

Stanislavsky, K. S. (1935) *Sobranie sochinenii v vosmi tomakh*. Vol. 3. Moscow, Iskusstvo Publ. 434 p.

Fischer-Lichte, E. (2015) *Estetika performativnosti* / transl. from German by N. Kandinskaya; ed. by D. V. Trubochkin. Moscow, Mezhdunarodnoe teatralnoe agentstvo "Play&Play", Kanon+ Publ. 376 p.

Submission date: 11.04.2026.

Шолохов Олег Александрович — аспирант кафедры философии, социологии и культурологии Московского гуманитарного университета. Адрес: 111395, Российская Федерация, г. Москва, ул. Юности, 5. Эл. адрес: oleg-sh olokhov@mail.ru

Sholokhov Oleg Aleksandrovich, Postgraduate Student, Department of Philosophy, Sociology and Cultural Studies, Moscow University for the Humanities. Postal address: 5, Yunosti St., Moscow, Russian Federation, 111395. E-mail: olegsholokhov@mail.ru

DOI: 10.17805/zpu.2026.2.22

Семиотика оперной постановки: музыкальная составляющая

С. А. БОНДАРЕНКО

МОСКОВСКИЙ ГУМАНИТАРНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

В статье рассматривается музыкальная составляющая оперного искусства в контексте семиотического подхода. Опера анализируется как сложная поликодовая система, в которой музыкальный текст выполняет не только эстетическую, но и коммуникативную функцию.

Особое внимание уделяется тому, каким образом музыкальные элементы формируют смысловое пространство спектакля и участвуют в интерпретации сценического действия. На примере опер Вольфганга Амадея Моцарта и Рихарда Вагнера показано, что музыкальный код способен выступать самостоятельным носителем драматургического содержания и формировать восприятие персонажей.

Автор предлагает рассматривать музыкальный код оперы на основе концепций У. Эко, Ж.-Ж. Натъе и А. П. Лободанова. Произведенный сравнительный анализ их концепций позволил установить, что семиотический разбор оперы влияет на уровень вовлеченности и восприятия оперного спектакля у слушателей, а это значительно снижает высокий «порог проходимости» оперного искусства для зрительской аудитории. Знание музыкального закодированного композитором текста позволяет отобразить смысловую часть либретто и сделать оперу более доступной для слушателя-неофита. Это приближает зрителя к пониманию сложного многоуровневого оперного искусства, не нарушая его элитарности и не прибегая к элементам массовой культуры.

Данное обстоятельство обуславливает необходимость внедрения семиотического подхода при изучении оперного искусства как для специалистов узкого музыкального профиля, так и для культурологов.

Автор делает вывод о том, что семиотический подход позволяет рассматривать оперу не только как музыкально-театральный жанр, но и как форму культурной коммуникации.

Ключевые слова: семиотика; опера; музыкальный код; культурология; музыкальные коннотации; поликодовая система; музыкальный текст; Вагнер; Моцарт

ВВЕДЕНИЕ

Музыкальная семиотика занимает значимое место в современном гуманитарном знании. К проблеме анализа музыкального текста и его интерпретации обращались философы, культурологи и музыковеды, однако вопрос о специфике музыкальной семиотики в оперном искусстве продолжает оставаться актуальным.

Являясь синтетическим театральным жанром, опера объединяет в себе такие составляющие, как музыка, вокал, актерская игра, изобразительное искусство, поэзия, хореография, сценография, режиссура, костюм и т. д. В силу сложности оперы как пространственно-временного вида искусства ее семиотический анализ требует изучения всех компонентов оперы как в отдельности, так и в качестве элементов сложной культурной системы. Именно поэтому опера представляет особый интерес для культурологического анализа.

В современном динамично меняющемся театральном искусстве проблема интерпретации оперы в силу нового прочтения классических произведений и изменения зрительской аудитории становится особенно значимой.

Отметим, что благодаря специфике рассматриваемого вида искусства именно музыка продолжает оставаться центральным элементом оперы как системы взаимосвязанных составляющих. Музыкальный текст содержит сложную систему кодов, коннотаций и смысловых связей. Восприятие данных кодов зависит не только от музыкальной подготовки слушателя, но и от его культурного опыта.

Целью данной статьи является рассмотрение музыкального кода оперы как особой семиотической системы.

В исследовании предпринимается попытка объединить отдельные положения концепций У. Эко, Ж.-Ж. Натье и А. П. Лободанова для анализа музыкального текста оперы.

МУЗЫКАЛЬНЫЙ КОД КАК ЭЛЕМЕНТ ОПЕРНОЙ СЕМИОТИКИ

Проблема интерпретации художественного текста занимает центральное место в работах итальянского философа и семиотика Умберто Эко. В работе «Открытое произведение» исследователь рассматривает произведение искусства как систему, допускающую множественность прочтений: «Произведение искусства, представляющее как форма, завершенная и замкнутая в своем строго выверенном совершенстве, также является открытым, предоставляя возможность толковать себя на тысячи ладов и не утрачивая при этом своего неповторимого своеобразия. Таким образом, всякое художественное восприятие произведения является его истолкованием и исполнением, так как во всяком таком восприятии оно оживает в своей неповторимой перспективе» (Эко, 2004b: 384).

Данное высказывание дает основания утверждать, что любое произведение искусства существует в рамках различных культурных кодов, обладая семантической множественностью, и не имеет единственного варианта интерпретации. Следовательно, восприятие любого художественного текста носит сугубо личный характер и может различаться у разных людей. У. Эко отмечает: «...автор создает законченную в себе самой форму, желая, чтобы она была постигнута и воспринята так, как он ее создал; тем не менее, воспринимая всю совокупность стимулов

и осмысляя их соотношение, любой человек привносит в этот процесс конкретную экзистенциальную ситуацию, свое вполне обусловленное чувственное восприятие, определенную культуру, вкусы, склонности, личные предубеждения, и, таким образом, постижение изначальной формы совершается в определенной индивидуальной перспективе» (там же: 388).

Специфика оперного искусства заключается в том, что опера существует одновременно в музыкальном, драматическом, визуальном и культурном измерениях, каждое из которых способно создавать собственное смысловое пространство.

Поскольку целью данной статьи является изучение музыкальной составляющей оперы, рассмотрим подробнее понятие музыкального кода, раскрываемое в работе У. Эко «Отсутствующая структура: Введение в семиологию». Автор считает, что музыкальный код представляет собой «скрытое правило», включающее в себя определенные системы: лады, нотопись, гармонию, контрапункт и различные «стилистические коннотации», определяющие исторический контекст и специфику культуры периода написания произведения (Эко, 2004а: 15).

Философ рассматривает музыкальный код с семиотической точки зрения и пишет: «Во всяком случае в области музыки можно говорить о:

Формализованных семиотиках: это различные шкалы и музыкальные грамматики, классические лады и системы аттракции.

Системах, основанных на *звукоподражании*: от систем словесного языка до репертуаров ономотопей {подражание звукам животных, звукам внешнего мира, природы} (в фигурных скобках пояснения автора. — С. Б.), характерных для комиксов.

Коннотативных системах {дополнительное, не прямое значение}: в пифагорейской традиции каждый лад коннотировался с каким-либо этосом. Соответствующие коннотации прослеживаются и в таких музыкальных традициях, как, например, китайская и индийская. Тем не менее трудно отрицать, что у некоторых музыкальных жанров есть свои устойчивые коннотации, достаточно вспомнить пасторальную музыку, военную музыку и т. д.

Денотативных системах: например, военные музыкальные сигналы, связь которых происходит с той или иной командой. Эти же самые сигналы наделяются и коннотативными значениями, пример — переговоры при помощи пятитональной флейты, которой пользуются индейцы Южной Америки.

Стилистических коннотациях: музыка, опознаваемая как музыка XVIII века, несет соответствующие коннотации, «рок» коннотирует «современность», коннотации двухтактного ритма отличаются от коннотации ритма на три четверти в зависимости от контекста и обстоятельств. Равным образом могут изучаться различные манеры пения в различные века в разных культурах» (там же: 15).

У. Эко разделяет денотативное (прямое) и коннотативное (культурно обусловленное) значения.

В музыке денотацией в первую очередь выступают именно звуковые характеристики: темп, динамика, звуковысотность и т. д. В свою очередь, коннотации уже основываются на ассоциациях: это может быть связано как с мелодической линией (например, минорное или мажорное строение арий служит помощником слушателю для передачи чувств и характера действующих лиц в опере), так и темповой (быстрое, медленное произведение для характерных действий, танцев). В символическом аспекте отдельный музыкальный инструмент может быть олицетворением характерного коннотативного восприятия (в особенности национальные инструменты).

У. Эко рассматривает и культурные коннотации, понятные представителям конкретного народа. Например, китайская пентатоника или индийское ладовое строение музыки значительно отличаются от европейской гармонии и выступают своеобразным культурным музыкальным кодом нации. В связи с этим китайская опера также значительно отличается от европейской и русской. Характерные музыкальные переходы и распевы китайского оперного искусства являются крайне сложными для восприятия представителями других культур вне зависимости от уровня подготовленности слушателя, что является ярким примером фундаментальных различий в понимании музыкального кода каждой национальной культуры.

Из вышесказанного следует, что именно коннотации формируют у публики эмоционально-чувственный отклик. Следовательно, на восприятие музыкального произведения влияют как культурно сложившиеся коннотации, так и глубоко личностные коннотации каждого человека (в зависимости от его наслышанности, уровня образования и т. д.).

Денотативное и коннотативное в опере приобретают особую значимость, поскольку музыкальный текст напрямую участвует в формировании сценического образа. Тембры, ритмы, музыкальные интонации и динамика способны формировать представление о характере персонажа порой намного раньше, чем зритель осмыслит остальные составляющие оперы. Таким образом, в опере музыкальный код, помимо всего прочего, выполняет важную коммуникативную функцию. Он становится средством передачи эмоциональных состояний и социокультурных характеристик героев оперы.

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕКСТ И ПРОБЛЕМА ВОСПРИЯТИЯ ОПЕРЫ

Далее ознакомимся с концепцией французского музыковеда, приверженца семиотического подхода Жана-Жака Натье. В своей книге «Music and Discourse: Toward a Semiology of Music» он выделяет три семиотических уровня: поэтику, нейтральный уровень и эстетику. При анализе свойств музыкального символизма они играют ключевую роль, поскольку каждый из них несет определенный смысл.

Поэтика представляет собой процесс логического воспроизводства звука в зависимости от заложенных смыслов, выбранного вида (жанра) музыки и особенностей композиторской школы. Нейтральный уровень выступает в роли механического восприятия и анализа акустических звуковых данных. На этом уровне происходит декомпозиция музыкального текста с целью разделения его составных частей. Третий элемент — эстетика — является важным аспектом восприятия произведения, где главной задачей выступает анализ за пределами музыкального текста на эмоциональном и чувственном уровнях. Следовательно, восприятие музыкального произведения происходит одновременно на всех трех уровнях независимо от теоретического тезауруса у слушателя (Nattiez, 1990: 100).

При рассмотрении семиотических элементов, предложенных Ж.-Ж. Натье, важно отметить особую роль реципиента — зрителя, находящегося в процессе прослушивания, интерпретации и понимания оперной музыки. Исследователь отмечает: «...музыка как символический факт характеризуется наличием сложных конфигураций интерпретаторов. Как символический факт, музыка обладает потенциалом для обозначения чего-либо, имеет референциальные модальности» (там же: 102). В данном контексте референциальные модальности подразумевают

интервальное и ладовое строение музыки. Именно они позволяют зрителю дать определение жанру и оценку характера музыкального произведения. Данная концепция близка по своим характеристикам к вышеизложенной коннотационной системе У. Эко.

Ж.-Ж. Натье поднимает вопрос масштабности смысловых горизонтов музыки: «Моя цель в том, чтобы попытаться составить перечень областей, дать представление о большом разнообразии возможных измерений музыкального смысла. Это критически важный вопрос, поскольку он связывает музыку с другими человеческими фактами — биологическими, социальными и культурными — и представляет музыку как неотъемлемую часть антропологического аспекта человека» (там же: 105). Из этого следует, что знание музыки, понимание разных жанров и умение расшифровывать скрытые смыслы (в особенности классической и оперной музыки) дает возможность человеку соприкоснуться с высшими проявлениями творческого потенциала.

Итак, в процессе восприятия оперы зритель одновременно взаимодействует с несколькими уровнями художественного текста. Он воспринимает музыку, сценическое действие, визуальные образы, актерскую игру и культурные ассоциации. Именно взаимодействие данных уровней образует полисемию оперного текста, которая и формирует определенное восприятие и вовлеченность аудитории в музыкальное произведение.

ОПЕРА КАК ПОЛИКОДОВАЯ СИСТЕМА

Тема поликодности искусства получила развитие в работах отечественного исследователя А. П. Лободанова. В книге «Семиотика искусства: история и антология» он рассматривает оперный спектакль как сложную знаковую конструкцию, объединяющую элементы различных художественных систем: «...в семиотическом аспекте оперный спектакль — это произведение сложной жанровой природы, представляющее собой комплексную знаковую конструкцию, использующую элементы разнородных знаковых систем, иначе говоря, знаковый ансамбль» (Лободанов, 2013: 38).

Исследователь выделяет несколько уровней оперного произведения: вербальный (либретто), музыкальный (гармония, мелодия), визуальный (декорации, костюмы) и социальный (культурный контекст, в котором произведение создается и воспринимается зрителем). Каждый из них обладает собственной системой кодирования и участвует в формировании общего смысла спектакля. Однако именно музыка обеспечивает взаимосвязь всех уровней, а потому музыкальный код оперы способен выполнять функцию смыслового и объединяющего центра произведения.

Из этого следует, что опера обладает сложным семиозисом, восприятие которого возможно лишь при одновременном прочтении всех представленных в ней уровней. Являясь гетерогенной знаковой системой, опера включает в себя ряд кодов, для понимания которых от слушателя требуется активное интеллектуальное вовлечение в предлагаемый текст, а также способность соотносить личный опыт с универсальными культурными кодами. Иными словами, понимание оперного искусства требует от слушателя владения не только музыкальным теоретическим тезаурусом, но и культурным.

Далее для иллюстрации применения музыкальных кодов в опере следует обратиться к их рассмотрению в творчестве конкретных композиторов. В настоящем

исследовании выбраны два ключевых композитора в истории становления оперного искусства — Рихард Вагнер и Вольфганг Амадей Моцарт.

МУЗЫКАЛЬНЫЙ КОД В ОПЕРАХ В. А. МОЦАРТА

Для анализа функционирования музыкального кода обратимся к опере В. А. Моцарта «Свадьба Фигаро». При поверхностном восприятии музыка австрийского композитора может показаться легкой и понятной для слушателя. Однако подобное представление является глубочайшим заблуждением аудитории, не знающей внутреннего строения музыки и контекста ее написания.

В исторической ретроспективе оперный театр нередко выступал в качестве репрезентативной платформы, отображающей нововведения и актуальные социально-политические проблемы определенной эпохи. Данные особенности проявляются и в опере В. А. Моцарта. Особый интерес представляет исторический контекст произведения. В период написания произведения (1784 г.) пьеса Бомарше, положенная в основу либретто, была запрещена во Франции. Разрешение на написание либретто указывает на ее роль в контексте политических настроений общества накануне Французской революции 1789 г. Композитор неслучайно обращается к данному тексту, используя свое творчество как инструмент голоса народа, что включает оперу в пространство культурных, социальных и политических изменений эпохи Просвещения.

В данной опере В. А. Моцарт раскрывает бинарность персонажей, их трансформацию и различие культурных доминант, активно развивая сюжетную линию. Будучи социальным инструментом, опера «Свадьба Фигаро» наполнена рядом продуманных музыкальных характеристик персонажей.

Главные персонажи — Фигаро и Сюзанна — новые герои, которые приобретают особую роль как в оперном театре, так и в культуре в целом, что является рискованным композиторским ходом. Музыкальное новаторство В. А. Моцарта заключается в том, что он наделяет партии действующих лиц не только ариями, дуэтами и квартетами, но и внедряет в жанр оперы-буффа драматизм и характерные музыкальные окраски, отражающие характер каждого персонажа. Композитор формирует свой музыкальный язык (код), присущий каждому действующему лицу. Так, музыка Фигаро полна энергии и остроумия, партия Графини — меланхолична и лирична, а музыка Графа полна решимости и властности.

Таким образом, каждый персонаж обладает характерными лейтмотивами и специфическими музыкальными различиями, узнаваемыми слушателем на протяжении всего спектакля. Из этого следует, что музыка В. А. Моцарта имеет свой код (язык), отображающий характерные черты персонажей, их статус и психологические особенности.

В контексте идей У. Эко «Свадьба Фигаро» предстает как открытая музыкальная структура, отображающая музыкальные коды конкретной эпохи и допускающая множественность интерпретаций. В то же время вариативность интерпретаций скрытых музыкальных кодов композитора полностью соответствует видению масштабности и значимости музыки Ж.-Ж. Натье. Оперу Моцарта можно рассматривать как сложную систему взаимодействия музыкального текста и зрительского восприятия. Согласно А. П. Лободанову, данная опера в первую очередь представляет собой социальный текст, отражающий конфликты неравенства между слоями общества, что позволяет увидеть в опере поликодовую струк-

туру, в которой музыкальный уровень взаимодействует с социальным и драматическим.

Следовательно, музыкальный код в опере Моцарта становится способом репрезентации не только эмоционального состояния персонажей, но и культурной модели эпохи.

МУЗЫКАЛЬНАЯ ДРАМАТУРГИЯ Р. ВАГНЕРА

Далее обратимся к творчеству оперного реформатора Р. Вагнера, который является важнейшим представителем немецкой школы, достигшим в своих произведениях совершенства в представлении об опере как о сложной системе знаков, взаимодействующих между собой. Главная задача, которую ставил перед собой композитор при написании и постановке спектакля, заключается в объединении всех видов искусств в опере в рамках единого семиотического повествования, где роль вербального, музыкального и сценического текстов будет равной. Именно поэтому музыкальный текст Вагнера обладает высокой степенью семиотической сложности.

Основная цель его реформы заключалась в создании единого синтетического вида искусства, не имеющего четкого разделения на номера, картины и действия. Для достижения этой задачи Р. Вагнер трансформировал не только музыкальную и драматическую составляющие оперы, но и само устройство оперного театра. Сюжеты его произведений опираются на древнегерманские мифы и легенды, оркестр выступает в роли действующего лица с яркими красками симфонизма и разработанной системой лейтмотивов, вокалисты становятся не только виртуозными исполнителями, но и драматическими актерами.

Создавая произведения без непрерывного музыкального повествования, композитор внедряет для слушателей в музыку знаки-подсказки, для понимания которых необходимо владеть определенным теоретическим инструментарием. Музыкальная драма Р. Вагнера становится не просто развлекательным жанром, а серьезным драматическим произведением, где музыкальная составляющая, конечно, играет важнейшую роль.

Несмотря на то что в своих трудах Рихард Вагнер не определяет четкую семиотическую картину оперы (данный термин был разработан значительно позже), именно его система лейтмотивов и выделение роли оркестра как носителя скрытых смыслов позволяют утверждать, что его произведения являются предвестниками колоссального семиотического усложнения данного жанра. Это подтверждается словами ранее упомянутого французского музыковеда, автора трудов по семиологии Ж.-Ж. Натье, изучавшего творчество Р. Вагнера. В книге «Wagner Androgyné: A study in Interpretation» он пишет: «...интерпретация работ Вагнера заключается не в простой расшифровке фиксированных сообщений, а в построении значения из сети знаков, референциальность которых часто двусмысленна и контекстуальное взаимодействие которых порождает многозначность. Сами лейтмотивы не являются однозначными ярлыками, а приобретают и модифицируют свои значения посредством трансформаций, комбинаций и драматических контекстов, бросая вызов любой устойчивой или окончательной интерпретации» (Nattiez, 1993: 69–70). В результате музыкальный код начинает выполнять функцию самостоятельного повествования, а музыкальная драматургия Р. Вагнера в целом демонстрирует предельную степень усложнения оперного семиозиса.

При первичном прослушивании опер Р. Вагнера без дешифровки авторского замысла музыка может показаться акустически избыточной и сложной. Творчество композитора отличается высоким порогом восприятия, и для понимания его замысла необходимо изучать не только лейтмотивную структуру музыки, но и философский контекст произведения в целом. Следовательно, при изучении опер Р. Вагнера и для раскрытия их многоуровневой системы необходимо учитывать ряд факторов. Для более точного истолкования музыкального текста слушателю следует иметь большую теоретическую базу как музыкальную, так и культурологическую, необходимую для понимания мифологических, философских и символических оснований произведения (включая базовые навыки семиотического анализа культурных текстов).

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Итак, опера представляет собой сложную поликодовую систему. Концепции У. Эко, Ж.-Ж. Натье и А. П. Лободанова позволяют рассматривать оперу не как совокупность отдельных художественных элементов, а как единую систему культурной коммуникации. Музыкальный код, заложенный композитором, не является нейтральным по своей структуре: он выступает в роли значимого символического текста, для расшифровки которого зрителю необходимо учитывать большое количество как музыкальных, так и социальных факторов. На примере творчества В. А. Моцарта и Р. Вагнера было показано, что музыкальный код способен выступать самостоятельным носителем драматургического содержания. Музыка в опере формирует культурные модели восприятия персонажей, отражает социальные и исторические процессы эпохи.

Таким образом, оперный музыкальный текст выполняет не только эстетическую, но и коммуникативную функцию. Способность увидеть, понять и расшифровать оперный текст является главной задачей слушателя. Для этого необходима определенная теоретическая подготовка, включающая знание музыки, либретто, сценографии, режиссуры и хореографии. При отсутствии у зрителя высокого уровня вовлеченности и понимания семиотической концепции оперный театр остается для него закрытым. Расшифровка культурных и музыкальных кодов является важнейшей прерогативой для современного зрителя, желающего быть вовлеченным в сценическое действие и понимать закодированные музыкальные смыслы.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Вагнер, Р. (1978) Избранные работы : пер. с нем. / сост. и коммент. И. А. Барсовой и С. А. Ошеровой ; вступ. ст. А. Ф. Лосева. М. : Искусство. 695 с.

Лободанов, А. П. (2013) Семиотика искусства: история и онтология : учеб. пособие. 2-е изд. М. : Изд-во Московского университета. 680 с.

Эко, У. (2004а) Отсутствующая структура: Введение в семиологию / пер. с ит. В. Резник и А. Погоняйло. СПб. : Symposium. 538, [5] с.

Эко, У. (2004б) Открытое произведение: Форма и неопределенность в современной поэтике. СПб. : Академический проект. 384 с.

Nattiez, J. J. (1990) Music and Discourse: Toward a Semiology of Music. Publisher Princeton, N. J. : Princeton University Press. 272 p.

Nattiez, J.-J. (1993) Wagner Androgynous: A study in Interpretation / transl. by Stewart Spencer. Princeton : Princeton University Press.

Дата поступления: 11.04.2026 г.

SEMIOTICS OF OPERA PRODUCTION: MUSICAL COMPONENT

S. A. BONDARENKO

MOSCOW UNIVERSITY FOR THE HUMANITIES

The article examines the musical component of opera art in the context of the semiotic approach. Opera is analyzed as a complex polycode system in which the musical text performs not only an aesthetic, but also a communicative function.

Special attention is paid to how musical elements form the semantic space of the performance and participate in the interpretation of the scenic action. Using the example of operas by Wolfgang Amadeus Mozart and Richard Wagner, the author shows that the musical code is able to act as an independent carrier of dramatic content and form the perception of characters.

The author suggests considering the musical code of the opera based on the concepts of Umberto Eco, Jean-Jacques Nattiez, and Alexander Lobodanov. A comparative analysis of their concepts revealed that the semiotic analysis of opera influences the level of engagement and perception of opera performances among listeners, which significantly reduces the high threshold of accessibility for opera audiences. Knowledge of the musical text encoded by the composer allows you to display the semantic part of the libretto and make the opera more accessible to the neophyte listener. This brings the viewer closer to understanding the complex multilevel opera art without violating its elitism and without resorting to elements of popular culture.

This circumstance necessitates the introduction of the semiotic approach to the study of opera art both for specialists of a narrow musical profile and cultural scientists.

The author concludes that the semiotic approach makes it possible to consider opera not only as a musical and theatrical genre, but also as a form of cultural communication.

Keywords: semiotics; opera; musical code; cultural studies; musical connotations; polycode system; musical text; Wagner; Mozart

REFERENCES

Wagner, R. (1978) *Izbranny'e raboty` : per. s nem. / compl. and comment. by I. A. Barsova and S. A. Osheroev ; intr. article by A. F. Losev, transl. from German. Moscow, Iskusstvo. 695 p.*

Lobodanov, A. P. (2013) *Semiotika iskusstva: istoriya i ontologiya : ucheb. posobie. 2nd ed. Moscow, Moscow State University Press. 680 p.*

Eco, U. (2004a) *Otsutstvuyushchaya struktura: Vvedenie v semiologiyu / transl. from Italian by V. Reznik and A. Pogonyajlo. St. Petersburg, Symposium. 538 p.*

Eco, U. (2004b) *Otkry'toe proizvedenie: Forma i neopreделennost` v sovremennoj poe'tike. St. Petersburg, Academic Project. 384 p.*

Nattiez, J. J. (1990) *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music / transl. from French by Carolyn Abbate. Princeton, Princeton University Press. 272 p.*

Nattiez, J.-J. (1993) *Wagner Androgyne: A study in Interpretation / transl. from French by Stewart Spencer. Princeton : Princeton University Press. 380 p.*

Submission date: 11.04.2026.

Бондаренко София Андреевна — аспирант кафедры философии, социологии и культурологии Московского гуманитарного университета. Адрес: 111395, Российская Федерация, г. Москва, ул. Юности, 5. Тел.: +7 (499) 374-56-11. Эл. адрес: zpujournal@gmail.com

Bondarenko Sofia Andreyevna, Postgraduate Student, Department of Philosophy, Sociology and Cultural Studies, Moscow University for the Humanities. Postal address: 5, Yunosti St., Moscow, Russian Federation, 111395. Tel.: +7 (499) 374-56-11. E-mail: zpujournal@gmail.com