категоризации, что, несомненно, отражается на речевом развитии. Так, одним из условий освоения параметрических прилагательных является способность ребенка к осознанию шкалы и градуированию. В семантике всех параметрических прилагательных заложено представление о шкале, и для характеристики объекта необходимо: иметь представление о шкале параметра, по которому будет характеризоваться объект, иметь представление о «норме», как средней, обычной степени выраженности признака и только потом отнести признак к определенному отрезку на шкале. Поскольку количественное изменение качественного признака может быть выражено на разных языковых уровнях, в процессе конструирования языка ребенком, ему предстоит освоить достаточно разнообразный репертуар средств выражения качественно-количественной семантики: словообразовательных, формообразовательных и лексических. Немаловажную роль в освоении параметрических прилагательных, несомненно, играет их частотность в инпуте. Особое внимание родителей к лексической наполненности речи ребенка, использование в речи, обращенной к ребенку, как можно большего числа разнообразных языковых средств является благоприятным условием для развития лексико-семантической стороны речи.

Литература

1. *Апресян, Ю.Д.* Избранные труды. Том I. Лексическая семантика: синонимические средства языка / Ю.Д. Апресян. – М., 1995.

2. *Мельчук, И.А.* Опыт теории лингвистических моделей «Смысл – Текст»: Семантика. Синтаксис / И.А. Мельчук. – М., 1999.

3. *Рахилина, Е.В.* Когнитивный анализ предметных имен: семантика и сочетаемость / Е.В. Рахилина. – М., 2000.

4. Семантические категории в детской речи / Я.Э. Ахапкина и др. – СПб., 2007.

5. *Сепир, Э.* Градуирование: семантическое исследование / Э. Сепир // Новое в зарубежной лингвистике.– М., 1985. Вып. 16. – С. 43 – 78.

6. *Слобин, Д.* Когнитивные предпосылки развития грамматики / Д. Слобин // Психолингвистика / под общ. ред. А.М. Шахнаровича. – М, 1984. – С. 143 – 207.

7. *Clark, E.V.* On the child's acquisition of antonyms in two semantic fields / E.V. Clark // Journal of Verbal Learning and Verbal Behavior. – 1971. – № 10. – P. 266 – 275.

УДК 821.161.1

О.К. Страшкова

ПАРОДИРОВАНИЕ КАК СПОСОБ ВОПЛОЩЕНИЯ САМОИРОНИИ В ДРАМАТУРГИЧЕСКИХ ОПЫТАХ Л. АНДРЕЕВА

Отношение художников Серебряного века к своим теоретическим построениям, к моделируемым формам и манифестируемым идеям отличалось самоиронией. Иронический тон задал предтеча символизма В. Соловьев. Ему следовали не только символисты, но и модернисты других школ. Драматургические произведения Леонида Андреева демонстрируют пародийную сущность иронической саморефлексии.

Ирония, пародия, драма «панпсихе», прототекст, метапоэтический.

The attitude of the Silvery Age artists to their theoretical construct, to modelling forms and manifesting ideas was notable for self-irony. The ironical tone was set by the forerunner (precursor) of symbolism V. Solovyev. He was followed not only by symbolists, but also by modernists of other schools. Leonid Andreev's dramatic works demonstrate the parodic essence of ironical self-reflection.

Irony, parody, drama "panpsyche", prototext, metapoetic.

Начало XX века, как известно, – период философских, эстетических, художественных экспериментов. Причем часто манифистируемые концепции разрушались в художественном тексте или, напротив, эксплицировали новые возможности их воплощения. Одним из репрезентативных способов осознания «несовпадений» теоретических схем с творческой практикой в эстетическом топосе начала XX в. была ирония, самоирония, пародия.

Символисты рассматривали иронию не как примирение, а как «сократическую веселость» (Ф. Ницше) человека «аполлонического». Предтеча символизма, самый «блестящий, холодный, стальной» (В. Розанов) философ, кумир младосимволистов Владимир Соловьев в своих драматургических опытах демонстрировал тонкую ироническую саморефлексию, как бы намечая иронический и пародийный срез будущего самовыражения последователей. И откровенный его последователь Александр Блок, и своеобразный «модернистский» знаньевец Леонид Андреев пронизывали, насыщали свои драматургические произведения метапоэтической иронией, созвучной соловьевской. Разницу между человеком и животным ученый-поэт видел, прежде всего, в умении человека смеяться. В лекции 1875 г. он утверждал: «Поэзия вовсе не есть воспроизведение действитель-

ности, – она есть насмешка над действительностью» [9, с. 257].

Верный последователь его идеи (и как оказалось, его иронической интерпретации Софийности [10]. Александр Блок воспринимал иронию как болезнь, которую переживают «самые живые, самые чуткие дети нашего века». В статье «Ирония» (1908) он абсолютизирует смеховую ситуацию, подчеркивая, что смех – это эпидемия, оставляющая от эстетически чутких обезумевших людей «только нагло хохочущие рты». «Перед лицом проклятой иронии – все равно для них: добро или зло, ясное небо и вонючая яма, Беатриче Данте и Недотыкомка Сологуба. Все смешно, как в кабаке и мгле. <…> Пьян иронией, смехом, как водкой; так же все обезличено, все обесчещено, все – все равно» [4, с. 334].

Художественный, драматургический текст А. Блока (пять его пьес) указывает на парадоксальную двойственность мироощущния поэта, иронизирующего и страшащегося разрушающей силы иронии. Он, как и его учитель В. Соловьев, являет феноменальный пример творческого восуществления своих философских и эстетических концепий в ироническом дискурсе. Не менее ироничен к своим теоретическим построениям был и «несимволист» Андреев.

Леонид Андреев – создатель теорий нового театра и новой драматургической системы, апробируя их в собственных творческих опытах, также пришел через самоиронию к пародированию. Показательна для выявления иронических интенций драматурга миниатюра «Монумент» (1916). Фельетонная (т.е. эпическая) преамбула «комедийки» (так обозначил жанровую форму автор) указывает на пародийную заданность, как и значимые фамилии персонажей. В противостоянии «творческих» позиций, прочитываемом в верхнем слое пьесы отражен конфликт направлений в русском искусстве конца XIX – начала XX в. Как известно, Л. Андреев не признавал декадентских крайностей модернизма, впрочем, так же, как и классического реализма. В фельетонах «Курьера» он критиковал новое искусство Московского художественного театра, сцена которого оживлялась только пьесами Чехова, по мысли критика. В первой части «Монумента» драматург высмеивает академизм, некий абстрактный монументализм, натурализм, примитивное бессмысленное экспериментаторство, ничтожное в соотношении с величием Пушкина. Во второй части наблюдается «пародическое использование» (Ю. Тынянов) образа Некто, действующего в «Жизни Человека» (Некто в сером) и позже – в «Реквиеме» (Некто в черном). *Некто, внушающий почтение и легкий трепет,* включается в «политическую» часть миниатюры, где решается проблема, к какому из зданий должен стоять Пушкин «*задом*»: к острогу, дому умалишенных, сиротскому дому или свечному заводу... То есть в драматургической пародии Л. Андреева «вторым планом» выступает современная ему эстетическая ситуация «новаторства» любой ценой, произведения классики русского реализма, собственные тексты, что отражает метапоэтическое ироническое мышление художника, живущего в полиморфной эстетической атмосфере и ищущего эстетический код эпохи.

Позже в «полнометражных» драматургических произведениях Леонид Андреев расширял поле иронической рецепции. В представлении «Царь Голод», насыщенном трагическими социальными коннотациями, перманентно проецируется пародическая ситуация. Как мистики в «Балаганчике» Блока, так и голодные у Андреева «*с несколько зловещей точностью пародируют настоящее деловое заседание*» [1, т. I, с. 240]. В «Балаганчике» приближение Смерти-Коломбины (при всей самоиронии автора) таинственно-бесшумно, здесь оно происходит под звуки трижды повторенного протяжного, хриплого звука рога. Если блоковские мистики, ожидающие неземного счастья, с умилением взирают на бледную девушку, прекрасную Коломбину, то андреевская Смерть откровенно пугает своими *темными провалами глаз и постоянно обнаженными зубами*. А сцена у освещенного окна откровенно цитирует и «Балаганчик», и «Незнакомку»: *Он протягивает за ней руки, но ее нет; и полный счастья, быть может, слез, обращает он к темной улице свое побледневшее лицо* (Это-то «быть может» акцентирует андреевскую иронию).

Пародирует в пьесе Андреев и образы-символы метерлинковской драмы; *бледное тонкое личико девочки с большими черными печальными глазами*, с нежным голосом, как у Мелизанды, принадлежит отнюдь не молчаливому ребенку (безмолвие в эстетике Метерлинка – знак невысказанной глубины чувств), а двенадцатилетней блуднице. Пародируется идея жизни-театра (третья картина – Суд). Пародируется и ситуация. Ссора женщин из-за права быть изнасилованной подсудимым насильником; украденные зубы советника; плачущий Хулиган (*Кого же мне зарезать*); ошибки секретаря; судьи, поспешно натягивающие парики; радостная встреча Дьявола-инженера – все это знаки перевернутого мира, где смещены все нравственные и вечные ценности, где парадокс жизненный порождает пародию художественную. «Обнажение приема» (Ю. Тынянов) создает пародический контекст не только «Царя Голода» Леонида Андреева, но и «Анатэмы».

Вполне обоснованно было отвержение «Анатэмы» церковниками, которые увидели в трагическом представлении «богохульнейшую картину на христианство», «публичную проповедь безбожия» [12, с. 69 – 71] и пародию на судьбу Иисуса Христа в образе Давида Лейзера. На наш взгляд, пародическая ситуация пародийного «перевертыша» состоит в том, что Любовь к людям Давида Лейзера оборачивается Злом и для них, и для него. Здесь представлена трансформация, интерпретация библейского сюжета, ставшего христианским мифом, а потому имеющего право на «цитацию». Чудо, которого ожидала от Давида Лейзера *мировая нищета*, – это не только справедливость, утверждаемая как идейный пафос пьесы Немировичем-Данченко («Вся пьеса есть вопль к небу всех голодных, несчастных, именно голодных. Жаждут чуда, спасения, а все чудо в одном слове:

справедливость» [6, с. 65]. Это чудо – не Любовь к Человеку, утверждаемая Иисусом Христом своей жертвой на Голгофе. Давид Лейзер не может свершить ни чуда исцеления, ни чуда сотворения. Он (и здесь-то пародическое начало) безуспешно «материализует» идею естественного равенства перед Богом, идею справедливого распределения, раздавая все «состояние», данное ему дьяволом, (по копейке – но не всем нищим). Он так и не стал Царем бедных, не обрел доброй памяти, не обрел бессмертия. Да он и не стремился к этому.

Размышлял о смертности и бессмертии человека, о высшей Истине не только автор, но и горько иронизирующий Анатэма. Это он, дьявол, ищет смысла существования на земле: «*Где истина? Где истина? Где истина? Не камнем ли она побита – не во рву ли с падалью лежит она… ах, свет погас над миром, ах, нет очей у мира – их поклевало воронье… Где истина? Где истина? Где истина?»*

Безусловно, для архетипического образа Сатаны истина одна, но Андреев создает пародийную ситуацию и пародическую интерпретацию образа-символа. Он, *Некто, преданный заклятию,* так же, как и все человечество, обречен вечно стучать в железные ворота, запертые *Некто*, *ограждающим входы*. В эпически развернутой ремарке, начинающей Картину седьмую, автор уточняет: *«Но так как никогда не может быть правдивым дьявол и нет предела сомнениям его, то и сюда он вносит вечную раздвоенность свою...».* Ни ему, ни человеку, старому Давиду Лейзеру, не познать Верховной Истины, не найти слова для ее названия. Давид в скромности своей не смеет думать о чуде, он не смеет совершить богоподобное деяние, постоянно взывая к Богу. Жена его Сула, в любви к бедным не знающая границ, любовью же толкает Давида к бездне. Иисус Христос знал о предначертанном ему пути к страданию и предвидел откровенное предательство, он шел по дороге, указанной Всевышним. Парадокс в драматургическом опыте Андреева заключается в том, что Лейзера вел за собой Нуллюс (Анатэма – дьявол, сатана) – воплощение всевечного Зла, и поэтому Лейзеру не дано было сотворить Добро. Так высокая идея разбилась о неизбежность жизненного зла.

Образ собаки, неоднократно упоминаемый Анатэмой, на наш взгляд, восходит к апокрифическому сюжету о сотворении собаки из слез Адама и «гадостей» Сатаны (В «Сказании о том, как сотворил Бог Адама» Господь проклял Сатану за то, что он хотел помешать ему в сотворении человека: «… снял с него [человека] гадости сатанинские. И из этого сделал Господь собаку и смешал с слезами Адама … » [3, с. 202]. Над умирающим Лейзером Анатэма произносит своеобразное признание, называя себя собакой: «*Ползешь?.. Как и я? Собакою? За ними*». То есть сам персонаж Анатэма может воплощать пародийный взгляд на раннехристианские эсхатологические прозрения.

В пародийных красках вырисовывается в пьесе Андреева сконструированный им философский миф. *Глупый, но честный человек* подвергается экспери-

менту «веселого дьявола». Ситуация строится на экзистенциальном противоречии: Бог послал бессмертного своего Сына Адама на землю, наказав его за неповиновение смертностью; князь Тьмы попытался из смертного сотворить бессмертного, но осознал свою беспомощность. В этом пародическом соотнесении Добра и Зла с помощью своеобразного экспрессионистического гротеска утверждал Андреев отнюдь не иронические смыслы о бессмысленности Добра в мире бедных и голодных, где царствует Царь-Голод и Анатэма. «Цель иронии – выразить или породить большую высокую идею. Идея здесь гораздо значительнее, больше, глубже и выше, чем выражающая его образность» [5, с. 339].

Ирония Л. Андреева в двух представлениях, рассмотренных нами, была направлена на социальную действительность, общественное сознание, постигаемые с помощью архетипических образов, воплощающих вечные истины добра и зла. Художественный прием «удвоения видимости», где удвоение есть причина уничтожения видимости – один из ведущих структурных составляющих иронического взгляда на парадоксальность (как противоположение реального объекта и его понимания) самой действительности. Этот прием в соотнесении с иронической рецепцией прототекстов определяет, на наш взгляд, пародийную сущность пьес Андреева, разрушающих иллюзию справедливости мироустройства. «… И Достоевский, и Андреев, и Сологуб – по-одному – русские сатирики, разоблачители общественных пороков и язв, но по-другому-то, и по самому главному – храни нас Господь от их разрушительного смеха, от их иронии…» [4, с. 336] – восклицал А. Блок, пытаясь определить функцию иронии, разрушающей иллюзию гармонии, но указывающей путь в бездну.

Собственные теоретические построения нового театрально-драматургического искусства, концепция «панпсихической» драмы, разрабатываемая Л. Андреевым, так же нашла свою ироническую транскрипцию в художественном, драматургическом тексте, как и теоретические гипотезы Соловьева и Блока в их драматургических опытах. Но если в теоретической схеме драмы «панпсихе» ее конструкция была довольно четкой: душевные процессы диктовали психологию поступка, то в драматургическом воплощении она становилась парадоксальной. Стремясь передать подсознательные глубины человеческого состояния, в поисках новой структуры автор «Собачьего вальса» дошел до такой крайней черты, где начиналось разрушение самой природы драматической формы. Изломанность психики персонажей, их затаенный садизм отнюдь не делают «Собачий вальс» *поэмой* одиночества – это скорее пародирование романтической драмы, оборачивающееся фарсом, особенно в сцене пьяного откровения и разгула (Действие III). «Выплывшая» из тумана молчаливая *женщина в большой шляпе с обвислыми мокрыми перьями* во «втором плане» (Ю. Тынянов) своем (пародийном) восходит к блоковской Незнакомке. *Прекрасная дама за пять рублей* не скрывает ни своего истинного лица, ни имени. Женька Счастливая иронически-

фарсово относится к своему ремеслу, играя с Феклушей в любовь. Она и себя не щадит, цинично замечая, что своего ребенка *в помойку бросила*. Блоковский образ-символ являет себя в вывернутой наизнанку пародической ипостаси (*У меня курица на шляпе дождя боится*). Эта откровенная отсылка к прототексту демонстрирует взгляд Л. Андреева на «мистиков» и в то же время открыто указывает на пародируемый «предобраз» Незнакомки, дышащей дождями и туманами.

Иной пародийной атмосферой насыщена драма «панпсихе» «Мысль». Андреев пытался создать, как он сам подчеркивал в письмах, «нечто весьма правдивое, серьезное и важное. Никаких поз, игры, нарочничанья». Изображение «властвующего безумия» он стремился подчинить «некоторому новому началу: царственной силе бессознательного, категорически утверждающего рацио жизни вообще» [2, с. 238]. Так, собственно, и «выписалось» в его современной трагедии: в противовес теоретической модели, не «панпсихическое», а рационально-логическое движет героем. Пародийность в «Мысли» заложена, на наш взгляд, уже в самом жанровом определении. Как критик и теоретик, писатель отмечал, что в русской драматургии нет истинной трагедии (трагедии модернистов начала века интерпретировали известные мифы), но он видел и неподготовленность публики для восприятия трагического. В одном из писем Немировичу-Данченко Андреев иронически замечал: «Трагедии – нет; но так как без трагедии, как и без духа святого, не проживешь, то допускается вводить в драму малые доли трагического, упрощенного, умаленного и приспособленного для беззубых, как рубленая котлета. Но еще лучше для большинства совсем без трагедии. <…> Приземиться! Приземиться! – вот лозунг наших дней в России…» [7, с. 263]. Вот этим-то «приземиться» определяется парадоксальность андреевской трагедии, где ремарка «смеется» встречается 23 раза, а мотив игры, притворства, не требующий катарсиса, определяет коллизию.

Вероятно, здесь можно говорить о характерной для пародии «диалектической игре приемом», суть которой определил Ю. Тынянов, отмечая возможности некомической пародии: «Если пародией трагедии будет комедия, то пародией комедии может быть трагедия» [11, с. 539]. Мыслимое трагическим состояние и поведение Керженцева на грани фола. Ницшеанское стремление подняться над всеми, *на какую-то вершину воли и свободной мысли*, «приземляется» в сумасшедшем доме. Пародическая ситуация создается Савеловым (Д. II, к. 1): чем активнее его раздражение, тем сдержаннее «безумец»; с одной стороны, – реализуется «панпсихический» замысел, с другой, – он организуется не психологически, а логически. Пародируя, намеренно обнажая идею, вульгаризируя ее, Андреев не скрывает игры с прототекстами. «Обнажая прием» в «Мысли», он демонстрирует, к чему приводит так называемое погружение во внутренний мир, прокламируемое драматургами, писателями, поэтами нового времени. Теория драмы «панпсихе» не может осуществиться в литературном тексте, вот почему «Мысль» становится воплощением другой возможной, но уже пародийной теории – «панрацио». Абсолютизация изображения мыслительного процесса в художественном произведении приводит героя на первых порах к раздвоению, к жизни в реальном и мыслимом мире, а затем – к неразделению этого бинарного единства, когда сумасшедшим уже кажется не Керженцев, а мир, его окружающий. Андреев пародирует и общую эстетическую модель Серебряного века, и ситуацию.

«Мысль» Леонида Андреева наполнена пародическими аллюзиями и откровенной ориентацией на «второй план»: во-первых, в реализации чеховского мотива скуки и бездействия: «*Мне надо не писать, – понимаешь, Таньхен? – а самому что-то делать, двигаться, махать руками, совершать какое-то действие*» (это «махание» – знак бездеятельности при «многоговорении» андреевских, как и чеховских, героев); во-вторых, в «материализации» естественно-научных идей Дарвина, Фрейда, Юнга: *«Значит, пусть господин Керженцев обрастает волосами, как обезьяна-а? А вот это значит (стукает себя по лбу), к черту, да?*» (Эта реплика открыто указывает на активно обсуждаемые проблемы происхождения человека от обезьяны в «психологической» фрейдистской транскрипции).

Так андреевская теория «панпсихической» драмы оборачивалась в глубинном слое его пьес самопародированием – хотел того автор или нет. Причем у Л. Андреева самоирония не обращалась в карикатуру на самого себя, как это случилось в «Мейстерзингерах» Р. Вагнера со жрецом табулатуры Бекмессером. Русский драматург предлагает несколько пародических ситуаций и пародируемых текстов «второго плана», высвечивая в ироническом свете предтексты и сюжеты действительности, и тексты «второго плана», как бы подтверждая систематизацию, предложенную М. Поляковым: «В пародии мы имеем дело с определенной градацией объектов пародирования. С пародированием самой действительности, художественного отражения этой действительности и, наконец, художественной системы отражения этой действительности» [8, с. 242].

Показательной чертой драматургических произведений Л. Андреева, включающих пародийные интенции, является внутреннее разрушение жанра за счет введения иного «жанрового компонента». В его пьесе «Екатерина Ивановна», современной трагедии «Мысль», поэме одиночества «Собачий вальс», в представлениях о трагической судьбе человека «Царь Голод» и «Анатэма» явлен парадоксальный синтез трагического, драматического, комического, иронического, пародийного.

Так, по существу, «сработал» в драме Л. Андреева принцип «дополнительности», свидетельствующий о целостности произведений драматурга, построенных на соприродности трагического и комического. Пародийные реминисценции в «Екатерине Ивановне», «Собачьем вальсе», «Мысли» тяготеют как к иронии (самоиронии), так и к гротеску. Экспрессионистическая гротескность пьес Андреева

«Царь Голод» и «Анатэма» – это не только пародийное изображение жизнеустройства, но и пародия на абсолютизирование условности в драматургических опытах XX века. То есть попытка «материализации» теоретической модели драмы «панпсихе», обретя пародийные смыслы во всех трех параметрах объекта пародирования, утверждаемых М. Поляковым (действительности, отражения самой действительности, художественной системы), продемонстрировала ее несостоятельность в художественном воплощении. Стремясь воплотить свои идеи, эстетические построения в художественной форме, Леонид Андреев приходил к самоиронии, осознавая или ощущая невозможность их «овеществления». Формой проявления такой иронии у драматурга стало пародирование.

Литература

1. *Андреев, Л.Н.* Драматические произведения: в 2 т. / Л.Н. Андреев. – Л., 1989.

2. *Андреев, Л.* Письма о театре / Л. Андреев // Литературно-художественный альманах издательства «Шиповник». – СПб., 1914. – Кн. 22.

3.Апокрифы Древней Руси. Тексты и исследования. – М., 1997.

4. *Блок, А.* Ирония / А. Блок // Блок А. И невозможное возможно… – М., 1980.

5. *Лосев, А.Ф.* История эстетических категорий / А.Ф. Лосев, В.П. Шестаков. – М., 1965.

6. Вл. Ив. Немирович-Данченко о творчестве актера. – М., 1984.

7. Письма Л.Н. Андреева к Вл. И. Немировичу-Данченко и К.С. Станиславскому (1913 – 1917) // Учен. зап. Тартусского. университета. Литературоведение. – Тарту, 1971. – Вып. 266.

8. *Поляков, М.Я.* О театре. Поэтика. Семиотика. Теория драмы / М.Я. Поляков. – М., 2001.

9. *Соловьев, В.С.* Собр. соч. / В.С. Соловьев / под ред. С.М. Соловьева и Э.Л. Радлова. – Брюссель, 1966. – Т. XII.

10. *Страшкова, О.* Вариации Софийного мотива в драматургических произведениях А.Блока / О. Страшкова // Проблемы духовности в русской литературе и публицистике XVIII – XXI вв. – Ставрополь, 2006. – С. 109 – 119.

11. *Тынянов, Ю.Н.* Поэтика. История литературы. Кино / Ю.Н. Тынянов. – М., 1977.

12. *Чудновцев, М.И.* Церковь и театр / М.И. Чудновцев. – М., 1970.

УДК 81'272 ; 82

А.В. Чернов, Т.А. Ветрова

ЛИТЕРАТУРНОЕ КРАЕВЕДЕНИЕ КАК КАРТОГРАФИРОВАНИЕ: К ПРОБЛЕМЕ РЕКОНСТРУКЦИИ КУЛЬТУРНОГО ЛАНДШАФТА ТЕРРИТОРИИ

Работа выполнена в рамках регионального конкурса «Северо-Запад России: история и современность» 2012 – Вологодская область РГНФ проект № 12-14-35003. «Культурный ландшафт Череповецкого края»

Статья посвящена проблеме реконструкции культурного ландшафта территории, поиску смысловых зон для последующей реконструкции и обоснованию методики картографирования как части литературного краеведения.

Литературное краеведение, культурный ландшафт, реконструкция культурного ландшафта.

The article is devoted to the problem of reconstruction of cultural landscape of the territory, search of semantic zones for the subsequent reconstruction and to justification of a mapping technique as a part of literary study of local lore.

Literary study of local lore, cultural landscape, reconstruction of cultural landscape.

Проблема осмысления культурного потенциала территорий в последнее время становится фундаментальной, актуализированной системными изысканиями (начиная от фольклорных текстов), а также практическим осмыслением темы модернизационного потенциала культуры территорий, хотя действительно удачных практических проектов остается совсем немного. В том числе это связано с недостаточным теоретическим осознанием потенциала пространств.

Представления о пространстве, с которым связана повседневная деятельность человека, группы, сообщества, а также набор значений и сюжетов, привязанных к различным локусам, становится предметом обсуждения разных дисциплин. По большому счету, культурный ландшафт давно стал достоянием гуманитариев, оторвавшись от привычного природного ландшафтоведения и экономической географии. Традиционно подходы к культурному ландшафту фиксируют: взаимосвязи культурного и природного ландшафта, культурный ландшафт одновременно через природные и культурные элементы, взаимозависимость человеческой деятельности и природной основы, степень преобразований природного ландшафта в результате человеческой деятельности, пространственную структуру культурного ландшафта, наличие функций культурного ландшафта в культуре [2]. Такая общность взглядов, сформировавшаяся, прежде всего, в научно-географических вариантах размышлений о культурном ландшафте [1], [3], [4],