
РОССИЯ В ГЛОБАЛЬНОМ МИРЕ

ГЛОБАЛИЗАЦИЯ: К ВОПРОСУ ИДЕНТИЧНОСТИ РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ

Т. И. Сулова

Статья посвящена проблемам русской культуры, испытывающей влияние процессов глобализации. В этой связи анализируются вопросы традиции и инновации в русской культуре, а также проблемы корреляции классической эстетики и современных теорий модернизма и постмодернизма. Особое внимание уделяется русскому модерну начала XX в. и современному искусству конца XX – начала XXI в. Статья адресована специалистам в области философии, культуры, эстетики, специалистам в области литературы и искусства.

Ключевые слова: глобализация, культура, цивилизация, идентичность, массовая культура, модернизм, эстетика, традиция.

Глобализация охватила область культуры примерно три десятилетия назад. Новый уровень культурной интеграции стал возможен благодаря высоким технологиям, информатизации и пока касается только достаточно развитых и богатых стран. В целом это позволяет унификации сочетаться с локальным культурным кодом, а где-то локальные культуры оказывают сопротивление глобализации. В странах Европы на уровне государственной политики в области культуры происходит противостояние американизации (в области телевидения, рекламы, кинофикации...).

В экономике это выражается в более тесной интеграции и инвестициях развитых стран с наиболее передовыми секторами хозяйства других государств, в культуре это ограничение массовой культуры устоявшимися смыслами и ценностями локальных культур.

В процессе глобализации ведущая роль принадлежит Западу, который изобрел пригодную для повседневного потребления форму культуры – массовую культуру. Технические средства способны на сегодняшний день глобализировать все: науку, культуру, искусство, спорт, туризм, моду и т. д. Массовая культура становится глобальной и универсальной, универсальность строится на обращении к базовым институтам, к потребностям релаксации, отдыха, развлечения. Универсализм же русской культуры изначально тяготеет к глобальным проблемам духа, установкам на возвышенное, вселенскость, соборность, на принципы человеколюбия и единения в сфере духовного совершенствования человека. И в этом смысле процесс глобализации в отечественной культуре, осуществляющийся через внедрение массовой культуры, способствует в России смене идентичности.

По мнению немецкого исследователя О. Аппеля, культурные образцы складываются из общезначимых ценностей и тех, которые обоснованы локальной традицией. На сегодня отечественная культура имеет, несомненно, деформированный характер ценностей и новых артефактов культуры. Отечественная культура традиционно опирается на те ценности, которые имеют статус общезначимых, глобальных, так как находит им подкрепление в смысловом поле своих культурных установок и традиций, своем опыте. Но, как видим, эти универсальность и общезначимость существенно и полярно противоположны заданной современным Западом массовой культуре. Вместе с тем русская культура, как никакая другая, с середины XIX в. приобретает значимость для других культур, через свои универсальные параметры вносит вклад в глобальную массовую культуру (западный вариант).

Развитие коммуникаций и информационного обмена создавало впечатление обратного воздействия культур государств периферии на постиндустриальные страны, что в целом «формировало социальную взаимозависимость отдельных стран и народов. Широкое использование информационных систем способствовало укоренению в обществе новых ценностей, формированию в нем творческих начал и, в конечном счете, – межкультурному диалогу», по мнению В. Иноземцева (2000: 29). С другой стороны, процесс глобализации в сфере массовой культуры способствует рекультуризации, смене национальной идентичности других культур, включая Россию.

По мнению того же автора, в современных условиях формирование постиндустриального общества скорее содержит некоторые предпосылки глобализации, нежели реализует их в действительности, то есть у процесса глобализации есть ее естественные ограничители.

Согласно историко-социологическому подходу А. Ахиезера, русская цивилизация двунаправленна, в ней представлены две суперцивилизации: современная (или «либеральная», по Ахиезеру), то есть западноевропейская, и архаико-традиционалистская. При этом «современная» суперцивилизация раскалывает архаико-традиционалистскую, что и приводит к современному состоянию комбинации архаического, традиционного и современного в ней. Это и определяет мозаичность, нестабильность структуры русской цивилизации, порождает «раскол» и инверсию как механизмы ее развития (Ахиезер 1997). Русская классическая культура в процессе своего самоидентифицирования взаимодействовала с западной культурой. Таким образом, русская культура есть субкультура европейская. По мнению В. Б. Земскова, «полный парафраз – это инверсия исходной смыслоформы... в результате... создается репрезентативный и обладающий культурной силой феномен, способный производить новые смысло-формы, а, следовательно, и традицию (как, например, творчество Пушкина)» (Земсков 2000: 102).

Процесс глобализации способствует смене самоидентичности, но без универсальных параметров, вклада в глобальную культуру культура теряет значимость для других. Н. Стер указывает типичные недостатки не критического восприятия глобализации. По его мнению, культурная, социальная и экономическая глобализация унифицирует локальные, региональные и национальные формы. Но существует возможность локального воздействия на глобальные трансформации. Происходит не только сопротивление чужим культурам, но и ассимиляция инородных культурных практик. Для культурной гомогенизации всего мира существуют определенные

ограничения, ибо каждая культура усвоила свои символы современности в своих собственных традициях, и каждый индивид преобразует эти символы в часть своей жизни (Федотова 2000: 60).

Центральным процессом глобализации является не только гомогенизация, но и фрагментация культуры. К недостаткам глобализации культуры относят потерю связи с прошлым, памяти о традиции. Это процесс американизации массовой культуры, распространившаяся повсюду поп-культура, визуальная культура средств массовой информации, Интернет и компьютерная связь в целом.

Говоря о культурном аспекте глобализации, следует сказать, что «распространение западной культуры чревато нивелировкой национальных культур, распространением единой, гомогенизированной культуры. Шествующая по миру массовая культура угрожает и российской идентичности» (Воронцов 2002: 121).

В изначальном смысле вся народная русская культура носила массовый характер, что также нивелировало человека, но только на национальной почве.

К издержкам глобализации относят универсализацию, стандартизацию личности, интеллектуальную деградацию, порожденные массовой культурой.

По мнению ряда исследователей (скорее, сторонников антиглобализма), проблемы глобализации в своем культурном аспекте сопровождаются нивелировкой национальных культур, и в этом смысле глобализация угрожает русской идентичности.

Такой тип культурного сознания определяет образ современной эстетики.

Социокультурные трансформации, произошедшие и осознанные философией к концу XX столетия, в эстетической теории культуры проявляются в вопросе о соотношениях традиций и новаций.

Сторонники «инсценированного характера современной культуры» утверждают, что традиция в современном обществе утратила свою объективную основу. Распространение массовой культуры, универсализация жизни и современные технологии сделали возможным «изготовление» традиций в культурных инсценировках.

Аутентичное воссоздание вещественных элементов культурных традиций ренимирует особенное мироощущение индивида, его жизненный стиль, мышление. Таким образом, сами традиции утратили свою естественную обязательность и превратились в артефакты.

Если под предметом интереса традиции понимать прошлое, то это интерес к наследию классической эстетики. Новация же предполагает рекультивацию как уничтожение. В нашем контексте новация может через эстетизацию повседневности (маргинальное искусство, гиперреализм) выступать как функция сохранения традиций, новый способ функционирования традиции как таковой, один из механизмов трансляции, наследования традиций. Академик Д. С. Лихачев писал, что «абсолютно новое “не узнается”. Красота является как новое в пределах старого. Чем примитивнее эстетическое сознание, тем для него больше нужно старого, чтобы воспринимать новое. Поэтому так велика доля традиционного в народном искусстве нового времени и в искусстве средневековья» (Лихачев 1999: 137).

Традиция указывает на будущее, это содержательно отражено и в латинской этимологии (*traditio* от *tradere* – передавать). То есть будущее культуры, поиск

и осмысление истины современной эстетикой возможны только в случае осмысления прошлого, опыта классической эстетической теории.

Г. П. Федотов в 20–40-е гг. XX столетия, рассматривая проблему роли революции и традиции в статьях «Новая Россия», «Проблемы будущей России», «Письма о русской культуре» и других, пытался построить новую модель русской культуры как пространство встречи традиции и современности.

Актуализация ценностей древнерусской культуры, особенно непрофессиональной, народной, наиболее ярко и самобытно продемонстрирована в искусстве русского модернизма начала XX в.

Понятие «модерн» имеет много определений, но четкого нет. Модернизм применительно к искусству, безусловно, соотносится с эпохой крушения классической традиции. Отказ от рационализма, субъективное самоуглубление, пессимизм и нигилизм роднят искусство модернизма с антропологически ориентированной философией. Для модернизма характерен уход от решения социальных и нравственных проблем. Для классического же искусства помимо эстетического существенно и нравственное содержание. Таким образом, искусство модернизма порывает с ближайшими традициями эстетики Просвещения и Нового времени.

Истоки русского модернизма представляются ряду исследователей (В. Пигулевский) в умонастроении декаданса, порождающего углубляющуюся ситуацию опрокидывания традиций.

Русский модернизм питался корнями народного искусства, с одной стороны, с другой – стремление вовлечь массы в творчество жизни сочеталось с элитарностью, со стремлением создать искусственный мир красоты, с эстетизацией действительности.

Несомненно, в русском модернизме отчетливо прослеживается игровое начало, стилизация под... В интеллектуализме модернизма в большей степени наблюдался не разрыв с традицией, классикой, а его реанимация в новых формах и субъективных смыслах. В целом это искусство репрезентативно. Живопись и поэзия нацелены на выражение эмоциональных состояний и осмысление законов формообразования.

На первый план выдвигается самоценность смоделированной идеальной реальности.

Сама суть русского модернизма была противоречива и порождала многие крайности. Отечественный модернизм был неоднороден: на одном полюсе он тяготел к дворянской культуре, к средневековому прошлому, на другом предстал через искусство народных промыслов (так называемый «крестьянский» вариант модерна).

Стиль русский модерн «как ни один другой был окрашен в национальные цвета своей страны. И это вполне объяснимо, если вспомнить, что источники этого направления и его утопические теории лежали как раз в плоскости национальных традиций, и призыв к возрождению определенных традиций народного искусства, и тяга к рукотворности форм...» (Борисова 1977: 94).

Большим открытием для художников-модернистов начала века было освоение древней культуры России, крестьянского творчества. Иконопись была воспринята в начале века как живопись, близкая к примитиву, как чисто музейная вещь, «эсте-

тическое недомыслие и недочувствие» (см.: «Маковец» 1922: 31), что, по словам П. Флоренского, не позволило увидеть в ней предмет культа, поклонения.

С начала века пристальное внимание уделяется так называемой «третьей культуре», «примитиву», «городскому фольклору». В 1913 г. устраивается выставка лубков. В предисловии к каталогу выставки лубок характеризуется так: «Лубок, писанный на подносах, на табакерках, на стекле, на дереве, на изразцах, жести... набойка, трафарет, тиснение по коже, лубочные киоты из латуни, бисера, стекла-руса, литья, печатные пряники, запеченное тесто... резьба по дереву... различные плетения, кружево и т. д. Все это – лубок в широком смысле слова, и все это высокое искусство» (Прокофьев 1983: 11). Лубок существовал как фактор, влиявший не только на крестьянское, но и на профессиональное творчество. Росписи русской избы в Вологде, лубок, который по контрасту с урбанизацией предстал как гармонизация природы, произвел неизгладимое впечатление на В. Кандинского.

«Городская», «фольклорная культура» того времени непосредственно с модернизмом была связана через цыганский романс. На эстраде, в театрах было модным исполнение русских и цыганских песен и романсов в особой обработке.

В исполнении таких певиц, как Н. Плевицкая, В. Панина, А. Вальцева, обладавших, как и Ф. Шаляпин, несравненным стихийным даром, романс звучал по-новому, вызывая порой бурю негодования у ценителей старинной музыки и издательства в прессе. Это было «переплескивание» искусства в быт, в жизнь. Их исполнение называли «песнями прачек», не поднятыми «над корытом».

«Цыганщина» противостояла высокому искусству цыганского пения, но в ней была захватывающая мощь, синтез искусства и быта, «сочетание театральности – подчеркнутого театрального жеста – и импровизационной, “исповеднической открытости”» (Нестьев 1970: 78). Смысл в этих песнях-романсах как бы уходит, уплывает, но есть слова-острия, символические по своей природе, на них и держатся смысл и притягательность, интимная доверительность и выразительная театральность «жеста» исполнительниц («Я так давно тебя люблю...», «Как-то дико и странно мне жить без тебя...»).

Об исполнении Вари Паниной писали в то время следующее: «Она лепит свои песенные образы резкими волевыми штрихами, словно ваятель-монументалист... В то же время есть в ее пении что-то от импровизированного домашнего музицирования; своего рода стихийность, произвольность, сердечное, доверительное выражение чувств, будто в кругу близких друзей...» (Там же: 44).

Стилизация под «русскость» как-то естественно вплеталась в культуру модерна, почва которой была уже подготовлена. Даже архитектура модерна начала XX в. ориентировалась на древнерусское зодчество.

Эта ориентация заметна в архитектурных работах В. И. Васнецова и А. В. Щусева, проектировавших церковь в Абрамцево, Марфо-Мариинскую обитель на Большой Ордынке в Москве и др.

Изучением проблемы соотношения традиций и новаций в современном эстетическом опыте, созданием ее модели занимается современная эстетическая теория. Ряд исследователей, в частности Н. А. Хренов, характеризует русскую культуру как культуру забвения, утраты традиции. Частично эта утрата сказывается в смещении полюсов культуры: если в XIX–XX вв. искусство от авторского двигалось в направлении к массовому, то к началу XXI в. оно движется в направлении

от массового к авторскому. Где же сохраняется традиция? Где и как формируются новации, если они есть?

В общепринятом смысле традиция – это «что-то из прошлого». О трудностях новационных процессов в традиционалистской культуре, особенно если они идут с Запада, написано достаточно много. Современное эстетическое пространство России как никогда открыто этим новациям, оно достаточно хорошо уже отрефлектировано современной эстетической теорией. Проблема традиции как передачи наследия рассматривается зачастую как специфическая проблематика дописьменных обществ. Таким образом, модернизация понимается как полный отказ от связей с прошлым. Так ли это? Современные общества отличаются от традиционных не столько отрицанием традиций, сколько множественностью сохранившихся в них традиций. Это не только и не столько множественность суеверий, страхов, периодически актуализирующийся интерес к мистическому опыту, архаика. Речь сегодня может идти о так называемой «Большой традиции». К ее основным характеристикам (по мнению М. Г. Завьяловой [1997]) принято относить следующие:

- выработка всеобщего символического кода;
- наличие архетипа смысла;
- опора на ритуалы и сакральные праздники;
- ориентация на создание нового знакового инструментария культуры;
- регламентирующая функция как основание;
- подчинение модификаций главной традиции, установленным ею правилам «кодирования» смыслов и ценностей;
- наличие эсхатологической перспективы.

Следует признать как факт, что традиция важна для всех устойчивых обществ, как и принятая всем обществом смыслозначимая новация. Критика новационных процессов эстетической теорией зачастую носит односторонний характер выступлений против постмодернизма (Басинский 1999). А к постмодернизму при этом относят «все и вся» в теории и практике, что затрудняет видение ценностно-значимого; при этом трудно не согласиться с мнением о постмодернизме М. Эпштейна (2000: 5–6): «Вообще дать четкое и однозначное определение постмодернизму трудно...»

Дело, видимо, в том, что постмодернистские эксперименты стимулировали также стирание граней между традиционными видами и жанрами искусства, развитие тенденций синестезии, подвергли сомнению оригинальность творчества, «чистоту» искусства как индивидуального акта созидания, привели к его дизайнизации.

Пересмотр классических представлений (традиций) о созидании и разрушении, порядке и хаосе, серьезном и игровом в искусстве свидетельствовал о сознательной переориентации с классического понимания художественного творчества на конструирование артефактов. Как представлено в словаре «Культурология. XX в.», «...постмодернистские принципы философского маргинализма, открытости, описательности, безоценочности ведут к дестабилизации классических ценностей» (Левит 1997: 349), но культура и искусство не столько музейные экспонаты, сколько процесс, выходящий из прошлого в настоящее – будущее. И меньше всего хотелось бы видеть «умершую» традицию. Конкретное бытие традиции – искус-

ство, наука, религия и т. д. По отношению к культуре и обществу традиция имеет системообразующий характер, она есть демиург культуры. И в этом смысле отступление от традиции классической эстетики в современном искусстве есть не отрыв от реальности, а лишь указание на разрыв в теории эстетики, опирающейся на классическую западную эстетическую теорию как науку, сформировавшуюся именно на Западе, и посему на невозможность адекватного рефлексивного отображения реалий эстетической практики современной России, опирающейся, как это ни парадоксально, на русскую славянскую языческую традицию. Укорененность феноменов древнеславянского язычества в современной культуре доказывают многообразные формы проявления элементов язычества в повседневной жизни. Они не представлены в полной мере в доминирующих формах культуры, адекватно отражающих реальность: философии, психологии, социологии, религиоведении и т. д. В художественной культуре, эстетике, искусстве они имеют лишь ограниченное отражение. Это роман Т. Толстой «Кысь», рассказ «На золотом крыльце сидели...» и др. Герои Т. Толстой сродни героям русских былин и сказок, они не утрачивают веры в счастье, мечтают о лучшем будущем. Они сродни тем праведникам и героям «с чудинок», которыми была населена русская классическая литература и которых возвратила в современную литературу в 1960-е гг. главным образом «деревенская» проза. А сегодня это проза В. Пелевина (повести «Желтая стрела», «Затворник и Шестипалый», рассказы «Ухряб», «Тарзанка»), стихи И. Губермана и др.

Одной из черт существования древнерусской традиции в современном искусстве М. Эпштейн называет апофатичность, отрицающую эстетику, когда высший идеал может быть преподнесен в отрицательной форме, как отступление от него или недостижение. Апофатизмом, отрицающей энергией была наполнена жизнь А. Пушкина, М. Лермонтова, Н. Гоголя, А. Блока, С. Есенина, В. Маяковского, в новейшее время – В. Высоцкого, В. Ерофеева, И. Бродского.

В русской духовной традиции апофатика как доминирующий элемент эстетики представлена не только в теории – «центральной фигурой русской святости выступает **юродивый**, в котором грязь, косноязычие, непотребные слова, безобразное поведение и внешность служат “подобающим несоответствием” божественным вещам» (Эпштейн 1999: 164).

Достаточно вспомнить древнерусские пародии на «Отче наш», «Литургию игроков», «Литургию пьяниц», пародии на евангельские чтения и церковные гимны, а также пародийные завещания («Завещание свиньи», «Завещание осла»...).

Современная литература представляет нам абсурд, чернуху, насилие, оборотничество, антиморализм (в прозе В. Сорокина, Ю. Мамлеева, В. Нарбиковой). Сочетание естественно-научного натурализма с психологическим натурализмом плодит гибридов (в буквальном смысле) – это и «Кысь» Т. Толстой, и «Жизнь насекомых» В. Пелевина, и живописные полотна М. Шемякина и др. В древнерусской традиции это русалки, бесы, домовые, банники, кикиморы и т. д.

Сравнение с миром природы, где человек сравнивается с животными, птицами, характеризует славянское искусство и искусство современное как объединенные принципом миметического отражения реальности в искусстве. Современное

искусство, как и древнеславянское, характеризуют иррациональность, субъективность, отсутствие законов бытия, стертость обстоятельств времени и места.

Языческие традиции обретают свою живучесть в различных областях духовной жизни.

Заполненность повседневной социальной реальности признаками древнеязыческой культовой символики не находит полного и адекватного отражения в современной эстетической теории, включая эволюцию восточно-славянского язычества со времен принятия христианства по сегодняшний день (это не относится к работам Д. С. Лихачева, В. Бычкова). Народное непрофессиональное искусство, имеющее языческую праяснову, обладает несомненной художественной ценностью и требует своей дальнейшей художественно-эстетической разработки по ряду причин:

- традиция свое конкретное бытие обретает в искусстве, религии, науке, имеет системообразующий характер по отношению к культуре, сама является системой, имеет свою структурность, целостность, связность, иерархичность и т. д.;

- славянское язычество сегодня достаточно широко представлено в художественной практике (изобразительное искусство, литература, кино), но функционирование традиции в новой социальной системе не отрефлектировано современной эстетической теорией. Хотя именно неоязыческая традиция, на наш взгляд, составляет сегодня ядро культуры, ее код. Именно она формирует так ожидаемую обществом мифологию, коды общения, языки культуры (реминисценции, метафоры, интертекстуальность произведений современной литературы и изобразительного искусства).

Современное состояние эстетического сознания предстает фрагментарным, осуществляющим себя как бы в двух полюсах. С одной стороны, это сознание тяготеет к современным цивилизационным высоким технологиям в массовой культуре, с другой – неспособно принять современную научную картину мира.

Вместе с тем, по мнению ряда специалистов, ценность инновации в художественной сфере была привнесена лишь модернизмом. Как всякое новое художественное направление, модернизм стоял перед выбором между традиционным искусством и новой, неосвоенной территорией.

В своих многочисленных манифестах русский модернизм стремился ознакомить широкую публику с теоретической платформой таких групп, как «Бубновый валет», «Ослиный хвост» и др. Это напрямую связано с просвещенческой традицией в русской культуре.

В искусстве это выражается в формах взаимоперехода творчества интеллектуального (профессионального) и маргинального (творчества индивидуального, непрофессионального). Диалогичность современного эстетического сознания с архаической инверсионной составляющей древнерусского искусства показывает продуктивность архаики в культуре современной России. Свойственная ему хаотичность свидетельствует скорее об интенсивности творческого процесса как предтече рождения, развития нового в искусстве XXI в., чем о его упадке. Мы же лишь подмечаем его основные черты и тенденции развития.

Эстетика искусства нашего времени ориентирована как на воспроизводство ценностей традиционно народной культуры прошлого, так и на заимствования и реминисценции классического наследия.

«Хаос всегда есть вызов для культуры, ученых, литераторов, – говорил Г. Померанц (1995: 393), – при этом развитие всегда кризисно, неотделимо от него (хаоса)»; думается, что современное состояние эстетической теории, разработка новых направлений, полный и достоверный анализ эстетических оснований традиции и новации помогут различить в этом хаосе порядок.

Литература

Ахизер, А. С. 1997. *Россия: критика исторического опыта*: в 2 т. Новосибирск: Сибирский хронограф. (Akhiezer, A. S. 1997. *Russia: A critique of historical experience*: in 2 vols. Novosibirsk: Siberian chronograph).

Басинский, П. В. 1999. Проплаченная культура. *Октябрь* 2: 188–190. (Basinsky, P. V. 1999. *The paid culture*. *October* 2: 188–190).

Борисова, Е. А. 1977. Некоторые особенности русской архитектуры конца XIX – начала XX века. *Художественные процессы в русском и польском искусстве XIX – начала XX века*: сб. статей. Л. (Borisova, E. A. 1977. *Some features of the Russian architecture of the end of 19th – the beginning of the 20th century*. *Art tendencies in the Russian and Polish art of the 19th – the beginning of the 20th century*: collected articles. Leningrad).

Воронцов, Б. Н. 2002. Феномен массовой культуры: этико-философский анализ. *Философские науки* 3: 110–123. (Vorontsov, B. N. 2002. *Phenomenon of mass culture: ethical and philosophical analysis*. *Philosophical Sciences* 3: 110–123).

Завьялова, М. Г. 1997. *Традиция как способ самоидентификации общества*: автореф. дис. ... д-ра филос. наук. Екатеринбург. (Zavyalova, M. G. 1997. *Tradition as a way of self-identification of society*: Authors thesis. ... PhD in Philosophy. Yekaterinburg).

Земсков, В. Б. 2000. Латинская Америка и Россия. Проблемы культурного синтеза в пограничных цивилизациях. *Общественные науки и современность* 5: 96–103. (Zemskov, V. B. 2000. *Latin America and Russia. Problems of cultural synthesis in boundary civilizations*. *Social Sciences and the Present* 5: 96–103).

Иноземцев, В. Л. 2000. Глобализация: иллюзии и реальность. *Свободная мысль – XXI в.* 1: 26–36. (Inozemtsev, V. L. 2000. *Globalization: illusions and reality*. *Free thought – 21st century* 1: 26–36).

Левит, С. Я. (сост.) 1997. *Культурология. XX век. Словарь*. СПб.: Университетская книга. (Levit, S. Ya. (ed.) 1997. *Cultural science. The 21st century. Dictionary*. Saint Petersburg: University book).

Лихачев, Д. С. 1999. *Историческая поэтика русской литературы*. СПб.: Алетейя. (Likhachev, D. S. 1999. *Historical poetics of the Russian literature*. Saint Petersburg: Aleteiya).

Маковец, 1922. I/2. (Makovets, 1922. I/2.)

Нестьев, И. В. 1970. *Звезды русской эстрады*. М.: Сов. композитор. (Nestyev, I. V. 1970. *Russian pop stars*. Moscow: Soviet Composer).

Померанц, Г. С. 1995. Диалог культурных эпох. *Лику культуры: альманах*. Т. 1. М.: Юрист. (Pomerants, G. S. 1995. *Dialogue of cultural eras. Culture faces: almanac*. Vol. 1. Moscow: Yurist).

Прокофьев, В. Н. 1983. О трех уровнях художественной культуры Нового и Новейшего времени. В: Прокофьев, В. Н. (ред.), *Примитив и его место в художествен-*

ной культуре Нового и Новейшего времени. М.: Наука. (Prokofiev, V. N. 1983. Three levels of artistic culture of the modern and contemporary history. In Prokofiev, V. N. (ed.), Primitive and its place in the artistic culture of the modern and contemporary history. Moscow: Nauka).

Федотова, Н. Н. 2000. Возможна ли мировая культура? *Философские науки* 4: 58–68. (Fedotova, N. N. 2000. Is the world culture is possible? Philosophical Sciences 4: 58–68).

Эпштейн, М. Н. (Epstein, M. N.)

1999. Русская культура на распутье. *Звезда* 2: 155–176. (1999. Russian culture at the crossroads. *Star* 2: 155–176).

2000. *Постмодерн в России: Литература и теория*. М.: Изд-во Р. Элинина. (2000. The Postmodern in Russia: Literature and theory. Moscow: R. Elinin's Publishing House).