

Н. П. Рязанова

**К истории ленинградского музыкального авангарда 1920-х гг.:
Петр Рязанов**

Композиторское творчество Петра Борисовича Рязанова (1899–1942) – профессора Ленинградской консерватории, педагога, музыковеда и фольклориста, относится к 1920–1930-м гг. Его сочинения 1920-х гг. явились яркой страницей истории ленинградского музыкального авангарда.

Ключевые слова: П. Рязанов, авангард 1920-х гг., Ленинградская консерватория, современничество

Nina P. Ryazanova

To history of musical avant-garde of 1920's in Leningrad: Peter Ryazanov

Music by Peter Ryazanov (1899–1942), professor at the Leningrad Conservatory, educator, musicologist and folklorist, has been written by him in 1920–1930's. His music of 1920's was an outstanding page in the history of musical avant-garde in Leningrad.

Keywords: Peter Ryazanov, musical avant-garde of 1920's, Leningrad Conservatory, contemporaneity

Постсоветское музыковедение справедливо констатирует тот факт, что долгое время «общая картина отечественной музыки XX в., как она представлялась в учебных пособиях, исследованиях, концертной жизни, оказывалась обедненной, ущербной, содержащей множество пробелов»¹. Стало совершенно очевидным, что прервалось «развитие направлений, которые могли бы изменить или, во всяком случае, дополнить картину советской музыки»². Однако в последние десятилетия истории музыки немало сделали, чтобы изменить ситуацию и представить ряд забытых имен, если не в концертной жизни, то в исследованиях. Имеются в виду имена Г. Попова, А. Мосолова, В. Дешевова, В. Щербачева, М. Штейнберга, Н. Рославца, А. Лурье и др.

Настало время сказать также о творчестве практически забытого ленинградского музыканта П. Б. Рязанова (1899–1942), композиторская судьба которого, складывавшаяся в 1920–1930-е гг., достаточно типична и во многом совпадает с вышеуказанными композиторами, так как оказалась предопределена политико-культурной парадигмой того времени.

Если оставить за скобками годы овладения профессией, то творческий путь П. Б. Рязанова продолжался всего 13 лет. Будучи весьма требовательным к себе, Рязанов сам счел возможным опубликовать лишь восемь опусов. Изучение же рукописного архива композитора выявило 62 законченных произведений и большое число неоконченных. Завершенных сочинений на самом деле было больше, так как есть сведения об исполнении при жизни Рязанова того или иного произведения, от которого в архиве композитора³ мы находим лишь фрагменты, неполные рукописи.

Несмотря на краткость его творческого пути, мы вправе различать в творчестве Рязанова три перио-

да: I – ранний с 1913 г. по начало 1925 г. – от первого сочинения, сохранившегося в АР, помеченного юным автором 1913 г., до момента окончания Ленинградской консерватории; II – со второй половины 1925 г. по 1929 г. – годы после окончания консерватории, включившие наиболее авангардные сочинения Рязанова, и III период – с 1930 г. до 1938 г. – начало которого характеризуется творческой паузой, переключением композитора на переложения, обработки, а затем последующей сменой языковых норм в собственных сочинениях. В последние годы жизни, с 1939 и до кончины в октябре 1942 г., Рязанов не довел до конца ни один из своих замыслов.

Имя Рязанова-композитора приобрело известность с середины 1920-х гг., когда одно за другим прозвучали его «Соната» для фортепиано, «Четыре стихотворения А. Блока» для голоса с фортепьяно, «Частушечная сюита» для голоса, скрипки, флейты, кларнета и фагота, «Сюита для фортепьяно». Сочинения Рязанова последних консерваторских лет и по окончании Ленинградской консерватории лауреатом (1925 г.) характеризуют его как представителя музыкального авангарда. Д. Мийо, познакомившийся с музыкальной жизнью СССР во время своего приезда в 1926 г., писал: «У композиторов Ленинграда наблюдается настоящее возрождение <...> Такие критики, как Глебов, пианисты, как Каменский и Друскин, композиторы, как Дешевов, Попов, Рязанов, Шиллингер и Тюлин, и такой дирижер, как Дранишников, говорят за жизнеспособность русской музыки будущего»⁴.

Годы обучения Рязанова в Петроградской – Ленинградской консерватории (1920–1925) и последующей работы там в качестве педагога, совпали с консерваторскими годами Шостаковича (1919–1926) и Попова (1922–1930). Богданов-Березовский, учившийся в консерватории на одном

курсе с Шостаковичем (1919–1927), впоследствии вспоминал, что у большинства студентов-композиторов, учившихся в Петроградской (Ленинградской) консерватории в первой половине 1920-х гг. отношение к направлению, представленному «именами Глазунова, Штейнберга, Соколова, Житомирского, Чернова, Калафати», было «активно критическим»⁵.

Свидетельством круга товарищеского общения Рязанова, складывавшегося на почве общности взглядов и недовольства дореформенным консерваторским образованием, являются посвящения произведений, дарственные надписи на сочинениях. Так «Скерцо» Шостаковича Es-dur, op. 7 (сочиненное в 1923–1924 гг.) посвящено Рязанову⁶. Вот перечень некоторых надписанных нотных изданий из библиотеки Рязанова: Щербачев «Вторая соната» для фортепиано соч. 7 – «Дорогому верному другу П. Б. Рязанову не в осуждение сего юного писания В. Щербачев 10/VI 1926 г.»; Шостакович «Три фантастических танца» для фортепиано op. 1 – «Дорогому Петру Борисовичу Рязанову на память 9 IV 27 Д. Шостакович».

Огромную роль в формировании Рязанова – композитора и музыканта сыграл В. В. Щербачев, поборник современной музыки, который с 1923 г. стал преподавать в Ленинградской консерватории. Первое знакомство Рязанова с ним состоялось, очевидно, в рамках «Кружка композиторов», объединявшего молодых композиторов (в том числе Рязанова), в организации которого принимал участие Щербачев. Вокруг Щербачева «стало группироваться все молодое и талантливое в области музыкально-творческой мысли»⁷. Исполнения сочинений студента Рязанова состоялись именно в этом кружке, а также в Малом зале консерватории и в обществе «Друзей камерной музыки». А вскоре по окончании консерватории, в 1926 г. его произведения исполнялись в собраниях недолго просуществовавшего «Кружка новой музыки».

Кроме показов собственных сочинений в «дружеских» кружках⁸ практиковалась совместное изучение, обсуждение и исполнение различных музыкальных произведений. Например, об одном из таких кружков позже, в 1939 г. вспоминал Г. Попов: «В 1929/30 г. я организовал и руководил кружком „Новой музыкальной культуры“ при Ленинградской консерватории. В этот кружок мне удалось привлечь наиболее прогрессивно мыслящую и творчески активную группу молодых ленинградских композиторов и наиболее передовых представителей из руководителей композиторского факультета Ленинградской государственной консерватории. В кружке работали профессор Б. В. Асафьев, профессор В. В. Щербачев, композиторы Ю. Н. Тюлин, П. Б. Рязанов, Волошинов, Арапов, Юдин, Животов, Казанцева, Чичерина, пианисты Юдина, Каменский, Друскин и многие другие»⁹.

1920-е гг. в советском искусстве проходили под знаком борьбы группировок – АСМ и РАПМ, противоположно трактовавших понятие «революционное искусство». Обе противоборствующие стороны (а не только представители РАПМ, как пишет И. А. Барсова) «ощущали себя на фронтовой полосе», чему есть многочисленные письменные свидетельства¹⁰, а словосочетание «музыкальный фронт» неизменно присутствует во всех официальных устных и печатных высказываниях того времени. Так редакция журнала «Современная музыка» сообщает весной 1926 г., что «имела намерение дать в этом же номере осведомление о творчестве группы молодых ленинградских композиторов, создающих новый фронт ленинградской музыкальной жизни»¹¹. К «фронту» относился и Рязанов. В этом же году Ю. Н. Тюлин дарит Рязанову ноты своих «Пяти пьес для фортепиано» op. 5 со следующей надписью – «Дорогому собрату по оружию от автора. Май 1926 г.». Об этом свидетельствует и «дарственная надпись композитора Гавриила Попова своему коллеге на экземпляре изданной партитуры его Септета „Дорогому талантливому Петру Борисовичу Рязанову – в знак единого фронта борьбы за новую музыкальную культуру – от автора. Февраль 1929 г. Ленинград“»¹².

Сочинения Рязанова второй половины 1920-х гг. свидетельствовали о его причастности русскому авангарду. В кратчайший срок он проделал путь от ранней прелюдийной лирики скрябинского толка через отголоски позднего романтизма в «Сонате» (соч. 1925 г.), воплощение экспрессионистской стилистики в «Четырех стихотворениях А. Блока» (соч. 1926 г.) к жесткой линейности «Сюиты для фортепиано op. 5» (соч. 1926–1927 гг.).

Заслуживает внимания, что в первом исполнении «Четырех стихотворений А. Блока» для голоса с фортепиано в собрании «Кружка новой музыки» 26 апреля 1926 г. принимал участие в качестве пианиста Г. Попов. Критикой отмечено, что «„Стихотворения“ Рязанова – крупный и ценный вклад в русскую вокальную литературу»¹³, а «Соната» и «Сюита для фортепиано op. 5» «показывают нам его в качестве глубокого и мыслящего музыканта»¹⁴.

Одновременно с фортепианной «Сюитой» Рязанов сочинил «Частушечную сюиту» для голоса (без текста) и камерного ансамбля (соч. 1926–1927 гг.), показав ее в собрании ЛАСМ. Этой сюитой Рязанов продемонстрировал совершенно новый подход к фольклору, своеобразно преломляя опыт Стравинского русского периода. Об увлеченности Рязанова Стравинским свидетельствует и его намерение написать исследование об интонационных приемах Стравинского «на таких произведениях как „Байка“, „Свадебка“ и „Мавра“» о чем он сообщает в письме к Б. В. Асафьеву от 6 июня 1927 г.¹⁵

Музыкальные увлечения Рязанова и Попова в эти годы очень близки: в своем дневнике Гавриил Николаевич с восторгом отзывается о приобретенных им сюитах из «Петрушки» Стравинского для фортепиано в две руки и Хиндемита «1922 г.»¹⁶.

Напрашивается любопытная параллель между Септетом Попова, в отношении которого отмечаются влияния различных стилей, в том числе Стравинского¹⁷, и «Частушечной сюитой» Рязанова. В первых частях обоих произведений особенно ощущается их близость благодаря приверженности обоих композиторов одним и тем же моделям, технике длительных остинато, создающих фон, на котором рисует свои узоры поначалу флейта, а затем и другие инструменты. Оба произведения предназначены для камерного состава и писались одновременно – в 1926 г. Септет Попова (сочинявшийся сначала как секстет) в четырех частях для флейты, кларнета, фагота, трубы, скрипки, виолончели и контрабаса был начат в январе 1926 г., первые две части которого были впервые исполнены 31 мая 1926 г. в Кружке новой музыки в 4-м Государственном музыкальном техникуме под управлением Щербачева. «Частушечная сюита» Рязанова ор. 4 для голоса (без слов)¹⁸, флейты, кларнета, фагота и скрипки в трех частях сочинялась в апреле-мае 1926 г. и была исполнена единственный раз при жизни автора через год в закрытом исполнительном собрании в 1927 г., предположительно 2 мая в переложении для двух фортепиано¹⁹. Показ в закрытом собрании, да еще в фортепианном переложении погубил исполнительскую судьбу этого замечательного произведения Рязанова на корню. Судьба Септета Попова сложилась куда благоприятнее – он был замечен и стал в последующие годы в глазах музыкантов своего рода символом композитора.

В статье «От „новой музыки“ к новому музыкальному мировоззрению» Б. В. Асафьев отмечает, что «Характерной чертой, свойственной ленинградской музыкальной культуре последних пяти лет, было интенсивное стремление к познанию и усвоению основных направлений и важнейших творческих завоеваний западной музыки последних десятилетий»²⁰. Современная музыка звучала в эти годы в Ленинграде на многих концертных площадках и, в том числе в концертах Ассоциации современной музыки (АСМ), Кружка новой музыки и Кружка друзей камерной музыки.

В 1927 г. редакция ленинградского журнала «Жизнь Искусства» обратилась к «ряду ленинградских музыкантов с просьбой высказать <...> свой взгляд на современное состояние и будущее музыки Запада и СССР»²¹. Такова предыстория появления на страницах этого журнала статьи под названием «О современной музыке», состоящей из трех разделов, представляющих отклик на предложенную

редакцией тему, трех молодых ленинградских композиторов. Первый раздел статьи, наиболее развернутый, принадлежит перу В. Щербачева, второй раздел – Ю. Тюлина, а третий – П. Рязанова. Поскольку эти композиторы являлись группой единомышленников, осуществлявших в 1920-е гг. реформу композиторского образования в Ленинградской консерватории, их высказывания лежат в одной плоскости, являясь своего рода манифестом²². Это и выражение горячего сочувствия направлению, в котором идет эволюция современной музыки на Западе, особенно в Германии (выделяются имена Хиндемита, Кшенека); это и характеристика нового направления как указывающего пути развития музыкального искусства советским музыкантам. Умонастроения авторов статьи, направленные в сторону современного искусства, впоследствии назовут ставшим ругательным словом «современничество»²³.

Несколько позднее, в этом же 1927 г. на страницах «Жизни искусства» появляется статья двух других ленинградских композиторов в той же рубрике «О современной музыке» – на сей раз И. Шиллингера и В. Дешевова²⁴.

Все композиторы, принявшие участие на страницах журнала в разговоре о современной музыке (Щербачев, Тюлин, Рязанов, Шиллингер, Дешевов) сочли насущной необходимостью, каждый в своем разделе статей, заявить о необходимости улучшить условия жизни и работы композитора.

И все же, несмотря на тяжелейшие условия существования, композиторам в 1920-е гг. удавалось создавать новую, часто авангардную по стилистике, музыку и исполнять ее. Еще действовал энтузиазм переустройства мира. Власти еще не вмешивались и не направляли искусство в нужное ему идеологическое русло, что произошло позднее в 1930-е гг. «Самые острые столкновения мнений в 1920-е гг. не препятствовали концертной и сценической жизни произведений композиторов „асмовской“ ориентации, государственная программа культурной политики еще не сформировалась окончательно, механизм ее реализации не был отработан и отлажен. <...> Творческая платформа РАПМа не стала в те годы официальной государственной программой»²⁵.

Но к концу 1920-х гг. ситуация постепенно меняется: в самом авангарде назревает кризис, вызванный не только внешними обстоятельствами, но и ощущением исчерпанности этого направления. Одновременно усиливается давление со стороны РАПМ, распространяется его влияние. В крупных индустриальных центрах, в городах, где имелись музыкальные учреждения создавались местные ассоциации и кружки. Современническое движение постепенно угасает. В 1929 г. на Первой Всероссийской конференции по вопросам музыки, которая

по существу стала партийным совещанием, «была со всей резкостью и решительностью дана оценка современничеству»²⁶.

В эти годы Рязанов сочиняет, еще оставаясь в той стилистике, которая сложилась в его предыдущих сочинениях. Это – «Злые песни» (1927–1928 гг.), и «Сюита» для оркестра, от которых, к сожалению, в АР сохранились лишь наброски и фрагменты. Выполнению этих замыслов Рязанову могла помешать не только огромная загруженность педагогикой и административной деятельностью, но и жесткая критика со стороны идеологов РАПМа.

Сочинения Рязанова рассматриваемого периода достойно представляют ленинградскую «современническую» ветвь советского музыкального авангарда. Следует заметить, что эти же годы – вторая половина 1920-х гг., – стали также и временем его активного участия во всех начинаниях «асафьевско-щербачевской» группы по перестройке консерваторского композиторского образования и создания им совершенно нового курса мелодики.

Примечания

¹ Арановский М. Русское музыкальное искусство в истории художественной культуры XX в. // Русская музыка и XX в. / М-во культуры РФ, Гос. ин-т искусствознания; ред.-сост. М. Арановский. М., 1997. С. 8.

² Там же. С. 9.

³ Личный архив Рязанова – в дальнейшем АР.

⁴ Мило (Мийо) Д. Музыкальная жизнь СССР // Рабочий и театр. 1926. № 27. С. 11.

⁵ Богданов-Березовский В. М. Из воспоминаний о музыкальной жизни революционного Петрограда // Музыкальное наследие. М.: Музыка, 1970. Т. 3. С. 365.

⁶ Хочу внести уточнение в следующие высказывания: Богданов-Березовский, соученик Шостаковича по консерватории, пишет в своих воспоминаниях, что Шостакович практически учился не у одного Штейнберга, так как «показывал свои сочинения и Щербачеву, и Рязанову, и Малько, и Асафьеву, и многим другим крупным музыкантам старшего поколения, не говоря о товарищах-сверстниках» (Богданов-Березовский В. М. Указ. соч. С. 390). Сходным образом о Шостаковиче пишет и Хентова. См.: Хентова С. Д. Шостакович: жизнь и творчество: монография: в 2 кн. Л.: Совет. композитор, 1985. Кн. 1. С. 99. Если речь идет о показах сочинений Шостаковича именно в период его консерваторского образования, то следует заметить, что Рязанов в это время также был студентом, и его суждения могли быть с позиций соученика, но никак ни мэтра, в чью компанию он зачислен в перечнях Богданова-Березовского и Хентовой.

⁷ Богданов-Березовский В. В. Объединение молодых композиторов // Рабочий и театр. 1926. 26 янв., № 4 (71). С. 14.

⁸ Хентова С. Д. Уаз. соч. Кн. 1. С. 99.

⁹ Письмо Попова – П. П. Назаревскому № 109 от 19–22 октября 1939 г. // Попов Г. Из литературного наследия / ред.-сост. З. А. Апетян. М.: Совет. композитор, 1986. С. 123.

¹⁰ Там же.

¹¹ От редакции // Современная музыка: временник Ассоц. соврем. музыки при Гос. акад. худож. наук. М., 1926. Год 3-й, № 15/16. С. 117.

¹² По свидетельству И. А. Барсовой, этот экземпляр нот хранится в ее архиве (Барсова И. А. Контуры столетия: из истории русской музыки XX в. СПб.: Композитор, 2007. С. 28).

¹³ Богданов-Березовский В. Вокальные новинки ленинградских авторов // Новая музыка: сб. Ленингр. ассоц. соврем. музыки / под ред. И. Глебова, С. Гинзбурга. Л.: Тритон, 1927. Год 2-й, сб. 6. С. 49–50.

¹⁴ Друскин М. Новая фортепианная музыка. Л.: Тритон, 1928. С. 112.

¹⁵ Рязанова Н. Письма П. Б. Рязанова Б. В. Асафьеву // Opera musicologica. 2014. № 2 (20). С. 80–86.

¹⁶ Попов Г. Из литературного наследия / ред.-сост. З. А. Апетян. М.: Совет. композитор, 1986. С. 223.

¹⁷ Ромашук И. Гавриил Николаевич Попов: творчество, время, судьба. М.: Изд-во гос. муз.-пед. ин-та им. М. М. Ипполитова-Иванова, 2000. С. 37.

¹⁸ В Нонете Щербачева (соч. 1919 г.) также есть партия голоса без слов. Весьма возможно, что Рязанову было знакомо это произведение.

¹⁹ Единственное свидетельство об исполнении этой сюиты содержится в небольшой статье информационного характера о деятельности ЛАСМ за сезон 1926–1927 г.: Друскин М. Новая музыка в Ленинграде // Новая музыка / под ред. И. Глебова и С. Гинзбурга. Л., 1927–1928. Год 2-й, вып. 1 (5). С. 53–57.

²⁰ Глебов И. От «новой музыки» к новому музыкальному мировоззрению // Новая музыка. Л., 1926–1927. Год 1-й, сб. 1. С. 20.

²¹ О современной музыке // Жизнь искусства. 1927. 22 февр., № 8. С. 7–8.

²² Обычно справедливо отмечается, что выступления с манифестами, провозглашающими новаторские устремления и разрыв с традициями, в первые десятилетия XX в. были типичны для представителей литературы и изобразительного искусства и реже связаны с музыкой. Тем значимее факт появления статей подобного направления, написанных ленинградскими композиторами в 1927 г.

²³ Руководители РАПМа характеризовали современничество «как политический блок самых разнообразных музыкальных группировок прежних господствующих классов, преимущественно группировок буржуазной музыки». См.: Лебединский Л. Отчет о деятельности Совета ассоциации пролетарских музыкантов, борьбе за движение пролетарской музыки и дальнейших задачах РАПМа // Пролет. музыкант. 1931. № 6. С. 14.

²⁴ Шиллингер И., Дешевов В. О современной музыке // Жизнь искусства. 1927. № 13. С. 7–8.

²⁵ Шахназарова Н. Г. Парадоксы советской музыкальной культуры, 30-е гг. М.: Индрик, 2001. С. 22.

²⁶ ЦГАЛИ. Ф. 82. Оп. 3. № 61. Стенограмма доклада А. Е. Будяковского «Основные этапы развития советской музыкальной культуры» в ЛОСК 21/XI–32 г. С. 105.