

## Musical semiotics: short digression to development history

*В основе работы — анализ музыкально-семиотических концепций XX века. Показаны предпосылки их возникновения, основные направления и пути их развития. Раскрываются перспективные траектории дальнейшего становления музыкальной семиотики в контексте теории музыкального искусства.*

*At the centre of work — the analysis of musical semiotics concepts in XX<sup>th</sup> century. Preconditions of their occurrence, the basic directions and ways of development are shown. Perspective trajectories of the further musical semiotics formation in a musical art theory context are considered.*

Андрей ДЕНИСОВ

Музыкальная семиотика:  
краткий экскурс в историю развития

**М**узыкальная семиотика как наука имеет относительно непродолжительную, хотя и богатую событиями историю. Она складывалась в постоянном конфликте точек зрения и позиций, знала кризисы и взлеты в своем развитии. Впрочем, напряженный характер становления оказался для самой музыкальной семиотики необычайно плодотворным. Он постоянно вскрывал новые научные проблемы, а также по-новому освещал уже существующие вопросы. Чтобы понять специфику этой области, уместно попытаться взглянуть на ее общие пути развития в ушедшем XX веке — возможно, такой краткий обзор позволит более точно определить и ее дальнейшие перспективы.

\* \* \*

Предпосылки рождения музыкальной семиотики обнаруживаются как в развитии музыкальной теории, так и в науке XX века в целом. Прежде всего, это склонность последней к *междисциплинарному синтезу*, диалогу различных, порой весьма несхожих областей. Так, например, лингвистика взаимодействует с психологией, теорией информации, математикой, искусствоведением — с кибернетикой и эстетикой. Наука XX века в целом оказалась в значительной мере синтетичной, вызвав к жизни новые сферы знания.

В музыкальной науке этот синтез был менее ярко выражен — слишком специфическим представлялся сам материал музыкального искусства. Сложившиеся в теории музыки методы нередко с трудом

допускали в свое пространство новые подходы и исследовательские приемы, вызывавшие обычно бурные дискуссии.

Впрочем, их использование было неизбежным. С одной стороны, само развитие музыкального искусства XX века привело к значительному обновлению системы музыкальных средств, безграничному раздвижению звучащего пространства. Требовались какие-то новые взгляды, которые позволили бы объяснить художественные явления XX века. Появление экстраординарных приемов, ломка привычных стереотипов мышления — все это настоятельно требовало преобразования и научного знания, и самих исследовательских позиций.

С другой, методы семиотики предоставляли соблазнительную возможность создания *универсальной теории*, своего рода всеобщей научной парадигмы. Вообще в XX веке семиотические методы обретают высокое значение в самых разных областях знания. Вспомним о появлении семиотики архитектуры, живописи, кино, театра, культуры, и т. д. Как отмечает Е. Росинская, «семиотические идеи формировались в рамках многих наук, поскольку они были связаны с попытками обосновать знаковую природу мышления» [9]. А еще раньше один из основателей семиотики, Ч. Моррис, писал: «человеческая цивилизация невозможна без знаков и знаковых систем, человеческий разум неотделим от функционирования знаков — а возможно, и вообще интеллект следует отождествить именно с функционированием знаков» [19, p. 1].

Для гуманитарной науки это тяготение к универсализму было особенно важным — уже в силу самой ее плюралистичной природы, неизбежно предполагавшей сосуществование различных точек зрения<sup>1</sup>. Кроме того, развитие семиотики музыки отчасти стимулировалось тенденцией использования точных (в том числе — математических) методов в музыковедении. Именно семиотика могла бы позволить обрести гуманитарным наукам (и музыкальной теории в первую очередь) значительную степень точности и понятийной строгости, обретения единого концепционного фундамента.

\* \* \*

*Развитие* семиотики музыки оказалось весьма насыщенным и одновременно драматичным. Ее истоки можно найти в работах многих авторов, не пользовавшихся самим понятием «семиотика», но по существу говоривших именно о ней. Здесь достаточно вспомнить о концепции музыкального символа А. Шеринга, теории символа в музыке Д. Липмана [18], Г. Епперсона [17]. Собственно же музыкальная семиотика особенно активно стала развиваться в зарубежной музыкальной науке в 1960–1970-х годах; среди наиболее известных работ достаточно вспомнить исследования Й. Йиранека, Б. Неттля, Н. Рюве, Ж. Наттье, Дж. Стефани, В. Карбузицкого, и многих других ученых. Об активном и пристальном интересе ученых разных стран свидетельствует как обилие работ, так и организация конгрессов и симпозиумов<sup>2</sup>,

<sup>1</sup> По этой причине автор настоящей статьи подчеркивает, что изложенные им здесь идеи призваны не отрицать уже имеющиеся точки зрения, а показать в них дискуссионные моменты.

<sup>2</sup> См., например: [15; 21].

а также регулярное участие в периодических изданиях, например: *Semiotica* (Journal of the international association for semiotic studies).

В отечественной науке у истоков музыкальной семиотики стоял М. Арановский (напомним, что до него еще Б. Асафьев выдвинул идею о создании музыкальной семантики как науки). Его работы раскрывают сложный и порой мучительный поиск фундаментальных оснований этой области. В дальнейшем ее развитие вызвало всплеск интереса у многих ученых, одновременно он сопровождался напряженными и долго не затихавшими спорами. О них, в частности, напоминает дискуссия, развернувшаяся на страницах «Советской музыки» в 1970–1980 годах. Среди первых участников музыкально-семиотического сюжета оказались ученые, имеющие принципиально разные позиции и сам стиль мышления — Г. Орлов, Ю. Кон, В. Медушевский, С. Мальцев. Характерным стал интерес к семиотике музыки и со стороны фольклористов (В. Гошовский, И. Земцовский), а также филологов и лингвистов (Б. Гаспаров, М. Ланглебен)<sup>3</sup>. Весь этот этап развития семиотики музыки характеризует как активный поиск, так и плюралистичность и противоречивость позиций. Пытаясь определить исходные понятия, авторы иногда приходили к подчас парадоксальным выводам<sup>4</sup>.

Обзор многообразных позиций ученых не входит в скромные задачи этой работы, хотя мог бы сам по себе оказаться крайне показательным<sup>5</sup>. Здесь же следует сказать, прежде всего, о том, что *исходные* основания этих позиций оказываются относительно едиными и образуют как минимум две линии. С одной стороны, это рассмотрение в качестве исходной модели знака вербального языка со всеми его атрибутами:

1) *повторяемостью* в разных текстах;

2) относительно *стабильным значением*, а также:

3) *устойчивостью внешней формы* (работы И. Волковой, Л. Шаймухаметовой, О. Никитенко, Б. Гаспа-

рова). С другой — использование в качестве модели известной пирсовской триады икон-индекс-символ, имеющей предельно общий и универсальный смысл (В. Куцер, В. Медушевский, Л. Мазель, А. Сохор, С. Раппопорт, С. Мальцев, В. Холопова, Л. Акопян, В. Карбузицкий, Д. Лидов, и другие).

Обращение к вербальному знаку как исходной модели для построения музыкально-семиотической системы можно встретить в работах разных авторов. Например, Л. Шаймухаметова под знаком понимает инвариантную и относительно стабильную единицу текста, обладающую устойчивым значением: «знак — материально-идеальная стереотипная единица художественного текста, обладающая свойством инварианта и способностью рождать адекватные звуковой форме образы-представления» [13, с. 104]; «... репрезентирующие качества знака, обеспечивающие его узнаваемость, проявляются в формульности, устойчивости структуры, а также в способности сохранять постоянную связь между знаком, значением и рождаемым с его помощью смыслом» [13, с. 100].

Определяя язык как систему знаков с устойчивыми значениями и отмечая, что музыкальный язык отличается от множества других языков, прежде всего тем, что не имеет готового и постоянного набора «значащих единиц», автор считает, что знаковые функции наиболее явно выражаются в музыкальной теме. Конкретные воплощения знака в теме — *мигрирующие интонационные формулы* — повторяющиеся в разных текстах интонации, имеющие устойчивые значения и относительно стабильную звуковую форму.

Использование пирсовской типологии знаков также стало достаточно устойчивой тенденцией в музыкально-семиотической теории. Так, В. Медушевский писал о том, что музыкальный язык состоит из системы выразительных средств (значимых единиц, знаков) и системы грамматик [6, с. 10]. При определении музыкального средства как знака, по мнению автора,

следует учитывать два условия: во-первых, знак должен иметь отличительные признаки, позволяющие вычленив его из контекста, во-вторых, он должен представлять нечто, находящееся за его пределами. Следовательно, «*музыкальный знак* можно определить как специфическим образом оформленное *материальное акустическое образование*, выполняющее в музыке следующие функции (одну из них или все вместе): пробуждение *представлений и мыслей о явлениях мира, выражение эмоционально-оценочного отношения, воздействие на механизмы восприятия, указание на связь с другими знаками*» [6, с. 10].

Обращаясь к проблеме классификации знаков, В. Медушевский разделил их (по критерию их материально-конструктивных свойств) на аналитические и синкретические. Первые вырастают на основе музыкальных грамматик — норм и правил связывания звуковых элементов — и потому как правило связаны с какой-то одной плоскостью музыкальных средств (только с гармонией, ритмом, и т. д.); вторые — знаки-интонации, охватывающие все стороны выразительных средств.

В целом, обе тенденции оказались крайне устойчивыми, и их можно проследить в работах многих авторов. Различия заключаются, прежде всего, в конкретном приложении этих двух моделей к музыкальному искусству. Например, *какие* повторяющиеся элементы музыки можно считать знаками, что следует понимать под значением — эти проблемы неизбежно возникали при использовании вербальной знаковой модели. Как именно воплощается иконическая или символическая природа знака в музыке, *какие именно* параметры ей соответствуют — эти вопросы также объясняют большинство различий в концепциях. Универсализм триады Пирса вызывал трудно преодолимый соблазн — приложить ее по отношению к музыке любой ценой. Явные же сходства музыки со словесным языком нередко заслоняли и принципиальные

<sup>3</sup> В ряде случаев их привлекала возможность формализованного описания музыкального языка, инспирированная воздействием теории порождающих грамматик Н. Хомского. В более широком плане эта попытка восходит к идее обоснования общей природы различных языков.

<sup>4</sup> Таково, например, предложенное М. Арановским определение музыки как незнаковой семиотической системы (в свете более поздних работ автора можно предположить, что в действительности имелось в виду выражение «музыка как незнаковая языковая система» — см.: [1]). Другой пример, относящийся к более позднему этапу развития музыкальной семиотики — вывод М. Бонфельда о том, что музыка — это речь, опосредованная не знаками, а субзнаками [2].

<sup>5</sup> См. об этом подробнее: [11; 1; 7; 3]. Краткий, но содержательный анализ некоторых направлений музыкальной семиотики можно найти в статье Е. Тарасты [22]. См. также обзорные работы Я. Дубравовой [16], Д. Осмонд-Смита [20].

отличия между ними, о чем будет сказано ниже.

При этом некоторых ученых семиотика привлекала при решении частных, или отнюдь не семиотических проблем, но в большинстве своем их все же волновала семиотика музыки как некая целостная, *глобальная* область, соединяющая в себе разные направления науки о музыке. В частности, к семиотике обращались авторы, пытаясь построить теорию выразительности в музыке (Л. Мазель, В. Медушевский), или теорию музыкальной эстетики, взаимосвязанную с ними концепцию музыкального языка, и т. д.

Вообще о том, что семиотика музыки до сих пор не теряет своей актуальности до сих пор, свидетельствуют постепенно складывающиеся целые исследовательские направления, уже имеющие свои традиции. В отечественной науке это, первую очередь — Л. Шаймухаметова (Уфа — направление исследования музыкальной семантики), В. Холопова (Москва — развитие идей Пирса в музыкальной семиотике). Благодаря энергичным усилиям Е. Тарасты и его учеников несколько десятилетий активно развивается финская семиотическая школа<sup>6</sup>. Семиотика музыки активно контактирует с психологией, лингвистикой, философией. В целом же, в последнее время заметным оказывается как появление новых аналитических аспектов, так и тяготение к некоему единству позиций, исходных положений. Проходящие конференции по музыкальной семиотике<sup>7</sup> наглядно говорят не только об обилии нерешенных вопросов, но и о стремлении обрести взаимопонимание.

\* \* \*

Если пытаться выделить наиболее общие *направления*, сложившиеся в музыкальной семиотике, то они располагаются в двух направлениях. Во-первых, это *общетеоретические* вопросы, естественным образом занимающие центральное положение. Во-вторых — проблемы, обращенные

к изучению творчества *конкретных* композиторов и произведений.

Общетеоретические вопросы сами по себе группируются в двух плоскостях. Так, существенное положение в работах занимает *морфологический* аспект, связанный с решением двух проблем — определение как самой сущности музыкального знака, так и музыкального языка как целостной, взаимосвязанной системы знаков. Нетрудно понять, что именно семиотика могла бы превратить само определение «музыкальный язык» из метафорического понятия в строго научное. Однако до сих пор концепция музыкального языка остается одной из наиболее противоречивых и трудноразрешимых в теории музыки. О причинах, объясняющих это обстоятельство, мы скажем чуть позже. Здесь же отметим, что, даже давая определение понятию «музыкальный знак», до сих пор неразрешимой оказывается вопрос о том, *что же именно* создает систему знаков в музыке, как реализуется превращение этих базовых единиц в единую и целостную порождающую модель. Иными словами говоря, нельзя объяснить, каким образом система знаков в музыке переходит из *уровня* языка на уровень *речи*.

С морфологическим аспектом опосредованно связаны и два других — *философско-эстетический* и *культурологический*<sup>8</sup>. Ставя фундаментальный вопрос о сходстве и различиях разных семиотических систем, они поворачивают его в другую плоскость — а именно, исследование положения музыки в ряду других семиотических систем, сходств между ними и различий, наконец — функционирования семиотической системы музыки в целостном пространстве культуры.

Вторую плоскость образуют аспекты, отображающие три магистральных направления семиотики — семантический, синтаксический и прагматический. В соответствии с ними рассматриваются проблемы значения, взаимодействия значащих единиц, а также их функционирования в процессе коммуника-

ции. Здесь следует подчеркнуть, что все три аспекта в работах нередко рассматриваются изолированно, в итоге выходя за пределы собственно семиотики. Так, построение моделей коммуникации музыкального искусства обретает крайне широкое преломление, соприкасаясь с теорией жанра и психологией восприятия в целом. Музыкальная семантика изучается порой как совершенно самостоятельная область, имеющая многозначный спектр воплощений и становящаяся синонимом словосочетания «содержательный аспект музыки» (так, исследуется семантика тональностей, жанров, музыкальных форм и т. д.).

Основные *сложности*, связанные с развитием музыкальной семиотики, связаны со следующими обстоятельствами. В первую очередь, далеко не всегда учитывается глубоко специфическое различие между музыкой и другими художественными языками. Авербальность музыки, принципиально отличная от понятийного содержания словесного языка, сама континуальность и слитность музыкального высказывания, обусловленная его интонационной природой, оказываются мощной преградой на пути построения музыкальной семиотики.

Вопреки этому, тенденция *сравнения музыки с вербальным языком* в семиотическом аспекте оказывается необычайно устойчивой. Здесь следует вспомнить о том, что вообще представление о главенстве словесного языка, выступающего в качестве модели по отношению к другим знаковым системам, оказалось для семиотики центральным. Так, Р. Якобсон писал, что «...язык является центральной и самой важной из всех семиотических систем. <...> Отношения между вербальной системой и другими знаковыми системами могут служить отправным пунктом классификации знаковых систем» [14, с. 372]; А. Греймас и Ж. Куртье в своем объяснительном словаре по семиотике отметили: «... нельзя упускать из виду, что у истока семиотических изысканий

<sup>6</sup> Работы широко представлены в серии Acta Semiotica Fennica — первый выпуск появился более пятнадцати лет назад, в настоящее время их существует уже 26. В серии представлены как законченные исследования, так и материалы международных конгрессов, ежегодно проходящих летом в Иматре. Впечатляет разнообразие аспектов, рассматриваемых авторами — вплоть до «музыкальной зоосемиотики» (!).

<sup>7</sup> Осенью 2006 года в Риме состоялся Девятый международный конгресс по музыкальному означению (International Congress on Musical Signification — см. о нем [12]). Кроме того, это конференция «Музыкальная семиотика: перспективы и пути развития». Международная научная конференция, Астрахань, Астраханская государственная консерватория, 16–17 ноября 2006 года. Семиотические вопросы также широко обсуждаются в Петрозаводске (Междисциплинарные семинары, проходящие с 1998 года), и в Москве на конференциях «Семантика музыкального языка» (РАМ имени Гнесиных, с 2002 года).

<sup>8</sup> Работы М. Кагана [4], С. Раппопорта [8].

стоит лингвистика, что естественный язык не только определяется как одна из семиотик (или один из языков), но и лингвистика принимается — в явном или неявном виде — за модель, по которой могут и должны строиться другие семиотики» (цит. по [10, с. 491]).

В итоге, применение семиотических определений в такой, «вербальноцентристской» версии неизбежно приводит к трудноразрешимым проблемам. Во-первых, музыкальная семантика, имея абсолютно непонятный характер оказывается несводимой к вербальной семантике. В результате вопрос значения семиотических единиц оказывается открытым. Во-вторых, природа музыкального искусства, живущего в непосредственном акте звучания, вариативна, не поддается дискретизации как *целое*. Точнее говоря, расчленению поддаются *отдельные* планы (вроде «мотив – фраза – предложение – период»). Значение же изолированных единиц имеет фиксированный, «точечный» характер и превращается в абстракцию. Их воплощение в реально существующий, живой смысл целого оказывается необъяснимой загадкой.

Сама семиотическая дискретизация музыки представляет отдельную проблему. *Многомерность* музыкальной ткани, существование множества организующих ее грамматик (лад, склад, синтаксис, метроритм), значимость *всех* компонентов в воплощении интонации (вплоть до тембровых и динамических оттенков, темпа) приводит к тому, что выделение музыкальных знаков как дискретных единиц сталкивается с массой малоприятных проблем.

Наконец, как уже было сказано выше, множество сложностей связано с синтагматическим аспектом музыкальной семиотики. Взаимодействие значащих единиц на синтаксическом уровне, превращение их значений в целостный смысл в языках дискретного типа (вербальном, языке искусственного интеллекта) также несопоставимо с тем, что происходит в музыкальном искусстве.

Еще одна сложность заключается в том, что при построении музыкальной семиотики нередко смешиваются разные категориальные уровни, логические аспекты. В результате в разряд семиотической системы музыки одновременно могут попасть композиционные

схемы, жанровые модели, мелодические формулы, и т. д. Понятно, что сами по себе они образуют абсолютно различные художественные планы. Так, в области словесного творчества вряд ли правомерно сводить вместе композиционную организацию текста и собственно язык как *материал* высказывания. Подобное смешение аспектов в музыкальной семиотике может лишь усилить путаницу в определении исходных понятий и формулировок. Представляется, что в музыкальной семиотике необходимо четко разграничивать уровни проявления знаковых свойств — в соответствии с многомерностью самой организации музыкального текста.

\* \* \*

В заключении следует сказать о том, что проблемы в построении музыкальной семиотики, судя по всему, возникают по двум причинам. Во-первых, семиотика трактовалась как система имманентно, *изначально* присущая музыкальному искусству. Ее законы рассматривались как тотальные, подчиняющие себе все координаты музыкального высказывания. Во-вторых, сама семиотика изначально предлагала уже сложившийся аппарат. Ученые по сути дела должны были оперировать готовой парадигмой, в которой мало что можно изменить. Эвристические возможности семиотики в результате оказывались сильно ограниченными. Существует модель, задача в том, как найти соответствие ей в музыке. Приложение этой модели могло осуществляться чисто механически — если а priori предполагалось, что она универсальна для всех случаев. Семиотические модели также могли использоваться достаточно гибко, и в этом случае было необходимо найти адекватное соответствие между ними и самой имманентной природой музыки как *художественного* языка.

Последнее обстоятельство указывает и возможные пути преодоления противоречий. В первую очередь, это сравнение музыки именно с художественными языками, имеющими свои особенности организации и функционирования. Между ними и нехудожественными языками существуют принципиальные отличия, игнорирование которых неизбежно приводило, и будет приводить к неразрешимым проб-

лемам. Кроме того, не следует забывать о том, что понятия «семиотическая система» и «язык» далеко не тождественны. Очевидно, что первое является более широким, чем второе.

Вообще изучение музыки как вида языка следует рассматривать как отдельную область, несомненно, взаимосвязанную с семиотикой, но не сводимую только к ней. Поэтому определение в музыке семиотических свойств вовсе не следует трактовать как неизбежную констатацию ее языковой природы. Судя по всему, семиотические законы могут и не иметь тотальной власти в пространстве художественной коммуникации. Как это ни парадоксально, но, отказав семиотике в полном универсализме и всеохватности, возможно, удастся вскрыть ее новые объяснительные возможности.

В связи с этим уместно указать на две области, в которых применение семиотических методов представляется наиболее перспективным:

1) ситуации, в которых композиторы используют специфические приемы организации текста, предполагающие вторичную упорядоченность в его строении. В частности, это использование цитат, различных форм межтекстовых пересечений. Вообще проблема межтекстовых взаимосвязей в музыке сама по себе апеллирует именно к семиотике.

2) ситуации, связанные с взаимодействием музыки и других искусств. Контакт слова и музыки, например, может привести к рождению семиотических по своей природе элементов, имеющих различные воплощения, но единых по природе. Риторические обороты эпохи барокко, оперные лейтмотивы, тематизм программных произведений имеют сходные механизмы образования и функционирования. Объяснение их семиотической природы позволит по-новому взглянуть и на саму проблему диалога разных художественных языков, организующих принципов, лежащих в их основе.

Здесь не ставилась цель детального разбора существующих музыкально-семиотических концепций. Задача этой работы заключалась в другом — представить общее состояние данной научной области. Как видно, его можно охарактеризовать так: «поиск исходной парадигмы». Скорее всего,

ее построение должно быть связано с пересмотром самих исходных позиций семиотики музыки. Сложный

путь противоречий и плюрализма должен привести не к радикальному отказу от уже достигнутого, но к его

гибкому переосмыслению, которое позволит семиотике музыки обрести сложившиеся очертания.

### Список литературы

1. **Арановский М.** Музыкальный текст: Структура и свойства. — М.: Композитор, 1998. — 343 с.
2. **Бонфельд М.** Музыка: Язык. Речь. Мышление. — М., 1991. — 125 с.
3. **Денисов А.** Музыкальный язык: структура и функции. — СПб.: Наука, 2003. — 207 с. — ISBN 5-02-027123-3.
4. **Каган М.** Музыка в мире искусств. — СПб.: Ut, 1996. — 232 с.
5. **Мальцев С.** Семантика музыкального знака: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. — Л., 1980. — 23 с.
6. **Медушевский В.** О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. — М.: Музыка, 1976. — 254 с.
7. Музыкальный язык в контексте культуры / Труды ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 106. — М., 1989. — 144 с.
8. **Раппопорт С.** Семиотика и язык искусства // Музыкальное искусство и наука: Вып. 2. — М., 1973. — с. 17-58.
9. **Росинская Е.** Семиотика вообще и семиотика архитектуры // Семиотика и язык архитектуры: сборник научных трудов. — М., 1991. — С. 5-31.
10. Семиотика. — М.: Радуга, 1983. — 636 с.
11. **Тараева Г.** Общие проблемы музыкального языка. Система музыкального языка / Музыка: обзор информ. ГБЛ. Вып. 1. — М., 1988. — 36 с.
12. **Ханнанов И.** О знаках и значениях // Музыкальная академия. — 2007. — № 2. — С. 182-186.
13. **Шаймухаметова Л.** Семантический анализ музыкальной темы. — М.: РАМ им. Гнесиных, 1998. — 265 с.
14. **Якобсон Р.** Лингвистика в ее отношении к другим наукам // **Якобсон Р.** Избранные работы. — М.: Прогресс, 1985. — С. 319-330.
15. Actes du 1-er Congres International de Semiotique Musicale: Beograd, 17-21, octobre, 1973.
16. **Doubrovova J.** Hudebni semiotika na II kongresu IASS, Viden 1979 // Hudebni veda. — 1980. — № 4.
17. **Epperson G.** The Musical Symbol. A Study of the Philosophic Theory of Music. — Amsterdam: 1967. — 323 p.
18. **Lipman E.** Symbolism in Music // The Musical Quarterly. — New-York: 1953, october. — V. XXXIX. — № 4. — P. 554-575.
19. **Morris Ch.** Foundation of the Theory of Signs // International Encyclopedia of Unified Science. — 1938. Vol. 1. — № 2. — 59 p.
20. **Osmond-Smith D.** Problems of Terminology and Method in the Semiotics of Music // Semiotica. Compte rendu. — 1976. — P. 271-294.
21. Semiotic Unfolding: Proceedings of the Second Congress of the International Association for Semiotic Studies. — Berlin-New-York-Amsterdam: 1979. — V. III.
22. **Tarasti E.** Music as Sign and Process//Analitica: Studies in the Description and Analysis of Music in Honour of Ingmar Bengtsson. — Stockholm, 1985. — P. 97-115.

Elizaveta MATROSOVA

## Christian symbols in *Salomé* by Oscar Wilde and Richard Strauss

Статья посвящена анализу образа Иоканаана. В ней рассмотрены символы, дающие дополнительный смысл этому образу. Благодаря выбору такого ракурса становится возможным обнаружить в «Саломее» Уайльда-Штрауса грани, объединяющие это произведение с христианской культурой.

Article is devoted the analysis of Iochanaan's image. In it the symbols giving additional sense to this image are subject to consideration. Thanks to a choice of such foreshortening begins possible to find out in 'Salomé' by Oscar Wilde and Richard Strauss the sides uniting this product with Christian culture.

Елизавета МАТРОСОВА

## Христианские символы в «Саломее» Оскара Уайльда — Рихарда Штрауса

Любой зритель, столкнувшись с «Саломеей», мгновенно понимает, что он попал в пугающе дисгармоничное, но поэтически изысканное завораживающее пространство. Все эти ощущения возникают благодаря параллельному сосуществованию множества эмоций, чувств, впечатлений, представлений, понятий, смыслов, которые часто контрастны друг другу. В «Саломее» показаны одновременно красота и неприглядность, святость и порочность, восторг и отвращение, любовь и нена-

висть. Особую же роль в создании такого многослойного содержания играют символы, наполняющие собой весь художественный текст. Из множества их значений возникает дополнительный пласт тончайших смысловых переплетений, подобных сети нервных окончаний человеческого тела, отвечающих на каждое прикосновение.

Наверное, вполне закономерным является то, что большинство символов принадлежит образу иудейской принцессы, именем которой названы как пьеса Оскара

Уайльда, так и написанная на почти полностью сохранный текст опера Рихарда Штрауса. Но и образ пророка Иоканаана, к которому Саломея испытывает разрушающую страсть, также расширен символами, хотя, казалось бы, фигура Иоанна Крестителя — одного из самых почитаемых христианских святых — ни в каких смысловых дополнениях не нуждается. Символы, относящиеся к этому действующему лицу, вызывают особый интерес, поскольку не только усиливают сам образ, но и показывают