



ҚАЗАҚСТАН РЕСПУБЛИКАСЫ
ТҰҢҒЫШ ПРЕЗИДЕНТІ - ЕЛБАСЫНЫҢ ҚОРЫ

«ҒЫЛЫМ ЖӘНЕ БІЛІМ – 2017»

студенттер мен жас ғалымдардың
XII Халықаралық ғылыми конференциясының
БАЯНДАМАЛАР ЖИНАҒЫ

СБОРНИК МАТЕРИАЛОВ

XII Международной научной конференции
студентов и молодых ученых
«НАУКА И ОБРАЗОВАНИЕ – 2017»

PROCEEDINGS

of the XII International Scientific Conference
for students and young scholars
«SCIENCE AND EDUCATION - 2017»



14th April 2017, Astana



**ҚАЗАҚСТАН РЕСПУБЛИКАСЫ БІЛІМ ЖӘНЕ ҒЫЛЫМ МИНИСТРЛІГІ
Л.Н. ГУМИЛЕВ АТЫНДАҒЫ ЕУРАЗИЯ ҰЛТТЫҚ УНИВЕРСИТЕТІ**

**«Ғылым және білім - 2017»
студенттер мен жас ғалымдардың
XII Халықаралық ғылыми конференциясының
БАЯНДАМАЛАР ЖИНАҒЫ**

**СБОРНИК МАТЕРИАЛОВ
XII Международной научной конференции
студентов и молодых ученых
«Наука и образование - 2017»**

**PROCEEDINGS
of the XII International Scientific Conference
for students and young scholars
«Science and education - 2017»**

2017 жыл 14 сәуір

Астана

УДК 378

ББК 74.58

Ғ 96

Ғ 96

«Ғылым және білім – 2017» студенттер мен жас ғалымдардың XII Халықаралық ғылыми конференциясы = The XII International Scientific Conference for students and young scholars «Science and education - 2017» = XII Международная научная конференция студентов и молодых ученых «Наука и образование - 2017». – Астана: <http://www.enu.kz/ru/nauka/nauka-i-obrazovanie/>, 2017. – 7466 стр. (қазақша, орысша, ағылшынша).

ISBN 978-9965-31-827-6

Жинаққа студенттердің, магистранттардың, докторанттардың және жас ғалымдардың жаратылыстану-техникалық және гуманитарлық ғылымдардың өзекті мәселелері бойынша баяндамалары енгізілген.

The proceedings are the papers of students, undergraduates, doctoral students and young researchers on topical issues of natural and technical sciences and humanities.

В сборник вошли доклады студентов, магистрантов, докторантов и молодых ученых по актуальным вопросам естественно-технических и гуманитарных наук.

УДК 378

ББК 74.58

ISBN 978-9965-31-827-6

©Л.Н. Гумилев атындағы Еуразия
ұлттық университеті, 2017

5. учебное пособие / коллектив авторов; под ред. В.И. Беляева. – 2-е изд., перераб. – М.: КНОРУС, 2014, 264 с.

УДК 02.11.21

ТЕОРИЯ КИНО: КИНО КАК НОВЫЙ СПОСОБ ФИЛОСОФСТВОВАНИЯ

Цой Дмитрий Андреевич

Dee_tsoy@mail.ru

Студент 4 курса специальности «Философия» ЕНУ им Л.Н Гумилева, Астана, Казахстан
Научный руководитель - Медеуова К.А.

Современная теория кино не является однородным, гомогенным явлением. Множество факторов, тенденций как технического так и аналитического свойства влияют на общую канву современной аналитики кино, и как художественного произведения и как техническое изобретения, а также как идеологического и медиа инструмента. Понимания эту многоаспектность в этой статье будет рассмотрено как кино повлияло на мышление французских философов середины XX века и почему кино может считаться способом современного философствования.

Изначально, как только кинематограф зародился в конце XIX века, философы относились к нему очень скептически и это продолжалось почти до середины XX века. Так например, Морис Мерло-Понти считал, что «Кино - это прежде всего техническое изобретение, к которому философия не имеет никакого отношения» [1]. Долгое время кино заполняло собой разные сегменты развлекательного характера и это мешало воспринимать кино как пространство для деятельности философа. Но все меняется ближе к 60-м годам XX века, в первую очередь в связи с развитием структуралистских, формалистических теории кино и той критикой кинематографа, когда кино стало осознаваться как важнейший инструмент влияния на социальную жизнь. С середины XX века все больше и больше философов вовлекались в аналитику кино. И особенно в этом плане отличились французские философы, а именно такие деятели как Жиль Делёз, Ролан Барт, Мишель Фуко, Клод Леви-Строс, Луи Альтюссер и многие другие. Благодаря столь сильному вовлечению знаковых философов уже к 70 году XX века теория кино стала академической дисциплиной. После официального внедрения теории кино в мир философии ее адаптировали в рамках различных концепций таких как психоанализ, семиотика, антропология, лингвистика и др. Это говорит нам о том что кинематограф начал существовать в состоянии философии тем самым создавая тот самый пласт который мы называем философия кино. Полиморфное состояние философии кино дает всем отраслям философии в равной степени проработать уже имеющиеся философские проблемы, но в свою очередь оно создает новые проблемы такие как: природа кино, эмоциональное вовлечение зрителя, кино и общество, а так же кино как новый способ философствования.

Первый фокус в статье будет связан с вопросом - возможно ли использовать кинематограф как новый способ философствования? Т.е. может ли кинематограф стать альтернативным способом философствования или же как говорил М. Мерло-Понти кино не имеет никакого отношения к философии? В этом вопросе достиг определенных успехов французский философ Жиль Делёз. Многие философы современники Делёза в какой-то мере уделяли философский интерес к кинематографу, но не один из них не добился таких явных успехов в этом деле как Делёз. Он был настоящим синемоголиком (синемофилом). В полном смысле этого слова. Делёз раньше всех своих современников понял, что кино по сути своей – это и есть жизнь. Он не просто развивал идею кинематографа, но и стремился понять, какую роль в понимании кино играет философия и, что наоборот, кино однозначно внесет в философию. Он был тем - кто, мысля кинематографом, пытался также мыслить с помощью кинематографа.

Говоря о работах Жюль Делёза мы можем сказать, что пожалуй не один из философов того времени не писал о кино так четко и структурированно с точки зрения академической философии. В этой статье используются его работы вошедшие в двухтомник о кино, вышедший в издательстве Les Éditions de Minuit A.S. 1983 г. Большая часть анализа была связана с разделами «Кино 1. Образ-в-движении» и «Кино 2. Образ-во-времени». Эти работы являются невероятным для того времени произведениями. И многие философы того времени только после прочтения его работ начали рассматривать кино не просто как объект исследования на который достаточно лишь смотреть из вне, но и как на вполне состоявшуюся отрасль философии. О чем нам и говорят слова Мишель Серра «В мире нет Института кино в котором не изучается труд Ж. Делёза ведь это своего рода классическое произведение для кинематографа» [2].

Делёз в свою очередь всегда приписывал кино чрезвычайно высокий статус в философии. «Поскольку философия после своей смерти, — как бы спросил он себя, — разлита по всему пространству культуры, то почему бы не найти ее в кино?» [3]. В этом плане Делёз ставил своей главной целью раскрыть сущность - виртуального элемента в философии кинематографа. В своих работах о кино Делёз пытался доказать, что кино своим появлением создало невероятный резонанс в виртуальном восприятии мира и тем самым отводя нас к своим более ранним работам по анализу античных трудов стоиков, а именно к книге «Логика смысла». Так же он пытался внедрить в философскую среду мнения в котором кино занимало главенствующую роль в плане виртуального восприятия и анализа нашего мира.

Расширяя свои познания в кинематографической культуре начала XX века Делёз все сильнее убеждается в важности кинематографа для философии, ведь не даром первый хоть немного интересный в плане сюжета фильм был снят именно философом неокантианцем Г. Мюнстербергом («фотопесса: психологическое исследование» снятое в 1916 году). При этом Делёз начинает размышлять систематически не просто о сюжете, но и о производственном процессе кинематографа так как по его мнению если хоть один элемент окажется иным то и смысловая и аналитическая деятельность философа изменится. В главе «Монтаж» в первом томе «Кино. Образ-в-движении» он поднимает вопрос о важности производственного процесса на новый уровень. Утверждая, что вмешиваясь в производственный процесс создатели картины могут кардинально изменить теоретическую основу или даже полностью ее извратить.

Система философствования Делёза напрямую зависела от случайности производственных, теоретических и структурных аспектов кино, что в итоге и порождало независимый и в чем - то иной взгляд на кинематограф. В главе «Монтаж», Делёз ставил своей целью показать различие в монтаже разных стран и тем самым вывести читателя на особенности восприятия кинематографа разными культурами и народами. Так например, он сравнивал активный американский монтаж с диалектическим монтажом советских кинематографистов, направленный для максимального раскрытия французский монтаж с интенсивным монтажом к которому были склоны немецкие экспрессионисты. Тем самым сталкивая лбами не просто разные формы монтажа, но и разные формы восприятия философии кино. В данном случае Делёз представляя четыре совершенно разных способа создания кино, говорит нам о случайности их формирования в которые входили: связь кино с различными философскими школами, культурные особенности и даже особенностями отдельных режиссеров. Это напрямую влияло не только на восприятия мира кинематографа, но и на идеи разных философов которые были использованы в кино.

Подобный пример можно разобрать на работах современного, итальянского режиссера Паоло Соррентино. Его работы как бы «дышат итальянской нравом», чего только стоят его последние работы такие как «Великая красота», «Молодость», «Молодой папа», во всех этих киноработах есть отсылки к итальянской философии. Точно так же как и итальянская философия, итальянский кинематограф не может обойтись без символизма (религиозного) который так сильно эксплуатируется в культуре итальянцев. Соррентино в

свою очередь отлично справляется с органичным вплетением так называемого «Римского взгляда на мир» в свои работы. Так же из недавних работ у Соррентино есть фильм «Рио, я люблю тебя» где режиссер попытался показать другую страну, другую культуру и соответственно другую форму мышления. Но этот фильм выглядит слабее указанных ранее, потому что «рука итальянского режиссера», не передает своеобразия Латино-Американской культуры. Об этом и говорит Делёз в главе «Монтаж», что кинематограф отличается по своей структуре в разных странах и представитель одной школы не могут передать дух другой, так как за пониманием этих культурных различий стоит не просто разница в производстве, но и разница во взгляде на мир.

Так же мы можем рассмотреть этот кейс на примере советского кинематографа. В раннем советском кино, которое активно использовалось как инструмент пропаганды советского строя, быта, новых культурных практик было множество идеологических инвестиций в определенный образ мышления который все считают – советским. Но как утверждал Делёз кино дает толчок к развитию мысли, и из этого советского могло появиться нечто иное, что нам и показывает советский кинематограф начиная с 50 годов XX века. Кинематограф эволюционирует из аппарата пропаганды в нечто диалектичное, в нечто большее чем просто пропаганда. Мы видим эти изменения в работах Андрея Тарковского. Абсолютно все работы Тарковского связаны с бессознательным, но что есть бессознательное в кинематографе? Это те элементы философии и нашего мира в целом которое однозначно существует, но ранее не были замечены либо из-за тонкости своей натуры, либо невозможности объяснить это словами, по сути в этом случае подойдет выражение «за гранью обыденного восприятия». Если говорить на чистоту то конкретного объяснения черт бессознательного в фильмах Тарковского вы не найдете так как- это тот пласт нашего мира который можно продемонстрировать только с помощью обыденного, изображенного в подходящем плане. Он постоянно показывает сакральное за счет простых моментов жизни людей. Этот способ можно отнести к семиотике кино, и действительно символический кино язык это главное оружие используемое Тарковским для раскрытия философии в своих картинах. Начиная с «Иваново детство» фильм за фильмом, сцена за сценой и даже кадр за кадром это огромный поток символов без осмысления которых оценить творения автора невозможно. В картине «Андрей Рублев» мы также видим много-линейность сюжета, мы видим несколько киноновелл которые с первого взгляда кажутся нам в какой-то мере не довершенными (и это так и есть ведь по отдельности они не несут той силы которая должна воздействовать на мыслительный процесс) но когда мы просмотрим все новеллы мы приходим к своего рода катарсису. Он же вводит нас в более глубокие размышления и в данном случае я хотел бы разобрать момент в новелле №7 «Молчание». Где показана жестокая своими ветрами и холодами зима, мы видим голодающих людей у монастыря, видим бедность и серость их существования. И вдруг в кадр въезжают татары, они бросают куски мяса собакам; собаки начинают грызть друг друга... В голове зрителя сразу же появляются аналогии на ту Русь которая всегда была «Великой» в глазах стороннего зрителя и той Русью которая была раздираема между усобицами во имя наживы... Тарковский смог показать нам Русь без прикрас и настолько натуральную, что кажется будто это взаправду было снято в XV веке. Подобные моменты в советском кинематографе показывают, что он (советский кинематограф) стремится не просто к показу бессознательного, но и к натурализму происходящего, что и заставляет нас пытаться постигать его.

Говоря о взгляде Делёза на кино, мы можем полагать, что он пытался смотреть на него с точки зрения потенциального (виртуального). В каком-то плане его взгляд был чрезмерно романтически направленным, ведь это область культуры на прямую зависит от инвестиций, бюджета, а следовательно и от кассовых сборов, а Делёзовское восприятие кино не совсем связано с тем которое обычно поглощает массовый зритель, оно с его точки виднелось куда более возвышенно. Делёз возводил его на философскую высоту и этим он отнимал свойственные кинематографу качества, что делало его противоположным тому каким его хотело видеть общество. Он полагал что отрекаясь от этих качеств кино идет на

необходимость, с помощью которой общество смогло бы увидеть невероятный потенциал кино. Именно поэтому такую важную роль он уделял именно монтажу.

В противопоставлении массового потребителя кино и такого философствующего как Делёз есть логика в которой ожидания от кино как развлечения противопоставляются ожидания от кино как нового языка аналитики. Массовый зритель постоянно склонял «киноделов» на темную сторону кинематографа, туда где кино хоть и несет определенный посыл, но он столь прост и невзрачен, что зрителю его поглощавшему не требовалось задействовать свои аналитические ресурсы и в итоге таким «киноделам» в угоду кассовых сборов приходится создавать красиво раскрашенную пустышку. Это и по сей день является одной из ключевых проблем восприятия кино как формы философствования. С одной стороны мы видим эталон философского кинематографа в форме так называемого «фестивального кино», а с другой, тот самый успешный в кассовом плане массовый кинематограф. Конечно все не всегда так однозначно, периодически встречаются и такие картины, что помимо глубинного смысла несут и отличный внешний вид. Такие картины становятся призерами на разных кинофестивалях, получают огромные кассовые сборы, а «киноделы» восходят на олимп киноискусства, но подобные картины являются очень редким явлением. Зачастую многие картины остаются не понятыми в широком прокате и уже позже после выхода на носители и тщательного разбора киноаналитиками они могут раскрыться для массового зрителя.

Кино за последние десятилетия отлично зарекомендовало себя как искусство именно массовое, ведь именно общество своим интересом дает такой огромный вес кинематографу, столь важный для его развития. Но почему же зритель так тянется к кинематографу? На этот вопрос очень кратко и в тоже время точно ответил Альфред Хичкок сказав, что: «Кино – это жизнь, с которой вывели все пятна скуки» [4]. И действительно кино должно завораживать зрителя, заставляя его олицетворять себя в той или иной картине, сопереживать персонажам и даже стать частью того что происходит на экране, именно этим кинематограф нас и завораживает. По мнению Делёза кино в себе объединяет все свойства присущие другим аспектам культуры таким как живопись, музыка, литература и т.д. И только потому что кино это искусство которое постоянно находится в движении оно делает то что другие виды искусств только требуют по отношению к себе, а именно задействует умы зрителей. Кино впитывает в себя сущность других искусств, использует частицы другого рода в своих планах, и делает то, что до него было лишь невоплощенной мечтой. Движение которое задействует зрителя, волнует его и порождает духовную потребность, а та в свою очередь реагирует на него. Духовная потребность создаваемая этим движением постепенно формирует неподдельный интерес который постепенно овладевает движением мысли. Именно так и выходит, что созданное человеком подчиняет сознание своего создателя. А именно совокупность человеческой реакции и кинематографического посыла создают сущность способную преобразовывать и преодолевать реальность. Делёз называл- это «духовный автомат» и считал, что он запускаясь порождает мысль которая входит в круговую схему порождая другую и т.д. тем самым принуждая нас мыслить, и от того, что мыслим мы входим в состояния нешока. Хайдеггер писал: «Человек способен мыслить в той мере, в какой он обладает возможностью этого, но такая возможность еще не гарантирует того, что мы становимся способными к этому» [5]. А кино подвергая нас шоку и дает нам возможность мыслить. Кино пытается вывести нас на диалог тем самым подвергает нас шоку, который пробуждает в нас желание мыслить. В данной концепции как пример отлично подходит советский кинематограф который диалектизирует наиболее правильную суть образа движения и по сути делает мышление при взаимодействии с кино обязательным элементом. Образ движения должен побуждать к шоковому мышлению не только о целой картине, но и о самом себе в частности. Что и порождает то самое возвышенное. В заключении мы можем с уверенностью сказать, что кино это не просто инструмент с помощью которого возможно философствовать, но и новая жизнь для философии как таковой. Мы можем предположить, что философию ждут неминуемые изменения, которым

будет способствовать кинематографу. И по примерам приведенным выше мы видим, что это уже началось и сейчас мир мыслит не столько с помощью кинематографа сколько в самом кинематографе.

Список использованных источников

Мерло-Понти М. Кино и новая психология // Киноведческие записки. – 1992. – №16. – С.97-122

1. Toubiana S. Le cinéma est deleuzien // Cahiers du cinéma. – 1995. – Т. 497. – С. 27.
2. Делез Ж. Кино 1 образ-движение, кино 2 образ-время // М.: Издательство «Ад Маргинем». – 2004. – С. 28.
3. Михина А. М. «Образ-переживание», «Образ-действие», «Образ-ментальность» в кинотекстах А. Хичкока (философско-антропологический анализ) // Вестник Ленинградского государственного университета им. АС Пушкина. – 2014. – Т. 2. – №. 1.
6. Делез Ж. Кино 1 образ-движение, кино 2 образ-время // М.: Издательство «Ад Маргинем». – 2004. – С. 419.

УДК 291.1

ДІН ЖӘНЕ ОНЫҢ ҚОҒАМДАҒЫ РӨЛІ

Шукей Инжу Болатқызы

Inzhu020796@gmail.com

Л.Н.Гумилев атындағы ЕҰУ Әлеуметтік ғылымдар факультеті, дінтану
Мамандығының 3 – курс студенті, Астана, Қазақстан
Ғылыми жетекшісі – А.Избаиров

Дін-бұл әлемдік тарихтағы қол жетімді деректерге қарағанда, адамзат баласы пайда болғалы бері ең көне және әмбебап қоғамдық сана болып табылады. Адамзат қоғамының ерте сатыларынан бастап дін күні бүгінге дейін қоғамдық өмірдің маңызды саласы болып келді және солай бола бермек. Діннің пайда болғалы бері оның индивидуалды жеке адаммен ғана байланысы емес, белгілі бір тайпамен, румен, қаламен, кейіннен толық бір қоғаммен байланыста дамығанын көруге болады. [1] Сондықтанда дінді қоғамдық жүйеден ажыратып қарастыру бүгінде мүмкін емес.

Қоғамның саяси өмірінде де дін айтарлықтай рөл атқарады. Мысал ретінде бірнеше жәйттерді атап өтсек. АҚШ – тағы ұлт – азаттық күрес кезінде діни қайраткерлердің көбі революцияға қатысып, құлдықты жоюға, әйелдерге дауыс беру құқығын беруге және т.с.с. шақырды. Кейбір діндер әділеттілікті бұзған, құдай жолынан тайған басшыларды биліктен қууға халықтың құқығы бар деді. Бірқатар діндер еңбекқорлықты құдайға құлшылық етудің әдісі ретінде қарайды. Кейбір мұсылман елдерінде ислам мемлекетін құру, ел Конституциясының Құранға сәйкес келуін талап ету, шарифат заңдарын сақтау идеялары діннің саяси процесіне ықпал ететіндігін байқатады. Мұнда көңіл аударатын тағы бір мәселе – мемлекет пен діннің ара қатынасы. Адамзат тарихында ол 3 түрлі шешіліп келді:

Мемлекеттік билікті діннің орталығына айналдыру;

Мемлекетті діни мекемелерге бағындыру;

Мемлекет пен діннің одағы;

Қазір ол 2 түрлі шешіледі:

Мемлекет пен діннің имандылық одағының негізінде

Мемлекет пен діннің бөлінуі, бір – бірінің ісіне араласпауы [2]

Алайда өз қызметін толық атқару үшін мемлекетке дін қажет екенін ұмытпау қажет. Өйткені дін қоғамда этикалық қызметтерді атқарып, имандылық ережелерін қалыптастырады. Дін әділетті, қайырымды болуға, кісі ақысын жемеуге, өтірік айтпауға, туыстарын, үлкендерді сыйлауға, ұрлық – қарлық жасамауға және т.с.с. үйретені белгілі.