

УДК 929 Дельоз: 111.852: 7.072

*Ірдинєнко К. О.*

## ТЕОРЕТИЧНА СПАДЩИНА ЖІЛЯ ДЕЛЬОЗА: ЕСТЕТИКО-МИСТЕЦТВОЗНАВЧИЙ АСПЕКТ

*У статті проаналізовано естетико-мистецтвознавчі ідеї Ж. Дельоза, які є важливою частиною його теоретичної спадщини. Показано, що, відстоюючи поліметодологічну позицію, французький постмодерніст запропонував «пограничний» підхід до розгляду естетико-мистецтвознавчої проблематики.*

**Ключові слова:** *теоретична спадщина, естетика, мистецтвознавство, «пограничний» підхід, поняттєво-категоріальний апарат.*

*В статье анализируются эстетико-искусствоведческие идеи Ж. Делёза, которые являются важной частью его теоретического наследия. Показано, что, отстаивая полиметодологическую позицию, французский постмодернист предложил «пограничный» подход к рассмотрению эстетико-искусствоведческой проблематики.*

**Ключевые слова:** *теоретическое наследие, эстетика, искусствознание, «пограничный» подход, понятийно-категориальный аппарат.*

*In article are analyzed aesthetics-art criticism ideas of Zh. Delyoz, which are an important part of his theoretical heritage. It is shown that defending polymethodological position French post-modernist has offered border approach to consideration aesthetics-art criticism problems.*

**The keywords:** *theoretical heritage, aesthetics, criticism, border approach, notional-categorical device.*

Починаючи від кінця минулого століття, широке коло проблем постмодернізму постійно привертає увагу українських науковців. При цьому слід наголосити, що протягом останніх десятиліть накопичено значний дослідний матеріал, що відбиває естетико-мистецтвознавчу позицію, передусім французьких постмодерністів. Такий стан речей видається нам цілком виправданим, оскільки французька гуманістика завжди мала досить потужну естетичну та мистецтвознавчу складову. Прихильники постмодернізму, по суті, продовжили існуючу традицію.

Слід визнати, що серед представників французького постмодернізму немає, так би мовити, професійних естетиків чи мистецтвознавців. Як культурологи та літературознавці себе атрибутовували лише Жак Дерріда (1930–2004), засновник «граматології» – науки про письмо, яка утверджує первинність письма щодо слова, автор методу «деконструкції» як аналітичного розмежування понять, що становлять основу логоцентричної онтології» [7, с. 70], та Ролан Барт (1915–1980), серцевиною теоретичної позиції якого постає «поняття «тексту («текст-насолода», «текст-задоволення») та читання («прогулянка текстом»). Текст постає як різновид

задоволення» [7, с. 16].

Проте в тій чи іншій мірі до естетико-мистецтвознавчої проблематики зверталися практично всі французькі постмодерністи, оскільки властивий їхнім дослідженням діалог гуманітарних наук не дозволяв обійти увагою ані естетику, ані мистецтвознавство. У контекст означеної тенденції «вписується» і теоретична спадщина Ж. Дельоза, у структурі якої представлена потужна естетико-мистецтвознавча складова. Це пояснює той факт, що в роботах низки українських фахівців (Ю. Азарова, Т. Алексеєнко, О. Брюховецька, Т. Гуменюк, О. Колотова, Л. Левчук, В. Личкова, О. Оніщенко, О. Павлова, М. Собуцький, К. Станіславська, К. Степико та ін.) досить послідовно опрацьовані як естетико-мистецтвознавчі орієнтації французьких постмодерністів узагалі, так і позиція Ж. Дельоза зокрема.

Мета статті полягає в систематизації естетико-мистецтвознавчих ідей Ж. Дельоза, аналіз яких дозволяє представити теоретичну спадщину філософа як цілісний феномен. На наш погляд, поза увагою українських науковців залишилися окремі зрізи естетико-мистецтвознавчих напрацювань французького постмодерніста, що уможлиблює подальші дослідницькі розвідки.

Жиль Дельоз (1925–1995) – французький філософ, здобув освіту в Сорбонні, навчаючись там протягом 1944–1948 років. Він широко відомий філософськими та історико-філософськими дослідженнями: «Ніцше і філософія» (1962), «Спіноза і проблеми вираження» (1968), «Різниця і повторення» (1968), «Логіка смислу» (1969). Окрім означеного, в полі зору теоретика перебувають такі постаті, як Лейбніц, Кант, Бергсон, Фрейд та ін. Водночас Ж. Дельоз пише фундаментальну двотомну монографію «Кіно» (1983–1985), аналізує специфіку творчого процесу, мотиви й стимули творчості такого непересічного англійського живописця, як Френсіс Бекон (1909–1992), та виявляє вплив естетики бароко на світоставлення Лейбніца. Особливої уваги заслуговують і роботи, створені Ж. Дельозом у співавторстві з П'єром-Феліксом Гваттарі (1930–1992) – відомим французьким психоаналітиком. Передусім слід наголосити на такій важливій для постмодернізму двотомній монографії, як «Капіталізм та шизофренія. Анти-Едип» (1977–1980).

На наш погляд, необхідно підкреслити, що в процесі свого професійного становлення Ж. Дельоз зазнав впливу і структуралізму, і інтуїтивізму, і ніцшеанства, і психоаналізу. Фахівці, які сьогодні досліджують спадщину філософа, передусім підкреслюють структуралістські уподобання Ж. Дельоза й зараховують його – як і більшість інших постмодерністів – до постструктуралістів. Така точка зору є цілком прийнятною за умови, що буде підкреслена поліметодологічна сутність теоретичної позиції філософа. Аналізуючи спадщину Ж. Дельоза, слід враховувати, що теоретична платформа, яку визначають як «постмодернізм», об'єднала досить різних фахівців, що сповідували чи сповідують сьогодні загальну манеру філософування. Водночас принаймні перше покоління французьких постмодерністів, до якого належить і Ж. Дельоз, продемонструвало

---

самостійну і самодостатню позицію. Відтак звернення до наріжних проблем постмодернізму повинно, на нашу думку, органічно поєднувати загальну картину із тими індивідуальними складовими, що її формують.

Щодо оцінки постмодернізму в цілому, то ми поділяємо думку К. Степико, яка зазначає: «Постмодернізм є принципово антисистематичним, адогматичним, орієнтованим на відкриту систему й готовим до миттєвих змін та поправок. Його символом є поняття ризома, запропоноване Ж. Дельозом та Ф. Гваттарі в однойменній праці. Взагалі, ризома – це біологічний термін, який позначає систему коріння у певних рослин, які не мають основного кореня, а, натомість, мають розгалужену кореневу систему, де неможливо визначити головний корінь» [9, с. 65]. Деталізуючи й аргументуючи свою позицію, К. Степико підкреслює, що «таким рослинам легше захоплювати простір, адже майже кожний з коренів пускає відросток, а з нього виростає нова рослина. Так само відбувається в постмодернізмі – паралельно існує величезна кількість культурних течій, еклектичних та самодостатніх, з перехрещенням яких з'являються нові течії, при чому старі не спростовуються й не відмирають» [9, с. 65].

Запропонована К. Степико інтерпретація постмодернізму повністю відбиває теоретичну позицію Ж. Дельоза, який намагався орієнтуватися на «відкриту систему» і тим самим функціонував у просторі різних філософських течій та способів пізнання дійсності. При цьому, професійно оцінюючи історичну динаміку філософських ідей, він творчо модифікував їх у культурний простір минулого століття, передусім його середини та другої половини. В межах такої моделі Ж. Дельоз досить виразно репрезентував і власну теоретичну позицію, подекуди не звертаючи жодної уваги на деяку її еклектичність. Слід враховувати, що еклектичність є об'єктивним наслідком поліметодології. Отже, Ж. Дельоз, свідомо «співпрацюючи» з кількома філософськими течіями, закладав еклектичність у контекст власних розміркувань. Подібним шляхом йшли й інші постмодерністи першого покоління.

Усе означене, на нашу думку, яскраво ілюструють два приклади. Перший приклад пов'язаний з проблемою понятійного забезпечення постмодерністської манери філософування. Намагаючись досягти реальної наукової новизни, постмодерністи постійно напрацьовували нові поняття. Сьогодні, коли є можливість систематизувати зроблене ними, то виявляється, що, з одного боку, чисельність заявлених понять може «обслуговувати» будь-яку гуманітарну проблему, а з другого, – формально-логічна й змістова їхня обґрунтованість є в окремих випадках досить проблематичною. Ми маємо на увазі такі поняття, як «дикий досвід», «безособові потоки бажання», «плоть», «тіло без органів» та ін. Спроби трансформувати ці поняття в естетико-мистецтвознавчу сферу приводять до виправдання творчої всюдозволеності митця й суб'єктивності оцінок з боку художньої критики. Зазначимо, що нашу позицію можуть не поділяти інші дослідники, які намагаються спиратися саме на напрацювання представників

постмодернізму. Виокремимо декілька підходів до означеної ситуації, обмежуючи наш аналіз досвідом лише української гуманістики.

Так, у наукових розвідках понятійний апарат постмодерністів активно використовували Т. Алексеєнко, досліджуючи естетичні модифікації тілесності в мистецтві, та К. Станіславська, предметом наукових інтересів якої є мистецько-видовищні форми сучасної культури. Зазначимо, що в процесі дослідження тілесності понятійний апарат постмодерністів виявився цілком доречним. Це визнає й сама дослідниця, яка, зокрема, зазначає: «Глибокому проникненню в суть феномену тілесності, виокремленню понять „тіло”, „плоть”, „тілесність”, „тіло-об’єкт” та „тіло-суб’єкт”, „тіло без органів” тощо сприяли праці відомих мислителів ХХ століття» [1, с. 3]. В переліку імен цих відомих мислителів Т. Алексеєнко називає і Ж. Дельоза, який значним теоретичним змістом «наповнював» поняття «тіло без органів». І хоча це поняття було запозичене у відомого французького мистецтвознавця Антонена Арто (1896–1948), Ж. Дельоз зміг надати йому свого – авторського – насичення.

К. Станіславська також визнає значення понять «порожній знак» та «ризом» (Ф. Гваттарі, Ж. Дельоз) як методологічних засад аналізу сучасного мистецтва, проте водночас вона досить переконливо показує, що ці поняття «працюють» лише стосовно найновіших, експериментальних форм мистецтва кінця минулого століття, зразка, інстоляцій чи перформансів.

Другий приклад ілюструє «занурення» Ж. Дельоза у творчість відомого австрійського письменника Леопольда фон Захер-Мазоха (1836–1895), прізвище якого дозволило його співвітчизнику – відомому психіатру Р. Крафт-Еббінгу – ввести в широкий науковий ужиток термін «мазохізм». Австрійський психіатр зробив це у 1890 році, тобто ще за життя Захер-Мазоха.

Аналіз та оцінка Ж. Дельозом [3] творчості австрійського письменника, по-перше, засвідчує його інтерес до психоаналітичних ідей, оскільки садомазохістичний комплекс є потужною складовою теорії З. Фрейда; по-друге, розглядаючи окремі творчі здобутки письменника, зокрема, його плани створити низку романів, об’єднаних єдиною назвою «Заповіт Каїна», філософ виступає як професійний літературознавець; по-третє, Ж. Дельоз яскраво демонструє те, що можна визначити як «пограничний» підхід – здатність вести аналіз конкретної проблеми на невеличкому просторі, де перетнулися інтереси і кількох наук, і кількох методологічних підходів.

Зазначимо, що позиція Ж. Дельоза стосовно творчості Л. фон Захер-Мазоха, проблем мазохізму й вироблення певного власного – дельозівського – ставлення до З. Фрейда привернула увагу Л. Левчук [6] та О. Оніщенко [8] – відомих українських естетиків, які проаналізували саме означений нами комплекс ідей. Здійснений ними аналіз і критика дельозівської інтерпретації спадщини непересічного австрійського письменника заслуговує на самостійний розгляд. Зробити це нам не дозволяють ані межі статті, ані її мета. Ми лише фіксуємо як

факт активного входження робіт Ж. Дельоза в простір української гуманістики, так і зацікавленість вітчизняної естетичної теорії у виробленні власної позиції щодо традицій французького постмодернізму.

Якщо в процесі розгляду творчості Захер-Мазоха французьким постмодерністом демонструється інтерес до психоаналітичної проблематики, то монографія «Кіно» (1983–1985) спирається на бергсонівські теоретичні засади, які своїм підґрунтям мають інтуїтивізм. Перехід від психоаналізу до інтуїтивізму сприймається Ж. Дельозом як цілком природній процес.

Відомий кінознавець О. Аронсон, який здійснив російськомовне видання монографії «Кіно» і написав до неї ґрунтовну передмову, вважає, що «кіно мислиться Дельозом як стихія руху й мінливості», а отже, є бергсонівським за теоретичними засадами, але, водночас, дельозівські ідеї близькі і до ніцшеанства. О. Аронсон підкреслює: «...слід пам'ятати, що Дельоз – ніцшеанець, один з небагатьох послідовних ніцшеанців після Ніцше. Його основне устремління – продовжити філософію в її „несвоєчасності“, знайти її місце там, де вона ще не встигла знайти якусь „реальність“ як підґрунтя» [2, с. 13]. Дійсно, у монографії «Кіно» є посилання на певні положення Ф. Ніцше, на його теоретичні метафори, є спеціальний розділ «Гегельянська та ніцшеанська концепції кіномузики», проте провідну роль в осмисленні кіномистецтва відіграють, на наш погляд, ідеї видатного французького філософа Анрі Бергсона (1859–1941).

Відзначимо, що інтуїтивізм А. Бергсона цікавив Ж. Дельоза протягом достатньо довгого періоду, і він неодноразово звертався до його ідей. Цей інтерес знайшов найбільш повне вираження в книзі Дельоза «Бергсонізм». При цьому Ж. Дельоз не стільки цікавився власне інтуїтивізмом, скільки тими ідеями філософа, які мають у А. Бергсона яскраво виражений естетико-мистецтвознавчий «присмак». У такому контексті в поле зору Ж. Дельоза закономірно потрапляє монографія А. Бергсона «Матерія і пам'ять», написана ним у 1896 році. О. Аронсон не тільки високо оцінює цю роботу, що цілком зрозуміло, адже «Матерія і пам'ять» бергсонознавцями вважається одним з найґрунтовніших досліджень філософа, а й вважає, що Ж. Дельоз інтерпретує її як «теорію кінематографічного сприймання до кінематографа» [2, с. 17].

Що дає О. Аронсону право підтримати таку сміливу заяву французького постмодерніста? Відповідь досить проста: у роботі «Матерія і пам'ять» «Бергсон запропонував зовсім несподіваний підхід до проблеми образу, спробувавши розглядати його як мінливість-в-собі, як здатність до саморуху» [2, с. 17]. Водночас О. Аронсон визнає, що А. Бергсон аж ніяк не співвідносив свої ідеї з кінематографом і навіть у 1907 році, оприлюднивши свою найбільш відому працю «Творча еволюція», він «звертається до кіно лише як до прикладу фотографії», яка створює «ілюзію реальності».

Слід зазначити, що використання в кінознавчому контексті монографії А. Бергсона «Матерія і пам'ять» не є таким однозначним, як це подають і

Ж. Дельоз, і інтерпретатор його концепції О. Аронсон. Нам видається досить переконливою і точка зору Л. Левчук, яка в своїх публікаціях неодноразово зверталася до спадщини А. Бергсона і в роботах якої естетико-мистецтвознавча концепція французького філософа представлена досить повно. Виокремлюючи «Матерію і пам'ять» в переліку естетико-мистецтвознавчих досягнень А. Бергсона, вона наголошує не лише на феноменах «сприймання» та «образ», а передусім на факторі часу, з яким «працює» філософ і який – пізніше – вплине на естетико-художні шукання кіномитців. Досить згадати хоча б творчість відомого іспанського кінорежисера Карлоса Саури. У монографії Ж. Дельоза «час» фігурує лише як ознака образу: «образ-час». Якщо ж орієнтуватися на позицію Л. Левчук, то бергсонівський «час» отримує, так би мовити, «загальноестетичну» й «загальномистецьку» функцію, тобто володіє значно потужнішими можливостями, ніж ті, що виокремив Ж. Дельоз. Л. Левчук, зокрема, зазначає: «Розглядаючи в роботі „Матерія і пам'ять” проблему співвідношення між минулим і сучасним, Бергсон стверджує, що слід з'ясувати, „чи справді минуле перестало існувати або просто перестало бути корисним?” І відповідає на це запитання: „...ваше сприймання, хоч яким миттєвим воно було, складається з числених згадуваних елементів і, по суті, будь-яке сприйняття є вже пам'ять. *Практично ми сприймаємо тільки минуле*, оскільки чисте сучасне являє собою невловимий поступальний рух минулого, яке підточує майбутнє”. Складна залежність між минулим, сучасним та майбутнім робить для Бергсона актуальним аналіз таких естетико-психологічних феноменів, як переживання, пам'ять, асоціації, образи, які становлять невід'ємну частину творчого процесу в мистецтві» [5, с. 35]. Слід підкреслити, що в контексті кінознавчої теорії Ж. Дельоза присутні окремі з означених Л. Левчук «естетико-психологічних феноменів», але вони не концептуалізовані. Зосередившись на «образі-русі» і «образі-часі», Ж. Дельоз звузив теоретичний потенціал, наявний в працях А. Бергсона, і повністю не використав його в процесі аналізу творчих надбань конкретних режисерів.

На наш погляд, і позиція Ж. Дельоза, і її інтерпретація О. Аронсоном носять дещо тенденційний характер, оскільки обидва автори намагаються «прив'язати» бергсонівські ідеї до кінематографа, а справа полягає в тому, що ці ідеї носять загальноестетичний характер і, відтворюючи деякі структурні елементи твору мистецтва, «працюють» на естетико-мистецтвознавчу теорію А. Бергсона. Складність використання бергсонівських ідей стосовно мистецтва кіно – з цією складністю зіткнувся і такий неординарний мислитель, як Ж. Дельоз – полягає в тому, що в манері філософування А. Бергсона постійно присутні й подекуди переплітаються декілька гуманітарних наук: власне філософія, філософія і естетика, філософія і психологія, філософія і мистецтвознавство. Окрім цього, в процесі розгляду конкретних питань простежуються й перехресні тенденції між, наприклад, естетикою і психологією, естетикою і мистецтвознавством. Через цю специфіку роботи філософа з таким же успіхом дотичні як до кінематографа, так і

до творів літератури, створених у різних естетико-художніх зрізах: від М. Пруста до Н. Саррот та А. Роб-Грійє.

Аналізуючи та інтерпретуючи бергсонівський контекст монографії «Кіно», слід звернути увагу на ту обережність, з якою Ж. Дельоз «використовує» А. Бергсона. Так, перша глава книги «Образ – рух» (маємо на увазі перший том монографії «Кіно» – *К. I.*) має назву «Тези про рух (перший коментар до Бергсона)». Таких «коментарів до Бергсона» в першому і другому томах дельозівського дослідження буде чотири.

Прийом «коментаря» (від лат. *commentarius* – замітки, тлумачення, примітки) має свої «за» і «проти». «За», на наш погляд, полягає в тому, що коментар знімає відповідальність з того, хто коментує. Наразі це не дослідження, не аналіз, а якесь вільне висловлювання на запропоновану тему. Це лише замітки або тлумачення чужого тексту. Вочевидь, що поняття «замітки», «тлумачення», «примітки» або «вільне висловлення» не є строго науковою формою дискусії з тою чи іншою теоретичною позицією. У випадку з Ж. Дельозом «коментар до Бергсона» це: 1) «тези про рух»; 2) «образ-рух і три його різновиди»; 3) «від спогадів до мрії»; 4) «вістря сучасного і полотнище минулого». Що ж стосується аргументів «проти» прийому «коментарів», то вони полягають саме у відсутності відповідальності за форму роботи з першоджерелом, коли будь-які замітки чи тлумачення, навіть якщо вони «пересмикують» думку автора, мають право на існування, оскільки це «вільна думка вільного коментатора».

Сьогодні практично неможливо отримати відповідь на запитання, чому Ж. Дельоз віддав перевагу формі коментаря, а не обрав традиційний шлях висвітлення ролі Бергсона в обґрунтуванні «кінематографічного сприймання до кінематографа»? Підкреслимо, що процитована нами дельозівська теза вважаємо недостатньо переконливою. Це зауваження стосується і окремих висловлювань філософа, які простежуються в процесі його «коментарів до Бергсона». На нашу думку, Ж. Дельоз розумів деяку штучність прямого «накладання» бергсонівських ідей на історію кінематографа і саме тому використав прийом «коментарів», увівши вжиток ще одну новацію постмодерністської форми філософування.

Незалежно від нашого критичного ставлення до окремих тез Ж. Дельоза, його своєрідний теоретичний експеримент – зіставити складні структурні елементи бергсонівської філософської концепції як з етапами становлення кінематографа, так і з творчими пошуками конкретних режисерів – заслуговує на аналіз та оцінку. Враховуючи межі статті, розглянемо детально перший «коментар до Бергсона», аргументований Ж. Дельозом.

«Тези про рух (перший коментар до Бергсона)» є спробою Ж. Дельоза використати новаторську теорію руху, запропоновану французьким філософом на межі XIX–XX століть, як пояснення природи кінематографа. Ми вже відзначали, що Ж. Дельоз професійно займався вивченням філософської позиції А. Бергсона і вільно орієнтувався в трьох бергсонівських тезах про рух. В інтерпретації

Ж. Дельоза вони подаються так: «Згідно з... першою тезою, рух не можна сплутувати з подоланим простором. Адже подоланий простір відноситься до минулого, а рух – до сучасного, це акт проходження» [4, с. 40]. Друга теза руху: «...ви не можете відновити рух за допомогою положень у просторі або миттєвостей у часі, тобто завдяки нерухомим „зрізам”... Ви здійснюєте це відновлення не інакше, як прикидаючи до позицій або миттєвостей абстрактну ідею послідовності, надаючи їм механічного, однорідного та універсального характеру, скопійованого з простору й однакового для всіх рухів» [4, с. 40].

Відтак складається дещо парадоксальна ситуація, коли Ж. Дельоз використовує в монографії «Кіно» ці дві тези руху, сформульовані А. Бергсоном, задля критики А. Бергсона. «У 1907 р., – пише Ж. Дельоз, – Бергсон у „Творчій еволюції” висунув відоме формулювання: рух є кінематографічна ілюзія» [4, с. 40]. Зрозуміло, що вислів «відоме формулювання» слугує певним звинуваченням А. Бергсону, який, урешті-решт, намагається утвердити кіно, за висловом Ж. Дельоза, як «хибний рух», як «типовий приклад хибного руху»,

Третя теза руху А. Бергсона уможлиблює, з точки зору Ж. Дельоза, виокремлення трьох рівнів, а саме: «1) множинність, або закриті системи, які можна визначити за різноманітними об'єктами або ж виразним частинам; 2) рух, що переміщується та встановлюється між цими об'єктами й модифікує їх положення; 3) тривалість, або ціле, духовна реальність, що постійно змінюється відповідно властивим їй відношенням» [4, с. 51].

У контекст аналізу трьох бергсонівських тез про рух Ж. Дельоз періодично включає як мистецтвознавчий, так і кінознавчий досвід, намагаючись «перекласти» абстрактні конструкції на виявлення специфіки руху кінематографа від фотографічних витоків до, наприклад, здобутків кіномистецтва французької «нової хвилі».

Підсумовуючи матеріал статті, слід підкреслити, що естетико-мистецтвознавчі ідеї Ж. Дельоза органічно «вписані» в загальнотеоретичні шукання відомого філософа. Звернення до ніцшеанських, психоаналітичних чи інтуїтивістських концепцій є свідченням певного інтересу, передусім, Ж. Дельоза до естетико-мистецтвознавчих напрацювань першої половини минулого століття. Принцип спадкоємності в розвитку французької гуманістики підтримували, як відомо, не всі представники постмодернізму. Позиція ж Ж. Дельоза у цьому аспекті є професійною й цілком виправданою. Достатньо широке представлення ідей постмодернізму взагалі і Ж. Дельоза зокрема в українському теоретичному просторі є свідченням сучасності позиції Ж. Дельоза, її затребуваності як в позитивному аспекті, так і як предмету наукових дискусій.

#### Література:

1. Алексєєнко Т. Естетичні модифікації тілесності в мистецтві: автореф. дис. ... канд. філос. наук / Т. Алексєєнко. – Луганськ, 2013.
2. Аронсон О. Язык времени / О. Аронсон // Делёз Жиль. Кино / Жиль Делёз. – М., 2004.



3. *Делёз Ж.* Предисловие. Представление Захер-Мазоха (Холодное и Жестокое) / Ж. Делез // Леопольд фон Захер-Мазох. Венера в мехах : сб. – М., 1992.
4. *Делёз Жиль.* Кино / Жиль Делёз. – М., 2004.
5. *Левчук Л.* Західноєвропейська естетика ХХ століття / Л. Левчук. – К., 1997.
6. *Левчук Л.* Леопольд фон Захер-Мазох: по той бік принципу насолоди / Л. Левчук // Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності : зб. наук. праць. – Вип. 15. – К., 2005.
7. *Омельченко Ю.* Філософія ХХ – ХХІ століть: імена : біографічний словник / Ю. Омельченко. – К., 2011.
8. *Онiщенко О.* Творчість Л. З. фон Захер-Мазоха у динаміці культуротворчих процесів ХХ століття / О. Онiщенко // Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності : зб. наук. праць. – Вип. 18. – К., 2006.
9. *Степико К.* Постмодернізм: «псевдомистецтво» чи самобутнє явище?» / К. Степико // Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності : зб. наук. праць. – Вип. 25. – К., 2010.