

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2018-6.31>

Пономарева Елена Владимировна

РИТОРИКА В КОНТЕКСТЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ ПОЭТИКИ ПОЗДНЕГО КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОГО ТВОРЧЕСТВА П. И. ЧАЙКОВСКОГО

В данной статье рассматривается проблема влияния риторических приемов на позднее вокальное творчество П. И. Чайковского. На примере цикла романсов на стихи Д. Ратгауза автором выявляются особые лексические (в том числе "риторические фигуры"), структурные и, как следствие, семантические закономерности, обусловленные воздействием риторической поэтики. В результате интонационно-риторического анализа удается обосновать появление в финальном романсе авторской монограммы композитора как маркера особого драматургического статуса этого романса - "романса-молитвы" и "романса-завещания".

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/9/2018/6/31.html

Источник

Манускрипт

Тамбов: Грамота, 2018. № 6(92) С. 135-139. ISSN 2618-9690.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/9.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/9/2018/6/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: hist@gramota.net

9. Котлярова В. В. Современное научное познание: парадигма интеграции // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2015. № 9. Ч. 1. С. 99-102.
10. Лаврентьева Е. А. Текст и контекст в графическом дизайне: актуальные проблемы и тенденции визуализации текста. М.: Московский государственный художественно-промышленный университет им. С. Г. Строганова, 2008. 230 с.
11. Нечаева О. Е. Интерпретация народной традиции в современном книжном дизайне // Вестник Томского государственного университета. 2008. Филология. № 3 (4). С. 102-116.
12. Основы оформления советской книги / под ред. А. А. Сидорова и В. А. Истрина. М.: Искусство, 1956. 503 с.
13. Пропп В. Я. Русская сказка. М.: Лабиринт, 2000. 416 с.
14. Фаворский В. А. Литературно-теоретическое наследие. М.: Советский художник, 1988. 588 с.
15. Чихольд Я. Облик книги. Избранные статьи о книжном оформлении и типографике. М.: Издательство Студии Артемия Лебедева, 2013. 228 с.
16. Frascara J. Communication Design: Principles, Methods, and Practice. Allworth Press, 2004. 240 p.
17. International Council of Design [Электронный ресурс]. URL: <http://www.ico-d.org/about/index> (дата обращения: 17.05.2018).
18. Kress R., Theo Van Leeuwen. Reading Images: The Grammar of Visual Design. Routledge, 2006. 288 p.

**THE WORK WITH A TEXT TO VISUALIZE A FAIRY TALE IN GRAPHICAL DESIGN
(BY THE MATERIAL OF EXPERIMENT IN EDUCATIONAL PROCESS)**

Pivovarova Nataliya Alekseevna

*St. Petersburg Stieglitz State Academy of Arts and Design
NTPIV@yandex.ru, pivovarovoy@gmail.com*

The article examines the specificity of the work with a text by analyzing the interaction of the verbal and non-verbal codes of graphical design. The author proposes the techniques to work with a literary text, discovers the potential for their practical usage by the material of educational experiment to visualize a fairy tale. Differentiation of the proposed techniques is determined by the possibility to work with a text as a material for research and a source of additional creative resources, expressive means, contributing to the formation of semiotically conditioned conceptual strategies in the project culture of graphical design. The author summarizes the problems concerning the work with a text when projecting and evaluates the prospects for the development of this aspect of graphical design.

Key words and phrases: graphical design; text; semiotics; visualization; communication; interdisciplinary studies.

УДК 781.5

Дата поступления рукописи: 15.05.2018

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2018-6.31>

В данной статье рассматривается проблема влияния риторических приемов на позднее вокальное творчество П. И. Чайковского. На примере цикла романсов на стихи Д. Ратгауза автором выявляются особые лексические (в том числе «риторические фигуры»), структурные и, как следствие, семантические закономерности, обусловленные воздействием риторической поэтики. В результате интонационно-риторического анализа удается обосновать появление в финальном романсе авторской монограммы композитора как маркера особого драматургического статуса этого романса – «романса-молитвы» и «романса-завещания».

Ключевые слова и фразы: П. И. Чайковский; позднее камерно-вокальное творчество; Шесть романсов на стихи Д. Ратгауза; риторические фигуры; музыкальная поэтика; монограмма.

Пономарева Елена Владимировна, к. искусствоведения

*Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова
elepon@mail.ru*

**РИТОРИКА В КОНТЕКСТЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ ПОЭТИКИ
ПОЗДНЕГО КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОГО ТВОРЧЕСТВА П. И. ЧАЙКОВСКОГО**

В современной семиотике и поэтике (как литературной, так и музыкальной) термин «риторика», как известно, употребляется не только в ракурсе семантики – как обоснование и осмысление так называемых «фигур риторики», но и с позиции изучения внутритекстовых отношений, что Ю. М. Лотман в свое время обозначал как «риторику закрытого текста, поэтику текста как целого», в отличие от первого значения, именуемого им «риторикой открытого текста» [6, с. 168]. Особое значение «риторика закрытого текста» имеет в музыковедческих исследованиях, посвященных внутритекстовой организации вербально-музыкальных сочинений, где все уровни текстообразования (от мотивно-интонационного до структурно-композиционного) находятся в тесной скоординированности слова и музыки.

Известно, что в жанре романса связь поэзии и музыки, как искусств в той или иной мере интонационных, закономерна. Правда, роль интонации в музыке и поэзии глубоко различна. В музыке интонация – все ее существо; только через интонирование – причем точно высотно фиксированное, имеющее интервальную и ладовую сопряженность, – воспроизводится содержание произведения, его идея. В поэзии мысль, прежде всего, фиксируется словом, а интонационный строй стиха и его декламационное озвучивание дополняют,

расширяют, оттеняют заложенный в тексте смысл. Но часто и в пределах самой поэзии роль интонационной выразительности приобретает огромное значение.

Эта обозначенная интонационная скоррелированность вербального и музыкального уровней поэтики в романах является одной из важнейших задач, решаемых исследователями вокального творчества того или иного композитора. И здесь, как нам кажется, верным ключом к анализу такого рода текстов может стать привлечение риторической методологии, позволяющей открывать и обосновывать скрытые смыслы, казалось бы, давно изученного и постигнутого. Заметим, что особенно актуально эта проблема смыслообразования стоит по отношению к творчеству композиторов, которых принято называть великими. Ведь очень часто выработанные по отношению к ним исследовательские стереотипы мешают слышать и понимать их современно. Тогда и становится необходимым привлечение новых подходов, новой методологической оптики. И дело не в музыковедческих амбициях, а в стремлении «вслушаться» в текст великого мастера. В этой связи обращение к позднему камерно-вокальному творчеству П. И. Чайковского в попытке расширить семантическое пространство (в том числе и через задействование риторического анализа) более чем показательно.

Как известно, в романсовом творчестве П. И. Чайковский, обладавший, по выражению О. В. Соколова, «абсолютным поэтическим слухом» [9, с. 44], умел находить свои индивидуальные пути и приемы музыкального воплощения поэтического образа, но при этом всегда оставаться музыкантом, мыслящим и говорящим на языке своего искусства.

Вот что пишет на эту тему О. П. Белова в своей статье «Романсовая мелодика Чайковского. Между принципом стиха и принципом прозы»: «Для Чайковского текст поэтического стихотворения и его интонационный строй – один из компонентов единого интонационного целого, развертывающегося по законам музыкальной логики. Поэтический образ, будучи творческим стимулом, как бы заново рождается в музыкальном творческом процессе автора, претерпевая большие или меньшие изменения в зависимости от степени его интонационной созвучности музыкально-мелодическому замыслу» [2, с. 110].

Сосредоточим свое внимание на последнем вокальном цикле П. И. Чайковского – Шести романсах на стихи Д. Ратгауза, ор. 73. Это произведение признанно считается кульминацией, вершиной развития вокальной лирики Чайковского и поистине «лебединой песней» композитора. Но, находясь в окружении таких выдающихся произведений позднего периода, как балет «Щелкунчик», оперы «Пиковая дама» и «Иоланта», Шестая симфония, ратгаузовский цикл, в отечественной исследовательской чайковениане до сих пор продолжает оставаться в их «тени».

В рамках статьи остановимся лишь на некоторых диктуемых тематикой исследования особенностях данного сочинения. Весьма интересно с точки зрения свойственной камерно-вокальному творчеству композитора диалогости (поэт – композитор, слово – музыка) рассмотреть такой риторический прием, как «выделение ключевых слов», который довольно часто в романсах этого цикла приводит к вербально-музыкальному семантическому удвоению.

Например, в романсе «Мы сидели с тобой» словам «*покатилась слеза*» соответствует и нисходящая интонация *h-ais-a*. В романсе «Ночь» выразительность фразы «*тихо сон нисходит*» подчеркивает «никнущая» музыкально-риторическая фигура *katabasis* («нисхождение») – *f-e-es-d-c*. И, напротив, в романсе «Среди мрачных дней» на слова «*из мглы туманной*» звучит мелодический ход – *c-des-es-f* – это уже фигура *anabasis* («восхождение»). А в нисходящем хроматическом движении романса «Ночь» на слова «*слабый свет свечи*» – *ges-f-e-es-des* – актуализируется «ламентозная» семантика еще одной известной музыкально-риторической фигуры – *passus duriusculus* («жестковатый ход»).

Помимо смыслового соответствия, встречаются и случаи несоответствия, создающие эффект «музыкально-риторического диссонанса» (М. Н. Лобанова) [5, с. 114].

Например, в романсе «Мы сидели с тобой» стихотворную фразу «*уж давно отзвучал*» несколько «неожиданно» озвучивает восходящая интонация *a-h-cis-dis*. А в романсе «Закатилось солнце» «нисходящее» по смыслу словосочетание «*закатилось солнце*» игриво комментирует устремленный вверх мотив *fis-gis-a-h-cis*. Почти аналогичная ситуация возникает и в романсе «В эту лунную ночь», где уже знакомая фигура *anabasis* – *g-as-b-c-des-es* – снова заставляет усомниться в «привычных» пространственных коннотациях слова «закат» («*закатилась луна*»).

Но насколько «легитимной» можно считать подобную трансплантацию риторического терминологического аппарата при анализе музыкального текста Чайковского?

В отечественном музыковедении, избегая слов «риторика» и «риторические фигуры», исследователи творчества композитора обычно писали о «музыкально-поэтической фразеологии» и «перифрастических цитатах» (А. Е. Шольп [13]), о «музыкально-драматургических моделях» (С. В. Фролов [11]), об использовании «чужих интонаций» и «чужого слова» (К. В. Зенкин [3]), об «интертекстуальности», «лексемах» и «мелодико-гармонических клише» (М. Г. Арановский [1]). Безусловно, ни одно из предлагаемых авторами понятий, обладающих собственным радиусом действия, не может трактоваться как синоним понятию «риторическая фигура».

Возможно ли вообще, изучая творчество Чайковского с учетом исторического стилистического контекста, выявлять приемы барочной музыкальной риторики? Этим вопросом задается и Н. Н. Калинин в статье «Риторические формулы в поздних произведениях Чайковского» [4]. Свою апологию риторического аспекта автор статьи изначально аргументирует, ссылаясь на факты непосредственного владения Чайковским-критиком, Чайковским-оратором «искусством изящной словесности».

Известно, что еще в детстве Петр Ильич был приобщен к законам и приемам риторики как науки красноречия. В пятом классе училища Чайковский принимал самое деятельное участие в издаваемом под редакцией

А. Апухтина и А. Эртеля журнале «Училищный вестник». Познания секретов не только «изящного стиля письма», но и «изящного стиля речи» обнаруживались у будущего композитора в устной форме. Например, способности Чайковского-оратора проявились в речи, произнесенной им на обеде в честь открытия Московской консерватории. Во время пребывания в Праге не меньший эффект произвела и его речь, которую он выучил и произнес на чешском языке. В зрелые годы свои убедительные, доказательные беседы Чайковский называл «занятиями красноречием», о чем свидетельствуют записи в его дневниках.

Н. Н. Калининченко обращает внимание также на то, что порой, объясняя музыкальные понятия, композитор прибегал к терминологическим параллелям с риторикой. В одной из своих статей, популярно объясняя несведущим в тонкостях профессиональной музыки читателям законы оркестровки (на примере четвертой симфонии Р. Шумана), композитор оперирует понятием «риторической фигуры» и пишет о «разумном применении краски в фигуре, то есть тембра к музыкальной мысли» (курсив мой. – Е. П.) [Цит. по: Там же, с. 216]. Чайковский в этом высказывании таким образом формулирует и свое отношение к фигурам в целом.

Но значит ли это, что риторические приемы в равной степени свойственны и литературным, и музыкальным опусам композитора?

Отвечая на этот вопрос, Н. Н. Калининченко предпринимает попытку систематизации используемых композитором в позднем творчестве фигур, деля их на два класса (упомянутых самим Чайковским) – *фигур мысли* и *фигур слова* – и особенно выделяя среди последних *exclamatio*, *tnesis*, а также затронутые в нашей работе *catabasis* и *passus duriusculus*.

Разделяя мнение автора статьи, перечисленные риторические формулы можно даже назвать стилеобразующим интонационным фондом. Ведь, как известно, начиная со знаменитых трудов Б. В. Асафьева, сквозной способ применения этих формул в операх «Евгений Онегин» и «Пиковая дама», в балете «Щелкунчик», в Шестой симфонии лежит в основе классического музыковедческого интонационного анализа произведений П. И. Чайковского.

В контексте нашего исследования весьма показательно и еще одно умозаключение Н. Н. Калининченко: «Следует напомнить, что в музыкальной риторике барокко каждая из фигур обладала устойчивыми значениями. Указанное качество, казалось бы, уже отрицало сам факт применения фигур в музыке Чайковского, так как противоречило стремлению композитора к эмоциональности и психологической точности создаваемых образов. Однако на деле все обстояло иначе. Чайковский не просто широко пользовался известными риторическими приемами и фигурами в том числе, но и нашел собственное решение, оригинальность которого объяснялась именно *поэтическим подходом* (здесь и далее курсив мой. – Е. П.). В поэзии фигура всегда есть *средство экспрессии*, что уже исключает всякого рода заимствования. Тем самым конкретные синтаксические конструкции в поэзии являются результатом *эвристических поисков автора* и несколько не ограничивают его фантазию. То же наблюдаем и в музыке Чайковского» [Там же, с. 215-216].

Таким образом, «риторический» аспект органично вписывается в исследование «*эвристических поисков автора*» и может стать дополнительным актуальным срезом при исследовании собственно поэтически-музыкального «двуголосия» в музыке П. И. Чайковского. На данном же этапе, учитывая «*поэтический подход*» (Н. Н. Калининченко [4]) композитора, становится необходимым соотнести музыкально-риторический анализ романсов ор. 73 с некоторыми положениями структурной поэтики.

В своей знаменитой работе «Структура художественного текста» Ю. М. Лотман пишет: «Высокая информативность художественного текста связана, в частности, с такой его конструктивной особенностью, как смена структурных доминант: в тот момент, когда тот или иной структурный элемент приобретает черты автоматической предсказуемости, он уходит на задний план, а структурная доминанта переходит на другой, еще не автоматизированный уровень» [7, с. 370]. Не случайно именно в конце строки, то есть в конструктивной позиции наибольшего нарастания энтропии ритма, появляется рифма.

Таким образом, именно рифма является одним из ярких проявлений звуко-ритмического повтора в тексте и, одновременно, сильнейшим смыслоразличающим элементом, играющим огромную роль в строфической композиции стихотворения. Отследим на примере действие этого механизма.

В романсе «Ночь» коррелирующие пары «*мрак унылый*» и «*с непонятной силой*» имеют адекватную рифме интонационную тождественность – это интонация *f-a-g-f*. Аналогичный пример демонстрирует и романс «Закатилось солнце». Рассмотрим пары «*солнце – краски*» / «*ночи – ласки*»; «*негой – страстной*» / «*счастливы – прекрасный*». Первые слова пар соответствуют нисходящей квинтовой интонации *cis-fis*, вторые слова – нисходящей квартовой интонации *e-h*. В последнем романсе «Снова, как прежде, один» находящиеся в сильной синтаксической позиции слова «*один*», «*тоской*», «*окно*», «*листы*», «*меня*», «*молось*» оформлены одинаковой музыкальной интонацией *a-c*. В романсе «В эту лунную ночь» аналогичным образом выделяется октава, соответствующая словам «*дали*», «*дорогая*», «*печали*». Подобное совмещение приемов лейтинтонирования и маркирования рифмы имеет место и в первом романсе «Мы сидели с тобой», когда при повторении слова «*не сказал*» используется одна и та же интонационная формула – *fis-gis-e*.

Особого внимания заслуживает музыкальная поэтика последнего шестого романса («Снова, как прежде, один»). О. П. Белова, исследуя воплощение «принципа стиха» в романсовой лирике Чайковского, приводит в качестве примера именно этот романс, указывая на «идею *повторности* (курсив мой. – Е. П.), торжествующую в синтаксическом строении мелодии романса» [2, с. 111].

Достаточно интересно то, что из 12 мелодических синтагм, соответствующих 12 строкам стихотворного текста, 6 – полностью идентичны, 4 – повторяют ритмоформулу первой синтагмы. Таким образом, первая синтагма является интонационно-ритмической моделью для всех последующих. Интонационное обновление мелодии минимально: первые 6 синтагм опираются на нисходящее движение в объеме малой терции, заданное

первой синтагмой. И лишь в 7-й и 8-й синтагмах осуществляется секвенционное движение с небольшим вариантным обновлением.

Что же происходит в этом романсе? По сути, мы имеем дело с неким интонационным *ostinato*, сопряженным с такими яркими приемами «принципа множественного и концентрированного воздействия» (Л. А. Мазель) [8, с. 158], как скрытая псалмодия в средних голосах и, подобный некой эмоциональной сурдине, тонический органнй пункт. Если перевести это на язык структурной поэтики, то это не что иное, как приобретение некими структурными элементами черт автоматической предсказуемости, что, по мнению Ю. М. Лотмана, неминуемо должно привести к смене структурных доминант. Таким образом, парадигматический слой через нарочитую повторность-эквивалентность начинает сигнализировать о своей приоритетности и вместе с тем требует иного герменевтического обоснования (трактовки), становясь уже, согласно приводимому высказыванию Ю. М. Лотмана, «семантически доминирующим» [7].

Что же это за удивительная интонация – *c-h-a*, пронизывающая романс и заставляющая воспринимать его как некое магическое заклинание или молитву?! Весьма интересно то, что при переводе этих звуков на латиницу обнаруживается очевидное совпадение с первыми буквами фамилии Чайковского (T**ch**aikovsky). Получается, что мы имеем дело с еще одним проявлением «риторикогенности» – анаграммой его собственного имени, или монограммой.

Впервые на анаграммы обратил внимание английский исследователь Дэвид Браун в своей капитальной монографии о Чайковском [14], находя их следы в некоторых произведениях (в частности, в Первом концерте для фортепиано с оркестром, в Первой сюите), но вместе с тем говоря о неразработанности этой темы применительно к Чайковскому и ее существовании как гипотезы.

Известно, что в лингвистике в ряду многих авторов процесс анаграммирования изучался, прежде всего, Ф. де Соссюром, но работа осталась незаконченной («Отрывки из тетрадей Ф. де Соссюра, содержащих записи об анаграммах» [10]). В анаграммировании исследователь видел архаический принцип тайной записи текста, обладавший универсальным действием. Изучая индоевропейские стихи, Соссюр обнаружил в них особые группы звуков, которые расположены в тексте по определенным правилам для того, чтобы создать ключевые слова, неуловимые при обычном грамматически правильном чтении. Признание анаграммы как парадигматики текста требует от воспринимающего «перераспределения» привычного синтагматического порядка. Так, исходя из положений упомянутой статьи Соссюра, складывается некий «подстилающий» слой (код), сконцентрированный вокруг одного смысла. Однако, в свою очередь, «нарративный» слой текста, согласно заключению Соссюра, «также воздействует на характер символа/предтекста в своем повествовании, комментируя его» [Там же, с. 640].

Чтобы понять, каким образом анаграммирование, как один из древнейших способов тайнописи, текстологически «нормализуется», остановимся отдельно на особенностях взаимодействия в структуре музыкального текста двух осей – парадигматической и синтагматической, обратившись непосредственно к романсам Чайковского.

В романсе «Мы сидели с тобой» своеобразной «субтемой» первой части (романс, как известно, написан в сложной двухчастной форме) является начальная однотактовая мотивная ячейка, состоящая из восходящего терцового хода, описания верхнего тона и возвратного «ниспадения». Эта интонационная модель лежит в основе всех последующих синтагм. Обратим внимание на то, что словам стихотворной рифмы всегда соответствует тот самый скачок вниз. Так происходит дважды: в первой строке на словах «*реки*» (*gis-e*) – «*рыбаки*» (*h-e*), во второй строке на словах «*догорал*» (*cis-fis*) – «*не сказал*» (*gis-e*). Но в следующей третьей строке, вопреки ожиданию, в рифме «*гроза – слеза*» на восходящий квартовый скачок (*ais-dis*) ответно появляется совершенно новая интонационная ячейка – нисходящий хроматический ход в амбигуе терции (*cis-h-ais-a*). Нами уже была рассмотрена эта интонация как яркая музыкально-риторическая фигура *pasus duriusculus*, мелодически комментирующая слова «*по ресницам твоим покатила слеза*».

Аналогичным образом, по принципу «изменения в третий раз», в романсе «Среди мрачных дней» в начале третьей строфы на словах «*Я вновь с тобой*» вместо восходящей квартовой интонации также появляется уже знакомая нисходящая терцовая интонация (*c-b-as*). Таким образом, мы имеем дело с «синтагматическим сбоем» (Ю. М. Лотман), который сигнализирует об актуализации иного, уже обозначенного нами ранее, риторикогенного структурного уровня. Так, семантически заостренно проявляет себя скрытое «анаграммирование», приводящее в шестом романсе к собственному «монограммированию». Как созвучно это знаменитой строке М. Цветаевой – «*несравненной радости открытия в сокрытии*» [12, с. 142].

Кроме того, к области несомненно риторической или, точнее, «музыкально-поэтической фразеологии» (А. Е. Шольп [13]) можно причислить и случаи мелодической идентичности одних и тех же слов, «мигрирующих» в цикле. Весьма символично, что эта «память слова» соответствует словосочетаниям «*о, мой друг*» («Ночь», «В эту лунную ночь») и «*я, как прежде, один*» («Мы сидели с тобой»), которые отзвучат в шестом романсе знаменитыми строками «*Друг, помолись за меня*» и «*Снова, как прежде, один*». Во всех перечисленных «слово-интонациях», как некий тайный знак, присутствует нисходящий ход от терции лада, который в последнем романсе из мигрирующей попевки превратится в собственно тематическое ядро, многократно декларирующее свою явность.

Таким образом, актуализация риторического уровня музыкальной поэтики (от музыкально-риторических фигур до структурных детерминант) отчетливо указывает на «тайный» смысл этого романса. Романса, чей «нарративный» слой так симптоматично маркирован словами «один», «тоской», «молось». Романса, завершающего самый последний вокальный цикл П. И. Чайковского (написанный за полгода до смерти – 5 мая 1893 года) и от того с особой пронзительностью несущего значение «романса-заклинания», «романса-молитвы» и, в конце концов, «романса-завещания» с будоражащей подписью в виде монограммы великого композитора – *c-h-a*.

Список источников

1. Арановский М. Г. Музыкальный текст: структура и свойства. М.: Композитор, 1998. 344 с.
2. Белова О. П. Романсовая мелодика Чайковского. Между принципом стиха и принципом прозы // П. И. Чайковский. К 100-летию со дня смерти: материалы научной конференции. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 1995. С. 109-116.
3. Зенкин К. В. Последний фортепианный опус Чайковского // П. И. Чайковский. Забытое и новое: альманах. М.: ООО «Интерграф-Сервис», 2003. Вып. 2 / сост. П. Вайдман, Г. Белонович. С. 93-99.
4. Калинин Н. Н. Риторические формулы в поздних произведениях Чайковского // Музыкальная семиотика: перспективы и пути развития: сб. ст.: в 2-х ч. Астрахань: Изд-во АИПКП, 2006. Ч. 1. С. 212-217.
5. Лобанова М. Н. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. М.: Музыка, 1994. 317 с.
6. Лотман Ю. М. Риторика // Лотман Ю. М. Избранные статьи: в 3-х т. Таллинн, 1992. Т. 1. Статьи по семиотике и типологии культуры. С. 167-183.
7. Лотман Ю. М. Структура художественного текста. М.: Искусство, 1970. 383 с.
8. Мазель Л. А. Вопросы анализа музыки. М.: Советский композитор, 1978. 376 с.
9. Соколов О. В. Музыка и слово в романах П. И. Чайковского // Соколов О. В. Статьи о русской музыке. Н. Новгород: Издательство НГТУ, 2004. С. 42-63.
10. Соссюр Ф. де. Труды по языкознанию. М.: Прогресс, 1977. 696 с.
11. Фролов С. В. Траурно-элегический комплекс в первой картине оперы «Евгений Онегин» // П. И. Чайковский. Забытое и новое: альманах. М.: ООО «Интерграф-Сервис», 2003. Вып. 2 / сост. П. Вайдман, Г. Белонович. С. 114-126.
12. Цветаева М. Собрание сочинений: в 7-ми т. М.: Эллис Лак, 1994. Т. 4. 440 с.
13. Шольп А. Е. «Евгений Онегин» П. И. Чайковского. Л.: Музыка, 1982. 165 с.
14. Brown D. Tchaikovsky: A Biographical and Critical Study. L.: Victor Gollanch, Ltd., 1982. Vol. 2. The Crisis Years (1874-1878). 312 p.

**RHETORIC IN THE CONTEXT OF MUSICAL POETICS
OF P. I. TCHAIKOVSKY'S LATE CHAMBER-VOCAL CREATIVE WORK**

Ponomareva Elena Vladimirovna, Ph. D. in Art Criticism
Saratov State Conservatoire
elepon@mail.ru

The article considers the problem of rhetorical devices influence on P. I. Tchaikovsky's late vocal creative work. By the example of the cycle of romances based on D. Ratgauz's poetry the author identifies special lexical (in particular, "rhetorical figures"), structural, and, consequently, semantic principles conditioned by rhetorical poetics influence. Prosodic and rhetorical analysis has allowed the researcher to justify the appearance of the composer's monogram in the final romance as a marker of its special dramaturgic status – "romance-prayer" and "romance-testament".

Key words and phrases: P. I. Tchaikovsky; late chamber-vocal creative work; six romances based on D. Ratgauz's poetry; rhetorical figures; musical poetics; monogram.

УДК 78.075

Дата поступления рукописи: 19.05.2018

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2018-6.32>

Статья посвящена 150-летию со дня рождения этнографа, фольклориста, музыковеда Сергея Гавриловича Рыбакова и 120-летию со дня выхода его труда «Музыка и песни уральских мусульман с очерком их быта». Авторы статьи приводят малоизвестные факты творческой биографии Рыбакова, существенно дополняющие и уточняющие ранее опубликованные сведения, дают краткий обзор опубликованных работ, многие из которых остаются неизвестными широкой научной общественности. Труды Рыбакова не теряют своей актуальности и наглядно иллюстрируют широту, глубину и масштаб его научных интересов.

Ключевые слова и фразы: С. Г. Рыбаков; музыкальная этнография; Южный Урал; башкиры; татары; тептяри; нагайбаки; миссионер; ислам; «Музыка и песни уральских мусульман с очерком их быта».

Сагадеева Рашида Гильмановна, к. искусствоведения
Уфимский государственный институт искусств имени Загира Исмагилова
sagdi@mail.ru

Рахимов Равиль Галимович, д. искусствоведения, доцент
Башкирский государственный педагогический университет имени Мифтахетдина Акмуллы, г. Уфа
folkl48@mail.ru

**С. Г. РЫБАКОВ – ОСНОВОПОЛОЖНИК БАШКИРСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ЭТНОГРАФИИ
(К 150-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ)**

В 2017 году российская научно-музыкальная общественность отметила значительное событие – 150 лет со дня рождения этнографа, фольклориста, музыковеда Сергея Гавриловича Рыбакова и 120 лет со дня выхода его исследования «Музыка и песни уральских мусульман с очерком их быта». Имя С. Г. Рыбакова