

Михайлова Олеся Сергеевна

**ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ОПЕРНЫХ И ОРАТОРИАЛЬНЫХ ПРИНЦИПОВ В "МОИСЕЕ" ДЖ. РОССИНИ И "НАВУХОДОНОСОРЕ" ДЖ. ВЕРДИ**

Статья посвящена вопросам жанрового синтеза в итальянской опере на библейский сюжет первой половины XIX века. В тексте анализируются принципы жанрового взаимодействия оперы и духовной оратории, выявляются истоки данного феномена, история его бытования в западноевропейской музыке и роль в воплощении сюжетов из Священного Писания. Материалом для исследования послужили оперы "Моисей в Египте" Дж. Россини и "Навуходоносор" Дж. Верди. На основании анализа различных уровней архитектоники данных произведений сделаны выводы о доминантности ораториального компонента в воспроизведении ветхозаветных концепций.

Адрес статьи: [www.gramota.net/materials/3/2013/11-1/26.html](http://www.gramota.net/materials/3/2013/11-1/26.html)

Источник

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

Тамбов: Грамота, 2013. № 11 (37): в 2-х ч. Ч. I. С. 120-124. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: [www.gramota.net/editions/3.html](http://www.gramota.net/editions/3.html)

Содержание данного номера журнала: [www.gramota.net/materials/3/2013/11-1/](http://www.gramota.net/materials/3/2013/11-1/)

**© 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: [voprosy\\_hist@gramota.net](mailto:voprosy_hist@gramota.net)

25. Шепелев Л. Е. Акционерные компании в России: XIX – начало XX века. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2006. 604 с.
26. Шепелев Л. Е. Акционерные компании и торговые дома [Электронный ресурс] // Россия. 1913 год: статистико-документ. справочник / отв. ред. А. П. Корелин. СПб.: БЛИЦ, 1995. URL: <http://istmat.info/node/211> (дата обращения: 30.08.2013).
27. Шляхов О. Б. Україна на шляху до індустріального суспільства (друга половина XIX – початок XX ст.). Дніпропетровськ: Вид-во ДНУ, 2010. 244 с.
28. Южный край. 1898. 21 марта.
29. Южный край. 1908. 26 августа.

#### EXPERIENCE OF MINING ENGINEER N. F. VON DITMAR PARTICIPATION IN JOINT-STOCK ENTREPRENEURSHIP (THE END OF THE XIX<sup>TH</sup> – THE BEGINNING OF THE XX<sup>TH</sup> CENTURY)

Medyanik Vadim Yur'evich

Oles Honchar Dnipropetrovsk National University, Ukraine

[vadimusan@rambler.ru](mailto:vadimusan@rambler.ru)

The article for the first time considers the participation of known mining engineer, scientist and public figure N. F. von Ditmar in the joint-stock entrepreneurship of the end of the XIX<sup>th</sup> – the beginning of the XX<sup>th</sup> century. It is shown that N. F. von Ditmar as a representative of engineering and technical intelligentsia and a successful man played an important role in the formation and development of a number of joint-stock companies operating within the territory of mining and metallurgical South of Russia by his activity.

*Key words and phrases:* Nikolai Fedorovich von Ditmar; entrepreneur; joint-stock company; mining; shares; Donets Basin; mining and metallurgical South of Russia.

УДК 782.1

#### Искусствоведение

*Статья посвящена вопросам жанрового синтеза в итальянской опере на библейский сюжет первой половины XIX века. В тексте анализируются принципы жанрового взаимодействия оперы и духовной оратории, выявляются истоки данного феномена, история его бытования в западноевропейской музыке и роль в воплощении сюжетов из Священного Писания. Материалом для исследования послужили оперы «Моисей в Египте» Дж. Россини и «Навуходоносор» Дж. Верди. На основании анализа различных уровней архитектоники данных произведений сделаны выводы о доминантности ораториального компонента в воспроизведении ветхозаветных концепций.*

*Ключевые слова и фразы:* Священное Писание; опера; духовная оратория; Дж. Россини; Дж. Верди; опера-оратория; жанровое взаимодействие.

Михайлова Олеся Сергеевна

Ростовская государственная консерватория (академия) им. С. В. Рахманинова  
[argentinum-ol@mail.ru](mailto:argentinum-ol@mail.ru)

#### ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ОПЕРНЫХ И ОРАТОРИАЛЬНЫХ ПРИНЦИПОВ В «МОИСЕЕ» ДЖ. РОССИНИ И «НАВУХОДОНОСОРЕ» ДЖ. ВЕРДИ<sup>©</sup>

XIX век является эпохой, в которой возник масштабный научный и художественный интерес к Священному Писанию. Темы и проблемы библейского содержания получили новаторское осмысление в творчестве романтиков. Особое место в этом художественном пространстве принадлежит музыке, в которой религиозная концепция стала «неотъемлемой частью культуры настоящего» [6, с. 418].

Широкое воплощение библейская проблематика получает в музыкальном театре, и особенно, итальянском, в творчестве Дж. Россини («Кир в Вавилоне», 1812 г.; «Моисей в Египте», 1818-1819 гг.; «Моисей и Фараон, или Переход через Красное море», 1827 г.), Г. Доницетти («Потоп», 1830 г.), Дж. Верди («Навуходоносор», 1841 г.). Во всех этих сочинениях очевидно наличие единой тенденции, связанной с тяготением к жанру оратории, которое проявляется через централизацию хорового начала в драматургии оперы. Отмечая этот факт, исследователи [7; 10; 14; 15] классифицируют названные произведения как оперы-оратории, тем самым подчеркивая взаимодействие указанных жанров в музыкально-драматургической логике подобных сочинений.

Проблема жанрового синтеза в итальянской «ветхозаветной» опере практически не исследована. Она ограничивается весьма скудными замечаниями о преемственности ораториальных традиций XVII-XVIII столетий оперным жанром эпохи романтизма, проявляющихся, главным образом, в «большем перевесе хоровой драматургии» [14, с. 172-173]. Преобладание массовых сцен, как правило, рассматривается исследователями в контексте жанра народно-героической оперы, с которым традиционно ассоциируют «Моисея» и «Навуходоносора». В данной статье хоровая драматургия опер впервые будет рассмотрена с точки зрения библейской (религиозной) концепции.

«Ораторизация» оперы XIX века – явление сложное, генетически связанное со многими жанрами предшествующих эпох. В частности, архитектуру «библейских опер» XIX века во многом определяют принципы жанра духовной оратории, которые отчетливо просматриваются в операх «Моисей в Египте» Дж. Россини и «Навуходоносор» (в итал. транскрипции «Набукко») Дж. Верди. Анализу истоков и действия этих принципов и посвящена настоящая статья.

Тенденция сближения жанра духовной оратории и «библейской оперы» становится понятной, если вспомнить этимологию слова «оратория»: итал. *Oratorio*, от позднелат. *Oratorium* – молитвенный дом, место для молитвы, от лат. *Oro* – говорю, молю. Очевидно, что ораториальный жанр (наряду с мессой, литургической драмой, мистерией) изначально был связан с религиозной проблематикой и представлял собой произведение на духовный текст. Позднее, как известно, произошло разделение этого жанра на две ветви: светскую и духовную. Последняя и явилась той разновидностью, которая исконно связана с воплощением тем и проблем Священного Писания. Эта ее особенность стала определяющей при воспроизведении сакрального содержания в опере на библейский сюжет.

Для понимания особенностей так называемого «гибридного» жанра «библейской оперы-оратории» первой половины XIX века остановимся подробнее на тех принципах, которые обусловили подобное жанровое взаимодействие. Последнее, как известно, всегда связано с тонким «жанровым модулированием» при воплощении многообразных идей содержания. Именно жанровый синтез, через который осуществляется органичное соотношение семантических полей каждого из жанров, несет в себе неограниченные смысловые возможности. Введение духовной оратории в оперу в данном случае придает сочинению глубину возвышенного философского уровня, в котором «музыка становится *символом* смысла свершающихся событий или высказываемых идей и... несомненно, способствует гораздо более глубокому их постижению» [9, с. 108].

Имея некоторую автономность и ряд отличительных качеств, опера и оратория генетически очень близки, поскольку изначально являются синтетическими, имеющими в основе словесную фабулу. Одним из основополагающих факторов для «соединения» жанров, по определению О. Соколова, явилось наличие в оратории «сюжетности», которая сказывается «в последовательном развертывании событий, персонализации героев, мотивировке их действий» [Там же, с. 133]. Кроме того, в оратории уже к концу XVIII века присутствуют оперные средства выразительности, оперные формы (ария, речитатив, ансамбль, хор и др.) и расширенные инструментальные изобразительные эпизоды. В этом контексте основополагающая для жанра хоровая драматургия зачастую выступает не только в «образе повествователя», но и «комментатора» узловых моментов развития сюжета (подобно хору античной трагедии), что нередко наблюдается и в «библейских операх» XIX века. Сохраняя доминантность хоровой драматургии, через которую воспроизведена «глобальная проблематика» и «масштабность обобщений» [3, с. 353], опера на библейский сюжет аккумулирует традиционные качества романтической музыкальной драмы и хоровой эпопеи, тем самым в ней формируется «модель» музыкально-драматургического жанра на сюжеты из Священного Писания. Рассмотрим истоки, которые, в известном смысле, послужили почвой для формирования «библейских опер» Дж. Россини и Дж. Верди.

Как известно, тенденция воспроизведения на сцене сюжетов Библии сформировалась задолго до XIX века, в эпоху Средневековья и Возрождения. Да и сами истоки оперы и оратории восходят к театральным и музыкальным жанрам этих двух эпох – периоду театрализации мессы и возникновению литургической драмы и мистерии. Последняя во многом явилась «прообразом» религиозно-философской драмы, поскольку воплощала в себе ее главный конфликт – «*религиозное и мирское*» [2, с. 56]. Она же прокладывает путь и к «библейской опере» XIX века, поскольку суть этого жанра как «действия» и «священнодействия» раскрывается в ней через «обрядовый характер» [11, с. 53] ее религиозных сцен. Именно этот фактор, по замечанию А. Сохора, и является тем важным аспектом, который объединяет оперу и ораторию и реализует главную функцию всего действия: «утвердить некую идею как всеобщую и незыблемую» [Там же, с. 60].

В музыкальном искусстве уже к середине XVIII века сложилась традиция воплощения библейских сюжетов в жанре оратории как «концертном виде духовной драмы» [5, с. 399]. Музыкально-драматургическая концепция такого произведения, как правило, выступает отражением модели мироздания с ярко выраженной вертикальной символикой трехуровневого пространства: рай, земной мир и ад.

Т. Ливанова отмечает, что оратория как определенный музыкальный жанр «сложилась на основе новых опытов музыкальной драматизации духовных текстов в Италии XVI века» [Там же, с. 405]. Именно итальянская композиторская школа в большей степени повлияла на развитие оратории. Уже к середине XVII века она становится расширенным драматизированным произведением, которое стало эквивалентно понятиям «духовная драма» и «духовная история». Последние воспроизводят тему пути Человечества или отдельной личности как концепцию Промысла Божьего, то есть в русле принципов библейского историзма.

В музыке религиозная проблематика, воплощающая субъективное мироощущение в макрокосмическом пространстве, получила отражение в особом качестве лирического звучания, которое исследователи справедливо связывают с творчеством Д. Палестрины. Непревзойденный мастер хоровой полифонии, он раскрыл в своих церковных произведениях глубину человеческого чувства в оперно-арийном ключе: «итальянская природа вокального мелодизма Палестрины... смягчила характер многоголосного звучания, внесла кантиленность в голосоведение, способствовала тем самым удивительной пластичности и ровности полифонического развертывания ткани» [Там же, с. 236]. Принципы палестриновского письма оказали, как известно, огромное влияние на романтическую ораториальную и оперную ветви, и, в частности, на произведения, содержащие религиозный концепт.

Последователи и соотечественники Палестрины в дальнейшем следовали тенденции активизации оперного начала в своих сочинениях. Среди них выделяется первый классик оратории Дж. Кариссими. Его перу принадлежит значительное количество ораторий на библейские тексты, в которых уже присутствуют «настоящие оперные сцены» [Там же, с. 408], а вместе с тем его духовная опера «Представление о душе и теле» уже «предсказывает путь оратории к общим с оперой музыкальным формам» [Там же, с. 399]. В дальнейшем А. Скарлатти, ученик Дж. Кариссими и глава неаполитанской оперной школы, применив в оратории форму арии *da capo* и речитатив *secco*, еще более сблизил ее с оперой. Таким образом, в итальянской школе с ее «оперным генезисом» изначально присутствовали принципы музыкально-сценической драмы в произведениях религиозного содержания.

Еще более тенденция к единению оперы и оратории была развита в творчестве «итальянизированного немца», Г. Генделя. В его 18 ораториях на сюжеты Священного Писания (среди которых преобладают ветхозаветные), заметно выделяется рука оперного мастера, оказывающего «сильное влияние на концепцию целого и разработку отдельных характеров» [4, с. 10] и воссоздающего «события –библейских хроник» поистине «с эпическим размахом» [12, с. 46]. Проживший несколько лет в Италии, он в совершенстве освоил принципы композиции итальянской оперной школы. Это сказалось в трактовке сольных и ансамблевых сцен в ораториях, где наблюдается «комбинирование чередующихся или переплетающихся соло и хоров» [8, с. 276]. В качестве одного из наиболее показательных примеров можно рассматривать финал оратории «Израиль в Египте», где «на вершине хоровых массивов раздается, как захватывающий контраст, женский голос, один, без аккомпанемента, и исполняемый им гимн чередуется с повторяющимися его хорами» [Там же, с. 277].

Несомненно, генделевское мышление априори театрально, на что указывает Р. Роллан: его оратории «еще более, чем оперы» являются «музыкальными драмами» [Там же, с. 275], а сам Гендель «в моментах кризиса страстей... равен величайшим мастерам музыкальной драмы» [Там же]. Театральные качества ораторий Генделя проявляются и в характере колорирования ряда тем. Последние, подобно своеобразной музыкальной декорации, визуализируют образно-символические ряды, отражающие идею Божьих казней (оратория «Израиль в Египте»), оркестровые темы, изображающие град, жужжание мошкар, скачущих лягушек и т.д.).

Монументальные генделевские хоровые фрески включают в себя многочисленные параметры ораториально-оперного арсенала. При этом огромная роль в них принадлежит как коллективному хоровому началу, так и субъективным драмам. Своими хоровыми эпопеями в известном смысле Гендель заложил краеугольный камень для «библейских» опер XIX века, начиная от «Моисея в Египте» Дж. Россини и до духовных опер А. Рубинштейна.

Опера «Моисей в Египте», появившаяся в 1818 году, стала первой в ряду «библейских опер» XIX века. Как известно, в творчестве Дж. Россини существует 4 варианта оперного воплощения этой темы. Они демонстрируют динамику движения от оперного жанра к ораториальному. Если в первом варианте оперы преобладает традиционная для итальянской оперы любовно-лирическая драма, воплощенная через множество сольных и ансамблевых сцен, то уже в редакции 1819 года финал переработан и дополнен масштабной хоровой сценой – Молитвой Моисея с хором. В этом эпизоде можно усмотреть непосредственную параллель с генделевскими принципами трактовки кульминационных сцен. Молитва построена по принципу чередования соло и хора, где контраст усилен за счет ладового сопоставления: соло в миноре, хор в параллельном мажоре. Попутно заметим, что аналогично выстроена и кульминационная сцена Пророчества в опере Дж. Верди «Навуходоносор». В ней патетика высказываний Захарии чередуется с хоровыми «ответами» иудеев. Во второй редакции «Моисея» хор появляется во всех ключевых моментах драмы, хотя еще не претендует на роль главной «движущей силы» в драматургии. Тем не менее, возникновение этого ораториального эпизода внесло значительное смещение акцентов в жанровой направленности произведения.

В 1827 году Россини создает третью редакцию оперы под названием «Моисей и фараон, или Переход через Красное море». В этой редакции исследователи отмечают непосредственное влияние оратории Г. Генделя «Израиль в Египте». В частности, музыковед П. Граденвиц указывает на факт использования фрагментов этой «безличной эпопеи» (определение Р. Роллана) в опере Дж. Россини [1]. Библейская масштабность замысла этого произведения проявилась в углублении религиозной концепции, которая отразилась в насыщении мистериально-хоровыми эпизодами, преобладающими над сольными.

Подобная жанровая трансформация, прослеживаемая в череде россиниевских опер об Исходе евреев из Египта, позволяет сделать следующие выводы. С одной стороны, искания композитора в области жанра произведения были обусловлены тем фактором, что первый вариант оперы с ее любовно-лирическими коллизиями не произвел особого впечатления на публику, в отличие от финальной сцены Перехода через Красное море. Выполненная неудачно и курьезно с точки зрения сценического оформления, она была прекрасно воспринята зрителями в плане ее библейского содержания. Эта сакральная сцена и побудила композитора к дальнейшим переделкам концепции. С другой стороны, уместно предположить, что в процессе развития теософской идеи в опере Россини переосмысливает свое отношение к либретто, и переводит сценическое действие в священное действие. На это указывает факт изменения композитором жанрового определения оперы. Если «Моисей в Египте», по определению Россини, является трагико-священным действием, то «Моисей и фараон, или Переход через Красное море» обозначен композитором как священная опера.

Традиция, заложенная Дж. Россини в «Моисее», получила развитие в операх Г. Доницетти и Дж. Верди. Опера «Потоп» Г. Доницетти представляет собой еще один пример жанрового взаимодействия духовной оратории и оперы. При ее написании композитор намеренно подчеркивал принадлежность произведения к духовной сфере. Исследователи называют «Потоп» единственной в творчестве композитора «оперой

в форме оратории» [13], поскольку основополагающими в произведении стали духовные мистериальные сцены, воплощенные через ораториальные принципы.

Подобные религиозно-мистериальные эпизоды имеют большое значение и в опере Верди «Навуходоносор». К ним относятся как коленопреклонные действия, обращенные к Богу Живому, так и языческие культовые служения. Как правило, эти сцены воспроизведены в хорально-молитвенной форме. Они присутствуют в каждом действии, составляя костяк драматургического развития произведения. К ним относятся 4 главных эпизода: падение Иерусалима и разрушение Храма Соломона, Отречение от Божественной Воли и следующее за этим безумие Навуходоносора, Пророчество Захарии и Обращение Навуходоносора в веру истинного Бога. Весьма показательно, что все эти события находят отражение в ораториальной драматургии как через комментарий хора, так и через его непосредственное участие в действии.

В симфонической драматургии религиозная направленность замысла оперы «Навуходоносор» раскрывается через использование композитором символики риторических фигур: *passus duriusculus* (восходящий и нисходящий), *anabasis* и *catabasis*, связанных с эмблематикой скорби и символикой нисхождения в ад и исхождения из него, которыми буквально «пронизана» музыкальная ткань оперы. Их «концентрация» наиболее показательна для первой сцены I действия, где тематическая, жанровая и образная символика складывается в своеобразное подобие сцены Страшного Суда (согласно библейскому концепту, в Храме Соломона свершается Божий Суд над вековыми грешниками иудеями). Драматургия прологовой сцены демонстрирует очевидные связи с духовной ораторией. По этим же принципам выстроен и эпилог оперы – славильный хор *a'capella* «Великий Иегова». Эта сцена является «объединяющей» как на образном (евреи и вавилоняне славят Единого Бога), так и на тематическом уровне (тема хора – жанрово переосмысленные темы евреев и вавилонского жречества). Суть данного эпизода усилена религиозной символикой: разбитая статуя Ваала (как символ падения ложного вероучения) и радуга в небесах (как символ Божьей Благодати). Таким образом, финальная сцена является квинтэссенцией сакрального начала, которая возвращает к практике исполнения церковных песнопений в раннехристианской традиции: хвалению Бога, воссоздаваемому исключительно логосом.

В опере «Навуходоносор», подобно «Моисей в Египте», также присутствует любовно-лирическая драма с развернутыми сольными и дуэтными сценами, но она значительно уступает масштабности хоровой драматургии. Подчеркивая особую роль ораториального качества в опере, А. Платонов справедливо утверждает: «Драматургия «Набукко» построена таким образом, что хор появляется во всех важных сценах. Без участия хора, развернутых хоровых эпизодов не обходится ни одно действие... Не будет большим преувеличением сказать, что действие в опере развивается от хора к хору. Из 16 номеров в восьми доминирующая роль отводится хору, что обуславливает композиционные особенности строения всех четырех актов» [7, с. 35]. Эти особенности позволяют исследователям считать оперу «драмой для хора» и оперой-ораторией.

Наблюдения над жанровой поэтикой произведений «Моисей в Египте» Дж. Россини и «Навуходоносор» Дж. Верди позволяют сделать вывод о том, что важнейшим качеством этих опер является соотношение традиционной для итальянского музыкального театра лирической драмы и историко-библейского концепта. Из анализа драматургической динамики произведений следует, что личностные коллизии данных опер возникают как следствие религиозного конфликта (трагедия Осириса, Навуходоносора) и развиваются в соответствии с его фабулой. Введение принципов духовной оратории аккумулирует основную религиозную идею произведения, позволяющую говорить о характерных принципах оперы на библейский сюжет. Особенности соотношения жанров лирической оперы и духовной оратории в «Моисее» и «Навуходоносоре» стали в известном смысле «фундаментом» для воспроизведения тем и идей Священного Писания в оперной практике XIX века и позволили раскрыть их в новом романтическом звучании.

#### Список литературы

1. Граденвиц П. Исход из Египта в музыке [Электронный ресурс]. URL: <http://www.jewukr.org/center/pesakh/music.html> (дата обращения: 30.08.2013).
2. История западноевропейского театра. М., 1955. Т. 1 / под ред. Г. Бояджиева. 752 с.
3. Калюшина Г. Е. Формирование оперы-оратории в 20-е годы XX века в творчестве А. Онеггера, И. Стравинского, А. Шенберга // Вестник Адыгейского государственного университета. Майкоп, 2012. № 3. С. 351-359.
4. Кириллина Л. В. Оратории Г. Ф. Генделя: учебное пособие по истории зарубежной музыки для преподавателей и студентов музыкальных вузов. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2008. 56 с.
5. Ливанова Т. Н. История западноевропейской музыки до 1789 года. М.: Музыка, 1983. Т. 1. 696 с.
6. Михайлов А. В. Эстетические идеалы немецкого романтизма // Эстетика немецких романтиков. СПб.: СПбГУ, 2006. С. 401-435.
7. Платонов А. С. Оперы Верди 40-х годов. Путеводитель по операм Верди. Алма-Ата, 1998. 140 с.
8. Роллан Р. Музыкально-историческое наследие: в 8-ми вып. М.: Музыка, 1987. Вып. 2. Опера в XVII в. в Италии, Франции, Германии и Англии. Гендель. 393 с.
9. Соколов О. В. Морфологическая система музыки и ее художественные жанры. Н. Новгород: Изд-во Нижегород. ун-та, 1994. 214 с.
10. Соловцова Л. А. Дж. Верди. М.: Музыка, 1966. 676 с.
11. Сохор А. Н. Эстетическая природа жанра в музыке. М.: Музыка, 1968. 105 с.
12. Федосеев И. С. Объективное и субъективное в произведениях Баха и Генделя на библейскую тему // Библейские образы в музыке. СПб.: СПбГК, 2004. С. 43-54.

13. Фраккароли А. Гаэтано Доницетти [Электронный ресурс]. URL: [http://www.classic-music.ru/books\\_donizetti\\_06.html](http://www.classic-music.ru/books_donizetti_06.html) (дата обращения: 30.08.2013).
14. Фраккароли А. Россини. Письма Россини, воспоминания. М.: Правда, 1990. 544 с.
15. Хохловкина А. А. Западноевропейская опера. Конец XVIII – первая половина XIX века. Очерки. М.: Музгиз, 1962. 368 с.
16. Щербинкина Н. Л. Бельканто в творчестве Россини, Беллини и Доницетти // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2013. № 5 (31): в 2-х ч. Ч. I. С. 203-207.

#### INTERACTION OF OPERA AND ORATORIO PRINCIPLES IN “MOSES” BY J. ROSSINI AND “NEBUCHADNEZZAR” BY G. VERDI

Mikhailova Olesya Sergeevna

Rostov State Conservatory (Academy) named after S. V. Rachmaninoff  
argentum-ol@mail.ru

The article is devoted to the questions of genre synthesis in the Italian opera of the first half of the XIX<sup>th</sup> century based on the biblical plot. The author analyzes the principles of genre interaction between opera and spiritual oratorio, reveals the origins of this phenomenon, the history of its existence in the West-European music, and the role of Holy Scriptures plots embodiment. The material for the study is based on the operas “Moses in Egypt” by J. Rossini and “Nebuchadnezzar” by G. Verdi. According to the analysis of different levels of the works architectonics the conclusions about the dominance of oratorio component in the performance of the Old Testament conceptions are made.

*Key words and phrases:* Holy Scriptures; opera; spiritual oratorio; J. Rossini; G. Verdi; opera-oratorio; genre interaction.

УДК 316.344.42

#### Социологические науки

*Статья посвящена теоретическому анализу концепта «повседневность» применительно к советской номенклатуре; выделена специфика номенклатурной повседневности, высказаны суждения о взаимосвязи повседневности, политических формальных и неформальных практик, институционального порядка общества; тезис о сложной структуре номенклатурной повседневности, основанной на множественности и иерархичности субкультур повседневности, а также об индустриальном характере повседневности.*

*Ключевые слова и фразы:* советская номенклатура; повседневность; политические институты; политические процессы; политические практики.

**Мохов Виктор Павлович**, д.и.н., профессор

Пермский национальный исследовательский политехнический университет  
mvp@perm.ru

#### ПОВСЕДНЕВНОСТЬ СОВЕТСКОЙ НОМЕНКЛАТУРЫ<sup>©</sup>

Изучение эволюции советской номенклатуры ставит перед исследователем проблему о соотношении социальных институтов, политических практик и повседневности: что в первую очередь определяло деятельность номенклатурного человека? Устоявшиеся институты, структурировавшие каждый его шаг, или сложившиеся в рамках институтов формальные и неформальные практики, регулировавшие повседневное отправление формальных норм и институциональных отношений? Как отмечали И. Т. Касавин и С. П. Щавелев, повседневность противостоит публичному, официальному, институционализированному [5, с. 17].

Подход к решению этой проблемы может дать изучение повседневности номенклатуры. В данном случае мы исходим из определения Б. Вальденфельса повседневности как способа жизни, а обыденной жизни как сферы жизни. Повседневность как способ жизни для советской номенклатуры означает опривычивание («огрубление») формальных норм, институциональных правил под уровень развития самой номенклатуры как социальной группы.

Повседневная жизнь, состоящая из миллионов практик отдельных людей, микроколлективов, общностей людей, относительно автономна по отношению к государству и его институтам. Относительная автономность повседневности по отношению к власти, официальным институтам можно понимать двояко. Во-первых, как способность отдельных индивидов, групп, социальных общностей жить по своим внутренним правилам, нарушая свой естественный ритм и образ жизни лишь при ключевых, хронологически или ситуативно определенных взаимодействиях с властью. Во-вторых, как выстраивание неформальных социальных практик наряду с официальными институтами или вопреки официальным институтам.