

М. Р. Торбург^a

ORCID: 0000-0003-0131-9526
✉ m.torburg@misis.ru

С. В. Добронравов^b

ORCID: 0000-0001-5563-1350
✉ philospost@mail.ru

^a Национальный исследовательский технологический университет «МИСиС»

^b Московский гуманитарно-экономический университет (Россия, Москва)

СТРАТЕГИЯ ДЕКОНСТРУКЦИИ И ПОИСК ЖИЗНЕННЫХ ОРИЕНТИРОВ В ФИЛЬМЕ «ОБХОД» (1971)

Аннотация. Целью статьи является исследование своеобразия воплощения стратегии деконструкции в фильме «Обход» (1971), снятом британским режиссером и оператором Николасом Роугом. Создатели фильма следуют постмодернистским концепциям отрицания тождества в качестве предметного и смыслового постоянства, децентрации субъекта, отказа от логоцентризма, фоноцентризма, фаллоцентризма, подвергают критике рационализм как способ познания действительности. Через деконструкцию ритуалов и ценностей, лежащих в основании социальных практик как представителей индустриальной цивилизации, так и первобытного общества, авторы фильма показывают тотальную несвободу человека. Авторы статьи приходят к выводу, что создатели фильма, пользуясь преимуществами рационалистического подхода и высокоразвитой техники, без которых невозможно создание высококачественного кино, способствуют пониманию проблем современной им культуры, а выходя за пределы стратегии деконструкции, настраивают зрителей на определенные жизненные ориентиры, в основе которых синтез первобытной солидарности и технических достижений цивилизации.

Ключевые слова: стратегия деконструкции, плюрализм, релятивизм, жизненные ориентиры, экзотические культуры, синхроническое рассмотрение, делигитимация классической культуры, критика рационализма

Для цитирования: Торбург М. Р., Добронравов С. В. Стратегия деконструкции и поиск жизненных ориентиров в фильме «Обход» (1971) // Шаги/Steps. Т. 8. № 1. 2022. С. 190–199. <https://doi.org/10.22394/2412-9410-2022-8-1-190-199>.

Статья поступила в редакцию 8 февраля 2021 г.
Принято к печати 12 декабря 2021 г.

M. R. Torburg^a

ORCID: 0000-0003-0131-9526

✉ m.torburg@misis.ru

S. V. Dobronravov^b

ORCID: 0000-0001-5563-1350

✉ philospost@mail.ru

^a *National University of Science and Technology "MISiS" (Russia, Moscow)*

^b *Moscow Humanitarian Economic University (Russia, Moscow)*

DECONSTRUCTION STRATEGY AND THE SEARCH FOR LIFE VALUES IN THE FILM “WALKABOUT” (1971)

Abstract. The purpose of this article is to study how the strategy of deconstruction is implemented in the film “Walkabout” (1971), created by British director and cameraman Nicholas Roeg. On the one hand, the film touches upon eternal philosophical questions, and with an arc — reflects the intellectual atmosphere of the time of its creation. “Walkabout” embodied the ideas of the French philosophers J. F. Lyotard and J. Derrida, with whom the form of post-modernism as a philosophical trend begins. The film presents philosophical ideas generated by modern capitalist society, such as the disintegration of identity, the decentralization of man in the world, disillusionment with scientific and technological progress and globalization of the world community, the collapse of traditional values. The choice of location for filming reflects a trend characteristic of modern Western society — an increase in interest in exotic cultures and, especially, in their spiritual practices. The authors of the film use irony, hints, allegories and other favorite formalistic devices of postmodern thought. The film embodies postmodern ideas — the denial of identity as semantic and objective constancy, the decentering of the personality, as well as the delegitimization of the attitudes of classical culture based on the concepts of logocentrism, phonocentrism, phallogocentrism and criticism of Western rationalism. By deconstructing the rituals and values that underlie the social practices of representatives of modern and primitive cultures, the filmmakers reveal their difference, which is opposite to the rationalistic and mythological view of the world, and the similarity, which lies in the absolute absence of freedom in their lives. The existence of representatives of these cultures is completely determined by factors external to their personalities. The authors of the article come to the conclusion that the filmmakers, using a rationalistic approach and highly developed technology, without which it is impossible to create high-quality film, contribute to an understanding of the problems of modern culture. In addition, by going beyond the

framework of postmodern thought, they tune the audience to certain life values, which are based on a synthesis of primitive solidarity and the technical achievements of modern civilization.

Keywords: deconstruction strategy, pluralism, relativism, life values, exotic cultures, synchronic consideration, delegitimization of classical culture, criticism of rationalism

To cite this article: Torburg, M. R., & Dobronravov, S. V. (2022). Deconstruction strategy and the search for life values in the film “Walkabout” (1971). *Shagi / Steps*, 8(1), 190–199. (In Russian). <https://doi.org/10.22394/2412-9410-2022-8-1-190-199>.

Received February 8, 2021

Accepted December 12, 2021

Термин *постмодернизм* получил статус философского понятия после выхода в свет знаковой работы Ж.-Ф. Лиотара «Состояние постмодерна» (1979), распространившего дискуссию о ситуации в западной культуре в 1960–1970-е годы на область философии [Вельш 1992: 109–110]. В 1980–1990-е годы в многочисленные дискуссии о постмодернизме включилось большинство представителей как гуманитарных, так и социальных наук, давая этому культурному феномену самые разные истолкования, но так и не придя к согласованности позиций. Сегодня бурные дискуссии о постмодернизме прекратились так же внезапно, как и когда-то начались: постмодернизм то ли исчерпал себя, то ли вступил в новую фазу своего существования. «Сами по себе дискуссии о нем свидетельствовали, что даже если постмодерна / постмодернизма не было, в ретроспективе сейчас становится понятно: эти споры оказались свидетельством того, что он был» [Павлов 2019: 8]. Во всяком случае можно утверждать, что с конца 1960-х годов стратегии постмодернистской мысли активно применяются в западной культуре.

Рассмотрим весьма оригинальное художественное воплощение философских идей и стратегий постмодернистской мысли в фильме британского режиссера и оператора Николаса Роуга «Обход» (*Walkabout*, 1971). В основу исследования, помимо концепции Лиотара, легли идеи его соотечественника Ж. Деррида, которые существенно повлияли на оформление постмодернизма как своеобразного течения в философии. Кроме того, мы опираемся на трактовку постмодернизма американским философом и теоретиком культуры Ф. Джеймисоном, который критически пересматривает некоторые позиции названных французских философов. Кроме того, в отличие от них Джеймисон следует принципам систематичности, мировоззренческой определенности и не злоупотребляет использованием неясного терминологического и метафорического инструментария. Мы присоединяемся к мнению, что «американский философ-марксист Ф. Джеймисон понял и объяснил постмодерн лучше всех» [Павлов 2018: 159] и разделяем его позицию, изложенную в книге «Постмодернизм, или Культурная логика позднего капитализма» (1991). Согласно Джеймисону, постмодернизм — «это не культурная доминанта совершенно нового социального порядка (слухи о котором, когда его называли “постиндустриальным обществом”,

распространились в СМИ несколько лет назад), но лишь рефлекс и шлейф еще одной системной модификации самого капитализма» [Джеймисон 2019: 63].

Вслед за Джеймисоном мы рассматриваем трансформации в культуре, исходя из анализа происходящих в экономике изменений и полагая, что в условиях современного капитализма культура расширилась на все социальное пространство, «начиная с экономической стоимости и государственной власти и заканчивая практиками и самой структурой психики» [Джеймисон 2019: 161]. Особенно важную роль в функционировании современной культуры играют медиа, и в первую очередь кино: «Вот уже семьдесят лет, как самые одаренные из пророков регулярно указывают нам на то, что господствующей художественной формой двадцатого века была вовсе не литература — и даже не живопись, театр или симфония, — а одно новое, исторически уникальное искусство, изобретенное в современный период, а именно фильм, то есть первая безусловно медийная художественная форма» [Там же: 196].

Фильм «Обход» необычен и по форме, и по содержанию. В нем весьма оригинально сочетаются черты философской притчи, ставящей перед зрителем вечные вопросы, и довольно точная передача мироощущения и интеллектуального климата времени его создания. Примечательно, что «Обход» положил начало самому значимому периоду в истории киноиндустрии пятого континента, получившему название «Австралийская новая волна» (1971–1989); по словам некоторых критиков, «сейчас можно смело утверждать, что это было лучшее время для австралийского кино» [Altereos 2019]. Премьера «Обхода» состоялась на Каннском кинофестивале в 1971 г., фильм был высоко оценен критиками. В основу сюжета положен одноименный роман, написанный в 1959 г. английским писателем Дональдом Гордоном Пейном, который в качестве псевдонима взял имя австралийского путешественника и писателя Джеймса Вэнса Маршалла (1887–1964), а в качестве материала — его же этнографические исследования [Раупе 2018: 40].

Сюжет фильма строится на встрече детей — брата и сестры из мира цивилизации, внезапно брошенных в пустыне отцом, — с молодым австралийским аборигеном, проходящим инициацию. Благодаря аборигену дети смогли выбраться из пустыни, но сам абориген трагически погибает, так как оказывается неспособным считать чужой культурный код. Выбор режиссером литературного произведения, события которого разворачиваются в Австралии, не случаен. До сих пор на этом континенте сосуществуют представители двух совершенно различных исторических типов обществ — индустриального и первобытного, — отношения представителей которых друг с другом на протяжении истории складывались весьма драматично. Выбор места действия фильма отражает одну из характерных тенденций, отчетливо проявившихся в западном обществе в 1960–1970-е годы, — усиление интереса к различным экзотическим культурам и особенно к их духовным практикам. Эта тенденция возникает в результате разочарования интеллектуалов Запада в классической культуре. Как отмечает В. В. Малявин, «постмодернизм порождает новую мифологию, отличающуюся от традиционных мифологий, утверждающих истину всех вещей, и от демифологизаторских усилий критической рефлексии, которые демифологизируют способности интеллекта» [Малявин 1991: 51].

В поисках жизненных ориентиров, отвечающих запросам современного человека, создатели фильма деконструируют ритуалы и ценности, лежащие

в основе социальных практик представителей индустриальной цивилизации и первобытной культуры. Такая стратегия была впервые предложена создателем концепции деконструкции Ж. Деррида. Как разъясняет сам Деррида, деконструкция — это стремление «разобрать, разложить на части, расслоить структуры (всякого рода структуры: лингвистические, логоцентрические, фоноцентрические <...>, социоинституциональные, политические, культурные и, сверх того — и в первую очередь, — философские). <...> Скорее, чем разрушить, надлежало так же и понять, как некий ансамбль был сконструирован, реконструировать его для этого» [Деррида 1992: 54]. Стратегия деконструкции направлена против господства принципа «тождества», утвердившегося в качестве основания классической философии со времен Платона и Аристотеля и не утратившего своего привилегированного положения по сей день. Его суть состоит в стремлении свести все единичное «к общему знаменателю» — абстрактной идее, закону, смыслу, сущности, субстанции и т. п. — неизменному, непреходящему, постоянному, которое управляет всем единичным и от которого все единичное производно. Стратегия деконструкции разоблачает господство принципа «тождества» как диктатуру разума, науки, порядка и провозглашает принцип «различия», следование которому легитимирует автономное существование единичного, естественного, неупорядоченного, неотформатированного.

Роуг отдает предпочтение различиям перед тождеством, применяя ломаную манеру съемки, соединяющую стоп-кадры, обратные перемотки, калейдоскопическую оптику. Отрицание тождества как предметного и смыслового постоянства находит яркое воплощение в демонстрации изменчивости ландшафта пустыни, в пристальном внимании не только к действующим персонажам, но и к самым разнообразным обитателям дикой природы. Кроме того, следуя стратегии деконструкции, режиссер предпочитает синхроническое рассмотрение реальности диахроническому, что достигается через ее дробление на отдельные фрагменты посредством резкого чередования кадров. Так, безжизненные пейзажи выжженной солнцем земли австралийской пустыни сменяются закованными в бетон улицами современного города; однообразные звуки ритуальной музыки аборигенов — треском настраиваемого на радиоволну приемника; убивающий кенгуру абориген — поваром, нарубающим мясо. В соответствии со своим утверждением, что «у времени и пространства нет фиксированной идентичности» (цит. по: [Козырев 2003]), режиссер лишает сцены фильма единства, линейной направленности и причинного порядка, воплощая постмодернистские установки на плюрализм и релятивизм.

На первый взгляд, Роуг не стремится к упорядоченности в изображении событий, в чем воплощается специфическая черта постмодернистского сознания — «недоверие к метарассказам» [Лиотар 1998]. Однако при более глубоком рассмотрении становится понятно, что структура созданного им кинополотна строго организована и подчинена режиссерскому замыслу. Следуя стратегии деконструкции Деррида, Роуг разоблачает фаллоцентризм как предвзятую установку классической культуры, в которой мужское начало (фаллос) имплицитно наделяется привилегированностью в построении картины мира. Режиссер демонстрирует утрированное проявление маскулинности, наделяя кинокамеру пристальным «мужским взглядом», который выхватывает жен-

ские ножки на улицах города и то и дело пытается заглянуть под юбку главной героини. С помощью этого приема Роуг побуждает зрителя задуматься о неоднозначности и пристрастности кинематографического видения реальности, ведь ни для кого не секрет, что режиссерской и операторской работой занимаются в подавляющем большинстве мужчины.

В «Обходе» нашли воплощение и другие концепты Деррида, отрицающие такие установки классической философии, как логоцентризм и фоноцентризм. Смысл логоцентризма можно свести к утверждению: «...когда все сущее выступает как наличие, это, собственно, и есть наиболее яркое выражение логоцентризма, характерного для всей западной философии» [Автономова 2000: 33–34]. Роуг отрицает прозрачные отношения между образным выражением и смыслом художественного произведения, что, несомненно, отличает «Обход», наполненный шутками, а также намеками, иносказаниями, недосказанностью. Так, противопоставление живого характера первобытной пустыни и мертвых каменных джунглей индустриальной цивилизации показано через видеоряд, когда трещины в песке австралийской пустыни вдруг превращаются в чешуйки ящерицы. Сменяющие друг друга сцены, в которых герой фильма — маленький городской мальчик — показан в окружении растений, его старшая сестра — на фоне растений и высотных домов, а их родители — на фоне индустриального пейзажа, являют собой метафору пути человечества от первобытного состояния единства с живой природой к индустриальной цивилизации, безжалостно ее уничтожающей. Не случайно именно младший брат — ребенок, в отличие от взрослых еще не утративший изначально присущую человечеству связь с живой природой, — без особого труда находит общий язык с аборигеном, для которого эта связь естественна.

В рамках же фоноцентризма звучание голоса обладает привилегированностью по сравнению с другими формами выражения смысла: «Когда я говорю <...> не только означающее и означаемое кажутся сливающимися в единство, но в этом смешении означающее как бы растворяется, становится прозрачным, чтобы позволить концепту предстать самому таким, каков он есть без отсылки к чему-либо другому кроме своего присутствия <...> Естественно, опыт этот — обман, но обман, на необходимости которого сложилась целая культура или целая эпоха <...> от Платона до Гуссерля, проходя через Аристотеля, Руссо, Гегеля и т. д.» [Деррида 1996: 31–32]. Роуг воплощает эту постмодернистскую идею, демонстрируя почти полное отсутствие живых диалогов между героями фильма. Город заполнен преимущественно механическими шумами — бесстрастным голосом крупье, призывающим делать ставки, монотонными голосами школьников, в унисон заучивающих урок, ритмичными звуками шагов людей, одетых в униформу и т. п. Особое место в жизни горожан принадлежит радио, которое из простого средства связи превратилось в механического собеседника, подменяющего собой живое общение. Пустыня же показана как всепоглощающее безмолвное пространство, в котором существуют только голоса зверей и птиц.

В изображении высокотехнологичного города с его геометрически правильными формами, со строго организованным и упорядоченным регламентом жизни режиссер воплощает установки стратегии деконструкции на критику рационализма и на децентрацию субъекта. Как известно, начало рацио-

налистическому подходу к осмыслению действительности было положено еще в классический период античной философии, а его обоснование дано в учении Р. Декарта, который сводит природу к геометрическим конструкциям, а существование человека выводит из мышления. Декарт создает концепцию автономного субъекта, нацеленного на рациональное переформатирование реальности. Современный город, показанный в фильме, воплощает последние достижения рационалистического мышления, но в изображении режиссера оказывается конвейером по переработке и потреблению всего живого, в том числе и самого человека. Высокоразвитая техника поглотила горожан настолько, что они сами стали машинообразны. Внешне они выполняют механические действия и следуют техническим ритмам, а внутренне полностью утратили способность к человеческим чувствам и переживаниям. Жители города вынуждены овладевать большим количеством технических знаний и навыков, пренебрегая отдыхом и живым общением даже с собственными детьми, воспитание которых по большей части передано техническим устройствам. Так, дети по дороге за город якобы на пикник слушают в машине радиопередачу о правилах поведения в обществе, вместо того чтобы вести живые разговоры со своим отцом. Отец же полностью поглощен своей работой и едет за город на самом деле для подготовки к очередной технологической переделке природы — чтобы определить место промышленной разработки земных недр. Складывается ощущение, что в семье полностью отсутствует понимание между родителями и детьми. Мать семейства, занимаясь работой по дому, тоже слушает радиопередачу о том, как приготовить деликатес, и совсем не замечает, когда ее муж приходит с работы домой.

Рационалистическому сознанию Роуг противопоставляет мифологическое мировоззрение жителей пустыни, известное по этнографическим трудам, ср.: «Абориген ищет поддержки у природы не только как у источника пищи и воды, но так же как у силы, способной предохранить его от опасностей и дать указание на будущее. Другими словами, он смотрит на природу с анимистической точки зрения (...). Австралийцы зависят от природы, живут с ней одной общей жизнью и вступают с ней во взаимную связь» [Элькин 1952: 132]. Например, в фильме молодой абориген не может сдержать слез, видя массовый отстрел диких животных представителями цивилизованного общества: в его культуре убийство животных допускается только по необходимости в целях физического выживания человека. В современном же обществе установка на уничтожение живого прочно вошла в повседневный обиход: по радио рассказывается об изощренном по своей жестокости способе выращивания птицы садовой овсянки в качестве деликатеса; ребенок имитирует убийство, стреляя из игрушечного пистолета; взрослые ради забавы массово убивают из огнестрельного оружия диких животных; отец палит из пистолета в своих собственных детей, а затем совершает самоубийство.

Однако синхронное рассмотрение двух исторических типов культур в задаче режиссера выявляет не только их различие, но и сходство. Таким же, как и у представителя цивилизации, несвободным оказывается существование молодого австралийского аборигена, который тоже совершает самоубийство, оказавшись неспособным считать чужой культурный код. Он встречает городских детей во время прохождения им обряда инициации, который в фильме назван «обходом». «Инициация представляла собой важнейший момент в

жизни каждого отдельного человека: он переходил из группы подростков в группу полноправных мужчин» [Токарев 2005: 63]. Фантазируя на этнографическую тему, авторы фильма устанавливают для своего героя — австралийского аборигена — следующие правила ритуала инициации: подросток, достигший 16-летнего возраста, уходит из своего племени в пустыню на несколько месяцев. Он должен сам, без посторонней помощи, добывать воду и пищу, устраивать себе ночлег, тем самым реализуя на практике весь усвоенный им социальный опыт. Если подростку удастся выдержать это испытание, он становится полноправным членом своего общества и настоящим мужчиной. Действуя как взрослый на протяжении установленного времени, он становится взрослым на самом деле.

В фильме молодой абориген воспринимает встреченных им городских детей как представителей его же культуры, чья социальная практика подобна его собственной. Завершив ритуал, он в соответствии с матримониальными нормами своего общества может вступить в брак и взять на себя обязанности по обеспечению благополучия своей семьи. Молодой абориген рассматривает встреченную им в пустыне городскую девочку в соответствии с представлениями своего общества как женщину, достигшую брачного возраста, так как у австралийских аборигенов «девушки переходили жить к своему первому мужу обычно в возрасте 8–10 лет» [Роуз 1989: 64].

Абориген предлагает городской девочке вступить с ним в брак, исполняя соответствующий ритуальный танец. Однако городская девочка, обладая иным социальным опытом, не может понять того, что происходит. Как представительница современного индустриального общества, она ни психологически, ни социально не готова к замужеству. Ее попытку убежать молодой абориген в силу своих представлений о мире воспринимает как отказ признать его настоящим мужчиной. Это приводит его к краху и самоубийству. Австралийский абориген всецело несвободен, так как все его существование в условиях дикой природы с использованием примитивных технических средств возможно только при полном подчинении культурным установкам, жестко регламентирующим его социальную практику с момента рождения.

Таким образом, воплощая стратегию деконструкции, Роуз передает умонастроение современного человека, находящегося в поисках духовных ориентиров, соответствующих интеллектуальным запросам своего времени. Сопоставление создателями фильма «Обход» причин и специфики тотальной несвободы представителей совершенно различных исторических типов культуры демонстрирует, с одной стороны, тщетность усилий современного человека по рациональному переформатированию реальности, деструктивному не только для природы, но и для него самого. С другой стороны, показаны хрупкость и уязвимость мира человека первобытной культуры с его мифологическими представлениями о реальности, магическими ритуалами и примитивной техникой. Пользуясь преимуществами рационалистического подхода и современной техники, без которых невозможно создание высококачественного кино, авторы «Обхода» способствуют пониманию проблем культуры, порожденных нашей эпохой.

Источники

- Козырев 2003 — Nicolas Roeg: «У времени и пространства нет фиксированной идентичности» / Подгот. И. Козырев // Fulldozer. 2003. URL <http://www.fulldozer.ru/bulldozer/3/materials/roeg>.
- Altereos 2019 — *Altereos*. Австралийская «новая волна» в кино: что это такое? // Яндекс. Дзен. 2019. 21 марта. URL: <https://zen.yandex.ru/media/altereos/avstraliiskaia-novaia-volna-v-kino-chto-eto-takoe-5c934512655b7c00b350692f>.
- Hewson, Payne 2018 — *Hewson A., Payne A.* Author of Walkabout who preferred anonymity // The Sydney Morning Herald. 2018. October 12. URL: <https://www.smh.com.au/national/author-of-walkabout-who-preferred-anonymity-20181009-p5081v.html>.

Литература

- Автономова 2000 — *Автономова Н.* Деррида и грамматология // Деррида Ж. О грамматологии / Пер. с фр. и вступ. ст. Н. Автономовой. М.: Ad Marginem, 2000. С. 7–107.
- Вельш 1992 — *Вельш В.* «Постмодерн». Генеалогия и значение одного спорного понятия / Пер. с нем. // Путь. 1992. № 1. С. 109–136.
- Деррида 1992 — *Деррида Ж.* Письмо японскому другу / Пер. с фр. А. Гараджи // Вопросы философии. 1992. № 4. С. 53–57.
- Деррида 1996 — *Деррида Ж.* Позиции. Киев: Д. Л., 1996.
- Джеймисон 2019 — *Джеймисон Ф.* Постмодернизм, или Культурная логика позднего капитализма / Пер. с англ. Д. Кралечкина; Под науч. ред. А. Олейникова. М.: Изд-во Ин-та Гайдара, 2019.
- Лиотар 1998 — *Лиотар Ж.-Ф.* Состояние постмодерна / Пер. с фр. Н. А. Шматко. М.: Ин-т эксперим. социологии СПб.: Алетейя, 1998.
- Малявин 1991 — *Малявин В. В.* Мифология и традиция постмодернизма // Логос: Ленинградские международные чтения по философии культуры. Кн. 1: Разум. Духовность. Традиции. Л.: Изд-во Ленинград. ун-та, 1991. С. 51–59.
- Павлов 2018 — *Павлов А.* Социальная теория: постмодернистский поворот — модернистский разворот // Общественные науки и современность. 2018. № 5. С. 158–170.
- Павлов 2019 — *Павлов А.* Странная жизнь постмодернизма // Джеймисон Ф. Постмодернизм, или Культурная логика позднего капитализма / Пер. с англ. Д. Кралечкина; Под науч. ред. А. Олейникова. М.: Изд-во Ин-та Гайдара, 2019. С. 7–53.
- Роуз 1989 — *Роуз Ф.* Аборигены Австралии. Традиционное общество / Пер. с англ. Е. В. Говор. М.: Прогресс, 1989.
- Токарев 2005 — *Токарев С. А.* Религия в истории народов мира. 5-е изд., испр. и доп. М.: Республика, 2005.
- Элькин 1952 — *Элькин А.* Коренное население Австралии / Сокр. пер. с англ. Л. Я. Бровка, В. П. Михайлова. М.: Изд-во иностр. лит., 1952.
- Payne 2018 — Donald Gordon Payne 1924–2018 // *Westcott Village Magazine*. 2018. October. P. 40–41.

References

- Avtonomova, N. (2000). Derrida i grammatologiya [Derrida and Grammatology]. In Zh. Derrida [= J. Derrida]. *O grammatologii* (pp. 7–107). Ad Marginem. (In Russian).
- Derrida, J. (1972). *Positions*. Paris: Éd. de Minuit. (In French).
- Derrida, J. (1985). Lettre à un ami japonais. *Le Promeneur*; 42, 2–4. (In French).
- Donald Gordon Payne 1924–2018 (2018). *Westcott Village Magazine*, 2018(October), 40–41.

- Elkin, A. (1938). *The Australian aborigines: How to understand them*. Angus & Robertson.
- Jameson, F. (1991). *Postmodernism, or, The cultural logic of late capitalism*. Duke Univ. Press.
- Lyotard, J.-F. (1979). *La condition postmoderne: Rapport sur le savoir*. Éd. de Minuit. (In French).
- Maliavin, V. V. (1991). Mifologiya i traditsiya postmodernizma [Mythology and tradition of postmodernism]. *Logos: Leningradskie mezhdunarodnye chteniya po filosofii kul'tury, (Vol. 1) Razum. Dukhovnost'. Traditsii* (pp. 51–59). Izdatel'stvo Leningradskogo universiteta. (In Russian).
- Pavlov, A. (2018). Sotsial'naya teoriya: postmodernistskii povорот — modernistskii razvorot [Social theory: Postmodern turn — modernist turn]. *Obshchestvennye nauki i sovremennost'*, 2018(5), 158–170. (In Russian).
- Pavlov, A. (2019). Strannaya zhizn' postmodernizma [The strange life of Postmodernism]. In F. Dzheimison [= Jameson]. *Postmodernizm, ili Kul'turnaya logika pozdnego kapitalizma* (pp. 7–53). Izdatel'stvo Instituta Gaidara. (In Russian).
- Rose, F. G. G. (1987). *The traditional mode of production of the Australian aborigines*. Angus & Robertson.
- Tokarev, S. A. (2005). *Religiya v istorii narodov mira* [Religion in the history of the peoples of the world] (5th ed., enl. and ed.). Respublika. (In Russian).
- Welsch, V. (1988). "Postmoderne" — Genealogie und Bedeutung eines umstrittenen Begriffs. In P. Kemper (Ed.). *"Postmoderne", oder, Kampf um die Zukunft. Die Kontroverse in Wissenschaft, Kunst und Gesellschaft* (pp. 9–36). Fischer Taschenbuch. (In German).

* * *

Информация об авторах

Information about the authors

Марина Робертовна Торбург

кандидат философских наук
доцент кафедры социальных наук
и технологий, Национальный
исследовательский технологический
университет «МИСиС»
Россия, 119991, Москва, Ленинский пр-т,
д. 4
Тел.: +7 (499) 237-65-80
✉ m.torburg@isis.ru

Marina (R) Torburg

Cand. Sci. (Philosophy)
Associate Professor, Department of Social
Sciences, National University of Science and
Technology "MISIS"
Russia, 119991, Moscow, Leninsky
Prospect, 4
Tel.: +7 (499) 237-65-80
✉ m.torburg@isis.ru

Сергей Викторович Добронравов

кандидат философских наук
доцент, кафедра философии
и общегуманитарных дисциплин,
Московский гуманитарно-экономический
университет
Россия, 19049, Москва, Ленинский пр-т,
д. 8
Тел.: +7 (499) 237-40-372
✉ philospost@mail.ru

Sergey (V.) Dobronravov

Cand. Sci. (Philosophy)
Associate Professor, Department
of Philosophy and Humanitarian Disciplines,
Moscow Humanitarian Economic University
Russia, 19049, Moscow, Leninsky Prospekt, 8
Tel.: +7 (499) 237-40-372
✉ philospost@mail.ru