

DOI: 10.17516/1997-1370-0941

EDN: BOPZDR

УДК 81'221.5

Semiotics of the Richard Wagner's Ring Cycle: Language and Musical Codes

Filipp A. Modestov^a, Liudmila V. Kulikova^b
and Iana V. Popova^{*b}

^a*Mozarteum University*

Salzburg, Austria

^b*Siberian Federal University*

Krasnoyarsk, Russian Federation

Received 11.04.2022, received in revised form 18.04.2022, accepted 17.08.2022

Abstract. The article is devoted to a detailed description of Richard Wagner's musical language as a complex semiotic system which combines music and verbal language. The authors apply a multimodal analytic approach to study the semiotic nature of the libretto and musical score of the opera tetralogy "The Ring of the Nibelung" ("Der Ring des Nibelungen"), one of the key works of the German composer.

Linguo-semiotic analysis of monologues, dialogues, polylogues and the author's remarks forming the libretto made it possible to characterize it as a semiotic space of interaction of verbal and non-verbal signs, as well as signs of a mixed nature, and to specify linguistic means of their realization.

The music of Wagner's work as a semiotic system is based on the principle of leitmotif development elaborated by the composer, the leitmotif being the dominant semiotic construct. The leitmotif in the article is understood as a relatively short musical configuration, which is repeated many times throughout the musical work and serves as a characteristic of a certain person, object, phenomenon, emotion or abstract concept. The text analysis of the musical score of the tetralogy "The Ring of the Nibelung" allowed the authors to identify the signs represented by various musical leitmotifs that describe specific characters, express their feelings, physical and emotional states, reflect the interaction of characters, determine the complex symbolic, mythological and ritual context of the operas of the cycle. In addition, it was noted that in the musical score the composer uses the techniques of intonational dramaturgy associated with changing leitmotif signs in the structural-semiotic aspect, highlighting the dramatic development presupposed by the libretto line.

Keywords: semiotic system, opera, libretto, musical sign, intonation, leitmotif.

Research area: linguistics.

Citation: Modestov, F. A., Kulikova, L. V., Popova, Ia. V. (2022). Semiotics of the Richard Wagner's Ring Cycle: language and musical codes. J. Sib. Fed. Univ. Humanit. soc. sci., 15(11), 1619–1636. DOI: 10.17516/1997-1370-0941.



Семиотика немецкой тетралогии Рихарда Вагнера: языковые и музыкальные коды

Ф.А. Модестов^а, Л.В. Куликова^б, Я.В. Попова^б

^аУниверситет Моцартеум

Австрия, Зальцбург

^бСибирский федеральный университет

Российская Федерация, Красноярск

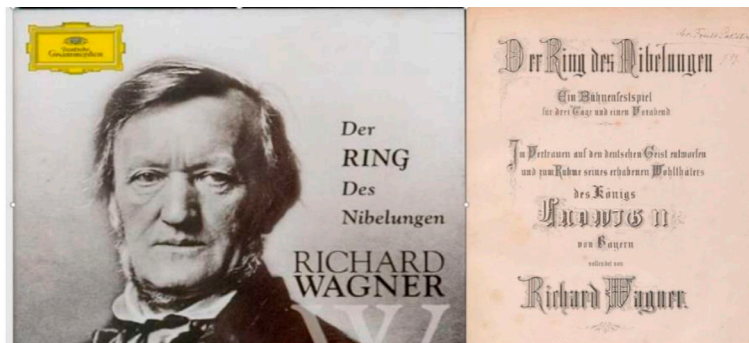
Аннотация. Статья посвящена комплексному описанию музыкального языка Рихарда Вагнера как сложной семиотической системы, представляющей собой единство двух знаковых систем, музыки и вербального языка. Для исследования знаковой природы либретто и музыкальной партитуры на материале одного из ключевых произведений немецкого композитора, оперной тетралогии «Кольцо нибелунга», применяется мультимодальный аналитический подход.

Лингвoseмиотический анализ монологов, диалогов, полилогов и авторских ремарок, формирующих либретто, позволил охарактеризовать его как семиотическое пространство взаимодействия вербальных, невербальных знаков, а также знаков смешанного характера и выделить языковые средства их актуализации.

Музыка произведения Вагнера как семиотическая система базируется на детально разработанном композитором принципе лейтмотивного развития, в основе которого находится лейтмотив как доминирующий семиотический конструкт. Под лейтмотивом в работе понимается относительно краткий музыкальный оборот, многократно повторяющийся на протяжении музыкального произведения и служащий обозначением или характеристикой определенного лица, предмета, явления, эмоции или отвлеченного понятия. Анализ нотного текста партитуры тетралогии «Кольцо нибелунга» позволил выделить знаки, репрезентируемые различными музыкальными лейтмотивами, которые характеризуют конкретных персонажей, выражают их чувства, физические и эмоциональные состояния, отражают взаимодействие героев, определяют сложный символический, мифоритуальный контекст опер цикла. Кроме того, было отмечено, что в партитуре композитором применяются приемы интонационной драматургии, связанные с изменением знаков-лейтмотивов в структурно-семиотическом аспекте, выдвиганием на первый план драматургического развития, предусмотренного линией либретто.

Ключевые слова: семиотическая система, опера, либретто, музыкальный знак, интонация, лейтмотив.

Научная специальность: 10.02.19 – теория языка.



Введение в проблематику и методологический подход

В последние десятилетия в лингвистической науке наблюдается интерес к изучению различных знаковых систем в процессе их комплексного взаимодействия (Lotman, 2002; Mechkovskaia, 2008; Borodulina, 2009; Lavilina, 2014; Kataev, 2016; Moreva, 2016; Olianich, 2018; Varzarova, 2020; Salgar, et al., 2016). На этом фоне выделяется исследовательский подход, в рамках которого рассматриваются объекты и явления мультимодального характера, соединяющие в себе различные семиотические коды и требующие актуализации одновременно нескольких перцептивных каналов (Beniumov, 2010; Brazgovskaia, 2015; Agawu, 2011; Nattiez, 1987; Tarasti, 2012). В этом контексте актуальность приобретает и такое направление, как семиотика оперы, формирующееся на стыке лингвистики, музыковедения, философии и культурологии и определяющее своей целью анализ оперного произведения как сложной семиотической системы (Van Baest, 2000; Rossi, Sindoni, 2017).

Следует отметить при этом, что к ключевым проблемам музыкальной семиотики в целом исследователи относят взаимодействие музыкального ряда со знаковым ресурсом естественного языка: «как в аспекте назначения музыкальных знаков, так и в плане их взаимодействия в создании звукомusикального содержания с языковыми знаками» (Lobodanov, 2016: 243).

С позиций развивающегося подхода значимым представляется изучение оперного наследия всемирно известного немец-

кого композитора Рихарда Вагнера, представляющего особый интерес не только для специалистов музыкального сообщества, но и для исследователей-лингвистов. Композитор вошел в историю музыки как реформатор оперного искусства и теоретик музыкального театра. Существующий научный интерес к музыкальным драмам Вагнера во многом обусловлен тем, что в своём лице он объединил композитора, поэта и драматурга, стал одновременно автором содержательной концепции и музыки опер созданного им цикла. Следует отметить, однако, что в русле семиотических штудий, оперное творчество композитора до сегодняшнего дня остается малоизученным, как в зарубежной, так и в отечественной традиции.

Материалом для настоящего исследования послужила оперная тетралогия «Кольцо нибелунга» (нем. «Der Ring des Nibelungen»), ставшая центральным произведением в творчестве Р. Вагнера и оказавшая большое влияние на мировую культуру.

Опера как синтетическое целое всегда требует особого целостного подхода, так как все элементы, взаимодействующие в завершённом произведении, изначально находятся в нерасчленённом 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 оперного произведения: драматическое действие, музыкальную форму (музыку) и сценическое представление. Принимая во внимание эту триаду, мы приходим к важному выводу в ракурсе уже обозначенной полизнаковости, что оперы Вагнера представляют собой системное семиотическое пространство, симбиоз нескольких конституирующих знаковых ресурсов, вступающих во взаимодействие друг с другом. В том числе тетралогия немецкого композитора вполне можно отнести к мультимодальному тексту, где сосуществуют различные семиотические модусы.

Семиотическую связь между музыкой и текстом описывает Д. Мосли: «поэтический репрезентант определяет интерпретанту, которая одновременно является эквивалентным или более развитым знаком, чем поэтический репрезентант, и способна стать музыкальным репрезентантом, 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» (Van Baest, 2000: 53). Более точную, на наш взгляд, модель взаимодействия двух семиотических систем представляет В. Доэрти. Он считает, что комплексным и более развитым знаком становится не поэтическая интерпретанта,

а взаимодействие между ней и музыкальной интерпретантой (Dougherty, 1993: 71). При таком подходе музыка и текст становятся равнозначными семиотическими системами, что в полной мере отражает сущность произведения Рихарда Вагнера.

Рассматривая оперу в семиотическом аспекте, итальянские ученые Ф. Росси и М.Г. Синдони предлагают разделить ее на следующие уровни, или «страты», в контексте мультимодального анализа оперных произведений (Rossi, 2017: 66):

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

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 (Rossi, 2017: 67):

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

Далее системы подразделяются на «ресурсы», которые являются «конкретизацией данной семиотической системы» (Rossi, 2017: 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



Рис. 1. Стратификация оперных произведений, по Ф. Росси и М.Г. Синдони
Fig.1. Stratification of opera compositions, according to F. Rossi and M. G. Sindoni

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 (рис. 2).

В функциональном плане «системы», «ресурсы» и «компоненты» вступают во взаимодействие друг с другом на четырех метафункциональных уровнях: «репрезентативном, интерактивном, композиционном и логическом» (Rossi, 2017: 69). При этом отмечается, что репрезентативные смыслы в опере рассматриваются как внутреннее и внешнее познание мира. На сюжетном уровне они реализуются в создании смысла либретто, а на музыкальном уровне – в создании смысла вокальной партитуры, которая более изменчива и менее

референтна, чем слово. Другие репрезентативные значения передаются посредством голоса, т.е. с помощью использования разных тембров и интонаций. Интерактивные смыслы в основном транслируются через взаимодействие между персонажами, певцами и аудиторией. К ним 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.

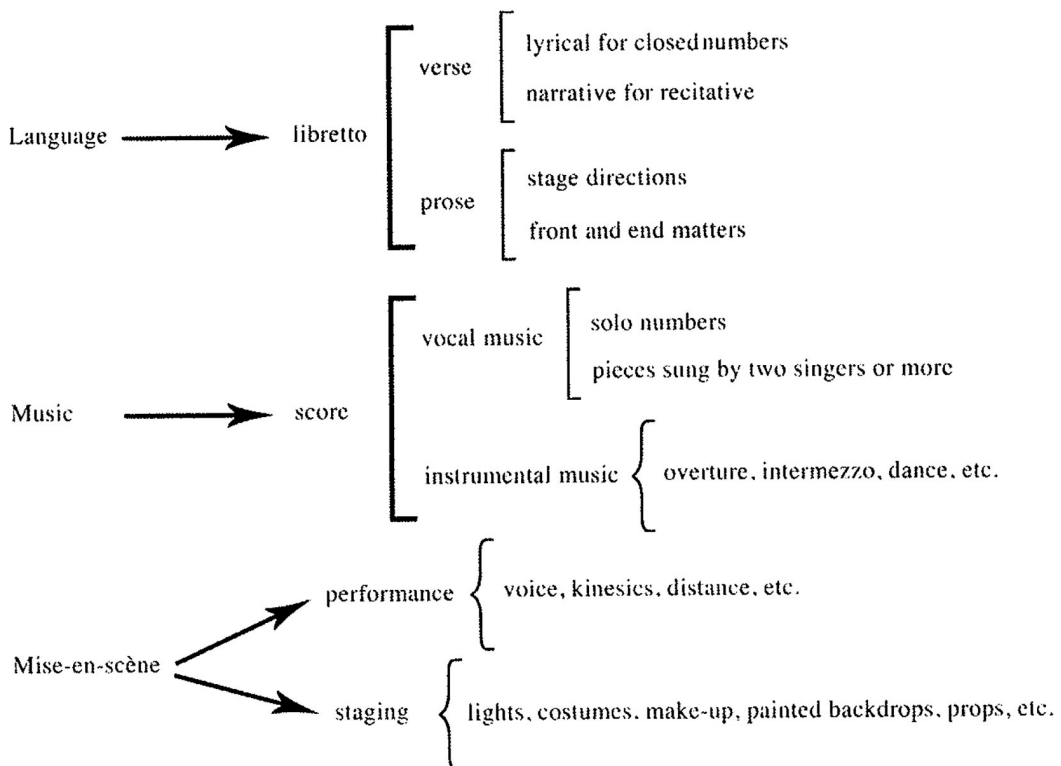


Рис. 2

Fig. 2

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.

Лингвосемиотика либретто тетралогии «Кольцо нибелунга»

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 германо-скандинавской мифологии. Однако в данном контексте едва ли можно говорить о тождественности знака и его референта, так как Вагнер во многом не следует первоисточнику (наименование и характеристика образов). Однако логика взаимодействия героев основывается на закономерностях, почерпнутых из германских и скандинавских мифов.

Одним из центральных субъектов в тетралогии является верховный бог Вотан (нем. – Wotan). В создании его образа ком-

позитор 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 (BundesRunen, Vertrag, Versprechen, Treue, Fessel, Bande) и тд.

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 (liebloseste, hart, leidigste, grausam, böse);

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

Неотъемлемой составляющей образа выступают также знаки-директивы – глаголы в форме императива (geh', meld', nennt, denkt), глагольные конструкции lassen + инфинитив (lass' ihndrohen, lass' ihnfahren), модальный глагол müssen (dumußtihnlassen). Дополняют образ Вотана невербальные знаки-инструментативы и символические артефакты, номинирующие атрибуты, присутствующие богу (Speer, BundesRunen). Создавая образ Вотана в «Кольце нибелунга», Вагнер изображает его не как активного, полного неукротимой энергии и бесстрашия героя, а как нерешительного, разьедаемого глубокими раздумьями, страдающего бога, подавленного злом и несправедливостью, которые он наблюдает вокруг себя.

Главное женское божество древних германцев, покровительница брака, домашнего очага, хозяйства Фрика (нем. Fricka) у Вагнера становится олицетворением долга, семейных уз, сковывающих волю Вотана, препятствующих осуществлению его величественных планов. Женственная,

любящая, но страстно ревнующая Фрика не в силах постичь высоких устремлений своего 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, gibnach, 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, sinnenicht*).

- 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 арте-

факт, 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 (ее имя созвучно немецкому слову *Erde* – «земля»). Она и ее вестии дочери – три неумолимые норны – воплощают вечную мудрость природы, бесстрастно взвешивающей на людские радости и страдания. В создании их образов участвуют следующие знаки.

- Знаки, указывающие на дар ясновидения Эрды, реализуемые параллельными конструкциями с анафорой («*Wie alles war weiß ich; wiealleswird, wie alles sein wird: seh' ichauchderew'genWelt Urwala, Erda*»), прилагательным в превосходной степени (*weihli chweiseste*) 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 воплощены в тетралогии в различных фантастических существах. Таковы русалки – три дочери Рейна. У Вагнера они наделены образными именами: Вельгунда (нем. Wellgunde, образовано от нем. Welle), Воглинда (нем. Woglinde, образовано от нем. Woge), Флосхильда (нем. Flosshilde, образовано от нем. fließen). Композитор называет своих русалок дочерьми Рейна (нем. Rhein tochter). Они существа шаловливые, смеющиеся, внешне привлекательные, но внутренне холодные, заманивающие людей 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 (HolderSang).

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

Олицетворением стихийных сил природы – бури, грозы с несущимися по небу темными тучами, прорезаемыми молнией, – являются валькирии. Валькирии – это девы-воительницы из германской мифологии, летающие на конях над полем боя, защищая или поражая по велению бога героев и унося лучших из павших 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. Helmwig, образовано от Helm), Швертлейта (нем. Schwertleite, образовано от Schwertleiten), Герхильда (нем. Gerhilde, образовано от Ger), Гримгерда (нем. Grimgerde, образо-

вано 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 – «шит из липы»), Зигруна (нем. Siegrune, образовано от Sieg). Девятая валькирия – Брюннгильда (нем. Brünnhilde, образовано от старонем. brunia – «броня» и hiltia – «бита») – выделена Вагнером: это любимая дочь Вотана, обладающая высшей мудростью, унаследованной от матери – 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 знакинструментативы, 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: она наделена героическим характером воительницы и страстными чувствами женщины, вещей мудростью богов и горячим 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 (reisigeMaid).

- 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, schmäählich) 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: малый рост, ранняя старость, мертвенная бледность. 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.

Повелителем нибелунгов, поработившим их силой кольца, в тетралогии является Альберих. Это сильный, волевой характер, он не останавливается ни перед чем. Именно Альбериху удается отречься от любви и сковать кольцо из золота. Рихард Вагнер акцентирует в Альберихе образ страшной, бездушной власти. Нибелунг поработывает родного брата, угнетает свой народ и жаждет покорить с помощью кольца 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 («Wiegernumschlänge der SchlankeneinemeinArm, schlüpftholdsieherab!»), «Miteuchtollteundne cktederNiblungsichgern!»).

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

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

Наиболее близок Альбериху из нибелунгов тетралогии Хаген (нем. Hagen) – сын Альбериха и смертной женщины, ласки которой карлик купил при помощи золота. Вагнер придал Хагену черты большой силы, мрачного величия, скрытой иронии по отношению к окружающим. Хаген – «достойный» сын Альбериха: чтобы добыть кольцо, он обманывает собственного отца. Именно Хаген решается на самое страшное преступление – поднять меч на Зигфрида. После этого ему уже ничего не стоит убить своего брата Гунтера (Хаген и Гунтер – дети одной матери).

- 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) и тд..

Гунтер (нем. Gunther) и его сестра Гутруна (нем. Guthruna) являются марионетками в руках Хагена. Характеры Гунтера и Гутруны незначительны, не отличаются яркостью и многогранностью, их основная черта – пассивность, безволие. 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.

Иной, хотя тоже несложный характер у другого врага светлых героев – Хундинга (нем. Hunding). Это решительный и жестокий человек, воплощение грубой силы. Его имя, взятое из северных источников, является иконическим знаком. Оно образовано от немецкого слова *Hund* – «пес», что резко подчеркивает противопоставление Хундинга Зигмунду (из рода Вельфингов – волков). Род Хундинга Вагнер именуется Нейдингами – «завистниками». Вагнер сделал Хундинга мужем Зиглинды и убийцей Зигмунда. Его образ 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). Немецкий композитор сконцентрировал в образе Зигмунда трагические черты, выбрав основные эпизоды его биографии и переставив их в соответствии со своим замыслом. Суровые испытания закаляют волю Зигмунда, формируют героический характер. Жизнь Зигмунда кратка и полна невзгод. С ранней юности он одинок, разлучен с отцом, ничего не знает о судьбе любимой сестры. Его благородные порывы вызывают лишь 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 иной, более глубокий смысл. Добытый героем меч носит название *Нотунг*, от нем. *Noth* – «нужда», «беда», «необходимость». Вагнеровский Зигмунд знает только один миг счастья, но зато это великая и всепоглощающая страсть, ради которой он отвергает вечное блаженство: Зигмунд отказывается следовать за валькирией в Валгаллу, предпочитая отправиться вместе с Зиглиндой в Хэль. За свое счастье Зигмунд активно борется, бросая вызов законам и обычаям, – он сознательно берет в жены сестру, чужую супругу, – и гибнет от руки родного отца. Вышеуказанные черты 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).

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

Зиглинда в тетралогии «Кольцо нибелунга» не обладает волевым, решительным характером, присущим женщинам северных саг, – она мягче и пассивнее. Вагнер больше подчеркивает чувства страха, скорби, сострадания, владеющие Зиглиндой, чем ее действенные поступки. Зиглинда принадлежит к числу типичных героинь Вагнера – нежных, порывистых, с тонкой душевной организацией, живущих только любовью, терзаемых страшными видениями, 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).

Многообразны истоки образа Зигфрида – «сильнейшего отпрыска Вельзунгов» (нем. «derstärkste Wälsungensproß»). Подобно всем Вельзунгам, его имя происходит от слова «победа». В создании образа юного Зигфрида Вагнер широко привлекал те варианты сказания, где подробно рассказывается о воспитании героя в лесной

глуши, среди природы, вдали от людской злобы и корысти, в тесном общении с птицами и животными, ручьями и деревьями. Вся 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, нашел свою смерть от копья Хагена. Общение с природой сделало Зигфрида мудрейшим из богов и людей, в звуках каждого голоса он слышит сокровенный подлинный смысл. В образе вагнеровского Зигфрида нашли отражение жизнерадостность, оптимизм, юношеская наивность и свежесть восприятия мира. Денотативно-функциональное семиотическое пространство образа Зигфрида создается с помощью следующих знаков.

- 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 («derdas Fürchten nicht gelernthat»).

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

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

Семиотика музыки тетралогии

Анализ музыкальной партитуры тетралогии «Кольцо нибелунга» позволил

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, В.Н. Холоповой, А.П. Лободановым, В. Медушевским, Н.Б. Мечковской, В. Доэртии другими учеными мы придерживаемся точки зрения, согласно которой под музыкальным знаком понимается интонация. При этом интонация интерпретируется как звуковое воплощение музыкальной мысли, выразительно-смысловое единство, существующее в невербально-звуковом воплощении и функционирующее при участии опыта музыкально-содержательных и немusicalных ассоциативных представлений. 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, можно отнести 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 интонацию (мельчайший мелодический оборот) следует считать значащей и основной смысловой единицей музыки. Музыкальная интонация и основанная на ней мелодия (мотив) соединяются созвучиями в целостную ладово-ритмическую последовательность.

Итак, 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 (Музыкальная энциклопедия. Режим доступа: <https://www.musenc.ru/html/1/leytmotiv.html>). 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 (Sigmund-Motiv, Sieglinde-Motiv, Siegfried-Motiv, Walsungen-Motiv, Wotan-Motiv, Erda-Motiv и т.д.) (Рис. 3);



Рис. 3
Fig. 3

- знаки, актуализируемые лейтмотивами, выражающими чувства, физические и эмоциональные состояния героев (Sigmunds Erschöpfungs-Motiv, Liebes-Motiv, Wonne-Motiv, Unmut-Motiv, Verzweiflungs-Motiv, Unruhe-Motiv, Angst-Motiv и т.д.) (Рис. 4);



Рис. 4
Fig. 4

- знаки, реализуемые лейтмотивами, характеризующими взаимоотношения и физические действия персонажей (Fluch-Motiv, Götterdämmerungs-Motiv, Entsagungs-Motiv, Schleich-Motiv, Ritt-Motiv и т.д.) (Рис. 5);

- знаки, соответствующие невербальным локативам и инструментативам,



Рис. 5
Fig. 5

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 разворачивание природного процесса, картины мира – от прабытия, первостихий природы до человека с его страстями и конфликтами. Следовательно, музыкальная линия, формирующаяся из простейших элементов (натурально-обертонного звукоряда), проходит огромный путь музыкально-интонационного обогащения. В «Золоте Рейна» тетралогии эта цепочка разворачивается 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 зналокатив, 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 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 части тетралогии «Валькирия» (как 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 рядами:

- 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 квартсекстаккорда с переходом в минорный секстаккорд).

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.

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 квартсек-

стаккорда 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 постепенное нисходящее движение в диапазоне кварты), отражающий свободолобие;
- *Jugendkraft-Motiv* (нисходящий квартовый интервал), олицетворяющий юношескую мощь и удаль Зигфрида.

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 заключительной части тетралогии «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 *Gutrune-Motiv*, на основе которого строится фанфарный клич вассалов Гунтера. 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*, *Walsungen-Motiv*, переходящие 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.

Выводы

Итак, Рихард Вагнер разработал и использовал в «Кольце нибелунга» уникальный знаковый код, включающий в себя различные семиотические модусы. Его основные функции – соединение двух семиотических систем (естественного языка и музыки) в единое знаковое целое, а также актуализация центральной идеи всего творчества композитора о синтезе и непрерывности музыкального и драматического развития.

Таким образом, семиотическое пространство либретто опер цикла формируется на основе взаимодействия вербальных, невербальных и знаков 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 ресурса 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 произведения Вагнера как семиотическая система базируется на детально разработанном композитором принципе лейтмотивного развития, в основе которого находится лейтмотив как доминирующий семиотический конструкт. В качестве основных знаков музыкального языка Рихарда Вагнера в работе были выделены 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.

Семиотику Вагнера можно интерпретировать как уникальный образец транскодового симбиоза, поражающего собственным метаязыком композитора, гармонией музыкально-вербального переплетения и безграничным эффектом выразительности на протяжении нескольких эпох.

Список литературы / References

Asaf'ev, B.V. (1971). *Muzykal'naiia forma kak protsess* [Musical form as a process]. Leningrad, Muzyka, 376 p.

Beniumov, M.I. (2010). Opyt semioticheskogo analiza khudozhestvennykh sredstv muzyki [Experience of semiotic analysis of artistic means of music]. *Mezhdunarodnaia nauchnaia konferentsiia "Muzykovedcheskiĭ forum-2010"* [International Scientific Conference "Musicological Forum-2010"]. Moscow, 1–12, available at: https://gnedin-academy.ru/wp-content/documents/nauka/muz_forum/Beniumov.pdf

- Borodulina, N.I.U. (2009). *Metaforicheskaia reprezentat̄ s̄iia èkonomicheskikh poniatii v semioticheskom aspekte*: Avtoref. ... d-ra filol. nauk [*Metaphorical representation of economic concepts in the semiotic aspect*]. Kursk, 46 p.
- Brazgovskaia, E.E. (2015). Vospriiatie muzyki kak polilingval'nyi akt: IAroslav Ivashkevich o Frederike Shopene [Perception of music as a polylingual act: Yaroslav Ivashkevich on Frederick Chopin]. In *Universum: filologii i iskusstvovedenie* [*Universum: philology and art history*]. 11 (23), 6–28.
- Varzapova, V.I.U. (2020). *Zagolovok angloiazynchnogo mediateksta kak ob'ekt lingvosemioticheskogo issledovaniia (na matreiale zagolovkov setevykh versii izdaniĭ The Telegraph i The Independent)*: Avtoref. ... kand. filol. nauk [*The title of an English-language media text as an object of linguosemiotic research (based on the matreial of titles of online versions of publications The Telegraph and The Independent)*]. Moscow, 22 p.
- Kataev, A.O. (2016). IAzykovoĭ znak kak kategoriia filosofii, lingvistiki i perevodovedeniia [Language sign as a category of philosophy, linguistics and translation studies]. In *Vestnik Rossiĭskogo universiteta druzhby narodov. Seriia: Teoriia iazyka. Semiotika. Semantika* [*Bulletin of the Peoples' Friendship University of Russia. Series: Theory of Language. Semiotics. Semantics*]. 4, 17–25.
- Lavilina, N.P., Skripnik K. D. (2014). Muzyka i iazyk v semioticheskom karkase [Music and language in a semiotic framework]. In *Aktual'nye problemy gumanitarnykh i estestvennykh nauk* [*Actual problems of humanities and natural sciences*]. 3/2, 384–389.
- Lobodanov, A.P. (2016). *Semiotika iskusstva* [*Semiotics of art*]. London, MANVO, 804 p.
- Lotman, I.U.M. (2002). *Stat'i po semiotike kul'tury i iskusstva* [*Articles on the semiotics of culture and art*]. Saint-Petersburg, Akademicheskii prospekt, 544 p.
- Medushevskii, V. (1993). *Intonat̄ sionnaia forma muzyki: Issledovanie* [*Intonation form of music: The Study*]. Moscow, Kompozitor, 262 p.
- Mechkovskaia, N.B. (2008). *Semiotika: IAzyk. Priroda. Kul'tura: Kurs lekt̄ sii: Ucheb. posobie dlia stud. filol., lingv. i perevodoved. fak. vyssh. ucheb. zavedeniĭ* [*Semiotics: Language. Nature. Culture: Course of lectures: Textbook for students. philol., lingv. and translation specialist*]. Moscow, Akademiia, 432 p.
- Moreva, E.A. (2016). Nekotorye semioticheskie aspekty v muzykovedcheskikh issledovaniiaakh [Some semiotic aspects in musicological research]. In *Tavricheskii nauchnyi obozrevatel'* [*Tauride Scientific Observer*]. 9(14), 7–11.
- Music Encyclopedia (1982). Available at: <https://www.musenc.ru/html/l/leytmotiv.html> (accessed 5 January).
- Olianich, A.V. (2018). Sovremennye tendent̄ sii filosofsko-teoreticheskikh, soġ siokul'turnykh i lingvosemioticheskikh issledovaniĭ [Current trends in philosophical-theoretical, socio-cultural and linguosemiotic research]. In *Mirovye nauchno-tekhnologicheskie tendent̄ sii soġ sial'no-èkonomicheskogo razvitiia APK i sel'skikh territorii: materialy mezhdunarodnoi nauchno-prakticheskoi konferent̄ sii, posviashchennoi 75-letiiu okonchaniia Stalingradskoi bitvy* [*Global scientific and technological trends in the socio-economic development of agriculture and rural areas*]. 5, 3–8.
- Kholopova, V.N. (2002). *Teoriia muzyki: melodika, ritmika, faktura, tematizm* [*Music theory: melody, rhythm, texture, thematism*]. Saint-Petersburg, Lan', 368 p.
- Iakobson, R. (2001). V poiskakh sushchnosti iazyka [In search of the essence of language], In *Semiotika: antologiiia* [*Semiotics: anthology*]. 111–126.
- Agawu, K. (2011). *Music as Discourse: Semiotic Adventures in Romantic Music*. Oxford, Oxford University Press, 352 p.
- Agawu, K. (1991). *Playing with signs. A Semiotic interpretation of classic music*. Princeton, Princeton University Press, 1991. 168 p.
- Dougherty, W.P. (1993). The Play of Interpretants: A Peircean Approach to Beethoven's Lieder. In *The Peirce Seminar Papers: An Annual of Semiotic Analysis* (1).
- Dougherty, W.P. (2014). What is a musical sign? A guess at the riddle, In *Interdisciplinary Studies in Musicology* (14).
- Mosley, D. (1990). *Gesture, Sign and Song: An Interdisciplinary Approach to Schumann's Liederkreis Opus 39*.

Nattiez, J.J. (1987). *Musicologie generale et semiology*. Paris, Christian Bourgois, 401 p.

Rossi, F., Sindoni, M.G. (2017). The Phantoms of the Opera: Toward a Multi-Dimensional Interpretative Framework of Analysis. In *Mapping Multimodal Performance Studies*.

Salgar, O.H. (2016). Musical Semiotics as a Tool for the Social Study of Music. In *Ethnomusicology Translations* (2).

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

Van Baest, A. (2000). *A Semiotics of Opera*. Tilburg, Eburon, 160 p.