

Семыкин Валерий Григорьевич

**ОСОБЕННОСТИ ЛИРИКО-ТРАГИЧЕСКОГО ТИПА ДРАМАТУРГИИ ОДНОЧАСТНОЙ СОНАТЫ
(НА МАТЕРИАЛЕ ФОРТЕПИАННЫХ СОНАТ Н. МЯСКОВСКОГО)**

В статье исследованы композиционно-драматургические особенности одночастных сонат Н. Мясковского. На основе анализа сонат *fis-moll* op. 13 и *c-moll* op. 19 рассмотрены специфические признаки драматургии одночастной сонаты в творчестве композитора. Охарактеризованы особенности драматургического развития лирико-трагического типа одночастной сонаты. Отмечены новаторские принципы драматургии одночастной сонаты, сформированные Н. Мясковским в соответствии с концептуальными ориентирами его творчества.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2015/10-1/40.html

Источник

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

Тамбов: Грамота, 2015. № 10 (60): в 3-х ч. Ч. I. С. 163-167. ISSN 1997-292X.

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

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2015/10-1/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net
Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: hist@gramota.net

**CH. S. PARNELL: PERSONAL ASPECT OF IRISH ISSUE
IN THE LAST THIRD OF THE XIX CENTURY**

Safronkina Ekaterina Yur'evna
Volgograd State Socio-Pedagogical University
K.labirint@yandex.ru

The article examines the personality and activity of the outstanding leader of Irish national movement Charles Parnell. The paper describes the basic traits of his character and the motives, which were the basic driving force of his activity since in the last years the works devoted to this subject are quite rare. Still there is no single assessment of his personality among his contemporaries or among modern historians. The article reveals Parnell's basic views, ideas and goals and analyzes the reasons for his failure on political scene.

Key words and phrases: Fenians; Parnellites; home rule; Irish national movement; The Land League.

УДК 78.082.2

Искусствоведение

*В статье исследованы композиционно-драматургические особенности одночастных сонат Н. Мясковского. На основе анализа сонат *fis-moll* op. 13 и *c-moll* op. 19 рассмотрены специфические признаки драматургии одночастной сонаты в творчестве композитора. Охарактеризованы особенности драматургического развития лирико-трагического типа одночастной сонаты. Отмечены новаторские принципы драматургии одночастной сонаты, сформированные Н. Мясковским в соответствии с концептуальными ориентирами его творчества.*

Ключевые слова и фразы: Н. Мясковский; одночастная соната; лирико-трагическая драматургия; сонатное *allegro*; композиционно-драматургические функции.

Семыкин Валерий Григорьевич

Донецкая государственная музыкальная академия имени С. С. Прокофьева, Украина
valeriisemikin@mail.ru

**ОСОБЕННОСТИ ЛИРИКО-ТРАГИЧЕСКОГО ТИПА ДРАМАТУРГИИ ОДНОЧАСТНОЙ СОНАТЫ
(НА МАТЕРИАЛЕ ФОРТЕПИАННЫХ СОНАТ Н. МЯСКОВСКОГО)[©]**

Создание новых жанровых разновидностей сонатно-симфонического цикла – симфонической поэмы и одночастной фортепианной сонаты – стало одним из самых ярких достижений музыкального романтизма. Соната-фантазия «По прочтении Данте» и Соната *h-moll* Ф. Листа стали первыми образцами одночастной фортепианной сонаты.

В начале XX в. жанр фортепианной сонаты становится особенно популярным в России. Для С. Прокофьева, Д. Шостаковича, А. Мосолова одночастная фортепианная соната становится зоной музыкального эксперимента, для А. Скрябина, Н. Метнера, Н. Мясковского – синтезом лучших достижений западноевропейского романтизма с традициями отечественной композиторской школы. Возникают разные типы одночастной драматургии. Так, А. Скрябин тяготеет к лирико-психологической разновидности, Н. Метнер – к лирико-драматической, в творчестве Н. Мясковского появляется лирико-трагический тип одночастной драматургии.

Творческий путь композитор начал продолжателем тенденций западноевропейского и русского романтизма, получивших свою новую окраску соответственно мировоззрению и содержанию эпохи начала XX века. В духе мировоззренческих традиций своего времени трактует Н. Мясковский и созданные им одночастные фортепианные сонаты – Вторую и Третью. Опираясь на анализ указанных сонат, автор ставит целью определить особенности драматургии одночастной фортепианной сонаты в творчестве Н. Мясковского.

Фортепианное творчество Н. Мясковского стало объектом разностороннего исследования в работах Е. Долинской [3] и Е. Алексеева [1]. Проблема драматургии фортепианных сонат композитора находится в общем поле исследований процессов развития русской фортепианной сонаты, представленных работами Л. Гаккеля [2], Ю. Москалец [5], Е. Сорокиной [6]. В ракурсе нашего изучения особенностей драматургии одночастной фортепианной сонаты обратимся к поиску тех драматургических принципов, в которых композитор: 1) продолжает традиции западноевропейской и русской одночастной сонаты и 2) находит новые возможности для ее развития.

Концепция Второй сонаты *fis-moll* op. 13 глубоко трагическая. Типичная не только для Н. Мясковского, но и для многих композиторов начала XX века тема борьбы добра и зла находит здесь новое воплощение. Трагическую окраску образам Сонаты придает использование в качестве тематического материала средневековой секвенции *Dies irae*, являющейся символом смерти. В сонате *Dies irae* впервые появляется в заключительной партии и в дальнейшем руководит развитием «сюжета», выполняя функцию лейтмотива.

Декламационное вступление (тт. 1-20) в форме развернутого разомкнутого периода формирует настроение взволнованной патетики, которое ассоциируется с образами симфонических поэм Ф. Листа. Поэдность становится ярким признаком драматургического развития Сонаты. Вводный раздел выполняет функцию вступления ко всей сонатной форме, в то время как главная партия имеет свое двухтактовое вступление (тт. 21-22).

Совмещение драматургических функций является признаком развития всех партий экспозиции. Драматическая главная партия (тт. 23-46) во втором предложении приобретает черты разработочности и приводит к новому мелодическому образованию (тт. 29-340). Тенденция к обособленности партии проявляется в создании условно трехчастной формы, в которой середина (тт. 27-40) – разработочного плана, а динамическая реприза (тт. 41-46) имеет черты синтетичности, объединяя начальное и новое мелодическое образование. Экспрессивно-драматургическая функция главной партии – экспонирование конфликтного образа, воплощающего душевную драму героя.

Спаянность эпизода главной партии с последующим материалом возникает вследствие триольного движения в басу, которое было вступлением к главной партии, становится вступлением к связующей (т. 46), а также ее интонационным материалом. В связующей партии (тт. 48-64) ощутимы черты экспозиционности, проявляющиеся в длительном нахождении в зоне главной тональности *fis-moll*, а также в том, что в конце связующей партии появляется новое тематическое образование (тт. 59-64). Она подготавливает появление новой образной сферы – болезненной лирики (в побочной партии). Экспрессивно-драматургические функции главной и связующей партий формируют атмосферу напряженных и болезненных переживаний.

Лирическая побочная партия (тт. 65-88) представляет контрастную образную сферу. Предыдущие образы относились к субъективной сфере, побочная партия – к объективной лирике, на что указывает колористическое варьирование темы, большое количество приемов орнаментации, типичных для лирико-пейзажных образов. Побочная партия также отделяется в самостоятельный эпизод условной двухчастной формы, где первый раздел – период (тт. 65-73), а второй – красочное, колористическое развитие одного из его мотивных образований. Образ побочной партии становится промежуточным, подчеркивающим экспрессивно-драматургический контраст следующей темой.

Конкретность экспрессивно-драматургических функций проявляется в заключительной партии (тт. 89-99), построенной на мотиве *Dies irae*. Он звучит грозным хоралом на фоне остигатного басового движения. Е. Долинская в трактовке темы видит определенное стилистическое родство с Вариациями (на тему *Dies irae*) для фортепиано с оркестром «Танцы смерти» Ф. Листа [3, с. 43].

От хораля *Dies irae* начинается развитие формы второго плана – заключительная партия становится темой вариационного цикла, рассеянного в следующих разделах, в котором она предстанет в различных модификациях.

Признаки множественной драматургии ярко проявляют себя в модификациях трех ведущих образов – главной, побочной и заключительной партий – в трех разделах разработки.

Первый раздел разработки становится и первой вариацией, в которой тема *Dies irae* контрапунктически сочетается с главной темой, резко изменяя ее характер в сторону мрачного гротеска (тт. 100-141). Второй раздел выполняет функции второй вариации (тт. 142-166). Тема хораля образно сближается с побочной темой, приобретая черты чарующей лирики (стилистически напоминающей лирические образы сонат и симфонических поэм Ф. Листа). В третьем разделе (тт. 167-184) кардинально переосмысливается образ побочной партии: она утрачивает свою поэтичность и обретает черты мрачности.

На рубеже разработки и репризы в кульминационный момент звучит тема вступления, что приводит к возникновению еще одной формы второго плана.

Характер тем в репризе (тт. 211-278) кардинально не меняется. Сходство экспозиции и репризы также становится признаком формы второго плана.

Второй разработкой в Сонате становится кода (тт. 279-370), которая также четко делится на три раздела. В каждом из них проявляются новые качества главной темы. В первом (тт. 279-319) – она становится основой фугато и, в сочетании с побочной, приобретает черты зловещего сарказма; во втором разделе коды – сочетается с темой хораля, подчиняясь его характеру. Этот раздел становится третьей вариацией на тему *Dies irae*. В конце второго раздела проводится модифицированная тема побочной партии, которая своим просветленным колоритом оттеняет генеральную кульминацию всей Сонаты.

В третьем разделе коды (тт. 357-370) главная партия возвращается к своему экспрессивно-выразительному звучанию, а тема хораля в глубоком басу становится четвертой вариацией. Последние такты коды, строящиеся на начальном интонационном материале темы вступления, Е. Долинская называет «громкими ударами погребальных колоколов» [Там же, с. 49], что окончательно утверждает трагедийную концепцию Второй сонаты.

Во Второй сонате Н. Мясковский формирует новый подтип лирической одночастной сонаты – лирико-трагический, основанный на резком сопоставлении конфликтных образов и их последовательном и многоэтапном развитии. Взволнованный образ главной партии, пройдя через ряд модификаций, приобретает черты повышенной экспрессивности; лирика побочной темы отступает на второй план, а зловещий образ хораля *Dies irae* становится символом непреодолимого рока.

Сложная драматургия, психологическая углубленность образов привели и к сложной композиции, где сонатное *allegro* поэзного типа (со вступлением и кодой) приобретает черты форм второго плана и цикличности.

Е. Долинская отмечает в драматургии сонаты черты двух форм второго плана – двойной двухчастной и вариационной [3]. Мы же видим еще и действие принципов рондальности с двумя большими эпизодами. Наглядно такое соотношение изображаем в Таблице 1.

Кроме действия драматургических принципов других форм, приводящих к появлению форм второго плана, в развертывании сонатной формы имеются и черты цикличности, выразительные средства которых происходят из сонат и поэм Ф. Листа.

Таблица 1.

**Соотношение формы сонатного *allegro* и форм второго плана
в Сонате *fis-moll* op. 13 Н. Мясковского**

Сонатная форма	Вступление	Экспозиция	Разработка	Реприза	Кода
Двойная двухчастная форма		A	B	A1	B1
Вариационная форма		Заключительная партия – тема вариаций	1-й и 2-й разделы – 1-я и 2-я вариации		2-й и 3-й разделы – 3-я и 4-я вариации
Рондальная форма	Рефрен	Эпизод A	Рефрен (в начале разработки)	Эпизод A1	Рефрен (в конце третьего раздела коды)

Отсутствие скерцо и медленной части компенсируют саркастически гротескное развитие главной темы в первом разделе разработки и ее нежное звучание (как метаморфоза темы хорала) во втором разделе. Развернутая кода, начинающаяся с фугато, приходит к наиболее экспрессивному звучанию главной темы, выполняя функцию финала всего цикла.

Драматургическую линию лирико-трагедийного плана продолжает Третья соната *c-moll* op. 19. Но трагедия здесь представлена в другом ракурсе. Во Второй сонате сопоставляются личностные силы (главная тема) с необратимым злом (тема хорала). В Третьей сонате представлена напряженная внутренняя борьба. Сходство замыслов обеих сонат порождает и сходство драматургических принципов, которые в этом произведении получают свое дальнейшее развитие.

Как и в предыдущем сонатном *allegro*, для воплощения образов Н. Мясковский использует принцип контрастов, связанный с действием признаков множественной драматургии. Контрастные сопоставления наблюдаем на разных уровнях композиции: от отдельных партий в относительно самостоятельных разделах и на уровне формы в целом.

Внутренняя конфликтность ощутима в теме вступления (тт. 1-6), состоящей из двух интонационных образований, отражающих идею движения (тт. 1, 4) и торможения (тт. 2-3, 5-6). Во Второй сонате тема вступления намечала рондальность, появившись трижды в процессе развертывания формы (причем элементы такой рондальности можно понять, лишь охватив всю форму в целом). Функция темы вступления-рефрена в Третьей сонате очевидна уже на уровне экспозиции, оба ее мотива звучат в середине главной и перед началом заключительной партий. Значение вступления усиливается в дальнейшем развертывании Сонаты: оно повторится в третьем (кульминационном) разделе разработки, появится на месте заключительной партии в репризе и станет завершением всего развития в коде. Этим подчеркнута его особая роль в развертывании образов сонатного *allegro*. Можно согласиться с мнением Е. Долинской: «...вступление воплощает образ навязчивой идеи, к которой постоянно обращается мысль героя» [Там же, с. 57]. Значимость темы вступления, ее роль в процессе развития музыкальных образов родственна сонатам и поэмам Ф. Листа. Это позволяет утверждать, что в сонатах Н. Мясковского присутствуют черты романтической поэмности.

Тревожная главная партия (тт. 7-39) воспроизводит процесс становления мысли героя (тема формируется из сжатых мотивных образований). В главной партии присутствуют не только черты совмещения драматургических функций, но и стремление композитора к максимальной динамичности построения. Общее построение главной партии – трехчастная, с контрастной серединой (тт. 21-24), построенной на материале темы вступления. Важную роль в понимании замысла произведения играет сочетание тем «навязчивой идеи» (вступление) и внутреннего душевного движения (главная тема). Таким образом, делается акцент именно на внутреннем конфликте. Реприза главной партии (тт. 25-39) выполняет функцию связующей партии и придает относительно самостоятельному построению черты динамичности. В конце связующей партии вновь проводятся элементы вступления, но теперь его функция – оттенить контраст между главной и побочной партиями.

Сфера объективной лирики – побочная партия (тт. 40-65). Уже во втором предложении она приобретает черты разработочности (тт. 46-59), которые проявляются не только в фактурных изменениях, но и в использовании мотивного развития, причем выделяется мотив из средних голосов.

Отделяет побочную партию от следующей заключительной тема вступления (тт. 63-65). Сама же заключительная партия (тт. 67-82) строится на материале главной темы, развивая ее взволнованное настроение. Благодаря такому интонационному построению заключительной партии экспозиция приобретает черты симметрии, а в ее развертывании ощутимы черты трехчастности с контрастной серединой и динамичной репризой. В центре такого построения оказывается образ лирической побочной партии, который, как и во Второй сонате, в процессе развертывания формы окажется промежуточным, оттеняющим конфликт образов вступления и главной партии.

Первые два раздела разработки (тт. 82-95 и тт. 96-117) базируются на развитии главной темы и углублении ее трагедийного плана. В начале третьего раздела дается новый образ побочной темы, в которой вместо лирики на первый план выступает зловеще-тревожное начало (тт. 117-127). Невозможно не заметить сходство драматургических приемов, примененных Н. Мясковским в развертывании разработки и подходе к кульминации: в обеих сонатах третий раздел разработки базируется на изменении лирического образа побочной партии на ее противоположное значение, а на границе разработки и репризы в кульминационный момент звучит тема вступления. Так композитор выделяет ведущий образ произведений и указывает на вспомогательное значение просветленной лирики, призванной оттенить и углубить трагическое начало. Такое преобразование лирических образов тесно связано с мировоззрением Н. Мясковского и его настроениями в 10-30-е годы XX в., в которых преобладают пессимистические тенденции.

Ощущение нерешенности основного конфликта привело к динамизации репризы. Главная партия (тт. 132-148) сжимается в одночастное построение, в котором исчезает тема вступления (ее отсутствие усиливает кульминационный эффект окончания разработки). Побочная партия также укорачивается (тт. 149-165). Место заключительной партии занимает тема вступления (тт. 166-171).

Сжатая кода становится второй разработкой Сонаты. Тематическое распределение материала в коде оказывается подобным разработке: первые два раздела (тт. 173-183 и тт. 184-195) базируются на развитии образа главной темы (только во второй части она предстает в виде заключительной темы, проходящей большую волну динамического нарастания). В третьем разделе коды (тт. 196-205) последний раз звучит тема вступления, утверждая ее образ ведущим и придавая всей композиции черты структурной и содержательной завершенности. С одной стороны, форма заканчивается темой вступления, что создает своеобразную интонационную арку между вступлением и завершением, с другой – последним проведением рефрена развернутой рондальной формы второго порядка (см. Таблицу 2).

Таблица 2.

**Соотношение формы сонатного *allegro* и формы второго плана
в Сонате *c-moll* оп. 19 Н. Мясковского**

Сонатная форма	Вступление	Экспозиция: Главная партия	Экспозиция: Побочная партия	Экспозиция: Заключительная партия	Разработка	Реприза: Главная партия	Реприза: Побочная партия	Реприза: Тема вступления	Кода
Рондальная форма	<i>Рефрен</i>	Середина партии – <i>рефрен</i>	В начале – <i>рефрен</i>	В начале – <i>рефрен</i>	Третий раздел разработки – <i>рефрен</i>			Рефрен	Рефрен

В общем построении сонаты наглядно не проявляются черты цикличности, однако в динамическом развертывании сонатного *Allegro* значимость и разносторонность развития всех ее тем вполне компенсируют отсутствие функциональных уподоблений скерцо и лирической части цикла.

Анализ драматургических особенностей Второй и Третьей сонаты Н. Мясковского позволяет сделать вывод о том, что утвердившийся в его творчестве лирико-трагический подтип лирической сонаты углубляет и развивает драматургические принципы, сформированные в процессе развития одночастной сонаты. Так, конфликтность содержания и его психологическая углубленность приводят к повышению контрастности образов, их кардинальному переосмыслению и усилению действия принципов множественной драматургии. Трагедийное содержание Второй и Третьей сонаты выводит на первое место мрачные образы, которые в процессе развертывания формы часто принимают зловещий оттенок. Лирические образы, проявляя в разработке свою «темную» сторону, отходят на второй план. Психологическая напряженность действия приводит к волнообразным разработкам и концептуально важным кодам, которые становятся вторыми разработками. В распределении кульминационных зон композитор выделяет конец разработки и окончание коды. Совмещение различных драматургических функций, действие драматургических принципов других музыкальных форм, использование множественной драматургии как типичные приемы драматургии одночастной сонаты проявляются у Н. Мясковского глубоко и разносторонне в соответствии с концептуальными ориентирами его творчества.

Список литературы

1. Алексеев А. Д. Советская фортепианная музыка. 1917-1945. М.: Музыка, 1974. 152 с.
2. Гаккель Л. Е. Фортепианная музыка XX века: очерки. Л.: Советский композитор, 1990. 288 с.
3. Долинская Е. Б. Фортепианное творчество Н. Я. Мясковского. М.: Советский композитор, 1980. 208 с.
4. Живов Л. Н. Я. Мясковский и его четыре фортепианные сонаты // Николай Мясковский. Сонаты для фортепиано. М.: Советский композитор, 1979. С. 148-152.
5. Москалец Ю. В. Русская фортепианная соната рубежа XIX-XX столетий в атмосфере художественных исканий эпохи: дисс. ... к искусствоведению. М., 2004. 232 с.
6. Сорокина Е. Г. Некоторые проблемы развития фортепианной сонаты в России: дисс. ... к искусствоведению. М., 1976. 195 с.

**SPECIFICS OF LYRICAL AND TRAGIC TYPE OF ONE-PART SONATA DRAMATURGY
(BY THE MATERIAL OF PIANO SONATAS BY N. MYASKOVSKY)**

Semykin Valerii Grigor'evich

*Donetsk State Musical Academy named after S. S. Prokofiev, Ukraine
valeriisemikin@mail.ru*

The article examines the compositional and dramaturgic peculiarities of one-part sonatas by N. Myaskovsky. Relying on the analysis of the sonatas *fis-moll op. 13* and *c-moll op. 19* the author identifies the specific features of one-part sonata dramaturgy in the composer's creative work. The paper characterizes the peculiarities of the dramaturgic development of the lyrical and tragic type of the one-part sonata. The researcher focuses on the innovative principles of one-part sonata dramaturgy formulated by N. Myaskovsky in accordance with the conceptual guidelines of his creative work.

Key words and phrases: N. Myaskovsky; one-part sonata; lyrical and tragic dramaturgy; sonata *allegro*; compositional and dramaturgic functions.

УДК 94(47).084.9

Исторические науки и археология

В статье раскрываются основные аспекты развития образования в контексте процесса урбанизации Ханты-Мансийского автономного округа – Югры в период нефтегазового освоения Западной Сибири (1960-е – начало 1990-х гг.). Автор приходит к выводу, что урбанизация способствовала становлению высокого образовательного уровня городского населения ХМАО: выросло количество школ, расширилась система среднего специального образования, появились университеты, произошел рост численности образованного населения и занятых лиц в области просвещения.

Ключевые слова и фразы: городская среда; нефтегазовое освоение; нефтяные города; образование; урбанизация.

Стась Игорь Николаевич, к.и.н.

*Сургутский государственный университет
igor.stas@mail.ru*

**РАЗВИТИЕ ОБРАЗОВАНИЯ КАК ФАКТОР УРБАНИЗАЦИИ
ХАНТЫ-МАНСИЙСКОГО АВТОНОМНОГО ОКРУГА (1960-Е – НАЧАЛО 1990-Х ГГ.)[©]**

Работа выполнена при финансовой поддержке РГНФ (грант № 15-11-86001, тип проекта: “а(р)”).

Урбанизация является многоаспектным историческим процессом, включающим социокультурные трансформации во всех сферах общественного развития. Изучая антропологию урбанизации невозможно обойти стороной систему образования, чей качественный и количественный рост свидетельствует о формировании городской культуры и среды. Образование лежит в основе городского образа жизни. Расширение социокультурной среды городов вследствие урбанизации приводит к увеличению образовательного уровня городского населения. Чем крупнее становится город, тем больше в нем появляется учебных заведений, куда поступает местное население, повышая тем самым свою образованность.

В начальные периоды урбанизации городская среда неизбежно должна обогащаться за счет строительства новых социокультурных учреждений. До нефтегазового освоения Западной Сибири, которое последовало в первой половине 1960-х гг., в Ханты-Мансийском автономном округе (ХМАО) была слабой развитой система образования. Школы размещались в ветхих и старых строениях. Однако вскоре после обустройства нефтедобывающей промышленности последовало и возведение новых школ в строящихся городах нефтяников. В 1964 г. были построены школы на 320 мест в Нефтеюганске и Мегионе, на 320 мест и 160 мест – в Урае, на 320 мест – в Нижневартовске. Но этого было недостаточно, чтобы выполнить планы по вводу школ. За 1965 г. план школьного строительства по ХМАО был выполнен на 53%. Большинство школ занимались в три смены. Мест в школах катастрофически не хватало. Например, в Сургуте при наличии 1400 учебных мест число учащихся к 1 сентября 1966 г. достигло 4000 чел. [3, д. 4113, л. 125]. При этом и материальная база школ была очень бедной. Не хватало кабинетов и учителей-предметников. В целом начальный период урбанизации региона, охвативший 1960-е гг., был наиболее сложным для школьного развития в городах, когда учебные заведения располагались в крайне ветхих зданиях, которые содержались в антисанитарном состоянии [11, с. 269-270]. В Тюменской области такое удручающее положение было характерно не только для ХМАО, но и для школьной системы Ямала [9, с. 241-244].