УДК 141.319.8
DOI https://doi.org/10.31392/cult.alm.2025.2.37

Тарапата-Більченко Лідія Григорівна,
кандидат філософських наук, доцент,
доцент кафедри музичного мистецтва
Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка
orcid.org/0000-0001-5449-1480
tarapata@meta.ua

ЗВУК, ЗНАК, СЕНС У ДИСКУРСІ SOUND STUDIES

Наявність концептуальних змін у звуковій аурі культури потребує ґрунтовного філософського аналізу звуку як її першоелемента. У статті висвітлено деякі аспекти «звукознавства» (*sound studies*, акуслогії) як сучасного міждисциплінарного напряму гуманітарних наук, що вивчають звук як культурний, соціальний та історичний феномен. До основних понять акуслогії належать такі: «звуковий ландшафт» (Р. М. Шейфер), «звуковий потік» (К. Кокс), тиша як горизонт слухання (Д. Айді, Д. Туп, С. Фогелін, Р. М. Шейфер), звук-знак-сенс. Методологія *sound studies* переважно ґрунтується на синтезі феноменологічного й семіотичного підходів. Мета статті полягає в окресленні провідних векторів сучасних досліджень звуку з акцентом на його семіотичній природі. Констатовано, що понятійний апарат і методологія звукознавства знаходяться на стадії формування й виходять за межі традиційного (арістотелівського) розуміння звуку як фізичного явища. З'ясовано, що актуальними векторами звукознавчих досліджень нині є такі: природа звуку, його класифікація, історія; феноменологія та семіотика звуку; психологія звукосприйняття; екологія звукового середовища. За межами статті залишено аналіз традиційних кореляцій «звуку» з музикою як найбільш концентрованою формою звукового ландшафту. Увагу зосереджено на аналізі співвідношень *звук-зримий образ*, *звук-знак* у мові як семіотичній системі, а також на осмисленні звуку в процесі його сприйняття й інтерпретації. Наголошено на фактах тиранії «Візуального» та його очевидних експансіоністських намірах щодо «Сонорного» в просторі сучасної культури. Культура «Слуху» з очевидністю перетворюється на культуру «Видовища», що змінює звуковий ландшафт сучасного культурного простору. Підкреслено важливість подальшого вивчення різноманітних звукових практик, ролі звуку у формуванні особистої та колективної ідентичності, впливу звукових технологій на формування семантичного простору культури.

Ключові слова: звук, sound studies, акуслогія, семіотика, знак, сенс.

Tarapata-Bilchenko Lidiia,
Candidate of Philosophical Sciences, Associate Professor,
Associate Professor at the Department of Musical Art
Sumy State Pedagogical University named after A. S. Makarenko
orcid.org/0000-0001-5449-1480
tarapata@meta.ua

SOUND, SIGN, SENSE IN DISCOURSE SOUND STUDIES

The presence of conceptual changes in the sound aura of culture requires a thorough philosophical analysis of sound as its primary element. The article highlights some aspects of "sound studies" as a modern interdisciplinary direction of the humanities that studies sound as a cultural, social and historical phenomenon. The discourse of sound studies uses the following concepts: "Soundscape" (R. M. Schafer), "sonic flux" (K. Cox), silence as a horizon of listening (D. Aidy, D. Tup, S. Vogelin, R. M. Schafer), sound-sign-sense. The methodology of sound studies is mainly based on the synthesis of phenomenological and semiotic approaches. The purpose of the article is to outline the leading vectors of modern sound research with an emphasis on its semiotic nature. It is stated that the conceptual apparatus and methodology of sound studies are at the stage of formation and go beyond the traditional (Aristotelian) understanding of sound as a physical phenomenon. It was found that the current vectors of sound research are currently: the nature of sound, its classification, history; phenomenology and semiotics of sound; psychology of sound perception; ecology of the sound environment. The analysis of traditional correlations of "sound" with music as the most concentrated form of the sound landscape is left outside the scope of the article. Attention is

focused on the analysis of the relationships sound–visual image, sound–sign in language as a semiotic system, as well as on the understanding of sound in the process of its perception and interpretation. The facts of the tyranny of the «Visual» and its obvious expansionist intentions in relation to the "Sonor" in the space of modern culture are emphasized. The culture of "Hearing" is clearly transforming into the culture of "Spectacular", which changes the sound landscape of the modern cultural space. The importance of further studying various sound practices, the role of sound in the formation of personal and collective identity, the influence of sound technologies on the formation of the semantic space of culture is emphasized.

Key words: sound, sound studies, acouslogy, semiotics, sign, meaning.

Звук як предмет дослідження довгий час знаходився за межами філософського дискурсу, перебуваючи в лоні природничих наук і мистецтвознавства. Звук, як феномен, і філософія, як інтерпретатор звукового феномена, і досі існують у режимі часткової «неперекладності». Апологети романтизму вважали людину акроатиком універсуму, вухо – слуховою камерою душі, ідею паневфонії (Й. Гердер) – спадкоємицею піфагорійської «гармонії сфер». Сьогодні культура «Слуху» з очевидністю перетворилася на культуру «Видовища», змінився звуковий ландшафт культурного простору. Умови побутування й функції таких висококонцентрованих форм звуку, як, наприклад, музика, завдяки сучасним технологіям набули нових значень. Концептуальні зміни у звуковій аурі культури актуалізують потребу у філософському аналізі звуку як її першоелемента.

Метою статті є окреслення провідних векторів сучасних досліджень звуку з акцентом на його семіотичній природі; інтерпретація співвідношень *звук-зримий образ*, *звук-сенс* і *звук-знак* у мові як семіотичній системі.

Дослідження звуку («звукознавство», *sound studies*), *акуслогія* (термін П'єра Шеффера й Мішеля Шіона), як порівняно новий напрям гуманітарних наук, розпочинаються в останній чверті XX століття й охоплюють широке коло питань: природу й походження звуків, їх класифікацію, психологію звукосприйняття, історію звуку, феноменологію та семіотику звуків, екологію звукового середовища, звук у кіно.

Попри те що методологія *sound studies* усе ще знаходиться на стадії розроблення, у європейському й американському науковому дискурсі на межі століть з'явилося чимало робіт, присвячених різновекторним підходам до вивчення звуку та формуванню понятійного апарату звукознавства. Реймонд Мюррей Шейфер у роботі «Наше звукове середовище та звуковий ландшафт – налаштування світу» (1977) уводить поняття «звуковий ландшафт» (*Soundscape*) як сукупність сонорних об'єктів, пов'язаних із певним простором і маркуючих істотну відмінність у сприйнятті довкілля. Він також аналізує формування низькоякісного звукового ландшафту в ході індустріальної революції (Schafer, 1994). Крістоф Кокс оперує поняттям «звуковий потік» (*sonic flux*), маючи на увазі певну «вируючу матерію» зі структурованих (мовлення, музика) і неструктурованих звуків (Cox, 2018). Тема звуку як події, а не якості превалює в Кейсі О'Каллагана (O'Callaghan, 2007).

Досвід вслуховування у звук як чисте явище з феноменологічною редукцією будь-яких психологічних і культурних конотацій демонструє Дон Айді (Ihde, 2007), а Мішель Шіон віддає перевагу синтезу феноменологічного й семіотичного підходів (Chion, 2018). Саломе Фогелін теж намагається семіотично артикулювати феноменологічний досвід, розглядаючи звук як те, що породжує значення, тобто як процес семіозису (Voegelin, 2010). Власний суб'єктивний досвід сприйняття звуку пропонує Девід Туп (Toop, 2004). При цьому в багатьох авторів звучить тема тиші як неодмінного горизонту слухання, своєрідного обрамлення звуку, початку вслуховування (Д. Айді, Д. Туп, С. Фогелін, Р. М. Шейфер).

Філософські й культурологічні аспекти дослідження звуку отримали наукову регламентацію та визнання. Варто згадати грубезний збірник за редакцією Джонатана Стерна «Антологія звукових досліджень», що вийшов із друку ще у 2012 році (Sterne, 2012) і до якого було залучено 45 авторів, зокрема й таких метрів філософії, як Жак Дерріда й Ролан Барт.

Очевидно, що розмисли про звук вимагають відходу від традиційних уявлень про нього як суто фізичне явище, яке піддається обчисленню, а тому вважається реальним та об'єктивним. Філософія звуку охоче звертається до давньої та детально розробленої

музичної естетики, до аналізу «музики як найвищої концентрації звуку» (А. Бадью). Проте в межах статті ми зосередимося не на музиці, а на тому звукові, який ще не володіє ясним і прозорим значенням, однак може бути носієм буттєвого сенсу.

Перш ніж говорити про семіотичну природу звуку, висловимо кілька думок про так звану тиранію візуального, про його *оче-видні* експансіоністські наміри щодо сонорного. Філософія просторова й *на-глядна*. Вона – царина беззвучних об'єктів (Д. Айді), щонайменше від Декарта до сучасної об'єктно-орієнтованої онтології.

Про недостатність антитези візуального й аудіального та необхідність виходу за межі опозиції оптичне/сонорне свідчать синестетичні (звукокольорові відповідності) рефлексії в літературі. Згадаймо хоча б відомий сонет Артюра Рембо «Голосівки» (Рембо, 1995, с. 97): *«А чорне, біле Е, червоне І, зелене / У, синє О, – про вас я нині б розповів…»* (пер. Гр. Кочура).

Чому поет починає з чорного? Усе починається з темряви небуття, усе народжується в небутті (Гегель на початку «Логіки»: абсолютно абстрактне, непонятійне, без-мисленне, формальне небуття), де ще немає звуку… і раптом звук є – образ Гармонії і Числа, відповідно до яких твориться Все. ***A***, пласка голосівка, базовий звук у санскриті, який тримає ноту в ударних складах початку. ***A*** – перший звук, що відкриває корпус назовні – означуванню, генотексту, нещадна й різка нота «по той бік». У давньоєврейській мові ***A*** йменується *pathagh*, що значить «відкритість» (Kristeva, 1969, p. 298).

Насправді опозиція оптики й акустики не є абсолютною, а розмежування зору і слуху за механістичним принципом *час і простір* є доволі штучним. Виявляється, візуальне може тривати, а темпоральність звуків не обов'язково ізолює їх від простору. Кінематограф – яскравий, хоча й далеко не єдиний приклад подібної ситуації.

Вельми цікавим виявляється не тільки співвідношення *звук-зримий образ*, *звук-сенс* і *звук-знак* у мові як семіотичній системі, а й те, яким чином звук набуває сенсу у світі, як відбувається семіотизація звуку.

У Ч. С. Пірса *знаком* (або раціональним *репрезентаменом*) є будь-що раціональне, що має якийсь зміст. Пірс стверджує, що все наше мислення відбувається за допомогою знаків і що знаки є не просто інструментами комунікації, а й необхідною умовою самого процесу мислення. У нас немає здатності мислити без допомоги знаків (Pirs, 1868).

Знак позначає певний об'єкт, доступний сприйняттю. Одіссей у Гомера рятується від чар «дзвінкоголосого співу» сирен завдяки Кіркеї, яка попереджає героя про небезпеку зустрічі з ними. Знак (звуки) може лише репрезентувати об'єкт (тобто сирен), уперше відкривши його для нашого пізнання, але знак у цьому випадку несе суто естетичну інформацію – красу, насолоду й захоплення, позначаючи об'єкт виключно з художньої сторони й замовчуючи наслідки, а саме невідворотну й жахливу смерть слухачів «чарівливого співу».

Важливим є те, що Пірс розрізняє *об'єкт як такий* та *об'єкт знаку*. Знак (солодкі звуки) репрезентує не об'єкт, як він представлений, власне сирен, а об'єкт знаку – кровожерливих істот-убивць, які несуть погибель. Вочевидь, для Одіссея життєво необхідним є сприйняття не *об'єкта як такого*, а, власне, *об'єкта знаку* (упорядкованої послідовності звуків), спрямованого до його свідомості, яка знаходиться в режимі неперервності, що корелює з неперервністю часу. Знак же витворює *інтерпретанту* – знання про об'єкт, яке передається свідомості через нього. Натомість супутники Одіссея не сприймають і звуки сирен як такі, бо їхні вуха заліплені воском, і знаки, оскільки вони не контактують з їхньою свідомістю. Ситуація, описана Гомером, чудово вписується в класичну семіотичну тріаду Пірса *репрезентамен-об'єкт-інтерпретанта*.

Оскільки сенс стверджує свою сутнісну відмінність від тілесних причин, станів речей, якостей, він, як подія, характеризується вражаючою неупередженістю, стерильністю, безкорисністю, він не активний, не пасивний – нейтральний. Така неупередженість маркує відмінність сенсу не тільки від стану речей, а й від пропозицій (*propositions*), які його виражають. Отже, як зазначає Ж.-Л. Нансі, до будь-якого означування, дискурсу, усього ланцюга значень і народження сенсу ми знаходимося в режимі вслуховування (*a l'ecoute*) у звуки, які ще не наділені значенням, які ще не ясні й водночас гранично близькі (Nancy, 2002, p. 13, 19–21). Як тільки сенс захоплений

у своєму відношенні до квазіпричини, яка його виробляє й розділяє кожне теперішнє водночас в обох напрямах – у минуле й майбутнє, він стає її спадкоємцем і співучасником, набуваючи сили цієї ідеальної причини. Завдяки цьому подвійному рівнянню, пряма, що простягається водночас у двох напрямах, прокреслює межу між тілами й мовою як системою пропозицій (Deleuze, 1998, p. 116, 195–196).

Завдяки мові звуки отримують метафізичну основу. По-перше, щоб володіти сенсом, по-друге, щоб слугувати *сигніфікацією* (сукупністю ознак), *маніфестацією* (виявом) і *десигнацією* (операцією зіставлення з ім'ям відповідного об'єкта), а не належати тілам у вигляді їхніх фізичних якостей. Саме сенс дає існування тому, що його виражає, і при цьому сам отримує існування в тому, що його виражає. Сенс завдяки безлічі поверхових ефектів чи подій прокреслює межу між речами та пропозиціями як носіями істинності чи хибності. І не будь цієї межі, звуки згасали б у тілах, а самі пропозиції не були б можливі.

Також і мова можлива завдяки цій межі, що відділяє її від речей і тіл, зокрема й від тіл, які говорять (Deleuze, 1998, p. 194). Ультразвук кажанів (чи дельфінів), не чутний для нашого слуху, виявляється «можливим для нас» завдяки саме сенсу, який розмежовує (інструментально, технічно) тіла й мову, «стани речей» і систему речень-пропозицій. Таким чином, вихід у семіотичну структуру забезпечує режим, за якого звуки не зливаються зі звуковими якостями речей, із шумами тіл, із їхніми діями (*об'єктами як такими,* за Пірсом), а звільняються і стають *об'єктами знаків*, тобто незалежними від тіл на поверхні більш високої інстанції – виразності через мовлення від імені того, що передіснує до появи сенсу. Прокресливши межову пряму між звуками й тілами, ми вивільняємо функцію вираження й робимо можливою мову, зокрема й «мову про звуки», водночас маніфестуючи суб'єкта, який, зрештою, виражає себе й подію як виражене.

Для аналізу співвідношення звуку і знаку, звуку й сенсу Жиль Дельоз пропонує власне прочитання «У пошуках утраченого часу» – романного циклу Марселя Пруста, цього витонченого феноменолога звуку й голосу, який як ніхто інший трепетно ставився до звуків, естетично та психологічно вибудовуючи власний усесвіт. Письменник зізнавався, що вуличний шум для нього не стільки неприємність, стільки цінність: безугавний, наче шум моря. Вочевидь, для Пруста паноптична метафора не є самодостатньою, його герої живуть у різних сенсорних просторах. Проблема Пруста, на думку Дельоза, це проблема знаків узагалі. Знаки ж, у свою чергу, утворюють різні світи (Deleuze, 1969, p. 22). «Пошуки утраченого часу» – це пошуки сенсу: у коханні, у природі, у повсякденні, в мистецтві – у великому світі. Справжня пізнавальна насолода можлива лише тоді, коли ми, інтерпретуючи знаки, відкриваємо істину, адже серія актів інтерпретації веде до прочитання-прослуховування повного тексту-мелодії світу. Відчувати знак, сприймати світ як щось, що вимагає дешифрування, – це дар. Дар цей полягає не в об'єктивізмі, який позірно володіє таємницею «випромінювання» знаків: емпіричне пізнання речі не наблизить нас до володіння істиною, утіленою в цій речі. Не варто позначене знаком плутати з істотою чи з предметом, на який указує знак, віддаючи перевагу глибинному осягненню над елементарною простотою впізнавання (Deleuze, 1969, p. 37–40).

Існують, говорить Дельоз, алогічні або надлогічні сутності (*alogiques ou supra-logiques essences*) (Deleuze, 1969, p. 50). Саме вони й конституюють єдність знаку й сенсу. Будь-який знак здатен лише наблизити нас до сутності предмета, але ніколи – представити її. Відкритися повністю сутності можуть лише в царині мистецтва, тому що лише на рівні мистецтва знаки нематеріальні. Але, одного разу відкрившись, вони починають впливати й на інші сфери. Над-логічна сутність – вище одкровення істини світу. Ми чуємо «не жалюгідну мелодію із семи нот». Перед нами простір неосяжної клавіатури, «з чиїх мільйонів клавіш лише небагато які відокремлені кромішньою пітьмою, – клавіші ніжности, жаги, мужности, супокою, такі самі не схожі між собою, як один усесвіт не схожий з іншими, – були відкриті великими мистцями, пробуджуючи в нас емоції, відповідні знайденим ними темам, і цим митці допомагають нам виявити те багатство, те розмаїття, що їх таїть у собі велика, непроникна і скрушна ніч нашої душі, яку ми беремо за пустку і небуття» (Пруст, 2012, с. 302).

Акустичну голограму великого міста створює сучасний британський письменник-дослідник

Пітер Акройд. Він описує Лондон як живий організм, що існує за власними законами життя й зростання, від першої британської експедиції Цезаря (54 р. до н. е.) до виборів мера у 2000 році. На п'ятнадцяти сторінках тексту (розділи *«Loud and everlasting»* і *«Silens is golden»*) Акройд відтворює звуковий ландшафт Лондона, у якому виразно розрізняється й потужна *шизофонія* (Ihde, 2007, p. 5) сучасного мегаполіса, і звуки квапливих кроків випадкових перехожих, які лунали протягом багатьох століть, і тиша – одна з лондонських таємниць, мовчання мертвих, на яких спочиває місто, символ скороминущості всього земного та його неминучого кінця (Ackroyd, 2012, p. 59–74). В описі звукової аури Лондона Пітер Акройд значно перевершує «Картини Парижа» Луї-Себастьяна Мерс'є (1781 р.), де автор виступав усього лише сумлінним регістратором звуків, доповнюючи свої живописні замальовки невеликими «акустичними вкрапленнями».

У «поліфонічному» вірші «Відчинені вікна (Ранок. Дрімаючи)» (1878 р., пер. М. Литвинця) (Гюго, 1978, с. 177) Віктор Гюго фіксує різноманітні звукові враження. Акустична картина створюється з першого рядка – «я чую голоси» (*j'entends des voix*). Звуки дзвону на церкві Сен-П'єр, крики купальників, щебет пташок і Жанни (внучки поета), спів півнів, скрипіння (чистять дах), кінський тупіт (неодмінній атрибут міст XIX століття), скрип коси (косять траву на газоні), кроки покрівельників по даху, свист парових машин у порту, військова музика, гомін на набережній, згуки французів, спів вільшанки зовсім поряд, стукіт молотів у кузні, плескіт води, чмихання пароплава, дзижчання мухи, безмежний подих моря…

Гюго використовує досить вдалу поетичну – імпресіоністичну – форму для передачі звукових вражень у стані дрімоти, коли оптичні стимули не діють на зоровий орган чуттів, перебуваючи в зоні часткової невидимості. Єдиний оптичний ефект – це вранішнє світло, яке пробивається крізь зімкнуті повіки. За звуками, що долинають знадвору в кімнату, криється певна реальність, яка не є випадковою, як може здатися на перший *погляд* (чи на перший *послух?*). Ця реальність є важливою для автора не тільки особисто, а й суто естетично. Поет обрамляє «звукоряд» вірша атрибутами божественної вічності – церковним дзвоном і нескінченним шепотом морських хвиль.

Варто зазначити, що перекладач вірша українською проігнорував подію між «чмиханням пароплава» й «диханням моря», а саме фразу *une mouche entré* – «муха влетіла» (*У перекладі цього вірша російською Л. Пеньковським теж відсутня муха). Між тим муха виявляється єдиним об'єктом, який долає межу між зовнішнім світом і кімнатою, де дрімає поет. Незначна звукова подія – поява дратівливої, а тому небажаної комахи, яка залетіла в кімнату через відчинене вікно з вулиці і своїм дзижчанням заважає поету, що перебуває в хиткому стані ранкової дрімоти, контрастує з «безмежним подихом моря»: поетично віртуозна антитеза настирливої дрібнички з явищем воістину космічного порядку. Іще одна межа, але вже не як просторово-матеріальне явище, а, так би мовити, метафізично, «долається» мухою, яка, тим не менше, сприймається виключно акустично, – межа між космічною безмежністю Великого Світу і внутрішнім світом автора.

Може здатися, що «звукознавство» приречене залишитися ізольованим та екзотичним відтинком гуманітаристики. Така точка зору безпідставна, адже багато з дослідників звуку водночас є професійними музикантами, композиторами або звукорежисерами, тому можна стверджувати, що музика й музична естетика будуть не тільки співіснувати з акуслогією, а й живитися вагомими результатами її досліджень. Разом із тим глибше й відповідальніше розуміння природи «прирученого» звуку пробуджує й витончує сприйняття цього складного, безкінечного й до кінця невимовного світу.

Список використаних джерел:

Гюго, В. (1978). Поезії. Київ: Дніпро. 230 с.

Пруст, М. (2012). У пошуках утраченого часу. На Сваннову сторону: роман / пер. з фр. А. Перепаді. Київ: Золоті Ворота. 380 с.

Рембо, А. (1995). П'яний корабель. Поезії. Київ: Дніпро. 221 с.

Ackroyd, P. (2012). London. London: Vintage Books. 705 p.

Chion, M. (2018). Le Son. Ouir, ecouter, observer. 3 edition. Paris: Armand Colin. 272 p.

Cox, Ch. (2018). Sonic Flux. Sound. Art and Metaphysics. Chicago and London: The University of Chicago Press. 272 p.

Ihde, D. (2007). Listening and Voice. Phenomenologies of Sound. 2 ed. N.-Y.: State University of New York Press. 276 p.

Deleuze, G. (1969). Logique du Sens. Paris: Les Editions de Minuit. 392 p.

Deleuze, G. (1998). Proust et les signes. 2 edition. Paris: Quadrige/PUF. 220 p.

Kristeva, J. (1969). Σημειωτικη: Recherches pour une semanalyse. Paris: Editions du Seuil. 379 p.

Nancy, J.-L. (2002). A l'ecoute. Paris: Editions Galilee. 85 p.

O'Callaghan, C. (2007). Sounds. A Philosophical Theory. Oxford University Press. 193 p.

Pirs, Ch. S. (1868) Questions Concerning Certain Faculties Claimed for Man. *Journal of Speculative Philosophy*. Vol. 2. P. 103–114. https://sites.ualberta.ca/~francisp/Phil488/PeirceQuestions1868.pdf.

Schafer, R. M. (1994). Our Sonic Environment and the Soundscape the Tuning of the Wordl. 2 ed. Rochester, Vermont: Destiny Books. 301 p.

Sterne, J. (Edited). (2012). The Sound Studies Reader. London, New York: Routledge. 565 p.

Toop, D. (2004). Haunted Weather. Music, Silence and Memory. London: Serpent's Tail. 279 p.

Voegelin, S. (2010). Listening to Noise and Silence. Towards a Philosophy of Sound Art. N.-Y.: The Continuum publishing Group Inc. 231 p.

References:

Giugo, V. (1978). Poesii [Poetry] / per. z fr. Kyiv: Dnipro. 230 s. [in Ukrainian].

Prust, M. (2012). U poshukah utrachenogo chasu. Na Svannovu storonu [In search of lost time. On Swann's side]: roman / per. z fr. Kyiv: Zoloti Vorota. 380 s. [in Ukrainian].

Rembo, A. (1995). Pianii korabel. Poesii [Drunken Ship. Poetry]. Kyiv: Dnipro. 221 s. [in Ukrainian].

Ackroyd, P. (2012). London. London: Vintage Books. 705 p. [in English].

Chion, M. (2018). Le Son. Ouir, ecouter, observer. 3 edition. Paris: Armand Colin. 272 p. [in French].

Cox, Ch. (2018). Sonic Flux. Sound. Art and Metaphysics. Chicago and London: The University of Chicago Press. 272 p. [in English].

Ihde, D. (2007). Listening and Voice. Phenomenologies of Sound. 2 ed. N.-Y.: State University of New York Press. 276 p. [in English].

Deleuze, G. (1969). Logique du Sens. Paris: Les Editions de Minuit. 392 p. [in French].

Deleuze, G. (1998). Proust et les signes. 2 edition. Paris: Quadrige/PUF. 220 p. [in French].

Kristeva, J. (1969). Σημειωτικη: Recherches pour une semanalyse. Paris: Editions du Seuil. 379 p. [in French].

Nancy, J.-L. (2002). A l'ecoute. Paris: Editions Galilee. 85 p. [in French].

O'Callaghan, C. (2007). Sounds. A Philosophical Theory. Oxford University Press. 193 p. [in English].

Pirs, Ch. S. (1868) Questions Concerning Certain Faculties Claimed for Man. *Journal of Speculative Philosophy*. Vol. 2. P. 103–114 https://sites.ualberta.ca/~francisp/Phil488/PeirceQuestions1868.pdf [in English].

Schafer, R. M. (1994). Our Sonic Environment and the Soundscape the Tuning of the Wordl. 2 ed. Rochester, Vermont: Destiny Books. 301 p. [in English].

Sterne, J. (Edited). (2012). The Sound Studies Reader. London, New York: Routledge. 565 p. [in English].

Toop, D. (2004). Haunted Weather. Music, Silence and Memory. London: Serpent's Tail. 279 p. [in English].

Voegelin, S. (2010). Listening to Noise and Silence. Towards a Philosophy of Sound Art. N.-Y.: The Continuum publishing Group Inc. 231 p. [in English].