

# СЕРГЕЙ ДЗИКЕВИЧ<sup>1</sup>

## СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО КАК ЭСТЕТИЧЕСКИЙ ИНТЕРФЕЙС ЧЕЛОВЕЧЕСКОГО СУЩЕСТВОВАНИЯ В ЛАНДШАФТЕ

ИСТОРИЧЕСКОЕ ПУТЕШЕСТВИЕ К ТЕОРЕТИЧЕСКИМ  
ИСТОКАМ РАННЕГО БЕРЛЕАНТА И ОБРАТНО К НАСТО-  
ЯЩЕМУ ВРЕМЕНИ<sup>2</sup>

### *Абстракт*

Арнольд Берлеант в своей исследовательской истории обнаружил для нас очень внимательный и теоретически фундаментальный способ помышления эстетических явлений и глубинного эстетического теоретизирования. В основе такого характера его работ и идей лежит хорошо детализированная историческая рефлексия о логике эстетических концепций и подходов, которые другие теоретики часто оценивают как лишь необходимую подготовку

<sup>1</sup> *Сергей Дзикевиц* — доцент кафедры эстетики философского факультета МГУ имени М.В.Ломоносова, заместитель заведующего кафедрой по научной работе, главный редактор АУ.

<sup>2</sup> Основные идеи этой статьи были представлены в виде презентации на конференции, организованной Международной эстетической ассоциацией (ИАА), 2018, Университет Аалто, Хельсинки, Финляндия, в соавторстве с Еленой Дзикевиц, профессором, к.ф.н., кафедра философии и теории культуры Высшего театрального училища при Малом театре, Москва, Российская Федерация, [aesthesis@yandex.ru](mailto:aesthesis@yandex.ru)

к сдаче университетского экзамена по истории эстетики. Берлеант очень рано и очень четко осознал значение историчности в эстетических исследованиях. Это качество, очевидно, необходимо как для сохранения энергии научного роста в эстетике, так и для освоения новых областей эстетических исследований. Берлеанта можно было бы назвать одним из теоретических лидеров в этом историческом переосмыслении эстетики, и не случайно он стал одним из ключевых инициаторов конституирования эстетики окружающей среды как новой области эстетики. В настоящей публикации, так же как ранее на сессиях XX Всемирного эстетического конгресса в Сеуле (Dzikevich, 2016), мы хотим предложить взгляд на роль современного искусства в решении текущих эстетико-экологических проблем.

### **Ключевые слова**

Берлеант, эстетика, эстетический опыт, эстетическое поле, окружающая среда, современное искусство, эстетический интерфейс.

### ***Трудная проблема эстетического опыта***

Эстетика — это один из самых молодых и энергично развивающихся междисциплинарных кластеров научного знания, и он должен постоянно пересматривать свою трехсотлетнюю историю, чтобы понять, какие возможности были разработаны в правильном направлении, какие из них не были реализованы в достаточной степени, а какие не были замечены вообще. Проблемы искусства как опыта, его реальной роли в жизни человека связаны скорее с общим расположением человеческого существования, чем с внутренними процессами в искусстве как некой комбинации художественных приемов и методов. Этот факт стал очевиден во втором десятилетии XX века, и он был наиболее четко зафиксирован в аналитических работах *Джона Дьюи* (1934).

Дьюи и некоторые другие американские авторы положили основание концепции опыта, которая стала ключевым инструментом эпистемологического анализа во всех областях, включая эстетическую, где искусство кажется наиболее влиятельным социальным примером. Континен-

тальная философия Европы, основанная на идеях Эдмунда Гуссерля, также акцентировала внимание на первичных фактах внутренней реальности, которые человеческая память собирает в виде долговременных образов, потому что все последующие феномены психики происходят от них. Людвиг Ландгребе, ассистент Гуссерля, написал специальную работу по этим проблемам, в которой также назвал эстетический опыт базовым содержанием человеческой психики (Landgrebe 1973). В Европе эта феноменологическая оценка эстетического опыта, преобладающего в человеческом разуме, исходит из модели трансцендентальной эстетики Иммануила Канта, спроектированной им в «Критике чистого разума» (Кант 1998). Как представляется, Арнольд Берлеант благодаря своим размышлениям об историчности эстетики соединил достижения этих двух линий в понимании эстетического опыта (см. специальное исследование теоретического пути Берлеанта: Castle 1993).

В своей книге «Эстетическое поле» Берлеант (1970а) предполагает, что опыт искусства находился под влиянием и в некоторых случаях контролируется концептуальными, а не собственно эстетическими факторами, он считает, что метафизическое, моральное, социальное и психологическое часто играют в этой области решающую роль (Berleant 1970а, р. VI). В тот период сам Берлеант много раз выражал мысль о том, что интеллектуальные аспекты оценки и осмысления произведений искусства являются фундаментальными, и искусство может «полностью обрести жизненные силы из корней философской мысли» (Berleant, 1970b, р. 155). В конкретных контекстах эти утверждения могут показаться не только, трудносовместимыми но и логически взаимоисключающими. Идея, которую Берлеант имел в виду в работах того времени, очень сложна для ясного понимания. Абсолютно, а не случайно или ситуативно, поскольку в *Aesthetica* А. Г. Баумгартен называет эту дисциплину областью теории познания, которая должна быть посвящена

изучению чувственного опыта как аналога разума (Baumgarten 2007), по аналогии с трудной проблемой сознания (Chalmers 1995; Alter, Walter 2006) это можно назвать трудной проблемой эстетики.

В своих дальнейших работах — независимо от того, какими конкретными проблемами они были инициированы, — кажется, Берлеант всегда помнил эту трудную проблему, которая обнаружилась особенно очевидно, когда он объединил в понятии *эстетики культуры* (Berleant 1991, 1992, 1997, 2005) все феноменальные случаи эмоционального опыта, который мы можем встретить в эстетическом поле. С первого взгляда можно сделать вывод, что Берлеант поддерживает позицию доминирования рационального начала в творческой деятельности. Эта позиция исходит от «Государства» Платона, где, согласно греческому философу, *настоящее искусство* является результатом *dianoia*, способности, свободной от чувственных искажений, ведущих к иллюзиям, фантазиям, с которыми другая способность, *eikasias*, имеет дело при создании *ложных художественных произведений*, которые являются репродуцированными чувственными абберациями, фантазмами. Поскольку в древнегреческом понимании все, что имеет что-то общее с телесной чувствительностью, относится к эстетическому, искусство, в предполагаемом Платоном абсолютном состоянии *неэстетично*. Согласно Платону, как мы уже упоминали, настоящее искусство основано на *dianoia*, или рассудке, или понимании, как хорошо переводит это на английский язык Б. Джоуетт (Jowett, перевод, 1973).

Но Берлеант ясно понимает, что эта точка зрения является лишь очень ранним случаем различения внешних чувств и внутренних ощущений, «это разделение между дистанционными и контактными чувствами соответствует различию между чувствуемым (*sensuous*) и чувственным (*sensual*)» (Berleant 1964a, p.187). Эта ранняя работа под названием «Чувствуемое и чувственное в эстетике» была по-

священа проблеме этого разделения в контексте предмета современной эстетики. Берлеант точно делает вывод, что, поскольку разница между внешними и внутренними ощущениями была зафиксирована, последние были оценены как высшее проявление чувствуемого, и именно это значение чувственно данного стало действительным предметом дисциплины, названной *эстетикой* (что образовано из *переосмысленного* значения слова «aesthesis»).

Следуя этому пути, мы вскоре сталкиваемся с необходимостью сделать вывод, что, поскольку в искусстве — и в творчестве, и в восприятии, и в оценке — чувственное играет чрезвычайно важную роль, эстетики должны видеть большую часть своего проблемного поля в изучении искусства в этих его чувственных элементы. Берлеант пишет в этой статье: «При выборе греческого слова „aesthesis“ Баумгартнер (так напечатано в тексте, и это, должно быть, типографская ошибка в имени А.Г.Баумгартена — С.Д.), в восемнадцатом веке ясно дал понять первостепенное значение обращения теории от искусства к чувствованию, к чувственному восприятию, и с этого времени эстетики продолжают признавать важность чувственного элемента в искусстве» (Berleant 1964a, p. 186; курсив автор — С.Д.). В этом аспекте — в аспекте *переосмысления термина* «aesthesis» — Берлеант начал реконструировать интеллектуальную модель эстетической области, предложенную в тексте, с тем названием, которое мы упомянули в самом начале этой статьи. Каждая точка, каждый случай, помещенный в эту область, должен был, согласно его позиции, представлять не только себя, но и *пример фундаментальных качеств, характеризующих aesthesis*.

#### *Современное искусство в ландшафте эстетического поля*

Эстетическое поле, о котором писал Берлеант, казалось, состояло из *феноменов эстетического опыта* («опыт, отмеченный наличием характеристик, которые делают его эсте-

тическим» (1970а, с. 93)). Понятие феномена было очень важным в этом анализе, оно фиксирует в дополнительном названии работы свою цель предложить версию феноменологии эстетического опыта. Мы хотим сосредоточить внимание не на научной точности этого плана предложить *версию* феноменологии эстетического опыта, а на том факте, что *поле*, представляющее собой в названии этой работы выразительную метафору, в более поздних работах Берлеанта выросла в очень сильную и широкую концепцию *ландшафта* (Berleant 1997), в котором протекает социальное существование.

И поле, и пейзаж — это места не физической, а феноменально эстетической природы, и если в первом случае этот факт более очевиден, второй может быть легко истолкован неправильно, если кто-то воспринимает ландшафт в чисто экологическом смысле охраны природы или в чисто перцептивном значении наслаждения от природы. Настоящий теоретический смысл этих терминов заключается в том, что пространственные качества действительно являются основными параметрами, в которых происходит человеческое существование. Эта идея поворачивает нас — и Берлеант был среди тех, кто решительно развил эту линию — к проблеме оснований эстетики, взятой в историческом аспекте, который мы упоминали ранее. Именно в этом пункте мы должны вернуться к основной идее трансцендентальной эстетики, разработанной Кантом и поддерживаемой современными теоретиками эстетического опыта.

Кант предлагает очень хорошо развитую систему эстетических взглядов во всех своих трех «Критиках» (Кант 2007, 1965, 1966), и было бы большой ошибкой предполагать, что только третья из них (1987) имела дело с эстетической проблематикой. Кант был очень вдохновлен идеей Баумгартена об эстетике как *альтернативе логике в области гносеологии*, и мы могли найти смысл этой идеи в каждой части его кри-

тического учения. Более того, при внимательном рассмотрении эта доктрина, охватывающая все формы человеческой деятельности, представляется *методологией* Канта для исследования различных эстетических данных, первичных в опыте каждого человека.

Прежде всего, готовясь к анализу чистого разума (2007), Кант указывает нам на различие двух форм ясности — *эстетической* и *дискурсивной* — возможной для человеческого знания. Он делает это, чтобы объяснить дискурсивную форму ясности сообщения, которую он сам предпочитает в своих трудах, но это предпочтение не относится к предмету его расследования. В поисках базового, общего для всех предметов (интерсубъективного) уровня человеческих знаний он обращается к эстетической данности времени и пространства, которая является основной формой для других видов познавательного опыта. Это главная точка понимания роли эстетического опыта в конструкции Канта.

Затем, открывая основы морального закона как основного регулятора практической деятельности (1965), Кант снова находит их в эстетическом опыте возвышенного, в котором моральный закон становится совершенно очевидным во внутреннем мире человека. Анализ моральной причинности во второй «Критике» Канта касается не только этических вопросов — это образец исследования эстетических компонентов мотивации в любом случае практической деятельности. Мы должны четко понимать, что незаинтересованность в эстетическом отношении, на котором Кант позже настаивает в третьей «Критике», является лишь моделью качества, аналитически идентифицированной философом в режиме его *мысленного эксперимента* над ограничениями и возможностями человеческого знания, результате которого возникает система «Критик».

Третья «Критика» (1966) посвящена двум взаимосвязанным и сопутствующим проблемам: эстетический опыт как регуляция различных способов человеческой деятельности

и их цели, раскрываемые в телеологической практике. Эти проблемы тесно связаны, что эпистемологически обусловлено их единством и идентичностью, поскольку цели и задачи в первую очередь существуют как эмоциональная реальность в психике человека, а моральный закон впервые появляется в моральном чувстве. Эта точка зрения показывает высокую ценность, которую искусство может играть в человеческих знаниях: бескорыстное искусство — это чистая аналогия абсолютного присутствия цели во внутреннем мире человеческой личности. Таким образом, мысленный эксперимент, выполненный Иммануилом Кантом, оказался идеальным.

Мы должны сосредоточить наше внимание на том факте, что результаты этого эксперимента (оценка нефигуративного искусства, чистота и автономность творческих процедур) были в полной мере поняты только тогда, когда художник занял социальную позицию, которую он занимает с конца XIX века и ссылки на идеи Канта о незаинтересованном интересе к искусству были включены во многие художественные манифесты раннего модернизма. Исследования Канта в области эстетических корней человеческого знания и человеческой деятельности вдохновили не только современную эстетику в виде научной психологии и феноменологии, но и современное искусство, которое начиналось с упомянутых нами манифестов. Эту ситуацию мы должны описать как очень репрезентативную для определения позиции современного искусства в эстетической сфере.

Мы имели случай заметить, что выражение «эстетическое поле», которое Арнольд Берлеант использовал в качестве основного названия своей принципиальной работы, связано с тем мысленно сконструированным ландшафтом, который состоит из феноменов эстетического опыта: это название интеллектуальной модели единства интерсубъективного эстетического опыта. В этом ландшафте современ-



ное искусство не является дополнительной деталью или случайной абберрацией созерцательного видения: та история, которую мы только что кратко реконструировали, показывает, что современное искусство — это тот иллюминирующий фактор, который сделал единство эстетического опыта возможным предметом теоретического рассмотрения.

*Современное искусство как эстетический интерфейс общества и его среды*

Современная эстетика радикально изменила отношение общества как к искусству, так и к окружающей среде, и в обоих направлениях Берлеант сыграл серьезную роль. Особенно очевидное значение его роли происходит из его предложения идей для *культурной* (Berleant 2005, p. 103—112) и *социальной эстетики* (2005, p. 147—161). Здесь он очень энергично выражает мысли о новых социальных стандартах оценки искусства в жизни человека через его влияние на повседневные условия общественного существования. Берлеант даже предлагал социальную политику субсидирования искусства для гармонизации эстетических качеств окружающей среды (2005, с. 123—132). Здесь обсуждаются те же проблемы, связанные с пересмотренными позициями в отношении реалий эстетического опыта, которые он ранее обсуждал в отношении повседневных ощущений (см., например: Berleant 2015).

Искусство выработало множество новых способов представления своей исключительной ценности для общества, и мы согласились бы с Берлеантом в стратегии его теоретизирования по аспекту взаимосвязи между обществом и окружающей средой, в котором искусство играет ключевую роль и которое Берлеант называет *дизайном окружающей среды* (Berleant 2005, с. 17—29). Делая некоторые новые акценты на конкретных данных повседневного эстетического опыта, которые Берлеант использовал в своих более поздних анализах (как в упомянутом случае Berleant 2015),

мы хотели бы предложить новую редакцию термина «дизайн среды», которая сосредоточит рефлексивные усилия на эстетических качествах современного искусства, позволяющих активировать эстетический режим ощущений в доминирующем числе повседневных социальных впечатлений. Понятие, которое мы предполагаем для выражения существенных параметров этой функции, должна быть зафиксирована термином «*эстетический интерфейс*».

Этот термин происходит от цифровой практики проектирования визуального содержания Интернет-сайтов, которая дает возможность пользователю эффективно ориентироваться в предлагаемом контенте. В последние десятилетия этот вид творческой деятельности превратился в развитый и очень хорошо фундированный вид визуального дизайна, вдохновленный Интернет-индустрией. Мы не случайно ссылаемся на то, что переносим эти процедуры взаимодействия человека и виртуальной реальности на нецифровые аспекты поведенческой реальности в обществе. По сей день критическое количество исследований было выполнено на основании перцептивных реакций людей, которые использовали компьютеры и другие цифровые устройства, особенно связанные с Интернетом, в течение длительного времени. Готовя одну из работ, посвященную эмоциональным реакциям пользователя Интернета, мы проанализировали большие данные по этому проблемному разделу. В эти данные были включены описания из статей о стратегиях поисковых систем, лингвистических исследований языка, используемого в социальных сетях для эмоциональных постов и комментариев, а также мы специально рассмотрели тему представления изображений окружающей среды на фотографиях, выставленных на специальных Интернет-ресурсах (Flickr, Tumblr и некоторые другие). Мы также собрали большое количество случаев, характеризующих реальные речевые ситуации на форумах, где люди обсуждают свои впечатления от сайтов, посвященных природе и разным городам, кото-

рые Интернет-пользователи посетили в своих путешествиях (сайты и сервисы для путешественников, ресурсы туристических компаний, услуги бронирования отелей). Этот сравнительный анализ показывает, что пользователь Интернета, который ищет места, которые стоит посетить в путешествиях и которые заслужили большое внимание, активно использует системы визуальной навигации, коррекции и проверки при принятии решений, чтобы получить доступ к конкретным случаям реальной (офф-лайн) их оценки.

В ситуации собственного офф-лайн наблюдения в избранном месте путешествия тот, у кого была эта стратегия выбора, действует точно так же: он сравнивает реальные объекты видения с теми «модельными» изображениями, которые он видел при поиске кандидата для оценки. Эта идентификация выполняется автоматически памятью пользователя Интернета, потому что она приобрела твердую привычку поведения, подтвержденную многими случаями его предыдущих выборов, сделанных благодаря результатам поиска в Интернете: «правильный» случай в офф-лайн режиме должен выглядеть точно так же, как на «модельное» изображение на мониторе. Многие случаи Интернет-маркетинга и коммерции, когда потребители выражают разочарование по поводу фактически сделанного ими выбора, основаны на том факте, что офф-лайн продукт не соответствует качествам, ранее заявленным в Интернете. В случае эстетической оценки эта аналогия с поведением потребителя на самом деле работает, но не так просто и легко, как может показаться на первый взгляд.

Некоторые аналитики Интернет-коммуникаций предпочитают думать, что отношение пользователей к контенту Сети очень рационализировано из-за специально разработанных и хорошо продуманных интерфейсов, в которых этот контент доставляется пользователям через их мониторы. Результаты нашего сравнительного анализа показывают нечто иное: интерфейсы становятся частью эстетиче-

ского опыта пользователей, а в офф-лайн-реакциях и поведении они иррационально участвуют как вспыхивающие бессознательные видения. Это — аспект, в котором эстетические и другие способы отношения могут быть рассмотрены с точки зрения их возможной аналогии, и среди этих других способов режим потребителя является наиболее частым и наиболее представительным. Наши данные о маркетинговых кампаниях в Интернете показывают, что основная мотивирующая информация, благодаря которой эти кампании могут быть успешными, касается уровня, на котором реклама «органично» и «естественно» соотносится с теми интерфейсами, которые неотделимы от основных опций Интернета, которые пользователь выбрал по собственному желанию (поисковая система, социальная сеть, мессенджер, почтовый сервис и т. д.). Пользователь не должен неприятно удивляться графической реальности интерфейса рекламного предложения, который он ожидал увидеть в «своем» сервисе, тогда он может принять его.

При просмотре природных и городских сайтов пользователь Интернета неосознанно реагирует так же: картинка должна быть такой же, как на мониторе, и его зрение имеет дело с ним, как с интерфейсом «его» службы, нажимая «невидимые» активные значки», которые были подчеркнуты и сосредоточены в памяти специальными действиями с фотографиями на Интернет-сайтах (увеличение, фокусировка на деталях и др.). Таким образом, необходимо зафиксировать, что эстетическое отношение субъекта, адаптированного к информации в Интернете (а мы предложили специальный термин для модельной психики человека подобного типа, назвав его *Интернет-адаптированным субъектом*), обладает особыми качествами, но эти качества не рациональны, они определяются режимами эстетических качеств зрительного восприятия, определяемых специальными возможностями Сетевой коммуникации. Более того, мы должны сказать, что в этом случае все традицион-

ные сочетания черт, обычно характеризующих эстетическое созерцание в традиционных теоретических подходах, в том числе знаменитый «незаинтересованный интерес», находятся на своих местах, но также трансформируются. Самое серьезное заключается в том, что мы должны констатировать, в противовес большому количеству работ, в которых их авторы предполагают, что эстетические реакции пользователя Интернета менее богаты и менее сложны, чем в досетевую эпоху, мы настаиваем на том, что эстетические реакции Интернет-адаптированного субъекта более концентрированы, интенциональны и более концептуализированы в своих интеллектуальных аспектах.

Таким образом, современное искусство может эффективно работать в социальной координации движения за гуманизированные параметры отношения к естественной и городской среды. Такие выдающиеся явления современного искусства, как ленд-арт и уличное искусство, способны создавать визуальные «интерфейсы», делающие возможными «органические» и «естественные» социально оптимальные модели дикой и городской культурной среды, культурного ландшафта и культурного городского ландшафта. Художник земли предлагает зрителям способы активации невидимых «значков» на дикой природе, а уличный художник — для городского пейзажа. Опыт этих искусств должен быть переосмыслен в этом фундаментально эпистемологическом аспекте образа жизни адаптированного к Интернету человека в среде, которую он сам осваивает и оставляет будущим поколениям.

### Ссылки

- ALTER, T., WALTER, S., eds. 2006. Phenomenal Concepts and Phenomenal Knowledge: New Essays on Consciousness and Physicalism. Oxford: Oxford University Press. ISBN 9780195171655.
- BAUMGARTEN, A.G. 2007. Aesthetica / Ästhetik / Ed. by D. Mirbach. 2 vols. Hamburg: Felix Meiner Verlag, 2007. ISBN 3787317732.
- BERLEANT, A. 1964a. The Sensuous and the Sensual in Aesthetics //

- The Journal of Aesthetics and Art Criticism. Vol. 23, No. 2. P. 185—192. ISSN: 0021—8529.
- BERLEANT, A.* 1964b. A Note on the Problem of Defining Art // Philosophy and Phenomenological Research. 25:2 (December). P. 239—241.
- BERLEANT, A.* 1970a. The Aesthetic Field. A Phenomenology of Aesthetic Experience. Springfield, Illinois: Charles C.Thomas.
- BERLEANT, A.* 1970b. Aesthetics and the Contemporary Arts // The Journal of Aesthetics and Art Criticism, 29:2 (Winter).
- BERLEANT, A.* 1973. Aesthetic Function // Phenomenology and Natural Existence // Ed. D. Riepe. Albany, N.Y.: State University of New York Press. P. 183—193.
- BERLEANT, A.* 1986a. The Historicity of Aesthetics — I // The British Journal of Aesthetics. 26:2. (Spring). P.101—111.
- BERLEANT, A.* 1986b. The Historicity of Aesthetics — II // The British Journal of Aesthetics. 26:3. (Summer). P. 195—203.
- BERLEANT, A.* 1986c. Experience and Theory in Aesthetics // Possibility of the Aesthetic Experience / Ed. M.H.Mitias. Netherlands: Martinus Nijhoff Publishers. P. 91—106.
- BERLEANT, A.* 1989. The Eighteenth Century Assumptions of Analytic Aesthetics // History and Anti-History in Philosophy // Eds. T.Z.Lavine and V. Tejera. Boston: Kluwer Academic Publishers. P. 256—274.
- BERLEANT, A.* 1991. Art and Engagement. Philadelphia: Temple University Press.
- BERLEANT, A.* 1992.The Aesthetics of Environment. Philadelphia: Temple University Press.
- BERLEANT, A.* 1997. Living in the Landscape: Toward an Aesthetics of Environment. Lawrence: University Press of Kansas.
- BERLEANT, A.* 2005. Aesthetics and Environment. Theme and Variations on Art and Culture. ISBN 0 7546 5077 4.
- BERLEANT, A.* 2015. Co-optation of Sensibility and Subversion of Beauty // Pragmatism Today. Vol. 6. Issue 2. P. 37—47.
- CASTLE, D.G.A.* 1993. In Defence of the Aesthetic Attitude. A Thesis Submitted ...for Degree Master of Arts. Hamilton, Ontario: McMaster University.
- CHALMERS, D.J.* 1995. Facing up to the Problem of Consciousness // Journal of Consciousness Studies. №2. P. 200—19.
- DEWEY, J.* 1934. Art as Experience. N.Y.: Minton, Balch and Co.
- DZIKEVICH, S.* 2016. Contemporary Art And Postmodern Social Environment: Verbal Tools of Aesthetic Understanding // Proceedings of ICA 2016 «Aesthetics and Mass Culture». Seoul: Seoul National University. P. 98. ISBN 978-89-1895-2-8;

- DZIKEVICH, S.* 2016. Nature and Environment as Theoretical Problems of Aesthetics // *Ibid.* P. 626.
- JOWETT, B.* (Translstion). 1993. *Plato. The Republic and Other Works* / Translated by Benjamin Jowett. Toronto: Anchor Books.
- КАНТ, И.* 2007. Критика чистого разума / Пер. с нем. Н. Лосского сверен и отредактирован Ц.Г.Арзаканяном и М. И. Иткиным; Примеч. Ц.Г. Арзаканяна. М.: Эксмо.
- КАНТ, И.* 1965. Критика практического разума // *КАНТ, И.* Соч. в 6 т. Т. 4. Ч. I. М.: Мысль.
- КАНТ, И.* 1966. Критика способности суждения // *КАНТ, И.* Соч. в 6 т. Т. 5. Ч. I. М.: Мысль.
- LANDGREBE, L.* 1973. The Phenomenological Concept of Experience // *Philosophy and Phenomenological Research.* Vol. 34. No. 1. P. 5.