

Федеральное государственное автономное образовательное учреждение
высшего образования
«СИБИРСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

Институт филологии и языковой коммуникации
Кафедра теории германских языков и межкультурной коммуникации
45.03.02 Лингвистика

УТВЕРЖДАЮ

Заведующий кафедрой ТГЯиМКК

_____ О.В. Магировская

« ____ » _____ 2021 г.

БАКАЛАВРСКАЯ РАБОТА
МУЗЫКАЛЬНЫЙ ЯЗЫК РИХАРДА ВАГНЕРА КАК СЛОЖНАЯ
СЕМИОТИЧЕСКАЯ СИСТЕМА

Выпускник

Ф.А. Модестов

Научный руководитель

канд. филол. наук,

доц. Я.В. Попова

Нормоконтролер

А.А. Струзик

Красноярск 2021

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА 1. ЯЗЫК И МУЗЫКА В СЕМИОТИЧЕСКОМ КАРКАСЕ.....	7
1.1. Ключевые аспекты концепций основоположников семиотики..	7
1.1.1. Семиотика Ч. Пирса: исторические предпосылки и философская концепция	10
1.1.2. Лингвосемиотические концепции Ф. де Соссюра.....	14
1.1.3. Развитие семиотических концепций последователями Ч. Пирса и Ф. де Соссюра.....	20
1.1.4. Развитие семиотических идей в отечественной науке....	23
1.2. Музыкальная семиотика.....	26
1.2.1. Соотношение вербального и музыкального языков в контексте семиотики.....	29
1.2.2. Семиотика оперы и мультимодальный анализ оперных произведений.....	35
ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 1	40
ГЛАВА 2. ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНЫЕ ПРЕДПОСЫЛКИ ФОРМИРОВАНИЯ И ЭВОЛЮЦИИ ТВОРЧЕСТВА НЕМЕЦКОГО КОМПОЗИТОРА Р. ВАГНЕРА	43
2.1. Общественно-историческая обстановка в Германии XIX века...	43
2.2. Романтизм в немецкой культуре XIX столетия.....	45
2.2.1. Развитие художественной литературы в Германии.....	45
2.2.2. Идеи романтизма в немецкой философии.....	48
2.2.3. Тенденции немецкого музыкального романтизма.....	50
2.3. Жизненный и творческий путь Р. Вагнера.....	53
ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 2	60
ГЛАВА 3. ТЕТРАЛОГИЯ «КОЛЬЦО НИБЕЛУНГА» В АСПЕКТЕ СЕМИОТИКИ.....	62
3.1. Лингвосемиотика либретто тетралогии «Кольцо нибелунга»...	62
3.2. Музыка тетралогии в семиотическом аспекте.....	76
ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 3	86
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	88
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ	90

ВВЕДЕНИЕ

В последние десятилетия в лингвистической науке наблюдается интерес к изучению различных знаковых систем в процессе их комплексного взаимодействия. На первый план выходит научный подход, в рамках которого рассматриваются мультимодальные объекты и явления, соединяющие в себе различные семиотические коды и требующие актуализации одновременно нескольких перцептивных каналов. В свете активного развития междисциплинарных исследований особую значимость приобретает новое направление, формирующееся на стыке лингвистики, музыковедения, философии и культурологии – семиотика оперы, которое ставит своей целью анализ оперного произведения как сложной семиотической системы. В данном контексте становится актуальным изучение оперного наследия всемирно известного немецкого композитора Рихарда Вагнера, которое представляет особый интерес не только для музыковедов, но и для ученых-лингвистов. Войдя в историю музыки как реформатор оперного искусства, Вагнер успешно воплотил в своих произведениях идею о слиянии музыки и драмы, однако оперное творчество композитора в семиотическом аспекте на данный момент остается мало изученным.

Настоящая выпускная квалификационная работа является продолжением исследования, посвященного изучению творчества Рихарда Вагнера, которое в 2020 году, объявленном Российско-германским годом научно-образовательных партнерств, было поддержано грантом Баварского академического центра Центральной, Восточной и Юго-Восточной Европы БАЙХОСТ (BAUHOST) в рамках программы академической мобильности для студентов и молодых ученых в Баварии.

Междисциплинарность проблематики, обусловленная взаимодействием языка и музыки, спецификой оперного либретто Вагнера, определяемой лингвокультурным контекстом творческого периода великого композитора, с

одной стороны, требует от исследователя-лингвиста опыта в области музыкального искусства, с другой стороны, позволяет автору настоящей работы провести основательный анализ исследуемого теоретического и практического материала.

Цель исследования: изучение музыкального языка Р. Вагнера как семиотической системы, выявление ее специфических черт и особенностей.

Реализация поставленной цели предполагает решение ряда **задач**.

1. Изучить ключевые аспекты концепций основоположников семиотики, проследить развитие семиотических идей в современной лингвистической науке и музыковедении.

2. Рассмотреть культурно-исторический фон творчества Вагнера: описать общественно-историческую обстановку Германии XIX века, определить тенденции развития романтизма в немецкой культуре, проследить эволюцию оперного творчества композитора, выявить наиболее важные этапы формирования его индивидуального стиля, а также специфику либретто.

3. Провести семиотический анализ тетралогии «Кольцо нибелунга».

4. Описать особенности музыкального языка Р. Вагнера как сложной семиотической системы.

Объект исследования: музыкальный язык Р. Вагнера как семиотическая система.

Предмет исследования: специфика тетралогии «Кольцо нибелунга» в семиотическом аспекте.

В качестве **материала** исследования используется либретто и партитура тетралогии «Кольцо нибелунга».

Теоретическую базу исследования составляют фундаментальные труды основоположников семиотики Ч.С. Пирса и Ф. де Соссюра, учебные пособия по семиотике Н.Б. Мечковской и Е.Е. Бразговской, труды отечественных и зарубежных ученых по лингвoseмиотике, работа Р. Монеля «Лингвистика и семиотика в музыке», а также статьи и монографии

музыковедов, занимающихся вопросами семиотического анализа музыкальных произведений (J.J. Nattiez, E. Tarasti, K. Agawu и др.) и, в частности, проблемой семиотики оперы (A. Van Baest, F. Rossi, M.G. Sindoni).

Мультимодальный дискурс-анализ, семиотический анализ, музыковедческий анализ составляют **методологический аппарат исследования.**

Теоретические и практические результаты исследования могут использоваться студентами лингвистических, музыковедческих, музыкально-исполнительских специальностей вузов, а также профессорско-преподавательским составом в рамках лекционных курсов и семинарских занятий по таким дисциплинам, как «Страноведение немецкоязычных стран», «Анализ и интерпретация текстов», «Литература немецкоязычных стран», «Культурология», «История музыки», «История искусств».

Данная выпускная квалификационная работа состоит из введения, трех глав, заключения и списка использованной литературы.

Во **Введении** обозначаются тема, объект, предмет и материал исследования, степень разработанности проблемы, теоретическая и практическая значимость, теоретическая база, методологический аппарат, приводятся цель и задачи работы, а также раскрывается ее актуальность.

В **Первой главе** изучаются ключевые концепции основоположников семиотики (кратко обозначаются основные идеи известных ученых-семиотиков XX – начала XXI вв.), развитие музыкальной семиотики как научного направления. Кроме того, рассматривается взаимосвязь языка и музыки как семиотических систем.

Во **Второй главе** приводятся значимые исторические события, происходившие в Германии XIX века, дается общая характеристика тенденциям развития художественной литературы, философии и музыкального искусства в вышеуказанный исторический период, а также

описывается жизненный и творческий путь немецкого композитора Р. Вагнера.

Третья глава освещает специфику тетралогии в семиотическом аспекте, демонстрирует фрагменты мультимодального дискурсивного анализа либретто и семиотического анализа партитуры тетралогии Р. Вагнера «Кольцо нибелунга».

В **Заключении** формулируются окончательные выводы по рассматриваемой теме и обозначаются возможные сферы применения результатов исследования.

Апробация результатов исследования. Отдельные положения работы отражены в постерном докладе «Музыкальный язык Рихарда Вагнера как сложная семиотическая система», представленном на постерной сессии «Молодые исследователи в мире науки и практики» в рамках Филологической Juvenilia II Международного «Форума языков и культур» 27–30 мая 2021 года.

ГЛАВА 1. ЯЗЫК И МУЗЫКА В СЕМИОТИЧЕСКОМ КАРКАСЕ

1.1. Ключевые аспекты концепций основоположников семиотики

В условиях исторического развития слово «семиотика» неоднократно видоизменялось и приобретало различные оттенки терминологических значений, соотносившихся с разными областями научного знания. Данное понятие употреблялось для обозначения составной части медицинской диагностики – учения о признаках болезни, для обозначения способов и приемов фиксации музыкальных звуков нотными символами в теории музыки и т.д. [Лободанов, 2016: 26–27]. Перечисленные выше и некоторые другие терминологические значения понятия «семиотика» в настоящее время являются устаревшими. Основателями современной семиотики, как принято считать, являются Ф. де Соссюр и Ч.С. Пирс, которые разрабатывали семиотические идеи независимо друг от друга (концепции каждого из ученых будут рассмотрены ниже). Однако еще в Античности стоики и Аристотель преуспели в осознании немаловажной роли знаков. Так, К.Д. Скрипник приводит в своей статье, посвященной истории семиотических идей, слова Хризиппа, который указывал на диалектику как на науку «о том, что обозначает, и то, что обозначается» [Скрипник, 2011: 6]. Рассуждения о знаках встречаются также в сочинениях Секста Эмпирика, который описывает не только природу знакового отношения как отношения между предметами, но и вводит различие между, по меньшей мере, двумя видами знаков: «один – воспоминательный, который является полезным преимущественно в условии неясных вещей для известного момента; другой – показательный, который нужно принимать в условиях вещей, неясных по природе» [Эмпирик, 1976: 179]. Синтезировал взгляды мыслителей Античности на знак Аристотель, согласно которому знак есть «...то, при наличии чего вещь существует или при появлении чего она раньше или позже появляется, и есть знак появления или существования»

[Аристотель, 1978: 252]. Таким образом, в Античности знаковые отношения мыслились как отношения между предметами, при которых один предмет выступает в качестве знака другого. В естественно-научной терминологии знак рассматривался как нечто, зависящее от мира природы, при этом не принималась во внимание его связь с культурой.

Определенные изменения в понимании знаковых отношений прослеживаются в трактатах Августина. Он считал исследование природы знаков составной частью общей теории знания, обучения и рассуждения. В одном из трактатов Августин находим, что слово есть «знак некоторого предмета, которое может быть понято слушателем, когда произносится говорящим» [Августин; цит. по: Скрипник, 2011: 7]. В отличие от античной традиции, Августин понимает под предметом уже не только естественные явления, но и явления культуры, тем самым устанавливая знаковое отношение между лингвистической сущностью, словом, и внелингвистическим предметом, то есть отношение обозначения, сигнификации определенного вида. Здесь проявляется то, что стало определенным шагом вперед в развитии современной семиотики: знаковое отношение устанавливается в процессе коммуникации между говорящим и слушателем, поскольку в центре такого процесса находится слово. В трактате Августина также находим формулировку определения знака: «знак есть нечто, что демонстрирует себя чувствам, а нечто другое, чем он сам, – мышлению» [Там же: 8]. Важно отметить, что Августин определил знаковое отношение как триадическое: знак – знак чего-то для кого-то, для чьего-то мышления.

Толкование термина, приближенное к современному, было предложено в XVII в. английским философом Дж. Локком. Излагая свои представления о знаках, он использовал греческое написание σημειωτική (от греч. σημεῖον – «знак»). В конце «Опыта о человеческом разумении» Локка можно найти: «... следующий раздел [в разделении наук] можно назвать σημῖώτική, или “учение о знаках”. И так как наиболее обычные знаки – это слова, то

семиотику довольно удачно называют также *λόγική* – “логика”. Задача логики – рассмотреть природу знаков, которыми ум пользуется для уразумения вещей или для передачи своего знания другим» [Локк, 1985: 200].

В конце XIX – начале XX в. термин «семиотика» стал использоваться в исследованиях театрального искусства, связанных с теорией жеста, с изучением художественной выразительности сценической пластики. «Жест, – утверждает теоретик сценического искусства С.М. Волконский, – может быть предметом изучения с точки зрения выражения, – как внешний знак, соответствующий тому или иному душевному состоянию» [Волконский; цит. по: Лободанов, 2016: 28].

В русских и зарубежных учебных пособиях, лексикографических источниках последних десятилетий, как правило, дается весьма обобщенное толкование термина «семиотика» как науки о знаках и знаковых системах. В словаре лингвистических терминов Д.Э. Розенталя приводится следующее определение рассматриваемого нами понятия: «Семиотика (греч. *semiotike* от *semieion* – знак, признак). Наука о знаковых системах» [Розенталя, 1985: 246]. Подобное толкование находим и в словаре лингвистических терминов Т.В. Жеребило: «Семиотика [др.-греч. *σήμα* знак, признак]. Наука о знаках и знаковых системах, а также естественных и искусственных языках как знаковых системах» [Жеребило, 2010: 321]. В определении, представленном в словаре семиотических терминов А. Соломоника, автор также обозначил предмет семиотики: «Семиотика – наука о знаках, знаковых системах и семиотической реальности. Предметом семиотики является анализ знаков и знаковых систем, полученных в различных науках или в практической деятельности, и их обобщение в рамках специфических для семиотики концептуальных схем» [Соломоник, 2020: 329]. Немецкоязычный словарь лингвистических терминов содержит следующую дефиницию: «*Semiotik* (gr. *semeion* ‘Zeichen’. Auch: *Sematologie*, *Semiologie*, *Zeichentheorie*) – Theorie und Lehre von sprachlichen und nichtsprachlichen Zeichen und Zeichenprozessen, in

deren Zentrum die Erforschung natürlicher Sprache als umfassendstem Zeichensystem steht» (Семиотика (гр. semeion – “знак”) – теория и дисциплина о языковых и неязыковых знаках и знаковых процессах, в основе которых лежит изучение естественного языка как знаковой системы в широком понимании) [Bußmann, 2002: 595]. В Кратком оксфордском лингвистическом словаре семиотика трактуется так: «A general science of ‘signs’, of which, according to many scholars in the 20th century, linguistics is part» (общая наука о знаках, частью которой, по мнению многих ученых XX в., является лингвистика) [Matthews, 2007]. Таким образом, различные языковые школы, в целом, сходятся в понимании термина «семиотика». Однако ученые продолжают разрабатывать и дополнять анализируемое понятие в своих научных трудах в соответствии с собственными взглядами и в зависимости от той области семиотики, в которой они проводят научные изыскания.

1.1.1. Семиотика Ч. Пирса: исторические предпосылки и философская концепция

Термин «семиотика» (англ. semeiotic, затем в форме semiotics) в обобщенном значении «наука о знаках» стал использовать американский философ, логик и математик Чарльз Сандерс Пирс. Теория знаков стала краеугольным камнем научной деятельности Ч. Пирса. Утверждая, что «всякая мысль есть знак», Пирс подчеркивал, что любое мышление имеет знаковый характер, и считал, что человек – существо, производящее знаки с помощью семиозиса [Пирс, 2001: 182]. Знак в системе мышления Пирса представляет собой сложную, многогранную категорию, понимание которой основывается на целостном восприятии философской концепции ученого.

В основе философии американского прагматиста является учение о трех фундаментальных структурных категориях бытия и познания: Первичности (Firstness), Вторичности (Secondness) и Третичности (Thirdness). Первичность Пирс трактовал как «модус сущего, который складывается в

бытию его субъекта положительно таким, как он есть, независимо от чего бы то ни было еще» [Пирс, 2001: 48]. Первичность – «положительная качественная возможность», которая преобладает в бытии «особенного и своеобразного», а также «в переживании (feeling), отличающемся от объективной перцепции, воли и мысли» [Пирс, 2001: 17]. Двоичность, в отличие от событий чувственности, присущих Первичности, «преобладает в идее реальности», в «идеях причинности и статической силы». Категория Вторичности не содержит чистые возможности, она напрямую относится к миру фактов. Следовательно, Вторичность является уровнем существования вещей, когда вещи и отношения можно увидеть в их множественности и индивидуальности. Это идея, воспринимаемая через существующую оппозицию, факт соотнесения с другой реальностью. Свободной игре духа противостоит «сопротивление действительности», что обеспечивает устойчивость и постоянство наших восприятий. Третичность устанавливает отношения между Первичностью и Вторичностью. «Эта категория всеобщего, закономерного, непрерывного, обычного, коммуникации и, наконец, знака» [Барулин, 2000: 263]. В своей «подлинной форме Третичность есть триадическое отношение, существующее между знаком, его объектом и интерпретирующей мыслью, которая тоже является знаком и рассматривается при этом как конституирующая сам способ бытия знака» [Пирс, 2000: 170]. Пирс определяет Третичность как уровень определения закономерностей, в котором внутри знаков устанавливаются общие связи для вхождения закона в реальность.

В «Лоуэлловских лекциях» Пирс говорит следующее: «Всякий знак замещает (stand for) некий сам по себе независимый объект, однако он может быть знаком объекта только в том случае, если сам этот объект по природе есть знак или мысль. Ибо знак не аффицирует объект, но аффицируется им, а именно объект должен быть способен передавать мысль, то есть должен обладать природой мысли. Получается, всякая мысль есть знак» [Пирс, 2001: 182]. Таким образом, знак есть мыслительная сущность, обладающая

функционально связанным единством в триаде: репрезентант – объект – интерпретант. Пирс рассматривает знаковое отношение следующим образом: знак – это нечто, представляющее для интерпретатора другое в определенном отношении или качестве. Это значит, что знак без интерпретатора невозможен.

Именно такое понимание позволяет отделить «знаковое» от «незнакового». Знак не функционирует до тех пор, пока не осмысливается как таковой в процессе динамической интерпретации знака – семиозиса. «Семиозис (semiosis) – это триадическое “действие [action] знака”, процесс, в ходе которого знак оказывает когнитивное воздействие на своего интерпретатора (или квази-интерпретатора)» [Нет, 2001: 11–12]. Пирс подчеркивает, что знак возникает только тогда, когда появляется интерпретант, что связано с бесконечным процессом означивания. Процесс семиозиса находится в тесной взаимосвязи с опытом смысловой интерпретации знака, поскольку его качество и специфика «жизни» в коммуникациях раскрывается через смысловую интерпретацию.

Несмотря на то что семиотика Ч. Пирса строится на понятии знака, ее предметом является процесс семиозиса как процесс становления знака в коммуникации. Таким образом, семиозис представляет собой процесс означивания, соотношение объекта и некоторого ментального представления. В процессе означивания, как было отмечено выше, ключевой становится категория «интерпретанты».

Интерпретант – наиболее многозначное понятие в триаде Пирса. С одной стороны, интерпретант является элементом триадичной структуры знака, с другой – результатом действия знака. На основе этого интерпретант рассматривается как семиотический элемент, своеобразная семиотическая метаединица, метаконструкция, тождественная триадичной структуре знака в его потенциальности и целеустремленности в процессах коммуникации. Именно интерпретант определяет знаковый характер отношений между адресантом и адресатом в процессах коммуникации. Это динамический

процесс интерпретации – семиозис, оказывающийся «последовательным рядом интерпретантов» [Там же: 14]. Этот процесс бесконечен, так как любой знак может породить интерпретанту, которая, в свою очередь, становится знаком.

Ч. Пирс ввел разбиение знаков на три основные группы [Бородулина, 2008: 19]:

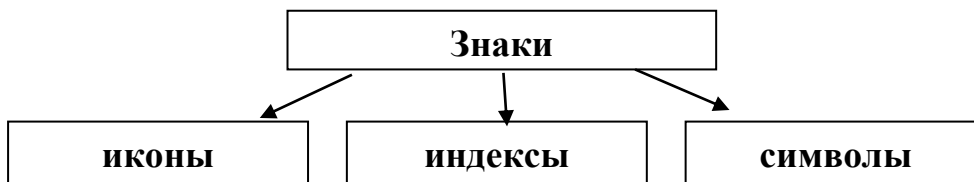


Рисунок 1. Виды знаков по Ч. Пирсу

1. Иконические знаки, или знаки-иконки. Означающее и означаемое имеют такое сходство, что означаемое может быть распознано только по одному означающему (например, некоторые дорожные знаки, иконки на рабочем столе ПК, звукоподражательные слова и т.д.);

2. Индексные знаки, или знаки-индексы. Означающее связано с означаемым отношениями смежности (например, дым как свидетельство пожара);

3. Символьные знаки, или знаки-символы. Означающее и означаемое связаны ассоциативной мнемонической связью (например, слова естественного языка, знаки зодиака, буквы алфавита).

Позже Пирс разработал усложненную классификацию знаков, основой которой стали три трехкомпонентных (триадических) противопоставления [Monelle, 1992: 200].

	Sign	Ground	Object
FIRST	qualisign (1)	icon (4)	rheme (7)
SECOND	sinsign (2)	index (5)	dicisign (8)
THIRD	legisign (3)	symbol (6)	argument (9)

Рисунок 2. Десять классов знаков по Ч. Пирсу

Ученый выделил десять классов знаков, которые формируются на основе следующих комбинаций (рис. 2): 369, 368, 367, 358, 357, 347, 258, 257, 247, 147.

Современные исследователи признают, что Ч.С. Пирс разработал самую органичную для семиотики классификацию знаков. По мнению Р. Якобсона, в основе пирсовской классификации знаков лежит не наличие подобия или смежности между означающим и означаемым и не условный, привычный характер связи между двумя составляющими знака, а преобладание одного из этих фактов над другими. В знаковой системе языка символ всегда включает своего рода индекс, а без индекса невозможно обозначить то, о чем говорит человек [Якобсон, 2001: 115–116].

Семиотика Ч. Пирса послужила толчком к изучению знаков, а также их роли и функций в процессах познания и коммуникации. Ученый выдвинул на первый план в своих философских исследованиях развитие общей теории значения и разработал представление о логике как всеобщей теории знаков. Обращение к изучению знака в концепции Пирса позволяет увидеть и раскрыть процессуальную природу знака во множестве ее элементов и прояснить механизмы существования коммуникативного сообщества.

1.1.2. Лингвосемиотические концепции Ф. де Соссюра

В XIX – начале XX в. начались дискуссии о возможности рассмотрения семиотики как особой дисциплины – не философской, а эмпирической. Речь шла о методах образования новых знаков применительно к новым техническим средствам, в частности к новым орудиям и материалам производства речи – речи массовой информации. Этим объясняется особый интерес к научному исследованию знаковых систем, проявившийся в XX столетии.

Вначале в качестве объекта исследования стали выступать языковые знаки. Переосмысление системы языка с точки зрения его семиотической природы привело к значительным перестройкам в лингвистике. Ощущение того, что язык обладает общими с другими знаковыми системами законами, привело к попыткам увидеть и рассмотреть специфические проявления этих законов в языке. Одним из первых в данном направлении стал Фердинанд де Соссюр.

В теории речи ее знаковая природа никогда не вызывала сомнений. Так, младограмматики вовсе не отрицали знаковой природы языка. Поэтому суждение де Соссюра – в передаче его учеников – о том, что «лингвистика – только часть... общей науки», которую «назвали бы» семиологией, для своего времени звучало вполне традиционно. Однако новизна мысли де Соссюра состояла в следующем. Если в XVIII и XIX вв. язык как знаковое явление рассматривался в ряду искусств, т.е. систем, факультативных в общественном использовании, то швейцарский лингвист призвал «привлечь ряд новых фактов» и поставил языковые знаки в ряд систем, обязательных в общественном использовании, знаки которых обладают императивной силой (письменность, формы учтивости, сигналы, используемые военными, азбука для глухонемых и др.), причем язык является, по его мнению, «наиважнейшей из этих систем» [Соссюр, 1999: 54].

«Следовательно, – полагает де Соссюр, – можно представить себе науку, изучающую жизнь знаков в рамках жизни общества; такая наука явилась бы частью социальной психологии, а следовательно, и общей психологии; мы назвали бы ее семиологией... Она должна открыть нам, что такое знаки и какими законами они управляются» [Там же: 54]. Ф. де Соссюр полагал, что законы семиологии можно применить к лингвистике, что поможет в решении многочисленных лингвистических проблем. С включением лингвистики в область своих исследований семиология, по мнению ученого, должна была познакомиться с другой стороной знака: его

«не только можно передавать, но <...> он по своей природе предназначен для передачи» [Соссюр, 2000: 103].

Де Соссюр, рассуждая о знаковой сущности языка, считал, что он является общим образцом для других семиотических систем. На основе изучения языка можно определить строение других систем знаков. Однако при определении де Соссюром взаимоотношений лингвистики и семиологии оказалась исключенной филология. Пока язык ставился в ряд с искусствами, он понимался как поэзия (в России – А.А. Потебня и его школа). Выводя язык из систем искусств, де Соссюр сделал поворот к прозе, что и обусловило большую авторитетность концепции швейцарского лингвиста: бурно развивавшаяся в первой половине XX в. фактура средств массовой информации имела основанием язык прозы.

Теория знака, по де Соссюру, представляет «разновидность конечного воплощения семиозиса», когда знак рассматривается относительно другого знака как линейная сущность [Коломейцев, 2016: 96]. Знак де Соссюра – это двусторонняя психологическая единица, которая может быть представлена в виде иллюстрации ниже.

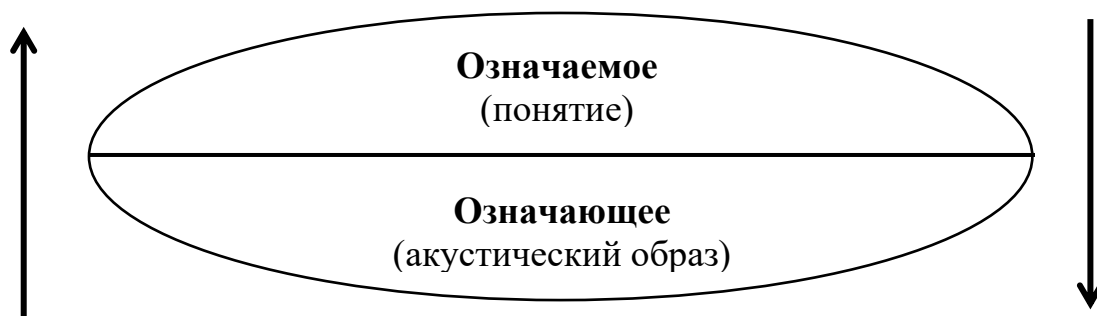


Рисунок 3. Концепция языкового знака Ф. де Соссюра

Лингвист отвергал точку зрения, восходящую к Аристотелю, согласно которой языковые единицы непосредственно связаны с каким-либо объектом действительности: «Языковой знак связывает не вещь и ее название, а понятие и акустический образ» [де Соссюр, 1999: 69]. В своей концепции он

определил, что знак имеет двоичную структуру: «означаемое» (понятие, или то, что означается) и «означающее» (акустический образ, представляющий собой материальный носитель). Ученый отдавал предпочтение данным терминам, так как они отражают противопоставление, существующее как между данными структурными элементами, так и между целым (знаком) и его частями. Значением де Соссюр назвал то, что находится в соответствии с акустическим образом.

Согласно де Соссюру, связь между означающим и означаемым является немотивированной и условной, ковенциональной (особенно в знаках-символах, составляющих большую часть знаков вербального языка) [Там же: 120]. Тем не менее, несмотря на условность связи между означающим и означаемым, эта конвенция прочно связывает два элемента и является общей для всех носителей данного языка. Лингвист утверждал, что принцип произвольности знака является основным, однако не исключал его относительную мотивированность. Например, не до конца произволен знак-символ: «он не вполне пуст, в нем есть рудимент естественной связи между означающим и означаемым» [Там же: 71]. То есть, любой знак в рамках данного контекста имеет одно определенное толкование, в идеале одну возможную интерпретацию со стороны всех членов данного языкового коллектива.

В знаковой теории де Соссюра означающее и означаемое подразумевают друг друга, между ними существует определенная, неразрывная связь. Язык понимается де Соссюром как универсальный код, а означивание становится технической процедурой декодирования смысла, который уже заложен в языке и является общим для всех членов языкового коллектива.

Лингвист отмечает также непрерывность знака во времени: произвольность языкового знака допускает в нем изменение, сущность которого заключается в смещении отношения между означающим и означаемым. Изменения языкового знака происходят в речевой деятельности.

Де Соссюр сравнивает с шахматной партией процесс, в ходе которого слово получает дополнительные коннотации при употреблении в речи. Если изменяется один элемент языковой системы, то это приводит к изменению «значимостей всех фигур», что оказывает существенное влияние на ход всей партии в целом [Там же: 90].

На основе того, что каждый язык – система, единицы которой связаны определенными отношениями, де Соссюр выделил два типа отношений между языковыми знаками: синтагматические и парадигматические (ассоциативные). Первые, основываются на линейном характере языка. Вторые локализируются в мозгу человека, извлекаются из памяти и соединяют члены отношений в «виртуальный» «мнемонический» ряд [Там же: 129].

В концепции де Соссюра важным является то, что ученый ограничивает свое рассмотрение только языком и присущими ему системными закономерностями. По его мнению, в речевой деятельности проявляются экстралингвистические факторы, поэтому ее нельзя назвать системой. М.М. Бахтин справедливо отмечает, что в речи «господствует “высказывание” с его индивидуальностью и случайностью» [Бахтин; цит. по: Волошинов, 1930: 64]). Де Соссюр пишет: «Изменения никогда не происходят во всей системе в целом, а лишь в том или другом из ее элементов, они могут изучаться только вне ее. Конечно, всякое изменение сказывается в свою очередь на системе, но исходный факт затрагивает лишь одну ее точку; он не находится ни в какой внутренней связи с теми последствиями, которые могут из него проистечь для целого» [де Соссюр, 1999: 88].

Концепции Ф. де Соссюра и Ч.С. Пирса, описывающие структуру знака, часто противопоставляются. Однако мы вслед за М.Г. Федотовой считаем, что семиотику де Соссюра можно рассматривать как «частный случай» семиотики Пирса для языковой системы, находящейся в состоянии стабильности и неизменности [Федотова, 2012: 420]. Более того, прослеживается определенная связь между основными элементами знака,

выделяемыми де Соссюром (означающее и означаемое) и Пирсом (объект – репрезентамен – интерпретант).

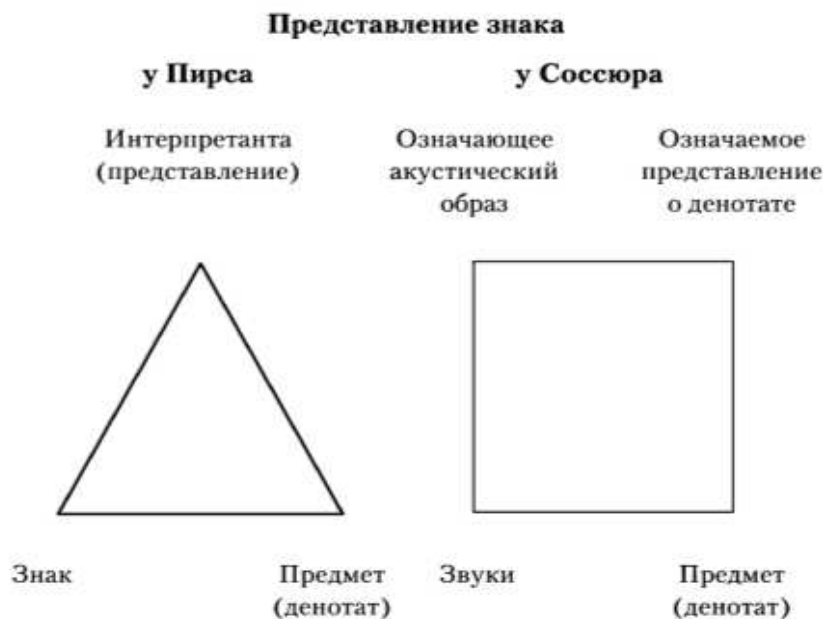


Рисунок 4

Если для Пирса динамика и изменчивость системы «человек – знак – мир» были принципиальны, то Де Соссюр исключил динамические объекты из семиотических исследований системы языка, там самым представив данную систему знаков как «сумму финальных интерпретант, находящихся в состоянии статики». То есть, в семиотике де Соссюра отсутствует элемент «человек», рассматриваются отношения «знак – мир» [Федотова, 2012: 420–421].

Таким образом, структура знака, по Ф. де Соссюру, включает в себя означающее и означаемое, между которыми существует конвенциональная и однозначная связь. Означивание в синхронической системе языка представляет собой четкий, определенный и линейный процесс. Изменения знака происходят в речевой деятельности, которую лингвист в структуру знака не включает.

Издание «Курса общей лингвистики» де Соссюра имело большое значение для развития лингвистических учений во всем мире. По словам

Ю.М. Лотмана, лингвистическая теория Ф. де Соссюра имела «поистине революционное значение в истории не только лингвистики, но и всех гуманитарных наук данного периода» [Лотман, 2002: 148]. Бесспорно, де Соссюр оказал существенное влияние на дальнейшее развитие семиотических идей.

1.1.3. Развитие семиотических концепций последователями Ч. Пирса и Ф. де Соссюра

Непосредственным преемником Ч. Пирса в семиотике является американский ученый Чарльз Уильям Моррис. В его трудах концепции Пирса получили систематическую разработку, а семиотика оформилась как самостоятельная научная дисциплина, основывающаяся на семиотическом анализе. В учении о трех основных аспектах изучения знака – семантическом, синтаксическом и прагматическом – Моррис реализовал стремление Пирса выделить разные подходы к анализу знака. В его работе «Основания теории знаков», опубликованной в 1938 году, содержатся упрощенные философские толкования знаков и, в частности, языковых знаков.

Моррис, формулируя определение языка, включает следующие критерии: «язык – это набор многоситуационных знаков с понятными группе индивидов обозначениями, общими для интерпретаторов, причем эти знаки воспроизводимы интерпретаторами и могут сочетаться при помощи одних, но не других способов, формируя сложные знаки. Или, более просто, язык – это набор многоситуационных *comsigns* с ограниченными способами их сочетания» [Моррис; цит. по: Налимов, 1979: 24].

Согласно Ч. Моррису, семиозис включает в себя три основных компонента:

- 1) то, что выступает как знак, – знаковое средство (знаконоситель);
- 2) то, на что указывает знак, – десигнат (объект знака);

3) воздействие, в силу которого определенная вещь оказывается для интерпретатора знаком, – интерпретанта.



Рисунок 5. Графическое представление семиозиса у Ч. Пирса и Ч. Морриса

Знак имеет один или совокупность объектов, рассматриваемых как один сложный. Объект референции, существующий в реальном мире, Моррис называет «денотатом». В общем же смысле под объектом знака он понимает его «десигнат» – обозначаемое, которое нельзя отождествлять с предметом объективной действительности. «Десигнат – это не вещь, но род объекта или класс объектов <...>. Денотаты же являются членами класса» [Степанов, 1983: 41]. Интерпретанту знака Моррис определяет как «навык организма реагировать под влиянием знакового средства на отсутствующие объекты, существенные для непосредственной проблемной ситуации, как если бы они были налицо» [Там же: 64].

Среди зарубежных ученых XX в., внесших значительный вклад в развитие семиотических идей, следует выделить итальянского ученого Умберто Эко. Путем детального анализа теорий основоположников науки о знаках Эко разработал оригинальную модель функционирования семиотической системы на основе анализа семиотики художественных текстов. Уделяя основное внимание литературе и изобразительным искусствам, ученый, тем не менее, предлагает применять единый

семиотический подход ко всем феноменам коммуникации и формам искусства.

По мнению Эко, теория о знаках не зависит от теории коммуникации, это культурологическая дисциплина, наука, изучающая «все культурные процессы как коммуникативные процессы» [Эко, 1975]. В своей концепции Эко выделяет две основные теории: теорию кодов и теорию производства знаков. Под кодом понимается норма, «которая связывает элементы различных систем, например, элементы системы А с элементами системы Б» [Лутеро, 2015: 130]. В случае языковой коммуникации – это связи между элементами синтаксической и семантической систем. Ученый также приводит следующие характеристики знака [Эко; цит. по: Лутеро, 2015: 130–131].

1. В связи с тем, что знаковая функция представляет собой абстрактное взаимодействие, знак не является физической сущностью.

2. Знак – «место встречи двух независимых друг от друга элементов», поэтому каждый из них может выстраивать отношения с другими элементами. Соответственно, знаковая система – гибкая сеть многообразных отношений, где связи между элементами не могут быть постоянными и стабильными.

Эко рассматривает денотацию и коннотацию как два различных кода, взаимодействующих в интерпретации знака: денотация передает главное значение, коннотация несет с собой дополнительную информацию (второе значение). Следовательно, знак обладает двойным содержанием и в процессе его интерпретации коннотация всегда основывается на денотации и зависит от нее. Что касается самого значения, то Эко рассматривает его как «семантическую единицу, находящуюся в определенном месте в рамках определенной семантической системы» [Лутеро, 2015: 131]. Значение в концепции ученого определяется, подобно теориям Ф. де Соссюра и Л. Ельмслева, как культурная единица. Каждое конкретное значение должно

быть рассмотрено в соотношении с другими значениями семантической системы, от которых оно отличается и которым противостоит.

В связи с тем, что Эко большое внимание уделяет вопросу интерпретации знака, его семиотику часто называют «интерпретационной». Ученый делает вывод о том, что любому знаковому произведению необходимо воздействие получателя, чтобы полностью осуществиться. Поэтому большую роль играет взаимодействие автора и адресата.

1.1.4. Развитие семиотических идей в отечественной науке

Предтечей семиотики в дореволюционной России стало формальное литературоведение. В конце XIX – начале XX вв. теоретическое развитие получили идеи, связанные с изучением поэтического творчества. Утвердились два направления, внесшие значительный вклад в эволюцию знаковой теории, – символизм и футуризм, различающиеся своим отношением к языковому знаку.

Начиная с 20–30-х гг. XX в., инициатива в дальнейшем оформлении семиотики как эмпирического знания перешла к лингвистам. Создание массовой информации как совокупного и единого направленного текста, появление новых комбинаций знаков в средствах массовой коммуникации способствовали новому соединению языковых и неязыковых знаков (слово написанное и звучащее, пластика и костюм и т.п.), вследствие чего была создана новая «среда обитания» для языковых знаков. В то же время массовая информация потребовала осмысления нового статуса национальных языков на фоне интенсивно развивавшихся процессов сложения языков межнационального общения.

В отечественной науке выделяются имена многих выдающихся ученых, способствовавших развитию семиотических идей. У ее истоков стоял А.А. Потебня. Исследователь анализировал части знака в языке и искусстве,

понимая под знаком слово или художественное произведение в целом. В своих работах он выделил три формы, характерные для знака-слова: «внешняя» (звучание), «внутренняя» (первоначальное значение / чувственный образ) и «актуальное значение» (содержание). [Иванов, 1998: 651].

Интересным является представление о природе и функционировании знака, изложенное в трудах М.М. Бахтина. Он установил, что знак в системе и в конкретном высказывании – это две разные сущности. В высказывании знак приобретает дополнительные смыслы и отношения, которых в системе у него нет. Согласно Бахтину, в знаках выражается смысл любой науки, связанной с изучением человека. Ученый также отмечает, что знак должен быть доступен восприятию хотя бы одного из органов чувств и быть материален, в то же время одной материальной стороны недостаточно, знак должен быть рассмотрен во взаимосвязи с его значением. [Там же: 741].

Основатель тартуско-московской семиотической школы Ю.М. Лотман, разрабатывая семиотические идеи, разделил языковые знаки и «знаки-заменители» (например, ордена, ритуалы, звания как знаки, аккумулирующие социальный опыт). Последние отражают социальную организацию человеческого коллектива. Важными ученый считает знаки, создаваемые искусством – образы реального мира. По Лотману, отдельные знаки объединяются между собой, образуя текст, который, в свою очередь, тоже является знаком, несущим целостное значение и функционирующим в культуре как неотделимый ее элемент [Лотман, 2001: 10].

Ученым, развивавшим концепции Ф. Соссюра и Ч. Пирса в отечественной науке, является Р.О. Якобсон. Для его семиотики характерно предельно обобщенное понимание феномена знака. Как и Пирс, он считал, что логически последовательным и оправданным будет определять знак без ограничений, вводимых некоторыми учеными. Само положение семиотики в кругу наук он определял с помощью схемы, состоящей из трех кругов. Внутренний круг – лингвистика, второй – семиотика и внешний – общая

наука о коммуникации. Якобсон уделяет большое внимание сопоставлению лингвистики и поэтики, а также рассматривает различные виды иконичности: оппозиции на фонологическом уровне, грамматические чередования в корнях, порядок следования и т.д. Кроме того, ученый показал, что в кодах с богатыми семантическими возможностями имеются специальные операторы – «шифтеры», которые проясняют характер связи порождаемого высказывания с ситуацией речи [Якобсон, 2001: 123–126].

Большое количество работ, посвященных специфике языкового знака в связи с человеческим мышлением, находим у философа А.Ф. Лосева. По мнению ученого, языковой знак не является актом чистой мысли, т.е. не есть просто система смысловых отношений. Языковой знак есть акт определенного понимания тех или иных актов мысли, их интерпретации. Языковой знак, занимая среднее положение между субъективным мышлением и объективной действительностью, является оригинальным и своеобразным бытием. «Всякий специфически языковой знак всегда <...> оказывается заряженным» и имеет «стихийный характер и неограниченные возможности означивания» [Лосев, 1982: 121–123].

В рамках философских представлений о языке, основанных на культурно-историческом и лингвистическом фундаменте, сформировалась семиотическая концепция Ю.В. Рождественского. Она характеризуется цельностью представления социального семиозиса: объективированы шестнадцать знаковых систем, необходимых для организации социальной деятельности. [Лободанов, 2016: 130]. Рождественский подчеркивал, что, опираясь на представления о языке как семиотической системе, не следует приписывать слову – главному объекту в языкознании – только знаковые свойства и объяснять его природу природой знака; двусторонность, произвольность, линейность, асимметричность не являются существенными свойствами знаков. Слово-знак может быть трехсторонним (в контексте логического суждения), двуплановым (при тренировке запоминания у учащихся), одноплановым – только звук или графический знак (в

гносеологическом аспекте) [Там же: 131]. Семиотическая концепция Рождественского смыкается с основами науки о культуре и обуславливает возможность цельного описания культурно-исторических объектов и образований.

В последние десятилетия XX века семиотические идеи стали распространяться во многих отраслях гуманитарного знания, усилив тем самым представление о единстве системы связей между ними. Семиотика проникла и в разные области искусствоведения: музыковедение, теорию изображения и архитектуры, теорию танца и т.д. При этом изучение знаков и знаковых систем на этом не заканчивается. По мере развития современных технологий система знаков становится более комплексной и многомерной, что открывает новые перспективы исследования знака и его свойств.

2.2. Музыкальная семиотика

Семиотика музыки относится к современной семиотике искусства и является направлением, в рамках которого изучается происхождение музыкальных знаков и законы их функционирования. Толчком к изучению музыки в семиотическом аспекте послужило обнаружение одного из ее свойств – «изображать», имитировать различные объекты, например, «скольжение, шепот, грохот, рев», «голоса животных, пение птиц» и т.п. [Harris, 1744: 66]. Уже в музыкальных произведениях XVII в. был широко распространен прием звукоподражания, который композиторы активно использовали при сочинении мадригалов. Р. Монель отмечает, что к тому времени стали популярными дискуссии о том, в чем заключается основное назначение музыки: подражать и имитировать или создавать нечто совершенно новое и оригинальное [Monelle, 1992: 1-4].

В XX в. были предприняты первые попытки научного осмысления музыки как семиотической системы. Музыкальная семиотика как наука начала формироваться в 50-е, 60-е гг. XX столетия, однако, как утверждает

Ж.Ж. Наттье, на тот момент она представляла собой совокупность различных, не связанных между собой научных программ: «следует говорить не об одном научном направлении, названном семиотикой, а о семиотиках, возможных семиотических проектах» [Nattiez, 1987].

Значительный вклад в развитие музыкальной семиотики внесли Н. Рюве, К. Леви-Стросс и Ж.Ж. Наттье. Рюве считал, что большая часть терминов лингвистики (язык и речь, код и сообщение, синхрония и диахрония, грамматичность) может быть использована в изучении музыки и ее особенностей. Леви-Стросс был убежден в том, что между языком и музыкой существует глубокая связь, так как «музыка – это язык минус смысл» [Lévi-Strauss; цит. по: Иванова, 2020]. Наттье создал трехмерную концепцию, в рамках которой выделил основные составляющие музыки: создание произведения, его исполнение, восприятие и, наконец, научный анализ. Соответственно, участниками «музыкального процесса» являются композитор, исполнитель, слушатель и музыковед.

К проблемам музыкальной семиотики в отечественной науке обращались музыковеды М. Арановский, В. Холопова, М. Бонфельд, В. Медушевский, Л. Акопян и др. Так, Арановский выделил в музыке некоторые структуры, обладающие знаковой функцией: лейтмотивы, встречающиеся в операх или программно-инструментальных произведениях, напевы-символы («Dies irae»), отдельные интонационные формулы и т.п. [Арановский, 1974: 102]. Холопова также выделяет знаковые элементы в музыке: эмоциональные (первая группа знаков), предметные, или индексы (вторая группа знаков), и понятийные знаки (третья группа знаков) [Холопова, 1997: 159]. Последние – это элементы музыки с априорными значениями, закрепленными в музыкальной практике.

О семиотическом характере музыки рассуждает Е.Е. Бразговская. Она обосновывает семиотический характер музыки тем, что последняя выступает «в качестве инструмента кодирования, генерирования и передачи значений (функций, инвариантных для любого языка)» [Бразговская, 2019: 124].

Исследователь выделяет основные свойства музыки как знакового пространства: закононосители воспринимаются, прежде всего, слуховым аппаратом, замещают нечто, лежащее за пределами системы знаков; они используют индексально-иконический или символический способ отображения и передают прагматические установки говорящего, в данном случае – композитора и исполнителя [Бразговская, 2019: 124].

Следует различать семиотическое изучение музыки и традиционный музыковедческий анализ. В каждом из данных видов научного описания музыка рассматривается в разных аспектах: семиотика изучает преимущественно феноменологическую природу музыки, в то время как музыковедение исследует ее как социально-историческое явление. Тем не менее, оба аспекта изучения музыки дополняют друг друга, поскольку семиотическое описание природы музыки необходимо для музыковедческого понимания в «вопросе изучения смысловыразительных потенций музыки» [Лободанов, 2016: 244].

Знаковая теория музыки, будучи недостаточно разработанной, оставляет исследователям множество нерешенных проблем, среди которых главными являются вопросы о содержании музыки, о том, что считать музыкальным знаком и как представить «словарь», «морфологию», «синтаксис» музыкального языка. С одной стороны, данные вопросы возникают вследствие попытки применить знания, накопленные в процессе изучения вербального языка, к музыке. С другой стороны, в музыке сложно обнаружить дискретные единицы, которые бы, подобно словам, обладали устойчивым ядром значений, уточняющихся в контекстах употреблений. Это обусловлено тем, что музыка относится к непрерывным системам – языкам с преобладанием недискретных знаков, поэтому в методологию ее анализа невозможно механически перенести методы исследования, используемые для рассмотрения языков, в которых преобладают дискретные знаки.

2.2.1. Соотношение вербального и музыкального языков в контексте семиотики

Музыка и музыкальная культура являются частью общей семиотической системы культуры, которая существует и функционирует не изолированно, а, напротив, интегрируясь с другими знаковыми системами, прежде всего, со знаковой системой естественного языка. Рассматривая музыку и язык в семиотическом аспекте, Н.П. Лавилина и К.Д. Скрипник отмечают их глубокую взаимосвязь, уходящую корнями в Античность. Так, например, сохранились исторические свидетельства использования древними греками слова «*musicé*» для обозначения одновременно двух понятий: языка и музыки [Лавилина, 2014: 384].

Музыкальная семиотика как наука возникла позже других направлений семиотики и во многом сформировалась на основе лингвосемиотики, что обусловлено тесным взаимодействием музыки и языка и, в частности, родственностью музыкальных и языковых знаков по материальной и интонационной природе. Одним из важнейших вопросов музыкальной семиотики является изучение взаимоотношений музыки с другими семиотическими системами, прежде всего со знаковой системой естественного языка «как в аспекте назначения музыкальных знаков, так и в плане их взаимодействия в создании звукомusикального содержания с языковыми знаками» [Лободанов, 2016: 243].

Знаменитый композитор и дирижер Л. Бернстайн представил в Нортоновских лекциях точки сближения музыки и вербального языка, среди которых важными, на наш взгляд, являются следующие [Bernstein; цит. по: Бразговская, 2019: 123–124].

1. Подобно тому, как мы имеем дело не с самим языком, но с речью (его реализацией), музыка также живет только в исполнении. И вербальный язык, и музыка используют последовательности артикулированных звуков

для кодирования и передачи информации. В обеих системах звуки производятся человеком.

2. Вербальный язык и музыка используют технику «знак знака», позволяющую фиксировать тексты. В вербальном языке буква есть знак, замещающий звук (фонетическое письмо) или фонему (фонематическое письмо). Графемы музыки, или ноты, – это знаки, референтом которых выступают звуки и одновременно (для клавишно-ударных инструментов) соответствующие клавиши рояля.

3. Аналогии между вербальным языком и музыкой устанавливаются и в плане структурного анализа. Как и в вербальном языке, для музыки небезразличны артикуляторные характеристики звуков – способ звукоизвлечения (*legato*, *staccato* и др.) Аналогом грамматики вербальных языков в музыке выступает теория гармонии, в рамках которой многообразие интервалов, аккордов, ладов и тональностей систематизируется в парадигмы-категории. Само линейное развитие музыкального текста подготовлено возможностями синтактики – например, соединения отдельных звуков и гармонических последовательностей в гомофонное пространство или соположения мелодических линий в полифоническую структуру.

Музыка как знаковая система, подобно естественному языку, коммуникативна по своей природе. Достаточно вспомнить известную триаду, разработанную отечественным музыковедом Б.В. Асафьевым и отражающую следующие компоненты музыки как процесса: «композитор – исполнитель – слушатель», между которыми устанавливается духовное общение и создается контакт в образно-музыкальной речи [Асафьев; цит. по: Лободанов, 2016: 242]. По М. Хайдеггеру, музыкальное произведение в реальном звучании является «музыкальной речью, выраженной в виде объективной системы знаков и связей между ними», оно направлено на слушателя, представляет собой трансляцию конкретного смысла и является актом коммуникации [Хайдеггер; цит. по: Диденко, 2017].

Музыкальные единицы, как и единицы языка, обладают значением. Однако принято считать, что в семантике музыкального текста преобладает коннотативный аспект, так как значение любой мелодии или музыкального фрагмента основано на определенном коннотативном коде, который можно определить только с опорой на контекст. Музыкальные фрагменты могут обладать денотативным значением только в тех случаях, когда они «имитируют какой-либо природный, естественный звук или же являются цитатой, отсылающей слушателя к другому произведению или музыкальному стилю» [Monelle, 1992: 16]. Однако в отличие от вербального языка, единицы музыки не могут обладать исключительно денотативным значением. Например, нисходящий терцовый интервал, имитирующий звук кукушки, не только указывает на данную птицу, но и может иметь следующие коннотации в разных контекстах: означать единство природы (Первая симфония Малера), внутреннее душевное состояние («Пасторальная» симфония Бетховена) или звучать как насмешка («Карнавал животных» Сен-Санса). В то же время в музыке, как и в языке, выделяют индикативные символы – шифтеры, значение которых полностью зависит от контекста. Например, ми-мажорное трезвучие вместе с до-мажорным аккордом, которые слышатся в момент пробуждения Брунгильды в опере Р. Вагнера «Зигфрид», образуют «сверкающую каденцию» и звучат, как сирена [Там же: 16]. В симфонической поэме Сметаны «Влтава» то же ми-мажорное трезвучие становится тоническим и выражает славу и величие чешской земли.

Идея использования лингвистических методов в музыковедении впервые была предложена в 1958 г. этномузыковедом Б. Неттлом. Его подход заключался в выделении в музыкальной ткани и последующем анализе отдельных фонем: структурных, гармонических, ритмических, звуковысотных и т.д. Исследователь пришел к выводу о том, что некоторые музыкальные явления эквивалентны в произведениях разных стилей, т.е. это своего рода аллофоны. У. Брайт, подхватив идею Неттла, дополнил ее: «Если

мы обнаружим, что в определенной среде два различных события (будь то отдельные ноты или более длинные музыкальные последовательности) являются эквивалентными, то мы можем рассматривать их как варианты одной музыкальной фонемы (или морфемы, или другой единицы) и, таким образом, определить перечень таких базовых единиц для каждой музыкальной культуры мира» [Bright, 1963: 31]. Однако на практике данный подход оказался нежизнеспособным и не получил дальнейшего развития.

Столкнувшись с трудностями в поиске и описании музыкальных структур, сходных с лингвистическими, исследователи стали обращаться к семиотической традиции Ч.С. Пирса. Его теории, в отличие от концепций Де Соссюра, направлены не на описание структур означивания, а на то, чтобы поместить явление означивания в более широкое феноменологическое поле. Сложность теоретической системы Пирса, особенно для анализа невербальных знаков, сделала ее привлекательной для музыкальных семиотиков, которые в своих исследованиях более подробно рассматривают учение Пирса о категориях как средство моделирования музыкальной структуры и смысла. Однако сама сложность данной системы породила весьма непохожие способы ее применения. Так, некоторые авторы сосредоточились на третьей трихотомии (отношение между знаком и интерпретантой), чтобы предложить модели музыкального значения (Turino), [Tagg, 1999]; другие использовали приведенное Пирсом различие между типом и лексемой для классификации музыкальных событий в рамках определенной тематики или жанра (Hatten, López Cano), [Monelle, 1992]; третьи пытались рассмотреть музыку как чисто знаковое явление (Kruse), а некоторые предприняли попытку использовать теорию Пирса в полной мере [Martinez, 1998]. Хотя в научной среде не наблюдается общего согласия относительно лучшего способа использования семиотики Пирса в изучении музыки, но большинство считает ее более перспективной, чем теория структурной лингвистики Соссюра, что объясняет растущее влияние Пирса с 1970-х годов.

В 1990-е годы произошел новый взлет музыкальной семиотики, во многом благодаря деятельности Международного конгресса по музыкальному означению (ICMS), возглавляемого финским музыковедом Э. Тарасты. Первая конференция была проведена в Финляндии в 1986 г. и с тех пор проходит раз в два года. За последние десять лет многие труды были написаны постоянными участниками конференций, среди которых Р. Монель, Дж. Стефани, К. Агаву и др. Под эгидой Конгресса развиваются разные концепции, в частности, концепция экзистенциальной семиотики Тарасты, в рамках которой ученый описывает философские и психологические условия существования знаков. В своем труде «Теория музыкальной семиотики» Тарасты рассматривает временные характеристики знаков и на основе этого вводит две категории: «пре-знак» и «пост-знак» [Ханнанов, 2008: 19]. Знаки подобны живым организмам. «Они зарождаются в виде туманных намеков, переживают свои “акмэ” (кульминации, высшие состояния) и отмирают, превращаясь из знаков действительности в знаки воспоминаний» [Там же: 19]. Ученый касается процесса развития музыки во времени: в его монографии выделяются два релевантных уровня: коммуникативные структуры, лежащие на поверхности музыкального восприятия, и сигнификативные структуры, продуцирующие в музыке эстетические моменты.

Авторитетный музыкальный аналитик и семиотик К. Агаву высказывает свою точку зрения о соотношении языка и музыки. Во-первых, музыка и язык, согласно Агаву, свойственны всем человеческим сообществам. Однако если вербальный язык является одновременно посредником коммуникации и средством художественного выражения, то язык музыки существует, в первую очередь, в поэтической сфере. Музыка организована, как и естественный язык в речевой деятельности, в такие же темпоральные последовательности – тексты.

Агаву также высказывает мнение о том, что музыкальная композиция, как и вербальная, состоит из дискретных единиц и сегментов. В

противоположность этому М.Ш. Бонфельд доказывает, что «только взятое в целом, оно [музыкальное произведение] обладает всей полнотой заключенного в нем смысла, то есть представляет собой единый неделимый знак; <...> значением обладает только и исключительно музыкальное произведение как целостный организм» [Бонфельд; цит. по: Лавилина, 2014: 387]. На наш взгляд, логически обоснованным является рассмотрение музыки как многоуровневой, многоплановой семиотической системы со сложной и разветвленной артикуляцией.

Несмотря на возможность сегментации, музыкальная композиция более продолжительна во времени по сравнению с вербальными феноменами. Речь идет не о линейном построении музыкального текста, а об определенном психологическом пространстве, семантическом измерении, в котором существует музыкальное произведение. Уже с начальными тактами музыки слушатель погружается в музыкальные интертекстуальные отношения и зависимости. Агаву выделяет еще одно важное различие между музыкой и языком: «В то время как язык интерпретирует сам себя, музыка этого сделать не может. Язык есть интерпретирующая система музыки» [Agawu; цит. по: Лавилина, 2014: 389].

В настоящее время ученые все же не могут однозначно ответить на вопрос о соотношении лингвистики и музыки. Семиотические аспекты взаимодействия вербального языка и музыки продолжают разрабатываться исследователями в сфере лингво- и музыкальной семиотики. Учитывая существующие на данный момент научные концепции, мы приходим к выводу о том, что музыка – это целостный феномен, в котором музыкальные знаки имеют характеристики, родственные языковым. Их специфика заключается в системно-языковом качестве и возможности иконического отражения процессуальных явлений в музыкальном семиозисе. Сама по себе музыка является художественным вещанием, при этом музыкальное произведение становится процессом вещания, опосредованным системой

субзнаков, которые обретают смысл в контексте целостности музыкального сочинения.

2.2.2. Семиотика оперы и мультимодальный анализ оперных произведений

Опера как синтетическое целое всегда требует особого целостного подхода, так как все элементы, взаимодействующие в завершенном произведении, изначально находятся в нерасчлененном синкретическом единстве. «Eine Oper ist die Ausfertigung einer dramatischen Handlung in musikalischen Formen zum Zwecke der szenischen Darstellung durch Sänger» (Опера – это драматическое действие в музыкальной форме, предназначенное для последующего исполнения певцами на сцене) [Hacks; цит. по: Van Baest, 2000: 52]. Данное определение, представленное немецким либреттистом П. Хаксом, отражает три основных составляющих оперы: драматическое действие, музыкальную форму (музыку) и сценическое представление. Определяя оперный текст как таковой, мы приходим к важному выводу с семиотической точки зрения: мы имеем дело не с одной семиотической системой, а с системой, представляющей собой соединение нескольких конституирующих знаков, вступающих во взаимодействие друг с другом. В этой связи оперу следует отнести к мультимодальным текстам, где сосуществуют различные семиотические модусы.

Семиотическую связь между музыкой и текстом описывает Д. Мосли. Ученый говорит о том, что поэтический репрезентамен определяет интерпретанту, которая одновременно является эквивалентным или более развитым знаком, чем поэтический репрезентамен, и способна стать музыкальным репрезентаменом, определяющим его собственное триадическое отношение [Mosley, 1990: 16]. Подобный переход от слова к музыкальному тону А. Ван Бейст, пользуясь терминологией Р. Якобсона, определяет как «межсемиотическую трансмутацию» [Ван Бейст, 2000: 53].

Более точную, на наш взгляд, модель взаимодействия двух семиотических систем представляет В. Доэрти [Dougherty, 1993]. Он считает, что комплексным и более развитым знаком становится не поэтическая интерпретанта, а взаимодействие между ней и музыкальной интерпретантой. При таком подходе музыка и текст становятся равнозначными семиотическими системами, что в полной мере отражает сущность оперы, так как оперное произведение нельзя рассматривать как музыку, положенную на слова, и наоборот.

Итальянские ученые Ф. Росси и М.Г. Синдони представляют концепцию мультимодального анализа оперных произведений. Рассматривая оперу в семиотическом аспекте, они предлагают разделить ее на следующие уровни, или «страты» [Росси, 2017: 66]:

- 1) семиотическая система;
- 2) семиотический ресурс;
- 3) семиотические компоненты.

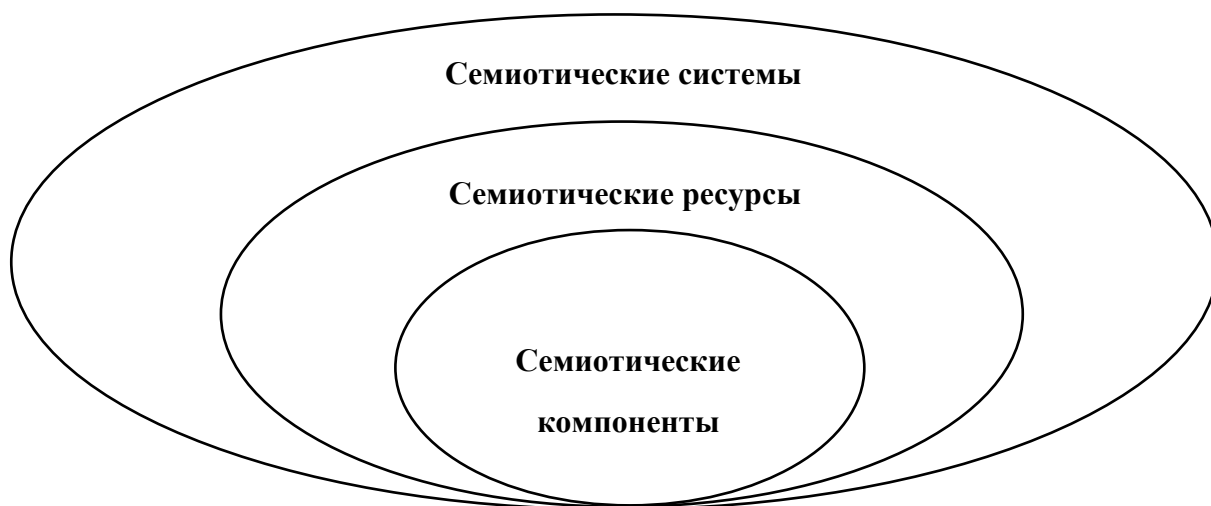


Рисунок 6. Стратификация оперных произведений, по Ф. Росси и М.Г. Синдони

Опираясь на исторический контекст (XVII в. – период зарождения оперы), исследователи выделяют три «семиотические системы», необходимые для анализа оперы, что соответствует трем основным этапам

создания оперного произведения – написание текста, сочинение музыки и последующая постановка на сцене [Там же: 67]:

- 1) вербальный язык;
- 2) музыка;
- 3) *mise-en-scène* (рус. – «мизансцена»).

Далее системы подразделяются на «ресурсы», которые являются «конкретизацией данной семиотической системы» [Там же: 68]. Так, ресурс системы вербального языка – либретто, ресурс музыки – нотный текст, ресурсы мизансцены – постановка и непосредственно исполнение. Каждый из ресурсов раскрывается через отдельные «компоненты». Например, компонентами либретто могут быть авторские ремарки композитора относительно сценической интерпретации, тексты речитативов, арий и т.д. Среди музыкальных компонентов выделяются ансамбли, хоры, сольные номера, увертюра, интермеццо и др. К мизансценической системе относятся свет, костюмы, жесты, грим и т.п. Схема, представленная ниже, более подробно иллюстрирует концепцию Росси и Синдони.

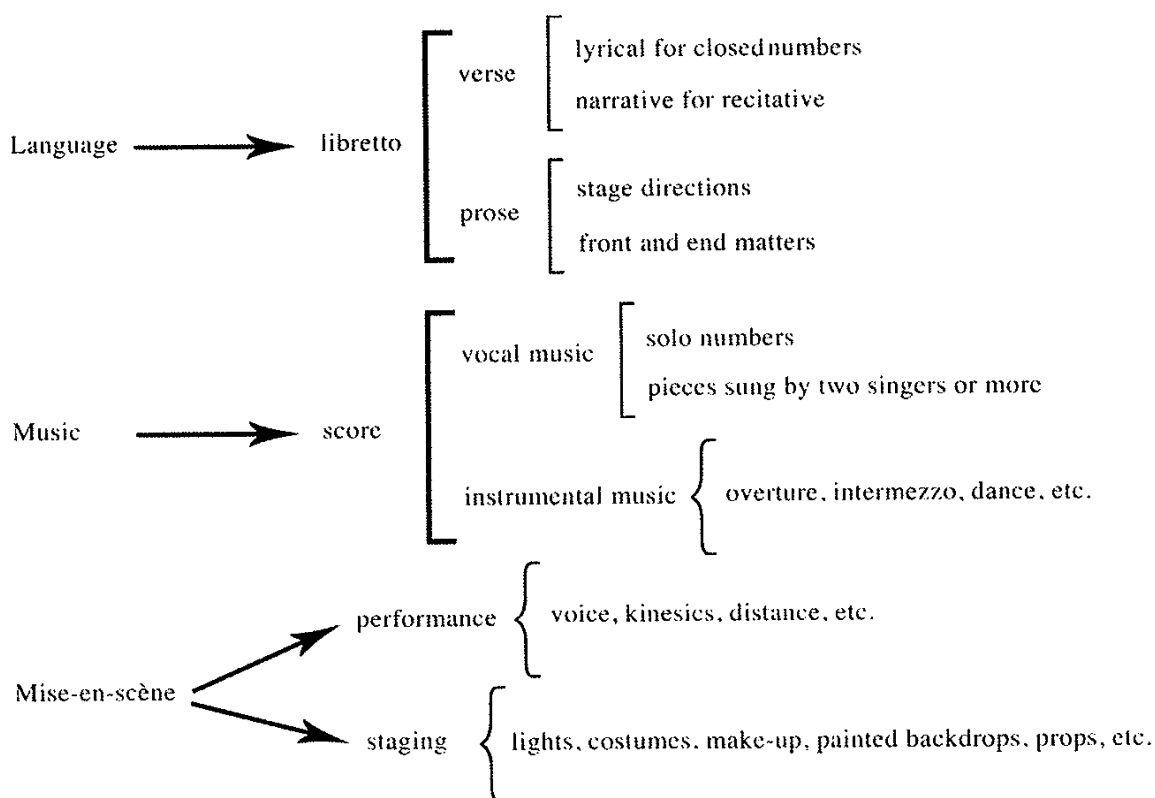


Рисунок 7

В системно-функциональном плане «системы», «ресурсы» и «компоненты» вступают во взаимодействие друг с другом на четырех метафункциональных уровнях: репрезентативном, интерактивном, композиционном и логическом [Там же: 69]. Репрезентативные смыслы в опере включают внутреннее и внешнее познание мира, которые реализуются на сюжетном уровне в создании смысла либретто и на музыкальном уровне в создании смысла вокальной партитуры, которая более изменчива и менее референтна, чем слово. Другие репрезентативные значения передаются посредством голоса (например, с помощью использования разных тембров и интонаций), который является неотъемлемой частью исполнения, и постановочных элементов, например, декораций, отражающих тот или иной период времени, место действия и т.д.

Интерактивные смыслы в основном реализуются через взаимодействие между персонажами, певцами и аудиторией. Сюда относятся монологические и диалогические высказывания (ресурс либретто), сольные музыкальные номера и ансамбли (ресурс нотного текста), взаимодействие между оперными актерами (ресурс исполнения), архитектурные особенности того или иного театра (ресурс постановки). Они также реализуются посредством использования маркеров модальности, модальных средств выражения достоверности.

Композиционные смыслы объективируются в композиционном оформлении текста либретто, оркестровке музыки, гармонии, особенностях построения той или иной сцены в процессе постановки оперы. Логические смыслы проявляются в синтагматических отношениях в рамках каждого ресурса: темпоральные, каузальные, модальные связи в либретто; инструментальная музыка, связывающая разные части оперы; логические связки в исполнении оперных певцов; смена материальных объектов в постановке, свидетельствующая, например, об изменении места действия.

Таким образом, мультимодальный подход к исследованию оперы предполагает рассмотрение каждого из ее семиотических модусов в отдельности, а также во взаимодействии друг с другом.

В рамках настоящего исследования, в первую очередь, рассматриваются два ключевых аспекта: либретто как ресурс системы вербального языка и нотный текст как ресурс музыки. Анализ сценического воплощения оперных произведений не проводится, поскольку исследование работы режиссеров-постановщиков и исполнителей оперных партий, вовлеченных в создание сценических интерпретаций, не входит в круг задач настоящей работы, связанных с изучением музыкального языка немецкого композитора Р. Вагнера.

ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 1

Анализ теоретического материала по теме исследования позволил сделать вывод о том, что отечественные и зарубежные языковые школы, в целом, сходятся в понимании термина «семиотика» как науки о знаках и знаковых системах, однако исследователи дополняют и расширяют анализируемую дефиницию в своих научных трудах, исходя из собственной понятийной потребности и конкретной области семиотики.

Сильный толчок к изучению знаков и их роли в процессе познания и коммуникации дала семиотика Ч.С. Пирса, который, по мнению современных ученых-семиологов и лингвистов, разработал самую органичную классификацию знаков. В системе мышления Пирса знак представляет собой сложную, многогранную категорию, понимание которой основывается на целостном восприятии философской концепции ученого. Обращение к трудам Пирса позволяет раскрыть процессуальную природу знака во множестве ее элементов и прояснить механизмы существования коммуникативного сообщества.

Существенное влияние на дальнейшее развитие семиотических идей оказал Ф. де Соссюр. Его «Курс общей лингвистики» имел огромное значение для развития лингвистических учений во всем мире. Рассматривая язык как знаковую систему, лингвист определил, что знак – это единство «означаемого» и «означающего». Де Соссюр также установил, что знак имеет двоичную структуру и связывает понятие и акустический образ. Более того, де Соссюр выделил два важнейших свойства языковых знаков: произвольность и линейность означающего.

Идеи Ч. Пирса и Ф. де Соссюра во второй половине XX в. продолжили американский ученый Ч. Моррис, немецкий исследователь Г. Фреге, французский литературовед Р. Барт, философ Ж. Деррида, представитель постмодернизма У. Эко и др. Каждый из них предпринял попытку развить

концепции основоположников семиотики и, в свою очередь, разработать новые векторы и направления дальнейшего развития семиотической науки. Лингвосемиотика также получила активное развитие в отечественном научном дискурсе благодаря трудам А.А. Потебни, М.М. Бахтина, Р. Якобсона, Ю.М. Лотмана, А.Ф. Лосева, Ю.В. Рождественского и др.

В 50-60-е гг. XX в. были предприняты первые попытки научного осмысления музыки как семиотической системы. Семиотика музыки стала одним из направлений современной семиотики искусства, рассматривающих процесс функционирования и происхождения музыкальных знаков. Среди ученых, которые внесли значительный вклад в развитие музыкальной семиотики, стоит упомянуть К. Леви-Стросса, Ж.Ж. Наттье, Э. Тарасты, К. Агаву, М. Арановского, В. Холопова, М. Бонфельда и др. Тем не менее, семиотическая теория музыки, будучи недостаточно разработанной, оставляет множество нерешенных проблем, которые становятся предметом современных исследований.

Разрабатывая семиотические аспекты взаимодействия языка и музыки в сферах лингво- и музыкальной семиотики, ученые выявили, что музыка и музыкальная культура интегрируются с другими знаковыми системами, прежде всего, со знаковой системой естественного языка, что подтверждается существованием уникального феномена оперы. В оперном произведении неразрывно сосуществуют две знаковые системы – вербальный язык и музыка. В связи с этим ученые стали применять мультимодальный подход к исследованию оперы, предполагающий рассмотрение каждого из ее семиотических модусов в отдельности и во взаимодействии друг с другом.

В последней трети XX в. семиотические идеи стали предметом многих междисциплинарных исследований и проникли во многие гуманитарные науки (музыковедение, искусствознание, культурология и т.д.), усилив представление о единстве системы связей между разными отраслями гуманитарного знания. С развитием современных технологий система знаков постоянно расширяется и усложняется, что делает перспективы изучения

знака, его свойств, составляющих и взаимодействия между различными знаками в системах практически безграничными.

ГЛАВА 2. ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНЫЕ ПРЕДПОСЫЛКИ ФОРМИРОВАНИЯ И ЭВОЛЮЦИИ ТВОРЧЕСТВА НЕМЕЦКОГО КОМПОЗИТОРА Р. ВАГНЕРА

2.1. Общественно-историческая обстановка в Германии XIX века

Одним из важнейших аспектов исследования особенностей музыкального языка Рихарда Вагнера является изучение и анализ культурно-исторического фона, в рамках которого происходило становление и развитие личности немецкого композитора. Целесообразным представляется рассмотреть, в первую очередь, основные вехи истории германского государства в девятнадцатом столетии, так как исторические события того времени непосредственным образом оказывали влияние на формирование индивидуально-авторского стиля Вагнера.

Общественно-историческую обстановку в Германии XIX века можно охарактеризовать как сложную и весьма противоречивую. На протяжении почти всего столетия государство продолжало оставаться раздробленным на независимые королевства, герцогства, курфюрства, княжества, города-республики. Основание в 1815 году Германского союза (нем. Deutscher Bund), представлявшего собой конфедерацию из 39 государств и четырех вольных городов, дало мощнейший экономический толчок развитию территорий, вследствие чего, достигнув высоких темпов развития промышленности, Германия выдвинулась в ряды мощных капиталистических держав мира с передовым рабочим классом.

В книге «Краткая история Германии» профессора Университетского Колледжа Лондона Мэри Фулбрук находим утверждение о том, что немецкое государство в период с Венского конгресса (1815) по начало XX века претерпела фундаментальные изменения: «Из аграрного общества Германия превратилась в бурно развивающийся центр индустриального капитализма» [Fulbrook, 2004: 104]. Seriously повлияли на философскую и художественную

мысль, на весь ход развития истории государства важнейшие общественно-политические события Европы XIX века (Промышленная революция в Англии, Великая французская революция, Июльская революция 1830 г.; Мартовская революция 1848-1849 гг.; Парижская коммуна 1871 г. и др.).

На момент образования союза Германия сильно отставала от других европейских государств в контексте социально-экономического развития. Среди причин экономических проблем страны историки выделяют преобладание аграрной, или аграрно-ремесленной, структуры хозяйства, внутренние таможенные барьеры, отсутствие единого рынка [Белковец, 2008: 420].

В процессе индустриализации и реформаторской деятельности произошло быстрое развитие капиталистических отношений. Уже в 30–40-е годы развернулся промышленный переворот: строились железные дороги, росла горная и металлургическая промышленность. Кроме того, активно развивались машиностроительная и текстильная промышленность. В 1834 году был основан Германский таможенный союз, объединивший 18 государств. Это способствовало экономическому объединению Германии и дальнейшему развитию индустриального общества. В 1842 г. в союз входило уже 28 государств, в связи с этим постепенно происходило формирование единого экономического пространства.

В ходе Буржуазной революции 1848–1849 годов была предпринята попытка провести общегерманские реформы, однако революционное движение не завершило начатые преобразования. Пятидесятые годы были ознаменованы наступлением реакции, которая усилилась с началом в 1859 г. Австро-итало-французской войны. Экономика продолжила путь строительства капиталистических отношений в течение этого десятилетия. Машинное производство стало преобладать во всех отраслях промышленности, постепенно машины внедрялись и в сельское хозяйство, благодаря чему увеличивались посевные площади [Там же: 472].

В 1861 году премьер-министром Пруссии стал Отто фон Бисмарк. Получивший прозвище «железный канцлер», он начал путь к объединению Германии с решения внешнеполитических задач. Согласно высказыванию политического деятеля, великие вопросы времени должны решаться «железом и кровью» [Там же: 476]. Так, в 1864 году Бисмарк осуществил победоносную войну с Данией, в 1866 году – с Австрией. Пражский мир полностью отстранил Австрию от участия в германских делах. Небольшие государства, которые поддерживали Австрию (Франкфурт, Нассау, Ганновер и курфюршество Гессен), были включены в состав Пруссии. По окончании Австро-прусской войны был создан Северогерманский союз, представлявший собой федерацию из 22 государств. В 1867 г. была принята конституция, согласно которой главой государства провозглашался прусский король, а президиум наделялся исполнительной властью.

После победы в Австро-прусско-итальянской войне 1866 года Пруссия разгромила практически всех противников объединения Германии, кроме Франции, которая стремилась сохранить европейскую гегемонию. В 1871 году Франко-прусская, или Франко-германская, война завершилась победой Германии, что означало успешный результат государственной политики, проводимой Бисмарком [Там же: 479]. В январе 1871 г. была создана Германская империя во главе с императором Вильгельмом I. В стране были проведены экономические реформы, направленные на совершенствование промышленной деятельности и торговли. К началу XX века Германская империя подошла высокоразвитой державой, занимая первое место среди европейских государств по уровню экономического развития.

2.2. Романтизм в немецкой культуре XIX столетия

2.2.1. Развитие художественной литературы в Германии

Характер культурного развития Германии был обусловлен общественно-исторической обстановкой, а также необходимостью решения

многочисленных проблем, связанных с экономикой, внутренней и внешней политикой. В немецких государствах после изгнания наполеоновских армий распространилось движение против влияния французского просвещения, возрос интерес к национальному культурному наследию. мироощущение европейцев заметно изменилось, что выразилось в формировании нового движения – «Немецкого романтизма» (нем. *Deutsche Romantik*) [Белковец, 2008: 479]. Он оказал значительное влияние на разные области гуманитарного знания, в частности, на философию, литературу и искусство.

Романтизм основан на протесте против принятых обществом этических и эстетических норм, «против существующих рациональных моделей» [Там же: 480]. На первый план в романтизме выходит особый тип человека, беспокойный, мятежный, ощущающий себя всемогущим, практически равным Богу, истина и долг, неотъемлемые для героев классицизма, не представляют для него ценности. Цель романтиков – освобождение личности от оков человеческих условностей и угнетающей общественной морали.

Наиболее полно природа романтизма раскрылась в художественной литературе. Поэты и писатели-романтики воспевали личность с ее субъективными переживаниями, стремлением покинуть обыденное пространство и оказаться вне времени и пространства – где-то в далеких краях. Окружающий мир не приносил вдохновения романтикам, их привлекало все чудесное, фантастическое, ужасное. Романтизм, во многом противоположный классицизму, отказался от традиционных, классических канонов в художественном творчестве.

Принято выделять два разных течения немецкого романтизма: раннее и позднее [Там же: 480]. Ранний, или йенский, романтизм сформировался в 1796 г. и включал следующих философов и деятелей искусства, работавших в данном направлении: братьев Шлегелей, Л. Тика, Ф. Гарденберга, писавшего под псевдонимом Новалис, В. Вакенродера, И. Фихте и Ф. Шеллинга.

Йенские романтики провозгласили полную свободу художника. Искусство служило для них средством познания действительности. «Поэт

постигает природу лучше, нежели ученый», – писал Новалис [Новалис; цит. по: Белковец, 2008: 481]. Человек искусства понимался ранними романтиками как наделенный даром постижения мира творец, а художественное творчество трактовалось ими как акт божественного творения.

Для позднего романтизма не был характерен ярко выраженный философский характер. Представители данного течения, сформировавшегося в 1805 г. в Гейдельберге, придавали значение более традиционным ценностям: государству, народу, религии. В творчестве гейдельбергских романтиков одно из центральных мест занимают проблемы сохранения национальной самобытности и национального характера. С этим связан подъем интереса к германской истории и народной культуре, в том числе к сбору, обработке и изданию произведений фольклора – народных песен и сказок. Среди известных собирателей народных сказок А. фон Арним, К. Брентано – авторы сборника народных песен «Волшебный рог мальчика», а также братья Гримм, издавшие знаменитые «Детские и семейные сказки» [Там же: 481].

Основным принципом художественного освоения действительности в литературе немецких романтиков была фантастика. Выражаясь в таких стилистических фигурах, как гипербола, гротеск, иногда приобретая форму литературного мифа, она отражала неприятие реалий жизни, поиски идеала и, как итог, вывод о невозможности его найти. Типичная для романтизма мысль о конфликте мечты и действительности неоднократно формулировалась немецкими литераторами и философами: «...поэзия древних была поэзией обладания, наша поэзия – это поэзия томления. Первая прочно стоит на почве действительности, вторая колеблется между воспоминанием и предчувствием» [Берковский, 2013: 218].

Кроме того, фантастика служила средством художественного выражения подвластности человека сверхъестественным роковым, непостижимым силам. Романтики были убеждены в способности сказок

передавать таинственную суть бытия, в связи с чем одним из ведущих жанров литературы позднего романтизма стала фантастическая повесть, новелла или сказка. Сказочные элементы и фантастические образы широко использовались литераторами – представителями немецкого романтизма [Ботникова, 2004: 64].

2.2.2. Идеи романтизма в немецкой философии

С конца XVIII века немецкая философия испытывала влияние романтизма, который стал культурной основой большей части философской мысли в XIX веке и усилил ее субъективно-идеалистическое начало. С конца XVIII в. в развитии немецкой философии наступил новый этап, получивший название классического идеализма. Данный тип философии развили И. Кант, И. Фихте и Г. Гегель. В целом немецкий идеализм имеет сходные черты с движением романтизма, что прослеживается у Фихте и у Шеллинга, однако меньше всего их наблюдается у Гегеля. Характерной чертой этой философии являлось противопоставление разума материи с конечным выводом о том, что существует только разум.

Этическая система Канта изложена в его «Основах метафизики нравственности» [Кант, 1965]. Центральным понятием системы является «категорический императив» – приказ разума, согласно которому определенный тип действия объективно необходим безотносительно к цели [Рассел, 2001: 823].

Кант был либералом в политике и симпатизировал Французской революции до установления режима якобинской диктатуры. Его принцип, согласно которому каждый человек должен рассматриваться сам по себе как цель, а не как средство для кого-то другого, представлял собой абстрактную форму учения о правах человека. В своей последней работе «К вечному миру» [Кант, 2018], написанной в 1795 г., в разгар европейских войн, вызванных Французской революцией, Кант выступил за исключение насилия

из межгосударственных отношений и предложил свой проект достижения вечного мира.

Идеи Канта имели большое значение в формировании философии Гегеля, ставшей кульминационным пунктом развития немецкой классической философии. Влияние философских идей Гегеля было очень сильным, и не только в Германии. Большинство европейских и американских философов второй половины XIX в. были гегельянцами. Кроме того, философия истории Гегеля оказала глубокое влияние на политическую теорию.

Исходным положением философской системы Гегеля является мысль о том, что мир представляет собой не собрание строго ограниченных единиц, атомов или душ, а единое целое, кроме которого ничто не существует реально и безусловно. Целое во всей его сложности Гегель назвал Абсолютом («абсолютной идеей», «мировым духом»). Абсолют – это духовное и разумное начало, которое лежит в основе всех явлений природы и общества. Противопоставление объекта и субъекта в абсолютной идее преодолевается. Абсолют находится в непрерывном движении, развитии. Диалектика Гегеля представляет собой попытку раскрыть причины и внутреннюю связь этого движения [Рассел, 2001: 854].

В созданной Гегелем философии истории центральными являются понятия нации и «народного духа» («германского духа» – применительно к истории Германии). Своеобразно толкование Гегелем понятия «свобода», понимаемое как право подчиняться закону. Подчеркивание роли наций вместе с его пониманием свободы объясняет апологию Гегелем государства [Там же: 855].

Государство есть разумное в себе и для себя, его содержанием и целью является единство. Индивидуум, по Гегелю, имеет объективность, истину и нравственность лишь в той мере, в какой он является членом государства.

Особое место среди немецких философов занимает А. Шопенгауэр. В отличие от большинства из них, он был равнодушен к национальной идее и

отрицал христианство, предпочитая религии Индии – индуизм и буддизм. Однако признание особой роли литературы и искусства в познании мира роднило его с романтиками.

Философская система Шопенгауэра представляет собой развитие определенных сторон философии Канта, но с заметным влиянием индийских религиозных учений. Центральным у Шопенгауэра является понятие воли. Реально существующая Космическая воля проявляется во всем течении Вселенной, в одушевленной и неодушевленной природе. Она зла и является источником наших бесконечных страданий. Мир, по Шопенгауэру, это сатана, злая всемогущая воля, постоянно ткущая паутину страданий, чтобы мучить своих созданий. Человек должен стремиться подавить свою волю, чтобы уменьшить количество зла, но он никогда не придет ни к какому положительному добру. Таким образом, в философии Шопенгауэра присутствуют два важных момента: пессимизм и учение о том, что воля выше познания. Идею первичности воли в дальнейшем разделяли многие европейские философы (в Германии – Ницше) [Там же: 880].

2.2.3. Тенденции немецкого музыкального романтизма

30–40-е годы XIX века стали важным этапом в развитии музыкального романтизма в Германии. В этот период ярко заявили о себе Ф. Мендельсон-Бартольди, Р. Шуман, Р. Вагнер и др. На данном этапе выделились две основные тенденции музыкального романтизма в Германии XIX в. Первая была связана с новаторским для немецкой музыки активным утверждением романтического начала (Шуман, Вагнер, Лист), другая продолжала опираться на классические традиции, сохранение высоких духовных и художественных ценностей, которые были накоплены немецкой национальной музыкальной культурой (Мендельсон, Леве, Франц, Брамс).

В 30–40-е гг. значительным изменениям подверглись музыкально-драматические жанры. Наряду с продолжающими свое существование в

романтической опере традициями Вебера («Ганс Гейлинг» Г.А. Маршнера; «Феи», «Риенци» Р. Вагнера и др.), стали появляться реалистически-бытовые («Царь и плотник», «Два стрелка» Лорцинга) и комедийно-развлекательные оперы («Виндзорские проказницы» Николаи). В 40-е гг. в музыкальном театре происходят серьезные реформы, связанные с оперным творчеством Р. Вагнера, который переосмысливает традиции ранней романтической оперы и создает новый жанр – романтическую музыкальную драму. В операх Вагнера, относящихся к данному периоду (особенно «Тангейзер» и «Лоэнгрин»), аллегоричность сюжетов, трагедийность конфликта сочетаются с духом борьбы, протеста, активного утверждения светлого идеала [Цытович, 1990: 16].

Мысль о слиянии искусств претворяется в немецком музыкальном романтизме в 30–40-е гг. XIX века. Немецкие композиторы обращаются к различным видам программности (Шуман, Мендельсон и др.). Немецкой музыке середины века присуща психологическая многогранность: конфликтность «двоемирия» лирического героя, драматизм и мятежность (Шуман), философская концепционность (Вагнер), тонкая лирическая вдохновенность (Мендельсон) и новый образно-эмоциональный пласт – революционные песни 1848–1849 годов [Там же: 17].

Для музыкальной жизни Германии середины XIX в. характерна активная концертная деятельность. Музыкальными центрами страны стали Берлин, Лейпциг, Дрезден, Мюнхен, Кельн и другие города. Большое значение имела деятельность созданного в Лейпциге Gewandhaus под руководством Мендельсона-Бартольди: стали популярными симфонические концерты, обогатился репертуар, повысилось качество звучания оркестра. Наблюдался рост числа крупных музыкальных исполнителей, при этом музыкантов-профессионалов не хватало. По этой причине в 1843 году в Лейпциге была открыта консерватория, которую возглавил Ф. Мендельсон-Бартольди.

Активно развивались в Германии хоровые общества – Liederverein. Организация музыкальных празднеств не могла обойтись без привлечения хоровых коллективов, в певческой практике которых сформировался новый музыкальный пласт – немецкая рабочая песня [Там же: 18]. Крупные музыкальные праздники проводились часто, они были направлены на музыкальное просвещение народа, его объединение, а также на воспитание всесторонне развитого человека.

Ко второй половине XIX в. музыкальная жизнь Германии характеризовалась интенсивным обменом композиторами, дирижерами и исполнителями из разных стран: Австрии, Чехии, Швейцарии, Голландии и т.д. Возросло число филармонических концертных, театральных учреждений и певческих обществ.

В годы реакции (50–60-е годы) назначение музыки резко изменилось: она стала средством выражения протеста и неприятия действительности, что воплотилось в сложных музыкально-романтических концепциях. Именно во второй половине XIX века лирический герой стал активным, способным противостоять окружающему миру (творчество Листа и Вагнера). Драма личности в условиях послереволюционного времени получила глубокий социально-философский смысл.

К середине девятнадцатого столетия важное место заняла музыкальная публицистика. Традиции, заложенные Гофманом и Вебером, развивались в литературных трудах Вагнера, Шумана, Листа. Шуман учредил «Новый музыкальный журнал» (1834 г.), где публиковались статьи многих немецких музыкантов, споривших о вопросах эстетики романтизма. Кроме того, историками музыки были отмечены успехи в музыкальной периодике и нотоиздательстве, развитии музыковедения: были написаны значительные монографические труды, среди которых работы Ф. Кризандера и К. Бренделя. Существенный вклад в развитие музыкальной науки внесли публикации памятников музыки прошлого: издание многотомных собраний сочинений И.С. Баха, Г.Ф. Генделя, серий сочинений В.А. Моцарта. В

Германии также были учреждены Баховское и Генделевское общества [Там же: 24–25].

Немецкая музыка XIX века оказало большое влияние на развитие не только национальной культуры, но и европейского искусства в целом. Идеи романтизма стали центральными в творчестве многих немецких композиторов, при этом реалистический метод не занял в музыке Германии высокого положения, как, например, в России или Италии. К концу XIX – началу XX века в немецкой музыке уже наметились художественные тенденции, характерные для нового времени.

2.3. Жизненный и творческий путь Р. Вагнера

Идейно-философский путь Рихарда Вагнера, эволюция его мировоззрения и творчества стали предметом ожесточенной полемики, развернувшейся еще в период жизни композитора и продолжающейся по сей день. С первых шагов жизнь Вагнера протекала в тесной связи с крупными, переломными историческими событиями, о чем свидетельствуют мемуары композитора [Вагнер, 1911]. Его внутренний мир был полон острейших мировоззренческих коллизий, порожденных как эпохой, в которой он жил, так и самой натурой композитора, которой была свойственна романтическая природа. Томас Манн писал: «...его путь [Вагнера] прошел под двойным знаком – страдания и величия» [Манн, 1933]. Действительно, в жизни композитора огромная роль принадлежала постоянным, непрекращающимся внутренним диалогам-спорам с собой.

Вильгельм Рихард Вагнер родился 22 мая 1813 года в Лейпциге – в год лейпцигской «Битвы народов», ознаменовавшей конец правления Наполеона. Друг семьи Людвиг Гейер, став отчимом Рихарда Вагнера, оказал на мальчика плодотворное воздействие в художественном направлении. Будучи актером по основной профессии, а также писателем и живописцем, он старался приобщить пасынка к творчеству в этих сферах. В Дрездене, куда

вскоре переехала вся семья, наиболее сильные впечатления шли от театра. «Знакомство с театром, – писал в мемуарах Вагнер, – оказало большое влияние на развитие моего воображения» [Вагнер, 1911: 11].

В школьные годы вслед за театром Вагнер увлекся литературой. Гомер, Шекспир, Гете и Шиллер волновали его воображение. Первые творческие опыты юного композитора были связаны с поэзией. Так, в 14 лет он сочинил кровавую драму в мнимо шекспировском духе «Лейбальд и Аделаида».

Вплоть до 17 лет Вагнер не получал профессиональной музыкальной подготовки. В 1831 году в течение шести месяцев будущий композитор приобретал профессиональные навыки, занимаясь с кантором церкви св. Фомы в Лейпциге Т. Вейнлигом. Широта художественных интересов, обнаружившаяся еще в юности, закономерно привела к тому, что синтетический жанр оперы, музыкальной драмы завладел Вагнером всецело.

Впервые на путь музыканта-профессионала Вагнер встал в 1833 году, получив приглашение на место хормейстера в оперном театре в Вюрцбурге. С этого момента Вагнер начал свою профессиональную деятельность в качестве дирижера, принесшую ему славу. В период с 1834 по 1837 гг. Вагнер работал в оперном театре Магдебурга и в период с 1837 по 1839 гг. – в рижском театре. Полученный опыт помог ему войти в непосредственное соприкосновение с театром: Вагнер на практике изучил оперы, относящиеся к разным школам и направлениям, требования оперных певцов и публики, а также усвоил специфику оперного искусства и, в частности, механизм работы оперного театра.

В 1834 году вышла первая критическая статья Вагнера, в которой обнаружились прогрессивные устремления автора. Он упрекнул современных немецких композиторов за то, что никто из них «не сумел заговорить голосом народа, то есть никто не схватил настоящую жизнь такой, как она есть» [Друскин, 2002: 16].

В 1833–1834 годах Вагнер написал свою первую оперу «Феи», выступив последователем традиций Вебера и Маршнера. В следующей опере

«Запрет любви» были заметны влияния итальянской и французской школы. Позднее Вагнер говорил, что в этих двух сочинениях проявились две присущие ему склонности к выражению: идеального, возвышенного, с одной стороны, и чувственного, реального, с другой. При сочинении следующей оперы – «Риенци» – Вагнер опирался на традиции Спонтини и Мейербера, основателей французской историко-героической Grand-opéra (рус. – «большая опера»). Исследователи творчества Вагнера отмечали, что действие «Риенци» было слишком перегружено зрелищными моментами, в музыкальном языке по-прежнему было ощутимо воздействие итальянской оперной мелодики.

Оставаясь неудовлетворенным работой на провинциальной сцене маленьких оперных театров, Вагнер в 1839 году отправился в Париж. Однако молодой композитор был разочарован: на собственном опыте он убедился в том, что за блеском парижской жизни скрывалась огромная конкуренция и жажда наживы, заставлявшая художников беззаветно служить буржуазной моде. Несмотря на то что Вагнеру не удалось обосноваться во Франции, он много работал, в результате чего были созданы статьи, изобличавшие духовную нищету буржуазной цивилизации, а также познакомился с музыкальным творчеством выдающихся композиторов: Шопена, Листа, Мейербера, Берлиоза. Вагнер стал смотреть на музыку другими, более критическими глазами, что помогло ему найти свою творческую индивидуальность. В 1842 году композитор вернулся в Германию и продолжил дирижерскую деятельность в оперном театре Дрездена.

Дальнейшее развитие творчества композитора происходило под влиянием бунтарского духа предреволюционной Германии, в период расцвета национально-демократического движения 40-х годов, в атмосфере напряженных идеологических боев. Противоречивые идейные течения этого времени совместились в его мировоззрении. Сначала он восхищался лозунгами литературно-художественного объединения «Молодая Германия», затем попал под влияние философии Людвиг Фейербаха, что привело его к

утопическому социализму. Кроме того, он был увлечен либеральной фразеологией немецких «истинных социалистов» и демагогией анархизма М. Бакунина – П. Прудона. Однако сквозь смешение разнородных влияний и течений отчетливо проявляла себя ненависть Вагнера к капитализму [Там же: 18].

Три оперы «Летучий голландец», «Тангейзер» и «Лоэнгрин» обрамили дрезденский период в жизни Вагнера. Параллельно писались эскизы текстов «Кольца нибелунга» и «Нюрнбергских Мейстерзингеров». Почти все, что Вагнер создал в последующие двадцать пять лет, было задумано в эти годы. Шла также большая работа по исполнению произведений его любимых авторов: Глюка, Моцарта, Бетховена, Вебера. Также продолжалась публицистическая деятельность.

Теснее сблизившись с представителями революционной интеллигенции, Вагнер принял активное участие в подготовке дрезденского восстания. Однако в мае 1849 года революция потерпела поражение, и Вагнер, сражавшийся на стороне повстанцев против правительственных войск, был заочно осужден и разыскивался полицией. Лист помог ему бежать за границу – в Швейцарию [Там же: 18-19].

В годы эмиграции (1849–1859 гг.) обострились противоречия творчества Вагнера, но в первое время еще не была нарушена связь с идеями предреволюционного периода. Она проявилась в литературных трудах Вагнера, написанных в 1849–1851 гг. Это две брошюры («Искусство и революция», «Художественное произведение будущего»), в которых рассматривались общеэстетические вопросы, книга «Опера и драма», посвященная теории оперной драматургии и автобиографический эскиз «Обращение к друзьям», где композитор обосновывал свой творческий метод и идейно-художественные задачи.

Начиная с «Летучего голландца», Вагнер стал увлекаться образами из народных сказок. Он все глубже погружался в изучение народно-национальных поэтических источников. Особенно его привлекал немецкий

эпос, «Песнь о нибелунгах» и сказание о Зигфриде, к которым часто обращались деятели немецкой культуры XIX столетия. В условиях общественного подъема предреволюционной Германии образ народного героя имел особое значение.

Полный текст тетралогии «Кольцо нибелунга» был готов в первой редакции к концу 1852 г. В это же время Вагнер приступил к сочинению первой части цикла – оперы «Золото Рейна», партитуру которой закончил в 1854 г. Над второй частью – оперой «Валькирия», композитор работал в 1854–1856 гг. С творческой интенсивностью Вагнер взялся за музыку третьей части – оперы «Зигфрид», однако в 1857 г. бросил наполовину написанную партитуру оперы и в течение последующих нескольких лет к ней не возвращался.

Одной из причин стало то, что реакционный ход социально-политического развития Германии подорвал веру Вагнера в возможность революционного переустройства общества, а тяжелые условия существования вызвали настроения отчаяния. В 1854 г. он познакомился с трудом «Мир как воля и представление» А. Шопенгауэра и увлекся пессимистической философией автора. Вагнера поразила близость некоторых положений Шопенгауэра к собственным раздумьям о бренности существования и тщетности человеческих желаний.

Зимой 1857–1858 г. Вагнер написал пять лирических романсов на стихи М. Везендонк; здесь намечались новые черты стиля композитора. К этому времени был завершен текст оперы «Тристан и Изольда», а в следующем году написана ее партитура. «Тристаном» завершилось десятилетие «швейцарского изгнания» [Там же: 44].

Опера «Нюрнбергские Мастерзингеры» создавалась в самую тяжелую пору жизни Вагнера. Провал «Тангейзера» в Париже в 1861 г. и отказ дирекции венского театра от постановки оперы «Тристан и Изольда» (после 77 репетиций опера считалась невозможной для исполнения) подорвали веру Вагнера в свои силы. Полученная ценой унижений политическая амнистия не

дала ему возможности найти работу в Германии. Концертные гастроли не налаживались, сорвалась вторичная поездка в Россию – Вагнеру грозила нищета. Преследуемый мыслью о самоубийстве, он уехал в Швейцарию.

Весной 1854 г. в судьбе Вагнера произошло неожиданное изменение: баварский король Людвиг II предложил ему обосноваться в Мюнхене, предоставив возможности для постановки его опер. Однако король не мог уберечь Вагнера от зависти и интриг придворных, которые заставили композитора покинуть Баварию на несколько лет, однако в период с 1866 по 1872 г. он снова жил в Швейцарии. Это были годы плодотворной творческой деятельности и уверенности в будущем. Этому во многом способствовала счастливая семейная жизнь с Козимой – дочерью Листа.

В этот период Вагнер написал ряда ценных теоретических работ, среди которых «О дирижировании», «Бетховен» и обширный автобиографический труд «Моя жизнь», охватывающий жизненный путь Вагнера до 1864 года. В автобиографии наряду с объективным повествованием дается субъективная оценка художественных явлений и общественных событий.

По окончании «Мейстерзингеров» Вагнер вернулся к работе над «Кольцом нибелунга». Третья часть тетралогии создавалась на протяжении длительного времени: первоначальные эскизы были созданы в 1856 г.: опера была написана до середины II действия. Затем работа возобновилась лишь спустя восемь лет. В общей сложности, с перерывами, Вагнер создавал оперу в течение четырнадцати лет – партитура «Зигфрида» была завершена в 1871 г. В 1869–1874 г. композитор параллельно создавал оперу «Гибель богов» (в более точном переводе на русский язык – «Сумерки богов»).

Вагнер придавал тетралогии серьезное общественно-воспитательное значение и хотел поставить ее как единое целое, организовав сценический показ в течение четырех вечеров. В 1869–1870 годах в Мюнхене состоялись лишь эпизодические спектакли «Золото Рейна» и «Валькирия». Исполнение второй половины «Кольца» было задержано до 1876 г.

С 50-х годов Вагнера не покидала мысль о создании театра, в котором ставились бы оперы, написанные только им. В Байройте, на севере Баварии, в 1872 г. состоялась закладка здания нового театра. Превозмогая все препятствия, Вагнер уверенно шел к своей цели: в 1876 году театр был открыт. Огромные материальные и духовные силы были затрачены на то, чтобы подряд три раза показать четырехвечерний цикл. После этого лишь через пять лет, в 1882 году, театр вновь открыл двери для зрителей – состоялось шестнадцать спектаклей «Парсифаля». С тех пор в Байройте почти ежегодно давались «Вагнеровские фестивали».

В 70–80-е гг. Вагнером были изданы некоторые теоретические работы. Кроме того, он приступил к созданию своей последней оперы «Парсифаль». Композитор назвал ее «торжественной сценической мистерией». Вагнер посвятил работе над «Парсифалем» последние пять лет жизни. Спустя полгода после премьеры, во время отдыха в Венеции, 13 февраля 1883 года, он скончался, не дожив до своего семидесятилетия [Там же: 73].

ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 2

Изучение и анализ общественно-исторической обстановки Германии XIX века, особенностей возникновения и развития романтизма в немецкой художественной литературе, развития философской мысли, а также тенденций немецкого музыкального романтизма позволили нам выделить историко-культурные предпосылки формирования и эволюции творчества Рихарда Вагнера.

Важнейшие общественно-политические события Европы XIX века серьезно повлияли на философскую и художественную мысль, на весь ход развития истории германского государства. В течение девятнадцатого столетия Германия претерпевала фундаментальные изменения, чтобы из раздробленного на ряд самостоятельных королевств, курфюрств, княжеств государства превратиться в высокоразвитую державу, занимающую передовые позиции по уровню экономического развития среди стран Европы.

Противоречивость и сложность политической обстановки, в рамках которой происходило становление и развитие личности немецкого композитора, обусловили характер культурного развития Германии. Распространившееся после победы над наполеоновскими армиями движение против французского просвещения способствовало росту интереса к национальному культурному наследию, следствием чего стало формирование «немецкого романтизма», в основе которого лежал протест против принятых обществом норм. Наиболее полно раскрывшись в художественной литературе, романтизм также оказал влияние на развитие немецкой философии и музыкального искусства.

Различные философские течения того времени совместились в мировоззрении Р. Вагнера. Он испытал сильное влияние философии Гегеля, восхищался лозунгами литературно-художественного объединения «Молодая Германия», затем ощутил воздействие философии Л. Фейербаха, после увлекся демагогией анархизма М. Бакунина – П. Прудона и

пессимистической философией А. Шопенгауэра. Смешение столь разнородных влияний и течений в мировоззрении композитора отразилось не только в музыкальном творчестве, но и в его публицистических трудах.

В немецком музыкальном романтизме 30–40-х годов в разных планах и жанрах претворялась мысль о слиянии искусств, большое значение приобрели различные виды программности. Для Вагнера как для композитора эпохи позднего романтизма были характерны обращение к проблемам национальной самобытности, национального характера, интерес к германской истории и культуре, в частности, мифам и средневековому германскому эпосу. Именно в обстановке общественного подъема предреволюционной Германии Вагнер, став новатором, переосмыслил традиции ранней романтической оперы и подготовил оперную реформу, создав новый жанр – романтическую музыкальную драму.

Таким образом, можно сделать вывод о том, что жизнь и творчество Рихарда Вагнера протекали в тесной связи с крупными, переломными историко-культурными событиями, происходившими в Германском государстве в XIX веке.

ГЛАВА 3. ТЕТРАЛОГИЯ «КОЛЬЦО НИБЕЛУНГА» В АСПЕКТЕ СЕМИОТИКИ

3.1. Лингвосемиотика либретто тетралогии

Одним из семиотических компонентов либретто является система персонажей. В тетралогии Вагнера «Кольцо нибелунга» насчитывается 33 действующих лица, среди которых боги, люди и фантастические существа. Либретто тетралогии, состоящее из монологов, диалогов, полилогов и авторских ремарок, представляет собой сложную систему вербальных и невербальных знаков, а также знаков смешанного характера. В процессе их динамической интерпретации формируются определенные образно-семантические и стилистические характеристики героев опер.

Система персонажей как знак обладает иконической природой, так как в общих чертах воспроизводит ряд свойств, присущих героям германоскандинавской мифологии. Однако в данном контексте едва ли можно говорить о тождественности знака и его референта: Вагнер во многом не следует первоисточнику (наименование и характеристика образов). Однако логика взаимодействия героев основывается на закономерностях, почерпнутых из германских и скандинавских мифов.

Одно из центральных мест в тетралогии занимает верховный бог Вотан (нем. – Wotan). В создании его образа Вагнер использует различные типы вербальных знаков. Часть из них объединяется в номинативные группы:

— номинации, характеризующие власть, могущество и божественную силу Вотана (Macht, Herrschaft, Mannes-Ehre), в том числе знак-персоналия Lichtsohn;

— номинации, объективирующие острый ум и мудрость бога, его внешние черты и красоту (Weisheit, Witzigkeit, Schönheit);

— номинации, указывающие на обязанность Вотана выполнять свои обещания и неукоснительно следовать условиям священных договоров (Bundes Runen, Vertrag, Versprechen, Treue, Fessel, Bande);

— номинации, отражающие волнение и страх бога (Sorg', Furcht, Noth, Schmach);

— номинации, выражающие скорбь и бессилие Вотана (Schmach, Scham, Harm, Götternoth, Gram, Traurigste, Knecht);

— номинации, репрезентирующие легкомыслие и недальновидность Вотана (Achtloser, Leichtsinn).

В либретто тетралогии также можно выделить знаки-дескрипторы, раскрывающие черты характера Вотана:

— эпитеты, объективирующие суровость, непоколебимость и жестокость бога – чаще всего используются в репликах Фрики, супруги Вотана (liebeloseste, hart, leidigste, grausam, böse);

— эпитеты, отражающие бессилие бога (machtlos, hilflos).

Неотъемлемой составляющей образа являются также знаки-директивы – глаголы в форме императива (geh', meld', nennt, denkt), глагольные конструкции lassen + инфинитив (lass' ihn drohen, lass' ihn fahren), модальный глагол müssen (du mußt ihn lassen). Дополняют образ Вотана невербальные знаки-инструментативы и символические артефакты, номинирующие атрибуты, присущие богу (Speer, Bundes Runen). Создавая образ Вотана в «Кольце Нибелунга», Вагнер изображает его как нерешительного, страдающего, постоянно находящегося в глубоких раздумьях героя, подавленного злом и несправедливостью, которые он наблюдает вокруг себя.

Супруга Вотана – Фрика (нем. Fricka – покровительница домашнего очага в немецкой мифологии) – у Вагнера не становится олицетворением долга, семейных уз, напротив, она сковывает волю Вотана, препятствует осуществлению его величественных планов. Фрика не может понять высокие

устремления супруга. Для реплик героини в либретто характерны следующие вербальные знаки.

— Глаголы с семантикой осуждения (*tadeln, klagen*) как знаки, отражающие склонность Фрики к осуждению действий своего супруга.

— Знаки-директивы, репрезентируемые глаголами в форме императива (*erwache, erwäge, schirme, sieh, gib nach, entzieh, zerknick'*), отражающие властный характер богини. Схожей семантической характеристикой также обладают знаки-лимитаторы, представляющие собой запреты, актуализируемые с помощью негативных конструкций с глаголами в повелительном наклонении (*schütz' nicht, sinne nicht*).

— Знаки, актуализируемые номинациями и прилагательными с семантикой эмоционального состояния горя (*Wehe, Schmerz, trauernde Sinnes*).

Менее детально в тетралогии изображены другие боги: богиня юности Фрейя (нем. *Freia*), бог летнего тепла и света Фро (нем. *Froh*), бог грома Доннер (нем. *Donner*), бог огня Логе (нем. *Loge*). Для образа Фрейи характерны прежде всего вербальные знаки, выражающие страх богини, репрезентируемые номинациями и прилагательными, объединяющимися в словосочетание (*schutzlose Angst*), а также глаголами в форме императива (*schirme, hilf, schütze, rette, helft*). Глаголы с семантикой защиты и помощи используются в односоставных восклицательных предложениях – речевых актах просьбы. Вагнер также использует эпитеты и номинации-характеристики внешнего облика богини как знаки-дескрипторы, чтобы подчеркнуть красоту Фрейи (*Schöne, ewige Jugend, süßeste Lust*). С этой же целью в либретто используются знаки смешанного характера, интегрирующие вербальный и кинестетический компоненты, реализуемые метафорами (*liebliche Luft, wonnig Gefühl*). Кроме того, для образа Фрейи характерен невербальный знак – символический артефакт, реализуемый

номинацией (Äpfel), его референтом являются волшебные яблоки, которые даруют вечную молодость богам.

В характеристике богов Фро и Доннера используются знаки-дескрипторы, выражающие бесстрашие персонажей, реализуемые эпитетами (schrecklos, furchtlos). В частности, создавая грозный образ Доннера, Вагнер использует вербальные знаки, актуализируемые словосочетанием (schäumende Wuth), номинацией (Rasseln) и глаголом (rollen). Невербальные знаки – символические артефакты – номинируют присущие богу атрибуты (Hammer, Blitz, Donner).

В создании образа бога огня Логе участвуют следующие знаки.

— Знаки, отражающие хитрость и коварство Логе, реализуемые эпитетами (listig, arglistig), глаголами (bestriicken, lügen, betrügen, verlocken) и номинациями (Schlauheit, List, Lüge).

— Знаки, характеризующие Логе как бога огня, актуализируемые прилагательными (feurig), номинациями (Funken, Glut, Lohe, Feuerstrahl, Flamme) и глаголами (gluten, wabern, flackern, entbrennen).

Еще одной богиней, представленной в тетралогии, является Эрда, богиня судьбы (нем. Erde – «земля»). Она и ее вестие дочери – три норны – воплощают мудрость природы, бесстрастно наблюдающей за всем происходящим в мире. В создании их образов участвуют следующие знаки.

— Знаки, указывающие на дар ясновидения Эрды, реализуемые параллельными конструкциями с анафорой («Wie alles war weiß ich; wie alles wird, wie alles sein wird: seh' ich auch der ew'gen Welt Urwala, Erda»), прилагательным в превосходной степени (weihlich weiseste) и номинацией (Weisheit).

— Знак-квалификатор, актуализируемый номинацией (Wala), демонстрирующий, что Эрда является провидицей.

— Знаки-инструментативы, номинирующие мифологическую атрибутику Норн (goldenes Seil) и процесс их деятельности (spinnen, spannen, schlingen).

Силы природы Вагнер воплощает в различных фантастических существах – героях тетралогии. В начале «Золота Рейна» это три русалки – дочери Рейна (нем. Rheintochter): Вельгунда (нем. Wellgunde, образовано от нем. Welle), Воглинда (нем. Woglinde, образовано от нем. Woge), Флосхильда (нем. Flosshilde, образовано от нем. fließen). Это озорные, шаловливые существа, их внешняя красота и привлекательность обманчива: всех, кого встречают, они заманивают своей красотой и пением в глубину вод. В образах русалок наблюдаем использование Вагнером следующих знаков.

— Знаки, указывающие на шаловливость русалок, реализуемые глаголами (spotten, spielen, necken) и прилагательным (neckisch).

— Вербальные знаки, отражающие внешние черты и красоту дочерей Рейна, актуализируемые эпитетами (hell, schön, niedlich, glatt, glau, süß), словосочетаниями (schlanke Arme, schwellende Brust).

— Знак смешанного характера, интегрирующий вербальный и аудиальный компоненты (Holder Sang).

— Знаки, характеризующие холодность русалок, реализуемые негативно-коннотированными эпитетами (falsch, kalt, grätig, häßlich).

Олицетворением грозных стихийных сил природы в тетралогии являются валькирии– девы-воительницы из германской мифологии. Они летают на конях над полем боя и по велению бога защищают либо убивают воинов. Лучших из павших они уносят в Валгаллу. В тетралогии участвуют девять валькирий, которые являются дочерьми Вотана. Имена персонажей как иконические знаки подчеркивают воинственный характер валькирий: Росвейса (нем. Roßweiße, образовано от weißes Ross), Хельмвига (нем. Helmwige, образовано от Helm), Шwertлейта (нем. Schwertleite, образовано от Schwert leiten), Герхильда (нем. Gerhilde, образовано от Ger), Гримгерда (нем.

Grimgerde, образовано от *grimm*), Вальтраута (нем. *Waltraute*, образовано от старонем. *wal* – «падший на поле боя» и древнесканд. *trûen* – «доверять»), Ортлинда (нем. *Ortlinde*, образовано от старонем. *ort* – «острие» и *linta* – «щит из липы»), Зигруна (нем. *Siegrune*, образовано от *Sieg*). Девятая валькирия – Брюннгильда (нем. *Brünnhilde*, образовано от старонем. *brunia* – «броня» и *hiltia* – «битва»). Последнюю Вагнер выделяет и отводит ей большую роль в оперном цикле, так как она любимая дочь Вотана, обладающая мудростью, унаследованной от богини судьбы Эрды.

Образы валькирий основываются на сочетании следующих вербальных и невербальных знаков.

— Синтаксические особенности речи валькирий (нераспространенные односоставные предложения, а также реплики, состоящие только из междометий) как вербальный знак, указывающий на дикарство и нелюдимость валькирий.

— Знаки, указывающие на воинственность валькирий, репрезентируемые эпитетами (*hart*, *scharf*, *kühn*, *fühllos*) и номинациями (*Kampfe*, *Streit*).

— Невербальные знаки-инструментативы, репрезентируемые номинациями военной атрибутики (*Helm*, *Wehr*, *Waffe*, *Schild*).

— Символический артефакт как невербальный знак, актуализируемый номинацией *Roß*.

Основой для создания биографии Брюннгильды в тетралогии послужила Сага о Вельсунгах. Образ Брюннгильды многогранен: с одной стороны, это воительница с героическим характером, с другой – мудрая женщина с человеческим состраданием. В тетралогии судьба Брюннгильды неразрывно переплетена с драмой рода Зигфрида и с драмой Вотана. Образ Брюннгильды формируется на основе следующих знаков.

— Знаки, указывающие на воинственность Брюннгильды, репрезентируемые эпитетами (hart, scharf, mutig, kühn), номинациями (Kampfe, Streit), глаголом (stürmen) и словосочетанием (reisige Maid).

— Знаки, отражающие черты внешности Брюннгильды, ее красоту, репрезентируемые эпитетами (jung, schön, hell).

— Знаки, выражающие хладнокровие Брюннгильды в бою, актуализируемые эпитетами (kalt, hart, fühllos).

— Невербальные знаки-инструментативы, репрезентируемые номинациями военной атрибутики (Helm, Wehr, Schild).

— Символический артефакт как невербальный знак, репрезентируемый номинацией Roß и именем собственным Grane. Референтом данного знака выступает боевой конь валькирии.

Врагами богов в тетралогии, как и в Эдде, выступают карлики и великаны. Великаны Фафнер (нем. Fafner) и Фазольт (нем. Fasolt) связаны с каменным царством гор и являются строителями замков и крепостей. Образы великанов характеризуют вербальные знаки, отражающие отрицательные стороны персонажей, их жестокость и свирепость. Актуализируются негативно коннотированными эпитетами (wild, finster, schamlos, schmähhlich) и номинациями (Wurm, Fecher, Hund, Wicht).

Карлики-нибелунги живут в подземном царстве, называемом Нибельхейм – страна тумана/нибелунгов (нем. Nibelheim). С жизнью под землей связана их внешность: маленький рост, бледность, быстрое старение. Эти и другие черты индивидуализированы Вагнером в образах братьев Альбериха (нем. Alberich) и Миме (нем. Mime). Миме – кузнец, выковавший Альбериху шлем-невидимку и впоследствии вырастивший Зигфрида.

Среди вербальных знаков, характеризующих образ Миме, можно выделить следующие.

— Знаки, выражающие страх и малодушие карлика, актуализируются номинациями (Angst), прилагательными (vorsichtig, kleinmüthig, schüchtern), формой Partizip II глаголов (erschrocken, zögernd).

— Знак-персоналия, актуализируемый номинацией (Schmied) и отражающий профессиональную деятельность нибелунга – кузнечное дело.

— Знаки, выражающие страдания карлика, актуализируемые номинациями (Plage, Noth), глаголами в форме Partizip II (zerstört, zerstreut, verfallen).

— Эпитеты (schmälich, ärgerlich) и словосочетания (böser Bube) как вербальные знаки, отражающие ненависть Миме к Зигфриду.

— Знаки, характеризующие плутовство Миме, актуализируемые номинациями (Schelm, Stümper, Fauler). Схожей семантикой обладают знаки, характеризующие присущую герою склонность к обману, хвастовству и пустословию, репрезентируемые глаголами (lügen, prellen, schwatzen) и номинациями (Prahler, Schelm, Trug). К данной группе также относятся номинации как знаки, указывающие на некачественно выполненную карликом работу (Quark – о мече, который он сковал; Sudel – о супе, который сварил).

— Знаки, характеризующие жажду власти героя, репрезентируемые номинациями (Kraft, König, Fürst, Walter – последние три звучат в тот момент, когда Миме представляет себя правителем всего мира).

— Знаки-дескрипторы, которые описывают черты внешности нибелунга, его мерзость и убогость. Актуализируются негативно коннотированными прилагательными (schändlich, schäbig, alt, albern, übel, garstig, räudig) и номинациями (Zwerg, Wicht, Alp).

— Знаки, которые служат для выражения беспомощности карлика: глагольные конструкции в сослагательном наклонении («könnt’ ich die starken Stücken schweißen»; «Könnt’ ich’s dem Kühnen schmieden, des Niblungen Ring

erränge ich mir»), негативные глагольные конструкции (ich kann's nicht schweißen).

— Квалификаторы как знаки идентификации Миме, указывающие на его принадлежность к роду карликов-нибелунгов (Nibelung) и родство с братом Альберихом (Bruder).

— Невербальные знаки-инструментативы, номинирующие материалы для работы кузнеца (Stahl), инструменты (Löthe, Brei, Feile, Raspel, Amboß, Hammer) а также результат его работы (Schwert, Waffe).

Повелителем Нибелунгов в тетралогии является Альберих – герой с сильным волевым характером. Он не останавливается ни перед чем, чтобы осуществить свою цель – завладеть кольцом. Именно Альбериху удается отречься от любви и сковать кольцо из золота. В Альберихе Вагнером воплощен образ страшной, неограниченной власти. Нибелунг превращает в раба родного брата, угнетает свой народ и желает покорить весь мир. Образ Альбериха раскрывается через следующие знаки.

— Знаки-дескрипторы, которые описывают черты внешности нибелунга, его мерзость и убогость. Актуализируются негативно коннотированными прилагательными (niedlich, neckisch, glatt, glau, haarig, höckrig, schwielig), номинациями (Krötengestalt, Garstige) и словосочетаниями (struppigen Bart, stechenden Blick, stachligen Haares, der Stimme Gekrächz').

— Знаки, указывающие на враждебность и коварство Альбериха, репрезентируемые номинациями (Feind, Räuber), качественными прилагательными (arg, listig) и глаголом (rauben).

— Знаки-квалификаторы, указывающие на принадлежность Альбериха к роду карликов-Нибелунгов и родство с братом (Niblung, Zwerg, Bruder).

— Вербальные знаки, характеризующие блудливость и развратность Альбериха, актуализируемые прилагательным (lüstern), а также конструкциями с глаголами в сослагательном наклонении («Wie gern

umschlänge der Schlanken eine mein Arm, schlüpfte hold sie herab!», «Mit euch tollte und neckte der Niblung sich gern!»).

— Знаки-директивы, актуализируемые глаголами в форме императива (komm, warte, tauche, schlinge, schichtet).

— Невербальные знаки – символические артефакты: номинации (Helmgeschmeid', Ring).

С образом Альбериха во многом схож образ его сына Хагена (нем. Hagen). Чтобы добыть кольцо, он обманывает своего отца, решается поднять меч на Зигфрида и убивает своего брата Гунтера. Образ Хагена характеризуется следующими группами знаков.

— Знаки, отражающие злость и коварство Хагена, вербализованные отрицательно коннотированными эпитетами (böse, unfroh, niedrig, schlimm) и номинациями (Spötter, Grimm, Unhold).

— Знаки, характеризующие хитрый ум персонажа, реализуемые прилагательными (kühn, klug, kräftig) и номинацией (Weisheit).

— Знаки, выражающие хладнокровие Хагена, репрезентируемые прилагательными (störrisch, kalt, karg, geizig, schamlos) и номинацией (Verflucht).

— Словосочетание Niblungen Sohn как знак-квалификатор, определяющий принадлежность к роду нибелунгов, а также номинация Bruder как знак-квалификатор, определяющий родство Хагена с братом Гунтером.

— Знаки, указывающие на склонность Хагена к обману, актуализируемые номинацией (Betrug), глаголом (lügen) и прилагательными (schändlich, listig).

Гунтер (нем. Gunther) и его сестра Гутруна (нем. Guthruna) являются марионетками в руках Хагена. Характеры Гунтера и Гутруны отличаются пассивностью и безволием. В образах данных персонажей преобладают знаки, характеризующие их склонность ко лжи, актуализируемые

прилагательными (trugvoll, schändlich, listig), глаголом (lügen) и номинациями (Betrug, Unhold). Зависть, присущая образам Гунтера и Гутруны, эксплицитно выражается знаком, актуализируемым глаголом *neiden*. Номинации (*Gibich, Schwester, Bruder*) являются знаками-квалификаторами. Словосочетание *Halle der Gibichungen* служит знаком-локативом, указывающим на место, где живут гибихунги. Невербальный знак – символический артефакт, реализуемый словосочетанием (*würziger Trank*), относится к образу Гутруны, так как именно она опоила зельем Зигфрида.

Еще один персонаж, противостоящий роду Вельзунгов, – Хундинг (нем. *Hunding*) – муж Зиглинды, убивший Зигмунда. Характеризуя образ героя, Вагнер использует иконический знак: имя персонажа, заимствованное из северных источников, образовано от немецкого слова *Hund* – «пес», что подчеркивает противопоставление Хундинга Зигмунду из рода Вельфингов – волков. Образ Хундинга формируется, прежде всего, с помощью знаков, выражающих грубость персонажа, актуализируемых прилагательным *barsch*, глаголом *schelten* и номинацией *Rache*. Для образа Хундинга также характерны знаки-инструментативы, реализуемые номинациями (*Horn, Waffen, Speer, Schild*).

Слияние нескольких образов в один произошло при создании Вагнером фигур Зигмунда (нем. *Siegmund*) и Зиглинды (нем. *Sieglinde*). В образе Зигмунда сконцентрированы трагические черты: жизнь героя кратка и полна испытаний и невзгод. С ранней юности он обречен на одиночество, так как его разлучили с отцом и он ничего не знает о судьбе сестры. Его благородные порывы вызывают злобу и ненависть окружающих. Безоружный, Зигмунд должен биться с опасным врагом; ему неоткуда ждать помощи, не на что надеяться, кроме своего мужества. Поэтому взятый из Саги эпизод с мечом приобретает в тетралогии более глубокий символический смысл. Добытый героем меч носит название Нотунг, от нем. *Noth* – «нужда», «беда», «необходимость». Зигмунд знает лишь один миг счастья, но это всепоглощающая страсть, ради которой он отвергает вечное блаженство:

герой отказывается следовать за Брюннгильдой в Валгаллу, предпочитая остаться вместе с Зиглиндой и умереть. Зигмунд активно борется за свое счастье, бросает вызов законам и обычаям: он берет в жены сестру, чужую супругу, и гибнет от руки родного отца. Вышеуказанные черты образа находят отражение в следующих видах знаков.

— Имя собственное Wehwalt (именно так Зигмунд представляется Зиглинде и Хундингу) как знак-квалификатор, указывающий на полную скорби и невзгод жизнь героя. Другие вербальные знаки, которые по семантической характеристике можно отнести к данной группе – знаки, номинирующие тяжелые жизненные испытания, с которыми сталкивается персонаж. Репрезентируются номинациями (Sturm, Noth, Unheil), словосочетанием (schlimme Pfade) и негативно коннотированными прилагательными (leidig, geächtet).

— Вербальные знаки, определяющие усталость Зигмунда, актуализируемые номинациями (Müde, Müdigkeit) и глаголом (rasten).

— Знаки, определяющие мужественность, героизм и воинственность Зигмунда, репрезентируемые положительно коннотированными прилагательными (muthig, wehrlich, stark), номинациями (Waffe, Schwert, Zorn) и словосочетанием (hehrer Held).

— Знаки, указывающие на любовь героя к Зиглинде, актуализируемые номинацией (Sehnsucht) и субстантивной метафорой (entzückend Bangen).

— Невербальные знаки: инструментативы, актуализируемые номинациями (Schwert, Schild, Speer), и символический артефакт, реализуемый именем собственным (Nothung).

— Знаки, отражающие единение Зигмунда с природой, вербализованные номинациями объектов природы (Lenz, Wald, Auen) и представителей животного мира (Wolf, Vöglein).

— Номинации Wälsung и Wölfing как знаки-квалификаторы, определяющие принадлежность героя к роду Вельзунгов и Вельфингов (волков).

Зиглинда в тетралогии «Кольцо нибелунга» не является героиней с волевым характером. Вагнер подчеркивает чувства страха, скорби, сострадания, охватывающие Зиглинду, ее действенные поступки в либретто практически не отражены. Зиглинда принадлежит к числу типичных героинь Вагнера – нежных, с тонкой душевной организацией, живущих любовью, но терзаемых страшными видениями и мучительными противоречиями. Образ Зиглинды составляют следующие знаки.

— Знаки, характеризующие красоту и блаженность Зиглинды, реализуемые эпитетами (wonnig, hehr, selig) и словосочетаниями (süßer Zauber, entzückend Bangen).

— Знаки, указывающие на характерную для героини печаль, отягощенность жизнью, оскорбление ее чести, вербализованные эпитетами (traurig, ärmste, entehrt), номинациями (Schande, Schmach), глаголами (schmerzen, leiden) и словосочетанием (grimmiges Leid).

— Знаки, отражающие привязанность Зиглинды к домашнему очагу, реализуемые номинациями (Wohnung, Dach, Trank, Herd).

— Номинация Wälsung как знак-квалификатор, определяющий принадлежность Зиглинды к роду Вельзунгов.

Многообразны истоки образа Зигфрида – «сильнейшего отпрыска Вельзунгов» (нем. «der stärkste Wälsungensproß»). Подобно всем Вельзунгам, его имя происходит от слова «победа». В процессе создания образа Зигфрида Вагнер изучил варианты сказания, в которых подробно рассказывается о воспитании героя в лесу, вдали от людской злобы и корысти, в тесном общении с природой. В тетралогии жизнь Зигфрида неразрывно связана с лесом: там он провел детство, совершил первые подвиги, от лесной птички услышал о Брюннгильде и там же, в лесу, на охоте, погиб от копья Хагена.

Общение с природой сделало Зигфрида мудрейшим из богов и людей, в каждом звуке он слышит тайный, сокровенный смысл. В образе вагнеровского Зигфрида нашли отражение жизнерадостность, оптимизм и юношеская наивность. Денотативно-функциональное семиотическое пространство образа Зигфрида создается с помощью следующих знаков.

— Знаки, отражающие юношеский возраст и характер Зигфрида, вербализованные прилагательным (*kindisch*) и номинациями (*Knabe, Bube*) на уровне лексики, а также односоставными предложениями, в основе которых междометия (*hoiho, haha, hei, ei, heda, hehe*).

— Знаки, характеризующие силу, ловкость и бесстрашие персонажа, реализуемые прилагательными (*stark, schnell, hastig, rasch, hart, fest, streitlichste, mächtig, herrlichste*), номинациями (*Kraft, Macht, Held, Stärkerer*) и определительным придаточным предложением («*der das Fürchten nicht gelernt hat*»).

— Знаки, отражающие единение Зигмунда с природой, вербализованные номинациями объектов природы и представителей животного мира (*Thiere, Baum, Vogel, Fische, Bach, Busch, Rehe, Füchse, Wölfe, Fink, Wald*), прилагательными в сравнительной степени (*theurer, lieber*) и глаголом *mögen* в первом лице, единственном числе.

— Знаки, выражающие ненависть к нибелунгу Миме, репрезентируемые отрицательно коннотированными глаголами (*hassen, quälen*) и прилагательным (*räudig*), номинацией (*Gauch*), а также негативными конструкциями («*Ich kann dich ja nicht leiden*»; «*Dir glaub' ich nicht mit dem Ohr*»).

— Знаки, отражающие свободолюбие, дикий нрав и юношеский задор Зигфрида, вербализованные прилагательным (*frei*), глаголом в форме Partizip I (*lachend*), номинацией (*Wildheit, Ferne*) и отрицательной конструкцией с обратным порядком слов и глаголами с семантикой принуждения («*nichts mich bindet und zwingt*»).

— Знаки-инструментативы, номинирующие материалы для работы кузнеца (Stahl), инструменты (Löthe, Brei, Feile, Raspel, Amboß, Hammer) а также результат его работы (Schwert, Heft, Waffe).

— Невербальные знаки, актуализируемые номинациями – символические артефакты (Horn, Nothung).

3.3. Музыка тетралогии в семиотическом аспекте

Проведение анализа музыкальной партитуры тетралогии «Кольцо нибелунга» потребовало определить некоторые отправные точки, важные для дальнейшего рассмотрения исследуемого материала. Прежде всего, это относится к тому, что считать знаком в семиотической системе музыки. Вслед за Б.В. Асафьевым, Б.М. Гаспаровым, Н.Б. Мечковской, А.П. Лободановым и другими учеными мы придерживаемся точки зрения, которая гласит, что музыкальный знак – это интонация как звуковое воплощение музыкальной мысли, как выразительно-смысловое единство, существующее в невербально-звуковом воплощении, функционирующее при участии опыта музыкально-содержательных и внемузыкальных ассоциативных представлений. Причем, количество звуков в интонации обуславливается расчленением конкретной мелодии на музыкально неделимые частицы. То есть, интонация является наименьшей конструктивной частью мелодии, имеющей выразительное значение.

Элементарный музыкальный звук, репрезентируемый графическим изображением ноты в партитуре, мы относим к уровню дознаковых единиц по аналогии с тем, как в вербальном языке фонемы – минимальные линейные различительные единицы – принято считать дознаковыми единицами. Несмотря на то что музыкальный звук представляет собой далее не делимую сущность, его нельзя назвать основной смысловой единицей музыки, так как он не является самостоятельным знаковым образованием с устойчивым

полем означаемого смысла, более того, в нем отсутствует явление композиции – творческого соединения музыкальных звуков. Именно интонация (мельчайший мелодический оборот) является, на наш взгляд, значащей и основной смысловой единицей музыки. Музыкальная интонация и основанная на ней мелодия (мотив) создаются соединением созвучий в целостную, законченную в ладово-ритмическом отношении последовательность (комбинацию созвучий).

Как известно, музыкальную основу партитуры тетралогии составляет лейтмотивная система – музыкальный прием, который не был изобретен Вагнером, но был им переосмыслен и выведен на новый уровень. Именно лейтмотив становится основным семиотическим конструктом, пронизывающим музыкальную ткань всех четырех опер, а также средством воплощения идейного содержания оперного цикла.

Лейтмотив как семиотическое образование как нельзя лучше отражает вагнеровскую идею о слиянии музыки и драмы. Под лейтмотивом обычно понимается относительно краткий музыкальный оборот, многократно повторяющийся на протяжении музыкального произведения и служащий обозначением или характеристикой определенного лица, предмета, явления, эмоции или отвлеченного понятия. Будучи феноменом, стоящим на грани разных искусств, лейтмотив утвердился как художественное средство, выходящее за рамки собственно музыки. Это привело к слиянию поэтической и музыкальной образности в лейтмотиве, закрепив за ним определенную смысловую роль, что дало возможность композиторам использовать лейтмотивы в качестве символов, заменяющих в музыке понятие. Можно проследить некоторую аналогию лейтмотива и слова. Подобно слову в речи, лейтмотив выполняет определенную знаковую функцию и является составной частью музыкального текста. Более того, они обладают общими чертами: смысловой целостностью, относительной автономностью, вариативностью повторений, частичной предсказуемостью их появления в контексте.

Рассматривая лейтмотивы в структурном аспекте, их можно условно разделить на несколько структурно-семиотических составляющих:

- 1) рельефная интонация;
- 2) характерный ритм;
- 3) выразительная гармония;
- 4) специфический тембр.

В большинстве случаев вышеуказанные элементы выступают в совокупности, благодаря чему «индивидуальность» лейтмотива усиливается.

В тетралогии «Кольцо нибелунга» можно выделить основные типы музыкальных знаков:

— знаки, репрезентируемые музыкальными лейтмотивами, характеризующими конкретных действующих лиц (Siegmond-Motiv, Sieglinde-Motiv, Siegfried-Motiv, Walsungen-Motiv, Wotan-Motiv, Erda-Motiv и т.д.);

— знаки, актуализируемые лейтмотивами, выражающими чувства, физические и эмоциональные состояния героев (Siegmonds Erschöpfungs-Motiv, Liebes-Motiv, Wonne-Motiv, Unmut-Motiv, Verzweiflungs-Motiv, Unruhe-Motiv, Angst-Motiv и т.д.);

— знаки, реализуемые лейтмотивами, характеризующими взаимоотношения и физические действия персонажей (Fluch-Motiv, Götterdämmerungs-Motiv, Entsagungs-Motiv, Schleich-Motiv, Ritt-Motiv и т.д.);

— знаки, соответствующие невербальным локативам и инструментативам, которые упоминаются в либретто (Walhall-Motiv, Schwert-Motiv, Nothung-Motiv, Ring-Motiv, Hort-Motiv, Rheingold-Motiv, Tarnhelm-Motiv, Vertrags-Motiv и др.);

— знаки, репрезентируемые лейтмотивами, указывающими на явления природы (Natur-Motiv, Wellen-Motiv, Sturm-Motiv, Gewitter-Motiv и т.д.).

Звуковой мир тетралогии отражает присущее логике и структуре мифа постепенное развертывание природного процесса, картины мира – от прабытия, первостихий природы до человека с его страстями и конфликтами. Следовательно, музыкальная линия, формирующаяся из простейших элементов (натурально-обертонового звукоряда), проходит огромный путь музыкально-интонационного обогащения. В «Золоте Рейна» эта цепочка развертывается от простейшей музыкальной интонации (квинта) через красочную звукопись природы, воплощение картин Валгаллы и Нибельхейма, через песенность (трио русалок – голос одухотворенной природы) до экспрессивно-обостренного тематизма, связанного с конфликтом двух миров, с проклятием кольца и мрачным предсказанием богини судьбы Эрды.

В первой опере тетралогии можно выделить несколько групп наиболее важных знаков, реализуемых лейтмотивами. Первая связана с чувственно-прекрасным миром природы. К данной группе относятся:

— Natur-Motiv (в основе лейтмотива движение по звукам ми-бемоль-мажорного трезвучия, органнй пункт на квинте es-b; лейтмотив поручен партии валторн);

— Wellen-Motiv (звучит в партии виолончелей);

— Rheintöchter-Motiv (ритмический рисунок изменяется на пунктирный, в мотиве появляются субдоминантовая сфера и секундовые интонации, пентатоничная мелодия звучит в партии сопрано);

— Rheingold-Motiv (валторновая фанфара, представляющая собой движение мелодии по звукам соль-мажорного квартсекстаккорда).

Вышеперечисленные музыкальные знаки отличаются красочным звучанием, пластичностью, семантикой радости и света.

Другая группа знаков, репрезентируемая контрастной линией лейтмотивов, разрабатывается композитором с момента появления Альбериха, когда в оркестре слышатся:

- Alberich-Motiv (нисходящая мелодия хроматического характера с «хромающими» ритмами, звучит в партии виолончели);
- Wehe-Motiv (нисходящая интонация – интервал малой секунды);
- Entsaugungs-Motiv (нисходящее движение терций);
- Ring-Motiv (диссонантен, представляет собой скользящее движение цепочки терций вниз и вверх).

Композитор также выделяет знак-локатив, актуализируемый лейтмотивом Валгаллы, священной обители богов (Walhall-Motiv), который по общим очертаниям имеет схожую с лейтмотивом кольца структуру, хотя отличается от него тональной устойчивостью и консонантностью. Значительную роль в опере играют знаки, реализуемые лейтмотивами, относящимися к образу Вотана и развивающимися на протяжении тетралогии:

- Speer-Motiv (унисонное одноголосное поступенное движение вниз в диапазоне почти двух октав);
- Vertrags-Motiv (основан на предыдущем лейтмотиве);
- героический Schwert-Motiv (мотив фанфарного характера, построенный по звукам мажорного трезвучия; чаще всего звучит в партии трубы).

В «Валькирии» – следующей стадии движения «мирового» процесса – связь явлений направлена от природы, несущей бедствия, к сфере страдания и любви, героизма и обреченности (история рода Вельзунгов). Природная сфера представлена прежде всего следующими знаковыми образованиями:

- Sturm-Motiv (восходящая тирата в диапазоне сексты ре–си–бемоль с нисходящим заполнением; для лейтмотива характерны остигатный ритм и быстрый темп);
- Gewitter-Motiv (мотив фанфарного характера с пунктирным ритмическим рисунком, построенный на звуках мажорного квартсектаккорда с переходом в минорный сектаккорд).

Большое значение в опере имеет психологическая сфера, чему соответствует диапазон симфонического развития эмоционально-напряженного лирического тематизма, связанного с идеей любви и страданиями рода Вельзунгов. На первый план в опере выходят следующие музыкальные знаки:

— Wälsungenleid-Motiv (лейтмотив декламационного характера, представляет собой хроматическое опевание, скачок вверх на большую сексту и последующее мелодическое движение вниз по звукам минорного трезвучия);

— Liebes-Motiv (содержит хроматические ходы, модулирующие секвенции и задержания, которые придают ему большую эмоциональность, страстность и лирическую напряженность).

Лейтмотив любви является важнейшим музыкально-тематическим центром не только «Валькирии», но и других опер цикла.

Во втором и третьем действиях знаковое пространство партитуры расширяется. Впервые возникают знаки, актуализируемые лейтмотивами, отражающими трагичность судеб героев:

— Schicksal-Motiv (основан на вопросительной интонации);

— Todesklage-Motiv – скорбная тема Брунгильды – вестницы смерти (в ее составе интонации лейтмотивов страдания Вельзунгов и судьбы).

Стихию борьбы воплощают музыкальные знаки, представленные следующими лейтмотивами:

— Walküren-Motiv (построен на фанфарной, ритмически острой теме);

— Walkürenruf-Motiv (воинственный клич валькирий, основанный на звуках увеличенного трезвучия и сопровождаемый трелями и хроматически нисходящими ходами струнных и деревянно-духовых).

Доформировывая и переосмысливая образы, данные в прологе, и создавая новые, Вагнер приводит линию развития в героико-трагической

сфере к знакам, актуализируемым лейтмотивами, которые вырисовываются из лейтмотива огня: убаюкивающее остигато лейтмотива сна Брунгильды (Schlaf-Motiv – хроматическая последовательность аккордов), героический рельеф темы Зигфрида (Siegfried-Motiv) и лейтмотив судьбы (Schicksal-Motiv), дающие проекцию дальнейшего течения драмы.

Третья часть тетралогии сфокусирована на образе главного героя – Зигфрида. Его становлению и подвигам посвящена самая светлая и жизнеутверждающая «глава» вагнеровского эпоса. Являясь средоточием героического начала, эта опера показывает Зигфрида как в борьбе с враждебными ему персонажами (Миме, Альберих, Фафнер), так и в противодействии самому Вотану. В опере, в первую очередь, вводятся знаки, репрезентируемые лейтмотивами, раскрывающими образ Зигфрида, черты его характера:

— Siegfried-Motiv (фанфарная тема, основанная на звуках минорного квартсекстаккорда с последующим скачком вверх на малую сексту);

— Abenteuer-Motiv (тема из двух триольных соединений, построенная на звуках мажорного трезвучия) с семантикой стремления к подвигу и жажды приключений;

— Freiheit-Motiv (диатоническая секвенция, звеном которой является поступенное нисходящее движение в диапазоне кварты), отражающий свободолюбие;

— Jugendkraft-Motiv (нисходящий квартовый интервал), олицетворяющий юношескую мощь и удаль Зигфрида;

— по-юношески задорный Horn-Motiv и Schwert-Motiv, связанные с атрибутами, присущими персонажу.

С самого начала действия вокруг Зигфрида концентрируются злые силы, притянутые магической властью кольца. Тремолирующий фон, темный тональный колорит, сопровождающий Fafner-Motiv (тритоновый интервал),

Wurm-Motiv (секвенции из секундовых и тритоновых интервалов), разработка лейтмотива кольца в острых изломах синкопированных терций, предостерегающий знак мотива проклятия – все окутано жуткой и тревожной тайной. Образ Зигфрида также сопровождают лейтмотивы, относящиеся к сфере природы, проявляющиеся с особой силой в сцене шелеста леса: Naturweben-Motiv (фигурации мажорного трезвучия с шестой ступенью), Waldvogel-Motiv, Waldweben-Motiv, напоминающие лейтмотивы из начала «Золота Рейна», и др. Мерное колыхание убыстряющихся фигураций струнных, повторы светлого пентатонического напева, рисуя пробуждение леса, обобщают настроение картины. Здесь и трепет листвы, и голоса птиц, и неспешное течение мыслей Зигфрида, погруженного в думы о матери, о тайне своего появления в жилище Миме.

В «Гибели богов» вся музыка концентрируется на выражении трагического. Новые знаки Вагнером практически не вводятся. Среди них можно выделить знаки, актуализируемые суровыми, с пунктирным ритмом Gibichungen-Motiv и Hagen-Motiv, а также певучим терцовым Guttrune-Motiv, на основе которого строится фанфарный клич вассалов Гунтера.

В заключительной части тетралогии заявленные ранее лейтмотивы претерпевают существенные структурно-семиотические изменения. Мотив копья Вотана, часто сопровождающий действия Хагена, звучит уже не как величественный знак властителя, а как веление рока. В сцене братской клятвы из первого действия оперы тема копья пронизана тритонами (des–g, fis–c, f–ces), образующими лейтинтонацию смерти. Драматургически важная трансформация происходит с мотивом Зигфрида, который сближается с мотивом проклятия кольца до такой степени, что трудно провести их четкую дифференциацию (например, сцена прибытия Зигфрида в замок Гибихунгов; 4-я сцена II действия; 2-я сцена III действия).

В опере продолжают разрабатываться такие лейтмотивы, как Ring-Motiv, Speer-Motiv, Siegfried-Motiv. Их сложные сплетения, укороченность,

фрагментарность, изменения мелодико-гармонической структуры способствуют созданию нового смыслового контекста.

Продолжается в опере важнейшая для всей тетралогии линия тем любви, выраженная следующими музыкальными знаками:

- Liebes-Motiv (более символический и краткий, чем в «Валькирии»);
- Siegfriedliebe-Motiv (представляет собой нисходящий интервал большой сексты и восходящее движение по мажорной гамме от третьей к второй ступени);
- Liebesglück-Motiv.

Траурный марш, являясь одним из финальных номеров и симфонической кульминацией тетралогии, обобщает основные ее лейтмотивы, которые отражают главные идеи драмы, ее внутренний ход и логику событий. Марш включает в себя трагические Todes-Motiv, Wälsungen-Motiv, переходящий в цепочку лирических лейтмотивов, сформировавшихся в «Валькирии» и связанных с образами Зигмунда и Зиглинды, а также Зигфрида и Брунгильды. Трио марша, написанное в C-dur, выделено фанфарой Nothung-Motiv – героическим символом тетралогии, который звучит наряду с Siegfried-Motiv. В репризе как мажорный образ звучит монументализированный Horn-Motiv. В оркестровом завершении тетралогии, посвященной трагической гибели Зигфрида, соединяются образы, обобщающие идеи героического подвига и любви – двух главных сил, действующих во имя искупления мира от зла.

Таким образом, в качестве основных знаков музыкального языка композитора Р. Вагнера мы выделили знаки, репрезентируемые различными музыкальными лейтмотивами. В тетралогии «Кольцо нибелунга» они варьируются от знаков, которые дают характеристику конкретным персонажам, отражают их взаимодействие, до знаков, определяющих сложный символический, мифоритуальный контекст опер цикла. Кроме того, мы отметили, что в партитуре Вагнером применяются приемы

интонационной драматургии, связанные с изменением знаков-лейтмотивов в структурно-семиотическом плане, для того чтобы выдвинуть на первый план драматургическое развитие, предусмотренное линией либретто.

ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 3

На основе семиотического анализа тетралогии Р. Вагнера «Кольцо нибелунга» было установлено, что знаковое пространство либретто опер цикла формируется на основе взаимодействия нескольких групп знаков – вербальных, невербальных и смешанного характера. К вербальным относятся знаки, репрезентируемые номинативными группами; знаки-дескрипторы, актуализируемые эпитетами; знаки-директивы, реализуемые глаголами в форме императива, глагольными конструкциями (lassen + инфинитив), модальными глаголами; знаки-квалификаторы; знаки-персоналии и т.д. В группе невербальных знаков центральное место занимают знаки-инструментативы, знаки-локативы и символические артефакты. Среди знаков смешанного характера выделяются знаки, интегрирующие вербальный и аудиальный компоненты. Все вышеперечисленные группы знаков служат раскрытию идейного содержания оперных произведений, созданию художественных образов, а также определенной пространственно-временной композиции, в рамках которой разворачивается действие тетралогии.

Музыка тетралогии как семиотическая система базируется на детально разработанном Вагнером принципе лейтмотивного развития, в основе которого находится лейтмотив как основной семиотический конструкт. Обладая особой смысловой ролью, лейтмотивы, пронизывающие музыкальную ткань опер цикла, обеспечивают интеграцию поэтической и музыкальной составляющих и воплощение важнейшей идеи композитора о слиянии музыки и драмы.

Соответственно, в качестве основных знаков музыкального языка композитора Р. Вагнера мы выделили знаки, репрезентируемые различными музыкальными лейтмотивами. Среди них знаки, репрезентируемые лейтмотивами, характеризующими конкретных действующих лиц; знаки, актуализируемые лейтмотивами, выражающими чувства, физические и эмоциональные состояния героев; знаки, реализуемые лейтмотивами,

характеризующими взаимоотношения и физические действия персонажей; знаки, соответствующие невербальным локативам и инструментативам, которые упоминаются в либретто; знаки, репрезентируемые лейтмотивами, указывающими на явления природы. Кроме того, в своей партитуре Вагнер использует приемы интонационной драматургии, связанные с изменением знаков-лейтмотивов в структурно-семиотическом плане, с целью выдвижения на первый план драмы, драматургического развития, предусмотренного линией либретто.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Современная семиотика основывается на идее о единстве связей между разными знаковыми системами и разными отраслями гуманитарного знания. Постоянно расширяясь и усложняясь, система знаков предопределяет необходимость изучения комплексных, многомерных объектов и явлений и создает предпосылки к развитию новых перспективных научных направлений, одним из которых является семиотика оперы. Любое оперное произведение представляет собой устойчивый ансамбль знаковых систем, среди которых главными являются вербальный язык и музыка.

Значительных результатов в соединении вербального нарратива и звуковой ткани оперы добился великий немецкий композитор, реформатор оперного искусства Рихард Вагнер. Его произведения, написанные с подлинным вдохновением, любимы певцами и продолжают жить, воплощаясь в современных театральных постановках. Среди них особую значимость представляет монументальная тетралогия «Кольцо нибелунга» (нем. «Der Ring des Nibelungen»), ставшая центральным произведением в творчестве композитора и оказавшая большое влияние на мировую культуру. Научный интерес к музыкальным драмам Вагнера во многом обусловлен тем, что он объединил в своем лице композитора, поэта и драматурга, стал одновременно автором идейно-содержательной концепции и музыки опер цикла.

В результате исследования нами был сделан вывод о том, что Р. Вагнер разработал и использовал в «Кольце нибелунга» уникальный знаковый код, включающий в себя различные семиотические модусы. Его основные функции – соединение двух семиотических систем (языка и музыки) в единое знаковое целое, а также актуализация центральной идеи творчества композитора о синтезе и непрерывности музыкального и драматического развития. Музыкальный язык Вагнера является комплексной семиотической конструкцией, состоящей из различных групп знаков. Изучение

практического материала позволило нам выделить три основные характеристики музыкального языка Р. Вагнера как сложной семиотической системы.

1. Опера Вагнера является мультимодальной знаковой системой, представляющей собой соединение двух конституирующих знаковых систем (музыки и либретто), вступающих во взаимодействие друг с другом и находящихся в синкретическом единстве, где знаковая система либретто является доминирующей.

2. Либретто Вагнера представляет собой сложную систему вербальных и невербальных знаков, а также знаков смешанного характера. В процессе их динамической интерпретации формируются определенные образно-семантические и стилистические характеристики героев опер, а также пространственно-временные отношения. В либретто преобладают вербальные знаки, однако важная роль отводится также невербальным знакам, в частности, символическим артефактам, являющимся неотъемлемой частью мифоритуального контекста тетралогии.

3. В основе партитуры оперы лежит сложное знаковое образование – лейтмотивная система, в которой лейтмотив, пронизывающий музыкальную ткань опер цикла, является квинтэссенцией музыкальной выразительности, становится основным семиотическим конструктом и средством воплощения идейного содержания оперного цикла.

Изучение музыкального языка Рихарда Вагнера как сложной семиотической системы, а также проведенный семиотический анализ тетралогии «Кольцо нибелунга» является важным шагом на пути к формированию целостного понимания закономерностей функционирования системы знаков в музыкальных произведениях реформатора. Благодаря настоящей работе становится возможным продолжить исследование данной проблематики и обнаружить новые грани творческого наследия великого немецкого композитора.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Андреева В.А. Темпоральность музыки в контексте семиотических исследований // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2013. 3 (53). С. 227 – 230.
2. Арановский М. Мышление, язык, семантика // Проблемы музыкального мышления: Сборник статей. М.: Музыка, 1974. С. 90 – 128.
3. Арзамасцева И.В. Семиотика: учеб. пособие к лекционным занятиям для студентов специальности «Теоретическая и прикладная лингвистика». Ульяновск: УлГТУ, 2009. 89 с.
4. Аристотель. Первая аналитика // Сочинения в четырех томах. Т.2. М.: Мысль, 1978. С. 117 – 254.
5. Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. 2-е изд. Л.: Музыка, 1971. 376 с.
6. Барулин А.Н. Основания семиотики. Знаки, знаковые системы, коммуникация. Краткая предыстория и история семиотики (до Фреге, Пирса и Соссюра). Ч. 2. М.: Спорт и культура, 2000. 402 с.
7. Бенюмов М.И. Опыт семиотического анализа художественных средств музыки [Электронный ресурс]. 2010. URL: https://gnesin-academy.ru/wp-content/documents/nauka/muz_forum/Venumov.pdf (дата обращения: 16.05.2021).
8. Берковский Н.Я. Литературная теория немецкого романтизма: Документы. М.: Книга по Требованию, 2013. 332 с.
9. Бородулина Н.Ю. Метафорическая репрезентация экономических понятий в семиотическом аспекте: дис. ... д-ра филол. наук: 10.02.19. Тамбов, 2009. 353 с.
10. Ботникова А.Б. Немецкий романтизм: диалог художественных форм. Воронеж: Воронежский государственный университет, 2004 г. 342 с.

11. Бразговская Е.Е. Восприятие музыки как полилингвальный акт: Ярослав Ивашкевич о Фредерике Шопене // *Universum: филология и искусствоведение*. 2015. 11 (23). С. 6 – 28.
12. Бразговская Е.Е. Семиотика. Языки и коды культуры: учебник и практикум для академического бакалавриата. 2-е изд., испр. и доп. М.: Юрайт, 2019. 187 с.
13. Брылева Н.А. Концептосфера музыкального пространства культуры // *Вестник Томского государственного университета*. 2009. 324. С. 112 – 114.
14. Вагнер Р. Избр. статьи / Ред., примеч. и вступ. статья Р.И. Грубера. М., 1935. 106 с.
15. Варзапова В.Ю. Заголовок англоязычного медиатекста как объект лингвосемиотического исследования (на материале заголовков сетевых версий изданий *The Telegraph* и *The Independent*: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.04. Хабаровск, 2020. 203 с.
16. Вильчикова Е.В., Рябова М.Ю. Эволюция теории знака в зарубежной и российской лингвистике // *Вестник Читинского государственного университета*. 2010. 5 (62). С. 33 – 38.
17. Волошинов В.Н. Марксизм и философия языка. Л.: Прибой, 1930. 158 с.
18. Головницкая Н.П. Лингвосемиотика немецкоязычной глоттонии: знаки и концепты // *Мировые научно-технологические тенденции социально-экономического развития АПК и сельских территорий: материалы международной научно-практической конференции, посвященной 75-летию окончания Сталинградской битвы*. Т. 5 Волгоград: Волгоградский ГАУ, 2018. С. 28 – 33.
19. Денисенко Г.В. Семиотические аспекты исследований музыкальной культуры // *Вестник Московского государственного университета культуры и искусств*. 2012. 1 (45). С. 242 – 246.

20. Диденко В.Д., Калицкий В.В. Музыкальная коммуникация в контексте семиотического дискурса // Общество: философия, история, культура [Электронный ресурс]. 2017. 8. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/muzykalnaya-kommunikatsiya-v-kontekste-semioticheskogo-diskursa> (дата обращения: 16.05.2021).
21. Друскин М.С. История зарубежной музыки. Вып. 4. / 7-е изд. М.: Музыка, 2002. 631 с.
22. Жеребило Т.В. Словарь лингвистических терминов. Изд. 5-е, испр. и доп. Назрань: Пилигрим, 2010. 486 с.
23. Иванов В.В. Границы семиотики: вопросы к предварительному обсуждению // Современная семиотика и гуманитарные науки. М.: Языки славянских культур, 2010. С. 31 – 51.
24. Иванов В.В. Значение идей М.М. Бахтина о знаке, высказывании и диалоге для современной семиотики // Труды по знаковым системам. Т. 6. 308. М.: Институт славяноведения РАН, 1973. С. 5 – 42.
25. Иванов Н.В. О двух подходах в современной семиотике (к философским основаниям построения кумулятивной модели семиогенеза) // Язык в пространстве коммуникации и культуры. Материалы VI Международной научной конференции по актуальным проблемам теории языка и коммуникации. М.: Книга и бизнес, 2012. С. 27 – 37.
26. Иванова Д. Семиотика музыки // Lingva: журнал факультета иностранных языков и регионоведения МГУ им. М.В. Ломоносова [Электронный ресурс] URL: <http://lingva.ffl.msu.ru/2020/04/%D1%81%D0%B5%D0%BC%D0%B8%D0%BE%D1%82%D0%B8%D0%BA%D0%B0-%D0%BC%D1%83%D0%B7%D1%8B%D0%BA%D0%B8/> (дата обращения: 19.06.2021).
27. Исмагамбетова З.Н., Галиев А.А., Баткалова К. Экзистенциальная семиотика Э. Тарасты (на основе анализа Eero Tarasti «Seinund Schein: Explorationsin Existential Semiotics» (De Gruyter Moution, 2015)) // Вестник

КазНУ. Серия философия. Серия культурология. Серия политология. 4 (53). Алматы: Казахский национальный университет имени Аль-Фараби, 2015. С. 61 – 65.

28. История Германии: учебное пособие: в 3 тт. Т. 1: С древнейших времен до создания Германской империи / Л.П. Белковец [и др.]; под общ. ред. Б. Бонвеча; М.: КДУ, 2008. 544 с.

29. Кант И. К вечному миру / пер. И.Д. Копцев [и др.]. М.: РИПОЛ классик, 2018. 434 с.

30. Кант И. Сочинения в шести томах. Т. 4. Ч. I. М.: Мысль, 1965. 544 с.

31. Катаев А.О. Языковой знак как категория философии, лингвистики и переводоведения // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Теория языка. Семиотика. Семантика. 4. М.: Российский университет дружбы народов, 2016. С. 17 – 25.

32. Кашин В.В., Мусин Д.З. Чарльз Пирс о репрезентирующей функции знака // Вестник Оренбургского государственного университета. 2010. 7 (113). С. 127 – 132.

33. Кенигсберг А.К. «Кольцо Нибелунга» Вагнера. СПб.: Санкт-Петербургская государственная консерватория, 2004. 89 с.

34. Коломейцев Е.А. Вопросы теории знака // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2016. 4-3 (58). С. 94 – 99.

35. Кошелев А.Д. Ю.М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. М.: Гнозис, 1994. 560 с.

36. Кудряшов М. Основания социологической семиотики популярной музыки [Электронный ресурс]. 2011. URL: <https://spb.hse.ru/soc/youth/news/56119739.html> (дата обращения: 21.06.2021).

37. Лавилина Н.П., Скрипник К.Д. Музыка и язык в семиотическом каркасе // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук. 2014. 3-2. С. 384 – 389.

38. Левик Б.В. Музыкальная литература зарубежных стран: учеб. пособие. Вып. IV. М.: Музыка, 1978. 494 с.
39. Лободанов А.П. Семиотика искусства. Лондон: МАНВО, 2016. 804 с.
40. Локк Д. Опыт о человеческом разумении. Книга IV // Сочинения в трех томах. Т.2. М.: Мысль, 1985. С. 3 – 201.
41. Лосев А.Ф. Знак. Символ. Миф. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1982. 480 с.
42. Лотман Ю.М. История и типология русской культуры. СПб.: Искусство – СПб, 2002. 768 с.
43. Лотман Ю.М. Семиосфера. СПб: Иск-во СПб, 2001. 704 с.
44. Лотман Ю.М. Статьи по семиотике культуры и искусства. СПб.: Академический проспект, 2002. 544 с.
45. Лукьянова Н.А. Коммуникативные миры Ч.С. Пирса // Научно-технические ведомости Санкт-Петербургского государственного политехнического университета. Гуманитарные и общественные науки. 2012. 1 (143). С. 235 – 243.
46. Лутеро Т. О концепции Умберто Эко и его вклад в семиологические исследования // Язык и культура. 2015. 18. С. 129-133.
47. Манн Т. Страдания и величие Рихарда Вагнера [Электронный ресурс] // 1933. URL: <http://wagner.su/book/export/html/722> (Дата обращения: 20.06.2021).
48. Машлыкина Н.Д. Германские языки: лингвосемиотические аспекты исследования // Мировые научно-технологические тенденции социально-экономического развития АПК и сельских территорий: материалы международной научно-практической конференции, посвященной 75-летию окончания Сталинградской битвы. Т. 5 Волгоград: Волгоградский ГАУ, 2018. С. 9 – 13.

49. Мечковская Н.Б. Семиотика: Язык. Природа. Культура: Курс лекций: учеб. пособие для студ. филол., лингв. и переводовед. фак. высш. учеб. заведений. 3-е изд., стер. М.: Академия, 2008. 432 с.
50. Морева Е.А. Некоторые семиотические аспекты в музыковедческих исследованиях // Таврический научный обозреватель. 2016. 9 (14). С. 7 – 11.
51. Музыка Австрии и Германии XIX века: учеб. пособие. Кн. 2 / под общ. ред. Т.Э. Цытович. М.: Музыка, 1990. 527 с.
52. Музыка Австрии и Германии XIX века: учеб. пособие. Кн. 3 / под общ. ред. Е.И. Гординой [и др.]. М.: Композитор, 2003. 452 с.
53. Налимов В.В. Вероятностная модель языка. О соотношении естественных и искусственных языков. М.: Наука, 1979. 303 с.
54. Нет В. Чарльз Сандерс Пирс // Критика и семиотика. Вып. 3/4. Новосибирск, 2001. С. 5 – 32.
55. Нечаев С.Ю. Чарльз Пирс и пирсоведение в России. Опыт библиографии // Вестник Ленинградского государственного университета им. А.С. Пушкина. 2016. 1. С. 25 – 36.
56. Олянич А.В. Современные тенденции философско-теоретических, социокультурных и лингвосемиотических исследований // Мировые научно-технологические тенденции социально-экономического развития АПК и сельских территорий: материалы международной научно-практической конференции, посвященной 75-летию окончания Сталинградской битвы. Т. 5 Волгоград: Волгоградский ГАУ, 2018. С. 3 – 8.
57. Пирс Ч.С. Избранные философские произведения: пер. с англ. М.: Логос, 2000. 448 с.
58. Пирс Ч.С. Начала прагматизма: пер. с англ. Т. 1. СПб.: Алетейя, 2000. 318 с.
59. Пирс Ч.С. Начала прагматизма: пер. с англ. Т. 2. СПб.: Алетейя, 2000. 352 с.

60. Пирс Ч.С. Принципы философии: пер. с англ. Т. 1. СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2001. 224 с.
61. Пирс Ч.С. Принципы философии: пер. с англ. Т. 1. СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2001. 320 с.
62. Равшанов М., Гулямова Н., Азизова С. Толковый словарь по семиотике. Навоий: НГГИ, 2011. 66 с.
63. Рассел Б. История западной философии и ее связи с политическими и социальными условиями от античности до наших дней. / науч. ред. В.В. Целищев. 3-е изд., испр. Новосибирск: Сибирское университетское издательство, 2001. 992 с.
64. Рождественский Ю.В. Общая филология. М.: Новое тысячелетие, 1996. 326 с.
65. Рождественский Ю.В. Словарь терминов. (Общеобразовательный тезаурус): Общество. Семиотика. Экономика. Культура. Образование. М.: Флинта: Наука, 2002. 112 с.
66. Розенталь Д.Э., Теленкова М.А. Словарь-справочник лингвистических терминов: пособие для учителя. 3-е изд., испр. и доп. М.: Просвещение, 1985. 399 с.
67. Садченко В.Т. Текст как объект лингвистической семиотики // Вестник Челябинского государственного университета. Филология. Искусствоведение. 2009. 5 (143). Вып. 29. С. 104 – 111.
68. Семиотика: сб. ст. / под ред. Ю. Степанова. М.: Радуга, 1983. 640 с.
69. Скрипник К.Д. К истории семиотических идей: три «знаковых» трактата Августина // Научные ведомости Белгородского государственного университета. Серия: Философия. Социология. Право. 2011. 8 (103). С. 5 – 12.
70. Соломоник А.Б. Парадигма семиотики. Очерки по общей семиотике. М.: Либроком, 2020. 335 с.

71. Сорокина Ю.В. Понятие мультимодальности и вопросы анализа мультимодального лекционного дискурса // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2017. 10 (76): в 3-х ч. Ч. 1. С. 168 – 170.
72. Соссюр Ф. де. Заметки по общей лингвистике: пер. с франц. М.: Прогресс, 2000. 280 с.
73. Соссюр Ф. де. Курс общей лингвистики: пер. с франц. Екатеринбург: Урал. ун-т, 1999. 432 с.
74. Сухова Е.А. Лингвосемиотика англоязычного сельскохозяйственного дискурса // Современные проблемы науки и образования [Электронный ресурс]. 2015. 2 – 1. URL: <http://science-education.ru/ru/article/view?id=20945> (дата обращения: 16.05.2021).
75. Татаринцева И.В. Космогонический и эсхатологический временные планы в драме Р. Вагнера // Культура и искусство Германии 2016: сб. науч. тр. Тамбов: ТГМПИ им. С.В. Рахманинова, 2016. С. 1 – 4.
76. Токарев Г.В. Использование семиотических методов в лингвистике // Вестник КГУ им. Н.А. Некрасова. 2015. 1. С. 117 – 121.
77. Усова О.В. Лейтмотив как структурно-семантическая категория музыкального текста (на примере жанра симфонии) // Музыка. Искусство, наука, практика. 2014. 3 (7). С. 34 – 44.
78. Федотова М.Г. Понятие «означивание» в семиотических теориях Ф. де Соссюра и Ч.С. Пирса // Известия ПГПУ им. В.Г. Белинского. Гуманитарные науки. 2012. 27. С. 417 – 421.
79. Ханнанов И.Д. Музыкально-смысловые аспекты в трудах американских и западноевропейских музыковедов 1990-х – 2000-х годов // Проблемы музыкальной науки. 2008. № 2(3). С. 18 – 28.
80. Шатин Ю.В. Семиотика vs семиология: к вопросу о полноте знаковой теории // Критика и семиотика. 2015. 2. С. 10 – 17.
81. Эмпирик С. Сочинения в двух томах. Т.1. М.: Мысль, 1976. 399 с.
82. Якобсон Р. В поисках сущности языка // Семиотика: антология. Екатеринбург: Деловая книга, 2001. С.111 – 126.

83. Янькова Н.А., Кит А.П. Умберто Эко – семиотик 20 века // *International Scientific Review*. 2017. 6 (37). С. 50 – 52.
84. Agawu K. *Music as Discourse: Semiotic Adventures in Romantic Music*. Oxford: Oxford University Press, 2011. 352 p.
85. Agawu K. *Playing with signs. A Semiotic interpretation of classic music*. Princeton: Princeton University Press, 1991. 168 p.
86. Begemann C. *Die Welt der Zeichen: Stifter-Lektüren*. Stuttgart; Weimar: Metzler, 1995. 427 S.
87. Bright W. *Language and music: areas for co-operation* // *Ethnomusicology*. 1963. 7/1. P. 26 – 32.
88. Bußmann H. *Lexikon der Sprachwissenschaft*. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 2002. 783 S.
89. Curry B. *Reading Conventions, Interpreting Habits: Peircian Semiotics in Music*: Ph.D. dissertation. Cardiff, 2011. 355 p.
90. Eco U. *Trattato di semiotica generale*. Milano: Bompiani, 1975. 403 p.
91. Faudree P. *Music, Language, and Texts: Sound and Semiotic Ethnography* // *Annual Review of Anthropology*. 2012. Vol. 41. P. 519 – 536.
92. Fulbrook M. *A concise history of Germany*. 2nd edition. London: Cambridge University Press, 2004. 296 p.
93. Harris J. *A Discourse on music, painting, and poetry / Three Treatises* [Электронный ресурс]. London: Nourse, 1744. 357 p. URL: <https://archive.org/details/threetreatisesfi00harr/page/66/mode/2up?ref=ol&view=theater> (дата обращения: 19.06.2021).
94. Martinez J.L. *A semiotic theory of music: according to a Peircean rationale* [Электронный ресурс] // *The Sixth International Conference on Musical Signification*. Helsinki: University of Helsinki, Provence: Université de Provence, 1998. URL: https://hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Martinez-A_semiotic_theory_music.pdf (дата обращения: 21.06.2021).
95. Matthews P.H. *The Concise Oxford Dictionary of Linguistics* [Электронный ресурс]. 2007. URL:

<https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780199202720.001.0001/acref-9780199202720-e-3025?rskey=f4bfX3&result=3025> (дата обращения: 18.06.2021).

96. Monelle R. *Linguistics and Semiotics in Music*. Chur: Harwood Academic Publishers, 1992. 349 p.

97. Nattiez J.J. *Musicologie generale et semiology*. Paris: Christian Bourgois, 1987. 401 p.

98. Powers H.S. *Language Models and Musical Analysis // Ethnomusicology*. 1980. Vol. 24. 1. P. 1 – 60.

99. Rossi F., Sindoni M.G. *The Phantoms of the Opera: Toward a Multi-Dimensional Interpretative Framework of Analysis // Mapping Multimodal Performance Studies*. New York, 2017. P. 61 – 84.

100. Salgar O.H. *Musical Semiotics as a Tool for the Social Study of Music // Ethnomusicology Translations*. 2016. 2. P. 1 – 33.

101. Tagg P. *Introductory notes to the Semiotics of Music* [Электронный ресурс]. 1999. URL: <https://tagg.org/xpdfs/semiotug.pdf> (дата обращения: 21.06.2021).

102. Tarasti E. *Semiotics of Classical Music: How Mozart, Brahms and Wagner Talk to Us*. Berlin: Walter de Gruyter, 2012. 492 p.

103. Tarasti E. *Signs of Music: A Guide to Musical Semiotics*. New-York: Mouton de Gruyter, 2002. 232 p.

104. Van Baest A. *A Semiotics of Opera*. Tilburg: Eburon, 2000. 160 p.


105. Wulff H.J. *Semiotik als normale Wissenschaft? Neue enzyklopädische und bibliographische Hilfsmittel der Semiotik (Literaturbericht) // Zeitschrift für Semiotik* 10. 1988. 1 – 2. S. 113 – 132.

Федеральное государственное автономное образовательное учреждение
высшего образования
«СИБИРСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

Институт филологии и языковой коммуникации
Кафедра теории германских языков и межкультурной коммуникации
45.03.02 Лингвистика

УТВЕРЖДАЮ

Заведующий кафедрой ТГЯиМКК

 О.В. Магировская

« 22 » июня 2021 г.

БАКАЛАВРСКАЯ РАБОТА
МУЗЫКАЛЬНЫЙ ЯЗЫК РИХАРДА ВАГНЕРА КАК СЛОЖНАЯ
СЕМИОТИЧЕСКАЯ СИСТЕМА

Выпускник



Ф.А. Модестов

Научный руководитель



канд. филол. наук,
доц. Я.В. Попова

Нормоконтролер



А.А. Струзик

Красноярск 2021