

Рязанова Нина Петровна

ЧЕРТЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ ПОЭТИКИ И СТИЛЯ ПРОИЗВЕДЕНИЙ П. Б. РЯЗАНОВА

Статья посвящена творчеству Петра Борисовича Рязанова (1899-1942) - профессора Ленинградской консерватории, выдающегося педагога и реформатора в области композиторского образования, музыковеда, фольклориста, композитора. Произведения Рязанова, сейчас незаслуженно забытые, в 1920-е годы достойно представляли ленинградскую ветвь музыкального авангарда. В статье освещаются эволюция музыкально-эстетических взглядов, поэтики и языка творчества Рязанова и обусловленность её политико-культурной парадигмой эпохи.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2017/4/52.html

Источник

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

Тамбов: Грамота, 2017. № 4(78) С. 180-183. ISSN 1997-292X.

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

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2017/4/

© 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

Таким образом, можно определенно точно констатировать многогранное и пока еще не до конца изученное такое социально-философское явление, как габитус. Но совершенно точно следует подчеркнуть, что такая категория, как габитус, безусловно необходима для разумного представления, понимания и оценки регулярностей конкретного типа, которые строго не ограничены, но предполагают возможность изменчивости и пластичности и подразумевают приспособление, инновации и всякого рода исключения регулярностей, характеризующих область практики, практического разума и практического чувства.

Список источников

1. Бурдьё П. Начала / пер. с фр. А. Шматко. М.: Socio-Logos, 1994. 288 с.
2. Бурдьё П. Структуры. Habitus. Практики // Современная социальная теория: Бурдьё, Гидденс, Хабермас. Новосибирск: Изд-во НГУ, 1995. С. 16-31.
3. Мосс М. Техника тела // Человек. М.: Наука, 1993. № 2. С. 64-79.
4. Рубцова О. В. Вербализация концепта «социальное пространство» в жанре научной фантастики (на основе романа Г. Уэллса «Машина времени») // Вестник Вятского государственного университета. Киров, 2008. Т. 2. № 3. С. 24-27.
5. Шматко Н. А. Введение в социоанализ Пьера Бурдьё. М.: Socio-Logos, 1993. 336 с.

MEANING OF THE “HABITUS” CATEGORY IN PIERRE BOURDIEU’S SOCIAL PHILOSOPHY

Rubtsova Ol'ga Valerievna
Ogarev Mordovia State University
rubtsova2@mail.ru

The article is devoted to the “habitus” category and its key components, which are determinative for socio-economic structuring of any social space. Relying on P. Bourdieu’s socio-philosophical conception and his description of habitus the paper aspires to disclose an objective role and importance of this phenomenon in the world perception process on the basis of the agent’s past experience.

Key words and phrases: habitus; social space; regularity of behaviour; systematic nature; social philosophy.

УДК 78.03(09)

Искусствоведение

Статья посвящена творчеству Петра Борисовича Рязанова (1899-1942) – профессора Ленинградской консерватории, выдающегося педагога и реформатора в области композиторского образования, музыковеда, фольклориста, композитора. Произведения Рязанова, сейчас незаслуженно забытые, в 1920-е годы достойно представляли ленинградскую ветвь музыкального авангарда. В статье освещаются эволюция музыкально-эстетических взглядов, поэтики и языка творчества Рязанова и обусловленность её политико-культурной парадигмой эпохи.

Ключевые слова и фразы: музыкально-эстетические установки; авангард; гротеск; романтизм; камерные жанры; монолог и диалог; образы мечты; музыкальный язык.

Рязанова Нина Петровна, к. искусствоведения, доцент
Санкт-Петербургский государственный институт культуры
nina.rznv@gmail.com

ЧЕРТЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ ПОЭТИКИ И СТИЛЯ ПРОИЗВЕДЕНИЙ П. Б. РЯЗАНОВА

Профессор Ленинградской консерватории Пётр Борисович Рязанов (1899-1942) известен как выдающийся педагог, музыковед, фольклорист, как участник перестройки композиторского образования в 1920-е годы. Память об этом сохраняется до сих пор. Но незаслуженно предано забвению его композиторское творчество, привлекавшее внимание и слушателей, и критиков при жизни автора.

Сохранившиеся сочинения Рязанова, как изданные, так и неизданные¹, относятся к области камерной музыки – вокальной и инструментальной. Это созданные в первый юношеский период (1913 – первая половина 1920-х гг.), отдельные произведения малых форм, не объединённые в циклы. В последующие годы (вторая половина 1920-х – 1930-е гг.) он стал предпочитать циклы фортепианных сочинений, произведений для голоса с фортепиано (оригинальные и обработки народных песен) и для разнотембрового вокально-инструментального ансамбля. Камерность составов и скрупулёзный принцип организации формы – один из характерных векторов композиторских исканий начала XX века в Западной Европе и в России – совпал

¹ Находятся в личном архиве Рязанова.

с особенностями творческой природы Рязанова и предопределил его творчество в целом. Единичны в его наследии образцы оркестровой и хоровой музыки.

Большая загруженность педагогикой и различными административными обязанностями почти не оставляла Рязанову времени на творчество, на создание масштабных сочинений. Самым крупным его произведением стал струнный пятичастный *Квартет*. Возможно, на малой продуктивности сказывались не только такой объективный фактор, как дефицит времени, но и особенности дарования, склонявшие его к тщательной отделке сочинения, огромная требовательность к себе. По-видимому, имелось ещё и органическое неприятие больших форм, крупного «мазка» вместо детализации, в чём он был близок к Лядову. На обсуждении первой симфонии Г. Попова в 1935 г. Рязанов говорит, как о своей позиции, приводя в пример творчество Шёнберга, что «современная западноевропейская композиторская техника предъявляет к композитору прежде всего требование колоссальной экономии в средствах выражения» [7, с. 345].

Предполагаю, что Рязанов в годы становления его как композитора воспринял некоторые творческие установки «младших» беляевцев через своего педагога Н. А. Соколова¹, игравшего в своё время заметную роль в Беляевском кружке, в частности, именно предпочтение камерных жанров и малых форм. Сонатная драматургия реализовалась в творчестве Рязанова лишь в неизданной одночастной *Сонате d-moll* (1925) и в единственном цикле сонатно-симфонического жанра – струнном *Квартете* (1936).

Творчество Рязанова на протяжении его краткого композиторского пути оказалось подвержено основательной смене музыкально-эстетических установок, во многом продиктованной политико-культурной парадигмой времени, в котором довелось ему жить. Но, несмотря на радикальные изменения его музыкального языка, происходившие дважды – во второй половине 1920-х, а затем в 1930-е гг., – несмотря на те или иные антиромантические высказывания композитора, изучение его творчества свидетельствует, что Рязанову в сущности была близка поэтика романтизма, особенно её лирическая составляющая.

В романтические тона, безусловно, окрашены начало и завершение его творческого пути. Вполне применимо к ранним сочинениям Рязанова (примерно до середины 1924 г.) высказывание Ю. Н. Тюлина (старшего коллеги и близкого соратника) в свой адрес о том, что его питал до 1925 г. «лирико-романтический тонус звукоощущения, унаследованный от дореволюционного времени» [8, с. 91]. Этот романтический тонус пронизывает сочинения многих авторов того времени. Примером может служить одночастная Вторая соната Шербачёва (1923) с её порой почти шопеновской «ноктюрной» фактурой.

Ощутимо было влияние Скрябина на ряд направлений советской музыки этих лет, что «проявилось как в стилистической ориентации ряда композиторов-асмовцев, так и в более широкой плоскости умонастроевой эпохи» [4, с. 328]. В этот ряд можно поставить ранние фортепианные сочинения Рязанова типа прелюдий, листов из альбома, пасторалей, мазурок и Сонату (которой он закончил консерваторию) и т.п.

Вторая половина 1920-х явилась для Рязанова периодом поисков и утверждения нового языка, новой эстетики, отвергающей его юношеские музыкальные пристрастия. Это время, когда имя Рязанова-композитора получило известность, одобрение критиков и слушателей. Наиболее полно репрезентируют творчество Рязанова данного периода «*Пять стихотворений Александра Блока*» для голоса с фортепиано, *Сюита* для фортепиано оп. 5 и «*Частушечная сюита*» для разнотембрового вокально-инструментального ансамбля. Если блоковский цикл свидетельствует о претворении композитором эстетики экспрессионизма, то сюиты созвучны моделям Хиндемита, Прокофьева, Стравинского.

Несмотря на близость по времени сочинения, две сюиты сильно различаются в отношении синтаксиса музыкального языка. Если в «*Частушечной сюите*» музыкальные линии складываются из интонационных микроячеек, то в фортепианной «*Сюите*», особенно в её первой части, господствует «бесконечная» мелодия, и наиболее полно воплощаются линейность и конструктивизм, необходимость поворота к которым Рязанов декларировал в своём разделе коллективной статьи «О современной музыке» в журнале «Жизнь искусства» за 1927 г.

В фортепианной «*Сюите*» Рязанов впервые для себя применил конструктивистскую технику монтажа, линейное письмо. А в концепции целого просматривается трёхвременное развёртывание «сюжета», присутствующее эстетике авангарда, «дифференцирующей музыкальный материал по знаково-семантическому принципу» [2, с. 135] (прошлое, настоящее, будущее). 1 часть – прошлое через пародийное воспроизведение черт протяжной народной песни, 2-4 части – настоящее, воплощаемое через энергичные остинатные ритмы, 5-я часть – будущее, представленное в пасторально-идиллических тонах.

Гротеск как одно из проявлений антиромантизма присутствует не только в 1-й части фортепианной сюиты (имевшей в первом издании название «*Запевка*»), в 3-й части «*Частушечной сюиты*», но и в других сочинениях этих лет. Так, в середине 1920-х Рязановым создан ряд произведений для камерного ансамбля и голоса сатирической направленности на злободневные тексты И. Пруткова и Д. Бедного. Это басня в лицах «*Растрата*», «*Лекция о вреде пьянства*» и др. Подобного рода сочинения были в то время характерны для подавляющего большинства советских композиторов. Среди авторов сатирических сочинений был и Шостакович. Пародирование, гротескное изображение прошлого и пережитков прошлого в настоящем составляло одну из сторон эстетики авангарда.

Несомненно, и своими сочинениями, и высказываниями Рязанов во второй период творчества (с середины 1920-х годов) демонстрировал антиромантические позиции, характеризующие его как представителя

¹ Николай Александрович Соколов (1859-1922) – композитор, педагог, теоретик. Ученик Римского-Корсакова. В 80-е годы XIX в. входил в Беляевский кружок.

авангардного «современнического» направления. Но, тем не менее, можно обнаружить некоторые черты романтической поэтики и в одном из самых его авангардных сочинений – в *Сюите* для фортепиано соч. 5 (1926-1927), в её последней части. «Лирико-идиллический» характер начала и завершения финала отмечает Р. Зарицкая, при этом характеризующая сюиту в целом как проявление «модернистских тенденций» [3, с. 18].

Соглашусь с мнением И. Воробьёва, который замечает, что «авангард в целом не был полностью свободен от связей с той или иной традицией» и что «важнейшая особенность авангарда 20-х – начала 30-х годов заключалась в том, что его представители использовали традиции классического (в том числе сквозь призму неоклассицизма), реалистического и романтического искусства» [2, с. 40]. Декларативно же представители авангардного («современнического») направления, к которому в эти годы принадлежал Рязанов, активно отмежевывались от того, что Асафьев называл «салонным ушеугодием».

1930-е годы, т.е. последний период творчества Рязанова, совпали со своеобразным возрождением романтических традиций в отечественной музыке. Своеобразие заключалось в том, что возрождение традиций происходило на иной основе, нежели они трактовались в начале 1920-х годов, а именно под знаменем соцреализма, провозглашённого партийными идеологами в 1930-е годы в качестве основного направления в литературе и искусстве. «Дискурсом “реализма” <...> начинает поверяться значение всего романтического направления» [6, с. 26].

В творчестве Рязанова возрождение классико-романтического мироощущения в полной мере проявилось к середине 1930-х годов в *«Лирических этюдах»* для фортепиано, 1-й тетради (1935-1936). Это сказалось в жанровых названиях, синтаксисе, частично в лексике, обращении к традициям Рахманинова в сфере прелюдийного жанра, но без виртуозной масштабности, свойственной последнему.

В 1930-е годы Рязанов, как и многие его современники-композиторы, вынужденно или сознательно отказывается от сложного, диссонантного языка, сложившегося в его произведениях авангардного периода. В эти годы композитор избегает говорить о них, а если упоминает, то в негативном ключе.

В сочинениях Рязанова 1930-х переплетаются различные интенции: одновременно с романтическими в них присутствуют произведения, отвечающие официальной эстетике соцреализма, направленной на создание произведений, доступных массовой аудитории. Таковыми стали его лирические *«Короткие песни»* для голоса с фортепиано (1935-1936). В этом сочинении Рязанов одним из первых обратился к текстам современных советских поэтов и явился создателем новой жанровой разновидности – песни-романса.

Как некий промежуточный этап между лексикой произведений 1920-х и 30-х годов воспринимаются *«Характерные танцы»* (1933-1935) с их нарочито упрощённой фактурой и опорой на бытовую музыку в духе фортепианных сочинений композиторов французской «Шестёрки», в особенности Пуленка.

Мучительно переживаемая в начале 1930-х, в сущности, насильственная, ломка сложившегося в асмовский период языка, смена всех его компонентов стала постепенно, по-видимому, восприниматься композитором как необходимость, как собственная потребность в саморазвитии. В этом усматривается драма Рязанова-композитора. «Надо осознать большие идеи времени как свои идеи, найти метод художественного воплощения их, ими пронизать своё творчество, сделать его *целеустремлённым и волеуправленным*. *Надо оздоровиться*, оставить мир сугубо личных, надрывных переживаний, мир настроений, мир ими сейчас не наполнить не только симфонии, но даже маленькой пьесы для ф<ортепиа>но. Надо отказаться от “масок”, от “гротеска” преодолеть неясности замыслов, преодолеть упадочничество, надо выйти из тупика», – советует Рязанов в письме от 4 февраля 1932 г. своему другу и старшему коллеге В. В. Щербачёву [9, с. 282]. Но судя по *«Лирическим этюдам»* нельзя сказать, что самому ему удалось уйти от мира личных переживаний.

В отношении же гротеска ему пришлось, будучи заведующим, а затем деканом композиторского факультета Ленинградской консерватории, ещё по крайней мере дважды высказаться уже официально на дискуссиях в ЛССК (Ленинградский союз советских композиторов) в 1934 г. и 1936 г. Рассматривая в эти годы гротеск в основном как выражение скепсиса и пессимизма в современной музыке Запада, он в 1934 г. находит принципиальную разницу с приёмами гротеска в *«Леди Макбет»* Шостаковича, где они, по мнению Рязанова, «социально действительны, связаны с общей линией муз<ы>кальной драматургии оперы, являются существен<ным> фактором в методе разоблачения прошлой действительности...» [5, № 216, с. 11]. Из творчества самого Рязанова гротеск совершенно уходит, уступая место мягкому юмору (*«Вальс-шутка»* из *«Лирических этюдов»*) и скерцозная часть *«Алла Марсиа»* из *Квартета*).

Самым масштабным сочинением Рязанова является струнный *Квартет* (1934-1935), который наряду с квартетами Мясковского способствовал возрождению интереса среди советских композиторов к камерно-инструментальному жанру после длительного забвения.

Монологичность и диалогичность, свойственные романтической эстетике, в *Квартете*, а также в других инструментальных сочинениях Рязанова второй половины 1930-х гг. (*«Лирических этюдах»*, *Трёх пьесах для виолончели с фортепиано* – 1935, 1936, 1938) стали их отличительной стилиевой чертой. Многосоставная главная партия 1-й части квартета строится как диалог между выразительным соло виолончели, декламационным в своей основе и всем ансамблем.

Чаще всего диалог у Рязанова относится к разновидности внутреннего диалога-размышления, складывающегося из протяжённых высказываний. Но во 2-й части квартета представлен диалог иного типа, состоящий из коротких реплик, перебрасываемых от одной пары участников к другой. Жанр квартета располагал к персонализации инструментов, к беседе, в которой есть место и монологу, и диалогу. Впервые же к монологу, переходящему в диалог, Рязанов прибегнул ещё в юношеской фортепианной *«Legende pour piano»* (1916-1917),

а затем в *Sonate d-moll* для фортепиано (1924-1925) – сочинениях, «психологизированная философичность» которых соответствовала позднеромантической традиции¹.

Проблема монолога и диалога занимала Рязанова не только как композитора, но и как музыковеда и педагога: в своём оригинальном курсе для композиторов, существовавшем в Ленинградской консерватории в 1932-1934 годы, «Основы вокальной композиции» он рассматривал диалог и монолог в разговорной и письменной речи, и в вокальных жанрах [Там же, № 131]. Как фольклориста его заинтересовала во время многочисленных поездок в Грузию (начиная с 1932 г.) и экспедиции в Южную Осетию (лето 1936 г.) одна из особенностей народного многоголосия, о которой он пишет своей матери: «И в Роках, и в Дзугати-кац мне довелось слышать национальные осетинские песни с высокой декламирующей линией солирующего тенорового голоса на фоне вытягивающего (без слов) pedalные ноты мужского хора»² [Там же, № 264]. Монологические декламационные высказывания, многократно встречающиеся в *Квартете* (1-я и 5-я части), излагаются иногда монодийно, а в некоторых случаях – на фоне pedalных голосов в виде кварты или квинты. Не исключаю, что этот приём у Рязанова генетически связан с грузинским многоголосием.

Романтическое мироощущение Рязанова в 30-е годы проявилось также в появлении в его последних произведениях образов, рисующих состояние покоя, просветлённой печали, мечты. Им соответствуют мотивы, основанные на остигнато повторяющемся или секвентном нисходящем движении непременно в верхнем регистре с явно выраженной трёхплановостью фактуры. Одним из примеров может служить в цикле *«Лирических этюдов» «Интермеццо»* (т. 47-60). Создав этот цикл, Рязанов оказался включённым в число завершителей жанра фортепианной романтической миниатюры в русской музыке XX века.

Рязанов не был автором опер и симфонической музыки, громогласно заявлявшим о себе миру. Создатель исключительно камерных сочинений почти неизбежно остаётся в тени. Но кажется не рачительным по отношению к нашей отечественной музыкальной культуре обходить вниманием то ценное и явно незаслуживающее забвения, что мы обнаруживаем в творчестве Рязанова, представителя одной из ветвей ленинградской композиторской школы первой половины XX века – композитора, который шёл чаще всего непроторенными путями.

Список источников

1. Барсова И. Раннее творчество А. Мосолова // Мосолов А. В. Статьи и воспоминания / сост. Н. К. Мешко. М.: Сов. композитор, 1986. С. 44-122.
2. Воробьёв И. Русский авангард и творчество Александра Мосолова 1920-1930-х годов. СПб.: Композитор Санкт-Петербург, 2006. 324 с.
3. Зарицкая Р. Пётр Борисович Рязанов. Очерк жизни и творчества. Л.: Советский композитор, 1960. 52 с.
4. Левая Т. К изучению композиторского наследия 1920-х годов: А. Н. Скрябин и АСМ // Наследие: русская музыка – мировая культура. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2009. Вып. I. Сборник статей, материалов, писем и воспоминаний / сост., ред. и коммент. Е. С. Власовой, Е. Г. Сорокиной. С. 327-334.
5. Личный архив П. Б. Рязанова.
6. Раку М. Г. Идеологическая рецепция музыкальной классики в раннесоветской и сталинской культуре: автореф. дисс. ... д. искусствоведения. М., 2015. 55 с.
7. Ромащук И. Гавриил Николаевич Попов. Творчество. Время. Судьба. М.: Гос. муз.-пед. институт имени М. М. Ипполитова-Иванова, 2000. 452 с.
8. Тюлин Ю. Н. О моих творческих планах // Итоги первой годовщины постановления ЦК ВКП(б) о перестройке литературно-художественных организаций: сб. статей Ленинградского союза композиторов / под ред. В. И. Тоболькевича. Л.: Гос. муз. изд., 1933.
9. Щербачёв В. В. Статьи, материалы, письма / сост. Р. Слонимская; общ. ред. А. Крюкова. Л.: Совет. композитор, 1985. 360 с.

FEATURES OF MUSICAL POETICS AND STYLE OF P. B. RYAZANOV'S WORKS

Ryazanova Nina Petrovna, Ph. D. in Art Criticism, Associate Professor
Saint-Petersburg State University of Culture and Arts
nina.rznv@gmail.com

The article is devoted to creativity of Pyotr Borisovich Ryazanov (1899-1942) – a professor of Leningrad Conservatory, outstanding teacher and reformer in the field of composer education, musicologist, folklorist, composer. Ryazanov's works, now undeservedly forgotten, properly represented Leningrad branch of musical avant-garde in the 1920s. The paper highlights evolution of musical-aesthetic views, poetics and language of Ryazanov's creativity and its conditionality by the political-cultural paradigm of the epoch.

Key words and phrases: musical-aesthetic positions; avant-garde; grotesque; romanticism; chamber genres; monologue and dialogue; images of dream; musical language.

¹ Подобная образность отмечена И. Барсовой в отношении раннего творчества А. Мосолова [1, с. 48].

² Черновик письма Петра Борисовича к матери Вере Павловне Рязановой (Гатишевой) от 1 июля 1936 г.