

© Овсянкина, Г.П., 2021

УДК 782.1

DOI: 10.24412/2308-1031-2021-2-91-98

ОБРАЗ ФОРТЕПИАНО В ТВОРЧЕСТВЕ СЕРГЕЯ ОСКОЛКОВА

Г.П. Овсянкина¹

¹ Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена, 191186, Санкт-Петербург, Российская Федерация

Аннотация. Статья посвящена характеристике фортепианного творчества современного петербургского композитора С.А. Осколкова (1952 г.р.). Отмечается, что в нем присутствуют две образные и жанровые линии: лирической философской миниатюры и масштабной виртуозной композиции, в центре которой восемь сонат. Одна из центральных тем фортепианного творчества С.А. Осколкова обусловлена рефлексией искусства Серебряного века. Это подтверждает анализ циклов Пять постлюдий, Четыре «ReМинисценции» «Достижение истины» и Пять прелюдий. Среди традиций, ставших творческим импульсом, романтизм и символизм. От Шумана и Листа исходит склонность к посвящениям, тонким аллюзиям музыкального языка высоко чтимых композиторов – лирических героев Осколкова, скрытых программ. В сонатах Осколкова особенно убедительны связи с творчеством Скрябина. Проводятся параллели на эстетическом, композиционно-выразительном уровнях. В заключении статьи сделан вывод: через все творчество Осколкова прошел образ романтического фортепиано с элементами скрябинского символизма. Но Осколков не обращается к открытым романтическим аллюзиям, к цитированию. Это скрытые связи, завуалированные фактурными новациями последней трети XX в., ностальгия по великому искусству прошлого, как недостижимой мечте.

Ключевые слова: фортепианный романтизм, традиции Скрябина, трактовка сонаты, постлюдия, интровертное мышление, контролируемая алеаторика, современная фактурная организация.

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Овсянкина, Г.П. Образ фортепиано в творчестве Сергея Осколкова // *Вестник музыкальной науки*. 2021. Т. 9, № 2. С. 91–98. DOI: 10.24412/2308-1031-2021-2-91-98.

PIANO IMAGE IN THE WORK OF SERGEI OSKOLKOV

G.P. Ovsyankina¹

¹ A.I. Herzen Russian State Pedagogical University, 191186, Saint Petersburg, Russian Federation

Abstract. The article is devoted to the characterization of the piano work of the modern St. Petersburg composer S.A. Oskolkov (1952). It is noted that it contains two figurative and genre lines: a lyrical philosophical miniature and a large-scale virtuoso composition, in the center of which there are eight sonatas. One of the central themes of the piano work by S.A. Oskolkov is due to the reflexion of the art of the Silver Age. This is confirmed by the analysis of the cycles Five Postludes, Four "ReMiniscences" "Comprehension of Truth" and Five Preludes. Among the traditions that have become a creative impulse are romance and symbolism. From Schumann and Liszt comes a tendency to dedication, subtle allusions of the musical language of highly revered composers - the lyrical heroes of Oskolkov, hidden programs. In Oskolkov's sonatas, connections with Scriabin's work are especially convincing. Parallels are drawn on aesthetic, compositional and expressive levels. The conclusion of the article concluded: through all the work by Oskolkov was the image of a romantic piano with elements of Scriabin symbolism. But Oskolkov does not turn to open romantic allusions, to

quotation. These are hidden connections, veiled by the textural innovations of the last third of the twentieth century, nostalgia for the great sense of the past, as an unattainable dream.

Keywords: piano romanticism, Scriabin traditions, sonata interpretation, postlude, introverted thinking, controlled aleatorics, modern texture organization.

Conflict of interests. The author declares the absence of conflict of interests.

For citation: Ovsyankina, G.P. (2021), "Piano image in the work of Sergei Oskolkov", *Journal of Musical Science*, vol. 9, no. 2, pp. 91–98. DOI: 10.24412/2308-1031-2021-2-91-98.

Знакомство с концертными программами Санкт-Петербургской ассоциации современной музыки (АСМ) на протяжении 23 лет – с момента организации в конце 1993 г., вплоть до кончины ее основателей и первых руководителей – Г.И. Фиртича (1938–2016) и Б.И. Архимандритова (1932–2009) свидетельствует о том, что фортепиано и поныне является самым востребованным инструментом в творчестве современных петербургских композиторов.

В Дубовом зале Дома композиторов на концертах АСМ, где звучали фортепианные сочинения петербургских мастеров последней трети XX в.: Б.И. Тищенко, С.М. Слонимского, Г.И. Фиртича, В.Л. Наговицина, Б.И. Архимандритова, всегда привлекали внимание и произведения С.А. Осколкова. Как и его старшие коллеги, С.А. Осколков создал свой образ фортепиано, в котором классическая традиция и новаторский порыв сочетались с авторским стилем, словно доказывая, что еще есть в развитии фортепианного жанра «неизведанные горизонты». Характеристика этого «образа фортепиано» является целью настоящей статьи.

Сергей Александрович Осколков (1952 г.р.) – композитор, пианист, заслуженный деятель искусств России, профессор, заведующий кафедрой звукорежиссуры Санкт-Пе-

тербургского гуманитарного университета профсоюзов; выпускник Ленинградской / Санкт-Петербургской консерватории (по композиции у В.Л. Наговицина, по фортепиано у П.А. Серебрякова). Доминирующую роль в его творчестве играют фортепианные произведения, хотя он обращается и к другим жанрам, в том числе к опере, камерно-вокальным циклам и т.д.¹

Центр фортепианного списка С.А. Осколкова – восемь сонат, созданных с 1992 по 2014 гг. Они являются собой крупное завоевание не только в творчестве автора, но и в отечественной фортепианной сонате на исходе XX – начале XXI столетий. Осколков по-прежнему трактует сонату как жанр высоких идей и глубоких концепций: «В наше быстротекущее, “клиповое”, исчезающее время, за неимением возможности (для меня лично!) создания крупных симфонических полотен и, тем не менее, со склонностью к раздумьям о смысле бытия, о жизни и смерти, о космосе, о земной любви, о Боге этот жанр представляется мне самым уместным для камерного философского высказывания.

Будучи пианистом, я с благоговением отношусь к безграничным возможностям фортепиано, стараясь использовать в своих сонатах многие его обертоновые, регистровые, педальные, ударные и кантиленные

богатства (безусловно, XX век все это уже давно “открыл” и эксплуатировал).

Немаловажным для меня является работа над строительством крупной (протяженной) формы. В каждой из сонат мои представления и поиски новых для меня возможностей преломляются по-разному.

Кроме того, меня не покидают мечты о создании на основе накопленного сонатного опыта фундаментального симфонического опуса. К сожалению, пока это только мечты...»².

Широко трактует композитор в сонатах принцип цикличности, подчиняя его замыслу и центральной идее. Например, *Соната № 1* (1992) – трехчастная, *Соната № 2* (1994) – одночастная, *Соната № 4* (19 декабря 2000) – двухчастная, *Соната № 5* (13 марта 2002) – вновь одночастная и т.д. В *Сонате № 8*, названной *Три фантазии для фортепиано* (2014), несомненно содержание продиктовано программой на основе посвящений: I. *Памяти Клода Дебюсси «Угасших солнц огонь...»*, II. *Памяти моего деда композитора Льва Шполянского «Проповедь»* (по картине художника Валентина Афанасьева), III. *«Время назад»*. К масштабным формам примыкает *«Ком. Позиция»* для фортепиано в шесть рук (1999) – «Соната-фантазия».

Помимо сонат перу С.А. Осколкова принадлежат два фортепианных концерта, циклы миниатюр; рояль также вводится им в оркестровые и ансамблевые сочинения. Обращает на себя внимание наличие двух тенденций в фортепианных произведениях: наряду с крупными формами развивается и линия миниатюрных лирических зарисовок. Но эта лири-

ка специфична: в ней не доминирует характеристичность (хотя встречаются замечательные зарисовки, как, например, пьесы для фортепианного ансамбля «Rag-time» или «Ослик»), нет и эмоционально-гипертрофированных высказываний. Здесь сконцентрированы размышления художника о великом наследии европейского фортепианного искусства, восхищение его мастерами.

С.А. Осколкову близко искусство М.П. Мусоргского, И.Ф. Стравинского, С.В. Рахманинова, А.Н. Скрябина, С.С. Прокофьева; из современников – Л.А. Пригожина, Г.И. Фиртича. Очень сильная стилистическая составляющая, определившая прежде всего образы его сонат, связана с творчеством А.Н. Скрябина, что для фортепианной музыки последних десятилетий мало характерно³. Отзвуки традиций Скрябина прослеживаются и в творческой биографии С.А. Осколкова, и в его фортепианном стиле. Хотя это уже иной – современный взгляд на трактовку фортепиано. Осколков также является замечательным пианистом, успешно совмещая деятельность композитора и концертанта, причем он играет не только свои произведения, но и другие сочинения Новейшего времени, особенно петербургских авторов.

По средствам выражения, формообразованию в фортепианных произведениях С.А. Осколкова тесно переплетаются два творческих направления: классическое и остро-современное, порой авангардное. Согласно точке зрения композитора, «Музыка возникает из музыкального материала прошлого, из его интонаций. Свое – переплавлено с чужим. Каждое произведение строится по своим законам». Имен-

но такое «переплавление» скрябинских идей просматривается в фортепианных сонатах Осколкова. В этой связи нельзя не вспомнить мысль литературоведа Б.И. Ярхо: «То, что литературный источник первичен, а жизненный вторичен, должно быть для литературоведа аксиомой. Утверждать противное <...> это все равно, что утверждать, будто человек возникает из молока, каши, булки, говядины; конечно, без всего этого человек жить не может, как и литература не может жить <...> без притока жизненных материалов, но возникает человек все же не из пищи, а из человеческих же семенных клеток» (цит. по: Гаспаров М., 1969, с. 512)).

Специфическая черта стиля Осколкова заключается в постоянном обращении к *интонационно-фактурному облику фортепианной музыки прошлого*. Для композитора оно сконцентрировано на эпохе Серебряного века, в первую очередь стиле позднего Скрябина, русского авангарда начала века – Н.А. Рославца, А.С. Лурье и европейского искусства начала XX столетия. Не случайно один из самых популярных циклов Осколкова – Пять постлюдий – обращен к памяти пяти выдающихся композиторов: Д.Д. Шостаковича, С.С. Прокофьева, С.В. Рахманинова, К. Дебюсси, И.Ф. Стравинского. Эта идея стала смысловым стержнем пяти Прелюдий и четырех «РеМинисценций «Достижение истины»»⁴.

В основе музыки Осколкова лежит прежде всего *философская лирика*, высказанная *художником-интровертом*. В его фортепианных сочинениях воплощены рефлексия, образная ретроспекция, интроверт-

ный тип мышления. В них слышится скрябинская устремленность к «космическим» сферам, родственные им запредельные состояния сознания. Но в сонатах Осколкова не воплощается индивидуальная философская концепция. Общность между обоими стилями заключается в обостренно личностном психологизме, в образе лирического героя, порождающего драматические концепции.

Скрябинская идея преображающей силы искусства выражена как преклонение перед великими достижениями музыкального гения. Особенно выразительно об этом свидетельствуют уже упоминавшиеся Четыре «РеМинисценции», Пять постлюдий, Прелюдии. «РеМинисценции» посвящены Артуру Лурье, Николаю Рославцу, Дмитрию Шостаковичу и отцу Павлу Флоренскому. Заключительная пьеса, обращенная к о. Павлу, названа «Достижение истины», в честь научного труда ученого. Это название закрепилось за всем циклом. Все миниатюры подобны лаконичным реминисценциям музыкального языка первой половины XX в., сквозь которые просвечиваются отблески интонаций романтизма, раннего авангарда, символистского томления.

Пять постлюдий – афористичные зарисовки определенного душевного состояния, каждому из которых соответствует свое доминирующее средство выразительности: № 1 – тембр – фактура, № 2 – ритм, № 3 – гармония (есть черты сериальности), № 4 – ладовое мышление (с феноменом модальности), № 5 носит обобщающий характер в плане выразительного комплекса. Она является своего рода прощальным при-

ветом XX в., данью восхищения его выдающимися мастерами. В Постлюдиях есть тонкие ассоциации с творчеством Шостаковича, Прокофьева, Рахманинова, Дебюсси, Стравинского. Но это тайное посвящение⁹. В них и скрытых переключках с музыкальными стилями, внешним и духовным обликом лирических героев также можно усмотреть связь с фортепианным романтизмом, прежде всего Р. Шумана.

Нельзя не отметить, что у Осколкова и в крупных формах встречаются заглавия (см. Сонату № 8), посвящения (в Сонатах № 3, 4, 8), которые явно указывают на определенное музыкальное содержание, опять-таки как у Р. Шумана, Ф. Листа. Нотные тексты С.А. Осколкова изобилуют ремарками, свидетельствующими об авторском видении. Показательно сравнение Сергеем Александровичем «Ком.Позиции» с образами повести «Где сходилось небо с холмами» (1984) Владимира Маканина, ее глубоким философским рядом, в том числе с признанием художественного оскудения быта сельчан.

Напомним, что и у Скрябина изобилие ремарок на итальянском и французском языках включает мощный содержательный код, что позволило филологу А.В. Михайлову классифицировать их на семь уровней (1995, с. 124). Ремарки в произведениях Осколкова в основном итальянские, но встречаются и французские. Особенно активно употребляется романтическое *a piacere*.

Интерпретируется у Осколкова и синтетизм, который пронизывает творчество и всю музыкально-общественную деятельность композитора. У Осколкова он реализуется на

уровне художественной парадигмы конца XX – начала XXI столетия. В частности, синестетическая склонность выразительно проявляется в организации фестивалей «Сергей Осколков и его друзья», где с музыкой соседствуют живопись, литература, кинематограф.

Структура сонат Осколкова резонирует со скрябинской. И если Скрябин пришел к одночастной сонате в результате эволюции композиционного мышления, то у Осколкова разные принципы цикличности чередуются изначально. Ибо скрябинское видение сонаты воспринято Осколковым целостно, как сложившаяся классическая традиция.

Роднит со Скрябиным и принцип формообразования на основе композиционного наращивания или композиционного эллипсиса (термины В.П. Бобровского), порождающих сонатно-циклическую и другие индивидуально структурированные формы. В сонатах Осколкова, как и Скрябина, сочетается классицистское с чертами романтической поэмности. Как свидетельствует С.Э. Павчинский, «Основными качествами композиций сонат, симфоний и симфонических поэм Скрябина следует считать синтез классических и романтических принципов. Само по себе такое сочетание не ново. Но у Скрябина оно приобретает новое качество вследствие стремления, с одной стороны, к предельной динамизации развития, предельно обостренному процессу борьбы, а с другой – к идеально-закругленной, уравновешенной форме» (1979, с. 6). Импульсивная процессуальность стимулируется часто неординарностью формы второго плана. «Скрябинские» принципы

формы второго плана присутствуют и в композиционном развертывании сонат Осколкова.

Для обоих композиторов важна роль жанра фантазии, его взаимодействия с сонатой. Это порой отмечается в заголовке. У Скрябина – Соната-фантазия № 2, у Осколкова – Соната № 8 включает «Три фантазии», «Ком.Позиция» – Соната-фантазия.

Сродни скрябинским и музыкальный материал, и выразительные средства. Тематизм – яркий, рельефный, очень импульсивный. Но протяженных мелодических линий, как у романтиков, в нем немного. Он темб्रोфактурного, ритмического типа. Это символы энергии, поиска, волевых возгласов. Причем в соответствии с эпохой конца XX – начала XXI в. колористическая и вертикальная стороны выстраиваются с использованием новаторских композиторских техник.

Подобный подход в трактовке композиторского письма привносит элементы *структурной комбинаторики* (термин К.С. Волнянского), когда в хронотопе одного произведения сосуществуют разные принципы звукоорганизации. Ретроспекции в великое прошлое сочетаются у Осколкова с авангардными приемами письма: смелой кластерной техникой и контролируемой алеаторикой, беззвучным нажатием клавиш и другими неординарными исполнительскими приемами.

Уже в Сонате № 2 ярко представлен весь пианистический арсенал композитора: контролируемая алеаторика, фигуры с волнистыми «ребрами», впечатляющие педальные эффекты с «французскими» лигами, в том числе на басовых аккордах – *колоколах*, фигуры с постепенным

ускорением, беззвучные аккорды, *pizzicato* на струнах второй октавы. Сила динамизации воплощается благодаря подключению авангардных языковых средств, особенно фактурных. На последней странице стоит указание: «колотушками от литавр по струне До контроктавы». Создается впечатляющий сонористический эффект с семантикой заключения.

Виртуозность пианизма Осколкова часто предполагает введение кластерной техники, расширение температурных возможностей рояля, насыщение его звучания *quasi другими тембровыми красками*. В целом характерны и абстрагирование от классического фортепианного письма и одновременно рефлексия интонаций и образов классической фортепианной музыки. Произведения Осколкова, как в свое время новаторов-романтиков – Ф. Листа, Р. Шумана, А.Н. Скрябина, как бы ставят вопрос: что станет доминирующим в будущем? Но колористические эффекты всегда обусловлены философским контекстом, художественными образами.

Итак, несомненно, что через все творчество Осколкова прошел образ романтического фортепиано второй половины XIX – начала XX в. с элементами скрябинского символизма. Но, в отличие от своих современников, рефлексирующих романтический стиль, Осколков не обращается к открытым романтическим аллюзиям, тем более к цитированию. На уровне языка – это скрытые связи, завуалированные фактурными новациями последней трети XX в. На уровне духовно-эстетическом – это ностальгия по великому искусству прошлого, как недостижимой мечте.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ С.А. Осколков – автор свыше ста сочинений в различных жанрах, среди которых, помимо фортепианных произведений, выделяются оперы «Граф Нулин» (1981) по А.С. Пушкину, «Баллада об огурце» (2003) по Д. Хармсу, «Куприянов и Наташа» (2005) по А.И. Введенскому, два Концерта для фортепиано с оркестром (1981, 1988), кантата «Кортеж Орфея» для баритона и оркестра (1999) на стихи Г. Аполлинера, «Евангелические видения» для флейты, скрипки и фортепиано, вокальные циклы на стихи В.В. Маяковского (1975), «Волчонок» (1993) на стихи В.В. Набокова, Трио «Опрокинутые перспективы» для флейты, бас-кларнета и фортепиано (1996), сонаты для бас-кларнета и ударных (1998), для бас-кларнета и фортепиано, скрипки и фортепиано (2000, 2019) и др.

² Из беседы С.А. Осколкова с автором статьи в 2020 г. В дальнейшем ссылки на беседы с композитором в разные годы (середина 1990-х – начало 2000-х гг.) не оговариваются.

³ Напомним, что скрябинские влияния были очень сильны в отечественной фортепианной сонате в конце второго – третьем десятилетиях XX столетия: в творчестве Н.Я. Мясковского, С.Е. Фейнберга, В.Я. Шебалина, А.А., Г.А. и Ю.Г. Крейнов и др. (см.: (Шитикова Р., 2016; 2017)).

⁴ «ReMинисценции» и Прелюдии создавались специально для концерта, в котором исполнялись Пять постлюдий.

⁵ Цикл посвящен учительнице по фортепиано С.А. Осколкова – Галине Давыдовне Сладковской, у которой он обучался в Донецком музыкальном училище.

ЛИТЕРАТУРА

Гаспаров М.Л. Работы Б.И. Ярхо по теории литературы // Ученые записки Тартуского университета. Тарту: Изд-во Тартус. ун-та, 1969. Вып. 236. С. 504–514.

Михайлов А.В. Об обозначениях и наименованиях в нотных записях Скрябина // Нижегородский Скрябинский альманах: Сб. / сост. Т.Н. Левая, ред. Б.С. Гецелев. Н. Новгород: Нижегородская ярмарка, 1995. С. 118–150.

Павчинский С.Э. Сонатная форма произведений Скрябина. М.: Музыка, 1979. 245 с.

Шитикова Р.Г. Русская фортепианная соната 1920-х годов в художественном контексте эпохи. СПб.: Лань; Планета музыки, 2016. 268 с.

Шитикова Р.Г. Константы и метаморфозы жанра сонаты в музыке XX века. Н.Я. Мясковский, Д.Д. Шостакович, П. Булез. СПб.: Лань, Планета музыки, 2017. 252 с.

REFERENCES

Gasparov, M.L. (1969), “B.I. Yarkho’s works on the theory of literature”, *Uchenye zapiski Tartussskogo universiteta* [Scientific notes of the University of Tartus], Vyp. 236, Izd-vo Tartussskogo universiteta, Tartu, pp. 504–514. (in Russ.)

Mikhailov, A.V. (1995), “About designations and names in Scriabin’s musical notes”, *Nizhegorodskii Skryabinskii al’manakh* [Nizhny Novgorod Scriabin Almanac], in T.N. Levaya, B.S. Getsel’ev (ed.), *Nizhegorodskaya yarmarka, Nizhnii Novgorod*, pp. 118–150. (in Russ.)

Pavchinskii, S.E. (1979), *Sonatnaya forma proizvedenii Skryabina* [Sonata form of Scriabin’s works], *Muzyka, Moscow*, 245 p. (in Russ.)

Shitikova, R.G. (2016), *Russkaya fortepiannaya sonata 1920-kh godov v khudozhestvennom kontekste epokhi* [Russian Piano Sonata of the 1920s in the artistic context of the epoch], *Lan’, Planeta muzyki, Saint Petersburg*, 268 p. (in Russ.)

Shitikova, R.G. (2017), *Konstanty i metamorfozy zhanra sonaty v muzyke XX veka. N.Ya. Myaskovskii, D.D. Shostakovich, P. Bulez* [Constants and metamorphoses of the Sonata genre in the music of the twentieth century. N.Ya. Myaskovsky, D.D. Shostakovich, P. Boulez], *Lan’, Planeta muzyki, Saint Petersburg*, 252 p. (in Russ.)

Сведения об авторе

Овсянкина Галина Петровна, доктор искусствоведения, профессор, профессор кафедры музыкального воспитания и образования Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена (Институт музыки, театра и хореографии) (Санкт-Петербург)

E-mail: galkax@mail.ru

Author information

Galina P. Ovsyankina, D.Sc. (Art Criticism), Full Professor, Professor of the Department of Music education and education at A.I. Herzen State Pedagogical University of Russia (Institute of music, theatre and choreography) (Saint Petersburg)

E-mail: galkax@mail.ru

Поступила в редакцию 23.04.2021

После доработки 14.05.2021

Принята к публикации 19.05.2021

Received 23.04.2021

Revised 14.05.2021

Accepted for publication 19.05.2021