

**А. М. Сидоров**  
**«ЭСТЕТИЧЕСКИЙ ПОВОРОТ»:**  
**ОТ КАНТА И РОМАНТИЗМА**  
**К СОВРЕМЕННОЙ**  
**ФИЛОСОФИИ\***

*Исследуются истоки «эстетического поворота» в современной философии, возрастающая значимость эстетических категорий и опыта искусства для современных теорий. Эстетика Канта, понятия прекрасного, возвышенного, гения, различные аспекты их истолкования в романтическом учении о «новой мифологии» и эстетизации жизни, открытии фрагмента как способа поэтического мышления стали актуальными в современных дискуссиях о реальности, познании, человеке и обществе.*

*This article is devoted to the origins of the "aesthetic turn" in contemporary philosophy and the increasing importance of aesthetic categories and art experience for contemporary theories. Kant's aesthetics, concepts of beauty, the sublime, genius, as well as various aspects of their interpretation within the romantic doctrine of "new mythology" and aestheticisation of life, the discovery of a fragment as a way of poetic thinking became topical in contemporary debates about reality, knowledge, human being and society.*

**Ключевые слова:** философия романтизма, эстетика Канта, «эстетический поворот», «возвышенное», «прекрасное», философия искусства, философия постструктурализма.

**Key words:** philosophy of Romanticism, Kant's aesthetics, "aesthetic turn", "the sublime", "the beautiful", philosophy of art, philosophy of post-structuralism.

Философия, вырастающая из опыта «европейского нигилизма» и «смерти Бога» — то есть разрыва с традицией и распада единого онтологического и социального порядка, охватывавшего Космос, общество и человека, — в течение последних двух столетий решает проблему осмысленной жизни без религии. Расставание в Новое время с присущими традиционному обществу способами поддержания онтологической безопасности и стабильности привели к динамическому восприятию изменчивости мира, культуры и человека. Классические метафизические вопросы «что есть сущее» и «что есть истина» вытеснились вопросом «что нового»; интерес к вечно-

---

\* Работа выполнена в рамках реализации ФЦП «Научные и научно-педагогические кадры инновационной России» на 2009–2013 годы, ГК №П579 от 18.05.2010 на проведение поисковой НИР по проблеме «Анализ соотношения современной философии искусства и художественных практик».

сти неуклонно ослабевал на фоне все возрастающей погруженности в процесс изменений. Все устойчивое растворялось в потоке перемен, национальные, классовые, гендерные определения начинали восприниматься как условности, идея тождества сменялась опытом различия, гетерогенности. Стабильный космологический и социальный порядок уступал место набору изменчивых и обновляющихся целей, намерений, имманентных смыслов. После «смерти Бога» идентификация с вечным уступает место «открытию инаковости» (Б. Вальденфельс), чувству возможности, открытию альтернативных форм жизни, множественности порядков с подвижными и переменчивыми границами. Но высвобождение множественности порядков, как и пустотность готового к любым изменениям Я, таит в себе угрозы — случайность, хаотичность, аномия в обществе и скука, ностальгия по принадлежности к чему-то объемлющему в душе индивида. Такова обратная сторона стремления субъекта к автономии, при котором небывалое расширение горизонтов сопровождалось отчуждением, принявшим также колоссальные масштабы. Амбивалентность современной жизни проявлялась в том, что непрерывное усиление мощи человека постоянно соседствовало с тревожными ощущениями незащитности и уязвимости. Этот двойственный процесс был описан во многих концепциях — от религиозных, наполненных патетикой исторической катастрофы (таких, например, как «Утрата середины» Х. Зедльмайра), до объективно-социологических (теория дифференциации социокультурных сфер в эпоху модерна Ю. Хабермаса).

Зедльмайр описывал распад средневековой традиции, представленной в *Gesamtkunstwerk* (универсальном произведении искусства) собора, «смерть Бога» и неизбежное после этого низвержение и умаление человека, которое поначалу казалось утверждением. Великие художники XIX и XX веков в своих страшных видениях, страданиях и безумии делали явной ситуацию, в которой Бог мертв или по крайней мере далек, а человек унижен, ситуацию нарастающего усиления беспочвенности после утраты сакрального центра, тяги к бессознательному, психологическому, чувственному, к «нижнему» миру, снятия различий между «верхом» и «низом», иррационализации жизни и творчества. Все это, по мысли немецкого искусствоведа, симптомы «утверждения хаоса», последовавшего за нарушением метафизического порядка бытия. Хабермас, напротив, в объективно-научном духе реконструирует этапы процесса секуляризации европейского мира, в котором высвобождение от опеки и цензуры церкви в социологическом смысле и от погружения в субстанциальное содержательное единство космоса и общества в метафизическом привело к дифференциации культуры на обособленные сферы науки, морали и искусства с соответствующими субъективными принципами легитимации. Кантовские «Критики», различающие научное знание, моральные принципы и эстетические оценки, которые не отсылают больше к адекватному отображению реальности, но опираются на рефлексию самосознания, фиксируют такой распад тотальности традиции, где ценности были уже даны человеку и связаны в целое (онтологическое единство Истины, Добра и Красоты).

Но и Х. Зедльмайр, и Ю. Хабермас при всех различиях между ними указывают на возрастающую в современных условиях значимость искусства, к которому словно переходят некоторые функции религии. И действительно, эта мысль часто возникает в последнее время — так, современный французский философ Б. Стиглер в своем выступлении на II Московской биеннале современного искусства сказал о том, что искусство стало нашей единственной религией после вести о смерти Бога. Нужно отметить, что весть о смерти

Бога появляется не в текстах Ницше, а гораздо раньше, в конце XVIII века, когда субстанциальная вера в единый порядок, объемлющий мир и человека, не выдержала напора субъективной рефлексии. Не случайно именно тогда образовывается и искусство современного типа, которое противопоставляет классическому подражанию природе свободу и творчество романтического художника, создающего новую реальность. Религиозный культ перестает выполнять объединяющую функцию, и на искусство возлагается надежда на исцеление ран расколовшегося модерна. Зедльмайр говорит о религии искусства, «эстетической церкви» [3, с. 54], Ю. Хабермас называет такое обращение к опыту искусства как к средству восстановления распадающейся тотальности жизни «эстетическим модерном» [6, с. 14]. Немецкий философ В. Вельш выдвинул недавно провокативный тезис о том, что эстетика сегодня стала «первой философией» [13, с. 47], проникнув в сердцевины философского проекта, изменив представления о фундаментальных измерениях бытия и знания. Казавшиеся в метафизическую эпоху вторичными по сравнению с объективностью бытия и точностью его отражения в знании эстетические категории — видимость, чувственность, множественность, вымысел, игра — становятся характеристиками самой действительности. Не только Вельш, но и другие теоретики сейчас говорят об «эстетизации реальности». Так, например, с точки зрения Дж. Ваттимо, утрата в современности трансцендентного и метафизического бытия означает обретение его как интерпретации, а это приводит к тому, что современная жизнь отмечена феноменом всеобщей выразительности: все, вплоть до самой реальности, воспринимается как материал для формирования и предмет эстетического дереализующего переживания. Нынешнее общество коммуникации и гуманитарных наук расстается с метафизической традицией бытия как «основания», «субстанции»; ослабление бытия, фабулизация мира, осознание того, что наши интерпретации по-разному создают саму его объективность, Ваттимо считает причиной «эстетизации реальности». «То, что мы назвали "дереализацией"... есть совокупность феноменов, называемая также "эстетизацией". Всеобщая эстетизация экзистенции — начиная от рекламы и кончая преобладанием символического статуса над употреблением, и далее, вплоть до информации, обретающей "товарный вид", — все это только результат процесса, тождественного самой современности...» [2, с. 92–93]. По мысли Ваттимо, опыт искусства — центральный для понимания культурных процессов современности. Похожие идеи были и у Ж. Бодрийяра: «...Искусство теперь повсюду, поскольку в самом сердце реальности теперь — искусственность» [1, с. 154]. Эстетическая экспансия в область теории может вызывать энтузиазм или опасения, но она со времен Ницше и таких философских антагонистов, как Хайдеггер и Адорно, стала свершившимся фактом. Этот «эстетический поворот» означает, что использование эстетических категорий и ходов мысли для продолжения разговора на традиционные философские темы стало сейчас обычным делом для авторов. Конечно, в этой тенденции легко заметить опасность демонтажа «фундамента» критической традиции Просвещения: в перенасыщенном истинами-артефактами мире критика лишается оснований для предпочтения одних истин другим. Теории, как и все остальное, становятся симулятивными, утрачивая референциальную опору. Английский «левый» постструктуралист К. Норрис указывает на то, что экспансия эстетического в область теории оказывается сегодня источником отчуждения для теоретиков. «...Теория обращается против самой себя, порождая формы предельного эпистемологического скептицизма, сводящего все — философию, политику, критику —

к нулевому уровню риторического воздействия, где последней инстанцией оказываются ценности консенсуса» [12, с. 4]. Однако если вспомнить эстетические стратегии Беньямина, Адорно, Маркузе, обращавшихся к изначальной конфликтности эстетического опыта, к напряжению, которое эстетическое «обещание счастья» создает по отношению к существующему, то станет очевидно, что «эстетический поворот» демонстрирует радикально отличные друг от друга примеры — как обесценивания истинностных притязаний теории, так и, наоборот, сопротивления этому. Для того чтобы понять причины значимости эстетических проблем для сегодняшней философии, а также разобраться с противоречиями эстетической мысли, следует вернуться к истокам современной эстетической теории.

В последнее время в философских дискуссиях о современности и о соответствующем искусстве стали появляться размышления об актуальности эстетики и литературной практики романтизма. Так, например, Э. Боуи в книге «Эстетика и субъективность» говорит о том, что романтиками был открыт альтернативный по отношению к немецкому идеализму взгляд на философию и ее отношение к искусству, возродившийся в постструктурализме с его критикой идеей тождества и присутствия [7, с. 52]. С. Критчли заявляет, что мы живем в эпоху, открытую романтизмом, и оказываемся обитателями романтической современности [8, с. 97]. Но, как утверждали Ж.-Л. Нанси и Ф. Лаку-Лабарт в книге «Литературный абсолют», «Кант открывает возможность романтизма» [11, с. 29], предвосхищает романтический триумф искусства и художника. Для Канта высший принцип человеческого знания — принцип апперцепции, в соответствии с которым я могу осознавать многообразие представлений только как принадлежащих мне, когда «Я мыслю» должно сопровождать все мои представления. Но «Я мыслю» само не может быть представлено: основа субъекта не становится объектом знания, поскольку это требовало бы невозможно, с точки зрения Канта, акта интеллектуальной интуиции. Таким образом, хотя философ и утверждает главенство познающего субъекта, такой субъект десубстанциализирован и ослаблен, став скорее логическим, чем онтологическим. Кант, следовательно, картезианец лишь методологически, но не метафизически. Как остроумно заметил С. Критчли, кантовский субъект — это «*cogito* без *ergo sum*» [8, с. 88]. Несмотря на то что у Канта это ослабление субъекта в эпистемологической сфере сопровождается его усилением в сфере этической — субъект свободы провозглашает моральный закон: первенство практического разума и достоинство нашей жизни как свободных существ сочетается с тем обстоятельством, что не существует никакой очевидности свободы. Мы действуем только так, как если бы мы были свободны. Все, что Кант предлагает, это «факт разума», понимаемый в качестве осознания способа, которым объективный моральный закон определяет субъективную волю, но не основывающийся на каком-либо эмпирическом созерцании. Как пишет Э. Боуи, Кант был Моисеем немецкой нации (так называл его Гельдерлин), скорее иудеем, чем христианином, как полагали Гегель и Деррида, «который столкнулся с невидимой задачей убедить людей поверить в Бога, которого они не могут видеть» [7, с. 24]. Романтические и идеалистические наследники Канта, движимые христианской по происхождению логикой инкарнации, столкнулись с вопросом о том, существует ли какое-либо представление субъекта самому себе, самопрезентация или объективное подтверждение субъективной свободы. Посткантовская традиция отождествляет эстетику с искусством — так, Гегель исключает природу из сферы эстетического рассмотрения в начале своих «Лекций по эстетике». Основная идея указанного периода заключается в том,

что искусство выступает как *чувственный образ свободы*. Произведение искусства — это недостающее свидетельство свободы; оно целенаправленно создается свободной человеческой деятельностью и в то же время воспринимается в форме внешнего объекта, то есть оказывается таким объектом, в котором субъект находит собственную свободу реализованной и в котором, как в зеркале, может увидеть себя. Таким образом, в произведении искусства объединяются необходимость и свобода, чувственность и мышление, познание и этика. Эта тема связана не только с эстетикой и философией искусства, но и с онтологией праксиса, которая ведет от Гегеля к Фейербаху, Марксу, Ницше и далее, в XX век. Именно желание практического подтверждения свободы лежит в основе «Тезисов о Фейербахе». В «Критике способности суждения» Шиллер, Шеллинг, романтики нашли ответ — эстетика, творчество дают возможность самопрезентации субъекта. В кантовском учении о гении берет исток романтическая концепция экзальтированного субъекта, которую можно противопоставить новоевропейской идее субъекта как основания и которая играла такую важную роль и в философии XX века. Творчество гения, пронизанное бессознательными силами природы и истории, уже не может быть описано как автономная и прозрачная для себя субъективность, но только как медиум мировых энергий. «Гений сам не может описать или научно показать, как он создает свое произведение; в качестве *природы* он дает правила; и поэтому автор произведения, которым он обязан своему гению, сам не знает, каким образом у него осуществляются идеи для этого, и не в его власти произвольно или по плану придумать их и сообщить другим...» [4, с. 323–324]. Именно эстетика оказывается сферой осуществления попыток объединения и гармонизации элементов критического проекта.

Основная тема кантовских работ, точно ответивших на запрос времени, заключалась в определении того, как детерминистский природный мир, законы которого становятся все более известными благодаря методам естественных наук, соотносится с миром, где мы осознаем себя в качестве автономных существ. «Критика способности суждения» пыталась соединить два этих по видимости разделенных мира. Современный марксист Т. Иглтон раскрывает в своей книге «Идеология эстетического» один из аспектов кантовской эстетики, который положил начало превращению сферы эстетики и искусства в компенсаторную идеологию, пришедшую на смену утраченной религии. Такая тема была начата еще П. де Маном в его поздних исследованиях «эстетической идеологии», выводящей эстетику за пределы той опосредующей роли, которую ей отводил Кант, поскольку игнорируются критические аргументы философа, касающиеся конститутивной силы и пределов эстетического понимания. Кант указывал на то, что оно принадлежит сфере рефлексивного суждения, не давая знания о тех объектах, которые вызывают эстетическую реакцию. Отказ от этой критической дистанции, прежде всего у Шиллера, а через него и у других послекантовских мыслителей, привел к созданию обманчивых эстетических онтологий, например учения Гегеля о произведении искусства как о чувственном воплощении идеи или романтического символизма. Эстетическая идеология — союз эстетики, искусства и политики, влияние которого выходит далеко за пределы самой эстетики и распространяется на этическую и социально-политическую мысль. Возникает опасное и соблазнительное видение того, как может преобразиться общество, если оно достигнет состояния совершенства, предвосхищаемого искусством. Такое прочтение «Критики способности суждения» было возможно только в результате ослабления кантовских строгих критических

стандартов и пренебрежения принципиальной кантовской позицией — способности разума должны сосуществовать на базе внутренней системы разделения властей и прерогатив и не впадать в различные формы поспешного синтеза. Т. Иглтон ярко описывает трудности, с которыми столкнулся европейский субъект, интерпретируя мир и овладевая им в соответствии с собственными законами, — чем больше мир субъективизировался, тем больше этот завладевший, казалось бы, всеми привилегиями субъект подрывал объективные основания своего превосходства. Чем шире распространял субъект власть над реальностью, тем больше релятивизировалась сфера его нужд и желаний, растворяя мировую субстанцию в потоке собственных переживаний. Но и сам он, и «другие» также оказывались за пределами познания детерминистского мира явлений. На вершине своего господства класс буржуазии неожиданно обнаружил беспомощность в созданном им же порядке, находясь в растерянности между непознаваемым субъектом и недостижимым объектом. В этой ситуации неслучайна была апелляция к докогнитивному опыту, чувствам, аффектам и, следовательно, к эстетическому опыту и искусству. Для восстановления распавшейся интерсубъективности можно использовать что-то, не являющееся в строгом смысле знанием, но похожее на него по структуре. Это квазизнание, как пишет Иглтон, и есть эстетика [9, с. 75]. Когда мы, по Канту, спонтанно производим эстетическое суждение и способны прийти к согласию по поводу того, прекрасен или возвышен данный объект, мы переживаем особую форму интерсубъективности, устанавливающую сообщество чувствующих субъектов. Эстетический опыт некогнитивен, однако в его форме и структуре есть нечто похожее на рациональность. Он объединяет нас со всей авторитетностью закона, но на более глубоком, аффективном, интуитивном уровне. Нас как субъектов связывает в этом случае не знание, но невыразимая взаимность чувств. И эта связующая очевидность чувств — одна из главных причин расцвета эстетики начиная с XIX века и до наших дней. В пугающей новой реальности классового разделения и рыночной конкуренции только здесь человеческие существа могли обрести близость и общность. Кроме того, и в ситуации с непознаваемой, отчужденной реальностью эстетика может прийти на помощь, поскольку в сфере эстетического суждения объекты кажутся реальными и в то же время всецело открытыми для субъекта, принадлежащими материальной природе и в то же время восхитительно соответствующими нашему сознанию. Несмотря на случайность своего существования, эти объекты имеют форму, отмеченную почти мистической необходимостью, встречая нас с приветливостью, которой не дождешься от вещей в себе, всегда поворачивающихся к нам спиной. В эстетическом опыте мы переживаем удивительные моменты встречи с неотчужденным аурагическим объектом, как будто созданным для нас. Значительная часть эстетического удовольствия проистекает из чувства предустановленной гармонии между миром и сознанием. Вслед за П. де Маном Т. Иглтон описывает встраивание этой эстетической иллюзии, которую он сравнивает со стадией зеркала у Лакана, в идеологический миф, предохраняющий человека от травмы реального. Такой миф действительно осуществляется в «воображариуме» Вагнера — его «музыкальных драмах» — посредством опьянения всех чувств, гипнотизируя зрителя и слушателя, используя совокупный эффект мультимедиа, для того чтобы вызвать «океаническую регрессию», анестезировать, затопить чувства. Очевидно, что момент эстетической анестезии и гипноза играет огромную роль в XX веке не только в тоталитарных обществах, но и в эстетике потребления. Элемент эстетиче-

ской идеологии появляется уже у романтиков в требовании «мифологии разума», которая примирила бы противоречия между познанием и этикой, разумом и чувственностью, преодолела разобщенность и отчуждение людей.

Тем не менее в рецепции Канта у тех же романтиков выделяется вторая тенденция, открывающая возможность критического, иронического, фрагментарного, незавершенного и препятствующего идеологической тотализации мышления. В неустрашимой фрагментарности и в конечном итоге невозможности творчества, обнаруженной Ф. Шлегелем одновременно с требованием универсальной поэтизации и эстетизации жизни, заложена возможность иного развития романтической мысли по сравнению с более очевидной, подхваченной позднее Вагнером идеей «универсального произведения искусства». С одной стороны, романтизм — это эстетический абсолютизм, в котором эстетика играет роль медиума, разрешающего антиномию кантовской философии и Просвещения. С другой стороны, такие притязания сочетаются с опытом неудачи и незавершенности. Романтики сумели создать новый жанр, который не стремился ни к форме «универсального произведения искусства», ни к «новой мифологии». Этим жанром стал, как полагает С. Кричли, фрагмент [8, с. 106]. Уникальность фрагмента состоит в том, что он совмещает в себе завершенность и незавершенность, целое и часть, включает собственную неудачу. Фрагмент — это форма негативной диалектики, того, что позднее Адорно описывал под именем «нетождественности», догегелевской критики Гегеля, которая предвосхищает многие современные концепции вплоть до Адорно и деконструкции. Очевидно, что такая идея незавершенности восходит к кантовскому понятию возвышенного, которое до сих пор играет важнейшую роль в философских спорах. В поисках реальности, утраченной в знаках, интерпретациях и медиаобразах, некоторые авторы пытаются выйти из освоенного субъектом конвенционального мира представления к непредставимости травматического реального, используя заимствованные из кантовской эстетики термины «прекрасного» и «возвышенного». Так, например, в работах Ж.-Ф. Лиотара прекрасное ассоциируется с порядком и осмысленностью и означает то, что может быть присвоено в представлении воображающим разумом, возвышенное же сводит на нет наши попытки придать событиям определенный смысл и угрожает устойчивости идеологических видимостей, придающих ясные очертания социальной жизни и индивидуальному сознанию. Современная культура топчет все различия в «бульоне эстетизации» [5, с. 88]. Лиотар замечает, что для обозначения этой эстетизации, то есть утраты объекта и превосходстве воображаемого над реальным, применяются различные понятия: медиатизация, инсценировка, симуляция, гегемония артефактов и т.п. Но возвышенное, ускользя от любой адекватной репрезентации в представлении, от любой формы концептуального понимания, возвращает к непредставимому. Если прекрасное — способ достижения гармонического баланса между эстетическим опытом и сферой интерсубъективных ценностей и суждений, то возвышенное — это средство выразить путем аналогии радикальную гетерогенность того, что выходит за границы опыта явлений. Кантовская характеристика возвышенного в терминах ограниченности чувственного и способности репрезентации дает начало второй альтернативной линии в современной эстетической философии и в самом искусстве. Сегодня искусство и рефлексия об искусстве и эстетическом опыте оказываются в непростой ситуации, которую, по меткому наблюдению Э. Боуи, выразил А. Шенберг в опере «Моисей и Аарон», где Аарон представляет «эстетическое» требование репрезентации, а Моисей — «возвышенное» чувство ее неадекватности и пре-

бывания в апории представления непредставимого. И в современном искусстве это напряжение между прекрасным и возвышенным сохраняется в различии между критической эстетикой шока, провокации, эстетикой «противленческой формы» и эстетикой близости, создания новых связей, «экспериментальных сообществ», пространства взаимодействия (что явно отсылает к *sensus communis* Канта и к «новой мифологии» романтизма). Таким образом, в разных вариантах рецепции кантовской эстетики, которые, конечно же, не исчерпываются данными примерами и не могут быть сведены к анализируемой здесь тенденции развития эстетической рефлексии, берут начало два аспекта обозначенного Вельшем «эстетического поворота». Они формируют временные альянсы, смешения, противоречия и разрывы: с одной стороны, утверждение автономного статуса искусства, а с другой — стремление с его помощью преобразить жизнь, снять противоречия, порожденные той самой, описанной Хабермасом дифференциацией современного общества, которая сделала автономное искусство возможным. То есть это противоречие между «искусством для искусства», немислимой ранее позицией независимости и самодостаточности искусства, обращающегося к опыту, невыразимому иными средствами и все чаще сегодня характеризующемуся как травматический, и, также новой, общественной миссией искусства, утопическим ожиданием «эстетического преобразования экзистенции» (Дж. Ваттимо), которое упразднило бы отчуждение между людьми. Такое же различие проходит и через современную философию, с одной стороны, предлагающую утопии эстетизированной жизни, а с другой — использующую эстетические модели для сопротивления поспешным синтезам и обнажения дисгармонии существующего.

#### Список литературы

1. Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть. М., 2000.
2. Ваттимо Дж. Прозрачное общество. М., 2003.
3. Зедльмайр Х. Утрата середины. М., 2009.
4. Кант И. Критика способности суждения // И. Кант. Сочинения: в 6 т. М., 1966. Т. 5. С. 161–527.
5. Лиотар Ж.-Ф. *Anima minima* // Рансьер Ж. Эстетическое бессознательное. СПб., 2004. С. 83–101.
6. Хабермас Ю. Философский дискурс о модерне. М., 2003.
7. Bowie A. *Aesthetics and subjectivity*. Manchester, 2003.
8. Critchley S. *Very little... Almost nothing*. Routledge, 2004.
9. Eagleton T. *The ideology of the aesthetics*. Oxford, 1990.
10. Murphy P., Roberts D. *Dialectic of romanticism*. L., 2006.
11. Lacoue-Labarthe Ph., Nancy J.-L. *The literary absolute*. N.Y., 1988.
12. Norris Ch. *What's wrong with postmodernism: critical theory and the ends of philosophy*. Baltimore, 1990.
13. Welsch W. *Undoing aesthetics*. L., 1997.

#### Об авторе

**Сидоров Алексей Михайлович** — канд. филос. наук, доц. кафедры онтологии и теории познания философского факультета Санкт-Петербургского государственного университета, e-mail: alex\_m\_sidorov@mail.ru

#### About author

Dr. Alexey **Sidorov**, Associate Professor of the Department of Ontology and Theory of Knowledge, Philosophical Faculty, St.-Petersburg State University, e-mail: alex\_m\_sidorov@mail.ru