Михайлова Олеся Сергеевна

БИБЛЕЙСКАЯ ТЕМА В ОПЕРЕ ДЖ. РОССИНИ "МОИСЕЙ В ЕГИПТЕ"

Статья посвящена проблеме воплощения библейской концепции в опере Дж. Россини "Моисей в Египте". В этом ракурсе произведение подробно не рассматривалось в отечественном музыковедении, поскольку его содержание исследователи традиционно ассоциируют с социально-политическими идеями эпохи Рисорджименто. В статье анализируются особенности трактовки ветхозаветного сюжета и любовно-лирической драмы в контексте библейской концепции. Сделан вывод об основополагающей роли религиозного начала в архитектонике оперы.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2013/10-2/31.html

Источник

Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2013. № 10 (36): в 2-х ч. Ч. II. С. 122-126. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/3.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2013/10-2/

© Издательство "Грамота"

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

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

8. **Государственный архив Херсонской области** (ГАХО). Ф. Р-3378. Оп. 4.
9. **Григоренко Л.** Между молотом и наковальней // Вечерняя Одесса. 1991. 24 августа.
10. **Иванова Р.** Определение позиции // Вечерняя Одесса. 1991. 9 февраля.
11. **Камінський А.** На перехідному етапі. «Гласність», «перебудова» і «демократизація» на Україні. Мюнхен, 1990. 632 с.
12. **Ковальчук Л.** Программа завершена – работа продолжается // Знамя коммунизма. 1991. 13 июня.
13. **Левчук К. І.** Створення та діяльність громадських організацій в умовах трансформацій українського суспільства (1985-1996 рр.): автореф. дисс. … д.і.н. Київ, 2010. 32 с.
14. **Мелитополь. Мемориал.** 1990. № 1. Январь.
15. **Мелитополь. Мемориал.** 1990. № 2. Февраль.
16. **Мелитополь. Мемориал.** 1990. № 5-6 (Спецвыпуск).
17. **Мелитополь. Мемориал.** 1990. № 8 (Спецвыпуск).
18. **Мелитополь. Мемориал.** 1991. № 10-12. Январь-март (Спецвыпуск).
19. **Меморіал совісті** // Південна Правда. 1990. 12 січня.
20. **Неделя совести** // Вечерняя Одесса. 1991. 11 мая.
21. **Окс В.** Ничто не забыто // Вечерняя Одесса. 1990. 4 апреля.
22. **Путилова Е. Г.** Увековечение памяти жертв политических репрессий в России как одно из направлений деятельности общества «Мемориал» по сохранению исторической памяти // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2012. № 11. Ч. 1. С. 148-152.
23. **Слезин А. А.** Провинциальная интеллигенция на закате советской эпохи // История в подробностях. 2013. № 2. С. 80-93.
24. **Турченко Ф. Г.** Запоріжжя на шляху до себе… (минуле і сучасність в документах та свідченнях учасників подій). Запоріжжя: Просвіта, 2009. 368 с.
25. **Устиловский Г. И.** Сосногорский Мемориал. Сыктывкар: Пролог, 1996. 154 с.
26. **Хроніка «Меморіалу»** // Південна Правда. 1989. 27 вересня.

HISTORICAL-ENLIGHTENING SOCIETY "MEMORIAL" ACTIVITY IN SOUTHERN UKRAINE IN THE SECOND HALF OF THE 80S – AT THE BEGINNING OF THE 90S OF THE XXTH CENTURY

Mikhailov Vladimir Viktorovich
Zaporozh'e National University, Ukraine
miha_historic@mail.ru

The article, basing on the Ukrainian regional state archives documents and periodicals materials, considers informal public organizations activity on ‒blank spots" liquidation in the national history. The process of the historical-enlightening society ‒Memorial" formation and functioning in Southern Ukraine in the second half of the 1980s – at the beginning of the 1990s is revealed. The contribution of the society ‒Memorial" to the formation of the Ukrainian democratic movement on the eve of the USSR collapse and the formation of independent Ukraine is determined.

Key words and phrases: informal movement; society ‒Memorial"; process of rehabilitation; historical-enlightening activity; Southern Ukraine.

УДК 782.1
Искусствоведение

Статья посвящена проблеме воплощения библейской концепции в опере Дж. Россини «Моисей в Египте». В этом ракурсе произведение подробно не рассматривалось в отечественном музыковедении, поскольку его содержание исследователи традиционно ассоциируют с социально-политическими идеями эпохи Рисорджименто. В статье анализируются особенности трактовки ветхозаветного сюжета и любовно-лирической драмы в контексте библейской концепции. Сделан вывод об основополагающей роли религиозного начала в архитектонике оперы.

Ключевые слова и фразы: Россини; Библия; опера; драматургия; библейская концепция; религиозно-философская идея; мистерия.

Михайлова Олеся Сергеевна
Ростовская государственная консерватория (академия) им. С. В. Рахманинова
argentum-ol@mail.ru

БИБЛЕЙСКАЯ ТЕМА В ОПЕРЕ ДЖ. РОССИНИ «МОИСЕЙ В ЕГИПТЕ»©

С именем Джоаккино Россини в мировом музыкальном искусстве связывают расцвет оперы XIX века. Творчество «упоительного Россини», величайшего мастера жанра оперы-буффа, стало практически синонимом веселья, изящества и блеска в музыке. Но, как известно, его перу принадлежит и ряд оперных сочинений на серьезную тематику. В частности, именно Дж. Россини явился создателем произведений на сюжеты

© Михайлова О. С., 2013

из Священного Писания, в которых воплотились характерные принципы «библейской» оперы XIX века («Навуходоносор» Дж. Верди, «Самсон и Далила» К. Сен-Санса, «Иосиф в Египте» Э. Мегюля, «Маккавеи» А. Серова, «Суламифь» А. Рубинштейна и др.). Эта сторона творческого наследия великого итальянца и по сей день остается малоизученной.

Работы, посвященные библейской проблематике в опере данного периода (и в частности, в опере Россини), малочисленны и сохраняют общую тенденцию «привязывания» содержания этих произведений к национально-патриотическим проблемам. Опера «Моисей в Египте», появившаяся в период кульминации движения итальянских карбонариев, также неразрывно связана с «популярной в тогдашнем театре трагедией аллюзий, насыщенной смелыми политическими тирадами и сентенциями, которые вкладывались в уста героев прошлого, но одновременно были намеком на актуальные проблемы» [9, с. 130]. В соответствии с этой традиционной точкой зрения, оперу «Моисей в Египте» относят к жанру народно-героической оперы, в которой «место запутанной любовной интриги заняла патриотическая идея борьбы за свободу родины, народа», и где «главным действующим лицом стал не молодой герой-любовник, а умудренный годами политик» [4, с. 125], «вождь угнетенного народа» [5, с. 75]. Такая точка зрения представляется однобокой и уязвимой, поскольку, во-первых, Моисей не был политиком, а был Божьим избранником, исполнявшим предназначенную ему Небом миссию. Во-вторых, речь о свободе родины, которая будет дана евреям только через сорок лет, также несостоятельна. В-третьих, в музыковедческих исследованиях не получила отражения библейская концепция, положенная в основу замысла произведения. Указанные противоречия являются очевидным стимулом к исследованию ветхозаветной темы в опере «Моисей в Египте» Россини.

В своем оперном творчестве Дж. Россини обращался к сюжетам Священного Писания дважды. В 1812 году, как известно, им была написана двухактная опера-сериа «Кир в Вавилоне, или Падение Валтасара» (Ciro in Babilonia (La caduta di Baldassare)), обозначенная как «духовная оратория» («драма с хором»). Источником для либретто, созданного феррарским графом Франческо Авенти, послужили события Книги Пророка Даниила (5:1-30).

Опера «Моисей в Египте» существует в четырех вариантах, появившихся в разные годы творческой деятельности композитора. Либреттистом оперы (1818 г.), обозначенной как трагико-священное действие, и ее первой редакции (1819) стал аббат Андреа Тоттола, опытный автор, создавший большое количество текстов для таких маститых авторов как В. Беллини и Г. Доницетти. На основе текста Тоттолы в 1827 году Луиджи Балокки и Этьен де Жуй создали либретто для третьего варианта оперы «Моисей и Фараон, или Переход через Красное море», переработанной Россини в соответствии с традициями *Grand Opera*. Последняя редакция произведения, названная авторами как священная опера «Моисей», относится к 1829 году. Она представляет собой перевод «Моисея и фараона» с французского на итальянский язык, проделанный Калисто Басси.

Возникновение в 1818 году трехактной оперы «Моисей в Египте» (как и ранее «Кира в Вавилоне») внешне не было обусловлено «высокими» порывами, а исходило из простого заказа оперы для «времени Великого поста». Для написания либретто к опере Тоттола использовал трагедию «Осирид» итальянского драматурга XVIII века Франческо Рингьери, в основе которой лежал ветхозаветный сюжет об освободителе и законодателе еврейского народа Пророке Моисее. В соответствии с содержанием избранного литературного первоисточника и в традициях итальянской оперы того времени, либреттист включил в сюжет историю любви еврейки и сына фараона. Эта любовно-лирическая коллизия внешне придала «напряжение всей драме» [7, с. 171-172] и как бы переакцентировала замысел трагедии с религиозно-философского на лирико-авантюрный. Соответственно, в основу либретто, на первый взгляд, поставлена не идея Божественного Промысла, а причина вполне земная и очень традиционная для итальянского оперного сюжета: история роковой страсти с вечной дилеммой «чувства и долга». Последняя, к слову сказать, интерпретирована авторами не столь тривиально, как в произведениях этого периода. Проблема выбора героини обусловлена в данном случае религиозными мотивами, что изначально придает этой коллизии теологический оттенок.

Остановимся на любовно-лирической драме героев и рассмотрим ее в условиях библейского концепта. В данном оперном либретто любовь Осирида и Эльчии (в третьей и четвертой редакциях опер имена действующих лиц будут изменены, сын фараона станет Аменофисом, а влюбленная еврейка – Анаидой) не только формирует внешнедейственную динамику, но и в своей основе отражает историко-библейский конфликт, воплощающий многовековую концепцию из жизни египетского государства и еврейского народа (Авраам, Иосиф, Моисей). Эта любовная драма также символизирует историю любви и рабства, соединенности и вражды, которые должны быть разрешены Высшей Волей. Развязка любовно-лирической коллизии происходит в 6-й сцене II акта: Осирид погибает от удара молнии, олицетворяющей Божью Волю. Тем самым лирическая драма завершается в характере религиозно-философской концепции, которая, впрочем, присуща ей изначально. Согласно Священному Писанию, в этом эпизоде осуществляется последняя египетская казнь – смерть первенца, правопреемника египетского престола. Подобное освобождение из «любовного плена» символизирует подчинение Промыслу Божьему, который присутствует и в судьбе Моисея, спасенного в младенчестве и взращенного дочерью фараона. Подобная «дублировка» личностных судеб, так или иначе, отражает вышеуказанную библейскую историю «отношений» египтян и евреев. На связь этих двух концепций в опере указывает как библейская биография Моисея, звучащая в устах Осирида (5-я сцена I действия), так и диалог с женой фараона Амальтеей (2-я сцена II действия). В контексте сказанного, уместно предположить, что история любви египетского престолонаследника и еврейки персонифицирована аббатом Тоттола в судьбе отдельной личности не только по прихоти оперных вкусов, но, по-видимому, в связи с его духовными установками.

В контексте изложенного можно утверждать, что лирическая линия в опере не ограничена только традиционным любовным клише, а имеет двойной глубинный смысл, отражающий судьбы человека, целого народа и Божий Промысел. Трагическая развязка любовной коллизии имеет ярко выраженный религиозный характер, что лишний раз демонстрирует подчиненность различных драматургических линий теологической идее, которая утверждается в III действии (переход через Красное море). Тем самым, драматургическая динамика лирической линии, завершаемая во II действии, уступает место основополагающей библейской концепции лишь внешне.

Отметим весьма существенный факт, что при постановке «Моисея в Египте» первые два акта, в которых развивалась традиционная лирическая драма, не произвели особого впечатления на публику, в отличие от библейской мистерии III акта. Она сыграла решающую роль не только в восприятии оперы, но и в дальнейшей ее «судьбе». В частности, в третьей редакции оперы композитор централизует идею этого космического действа, вынося его в название оперы – «Моисей и Фараон, или Переход через Красное море». Сценическое воплощение на премьере оперы этого эпизода, по замечанию Стендаля, было выполнено «очень нелепо и смешно» [3, с. 87-88], поскольку технические несовершенства театра того времени не позволяли реалистично представить на сцене расступившиеся морские волны. Тем не менее, этот факт не смог «испортить» общего впечатления о финале оперы. Пытаясь «скрыть» нелепость постановки, Россини спустя год перерабатывает третий акт, в котором «переносит» *внешние сценические эффекты во внутридействие*. В редакции 1819 года композитор дописывает в финал оперы заключительную молитву Моисея с хором «С твоего усеянного звездами престола». Историю о ее написании, словно «по озарению», находим в книге А. Фраккароли [7]. Едва прочитав текст, «Россини сел за пианино, взял несколько аккордов… и запел молитву, идущую от самого сердца», это было «какой-то сверхчеловеческой молитвой», в которой «мелодия выходила за пределы всего земного, это был поистине разговор с Богом» [Там же, с. 176-177]. Появление в драматургии оперы этого кульминационного номера акцентировало религиозно-философскую идею в произведении и вывело III акт оперы на высший сакральный уровень. Лишенный вымышленной любовно-лирической коллизии, он посвящен исключительно утверждению религиозной доктрины. Таким образом, библейская концепция приобрела в «Моисее в Египте» характер некоей космической завершенности, подобно вселенскому пространству, обрамляющему мир людских драм: опера открывается сценой Египетской тьмы и завершается заключительной молитвой и чудом в III акте – переходом через Красное море. Отметим, что вторая редакция оперы с новым финалом имела оглушительный успех, а молитва Моисея впоследствии стала молитвой итальянских патриотов (в аналогичной ситуации позже окажется и знаменитый хор евреев из оперы Дж. Верди «Набукко»). Этот факт и позволил исследователям на протяжении двух столетий говорить о героико-патриотических качествах оперы, что, в известном смысле, вполне справедливо.

Библейское пространство оперы составляют сцены из Священного Писания. В опере показаны три Египетские казни, из десяти представленных в Книге Исход. I действие, как уже отмечалось, открывается девятой казнью – «Тьма» (Исход, 10:22-23). После рассеивания тьмы Моисеем фараон отдает приказ об освобождении евреев, но, подвергаясь уговорам сына Осирида (тайно влюбленного в еврейку Эльчию), отменяет его. Это событие приводит к появлению седьмой казни «Гром, молнии и огненный град» (Исход, 9:23-25), которая и завершает I действие. Перемена решения фараоном является вымыслом, одним из свойственных романтической эпохе примеров мифологизации библейского текста, поскольку данная история отсутствует в Ветхом Завете. Египетские казни следовали одна за другой, каждый раз после отказа фараона отпустить евреев. Последнее, десятое наказание для Египтян – «Казнь первенцев» (Исход, 12:29) показано в 6-й сцене II действия. Являясь кульминацией и трагической развязкой лирической драмы, эта казнь «переводит» ее, как уже сказано, в библейское пространство, усиливающее драматургический накал через мирозданческую картину трагических ожиданий Божьей Воли людьми. В этой картине оперная лирическая чувственность «переключается» в сферу ораториальной пассионности, которая, подобно вселенской стихии, «поглощает» персональные человеческие драмы.

Первые два варианта «Моисея в Египте» (1818-1819) обозначены жанром трагико-священного действия, то есть в соответствии с библейским концептом **таинством**, «чрез которое тайным образом действует на человека *благодать*, или, что тоже, спасительная сила Божия» [1, с. 685]. В известном смысле эту функцию в опере воплощает «совершенно непривычное для традиционной оперы *seria* количество хоровых сцен, их величественный и монументальный характер» [8, с. 255] Хор звучит во всех ключевых моментах драмы, что позволяет исследователям обозначить «Моисея в Египте» как оперу-ораторию. Вместе с концептом таинства, в опере возникают и основополагающие признаки мистерии (в переводе с греч. тайна, тайное священнодействие), которые связывают это произведение как со средневековым театральным жанром, так и с духовно-ораториальными произведениями на библейскую тематику. Источником этой мистериальности естественно стали ключевые библейские сцены (Египетские казни, сцена рассеивания тьмы Моисеем, молитва евреев, Молитва Моисея с хором, Исход). Мистериальное действие неразделимо связано с категорией чудесного, которая является основополагающей в жанре миракля (от лат. *miraculum* – чудо). Чудеса обширно представлены в опере. К таковым относятся «доказательства» бытия Израильского Бога: казни египетские и Исход евреев. К ним примыкает и библейская символика, например молния (как символ Божьего гнева, Псал. 10:6) и радуга (как символ Завета, Быт. 9:13).

Моисей представлен в опере как великий носитель Божьего Откровения, Пророк. Согласно Священному Писанию, пророки – это «люди, предсказывающие будущее» и «лица, возвещающие людям слово назидания, увещания и утешения, по особому внушению Св. Духа» (I Кор., 14:3) [1, с. 583]. Эти качества в полной мере воплотились в оперном Моисее. Особенно показательна в этом отношении 4-я сцена II действия, где Моисей

предсказывает Фараону будущую гибель наследника, повествуя от третьего лица: «Это не Моисей… подумай, на его устах тот Бог, который столько доказательств тебе дал своей власти…». Как посланник Бога, Моисей выступает и в разговоре с Осиридом в 6-й сцене II действия, предупреждая о Божьей Каре.

В деятельности Моисея выделяется и вторая важная ипостась иудаизма – священничество, которое проявляется в объединении и привлечении евреев к молитве (в I и III действиях) и призыве «приносить жертвы… за грехи народа» и стоять «пред Лицем Божиим ближе всех к Нему и молиться за всех Израильтян» [Там же, с. 558]. В этом плане следует отметить III действие, открывающееся обращением к евреям: «Вот и в безопасности мы, дети мои… Пусть каждый с благодарностью вместе с жертвенным животным сердце свое посвятит Богу Всемогущему!». Следующая далее коленопреклонная молитва «Со своего усеянного звездами престола» только укрепляет эту идею. Моисей, в соответствии со своей миссией, выполняет роль духовной опоры, духовного лидера, ведущего свой народ к спасению. Именно ему, Божьему Пророку, доверено проводить Божьи чудеса. Смысл их исполнения «связан с чудесным преображением героя, человечества и мира в целом. Чудо ~~е~~вершалось” сразу после пролога Священника» [6, с. 280]. Одним из наиболее ярких эпизодов чуда, представленного в опере, является сцена рассеивания тьмы Моисеем в I действии. Собственно чуду предшествует Молитва Пророка Моисея «Вечный! Всемогущий!», взывающего к Богу Израиля, которая, в данном случае, и выполняет функцию пролога. Идею чудесного преображения, заложенного в мистериальном жанре, высказывает Аарон: «Этого света луч просветил и ваш разум». Эти слова, вложенные в уста брата Моисея, отражают понимание концепции света в теологии, ассоциируемого с Божественным началом («Был свет истинный, Который просвещает всякого человека, приходящего в мир». Евангелие от Иоанна, 1:9).

Образу Моисея в опере противостоит египетский жрец Мамбре (Иамбрес, Ямбрес). В 3-й сцене I действия он бросает вызов Моисею: «Опровергнешь ты однажды из-за меня свои чудеса. Я тоже посох превращал в змею, и мною вода обращалась в кровь». Подобное противоборство между Моисеем и египетскими волхвами описано в Книге Исход (7:10-12; 7:20-22). Их имена не указаны в Ветхом Завете, но их можно встретить в поздней иудейской и раннехристианской литературе. В частности, они указываются в Талмуде и Таргуме Ионафана (толковании) на Исход 7:11: это Ианний и Иамврий (предположительно греческая форма от Ямре – «упрямый»).

Характерно, что в следующих оперных вариантах воплощения библейской истории (1827, 1829) просматривается тенденция углубления религиозного замысла. Помимо сохранившихся библейских линий (три Египетские казни, Исход), в опере появляются новые номера религиозного содержания (в том числе еще две Египетские казни – кровью и саранчой). Показательно, что «перевес» в драматургии составляют хоровые номера, представляющие противоборствующие полюса израильтян и египтян. Последние получают масштабную характеристику в III акте, в Храме Изиды, в молитвах жрецов и священных танцах. В опере увеличивается круг носителей религиозных идей – людей, посвященных в тайны и таинственные обряды, вводящие их в единство с Высшей реальностью. Сакральные сцены оперы усиливает и расширение религиозной символики (алтари Иеговы и египетских богов, чудеса и т.д.). Очень значимым в этом плане становится I акт, явившийся средоточием Божественных знаков. Среди них стоит особенно указать на событие, которое в Библии свершается на горе Синай – вручение Скрижалей Завета. В опере оно перенесено в I действие и является началом завязки. Таким образом, в опере еще ярче утверждается мистериальное качество, проявляемое через жанр духовной оратории, воплощающее коллективное начало и сакральность ритуальных эпизодов.

На основании вышеизложенного уместно представить оперу Россини «Моисей» как произведение, которое, с одной стороны, развивает традиции духовной оратории предыдущего столетия, а с другой стороны, прокладывает пути для религиозно-философской оперы в XIX веке. Анализ содержательной архитектоники россиниевской оперы позволяет сделать выводы о том, что героико-патриотические черты, присущие этому библейскому опусу, производны от основной библейской идеи, определяющей характер содержания драматургии и жанровой архитектоники произведения. Библейское предание об Исходе раскрыто композитором на основе принципов библейского историзма и воплощено в священной мистерии оперно-ораториального пространства.

Список литературы

1. **Библейская энциклопедия.** М.: Терра, 1990. 904 с.
2. **Библия. Тора, пророки, писания и Новый Завет.** Иерусалим, 2009. 1129 с.
3. **Бронфин Е. Ф.** Дж. Россини. Жизнь и творчество в материалах и документах. М.: Советский композитор, 1973. 188 с.
4. **Кенигсберг А. К.** Россини, Беллини, Доницетти. 24 итальянские оперы первой половины XIX века: учебное пособие. СПб.: Изд-во Политех. ун-та, 2012. 274 с.
5. **Кенигсберг А. К.** Трактовка библейских сюжетов в итальянской и французской опере XIX века // Библейские образы в музыке: сб. статей. СПб.: СПГК, 2004. С. 73-84.
6. **Предоляк А. А.** Средневековая и «новая» мистерия (о некоторых параметрах синтеза в гепталогии «Свет» К. Штокгаузена) // Современные аспекты художественного синтеза в музыкальном искусстве. Ростов н/Д: РГК, 2009. С. 278-287.
7. **Фраккароли А.** Россини. Письма Россини, воспоминания. М.: Правда, 1990. 544 с.
8. **Хохловкина А. А.** Западноевропейская опера. Конец XVIII – первая половина XIX века: очерки. М.: Музгиз, 1962. 368 с.
9. **Черкашина М. Р**. Національно-патріотична тема в оперній творчості Россіні // Українське музикознавство. К., 1981. Вип. 16. С. 129-141.

BIBLICAL THEME IN J. ROSSINI'S OPERA "MOSES IN EGYPT"

Mikhailova Olesya Sergeevna
Rostov State Conservatoire (Academy) named after S. V. Rakhmaninov
argentum-ol@mail.ru

The article is devoted to the problem of biblical conception realization in the opera –Moses in Egypt" by J. Rossini. This piece of music has not been considered in detail in this perspective in the national musicology as researchers traditionally associate its content with the social and political ideas of the Risorgimento. The paper analyzes the features and interpretations of the Old Testament story and love-lyric drama in the context of biblical conception. The author comes to the conclusion about the fundamental role of religious principles in the architectonics of the opera.

Key words and phrases: Rossini; Bible; opera; dramatic art; biblical conception; religious and philosophical idea; mystery.

УДК 94(47).085
Исторические науки и археология

В статье рассматривается один из аспектов идеологического конструкта «новая советская женщина», сложившегося в эпоху «оттепели». Потребительская роль в основном рассматривалась как женская, ей соответствовали специфические практики приобретения, преобразования, хранения вещей, продиктованные товарным дефицитом в зарождающемся обществе потребления. Автор подчеркивает влияние государства на формирование женской роли потребительницы (воспитание вкуса, контроль за культурой потребления).

Ключевые слова и фразы: гендерные роли; потребительские практики; воспитание вкуса; дефицит; «общество ремонта».

Мищенко Татьяна Александровна, к.и.н., доцент
Брянский государственный университет им. академика И. Г. Петровского
mtapost@yandex.ru

«НОВАЯ СОВЕТСКАЯ ЖЕНЩИНА»: РОЛЬ ПОТРЕБИТЕЛЬНИЦЫ В УСЛОВИЯХ ДЕФИЦИТА©

Вовлечение женщин в сферу наемного труда имело для советского общества разнообразные последствия. Изменились экономические основания статуса женщины в семье и обществе, трансформировались понятия рабочего времени и досуга в гендерном измерении [14]. Массовый труд советских женщин с начала 1960-х гг. – это не только увеличение количества производителей, но и самостоятельных потребителей материальных благ. Трансформация идеологического конструкта «новая советская женщина» в конце 1950-х – середине 1970-х гг. совпала с принятием в повседневной жизни новой для женщины роли – активной потребительницы. Процесс имел разнообразные последствия: расширение границ дозволенной свободы выбора и в то же время установление новых видов социального контроля, нормирования поведения. У. Бек говорит о тройной «индивидуализации» как последствии модернизации: освобождении от исторически заданных социальных форм и связей в смысле традиционных обстоятельств господства и обеспечения («аспект освобождения»), утрате традиционной стабильности с точки зрения действенного знания, веры и принятых норм («аспект разволшебствления») и – что как бы инвертирует смысл понятия – новом виде социокультурной интеграции («аспект контроля и реинтеграции») [Цит. по: 1, с. 13].

Положения теории «государства всеобщего благоденствия» (англ. *welfare state*), распространившейся в середине 1950-х гг. в западном обществе, были инкорпорированы в «основной закон коммунистического способа производства»: на основе положения К. Маркса о возвышении потребностей в центр политики была поставлена задача максимального удовлетворения возрастающих потребностей советских людей. Лозунг «Все во имя человека, все во благо человека» можно считать дискурсивным маркером нового периода, который население понимало как постепенное построение потребительского рая.

При этом плановая экономическая система ни в 1960-е гг., ни в два последующих десятилетия не могла полностью удовлетворить потребности населения в приобретении необходимых благ. Государственно-распределительная модель экономики, основанная на отрицании рыночных механизмов образования цены, создавала препятствие к ее росту, то есть открытой инфляции, и вызывала инфляцию подавленную, проявлявшуюся в исчезновении товаров (дефиците). В «обществе дефицита» господствует не рынок покупателя, а рынок продавца. Венгерский экономист Янош Корнай дает такую характеристику сфере потребления социалистического общества: на рынке продавца покупатель находится в ассиметричной позиции с более низким по сравнению с продавцом статусом, важным экономическим и социальным ресурсом является наличие доступа к товарам. Предложение товара ограничено, получение информации о месте продажи и качестве товара становится предметом заботы покупателя [Цит. по: 1]. Во властных верхах эта особенность советской

© Мищенко Т. А., 2013