

НАЦИОНАЛЬНОЕ И ТРАНСНАЦИОНАЛЬНОЕ БЫТИЕ ИСКУССТВА В ПРОСТРАНСТВЕ ГЛОБАЛИЗИРУЮЩЕГОСЯ МИРА

Одной из проблем эстетики как философии искусства является философское осмысление роли искусства в контексте современных глобальных вызовов и национальных интересов, где коррелят национального и транснационального в искусстве выступает как детерминанта глобализирующегося мира. При этом важным представляется рассмотрение современного толкования понятия «нация». В основе статьи положено переосмысление автором своих докладов на конференции «Музыка как национальный мир искусства», проводимой в дни юбилея Казанской государственной консерватории (академии) имени Н.Г. Жиганова в апреле 2015 года, а также на XV Международных Лихачевских научных чтениях и VII Российском философском конгрессе.

На основе современного философского знания по проблемам жизненного мира, глобализирующихся процессов, понятия нации автор исходит из того представления, что любое произведение искусства создано тем или иным национальным художником, при этом произведение искусства стремится к статусу транснационального в своем бытии, то есть к выходу в сферу «бесконечной» коммуникации. Великие произведения искусства, участвующие в становлении форм жизненного мира, призваны стать сверхнациональными по своей бытийной сущности, смысловому всечеловеческому прочтению. Обнаруживается модус существования искусства – транснациональный, онтологически обоснованный.

Взгляд на транснациональное бытие искусства в современном глобализирующемся мире указывает на новую эстетическую проблему: диалектику смысла и абсурдности идеологической функции искусства, к примеру, проявившейся в авангардном искусстве и искусстве, проверенном длительным временем.

Ключевые слова: эстетика, национальное и транснациональное искусство, философия музыки, глобализация, жизненный мир, диалог культур, идеологическая функция искусства

Рассматривая существование национального искусства в контексте современного изменяющегося мира, следует сначала обратиться к представлению о самом мире как таковом в современных философских идеях.

Мир, в котором живет человек, как пишет В.А. Лекторский, оказывается многослойным: это: 1) обычный «жизненный мир», 2) мир субъективных переживаний, 3) мир философских размышлений и научных знаний. Многослойный мир человека требует построения «мостов между жизненным миром, образом себя и миром, создаваемым современной технологией» [1, С. 12]. Ю. Хабермас на основе соотношения трех понятий: «жизненный мир», «повседневный мир», «объективный мир» рассматривает в философском знании переход «от картин мира к жизненному миру» [2, С. 4], предполагая современное миропонимание выстраивать на концепции жизненного мира, не расторгимого от психологически переживаемого мира повседневности и от естественнонаучной объективированной картины объективного мира как результата познавательной и творчески-созидательной деятельности человека. Современное цивилизационное пространство пре-

образует жизненный мир человека, изменяет миропонимание.

В области искусства гений, талант, имея врожденную антропогенную способность, самореализуется в определенных условиях социокультурного пространства, которое на неё воздействует и из которого она черпает материал для своего творчества. Гений при этом обладает даром глубочайшего проникновения в глобальные проблемы бытия, человеческой жизни, способностью узреть зарождающиеся процессы в культуре.

Обращаясь к рассмотрению проблемы существования национального искусства в пространстве транскультурного жизненного мира, подойдем к вопросу через толкование понятия «нация». По словам А.А. Гусейнова, существует два подхода к пониманию нации, которые определили, с одной стороны, концепцию этнокультурной нации, и с другой – концепцию гражданской нации. Согласно первой теории, индивида вне нации не существует, национальную принадлежность не выбирают, национальная идентичность осознается как причастность к определенной историко-культурной общности. Другая концепция – гражданской нации – «ото-

ждествляет национальную принадлежность человека с его гражданством и относит ее тем самым к таким характеристикам человека, которые могут быть изменены актом сознательного выбора» [3, С. 833], т. е. речь идет об осознании принадлежности какого-либо лица к определенному социально-политическому сообществу, которое принимается как свое. Что касается человека, выражающего космополитические взгляды, для которого нация является некоторым ограничением его бытийной характеристики, то он также не вполне свободен от национальных оснований. И в одном, и в другом, и в так называемом космополитическом случае национальное самосознание фундирует чувство собственного достоинства, обеспечивает самодостаточную пространственно-временную определенность в существовании индивида и его ценностную ориентацию в сложном, многослойном мире. Национальная идентичность представляет собой глубоко укорененную структуру личности, обусловленную, на наш взгляд, прежде всего биосоциокультурными факторами и модифицированную вторичными надэтническими, социополитическими условиями жизненного мира [10, С. 329].

Если мы возьмем проблему национального в мире искусства, то, очевидно, критерий национального искусства можно представить как: 1) национальное этнокультурное наследие с его многообразием; 2) геосоциополитическая, национально-гражданская позиция, выраженная в искусстве 3) космополитическая мировоззренческая установка, формирующая художественный метод.

Например, принадлежа Европе и Азии, С. Губайдулина выступает как гражданин мира, интегрируя в присущем ей философско-религиозном сознании разные подходы. По мнению композитора именно религиозность составляет смысл искусства, а историческое самодвижение музыки сопоставимо с судьбой человека. Проникая в глубину бесконечно малых величин материально-звукового пространства, композитор обнаруживает глубины души и духа. Используя такие звуковые пространства как микрохроматика, хроматика, диатоника и пентатоника, автор говорит: «Мне кажется..., что микрохроматическое пение – самое «внутреннее» из всех, потому что голос преобразается в

шепот и кажется колебанием вокруг звука, подобно тому, как душа при произнесении важного слова. Хроматическое пение – это пение внутренней страсти..., пение диатоническое – более расслабленное и спокойное. Пентатоническое – пение природы» [4, С. 74]. Проникновение в глубину звука ассоциируется с проникновением в глубину духовного мира человека.

Богородное творчество Губайдулиной, отличающееся высоким гуманизмом, раскрывает духовную сущность искусства, его транснациональный смысл. С точки зрения диалога культур и цивилизаций ценным представляется то, что композитор находит сверхнациональную, «транскультурную точку» мировосприятия. Мировоззренческая ценность музыки с. Губайдулиной заключена в символической троичности – звукового «тела, души и духа», передающих боль времени, которую ощущает композитор.

Такое мироощущение и мировосприятие, воплощенное в творчестве, представляется симптоматичным не только для эстетических процессов второй половины XX века, но и для всего цивилизационного пространства сегодняшнего дня в контексте переходных процессов культуры, эпохи глобализации, требующей диалога культур. Отметим, что под глобализацией мы понимаем объективный, многовековой, естественный процесс всей человеческой истории, который побуждает людей к стремлению достигать некоего единства, побуждает к образованию мирового сообщества, и который будучи объективным и не зависит от отдельных личностей или сообществ [5, С. 8].

Болгарский писатель П. Анчев образно определил характер существования культур в глобальном мире, назвав его симфонией, созвучием. Он считает, что симфония культур в мире возможна, потому что каждая культура исполняет функции, подобные инструментам в оркестре, где каждый играет свою партию, а все вместе исполняют одно произведение по одним нотам. «Национальные культуры как инструменты в большом оркестре, – пишет Анчев, – называемом «глобальная культура», который под управлением «дирижера» исполняет одну партитуру, то есть грандиозную симфонию. Наш долг – уметь слышать и понимать эту симфонию, а не твердить, что в этом оркестре играют только

некоторые инструменты, ведущие между собой диалог, на фоне которого остальные пытаются настроиться как послушные исполнители уже «сыгранной музыки». . . глобальная, или мировая культура – это симфония, созвучие всех культур в мире» [6, С. 26].

О значении национального искусства, воздействующего на формирование мировоззрения как отдельного человека так и общества много сказано, в частности, когда речь идет о функционировании искусства в жизненном мире, предполагая его идеологическую роль в контексте ангажированной эстетики. В целях роста национального самосознания искусство обращается к идее народности. Народность в русской реалистической литературе была не только передачей картин бытовой жизни народа, обращением к фольклору, его стилевым особенностям, она предполагала более глубокое проникновение в дух самого народа, в корень его дум и чаяний, чувств души и образ мыслей, следуя лучшим традициям Пушкина и Гоголя, «живущими» мировоззрением народа. Парадигма народности является одним из основных критериев искусства, согласно эстетическим взглядам и творчеству позднего Л.Н. Толстого, когда писатель обратился к «Народным рассказам». Искусство для всех людей, по мнению Толстого, должно возникнуть на народной почве, и необходимо утверждать в искусстве его миропонимание. При этом Толстой в обосновании народности выделял религиозное сознание, которое содержит нравственный идеал и общечеловеческие ценности.

Народность искусства и национальное в искусстве являются близкими по смыслу и всё же разными феноменами по своей бытийной сущности. Национальное для Вагнера заключалось в немецкой мифологии и религии, для Чайковского, как и для Глинки, в народности: «Когда Вагнеру было трудно, он обращался к богу, когда было трудно Чайковскому, он обращался к народной музыке» [7, с. 172]. Данная цитата, которая приводится в книге Я.М. Гиршмана как высказывание одного немецкого композитора по воспоминаниям Н.Г. Жиганова, подчеркивает различную почвенность, национальную природу. Мироощущение Р. Вагнера было шопенгауэровским. В философии А. Шопенгауэра, отрицающего ценность жизни и раз-

работавшего всеобъемлющую метафизику воли, отправными точками мышления были Платон, Кант и индийские упанишады [8, С.161]. Мироощущение П.И. Чайковского было скорее экзистенциальным, характеризующимся острым переживанием и поиском смысла жизни, при котором русскому человеку свойственно или страдать в одиночестве, или «бежать» в толпу, в народ, в собор, и «жить всё-таки можно». Отметим качественную национальную черту – ценность жизни в мировосприятии и в музыке П.И. Чайковского. Как полагали евразийцы, вся русская музыка выросла не на профессиональной основе, а на народной (мышление-язык). Основа русской музыки – человек, вера в народ и органическая связь с ним. Профессиональная техника необходима, она рациональна, но она не снимает того, что дух музыки всегда есть иррационален [9, С. 58].

Национальное искусство духовно питает и нацию и всеобщую культуру в великом транскультурном пространстве, доставляет удовольствие, подпитывает разум, дух и душу разных народов. Таким образом, обнаруживается еще один модус существования искусства – транснациональный, онтологически обоснованный. Выход за пределы национального, того, что рождалось как национальное, а стало не только всеобщим достоянием, существует в формате наднационального, транскультурного восприятия, назовем транснациональным искусством.

Мы будем исходить из того представления, что, во-первых, любое произведение искусства национально, оно создано тем или иным национальным художником, который либо ярко передает этнокультурное начало, либо в основе своего художественного метода выбирает дружную позицию. Во-вторых, произведение искусства стремится к статусу транснационального, когда в творчестве смысловая компонента претворяет сверхнациональное, всеобщее, когда произведение искусства имеет выход в сферу «бесконечной» коммуникации.

Великие произведения искусства, признанные в широком мире транскультурного пространства, призваны стать сверхнациональными по своей бытийной сущности, смысловому всечеловеческому прочтению. Истинное бытие искусства в становлении форм жизненного мира, исключительно осуществляется духов-

ным способом, и не важно, какую материальную запечатленность оно имеет в нотах, картинах, книгах, драматургии, кинолентах, какую музыкально-звуковую или художественную форму организации представляет.

Чем привлекает национальное искусство, став транснациональным в духовном бытии? Своей истиной, неизменяющей сущностью в изменяющемся мире. Как всякое искусство оно удовлетворяет любопытство, вызывает воображение и фантазию, нравится целесообразностью форм, выполняет эстетическую, этически-толерантную, коммуникативную, адаптивную, познавательную и многие другие функции. Но оно при этом находит транскультурную точку, необходимую для миропонимания в диалоге культур. Коррелирует национального и транснационального в мире искусства, обнаруживает детерминанту глоболизирующихся процессов.

В частности, транснациональное существование приобрело творчество Леонардо, Рафаэля, Моцарта, Бетховена, аккумулирующее сверхнациональную ценность. Картины В.Кандинского, музыка А. Шнитке, как и некоторые произведения ярко выраженного национального колорита, приобрели сверхнациональное восприятие, детерминированное глоболизирующимися процессами. Особенно всечеловеческое, транснациональное существование получили произведения авангардистов. К примеру, когда мы говорим о композиторах «Нововенской школы» Шёнберга, Берга, Веберна, или «Черном квадрате» К.Малевича, то мы вовсе не подразумеваем национальную природу принципов их творчества, хотя она, конечно, присутствует, нас интересует возможность поиска глубины наднациональных, индивидуальных и всечеловеческих смыслов.

Национальное в художественном и музыкальном творчестве часто отождествляется с народными истоками, с коренными народно-национальными традициями, обрядами, языковыми особенностями, однако при этом, как считают представители национальных культур, искусство должно быть общенациональным по смыслу и назначению. Так, армянский художник М. Сарьян, восхищаясь цветом и светом, которые символизируют любовь к жизни, писал, что «цвет должен выражать присущее нам понимание сути жизни. Мы связаны с солнцем.

Приходят новые поколения, а солнце всегда остается в человеке, в каждом из нас... Природа всегда и везде прекрасна, потому что чиста. Народы на нашей планете дополняют друг друга и составляют одно целое. Чем отчетливее и чище национальные особенности, тем богаче и интереснее целое. Значит, насколько оно национально, настолько и общечеловечно» [11, С. 11]. Проблема взаимопроникновения национального и общеевропейского в творческом процессе, того, что служило бы выходом на интернациональный уровень, была одной из центральных в становлении татарской национальной классики. В книге Я. Гиришмана «Назиб Жиганов» приводятся слова Г.И. Литинского, которого «ставил в тупик» ярко национальный, самобытный талант Жиганова: «Как модифицировать различные стороны профессионально-художественного знания и умения в целях их органического сочетания с национально-почвенными интонационными закономерностями татарской пентатоники?» [7, С. 10]. И он указывает на то, как трудно было найти общее, наднациональное, которое поможет преодолеть сложившуюся ситуацию, нашлась «незыблемость первичных признаков мажора и минора как в диатоническом, так и в пентатонических строях». И тогда «нельзя ли, основываясь на этой общности – пусть даже относительной, – попытаться сквозь призму татарского мелоса заглянуть в близкие, а затем и в дальние, выразительно более «емкие» сферы, лежащие за гранью строгой пентатоники?». И далее как результат: «Сейчас даже представить себе трудно, сколь «неподатливой» оказалась пентатоника при первых же попытках «породнить» ее с общемелодическими закономерностями...» [7, С. 10].

С точки зрения восприятия национального в интернациональном контексте высказывался Н. Жиганов: «... национальное своеобразие произведения никогда еще не было помехой для его восприятия и понимания другими народами. Более того, чем ярче ... выражена национальная специфика музыки, чем глубже и полнее раскрыт мир мыслей..., тем больше оно приобретает интернациональный характер» и «до sadly, что еще до сих пор понятия «национальное» и «интернациональное» воспринимаются некоторыми людьми как антагонистические» [7, С. 173]. Заметим, что интернациональное

искусство подчеркивает его всеобщую значимость в ряду национальных культур, понятие «транснациональное искусство», хотя и близкое по смыслу, однако предполагает выход за пределы национального, того, что рождалось как национальное, а приобрело сверхнациональное бытие в свободном смысловом восприятии, нашло «транскультурную точку» в диалоге культур.

Транснациональное свойство музыкального искусства видится в эстетическом идеале «симфоничности» евразийских музыкальных деятелей первой половины XX века, который раскрылся в тяготении к универсальному музыкальному видению мира, знаменующему духовное стремление к идеи всеединства, гармонии и совершенству. Представление о цельности бытия, гармонии мира проецируется на социальный космос человеческого мироустройства. Евразийцы различали в музыке музыкальное субстанциональное бытие – чистое музыкальное время, хронос, закон музыки в метафизическом смысле – и музыкальное искусство в социально-историческом аспекте. Онтологическая сущность музыки заключается в том, что законы музыки, музыкальный принцип даны как система необходимостей. В музыкальном искусстве есть проблема «границы музыки»: в опыте духовной жизни не всё может быть выражено музыкой. У музыки свои темы, опыт, основанный на всечеловеческой способности слышать онтологическую временную реальность, из которой вырастает музыкально-временное переживание, слушать музыку не как звучность, а проживать время, «слышать время». По мнению евразийцев, стремящихся к всеединству с помощью искусства, метафизический взгляд на сущность музыки обуславливал возможность слышать смыслы онтологического времени и возможность возвыситься над временем психологическим. Музыкальное понятие времени находится вне психологических категорий. Психологическая рефлексия мешает чувству реального времени, отсутствие психологического рефлекса в творческом процессе указывает на наличие особого таланта. Музыкальная интуиция гения – это способность поймать онтологическое время, внутренний закон музыки, который управляет музыкальным искусством. В XX в. после романтическо-

го переживания искусства звуков произошел возврат к закону музыкальной длительности и протяженности. По мнению евразийцев, новое музыкальное видение открывает будущее «большого стиля» современной музыки, когда музыка высоких образцов может стать мостом, связующим нас с бытием, в котором мы живем, но которое в то же время не является нами. Для музыкальных евразийцев И. Стравинский был примером «большого стиля» – синтетического, универсального, основанного на переосмыслении традиции и качественных преобразований музыки, ведущей в будущее. По словам Лурье, «выросшая на национальной почве, из мощного национального ствола, музыка Стравинского сейчас становится сверхнациональной и общечеловечной» [12, С. 183].

Транснациональное искусство – это выход за пределы национального, этнически-культурного в пространство жизненного мира, предполагает: 1) открытость и свободу музыкального мышления в творческом процессе, где национально-стилевое интегрируется с профессионализмом в своем историко-музыкальном развитии; 2) эстетическое, ценностно-смысловое бытие музыки в восприятии реципиентов. Нация стремится сохранить национальное искусство и вместе с тем хочет быть услышанной через свое искусство другими народами, выйти в транснациональное бытие жизненного мира [10, С. 330].

В одном из национально-музыкальных сборников последних лет находим слова искусствоведа из Якутии: «...в условиях глобализации и стирания всяких границ, именно Музыка, чей язык не нуждается в переводе, сохраняет те частицы национального и духовного, которые позволяют нам идентифицировать культуру того или иного народа, услышать и постичь душу каждой нации» [13, С. 6].

Какое объяснение мы можем найти, осмысливая соотношение национального и транснационального? Цивилизационное пространство XX века изменило представление о мире, что стало одним из условий эстетического освоения расширенного визуального и звукового поля в мире искусств. Так, с одной стороны, стало возможным всечеловеческое наблюдение объективного мира не только с высоты птичьего полета, но и полета космического, что нашло выражение в

искусстве, и с другой – человечество осмысляет свое существование в диалоговом пространстве наций и культур. Выдвигая национальные ценности, ищет транскультурную точку, ориентируясь на общечеловеческие ценности. Художественное творчество новейшей эпохи устремлено к расширению границ звуковой и визуальной экспрессии, отвечающей философской диалектике и духу времени современного глобализирующегося мира. Со всей очевидностью реализуется характерное стремление современного искусства осваивать расширенное пространство с помощью открытия бесконечно малых величин материального мира, искать новые пути воздействия на эстетический вкус.

Проблема коррелята национального и транснационального в мире искусства связана с глобализирующимися процессами жизненного мира, рассматриваемыми в философии. В концепции «жизненного мира», Ю. Хабермас определяет жизненный мир «совокупность условий возможности интенционального отношения к миру, взаимного перенимания перспектив...» [2, С. 5]. Такое понимание отлично от понимания жизненного мира по Гуссерлю, который указывает на «целостность возможного горизонта опыта, в рамках которой воспринимающее-познающее Я обращено к предметности» [8, С. 195]. Жизненный мир, согласно трансцендентальной феноменологии, строится на достижениях трансцендентальной субъективности, поскольку объективные науки выступают как субъективные результаты мирожизненной практики и возникают из конститутивной деятельности субъекта. По мнению Хабермаса настоящее нашего образа мира подвели философию «к детрасцендентализации деятельной субъективности, выходящей за рамки Гуссерля и Хайдеггера» [2, С. 5]. Если Гуссерль говорит о «горизонте» жизненного мира и его «приземленной» функции, то «жизненный мир» Хабермаса предстает как переживаемый мир, который «захватывает и носит» нас как конечных существ, который является интуитивно сопровождающим горизонтом опыта, фоном нашего присутствия, «нашего персонального, вытекающего из исторической ситуации, телесно воплощенного и коммуникативного обобществленного повседневного существования». Таким образом, мы осознаем себя как субъекты перформативные,

включенные в органические жизненные процессы, обобществленные (социальные), и субъекты действующие (вещающие в мир).

Скажем, мы есть биосоциокультурные существа, включенные в единый жизненный мир как фоновый, и есть антропологическая, сверхнациональная составляющая человеческого бытия. Если мы, люди, продукты космической эволюции, значит, именно такая больше, чем культурная точка отсчета в мировоззрении может выполнять функцию «договоренности» национального и транснационального в диалоге культур, какая совершается в мире искусства [10, С. 331].

Транснациональное бытие искусства в современном глобализирующемся мире указывает на новую эстетическую проблему: смысла и абсурдности идеологической функции искусства. Искусство, нередко используемое с древности в политических целях, имело и продолжает иметь идеологическое влияние в массовой культуре. Тому пример высказывание Платона и Аристотеля, что музыка как вид искусства должна подвергаться цензуре. Еще более строгое отношение к значению музыки в государственном управлении было в Древнем Китае, идеологическая функция искусства, отмечалась в частности у евразийцев, в воззрениях которых искусство может служить политическому устройству государства, способно стать основой ценностного воспитания и преобразования общества и человека, нести сверхнациональный смысл. Сегодня нами выдвигается мысль о транснациональном бытии искусства, которое предполагает выход за пределы национального, того, что стало не только всеобщим достоянием, но и существует в формате широкого вненационального, транскультурного восприятия. Произведение искусства стремится к статусу транснационального, не идеологически ангажированного, а к выходу в «бесконечную», всечеловеческую коммуникацию. Искусство находит транскультурную точку, необходимую для миропонимания в диалоге культур. Такая больше, чем этнокультурная, либо государственная точка отсчета в глобализирующемся миропонимании может превосходить идеологическую функцию. В искусстве, имея разные формы выражения, транснациональное интуитивно присутствует, снимая идеологические противоречия, осуществляясь

как в творческом процессе, так и в эстетическом восприятии искусства. В этом смысле особой силой обладает авангардное искусство и искус-

ство, «узнаваемое» в диалоге культур и взятое как транснациональная ценность в пространстве глобализирующегося мира.

Список литературы:

1. Лекторский В.А. Философия, познание, культура. М.: 2012. – 384 с..
2. Ю.Хабермас. От картин мира к жизненному миру// Вестник Моск. ун-та. Сер.7.Философия, 2010 №1.
3. Гусейнов А.А.Философия – мысль и поступок: статьи, доклады, лекции, интервью. – СПб.: 2012.– 848с.
4. Холопова В. София Губайдулина. Монографическое исследование. Интервью с Губайдулиной. / Э. Рестаньо. – М.: композитор, 1996.– 360 с. Прим.: Речь идет о сочинении «Introitus», которое Губайдулина представляла себе как начало инструментальной мессы, содержащей интонации молитвы.
5. Чумаков А.Н. О предмете и границах глобалистики. / «Век глобализации» №1 (1), 2008. –192 с.
6. Анчев П. Диалог культур и/или симфония культур в условиях глобализации //Диалог культур в условиях глобализации: XI Международные Лихачевские научные чтения, СПб, 2011г. Т.1. – 592 с.
7. Гиршман Я. Назиб Жиганов. М., 1975. – 202 с.
8. Кунцман П., Буркард Ф.П., Видман Ф. Философия: dtv-Atlas. М., 2002. –268 с.
9. Коломиец Г.Г. Музыкальная эстетика евразийцев./ «Вестник» Оренбургского государственного университета №7(126) июль 2011. – С.51-61.
10. Коломиец Г.Г. Коррелят национального и транснационального в искусстве как детерминанта глобализирующегося мира. Современные глобальные вызовы и национальные интересы: XV Международные Лихачевские научные чтения, 14–15 мая 2015 г. — СПб.: СПбГУП, 2015. — с. 329-331.
11. М.Сарьян. Цветы. Москва, «Советский художник», 1987. – 29 п.л.
12. Вишневецкий И.Г. «Евразийское уклонение» в музыке 1920-1930-х годов: История вопроса. Статьи и материалы. М.: Новое литературное обозрение, 2005. – 512 с.
13. Скрыбыкина Ч.К.Песенное творчество Алексея Лунхи.// Процветай, Якутия. «Бичик» РС (Я), 2013. – 128 с.

Сведения об авторе:

Коломиец Галина Григорьевна, профессор кафедры философии и культурологии
Оренбургского государственного университета, доктор философских наук, профессор
460018, г. Оренбург, пр-т Победы, 13, ауд. 20 806, тел. (353) 2– 37-25-86.