

**Література:**

1. *Маркс К.* Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie. Rohentwurf /К. Маркс. Moskau, 1939.
3. *Валлерстайн И.* Есть ли будущее у капитализма? / И. Валлерстайн, Р. Коллинз, М. Манн, Г. Дерлугьян, К. Калхун. Сборник статей. — М.: Изд-во Института Гайдара, 2015. — 320 с
4. *Евсеев А.* Глобальная роботизация: коммунизм или безработица? / Антон Евсеев. // Электронный ресурс - Режим доступа: [https://www.pravda.ru/science/eureka/hypotheses/18-03-2014/1199260-robots\\_gates-0/](https://www.pravda.ru/science/eureka/hypotheses/18-03-2014/1199260-robots_gates-0/)
5. *Ильенков Э.В.* Маркс и западный мир / Э.В. Ильенков // Вопросы философии. 1988. № 10. - С. 100-121.
6. *Коллинз Р.* Технологическое замещение и кризис капитализма: выходы и тупики / Р. Коллинз // Политическая концептология, 2010. № 1. - С.35-50
7. *Мейсон П.* Что будет после капитализма? / П. Мейсон // Электронный ресурс - Режим доступа: <http://inosmi.ru/social/20161106/238145417.html>
8. *Пихорович В.* Заметки на полях книги «Есть ли будущее у капитализма?» Часть 6. Не рано ли хоронить могильщика? / Василий Пихорович // Электронный ресурс - Режим доступа: <http://propaganda-journal.net/9984.html>
9. *Фреско Жак.* Все лучшее, что не купишь за деньги. – М., 2013 – 200 с.

УДК 101.1: 130.3 (115)

**Безуглий А.А.****Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова****РОЛЬ КІНЕМАТОГРАФІЧНОЇ РЕАЛЬНОСТІ В СФЕРІ БУТТЯ ЛЮДИНИ**

*За все коротке життя кінематографу, він так і не був ґрунтовно роз'яснений в рамках філософської теорії. Небагато кіномайстрів і мислителів відчували те, що відчуває наразі сучасник – силу і тяжіння до кінематографа не як до окремого виду гри чи імітації реальності, а як до важливого та фундаментального прояву «людяного». Це важливо, бо кіно не тільки стикається з вічним, воно є його провідником. Оскільки, кінематограф – мистецтво дуже молоде та специфічне, ми маємо змогу бачити, як всього за сто років відбувся бурхливий розвиток інструментарію, від найпримітивнішої плівки та зйомки до найновітніших камер, прийомів монтажу, передачі видимого тощо. Але ці питання, та дискусії, які виникали раніше, торкалися більше культурологічного аспекту ніж філософського. Це, в деякій мірі, вплинуло на розвиток думки про кіно в цілому. Задача полягає в тому, щоб на підставі філософського акту та інструментарію окреслити поле кінематографа, зрозуміти як він себе відкриває людині, умови та кондиції його існування.*

*Для того, щоб вести пошук саме в визначеному руслі, треба сказати, що як такої єдиної термінології не існує і багато понять ще не були проблематизовані і виокремлені. Основне, що дає змогу вийти на цей рівень – це концепт миттєвості. Він допомагає подивитися на кінематограф, як на нову реальність зі своїми смислами, та своїм специфічним проявом. Це дасть змогу відповісти на виникаючі питання: «як кінематограф залежить від темпоральності», «Що є миттєвість?», «Якої вона є в*

цьому контексті?», «Що є кіно в філософському контексті?», «Що дає підстави думати про зв'язок кінематографу із філософією?».

Метафізика дозволяє бути філософії як можливості казати про вічне. Де немає метафізики, там відсутня й філософія, а на тому пустому місці виникає формалізм, який є просто порожньою формою, зацикленою на собі. Питання про філософію кіно тут постає теж досить різко. Автор з'ясовує, чи є щось вічне в кіно, або людина просто має справу із копією, з ілюзією, яка легко розсіюється?

**Ключові слова:** кінематограф, миттєвість, трансцендентність, монтаж, кінематографічний план, буття, стоп-кадр, людина.

**Безуглий А.А. Роль кинематографической реальности в сфере бытия человека**

За короткую жизнь кинематографа, он так и не был основательно разъяснен в рамках философской теории. Немного киномастеров и мыслителей чувствовали то, что чувствует сейчас современник — силу и притяжения к кинематографу не как отдельному виду игры или имитации реальности, а как к важному и фундаментальному проявлению «человеческого». Это важно, потому что кино не только сталкивается с вечным, оно является его проводником. Поскольку кинематограф — искусство очень молодое и специфическое, мы можем видеть, как всего за сто лет состоялось бурное развитие инструментария: от самой примитивной пленки и съемочной техники, до новейших камер, приемов монтажа и передачи видимого. Но эти вопросы, и дискуссии, которые возникали ранее, касались больше культурологического аспекта, чем философского. Такая атмосфера повлияла на развитие мысли о кино в целом. Задача состоит в том, чтобы на основании философского акта и инструментария очертить поле кинематографа, понять, как он себя открывает человеку, условия и кондиции его существования.

Чтобы вести поиск в том русле, которое мы определили, надо предупредить, что не существует единой философской терминологии. Многие понятия еще не были проблематизованы и выделены. Главное, что дает нам возможность выйти на новый уровень — это концепт мгновения. Он помогает посмотреть на кинематограф, как на новую реальность со своим смыслом и специфическим проявлением. Такой подход позволит ответить на возникающие вопросы: «Как кинематограф зависит от темпоральности?», «Что есть мгновение?», «Какой она в этом контексте?», «Что есть кино?», «Что дает основания думать про связь кинематографа с философией?».

Метафізика она позволяет быть философии, как возможности говорить о вечном. Где нет метафізики, там отсутствует и философия, а на том пустом месте возникает формализм. Вопрос о философии кино здесь возникает тоже довольно резко. Автор исследует, есть ли что-то вечное в кино, или мы просто имеем дело с копией, с иллюзией, которая легко рассеивается?

**Ключевые слова:** кинематограф, мгновенность, трансцендентность, монтаж, кинематографический план, бытия, стоп-кадр, человек.

**Bezuglyu A. The role of cinematographic reality in the sphere of human being.** For a short life of cinema, he was never thoroughly explained in the philosophical theory. Some of the

*filmmakers and thinkers felt what the contemporary now feels - the force and attraction to the cinema not as a separate kind of game or imitation of reality, but as an important and fundamental manifestation of the "human". This is very important, because cinema not only faces the eternal, it is its conductor. Since the cinematography is very young and specific, we can see how in 100 years the rapid development of the instrumentation took place: from the most primitive film and shooting equipment, to the newest cameras, installation techniques and the transmission of the visible. But these questions, and the discussions that arose earlier, concerned a more cultural aspect than a philosophical one. Such an atmosphere influenced the development of thought about cinema in general. Our task is to delineate the field of cinematography, with the help of an acute philosophical view and tools, to understand how it reveals itself to a person, the conditions and conditions of its existence.*

*To conduct a search in the channel that we have identified, we must warn that there is no single philosophical terminology. Many concepts have not yet been problematized and isolated. The main thing that gives us the opportunity to reach a new level is the concept of an instant. He helps to look at the cinema as a new reality with its own meaning and specific manifestation. This approach will answer the emerging questions: «How does cinematography depend on temporality?», «What is the moment?», «What is it in this context?», «What is the movie?», «What gives reason to think about the connection of cinema with philosophy?».*

*As we know, metaphysics works with unshakable, eternal structures, and it allows us to be philosophy as an opportunity to talk about the eternal. Where there is no metaphysics, there is no philosophy, and on that empty place there is a formalism. The question of the philosophy of cinema here is also quite dramatic. Is there something eternal in the movie, or are we just dealing with a copy, with an illusion that is easily dissipated?*

**Keywords:** *cinematography, instantness, transcendence, editing, cinematographic plan, being, freeze-frame, person*

**Постановка проблеми.** Бурхливий розвиток кінематографу допоміг йому вийти на новий рівень: не копіювати об'єктивну реальність, а створити невідомий світ, який так і не був досліджений. За 125 років більше уваги приділили кінематографу як культурному феномену, але він заслуговує філософського осмислення. Розуміння того, як він впливає на людину, як людина відкриває себе з-за допомогою нього.

**Ступінь наукової розробки проблеми.** Вивченням філософського виміру кінематографу займалися небагато філософів. Найзначніший вклад в осмисленні кіно з точки зору філософії зробили три важливіших постаті: А. Бергсон, А. Базен та Ж. Дельоз.

**Мета роботи** — з'ясувати, визначити та зрозуміти роль кінематографічної реальності в сфері буття людини. Дати відповідь на таке питання — чи є вічне, людське, в цій сфері, що може повністю змінити людину. Також прослідкувати шлях взаємозв'язку кінематографу та метафізики. Осмислити і систематизувати окреслену інформацію.

**Основна частина.** Про закон миті та стан фіксованої миттєвості. Кіно нагадує своєрідний матеріальний еквівалент ніцшеанської «волі до влади», місце, де розчиняється філософія, що визискує сенсу, де виходять на поверхню смутні образи, ще не закріплені в зображенні, які не володіють ніякою цінністю. Ці образи захоплюють нас,

зачаровують, повертають нам реальність, але це не реальність «як така», а реальність виборчого, реальність тих сил, що вступають у відносини один з одним на стику психологічного та метафізичного, вічного та невпинно мінливого. Ця реальність є щось неподільне і вона проявляється в миті. Кінематограф породжує в людині щось, що є його внутрішньою сутністю, він показує її людині через спрямованість на неї візуального. Тут є дуже важливий аспект – сама мова. Адже вічність говорить на всіх мовах, всіма знаками, означаючими та означуваними, а з цього можна зробити висновок, що вона просто мовчить.

Оскільки мовчання на всіх мовах є щось сакральне та притаманне людині, то в кіномовленні це для нас є першорядна важливість. Важко говорити про невимовне в кінематографі, тобто про його мовчання. Мить, про яку піде мова і є те саме мовчання, яке наповнює собою простір кіномови та все, що його стосується. Можна сказати, що мовчання є каталізатором для відкриття глибини людського в самій людині. Тому існує такий феномен як «залучення». Людина бачить не тільки обрану реальність, яка повертається до нього, але й тишу кіно, тобто той момент, який ніколи не залишається пізнаним до кінця. «Фільмічне» тягне людину, бо коли воно відкриває себе все змінюється, змінюється і людина.

Ця тиша в свою чергу ні відстала, ні обмежена. Кінематографічна реальність найбільш повна – це по-перше. Вона не може бути штучно створеною, хоча засоби та методи, які дістають та поживляють смисли (сенси) є штучні. По-друге, ця реальність не претендує на об'єктивізацію себе самої. Тобто, виключається аспект себе-нав'язування. Вона не є зміненою формою, яка намагається придушити все, щоб відвоювати собі поле для життя. Це аутентична система, одиниця, яка діє насамперед тільки на одну людину. Хоча сам момент масовості каже про те, що кожен перебуває у різному стані. Але тим миттєвість цікава в кіно, що стан не такий важливий, кожна людина дивиться своє кіно, споглядаючи один і той же фільм. Коли реальність входить в людину і людина відчуває цей зв'язок, то цей стан є Єдиним. Декартівською миттю, що є вічністю. Це дуже важливо зрозуміти для того, щоб досягнути, що в кінематографі є онтологічний простір, це не просто те, що транслюється на екрані. «Фільмічний простір» вже не є штучним, адже після того, як він виходить із рук творця (режисера), то вже не є чимось обмеженим, навпаки, перетворюється на щось аутентичне, що може продукувати вже власну взаємодію зі світом (кінофільми). Щоб ясніше зрозуміти цей аспект, варто згадати знайому казку про Піноккіо. Але **миттєвість – є найголовнішою в кінематографі саме тому, що вона транслює вічність.**

Кінематографічна реальність входить в людину за допомогою такої важливої онтологічної складової, як мить. Ця мить є чимось неподільним, простим і одночасно не пов'язана з часом та простором, тобто, з апріорними категоріями цього світу. Вона має свою структуру, набагато більш складну, бо сам механізм її прояву в кіно не є канонічним і не можна відстежити певну системність. Можна сказати, що мить проявляє себе для кожної людини по-своєму, воно використовує найрізноманітніші способи, які є каталізаторами, і вони абсолютно незв'язані між собою. Насправді, це може бути зовсім різні речі, різні акценти, впливу, сюжетні лінії (якщо говорити безпосередньо про фільм), але є в цьому всьому одна спільність: якщо суб'єкт відчуває цю вічність, то це буде

обов'язково вона і ні що інше. Адже дана мить є те, що знаходиться між кадрами, склейками, між рухом в самому кінематографі. Це зворотна сторона видимого. Ми б сказали, що це те повітря, яке дозволяє бути філософії в кіно, дихати фільму та кінематографу, не тільки як сфері мистецтва, а й як загальнолюдської необхідності розуміти світ, взаємодіяти з ним, творити його, бути-в-світі.

Отже, продовжуючи підступатися до миті, можна сказати, що про неї говорити можливо тільки побічно, і прямо це зробити неможливо. Чому? Унаслідок її плинності. Будучи в чистому злитті з цією миттю, ми не можемо нічого про неї сказати через те, що якщо ми все-таки наважимося і скажемо, то це вже будуть слова німі, які не будуть говорити про єдине, але тільки про суще. Ми при говорінні стикаємося з тим, що висловлюємося в системі стимул-реакція, ми маємо на увазі «причинно-наслідкову» систему. А це є не що іншим, як інструментом нашої реальності, яка механізує нас і не дозволяє підібратися до Єдиного. Це неможливо, але людина є те, що робить це неможливе. Тобто, це питання калліграми, яке так гостро піднімав Фуко в своїй роботі «Це не трубка». На прикладі картини Рене Магрітта він говорить, що коли ми відчуваємо, засвоюємо калліграми, то ще поки не можемо закрити їх в форму. Коли ж ми можемо сказати, що те, що ми бачимо трубку, то це вже образ, а не сама калліграма (дивіться картину Рене Магрітта – Віроломство Образів). Ось так і виходить, що під час перебування в стані миті про це не можна нічого сказати, тому що це стан, в якому людина відчуває себе всім людством, даний стан не схильний до просторово-часової направленості, а тому не має часу. Це нам говорить наступне: суб'єкт відчуває подібне не просто зливаючись з вічністю (вона триває нескінченно через те, що у неї немає ні початку, ні кінця). Наша увага є спрямованістю, яка замкнута в дурній нескінченності. Під поганою нескінченністю ми маємо на увазі нескінченне царство причини.

Хочеться обмовитися, і сказати відразу, що мить часто сприймається невірною. Згідно з Дельозом: «Яка-завгодно мить є мить, рівновіддалена від будь-якої іншої. Отже, ми визначаємо кіно як систему, відтворюючу рух і співвідносить його з довільно взятими моментами» [1, 24]. Мить є чимось не онтологічним, у неї Дельоз відбирає цю функцію і приземлює. Тобто мить входить в систему кінематографу, приблизно на таких же правах як і кадр, монтаж, рух і так далі. Але це не є об'єкт нашої спрямованості. Тут мить служить, підпорядковується загальній системі, а відповідно і являє собою щось інше, воно перетворюється на ділене з цілого і знаходить свої функції.

Ми ж говоримо про мить, яку робить людину людиною. Воно відкриває людину всередині допомогою своєї присутності. Це є світло, де немає жодної темряви. Така мить є ні функцією, ні методом, але тим, що цілком відкривається при зіткненні з нею. Тобто, це миттєвість відкриває себе людині за допомогою певного конструкту (кінематограф), і вже після цього в людині щось змінюється. Суб'єкт вже не усвідомлює себе в минулому, або в майбутньому. З'являється якась присутність чогось більшого, ніж сама людина, присутність людства, якщо хочете. Але для того, щоб ця «зупинка» трапилася, треба бути повністю відкритим до цієї невідомої нової реальності.

**Кіномиттєвість у статистиці стоп-кадра. Помилка Р. Барта.** Ролан Барт говорив в своєму есе «Третій сенс» про присутність в кіно «фільмічного» (filmique). Воно визначається таким чином: «Фільмічне у фільмі є те, що не може бути описано, це

уявлення, яке не може бути представлено». [2] Якщо ми говоримо про смисл такого роду, який вільний від мови та уяви, то варто згадати той факт, що подібні спалахи буття є не у всіх фільмах. Р. Барт, наприклад, бачив це в кінематографі С. М. Ейзенштейна, а конкретно в «Івані Грозному» і «Потьомкіні». Але єдине, що нам не дає спокою – це фотограма (специфічне поняття Р. Барта, яке означає фотографію окремого кадру). Проаналізувавши підходи різних дослідників (С. М. Ейзенштейна, Р. Барта, Ж. Делез, Д. Гріффіта, В. Шкловського, Л. Деллюка, Ю. Тинянова і ін.), можемо сформулювати кілька важливих правил, які допоможуть зрозуміти вірний підхід до такого серйозного явища, як кінематограф.

Отже, кінематограф не можна розглядати як живопис, його не можна різати, зупиняти, а вже тим більше розглядати як текст. Чому? Тому що це новий вид мистецтва, який абсолютно не схожий на всі попередні. Кінематограф працює з рухом, але в ньому, виявляється, все нерухомо, він працює зі змістом, звуком та візуальним рядом, а це говорить про «комплексність». Не можна просто зупинити, викинути одні моменти, які «нецікаві», і звертати увагу на інші. Єдино правильний підхід, як нам здається, сприймати його у всій повноті та протяжності, нічого не додавати, і бачити, як кінематограф проявляє себе сам. Нам, перш за все, цікавий кінематограф не як явище культури, але щось в ньому, що здатне змінювати саму людину, якась структура, що залишається всередині, але при цьому здатна відкриватися людині.

Р. Барт бачив подібне в «фільмічному». Так «фільмічне» для нього було тільки в окремому стоп-кадрі, який можна прочитати, немов текст. При розгляданні можна відразу помітити символічний сенс, який повідомляє себе сам, відкритий сенс, який передає означає і, власне, саме «фільмічне». Але ми йдемо далі та говоримо, що такий спосіб виявлення навряд вірний. Якщо розуміти під даною структурою щось незмінне, що формує умови існування самого фільму, якийсь буттєвий елемент, то таке розуміння залишається на рівні об'єктно-суб'єктних відносин, що не виходить на метарівень.

Стоп-кадр у фільмі – це мертва матерія. Він свідчить тільки про себе самого. Будучи замкнутою формою, яка зациклена сама на собі, знаком і референтом одночасно, вона утворює якийсь простір, в якому відсутня подія (спів-буття). У фізиці під подією (спів-буттям) розуміється не тільки те, що хоче повідомити і не тільки те, що виникає/відбувається, але і щось, що триває в часі та просторі. У цьому плані, статичність кіномиттєвості є зовсім іншою. Якщо немає ні часу, ні простору, тоді пропадає і сам рух, а стоп-кадр тоді є ні рух, ні його відсутність. Форма, що має початок та не має кінця, витісняє себе з трансцендентного простору, тим самим позбавляючи себе будь-якого статусу.

Якщо ж ми говоримо про статичності миті, то тут бачимо абсолютно протилежну ситуацію. У статичності немає зупинки, як може насправді здатися, немає «знерухомленості». Статичність є природною формою миті в кінематографі. Можемо навести в приклад кінофільм Ежена Гріна «Міст Мистецтв», в якому подібне схоплюється майже у кожному кадрі. Мить розбавлена в світі, в символах, в сенсі картини. При її перегляді відчувається активна буттєва структура, щось живе та вічне, те, що стоїть по той бік нарративу. І хоча навіть при всьому бажанні автор не може зробити так, щоб непередаване було передано, ніхто не говорить, що він не повинен намагатися.

Аналізуючи останні хвилини фільму «Міст Мистецтв» (в кадрі міст, течія річки), ми поступово помічаємо, як кіно починає бути схожим на живопис. Але це зовсім інше питання.

Повернемося до статичності. Вона може розумітися не тільки як зйомка одного неодмінного плану, але так само як статика руху в кадрі, спокій всіх елементів, як спосіб захоплювати мить. Статичні кадри вміють говорити не тільки про себе, на відміну від стоп-кадрів, вони передають те, що мовчить. У деякому роді, суть справжнього кінематографа ми можемо виявити в цитаті з книги Чжуан-цзи: «Учень вчиться тому, чого не може вивчити. Людина робить те, чого не може зробити. Доводить те, чого не може довести» [14]. В цьому випадку істинний кінематограф знімає те, що не може зняти.

Статика кіномиттєвості дозволяє побачити всю цілісність та «безпосереднє фільмічне», якщо завгодно, справжній спалах буття. Таким чином, елемент співпричетності, співбуття можливий, тому що статика не має на увазі відсутність спокою. Вона передбачає не вбивство життя, але його передачу. Передачу того, що неможливо передати.

**Висновки.** Над філософією кіно багато не міркували. В ній знаходили майже все, але не те, що стосується філософії. Тільки наслідуючи традицію А. Бергсона та Ж. Дельоза можна говорити про концептуалізацію кінематографа, як чогось окремого, що потребує зовсім нового від людини. Нової теорії, нового погляду. Філософськи продумати кіно дуже складно тому, що кіно відкриває людську суть, через фільмічне.

Філософія кіно, як така, не розвивалася, але розмови велися постійно. Кінематограф становився полем битви для лінгвістики, для естетики, етики та інших напрямів, так, вони є філософськими, але саму душу кінематографа, вони не торкаються, та не бачать, тому що кожна наука сформувала свої методи, завдяки яким вони добувають те, що їм потрібно. А це не є дуже добре, бо так ми втрачаємо предмет, про що ми дійсно потрібно поговорити. І потрібно говорити не просто так, а саме тому що роль кінематографа в бутті людини є досить недооціненою, поверховою.

Завдяки концептуалізації кіно, воно почало рефлексувати себе там самим відокремлюючи від інших мистецтв. Виділив для себе власне поле, інструменти та прийоми кінематограф почав дихати.

Сама миттєвість є найважливішим у кіно, притому коли ми це кажемо, то не задаємо планку, це є те, без чого кінематограф не може. Миттєвість є вічністю, яка проявляє себе для людини, коли людина дивиться на екран, сприймає, відкриває себе та намагається відчувати. Вічність ув'язнена в миті і мить в кінематографі є дещо таке, що впливає на кожного по-різному, але кожна людина точно знає, що то є справжнє. Після такого контакту, людина стає повністю інакшою, вона змінюється і неможливо сказати на краще чи ні, тут абсолютно відсутні оціночні судження, бо одкровення сталося, а значить це було дуже “інтимне переживання”, а саме тому кінематограф – як мистецтво візуальне і нове має можливість показати те, про що йде річ. Тобто філософія кіно може існувати, і метафізичний рівень також, бо це вищий конструкт, який рухається та набуває змістових значень сам-по-собі. Він відкритий та вбирає реальність як губку, а тому досить гнучкий до того, що передається. Але слід запам'ятати одне: через кінематограф

можна передати абсолютно все, можна навіть зробити ілюзію присутності єдиного у ньому, але режисер ніяк не зможе обдурити того, хто готовий слухати. Візуальність дає перевагу саме в тому, що якщо є фальш – це нереально не помітити.

Один із кульмінаційних моментів кінематографу є те, що він існує для того, щоб людина відчула себе людиною. Справжнє кіно робиться коли люди відчувають відповідальність, коли вони не бояться її брати. Це як казав Маяковський: «Пишу тому що не можу мовчати». Миттєвість проявиться тільки тоді коли необхідність, душевна жага буде знаходитися по обидва боки екрану.

### *Література:*

1. *Барт Р.* Проблема значения кино [Електронний ресурс] / Ролан Барт – Режим доступу до ресурсу: <http://www.visiology.fatal.ru/texts/barthes.htm>.
2. *Барт Р.* Третий смысл [Електронний ресурс] / Ролан Барт – Режим доступу до ресурсу: <http://kinoseminar.livejournal.com/103289.html>.
3. *Бахтин М.* Эстетика словесного творчества / М.М. Бахтин // Эстетика словесного творчества. – М: Искусство, 1986. – 424 с.
4. *Бергсон А.* Смех / Анри Бергсон. – Москва: Искусство, 1992. – 58 с.
5. *Бергсон А.* Творческая эволюция [Електронний ресурс] / А. Бергсон. – Режим доступу: <http://www.philosophy.ru/library/berg/0.html>.
6. *Декарт Р.* Рассуждения о методе, чтобы верно направлять свой разум и отыскивать истину в науках / Р. Декарт – М. : Изд-во Акад. наук СССР, 1953. – 656 с.
7. *Делёз Ж.* Кино. – М: Ад Маргинем, 2012. – 560 с.
8. *Делёз Ж., Гваттари Ф.* Что такое философия? / Пер. с фр. и послесл. С.Зенкина. – М.: Академический Проект, 2009. – 261 с.
9. *Тарковский А.* Лекции по кинорежиссуре / А. Тарковский. – Ленинград, Тип. Ленфильм, 1989 г. – 118 с.
10. Третий смысл: Исследовательские заметки о нескольких фотограммах С. М. Эйзенштейна // Стрoение фильма [ : сб статей] / Сост. К.Разлогова. М.: Радуга, 1984
11. *Фуко М.* Это не трубка. – М.: Литературный Журнал, 1999. – 142 с.
12. *Хайдеггер М.* Бытие и время / М. Хайдеггер; [пер. с нем. В.В. Бибихина]. – М.: AD MARGINEM, 1997. – 452 с.
13. *Чжуан-Цзы.* Чжуан-Цзы [Електронний ресурс] / Чжуан-Цзы // Издательский дом: Мысль. – 1995. – Режим доступу до ресурсу: [http://royallib.com/read/chguantszi/chguan\\_tszi\\_perevod\\_vv\\_malyavina.html#0](http://royallib.com/read/chguantszi/chguan_tszi_perevod_vv_malyavina.html#0)

УДК (091) 140

*Гончаренко К.С.*

*Національний педагогічний університет імені М.П. Драгоманова*

### **НІЩЕАНСЬКІ МОТИВИ В ПОСТМОДЕРНІ: «НЕСВОЄЧАСНІСТЬ»**

*В статті проаналізовано праці Ж. Дельоза, які висвітлюють проблематику постмодерного світосприйняття та відповідного типу філософування, що було*