



**НАУЧНЫЙ
ФОРУМ**
nauchforum.ru

ISSN 2542-1271



№11(87)

**НАУЧНЫЙ ФОРУМ:
ФИЛОЛОГИЯ, ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ
И КУЛЬТУРОЛОГИЯ**

МОСКВА, 2024



НАУЧНЫЙ ФОРУМ: ФИЛОЛОГИЯ, ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ И КУЛЬТУРОЛОГИЯ

*Сборник статей по материалам LXXXVII международной
научно-практической конференции*

№ 11 (87)
Ноябрь 2024 г.

Издается с ноября 2016 года

Москва
2024

УДК 008+7.0+8

ББК 71+80+85

Н34

Председатель редколлегии:

Лебедева Надежда Анатольевна – доктор философии в области культурологии, профессор философии Международной кадровой академии, член Евразийской Академии Телевидения и Радио.

Редакционная коллегия:

Воробьева Татьяна Алексеевна – канд. филол. наук, доц. кафедры отечественной филологии и прикладных коммуникаций Череповецкого государственного университета, Россия, г. Череповец;

Назаров Иван Александрович – канд. филол. наук, ст. науч. сотр. Государственного Бюджетного Учреждения Культуры г. Москвы, "Музей М.А. Булгакова", Россия, г. Москва;

Монастырская Елена Александровна – канд. филол. наук, доцент, кафедра «Иностранные языки», Кемеровский технологический институт пищевой промышленности, Россия, г. Кемерово.

Н34 Научный форум: Филология, искусствоведение и культурология:

сб. ст. по материалам LXXXVII междунар. науч.-практ. конф. – № 11 (87). – М.: Изд. «МЦНО», 2024. – 50 с.

ISSN 2542-1271

Статьи, принятые к публикации, размещаются на сайте научной электронной библиотеки eLIBRARY.RU.

ISSN 2542-1271

ББК 71+80+85

© «МЦНО», 2024

Оглавление

Раздел 1. Искусствоведение	4
1.1. Музыкальное искусство	4
ОБРАЗ ТИМАНТА В МУЗЫКАЛЬНОЙ ДРАМЕ «ДЕМОФОНТ» ПЬЕТРО МЕТАСТАЗИО: ОБМАНЧИВАЯ МЯТЕЖНОСТЬ И ИСТИННАЯ ПРИРОДА БАРОЧНОГО ГЕРОЯ Литневская Анна Владимировна	4
РОДИОН МАКАРЕНКО: ПЕДАГОГ, КОМПОЗИТОР Мальцева Елена Сергеевна	21
Раздел 2. Культурология	25
2.1. Музееведение, консервация и реставрация историко-культурных объектов	25
ПОЛ ИЗ НАБОРНОГО МРАМОРА В НОВОЙ ПЕРЕДНЕЙ СТРОГАНОВСКОГО ДВОРЦА В РЯДУ ДРУГИХ МРАМОРНЫХ ПОЛОВ В ИНТЕРЬЕРАХ ПЕТЕРБУРГА НАЧАЛА XIX ВЕКА Несветайло Татьяна Николаевна	25
Раздел 3. Языкознание	31
3.1. Славянские языки	31
ТЕМА ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ МУЗЫКИ В РУССКОЙ И БЕЛОРУССКОЙ ПОЭЗИИ XIX–XX ВВ. (НА ПРИМЕРЕ ОБРАЗА ЛИРЫ) Михайлова Елена Владимировна	31
3.2. Теория языка	39
СТРУКТУРНЫЕ ОСОБЕННОСТИ РЕКЛАМНОГО ДИСКУРСА Мусаева Эльзана Мамед	39

РАЗДЕЛ 1.

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

1.1. МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО

ОБРАЗ ТИМАНТА В МУЗЫКАЛЬНОЙ ДРАМЕ «ДЕМОФОНТ» ПЬЕТРО МЕТАСТАЗИО: ОБМАНЧИВАЯ МЯТЕЖНОСТЬ И ИСТИННАЯ ПРИРОДА БАРОЧНОГО ГЕРОЯ

Литневская Анна Владимировна

студент 4 курса

специальности «Музыкально-театральное искусство»,

Астраханская Государственная Консерватория,

РФ, г. Астрахань

THE IMAGE OF TIMANTE IN PIETRO METASTASIO'S MUSICAL DRAMA «DEMOFOONTE»: DECEPTIVE REBELLIOUSNESS AND TRUE NATURE OF THE BAROQUE HERO

Anna Litnevskaya

4th master's student in

Specialty «Musical and Theatrical Art»,

Astrakhan State Conservatory,

Russia, Astrakhan

Аннотация. Данная статья посвящена анализу образа Тиманта, главного героя оперы-seria Пьетро Метастазियो «Демофонт». Исследование рассматривает Тиманта не как типичного героя барокко, воплощающего идеализированные добродетели, а как сложную и противоречивую личность, демонстрирующую черты, предвосхищающие романтический тип героя. В работе также рассматриваются литературные источники сюжета «Демофонта», подчёркивается недостаток ис-

следований барочной оперы на русском языке и необходимость более глубокого изучения творчества Метастазиио.

Abstract. This article examines the character of Timante, the protagonist of Pietro Metastasio's opera seria "Demofonte". The study approaches Timante not as a typical Baroque hero embodying idealized virtues, but as a complex and contradictory personality displaying characteristics that anticipate the Romantic hero type. The paper also investigates the literary sources of "Demofonte's" plot, emphasizing the scarcity of Baroque opera studies in Russian and the necessity for more profound research into Metastasio's works.

Ключевые слова: Пьетро Метастазиио, опера-seria, Демофонт, барочный герой, романтический герой, жанровые конвенции, музыкальная драма, новаторство.

Keywords: Pietro Metastasio, opera seria, Demofonte, Baroque hero, Romantic hero, genre conventions, musical drama, innovation.

Типичный главный герой музыкального произведения эпохи барокко предстаёт перед нами как воплощение идеалов своего времени, словно ожившая статуя античного героя, облачённая в пышные одежды XVII–XVIII веков. Монарх, полководец или знатный вельможа – этот герой неизменно обладает целым набором добродетелей, которые, подобно драгоценным камням в короне, сияют в его характере. Во-первых, это непоколебимая верность долгу и чести, готовность пожертвовать личным счастьем ради государственных интересов. Персонажи с лёгкостью отказываются от любви всей жизни, если того требует политическая необходимость, демонстрируя стоицизм, достойный древнеримских философов. Во-вторых, это бесстрашие и отвага на поле боя. Барочный герой с энтузиазмом бросается в гущу сражения, для него нет преград, кроме тех, что он сам себе устанавливает из соображений морали и социальных норм. Наконец, это благородство духа и великодушие по отношению к поверженным врагам: герой способен простить даже самого коварного злодея, демонстрируя милосердие, достойное святого, – впрочем, не забывая при этом о политической выгоде такого жеста. Барочный персонаж предстаёт перед нами как идеализированный образ правителя или воина, чьи поступки призваны вдохновлять и поучать зрителя, напоминая о высоких идеалах чести, долга и самопожертвования. «Барочный сюжет – это великие люди в великих ситуациях: то, что превратилось в главный дефицит современной меркантильной эпохи с её потаканием мелочности и

эгоизму, с её культом комфорта и идеальной приспособленности» [7, с. 42].

Преобладание образа благородного, идеализированного героя в искусстве эпохи барокко не случайно и обусловлено целым рядом факторов. Во-первых, барокко – эпоха абсолютизма, когда монархи стремились утвердить свою «божественную» власть не только на троне, но и на сцене. Искусство становится мощным инструментом пропаганды, подобно тому, как сегодня социальные сети формируют общественное мнение. Идеализированный герой – это зеркало, в котором правители желали видеть своё отражение, приукрашенное кистью льстивого придворного художника. Во-вторых, после мрачного Средневековья и рационального Ренессанса, барокко жаждало грандиозности и эмоционального накала. Словно архитекторы того времени, создатели образов стремились к избыточности, наполняя своих персонажей добродетелями, как фасады зданий – причудливыми украшениями. В-третьих, это время продолжающихся географических открытий и научных прорывов. Мир расширялся, и людям нужны были герои, способные справиться с вызовами нового, неизведанного мира. Наконец, нельзя забывать о влиянии Контрреформации. Католическая церковь, стремясь противостоять протестантизму, активно использовала искусство для утверждения своих идеалов. Благородный герой, готовый жертвовать собой ради высших целей, прекрасно вписывался в эту парадигму. Подобно тому, как барочная музыка сплетает множество голосов в сложную полифонию, образ благородного персонажа вобрал в себя множество влияний своей эпохи, став её ярким и характерным воплощением.

По этой самой причине в мире оперного искусства бытует мнение, что герои опер-seria страдают от хронической «картонности». Данный диагноз, поставленный многими критиками и исследователями, словно «прилип» к персонажам барочных опер. Действительно, при поверхностном взгляде герои опер-seria могут показаться «плоскими», потому что их добродетели часто идут впереди личностных качеств, а эмоции кажутся преувеличенными до гротеска. Барочных персонажей часто упрекают в предсказуемости, словно они движутся по сцене не по собственной воле, а по заранее начертанным линиям. Решения и поступки нередко воспринимаются как механические, лишённые глубины и психологической достоверности, будто они – не живые люди, а ожившие аллегории добродетелей, сошедшие с назидательных гравюр. Более того, стереотипность образов благородных героев опер-seria порой вызывает у современного зрителя чувство, близкое к *déjà vu*: кажется, что перед нами всё тот же персонаж, лишь

переодетый в новый костюм и поющий другую арию. Кажущаяся взаимозаменяемость героев стала своего рода общим местом в критике барочной оперы, подобно тому, как обязательные арии *da capo* стали неотъемлемой частью её музыкальной структуры. Несколько лет тому назад отечественный слушатель вряд ли усомнился бы в конечном вердикте: «Оперы-*seria* XVIII века полностью отошли в забвение как целостные произведения, давным-давно не ставятся на сценах» [5, с. 139].

Однако, как мы увидим далее, мнение о «штампованности» и «плоскости» героев опер-*seria*, хотя и широко распространённое, может оказаться столь же поверхностным, как и сами обвинения в адрес этих персонажей. Возможно, под маской типичного барочного героя скрывается гораздо более сложная и интересная структура, подобно тому, как за внешней пышностью барочной архитектуры часто скрывается глубокий символизм и просчитанная геометрия. Знаменитый драматург Пьетро Метастазιο (1698–1782), подобно искусному ювелиру, создавал своих персонажей с тщательностью и вниманием к деталям, достойными мастеров барочной эпохи. Герои Метастазιο, на первый взгляд соответствующие канонам благородства и добродетели, при ближайшем рассмотрении обнаруживают глубину и сложность, сравнимую с многослойностью барочной музыки. Возьмём, к примеру, образ Артаксеркса из одноимённой оперы, самой популярной у Метастазιο (положена на музыку 83-мя композиторами [10, с. 327]). На поверхности мы видим идеального правителя, воплощение благородства и великодушия. Однако Метастазιο мастерски показывает внутренний конфликт героя между долгом правителя и человеческими чувствами друга, возлюбленного и сына. Артаксеркс не просто «картонная» фигура, которая должна прощать врагов в силу своего амплуа, а живой человек, борющийся с собственными эмоциями и сомнениями. В «Фемистокле» Метастазιο создаёт образ знаменитейшего могучего полководца, который разрывается между любовью к отечеству и долгом благодарности. Желание Фемистокла защитить родину и остаться при этом благодарным своему благодетелю Ксерксу – это не просто следование предначертанной судьбе, а мучительный выбор, показанный с психологической достоверностью, которая могла бы вызвать зависть у романистов XIX века. Женские персонажи Метастазιο также далеки от «штампованности». Например, Эмира из «Сироя» – сложный, многогранный образ, сочетающий в себе силу и уязвимость, мудрость венценосной особы, отвагу наследницы трона и страстность женщины. Метастазιο показывает нам не статую добродетели, а живого человека со своими слабостями и противоречиями.

В галерее ярких персонажей П. Метастазियो особое место занимает Тимант – главный персонаж музыкальной драмы «Демофонт» (1733 г.) – словно портрет, выбивающийся из общей стилистики парадного зала. На первый взгляд, Тимант кажется типичным героем барокко. Однако при более глубоком анализе в нем проступают черты, которые позже станут характерными для героев эпохи романтизма. Итак, рассмотрим тезисно: основная драматургия оперы строится на конфликте Тиманта с окружающим его миром: он не только вступает в отношения со своей подданной до официального признания брака, но и идёт против божественных предписаний, что выводит его личную драму за рамки типичной барочной дилеммы «долг против чувства». Тимант активно сопротивляется предначертанному, бросая вызов как судьбе, так и богам – это сближает его с романтическими бунтарями, отказывающимися мириться с установленным порядком вещей. В отличие от типичного благородного героя, Тимант предстаёт слабохарактерным и ранимым; его эмоциональность особенно ярко контрастирует с образом отца, Демофонта – воплощением благородного правителя. Подобная эмоциональная неустойчивость предвосхищает чувствительность романтических героев. Так же Тимант проявляет необычную для престолонаследника готовность отказаться от претензий на трон. За этим решением скрывается иной мотив: возможность беспрепятственно соединиться с возлюбленной. Такая сложная мотивация выделяет его среди стандартных персонажей барокко, для которых слава и власть – высшие блага. Наконец, в образе Тиманта видны своеобразные зачатки трагического восприятия мира, характерного для романтизма, и особенно ярко это проявляется в третьем действии, богатом на монологи Тиманта о бессмысленности жизни и о его фатальном преступлении, где он сравнивает себя с трагическими героями Аргоса и Фив.

Таким образом, перед нами встаёт захватывающая проблема: можем ли мы рассматривать Тиманта как своеобразного «протагониста» романтизма, заключённого в оболочку барочной оперы? Является ли он неким переходным звеном, предвосхищающим появление романтического героя? Был ли новатором величайший драматург барокко потому, что предвосхитил в своём творчестве эпоху романтизма за сотню лет до её расцвета? Данные вопросы не только проливают новый свет на творчество Метастазियो, но и заставляют нас переосмыслить традиционные представления о развитии оперного искусства и эволюции драматических персонажей. Подобно тому, как в музыке барокко часто можно услышать предвосхищения классицизма, так и в образе Тиманта мы, возможно, наблюдаем первые ростки романтизма, пробивающиеся сквозь устоявшиеся каноны оперы-seria.

В данной статье мы попытаемся разгадать эту интригующую загадку, анализируя характер Тиманта, его место в контексте сюжета и в контексте развития оперного искусства.

Итак, о чём же повествует *dramma per musica* П. Метастазियो «Демофонт»? Прежде чем погрузиться в перевод либретто, необходимо провести тщательное расследование: изучить литературные первоисточники (которые Метастазियो любезно оставляет в конце «Argomento» (итал. «краткое содержание», «сюжет»)), отделить исторические факты от литературного вымысла и разгадать загадки топонимов и персонажей. Всё это своего рода археологические раскопки, где каждая находка может стать ключом к правильному переводу. В музыкальной литературе и интернете (особенно в русскоязычном сегменте) информации об этой опере катастрофически мало. Кроме небольшого количества аудиозаписей и краткого синопсиса известно лишь, что данная музыкальная драма, положенная на музыку различных композиторов более 75 раз, неоднократно ставилась на западе и при жизни драматурга, и даже после его смерти; что «Демофонт» – это первая опера (как принято считать), сочинённая композитором из России: Максим Березовский написал её в 1773 году в завершение учебной поездки в Италию. Партитура не сохранилась, за исключением отдельных номеров, однако Сергей Лифарь сообщает в своих мемуарах, что в 1922 году, по словам Сергея Прокофьева, Сергей Дягилев думал о постановке оперы [9, с. 235], однако достоверных сведений о том, что Дягилев располагал нотами, нет.

На этом информация о самой опере-*seria* заканчивается. В поисках же исторического Демофонта интернет-археолог скорее откопает миф о Демофонте и Филлиде, чем сюжет драмы Метастазियो. Более того, при углублённых раскопках обнаруживается целая популяция «Демофонтов», словно древнегреческий именной фонд страдал острым дефицитом фантазии. Однако, Метастазियो оставил нам хлебные крошки для поиска истоков своего сюжета: судя по примечанию, которое он нам завещал – «HYGIN., ex Philarch., lib. II.» – мы можем обратиться к единственному известному даже Метастазियो источнику, где была описана подобная история: «Гай Юлий Гигин. «Астрономия», книга вторая». Важно пояснить, что Филарх («Philarch»), на которого ссылается Метастазियो, оказывается призраком античной литературы – его труды дошли до нас лишь в виде цитат у других авторов. Стоит отметить и тот факт, что авторство «Астрономии» («De Astronomia») Гигина тоже оспаривается и приписывается Псевдо-Гигину – это «общее имя для неизвестных античных авторов-мифографов» [8].

Во второй и третьей книгах «Астрономии» Гигина перечисляются созвездия и сообщаются связанные с ними легенды. Итак, в пункте «40.3» мы находим Демфонта в неожиданном амплуа. Вместо романтической истории о Филлиде нам предлагается античный триллер, краткое содержание которого следующее: Демфонт, правитель Элеунта, по совету оракула ежегодно приносит в жертву девушку из знатного рода, чтобы избавить город от мора. Естественно, своих дочерей он бережёт. Один из подданных, Мастусий, возмущён такой «лотереей» и требует включить в жребий и дочерей правителя. Демфонт в ответ убивает дочь Мастусия без жребия. В ответ на это Мастусий убивает всех дочерей Демфонта, смешивает их кровь с вином и угощает этим коктейлем ничего не подозревающего правителя. Финал достоин греческой трагедии: Мастусия бросают в море вместе с чашей, в честь чаши называют созвездие, а море называют «Мастусийским» [3].

Для сюжета оперы-seria итальянского образца XVIII века подобный сюжет недопустим: полная безысходность, нет места для проявлений великодушия, благородства и т.д. Если же оставить лишь сюжетный остов (есть господин и подчинённый, у подчинённого есть дочь, господин является причиной смерти дочери подчинённого, мотив мести в основе сюжетного развития), то сюжетная фабула Гигина по драматизму и накалу сравнима разве что с «Риголетто» Верди, то есть абсолютно не соответствует эстетике барочной оперы. Следовательно, сюжет и персонажи (включая того же Тиманта) практически полностью выдуманы П. Метастазиио: Демфонт и Матузио, возможно, никогда не ступали по земле Херсонеса Фракийского, а «Мастусийское море» сейчас является лишь частью Эгейского моря и не имеет отдельного названия.

Итак, параллельно с тезисами, заявленными вначале автором данной статьи, мы будем двигаться по сюжету драмы и следить, какие испытания судьба подкидывает персонажам. Главный конфликт драмы П. Метастазиио строится на том, что Демфонт свято чтит не только законы государственные, но и законы божественные: он безропотно выполняет предписание оракула, требующего приносить в качестве ежегодной жертвы невинную деву в храме Аполлона, чтобы защитить Херсонес от неведомой хвори. Будучи благородным барочным правителем, Демфонт тем не менее считает этот обычай слишком ужасным и кровавым и, не желая с ним смириться, спрашивает у оракула, когда можно будет прекратить эту ежегодную череду жертвоприношений, на что получает весьма туманный, но крайне важный ответ [6]:

*Con voi del Ciel si placherà lo sdegno, Гнев небес над вами стихнет,
Quando noto a se stesso Когда понятно станет,
Fia l'innocente usurpator d'un regno. Что узурпатор государства невиновен.*

Понять смысл предписания не может никто, даже Демофонт. Поэтому, скрепя сердце, он вынужден готовиться к очередному жертвоприношению.

В противовес барочному благородству правителя Херсонеса Фракийского на сцене уже во второй сцене предстаёт его старший сын – Тимант – который (что уже весьма необычно для персонажа благородных кровей в опере-seria) не желает почитать государственные законы, хоть и является прямым наследником трона. Прекрасно зная, что, как будущий правитель, он не может выступать в интимную связь со своими подданными, Тимант, пленённый образом прекрасной Дирчеи, не просто уже соединился с ней сладостными узами, но и завёл с ней ребёнка, который, естественно, живёт тайно в хорошо охраняемом месте, чтобы факт его существования ни в коем случае не вскрылся. Тимант и Дирчея знают, что если их запретная связь откроется, то по закону государства Дирчею будут обязаны казнить, ибо Тимант, как будущий правитель, имеет право вступать в отношения исключительно с девушками венценосного рода. Ситуация осложняется не только этим: в день ежегодного жертвоприношения Дирчея вместе с другими девушками будет отдана на волю судьбе, и её имя рискует быть вынутым из урны. Конфликт усугубляется, когда Демофонт вызывает Тиманта для заключения брака с принцессой Креузой, которая пребывает в тот же день, – такое обещание Демофонт дал правителю Фригии. Вместо того чтобы «по закону жанра» покорно отдаться судьбе, принять волю богов и участь наследника трона, Тимант активно бунтует не только против ежегодного обряда, но и против воли отца. Первым делом он пытается договориться с Креузой попробовать расстроить свадьбу, чем, естественно, крайне серьёзно оскорбляет честь венценосной особы. Затем, после взятия Дирчеи под стражу, он отправляется молить отца оставить девушку в живых. На ярчайшем контрасте выписана его чувствительность по сравнению с рассудительным Демофонтом. Излишней эмоциональностью Тимант даже невольно выдаёт свои нежные чувства по отношению к Дирчее (но не их запретную связь), чем вызывает гневное удивление отца. Однако Демофонт, демонстрируя черты справедливого правителя, быстро смягчает своё решение, даруя Дирчее жизнь в обмен на согласие Тиманта на брак с Креузой [6]:

DEMOFOONTE

Lo veggo,
Ti costan pena: or questa pena accresca
Merito all'ubbidienza. Ebb'io pietade
Della tua debolezza: abbi tu cura
Dell'onor mio. Che si diria, Timante,
Del padre tuo, se per tua colpa astretto
Le promesse a tradir... Ma tanto ingrato
So che non sei. <...>

ДЕМОФОНТ

Вижу, это причиняет тебе боль: пусть эта
боль придаст больше значимости моему
повиновению. Я снизошёл к твоей слабости:
теперь ты позаботься о моей репутации. Что
сказали бы о твоём отце, Тимант, если по твоей
вине он будет вынужден предать свои
обещания... Но уверен, –
ты не настолько неблагодарен. <...>

Поистине словно персонаж из другой эпохи, Тимант вместо благодарного и благородного подчинения начинает противиться и этим условиям. Терпение Демофонта заканчивается: он должен оставить в веках пример разумности и справедливости, поэтому ужесточает наказание для Тиманта – Дирчея будет отдана богам без жребия. Тимант в лучших традициях романтической моды на безумие говорит отцу, что начинает впадать в отчаяние, терять рассудок и из-за этого угрожает самому правителю [6]:

TIMANTE

E morendo Dircea...

DEMOFOONTE

Né parti ancora?

TIMANTE

Sì, partirò; ma poi (*turbato*)

Non ti lagnar...

DEMOFOONTE

Che? temerario! (oh dèi!)

Minacci!

TIMANTE

Io non distinguo

Se priego o se minaccio. A poco a poco

La ragion m'abbandona. A un passo estremo

Non costringermi, o padre. Io mi protesto:

Farei... chi sa...

DEMOFOONTE

Di'; che faresti, ingrato?

TIMANTE

Tutto quel che farebbe un disperato.

ТИМАНТ

А если умрёт Дирчея...

ДЕМОФОНТ

Ты ещё не ушёл?

ТИМАНТ

Да, я уйду; но потом (*взволнованно*)

не сокрушайся...

ДЕМОФОНТ

Что? Наглец! (о боги!)

Ты угрожаешь!

ТИМАНТ

Я уже не разбираю,

умоляю я или угрожаю. Рассудок

постепенно

меня покидает. О отец,

не вынуждай меня на крайние меры.

Предупреждаю: я сделаю... кто знает...

ДЕМОФОНТ

Говори; что бы ты сделал, неблагодарный?

ТИМАНТ

Всё то, что сделал бы отчаявшийся.

Далее, сговорившись с отцом Дирчея, Тимант планирует побег и размышляет об этом в своём монологе [6]:

TIMANTE

Gran passo è la mia fuga. Ella mi rende

E povero e privato. Il regno e tutte

Le paterne ricchezze

ТИМАНТ

Мой побег – это серьёзный шаг. Он обратит меня в бедняка и простолюдина. Я потеряю державу

Io perderò. Ma la consorte e il figlio
Voglion di più. Proprio valor non hanno
Gli altri beni in se stessi, e li fa grandi
La nostra opinion. Ma i dolci affetti
E di padre e di sposo hanno i lor fonti
Nell'ordine del tutto. Essi non sono
Originati in noi
Dalla forza dell'uso o dalle prime
Idee, di cui bambini altri ci pasce:
Già ne ha i semi nell'alma ognun che
nasce.

и все отцовские богатства.
Но супруга и сын значат больше.
Ценности сами по себе ничего не значат, -
величие им придаёт наше мнение.
А нежные чувства и отца,
и избранника имеют свои корни
в устройстве мироздания.
Они не порождены в нас
силой обычая или первыми понятиями,
которые в нас закладывают с детства:
каждый рождается с их зачатками в душе.

Желание принести в жертву мирной жизни с возлюбленной трон, свой статус и своё будущее в качестве правителя – подобные рассуждения не свойственны престолонаследнику в рамках оперы-seria.

Чтобы ещё ярче выписать образ Тиманта, П. Метастазιο на контрасте вводит в драму дополнительную любовную линию, что характерно для его творческого метода. Данная сюжетная ветвь включает Керинта, младшего сына Демофонта, и Креузу, принцессу Фригии, наречённую невесту Тиманта. Керинт, осознавая своё положение младшего сына, тем не менее влюблён в Креузу. Знакомство персонажей состоялось во время его визита во Фригию, где Керинт, представляя Тиманта, фактически раскрыл свои чувства. По прибытии Креузы во Фракию Керинт решается на признание, что вызывает у принцессы внешнее негодование, однако П. Метастазιο не упускает возможность прописать её скрытый интерес [6]:

CREUSA

E chi fin ora
T' impose di partir?

SHERINTO

Comprendo assai
Anche quel che non dici.

CREUSA

Ah, prence! Ah, quanto
Mal mi conosci! Io da quel punto...
(Oh numi!)

SHERINTO

Termina i detti tuoi.

CREUSA

Da quel punto... (Ah, che fo!) Parti, se
vuoi.

КРЕУЗА

А кто вынуждает тебя
уходить сейчас?

КЕРИНТ

Я достаточно осознаю и то,
чего ты не говоришь вслух.

КРЕУЗА

Ах, принц! Ах, как плохо
ты меня знаешь! Я с того момента...
(О небеса!)

КЕРИНТ

Договори.

КРЕУЗА

С того момента... (Ах, что я делаю!) Уходи,
если хочешь.

Во втором действии во время монологической сцены Креузы П. Метастазιο обнажает чувства принцессы полностью – она тоже влюблена в Керинта, однако долг перед своей родиной не позволяет ей

опускаться до его положения, ведь она предназначена будущему правителю [6]:

CREUSA

Se immaginar potessi,
Cherinto, idolo mio, quanto mi costa
Questo finto rigor, che si t'affanna,
Ah! forse allor non ti parrei tiranna.
È ver che di Timante
Ancor sposa non son: facile è il cambio;
Può dipender da me. Ma, destinata
Al regio erede, ho da servir vassalla
Dove venni a regnar? No, non consente
Che sì debole io sia
Il fasto, la virtù, la gloria mia.

КРЕУЗА

Керинт, желанный мой,
если бы ты мог вообразить, чего мне стоит
эта напускная суровость, которая тебя так огорчает,
ах, ты бы, наверное, не считал меня безжалостной.
Да, я ещё не супруга Тиманта:
всё легко поменять,
это зависит от меня. Но я обещана наследнику трона –
разве я смогу стать подданной там,
где должна править? Нет, моё достоинство,
честь и слава не позволяют мне проявить
такую слабость.

Именно такими идеями и должен руководствоваться барочный персонаж, и это, в равной степени, применимо к персонажам обоих полов.

Стоит отметить, что практически все свои чувства и эмоции Тимант говорит «вслух», причём в лицо своему отцу или стражникам, действующим по приказу отца, а не переживает в сольных монологических сценах, когда его персонаж предстаёт на подмостках в одиночестве. В отличие от той же Креузы, которая в одиночестве говорит о влюблённости в Керинта (действие II, сцена 8 «*Se immaginar potessi...*») и ария «*Felice età dell'oro*»), или иных персонажей из других музыкальных драм П. Метастазियो, благородных своим происхождением, например нумидийского принца Арбаче, который страдает от неразделённой любви к Марции, дочери Катона («Катон в Утике» (1728 г.), действие II, сцена 16 «*L'ingiustizia, il disprezzo...*») и ария «*Che sia la gelosia*»), либо демонстрирующих благородство своим поступками, например воина Горация («Триумф Клелии» (1762 г.), действие II, сцена 2 «*Dei di Roma*»), Тимант выказывает свои чувства и негодование прямо Демофону в лицо.

На ярчайшем контрасте с благородными и возвышенными чувствами Креузы в следующей же сцене выступает Тимант, и устраивает то, что никак нельзя ожидать от персонажа барочной оперы – он оскверняет храм. Батальная сцена впечатляет своим масштабом: Тимант со своими последователями врывается в храм Аполлона, перерезает жрецов, священнослужителей, охрану, опрокидывает ритуальные огни, разбрасывает атрибуты жертвоприношения, – одним словом устраивает полнейший хаос, после чего пытается увести Дирчею из храма, но терпит неудачу: друзья его трусливо разбегаются, а в храме

появляется Демофонт в сопровождении охраны и жрецов. Крайне жестока, но более чем справедлива в этот момент речь Демофонта [6]:

DEMOFOONTE

No, custodi,
Non si stringa il ribelle: al suo furore
Si lasci il fren. Vediamo
Fin dove giungerà. Via! su! compisci
L'opera illustre. In questo petto immergi
Quel ferro, o traditor! Tremar non debbe
Nel trafiggere un padre
Chi fin dentro a' lor tempî insulta i numi.
<...>
A meritâr fra gli empi
Il primo onor poco ti manca: ormai
Il più facesti. Altro a compir non resta
Che, del paterno sangue
Fumante ancor, la scellerata mano
Porgere alla tua bella.

ДЕМОФОНТ

Нет, стража,
не задерживайте мятежника:
дайте волю его ярости. Посмотрим,
до чего он дойдёт. Ну же! Давай!
Заверши славное дело. Вонзи свой меч в мою
грудь,
о предатель! Не устрашится пронзить отца тот,
кто посмел надругаться над богами
даже в их собственных храмах! <...>
Тебе осталось немного,
чтобы заслужить первенство среди нечестивцев:
ты уже сделал большую часть. Осталось
завершить дело – гнусную твою руку,
ещё пылающую от отцовской крови,
простереть к своей красавице.

Праведный гнев отца вселяет в Тиманта ужас, и он моментально сдаётся, позволяя заковать себя в цепи. Параллельно с арестом Тиманта Демофонт приказывает тут же расправиться с Дирчеей. Однако нежная натура и слабохарактерность принца не позволяют ему с честью принять последствия своего мятежа, и он выдаёт их с Дирчеей страшную тайну [6]:

TIMANTE

Ma ch'io mi vegga
Svenar Dircea su gli occhi,
Non sarà ver. Si differisca almeno
Il suo morir. Sacri ministri, udite:
Sentimi, o padre. Esser non può Dircea
La vittima richiesta. Il sacrificio
Sacrilogo saria. <...>
Ella è moglie, ella è madre, è mia consorte.

ТИМАНТ

Но чтобы я видел,
как закалывают Дирчею у меня на глазах –
не бывать этому. Хотя бы отсрочьте
её смерть. Священники, слушайте:
выслушай меня, о отец, Дирчея
не может быть жертвой, которая требуется.
Жертвоприношение тогда стало бы
святотатством.
<...> она супруга, она мать, она моя избранница.

Изумлению Демофонта нет предела, он вынужден остановить ритуал. Дирчея и Тимант в это время изо всех сил стремятся оправдать друг друга; и речь Тиманта о том, как он пытался заслужить благосклонность Дирчеи, более чем показательна для предвестника романтических страстей [6]:

TIMANTE

<...> Pregai, promisi,
Costrinsi, minacciai. Ridotto al fine

ТИМАНТ

<...> Я умолял, обещал, принуждал, грозил.
В конце концов, она увидела меня на грани:

Mi vide al caso estremo: in faccia a lei пред её очами моя иступлённая рука сжала меч,
Questa man disperata il ferro strinse, я вознамерился поразить себя;
Vollí fermirli; e la pietà la vinse. и жалость её восторжествовала.

После эмоциональной сцены признаний любовники оказываются в темницах. Кажется, ситуация безвыходная, но на сцену выходит Креуза – настоящая героиня в сияющих доспехах благородства – и пытается убедить Демофонта проявить милосердие. Тем временем Керинт приводит к Демофонту Дирчею с маленьким Олинтом – живым доказательством любви главных героев. Великодушная душа правителя снова прощает оступившихся детей и дарует им жизнь. Данную благую весть Керинт, словно голубь мира, несёт Тиманту в темницу. В благодарность за это Тимант делает ещё более неожиданную для барочного персонажа вещь – отказывается от трона в пользу младшего брата, столь великодушно спасшего жизнь и ему, и Дирчее [6]:

TIMANTE

<...> Cherinto, ah! salva
L'onor suo, tu che puoi. La man di sposo
Offri a Creusa in vece mia. Difendi
Da una pena infinita
Gli ultimi di della paterna vita.

CHERINTO

Che mi proponi, o prence! Ah! per
Creusa,
Sappilo al fin, non ho riposo; io l'amo
Quanto amar si può mai. <...>

TIMANTE

Va; la paterna fede
Disimpegna, o german: tu sei l'erede.

CHERINTO

Io?

TIMANTE

Sì. Già lo saresti,
S'io non vivea per te. Ti rendo, o prence,
Parte sol del tuo dono,
Quando ti cedo ogni ragione al trono.

<...>

CHERINTO

Ah! perde assai
Chi lascia una corona.

TIMANTE

Sempre è più quel che resta a chi la dona.

TИМАНТ

<...> Керинт, ах!
Сохрани его честь, ты можешь это сделать.
Предложи себя в супруги Креузе вместо меня.
Избавь от нескончаемых мучений
последние дни жизни нашего отца.

КЕРИНТ

О принц, что ты мне предлагаешь! Ах! Знай же
наконец, – нет мне покоя из-за Креузы; я люблю
её, насколько только возможно любить. <...>

TИМАНТ

Иди; освободи отца
от обязательства, о брат: ты – наследник.

КЕРИНТ

Я?

TИМАНТ

Да. Ты бы им уже был,
если бы я не выжил благодаря тебе. О принц,
когда я уступаю тебе все права на трон,
я возвращаю тебе лишь часть твоего благодеяния.

<...>

КЕРИНТ

Ах! Многое теряет тот,
кто отказывается от короны.

TИМАНТ

Но если он её дарует, то всегда обретает ещё больше.

На первый взгляд, отказ Тиманта от трона в пользу младшего брата выглядит как акт беспрецедентного барочного великодушия. Однако при более тщательном рассмотрении мы вновь обнаруживаем

в этом жесте элементы, нехарактерные для типичного героя оперы-*seria*. В то время как персонажи других произведений Метастазियो готовы жертвовать всем ради высших идеалов, Тимант, по сути, идёт на этот шаг ради личного счастья. Отказ от трона можно интерпретировать как весьма прагматичное решение, позволяющее ему беспрепятственно соединиться с Дирчеей. Подобная мотивация, где личное чувство ставится выше долга перед государством, более характерна для романтического героя или же для барочного антагониста. Создаётся интересный парадокс: главный герой драмы демонстрирует черты, традиционно присущие отрицательным персонажам, что ещё сильнее сбивает нас с толку при анализе его образа. Более того, именно действия Тиманта, нарушающие установленный порядок, становятся движущей силой драматургического конфликта – это ставит под вопрос традиционное распределение ролей в опере-*seria*.

В развитии образа Тиманта неизбежно наступает кульминация: Матузио, отец Дирчеи, врывается на сцену с письмом в руке и спешит сообщить Тиманту радостную весть: Дирчея – не его дочь, а дочь самого Демофонта, то есть сестра Тиманта. Тимант, услышав эту новость, впадает в такое отчаяние, что Эдип бы позавидовал: он не просто нарушил закон, а совершил то, что в греческих трагедиях обычно приводит к падению целых династий. Вместо того чтобы разумно собраться с мыслями и объяснить ситуацию, Тимант предпочитает скрываться от всех и декламировать длинные монологи: он видит обвинение в каждом дуновении ветра, в каждом шорохе листвы. Скорбь настолько велика, что он балансирует на грани безумия – излюбленного состояния романтических героев. Апогей драмы наступает, когда Тимант отвергает собственного сына. В знаменитейшей арии «*Misero pargoletto*» он демонстрирует такую глубину отчаяния, что все остальные персонажи застывают в немом ужасе, словно античные статуи.

Данный эпизод не только демонстрирует мастерство Метастазियो в создании напряжённых драматических ситуаций, но и показывает, как автор смело экспериментирует с жанровыми конвенциями оперы-*seria*. Тимант предстаёт перед нами не как типичный барочный герой, а как сложная, противоречивая личность, чьи действия и реакции больше напоминают персонажей романтической эпохи. Что же получается: Тимант – прообраз мятежной личности эпохи романтизма? Творчество Метастазियो было ближе в романтизму, чем мы могли подумать? Стало быть, величайший либреттист уловил тенденцию коллективного бессознательного, когда все устали от «штампованных» героев, и публике хотелось чего-то более подвижного?

Действительно, образ Тиманта в «Демофонте» демонстрирует черты, которые мы привыкли ассоциировать с романтическими героями. Однако было бы слишком смело утверждать, что Метастазии намеренно создавал прообраз мятежной личности эпохи романтизма. Скорее, мы наблюдаем тонкое чутьё автора к изменениям в общественных настроениях и эстетических предпочтениях публики. Вспомним, что Метастазии работал в период, когда барочная опера-*seria* достигла пика своего развития и начала испытывать потребность в обновлении. Эксперименты с характерами персонажей и сюжетными поворотами можно рассматривать как попытку «освежить» жанр, не разрушая его фундаментальных основ. Провал «Катона в Утике» Леонардо Винчи (главный герой в конце умирает прямо на сцене; финальный хор и счастливый конец отсутствуют [1]) действительно показал, что публика не была готова к радикальным изменениям в оперном каноне. Так что же не так с образом Тиманта?

Однозначный ответ даёт нам последняя картина музыкальной драмы, где все сюжетные линии получают своё логическое завершение. Матузио радостно бежит к Демофону с письмом от своей супруги, после чего они отправляются в домашний храм, где спрятано другое письмо. Затем весь дворец наполняется великой радостью – Дирчея действительно дочь Демофонта, но Тимант – не сын правителя; он сын Матузио [6].

ДЕМОФОНТЕ

<...> Alla di lui consorte
La mia ti chiese in dono. Utile al regno
Il cambio allor credé; ma, quando poi
Nacque Cherinto, al proprio figlio il trono
D'aver tolto s'avvide, e a me l'arcano
Non ardi palesar, che troppo amante
Già di te mi conobbe. <...>

ДЕМОФОНТ

<...> Его супругу моя попросила отдать тебя в дар.
Тогда для государства такой обмен посчитался полезным; однако после рождения Керинта она осознала, что лишила трона собственного сына, и не решилась рассказать мне об этом, зная, как сильно я тебя люблю. <...>

Следовательно, открывается смысл предписания оракула – Тимант сам о себе узнал, что является «невиновным узурпатором государства». Действительно, то, что современный зритель мог бы интерпретировать как черты романтического героя, на самом деле оказывается характеристикой персонажа неблагородных кровей, не правительственного рода. В контексте оперы-*seria* XVIII века такой герой был нетипичен для главной роли, что делает выбор Метастазии ещё более интригующим. Данный сюжетный ход можно рассматривать как смелый эксперимент драматурга: он фактически помещает в центр повествования персонажа, который по канонам жанра должен

был бы появляться в комических интермедиях или менее престижных жанрах, таких как «serenata» или «componimento drammatico». «Нередко присутствовавшее в барочной опере <...> смешение высокого и низкого, патетического и фарсового, шокировавшее приверженцев академического вкуса в XVIII веке, также являлось частью этого стремления охватить всё и построить художественное мироздание из самых причудливых и пёстрых элементов», – отмечает российский музыковед, доктор искусствоведения Л.В. Кириллина [4]. Подобный подход позволяет Метастазии расширить границы жанра, не нарушая при этом его фундаментальных принципов: он создаёт иллюзию «неправильного» героя, чтобы в финале восстановить традиционный порядок вещей, и это свидетельствует о мастерстве Метастазии как драматурга и его глубоком понимании жанровых конвенций. Либреттист балансирует на грани новаторства и традиции, создавая произведение, которое одновременно удовлетворяет ожидания западной публики, для которой были весьма значимы словесные признаки, и расширяет художественные возможности оперы-seria.

Творчество Метастазии – это настоящий Эверест оперного искусства, но в русскоязычном сегменте мы пока что едва ли добрались до базового лагеря. Сейчас на русском языке не наберётся и десятая часть переводов наследия великого драматурга. Разумеется, нам доступна и диссертация Евгении Киселевой, и перевод работы Оливье Рувьера, однако для того, чтобы полностью погрузиться в эстетические принципы Метастазии и в целом всей эпохи, недостаточно прочесть рассуждения и исследования одного человека на выбранную тему с выдержками из либретто. Кто знает, может быть, в процессе перевода мы встретим ещё нескольких персонажей неблагородных кровей, которые, подобно Тиманту, «невинно узурпировали» главные партии в операх-seria? Подобные встречи обещают быть не менее захватывающими и столь же поучительными для читателей, слушателей и просто барочных энтузиастов, как и музыкальная драма «Демофонт» – тонкая игра с жанровыми ожиданиями, где кажущееся нарушение канона в итоге оказывается его утверждением, но на новом, более сложном уровне.

Список литературы:

1. Catone in Utica // Operavision : сайт. – URL: <https://operavision.eu/performance/catone-utica> (дата обращения: 26.10.2024).
2. Pietro Metastasio, Drammi per musica // Progetto Metastasio : сайт. – URL: <https://www.progettometastasio.it/testi/DEMOFOON|P> (дата обращения: 26.10.2024).

3. Гигин. Астрономия. Книга вторая // Facetia : сайт. – URL: <https://facetia.ru/node/4612> (дата обращения: 26.10.2024).
4. Кириллина, Л.В. Барочная опера и театр XX века / Л.В. Кириллина // OpenText : сайт. – URL: <https://opentextnn.ru/music/muzykalnye-jepohi/xvii-v/barochnaja-opera/> (дата обращения: 26.10.2024).
5. Ливанова, Т. История западноевропейской музыки до 1789 г. / Т. Ливанова. – Москва ; Ленинград : Музыка, 1982. – Т. 2. – 622 с.
6. Литневская, А.В. Poeta Cesareo: первое полное собрание русских переводов Пьетро Метастазео / А.В. Литневская ; редактор перевода Ю.С. Фролова. – Астрахань : Астраханская государственная консерватория, 2024. – в печати.
7. Литневская, А.В. Погружаясь в контекст: о важности изучения оригинального текста барочного либретто на примере музыкальной драмы Пьетро Метастазео «Триумф Клелии» / А.В. Литневская // Высшая школа: научные исследования : материалы Межвузовского международного конгресса (Москва, 30 мая 2024 г.). – Москва : Инфинити, 2024. – Т. 1. – С. 30-43.
8. Мифографы // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона : в 86 т. (82 т. и 4 доп.). – Санкт-Петербург, 1890-1907.
9. Нестьев, И.В. Жизнь Сергея Прокофьева / И.В. Нестьев. – Москва : Советский композитор, 1973. – 662 с.
10. Рувьер, О. Пьетро Метастазео / О. Рувьер ; пер. с фр. – Москва : Аграф, 2018. – 384 с.

РОДИОН МАКАРЕНКО: ПЕДАГОГ, КОМПОЗИТОР

Мальцева Елена Сергеевна

преподаватель,

МАУ ДО ДХШ "Хоровая капелла мальчиков",

РФ, г. Пермь

Аннотация. Освоение нового композиторского и исполнительского искусства в сочинениях для аккордеона региональных композиторов является актуальным: аналитическая интерпретация позволяет исполнителю совершенно иначе взглянуть на прочтение произведения. В работе рассмотрены: творческая биография композитора Р. Макаренко, проблема соотношения новых композиторских, исполнительских, инструментальных техник, на примере цикла «Готическая триада». Показаны особенности трактовки, музыкального мышления Родиона Макаренко.

Ключевые слова: триада, творческая биография, композиторские, исполнительские, инструментальные техники, система оппозиций.

Поиск индивидуализации, оригинального звучания в XX веке привлек внимание композиторов к не академическим инструментам. Один из инструментов, обративший внимание композиторов, стал аккордеон. Этот инструмент, по мнению исследователя Н. Кравцова, представляет собой систему не имеющих аналогов в истории инструментария. В ней соединяются возможности играть бас и неизменные (готовые) аккорды, а при необходимости перейти на свободное голосоведение в партии левой руки [1, с. 96].

Среди пьес, написанных специально для аккордеона, много произведений крупной формы: сонаты, сюиты, концерты, фантазии и подобные им. Известно, что роль переложения классических произведений состоит в обогащении и дополнении репертуара аккордеониста [2, с. 23]. Сравнительная молодость инструмента может рассматриваться как преимущество, обнаруживающее большой потенциал для создания оригинальных сочинений. Расширение стилистической направленности, выражается в современных композиторских техниках: сонорика (кластеры, глиссандо, шумовые эффекты и другие), алеаторика, двенадцатитоновость [3, с. 270].

Новый пласт оригинальной музыки для аккордеона представлен творчеством композитора Родиона Макаренко (1931–2012). Его сложно назвать региональным композитором. Он родился 27 апреля 1931

году в Петропавловской области, и в 1970 году с отличием окончил Ташкентскую консерваторию (класс баяна В.М. Климова, класс композиции А.А. Берлина). В 1971–1975 годы исполнял обязанности доцента Кемеровского института культуры, в 1979–1983 годах – доцент, заведующий кафедрой народных инструментов Николаевского культурпросвет факультета Киевского института культуры. С 1992 года – профессор кафедры Пермского института искусства и культуры. Его сочинения охватывают широкий круг жанров и форм оркестровой, а также инструментальной музыки. Родион Иванович – композитор-профессионал, который работает в направлении оркестровой музыки, в том числе и для народных инструментов. Среди сочинений, относящихся к данному жанру: Камерная симфония для струнного состава симфонического оркестра, Концерт для балалайки с оркестром русских народных инструментов, Концерт для домры с оркестром русских народных инструментов.

Много произведений написано композитором для аккордеона в силу того, что он сам был исполнителем-баянистом. С 1964 года Р. Макаренко гастролировал как солист и аккомпаниатор в Венгрии, Польше, Монголии, ГДР. Он стал дипломантом Всероссийского конкурса исполнителей на народных инструментах (Москва, 2000); дипломантом открытого Международного конкурса солистов и ансамблей исполнителей на народных инструментах «Учитель и ученик» (Москва, 2002). Интересным представляется обращение Родиона Макаренко к крупным циклическим жанрам, где предполагается всестороннее выявление выразительных возможностей инструмента и способностей исполнителя. Перечислим некоторые из них: «Концерт-тарантелла» для баяна и фортепиано, «Концертштюк» для баяна с эстрадно-симфоническим оркестром, «Полифоническая сюита» для готово-выборного баяна, «Детская сюита» для взрослых, «Готическая триада» для аккордеона, «Русская рапсодия» для двух аккордеонов. Весьма примечательны, с точки зрения автора данной статьи, следующие произведения: «Четыре этюдных версии» в транскрипции, «Фронтальная тетрадь», «Волжская плясовая» для двух баянов, «Сибирская вечеринка» для двух баянов, «Уральские барабушки» (частушки) для двух баянов, «Сибирская кадрили» для квартета баянов, а также для инструментального квартета (кларнет, баян, гитара, контрабас), «Детская тетрадь» на калмыцкие темы для готово-выборного баяна, «Четыре канонических имитации» для оркестра баянов, калмыцкий танец «Шалун-би», «Музыкальный момент» для аккордеона с эстрадно-симфоническим оркестром.

Кроме оригинальных произведений много часто исполняемых транскрипций для аккордеона, в частности: румынский танец «Жаворонок», «Элегия и российское скерцо» А. Муравлева, украинская народная песня «Ехал казак за Дунай», «Венгерский танец» В. Монти.

Произведения композитора, к сожалению, недостаточно апробированы в России, его творчество ранее не являлось предметом исследования. Между тем, знание Р. Макаренко основ исполнительского искусства, владение композиторской техникой составляет интересный материал для формирования образного мышления и развития техники исполнителя.

Для рассмотрения цикла «Готическая триада» (1990–2005) для многотембрового готово-выборного аккордеона, написанного в виртуозно-экспрессивном стиле с применением различных композиторских, инструментальных и исполнительских техник, используется музыкально-аналитические методы исследования.

Название произведения «Готическая», по утверждению автора, имеет связь с германскими племенами – готами. Так в III–V в.в. именовали европейские племена «варваров» покоривших Римскую империю. В качестве характеристики искусства начал применяться мыслителями эпохи Возрождения к средневековому искусству. Отсюда происходит термин «готика», хотя соответствующие явления к готам прямого отношения не имеют. Характерными чертами готического стиля на художественном уровне является утверждающее преобладание вертикали над горизонталью, динамики над статикой, экспрессии над покоем.

Термин «триада» (встречается в философии Платона, Прокла, И. Фихте и Ф. Шеллинга) передает структурное триединство или динамическую трёхфазность какого-либо процесса или явления; у Г. Гегеля он становится основным диалектическим принципом развития, способом построения философской системы, где всякий процесс развития проходит три ступени: тезис, антитезис, синтез. Антитезис отрицает тезис, синтез, в свою очередь, отрицает антитезис, соединяя, однако, в себе особенности предыдущих ступеней развития. Именно ссылаясь на философию триединства, Макаренко создал трехчастное произведение, где первая часть – тезис, вторая – антитезис, третья – синтез. Символическое толкование триединства в произведении ведет к множеству интерпретаций, к пониманию.

Спектр сонорных эффектов в «Триаде» связан с разными исполнительскими техниками, что отражает виртуозно-колористические возможности инструмента. Так, в первой части цикла аккордовая последовательность, повторяющаяся рефреном три раза, завершается

кластером glissando сверху вниз в левой и правой клавиатуре. В произведении встречаются различные шумовые эффекты: удар по боринам меха правой рукой; постукивание сжатой в кулак рукой по левой крышке корпуса; дробь пальцами левой руки, вибрато правой рукой по седьмой – восьмой боринам меха, рикошет.

В отношении исполнительской техники «Готической триады» заметим, что композитор отражает самые яркие технические возможности инструмента: виртуозные пассажи, аккордовые последовательности в широком диапазоне, изменение тембров (с помощью тембральных регистров). Очевидна виртуозность произведения, поскольку композитор хорошо знает аккордеон. Здесь проявляется талант Р. Макаренко как педагога-методиста, хорошо знакомого с работами ведущих пианистов, Е. Либермана, Г. Нейгауза, Г. Цыпина и других.

В целом, цикл «Готическая триада» Родиона Макаренко существенно обновляет концертный репертуар современного аккордеониста. Композиторское творчество Родиона Ивановича Макаренко получило широкое признание во многих странах СНГ, в частности, в ведущих музыкальных академиях – Алтайской, Красноярской, Литовской, Нижегородской, Тольяттинской, Уфимской и многих других.

Список литературы:

1. Кравцов Н.А. Аккордеон XXI века. – СПб.: Изд-во «МСТ», 2004. – 124 с.
2. Липс Ф. Об искусстве баянной транскрипции. – М.: Курган: Изд-во «Мир Нот», 1999. –95 с.
3. Петрусёва Н.А. Пьер Булез. Эстетика и техника музыкальной композиции. – М., Изд-во «Реал», 2002. – 352 с.

РАЗДЕЛ 2.

КУЛЬТУРОЛОГИЯ

2.1. МУЗЕЕВЕДЕНИЕ, КОНСЕРВАЦИЯ И РЕСТАВРАЦИЯ ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНЫХ ОБЪЕКТОВ

ПОЛ ИЗ НАБОРНОГО МРАМОРА В НОВОЙ ПЕРЕДНЕЙ СТРОГАНОВСКОГО ДВОРЦА В РЯДУ ДРУГИХ МРАМОРНЫХ ПОЛОВ В ИНТЕРЬЕРАХ ПЕТЕРБУРГА НАЧАЛА XIX ВЕКА

Несветайло Татьяна Николаевна

*старший научный сотрудник,
Государственный Русский музей,
РФ, г. Санкт-Петербург*

THE FLOOR MADE OF INLAID MARBLE IN THE NEW FRONT HALL OF THE STROGANOV PALACE AMONG OTHER MARBLE FLOORS IN THE INTERIORS OF ST. PETERSBURG IN THE EARLY 19TH CENTURY

Tatiana Nesvetailo

*Senior Research Fellow,
State Russian museum,
Russia, St. Petersburg*

Аннотация. В статье рассматривается пол из наборного мрамора в Новой передней Строгановского дворца, выполненный А.Н. Воронихиным в начале XIX века, а также его аналоги в других интерьерах Санкт-Петербурга.

Abstract. The article examines the floor made of inlaid marble in the New Entrance Hall of the Stroganov Palace, made by A.N. Voronikhin at the beginning of the 19th century, as well as its analogues in other interiors of St. Petersburg.

Ключевые слова: полы из мрамора, реставрация памятников архитектуры, интерьеры Санкт-Петербурга, история строительства и реставрации Строгановского дворца.

Keywords: marble floors, restoration of architectural monuments, interiors of St. Petersburg, the Stroganov Palace construction and restoration history.

Новая передняя – единственный интерьер Строгановского дворца, где используется мрамор для покрытия пола. Небольшой интерьер между Большим залом и Парадной столовой приобрел функцию приемной после устройства А.Н. Ворониным новой Парадной лестницы. Первоначальная отделка комнаты не сохранилась. От периода Воронихина, вероятно, сохранился пол, выложенный плитами из разных видов мрамора, композиция которого в виде концентрических кругов и расходящихся лучей напоминает солнце. Интерьер служил приемной (антикамерой) на половину графа П.А. Строганова. Существующая лепнина стен с росписью падуги в стиле «второго барокко» и две угловые печи, украшенные лепкой и зеркалами, появились, возможно, в середине XIX века. В целом, неизвестный архитектор стремился придать залу облик, близкий по стилю Большому залу.

Ко времени выполнения реставрационных работ в 1990-х годах в мраморном полу были утраты и деформации. Для их устранения была сделана промывка нейтральным моющим раствором, полная переборка мраморного покрытия пола и восполнены утраты камня.



*Рисунок 1. Новая передняя Строгановского дворца
после реставрации*

Традиция украшать полы общественных сооружений сложилась в древних цивилизациях, зародившихся на берегах Средиземного моря (Греческие полисы, Римская империя и т. д.). В России широкое использование мрамора в интерьерах Санкт-Петербурга началось в 1770–1780-е годы. Главным образом, использовался мрамор из Рускеалы на северо-западном берегу Ладожского озера.

В 1770–1780-е годы рускеальские мраморы широко применялись архитектором Антонио Ринальди для украшения Мраморного дворца. В 1790-е годы здешний мрамор архитектор В. Бренна использовал для украшения Михайловского замка, памятника Петру I, обелиска «Румянцева победам» в столице и павильона Орла в Гатчине. Активное использование мраморной мозаики при оформлении полов началось в XIX веке. Сложные многоцветные и многодельные полы появились в интерьерах Казанского и Исаакиевского соборов, храма Спаса-на-Крови в Санкт-Петербурге и в Храме Христа Спасителя в Москве. Поверхность большой площади застилалась мраморными плитами сложной конфигурации, составляющими сложный рисунок. Рисунок этот сочетал прямолинейные и криволинейные элементы, стыкующиеся между собой швами толщиной с волос. Следовательно, важен был идеальный раскрой и однородная фактура участков одинаковых цветов.

В Казанском соборе «пол внутри здания облицован серым рускеальским мрамором из-под Сортавалы и розовым белогорским мрамором (из-под Кондопоги в Карелии)» [1, с. 36]. Подобные оттенки мрамора использованы и в покрытии пола Новой передней, которое создавалось приблизительно в то же время – в 1810-е годы, то есть, почти одновременно со строительством Казанского собора. Логично предположить, что мрамор пола Новой передней происходил из того же рускеальского источника. С.О. Кузнецов пишет, что «Ворониным был сделан мраморный пол, рисунок которого близок к рисунку пола Итальянского зала в Павловске и, кроме того, повторен затем в увеличенном виде в Казанском соборе. Этот факт напоминает нам о том, что в тот период строгановский зодчий работал также для вдовствующей императрицы Марии Федоровны и начал главную стройку своей жизни» [4, с. 39].



Рисунок 2. Итальянский зал в Павловском дворце

Работы А.Н. Воронихина в Строгановском дворце датируются 1804 годом, как предположил историк, а работы в Павловске 1803–1804 годами. Строительство Казанского собора к этому времени велось уже четвертый год, однако к укладке пола приступили только в 1810 году [1, с. 36]. Если сопоставить фрагменты мраморного пола Строгановского дворца и Казанского собора, увидим, что они сильно отличаются по цвету и рисунку мрамора.



Рисунок 3. Фрагменты мраморного пола в Казанском соборе (слева) и в Строгановском дворце (справа)

А вот мраморное покрытие пола Итальянского зала в Павловске очень близко строгановскому. Факт того, что в 1803 году по указу вдовствующей императрицы Марии Федоровны произведения русских

камнерезов из Михайловского замка вместе с элементами отделки были перевезены в Таврический и Павловский дворцы, а ненужные мраморные детали в большом количестве поступили на склады и в магазины Гоф-интенданской конторы [2, с. 265], наводит на мысль об идентичном происхождении мрамора для полов в Строгановском и Павловском дворцах. Михайловский замок в это время превратился в своеобразный каменный карьер, в котором были собраны различные виды мрамора: «сибирские» (уральские), карельские, итальянские. Поэтому, вполне вероятно, что мраморный пол в Строгановском дворце выполнен из каррарского мрамора, как гласит легенда.



Рисунок 4. Роберт Адам. Приемная в Остерли Хаус

Интересно, что рисунок мраморного пола в Павловском дворце, в Казанском соборе и в примере английского архитектора Роберта Адама, который, как известно, влиял на Воронихина, отличается от рисунка мраморного пола Новой передней. Все четыре примера имеют центрическую композицию, состоящую из колец и лучей, но только в Строгановском дворце внешний круг имеет дополнительное обрамление в виде восьмиугольника. Возникает вопрос: случайно ли это? Учитывая то, что Строгановский дворец, особенно в период, связанный с графом А.С. Строгановым и архитектором А.Н. Воронихиным, был насыщен элементами декора, имеющими символический смысл, можно предположить его наличие и в данном случае. Косвенно это подтверждается тем, что архитектор разместил Новую переднюю в единственном интерьере Строгановского дворца, где солнце в летний период появляется дважды, попадая в центр круга в 7 и в 17 часов [3, с. 180].

«Восьмиугольная симметрия присутствует в циклической природе времен года на земле. Существует четыре точки солнцестояний и равноденствий, а также четыре точки между каждой из них. Каждое из этих времен года отмечено праздником, известным как Святочное колесо. Похожее колесо использовалось для изображения четырех основных стадий алхимического процесса плюс четырех операций алхимии» [5].

Поэтому, напрашивается вывод о том, что, возможно, октагон являлся частью иконографической программы, выполненной архитектором А.Н. Ворониным для графа А.С. Строганова, масона и алхимика. Он символизировал начало пути, ведущего через интерьеры невской и восточной анфилад к алхимической печи Физического кабинета.

Список литературы:

1. Казанский собор. 1811–1911 в Санкт-Петербурге историческое исследование о соборе и его описание. Составил архитектор собора Андрей Аплаксин. – Спб., 1911.
2. Кальницкая Е.Я. Цветной камень в истории и реставрации Михайловского замка // Известия Уральского государственного университета. Сер. 2. Гуманитарные науки. – 2008. – № 59. – Вып. 16. – С. 259–269.
3. Кузнецов С.О. Строгановский дворец: архитектурная история. – СПб.: Коло, 2015.
4. Строгановский дворец: послойная расчистка. Из истории реставрации знаменитого здания Санкт-Петербурга. – Москва: Эксмо, 2017.
5. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://synchronystic.fandom.com/wiki/Octagon>. (дата обращения: 01.10.2024).

РАЗДЕЛ 3. ЯЗЫКОЗНАНИЕ

3.1. СЛАВЯНСКИЕ ЯЗЫКИ

ТЕМА ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ МУЗЫКИ В РУССКОЙ И БЕЛОРУССКОЙ ПОЭЗИИ XIX–XX ВВ. (НА ПРИМЕРЕ ОБРАЗА ЛИРЫ)

Михайлова Елена Владимировна

канд. филол. наук, доц.

*кафедры русского языка как иностранного
и профильных учебных предметов,*

*Учреждение образования «Белорусский государственный
педагогический университет имени М. Танка»,
Беларусь, г. Минск*

THE THEME OF INSTRUMENTAL MUSIC IN RUSSIAN AND BELARUSIAN POETRY OF THE 19TH – 20TH CENTURIES (WITH SPECIAL REFERENCE TO THE IMAGE OF LYRE)

Elena Mikhailova

Candidate of Philological Sciences,

Associate Professor of the Department

*of Russian as a Foreign Language and Major Subjects,
M. Tank Belarusian State Pedagogical University,*

Belarus, Minsk

Аннотация. Континуум в данной работе представляется как внутренняя форма художественного произведения. Исследование концептуального континуума музыкального искусства и концепта «музыка» как его основы проводится на материале поэтических произведений десяти русских и десяти белорусских поэтов XIX–XX вв. Тема

инструментальной музыки в русской и белорусской поэзии XIX–XX вв. на примере образа лиры находит яркую реализацию как связь концептов «музыка» и «поэзия» у русских поэтов и объективируется как явление философского и фольклорного характера у белорусских поэтов.

Abstract. Continuum in this paper is presented as an inner form of a piece of art. The study of the conceptual continuum of musical art and the concept of music as its basis is carried out as a case study of works of ten Russian and ten Belarusian poets of the 19th–20th centuries. The theme of instrumental music in Russian and Belarusian poetry of 19th–20th centuries with special reference to the image of lyre finds a vivid realisation as a connection of the concepts of music and poetry in Russian poets and is objectified as a phenomenon of philosophical and folklore nature in Belarusian poets.

Ключевые слова: концептуальный континуум музыкального искусства, концепт «музыка», инструментальная музыка, русская поэзия XIX–XX вв., белорусская поэзия XIX–XX вв., образ лиры.

Keywords: conceptual continuum of musical art, concept of music, instrumental music, Russian poetry of the 19th–20th centuries, Belarusian poetry of the 19th–20th centuries, image of lyre.

Континуум в данной работе представляется как внутренняя форма художественного произведения, а поэтическое произведение является совокупностью художественных концептов. Наше исследование концептуального континуума музыкального искусства и концепта «музыка» как его основы проводится на материале поэтических произведений русских и белорусских поэтов XIX–XX вв.: И.Ф. Анненского, А.А. Ахматовой, А.А. Блока, В.Я. Брюсова, Н.С. Гумилева, С.А. Есенина, А.С. Пушкина, О.А. Седаковой, М.И. Цветаевой, В.Ф. Ходасевича; М.А. Богдановича, Ф.К. Богусевича, К. Буйло (К.А. Калечиц), А. Гаруна (А.В. Прушинского), В.А. Жилки, Я. Коласа (К.М. Мицкевича), Я. Купалы (И.Д. Луцевича), Тетки (А.С. Пашкевич), П. Труса (П.А. Труса), Е.И. Янишиц. У большинства проанализированных нами русских и белорусских поэтов XIX–XX вв. ключевым словом концепта «музыка» является имя существительное *песня (песни)* или глагол *петь*, что говорит о большей важности темы песни и пения в его структуре; только у некоторых поэтов ключевые слова концепта «музыка» связаны с музыкальными инструментами: у И.Ф. Анненского это слово *струна (струны)*, у О.А. Седаковой – *струны*. У Ф.К. Богусевича ключевое слово рассматриваемого концепта – *граць*, у А. Гаруна одно из

ключевых слов рассматриваемого концепта – *играць*. Следовательно, приоритет в теме инструментального исполнительства поэты отдают струнным инструментам.

Ритмическая основа жизни человека и природы является доминантой семантики инструментального исполнительства. Самой древней группой музыкальных инструментов являются ударные инструменты, на которых можно изобразить ритм. Также древними являются духовые инструменты. Позже появились струнные инструменты.

Ли́ра – струнный щипковый инструмент, один из самых старых струнных инструментов. Ранее она использовалась для аккомпанемента при исполнении стихов и «...дала свое имя поэзии – лирика. Ли́ра стала символом музыки: она украшает сборники партитур и головные уборы участников духовых оркестров» [9, с. 46]. Она пользовалась «...огромной популярностью среди народов, населявших Средиземноморское побережье (Египет, Греция, Рим). В более поздние времена лирой стали именовать инструменты с другой конструкцией (крестьянская лира и старинный инструмент, распространенный среди народов Украины и Белоруссии)» [6, с. 142].

Самое большое место тема инструментальной музыки занимает у А.С. Пушкина. Эта тема реализуется в его поэтических произведениях в основном через образ лиры. Название этого инструмента употребляется в его поэзии чаще, чем у всех остальных исследуемых поэтов. Ассоциативные ряды в рамках концепта «музыка», связанные с нею, следующие: лира – дар («Дана мне лира от богов, // Поэту дар бесценный...» [7, с. 84]), звук лир – вой («Далеко диких лир несется резкий вой...» [7, с. 113]), звук лиры – голос («Вновь лиры сладостной раздался голос юный, // И с звонким трепетом воскреснувшие струны // Несу к твоим ногам!...» [7, с. 134]) и др. Ли́ра предстает у А.С. Пушкина как дар Богов бесценный, ее звук характеризуется как голос различного характера, что придает ему особое значение. Синонимические ряды в рассматриваемом концепте с инструментальной тематикой: громозвучные лиры – звучная лира – гремящая лира («Державин и Петров героям песнь бряцали // Струнами громозвучных лир» [7, с. 64], «На Пинде славный Ломоносов // С досадой некогда узрел, // Что звучной лирой в сонме россос // Татарин бритый возгремел...» [7, с. 98], «О муза пламенной сатиры! // Приди на мой призывный клич! // Не нужно мне гремящей лиры...» [7, с. 249]), нежная лира – изнеженная лира («Кто тайно мог пленить красавиц нежной лирой...» [7, с. 114], [Цитеры слабая царица] «Приди, сорви с меня венок, // Разбей изнеженную лиру...» [7, с. 134]), святая лира – божественная лира («Молчит его [поэта – Е.М.] святая лира...» [7, с. 266], «Взяв божественную лиру, //

Так поведали бы миру // Гезиод или Омир...» [7, с. 281]) и др. Лира имеет громкий голос, значит, может воздействовать на слушателей; в то же время она нежная, имеющая сакральное значение для творческого человека.

Описания этого инструмента передают эмоции и чувства («Вновь лире слез и тайной муки // Она [кн. М.А. Голицына – Е.М.] с участием вняла – // И ныне ей передала // Свои пленительные звуки...» [7, с. 201] и др.), характер поэтического творчества («И возвратился б, оживленный // Картиной беззаботных дней, // Беседой вольно-вдохновенной // И звучной лирою твоей [Языкова – Е.М.]» [7, с. 208] и др.) и др. Образ лиры связывает концепты «музыка» и «поэзия» в индивидуально-авторском дискурсе А.С. Пушкина.

Во многих стихотворениях поэт говорит о предначертанности своей судьбы в плане выбора струнного музыкального инструмента – лиры: «И знай, мой жребий пал, я лиру избираю» [7, с. 51], «Мне жребий вынул Феб, и лира мой удел» [7, с. 112] и др. Поэтов А.С. Пушкин называет *певцами*: «Меж тем как Дмитриев, Державин, Ломоносов, // Певцы бессмертные, и честь и слава россов...» [7, с. 52] и др. (слово *певец* используется в его поэзии чаще, чем у других исследуемых поэтов). Поэты в его произведениях часто изображаются играющими на разных музыкальных инструментах: [Батюшков] «Почто на арфе златострунной // Умолкнул, радости певец?» [7, с. 61] и др., а также поющими песни: «Не сладострастия поэт // Такою песенкой поздравит...» [7, с. 59] и др., а иногда – и играющими, и поющими одновременно: «Но что!.. цевницею мою, // Безвестный в мире сем поэт, // Я песни продолжать не смею» [7, с. 62]; все эти описания символизируют творчество. А.Н. Глумов указывал: «Образ свирели, цевницы Пушкин употреблял как символ поэтического призвания...» [5, с. 99]. Художественная идея, реализующаяся в сочетании концептов «музыка» и «поэзия» у А.С. Пушкина, заключается в следующем: должны существовать только высокохудожественные стихи, которые уподобляются музыке. Вместе с тем поэт разделяет музыкальный инструмент и инструмент для письма: «Я петь пустого не умею // Высоко, тонко и хитро // И в лиру превращать не смею // Мое – гусиное перо» [7, с. 58]. Манеру игры на струнном инструменте А.С. Пушкин описывал по-разному, употребляя глаголы *зрянуть*, *бряцать*, *бренчать*: «Поэт! в твоей предметы воле, // Во звучны струны смело грянь, // С Жуковским пой кроваву брань // И грозну смерть на ратном поле» [7, с. 62], «Державин и Петров героям песнь бряцали // Струнами громозвучных лир» [7, с. 64], «И толковала чернь тупая: // “Зачем так звучно он [поэт – Е.М.] поет? // Напрасно ухо поражая, // К

какой он цели нас ведет? // О чем бренчит? чему нас учит?» [7, с. 286] и др. Встречаются в поэзии А.С. Пушкина и глаголы выражения эмоций и чувств. Они могут сочетаться с названиями музыкальных инструментов или их частей, выполняющими роль субъекта («Дрожат златые струны» [7, с. 84] и др.); с названиями музыкальных инструментов, выполняющими роль косвенного дополнения ([правнук] «И мною вдохновенный // На лире вздохнет» [7, с. 74]) и др.

Многообразна и передача звучания инструмента поэта: «И тихий, тихий льется глас; // Дрожат златые струны» [7, с. 84], «Вижу: лира над могилой // Дремлет в сладкой тишине; // Лишь порою звон унылый, // Будто лени голос милый, // В мертвой слышится струне» [7, с. 99] и др. Лира очень важна для поэта, она равноценна жизни: «О нет! недаром жизнь и лира // Мне были вверены судьбой!» [7, с. 229]. Ее характеристики (*покинутая лира – счастливая лира*) соответствуют состоянию лирического героя: «К чему мне петь? под кленом полевым // Оставил я пустынному зефиру // Уж навсегда покинутую лиру, // И слабый дар как легкий скрылся дым» [7, с. 120], «На лире счастливой я тихо воспевал // Волнение любви, уныние разлуки – // И гул дубрав горам передавал // Мои задумчивые звуки...» [7, с. 134].

Принимая концепцию А.С. Пушкина о том, что образ поэта воплощается как образ музыканта, играющего на лире, и продолжая поэтическую традицию, В.Я. Брюсов обращается к поэту: [И. Северянину] «Строя струны лиры клирной, // Братьев ты собрал на брань» [2, т. 2, с. 201].

Лира – особый музыкальный инструмент для поэтического мира В.Ф. Ходасевича. Это имя существительное имеется в сильной позиции текста – в названии книги стихов «Тяжелая лира» (1922) [10, с. 155–214], что ярко демонстрирует связь концептов «музыка» и «поэзия», труд поэта концептуализируется как тяжелая работа, сравнимая с игрой на лире. В первом стихотворении данного сборника поэт слышит недоступную для восприятия другую музыку, сравнивая ее со звучанием струнных инструментов: «“И музыка идет как будто сверху. // Виолончель... и арфы, может быть...”» [10, с. 156]. Это музыка природы, идущая от Бога: «Всю ночь мела метель, но утро ясно. // Еще воскресная по телу бродит лень, // У Благовещенья на Бережках обедня // Еще не отошла. Я выхожу во двор. // Как мало все: и домик, и дымок, // Завившийся над крышей! Серебро-розов // Морозный пар. Столпы его восходят // Из-за домов под самый купол неба, // Как будто крылья ангелов гигантских» [10, с. 155]. С лирой поэт сравнивает мысль: «Трудолобивую пчелой, // Звеня и рокоча, как лира, // Ты,

мысль, повисла в зное мира // Над вечной розою – душой» [10, с. 346]. Образ лиры у него полисемантический, имеет связь со сферой сакрального.

Близок к образу лиры образ арфы. Он является очень интересным, и в поэтическом дискурсе реализуется таким образом, что является точкой пересечения выразительных возможностей музыки, литературы и культуры. Этот образ, благодаря своей немзыкальной основе (возможное происхождение из образа лука) тесно связан с природным миром, с внутренним миром креативной личности и с миром культурного наследия. Наиболее ярко это демонстрирует А.А. Блок в стихотворении «Уже померкла ясность взора...» из цикла «Через двенадцать лет», посвященного К.М. Садовской [1, т. 2, с. 132–136]: «Уже померкла ясность взора, // И скрипка под смычок легла, // И злая воля дирижера // По арфам ветер пронесла... // Твой очерк страстный, очерк дымный // Сквозь сумрак ложи плыл ко мне. // И тенор пел на сцене гимны // Безумным скрипкам и весне... // Когда внезапно вздох недальний, // Домчавшись, кровь оледенил, // И кто-то бедный и печальный // Мне к сердцу руку прислонил... // Когда в гаданьи, еле зримый, // Встал предо мной, как редкий дым, // Тот призрак, тот непобедимый, // И арфы спели: улетим» [1, т. 2, с. 135]. В данном произведении поэт соединил образ реалии природного мира (ветра), образ музыкального инструмента (арфы) и сложный образ внутреннего мира лирического героя. Имеется и цикл стихов «Арфы и скрипки», название которого связано с «...блоковской концепцией музыки как внутренней сущности мира, его организующей силой, концепцией, существенно обогатившей господствовавшие в культуре серебряного века представления о “музыкальности мира и человека”» [8, с. 132]. Упоминается у А.А. Блока и лира: «Узкая лира, // Звезда богини, // Снежно стонет // Мне» [1, т. 2, с. 22], «Я тоже – здесь. С моей судьбой, // Над лирой, гневной, как секира, // Такой приниженный и злой, // Торгуюсь на базарах мира» [1, т. 2, с. 75]. Лира у поэта является звездой творческого человека – поэта, связана со сферой сакрального и является средством воздействия на людей.

В произведениях белорусских поэтов также имеется образ лиры. Стихотворение белорусской поэтессы Тетки (А.С. Пашкевич) «Грайка» имеет философский характер. Лирический герой сетует на то, что мысли есть и песня не замерла, но сил играть уже не хватает. Он ляжет в могилу вместе со своей лирой: «Эй, рвіцеся, струны, што гэта мне шкодзе? // Ё магільку супольна мы ляжам! // Мож, з той ліры вырасце іва, // З парваных струн – белыя кветкі...» [11, с. 84]. Возможно, кто-нибудь тоже будет играть на жалейке – *унучке паломанай ліры*, и этим продолжит дело музыканта (*грайкі*): «Мож, хто з дзетак скруце

жалейку – // Ёнучку паломанай ліры – // І так зайграе, што ўсенька зямелька // Пачуе мой водгалас шчыры!» [11, с. 84]. Этим поэт утверждает, что песня бессмертна: «Жывое пачуецца слова, // Што песня ўстала з стотысячнай сілай, // Жыве мая ліра нанова!» [11, с. 84].

А. Гарун написал стихотворение «Лірнік», в котором утверждается, что лира и песня у исполнителя на лире – от Бога: «Хто лірніка з вас знаў? Хто ведаў з вас старога, // Які з кійком ў руцэ ўвесь край наш абхадзіў? // Памёр, памёр сівы! Свой дар панёс да Бога, // Што ліру даў яму і песню прысудзіў» [3, с. 140]. Странствующие старцы «...пели молитвы, духовные стихи, исторические песни, а в годы народных волнений являлись выразителями народного гнева и возмущения» [4, с. 36]. Для белорусской культуры образ народного музыканта (гусяра, дудочника, лирника) имеет большое значение, он обладал пророческими способностями, был волшебником.

Таким образом, тема инструментальной музыки в русской и белорусской поэзии XIX–XX вв. на примере образа лиры находит яркую реализацию как связь музыки и поэзии у русских поэтов и объективируется как явление философского и фольклорного характера у белорусских поэтов. В концептуальном континууме музыкального искусства и в концепте «музыка» данная тема занимает меньшее место, чем тема песни и пения, но большее место, чем темы танца, музыкальных жанров и теории музыки. В содержательном плане темы песни и пения и инструментальной музыки главенствуют в континууме и являются очень близкими, поскольку человеческий голос также позиционируется как своеобразный инструмент; и вторичный континуум связан в основном именно с данными темами.

Список литературы:

1. Блок А.А. Собрание сочинений: в 6 т. – Л.: Худож. лит., Ленингр. отд-ние, 1980–1983. – Т. 1: Стихотворения и поэмы. 1898–1906. – 1980. – 512 с.; Т. 2: Стихотворения и поэмы. 1907–1921. – 1980. – 472 с.
2. Брюсов В.Я. Собрание сочинений: в 7 т. – М.: Худож. лит., 1973–1975. – Т. 1: Стихотворения. Поэмы. 1892–1909. – 1973. – 672 с.; Т. 2: Стихотворения 1909–1917. – 1973. – 496 с.; Т. 3: Стихотворения 1918–1924, стихотворения, не включавшиеся В.Я. Брюсовым в сборники 1891–1924, поэма «Египетские ночи». – 1974. – 696 с.
3. Гарун А. Выбраныя творы; уклад., прадм., камент. У. Казберука. – Мінск: Беларус. кнігазбор, 2003. – 448 с.
4. Гісторыя беларускай савецкай музыкі / Г.С. Глушчанка [і інш.]. – Мінск: Выш. школа, 1971. – 544 с.
5. Глумов А. Музыкальный мир Пушкина. – М.-Л.: Гос. муз. изд-во, 1950. – 280 с.

6. Музыка: энциклопедия. – М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2001. – 287 с.
7. Пушкин А.С. Избранные сочинения: в 2 т. – М.: Худож. лит., 1978. – Т. 1: Стихотворения. Поэмы. Сказки. – 751 с.
8. Русская литература серебряного века. Учеб. пособие для общеобразоват. шк., лицеев и гимназий / под ред. В.В. Агеносова. Вступ. ст., сост. и аннотационный список лит-ры В.В. Агеносова. – М.: Про-Пресс, 1997. – 352 с.
9. Сабатье К., Сабатье Р. Музыкальные инструменты; пер. с фр. Н. Тимаковой. – М.: ООО «Издательство Астрель»: ООО «Издательство АСТ», 2002. – 92 с.
10. Ходасевич В.Ф. Собрание стихов / сост. А. Дорофеев. – М.: Центурион, Интерпракс (Серия «Серебряный век»), 1992. – 448 с.
11. Цётка. Выбранныя творы; уклад., прадм. В. Коўтун; камент. С. Александровіча і В. Коўтун. – Мінск: Беларус. кнігазбор, 2001. – 336 с.

3.2. ТЕОРИЯ ЯЗЫКА

СТРУКТУРНЫЕ ОСОБЕННОСТИ РЕКЛАМНОГО ДИСКУРСА

Мусаева Эльзана Мамед

*диссертант,
Гянджинский Государственный Университет,
преподаватель кафедры «Практические языки»,
Азербайджан, г. Гянджа*

STRUCTURAL FEATURES OF ADVERTISING DISCOURSE

Elzana Musayeva

*Ph. D student,
Ganja State University,
Lecturer department of “Practical Languages”,
Azerbaijan, Ganja*

Аннотация. В статье рассматривается структура рекламных текстов и механизмы их воздействия. Реклама создается с целью продвижения продуктов и услуг, также управления поведением потребителей. Автор подчеркивает, что рекламные тексты строятся на основе определенных мотивов и отношении аудитории, которая формируется путем актуализации изучаемых факторов. Эффективность рекламы основана на методах стимуляции подсознания посредством средств эстетического выражения (аудио, видео или письма). Посредством идей, стереотипов и мифов, используемых в рекламе, формируются предложения, находящиеся вне контроля человеческого разума. Приемы убеждения, используемые для повышения эффективности рекламы, основаны не на прямом воздействии, а на влиянии эстетических средств. С помощью рассматриваемых методов реклама манипулирует умственными и эмоциональными реакциями потребителей. В статье объясняется, какую роль эти механизмы играют в эффективности рекламы и ее влиянии на потребителей.

Abstract. The article examines the structure of advertising texts and their influence mechanisms. Advertisements are made for the purpose of promoting products and services and directing consumer behavior. The

author emphasizes that advertising texts are built on the basis of certain motives and the audience's attitude is formed by actualizing these motives. The effectiveness of advertisements is based on methods of subconscious stimulation through means of aesthetic expression (audio, video or writing). Through the ideas, stereotypes and myths used in advertising, suggestions are made that are beyond the control of the human mind. The persuasive techniques used to make advertisements effective are not based on direct influence, but on the effect of aesthetic means. Through these techniques, advertisements manipulate the mental and emotional responses of consumers. The article explains how these mechanisms play a role in the effectiveness of advertisements and their impact on consumers.

Ключевые слова: реклама, дискурс, структура, потребитель, текст.

Keywords: advertising, discourse, structure, consumer, text.

Хотя реклама по сути является коммерческой деятельностью, тем не менее она содержит культурные элементы и ценности. «На самом деле реклама и культура очень переплетены. Поскольку реклама может влиять и изменять идеи и мысли общества, это показывает, что реклама оказывает значительное влияние на культуру. Поскольку люди сталкиваются с рекламой практически везде и постоянно, это дает возможность рекламе легко влиять на их восприятие» [15, с. 44].

Тот факт, что цель увеличения потребления стоит на первом плане, является показателем того, что реклама представляет собой экономическую деятельность. Здесь людей поощряют потреблять и существовать как потребители. В частности, современность отдает предпочтение личности, а не обществу, что приводит к распространению индивидуализма. Язык, используемый в некоторых рекламных объявлениях, отражает специфику современного общества. Таким образом, на первый план выходят индивидуальная субъективность и автономия, тогда как акцент на коллективизме и общинном обществе снижен или отсутствует. Реклама является одним из важных элементов современной экономики и общественной жизни, играя важную роль в продвижении продуктов и услуг, а также управлении поведением потребителей. Изучение рекламного дискурса, понимание языковых и структурных особенностей рекламных объявлений важно для повышения их эффективности.

Целью данной статьи является исследование структурных особенностей рекламного дискурса и анализ его основных элементов, языковых особенностей и влияния на потребителей. Исследования

необходимы для понимания того, как разрабатывается реклама и каким образом потребители реагируют на рекламные сообщения.

Глядя на социальное измерение рекламы, становится ясно, что она влияет на социализацию личности. Изучая определенные символы посредством рекламы, человек может открыть для себя ритуалы взаимодействия, интерпретируя подобного рода символы в процессе социализации. Л.Д. Эдлс утверждает, что реклама является одним из важнейших механизмов социализации в современных обществах [8]. Оно показывает, что ценно для человека, и человек направляется к продукту, чтобы получить его. С другой стороны, А. Лефевр утверждает, что реклама показывает нам, как жить повседневной жизнью в современном мире [12]. В этом контексте реклама показывает, что должен иметь человек и как ему жить в процессе социализации.

В целом анализ рекламного дискурса – это междисциплинарная тема, основанная на обширных исследованиях в области лингвистики, маркетинга и психологии. В лингвистике широко исследуются особенности рекламного языка, роль метафор и символизма. В области маркетинга изучается влияние рекламы на поведение потребителей и формирование имиджа бренда. В психологических исследованиях эмоциональное воздействие рекламы и ее роль в процессе принятия решений потребителями являются одними из наиболее изучаемых вопросов.

В данной статье будут использованы результаты существующих исследований для выявления структурных особенностей рекламного дискурса и понимания их влияния на потребителей. В результате будет определено, какие структурные и языковые особенности более важны для повышения эффективности рекламы.

Основная цель научного исследования, представленного в данной статье, – определить структурные особенности рекламного дискурса и влияние этих особенностей на эффективность рекламы. Для этого планируется рассмотреть следующие вопросы:

1. Структура и потенциал воздействия рекламных заголовков и слоганов.
2. Основные особенности рекламного контента и их восприятие потребителями.
3. Характеристики языка рекламы и реакции потребителей.

Существует достаточно исследований основного содержания или цели рекламных текстов. М. Тан, турецкий ученый-лингвист, проводящий исследования в данном направлении, отмечает, что продукция внедряется и доставляется в массы посредством рекламы. Целью рекламы является влияние на потребителей и увеличение потребления, а

также язык, который она использует, играет важную роль в рассматриваемом нами процессе. Рекламные слоганы должны быть короткими, чтобы быть эффективными и запоминающимися. Эти лозунги могут оказать влияние на потребителей, донося сообщения, нацеленные на их умственные и эмоциональные реакции. Некоторые лозунги могут соответствовать их нарциссическим чертам, заставляя человека чувствовать себя уникальным и особенным. Автор отмечает, что в проанализированных им рекламных лозунгах присутствуют следы нарциссизма, и утверждает, что реклама, показанная в средствах массовой информации, знаменитости и лозунги в рекламе относятся к числу причин повышенного нарциссизма [16, с. 77].

Реклама все чаще раскрывает творческие, исследовательские и производственные возможности, а также методы убеждения масс и общества в сообщениях, которые они продвигают потребителям. В связи с этим отмечается, что «реклама определяется как все рекламные усилия бренда или бизнеса по донесению своих продуктов или услуг до целевой аудитории» [18, с. 249]. Сообщения, содержащиеся в рекламе, создают в памяти целевой аудитории позитивные представления о товаре, конвертируют потенциальных покупателей в покупателей товара, «нацелены на удержание на существующем рынке лояльного покупателя и, наконец, на запечатление образа продукта в памяти потребителя тем, что он отличается от других подобных продуктов» [7].

Основная цель рекламного дискурса – продвигать и продавать товар или услугу. При этом реклама преследует и цели формирования имиджа бренда, повышения мотивации потребителей, получения конкурентного преимущества на рынке. Для достижения этих целей необходимо тщательно спланировать структурные особенности рекламного дискурса.

Структура рекламного дискурса

Российский лингвист С.Н. Бердышев подробно объяснил семь основных принципов, которых необходимо придерживаться для эффективной подготовки рекламных текстов. Эти принципы показывают, каким образом тексты рекламы могут быть более эффективными и убедительными. Цель каждого принципа – сделать рекламу более привлекательной, запоминающейся и понятной для потребителей [1, с. 24]: **1. Конкретность.** Важно, чтобы рекламный текст был конкретным, то есть он должен быстро переходить к теме и избегать лишних слов. Это помогает сделать рекламу короткой и по существу. При этом стиль и ритм рекламы должны быть сохранены. **2. Точность.** Информация,

представленная в рекламном тексте, должна быть точной и правдивой. Это повышает доверие потребителя к рекламе. **3. Логика.** В рекламном тексте важно иметь логическую связь между предложениями. Это помогает тексту быть связным и понятным. **4. Убеждение.** Слова, используемые в рекламном тексте, должны быть точными и ясными. Важно, чтобы текст не был двусмысленным, чтобы потребители правильно поняли сообщение. **5. Простота.** Рекламные тексты должны быть простыми и понятными, чтобы их могли легко понять люди со средним уровнем интеллекта. Здесь важно использовать слова, которые часто используются и запоминаются в повседневной жизни. **6. Оригинальность.** Рекламные тексты должны быть оригинальными и запоминающимися. Это помогает рекламе привлечь внимание и запомниться потребителю. **7. Выразительность.** Важно, чтобы рекламный текст был выразительным. Выразительные средства делают текст запоминающимся и эффективным.

Более подробно данные принципы изложены в книге С.Н. Бердышева и предложена методика написания и оформления рекламных текстов [1]. Цель состоит в том, чтобы повысить воздействие рекламы и обеспечить ее лучший прием потребителями.

В.С.Мамедова, азербайджанский исследователь, исследующий структуру рекламных текстов, пишет, что тексты рекламы также имеют структурную часть, как и непосредственно сам единичный текст. «Основными элементами структурной части рекламных текстов являются: выразительный синтаксис, а также стилистические средства, например, многоточие, градация, антитеза и подобные им. Композиция рекламного текста может быть построена по-разному: он может быть разбит на абзацы из разных мест, предложения могут быть построены по-разному, подбор подходящих слов для рекламного текста и их размещение в предложении могут быть разными» [14, с. 216].

Т.С. Агаева объясняет важность построения рекламных текстов по определенному мотиву и воздействию этих текстов. Актуальность используемых в рекламе мотивов формирует отношение аудитории (читателей или слушателей) к рекламируемому объекту. В формировании этого отношения играют роль различные идеи, стереотипы, мифы и образы, и методы подобного рода относятся к методам стимуляции подсознания [6, с. 35].

Автор отмечает, что наблюдаемая в рекламных текстах техника убеждения не основана на методе прямого воздействия. Напротив, этот эффект связан с воздействием, направленным с помощью эстетических средств выразительности (аудио, видео или письма), и этот эффект

воздействует на человека подсознательно. То есть сознание человека практически не контролирует такие внушения [6, с. 35].

Другими словами, автор объясняет, что рекламные тексты влияют на людей с помощью подсознательных сообщений и манипулируют их мыслями и поведением эстетическими средствами. Это показывает, что реклама направлена глубоко влиять на чувства и мысли аудитории, а не просто на предоставление информации.

«Какой длины должен быть текст объявления?» Пытаясь ответить на этот вопрос, Т.Гаджиев пишет: «Это зависит от продукта. Если вы рекламируете жевательную резинку, вам особо нечего сказать, поэтому текст должен быть коротким. Но если вы рекламируете продукт с различными функциями, которые можно рекомендовать, напишите длинный текст: чем больше вы перечислите, тем больше вы продадите» [9].

Следует отметить, что живая динамика современного общества не любит длинных письменных или устных текстов. Предпочтительно передать все максимально коротко и выразительно. В настоящее время требования к рекламным текстам напрямую аналогичны. Потому что каждое уже написанное или произнесенное слово требует дополнительных финансовых ресурсов.

По этому поводу В.С.Мамедова пишет: «Основная часть обычно не слишком велика и состоит примерно из 20–30 слов, однако иногда встречаются и большие тексты. Кроме того, в основной части используется ряд лингвистических средств. Содержание рекламного текста должно соответствовать слогану рекламы» [14, с. 217].

Следует отметить, что структура рекламного дискурса состоит из нескольких основных элементов. К ним относятся: заголовок и слоган, контент, визуальные и аудиоэлементы, призыв или обращение.

Заголовок и слоган – самая привлекательная часть рекламы. Они должны быть короткими и запоминающимися, подчеркивая при этом главную особенность продукта или услуги. Например, слоганом «Просто сделай это!» бренд Nike пропагандирует мотивационный и активный образ жизни своего продукта. В целом «одно из важных требований к рекламным текстам – дать много информации с помощью небольшого количества слов. Количество слов в объявлении должно быть достаточным, чтобы покупатель мог прочитать его с первого взгляда. Для рекламы подбираются слова, обладающие эмоциональной силой и подробно описывающие рекламируемый товар или услугу» [9, с. 216].

В ходе своего исследования рекламных заголовков Т. Гаджиев пришел к выводу о том, что «заголовки, состоящие из 6–12 слов, более

эффективны, чем короткие заголовки, и нет большой разницы в читаемости между заголовком из 12 слов и заголовком из 3 слов. Тринадцать слов в лучшем заголовке, который я когда-либо писал: «Самый громкий звук нового «Роллс-Ройса» на скорости шестьдесят миль в час – это тиканье электрических часов». Если вы привлечете внимание своим заголовком, люди могут прочитать и основной текст. Поэтому вам следует заканчивать заголовки «приманкой», которая побудит вас продолжить чтение» [9].

Содержание рекламы объясняет потребителю особенности, преимущества и достоинств товара или услуги. Контент также может быть представлен в повествовательной структуре, что усиливает эмоциональный отклик потребителя. История в содержании рекламы показывает, как будет использоваться продукт или как он улучшит качество жизни.

По словам Картера, «в идеальном рекламном тексте все должно быть красиво: идеи, язык рекламного текста, дизайн. Все это облегчает человеку чтение и запоминание рекламы» [3, с. 36].

Ожидание этических норм в рекламных текстах также входит в число требований к ее содержанию. В рекламной этике, особенно важно – «что должно/не должно быть в содержании рекламного сообщения?»; что следует/не следует включать в интонацию; эффект и символы, используемые в структуре рекламного сообщения. Попытки найти ответы на такие вопросы вырабатывают решения вышеуказанных проблем» [7, с. 11]. Кроме того, обманная реклама и связанные с ней проблемы относятся к числу вопросов, которые постоянно обсуждаются с точки зрения этических ценностей в рамках осведомленности потребителей. Другие вопросы, составляющие важную часть рекламной этики, можно перечислить следующим образом – это реклама вредной для здоровья продукции, использование в рекламе детей, мужского и женского пола, подсознательная реклама.

Основная задача рекламы – не только предоставить понятную информацию о какой-либо услуге или товаре, но и создать хорошее впечатление. А.С. Ильин считает, что реклама должна говорить о выгоде, которую получит потребитель после покупки какого-либо товара или использования услуги [2]. Другой исследователь отмечает, что «сообщения, рассылаемые посредством рекламы, направлены на удовлетворение личных вкусов и предпочтений людей, а не потребностей» [17, с. 213]. В связи с этим использование экстралингвистических элементов в рекламе является одним из главных условий.

Визуальные и аудиоэлементы также играют важную роль в рекламном дискурсе. Такие элементы, как цвета, изображения, графика и

музыка, используются для привлечения внимания потребителя и обеспечения лучшего понимания сообщения. Данные элементы также формируют имидж бренда и усиливают эмоциональное воздействие сообщения.

С помощью рекламы восприятие и предпочтения людей в отношении потребления могут определяться посредством идеологий. Содержание рекламы состоит из внимания, интереса, желания и действия. Потребление происходит в результате воздействия этих элементов на потребителя. Цель рекламы – сначала привлечь внимание потребителя, а на втором этапе вызвать у него интерес к товару или услуге [15, с. 44]. Именно по этой причине в конце объявления содержится призыв к действию (Будьте разными! Присоединяйтесь к нам! Купите пару кроссовок! Доверьте нам свою красоту! и т. д.). Эти приглашения могут быть направлены на покупку продукта, использование услуги, доступ к веб-сайту или другие действия. Задача должна быть конкретной и ясной, чтобы потребитель точно знал, чего от него ждут. Именно с этой точки зрения В.Н. Комиссаров определяет рекламу как донесение до людей информации о потребительских характеристиках товаров и преимуществах различных видов услуг. По его мнению, критерием эффективности рекламы является ее объективность и конкретность, правдивость и этичность, наличие в ней необходимой информации, а также ее ориентация на адресата [4, с. 124].

Слоган – очень лаконичное предложение в рекламных текстах, передающее основную идею рекламы. Л.Г. Фещенко отмечает, что оно не должно превышать двенадцати слов и должно быть максимально кратким и лаконичным [5, с.28].

Языковые особенности рекламного дискурса

Язык, используемый в рекламном дискурсе, также является важной частью структуры. «Написание рекламного текста – сложный творческий процесс. Поскольку основная цель всех рекламных объявлений, независимо от тематики, – продать товар или воспользоваться услугой, очень важна правильная структура рекламы» [14, с. 219].

Реклама – это «попытка» определенного лица или учреждения положительно продвинуть и внедрить товар или услугу среди целевой аудитории через средства массовой информации за заранее определенную плату от имени владельца идеи [11, с. 318]. Поэтому нельзя сказать, что каждый рекламный текст успешен и привлекателен. Успех рекламы также определяется ее понятным текстом или слоганом.

Учитывая эту особенность рекламы, следует отметить, что рекламные объявления обычно пишутся простым и понятным языком,

чтобы потребители могли легко понять сообщение. Избегаются сложные предложения и трудные для понимания выражения. В связи с этим моментом в статье Т.Гаджиева мы встречаем цитату Олдоса Хаксли, однажды попробовавшего себя в сфере рекламы: «Любой литературный след губителен для успеха рекламы. Писатели-рекламщики никогда не могут быть поэтичными, непонятными и ни в коей мере не загадочными. Они должны быть универсально ясными. Хорошая реклама имеет что-то общее с искусством театра и публичных выступлений, необходимостью быть сразу понятной и чуткой до такой степени, чтобы ее можно было вывести на сцену», – сказал он (источник цитаты: [9]).

Рекламодатель ставит себя на место потенциального покупателя, создает его чувства и эмоции. Эта особенность является одним из показателей возникновения акта коммуникации в рекламных текстах. Повторам в рекламных текстах отведена особая роль. Лексические повторы направляют внимание на объект рекламы в рекламных текстах. Этот метод придает рекламе привлекательность. «Языковая игра» создает у адресата веселое настроение, с другой стороны, эта атмосфера притягивает людей [13, с. 87].

Обращая внимание на привлекательные выражения в рекламных текстах, Т.Гаджиев отмечает, что именно эти слова и словосочетания творят чудеса в рекламе: «...как сделать, неожиданно, теперь, знать, встретить, здесь, вновь пришедшие, улучшенные, увлекательные, сенсационный, заметный, революционный, удивительный, чудесный, чудесный, волшебный, предложение, быстрый, легкий, желанный, востребованный, бросающий вызов, рекомендация для ..., реальность о ..., давайте сравним // сравниваем, ценовое преимущество, спешите вверх, последний шанс» [9].

Язык рекламы часто использует метафоры и символику. Это увеличивает эмоциональное воздействие сообщения и лучше запоминается потребителем. Например, словосочетание «Золотая цена» можно использовать, чтобы подчеркнуть высокое качество товара. Касаясь этого аспекта вопроса, Т.С. Агаева отмечает, что «рекламные тексты должны создавать мысленные образы, иначе говоря, ментальные модели. Однако для оптимальной обработки новой информации такие тексты должны быть актуальны для адресата и не требовать слишком высоких когнитивных усилий для ее обработки. Проблема актуальности рекламной информации решается путем придания рекламируемому товару или услуге способности удовлетворять повседневные потребности потенциального покупателя, решать его повседневные задачи» [6, с. 40].

Рекламный дискурс использует факты и цифры, чтобы доказать преимущества продукта или услуги. Например, такие фразы, как «100 % удовлетворенность клиентов», повышают доверие потребителей. Основная нагрузка по этому моменту структуры рекламных текстов ложится на используемые здесь цифры. К. Хабибова исследует впечатляющую силу цифр в рекламных текстах и оценивает их как попытку прямой манипуляции. Исследовательница справедливо указывает, что «реклама, имеющая конкретные цели по достижению сбыта товара, создает мечты, отвечающие потребностям покупателя» [10, с. 73]. Продукт, отвечающий потребностям покупателя, должен быть на 100 процентов качественным и в 10 раз более эффективным. Таким образом, «цифры выступают гарантией того, что цифры более убедительны» [10, с. 76].

Результат

Структурные особенности рекламного дискурса являются одним из основных факторов, определяющих его эффективность. Заголовок и слоган, контент, визуальные и аудиоэлементы, а также языковые особенности определяют, как реклама будет восприниматься потребителями и ее успех на рынке. Эффективный рекламный дискурс обеспечивает как продвижение товаров и услуг, так и направление поведения потребителей за счет правильного использования этих элементов.

Список литературы:

1. Бердышев С.Н. Рекламный текст. Методика составления и оформления. – М.: Дашков и Ко, 2008. – 252 с.
2. Ильин А.С. Реклама в коммуникационном процессе Курс лекций. – М.: КНОРУС, 2013. – 142 с.
3. Картер Г. Эффективная реклама. – М.: Прогресс, 1991. – 156 с.
4. Комиссаров В.Н. Общая теория перевода : учеб. пособие. – М.: МГУ, 1999. – 136 с.
5. Фещенко Л.Г. Структура рекламного текста. – СПб.: Издательство «Петербургский институт печати», 2003. – 28 с.
6. Ağayeva T.S. Reklam mətnlərinin öytənilməsində koqnitiv yanaşma // Filologiya məsələləri. – № 2. – 2022. – S. 35–42.
7. Aydın A.O. Reklam Çekicikleri. İstanbul, 2020. – 47 s. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: file:///C:/Users/User/Downloads/REKLAMCEKICIKLERI-ODEV-ALIOSMANAYDIN.pdfs. 5 (дата обращения: 25.10.2024).
8. Edles L.D. Uygulamalı kültürel sosyoloji. (Çev.C. Atay). – İstanbul: Babil Yayınları, 2006. – P. 96–97.

9. Nəcəv T. Effektiv reklam mətninin sirləri. 01.12.2021 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://hajiyeв.org/reklam-mətnlərini-necəv-yazmaq-lazımdır-reklamcının-etirafıları/>(дата обращения: 25.10.2024).
10. Nəbibova K. Reklam mətnlərində sayların manipulyativ xüsusiyyətləri // Filologiya məsələləri. – № 5. – 2020. – S. 70–78 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.researchgate.net/publication/374199802_Reklam_mtnlrind_sayları_n_manipulyativ_xususiyyəti#fullTextFileContent. (дата обращения: 25.10.2024).
11. İslamoğlu A.H. Pazarlama İlkeleri. – İstanbul: Beta Basım Yayım Dağıtım, 2002. – 359 s.
12. Lefebvre H. Modern dünyada gündelik hayat. – (Çev.I. Gürbüz) İstanbul: Metis Yayınları, 2016. – 240 s.
13. Məmmədova F. Reklam mətnlərinin strukturu // İpək yolu, 2019, № 1, S. 84-89 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.au.edu.az/upload-files/menu/ipekyolu/2019_1/12MemmedovaF.pdf (дата обращения: 25.10.2024).
14. Məmmədova V.S. Reklam mətnləri və onların strukturu // Filologiya məsələləri. – № 6. – 2021. – S. 214–221
15. Özkan N., Erciş M.S. A theoretical examination on the relationship between advertising and consumption culture // *Communicata*. – 2024. – Vol. 27. – P. 41–46. DOI: 10.32952/communicata.1451852
16. Tan M. (2013). Tüketim Kültürü Bağlamında İstek ve İhtiyaçların Oluşumu: Kavramsal Bir Analiz // Fırat Üniversitesi İİBF Uluslararası İktisadi ve İdari Bilimler Dergisi. – 2013. – Vol. 3 (2). – P. 193–218.
17. Tan M. Reklam Sloganlarında Narsisizm ve Söylemin Eleştirisi // *Sosyolojik Bağlam*. – 2023. – Vol. 4(1). – P. 67–79.
18. Yıldız, N.H. (2022). Kültür ve Reklam İlişkisi // *Manas Sosyal Araştırmalar Dergisi*. – 2022. – Vol. 11 (1). – P. 293–308.

**НАУЧНЫЙ ФОРУМ:
ФИЛОЛОГИЯ, ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ
И КУЛЬТУРОЛОГИЯ**

*Сборник статей по материалам LXXXVII международной
научно-практической конференции*

№ 11 (87)
Ноябрь 2024 г.

В авторской редакции

Подписано в печать 14.11.24. Формат бумаги 60х84/16.
Бумага офсет №1. Гарнитура Times. Печать цифровая.
Усл. печ. л. 3,125. Тираж 550 экз.

Издательство «МЦНО»
123098, г. Москва, ул. Маршала Василевского, дом 5, корпус 1, к. 74
E-mail: philology@nauchforum.ru

Отпечатано в полном соответствии с качеством предоставленного
оригинал-макета в типографии «Allprint»
630004, г. Новосибирск, Вокзальная магистраль, 1



**НАУЧНЫЙ
ФОРУМ**
nauchforum.ru