

Семыкин Валерий Григорьевич

ДРАМАТУРГИЧЕСКИЕ РАЗНОВИДНОСТИ ОДНОЧАСТНОЙ ФОРТЕПИАННОЙ СОНАТЫ

В статье определены основные драматургические особенности одночастной фортепианной сонаты и предложена типологизация её разновидностей. В результате анализа одночастных фортепианных сонат Ф. Листа, А. Скрябина, Н. Метнера, Н. Мяскового, С. Прокофьева, А. Мосолова, Л. Ревуцкого, Б. Лятошинского, В. Косенко были выделены героико-драматический, лирико-психологический, лирико-пасторальный, лирико-драматический, лирико-трагический, экспрессивно-драматический и эпико-драматический подвиды драматургии одночастной фортепианной сонаты.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2015/11-1/47.html

Источник

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

Тамбов: Грамота, 2015. № 11 (61): в 3-х ч. Ч. I. С. 175-181. ISSN 1997-292X.

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

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2015/11-1/

© 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

SOCIOCULTURAL ROLE OF THE NOBLEMAN IN THE SPACE OF THE RUSSIAN VILLAGE BEFORE AND DURING THE PERIOD OF REFORMS OF THE 60-70S OF THE XIX CENTURY

Seliverstova Natal'ya Matveevna, Ph. D. in History, Associate Professor
D. Mendeleev University of Chemical Technology of Russia
nseliverstova@mail.ru

The article is devoted to the study of the transformation of the sociocultural role of the nobility on the eve and during the period of reforms of the 60-70s of the XIX century in the Russian village. The paper considers the ambiguity of the influence of the nobleman's Europe-oriented education on his adaptation to the role of the owner of the estate both before and after the abolition of serfdom. The author highlights the positive role of all-classes zemstvos and post-reform courts in the formation of the political culture of the peasantry, including through the interaction of the two classes in their framework.

Key words and phrases: nobility; landowners; peasantry; manor; education; efficient farm; abolition of serfdom; peasant reform; zemstvos.

УДК 78.082.2

Искусствоведение

В статье определены основные драматургические особенности одночастной фортепианной сонаты и предложена типологизация её разновидностей. В результате анализа одночастных фортепианных сонат Ф. Листа, А. Скрябина, Н. Метнера, Н. Мясковского, С. Прокофьева, А. Мосолова, Л. Ревуцкого, Б. Лятошинского, В. Косенко были выделены героико-драматический, лирико-психологический, лирико-пасторальный, лирико-драматический, лирико-трагический, экспрессивно-драматический и эпико-драматический подвиды драматургии одночастной фортепианной сонаты.

Ключевые слова и фразы: одночастная фортепианная соната; функциональная теория; драматургические функции; цикличность; сонатное *allegro*; поэмность; программность.

Семыкин Валерий Григорьевич

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

ДРАМАТУРГИЧЕСКИЕ РАЗНОВИДНОСТИ ОДНОЧАСТНОЙ ФОРТЕПИАННОЙ СОНАТЫ[©]

В современной исполнительской деятельности важны не только практические навыки музыканта-интерпретатора, но и наличие у него фундаментальных музыковедческих знаний. В частности, осознание законов и принципов драматургического развития музыкального произведения, что позволяет выстроить его исполнительскую форму и создать интерпретацию, максимально приближенную к авторскому замыслу. Научное осмысление драматургических особенностей становится возможным благодаря осознанию жанровой и стилиевой специфики музыки, принципов мировоззрения композитора и образного содержания конкретных музыкальных произведений. Важная роль, которую выполняют музыканты-интерпретаторы как посредники между композитором и слушателем, актуализирует теоретическую проблему изучения особенностей музыкальной драматургии произведений различных жанров и практического воплощения ее принципов в исполнительской деятельности.

Одним из музыкальных жанров, требующих тщательного изучения специфики драматургического развития, является одночастная фортепианная соната, которая прочно закрепилась в репертуаре современных пианистов. Появившись впервые в творчестве Ф. Листа, одночастная соната нашла свое яркое воплощение в инструментальной музыке русских и украинских композиторов конца XIX – первой трети XX века. Сложность ее драматургического развития стала следствием взаимодействия различных форм и жанров, тяготения к синтезу искусств, стремления к воплощению в музыкальных образах философских идей. Это все привело к существенной трансформации традиционного сонатного *allegro*, его обогащения драматургическими принципами других музыкальных форм.

Несмотря на то, что вопросы драматургических особенностей сонатной формы частично затрагивались в трудах музыковедов (Б. Асафьева [2], Н. Горюхиной [5], Л. Мазеля [10; 11; 12], Е. Назайкинского [14; 15], В. Протопопова [16], М. Тица [18], В. Цуккермана [19; 20; 21], Т. Черновой [22; 23] и др.), проблемы изучения специфики одночастной сонатной драматургии не нашли своего разностороннего воплощения. Чаще всего музыковеды акцентируют свое внимание на принципах поэмности, присущих одночастным сонатным формам и ее жанровым особенностям, лишь косвенно касаясь проблем одночастной драматургии. Так, жанровый канон симфонической поэмы и его преобразования в инструментальной музыке XIX – начала XX в. становятся предметом исследования И. Аппалоновой [1]; большую одночастную форму этого же периода

рассматривает и М. Канчели [6]; А. Ласкова изучает одночастную симфонию как новую жанровую форму музыки второй половины XX в. [9]. Частично проблем поэмности касается Г. Крауклис [7]; в контексте изучения сонатной драматургии в русской фортепианной сонате касается вопроса одночастности Е. Сорокина [17]; некоторые аспекты одночастной сонаты рассматривает Ю. Москалец в исследовании русской фортепианной сонаты на рубеже XIX-XX вв. [13]. Вопреки наличию определенного количества исследований, до сих пор не существует работ, посвященных комплексному изучению процессов становления и развития одночастной фортепианной сонаты в историко-стилевом контексте, не определены ключевые признаки драматургии и не создана типология её жанровых подвидов. Теоретическое определение главных драматургических признаков одночастной фортепианной сонаты необходимо также и для создания исполнительской интерпретации конкретных музыкальных произведений.

Осознавая многоаспектность заявленной проблемы, автор статьи в качестве цели избирает определение ключевых драматургических особенностей одночастной фортепианной сонаты, на основе которых можно построить типологию её разновидностей. Специфика драматургии устанавливалась в результате комплексного анализа одночастных фортепианных сонат XIX – первой трети XX века (Ф. Листа, А. Скрябина, Н. Метнера, Н. Мяскового, С. Прокофьева, А. Мосолова, Л. Ревуцкого, Б. Лятошинского, В. Косенко). Методологической основой анализа послужила функциональная теория В. Бобровского [3; 4].

Общеизвестно, что первые образцы одночастной фортепианной сонаты появились в творчестве Ф. Листа. Однако в результате анализа ряда произведений периода зрелого классицизма и раннего романтизма можно обнаружить, что у истоков этой разновидности жанра находятся сонатные *allegro* из фортепианных циклов Л. ван Бетховена, а также фортепианные сонаты и крупные инструментальные формы Ф. Шуберта и Ф. Шопена. Так, предварительный анализ драматургических особенностей первых частей сонат Л. ван Бетховена №№ 5, 8, 17, 23 позволил выделить некоторые драматургические особенности, которые впоследствии будут ярко проявляться в одночастных сонатах Ф. Листа. В частности, сюда мы относим значительную самостоятельность отдельных функциональных разделов, важную роль элементов триадной или множественной драматургии, совмещение драматургических функций на основе их противоположного действия и наличие драматургических принципов других форм.

В произведениях Ф. Шуберта (триада последних фортепианных сонат *c-moll*, *A-dur*, *B-dur*; фортепианная фантазия «Скиталец») и Ф. Шопена (Вторая соната *b-moll*; четыре баллады, Фантазия; Баркарола) мы выделяем принципы, на основе которых будет базироваться и драматургия одночастной сонаты. Ими являются определенная внутренняя замкнутость и обособленность отдельных разделов формы; рост образной завершенности тематизма и варьирование с переосмыслением образного содержания как основной метод развития материала; стремление к совмещению в отдельных разделах формы нескольких драматургических функций; сквозное развитие тематизма и прием *attacca* между частями цикла (что создает ощущение свертывания цикла до размеров развернутой одночастности); тенденция к обособленности и самостоятельности отдельных разделов в форме.

Вышеуказанные фортепианные композиции Ф. Шуберта и Ф. Шопена демонстрируют два пути формирования одночастной сонатной формы: 1) возникновение ощущения цикличности благодаря внутреннему развитию сонатной формы (т.е. через ее укрупнение); 2) стремление отдельных частей цикла к объединению в одночастную форму на основе сонатных соотношений (т.е. благодаря сворачиванию цикла до размеров одночастности).

Следует отметить, что формирование основ драматургии одночастной сонаты непосредственно связано и с особенностями романтического фортепианного исполнительства, и с воплощением романтического принципа программности. Наиболее ярко это воплотилось в творчестве Ф. Листа – автора первых одночастных Сонаты-фантазии «По прочтении Данте» и Сонаты *h-moll*. Философичность поэзии Данте и Гете была созвучна не только мировоззрению композитора, но и всему романтическому искусству с его стремлением к «фаустианству». Ф. Лист в названных выше произведениях воплощает поэтические героико-философские образы, раскрывающие всю полноту его композиторских замыслов и фортепианно-исполнительских возможностей. Таким образом, одночастная фортепианная соната в творчестве Ф. Листа формируется в единстве его исполнительской традиции с тяготением к литературно-поэтической образности, которая помогает слушателю понять сложное содержание музыки.

Первый тип одночастной фортепианной сонаты формируется в героико-драматическом ключе, которым обозначены Фантазия-соната «По прочтении Данте» и Соната *h-moll* Ф. Листа. Анализ драматургии сонат позволяет выявить действие композиционно-драматургических принципов других форм. В первом произведении ими являются принципы фантазии, рондальности как принципа мышления и рондо-сонаты как формы; во втором – вариационность, фантазийность, рапсодичность и рондальность.

В одночастных сонатах Ф. Листа четко оформились принципы поэмной драматургии, которые в дальнейшем будут развиваться в творчестве последователей композитора. Наиболее типичными признаками поэмности являются контрастное сопоставление двух образных сфер (подкрепленное тональным, темповым, фактурным, динамическим контрастами) с развернутым до уровня самостоятельного эпизода экспонированием каждой из них; стремление к обособлению разделов в самостоятельные эпизоды; существенные преобразования тематизма, следствием чего становится почти сюжетная трансформация образности; модификации традиционной формы сонатного *allegro*. Общими признаками поэмной драматургии обеих сонат стали также тенденция к выделению партий в самостоятельные разделы; совмещение логических, общих и специальных композиционных функций; действие принципов множественной драматургии на разных уровнях.

В Сонате *h-moll*, кроме развертывания партий до уровня самостоятельных разделов, в разработке появляется соната в сонате, а в репризе – фугато, которые не только монументализируют сонатную форму, но и придают ей черты цикличности, свернутой до одночастности. Также в этом произведении принципы совмещения драматургических функций получают разностороннюю направленность, в зависимости от раздела формы: в экспозиции во все разделы проникает разработочность, а в разработку вмешиваются принципы экспозиционности. Яркая образность тематизма, его последовательное преобразование, обособление в самостоятельные разделы в сонатах Ф. Листа создают их сюжетность, что становится признаком жанра баллады, а свободное чередование контрастных эпизодов добавляет черты рапсодичности.

Проанализировав драматургические особенности фантазии-сонаты «После прочтения Данте» и Сонаты *h-moll* Ф. Листа мы пришли к выводу не только об их сходстве, но и о том, что эти два произведения, основываясь на общих драматургических принципах, демонстрируют две разные идеи формирования одночастной фортепианной сонаты – развертывание и укрупнение сонатного *allegro* до уровня полного цикла (Соната-фантазия) и свертывания цикла до размеров монументальной сонатной формы (Соната *h-moll*). В первом случае композитор монументализирует образы комедии Данте, придавая им героико-философское звучание, во втором – отказывается от конкретной словесной программности, однако использует такие музыкально-выразительные средства, которые позволяют толковать образы сонаты также в героико-философском ключе, присущем фаустовскому мировоззрению европейской романтической культуры.

Результат этих двух различных подходов Ф. Листа к построению одночастной сонаты также оказывается общим и заключается в создании первого типа одночастной фортепианной сонаты – героико-драматического, который является созвучным образам многих симфонических поэм композитора.

Традиции одночастной фортепианной сонаты нашли свое разностороннее воплощение в творчестве русских композиторов. В частности, в репертуаре современных пианистов разных национальных школ прочно закрепились одночастные сонаты А. Скрябина. В результате анализа драматургических особенностей одночастных Сонат №№ 5-10 можно отметить, что, кроме уже утвержденных в творчестве Ф. Листа признаков драматургии, в опусах А. Скрябина находим новые драматургические принципы: движение к новой теме, которая появляется в коде (Сонаты №№ 6, 7), отсутствие или существенное смягчение конфликтности (Сонаты №№ 4, 5, 10); выполнение кодой функций скерцо (Сонаты №№ 6, 7); статичность репризы, что приводит к действию драматургических принципов трехчастной формы (Соната № 8). В отличие от Ф. Листа, А. Скрябин утверждает тип лирической сонаты, в рамках которой появляются её лирико-психологическая и лирико-пасторальная разновидности.

Лирико-психологическая разновидность характеризуется наличием обобщенной программы, определяющей художественно-философскую концепцию произведения; обращением к элементам драматургии симфонической поэмы, например, к частичному использованию принципов монотематизма; особой ролью вступительных разделов. Кроме того, все признаки драматургии одночастной фортепианной сонаты, отмеченные в музыке Ф. Листа, проявляются в творчестве русского композитора с разной степенью интенсивности. Так, во всех сонатах ощущаемое тяготение к программности, к действию драматургических принципов других форм (рондальность в Четвертой и Пятой сонатах, наличие черт поэмности и фантазийности в Шестой сонате, концентрическая форма второго плана в Девятой сонате), к совмещению специальных композиционных функций (во всех образцах).

Значительные новшества в сонатах А. Скрябина наблюдаем в толковании экспрессивно-драматургических функций. Так, в Шестой сонате появляется неожиданная тихая кульминация побочной партии в репризе и в конце заключительной партии в этом же разделе – новый мотив, который развивается в коде. Сюда же относим смягчение конфликтности (Четвертая, Пятая сонаты), выполнение кодой функций скерцо (Шестая и Седьмая сонаты). Новым признаком драматургии лирико-психологической одночастной сонаты становится статичность репризы (Восьмая соната).

Лирико-пасторальную разновидность представляет Десятая соната А. Скрябина. Её признаками, кроме экспрессивно-драматургических функций образов, стало специфическое совмещение специальных композиционных функций, при котором разработка приобретает черты экспозиционности (а не наоборот, как это обычно бывает в одночастных сонатах). В общем, лирико-пасторальной драматургии присущи отсутствие конфликтности, господство созерцательности и умиротворенности, наличие элементов пейзажности, общая уравновешенность формы, неспешное чередование эпизодов, размеренное тональное движение.

В творчестве Н. Метнера одночастные композиции представлены Тριάдой маленьких сонат op. 11 №№ 1-3, Сонатами *g-moll* op. 22 № 3 и *a-moll* op. 30, Сонатой-воспоминанием *a-moll* op. 38 № 1, Трагической сонатой *c-moll* op. 39 № 5, Грозовой сонатой op. 53 № 2. Композитор утверждает лирико-драматическую разновидность лирической сонаты, специфика которой заключается в гибком сочетании классических традиций (четкий тональный план, структурная стройность разделов, эмоциональная уравновешенность и т.п.) с романтическим содержанием, достижениями героико-драматической одночастной сонаты листовского типа и стремлением к глубокой психологизации образов, присущими русскому искусству первых десятилетий XX века.

Вторая и Третья сонаты Н. Мясковского также представляют собой одночастные композиции. Композитор углубляет и развивает драматургические принципы, которые сформировались в процессе развития одночастной сонаты, и создает её лирико-трагическую разновидность. 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 сонат заставило композитора на первое место поставить именно мрачные образы, которые

в процессе развертывания формы часто принимают зловещий оттенок. Лирические образы в сонатах Н. Мясковского отходят на второй план, а в разработке они проявляют свою «темную» сторону. Совмещение различных драматургических функций, действие принципов других музыкальных форм, проявление множественной драматургии как типичные приемы одночастной сонаты раскрываются в произведениях Н. Мясковского глубоко и разносторонне, в соответствии с концептуальными ориентирами его творчества.

С. Прокофьев (Сонаты № 1 и № 3), Д. Шостакович (Соната № 1), А. Мосолов (Сонаты № 1 и № 4) избрали своим ориентиром авангардные поиски, которые проявлялись и в новом толковании привычных жанров, и в появлении новой образной сферы и новейшего ладово-гармонического мышления. Уже в первых своих обращениях к жанру фортепианной сонаты они выбрали одночастную разновидность, насытив её целым рядом драматургических находок.

В Первой сонате С. Прокофьева, несмотря на отсутствие присущих одночастной фортепианной сонате черт поэжности, достаточно ярко, но и специфически проявляются другие признаки одночастной драматургии: совмещение различных драматургических функций на уровне партий и разделов формы и обособление партий в самостоятельные разделы. С. Прокофьев предлагает свое видение лирико-драматической разновидности одночастной сонатной композиции, в котором преобладает объективность образных характеристик. Это стало следствием театральности мышления композитора. В распределении содержательных функций тем можно найти черты новизны: впервые в одночастной сонате заключительная партия приобретает основное значение как вместилище главного конфликта произведения, что привело к ее разрастанию и интенсивному развитию во всех разделах сонатного *allegro*.

Несмотря на общее антиромантическое направление музыки С. Прокофьева, в Третьей сонате, при господстве рационального начала, ярко проявляются черты листовской поэжности, а саму драматургическую разновидность мы классифицируем как героико-драматическую. Её образы отражают не романтическую содержательную сферу (как в героико-драматических сонатах Ф. Листа), а проблематику времени, в которое жил и работал молодой С. Прокофьев. Признаки поэжного драматургического мышления в Третьей сонате проявляются на уровне соотношения образов главной и побочной тем, укрупнения экспонирования и развития каждой сферы, обособления образных сфер в самостоятельные разделы, значительного преобразования тематизма, которое приводит к существенному переосмыслению образов. Учитывая театральность как принцип мышления самого С. Прокофьева, можно говорить и о наличии определенной условной сюжетности, которая становится следствием трансформации тематизма в поэжном мышлении.

В Первой и Четвертой сонатах А. Мосолов развивает принципы кардинального преобразования тематизма в разработке, что создает ощущение сюжетности, а также обособления образов в самостоятельные разделы. Действие драматургических принципов других форм в Четвертой сонате ощутимо достаточно сильно. Новацией становится использование в качестве основы вариационного цикла (остинатные вариации), в котором сонатная форма с «зеркальной» репризой становится формой второго плана. Определение экспрессивно-драматургических функций обеих сонат позволяет говорить о создании А. Мосоловым экспрессивно-драматической разновидности одночастной сонаты, в которой композитор опирается на листовский тип поэжности в условиях собственного атонального мышления.

В одночастной Первой сонате Д. Шостаковича представлен героико-драматический подвид драматургии. Признаки его драматургии (совмещение драматургических функций, действие принципов сонатной и циклической форм, обособленность разделов в самостоятельные эпизоды, модификации репризы, активное преобразование тематизма, что создает сюжетность композиции) свидетельствуют о наследственности традиций одночастной драматургии и в авангардных опусах.

На основе предварительно произведенного анализа двух сонат Л. Ревуцкого (Соната № 1 *h-moll*, соч. 1 и сонатное *allegro* № 2 *c-moll*) можно утверждать, что украинские композиторы в период формирования национально-стилевых признаков фортепианной сонаты своим ориентиром выбрали не только ее одночастный вариант, но и поэжность как принцип построения сонатной драматургии. Сказанное подтверждается и анализом двух фортепианных сонат Б. Лятошинского, который, с одной стороны, в 1910-1920 годы выступил последовательным представителем авангардистского направления музыкальных поисков, а с другой – наследником романтических традиций, воплощенных в условиях современного ладово-гармонического мышления.

В общем, можно утверждать о наследовании Л. Ревуцким в Первой сонате именно листовского поэжного типа одночастной сонаты. Несмотря на отсутствие программности, выпуклость героического и лирического образов, логичность и ясность их преобразования составляют основную программу произведения как рассказ о становлении личности, ее внутренней борьбы и любви. Однако, в отличие от романтической поэмы, украинский композитор привносит в музыкальную драматургию черты уравновешенности и стройности, количественно ограничивая тематизм, придавая ему формы законченных эпизодов. Структурная завершенность главной и побочной партий в экспозиции позволяет им выполнять функции различных частей полного цикла, а наличие в каждой из них четко выраженного вступления и заключения придает героико-драматической одночастной сонате черты эпической драматургии.

Своим эмоциональным подъемом, накалом страстей Первая соната для фортепиано ор. 13 Б. Лятошинского (1924) приближается к поэмам Ф. Листа и А. Скрябина, влияние которых на творчество молодого украинского композитора является бесспорным, что неоднократно отмечалось музыкальной критикой. Однако уже в первом обращении Б. Лятошинского к сонатному жанру ощутима самобытность творческой манеры художника. Неторопливость развертывания образов, их обособление в самостоятельные эпизоды, наличие черт повествовательности позволяют нам согласиться с мнением Л. Ланцуты о том, что Б. Лятошинский выступает основателем эпико-драматического жанрового подвида одночастной украинской сонаты [8].

Черты драматургии эпико-драматического плана подчеркнуты уже в жанровом определении второго сонатного опуса Б. Лятошинского – Соната-баллада ор. 18 (1925). Анализ композиции Сонаты-баллады выявляет все типические признаки драматургии одночастной фортепианной сонаты (совмещение драматургических функций, действие драматургических принципов других форм, обособление разделов формы в самостоятельные эпизоды, толкование одночастности как скрытой цикличности, модификации сонатного *allegro*, наличие моно- и лейттематизма как признаков поэмности), а ее образность и неторопливая повествовательность свидетельствуют о тяготении композитора к эпико-драматической жанровой разновидности одночастной сонаты.

Черты эпико-драматической жанровой разновидности одночастной фортепианной сонаты развивает и В. Косенко в своих Сонатах № 1 *b-moll*, ор. 13 и № 3 *h-moll*, ор. 15. Драматургия масштабной и объемной как по размеру, так и по содержанию Первой сонаты *b-moll*, ор. 13 демонстрирует действие драматургических принципов различных форм – непосредственно сонатного *allegro* и полного сонатно-симфонического цикла. Кроме того, каждая партия в экспозиции тяготеет к обособлению в самостоятельный эпизод со своей собственной структурой, тональным, фактурным и динамичным развитием. Еще одной из черт драматургии одночастной сонаты становится совмещение различных драматургических функций, которое проявляется в том, что и в главной, и в побочной партии, кроме черт экспонирования, имеются признаки разработанности и развития. Тема же вступления настраивает драматургическое развитие сонаты в эпико-драматическое русло.

Посвящённая Б. Лятошинскому Третья соната *h-moll*, ор. 15 В. Косенко представляет дальнейшее развитие одночастной драматургии именно в том русле, которое в украинской музыке основал Б. Лятошинский, чьи фортепианные сонаты были созданы несколькими годами раньше. Однако если он демонстрирует принципы поэмной драматургии в условиях ладово-гармонического мышления, приближенного к атональности, то В. Косенко сохраняет классическую ясность тональностей и функциональной гармонии. Все построение Сонаты № 3 полностью соответствует нормам классического сонатного *allegro*, в котором даже в репризе темы кардинально не меняют своего содержания. Признаки, присущие драматургии одночастной фортепианной сонаты, проявляются в ней в основном на уровне воплощения принципов поэмности. Кроме того, признаки драматургии одночастной сонаты можно увидеть в совмещении общих логических функций экспонирования и развития в изложении тем в экспозиции; в тяготении к обособлению партий в самостоятельные эпизоды (что ярко проявляется в трёхчастности построения побочной партии); в действии драматургических принципов других форм (незначительные изменения тем в репризе придают форме сонатного *allegro* черты большого трехчастного построения с симметричной репризой). По-особому композитор выстраивает коду, в которой появляются признаки балладной эпичности: в коде в тихой звучности последовательно проводятся темы вступления, главной и побочной партий, а завершает все снова тема вступления, то есть лейттема Третьей сонаты.

Подводя итоги краткого анализа драматургии образцов одночастных фортепианных сонат, вновь констатируем, что в творчестве Ф. Листа сформировалась первая жанровая разновидность – *героико-драматическая*. Главными признаками драматургии одночастной фортепианной сонаты в произведениях Ф. Листа стали действие композиционных драматургических принципов других форм (фантазии, рондальности, вариационности, рапсодичности); наличие принципов поэмной драматургии (которые проявляются, в частности, в диалектическом сопоставлении двух образных сфер, существенном преобразовании тематизма, квазисюжетной трансформации образности, осложненной модификациями традиционной формы сонатного *allegro*); тенденция к обособлению партий и разделов в самостоятельные эпизоды; совмещение логических, общих и специальных композиционных функций; действие принципов множественной драматургии; появление самостоятельной формы внутри определенного эпизода.

Анализ драматургических особенностей и проявлений экспрессивно-драматургических функций в сонатах конца XIX – первой трети XX века позволил осуществить дальнейшую типологизацию одночастных сонат за их жанровыми подвидами. Кроме уже существующей героико-драматической разновидности появляются *лирико-психологическая*, *лирико-пасторальная*, *лирико-драматическая*, *лирико-трагическая*, *экспрессивно-драматическая*, *эпико-драматическая* разновидности одночастной фортепианной сонаты.

Героико-драматическая разновидность одночастной фортепианной сонаты, представленная в творчестве Ф. Листа, свое дальнейшее развитие получает в Третьей сонате С. Прокофьева и в Первой сонате Д. Шостаковича.

А. Скрябин развивает драматурию одночастной фортепианной сонаты в лирическом ключе. В его опусах утверждаются *лирико-психологическая* и *лирико-пасторальная* разновидности драматургии лирической одночастной фортепианной сонаты, которые проявляются в существенном смягчении конфликтности (Сонаты №№ 4, 5, 10), выполнении коды функций скерцо (Сонаты №№ 6, 7), статичности репризы (Соната № 8).

В творчестве Н. Метнера закрепляется *лирико-драматическая* разновидность лирической сонаты, а музыка Н. Мясковского представляет её *лирико-трагическую* разновидность, что проявляется в повышенной контрастности образов, их кардинальном переосмыслении в процессе драматургического развития, усилении действия принципов множественной драматургии. Традиции Н. Метнера и Н. Мясковского в области лирико-драматического подвида развивает С. Прокофьев в Первой сонате, а в Третьей обращается к переосмыслению героико-драматической разновидности одночастной поэмной драматургии в условиях собственной образно-стилевой системы.

Экспрессивно-драматическая разновидность одночастной фортепианной сонаты появляется в творчестве русского композитора А. Мосолова в период с 1923 по 1937 годы. Музыка его одночастных сонат отличается яркой авангардистской направленностью. Основываясь на принципах листовской поэмности в условиях собственного атонального мышления, композитор использует и типичные для одночастной сонаты драматургические

принципы. Яркая образность тематизма, его жанровая конкретность (несмотря на сложность музыкального языка), разнообразность интонационных преобразований также создают определенный сюжет музыки, который разворачивается в экспрессивно-драматическом ключе.

В одночастных сонатах украинских композиторов, чье творчество совпало с периодом становления жанра фортепианной сонаты в национальной композиторской школе, продолжают традиции листовской героико-драматической драматургии, так и создается украинский вариант одночастной драматургии – *эпико-драматический*, воплощающий доминирующие признаки национального типа мышления. Эта разновидность закрепились в творчестве Б. Лятошинского и В. Косенко.

Учитывая могущество влияния романтизма на формирование украинской профессиональной музыки, обосновываем принципиальное обращение композиторов и к достижениям листовской поэзности. Так, в Первой и Второй сонатах Л. Ревуцкого наблюдаем ряд драматургических особенностей, присущих героико-драматическому подвиду и его образности. Однако типично национальными признаками драматургии становятся стремление к уравновешенности и стройности, ограничению и структурной завершенности тематизма и привнесение в героико-драматическую область черт эпичности.

Собственно эпико-драматическая разновидность драматургии представлена в Первой сонате и Сонате-балладе Б. Лятошинского, а также Первой и Третьей сонатах В. Косенко. Развивая традиции Ф. Листа, которые проявляются в использовании принципов моно- и лейттематизма, совмещении драматургических функций, действии драматургических принципов других форм, обособлении разделов формы в самостоятельные эпизоды, толковании одночастности как скрытой цикличности, модификации сонатного *allegro*, Б. Лятошинский обогащает их чертами неторопливой повествовательности и картинности. Схожие признаки эпико-драматической разновидности находим и в музыке В. Косенко. В общем, украинские композиторы в своих одночастных произведениях воплощают типичные черты поэзности Ф. Листа, истолковывая музыкальное содержание не в героико-драматическом, а в эпико-драматическом плане.

Осуществив анализ драматургии одночастных фортепианных сонат в творчестве западноевропейских, русских и украинских композиторов, выделив главные ее признаки, мы также пришли к выводу о том, что в первой трети XX в. прочно закрепились такие ее подвиды – героико-драматический, лирико-психологический, лирико-пасторальный, лирико-драматический, лирико-трагический, экспрессивно-драматический и эпико-драматический. Названные подвиды различаются по действию экспрессивно-драматургических функций, которые, в свою очередь, являются следствием воплощения художественной образности и создают сюжетность музыкального произведения.

Выделенные драматургические признаки одночастной сонаты и типологизация ее драматургии могут стать базовыми для изучения драматургических особенностей одночастной фортепианной сонаты в музыке второй половины XX – начала XXI в.

Список литературы

1. Аппалонова И. В. Жанровый канон симфонической поэмы и его преломление в инструментальной музыке XIX – начала XX века: автореф. дисс. ... к. искусствоведения. Уфа, 2009. 19 с.
2. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Л.: Музыка, 1971. 376 с.
3. Бобровский В. П. О переменности функций музыкальной формы. М.: Музыка, 1970. 227 с.
4. Бобровский В. П. Функциональные основы музыкальной формы. М.: Музыка, 1978. 332 с.
5. Горюхина Н. А. Эволюция сонатной формы. К.: Муз. Укр., 1973. 310 с.
6. Канчели М. А. Крупная одночастная форма в музыке XIX века и на рубеже XX века. Тбилиси: Ганатлеба, 1969. 205 с.
7. Крауклис Г. В. Проблемы западноевропейского программного симфонизма XIX века: автореф. дисс. ... д. искусствоведения. М., 1982. 48 с.
8. Ланцуга Л. В. Українська фортепіанна соната: теорія, історія, сучасні тенденції: автореф. дисс. ... к. мистецтвознавства. Київ, 1998. 21 с.
9. Ласкова А. Б. Одночастная симфония в советской музыке: истоки и состояние жанра: автореф. дисс. ... к. искусствоведения. М., 1989. 24 с.
10. Мазель Л. А. Вопросы анализа музыки. М.: Сов. композитор, 1978. 352 с.
11. Мазель Л. А. Статьи по теории и анализу музыки. М.: Сов. композитор, 1982. 328 с.
12. Мазель Л. А. Строение музыкальных произведений: учебное пособие. М.: Музыка, 1979. 536 с.
13. Москалец Ю. В. Русская фортепианная соната рубежа XIX-XX столетий в атмосфере художественных исканий эпохи: дисс. ... к. искусствоведения. М., 2004. 232 с.
14. Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции. М.: Музыка, 1982. 319 с.
15. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке. М.: ВЛАДОС, 2003. 248 с.
16. Протопопов Вл. В. Сонатная форма в западноевропейской музыке 2-й половины XIX века: Берлиоз, Лист, Вагнер, Верди, Франк, Брамс. М.: Музыка, 2002. 134 с.
17. Сорокина Е. Г. Некоторые проблемы развития фортепианной сонаты в России: дисс. ... к. искусствоведения. М., 1976. 195 с.
18. Тиц М. Д. О тематической и композиционной структуре музыкальных произведений. К.: Муз. Укр., 1972. 281 с.
19. Цуккерман В. А. Музыкально-теоретические очерки и этюды. М.: Музыка, 1975. Вып. 2. 464 с.
20. Цуккерман В. А. Музыкальные жанры и основы музыкальной формы. М.: Музыка, 1964. 159 с.
21. Цуккерман В. А. Соната си минор Ф. Листа. М.: Музыка, 1984. 112 с.
22. Чернова Т. Ю. Драматургия в инструментальной музыке. М.: Музыка, 1984. 143 с.
23. Чернова Т. Ю. Теоретические проблемы музыкальной драматургии: автореф. дисс. ... к. искусствоведения. М., 1979. 28 с.

VARIETIES OF DRAMATIC CONCEPT OF ONE-PART PIANO SONATA

Semykin Valerii Grigor'evich

Donetsk State Musical Academy named after S. S. Prokofiev, Ukraine

valeriisemikin@mail.ru

The article determines the main features of the dramatic concept of one-part piano sonata and offers the typologization of its varieties. As a result of the analysis of one-part piano sonatas by F. Liszt, A. Scriabin, N. Medtner, N. Myaskovsky, S. Prokofiev, A. Mosolov, L. Revutskiy, B. Liatoshynsky, V. Kosenko the author singles out the heroic-dramatic, lyrical-psychological, lyrical-pastoral, lyrical-dramatic, lyrical-tragic, expressive-dramatic and epic-dramatic subtypes of the dramatic concept of one-part piano sonata.

Key words and phrases: one-part piano sonata; functional theory; functions of dramatic concept; cyclicity; sonata *allegro*; poem-based nature; programme-based nature.

УДК 343.3/7

Юридические науки

В статье рассматривается вопрос об объекте половых преступлений. За основу рассуждений автором взята точка зрения, согласно которой объектом сексуальных преступлений является уклад половой (сексуальной) жизни. На основе анализа юридической литературы в статье дается определение понятию «уклад половой (сексуальной) жизни», раскрываются его значимые признаки. Исследование позволило автору сделать вывод о том, что объектом половых преступлений является правовой порядок (уклад) сексуальной жизни.

Ключевые слова и фразы: преступление; сексуальные преступления; половые преступления; объект преступления; объект половых преступлений; правовой порядок; уклад половых отношений; уклад сексуальной жизни.

Стетюха Марина Петровна, к.ю.н.

Южный федеральный университет

Stetyukha_mp@mail.ru

**ПРАВОВОЙ ПОРЯДОК (УКЛАД) СЕКСУАЛЬНОЙ ЖИЗНИ
КАК ОБЪЕКТ ПОЛОВЫХ ПРЕСТУПЛЕНИЙ (НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ)[©]**

В теории уголовного права принято считать, что социальную и юридическую сущность преступления определяют его объект. Поэтому чаще всего понятие соответствующей группы преступных посягательств определяют через данный признак состава преступления.

Вопрос об объекте сексуальных преступлений носит дискуссионный характер [8, с. 6-13; 16, с. 4-5; 19, с. 482-484; 21, с. 59-64; 22, с. 175-180]. Из имеющихся точек зрения за основу дальнейших рассуждений возьмем утверждение (которое в дальнейшем будет корректироваться), что таковым является *уклад половой (сексуальной) жизни*.

В уголовно-правовой литературе при определении объекта сексуальных преступлений ученые чаще всего оперировали понятием «*уклад половых отношений*» или «*уклад в области половых отношений*» (А. П. Дьяченко, А. Н. Игнатов, М. А. Конева, П. И. Люблинский, П. П. Осипов, А. М. Смирнов, Н. В. Тыдыкова, Я. М. Яковлев и др.).

П. И. Люблинский уклад половых отношений трактовал как порядок таковых, установленный в обществе [12, с. 19-20]. А. Н. Игнатов, по сути, отождествлял данный уклад с «социалистической половой моралью». Под половой моралью А. Н. Игнатов понимал не только правила поведения людей в области половых отношений, но также этические и эстетические взгляды, обычаи, касающиеся вопросов секса [8, с. 4-5, 8].

П. П. Осипов определил понятие «уклад половых отношений» как порядок отношений между людьми по поводу удовлетворения их половых потребностей, соответствующий «принципам социалистической морали» и охраняемый уголовным законом [16, с. 4-5]. По мнению Ю. К. Сущенко, уклад половых отношений представляет собой «сложившийся и существующий нравственно-половой порядок». Данному порядку «своейственно половое общение физически и нравственно подготовленных к этому личностей, осуществляемое естественным путем на добровольных началах» [24, с. 6].

Я. М. Яковлев считал, что основу уклада половых отношений составляют правила (нормы) половой морали. По его мнению, эти нормы многообразны: во-первых, половые отношения допустимы только между лицами разного пола, достигшими физической зрелости и отдающими себе отчет в характере и последствиях таковых. Во-вторых, половые отношения могут устанавливаться только добровольно и на принципах равенства (правового и морального) мужчины и женщины. При этом предпочтительной формой таких отношений назывался брак [28, с. 10]. Такое наполнение содержания уклада половых отношений позволило Я. М. Яковлеву сделать вывод, что их регулирование осуществляется не только уголовным, но и семейным законодательством. В то же время он разграничивал уклад половых отношений и уклад брачных отношений [Там же, с. 13-14].