

Иван Дмитриевич Миняков – преподаватель
Санкт-Петербургская государственная консерватория
имени Н. А. Римского-Корсакова
(Санкт-Петербург, Россия)
ivanminyakov@mail.ru

Ivan D. Minyakov – lecturer
Rimsky-Korsakov Saint-Petersburg State conservatory
(Saint Petersburg, Russia)
ivanminyakov@mail.ru
ORCID: 0009-0004-9624-716X

УДК 78

DOI 10.61908/2413-0486.2024.40.4.109-128

В ДИАЛОГЕ С ВАДИМОМ БИБЕРГАНОМ

Аннотация

В интервью Вадима Давидовича Бибергана раскрывается его личное отношение к вопросам исполнительства на русских народных инструментах, особенностям композиторской работы с народным оркестром, историзму как основе функционирования этой музыкальной сферы. Мастер говорит о проблемах и перспективах оркестрового и ансамблевого музицирования. Особое место в интервью занимают высказывания Бибергана о баяне и духовых народных инструментах. Композитор обращает внимание на некоторые биографические аспекты, имеющие значение для интерпретации его творческого наследия и до сих пор не упоминавшиеся в публикациях.

Ключевые слова: Вадим Биберган, интервью, историзм, оркестр русских народных инструментов, баян, духовые народные инструменты

DIALOGUES WITH VADIM BIBERGAN

Abstract

The interview with Vadim Bibergan explores his personal views on performance issues with Russian folk instruments, the specifics of composing for a folk orchestra, and historicism as the foundation of his musical sphere. The composer discusses challenges and prospects of orchestral and ensemble music-making. Particular emphasis in the

interview is placed on Bibergan's reflections on the button accordion and folk wind instruments. The composer also highlights certain biographical aspects that are important for interpreting his creative legacy and have not yet been mentioned in publications.

Keywords: Vadim Bibergan, interview, historicism, Russian folk instruments, orchestra, button accordion, wind folk instruments

Беседа с композитором Вадимом Давидовичем Биберганом¹, которая легла в основу этого текста, состоялась 9 июля 2022 года.

Круг предполагаемых тем для разговора был достаточно широк. Автор эпохальных «Русских потешек» и Концерта для гуслей с народным оркестром, самобытного «Веселого торжска» и колоритных «Праздничных звонов» определённо многое знает о проблемах и перспективах развития инструментов русского народного оркестра. За годы работы Биберган создал собственную концепцию их применения в композиторской практике. И конечно же, как композитор, много работающий в сфере камерной, симфонической и киномузыки, он не может не обладать собственным мнением по многочисленным общемузыкальным вопросам. Колоссальный опыт творческого общения с выдающимися деятелями культуры дополняет портрет Бибергана-собеседника чертами, свойственными человеку-эпохе, коим, по нашему мнению, и является Вадим Давидович.

В. Б.: Сам я никогда не играл на народных инструментах. Понимание того, что это совсем другая музыка, другое ощущение инструментария и тембра, приходило ко мне постепенно. Народные инструменты – это не треньканье балалайки, хоть всё и началось с этого. Существуют записи Андреевского оркестра 1911 года, и сейчас эту музыку слушать довольно

¹ Вадим Давидович Биберган родился в 1937 году в Москве. Окончил Уральскую консерваторию по классу фортепиано у Н. Н. Позняковской и по композиции у В. Н. Трамбицкого, совершенствовался в аспирантуре Ленинградской консерватории под руководством Д. Д. Шостаковича. С 1968 года преподавал в Уральской консерватории, с 1978 года – в Ленинградском (Санкт-Петербургском) институте культуры. Профессор, народный артист РФ, член Союза композиторов РФ.

трудно. В то время можно было воскликнуть: «Смотрите-ка, он ещё на этом и играет!». Но удивление быстро проходит, и далее возникают художественные требования к музыканту и инструменту. Благо, в самом звучании народного оркестра есть дополнительные факторы, которые усиливают влияние на слушателей.

Какие возможности народного оркестра до сих пор остались нераскрытыми? Действительно, мощным звучанием поразить слушателя народный оркестр, в отличие от симфонического, не может. Даже в деревенской среде желающих поиграть на народных инструментах становится меньше: наступает цифровой период истории. Народным оркестром уже никого не удивишь. И тогда остаётся **историзм**. Когда звучит тремоло балалайки или домры, слушатель сразу будто вспоминает о своих культурных корнях. Историзм очень сильно действует на слушателя (при звучании рояля такого эффекта не достигается).

Я как-то был в Лондоне и наблюдал на одной из главных улиц человека, играющего на волынке. Просто зарабатывает деньги – всё как у нас. Но позже я узнал, что у них до сих пор сохранился традиционный оркестр волынок, под музыку которого происходит смена караула у королевского дворца. И это всё тоже действие историзма. Для многих важно, чтобы то, что было «при наших дедах», примерно в том же виде продолжалось и сейчас.

В Италии тоже есть свой мандолинно-гитарный оркестр. Но цель и итальянского, и английского коллективов иная, нежели у нашего. Для них принципиально важен только историзм, а наш народный оркестр способен развиваться в разных направлениях. Сегодня уровень исполнения на народных инструментах – домре и балалайке – стал намного выше. Во многом потому, что с момента создания Великоорусского оркестра прошло уже больше ста тридцати лет.

Для иллюстрации своих тезисов Вадим Давидович прибегает к показу аудиозаписей. На этот раз – к обработке Н. П. Фомина, которую исполняет

Великорусский оркестр в 1911 году. Звучит колоритное шуриание пластинки, и до меня доносятся тихие, робкие, наивные звуки какой-то плясовой темы, которую я, увы, не смог идентифицировать. Но главное – ясно ощущаемая «музейность» этой музыки. Об этом и речь ниже.

В. Б.: Это запись 1911 года, представляете! Показательно, в этих записях полное отсутствие интереса к тембру. Нет ни гуслей, ни гармонь, ни народных духовых, ни многих ударных. Но чем тогда восхищались люди, заслышав звук балалайки? Тем, что на простых народных инструментах вообще можно что-то играть.

Публике, которая слушала всё это более ста лет назад, было интересно. Ничего подобного не слышали, например, американские слушатели до гастролей Андреевского оркестра, – а тут целый коллектив неизвестных инструментов! Это, конечно, вызывало интерес. Сейчас такое невозможно. Если на концерте исполнить два отделения с подобным репертуаром, то на большое внимание слушателей рассчитывать не стоит. Хорошо это или плохо? Хорошо. Это значит, что уровень игры на народных инструментах всё время растёт.

Сейчас у композиторов и исполнителей продолжается рост интереса к тембру как к выразительному средству. По-моему, единственное направление, оставшееся действительно народным и ещё как-то развивающееся, – это игра на народных духовых, и, в частности, на владимирских рожках. Я понимаю, что исполнители на них играют не только для собственного удовольствия. Посетители Владимира или Суздаля – это в первую очередь туристы, которых надо чем-то привлекать. За счёт чего же выигрывают рожечники схватку за туристический интерес? За счёт нового, яркого, красивого тембра, неожиданного звучания владимирского рожка.

Недостатков тоже хватает, но я упомяну только один. Предположим, вы захотели играть на владимирском рожке. Вы уже обученный музыкант, и вам нравится владимирский рожок. Вы можете научиться играть на нём хоть где-

нибудь, по-настоящему, профессионально? Нет, этому в полной мере нигде не учат. Сегодня обучаться можно только самостоятельно, что, конечно, неправильно. Получается, игру на владимирском рожке приходится всё время оставлять любителям.

А ведь есть еще жалейки, брёлки. Если решить вопрос с обучением, то наверняка получится даже перспективное дело. Но никто за это не берётся. Можно было бы сделать духовой оркестр народных инструментов. Я очень хотел бы такое услышать. Но об этих инструментах ничего не говорят, ибо стыдятся. Но эту ситуацию, несомненно, нужно как-то менять.

И. М.: *Народный оркестр может существовать в отрыве от фольклора?*

В. Б.: Со времен В. В. Андреева помимо того, что прибавились возможности духовых, ударных, новых инструментов, прибавилось и композиторское видение. Ранее репертуар народных оркестров почти целиком состоял из обработок известных тем, а самостоятельная композиторская деятельность только начинает развиваться. Я бы сказал, что и в 20–40-е годы XX века всё стояло на том же месте. Даже известный Концерт для домры с оркестром Н. Будашкина, созданный в то время [1945], написан в стиле вариаций на популярную народную тему «Неделька». Композиторы той эпохи никак не могли оторваться от цитирования.

Сейчас процесс развития оркестра двинулся вперёд. Но, по-моему, обязательно, что нужно сделать, – это ввести обучение на народных духовых инструментах! Может быть, даже из-за этого изменится состав оркестра. Более того, я надеюсь на скорые изменения в этом направлении. До сих пор некоторые идеи по изменению состава оркестра кажутся нам крамольными. Нередко можно услышать возгласы о том, что «нельзя путать, убивать андреевский оркестр!». Но ведь в народе никогда такого коллектива исторически не существовало. Сам народный оркестр будет меняться, постепенно входя в систему современного концертирования.

Останется ли народный оркестр надолго как культурный феномен? Я думаю, что да. Но он всё время будет изменяться, обогащаться тембрами, репертуаром, возможностями. Какими точно, предсказать не могу.

Если попытаться порассуждать, к какому жанру русские народные инструменты ближе, к жизнерадостному, весёлому, или же академическому, серьёзному, то я думаю, что движение в сторону трагических, мрачных симфонических полотен – это не их дело. Их тембр в силу конструкции совершенно иной. Ведь симфонический оркестр сложился вдалеке от России, веками развивался и менялся. Вспомнить только, как долго формировалась современная медная группа! Но это нас меньше касается, а вот русский народный оркестр рождался на нашей земле и на наших глазах.

Фольклорность вообще явление очень интересное. Обыкновенная октава содержит двенадцать звуков (если не брать во внимание четвертитоны). В мире существуют более двухсот народов, и у каждого – своя музыка. Меня это всегда поражало! Мы слушаем настоящую грузинскую, молдавскую, украинскую, русскую песню и можем достаточно точно определить принадлежность каждой из них к своему народу. Это возможно благодаря тому, что узнаваемые интервальные соотношения отсеивались столетиями, и, в конце концов, народ выявляет, что это *его* музыка! И всё это лишь из двенадцати звуков!

Мнение, что украинская музыка, сыгранная на русском инструменте, перестанет быть украинской, – неверное. Она останется украинской и в симфоническом оркестре, и в духовом, хоть в джаз-ансамбле. На это указывают сами интонации, на которых строится мелодия. И, что самое важное, реакция на интонирование у слушателя будет различной.

И. М.: *Какова, по-вашему, оптимальная роль народного оркестра в современном обществе?*

В. Б.: Во-первых и в-главных, оркестр является проводником уже упомянутого «культурного историзма». Сыгран буквально один аккорд – и в

самом тембре уже слышится что-то родное, знакомое. Такого эффекта не добиться в других коллективах. Духовые оркестры везде более-менее одинаковые, репертуар их очень схож. Большой разницы в интонировании нет, несмотря на некоторые различия. Несомненно, между русским, датским и китайским коллективами будет разница, но не чрезмерная. А вот народный оркестр в Китае совсем иной. В нём свои инструменты, а главное – своё интонирование, связанное с мелодией песни и её смыслом. В России интонирование основывается на разных источниках: народных крестьянских, военных походных песнях, интеллигентских романсах. Но всегда можно услышать в родной культуре что-то каждому из нас знакомое и дорогое, и только тогда музыка находит путь к сердцу. В противном случае она будет для слушателя «пустая».

Интонирование – это основа историзма. Оно связано с текстом и историей каждой отдельной песни. Деды пели, отцы пели, мы поём, и наши дети с внуками будут так петь. Так создается преемственность культуры и связь между поколениями.

Я знаком и с другими мнениями. По этой версии, сейчас границы не имеют значения, строгого деления на народы вообще нет. Якобы безразлично, где ты рождён. Множество примеров, когда человек родился и живёт в России лет тридцать-сорок, а потом уезжает, например, в Израиль. Мне интересно, как он слышит наше интонирование и израильское, которое сильно отличается? По-моему, должна иметь место затаённая тяга к тем интонациям, в которых он рос и воспитывался. Иногда это именуют «тоской по Родине». Но у его детей такой тяги уже не будет, им будут ближе интонации их новой Родины. Пока не может существовать «человека мира», чтобы всё было одинаково родным или чужим. Никогда в это не поверю.

Сейчас очень важно переключение народного оркестра не на развлекательную основу, а на понимание интонации: донесении её до публики в другом обрамлении, в другом жанре, не обязательно в виде

обработки русской народной песни. Мне кажется, этот путь развития для оркестра интересен и перспективен.

При словах о «переключении оркестра не на развлекательную основу» можно уловить тень противоречия, которую отбрасывает ранее высказанный тезис про «трагичность – не их дело». Но оно мнимое: композитору гораздо важнее доходчиво преподнесённый публике интонационный материал, нежели сотрясение основ его, слушателя, мировоззрения. При этом скатывание в сплошь коммерческую выгоду, паразитирующую на поверхностном отношении к «чувству прекрасного», В. Д. Биберганом мыслится как серьёзная болезнь века.

В. Б.: Во-вторых, важен процесс привлечения серьёзных профессионалов к написанию музыки для народного оркестра. Писали и раньше, но сейчас многие молодые композиторы, обучаясь в консерватории, пишут партитуры не только для симфонического, но и для народного оркестра. Конечно, в этом есть и их личная заинтересованность, но всё же самое главное состоит в том, что музыка для народного оркестра поднимается на новый серьёзный уровень: размышлений о жизни, человеке, истории, стране.

Видимо, под словами «писали и раньше» Вадим Давидович подразумевает легендарных композиторов, сделавших немало для развития не только народного оркестра, но всей русской музыки вообще: А. К. Глазунова, Р. М. Глиэра, С. Н. Василенко, Н. И. Пейко.

В. Б.: В моей сценической жизни был однажды примечательный случай: на одном из концертов, посвящённых началу нового учебного года, оркестр народных инструментов института культуры под управлением А. В. Абакшонка² исполнял мою «Арию» в Большом зале филармонии,

² Абакшонок Александр Васильевич – дирижёр, педагог, профессор СПбГИК, заслуженный работник культуры РФ.

заполненном публикой. Я на сцене, за роялем. Нас очень хорошо приняли, после исполнения мы традиционно поклонились и ушли.

Пока я, стоя у гримёрки, с кем-то разговаривал, за кулисы пробрался какой-то очень нервный парень и начал что-то выяснять у каждого встречного. И вдруг ему показывают на меня. Он подбегает ко мне и возбуждённо восклицает:

– Как вы могли! Кто вам дал право!?

Я сразу думаю – мы, наверное, что-то не убрали на сцене... Может, рояль не отодвинули?.. Да нет, вроде всё нормально...

– Нет, вы ответьте, как вы так сделали, кто вам дал право?! – продолжает наскокивать неожиданный собеседник. Я понять ничего не могу. Наконец, в максимально спокойном тоне интересуюсь:

– А в чем, собственно, дело? Мы всё за собой на сцене убрали, теперь идём переодеваться.

– Так я не про это говорю! Вы всю душу перевернули, всю её выжали!!

Тут у меня на сердце отлегло.

– Так для этого нас и пригласили сюда выступить, – отвечаю я. – Музыка-то зачем существует? Чтобы добраться до души человека, помочь ей стать более возвышенной. А это право нам, действительно, никто не давал. Но мы – музыканты, и всегда стараемся это делать как можно лучше.

А ведь он очень интересно поставил вопрос: кто дал право? Действительно, у кого есть право влезать в душу к чужому человеку? Да, парень был в совершенно измотанном состоянии, но это значит: мы хорошо сделали своё дело.

В этом, мне кажется, тоже состоит задача современного народного оркестра. Не как в начальные времена: смотрите – балалайки треугольные, а мы ещё и музицируем на них! От этого стоит отходить и искать новые возможности и ресурсы. Но опора на историзм обязательно должна

сохраняться. Нельзя отторгать народные инструменты, так как они являются частью исторической памяти.

И. М.: *Какое у Вас любимое собственное сочинение?*

В. Б.: Пожалуй, «Русские потешки». С ними связано много замечательных воспоминаний. Например, в 1969 году их впервые исполнили на пленуме Союза композиторов в Свердловске. Были делегаты из Москвы. Музыка отзвучала, и многие начали выступать, причём с критических позиций. Среди них были и уважаемые преподаватели консерватории. Как сейчас помню слова одного из них: «Я с большой печалью познакомился с этим сочинением. Конечно, ничего не могу сказать иначе, как то, что это издевательство над русской музыкой. Так нельзя, нужно совесть иметь!» И он не один ведь был такой! Сейчас я это объясняю следующим образом: бытовавшее в те годы распространённое понимание целей и задач народного оркестра сильно зашорило мышление некоторых слушателей, особенно возрастных. Это мешало им непосредственно воспринимать звучание тембров народных инструментов, да ещё сопровождаемое исполнительской свободой оркестрантов, их иронией и «балагурством». Наложилось и представление об авторе как о недавнем аспиранте Шостаковича. Мол, Дмитрий Дмитриевич симфонии пишет, а его ученик «Потешками» балуется...

Но технический секретарь всё-таки повёз партитуру в Москву, где её предложили В. П. Дубровскому³, которому она не понравилась. А вот В. И. Федосееву⁴ она пришлась по душе. Он сразу взял её в работу, хотя и тут всё не было гладко.

³ Дубровский Виктор Павлович (1927–1994) – советский дирижёр, народный артист РСФСР. С 1962 года на протяжении 15 лет руководил ГАСНО им. Н. Осипова.

⁴ Федосеев Владимир Иванович (род. 1932) – советский и российский дирижёр, народный артист СССР. В период с 1959 по 1973 год – главный дирижёр и художественный руководитель ОРНИ Центрального телевидения и Всесоюзного радио.

В один из моих приездов в Москву я позвонил Владимиру Ивановичу. Тот мне сообщил, что у них сегодня телезапись к предстоящему съезду Союза композиторов, и попросил её посмотреть. Действительно, для передачи получился очень хороший номер – заводной, весёлый! А на следующий день меня пригласили на репетицию. Федосеев меня встречал с довольным видом: «Ну что, как Вам?» А я его огорошил: «Владимир Иванович, там же всё не так немного задумано!» И на репетиции стали уточнять, что и как надо исполнять. Видимо, эта работа настолько увлекла Владимира Ивановича, что он в кратчайший срок сделал партитуру для своего оркестра. Ведь мой вариант создан был для ансамбля. Вскоре Федосеев пригласил меня на концерт, где они играли «Потешки», и я стал свидетелем настоящего фурора! Несколько бисов, публика никак не могла успокоиться! Люди с воодушевлением восприняли неожиданную манеру игры, сам жанр сочинения.

После этого мне последовали звонки с просьбой дать партитуру. Но на мой вопрос Федосеев неожиданно ответил, что партитуры у него нет.

– Как нет? А как же вы играете?

– Наизусть!

– Ну что Вы, Владимир Иванович! Я же не могу так отвечать людям.

– А Вы скажите, что я её изорвал и выкинул...

Потом А. В. Гирш⁵ сделал свой вариант, близкий федосеевскому, и в таком виде партитура оркестровой версии «Русских потешек» (без участия хора) была издана.

Мне кажется, что мы как музыканты, связанные с русскими народными инструментами, стоим на распутье. Для меня ответ на вопрос, куда должен двигаться народный оркестр, вполне понятен. Необходимо очень профессионально, тонко подходить к оркестру, писать содержательную музыку, которая раскрывала бы оркестровые возможности. Таких сочинений, как мне кажется, пока немного, но они обязательно появятся. Приходит новое

⁵ Гирш Алексей Вениаминович – дирижёр, педагог. В 1980-х годах преподавал в ЛГИК.

поколение, которое всё видит иначе. А наше будет понемногу отходить в сторону.

И. М.: *Для Вас аутентичность инструментария, его историческая, фактологическая принадлежность к фольклорному музицированию – значимый фактор?*

В. Б.: Н. И. Привалов⁶ как-то сказал: «Единственный народный инструмент в оркестре – это ложки»⁷. И то – не совсем, потому что черенки у ложек должны быть сделаны по-другому.

Как известно, под руководством Андреева было сделано шесть изменений конструкции балалайки: изменилось количество струн, их настройка, материал, величина грифа и т. д. Получился иной инструмент, нежели тот, что бытовал в деревне. А с домрой получилось даже немного смешно. У Андреева было страстное желание найти домру, но они все были уничтожены ещё 200 лет назад. В те времена, при Алексее Михайловиче⁸, приставы подъезжали к домам и спрашивали – домры, балалайки, гусли есть? Если хозяин хотел обмануть, то не выходило – били батогами или сажали в тюрьму. В итоге уничтожили всё подчистую – ни одной домры не нашли, ни в Москве, нигде по России⁹. Но ученик Андреева, Мартынов, найдя похожий на предполагаемую домру музыкальный инструмент, показал его Василию Васильевичу, и тот собрал учёный синклит. Будучи властным человеком, он мог себе это позволить. Финдейзен¹⁰ и Фаминцын¹¹ в компании других

⁶ Привалов Николай Иванович (1868–1928) – учёный-этнограф, композитор, дирижёр, общественный деятель.

⁷ «На Руси большинство [ударных инструментов] заимствовано с Востока, но есть и свои, самобытные, как, например, ложки, нигде у других народов неизвестные, игру на которых надо считать изобретением русского народа» [2, с. 276].

⁸ Романов Алексей Михайлович «Тишайший» (1629–1676) – второй русский царь (1645–1676) из династии Романовых.

⁹ Подробней об этом см.: Петровская И. Ф. Другой взгляд на русскую культуру XVII века. Об инструментальной музыке и о скоморохах : исторический очерк. СПб. : Композитор • Санкт-Петербург, 2013. 288 с.

¹⁰ Финдейзен Николай Федорович (1868–1928) – музыковед, музыкальный критик, общественный деятель.

специалистов, видимо, после давления со стороны Андреева, подтвердили, что найденный инструмент – домра. Впоследствии было доказано, что этот вариант «усечённой домры» является одной из разновидностей «круглой балалайки»¹². А когда опомнились, было уже поздно. По сути, заново придуманный инструмент начал распространяться в армии усилиями Андреева и его сподвижников. А ведь это мы ещё не упоминаем про вновь созданные семейства домр и балалаек.

Единственное, от чего Андреев старался держаться подальше – это от баянов¹³. Он не пускал в Великорусский оркестр гармонь до самой своей смерти. Вводить её начали только в двадцатых годах XX века. А. Пащенко¹⁴ в сочинении «Улица весёлая», созданном к юбилею революции, без баянов уже не мог обойтись. С момента изобретения гармонь за сто лет проникла во все сферы русского быта. Она перестала быть немецкой диковинкой, на ней исполняли частушки и подобные им жанры современного на тот момент фольклора. На это указывает и огромное количество разновидностей гармошек, бытовавших на территории России. Гармонь действительно стала народным инструментом.

В оркестре баян занял своё место уже после Андреева, и во многом он выполняет роль духовых инструментов. Это, конечно, ситуация постыдная: в оркестре должны быть и народные духовые инструменты, и иные (по желанию), а вместо них нередко просто звучит баян.

¹¹ Фаминцын Александр Сергеевич (1841–1896) – музыковед, композитор, исследователь славянского фольклора, педагог.

¹² Об этом см.: Соколов Ф. В. В. Андреев и его оркестр. Л. : Музгиз, 1962. С. 18. (примечание В. Д. Бибергана).

¹³ Отношение Андреева к гармоникам обуславливалось преимущественно иностранным происхождением последних. Сам же основатель Великорусского оркестра, как известно, был мультиинструменталистом. «В. Андреев, как музыкально одарённый человек, в разной мере владеющий двенадцатью музыкальными инструментами, такими как – гитара, мандолина, фортепиано, скрипка, из народных – жалейка и свирель, музыкальный самородок, виртуоз-балалаечник и блестящий исполнитель на гармонике пятиклапанке обладал яркой исполнительской манерой» [1, с. 102].

¹⁴ Пащенко Андрей Филиппович (1883–1972) – композитор, педагог, заслуженный деятель искусств РСФСР.

И. М.: *Кстати, о баяне. Вы не удостоили этот инструмент своим композиторским вниманием наравне с балалайкой или гусями. Какое у Вас к нему отношение?*

В. Б.: Отношение двойственное. С одной стороны, это моя вина, что я ничего не написал для этого инструмента. Потому что сам баян вполне сопоставим по возможностям с фортепиано в плане динамической мощи и тембров. Так что виновато просто моё личное отношение, хотя в юности я на трофейном аккордеоне даже немного играл.

А с другой стороны, многотембровый баян и народный оркестр – это разные вещи. Нельзя сказать, что баян – это исключительно народный инструмент. Он вышел из народной среды, но когда дошёл до столь невероятной степени оснащённости – тут я начинаю осторожней относиться к нему как композитор. Инструмент, конечно, великолепный! В хороших, умелых руках он может звучать просто потрясающе. Особенно когда начинают ловко переключать что-то в левой клавиатуре, регистры в правой – это просто цирковой номер! И публика такую игру здорово принимает.

И. М.: *Расскажите о сюите «1919 год». Почему в названии указана именно эта дата?*

В. Б.: Мы с Владиславом Игоревичем Казениным¹⁵ учились в свердловской музыкальной школе-десятилетке как пианисты, параллельно посещали кружок по композиции, где нашим педагогом был Николай Михайлович Хлопков (который также работал в консерватории). В то время у меня была серьёзная забота – я никак не мог до конца дописать своё сочинение. Начало и развитие пьесы есть, а закончить никак не получалось. Н. М. Хлопков моментально это заметил своим опытным взглядом. На одном из занятий он мне говорит: «Ты знаешь, вот эту вещь ты должен обязательно до конца дописать. Она мне нравится!» Пьеса называлась «Утро в лесу». В

¹⁵ Казенин Владислав Игоревич (1937–2014) – композитор; председатель Союза композиторов России (1990–2014).

верхнем регистре – «птички», в нижнем – «медведь», а ещё «шум леса» и так далее... Яркая музыкальная картинка.

Для показа в консерватории я дописал эту пьесу и, кроме того, имел смелость сочинить фортепианный квинтет. Он был прост по фактуре и состоял из небольших частей, по одной, две странички. И в 1957 году нас с В. Казениным приняли в Уральскую консерваторию на композиторское отделение.

Обучение в консерватории раньше проходило следующим образом. В первый год вы должны написать ряд фортепианных прелюдий. Во второй – сюиту для фортепиано. Далее начинается практика работы с другими инструментами. На четвёртом курсе пишется музыка для ансамблей, а на пятом – для оркестра.

На первом курсе я написал много маленьких прелюдий. Одна из них, совсем небольшая, лиричная, даже играет до сих пор. Её издали в одном из сборников. Может, Вы её слышали...

Вадим Давидович встает, подходит к пианино и начинает очень просто, без каких-либо исполнительских изысков играть музыку такую же естественную, но при этом не банальную (в первую очередь из-за гармонического языка). Её характеризует стремление к особой «инструментальной вокальности», лаконичности и выверенности используемых средств. Всё это – черты значительно более позднего стиля автора. Совсем крохотная прелюдия пролетает как маленькая музыкальная пауза, хотя и оставляет после себя очень приятное и дящееся чувство освежившейся беседы.

В. Б.: На втором курсе пришло время создавать сюиту. Я решил написать сюиту «По картинам советских художников». В неё вошли «Сказ об Урале» (по одноимённой картине В. Мешкова), «Слава павшим героям» (по произведению Ф. Богородского) и «Тачанка» (по М. Грекову). А много позже я к ним прибавил «Частушку», которая по теме и стилю высказывания

оказалась очень близка картине художника Филиппа Малявина с тем же названием (1930 год). Все эти пьесы были написаны для рояля. Я сам исполнял части из сюиты на разных концертах, и ко мне стали подходить другие исполнители, не только пианисты, с просьбой дать им эту музыку. Один из них, Леонид Болковский¹⁶, прекрасный баянист, переделал её сначала для дуэта баянов, а после взял три части и инструментовал (с моим участием) для руководимого им оркестра баянистов. Название «1919 год» было дано из-за тематики «Тачанки», пьес «Слава павшим героям» и, отчасти, «Сказа об Урале». Исполнения проходили всегда на ура! Позже добавленную «Частушку»¹⁷ для трио баянов переложил А. В. Гирш, и так сложилась вся сюита¹⁸. Включение этой пьесы в сюиту позволило наиболее убедительно и полно завершить построение музыкальной формы цикла в целом.

После признаний композитора о его отношении к баяну наша беседа вновь вернулась к народному оркестру и проблемам этой сферы инструментализма.

В. Б.: Неумение встроить в звучание натуральные тембры – одна из ошибок руководителей современного народного оркестра. Как-то раз дирижёр одного народного коллектива меня попросил:

– Написали бы Вы что-нибудь для нашего оркестра!

– Хорошо, – отвечаю я. – А какие у вас духовые?

– О! У нас прекрасные духовые! 2 флейты, 2 гобоя.

– А почему Вы мне называете симфонические инструменты?! Я про народные инструменты спрашиваю...

¹⁶ Болковский Леонид (Иосиф) Зиновьевич (1932–2018) – баянист, дирижёр, педагог. Выступал в дуэте с А. Трофимовым. Создатель и руководитель (1974–2017) оркестра «Баянисты Екатеринбурга».

¹⁷ Также существует авторский вариант «Частушки» для рояля в четыре руки, который автор исполнял совместно с Вадимом Пальмовым.

¹⁸ Впервые вся сюита прозвучала 04.12.2023 г. в Белом зале СПбГИК в исполнении Оркестра баянистов и аккордеонистов СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова (дирижёр – И. Д. Миняков).

Играют симфонические духовые, потому что не на чем больше играть. Я совершенно убеждён, что когда дело обучения игре на народных духовых инструментах разовьётся и когда какая-нибудь консерватория откроет класс игры на них – отбоя от желающих не будет! Жалейка, например, чудесный инструмент. Единственный её недостаток – неумение играть пиано. А какие фантастические вещи можно исполнять на свирели! Необходимо кардинально менять ситуацию в этой области, несмотря на все препоны, которые были и при В. В. Андрееве, и после, и сейчас.

Хотя, конечно, есть обратные примеры. На концерте 4 апреля я увидел в оркестре¹⁹ две губные гармошки. Дирижёр, А. В. Дикоев²⁰, со мной не советовался в вопросе ввода в мои сочинения этих не совсем привычных инструментов. Но главное то, что их тембр гармонично вписался в звучание народного оркестра! И всем это очень понравилось. Думаю, что многим руководителям оркестров необходимо включаться в поиски новых выразительных тембров для обогащения оркестрового звучания.

Иногда, кстати, некоторые тенденции принимают комический вид. Я смотрю какой-нибудь конкурс. Выступает, например, квартет: балалайка, домра, бас и ударные. Ставят три стула, а четвёртый сзади. Балалаечник, домрист и басист выходят, красиво кланяются и садятся. И тихонечко, пригибаясь (почему, не могу понять?!), спешит сесть ударник... И если бы так было один раз – это же всё время! Видимо, считается, что ударник вместе со своими тарелками и малым барабаном – это не народник, а те, кто в первом ряду, – народники. А того лучше бы никто и не видел! Выглядит всё это иногда просто глупо.

¹⁹ 04.04.2022 г. в Большом зале Государственной академической Капеллы Санкт-Петербурга прошёл юбилейный концерт, посвященный музыке В. Д. Бибергана. В нём принимал участие оркестр русских народных инструментов СПбГИК (художественный руководитель и дирижёр – А. В. Дикоев).

²⁰ Дикоев Андрей Викторович – баянист, дирижёр, педагог, профессор СПбГИК.

То же самое с электрогитарой. Все ломают голову – относить её к народным инструментам или нет? И при этом семиструнная гитара – народная, а электрогитара – не народная. Славяне не пользуются электричеством, что ли? Фарс, да и только! Всем этим рассуждениям давно пора кануть в лету. Бас-гитара, к примеру, обладает очень красивым тембром, великолепно подходящим к звучанию народного оркестра. И это значит, что исключать её по признаку «ненародности» нельзя. Тем более что в России многовековая культура игры на гитаре, пусть и совсем иного рода.

В своё время для записи музыки к кинофильму «Васса»²¹ мы пригласили коллектив, который должен был исполнить роль цыганского ансамбля. Все эти музыканты были хорошо подготовленные, обученные, очень быстро всё записали. И перед уходом их попросили оставить свои данные. Мне стало интересно, и я заглянул в их анкеты. Оказалось, что все пять или шесть человек играют на семиструнных гитарах. Значит, отечественная традиция игры на этом инструменте сохраняется.

И. М.: *Расскажите, пожалуйста, о Вашей работе в кино с Г. Панфиловым*²².

В. Б.: В 1967 году Панфилов позвал меня работать с ним на Ленфильм, и к 50-летию революции мы закончили производство кинофильма «В огне брода нет». Эта картина была нашей большой художественной удачей. Годы идут, а отношение к ней не меняется. Если по прошествии времени в произведении начинаешь с трудом изыскивать его смысл – значит, оно не пережило свою эпоху. С этой кинолентой такого, к счастью, не произошло.

Отдельная история с выбором героини на главную роль. На неё пробовались разные актрисы, но однажды Панфилов, просто сидя дома и

²¹ «Васса» (1983) – художественный фильм режиссёра Г. А. Панфилова. Автор музыки к киноленте – В. Д. Биберган.

²² Панфилов Глеб Анатольевич (1934–1923) – советский и российский режиссёр, сценарист, народный артист РСФСР.

смотря телевизор, случайно увидел в кадре И. Чурикову²³. А он даже не знает, что за фильм смотрит! Кое-как, благодаря помощникам, через несколько дней находит её. Поиски исполнительницы главной роли прекратились, что неудивительно – она оказалась потрясающей, очень тонкой актрисой.

Я очень рад тому, что у нас получилось с Панфиловым. Он меня немного старше, с ним мы ходили в одну школу, а его младший брат Женя учился со мной в одном классе. К тому же мы жили в соседних домах! До «В огне брода нет» нам удалось сделать два короткометражных фильма²⁴, в одном из которых впервые сыграл А. Солоницын²⁵, которого потом Панфилов рекомендовал А. Тарковскому...

И ещё хотелось бы добавить: я очень рад, что у нас с Панфиловым за долгие годы сложилось крепкое творческое единение. Мы проработали с ним больше шестидесяти лет, сделали пятнадцать кинолент, и я горжусь, что в результате фильмы были тепло приняты зрителями и явились достойным вкладом в отечественное киноискусство.

Я также благодарен Панфилову за то, что он ввёл меня в этот огромный киномир, в котором мне удалось написать музыку в общей сложности к девяноста кинолентам многих замечательных мастеров киноискусства, и надеюсь, что их будут с интересом смотреть будущие поколения зрителей.

Время беседы пролетело незаметно. Мы не успели обсудить и половины того, что планировалось; но затронутые летом 2022 года вопросы исполнительства на русских народных инструментах, размышления Мастера о проблемах и перспективах оркестра народных инструментов, истории создания ряда своих сочинений не потеряли актуальности и научной ценности и по сей день.

²³ Чурикова Инна Михайловна (1943–2023) – советская и российская актриса, народная артистка СССР.

²⁴ «Убит не на войне» (1962), «Дело Курта Клаузевица» (1963).

²⁵ Солоницын Анатолий Алексеевич (1934–1982) – советский актёр, заслуженный артист РСФСР.

Фото № 1

И. Д. Миняков, В. Д. Биберган



Литература

1. Акулович В. В. В. Андреев и Н. И. Привалов – создание нового жанра в музыкальной культуре России // Русские традиции. Гусли. Домра. Балалайка. СПб., 2023. С. 95–113.
2. Привалов Н. И. Музыкально-этнографические исследования : избранные труды : 1903–1915 гг. СПб., 2015. С. 257–277.

References

1. Akulovich V. V. V. Andreyev i N. I. Privalov – sozdaniye novogo zhanra v muzykal'noy kul'ture Rossii [Andreev V. V. and Privalov N. I. The Creation of a New Genre In The Musical Culture of Russia]. *Russkiye traditsii. Gusli. Domra. Balalayka*. [Russian Traditions. Gusli. Domra. Balalayka]. St. Petersburg, 2023, pp. 95–113. (In Russ.)
2. Privalov N. I. *Muzykal'no-jetnograficheskie issledovaniya : izbrannye trudy : 1903–1915 gg.* [Musical and Ethnographic Studies : Selected Works : 1903–1915]. St. Petersburg, 2015, pp. 257–277. (In Russ.)