

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2018-7.31>

Сокольская Анна Александровна, Макарова Ольга Борисовна

**ПЛАСТИЧЕСКАЯ РИТОРИКА И ПРИНЦИП ПАРОДИРОВАНИЯ В ПОСТАНОВКЕ ПИТЕРА СЕЛЛАРСА "COS? FAN TUTTE" МОЦАРТА / ДА ПОНТЕ**

В статье анализируется применение приема пародирования в телеверсии постановки Питером Селларсом моцартовской оперы "Cos? fan tutte". Основными объектами рассмотрения становятся использованная режиссером риторизированная условная актерская пластика, с помощью которой акцентируются социально-критические аспекты сюжета, а также связи драматургической логики спектакля с либретто и соотношение нарративного и метафорического планов. Пародирование выступает в спектакле Селларса и в качестве знака социальной конвенциональности поведения героев, и как средство воплощения эстетики массмедиа.

Адрес статьи: [www.gramota.net/materials/9/2018/7/31.html](http://www.gramota.net/materials/9/2018/7/31.html)

Источник

**Манускрипт**

Тамбов: Грамота, 2018. № 7(93) С. 151-155. ISSN 2618-9690.

Адрес журнала: [www.gramota.net/editions/9.html](http://www.gramota.net/editions/9.html)

Содержание данного номера журнала: [www.gramota.net/materials/9/2018/7/](http://www.gramota.net/materials/9/2018/7/)

**© Издательство "Грамота"**

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: [www.gramota.net](http://www.gramota.net)

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: [hist@gramota.net](mailto:hist@gramota.net)

и светской музыкальной культурой: образные и интонационные связи оказываются настолько крепкими, что в стилевом отношении граница между светскими и культовыми жанрами здесь почти не ощущается.

Таким образом, рассмотренные нами примеры творчества Дж. Сартти и О. Козловского, служивших при русском императорском дворе в конце XVIII столетия, отражают основные признаки развития литургической музыки эпохи классицизма: сближение стилевых признаков светского и богослужебного искусства, что отражает практику секуляризации жизни; универсальность общеевропейской композиторской практики с периферийным воплощением национальных признаков; освоение богослужебных жанров католической музыки и ее внедрение в отечественный музыкальный обиход.

*Список источников*

1. **Антология русской и восточно-славянской духовной музыки:** в 13-ти т. СПб.: Музыка, 2000. Т. V. Московское барокко XVII – первой четверти XVIII в. XVI+114 с.
2. **Гарднер И. А.** Богослужебное пение Русской православной церкви: в 2-х т. М.: Православный Свято-Тихоновский богословский институт, 2004. Т. 2. История. 526+1 с.
3. **Лебедева-Емелина А. В.** Хоровая культура России екатерининской эпохи. М.: Композитор, 2010. 304 с.
4. **Полозова И. В.** Богослужебное пение в России XVIII – начала XX столетия // Проблемы музыкальной науки. 2015. № 1. С. 69-74.
5. **Рыцарева М. Г.** Духовный концерт в России второй половины XVIII века. СПб.: Композитор, 2006. 244 с.
6. **Сапонов М. А.** Русские дневники и мемуары Р. Вагнера, Л. Шпора, Р. Шумана. М.: Дека-ВС, 2004. 344 с.

**RUSSIAN CHORAL MUSIC DEVELOPMENT  
IN THE SECOND HALF OF THE XVIII – AT THE BEGINNING OF THE XIX CENTURY  
AND MUSICAL CLASSICISM AESTHETICS**

**Polozova Irina Viktorovna**, Doctor in Art Criticism  
*Saratov State Conservatory*  
*i.v.polozova@mail.ru*

The article analyzes the problem of the correlation between the European classical traditions of choral (primarily liturgical) music development and its specific qualities in the Russian musical culture of the second half of the XVIII – the beginning of the XIX century. By the example of creativity by J. Sarti and O. A. Kozlovsky, the author considers the practice of the adaptation of imported liturgical genres (oratorio, requiem) on the Russian ground. The paper examines the degree of the actualization of the traditions of Russian spiritual music by composers of foreign origin and the embeddedness of their liturgical compositions in the context of the Russian musical culture of the period under consideration.

*Key words and phrases:* Russian musical art; musical classicism; liturgical chant; choral concert; adaptation; genre modulation; creative work by J. Sarti and O. A. Kozlovsky.

УДК 7; 18:7.01

Дата поступления рукописи: 21.05.2018

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2018-7.31>

*В статье анализируется применение приема пародирования в телеверсии постановки Питером Селларсом моцартовской оперы “Così fan tutte”. Основными объектами рассмотрения становятся использованная режиссером риторизированная условная актерская пластика, с помощью которой акцентируются социально-критические аспекты сюжета, а также связи драматургической логики спектакля с либретто и соотношение нарративного и метафорического планов. Пародирование выступает в спектакле Селларса и в качестве знака социальной конвенциональности поведения героев, и как средство воплощения эстетики массмедиа.*

*Ключевые слова и фразы:* опера; Моцарт; режиссерский театр; Питер Селларс; пародирование; пластическая риторика; “Così fan tutte”.

**Сокольская Анна Александровна**, к. искусствоведения  
*Казанская государственная консерватория имени Н. Г. Жиганова*  
*anewta@gmail.com*

**Макарова Ольга Борисовна**  
*Государственный академический Большой театр России, г. Москва*  
*aya.makarova@gmail.com*

**ПЛАСТИЧЕСКАЯ РИТОРИКА И ПРИНЦИП ПАРОДИРОВАНИЯ  
В ПОСТАНОВКЕ ПИТЕРА СЕЛЛАРСА “COSÌ FAN TUTTE” МОЦАРТА / ДА ПОНТЕ**

“Così fan tutte” – третья и последняя из опер, созданных Моцартом в соавторстве с либреттистом Лоренцо да Понте. Драматургия и сюжет оперы неоднократно подвергались критике как современниками Моцарта, так и исследователями последующих поколений (о рецепции сюжета оперы см.: [4, с. 524-525]). В наше

время мастерство да Понте как драматурга уже не подвергается сомнению, а слова А. Эйнштейна о либретто “Così” выглядят констатацией очевидного факта: «...здесь нет ни одной “мертвой точки”, действие развивается логично и весело, и в конце его испытываешь такое же эстетическое удовольствие, как от удачно решенной шахматной задачи или ловко выполненного фокуса» [5, с. 408].

Демонстрируя богатейшую театральную и литературную эрудицию, Лоренцо да Понте использует в либретто “Così fan tutte” целый спектр аллюзий, цитируя и переиначивая фрагменты текста и сюжетные ситуации целого ряда оперных либретто неаполитанской традиции – от «Деметрия» Метастазіо до «Пещеры Трофония» Касты, и воспроизводя характерную для жанра *seria* метафорику (на приёмы пародирования в либретто да Понте указывает целый ряд исследователей – см., например: [2; 7; 9]). В музыкальном тексте моцартовской оперы также использованы приёмы пародирования – такие, например, как гиперболизированные мелодические скачки в ариях сестёр (отсылающие к технике виртуозного вокального письма в жанре *seria*, в том числе и к арии Электры из III акта «Идомея» – см. об этом [8]), или же подчеркнутая иллюстративность фигур сопровождения в ариозо Дона Альфонсо “Nel mare solca” и терцете “Soave sul venti”, восходящая к приемам, типичным для арий сравнения.

Прием пародирования становится одним из ведущих пластических средств в постановке американского режиссера Питера Селларса (дирижер Крейг Смит). В статье мы прежде всего опираемся на запись “Così fan tutte”, сделанную для американского телевидения в 1990 году.

Ко времени выхода постановки на телевидении Питер Селларс успел поставить ряд кукольных и драматических спектаклей (включая осуществленную им в студенческие годы кукольную версию вагнеровского «Кольца нибелунга»), однако опера постоянно оставалась в фокусе его деятельности.

К 1989 году Селларс уже поставил оперу «Никсон в Китае» Джона Адамса и оперу «Электрификация Советского Союза» Найджела Осборна (по мотивам произведений Бориса Пастернака) – оба этих произведения создавались с его непосредственным участием; также он имел опыт преподавания двух курсов в университете Лос-Анджелеса (UCLA): «Искусство как моральное действие» и «Искусство как социальное действие».

Таким образом, Селларс уже владел эстетикой и театральным языком кукольного и драматического театра и был хорошо знаком с привычной для драматического театра режиссерской свободой; его работа как постановщика и вдохновителя опер на социально-политические сюжеты, как и тематика преподаваемых им курсов, говорит об осознании им ценности опыта политического театра (ср. многочисленные высказывания режиссера, например: «Каждая опера – это радикальное отображение конфликта между правящим и рабочим классами» [6]; «...стилем занимается только тот, кто боится братья за содержание» [11] и проч.).

Трилогия опер Моцарта на либретто да Понте в постановке Селларса претерпела многочисленные коррективы и была с большим успехом (и большим скандалом) представлена на нескольких площадках, в том числе на фестивале компании *PepsiCo* (в г. Перчейз, штат Нью-Йорк) в 1989 году. Вскоре все три оперы были сняты в павильоне и показаны по телевидению. В этих записях заметно не только воспроизведение спектаклей Селларса, но и использование внеатеральных средств. Так, все три оперы имеют пейзажные видеосъемки в качестве сопровождения увертюры; все три видеоувертюры смонтированы так, чтобы зрительный ритм определялся музыкальным. Наконец, целый ряд пластических приемов объединяет их в сценический цикл.

Музыкальным руководителем постановки трилогии стал американский дирижер Крейг Смит, много работавший с музыкой эпохи барокко и основавший собственный лейбл грамзаписи, *Emmanuel Music*, который выпускал в основном исполнения музыки Иоганна Себастьяна Баха. С именем Смита связывают также т.н. «Бостонское барочное возрождение» 1970-80-х гг. Смит работал во многих оперных театрах как в Европе, так и в США. В числе его прочих совместных работ с Питером Селларсом – «Юлий Цезарь в Египте» Генделя, также впервые представленный на фестивале *PepsiCo* в 1987 году.

В “Così fan tutte” Селларса принцип пародирования воплощается с помощью введения дополнительного пластического кода. Для характеристики этого режиссерского приема мы предлагаем термин «пластическая риторика».

Данный прием является, по сути, риторическим, так как основан на противопоставлении двух типов пластического языка. Первый тип максимально приближен к бытовому («естественному») жесту, второй – подчеркнута условен, акцентируя конвенциональную природу жеста как знака и отличаясь почти танцевальной ритмизованностью. Ключевую роль здесь играет не наличие определенных коннотаций для каждого жеста (и мы не ставим своей целью дешифровку пластического кода или анализ его связей с теми или иными театральными традициями, а лишь указываем на его наличие), а само противопоставление двух пластических кодов. Согласно Ю. Лотману, риторически организованный текст воспринимается как таковой лишь в сопоставлении с нериторическим: «В отличие от нериторического текста, риторическим текстом мы будем называть такой, который может быть представлен в виде структурного единства двух (или нескольких) подтекстов, зашифрованных с помощью разных, взаимно непередаваемых кодов. Эти подтексты могут представлять собой локальные упорядоченности, и тогда текст в разных своих частях должен будет читаться с помощью различных языков или выступать в качестве разных слоев, равномерных на всем протяжении текста. В этом втором случае текст предполагает двойное прочтение, например, бытовое и символическое. К риторическим текстам будут относиться все случаи контрапунктного столкновения в пределах единой структуры различных семиотических языков» [3, с. 191].

“Così fan tutte” в постановке Селларса демонстрирует легко узнаваемую визуальную эстетику: персонажи спектакля живут в замкнутом мире телевизионного реалити-шоу, не имеющего определенного сценария.

Закусочная “Despina’s”, в которой происходит действие, устроена по принципу декораций в ситкоме: здесь не готовят еду, а напитки персонажи приносят с собой, нарочито показывая камере этикетки. Действующих лиц всего шестеро, и других посетителей в закуской не бывает.

Альфонсо и Деспина в этом бесконечном шоу выполняют роли ведущих, включающих в нужные моменты рекламные паузы, музыкальное сопровождение, новостные выпуски, а также корректирующих поведение остальных участников. Множество предметов на сцене пародирует социальные, гендерные и культурные шаблоны: гляцевые журналы в дуэте сестер “Ah guarda sorella” (причем обложка “Vanity Fair” непосредственно переключается с заключительной репликой из первой арии Деспины: “Amiam per comodo, per vanità!”), агитационные военные плакаты и макеты боевой техники в первом хоре “Bella vita militar”, блестящий стикер-сердечко вместо медальона в дуэте Гульельмо и Дорабеллы “Il cuore vi dono” и т.д. Игривый афоризм в заглавии либретто в спектакле Селларса указывает на автоматизм реакций и поступков героев, не только следующих предлагаемым шаблонам, но и реплицирующих их собственными действиями в телешоу – бесконечном круговороте “Così fan tutte”.

Ключ к спектаклю Селларса дает и вторая половина заглавия либретто: “Scuola degli amanti”. Школа влюбленных, понимаемая не только как учебное заведение, но и обучение и воспитание как таковые, – это не только наставления Деспины девушкам о том, как следует манипулировать мужчинами, и не только горький урок, который преподавал молодым людям Альфонсо. Это свод «правил жизни», которые героям постановки непрерывно нашептывает окружающий их мир, мир симулякров. Этот мир-телешоу, в котором нет ничего, кроме постоянно репродуцируемых медийных образов, гляцевых журналов, телевизионных новостей о начале очередной игрушечной войны.

Деспина в своих ариях формулирует правила другой войны, нескончаемой борьбы мужчин и женщин, но каждая ее ария в спектакле заканчивается ссорой с Альфонсо. Условные жесты Деспины, обозначавшие в арии “In uomini, in soldati” смех и слезы, в стретте второго финала вслед за ней повторяют и другие персонажи. Соблюдение правил войны, требующей поступать так, как *поступают все*, создает иллюзию безопасности, однако спектакль завершается выходом за пределы противопоставления кодов. Так, во время финальной стретты персонажи бешено кружатся или совершают бесцельные повторяющиеся движения, и здесь использование пластической риторики оказывается уже внепародийным. Риторизированная пластика перестает быть маркером социальных конвенций с давно утерянным смыслом и обретает определенное значение.

В опере Моцарта / да Понте идея сложноорганизованного целого, непрерывно выстраиваемого из постоянно меняющихся деталей, постулируется финальным восьмистишием либретто (стретта “Fortunato l’uomo che prende”): «Счастлив тот, кто принимает / всё правильным способом / и в любых ситуациях и коллизиях / руководствуется разумом. / То, что для другого будет поводом плакать, / для него – причина смеха; / и среди любых потрясений / он обретет прекрасное спокойствие» [10, р. 149]. Афористичность литературного текста финальной сцены дополнена афористическим же пластическим решением: здесь вновь появляются жесты из второй арии Деспины “Una donna a quindici anni”, обозначающие «притворные улыбки, притворные слезы» [Ibidem, р. 95], которые помогают манипулировать мужчинами и тем восстанавливать баланс сил или обращать его в свою пользу. Но гипотетический идеально разумный герой стретты, всегда обретающий душевное равновесие, настолько же иллюзорен, как и результат манипуляций Деспины. Во втором финале она сначала пытается остановить Альфонсо, который хочет довести игру до конца (и в своей последней реплике она осознает, что является очередной жертвой круговорота иллюзий – «неплохо же со мной проделали то, что со многими другими проделывала я сама» [Ibidem, р. 149]), а в заключительных тактах финальной стретты плачет, отвернувшись к стене в глубине сцены – без зрителей, без свидетелей ее слез, плачет непритворно.

Синхронные и симметричные парные движения, соответствующие риторическому коду спектакля, одновременно репрезентируют и эстетику постановки (поскольку танцевальность указывает на развлекательное телешоу), и его конструкцию (потому что в спектакле противопоставлены разные типы пластических кодов). Наконец, они говорят о следовании правилам шоу – правилам, служащим восстановлению и удержанию баланса. Альфонсо, на протяжении всего спектакля управляя взаимосвязями молодых людей, корректируя их, наблюдая за их трансформациями (созданием новых пар, восстановлением прежних, «перетасовыванием» партнеров), играет с людьми-куклами, моделями героя финальной стретты – идеально равнодушного человека, максимально изолировавшего себя от любых чувств. Среди многочисленных примеров проявления пластической риторики можно выделить «отрепетированные», заученные и идеально синхронные движения солдат-мачо в разделе финала “Sani e salvi” или экзальтированных девиц в дуэте “Ah guarda sorella”. Чаще всего это «кукольная», механическая пластика, когда персонаж как бы не владеет своим телом (восклицание “Amor!” сестер в их первом дуэте, раздел “Mille barbari pensieri” в финале и т.д.). Это также игровая танцевальная пластика Деспины и дона Альфонса, воспроизводящая набор па популярных эстрадных танцев – от танго до фокстрота. Л. Кириллина отмечает связь эстетики эпохи Просвещения и темы механического, сконструированного мира: «Представление о том, что мир, явленный нам как живая целостность, – это на самом деле гигантский и четко отлаженный механизм, было чрезвычайно распространённым у французских энциклопедистов, популяризовавших эту идею в своих не только научных, но и литературных текстах. <...> ... и если принять такую точку зрения, то вполне логичным будет и вывод о том, что даже самый сложный механизм, не говоря уже о более простых, может быть – хотя бы теоретически – “развинчен” на составные части, рассмотрен, разгадан и воссоздан вновь. <...>

Из этого подчас наивного, но неподдельного восхищения Разумом проистекало неустанный конструирование различных механизмов... <...> ...коллекционирование и ношение при себе сразу нескольких часов таило идею власти человека над временем; интерес к механическим игрушкам – идею принципиальной возможности сотворения искусственной жизни, и т.д.» [1, с. 138-139].

Итак, скрупулезно регламентированная, симметричная, механистически пародийная пластика возникает в те моменты, когда персонажи *поступают как все* – автоматически, неосознанно, шаблонно. Это танец симулякров, бесконечно воспроизводящий одно и то же – их жизнь, проживаемая по предустановленным правилам, разворачивается как последовательность телесюжетов. Альфонсо с Деспиной, действующие в рамках этих правил не без некоторого изящества, не более свободны, чем жертвы их манипуляций. В свою очередь Гульельмо в арии “Donne miei”, стилизованной под выступление ведущего в ток-шоу, который вовлекает в диалог зрителей в зале, пытается подражать их игре. Но финальная стретта знаменует собой окончательный крах всех игр, которые ведут между собой персонажи.

Каждый из четырех главных героев в какой-то момент нарушает симметрию, но наиболее значимыми становятся ситуации восстановления баланса. Именно поэтому постоянно нарушающий пластическую и сюжетную симметрию и таким образом провоцирующий ее постоянное восстановление Феррандо (которого Дорабелла уступает сестре с явной неохотой, лишь из-за обиды на его глупый розыгрыш, и к которому в финальной стретте тянутся обе героини) оказывается центральным героем телешоу.

Альфонсо и Деспина, которые сначала постоянно незаметно управляли развитием событий (квintет “Sento, oh Dio, che questo piede”, терцет “E voi ridete”), во втором действии чаще просто заворожено наблюдают за тем, как шоу продолжает развиваться уже без их помощи (раздел “Dove son?” в первом финале, дуэт “Fra gli amplessi in pochi istanti”). Так, в квintете “Sento, oh Dio” Феррандо, которому запланированный «тест» явно не по душе, несколько раз пытается вырваться из стройной зеркальной пластической композиции. А в арии “Un auga amogosa” Феррандо обретает собственный, плавный и неторопливый пластический рисунок (который потом пародируется в дуэте сестер “Prendero il brunettino”, используется в каватине “Tradito, schernito” – в искаженном виде, и в дуэте “Fra gli amplessi”). Его пластика остается риторизированной, но при этом более непосредственна и индивидуальна и явно противопоставляется изломанным, резким, синхронным движениям мужских и женских пар в других номерах. Раздвоенность пластики Феррандо связана с тем, что он действует в рамках конвенции (по условиям пари, в соответствии с указаниями Альфонсо в каждой ситуации и, наконец, потому, что *так поступают все*), но в то же время согласно собственным желаниям.

И поэтому в финале сестры обвиняют в случившемся не обоих женихов, а лишь Феррандо: модель отношений, которую воспроизводят участники шоу, пародирует и соблюдение этических норм, и этическую свободу, а автоматическая пластика обеих пар пародирует танцевальную пластику Альфонсо и Деспины (но не бытовую). Но любые правила и нормы в результате заводят в тупик, а риторическая пластика, доводимая в финальной стретте до абсурда, этот тупик визуально обозначает. Только роль Деспины в финале пластически противопоставлена остальным героям – Деспина отказывается от игры, которая была затеяна Альфонсо для ее развлечения, поскольку она знает подлинную цену любым играм, и ее пластика, часто являясь условно-танцевальной, игровой, никогда не становится автоматической.

Таким образом, в спектакле Селларса пластический код имеет двойную роль, одновременно и являясь частью нарратива (как пародия на танцы в развлекательном телешоу), и вводя тему автоматизма, слепого следования социальным конвенциям: «Риторическая организация возникает в поле семантического напряжения между “органической” и “чужой” структурами, причем элементы ее поддаются двойной интерпретации в этой связи. “Чужая” организация, даже будучи механически перенесена в новый структурный контекст, перестает быть равной сама себе и делается знаком или имитацией самой себя» [3, с. 68].

Мир спектакля Селларса – это герметичный мир информационной антиутопии, из которой нет выхода и в который ничто не может попасть, минуя медиа. Любые действия персонажей становятся материалом для шоу, действие которого протекает внутри поля напряжения между симметрией (предсказуемостью) и асимметрией (свободой). При этом постановка, отталкиваясь от характерной для либретто и партитуры “Cosi” идеи пародии на эстетику оперы *seria*, использует риторический пластический код для воплощения социально нормативного, конвенционального поведения героев.

#### Список источников

1. Кириллина Л. В. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX в.: в 3-х ч. М.: Издательский дом «Композитор», 2007. Ч. II. Музыкальный язык и принципы музыкальной композиции. 224 с.
2. Кириллина Л. В. Пасынок истории (к 250-летию со дня рождения А. Сальери) // Музыкальная академия. 2000. № 3. С. 57-73.
3. Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история. М.: Языки русской культуры, 1999. 464 с.
4. Луцкер П. В., Сусидко И. П. Моцарт и его время. М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2008. 624 с.
5. Эйштейн А. Моцарт. Личность. Творчество. М.: Музыка, 1977. 454 с.
6. Culshaw P. Mozart was a political revolutionary [Электронный ресурс]. URL: <http://www.telegraph.co.uk/culture/music/classicalmusic/3653580/Mozart-was-a-political-revolutionary.html> (дата обращения: 29.05.2018).
7. Farnsworth R. Così fan tutte as Parody and Burlesque // The Opera Quarterly. 1988. Vol. 6. Iss. 2. P. 50-68.
8. Hertz D. Mozart's Operas. L.: University of California Press, 1990. 300 p.

9. **Keahey D. J.** *Così fan tutte: Parody or Irony?* // Paul A. Pisk: *Essays in His Honor*. Austin, Tex.: College of Fine Arts, University of Texas Press, 1966. P. 116-130.
10. **Mozart W. A.** *Così fan tutte*. Libretto di Lorenzo Da Ponte. Milano: Universal Music Publishing Ricordi, 2003. 152 p.
11. **Wroe N.** Peter Sellars: a little bit of politics [Электронный ресурс]. URL: <https://www.theguardian.com/music/2010/nov/08/peter-sellars-interview> (дата обращения: 29.05.2018).

**PLASTIC RHETORIC AND THE PRINCIPLE OF PARODYING IN PETER SELLARS'S PRODUCTION OF "COSÌ FAN TUTTE" BY MOZART / DA PONTE**

**Sokol'skaya Anna Aleksandrovna**, Ph. D. in Art Criticism  
*Zhiganov Kazan State Conservatoire*  
*anewta@gmail.com*

**Makarova Ol'ga Borisovna**  
*The State Academic Bolshoi Theatre of Russia, Moscow*  
*aya.makarova@gmail.com*

In the article, the use of the method of parodying in the TV version of Peter Sellars's production of Mozart's opera "Così fan tutte" is analyzed. The main objects of consideration are the rhetorized conditional actor's plasticity used by the director, with the help of which the social-critical aspects of the plot are emphasized, and also the connection between the dramaturgic logic of the performance with the libretto and the correlation of the narrative and metaphorical planes. Parodying acts in Sellars's production as a sign of the social conventionality of the characters' behavior, and as a means of the embodiment of the media aesthetics.

*Key words and phrases:* opera; Mozart; director's theater; Peter Sellars; parodying; plastic rhetoric; "Così fan tutte".

УДК 7.031.2

Дата поступления рукописи: 26.05.2018

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2018-7.32>

*В статье рассмотрены истоки семантической интерпретации белого цвета в мордовской культуре. Определена взаимосвязь номинаций цветовой палитры в языковой картине мира этноса с механизмом осмысления человеком собственных ощущений и последующего закрепления их в языке и других элементах культуры. Научная новизна работы заключается в использовании системного подхода, который позволяет определить наиболее перспективные пути исследования народного искусства с точки зрения современного гуманитарного знания, затрагивая вопросы истории, философии, филологии и искусствоведения.*

*Ключевые слова и фразы:* мордовская культура; истоки; цветовая палитра; свет; белизна; лексические средства языка.

**Шигуров Виктор Васильевич**, д. филол. н., профессор  
**Шигурова Татьяна Алексеевна**, д. культурологии, доцент  
*Национальный исследовательский Мордовский государственный университет имени Н. П. Огарева,*  
*г. Саранск*  
*shigurov@mail.ru; shigurova\_tatyana@mail.ru*

**ЦЕННОСТНОЕ ВОСПРИЯТИЕ ЦВЕТА В МОРДОВСКОЙ КУЛЬТУРЕ**

Своеобразие и уникальность каждой традиционной культуры проявляется в специфике составляющих элементов, фиксирующих особенности осмысления мира, создания и использования тех или иных материалов, в степени их технологической обработки, художественного декорирования, в особенностях семантической интерпретации. С древних времен наиболее яркое выражение мыслей и чувств человека, духовной связи с окружающим его миром природы определялось символикой цвета, что дополнительно подчеркивало любовь к самому цвету как к чудесному явлению природы [8, с. 27].

Исследователи отмечают знаковые функции цвета, его способность компактно обозначать большие области «психофизиологического опыта», включающие интеллектуальную и эмоциональную сферу в неразрывной связи с зачатками социальных отношений [11]. Познание и восприятие цвета человеком с эпохи палеолита сопряжено с концентрацией в нем древнейших, глубинных значений и смыслов. По мнению Н. В. Серова, цвет оказывает влияние на органы чувств человека, выражающееся в физиологической активизации или угнетении, что проявляется в определенных эмоциях, настроениях, мыслях [9].

Представления о разнообразии цветовой палитры окружающей действительности отражены в языковой картине мира мордвы. Для обозначения понятия «цвет» в мордовских (эрзянском и мокшанском; далее – э. и м.) языках используется большое количество слов, связанных по своему происхождению с прауральским (*пона* 'шерсть, масть, расцветка', *чачо* 'цвет', *панжема* – *панжовкс* 'цветение – цветок'), индоиранскими (*артовкс* 'окраска, цвет'), тюркскими (*тjos* 'цвет, окраска, образ', *цецька*, *цеця*, *цяця* 'цветок') языками [15, с. 14, 138, 151, 192, 199].