

Н. П. Рязанова

Под знаком песенности: творчество П. Рязанова в 1930-е гг.

Композиторское творчество Петра Борисовича Рязанова (1899–1942) – профессора Ленинградской консерватории, педагога, музыковеда и фольклориста, относится к 1920–1930-м гг. В своем творчестве 1930-х гг. он отходит от музыкального авангарда, представителем которого он являлся во второй половине 1920-х гг., и становится поборником искусства, говорящего «понятным, доступным в высоком смысле языком».

Ключевые слова: П. Рязанов, Российская ассоциация пролетарских музыкантов (РАПМ), композиторы-попутчики, песенность

Nina P. Ryazanova

Under sign of song genre: music by Peter Ryazanov in 1930's

Music by Peter Ryazanov (1899–1942), professor at the Leningrad Conservatory, educator, musicologist and folklorist, has been written by him in 1920–1930's. In 1930's he estranges his music from the avant-garde which he presented in the late 1920's, and he becomes a devotee of the art which is speaking with a «clean and in high sense intelligible language».

Keywords: Peter Ryazanov, Russian Association of proletarian musicians (RAPM), companion composers, song genre

Статья, являющаяся частью большой работы, посвящена композиторской судьбе П. Б. Рязанова (1899–1942), обратившего на себя внимание слушателей и критиков в 20-е гг. прошлого столетия сочинениями авангардного направления. Наряду с такими композиторами, как Г. Попов, В. Дешевов, А. Мосолов, В. Щербачев и др., он претворял в своем творчестве те взгляды на современное искусство, которые декларировались АСМ (Ассоциацией современной музыки). Но политико-культурная парадигма, сложившаяся на рубеже 1920–1930-х гг., заставила многих композиторов резко изменить стилистику и направить свое творчество в сторону большей доступности.

В какой мере отход от современничества происходил под давлением извне, а в какой он стал результатом искренних стремлений композиторов переориентировать свое творчество в сторону большей простоты? Очевидно в каждом случае по-разному. Многие композиторы были вынуждены обратиться к темам, более созвучным требованиям социалистического строительства. Давление со стороны РАПМ было сильным – это и настоящая травля на страницах прессы с обвинениями «композиторов в „политической реакции“»¹, и характерные для 1930-х гг. всевозможные общественные суды и чистки. Архив Рязанова содержит следующее сведение: «Проходил чистку госапп<арата> в 1931 г. в бытн<ость> редак<т>ором ЛОМИ. Результат – оставление на работе»². Отмечу, что именно в 1931 г. были разгромлены так называемые «контрреволюционные группы в издательском деле СССР»³.

1930 г. взят за точку отсчета последнего периода композиторской биографии Рязанова, так как

он ознаменовался кризисом, а затем сменой творческих установок композитора. Жесткая критика, обвинения в формализме (не только в творчестве, но и в педагогике) сделали свое дело, и в творчестве Рязанова наступает пауза, продолжавшаяся с 1930 по 1932 г. Рязанов пишет об «ужасающей растерянности, которая давила в последние два года особенно ощутительно»⁴. Сфера прикладной музыки, ставшая прибежищем для Г. Попова и Д. Шостаковича, была ему чужда. В 1930 г. он обращается, как и многие композиторы того времени (например, А. Мосолов и Г. Попов), к фольклору, к обработкам. В марте этого года он сделал переложение для голоса с симфоническим оркестром пяти песен Лядова, Стравинского и Гречанинова, объединив их названием «Детские песни». Следом за переложениями чужих обработок Рязанов делает обработки собственных записей народных песен. В 1931–1932 г. он обработал для голоса с фортепиано семь песен, записанных им самим. Обработки Рязановым народных песен представляют совсем другое направление фольклоризма по сравнению с его же «Частушечной сюитой» (1926–1927 гг.), воплотившей традиции Стравинского русского периода.

Ряд композиторов, пытавшихся вписаться в новые реалии советской музыкальной жизни, был назван «попутчиками» – категорию промежуточную между АСМом и РАПМом. К таковым относились, например, Шебакин, Попов, Шостакович. Термин «попутничество», оскорбительный по вкладываемому в него смыслу, начал применяться с конца 1920-х – начала 1930-х гг. для той части интеллигенции, которая стала «перестраиваться, принимать рапмовские лозунги и работать в ука-

занном направлении»⁵. В эти годы подчас одни и те же композиторы состояли в объединениях и кружках с диаметрально противоположными платформами. Более того, в Ленинграде в 1930 г. не кто иной как Г. Попов «по предложению Ленинградской ассоциации пролетарских музыкантов, организовал композиторский кружок при ЛАПМе⁶, в котором с горячей общественно-музыкально-политической страстью обсуждались проблемы развития советской музыки»⁷. Есть основания полагать, что и Рязанов примерно с 1931 г. делает какие-то шаги в сторону РАПМ (состоя при этом в 1932 г. в композиторской секции Всеросскомдрама⁸). В АР сохранилось письмо А. Давиденко, одного из лидеров РАПМа, Рязанову, написанное в конце 1931 г. и косвенно свидетельствующее об этом. Привожу его полностью⁹:

Ув<ажаемый> Петр Борисович!¹⁰

Муз<ыкальный> фронт задержал меня и Белого в Москве, и мы не смогли приехать в Ленинград в конце декабря, как обещали. Очень интересно было бы знать, как идет работа на произв<одственных> композиторских совещаниях, познакомиться с планом, протоколами. Вообще покрепче связаться. Перед отъездом беседовал с Вашими ребятами. Впечатление по первому знакомству, что они могут быть хорошей организующей силой в Консерватории в смысле перестройки композиторского отделения. Думается, что им и Вам конечно нужно учесть наш опыт борьбы в ВМШ, дабы избежать наших ошибок, думаем с Белым приехать в Ленинград в десятых числах января, дня за 2-за 3 снесемся с Лапмом. Хотелось бы знать Ваше мнение о ходе работ произв<одственных> совещаний и о мероприятиях В<ашей?> группы. Буду очень благодарен, если напишите вкратце. Есть ли какие-нибудь новости на муз<ыкальном> фронте Ленинграда. О Моск<овском> фронте наверно знаете.

С приветом А. Давиденко

Р. С. Пишите на редакцию «Пр<олетарского> музыканта»

Простите за спешку письма¹¹.

Письмо Рязанова Щербачеву от 4 февраля 1932 г., написанное всего за два с половиной месяца до знаменитого постановления ЦК ВКП (б) от 23 апреля 1932 г. «О перестройке литературно-художественных организаций», ликвидировавшего РАПМ, проливает свет на ситуацию, сложившуюся в начале 1930-х гг., в среде ленинградских композиторов, на которых лозунги РАПМа стали оказывать влияние в их поисках нового музыкального языка. Примерно со второй половины 1931 г. (как можно судить по косвенным данным) по словам Рязанова

в письме Щербачеву, «многое стало казаться иначе, и не только казаться, а глубоко осознаваться и даже претворяться в действительность. За это время, как Вам, вероятно, в общих чертах известно, группа нас. композиторов. объединилась для совместной творческой работы¹², кое-что уже успели в этом смысле сделать, а главное – по многим вопросам договорились принципиально и определенно повернулись лицом к творчеству на совершенно твердых позициях. Почти все мы работаем сейчас над созданием массовой песни, над созданием того, что по содержанию своему качественно сильно отличается от того, что мы делали раньше <...>. Если б Вы только знали, какую трудную и упорную работу по перевоспитанию на творчестве проделывает сейчас каждый из нас! <...> Мы почувствовали себя не оторванными от жизни страны, не выброшенными за борт, мы почувствовали себя полезными в своем творчестве <...>. Нас критикуют, и критикуют дружески<...>»¹³.

Полагаю, что Рязанов заставил себя внутренне убедить в справедливости критики со стороны представителей РАПМа. Тем не менее, как и многие его коллеги-композиторы, он вероятно поначалу положительно оценил появление постановления 1932 г. «О перестройке литературно-художественных организаций», упразднившего РАПМ. Надо думать, что следующие строки из письма Г. Попова отцу относительно постановления отражают настроения в том числе и Рязанова: «Мы – группа композиторов – уже очень серьезно обсуждали это постановление и наметили ряд мероприятий для дальнейшего участия в общественно-творческой работе вновь организуемого Союза советских композиторов»¹⁴.

Чувство удовлетворения, с которым была воспринята ликвидация РАПМа, не мешал, однако, отмечать и Рязанову, и Щербачеву положительные, по их мнению, моменты в деятельности упраздненной группировки. Рязанов, в частности, одной из заслуг РАПМа видит их «борьбу за содержательное, воспитывающее массы, искусство, <...> за советскую тематику»¹⁵. Щербачев же говорит: «При всех уродливых загибах, вульгаризациях и вредных ошибках РАПМа необходимо признать и немаловажные, положительные стороны ее деятельности. Значительная часть композиторов это сознает и отмечает. Именно РАПМ впервые заговорила о массовой музыкальной работе и связала нас практически с рабочей самостоятельностью <...> После РАПМа мы не те, что были до РАПМа»¹⁶.

В 1930-е гг. многие композиторы в поисках нового стиля обратились к жанрам, ставшими предпочтительными – тем, «которые связаны со словом: кантатно-ораториальному, операм и массовым песням»¹⁷. Одним из директивных мероприятий, предназначенных музыкальным организациям,

по выполнению постановления «О перестройке литературно-художественных организаций» от 7 мая 1932 г. было утверждение «предложения о создании массовых песен и маршей»¹⁸.

Стиль Рязанова в сочинениях, следовавших после 1932 г., постепенно меняется в сторону большей простоты языка, в основе которого находится расширенная тональная техника. В его сознании выстраивается следующая парадигма: массовое искусство – народное – фольклорное начало как воплощение народного. О своем творчестве авангардного периода он позднее в 1936 г. в период кампании против формализма, вынужден сказать, что: «в свое время в ряде своих произведений (романсы, фортепианная сюита и др.) находился под непосредственным воздействием того же западного формализма»¹⁹.

Рязанов искренне пытается, чтоб не чувствовать себя «выброшенным за борт», переориентировать свое творчество в сторону массовых жанров. В результате появились его песни для хора: «Красноармейская походная» и «Волнуется синее море». В этих сочинениях угадываются интонации солдатского фольклора, революционных песен, частушечных наигрышей.

Но бодрые массовые песни и марши, приветствуемые идеологами РАПМа, не были органичны для дарования Рязанова – он тяготел к лирике, которая долгое время была не в чести. «Разрешение» на лирическое высказывание поэтам и композиторам было «выдано» лишь после разгрома РАПМа в 1932 г. Теперь в качестве важнейшей задачи советских композиторов провозглашалось: «Во что бы то ни стало создать нашу лирику!»²⁰.

Выходом из кризиса для Рязанова стали появившиеся один за другим струнный «Квартет» (соч. 1934–1935, изд. в 1936) и вокальный цикл для высокого голоса с фортепиано, на тексты советских поэтов «Короткие песни» (соч. 1935–1936 изд. 1936). При жизни автора квартет часто исполнялся, имел успех и был включен в качестве одного из обязательных произведений советских композиторов для исполнения в 1938 г. на Всесоюзном конкурсе смычковых квартетов.

А в области вокальной музыки наиболее заметным и «замеченным» сочинением последнего периода творчества Рязанова явились его лирические «Короткие песни». Эти песни были с одобрением упомянуты музыковедом В. И. Музалевским в докладе «Советская вокальная лирика», прочитанном на юбилейной сессии Института театра и музыки, посвященной двадцатилетию Октября 25 ноября 1937 г., как пример «нового формообразования, где получают сплав романсно-песенного порядка». «Короткие песни» противопоставлены «Четырем стихотворениям Александра Блока» для голоса с фортепиано – сочинению «современнического»

периода творчества Рязанова, критикуемые теперь и за выбор стихов Блока (!), и за «крайнюю изощренность красок». Докладчик выделил творчество Рязанова как «очень характерный штрих в истории нашей ленинградской песни», подчеркивая «что этот композитор наиболее ярко примыкал к самым крайним течениям западноевропейского творчества»²¹.

В названиях сочинений Рязанова 1930-х гг. как опубликованных, так и оставшихся в черновых набросках, постоянно встречается слово «песня» не только в отношении вокальных произведений, но и применительно к инструментальным. Струнный «Квартет» первоначально имел такие варианты названий: «Молодежные песни для струнного квартета», «Годы молодые». Н. Г. Шахназарова справедливо замечает, что «знаковая функция массовой песни – как определенного содержательного символа эпохи – подтверждалась ее использованием в произведениях „академических“ жанров»²². Столь же знаковым является для Рязанова прилагательное «молодежная», которое часто применялось композитором в обозначении жанра.

Для опубликованных произведений Рязанова последнего периода (кроме «Квартета» и «Коротких песен», это – «Лирические этюды» для фортепиано, «Три пьесы для виолончели с фортепиано»), а также неопубликованных «Таборных песен» характерно сочетание демократичности, доступности с высоким профессионализмом. Собственно, этот синтез он имел в виду и в своем выступлении 1936 г., говоря, что «наступил такой момент, когда граница между пониманием массового самостоятельного искусства и между тем, что называлось у нас большим искусством, должна быть уничтожена в сознании композитора»²³. А тремя годами ранее при обсуждении творчества Г. Попова он конкретизирует свое понимание путей обогащения музыкального языка: «необходимо в значительной степени не упростить язык, но сблизить его с той культурой, на почве которой вырастает и Попов, и все мы»²⁴.

Несмотря на то, что успех «Квартета» позволил Рязанову обрести уверенность в себе, сильно пошатнувшуюся в годы кризиса, он в письме к жене с горечью замечает: «Откуда люди берут на себя право и смелость утверждать свои вкусы в отношении сложившегося человека, имеющ<его> собствен<ные> духовн<ые> запросы и вкусы? Ведь вот такие вещи больше всего мешают людям идти своей дорогой <...> Надо мной все это висит как-то уже много-много лет...»²⁵.

В 1936 г. в Ленинградском отделе Союза композиторов состоялся, по-видимому, последний в жизни Рязанова творческий просмотр, на котором был представлен ряд его сочинений 1930-х гг.²⁶ Какова была обстановка просмотра, можно судить по сохранившемуся черновику

письма Рязанова, написанного по приезду в Тбилиси, виолончелисту Александру Яковлевичу Штримеру, с которым его связывали творческие и дружеские отношения. Он пишет: «Когда я суммировал в голове все то, в чем меня обвиняли, <...> у меня пропало всякое желание заниматься по крайней мере на ближайшее время, и я делаю огромные усилия над собой для того, чтобы хоть сколько-нибудь вернуть прежнее настроение и желание работать»²⁷.

Таким образом, можно говорить о неоднозначности оценки критикой изменившейся стилистики сочинений Рязанова 1930-х гг.: от одобрительных в адрес «Квартета» и «Коротких песен» до упреков в «модернистических тенденциях, наклонности к вычурности» (Чулаки), но с признанием «чрезвычайно отточенности изложения» своих мыслей с абсолютным мастерством» (Штрейхер)²⁸.

Установке на песенность в широком смысле слова Рязанов остался верен до конца жизни: последнее, незавершенное сочинение для оркестра, помеченное июлем 1941 г., носит название «Молодежные песни». Но если песенность в 1920-е гг. понималась им как синоним линейности в хиндемитовском духе, то в 1930-е гг. она воспринималась как средство объективного отражения действительности, создания искусства понятного массам, а не только профессионалам.

Такое понимание песенности несомненно отразилось не только в произведениях самого Рязанова, но и стало определяющим для его учеников, среди которых были В. Соловьев-Седой и Г. Свиридов.

Примечания

¹ Письмо Г. Н. Попова отцу Н. Д. Попову № 30 от 5 мая 1932 г. // Попов Г. Н. Из литературного наследия / ред.-сост. З. А. Апетян. М.: Совет. композитор, 1986. С. 63.

² Архив Рязанова (в дальнейшем – АР). № 266: Карандашная запись, относящаяся, по-видимому, к 1935 г., сделанная на обороте машинописного «Жизнеописания» от 10 июля 1934 г.

³ Из доклада секретно-политического отдела ОГПУ «Об антисоветской деятельности среди интеллигенции за 1931 г.», не ранее 10 декабря 1931 г. // Власть и художественная интеллигенция: документы ЦК РКП (б) – ВКП (б), ВЧК – ОГПУ – НКВД о культурной политике, 1917–1963 / под ред. А. Н. Яковлева; сост. А. Артизов, О. Наумова. М.: Междунар. фонд «Демократия», 1999. С. 160.

⁴ Письмо Рязанова Щербачеву от 4 февр. 1932 г. // Щербачев В. В. Статьи, материалы, письма / сост. Р. Слонимская. Л.: Совет. композитор, 1985. С. 281.

⁵ Власова Е. С. Советское музыкальное искусство сталинского периода: борьба агитационной и художественной концепций: дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.02. М., 2010. С. 176.

⁶ ЛАПМ – Ленинградская ассоциация пролетарских музыкантов.

⁷ Письмо Г. Н. Попова П. П. Назаревскому № 109 от 19–22 октября 1939 г. // Попов Г. Н. Из литературного наследия. С. 123.

⁸ Власова пишет о Всероскомдраме как «единственной организации, которая высказывала открытое сопротивление позиции РАПМа» (Там же. С. 178).

⁹ Письмо Давиденко (АР. № 264) публикуется впервые.

¹⁰ Первоначально предполагалось более официальное обращение «т. Рязанов», оно переправлено на «Петр Борисович».

¹¹ Внизу страницы карандашная приписка рукой П. Рязанова: «конец 1931 г.».

¹² Вероятно, имеется в виду кружок при ЛАПМ, организованный в 1930 г. Поповым. И очевидно, Давиденко, говоря о «Ваших ребятах» в приводимом выше письме Рязанову, также имеет в виду этот кружок.

¹³ Щербачев В. В. Указ. соч. С. 281.

¹⁴ Письмо Г. Н. Попова – Н. Д. Попову № 30 от 5 мая 1932 г., Ленинград // Попов Г. Н. Из литературного наследия. С. 63. Весьма вероятно, что в письмах Рязанова – Щербачеву и Попова – отцу речь идет об одной и той же «группе композиторов».

¹⁵ См.: Рязанов П. Б. К новому этапу // Итоги первой годовщины постановления ЦК ВКП (б) о перестройке литературно-художественных организаций: сб. ст. / ЛССК; под общ. ред. В. И. Тоболькевича. Л.: Госмузиздат, 1933. С. 20.

¹⁶ Щербачев В. В. Впереди еще упорная борьба // Там же. С. 18.

¹⁷ Шахназарова Н. Г. Парадоксы советской музыкальной культуры, 30-е гг. М.: Индрик, 2001. С. 45.

¹⁸ Власть и художественная интеллигенция. С. 175.

¹⁹ Рязанов П. Б. Против сумбура в музыкальной учебе // Ленингр. правда. 1936. 16 марта, № 62 (6247). С. 4.

²⁰ Иохельсон В. Е. Постановление ЦК ВКП (б) от 23 апреля 1932 г. и задачи Союза советских композиторов: докл. на собрании ленингр. композиторов 1 авг. 1932 г. // Итоги первой годовщины постановления ЦК ВКП (б) о перестройке литературно-художественных организаций. С. 103.

²¹ ЦГАЛИ СПб. Ф. 82. Оп. 3. № 84. Л. 312–323.

²² Шахназарова Н. Г. Указ. соч. С. 54.

²³ Стенограмма заседания Ленинградского отделения Союза советских композиторов в феврале 1936 г. / публ. Н. Грязновой // Шостакович – Urtext / ред.-сост. М. П. Рахманова. М.: Дека-Вс, 2006. С. 328.

²⁴ ЦГАЛИ СПб. Ф. 348. Оп. 1. № 5: Стенографический отчет заседания правления ЛОССК по обсуждению доклада Арапова о творчестве Попова. Ч. 2. 8 мая 1933 г. Л. 11 об.

²⁵ АР. № 264. Черновик письма О. Пядышевой (второй жене композитора) от 11 августа 1935 г.

²⁶ АР. № 311 содержит беглые заметки Рязанова, сделанные в ходе обсуждения, по которым можно судить, что показывались две тетради фортепианных пьес в исполнении А. Д. Каменского, одна из которых в 1939 г. была опубликована под названием «Лирические этюды», «Короткие песни» в исполнении О. П. Пядышевой и В. П. Ивановой и, видимо, две виолончельные пьесы в исполнении А. Я. Штример и А. М. Штример из будущего цикла «Три пьесы для виолончели с фортепиано, на мотивы белорусских песен» (ор. 11), опубликованных в 1940 г.

²⁷ Письмо П. Б. Рязанова – А. Я. Штримеру от 15 декабря 1936 г. Черновик, с пометой Рязанова «не послано» (АР. № 264).

²⁸ АР. № 311.