

УДК 781.6:78.071.1 Чайковський

DOI: [https://doi.org/10.31318/2414-052x.2\(43\).2019.171459](https://doi.org/10.31318/2414-052x.2(43).2019.171459)

СОЛОМОНОВА О. Б.

Соломонова Ольга Борисівна – доктор мистецтвознавства, професор кафедри історії світової музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-3058-425X>

МЕТАМОРФОЗИ ЛІРИЧНОГО ТЕМАТИЗМУ ПЕТРА ЧАЙКОВСЬКОГО: КОНЦЕПТУАЛЬНО-СЕМАНТИЧНИЙ ВИМІР

Аналітично доведено, що інтонаційну концепцію П. І. Чайковського значною мірою продукує і підтримує ліричний тематизм. Розглянуто концептуально-семантичну специфіку музики митця крізь призму ліричного тематизму, символічні інтенції лірики П. Чайковського як метатекст, динамічну специфіку ліричного тематизму в його коливаннях між «світлом» і «тінню» на різних етапах утілення (від ранніх до зрілих творів). Аналітично аргументовано, що ліричні теми композитора в будь-якій їх жанрово-інтонаційній проекції не автономні в кожному окремому опусі, вони системно організовані, а тому дефінуються як ліричний метатекст. Серед системних семантичних структур цього метатексту: а) часта наявність сходження, семантично зарядженого коду приреченості, яким забезпечується емоційна подвійність і можливість майбутнього «затемнення» ліричних тем; б) стабільна тонально-семантична програма (розглянута з акцентом на *ре мажорі* і *ре-бемоль мажорі*: перший символізує життєствердуючу любов, другий – модус *Liebestod*, вічну любов, яка пережила смерть). Кожен із трьох «актів трагедії» (Четверта, П'ята, Шоста симфонії), маючи спільні прийоми обслуговування різних смислових функцій однією інтонаційною ідеєю, має свою програму й алгоритм реалізації. У Четвертій – це відкритий конфлікт Фатуму і Героя, у П'ятій – принцип інтонаційної мімікрії, у Шостій – остаточне зрощення тем Фатуму і Героя і, як результат, розворот лірики від світла до темряви. Доведено, що образно-інтонаційні ініціативи ліричного тематизму П. Чайковського дають підстави розглядати його як «актора першого плану», який не тільки відтіняє конфлікт і рефлектує інтонаційні події, а є важливим символічним інтерпретатором симфонічної концепції композитора.

Ключові слова: ліричний тематизм, інтонаційна концепція, метатекст, семантика, мімікрія, *Liebestod*.

Пам'яті Наталії Владиславівни Савицької

Постановка проблеми. Ліричність і ліризм музичного висловлювання Петра Ілліча Чайковського, основоположника ліричної російської опери-драми і симфонії-драми, давно визнані домінуючими ознаками його музики. Водночас, досліджуючи концептуальні особливості багатьох знакових творів композитора, учені у своїх

© Соломонова О. Б., 2019

висновках спираються переважно на спостереження за темами «активної дії», які безпосередньо втілюють конфліктну драматургію. Образно-інтонаційні ініціативи ліричного тематизму як «актора першого плану», який не тільки відсторонює конфлікт чи відрефлектовує інтонаційні події, а й – як репрезентант метатексту П. Чайковського – стає важливим символічним інтерпретатором концепції твору, залишаються переважно поза увагою дослідників.

Зрозуміло, що музика П. І. Чайковського, почасти її концептуальні обрії, завжди привертала увагу науковців, передусім музикознавців-класиків ХХ століття: Б. Асаф'єва¹, А. Альшванга², А. Должанського³, Н. Ніколаєву⁴, О. Орлову⁵, Б. Ярустовського⁶ (список можна розширити). Досить активно цей феномен осмислюється і в сучасному музикознавстві. Серед таких інноваційних досліджень, різних за науковими жанрами (від статті до дисертації) – праці Катерини Дулової⁷ (жанрово-стилістична специфіка балету «Лускунчик»), Олени Дьячкової⁸ (поліметафоричність в опері «Пікова дама»), Аркадія Климовицького⁹ (проблема культурного діалогу на базі дослідження «Пікової дами» і «Шостої симфонії»), Галини Побережної¹⁰ (стиль кризь призму художньої особистості), Олени Пономарьової¹¹ (міфопоетика музики П. Чайковського на прикладі Шостої симфонії і романсів на вірші Д. Ратгауза ор. 73), Марини Раку¹² (інтертекстуальний підхід до аналізу «Пікової дами»), Юрія Чекана¹³ (історико-функціональний метод дослідження Шостої симфонії) тощо.

¹ Див. праці Б. В. Асаф'єва: П. И. Чайковский. Москва : Музыка, 1970. 816 с.; Композитор-драматург – Петр Ильич Чайковский // Асафьев Б. В. Избранные труды : в 7 т. Т. 2. Москва : АН СССР, 1954. С. 57–63.

² Альшванг А. А. П. И. Чайковский. Москва : Музыка, 1970. 816 с.

³ Должанский А. Н. Симфоническая музыка Чайковского : избранные произведения. 2-е изд. Ленинград : Музыка, 1981. 208 с.

⁴ Николаева Н. С. Симфонии П. И. Чайковского. Москва : Госмузиздат, 1958. 297 с.

⁵ Орлова Е. М. Пётр Ильич Чайковский. Москва : Музыка, 1980. 271 с.

⁶ Ярустовский Б. М. Оперная драматургия Чайковского. Москва ; Ленинград : Госмузиздат, 1947. 242 с.

⁷ Дулова Е. Н. Балет «Спящая красавица» П. И. Чайковского в контексте авторского стиля : дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 Музыкальное искусство / Ленингр. гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. Ленинград, 1989. 200 с.

⁸ Дьячкова О. А. «Режисуюча» розгорнута поліметафоричність в опері П. Чайковського «Пікова дама» // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 42 : Історія музики: нові факти та інтерпретації / ред.-упоряд. О. С. Зінкевич. Київ, 2004. С. 121–143.

⁹ Див. праці А. Й. Климовицького: «Пиковая дама» Чайковского: культурная память и культурные предчувствия // Россия – Европа : контакты музыкальных культур : сб. науч. тр. Санкт-Петербург : РИИИ, 1994. С. 221–274 (Проблемы музыковедения. Вып. 7); Заметки о Шестой симфонии Чайковского (к проблеме: Чайковский на пороге XX века) // Проблемы музыкального романтизма. Ленинград : ЛГИТМиК, 1987. С. 109–129.

¹⁰ Побережная Г. И. П. И. Чайковский. Киев : ВПОЛ, 1994. 358 с.

¹¹ Пономарёва Е. В. Мифопоэтика и интертекстуальность в позднем творчестве П. И. Чайковского : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 Музыкальное искусство / Саратовская гос. консерватория им. Л. В. Собинова. Саратов, 2012. 24 с.

¹² Раку М. Г. «Пиковая дама» братьев Чайковских: опыт интертекстуального анализа // Музыкальная академия. 1999. № 2. С. 9–21.

¹³ Чекан Ю. И. Историко-функциональное исследование музыкальных произведений (на примере Шестой симфонии Чайковского) : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 Музыкальное искусство / Киевская гос. консерватория им. П. И. Чайковского Киев, 1992. 25 с.

На особливу увагу щодо порушеної проблеми заслуговує праця В. Цуккермана¹. Віддаючи належне багатьом його знахідкам у розкритті специфіки ліричного тематизму (почасти, щодо його жанрово-інтонаційної та образної своєрідності) і цілком погоджуючись з думкою про те, що «повне розкриття індивідуальної специфіки стилю неможливе без урахування малих і найдрібніших деталей»², зауважу, у пропонуваній статті розглянуто ті аспекти ліричного тематизму П. Чайковського, які майже не привернули уваги вченого. Отже, незважаючи на значну кількість праць, вважаємо за необхідне запропонувати нову оптику дослідження музики П. Чайковського.

Мета статті – розглянути концептуальну специфіку інтонаційного світу П. Чайковського крізь призму ліричного тематизму в інтертекстуальному вимірі, як у метатексті. Розкриття цього аспекту, який не був предметом окремого музикознавчого дослідження, становить її **актуальність та інноваційність**.

Проблематика роботи зумовила адаптацію таких міждисциплінарних **методів дослідження**: *системного і герменевтико-семантичного* для вивчення символічних потенцій лірики П. Чайковського як метатексту; *компаративного* для аналітичного зіставлення «інтонаційної поведінки» ліричних тем як у різних фрагментах одного твору, так і в різних опусах композитора; методів *інтонаційно-драматургічного і функціонального аналізу* для дослідження жанрово-інтонаційної і драматургічної специфіки ліричного тематизму в його коливаннях між «світлом» і «тінню» на різних етапах композиторського втілення (від ранніх до зрілих творів).

Заявлена проблемна ситуація спонукає до адаптації в дослідженні понять інтертекстуальності й метатексту. Нагадаємо, що інтертекстуальність (від фр. *intertextualite* – міжтекстовість) – термін постструктуралістської філософії, який означає вихід за межі одного тексту, співвідношення «текст – тексти – система». Зрозуміло, що за умов тлумачення творів П. Чайковського як цілісного, системно упорядкованого тексту, поняття інтертексту певною мірою резонує з позицією метатексту. Метатекст – це вся динамічна сукупність музичних текстів П. Чайковського. Відповідно, поняття «ліричний метатекст» означає весь комплекс ліричного тематизму композитора.

Отже, лірична сфера, сповнена у П. Чайковського символіки краси і кохання, зосереджена передусім у побічних темах і повільних частинах (фрагментах, розділах) його симфонічних і оперних творів. Активно входячи в інтонаційно-драматургічну плоть його музики і спричиняючи – завдяки трансформаціям і навіть семантичному переверництву – метаморфози жанрово-інтонаційного, а отже, й образного порядку, ліричний тематизм П. Чайковського породжує потужний символічний підтекст, урахування якого дає змогу наблизитись до розуміння концептуальної специфіки його творів.

Важливо, що тривалий час, аж до останніх опусів, незважаючи на тяжіння композитора до драматичного, навіть трагічного розвитку інтонаційних подій, саме лірика – як своєрідний оберіг і оаза краси – рятує його музику від катастроф, огортаючи її, немовби «материнською плацентою» святості. Що б не було в цій музиці, які б напружено-драматичні події не відбувались у розробках і в будь-якій безпосередній близькості до ліричних тем, вони щоразу відроджуються і виживають. У цьому переконує більшість творів П. Чайковського, аж до П'ятої симфонії та, навіть, до певного часу, – фіналу Шостої.

І все ж, багато ліричних тем, особливо у пізніх творах композитора, мають тенденцію до трагічних реверберацій, а іноді – й до переверництва світла і

¹ Цуккерман В. А. Выразительные средства лирики Чайковского. Москва : Музыка, 1971. 245 с.

² Там само. С. 241.

морю. Уперше і найбільш відкрито в інтонаційному плані ця тенденція виявляється в «**Ромео і Джульєтти**», відносно ранньому творі (1869), у якому образний розворот теми кохання зі світла в темряву в кодї зумовлений сюжетною інтригою твору. Не вдаючись до викладу загальновідомих фактів щодо такої трансформації¹, звернімо увагу на дві обставини концептуально-семантичного рівня, які у подальшому стануть важливими знаками інтонаційного світу П. Чайковського.

Перша з них – *ре-бемоль мажорна* експозиція ліричної теми кохання (друга тема побічної партії). Саме в «Ромео і Джульєтти» відбувається одне з перших випробувань цієї тональної сфери як символу кохання, яке, за інтонаційною концепцією П. Чайковського, майже завжди виживає після смерті². Розглянемо цю позицію більш докладно, залучаючи історико-культурний аспект. З нашого погляду, така інтонаційна інтерпретація трагічного сюжету В. Шекспіра резонує з одвічною романтичною моделлю *Liebestod* (Die Liebe der Tod), яка може розглядатися у сучасному музикознавстві як репрезентативний атрибут музичних утілень кохання і смерті в усі часи (згадаймо «Трістана й Ізольду» Р. Вагнера, «Ромео і Джульєтту» та «Франческу да Ріміні» самого П. Чайковського, «Пеллеаса і Мелізанду» К. Дебюссі, «Лейлу і Меджнун», «Турангалілу» і «Яраві, пісні кохання та смерті» О. Мессіана тощо).

Щодо концептуального виміру *ре-бемоль мажорного* тематизму, зауважимо, що про таку її інтерпретацію в ліричному метатексті П. Чайковського свідчать певні фактори. По-перше, тенденцію до експонування теми всепереможного кохання демонструють кілька концептуально важливих творів композитора, і навіть деякі опуси його учнів. Окрім зазначеної теми з «Ромео і Джульєтти», згадаймо з цього приводу останню репрезентацію теми кохання у фіналі «Пікової дами»: її «дематеріалізоване» *ре-бемоль мажорне* проведення на *ppp*, у надвисокому регістрі скрипкових флажолетів на фоні мерехтливого тремоло стає останнім звуковим образом опери (важливо, що до зазначеного моменту тема кохання жодного разу не звучала в цій тональності).

Серед інших прикладів *ре-бемоль мажорного Liebestod* у творах П. Чайковського – фінальна Колискова божевільної Марії над помираючим Андрієм («Мазепа»), у якій, крім іншого, актуалізується типовий для російської колискової модус сну-смерті. Трагічна семантика колискової Марії безпосередньо пов'язана із сюжетною лінією: по-перше, зі смертю Андрія (адже Марія й насправді заколисує його «на смерть» – згадаймо наявні в російському фольклорі смертоносні колискові); по-друге, із символікою трагічного просвітлення, смертельного спокою-умиротворення як для Андрія, так і для самої Марії, яка збожеволіла від горя. І знов наявний тут *ре-бемоль мажор* переводить трагедію у філософсько-етичний простір.

Закріплює тенденцію друга, *ре-бемоль мажорна* частина кантати «Іоанн Дамаскін» С. Танєєва, учня і друга П. Чайковського. Саме тут немовби вербалізується той важливий етичний смисл цієї тональності, який чітко працює на концептуально-семантичному рівні в багатьох творах П. Чайковського, звернених до теми кохання-

¹ Привертає увагу омінорений *сі мажор* у кодї твору: нотований із п'ятьма дієзами, цей мажор, завдяки гармонічному різновиду і концентрації на експресивній зменшеній інтерваліці, «випромінює» і психологічно сприймається як мінор. Примітною є поява наприкінці коди, поряд із партитурним записом усього оркестру в *сі мажорі*, *до-бемоль мажорної* арпеджованої партії арфи, яка забезпечує просвітлено-дематеріалізований ефект наприкінці «печальної повісті» (ц. 510).

² Ще одне знакове звернення до *ре-бемоль мажору* – тема Тетяни «Кто ты, мой ангел ли хранитель» з «Євгенія Онегіна». І хоча тут герої любовної інтриги не вмирають, ми знов спостерігаємо типовий для П. Чайковського комплекс приреченого кохання.

смерті: «И в этот час, когда я сплю, моя любовь не умирает...» (певним чином ця тенденція втілена в середньому, *ре-бемоль мажорному* розділі «Поховального маршу» із *сі-бемоль мінорної* сонати Ф. Шопена).

Концептуальну важливість *ре-бемоль мажору* як сфери нездоланої любові, яка витримала випробування смертю, переконливо доводить те, що зазвичай теми ліричного спрямування, пов'язані у творах П. Чайковського з модусом споглядання природи або щасливої земної любові, на противагу зазначеній *ре-бемоль мажорній проекції*, проводяться в тональності *ре мажор*. Згадаймо повнокровну тему кохання з оркестрового вступу в «Піковій дамі», більшість ліричних тем у повільних частинах і побічних партіях таких творів, як Четверта, П'ята і навіть, після «точки неповернення» першої частини й перед трагічним фіналом-реквіємом Шостої симфонії, – лірику її другої частини (пригадаймо її авторську назву з нездійсненого першого варіанту Шостої симфонії в чернетках – «Любов»¹). Більше того, навіть у фіналі Шостої, «на порозі смерті» останньою надією саме в *ре мажорі* (хоч і в приреченому низхідному русі) звучить його друга тема. Симптоматично, що саме ця, осяяна тематична ідея буде трансформована в коді фіналу у фатально-низхідну тему смерті (не випадкове її проведення в паралельному *сі-мінорі* і, що важливо, – на фоні інтонаційного комплексу приреченості – див. про це далі). Особливо вагомо підтверджує концептуальну роль *ре мажору* як символу світлого кохання і щастя те, що, коли навіть за канонами форми тональний план не передбачає наявності *ре мажорної* сфери, композитор все ж таки залучає її. Очевидно, маємо справу з чітко організованою, семантично визначеною на ладо-тональному рівні системою художнього мислення композитора.

Другий концептуально важливий фактор, одним із перших досконало втілений П. Чайковським саме в «Ромео і Джульєтті», – інтонаційний комплекс приреченості (див. коду твору). Так називаємо поширений у трагічних творах комплекс засобів музичної виразності, репрезентований органічним пунктом мінорної тоніки (у цьому випадку – тріоль шістнадцяток і восьма), плагальним співвідношенням тонічного тризвуку і субдомінантового септакорду (іноді, як у коді Шостої симфонії, це, окрім зазначеного акорду, ще й плагально трактований зменшений септакорд сьомого ступеня), повільним темпом і специфічним тембровим забарвленням із переважанням низьких мідних і дерев'яних інструментів – цього разу це низькі фаготи, «удавленники и хрипуны» (О. Грибоедов), зазвичай інтерпретовані П. Чайковським як інструменти фатальної семантики.

Комплекс приреченості – це досить поширена символічна структура в романтичній, почасти – російській музиці. Пригадаємо його трагічні обертони в Четвертій симфонії та «Францесці», у Пісні Поліни з «Пікової дами» П. Чайковського, у Хорі-плачі стрільців «Батя, батя, выйди к нам» або в Пісні-ворожінні Марфи «Тебе угрожает опала и заточенье» в «Хованщині» М. Мусоргського (прикладі можна значно доповнити).

¹ Ідеться про таке пояснення П. Чайковського до симфонії, яку композитор створював як Шосту, але згодом її знищив: «Дальнейшее суть скиццы (від іт. *schizzo* – перші чернетки рисунка – О. С.) симфонии Жизнь. Первая часть – все порыв, уверенность, жажда деятельности. Должна быть краткая (финал – смерть – результат разрушения). Вторая часть – л ю б о в ь ; третья – разочарование; четвертая кончается замиранием (тоже краткая)». Цит. за: Майкапар А. Е. П. И. Чайковский. Симфония № 6 «Патетическая» си минор, соч. 74 (1893). URL: http://files.school-collection.edu.ru/dlrstore/6336f9cd-8db7-9fb6-3abc-2aba1b230186/Chaikovskii_Simfonia_6_Opisanie.htm (дата обращения: 15.01.2019).

Ще одне послання П. Чайковського, здійснене завдяки ліричному тематизму, – інтерпретація теми кохання в опері «Пікова дама». Зумовлюючи парадоксальні метаморфози, ця тема протягом опери насичується новими образними обертонами. І все ж, незважаючи на трагічну загибель Германа і Лізи, почуття яких вона й уособлює, опера, створена композитором майже наприкінці життя, завершується проведенням саме теми кохання і, що важливо, знов-таки в символічному *ре-бемоль мажорі*, який і цього разу символізує вічне кохання, не здолане смертю.

Розглянемо проблему світла і темряви ліричного тематизму П. Чайковського у проекції на **три останні симфонії**, інтерпретовані Б. Асаф'євим як «три акти однієї трагедії»¹. Зазначимо, що, надаючи цим творам таку атрибуцію, вчений не наводить розгорнутої та прозорої аргументації. До того ж, його розмисли не зосереджені на проблемі ліричного тематизму. Отже, погоджуючись з асаф'євським баченням «симфонічного макроциклу», розглянемо систему доведень. Почнемо з визначення індивідуального драматургічного профілю названих симфоній. У кожній із них – своя траєкторія плину між константами Світла і Темряви, які метафорично можна представити крізь призму одвічного інтонаційного конфлікту Добра і Зла. Так, Четверта симфонія, «перший акт трагедії», – це відкритий конфлікт, досить небезпечний, але прозорий для розуміння сторін протистояння (Фатум і Герой), номінально розв'язаний у «настирливо формальному» і «зовнішньо крикливому»² фіналі.

П'ята, дефінована Б. Асаф'євим як «початок кінця»³, втягує у вир несподіваних містичних трансформацій, що відбуваються насамперед завдяки містифікації Зла під Добро. Така розмитість меж між ними, сягаючи кульмінації у фіналі твору, ускладнює вияв їх чітких концептуальних орієнтирів, чим і зумовлено протилежні інтерпретації симфонії – як музикознавчі, так і виконавські (згадаймо різні диригентські прочитання П'ятої, аж до трактовки Є. Мравінського, який наполягав на загрозово-макаберному фіналі).

Ще більш гостро щодо виявлення протилежних художніх векторів одного інтонаційного матеріалу розвиваються інтонаційні події Шостої симфонії. Саме тут сягає кульмінації «принцип прогресії контрастів»⁴, визначений Б. Асаф'євим як головний у формуванні образно-інтонаційної специфіки Четвертої, а не Шостої симфонії. Унікальна особливість останнього акту трагедії – вичерпання дієвої сторони трагедійної інтриги вже в першій частині, поряд із «неясною» функцією двох середніх частин і з переключенням філософсько-етичного центру у фінал-реквієм, який порушує закони симфонічної концепції, спрямованої на позитивне вирішення конфлікту. Така «туманна» щодо середніх частин концепція сприяла варіантності виконавських трактовок Шостої, аж до версії Артуро Тосканіні, який на свій розсуд переставив дві середні частини симфонії: імовірно, вони видавалися йому, як і багатьом дослідникам, сюїтними і не надто послідовними у структурі твору. Вважаємо, що така їх «сюїтність» є унікальним драматургічним прийомом, який утілює те саме прагнення «віддалити момент рівноваги за допомогою “затримок”»⁵, яке Б. Асаф'єв, поряд із посиленням «енергії» звукової маси, визначив як одну з найважливіших тенденцій музичної динаміки. Зрозуміло, що кожен із трьох «актів трагедії» має свою інтонаційну

¹ Асаф'єв Б. В. О музыке Чайковского. Ленинград : Музыка, 1972. С. 255.

² Там само. С. 250.

³ Там само. С. 249.

⁴ Там само. С. 249.

⁵ Там само. С. 252.

програму і певний алгоритм її втілення. Розглянемо цей алгоритм, акцентуючи на виявленні концептуальних обривів ліричного тематизму.

Отже, у **Четвертій** симфонії ліричний тематизм притаманний майже всім частинам циклу. У першій частині, як це властиво романтикам, він маніфестує свої права вже в головній партії, мелодія якої, що важливо, є проекцією низхідного руху, вперше репрезентованого у вступній темі фатуму.

Тут доречно вдатись до незначної модуляції у проблему низхідного руху в «Першій патетичній» (Б. Асаф'єв). Вважаю, що саме в ній композитор уперше, завдяки принципу монотематизму, найповніше втілює принцип симфонізму як «безперестанного нашарування якісного елементу інакості»¹. Зауважимо, що практично всі основні теми Четвертої симфонії (тема вступу, головна партія першої, основна тема другої частин, обидві теми Скерцо – основна і середнього розділу, дві теми фіналу – основна і «Во поле береза стояла»), незважаючи на їх різний образно-жанровий статус, поглинаються низхідним рухом: від його повної гамоподібної проекції, як у темі Фатуму, до хроматизованого варіанту (головна партія першої частини) чи «урзаного» тетраорду (основні теми другої, третьої, четвертої частин). Таке інтонаційне програмування тематизму, з нашого погляду, прокладає шлях до трагедійної концепції Шостої «Патетичної» симфонії: саме в її фіналі міститься остання проекція низхідного тематизму – лірична *ре мажорна* тема, остаточно розіп'ята в *сі мінорній* коді.

Симптоматично, що єдиним винятком з цього «правила зішестя» є лірична сфера першої частини, її обидві побічні партії². Особливо виділяється мелодія першої з них (*ля-бемоль мінорна* тема): ніби навмисне опираючись загальній низхідній тенденції, вона упорядковується протилежним чином – як висхідний гамоподібний рух, що підкреслює унікальність цієї ліричної теми у структурі Четвертої симфонії.

Особливу увагу щодо цієї проблеми привертають другий і третій акти трагедії – П'ята і Шоста симфонії. Тут основними етапами затемнення лірики є, з одного боку, усе більш виразна ліризація теми Фатуму (кульмінація тенденції – тема вступу в Шостій), а з іншого, – поступовий перехід світлої лірики в «тіньовий» інтонаційний простір.

Інтонаційний алгоритм **П'ятої** симфонії унікальний тим, що саме тут П. Чайковський уперше вдається до системної і, що важливо, інтонаційно задекларованої реалізації прийому обслуговування різних смислових функцій однією інтонаційною ідеєю – блискучим за своїми інтонаційно-семантичними перспективами «мелодичним мемом»³, викладеним в інтродукції (у Четвертій симфонії це було на рівні монотематичних пригод низхідного руху, за майже ігровою моделлю і без тяжких наслідків). У П'ятій тема вступу, виявляючи такі меметичні ознаки, як привабливість і здатність до «вірусного поширення», не б'є молотом по голові і не ошелешує громом серед ясного неба. Її функція – не проясняти, а приховувати сутність речей. Єдиний виняток – раптова поява цієї теми в інфернально-

¹ Асаф'єв Б. В. О симфонизме // Асаф'єв Б. В. О симфонической и камерной музыке. Ленинград : Музыка, 1981. С. 96.

² Щоправда, друга *сі-мажорна* тема побічної партії, поряд із пластичним терцієвим похитуванням, усе ж включає низхідний рух, «запозичений» із головної партії.

³ За визначенням Р. Броді, мем – «одиниця інформації, яка міститься у розумі, впливає на хід певних подій і сприяє появі своїх копій...» (Броді Р. Психические вирусы. Методическое пособие для слушателей курса «Современные психотехнологии». Москва : ИВЦ Маркетинг, 2002. С. 15).

загрозливому вигляді серед ліричної сповіді другої частини, де вона дуже нагадує не тільки тему Фатуму з Четвертої симфонії, а й кульмінацію епізоду нашестя із Сьомої симфонії Д. Шостаковича (таке собі інтонаційне пророцтво). І все ж, основна функція теми вступу з П'ятої симфонії П. Чайковського – розчинитись у всьому матеріально суцільному, містифікуючи себе в усіх функціях циклічної структури, крім світло-ліричної – наголошую на цій позиції, адже саме цим передусім відрізняються інтонаційні концепції П'ятої і Шостої симфоній.

І ще одна унікальна інтонаційно-драматургічна подія твору, безпосередньо пов'язана з феноменом образної містифікації: починаючи з П'ятої, у творах П. Чайковського постає принцип мімікрії у своєму найбільш дієвому амплуа. Завдяки інтонаційно-мімікрійним процесам Добро і Зло вже не явлені як протилежність: вони обмінюються інтонаційними кодами, що породжує майстерну містифікацію Зла під Добро (як зазначалось, один раз, коли, не витримуючи випробування лірикою, – це вищир теми вступу серед ліричного розкошування другої частини).

Нагадаю, що термін мімікрія (від фр. *mimétisme*, англ. *mimicry* – наслідування, маскування, удаваний, несправжній) увів зоолог Генрі Бейтс (Henry Walter Bates) для позначення деяких випадків надзвичайної зовнішньої подібності між різними видами тварин, які належать до неподібних родів, і навіть родин. За Г. Бейтсом, таке маскування живих істот може бути пасивним (заради самозбереження) й агресивним, коли хижак зливається з фоном, підстерігаючи здобич¹.

Вважаю, що інтонаційні події П'ятої симфонії є реалізацією семантично-агресивної мімікрії, яка виявляється у майстерній містифікації теми Фатуму: Зло віртуозно перелицьовується у Добро. Не випадково тема вступу, яка у зрілих опусах П. Чайковського є символом Фатуму, «перелаштувавшись» під Добро, з'являється тепер у всіх частинах твору несподівано, часто невпізнанною, функціонально підлаштовуючись під природне жанрово-інтонаційне єство кожної частини. Так, у вступі першої частини тема Фатуму – порівняно зі своїм аналогом із Четвертої – значно ліризується, втрачає звучну динаміку і фанфарність, концентруючись на пластичності мелодичного оспівування й уподібнюючись до вступних тем у романтичних симфоніях. Містифікація «під зовнішнє середовище» триває і в третій частині «Вальс», у кодї якої тема вводить в оману своїм опоетизованим вальсовим звучанням, про що свідчить її тридольна модифікація і тихе проведення на *pizzicato* струнних. Кульмінація мімікрійного процесу – тріумфальне проведення фатальної теми в четвертій частині симфонії (*Andante maestoso*), де вона звучить мажорно й велично – як і належить у фіналі, який, за логікою і семантикою симфонічного циклу, завжди сприймається позитивно. Незважаючи на появу у фіналі енергійної головної партії з першої частини симфонії, таке інтонаційне вирішення символізує проникнення Фатуму в саму сутність людини – навряд чи геніальний композитор-мелодист не зміг написати нової теми для останньої частини П'ятої (як «не спромігся» на це у випадку з одним і тим же матеріалом тем вступу і головної партії у Шостій).

Не випадково саме цю частину музикознавці, як і виконавці, інтерпретують украй протилежно, репрезентуючи фінал П'ятої як перемогу: чи Добра, чи Зла. Для мене це безсумнівний *марш-макабре*, на кшталт тріумфальної ходи карнавальної Смерті. Тут я цілком погоджуюсь із диригентською концепцією Є. Мравінського, одного з найкращих інтерпретаторів творів П. Чайковського.

¹ Див. про це докладно: В чьм сущность мимикрии? Мимикрия: примеры. URL: <http://fb.ru/article/172560/v-ch-m-suschnost-mimikrii-mimikriya-primeryi> (дата обращения: 15.02.2019).

Постає запитання: Чи можна вважати тему вступу «інтонаційною фігурою» не фатальної природи? Відповідь: «Ні». Адже саме ця тема виявить своє звірине обличчя, коли зненацька постане у другій частині. Саме натхненна лірика «спокушає» Зло виявити свою справжню сутність – ідеться про єдиний у П'ятій симфонії незамасковано-театральний вихід Фатуму, «нахабне проведення» фатальної теми в найнесподіваніший момент – серед ніжно-проникливого затишшя *ре мажорного Andante cantabile*.

Нарешті, третій етап трагедії – **Шоста симфонія**. У ній постає вже зовсім інша інтонаційна картина, яка, водночас, є логічним продовженням лінії Четвертої та П'ятої симфоній. Тут уперше мелодико-інтонаційні портрети теми Фатуму (найбільш лірична тема вступу в трьох останніх симфоніях, подана у трагедійному амплуа), і теми ліричного героя повністю ототожнюються, символізуючи бінарну опозицію Добра і Зла. Так, уже в першій частині Фатум, переможно пройшовши у фіналі П'ятої, стає невід'ємною зворотно-тіньовою стороною героя та інтонаційно зрощується з ним за законами диз'юнктивного синтезу. Ще будуть ліричні сповіді й просвітлення, але результатом такого ототожнення є незаперечний факт: саме в Шостій уперше і востаннє ліричну сферу, яка завжди витримувала натиск будь-яких, навіть смертоносних колізій, розіп'ято на комплексі приреченості, не маючи для цього сюжетних підстав (як це було в «Ромео і Джульєтти»).

Отже, у Шостій симфонії, незважаючи на пишноту її світлоносної лірики, остаточно зруйновано ліричний тематизм, що призводить до появи унікального у структурі симфонічного циклу фіналу-реквієму, у якому друга, спочатку світла *ре мажорна* тема, опинившись у жорстких тенетах комплексу приреченості, перетворюється на трагічну тему *сі мінорної* коди і поглинається безоднею «предлежання смерті» (рос.). Саме тут, у завершальних тактах «триактної трагедії», остаточно втілюється стратегія кардинального розширення образної системи низхідного руху – аж до альтернативного, радикального зриву світлої лірики на свою протилежність. У Шостій симфонії вперше здійснено остаточної, на 180 градусів, розворот лірики – зі світла в темряву. Механізми цієї дії такі: колись протилежні теми (у першій частині – теми Фатуму і героя, у фіналі – *ре мажорна* друга тема й *сі мінорна* тема коди) опиняються в точці перетину: побудовані на загальному інтонаційному ресурсі, вони є практично точним мелодичним повторенням одна одної. Адже зрозуміло, що не йдеться про неспроможність геніального композитора-мелодиста створити нові інтонаційні ідеї. Значить, це своєрідне символічне послання, мета якого – відтворити діалектику Світла й Темряви, любові і руйнації, життя і смерті. Завдяки такому смислового переверненню Шоста симфонія стає кульмінаційною зоною вияву й синтезу протилежних художніх векторів одного інтонаційного матеріалу. У цьому випадку діалектичність ліричного тематизму набуває потужної семантичної активності, що незмірно увиразнює остаточної естетичний результат. Це і є концептуальний і, ширше, метафізичний вимір лірики П. Чайковського.

Здійснене дослідження дає підстави для певних висновків.

1. Ліричні теми П. Чайковського – у будь-якій своїй жанрово-інтонаційній проекції – не є іманентно замкненими на собі, автономними і самодостатніми в кожному окремому творі. Ліричний тематизм П. Чайковського чітко й системно організований і може бути дефінований як носій ліричного метатексту композитора.

2. Серед системних ознак такого ліричного метатексту – часта наявність низхідного руху, семантично зарядженого коду приреченості, що забезпечує

«емоційну двоїстість» ліричних тем і, таким чином, можливість їх майбутнього «затемнення». Багато які з найсвітліших інтонаційних ідей П. Чайковського певною мірою сповідують цей інтонаційний комплекс, який, за певних обставин, починає домінувати і трансформувати інтонаційні події у трагічному напрямі. Такий низхідний гамоподібний рух, який запускає механізм поглинання світлої лірики і призводить до її поступової руйнації та модуляції у сферу трагедійної образності, містить у П. Чайковського потужний потенціал образних перевтілень, аж до появи протилежних жанрово-інтонаційних комплексів – своєрідних «тем-перевертнів», що дає змогу прокласти драматургічну скобу від Четвертої до Шостої симфонії (тіньова проекція найсвітлішої *ре мажорної* теми фіналу в коді).

Уперше стратегію радикального розширення образної системи низхідного руху композитор застосовує в Четвертій симфонії. Кульмінацію цього принципу бачимо в Шостій: у фіналі перевтілення і вихід світлої *ре мажорної* теми в безодню «передчуття смерті» здійснюється завдяки емоційно-синтетичній природі низхідного руху, у якому синтезується, з одного боку, драматична семантика російської фольклорної традиції (з акцентом на плачі й протяжній ліричній пісні з типовим для них «стікаючим» рухом у кінці фрази), а з іншого – пристрасна символіка барокових жанрів і риторичних фігур *catabasis i passus duriuskulyus*, які набули статусу загальнолюдських знаків страждання і горя. Їх спільним знаменником стає драматично забарвлений фригійський тетрахорд – не випадково він постійно наявний у трагічних зонах творів П. Чайковського.

Особливо наголосимо: ідеться не про весь ліричний тематизм П. Чайковського і не про «використання» риторичних фігур як таких, а про низхідний рух як символ-знак, який має «здатність концентрувати в собі, зберігати і реконструювати пам'ять про свої попередні контексти»¹.

3. Останньою тезою підкреслено важливість семіотичних структур у музиці П. Чайковського. Серед них – її досить стабільна тонально-семантична програма. Крім мінорних тональностей *фа*, *фа-дієз*, *сі* та *мі*, найвиразніші в цьому сенсі – *ре* і *ре-бемоль мажори*, серед яких перший символізує життєствердне кохання, а другий – модус *Liebestod*, вічне кохання, яке долає смерть.

Про важливість символічних підтекстів ліричного тематизму П. Чайковського свідчить чітка семантична концепція останніх симфоній, які демонструють внутрішні системні зв'язки ліричного метатексту. Починаючи з П'ятої, Фатум поступово ліризується, стає «людяним», ніби перебираючи на себе ознаки ліричної сфери і, таким чином, ідучи назустріч темам героя. Натомість теми ліричні, завдяки їх низхідній графіці і тембровому перефарбуванню, усе більше втягуються в інтонаційний вир трагедії. Остаточо цей процес завершується *сі мінорним* проведенням спочатку *ре мажорної* теми в коді Шостої, у якій П. Чайковський музикою пронизливо трагедійного звучання, поблизу смерті, у передчутті кінця ніби відтворює дотик вічності.

¹ Лотман Ю. М. Память культуры // Лотман Ю. М. Семиосфера. Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров. Статьи. Исследования. Заметки / сост. М. Ю. Лотман. Санкт-Петербург: Искусство-СПб., 2000. С. 617.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Альшванг А. А. П. И. Чайковский. Москва : Музыка, 1970. 816 с.
2. Асафьев Б. В. Композитор-драматург – Петр Ильич Чайковский // Асафьев Б. В. Избранные труды : в 7 т. Т. 2. Москва : АН СССР, 1954. С. 57–63.
3. Асафьев Б. В. О музыке Чайковского. Ленинград : Музыка, 1972. 376 с.
4. Асафьев Б. В. О симфонизме // Асафьев Б. В. О симфонической и камерной музыке. Ленинград : Музыка, 1981. С. 96–101.
5. Броди Р. Психические вирусы. Методическое пособие для слушателей курса «Современные психотехнологии». Москва : ИВИЦ Маркетинг, 2002. 192 с.
6. Должанский А. Н. Симфоническая музыка Чайковского : избранные произведения. 2-е изд. Ленинград : Музыка, 1981. 208 с.
7. Дулова Е. Н. Балет «Спящая красавица» П. И. Чайковского в контексте авторского стиля : дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 Музыкальное искусство / Ленинградская гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. Ленинград, 1989. 200 с.
8. Дьячкова О. А. «Режисуюча» розгорнута поліметафоричність в опері П. Чайковського «Пікова дама» // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 42 : Історія музики: нові факти та інтерпретації / ред.-упоряд. О. С. Зінкевич. Київ : Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, 2004. С. 121–143.
9. Климовицкий А. И. Заметки о Шестой симфонии Чайковского (к проблеме: Чайковский на пороге XX века) // Проблемы музыкального романтизма. Ленинград : ЛГИТМиК, 1987. С. 109–129.
10. Климовицкий А. И. «Пиковая дама» Чайковского: культурная память и культурные предчувствия // Россия – Европа: контакты музыкальных культур : сб. науч. тр. Санкт-Петербург : РИИИ, 1994. С. 221–274 (Проблемы музыкознания. Вып. 7).
11. Лотман Ю. М. Память культуры // Лотман Ю. М. Семиосфера. Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров. Статьи. Исследования. Заметки / сост. М. Ю. Лотман. Санкт-Петербург : Искусство-СПБ, 2000. С. 614–621.
12. Николаева Н. С. Симфонии П. И. Чайковского. Москва : Госмузиздат, 1958. 297 с.
13. Орлова Е. М. Пётр Ильич Чайковский. Москва : Музыка, 1980. 271 с.
14. Побережная Г. И. П. И. Чайковский. Киев : ВПОЛ, 1994. 358 с.
15. Пономарёва Е. В. Мифопоэтика и интертекстуальность в позднем творчестве П. И. Чайковского : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 Музыкальное искусство / Саратовская гос. консерватория им. Л. В. Собинова. Саратов, 2012. 24 с.
16. Раку М. Г. «Пиковая дама» братьев Чайковских: опыт интертекстуального анализа // Музыкальная академия. 1999. № 2. С. 9–21.
17. Цуккерман В. А. Выразительные средства лирики Чайковского. Москва : Музыка, 1971. 245 с.
18. Чекан Ю. И. Историко-функциональное исследование музыкальных произведений (на примере Шестой симфонии Чайковского) : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 Музыкальное искусство / Киевская гос. консерватория им. П. И. Чайковского Киев, 1992. 25 с.
19. Ярустовский Б. М. Оперная драматургия Чайковского. Москва ; Ленинград : Госмузиздат, 1947. 242 с.

REFERENCES

1. Al'shvang, A. (1970). *P. I. Tchaikovsky [P. I. Chajkovskij]*. Moscow: Muzyka, 816 p. [in Russian].
2. Asafyev, B. (1954). Composer-dramatist – Pyotr Ilyich Tchaikovsky [Kompozitor-dramaturg – Petr Il'ich Chajkovskij]. *Asafyev, B. (1954). Selected Works [Izbrannye Trudy]*, in 7 vols., vol. 2. Moscow: AN SSSR, pp. 57–63 [in Russian].
3. Asafyev, B. (1972). *About Tchaikovsky's music [O muzyke Chajkovskogo]*. Leningrad: Muzyka, 376 p. [in Russian].
4. Asafyev, B. (1981). About symphonism [O simfonizme]. *Asafyev, B. (1981). About symphonic and chamber music [O simfonicheskoi i kamernoj muzyke]*. Leningrad: Muzyka, 1981, pp. 96–101 [in Russian].
5. Brodie, R. (2002). *Mental viruses [Psichicheskie virusy]*. Methodological manual for students of the course “Modern psychotechnology” [Metodicheskoe posobie dlja slushatelej kursa “Sovremennye psihotehnologii”]. Moscow: IVC Marketing, 192 p. [in Russian].
6. Chekan, Ju. (1992). *Historical and functional research of musical works (on the example of Tchaikovsky's Sixth Symphony) [Istoriko-funkcional'noe issledovanie muzykal'nyh proizvedenij (na primere Shestoj simfonii Chajkovskogo)]*. The dissertation author's abstract for gaining the degree of the Candidate of Art Criticism by specialty 17.00.03 Music Art. Tchaikovsky Kiev State Conservatory. Kiev, 25 p. [in Russian].
7. Cukkerman, V. (1971). *Expressive Means of Tchaikovsky's Lyrics [Vyrazitel'nye sredstva liriki Chajkovskogo]*. Moscow: Muzyka, 245 p. [in Russian].
8. Diachkova, O. (2004). The ‘Directing’ Expanded Polimetaphority in the opera of P. Tchaikovsky “The Queen of Spades” [“Rezhysuiucha” rozghornuta polimetaforychnist v operi P.Chajkovskoho ‘Pikova dama’] // *Scientific reporter of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine [Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chajkovskoho]*, vol. 42: *The History of Music: New Facts and Interpretations [Istoriia muzyky: novi fakty ta interpretatsii]*. Kyiv, pp. 121–143 [in Ukrainian].
9. Dolzhanskij, A. N. (1981). *Tchaikovsky's Symphonic Music. [Simfonicheskaja muzyka Chajkovskogo]*, selected works [izbrannye proizvedeniya]. 2nd edition. Leningrad: Muzyka, 208 p. [in Russian].
10. Dulova, E. (1989). *Ballet “Sleeping Beauty” by P. I. Tchaikovsky in the context of the author's style [Balet “Spjashhaja krasavica” P. I. Chajkovskogo v kontekste avtorskogo stilja]*. Manuscript of Dissertation work for gaining the degree of the Candidate of Art Criticism by specialty 17.00.02 Music Art. N. A. Rimsky-Korsakov Leningrad State Conservatory. Leningrad, 200 p. [in Russian].
11. Jarustovskij, B. (1947). *Opera dramaturgy of Tchaikovsky [Opernaja dramaturgija Chajkovskogo]*. Moscow; Leningrad: Gosmuzizdat, 242 p. [in Russian].
12. Klimovickij, A. (1987). Notes on Tchaikovsky's Sixth Symphony (on the problem: Tchaikovsky on the threshold of the 20th century) [Zametki o Shestoj simfonii Chajkovskogo (k probleme: Chajkovskij na poroge XX veka)]. *Problems of Musical Romanticism [Problemy muzykal'nogo romantizma]*. Leningrad: LGITMiK, pp. 109–129 [in Russian].
13. Klimovickij, A. (1994). “The Queen of Spades” by Tchaikovsky: cultural memory and cultural presentiments [“Pikovaja dama” Chajkovskogo: kul'turnaja pamjat' i kul'turnye predchuvstvija]. *Russia – Europe: contacts of musical cultures [Rossija – Evropa: kontakty muzykal'nyh kul'tur]*, a collection of scientific papers. Problems of musicology [Problemy muzykoznanija], issue 7. Saint Petersburg: RIIA, pp. 221–274 [in Russian].

14. Lotman, Ju. (2000). Memory of culture [Pamjat' kul'tury]. Lotman, Ju. (2000). *The Semii sphere. Culture and explosion. Inside the thinking worlds [Semiosfera. Kul'tura i vzryv. Vnutri myslyaschih mirov]. Articles. Research. Notes.* Saint-Petersburg: Iskustvo-SPB, pp. 614–621 [in Russian].

15. Nikolaeva, N. (1958). *Symphonies of P. I. Tchaikovsky [Simfonii P. I. Chajkovskogo]*. Moscow: Gosmuzizdat, 297 p. [in Russian].

16. Orlova, E. (1980). *Peter Ilyich Tchaikovsky [Pjotr Il'ich Chajkovskij]*. Moscow: Muzyka, 271 p. [in Russian].

17. Poberezhnaja, G. (1994). *P. I. Tchaikovsky [P. I. Chajkovskij]*. Kiev: VIPOL, 358 p. [in Russian].

18. Ponomarjova, E. (2012). *Mythopoeitics and Intertextuality in the Later Works of P. I. Tchaikovsky [Mifopojetika i intertekstual'nost' v pozdnem tvorcestve P. I. Chajkovskogo]*. The dissertation author's abstract for gaining the degree of the Candidate of Art Criticism by specialty 17.00.02 Music Art. Saratov: L. V. Sobinov Saratov State Conservatory, 24 p. [in Russian].

19. Raku, M. (1999). "The Queen of Spades" by Tchaikovsky brothers: the experience of intertextual analysis ["Pikovaja dama" brat'ev Chajkovskih: opyt intertekstual'nogo analiza]. *Musical Academy [Muzykal'naja akademija]*, 2, pp. 9–21 [in Russian].

Соломонова О. Б. Метаморфозы лирического тематизма Петра Чайковского: концептуально-семантическое измерение. Аналитически доказано, что интонационную концепцию П. Чайковского в значительной мере продуцирует и поддерживает лирический тематизм. Рассмотрены концептуально-семантическая специфика музыки художника сквозь призму лирического тематизма, символические интенции лирики П. Чайковского как метатекст, динамическую специфику лирического тематизма в его колебаниях между «светом» и «тенью» на разных этапах реализации (от ранних до зрелых сочинений). Аналитически аргументировано, что лирические темы композитора в любой их жанрово-интонационной проекции не автономны в каждом отдельном опусе. Они системно организованы, потому дефинированы как лирический метатекст. Среди системных семантических структур этого метатекста: а) частое наличие нисхождения, семантически заряженного кода обречённости, который обеспечивает эмоциональную двойственность и возможность будущего «затемнения» лирических тем; б) стабильная тонально-семантическая программа (рассмотрена с акцентом на *ре мажоре* и *ре-бемоль мажоре*: первый символизирует жизнеутверждающую любовь, второй – модус *Liebestod*, вечную любовь, пережившую смерть). Каждый из трёх «актов трагедии» (Четвёртая, Пятая, Шестая симфонии) – при общности приёма обслуживания разных смысловых функций одной интонационной идеей – имеет свою программу и алгоритм реализации: в Четвёртой – это открытый конфликт Фатума и Героя, в Пятой – принцип интонационной мимикрии, в Шестой – окончательное сращение тем Фатума и Героя и, как результат, – разворот лирики из света в тьму. Доказано, что образно-интонационные инициативы лирического тематизма П. Чайковского позволяют рассматривать его как «актёра первого плана», который не только оттеняет конфликт и рефлектирует интонационные события, но и стаёт важным символическим интерпретатором концепции композитора.

Ключевые слова: лирический тематизм, семантика, интонационная концепция, метатекст, мимикрия, *Liebestod*.

SOLOMONOVA OLGA

Doctor hab. of Science (Arts), Professor at the Department of World Music, Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-3058-425X>

DOI: [https://doi.org/10.31318/2414-052x.2\(43\).2019.171459](https://doi.org/10.31318/2414-052x.2(43).2019.171459)

**METAMORPHOSES OF PETER TCHAIKOVSKY'S LYRIC THEMATICISM:
SEMANTIC CONCEPTUAL ASPECT**

The relevance and scientific novelty of the research are determined by its main objective – to study the conceptual specificity of P. Tchaikovsky's music through the prism of lyrical thematism as a metatext. It was analytically proved that the intonational concept of P. Tchaikovsky is largely produced and supported by the lyrical thematism.

Methodology of research: 1) the systemic and the hermeneutic-semantic methods – in studying the symbolic intentions of P. Tchaikovsky's lyrics as a metatext; 2) the comparative method – in comparing lyrical themes' intonational specifics in different fragments of a single work and in various opuses by P. Tchaikovsky; 3) the method of intonation-dramatic and functional analysis – in studying the lyrical thematism's specifics in its oscillations between the 'light' and the 'shadow' at different stages of implementation (from early to mature works).

Findings and conclusions. P. Tchaikovsky's lyrical themes with any genre-intonation projection are not autonomous in each separate opus. All of them are systematically organized and therefore are defined as P. Tchaikovsky's lyrical metatext. Among the symbolic structures of this metatext are: a) the frequent presence of a descent – a semantically filled code of doom that provides emotional ambivalence and the possibility of future “darkening” of lyrical themes; b) the stable tone-semantic program (it was reviewed with a focus on D and D flat major: the first of them symbolizes life-affirming love, and the second – the Liebestod's mode, eternal love surviving death). Each of the three “acts of tragedy” (The Fourth, The Fifth, The Sixth Symphonies) – with a common reception of servicing different semantic functions by one intonational idea – has its own program and algorithm for implementation. There is an open conflict in The Fourth, the intonational mimicry principle in The Fifth and the final union of the Fatum's and the hero's themes and as a result the lyrics' reversal from light to dark in The Sixth.

The significance of the research. It was proved that figurative intonation initiatives of P. Tchaikovsky's lyrical thematism allow to consider him as a ‘foreground actor’ which not only emphasizes the conflict and reflects the intonational events, but becomes the important symbolic interpreter of the concept in P. Tchaikovsky's works.

Keywords: lyrical thematism, semantics, intonational concept, metatext, mimicry, *Liebestod*.