

Д'ячкова Олена Анатоліївна

УДК 781.5

**МЕТАФОРА ЯК ФАКТОР ХУДОЖНЬОЇ АКТИВНОСТІ  
МУЗИЧНОГО ТВОРУ**

спеціальність 17.00.03 – музичне мистецтво

**АВТОРЕФЕРАТ**  
дисертації на здобуття наукового ступеня  
кандидата мистецтвознавства



Київ – 1999



00761974 (Y)

Дисертацією є рукопис.

Робота виконана на кафедрі історії музики етносів України та музичної критики Національної музичної академії України ім. П.І.Чайковського, Міністерство культури та мистецтв України

**Науковий керівник:** доктор мистецтвознавства, професор

*Зінькевич Олена Сергіївна,*

завідуюча кафедрою історії музики етносів України та музичної критики Національної музичної академії України ім. П.І.Чайковського

**Офіційні опоненти:** доктор мистецтвознавства, професор

*Пяковський Ігор Болеславович,*

Національна музична академія України ім. П.І.Чайковського, кафедра теорії музики (Київ)

кандидат мистецтвознавства, доцент

*Козаренко Олександр Володимирович,*

Вищий державний музичний інститут ім. М.В.Лисенка, кафедра композиції (Львів)

**Провідна установа:** Харківський державний інститут мистецтв ім. І.П.Котляревського, кафедра історії музики

Захист відбудеться “*28*” вересня 1999 р. о 15 год. 30 хв. на засіданні спеціалізованої вченої ради Д 26.005.01 по захисту дисертацій на здобуття наукового ступеня доктора наук у Національній музичній академії України ім. П.І.Чайковського, за адресою: м.Київ-1, вул. Городецького, 1/3, 2-й поверх, ауд. 36.

З дисертацією можна ознайомитись у бібліотеці НМАУ ім. П.І.Чайковського, м. Київ, вул. Городецького, 1/3

Автореферат розіслано *26/VIII* 1999 р.

Вчений секретар  
спеціалізованої вченої ради,  
кандидат мистецтвознавства, доцент

Коханик І.М.

## ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА РОБОТИ

*Актуальність теми* дисертації впливає із сучасного стану музичної практики та теорії. У музикознавстві виникла герменевтично-проблемна ситуація: вербальний переказ музики за допомогою метафор почали ототожнювати з метафорами музичних творів. Погляд на музику як на велику метафору стримував опрацьовування тем, пов'язаних з дослідженням метафор як реалій музичних висловлювань. Водночас, поширеність терміну “метафора” у міждисциплінарному дискурсі актуалізувало розробку теорії метафори в музикознавстві.

*Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.* Обраний напрямок дослідження обумовлено спектром культурологічно орієнтованих тем, що розробляються кафедрою історії музики етносів України та музичної критики НМАУ ім. П.І.Чайковського.

*Метою дослідження* є утворення початкової ланки у розробці музикознавчої теорії художньої метафори в музиці. Для досягнення поставленої мети в роботі вирішуються *задачі* щодо визначення метафори в музикознавстві, конкретизації цього поняття та окреслення його обсягу.

*Наукова новизна одержаних результатів.* У роботі вперше: а) систематизовано існуючі теорії метафори у ракурсі їх потенційної специфікації стосовно музикознавства; б) дано дефініції поняттям: художня метафора; мовна метафора; метафора художнього тексту; в) виявлено системний характер художньої метафори; г) підкреслено динамічний аспект художньої метафори як головну умову її функціонування у музичному творі; д) дано визначення художньої метафори у музичному творі; е) прономіновано і розглянуто різновиди художніх метафор у музиці.

*Практичне значення одержаних результатів* полягає в їх можливому використанні у навчальних курсах аналізу музичних творів, історії музики і музичної критики; у науковій практиці при дослідженні теорії та історії стилю, музичної семантики, історії музично-семантичних концепцій етносів; у розробці теорії семантичного синтаксису в музиці, а також у розробці теорії художнього образу світу в музиці.

*Апробація результатів дисертації.* Дисертація обговорювалась на засіданнях кафедри історії музики етносів України та музичної критики НМАУ ім. П.І.Чайковського. Окремі положення роботи було оприлюднено на наукових конференціях: “Музичний світ Бориса Лятошинського” (НМАУ ім. П.Чайковського, 1995); “Слово і музика” (МДК ім. П.Чайковського, 1996); XIII симпозіум молодих музикознавців за темою “Вокальна музика” (Братислава, Словаччина, 1996); “Образ світу в музиці” (НДП ім. М.Гоголя, 1996); П'ята міжнародна наукова конференція “Сврейська історія і культура у країнах Центральної та Східної Європи” (Київ, 1997); “Біблія і музика” (НМАУ ім. П.Чайковського, 1998).

*Публікації.* Результати дисертації опубліковано у збірниках наукових праць, матеріалах і тезах конференцій, та спеціалізованих журналах.

Дисертація обсягом 120 с. має дві глави, вступ, висновки, список використаної літератури (192 найменування) та три додатки обсягом 70 с.

УДБ ім. В.Степанів  
АН України

## ОСНОВНИЙ ЗМІСТ ДОСЛІДЖЕННЯ

У ВСТУПІ обґрунтовується актуальність теми, визначаються методологічні засади дослідження та його наукова новизна.

Перший розділ “ХУДОЖНЯ МЕТАФОРА В МУЗИЦІ: ОБСЯГ ТА ЗМІСТ ПОНЯТТЯ” присвячено розробці визначення художньої метафори та його специфізації в музикознавстві.

1.1. *Понятійна нестабільність терміну “метафора” як методологічна проблема.* В емпіричних зауваженнях музикознавців метафора постає як: *загальний естетичний принцип* музичного мистецтва (Є.Назайкінський); *феномен переінтонування* (Н.Горюхіна, М.Друскін); *особлива форма діалогу митця зі світом; рід програмності в музиці* (М.Лобанова) *полісемантичне утворення*, що репрезентується поліфонічними структурами (М.Лобанова, О.Зінькевич); *“похідна якість музичної образності*, що виникає у ситуації взаємопроникнення значень контрастних знаково-виражених семантичних планів (В.Москаленко); *парадоксальність у музиці* (Є.Назайкінський); *семантичний дисонанс*, що виникає у разі інконгруентного використання жанрових та стилістичних знаків (В.Медушевський); *циткування* (В.Грачов); *здатність тематизму закріплювати за собою семантику того вербального ряду*, з яким він був первісно показаний, (О.Холодова); *“одивовижнене” використання риторичних фігур*, психологізація сталої позаособистісної символіки (Н.Горюхіна, О.Холодова, М.Друскін); *звуокімітування* (І.Лапшин, О.Руч’євська).

Спектр музикознавчих поглядів на метафору віддзеркалює ситуацію, що склалася у міждисциплінарному дискурсі в цілому: розширення понятійних меж терміну “метафора” призвело до поступового *руйнування* його змісту, термін почав втрачати свою специфіку, було створено певний “узагальнений образ” метафори, не придатний для адаптації в мистецтвознавстві. У ситуації, що склалася, доцільно звернутися до лінгвістичних досліджень метафори для з’ясування специфіки цього тропу.

1.2. *Лінгвістичні теорії метафори з погляду їх методологічного потенціалу в музикознавстві.* У лінгвістиці визначаються дві провідні теорії метафори. Одна – “теорія порівняння” – базується на розумінні метафори як аналогії. В основі іншої – “теорії контроверзи” – лежить погляд на метафору як на протиріччя, що виникає при буквальному розумінні висловлювання. Щодо можливої адаптації у музикознавстві обидві теорії мають різний потенціал.

Специфіка підходу до метафори в “теорії порівняння” полягає у сфокусованості на створеному метафорою взаємозв’язку *об’єктів*, що в реальності належать до різних видових угруповань. Наслідком такого підходу є вербалізація музичного змісту і ставлення до музичної мови як послідовності понять. Зокрема, досить часто зустрічаються методологічно помилкові “об’єктно-описові” визначення метафори, що базуються саме на літературно-художньому переказі музичних подій (наприклад, визначення метафори С.Мальцевим).

У тих випадках, коли питання про наявність музичної метафори вирішується на підставі лише літературно-художньої інтерпретації музичного твору, ігнорується ро-

дова специфіка цього тропу – яскравість, здатність створювати *ефект раптовості* незалежно від переказу змісту музичного висловлювання. Для музикознавства ж саме ця специфіка виявляється методологічно важливою. Музичний текст не має понятійного наповнення, тому саме семантична експресія, “помітність” стають тими ознаками, за якими слід відрізнити текстову метафору в музиці від метафори – наслідку літературно-художньої інтерпретації. Специфічним орієнтиром метафори в музичному творі може бути *відчутне* семантичне протиріччя. Метафору в аспекті її риторичної експресії розглядає “теорія контрверзи”. Перспективність цієї теорії для музикознавства полягає в тому, що при дослідженні метафори в музиці здійснюється опора насамперед на *слухові враження*, а не на їх вербальну інтерпретацію.

Завдяки акценту на семантичному протиріччі, у “теорії контрверзи” посилюється понятійне розмежування метафори з іншими фігурами інакомовності – алегорією, метонімією та символом, що в науковому дискурсі іноді функціонують як синоніми метафори.

*1.3. Метафора в ряду споріднених понять* Відмінність метафори від алегорії, метонімії, символу визначається особливою формою становлення та дії семантичної ієронії в музичному висловлюванні.

**Алегорія** передбачає попереднє оголошення правил семантичного читання. У разі їх забування алегорія як семантична форма припиняє своє існування, а загальна семантична композиція висловлювання переосмислюється з доступних для іншочасового сприйняття позицій. Наприклад, у російськомовних дослідженнях балет-алегорія “Поцілунок феї” І.Стравинського помилково пов’язується з казкою Г.Андерсена “Снігова королева”. Внаслідок неуважного перекладу “код” балету-алегорії – інша казка Андерсена “Крижана діва” – було втрачено, а без нього зміст балету трактувався як вкрай умовний натяк на шлях творчої людини.

**Метонімія** повторює принцип алегорії, але не в масштабі культури, а у масштабі конкретного тексту: семантична інерція, що дозволяє читати метонімію, програмується попереднім фрагментом. Наприклад, деякі теми балету “Поцілунок феї” є композиційними метоніміями: присвята балету, імітація стилю, цитування мелодій П.Чайковського створюють необхідні передумови для виникнення інерції сприйняття музичних тем, що не є цитатами, як цитат. Дослідники, котрі відчули на собі дію структурних метонімії балету, неодноразово намагалися скласти “повний” перелік усіх “забутих” цитат цього твору.

**Символу** притаманні якості і алегорії, і метонімії. З одного боку, він вимагає сталого семантичного коду, певного культурологічного контексту, з іншого – символ як “персонаж” пов’язаний з конкретними семантичними ситуаціями. Приклад теми-символу містить епілог “Поцілунок феї” І.Стравинського. Епілог “Колискова країни поза часом й простором” побудовано на темі Прологу – цитаті “Колискової в бурю” П.Чайковського. В епілозі з теми-цитати виокремлюється посівка, що є по суті інтонаційним “архетипом” колискових. Вона набуває інтонаційної самостійності, перетворюється на ланку остинатного руху, проникає у “найглибший” шар фактури. Щоправда, в епілозі у повному обсязі звучить також і тема Чайковського, але вона

семантично переосмислюється й сприймається як особистісно-композиторський варіант інтонаційного розвитку понадособистісного інтонаційного паростка-архетипу.

**Метафора**, на відміну від метонімії, алегорії та символу, порушуючи інерцію контексту, сприймається як раптовий семантичний вибух: “Згрібайте жар руками голими/ хапайте хвилю світову...” (М.Семенко). У балеті “Поцілунок феї” тема, що пов’язана з образом Феї, різко відрізняється із загального контексту завдяки семантичним протиріччям. Художнє відкриття на рівні цієї теми полягає у парадоксальному поєднанні інтонаційних зворотів, логіки інтонаційного становлення, що характеризують твори П.Чайковського, з інтонаційними зворотами доби бароко та прирхливою ритмікою самого Стравинського.

Алегорія, метонімія, символ і метафора в музиці передбачають різну активність слухачів та різну міру їхньої *творчої співучасті* у формуванні семантики твору. З цього погляду, алегорія є пасивно-умовним смислосприйняттям, метонімія – “реставраційним” смислосприйняттям, символ — активно-умовним смислосприйняттям, а метафора — смислоутворенням, що долає семантичну напругу.

*1.4. Художня метафора – конкретизація предмету дослідження.* В роботах лінгвістів методологічно значущими є зауваження про необхідність відрізнити метафори, що залежать від контексту (художні або естетичні метафори), від метафор, що є контекстуально незалежними (мовні метафори). Але в теорії літератури специфіку художніх і мовних метафор з’ясовано недостатньо. Художня метафора унікальна, будь-яке її повторення сприймається як плагіат. Мовна метафора може повторюватись у різних текстах, поступово перетворюючись на образне кліше. Художня метафора поза межами твору існувати не може, вона змістовно розімкнута і, незважаючи на семантичну вибуховість, “зростається” зі своїм контекстом. У мовної метафори зв’язки з контекстом послаблені, вона семантично замкнена, її поява в тексті має ситуативний характер. Художня метафора чуттєво переконлива, вона сприймається як художнє відкриття, розрахована насамперед на емоційний відгук. У мовної метафори ефект несподіваності мінімальний, вона функціонує як комунікативна одиниця. В основі наведених відмінностей стоять різні принципи семантичної форми художньої та мовної метафор. Художня метафора базується на принципі комунікативної добірності – *цитованні семантично контрастних знаків, що належать різним шарам культури*. Семантична форма мовної метафори базується на принципі комунікативної тотожності – поєднанні або заміщенні імен *на основі принципу загального уподібнювання*.

Для музикознавства визначені відмінності методологічно важливі, тому що прояснюють предмет дослідження й знімають питання про загальну метафоричність музики.

*1.5.Поняття “художня метафора” та музикознавчі теорії.* Оскільки музичне мистецтво розгортається у часі (процесуально) і осмислюється результативно (як даність), більшість музикознавчих теорій, зокрема, теорії стилю, жанру, твору, теми розглядають свої об’єкти дослідження за допомогою опозиції “процес – даність”.

Прояви стилю, жанру, теми як даностей належать метамові музичної культури. Вони культурологічно орієнтовані і тому семіотичні за своєю суттю. Якщо історично усталені стилі, жанри, а також тематизм творів різних часів є потенційним матеріа-

лом для художніх метафор, стиль, жанр і тема як рівні музичного становлення створюють семантичні умови, контекст художньої метафори в музиці.

Художня метафора в музичному творі завжди є номінацією. Її семантичні функції можна дорівняти до експозиції тематизму в музиці. Але тема-метафора не включається безпосередньо в музичне становлення, а певним чином з ним співвідноситься, звідси специфіка синтаксису художньої метафори в музиці – монтаж, цитування, контрастна поліфонія та ін.

Художню метафору неможливо відокремити від музичного твору на будь-якій стадії його життя: 1) вона неможлива поза культурною традицією; 2) вона іноді може бути “згорнутою” програмою-задумом, функціонувати як образ майбутнього твору; 3) її відбиває нотний запис твору в оригіналі. На наступних етапах метафору, створену композитором, переосмислює виконавець, і, нарешті, сприймає слухач. Про надзвичайну художню активність метафори в музиці можуть свідчити спільні епітети в незалежних літературно-художніх інтерпретаціях на такій стадії життя музичного твору як життя у слові.

*1.6. До визначення поняття “художня метафора” в музиці.* У попередніх розділах метафору було розглянуто як явище принципово дискретне й багатоскладове. Водночас відзначалося, що метафора функціонує у тексті як цілісна одиниця змісту – “ім’я”, “номінація”, “політематичне утворення”. Таким чином, у визначенні метафори акцентування її дискретності буде заперечувати її форму як цілісне утворення і навпаки.

Узгодження між дискретністю структури метафори і водночас її цілісністю можна досягти за допомогою поняття семантичної межі. За понятійним змістом, художня метафора є репрезентацією межі контрастних семіотичних просторів. Під семіотичними просторами у даному випадку розуміються цілісні форми проявів культури – внутрішній світ людини, устрій соціального життя тієї чи іншої доби, канони, мови, стилістичні і жанрові системи, зокрема, в мистецтві, художні твори.

Поєднання контрастних семіотичних просторів у метафорі непрямым чином характеризує світобачення автора твору. За своєю суттю, художня метафора є найбільш особистісною ланкою у висловлюванні, яка водночас структурує семантику та обумовлює засоби виразності конкретного тексту.

*Підсумуємо: Художня метафора в музиці є формою семантико-тематичної організації, що репрезентує шляхом цитування історичних, національних або індивідуальних стилів, жанрів або тем інших творів межу контрастних семіотичних просторів, фіксуючи перехід суб’єктивної авторської гіпотези про світобудову в унікальну систему виразальних засобів конкретного музичного твору.*

*1.7. До питання обсягу поняття “художня метафора” в музиці.* Класифікація художніх метафор є однією з найбільш проблематичних зон у лінгвістичних концепціях метафори. Методи класифікації текстових проявів тропів по суті ще не розроблені і вимагають спеціальних досліджень. З усієї мета-дискусії про метафору для музикознавства є найбільш перспективним прийнятий у класичній лінгвістиці розподіл художніх метафор на прості та розгорнуті. Універсальність цього розподілу обумовлено вдало знайденим обґрунтуванням – за композиційною функцією художньої

метафори в тексті. У дефініції “прості та розгорнуті метафори” визначається варіант двох видів функціонування художньої метафори в тексті: 1) метафора може діяти як “персонаж” семантичної фабули; 2) метафора може бути своєрідною семантичною програмою, що формує семантику тексту за своїми принципами. Із цього випливає поділ художніх метафор у музиці на: 1) тонфабульні – що з’являються у музичному творі у вигляді конкретних структур та 2) метафори-“режисери”, що мають експозицію “за кадром” твору, але саме вони обумовлюють принципи становлення семантики твору.

Для аналізу семантичної форми музичних творів, де присутні інші види мистецтва, необхідна така дефініція як “зустрічні метафори”, тобто метафори, що утворено різними за матеріалом планами твору. Слід також враховувати, що художні метафори в музичних творах можуть з’являтися як поодинокі, так і в комплексі. В останньому випадку виникає ситуація поліметафоричності.

У другому розділі “ПРОЯВИ ХУДОЖНЬОЇ ПОЛІМЕТАФОРИЧНОСТІ В МУЗИЦІ” розглядаються приклади дії комплексів художніх метафор на рівні жанрово-тематичної побудови твору (цикл “Миттевості” С.Прокоф’єва), на рівні взаємовідносин музичної та вербальної мов (цикл Б.Лятошинського “Місячні тіні”) та на рівні драматургії (опера П.Чайковського “Пікова дама”).

### 2.1. Тонфабульна поліметафоричність у циклі С.Прокоф’єва “Миттевості”.

У сучасній виконавській практиці п’єси прокоф’євського циклу функціонують переважно як самостійні мініатюри. Проте, сам С.Прокоф’єв зазначав, що послідовність п’єс у його збірці встановлено саме з “художніх міркувань”. Слова композитора дають підставу трактувати “Миттевості” не як збірку самостійних мініатюр, а саме як циклічний твір, у якому відтворено цілісний художній простір.

Як відомо, назву твору С.Прокоф’єв запозичив з рядків К.Бальмонта: “В каждой мимолетности вижу я миры, // Полные изменчивой, радужной игры...” Бальмонтівське слово “мимолетности” у С.Прокоф’єва зберегло свою фонічну форму, але змінило однину на множину. Поміж назвою та епіграфом “Миттевостей” С.Прокоф’єва виникла гра слів, яка символізує ідею множинності в одному. Найбільш повний відбиток цієї ідеї прослідковується у тонфабулі циклу.

Вже перша п’єса циклу містить експозицію основних образних сфер “Миттевостей”. А саме: у першому реченні експонується сфера “людського”, семантичний синтаксис речення являє собою монтаж трьох жанрово-образних цитат – кантілени, загадковості та вальсу; у другому реченні з’являється образний колорит “нелюдського”, монтуються ноктюрн, фантастика та вальс (але цього разу ляльковий), завершує мініатюру резюме (один такт).

Образна конструція першої “Миттевості” у тон-фабулі циклу функціонує як модель-парадигма його жанрової драматургії. “Миттевості” можна поділити на субцикли, які синтагматично відтворюють жанрово-семантичну структуру першої мініатюри. Таким чином, перша мініатюра фактично є метафорою-програмою циклу в цілому, семантика якої обумовлює логіку становлення художнього простору “Миттевостей”.

Аналіз композиції “Миттевостей” виявив досить несподівану спільність циклу С.Прокоф’єва з творчістю К.Бальмонта. Мова йде про дивовижну схожість композиційних задумів фортепіанного циклу С.Прокоф’єва та поетичного циклу К.Бальмонта “Миттеве” (“Мимолетное”). Цікаво, що бальмонтівський цикл не містить рядків, які стали епіграфом прокоф’євського твору.

Так само як і перша мініатюра прокоф’євського циклу, перший вірш “Лісові трави” циклу К.Бальмонта по відношенню до цілого є метафорою – семантичним витоком. Кожен рядок бальмонтівського вірша є “програмою” до наступних частин поетичного циклу. У вірші прослідковується майже “дослівна” послідовність образних сфер першої Миттевості С.Прокоф’єва. До того ж кількість тактів у фразах першої Миттевості збігається з кількістю слабів у рядках “Лісових трав”.

### 2.2. Зустрічна поліметафоричність у циклі Б.Лятошинського “Місячні тіні”.

Відібравши для майбутнього твору вірші та переклади К.Бальмонта, В.Брюсова, І.Потьомкіна, І.Северяніна, Б.Лятошинський у “Місячних тінях”, по суті, створив свій поетичний текст. Самостійні поетичні твори у тексті Б.Лятошинського утворили цілісну сюжетну лінію, яка відтворює фази Місяця: Старий Місяць – Перехід на новий Місяць – Молодик. Причому Б.Лятошинський підкреслює саме момент трансформації Місяця, перехід його смерті в нове життя, кінця у початок (у циклі появи “Молодика” передує “Прелюдія”, таким чином експозиція опиняється у центрі композиції).

Відчуття особливої єдності поетичного ряду в циклі Б.Лятошинського виникає завдяки різноманітним образним повторам у текстах мініатюр. Якщо ці повтори виокремити і поєднати один з одним, виникне самостійний вірш – узагальнений символістський пейзаж (“Луна/ Ночь/ Покрывало/ Тишина”), який і є режисуючою метафорою поетичного ряду “Місячних тіней”.

Інструментальна партія режисується метафорою часу та простору, яка має інше, ніж “символістський пейзаж”, семантичне спрямування. У першій і другій мініатюрах репрезентується простір: акорди як процес (фігурація) та як кристал, що є відповідним горизонталі та вертикалі. Третя і четверта мініатюри репрезентують час: остинато як символ вічного руху. В обох підциклах той самий принцип побудови: поліритмічні мініатюри чергуються з ритмічно виразними. Таке контрастне зіставлення поліритмії та ритмічної виразності можна трактувати як протиставлення понадчасового, узагальненого (поліритм по суті є сукупністю різноманітних “ритмо-часів”) та людського, особистісного, кінцевого (ритмічна виразність посилює індивідуалізацію образу).

Вокальна партія семантично виконує функції “посередника” між метафорами поетичного тексту та фортепіанної партії. Її ритміка пов’язує музичні мотиви з поетичними символами. Наприклад, тріолі відповідають образам Місяця та руху; дуолі пов’язано зі зламами інерції руху; затакт (або уникнення сильної долі) – із сферою людських почуттів; пунктирний ритм з’являється у зоні кадансування, смислових завершень.

Зустрічні метафори поетичного та музичного планів надають семантичній формі “Місячних тіней” континуальної якості. Цикл, який складено з чотирьох мініатюр, підпорядковується декільком циклічним алгоритмам. Наприклад, ритмічна

драматургія вокальної партії розгортається за принципом чотирьохчастинного сонатно-симфонічного циклу, а фактурна драматургія фортепіанної партії поділяє цикл на два підцикли – в одному проакцентовано горизонталь, в іншому – вертикаль. Таким чином, у творі Б.Лятошинського виникає ситуація множинності мікроциклів у просторі одного макроциклу. На перетині зустрічних метафор у “Місячних тінях” виникає модель мікрокосмосу.

2.3. *Розгорнута поліметафоричність в опері П.Чайковського “Пікова дама”*. У “Піковій дамі” простежуються як метафори-“персонажі”, дія яких локальна і може обмежуватись однією сценою, так і метафори-“режисери”, які обумовлюють в опері напрямки розгортання семантичного сюжету. Семантика наочних метафор у “Піковій дамі” перетинається з семантикою “прихованих” метафор, які в тексті немов би не з’являються, але припускаються. Таким чином, в опері П.Чайковського виникає ситуація розгорнутої поліметафоричності.

*Тонфабульні метафори. Феномен полімовності.* Партитура і лібрето “Пікової дами” наповнені цитатами й алюзіями. В опері з’являються “посилання” на В.-А.Моцарта, А.Гретрі, Ж.Бізе, К.Леве, А.Рубінштейна, М.Батюшкова, Г.Державіна, М.Карамзіна, А.Козловського, П.Карабанова. Безумовно, не усі цитати й алюзії в опері є художніми метафорами. Деякі з цитат було введено до тексту як ілюстрації епохи сюжетної дії (наприклад, пісенька Томського на слова “Жартівливого визнання” Г.Державіна). Інші цитати й алюзії сприймаються як посилання на авторитети, у тому числі, на твори улюблених авторів П.Чайковського – В.-А.Моцарта, Ж.Бізе, А.Рубінштейна.

Окрім ілюстративних та суб’єктивно-актуальних цитат і алюзій у “Піковій дамі” присутні й такі, що сприймаються у тексті як семантичний парадокс. Наприклад, цитата ірмосу “Молитву пролію ко Господу” (п’ята картина) за своїми семантичними функціями є художньою метафорою. З одного боку, стиль цитати (церковний спів) суперечить контексту (умови казарми). З іншого, сюжет картини – згадування Германом похорону Графині – робить метафору природною. Для сцени у казармі П.Чайковський обрав саме “Молитву пролію ко Господу”, зміст якої складають прохання про відпущення гріхів. Внутрішня форма перетворює цю цитату-метафору на авторський коментар, який стосується насамперед стану Германа, а не Графині. У такому ракурсі поява привида Графині у казармі читається як пробачення Германа та надання йому шансу спокутувати свої гріхи. Таким чином, метафора-цитата режисує практично весь фінал опери.

З погляду “режисерських можливостей” найбільш активною здається метафора-цитата арієти з опери Гретрі “Річард Левове серце” (четверта картина). Ця цитата вносить у “Пікову даму” протиріччя часів: за сюжетом Графиня згадує свою молодість, отже, час молодості Графині співпадає з прем’єрою опери Гретрі. Проте, опера Гретрі була поставлена у 1784 (за іншими версіями у 1785 р.), тобто в час подій “Пікової дами” П.Чайковського. Таким чином, образ Графині опиняється немов би поза часом. Завдяки цитаті-метафорі, час молодості Графині дорівнюється часу її старості.

Метафора “різноспрямованого часу” поєднує усі цитати опери в єдину семантичну структуру. На одному її полюсі опиняється XVIII сторіччя, “ідеальний” Мо-

царт та любов, зі своїми обіцянками щастя. На іншому – XIX сторіччя, Ж.Бізе, А.Рубінштейн та кохання, яке обертається на трагедію. Рух у різних часових напрямках починається з доби кінця XVIII – початку XIX століть. Саме на цьому часовому перетині розташовано й різноманітні коментарі сценічних подій (від автора та другорядних героїв).

*Розгорнута метафора “життя-гра” у сценічній дії опери.* Сценічна дія в опері П.Чайковського також насичена цитатами. Це здебільшого побутові номери, що провокували деяких режисерів робити купюри. Парадоксальність сценічної долі опери П.Чайковського криється саме в несприйнятті його “Пікової дами” як цілісної семантичної системи. Зокрема, В.Мейєрхольд, Ю.Любімов, А.Шнітке намагалися звільнити оперу П.Чайковського від “побутових подробиць”.

Проте, при аналітичному погляді на композицію опери стають очевидними семантична обумовленість та драматургічний взаємозв’язок усіх сцен “Пікової дами”. Тому неможливо скоротити оперу таким чином, щоб від цього не постраждала її семантична форма в цілому.

Спільною ланкою між цитатами побуту в опері є знак гри: гра дітей (перша картина); гра на музичних інструментах (друга картина, Дует Поліни та Лізи, Романс Поліни); гра дівчат, подруг Лізи (друга картина, “Російська пісня”); гра у виховання (друга картина, сцена та аріозо гувернантки); гра дорослих у маскарад (третя картина); гра акторів (інтермедія “Щиросердність пастушки”); гра у фатальну силу (“дражнилка” Чекалінського, Суріна), гра-величання (четверта картина, Хор нахлібниць), гра в побачення (четверта картина), гра у каяття (шоста картина), гра у законність (пісенька Томського, сьома картина) і, нарешті, гра в карти<sup>1</sup>.

По суті, у “Піковій дамі” відтворено каталог ігор, які супроводжують людину з моменту її народження до моменту смерті. Таким чином, композицію “Пікової дами” створює поступове розгортання метафори “життя-гра”.

Моделі ігор у “Піковій дамі” пов’язані з моделями поведінки людей XVIII та XIX століть. Ключовими моментами у моделюванні людської поведінки в опері є: а) ставлення до дитинства; б) ставлення до театру; в) ставлення до Долі; г) хроно-тип поведінки Германа.

У першій картині зображено два типи ігор дітей. Одна гра пов’язана з емоційною невимушеністю, розкутістю дітей. На тонфабульному рівні опери цю гру супроводжують інтонації світу дитинства – забавлянки, колискові, звукозображення цвірінькання птахів. Інша гра – марш юних захисників вітчизни, який в опері є пов’язаним зі світом дорослих, регламентованою естетикою парадів. Марш побудовано на інтонаціях віватних кантів, імітації військових труб та барабанів. Таким чином, в інтродукції репрезентуються два типи ставлення до світу дитинства: тип доби на межі XVIII – XIX століть, коли дитинство визнавалось суспільством як унікальний, цінний етап у житті людини, і тип середини XVIII століття, коли суспільство ставилось до дітей як до маленьких дорослих.

<sup>1</sup> Вільшу частину наведеного переліку ігор було викладено автором в його дипломній роботі у 1993 році. Пізніше автор отримав можливість ознайомитись з книгою Г.Побережної “П.Чайковский” (К., 1994), яка також звертає увагу на сфокусованість фонових номерів опери на гри.

Поліхронізм, експонований в іграх дітей, продовжується на Маскараді у вельможі (третя картина). Тут є всі атрибути балу кінця XVIII століття – пастораль, присутність імператриці, хор співаків. Водночас, на балу, панує свобода від регламентів, яка була притаманна балам XIX століття. Завдяки їй Князь має можливість освідчитись Лізі, Герман залишається сам на сам зі своїми думками, Чекалінський, Сурін, Томський можуть дозволити собі розважатись та “дражнитись” у масках.

Пастораль “Щиросердність пастушки”, яка виконується під час маскараду, поміж іншим, цікава як модель театру в театрі. Саме пастораль є своєрідним тестом для героїв “Пікової дами”, який виказує хроно-типи дійових осіб опери.

Ліза та Герман не беруть участь у пасторалі. Для них, як і для людини середини XVIII-го або XIX-го століття, можливість переплутати світ театру зі своїм життям практично виключена. На відміну від них, учасники пасторалі – Томський й Поліна – сприймають театр як люди межі XVIII-XIX століть. Для них мистецтво є джерелом життєвих програм та прикладів поведінки. Поліна і Томський переодягаються, щоб зіграти щасливих закоханих в інтермедії, але ігровий аспект їхніх образів не обмежується тільки участю в пасторалі. Сценічна мова Поліни й Томського побудована за зразками літератури межі століть і містить численні цитати. По суті, ці дійові особи виконують в опері функції медіумів між світом театру і реальним світом. Образи Томського і Поліни пов'язано з семантикою Долі: Томський розповідає Германові баладу, Поліна співає для Лізи романс-прорищення.

До Долі як і до *театру* ставлення людей у різні часи було різним. У XVIII -му столітті Доля дорівнювалась Випадку, у XIX – Фатуму. Коли Герман отримав на маскараді записку Лізи, він поставився до цього факту, саме як до Випадку XVIII сторіччя. А за ігорним столом Герман вже залишився сам на сам з “демонічним” Фатумом XIX століття.

Незважаючи на звуковий антураж кінця XVIII століття, гра у карти в опері пов'язана з семантикою XIX століття. Гра Германа та Єлецького фактично перетворюється на картярську дуель, виникає аллюзія до лермонтовського “Маскараду”.

У П.Чайковського Герман – *людина XIX століття*. Насамперед, це людина дії. Як це було у XIX сторіччі, її вчинки стоять над почуттями. Людина XIX століття культивує серйозність як норму поведінки. Показово, що Герман серйозно поставився до балади, яку йому розповіли як жарт, а “дражнилка” Чекалінського і Суріна взагалі була для Германа “з галузі інфернального”.

Характерною рисою дворянина XIX століття була єдність стилю в поведінці. На відміну від партій інших дійових осіб опери, у партії Германа практично відсутні будь-які цитати, германівські висловлювання стилістично цілісні. І нарешті, в образі Германа П.Чайковський втілює найбільш специфічні риси поведінки дворянина XIX століття, які обумовлюються естетикою вербалізації життя. Якщо у звичайному житті слово спричиняє дію, у поведінці людини XIX століття – навпаки: дія підсумовується словом. Слово перетворюється на підсумок вчинку, його оцінку, стає актом проголошення його символічного змісту. Фінальна арія Германа прочитується саме в такому ключі – як формулювання кардинальних життєвих позицій героя.

*Автобіографічна семантика “Пікової дами”*. На думку Б.Асаф'єва, “сочиняя “Пиковую даму”, не ведаючи, що творить, Чайковський в сопоставленні Лизи и Германа

виявил основне направлення свого я: обреченність і як следствие - любопытство к смерті<sup>2</sup>. Якщо “девственный лик Лизы” (Б.Асаф’єв) є ліричною гранню обдарування П.Чайковського, то Стара є втіленням містичних жажів композитора. Таким чином, образи Лизи - Германа - Старої виявляються метафорами одного семантично-простору – внутрішнього, особистого світу самого П.Чайковського.

Графиня і Лиза претендують на одну й ту саму роль у житті Германа — роль нареченої, коханої. Внаслідок цього, в опері виникають ситуації-двійники, наприклад, друга та четверта картини. У другій картині Герман освідчується у коханні Лізі, в четвертій – Графині. В обох випадках припускається “вторгнення” протилежної сторони: в другій картині з’являється Графиня, в четвертій — Лиза. Четверта картина семантично продовжує лінію романтичного побачення, започатковану в другій картині. У цьому контексті переодягання Графині у четвертій картині набуває сенсу весільного переодягання. Хор нахлібниць “оспіває” вроду “нареченої”. Виникає смислова арка поміж двома дівоч – вечорами: хором нахлібниць та “грою дівчат” з другої картини (“Російська пісня”). “Переодягнена наречена” співає арієту з опери Гретрі “Річард Левове серце”. Виникає психологічна дистанція: етимологічний зміст цитати (в опері Гретрі молода дівчина чекає на коханого) не відповідає контексту, а саме – віку Графині.

Подвійність Графині та Лизи в опері П.Чайковського структуровано за принципом двійників Ф.Достоевського: Лиза та Стара мають схожі описи, оскільки їхні функції у вузлах сюжетної схеми збігаються. Слід зауважити, що натяк на двійниковість Лизи та Старої присутній безпосередньо у О.Пушкіна. У словах наприкінці повісті – “У Лизаветы воспитывается бедная родственница” міститься натяк на спорідненість жіночих персонажів. Проте, саме посилення протиставлення Лизи та Старої Графині викликало відчутну трансформацію пушкінської поетики в опері П.Чайковського.

Вирішальною для твору О.Пушкіна є орієнтація його “Пікової дами” на жанр анекдоту. У часи поета анекдотом називали коротку розповідь про незначний, але характерний випадок з життя історичної особи. У щоденнику О.Пушкін писав, що при дворі відмітили схожість між старою графинею та княгинею Наталією Петрівною Голціною, яка на той час була впливовою фігурою петербурзького придворного світу. Окрім Графині, ще один персонаж “Пікової дами” є носієм жанру анекдоту — це німець Германн.

На початку XIX століття німець був головною персоною народної сміхової культури в Росії. Його малювали в сороміцьких позах, зображали в комічних ситуаціях на лубочних малюнках, про нього співали жартівливі пісні, він був одним з головних персонажів лялькового театру Петрушки. Таким чином, у “Піковій дамі” О.Пушкіна колізія “анекдоту” персоніфікована в образах Германна (німця) та Графині (історичної особи). Але крім цієї зовнішньої лінії, у повісті відтворено конфліктне зіткнення іноземного та споконвічно російського, Петербурга та Москви.

Петербург у “Піковій дамі” О.Пушкіна символізує образ іноземця. Для Германна Петербург – рідний дім. О.Пушкін не згадує про домівку Германна: байдужий до снігу й вітру, Германн блукає вулицями, обідає у трактирах... *Германн — Петербург.*

<sup>2</sup> Асаф’єв Б. О музыке П.Чайковського. - Л.: Музыка, 1972. - с. 329

На відміну від Германна, Лізавета Іванівна — “росіянка”. Присвячену їй другу главу повісті побудовано на “московських” мовних зворотах. Ліза сидить за вишивкою біля “окошка”, у Пушкіна вона є “Лізавета Івановна”, тобто її ім’я подано на патріархальний манер, Графиня звертається до неї по-московськи “*матушка*” або “*мать моя*”... *Ліза — Москва*.

В опері П.Чайковського образ Германа змінив свою семантику. З образу Германа зникло усе, що нагадувало німця з анекдоту, але залишився німецький колорит. Герман — представник “німецького” Петербурга. В опері “німецькість” Германа багато чим нагадувала про “німецький” статус самого П.Чайковського у російській культурі.

Е.Назайкінський вважає, що німецькість у музиці “Пікової дами” безперечно існує. Її створено саме музичними засобами виразності, і, насамперед, процитованим в опері жанром. Е.Назайкінський звертає увагу на те, що балада Томського має риси, притаманні німецькій романтичній баладі, а саме — куплетну будову, яку ускладнено елементами розгортання, та баладну строфу з характерним ритмом. Дослідник припускає, що у баладі Томського цитується балада К.Леве на слова А.Міцкевича “Воевода”, яка з’явилася у 1835 році. Ключова роль балади у музичній драматургії опери стає для Е.Назайкінського підставою для трактування “Пікової дами” як своєї рідної опери-балади.

Манера поведінки Лізи та її оточення в опері П.Чайковського витримана в московському дусі. У цьому П.Чайковський наближається до О.Пушкіна. Наприклад, “Російська пісня” дівчат (друга картина) абсолютно несумісна з церемонністю петербурзького світу. Слід підкреслити, що вже у XVIII сторіччі у вищому світі не засуджувалися оригінальність та індивідуальність жіночого характеру. Але такі жінки були, як правило, у Москві.

На рівні тон-фабули інтонаційну мову Лізи наповнено зворотами російських “сільських” пісень, семантика яких пов’язана з московським побутом. Жанрові витоки партії Лізи протистоять “петербурзьким” жанрам — куплетам та баладі.

Опозиція Петербурга та Москви, яку подано в образах Германа та Лізи, була для П.Чайковського автобіографічною. До створення “Пікової дами” П.Чайковський не дуже доброзичливо ставився до Петербурга і був прихильним до Москви. Проте після закінчення опери композитор немов би позбувся свого “комплексу Петербурга” та остаточно примирився з цим містом.

Окрім висновків, у ЗАКЛЮЧНОМУ РОЗДІЛІ окреслено історичний ракурс теорії художньої метафори в музиці. Експресивна сутність музичної метафори безпосередньо залежить від процесів становлення та функціонування музичної семантики. Поряд з цим, культурологи звертають увагу на існування в історії культури періодів, коли той чи інший троп, як певна семантична форма, перетворюється на специфічну ознаку будь-якого художнього висловлювання. Взаємозв’язок історичних діб та тропів дає підстави розглядати ці фігури переосмислення, й зокрема метафору, як джерело інформації про світосприйняття, форми свідомості у певні часи, тощо.

## ВИСНОВКИ

Висновки дослідження стосуються а) феномена художньої метафори в цілому, б) специфіки проявів художньої метафори в музиці.

Стосовно художньої метафори в цілому, слід підкреслити, що художня метафора має всі властивості семантичної системи. Розуміння художньої метафори як системи зумовлює *множинність* її теоретичних визначень. Зв'язок елементів у метафорі обумовлений не логікою попередніх подій, а думкою-образом, яким було породжено текст у цілому. З цього випливає риторична експресія метафори, її потенціал як фактору художньої активності твору.

Художня метафора в музиці не залежить від літературно-художньої інтерпретації музичних висловлювань. Феномен художньої метафори зберігається на всіх стадіях життя музичного твору: від задуму – через втілення, виконання – до пам'яті слухача. Наявність вдалої метафори в музичному тексті здатна значно посилити його художні параметри, а саме – чуттєво-емоційну переконливість, природність та художнє відкриття.

Експресія художньої метафори в музиці зумовлена дихотомічними якостями її семантичної форми: умовності-достовірності, цільності-дискретності, статичності-активності. Введення метафори у текст передбачає посилене художнє аргументування того семантичного протиріччя, яке репрезентується цим тропом. Синтаксис художнього відкриття у метафорі базується на несподіваному сполученні цитат історично усталених семантичних систем – стилів, жанрів та тематизму інших творів.

Специфічною сутністю художньої метафори є репрезентація границі контрастних семіотичних просторів. Метафора як вид художнього відкриття залежить від інтонаційно-семантичної пам'яті слухачів. У ситуаціях семантичного “забуття” метафори можуть зникати з тексту або “вчитуватися” до нього.

Стосовно музичного становлення, метафора може займати як внутрішньотекстову, так і надтекстову позиції. У першому випадку метафора виявляється у формі концентрованого тематизму, у другому – тематизму розосередженого. У масштабних синтетичних полотнах – наприклад, опері, балеті – художня метафора, яка займає надтекстові позиції, може виконувати функції семантичного “режисера”, зумовлюючи семантичний синтаксис музичного твору.

З точки зору соціальності, художня метафора надає твору характер “я-висловлювання”. У метафорах зафіксовано “асоціативний словник” їхніх авторів.

Теорія метафори є історично мінливою, а тому має принципово розімкнутий характер.

## Перелік опублікованих робіт за темою дисертації:

1. “Миттевості” С.Прокоф’єва. Досвід жанрового атрибутування.// Жанрові пошуки в російському музичному мистецтві початку ХХ століття та сучасній українській музично-театральній творчості. – Слов’янськ: СДП, 1993. – с. 26-30.
2. Вокальний цикл Б.Лятошинського “Місячні тіні” (до питання про поетичну організацію)// Музичний світ Бориса Лятошинського. – К.: Центрмузінформ, 1995. – С. 62-67.
3. “Київ. Мюзік. Фест – 95”// Музика. – 1996. – № 1. – С. 10-11.
4. Гра за правилами: інтерв’ю з композитором О.Грінбергом// Музика. – 1997. – № 1. – С. 7.
5. Композитор подобен страннику: інтерв’ю с композитором Вл.Губой// Музыкальная академия. – 1998. – № 2. – С. 40-41.
6. К вопросу определения термина “метафора” в музыковедении. // Київське музикознавство: 36. Статей. – Вип.1 – К.: КДВМУ ім. Р.М.Глієра, 1998. – С. 142–147.
7. Стихи Михаила Генделева: авторское интонирование// Еврейська історія та культура в країнах Центральної та Східної Європи: 36. наук. праць. – Т.П. – К.: Інститут Юдаїки, Національна бібліотека імені В.І.Вернадського, 1998. – С. 353—356.
8. Tchaikovsky’s Liturgy as a directive for the world-outlook of the Russian intelligentsia. //Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa. Mitteilungen der internationalen Arbeitsgemeinschaft an der Technischen Universität Chemnitz. Heft 2. – Gudrun Schröder Verlag, Chemnitz 1998. – P. 21-23.

Дьячкова Е.А. Метафора как фактор художественной активности музыкально-го произведения. - Рукопись.

Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения по специальности 17.00.03 - музыкальное искусство. - Национальная музыкальная академия Украины им. П.И.Чайковского, Министерство культуры и искусств Украины, Киев, 1999.

Диссертация посвящена вопросу определения понятия “метафора” в музыковедении. В работе впервые метафора рассматривается как фактор художественной активности музыкального произведения. В связи с этим систематизированы существующие теории метафоры в ракурсе их потенциала в условиях музыковедения; дифференцированы понятия “художественная метафора” и “языковая метафора”; выявлен системный характер художественной метафоры в музыкальном произведении.

В основе всех аналитических заключений диссертации лежит положение о том, что главным признаком художественной метафоры в музыке является ее “распознаваемость” на слух. Метафора в музыкальном тексте построена на семантическом противоречии, ее экспрессивность самоочевидна и автономна от литературно-художественных интерпретаций слушателей и исследователей. В отличие от иных фигур иносказания – аллегории, метонимии, символа – только метафора нару-

шает возникающую в процессе становления музыкальной формы семантическую инерцию, взрывая контекст произведения своей неожиданностью.

Художественная метафора в музыке предстает как концентрированное темообразное *средоточие художественных открытий* конкретного текста. Развитие репрезентированных метафорой семантических сфер составляет смысл и уникальность музыкального произведения в целом. Материалом для метафор выступают исторически стабильные и потому семантизированные явления-данности: стили, жанры, музыкальный тематизм. Художественная метафора не включается непосредственно в музыкальное становление, а определенным образом с ним соотносится, для этого тропа специфическими являются такие синтаксические структуры как монтаж, цитирование, совмещение непересекающихся планов с разным характером интонационного развития (например, противопоставление становления – не-становлению в ситуациях остинато) и др.

Основные конструктивные линии в рассуждениях позволили предположить, что *художественная метафора в музыке – это форма семантико-тематической организации, которая репрезентирует посредством цитирования исторических, национальных или индивидуальных стилей, жанров или тем других сочинений границу контрастных семиотических пространств, фиксируя тем самым переход субъективной авторской гипотезы о мироздании в уникальную систему средств выразительности конкретного музыкального произведения.*

Исходя из того, что метафора может входить в текст как “персонаж” семантической фабулы и может выступать в качестве определенной семантической программы, формируя в тексте по своим принципам семантическую форму, в работе предложено деление художественных метафор на тонфабульные (участвующие непосредственно в семантической форме музыкального произведения) и “режиссирующие” (метафоры, семантическая экспозиция которых вынесена “за кадр” произведения).

Для анализа семантической формы музыкальных произведений, в которых задействованы иные виды искусств, необходима такая дефиниция как “встречные метафоры”, т.е. метафоры образованные разными по материалу семантическими планами произведения. Следует также учитывать, что художественные метафоры в музыкальных произведениях могут быть представлены как единично, так и в комплексе, в этом случае возникает ситуация полиметафоричности.

Основные теоретические положения диссертации иллюстрируются примерами метафор фортепьянного цикла С.Прокофьева “Мимолетности”, вокального цикла Б.Лятошинского “Лунные тени” и оперы П.Чайковского “Пиковая дама”.

Художественное пространство “Мимолетностей” С.Прокофьева формирует метафора, экспонируемая первой пьесой цикла. Ее образная конструкция становится моделью-парадигмой жанровой драматургии “Мимолетностей” в целом. Анализ жанровой формы “Мимолетностей” выявил неожиданную общность цикла С.Прокофьева с циклом “Мимолетное” К.Бальмонта, произведением, которое не содержит строк, взятых композитором как эпитафия для своего произведения.

В вокальном цикле Б.Лятошинского возникает ситуация встречного полиметафоризма. Поэтический ряд организован развернутой метафорой чередования фаз

Луны, а музикальний – на структурно-семантичному рівні воспроизводить модель мікрокосмоса.

В “Пикової дамі” П.Чайковського присутствуют як метафори-“персонажі”, діяльність яких локально і подчас обмежується однією сценою, так і метафори-“режисери”, які в творенні обумовлюють напрямки розвитку семантичного сюжету. Наприклад, в опері представлений своєобразний “каталог” ігор, які супроводжують людину від його народження і до моменту смерті, таким чином композиція “Пикової дами” організована реалізацією в тексті режисуючої метафори “жизнь-ігра”.

В заключительному розділі роботи, крім висновків, очерковується історичський ракурс теорії художньої метафори в музиці.

Ключові слова: міждисциплінарне поняття, фактор художньої активності, художня метафора, семантичне протиріччя, границя семиотических просторів, цитування, поліметафоризм.

Д’ячкова О.А. Метафора як фактор художньої активності музичного твору. - Рукопис.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 - музичне мистецтво. - Національна музична академія України ім.П.І.Чайковського, Міністерство культури та мистецтв України, Київ, 1999.

Дисертацію присвячено питанням визначення поняття метафори у музикознавстві та дослідження цього тропу як фактора художньої активності музичного твору. У роботі систематизовано існуючі теорії метафори у ракурсі їх потенціалу стосовно музикознавства; дано дефініції поняттям “художня метафора”, “мовна метафора”, виявлено системний характер художньої метафори у музичному творі. Усі аналітичні спостереження спираються на твердження, що важливою ознакою художньої метафори в музиці є можливість її розпізнавання на слух. Потенціал художньої активності метафори пов’язано із семантично контрастним до контексту цитуванням історичних, національних або індивідуальних стилів, жанрів або тем інших музичних творів. Головні положення дисертації проілюстровано прикладами метафор фортепіанного циклу С.Прокоф’єва “Миттєвості”, вокального циклу Б.Лятошинського “Місячні тіні” та опери П.Чайковського “Пікова дама”.

Ключові слова: міждисциплінарне поняття, фактор художньої активності, художня метафора, семантичне протиріччя, межа семиотических просторів, цитування, поліметафоризм.

Dyachkova O.A. Metaphor as a factor of the artistic activity of musical work. - Manuscript.

Thesis for a candidate's degree by speciality 17.00.03 - musical arts.- P.I.Tchaikovsky National Musical Academy of Ukraine, Ministry of Culture and Arts of Ukraine, Kyiv, 1999.

Dissertation is devoted to the problems of the definition for the concept of metaphor in musicology and consideration of this trope as a factor of artistic activity of musical work. The existing theories of metaphor are systematized in the aspect of their potential in musicology; the concepts of "artistic metaphor" and "linguistic metaphor" are differentiated; the system nature of the artistic metaphor in the musical work is revealed. All the analytical conclusions are based on the principle that the main sign of the artistic metaphor in the musical work is its "recognizability" by ear. Potential of the metaphor artistic activity is connected with the quotation of historical, national or individual styles, genres or themes from other musical works, that is semantically contrasting with context. The basic principles of the dissertation are illustrated with the examples of metaphor from the piano cycle *Fleeting Moments* by S.Prokofiev, vocal cycle *Moon Shadows* by B.Liatoshynsky, and opera *The Queen of Spades* by P.Tchaikovsky.

Key words: interdisciplinary concept, factor of artistic activity, artistic metaphor, semantic contradiction, boundaries of semiotic spaces, quotation, polymetaphorism.

АВ 43.373

Мист.

---

Підписано до друку 20.08.99 р. Формат 60х90/16.  
Ум. друк. арк. 1,0. Обл.-вид. арк. 1,0.  
Наклад 100. Зам. 331.

---

м. Київ-5, вул. Червоноармійська, 57/3, к.201.  
Товариство "Знання" України  
Видавництво та оперативна поліграфія  
227-41-23, 294-71-27

**МИСТ**