес западного кинематографа к Востоку привел к формированию образа Востока как кинематографического симулякра, раскрытого в ряде фильмов XXI в.: «Свадьба в сезон дождей» Миры Наир (2001 г.), «Королевство» Питера Берга (2007 г.), «Миллионер из

трущоб» Дэнни Бойла (2008 г.), «Чертовы понедельники и земляничные пироги» Коко Шрайбера (2008 г.). В этих картинах «инаковость» приобретает значение медиапродукта, для которого важную роль имеют законы рынка.

Постмодернистское кино во всей своей полноте раскрыло и другие темы, ставшие актуальными в эпоху крушения идеалов и ценностей и осмысленные в философии А. Бергсона. К ним можно отнести и проблемы *нового видения мира, разрыва традиций* («Зеркало» А. Тарковского, 1975 г.), *крушение гармонии человека и мира* («Звездные войны» Дж. Лукаса, 1977 г.; «Молодость без молодости» Фрэнсиса Форда Копполы, 2007 г.), *человека и общества* («Отважная» Нила Джордана (2007 г.), *переосмысление вопросов о смысле жизни* («Персона» Ингмара Бергмана, 1966, «Любовь и смерть Вуди Алена, 1975 г.).

Внимание к кинематографу обнаруживает и **Ролан Барт (1915-1980)**. В его работах «Мифологии» (1957 г.), «Проблема значения в кино», «Травматические единицы в кино» (1960 г.), «Третий смысл. Исследовательские заметки о нескольких фотограммах С. Эйзенштейна» (1971 г.), закладываются основы семиологии кино. В них Р Барт анализирует кино как текст; впервые вводит такие термины, как «фильмическое», «фотограмма», «третий смысл»; рассматривает знак в кино в контексте кода и аналогии; классифицирует знаки, которые несут в себе сообщение; изучает соотношение означающего и означаемого в современном западном кино; говорит о коммуникативной функции фильма. На примере фильмов С. Эйзенштейна «Иван Грозный» и «Броненосец Потемкин» и «Обыкновенный фашизм» М. Ромма Р. Барт проанализировал фотограммы и стоп-кадры как регрессию к фотографии, выявляя в них скрытый («третий») смысл, который обнаруживает в себе эмоцию, языковую игру, ценность и карнавальность [Барт, 1984; Барт, 2008].

Особенностью философии кино Р. Барта является и то, что проблема смысла в кино рассматривается им как квинтэссенция других видов искусства. Так, в статье «Дидро, Брехт, Эйзенштейн» (1973 г.) Р. Барт выводит смысловую линию из понимания театра Брехта, живописи Дидро и кинематографа Эйзенштейна [Барт, 1992].

В статье «Кино правое и кино левое» (1959 г.) Р. Барт обращается к анализу фильма Клода Шаброля «Красавчик Серж», где талант и истину он рассматривает в оппозиции – как правое и левое. Такое восприятие фильма он объясняет своим пониманием искусства как конца культуры и начала природы, видя «расхождение между истиной знаков – сугубо современным взглядом на поверхность мира – и ложностью доводов и ролей» [Барт, 2017а].

В другой статье – «Выходя из кинотеатра» (1975 г.) Р. Барт рассматривает фильм как ритуал гипноза, в который попадают в кинозале зрители. «В кинозале, – пишет он, – как бы далеко я ни сидел, я буквально приклеиваюсь носом к отражению на экране, к этому «иному» воображаемому, с которым я себя нарциссически идентифицирую... Изображение завораживает, захватывает меня: я *прилипаю* к экрану, и это «приклеивание» и обеспечивает *естественность* (псевдоестественность) киносцены («клей» готовится из всех возможных ингредиентов кинематографической «техники»)» [Барт, 2017б].

Мишель Фуко (1926-1984) рассматривает кино как продукт политических и идеологических процессов. Так, беседуя с кинокритиками журнала Cahiers du Cinema

Паскалем Бонитцером и Сержем Тубиана, он анализирует образы эротизации власти в дискурсе нацизма, обращает внимание на роль кино в историческом знании, развитии народной памяти [Фуко, 2013].

М. Фуко в своем интервью «Сад, сержант секса» (1976 г.) анализирует проблему садизма в кино, которую он рассматривает как «обнаружение-исследование тела, которое возникает посредством камеры ... Речь идет о встрече, одновременно просчитанной и случайной, между телами и камерой – встрече, обнаруживающей что-то, меняющей угол обзора, объем, изгиб, следующей за отпечатком, линией, возможно, морщиной. После чего тело внезапно дезорганизуется, становится пейзажем, караваном, штормом, горой песка и т. д.» [Фуко, 2016]. Изучая вопрос эротизма, он затрагивает вопрос и о необходимости создания новых кинематографических образов, далеких от эротизма де Сада.

Выдающийся философ-постмодернист *Жан Бодрийяр (1929-2007)* в своей книге «Прозрачность зла: эссе об экстремальных феноменах» (1990 г.) писал: «Цитирование, симуляция, ре-апроприация – все это не просто термины современного искусства, но его сущность» [Бодрийяр, 2014]. Название этого труда говорит о критической оценке философом современного мира и культуры. В какой-то степени он продолжает начатую в «Закате Европы» О. Шпенглера (1918 г.) тему гибели европейской цивилизации, философии и культуры и предвосхищает «Конец истории и последний человек» Ф. Фукуямы (1992 г.). Отмечая особенности современного искусства, Ж. Бодрийяр выделяет проблему исчезновения социального как утрату универсальной среды. Вследствие этого, само искусство становится формой симуляции, которая, по его мнению, является не репрезентантом реальности, а варьированием старых форм, что, в конечном счете, приводит к потере событийности и гибели искусства.

В своей последней книге «Симулякры и симуляции» (1981 г.) Ж. Бодрийяр обращается к теме реальности как фиктивной иллюзорной субстанции – «копии копии». Период, начавшийся после Первой мировой войны, он относит к периоду смерти не только искусства, но и реальности, истории, смыслов и самой смерти. «Основным событием этого периода, – пишет он, – его большой травмой является эта агония сильных референтов, агония реального и рационального, которая открывает эру симуляции» [Бодрийяр, 2016, с. 63]. Ж. Бодрийяр большую роль отводит кинематографу, рассматривая его как процесс перевода реальности в иллюзорную субстанцию, которая возрождает-воспроизводит-воссоздает фундаментальные ценности, воскрешая то, к уничтожению чего он был причастен и реанимируя лишь фантомы, теряясь среди них.

Ж. Бодрийяр последовательно рассматривает, каким образом формируются *феноменологические особенности современного кино*:

- *через повторное вхождение в кино истории* («ее повторное введение не имеет ценности сознания, это лишь ностальгия по утраченному референту» [Бодрийяр, 2016, с. 65]);
- *посредством девальвации смыслообразующих центров* («техническое совершенство может быть составляющей смысла» [Бодрийяр, 2016, с. 67]);

- *при помощи обращения к абсолютной банальной реальности и гиперреальности* («Кинематограф и траектория его развития – от наиболее фантастического или мифического к реалистическому и гиперреалистическому» [Бодрийяр, 2016, с. 68]);

- *за счет изменения знаковости* («Ни одна культура не рассматривала знаки столь наивно, параноидально, пуритански и террористично, как кино с его нынешними устремлениями» [Бодрийяр, 2016, с. 68]);

- *путем разрушения устоявшейся оппозиции Востока и Запада* («Структурные различия быстро и нескончаемо распространяются в моде, обычаях, культуре. Пришел конец отличиям грубым, резким, связанным с расами, безумием, нищетой, смертью» [Бодрийяр, 2014, с. 183]).

В исследованиях *Жака Деррида* «О грамматологии», «Письмо и различие», «Голос и феномен», «Эссе об имени» и других обосновываются идеи, которые, так же, как и кино, отражают сущность нового понимания мира и человека в нем. К ним относятся концепции наличия, деконструкции, «нелогичности» языка, логоцентризма, письма и следа, восполнения, а также исследования по этической проблематике – справедливости, гостеприимства, прощения, дружбы, которые рассматриваются в контексте апорий. В работах раскрывается и общность между философией и кинематографом, которую Ж. Деррида находит в композиции, ритме, первоэлементах повествовательности, чередовании призрачных сгустков энергии, работе над речью, в поисках истины и смысла [Деррида, 1999; Деррида, 2007].

Жиль Делёз воспринимает философию как находящуюся в состоянии смерти, разлитую в пространстве всей культуры, и находит ее в кинематографе. Связь кинематографа и философии предвосхищается уже в «Логике смысла» (1969 г.), где выражена сущность философии, воплощенная в ее виртуальности [Делёз, 1998, с. 440]. А поскольку кино и есть сама виртуальность, постольку именно оно и способно, по мысли Ж. Делёза, стать радикальной инновационной философией. В этом смысле, формулируя «концепты о кино» или концепты «самого кино», возводя кино в ранг философии, Ж. Делёз в этом статусе усматривал его дематериализацию.

Девальвация ценностей и смыслообразующих центров привели к возникновению идеи множественности и плюрализма, к разрушению оппозиции «Запад и Восток» в контексте «свой» – «чужой». Не случайно поэтому А. Тойнби, используя понятие «постмодернизм» в отношении социально-культурных процессов, видел в нем этап европейской культуры, сущность которого состоит в переходе политики, опирающейся на национально-государственное мышление, к глобальным международным отношениям [Тойнби, 2001, с. 207]. Это нашло отражение и в символике постмодернизма как конца европоцентризма и переходу к планетарной культуре, когда не только Запад приходит на Восток, но и Восток оказывается на Западе. Данная тенденция нашла свое отражение в широком распространении образов странников, пути, путешествий, а также связанного с ними повышенного интереса к теме кочевья и кочевой культуры.

Однако наиболее полное свое воплощение проблематика кочевой культуры в эпоху постмодернизма нашла в творчестве философов-постмодернистов Жюль Делеза и Феликса Гваттари. Впервые понятие «номадология» ими было сформулировано в 1980 г., во втором томе книги «Тысяча плато». Обращение к этой теме было продиктовано стремлением исследователей определить характерные особенности общества, которое, по их мнению, было способно сокрушить государственность и государственную власть, враждебную всяческому проявлению индивидуальности, свободе индивида. И такую силу Делёз и Гваттари нашли у номадов – гуннов, монголов и арабов, история которых показала их способность разрушать великие империи. «Номады изобрели машину войны против аппарата Государства ... Государство претендует на то, чтобы быть внутренним образцом мирового порядка и на этом основании постоянно укоренять человека. У машины войны совсем иное отношение к внешнему: это уже не просто какая-то другая «модель», это особый способ действия, которое заставляет саму мысль стать кочевником, а книгу – орудием для всех подвижных машин, отростком ризомы» [Делёз, Гваттари, 2005].

В этом смысле, номадология Делёза и Гваттари, с ее идеей мистифицированного кочевого образа жизни и свободомыслия, противоположного тотальному диктату оседлой государственности, объясняет повышенный интерес западного кинематографа к образам кочевников. В особой мере это проявилось в обращении к образу Чингисхана в таких фильмах, как «Золотая Орда» (США, 1951), «Завоеватель» (США, 1956), «Монголы» (Италия, 1961), «Чингисхан» (Великобритания, ФРГ, Югославия, США, 1965), «Тень» (США, 1994), «Чингис» (США, 2007), «Чингис хан: история жизни» (США, 2010) и другие.

Таким образом, приведенный анализ философии постмодернизма – творчества Жан-Франсуа Лиотара, Анри Бергсона, Ролан Барта, Мишеля Фуко, Жана Бодрийяра, Жака Деррида, Жюль Делёза и Феликса Гваттари, – обнаруживает их бесспорный интерес к кинематографу. Работы этих философов свидетельствует, казалось бы, о расхождении во взглядах с эпохой модерна, воплощающей в своей сиюминутности разрыв со старым обществом, со своей историей и традициями. Научные поиски этих мыслителей были направлены на переосмысление философии в контексте нового мировидения, воплощенного и актуализированного в кино, театре, литературе и, конечно, в научных открытиях. Отныне каждая из этих форм интеллектуального творчества способна посягать на внутренний стержень самой философии, оказывая, подчас, свое воздействие на переосмысление философского знания с его соотношением видимого и сверхчувственного миров, бытия и мышления, диалектикой и логикой, осмыслением реального и ирреального.

В кинематографе постмодернизм как выражение смены культурных эпох породил новые образы, некоторые из которых связаны с возросшим интересом к Востоку, архетипы которых подчас находятся в глубокой древности; изменил представления о реальном и художественном времени и пространстве; коренным образом преобразовал драматургические закономерности, используя новые технологические возможности, которые открыли врата запредельности. На протяжении всего XX века кино проявляло себя

в многообразных функциях – как способ воссоздания реальной жизни, средство развлечения, экономическая отрасль, политическая пропаганда, психологический анализ либо лингвистический экскурс в различные эпохи, культуры или социальные страты.

Неоспорима сегодня роль кинематографа не только в осмыслении Мира в его запредельности. В современном мире именно кино, как никакой другой вид духовной деятельности, способен воздействовать и формировать отношение Человека к Миру, Обществу и Самому себе. Это свидетельствует о серьезном сдвиге в постиндустриальную эпоху в мировоззренческой парадигме, которая исторически формировалась в лоне мифологии (древность и античность), религии (средневековье), философии и науки (Новое время). Стало быть, в Новейшее время кинематограф способен стать тем феноменом общества, который направлен на познание мира и способен формировать мировоззрение человека.

Из этого следует, что философы постмодернизма – Жан-Франсуа Лиотар, Анри Бергсон, Ролан Барт, Мишель Фуко, Жан Бодрийяр, Жак Деррида, Жиль Делёз и Филикс Гваттари – заложили основы понимания единства философии и кинематографа в осмыслении современного мира. Анализ постмодернистского кино может свидетельствовать также о том, что философия все больше и больше сближается не только с наукой, но и с искусством – в первую очередь, с кинематографом.

Список литературы / References

Аронсон, О. В. (2009). Обыденное возвышенное (кино по Жан-Франсуа Лиотару). *Философский журнал*. № 1(2). С. 117-126.

Aronson, O. V. (2009). Ordinary sublime (cinema by Jean-Francois Lyotard). *Philosophical journal*. no. 1(2). pp. 117-126. (In Russ.)

Барт, Р. (1984). Третий смысл. Исследовательские заметки о нескольких фотограммах Эйзенштейна. *Строение фильма: сборник статей*. Сост. К. Разлогов. М.: Радуга.

Barth, R. (1984). Third meaning. Research notes on several of Eisenstein's photograms. In Razlogov, K. (comp.). *The structure of the film (collection of articles)*. Moscow. (In Russ.)

Барт, Р. (2008). *Мифологии*. М.: Академический проект. 351 с.

Barth, R. (2008). *Mythology*. Moscow. 351 p. (In Russ.)

Барт, Р. (1992). Дидро, Брехт, Эйзенштейн. *Как всегда – об авангарде. Антология французского театрального авангарда*. Вступ. ст., сост., пер. и коммент. С. Исаева. М.: ГИТИС.

Barth, R. (1992). Diderot, Brecht, Eisenstein. In Isaeva, C. (comp.). *As always - about the vanguard. Anthology of the French avant-garde theater*. Moscow. (In Russ.)

Барт, Р. (2017a). Кино право и кино левое. Пер. Я. Бражникова, А. Болгова. 21.01.2017. *Cineticle. Интернет-журнал об авторском кино*. [Электронный ресурс]. URL: <https://cineticle.com/projects-texts/barthescinema-droite-et-gauche> (дата обращения: 12.02.2020).

Barth, R. (2017a). Cinema is right and cinema is left. Transl. Brazhnikova Y., Bolgova A. 21.01.2017. *Cineticle. Internet magazine about auteur cinema*. [Online]. Available at: <https://cineticle.com/projects-texts/barthescinema-droite-et-gauche> (Accessed: 12 February 2020). (In Russ.)

Барт, Р. (2017b). Выходя из кинотеатра. Пер. Н. Красавина. 21.01.2017. *Cineticle. Интернет-журнал об авторском кино*. [Электронный ресурс]. URL: <http://cineticle.com/chapters/1438-barthessortantducinema.html> (дата обращения: 12.02.2020).

Barth, R. (2017b). Leaving the cinema. Transl. Krasavina, N. 21.01.2017. *Cineticle. Internet magazine about auteur cinema*. [Online]. Available at: <http://cineticle.com/chapters/1438-barthessortantducinema.html> (Accessed: 12 February 2020). (In Russ.)

Бергсон, А. (1992). *Собрание сочинений в четырех томах*. Т. 1. М.: Московский клуб. С. 160-325.

Bergson, A. (1992). *Collected works in four volumes*. Vol. 1. Moscow. pp. 160-325. (In Russ.)

Бергсон, А. (2010). *Два источника морали и религии*. Пер. с фр., послесловие, примечания А. Б. Гофмана. 2-е изд., испр. М.: КДУ. 288 с.

Bergson, A. (2010). *Two sources of morality and religion*. Transl. Hoffman, A. B. Moscow. 288 p. (In Russ.)

Бергсон, А. (2019). *Творческая эволюция*. М.: Академический проект. 319 с.

Bergson, A. (2019). *Creative evolution*. Moscow. 319 p. (In Russ.)

Бодрийяр, Ж. (2014). *Прозрачность зла*. М.: Добросвет, 2014. 260 с.

Baudrillard, J. (2014). *The transparency of evil*. Moscow. 260 p. (In Russ.)

Бодрийяр, Ж. (2016). *Симулякры и симуляции*. Пер. с фр. А. Качалова. М.: Издательский дом «ПОСТУМ». 240 с.

Baudrillard, J. (2016). *Simulacra and Simulations*. Transl. Kachalova, A. Moscow. 240 p. (In Russ.)

Делёз, Ж. (1998). *Логика смысла*. Фуко М. *Theatrum philosophicum*. Пер. с фр. Я. Я. Свирского. М.: Раритет; Екатеринбург: Деловая книга, 1998. 480 с.

Deleuze, J. (1998). *The logic of meaning*. Foucault M. *Theatrum philosophicum*. Transl. Svirsky, Ya. Ya. Moscow; Yekaterinburg. 480 p. (In Russ.)

Делёз, Ж., Гваттари, Ф. (2005). Тракта́т о номадологии. Пер. с фр. В. Мерлина. *Новый круг*. № 2(92). С. 183-187.

Deleuze, J., Guatari, F. (2005). Treatise on nomadology. Transl. Merlin, V. *New circle*. no. 2(92). pp. 183-187. (In Russ.)

Деррида, Ж. (1999). *Голос и феномен*. М.: Алетейя. 208 с.

Derrida, J. (1999). *Voice and Phenomenon*. Moscow. 208 p. (In Russ.)

Деррида, Ж. (2007). *Письмо и различие*. М.: Академический Проект. 496 с.

Derrida, J. (2007). *Writing and distinction*. Moscow. 496 p. (In Russ.)

Лиотар, Ж.-Ф. (1998). *Состояние постмодерна*. М.: Ин-т эксперим. социологии; СПб.: Алетейя. 159 с.

Lyotard, J.-F. (1998). *Postmodern state*. Moscow, St. Petersburg. 159 p. (In Russ.)

Фуко, М. (2016). *Сад, сержант секса*. Пер. Н. Архипов. 09.11.2016. [Электронный ресурс]. URL: <https://syg.ma/@nikita-archipov/mishiel-fuko-sad-sierzgant-sieksa> (дата обращения: 12.02.2020)

Foucault, M. (2016). *Sad, sex sergeant*. Transl. Arkhipov, N. 09.11.2016. [Online]. Available at: URL: <https://syg.ma/@nikita-archipov/mishiel-fuko-sad-sierzgant-sieksa> (Accessed: 12 February 2020). (In Russ.)

Фуко, М. (2013). Анти-ретро. Пер. В. Лазарев. 15.10.2013. *Cineticle. Интернет-журнал об авторском кино*. [Электронный ресурс]. URL: <https://cineticle.com/materials/interview/foucault-interview> (дата обращения: 12.01.2021).

Foucault, M. (2013). Anti-retro. Transl. Lazarev, V. 10.15.2013. *Cineticle. Internet magazine about auteur cinema*. [Online]. Available at: <https://cineticle.com/materials/interview/foucault-interview> (Accessed: 12 January 2021). (In Russ.)

Тойнби, А. Дж. (2001). *Постижение истории*. Пер. с англ. Е. Д. Жаркова. М.: Рольф. 637 с.

Toynbee, A.J. (2001). *Comprehension of history*. Transl. Zharkov, E. D. Moscow. 637 p. (In Russ.)

Сведения об авторе / About the author

Сатыбалдиева Джамиле Скандарбековна – докторант PhD Евразийского Национального Университета им. Л. Н. Гумилева, г. Нур-Султан (Казахстан), ул. Сатпаева, 2, e-mail: d.ayazbekova@mail.ru

Статья поступила в редакцию: 10.02.2021

После доработки: 24.02.2021

Принята к публикации: 04.03.2021

Satybaldieva Jamile Skandarbekovna - PhD student of Eurasian National University, Nur-Sultan (Kazakhstan), Satpayev Str., 2, e-mail: d.ayazbekova@mail.ru

The paper was submitted: 10.02.2021

Received after reworking: 24.02.2021

Accepted for publication: 04.03.2021