

П. С. ВОЛКОВА

Краснодарский государственный университет культуры и искусств

УДК 781.68:791.43-252.5

МУЗЫКА БИЗЕ — ЩЕДРИНА  
В МУЛЬТИПЛИКАЦИОННОМ ФИЛЬМЕ ГАРРИ БАРДИНА  
(К ВОПРОСУ РЕИНТЕРПРЕТАЦИИ)

**В** центре внимания предлагаемой читателям статье — кукольный мультипликационный фильм Гарри Бардина «Чуча». Он представляет собой трилогию («Чуча — раз», «Чуча — два», «Чуча — три»), в которой Бардин выступил и как режиссер, и как автор сценария. В качестве художника-постановщика над данным проектом работал А. Мелик-Саркисян, операторы — А. Двигубский и И. Скидан-Босин. Куклы и декорации выполняли Н. Барковская, А. Драйбор, Л. Маятникова, И. Собинова-Кассиль, Л. Доронина, Н. Молева и Н. Тимофеева; озвучивали роли Полина и Константин Райкины, Армен Джигарханян. В первой части трилогии «Чуча» (1997, музыка Г. Миллера) рассказывается о Мальчике, который, почувствовав себя в новогоднюю ночь никому не нужным, смастерил себе из старых, давно заброшенных вещей няню — Чучу. Поскольку именно с последними ударами курантов в канун Нового года случаются самые невероятные чудеса, Чуча (как это всегда бывает в сказках) ожила и стала для Мальчика настоящим другом. В «Чуче — 2» (2001, музыка И. Дунаевского) мы оказываемся свидетелями опасных и веселых приключений Мальчика и Чучи на море. В третьей части трилогии — «Чуча — 3» (2004, музыка Ж. Бизе — Р. Щедрина) в жизнь Мальчика и Чучи входит Щенок. Несмотря на безумную ревность Мальчика и Щенка к Чуче, всех их в итоге примиряет любовь.

Исследовательский интерес автора статьи сосредоточен на третьей части фильма Г. Бардина, являющей собой опыт реинтерпретации, суть которого заключается в *переоценке* культурной традиции. Поскольку данное понятие самым непосредственным образом связано с довольно распространенным в области искусствознания термином «интерпретация», ниже предлагается анализ соотношения этих двух понятий.

О ПОНЯТИЯХ «ИНТЕРПРЕТАЦИЯ»  
И «РЕИНТЕРПРЕТАЦИЯ»

Согласно энциклопедическому словарю, интерпретация позиционируется как процесс «истолкования, объяснения, перевода...»<sup>1</sup>, вследствие чего мы говорим, например, о множественности таких интерпретаций новеллы Мериме, как опера Бизе «Кармен», одноименный балет Ролана Пети, «Кармен-сюита» Бизе — Щедрина. Спи-

сок можно продолжить, упомянув и игровое кино. В первую очередь — художественный фильм Карлоса Сауры «Кармен» и далее, снятый фильм «Воры в законе» по рассказам Фазиля Искандера «Чигемская Кармен» и «Бармен Ангур» режиссера Юрия Кары. Понятно, что каждое из названных произведений раскрывает смысл вербальной основы посредством разных видов искусства, основанных на синтезе музыки, танца, пения, живописи и других составляющих, обусловленных спецификой жанра, посредством которого творец «перевыражает» смысл представляющего для него художественный интерес образца. Напротив, реинтерпретация есть демонстративный отказ от традиционного прочтения какого бы то ни было исходного материала. Возникнув на рубеже модерна и постмодерна, реинтерпретация в большей степени отвечает ситуации, которую Р. Барт обозначил как «смерть автора»<sup>2</sup>. Будучи калькой с известной каждому французу расхожей мысли «Король умер, да здравствует Король!», «смерть автора» есть не что иное, как снятие запрета на необходимость уважать так называемую «волю творца», поскольку в качестве такового теперь выступает сам читатель.

Несмотря на категоричность заявления, подобная точка зрения может быть вполне оправданной, поскольку в принципе «не существует ничего абсолютно первичного, что подлежало бы интерпретации, так как все, в сущности, уже есть интерпретация, любой знак по своей природе есть не вещь, предлагающая себя для интерпретации, а интерпретация других знаков...»<sup>3</sup>. Более того, принимая во внимание тот факт, согласно которому всякая интерпретация «напрасно умножает точки зрения, выстраивая их в ряды», что превращает художественное произведение в симулякр, отмеченный собственным повторением (воспроизведением) «в расходящемся и смещающемся развитии»<sup>4</sup>, опыт реинтерпрета-

ции может стать своеобразным противодействием «дурной бесконечности». В ситуации, когда «тождество читаемого, действительно, разрушается в расходящихся рядах ... подобно тому, как идентичность читающего субъекта рассеивается в смещенных кругах возможного мультипрочтения», но при этом «ничто не теряется, каждый ряд существует лишь благодаря возвращению других», мы уже говорим не просто о симулякре как простой имитации, но, скорее, о действии, «в силу которого сама идея образца или особой инстанции опровергается, отвергается»<sup>5</sup>.

Специально заметим, что представленная точка зрения никоим образом не игнорирует значимость интерпретации в становлении культуры мышления реципиента, тем более, что именно множественность интерпретаций обеспечивает путь вхождения текста в культуру. С этой точки зрения интерпретация выступает универсальным текстообразующим механизмом, в котором отношения между текстом и его интерпретацией основаны на преобразовании некоего базового текста в текст-интерпретацию<sup>6</sup>. Отличаясь динамической природой, такой текст может быть «организован несколькими различными способами»<sup>7</sup>, что позволяет каждому из субъектов интерпретации обращать внимание на какой-либо значимый для себя момент в том материале, с которым ему приходится работать. Так, в случае с новеллой Проспера Мериме, Ролан Пети подчеркивает чувственное начало во взаимоотношениях мужчины и женщины; у Карлоса Сауры презентация главных героев осуществляется посредством стихии танца, на фоне которого правда и вымысел пересекаются в пространстве художественной действительности подобно брехтовскому «показу показа». Если привлекать аналогии из живописи, то данный прием отвечает ситуации «картины в картине», как это представлено, например, в «Менинах» Веласкеса. Наконец, фильм Юрия Кары в большей степени актуализирует криминальное начало в становлении образа Кармен. Другими словами, говоря об интерпретации, мы имеем в виду процесс актуализации личностных смыслов работающего с текстом субъекта, которые рождаются в результате *согласования противоречий* между «Я» и «не-Я». В терминологии М. М. Бахтина момент согласования противоречий есть событие данного и созданного, или, что то же — текста и контекста, познавательного и этического. При этом очевидно, что «данное» («текст») опознается на уровне части нового целого, в качест-

ве которого выступает «созданное» («контекст») точно так же, как ценностный аспект оказывается неотъемлемой составляющей процесса познания.

В отличие от собственно интерпретации, в процессе которой происходит гармонизация отношений, складывающихся между творцом и сотворцом, реинтерпретация вносит в эти отношения дисгармонию, поскольку повторение существующего ранее происходит на фоне активного противодействия тому, что уже есть. Обратившись к методу анализа словарных дефиниций этих, характеризующих феномен реинтерпретации, одномодельных слов, мы выявили дополнительные значения интересующих нас понятий, вследствие чего термин «повторение» оказался синонимичен лексемам «возобновление», «возвращение», «преломление», «удвоение», «отражение», «восстановление»; термин «противодействие» — лексемам «возражение», «подавление», «разрушение». Соответственно, процесс реинтерпретации может быть позиционирован, с одной стороны, как вечный возврат к прошлому, которое представлено данностью исходного текста, с другой, — устремленность к будущему, которое опознается в реальности настоящего. Таким образом, реинтерпретация художественного текста не столько согласовывает противоречия, сколько предельно заостряет разность точек зрения на предмет речи, демонстрируя *опыт переосмысления* имеющихся интерпретаций. Последние актуализируются вступающим в диалог с текстами культуры субъектом в силу того, что «всякое сказанное слово требует какого-то продолжения», ибо сказанное «никогда не конец, но край речи, за которым — благодаря существованию Времени — всегда нечто следует» (И. Бродский)<sup>8</sup>. Вместе с тем, принимая во внимание тот факт, согласно которому место и роль субъекта интерпретации, равно как и его отношение к тексту первоисточника, меняются в разные культурно-исторические эпохи, отдельным художникам удается избежать аналогий и повторений, что приводит к смене интерпретации реинтерпретацией. По всей видимости, мы можем говорить как о вербальных и невербальных реинтерпретациях, так и о синтетических, построенных на взаимодействии разных видов искусства. Так, в качестве примера вербальной реинтерпретации оды Горация «К Мельпомене» можно назвать, во-первых, «Памятник» Г. Державина, во-вторых, «Памятник» Пушкина, в-третьих, «Aege perennius» Бродского<sup>9</sup>. Соответствен-

но, в качестве невербальной (визуальной и музыкальной) — полотна Пикассо на темы старых мастеров<sup>10</sup> и написанную по следам Сонаты № 14 *cis moll* Л. ван Бетховена «Лунную сонату» московского композитора В. Екимовского. Наконец, тип синтетической реинтерпретации мы находим в творчестве Г. Бардина — имеется в виду мультипликационный фильм «Чуча».

Отталкиваясь от упоминаемых ранее оппозиций М. М. Бахтина, специально оговорим, что нередко в процессе реинтерпретации переосмыслению подвергаются не только познавательная сторона текста, но и его этическая составляющая. Здесь важно помнить, что момент равенства всех перед всеми оказывается значимым лишь по отношению к морали. Напротив, в этике на первый план выступает не что иное, как изначальное неравенство. «Весь смысл этики, — пишет И. Левин, — в отсутствии коммутативности «я» и «ты», поскольку мы должны любить другого больше, чем самого себя»<sup>11</sup>. В этом контексте становится понятным, что концептуальная система каждого отдельно взятого языкового носителя подчиняется закону относительности значений, который формулируется следующим образом: любая трансформация смысла и значимости фактов прошлого, являющаяся следствием пересмотра опыта с позиции текущего актуального личностного «Я», оказывается субъективно достоверной. С этой точки зрения реинтерпретация может рассматриваться как частный случай интерпретации, с той лишь оговоркой, что реинтерпретация — это не столько рефлексия как таковая, сколько рефлексия эстетическая. В этом своем качестве реинтерпретация может быть уподоблена художественной критике. Обладая свободой от многих ограничений, свойственных специальной или, что то же — технологической (философской, исторической и т.п.) критике, последняя связана обязательством «открывать новое», причем «не только в критикуемом явлении (произведении искусства), а через его посредство — в самой окружающей субъекта действительности»<sup>12</sup>.

Как правило, на такую критику, в сущности, имеет право только тот, кто способен увидеть критикуемое по-новому и заметить в нем то, чего ранее не видели, но что не менее значительно по отношению к прежде замеченному. Несмотря на то, что «художественная критика неизбежно спорит со всеми прежними суждениями об объекте и его общечеловеческом значении, главная ее функция — утверждать, а от-

рицание оказывается лишь следствием этой причины»<sup>13</sup>. Потому в процессе реинтерпретации нельзя игнорировать множественность художественных интерпретаций, осуществляемых на основе базового текста. Более того, «уясняя интерпретации произведения, предпочитая одни из них другим, мы не просто что-то понимаем и переживаем, но и *выявляем, конституируем себя*», рождаясь, подобно автору, в лоне произведения. Именно вследствие «подтверждения и утверждения своего бытия через бытие других»<sup>14</sup>, которое представлено в множественности интерпретаций, мы можем говорить об усердности реинтерпретации к будущему. Речь в данном случае идет о том, что, по сути, рождение субъекта в лоне художественного текста осуществляется не столько в соответствии с тем, что есть — в этом случае субъект не приобретает ничего нового, сколько в соответствии с тем, что должно быть, то есть с идеалом. Правомочность представленной позиции обусловлена следующими обстоятельствами.

В статье «Как я понимаю философию» ее автор М. К. Мамардашвили писал: «В XX веке отчетливо поняли старую истину, что роман есть нечто такое, в лоне чего впервые рождается и автор этого текста как личность и как живой человек, а не предшествует как «злой» или «добрый» дядя своему посланию. В этом смысле и оказалось, что литература, в общем, — не внешняя «пришлепка к жизни» (развлекательная или поучительная) и что до текста не существует никакого послания, с которым писатель мог бы обратиться к читателям. А то, что он написал, есть лоно, в котором он стал впервые действительным «Я», в том числе от чего-то освободился и прошел какой-то путь посредством текста. Мое свидетельство неизвестное мне самому — до книги»<sup>15</sup>. Вне всяких сомнений, мысль М. К. Мамардашвили созвучна представителю отечественной филологической школы начала XX века А. А. Потебне, который настойчиво повторял, что понимание есть повторение процесса творчества с той лишь разницей, что в понимающем происходит нечто по процессу, то есть по ходу, а не по результату тождественное тому, что происходит в самом говорящем<sup>16</sup>. Отсюда логично предположить, что субъект реинтерпретации, подобно автору, обретает свое второе рождение исключительно в работе с художественным текстом. И. Ф. Анненский утверждал, что художественная критика стремится стать искусством, для которого поэзия была бы

лишь материалом. Перефразируя его мысль, можно сказать: «Чуча — 3» Гарри Бардина родилась именно в лоне «Кармен-сюиты» Бизе — Щедрина.

#### МУЛЬТФИЛЬМ «ЧУЧА». ОПЫТ РЕИНТЕРПРЕТАЦИИ

Знаменательно, что по сути сюжет, на котором основывается драматургия мультсериала, является собой одновременно и вербальную реинтерпретацию, и невербальную. В первом случае имеются в виду сказочные истории про Мери Поппинс и Карлсона, который живет на крыше. Суть новизны режиссерского прочтения текстов Памелы Треверс и Астрид Линдгрэн заключается в том, что в новом художественном целом Чуча, будучи существом андрогинным (двуполым), вбирает в себя образы обоих столь любимых детьми персонажей. С одной стороны, в Чуче явно выражено женское начало, с другой, — мужское, причем оба самым непосредственным образом связаны с тем подручным материалом, посредством которого Бардин создает своего героя. Так, Чуча сделана из подушки, вследствие чего она отличается внушительным объемом и округлостью форм, мягким характером и способностью дарить тепло. В то же время именно благодаря боксерской перчатке, а также мужским кожаным перчаткам, Чуча обретает голову и кисти рук. Это, на наш взгляд, обеспечивает главному персонажу бойцовский дух, а также готовность принимать ответственные решения, что, как правило, связывают с активным мужским началом. Важность последнего подчеркивается еще и тем, что Чуча «говорит» мужским голосом — озвучивает этот персонаж Константин Райкин. В данном контексте особое значение приобретает и то обстоятельство, что преобразующая мир сила чудесной няньки заключается в указательном пальце правой руки: когда он устремляется вверх, к небу, подобно волшебной палочке, Чуче оказываются по силам самые невероятные вещи. Другими словами, указательный палец выступает в данном контексте фаллическим символом, который служит прообразом и волшебной палочки, и маршальского жезла, и скипетра императора.

Во втором случае речь идет о переосмыслении музыки «Кармен-сюиты» Бизе — Щедрина, помещенной в пространство «Чучи — 3». То, что выбор музыкального материала был для режиссера вполне осознанным, можно понять по следующим знаковым для данной ситуации ат-

рибутам. Прежде всего, в начале фильма оператор обращает наш взгляд на «руки» Чучи, которые держат книгу и, судя по обложке, — это «Кармен» Проспера Мериме; далее, именно в третьей части трилогии на голове у Чучи появляется красный цветок, каким украшают свои прически испанки. Помимо этого, наряду с Чучей, Мальчиком и Щенком, в число персонажей «Чучи — 3» Бардин вводит белую корову. Последняя отсылает нас к одному из «действующих лиц» балетной сюиты, которое в сцене корриды оказывается не менее значимым, нежели сама Кармен. Имеется в виду сцена убийства Тореадором быка, которая происходит параллельно убийству Хозе Кармен, при этом одно словно является зеркальным отражением другого. Какая мысль скрывается за столь безукоризненно заданной симметрией, вследствие которой и животное, и человек оказываются одинаково поверженными? Поиск ответа на поставленный вопрос с неизбежностью приведет нас к пониманию того, что отличает опыт реинтерпретации Г. Бардина от тех «репродукций прошлой продукции» (Г. Гадамер), которыми так перенасыщена наша сегодняшняя культура.

По всей видимости, одновременное убийство Кармен и быка оказалось возможным вследствие близости обоих персонажей природной стихии. Вспомним: со времен античной мифологии принималась за истину мысль о непреодолимости строгой дихотомии мужского и женского начал. Согласно древним, «существует положительный принцип, который создал порядок, свет, мужчину, и отрицательный принцип, который создал хаос, сумерки и женщину»<sup>17</sup>. В средневековой христианской философии дуализм маскулинного и феминного усиливается: «мужское» презентует сознательное, рациональное, божественное; «женское» — бессознательное, иррациональное, телесное. Не случайно Августин относит рациональность к сфере духа, а эмоции — к сфере плоти<sup>18</sup>. Таким образом, основанием для аргументации имеющейся симметрии можно считать мысль о том, что «женщина гораздо менее человек» и «гораздо более природа»<sup>19</sup>. Другими словами, если в поединке Тореадора и быка человек побеждает природу (стихию), то в поединке Хозе и Кармен природа (стихия) побеждает человека. Насколько обозначенные дефиниции соответствуют испанским культурным традициям?

В древнейших любовных трактатах мы встречаем и описание «*buen amor*, или истинной любви, исходящей от Бога, и *loco amor*, или бе-

зумной любви, т.е. земной любви к женщине»<sup>20</sup>. Именно о любви испанок писали как о любви неистовой, в которой они «никогда не знают меры и не остановятся ни перед чем, чтобы отомстить любовнику, если тот беспричинно их бросает, так что большая любовь обычно заканчивается какой-либо ужасной трагедией»<sup>21</sup>.

В «Кармен-сюите» Бизе — Щедрина чувство, вызванное Кармен в Хозе, менее всего отвечает божественной любви. Последняя, согласно библейской традиции, все покрывает, все терпит, все прощает и всем жертвует. В данном случае речь идет о животной страсти, поддавшись которой мужчина утрачивает разум, уподобляясь разъяренному самцу. Такое положение оказывается тем более унижительным, что Хозе убивает не Тореадора — любовника Кармен, что по сути оказывается вполне законным, а свою возлюбленную. Соответственно, в противоположность героям Бизе — Щедрина, именно Чуча Г. Бардина олицетворяет собой ту исконную гармонию женского и мужского, плоти и духа, которая является залогом подлинной любви. Более того, андрогинность центрального персонажа трилогии отсылает нас к древним текстам о духовном таинстве Бога, который есть любовь<sup>22</sup>. Не случайно поэтому, «разрываясь» между требующими внимания и ласки Мальчиком и Щенком, Чуча с такой готовностью жертвует собой во имя одинаково эгоистичных в своем желании полновластно распоряжаться любовью няньки персонажей. При этом ни того, ни другого не интересует, насколько мучительна и невыносима для Чучи ситуация выбора. Пройдя через ложь, месть, предательство и страх, Мальчик и Щенок в итоге «понимают» цену подлинного чувства, которое примиряет всех персонажей последней части трилогии. Так, в противоположность созданному по образу и подобию Творца человеку, тварная природа Чучи выступает залогом триединства веры, надежды и любви, посредством которых жизнь становится целостной и гармоничной. В унисон концепции, заданной Г. Бардиным в «Чуче — 3», звучит музыка из балетной сюиты Бизе — Щедрина «Кармен».

По-видимому, подобная ситуация оказывается вполне допустимой, что обусловлено рядом объективных моментов. Во-первых, принимая во внимание обстоятельство, согласно которому музыкальная речь выступает аналогом вербальной художественной речи (М.Ш. Бонфельд), можно утверждать следующее. Точно так же, как извле-

ченное из одного и помещенное в другой контекст отдельное слово может обрастать дополнительными значениями, абстрактный характер музыки насыщается какой бы то ни было конкретикой за счет немзыкальных средств выразительности. Если в случае с балетной сюитой вошедшие в себя оперную символику темы рока, любовного томления, победного марша и т.п. связываются с одной сюжетной линией, то в случае с «Чучей — 3», помещенные в другой смысловой контекст, эти же темы оказываются не менее убедительными в новом художественном целом, каким является мультипликация Бардина. Речь здесь идет об актуализации протонтонационной основы музыки Бизе — Щедрина, которая, по словам В. В. Медушевского, впитала в себя опыт всех видов человеческого общения: «В числе ассимилированных ею жизненных и художественных источников выразительности — речь в разнообразии ее жанров, манера двигаться, неповторимая в каждую эпоху и у разных людей, танец, театр, литература, кинематограф... Несметные смысловые сокровища!». Более того, неизменность аналитической стороны музыкальной формы «Кармен — сюиты» и «Чучи», «семантически и конструктивно встраивающаяся в интонационную, увеличивает вариативность последней еще на много порядков»<sup>23</sup>.

Во-вторых, тот факт, что музыка Бизе — Щедрина оказывается неотъемлемой частью балетной сюиты, немало способствовал очевидной вольности в обращении мультипликаторов с ее фрагментами. Другими словами, специфика сюиты, где каждый номер относительно замкнут, позволила Бардину нарушить имеющуюся в балете последовательность расположения танцев без ущерба для самой музыки. Наконец, в-третьих, вполне оправданное звучание музыки Бизе — Щедрина в последней части трилогии Г. Бардина «Чуча — 3» обусловлено еще и тем, что аналогично балетной сюите, где заглавные партии исполняют Тореадор, Хозе и Кармен, в центре режиссерской работы находятся три главных персонажа — собственно Чуча, Мальчик и Щенок. Соответственно конфликт, возникающий между героями мультипликации, являет собой, по сути, конфликт трех тематических блоков, воплощающих такие обобщенно выраженные человеческие чувства, как любовь, ненависть и торжество примирения.

Таким образом, в отличие от «Кармен-сюиты» Бизе — Щедрина, где любовь выступает аналогом не признающей никаких правил, сме-

тающей любые преграды на своем пути стихии, столкновение с которой губительно для человека, в «Чуче — 3» Бардина на первый план выходит созидательное начало любовного чувства, сила которого помогает человеку преодолеть и животный эгоизм, и звериную ярость, и природное коварство. Потому, если в «Кармен-сюите» гибель главной героини и вступающего в поединок с Тореадором быка оказывается неизбежной, то в мультипликационном фильме Чуча, Мальчик, Щенок и Белая Корова обретают возможность жить в мире и

согласии. Принимая во внимание обозначенные расхождения, мы имеем все основания поставить реинтерпретацию классического сюжета в трилогии Бардина «Чуча» в один ряд с такими образцами мировой культуры, как графическая серия Сальвадора Дали на темы «Капричос» Франсиско Гойи, «Котельная № 6» Кирры Муратовой на сюжет чеховской «Палаты № 6» и др.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Советский энциклопедический словарь. — М., 1985. — С. 497.

<sup>2</sup> Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. — М., 1994.

<sup>3</sup> Фуко М. Ницше, Фрейд, Маркс // Кентавр. — 1994. — № 2. — С. 52.

<sup>4</sup> Делез Ж. Различие и повторение. — СПб., 1998. — С. 92–93.

<sup>5</sup> Там же.

<sup>6</sup> Мурзин Л. Язык, текст и культура // Человек — текст — культура. — Екатеринбург, 1994. — С. 160–169.

<sup>7</sup> Рикер П. Герменевтика. Этика. Политика. — М., 1995. — С. 8.

<sup>8</sup> Цит. по: Фокин А. К вопросу о поэтической реинтерпретации на материале творчества Иосифа Бродского [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://krishna-house.narod.ru/interb.html>.

<sup>9</sup> Там же.

<sup>10</sup> Подробнее по данному вопросу см.: Бабин А. Вариации Пикассо на темы старых мастеров // Панорама искусств / сост. Ю. М. Радченко. — 1985. — № 8.

<sup>11</sup> Левин И. Этика: в 2 т. — М., 1994. — Т. 1. — С. 343.

<sup>12</sup> Художественная критика. Субъект // Критика — толкование [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.teatrobraz.ru/page.php?id=626>.

<sup>13</sup> Там же.

<sup>14</sup> Розин В. Мышление и творчество. — М., 2006. — С. 215. — Курсив мой. — *П.В.*

<sup>15</sup> Мамардашвили М. Как я понимаю философию. — М., 1990. — С. 158.

<sup>16</sup> Потенция А. Из лекций по теории словесности. Басня. Пословица. Поговорка. Лекция восьмая // Русская словесность. Антология. — М., 1997. — С. 82, 78–79.

<sup>17</sup> Айвазова С. Русские женщины в лабиринте равноправия. — М., 1998. — С. 13.

<sup>18</sup> Клименкова Т. Женщина как феномен культуры. Взгляд из России. — М., 1996.

<sup>19</sup> Бердяев Н. Метафизика пола и любви // Русский эрос или философия любви в России. — М., 1991. — С. 254.

<sup>20</sup> Цит. по: Эптон Н. Любовь и испанцы. — Челябинск, 2001. — С. 36.

<sup>21</sup> Там же, с. 79.

<sup>22</sup> Кочубей И. Опыт семиотического анализа одного темного места у Св. Епифания // Семиотика культуры и искусства. — Краснодар, 2007. — Т. 1. — С. 61–62.

Здесь также уместно вспомнить и такие центральные понятия философии Вл. Соловьева, как всеединство человека, мира и Бога. Соловьев считает любовь между мужчиной и женщиной средством преодоления отчуждения человека от всеединства: «истинный человек в полноте своей идеальной личности ... не может быть, — по мнению философа, — только мужчиной или только женщиной, а должен быть высшим единством обоих». Другими словами, изначальный образ Бога может быть восстановлен только в человеке-андрогине, объединяющем в себе духовные качества женщины и мужчины. См.: Соловьев В. Смысл любви // Русский Эрос или Философия любви в России. — М., 1991. — С. 166.

<sup>23</sup> Медушевский В. Интонационная форма музыки. — М., 1993. — С. 15, 23.

### Волкова Полина Станиславовна

доктор философских наук, кандидат филологических наук, профессор кафедры философии и политологии Краснодарского государственного университета культуры и искусств