

УДК 141.319.8 + 159.935

Загурская Н. В.

Харьковский национальный университет им. В. Н. Каразина

ЭПИФЕНОМЕНАЛЬНОСТЬ ГОЛОСА: ЗВУЧАНИЕ ПОСТЧЕЛОВЕЧЕСКОГО

В статье исследуется голос в контексте пересмотра обоснованности приоритета визуального в структуре сенсорной чувствительности. Выделяются разновидности голоса, очерчивается голосовая топология, а также позиции господства-подчинения. Голосовое рассматривается как эпифеноменальное и, исходя из этого, изучаются особенности философской граммофонии. Подчеркивается значение голоса в становлении субъекта-как-субъекта. Топология со-звучания осмысливается с помощью обращения к синестезическому как постчеловеческому.

Ключевые слова: голос, топология голоса, дискурс, граммофоника, синестезия.

У статті досліджується голос в контексті перегляду обґрунтованості пріоритету візуального у структурі сенсорної чуттєвості. Виокремлюються різновиди голосу, окреслюється голосова топологія, а також позиції панування-підкорення. Голосове розглядається як епіфеноменальне та, виходячи з цього, вивчаються особливості філософської грамофонії. Підкреслюється значення голосу в становленні суб'єкту-як-суб'єкту. Топологія спів-звучання осмислюється за допомогою звернення до синестезичного як постлюдського.

Ключові слова: голос, топологія голосу, дискурс, грамофоніка, синестезія.

Voice in the context of priority baseness reconsideration of visual in a structure of sensory vulnerability are researched in this article. Variety of voice is assigned, voice topology and also positions of dominancy-subjecting are outlined. Vocal is considered as epiphenomenal and, on the assumption of this, features of philosophical grammophony are studied. Topology of co-phonation is comprehended with assistance of synesthetical as posthuman.

Key words: voice, voice topology, discourse, grammophony, synesthesia.

Становление субъекта подразумевает выговаривание избыточного означающего, которое и бросается Другому, а точнее, другим. Этот остаток производит жуткое и отвратительное впечатление именно в силу неассимилированности, другости. Брошенные Другому голоса становятся основой для формирования пространства говорения как социального символического. Субъект также в определённом смысле является динамичным сочетанием голосов других, и тем, что состав и сочетание подвержены изменениям, обуславливается его процессуальность. Показательным в этом смысле является то, что переход от катарсической терапии к психоаналитической начинает происходить после успешного анализа случая Анны О., которая буквально выкрикивала из себя аналитика. Случаи же неуспешного или прерванного анализа как правило не сопровождаются голосовыми излияниями. Успешность, по сути дела, и заключается в том, чтобы посредством контртрансфера освободиться от избыточного означающего, которое может производить пугающее впечатление механистичности. Субъект болезненно освобождается от *globus hystericus*, истерического комка в горле как травмирующего избыточного означающего или, точнее, означающих – голоса-эффекта.

Для сравнения можно обратить внимание на случай прерванного до контртрансфера анализа конверсионной истерии Доры. Этот случай, напротив, включал в себя работу с телесной симптоматикой, поскольку Дора оставалась в «семейном кругу истерички», в котором невозможны артикуляция и идентификация как условия голоса. Дора не имеет голоса и не говорит, но различные голоса говорят о ней. Её эмоциональное состояние стало эталоном *la belle indifference* – «прекрасного равнодушия», но неоформленная в голосе скрытая эмоциональная симптоматика привела к глубинному *ressentiment* Доры, который вызвал трагический событийный эффект в семье её совратителя и объекта гомосексуальной привязанности.

Это означает, что символизация предполагает предварительное выкрикивание телесных драйвов и истерии речью, эффекты которой выраженно аффектированы избыточным

наслаждением. Именно это наслаждение конституирует этический и в то же время эстетический модусы существования, если использовать концепты Ж. Делёза. М. Долар продолжает подобную концептуализацию, рассматривая голос в том числе и как эстетический эффект. Такой эффект возникает в зазоре между означаемым и означающим, и эту «чистую артикуляцию (*enunciation*)» можно использовать в качестве красной нити, которая соединяет лингвистические и этические аспекты голоса [13, с. 103].

Ж. Делёз, исходя из Д. Юма, в качестве причин следствий-эффектов рассматривает аффекты: «субъективность задается как эффект, как впечатление рефлексии. Душа, когда на нее оказывают воздействие принципы, становится субъектом» [4, с. 14] и далее «такого субъекта нужно сравнивать с резонансом, с все более и более глубоким отголоском принципов в толще души» [4, с. 103]. Аффект в данном случае производится «гласом разума», который вызывает действие-эффект в отличие от вызывающего *suspence* звучания *che bella voce*, прекрасного голоса. М. Долар иллюстрирует эту ситуацию с помощью анекдота об итальянских солдатах: «Командир отдает приказ “В атаку!”», но никто не двигается с места. Тогда он повторяет приказание еще раз – теперь уже громче, потом еще раз, но ничего не происходит. Наконец из траншеи доносится ответ – одобрительное восклицание одного из солдат “*Che bella voce!*” – “Какой прекрасный голос!”». [см.: 13] Такой голос является эхом субъективности в связи с редукцией телесности, подобно оставшимся от влюбленной в Нарцисса Эхо голоса и костям.

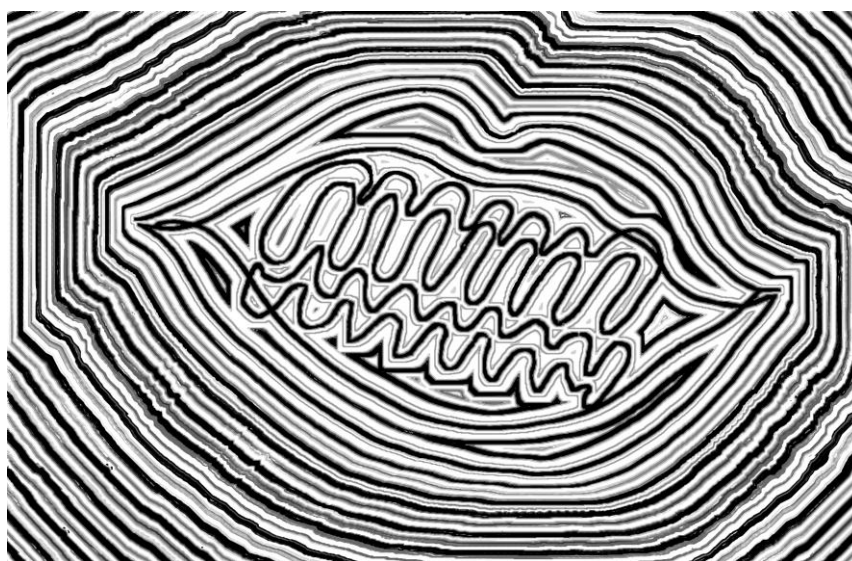
Широта спектра побудительных голосовых обертонов задаёт широту действий-эффектов. Так, механистичность голоса-эффекта является акустическим опытом эффекта языка, распадающегося на травмирующие фрагменты, эскарпированные и внесценические – обценные. В таком случае любой частичный объект может быть расценен как обценный и продолжить существование в качестве прибавочного наслаждения, притягательность, но недостижимость которого основана на ранящих сингулярностях механистически-анальной природы, разлагающих язык на буквы, слоги, междометия. Можно сказать, используя терминологию Ж. Лакана, что в этом случае *parlêtre*, говорящее и говоримое бытие также разлагается на *parmêtre*, онтологию дискурса господина-означивателя – с его акустикой отрывочных приказов с одной стороны и выкриков и стонов с другой. Таким образом оживает «двойной аттракцион» В. Кемплена и очевидно демонстрируется психотическая истерия, как в случае С. Шпильрайна, – деструктивная вследствие её механистичности.

Удержание чётко обозначенных субъект-объектных позиций и, соответственно, принципиально анальный объект *a* в остатке, даёт акустический эквивалент в бессвязных голосовых проявлениях. Такое демонстративно-истерическое отыгрывание приводит к полной идентификации субъекта с *a* как причиной, но не целью желания, а также непреодолимому столкновению между желанием и законом. Отыгрывание до предела происходит в пространстве *hontologie* – онтологии стыда, причём чувство стыда возникает от «удивления» голосовым бессвязностям. Так возникает означающее стыда – единственный знак, генеалогию которого можно отследить: «любой другой знак всегда позволительно заподозрить в том, что это знак в чистом виде, то есть обценный, или, скажем, шутки ради, *венценный* (*vinscène*)» [12, с. 228]. На Вен-сцене любая сцена комична и смерть со смеху неотличима от смерти от стыда, которая, по словам Ж. Лакана, остаётся единственным аффектом смерти, достойным смерти.

В её остатке обнаруживается единственный возможный аффект – мысль как парадоксальный механический аффект, но одновременно и продукт включения говорящего существа в дискурс. Это пространство алетосферы, в котором невозможна истина и чёткий приказ Господина становится сводящим с ума «шёпотом», обсессивным и рекурсивным как навязчиво повторяющимся, но запаздывающее действием, что и вызывает своего рода безумие и деконструкцию позиций говорения. Смена позиций вызывает эффект сковывающих в момент острой боли или наслаждения спазмов пароксизмального субъекта-как-субъекта. Кажущийся бесконтрольным лицевой спазм такого субъекта является мимикой шёпота означающего желание условного Господина, которому истеричка «разрешает запретить», прекратить истерию речью как забегающее вперёд лишнее движение. В этот момент истерия речью прекращается и возникает лингвистерия как уже не отыгрывание, но *acting out*, выигрывания, в

ходе которого возможна ориентация уже не на объект *a*, но на Вещь. Это особенно выражено просматривается в перверсивном искусстве. Господство как право на артикуляцию истины в этом случае сменяется шёпотом мысли. В ходе этого перехода голос также может утрачивать естественность и звучать механически чтобы затем вернуть её снова. Перверсия позиций господства и подчинения, их диалектическая игра позволяет возникнуть складкам субъективации и мышления в целом как изнанки психоанализа, противостоящей поверхностным интерпретациям перверсивного искусства.

Для сравнения с насыщенными и разнообразными голосами Господина и Истерика, которые сублимируются в лингвистерию, стоит отметить монотонность голоса бюрократического и однообразия соответствующего дискурса как изнанки дискурса господского. Будучи также своего рода перверсивным, скрипучий бюрократический голос сохраняет механистичность, демонстрируя, что дозированное господство, не выдерживающее избыточности удовольствия может быть рассмотрено уже не в качестве господства, а в качестве контроля.



Загурская Н. Звук

Кроме позиций происхождения голоса можно говорить также и о месте его происхождения, телесной топологии. В этой связи можно рассмотреть говорение частичных объектов, поскольку когда «голосование» лингвистически структурируется, обнаруживается и одновременно ускользает его место. В качестве частичных объектов голосования могут выступать различные внутренние органы тела. Известна обширная литературная традиция описывающая говорение половых органов, самым известным примером которой можно считать *Нескромные сокровища* Д. Дидро, и пристальное внимание к ней психоанализа, в первую очередь структурного. М. Божович полагает, что в результате говорения половых органов возникает «сообщение из первых рук о том, что разум поймал себя с поличным» [2, с. 79].

Психоаналитическая работа с этой ситуацией предполагает разотождествление с голосом, рассмотрение его как объекта, необходимого при обучении пению, вписывается в общую схему разотождествления процессуального субъекта. В случае, описанном М. Доларом, проглядывают отсылки к богатой итальянской оперной традиции, возможно, бельканто, когда голос повышается и акустически, и идеологически, и из объекта как такового становится объектом *a*. Но завораживающий эффект *che bella voce*, заставляющий застыть в изумлении, сковывает и лишает способности к реализации, унижая слушателей, поэтому солдаты остаются недвижимыми в грязи окопа, соответственно, командир также не выполняет своей задачи и ситуация застывает в идеалистическом ступоре. Другим вариантом её развёртывания может стать использование командиром обценной лексики, на что солдаты могли бы отреагировать хаотичными паническими действиями или, как в известном анекдоте, возмутиться: «что вы на меня буквы повышаете».

Выходом из идеологического ступора с избеганием при этом растворения или фиксированной идентификации как нижнего уровня графа желания может стать перемещение на его верхний уровень – истерическую игру воображаемого и символического с вопросом *che vuoi?*, *чего ты хочешь?*, а точнее: *ты говоришь мне это, однако чего ты хочешь, что ты имеешь в виду?*, который по сути дела является вопросом *каков ты?* или даже *кто ты?* Этот «истерический вопрос открывает разрыв <...>, подчинённость субъекта, его включённость в символическую структуру» [10, с. 119], оформляет истерическое многоголосие минуя интерпелляцию в экстатический *bella voce*. Но эта символическая структура голоса и молчания как не-голоса сопротивляется означиванию и остаётся внешней по отношению к лингвистике: «ничто есть голос-объект, к которому мы стремимся» [13, с. 32]. С точки зрения С. Жижека, это связано с истерическим расколом между желанием и требованием – требующий на самом деле желает опровержения требования, поскольку оно ещё в большей степени всегда ориентировано на другое, а значит, в крайнем случае, ничто. Заданная изначально невыполнимость требования, принципиальная «неудача» его ориентации задаёт возможность пространства лингвистрии в котором истерик неотличим от мистика.

В другом случае дальнейшая символизация голоса происходит посредством процедуры установления истины и размежевания *parlêtre* на *parmêtre* и *hontologie*. Эта процедура раскалывает человеческое существо – говорить начинают отдельные его органы, которые могут становиться для заинтересованного слушателя голосами-объектами *a*. Ж. Деррида предлагает следующую телесную топологию голоса. Наиболее деконструктивным является звучание хоры, утробы, которая в платоновском *Timee* относится к третьему роду бытия и не является ни чувственной, ни умопостигаемой. Голос хоры по сути дела является целым хором голосов, поскольку «не даёт себя с лёгкостью разместить, лишит себя права свободного выбора места: она в большей мере размещающая, чем размещённая – оппозиция, которую нужно в свою очередь избавить от определённого грамматического и онтологического выбора между активным и пассивным» [8, с. 141]. Поскольку из хоры разворачивается телесность как таковая, её звучание оказывается полифонией голосов органов-объектов *a*. Однако в случае свободного выбора места голоса ускользает его причина как его Вещь. Ж. Деррида видит возможность продолжить стремление к Вещи голоса посредством поэтики в *Che cos'è la poesia causa – Какова причина поэзии, Какова вещь поэзии* или *Почему поэзия*: «если я ответ, то продиктованный, произноси(т) поэзи^а/ю, учи меня наизусть, переписывай, берегись и береги меня, разглядывай меня, продиктованную: звуковую дорожку, wake, световую бороздку, фотографию траурного праздника» [9]. Поэтика, в таком случае, тесно связана с экономикой и представляет собой маршрут, а кардиографика – с аккуратно свёрнутыми лингвистическими эллипсами. «Это эллипсис как значения, так и формы, это не является полной речью или же совершенно круговой» [5, с. 167], поскольку поэтические метрика и рифма дают возможность лавировать между рекурсивностью истины и линейной завершенностью речи.

Вещь поэзии выражается прежде всего в лирике, однако лирическое в этом отношении всегда тесно взаимосвязано с комическим. Р. Барт рассматривая ситуацию невозможности без слёз слушать собственный голос, обращает внимание на её комичность и связанное с таким оксюмороном *jouissance*: «я выбираю себе роль: я – тот, кто заплачет, и эту роль перед собой играю – и от нее плачу: я сам себе собственный театр. И, видя себя в слезах, плачу от этого еще сильнее; если же слезы идут на убыль, быстрехонько повторяю про себя резкие слова, от которых они начинают течь заново. Во мне в наличии двое собеседников, занятых тем, чтобы повышать от реплики к реплике тон, как в древних стихомифиях: в раздвоенной, удвоенной речи (ложный диалог), ведущейся вплоть до финальной какофонии (сцена с клоунами), обнаруживается своего рода удовольствие» [1]. Комичность сохраняется и в случае, если речь идёт о двух голосах, поскольку, по словам А. Зупанчич, чудо любви – это смешное чудо.

Ж. Деррида подчёркивает свою чувствительность к слиянию двух волей и двух голосов в поэтических афоризмах как непрощенных признаниях: «двойная власть этих двух голосов должно быть кроме имени связана с двойным обязательством (*bind*) экс-присвоения или искореняющего укоренения» [8, с. 110-111]. Таким образом голос ближнего другого (*Nebenmensch*) является условием целостности и выступает в качестве голоса-объекта. Но принципиальная проблематичность онтологического присвоения и укоренения обуславливает фантазматичность такой целостности, а в крайнем случае, когда голос занимает позицию не

объекта, но объекта *a* эта целостность фетишизируется. В стремлении к целостности предпринимаются заведомо безуспешные попытки достичь бесконечного звучания как со-звучания. Дуэт голосов-эффектов позволяет семантически расширить границы тела и обрести телесную целостность и полноту как осмысленность. Выразительным примером этого может служить перформанс «AAA AAA» Улай и М. Абрамович, в ходе которого возможности голосов используются до предела возможной длительности со-звучания, демонстрируя каким образом временные возможности голоса инвестируются в пространственные. Это становится особенно показательным в случае, когда акустические потоки направляются не в сторону слушателя, но в сторону другого исполнителя и, сливаясь, задают насыщенное фонически-семантическое пространство по сравнению с механистичностью «двойного аттракциона» В. Кемплена.



Улай, Абрамович М. AAA AAA

Попытка расширения присутствия посредством голоса одновременно укрепляет позиции субъекта *cogito* и расшатывает их. Этот *différance* становится условием субъекта-как-субъекта, а его голос как симулякр присутствия может быть обозначен как голос-ничто. Наиболее выразительно это проявляется в молчании как форме проявления голоса: «феноменологическое “молчание” может быть только реконституировано двойным исключением или двойной редукцией: отношения к другому во мне в указательной коммуникации и выражения как уровня, который следует за, свыше и извне по отношению к уровню смысла. В отношении между этими двумя исключениями и прояснится странная прерогатива голосового посредника» [5, с. 94]. Ж. Деррида подчёркивает, что перцептуальность молчания основывает речь в присутствии Вещи и позволяет преодолеть текстуру текста. Это преодоление необходимо для деконструкции визуального как основного элемента метафизики присутствия, а также для того, чтобы стала «возможной абсолютная близость означающего и означаемого, нацеленная на значение в интуиции и владении. Означающее станет совершенно прозрачным в силу абсолютной близости к означаемому. Эта близость разрушается тогда, когда вместо слушания моей речи, я вижу мое письмо или жест» [5, с. 107]. Значение в таком случае различается до смысла, а голос также становится уже не столько логосом, сколько телосом.

Молчание как онтология голоса-ничто позволяет рассмотреть его уже не как феномен, но как эпифеномен, внешний по отношению к субъекту, продолжающий звучать семантически, когда фонические знаки одновременно слышатся и понимаются (*entendus*) в абсолютной близости их настоящего.

Эпифеноменальность голоса также показательно проявляется в операции слушания своей речи как самоотношении, позволяющем избежать присваивающей претенциозности

удостоверенного присутствия. Если при взгляде на ограниченный участок собственного тела или в зеркало, собственное входит в поле самоотношения и поверхность тела как внешнее не выставляется в мир, то слушание своей речи не выходит за пределы собственного и именно за счёт этого субъект оказывается «под влиянием означающего, он создает, без окольного внешнего переживания, мир, сферу не “его собственного”» [5, с. 105]. Такого рода опыт сходен с осязательным в удостоверении присутствия как отсутствия в неприсваивании, как в случае со зрением или голосом-логосом.

Процесс активного слушания также предполагает неприсвоение как ориентацию на иное, которое перестает быть своим иным. Ж. Деррида обращает внимание на необходимость «выкрутить философское ухо, заставить работать *lokhōs* в *logos*» [7, с. 13]. Этот текстуальный манёвр, засада, *lokhos*, к которому призывал Ф. Ницше, и призван «выкрутить, тимпанизировать философский аутизм – такое никогда нельзя сделать в понятии и без некой резни языка» [7, с. 13]. В слушании аутизм сменяется антизмом и происходит семантическое оплодотворение – голос спускается до хоры, чтобы затем быть осмысленным телесно: «официальное наименование насекомого “уховертки” <perce-oreille>. Поскольку слова “Персефона” и “perce-oreille” не только оба начинаются с одной и той же отсылки к идее “проникновения” <per-cée>» [7, с. 12].

Такая циркуляция голоса возвращает к нему письмо и в случае, если слушающий и затем снова озвучивающий, возвращая нетождественное, вызывает визуальный эффект, сводя голос к нулевой степени изречения. Знаки, такие как тире или пауза, исчезающие при произнесении вслух и неслышимые, сгорающие в тексте, восстают из пепла в изображении, не только образов, но и самих себя – начертание букв, текстура книги и пр. вызывают сенсуальные эффекты, в том числе голосовые. Эта отография широко используется не только в изобразительном, но и говорящем современном визуальном искусстве.

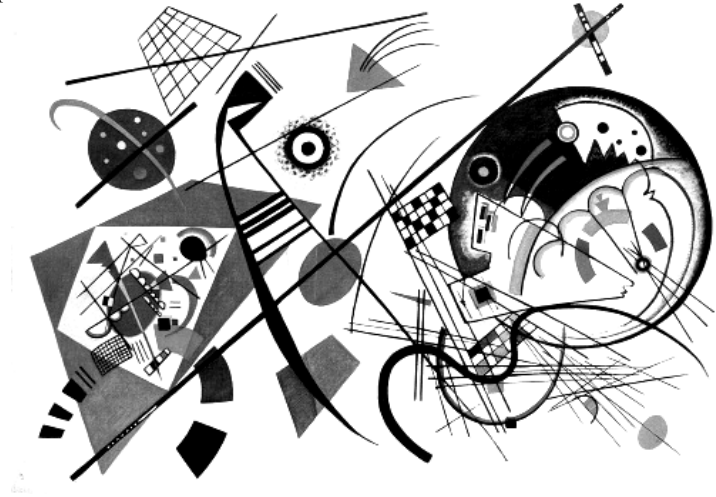
В фильме «Сирены» Д. Дайгана немой Улисс отчётливо олицетворяет телесную грамофонику, которая визуально фиксируется и одновременно семантически оформляется художником. Лингвистерия Сирен прекращается позированием, которое фиксирует позиции *che vuoi?* Эпатирующий художник, теоретизируя в диалоге со священником относительно стыда и запрета в искусстве, тем самым из демонстративного истерика становится господином-означивателем первичных фантазий. Этот сюжет также иллюстрирует, каким образом соотносятся *parmètre* и *hontologie*.

Грамофоника, обладая меньшей прозрачностью чем отражение, создаёт «двойной эффект посредника, двойное отношение между логосом и смыслом: с одной стороны, это чистое и простое *отражение, отражение*, которое не нарушает то, что оно получает и возвращает, *из-ображает* смысл как таковой в его подлинных цветах и ре-презентирует его в персоне» [5, с. 154]. Нулевая степень изречения позволяет сжечь изречённое и очистить слово, причём остаток как избыточное *jouissance* – пепел слова – никогда не остывает в качестве сущего, а праздничный траур не прекращается с связи с визуальной фиксацией. «Но что такое слово, чтобы выжигать себя вплоть до того, что его несет (магнитофонная или бумажная лента, саморазрушение невозможной передачи, как только отдан приказ), вплоть до поглощения им без видимого остатка? И ты можешь принять семя также и ухом» [6, с. 63]. Семантическое оплодотворение неостывающей золой смысла в подлинных цветах персоны позволяет достичь синестезического эффекта, описанного ещё в «*О душе*» Аристотеля. Распада на *parmètre* и *hontologie* в этом случае не происходит, поскольку в таком случае возможна редукция напряжения между Оно и Я.

Показательно, что одним из первых масштабных сочинений, содержащих партитуру цвета для *tastiéra per luce*, светового клавира становится «*Прометей. Поэма огня*» А. Н. Скрябина. Огненный поток цветности в ней символизирует стихийность движения и становления, освобождая его от апполонической статуарности, что могло вызывать ощущение регрессии к синкретизму и призывы не заменять светоносного Аполлона приземистым африканским Бесом, как писал К. Бальмонт.

Однако очевидно, что в данном случае стихийность не наносит ущерба возвышенному и ассоциируется с экстатическим разгулом света разума. В актуальном визуальном искусстве синестезические эффекты широко используются, причём чаще всего в случаях, когда визуальное отчётливо семантизируется, в том числе сюжетно. Показательно, что синестетик

В. Кандинский разрабатывал проблему соответствия аудиального и визуального в *О духовном в искусстве*. Однако утверждение, что «его <художника> отверстый глаз должен быть направлен на внутреннюю жизнь и ухо его всегда должно быть обращено к голосу внутренней необходимости» [11, с. 61] свидетельствует о том, что духовность здесь понимается не как возвышенное, а как хоровое.



Кандинский В. *Секущая Линия*

Показательно, что разработкой синестезических возможностей искусства активно занимался П. Булез, прикладная деятельность которого неотделима от его концепции алеаторически-складчатого становления. Как и в случае «Прометей. Поэмы огня» А. Н. Скрябина, большинство его музыкальных текстов являются также поэтическими. Ж. Делёз в связи с этим задаётся вопросом: «Как “сгибать” текст, чтобы музыка могла служить ему оболочкой? <...> Отсюда – мысль Лейбница о том, что наша душа сама собой и спонтанно поет аккордами, тогда как наши глаза читают текст, а голос следует мелодии. Текст “сгибается” сообразно аккордам, а гармония служит ему оболочкой. Та же самая проблема выражения непрестанно занимала композиторов вплоть до Вагнера и Дебюсси, а в наши дни – Кейджа, Булеза, Штокхаузена, Берно. Это – проблема не соответствия, а “fold-in”, или “складки к складке”» [3, с. 240].



Synesthesia

Ответом на этот вопрос может стать преодоление «несгибаемой» артикуляции голоса, которая сопровождается потерей модуляций. Возможно, несмотря на настояния Ж.-Ж. Руссо, чистая линия модуляции, инфлексия голосов не должна ограничиваться унисоном, поскольку семантическая полифония дискурсивного действия не должна ограничиваться солированием субъекта *cogito*. Если субъект-субъектные отношения, по утверждению С. Жижека, нежизнеспособны, тогда расщеплённые процессуальные субъекты взаимодействуют различными голосами из широкого спектра, варьируя телесные и сенсуальные топосы, а также позиции господства-подчинения и образуют семантически вокальные ансамбли. Однако встреча нескольких синестетиков может иметь самые неожиданные следствия. Но именно сопутствующее этому жуткое, как в фильме *Синестезия* (*Gimì hebun* – буквально *Дай мне небо*, что указывает на внимание создателей фильма к отношению сенсуального и идеологического) Т. Матсуура, позволяет предположить, что в таком случае голосовое оказывается за пределами человеческого и звучит как постчеловеческое.

ЛИТЕРАТУРА

1. Барт Р. Фрагменты речи влюблённого (неизданные страницы): [электронный ресурс] / Ролан Барт; [перевод с фр. В. Лапицкого] // Новое литературное обозрение. – 2011. – № 112. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nlo/2011/112/ba2.html>.
2. Божович М. Истерический материализм Дидро / М. Божович; [перевод с фр. А. Смирнова] // Логос. – 2003. – № 3. – С. 66-79.
3. Делез Ж. Складка. Лейбниц и барокко / Жиль Делез; [перевод с фр. Б. М. Скуратова]. – М.: Логос, 1997. – 264 с.
4. Делез Ж. Эмпиризм и субъективность: опыт учения о человеческой природе по Юму. Критическая философия Канта: учение о способностях. Бергсонизм. Спиноза / Жиль Делез; [перевод с фр. Я. И. Свирского]. – М.: ПЕР СЭ, 2001. – 480 с.
5. Деррида Ж. Голос и феномен / Жак Деррида; [перевод с фр. С. Г. Кашиной, Н. В. Сулова]. – СПб.: Алетейя, 1999. – 208 с.
6. Деррида Ж. Золы угасшей прах / Жак Деррида; [перевод с фр. В. Е. Лапицкого]. – СПб.: Machina, 2012. – 115 с.
7. Деррида Ж. Поля философии / Жак Деррида; [перевод с фр. Д. Ю. Кралечкина]. – М.: Академический проект, 2012. – 376 с.
8. Деррида Ж. Эссе об имени / Жак Деррида; [перевод с фр. Н. А. Шматко]. – М.: Институт экспериментальной социологии; СПб.: Алетейя, 1998. – 192 с.
9. Деррида Ж. *Che cos'è la roesia*: [электронный ресурс] / Жак Деррида; [перевод с фр. М. Маяцкого] // Логос. – 1999. – № 6 (16). – Режим доступа: http://www.ruthenia.ru/logos/number/1999_06/1999_6_13.htm.
10. Жижек С. Возвышенный объект идеологии / Славой Жижек; [перевод с англ. В. Калугина]. – М.: Художественный журнал, 1999. – 236 с.
11. Кандинский В. О духовном в искусстве / В. Кандинский. – М.: Архимед, 1992. – 110 с.
12. Лакан Ж. Изнанка психоанализа / Жак Лакан; [перевод с фр. А. Черноглазова]. – М.: Гнозис; Логос, 2010. – 424 с.
13. Dolar M. A voice and nothing more / M. Dolar. – Cambridge; London: The MIT Press, 2006. – 217 p.