

# По законам музыки

Беседа Владимира Панкова  
с Людмилой Бакши

**Владимир Панков известен прежде всего как создатель и руководитель студии *SounDrama*. Он – редкий для нашей страны режиссер, который пришел в драму от музыки.**

*А по сути, создал новую музыкально-сценическую форму, которую окрестил SounDrama. Это название появилось в период работы над спектаклем «Красной ниткой» в 2003 г. SounDrama объединила музыкантов и артистов, художников и хореографов, драматургов и танцовщиков. Здесь на равных существуют музыка и драма. Музыканты и актеры не соревнуются между собой в значимости, а партнерствуют на сцене. И более – артисты, как и музыканты, должны владеть игрой на инструментах, петь. А музыканты – выполнять актерские задачи. С 8 августа 2016 г. Владимир Панков – художественный руководитель ЦДР. Здесь был поставлен его первый спектакль. И, как он сам говорит, важно возродить в Центре тот особый дух, который был, когда его создавал Алексей Казанцев.*

**— Начнем сначала. Откуда что взялось? Как возник интерес к музыке, музыкальному театру?**

— Это было очень давно. Мой папа был музыкальным человеком, писал стихи, играл на гитаре. Правда, мне и в семье, и в школе говорили, что я не музыкальный. Но однажды учительница по музыке в общей школе Евгения Владимировна сказала: «Давай, веди вместо меня урок». Затем она же и познакомила меня с Ириной Краснопевцевой из фольклорного ансамбля «Веретенце». До этого я занимался спортом, дзюдо, ходил на дискотеку, брейк-данс. А тут какой-то фольклор?! Прихожу на первое занятие, смотрю, слушаю. Людей много – от детей до взрослых. А фольклор совсем не такой, как у Бабкиной – не конфетки-баранки, а какой-то очень странный. Мне было лет этак 11–12. Определили меня в группу к старшим, потому что в младшей совсем маленькие. А в старшей ребята уже призывного возраста – лет под 18. Мне по жизни всегда было со взрослыми интереснее. Ребята азартные. После занятий Елены Алексеевны они оставались, доставали традиционные музыкальные инструменты и пели обрядовый фольклор. Они и назвали свою группу «СНП», что означает стержень, наматывающий пряжу – веретенце. На этих традиционных инструментах они очень здорово играли «ДДТ» Шевчука, «Наутилус», «Кино». Они были не разлей вода. Я стал к ним тянуться. Эта среда затягивала меня. Старинные фольклорные инструменты, экспедиции. А экспедиция – не просто интересно. В таком возрасте уже хочется уехать, путешествовать. Вдруг в группе кто-то уходит, говорят, что не хватает рожка. И меня берут в фольклорную экспедицию. Я нахожу сам деда. Деда Егора в деревне Плехово Суджанского района, Песцова Егора Степановича, восемнадцатого года рождения.



Л. Бакши и  
В. Панков

Вот до сих пор помню. Он был моим первым учителем. Настоящий пастух, который делал свои музыкальные инструменты, один из последних виртуозов на своем инструменте. Их раз и обчелся. Когда я увидел расшифровку нот Анатолия Иванова, которая выглядела как текст индийской раги – полутона, четвертитоны, мелизмы, то понял, эти ноты сыграть невозможно, надо учиться на слух.

— **Это в традиции.**

— Одна из интересных тем – передача знаний через слух. Не через записи. Носитель передает своему ученику. Егор придумал даже технику. Я был еще маленьким, лет 14. Он сажал меня на колени, я клал руки сверху его пальцев и он играл, а я вот эти пальцы запоминал. Когда не так давно я был в Ташкенте, то очень удивился: в консерватории существуют классы, где передается устная традиция. Например, игра на дойре устно.

— **Но сейчас эти традиции потеряны. Когда я последний раз была в экспедиции и записывала народную музыку, правда, не русский фольклор, а крымчакский, мне еще очень повезло, я записала последнюю исполнительницу народных крымчакских песен. Все остальные аутентичные исполнения мне принесли в записи из домашних архивов. Я беседовала с людьми, записывала их воспоминания, но все они говорили одно – тех, кто по-настоящему**

**знает традицию, уже не осталось. Из собранных аутентичных исполнений мне удалось издать один диск.**

— Это очень круто. Я хочу создать архив традиционной русской музыки и его издать. Это действительно великая вещь. В интернете вбиваешь музыку Зимбабве, или какого-нибудь Мали. Появляется вся настоящая аутентичная музыка. Мне кажется, это сознательная затирка. Сознательная, потому что нужно было музыку «подтянуть» к определенным традициям, массовым советским песням. И что осталось?

Я считаю своим долгом сохранить все, что еще осталось. Собственно, мой первый инструмент – рожок. Не гитара, не серьезные какие-то инструменты. Я сам стал делать инструменты на заказ, изучать. Я был в этом азартен. В девяностых годах, благодаря «Веретенцу» стал много путешествовать по миру. Мне первый раз показали диск, где музыка Иоганна Себастьяна Баха звучала вместе с африканской. Огромный другой мир. *New Age* тогда меня поразил, и я увидел, куда может двигаться традиционная музыка. Сейчас я спокойно к этому отношусь. Но тогда, в России и не только, это было в новинку. Потом я уже увидел в *New Age* тупик. И тут мне на помощь пришел театр.

— **Он куда-то вывел?**

— Да. Мне стало неинтересно писать музыку, как я это делал раньше. Я стал импровизировать в студии, писать музыку для театра.

— **С фольклорными ансамблями?**

— Не только. С любимыми. Когда у меня появилась собственная портативная восьмиканальная цифровая студия, я стал записывать и экспериментировать со звуком. К тому времени у меня уже была большая коллекция инструментов из разных стран мира. Я стал смешивать звуки. Одно переходило в другое. Так и возник первый спектакль...

Когда рассказываешь, получается линия, но в жизни было очень много всяких событий, как полифония. Параллельный мир. Я поступил к Олегу Львовичу Кудряшову. Это – Господь! Я не знаю, что было бы, если бы я к нему не поступил. Он создал свою методику: синтез музыкальных театров, разных школ, направлений. Дал нам мощный импульс. Как-то Олег Львович сказал: «Принеси “Евгения Онегина” и делай партитуры». А у меня двое гуслей, сделаю так: есть ритмический рисунок, на него наложится текст Пушкина. Это был импульс безответственности, в хорошем смысле слова. Ты еще не зашоренный, тебе еще нечего терять. Для режиссеров это отдельная тема. Тяжело добиться свободы. Начинаешь аккуратничать, чтобы не понизить планку.

У тебя уже есть определенный багаж, который тянет вниз. Но этот багаж жалко терять. Подсознательно он есть у каждого человека. С этим надо бороться.

В театральных работах мне помогали: Володя Нелинов – ударник. Помню, что он рассказывал, как на сковородке искал ноту «до». На него смотрели, как на сумасшедшего, в магазине.

— А у тебя не было такого, приглашаешь ударника, рассказываешь, что у него в партии есть эпизоды, где нужно тереть ластиком по деревянной ванночке, или водой по металлическому ведру давать ритм? А в ответ получаешь гневную отповедь типа я закончил консерваторию, лауреат международных конкурсов и буду тереть ластиком по ведру или поливать водой? Но у тебя, по-видимому, другой опыт. Классный ударник. Хорошо чувствует природу звука.

— Он и до сих пор хорош, слава Богу. Но занимается уже другими делами. Его больше прельщает, мне кажется, студийная работа. Театр стал ему тяжеловат. Он все уже понял. Когда понимаешь, что не понял – возвращаешься. Это замечательный человек – мой друг и по сей день. Хотя мы и не общаемся практически. Люди ведь общаются, когда вместе работают. Когда не работаешь, не творишь что-то вместе, точка соприкосновения становится все меньше и меньше. Потом появился человек-легенда *SoundDrama* – Сергей Родюков. Тогда у меня была группа «Лестница».

— Музыкальная или музыкально-сценическая?

— Музыкальная. Мы играли фолк-рок. Гриша Холоднов... Все тогда развалилось, к сожалению. Я переживал, что остался один. Был такой период. На базе двух фольклорных коллективов нам интересно было все смешивать. Появился Сергей Родюков. Он знал Сережу Старостина. Его все знали. Он подхватил эстафету Димы Покровского с его экспериментами. И развивался во всех направлениях – театре, кино, *New Age*, джазе... Это тоже взорвало мозг. Были еще какие-то проекты, но я увидел тупик. Был еще Миша Альперин, но он всегда был «над». Некий Стравинский в джазе. Он придавал всему классическую высокую ноту. Со Старостиным я случайно встретился в клубе «Дом». Не знаю, есть он еще там или нет.

— Есть, но уже без Коли Дмитриева. Все, что там исполнялось, причисляли к андеграунду.

— Там мы и познакомились с гитаристом Сережей Родюковым,

помешанном на Радже Капуре. Нас стало трое. Нужен был еще четвертый – виолончелист. Мы стали собираться у меня дома, играть. Портативная студия уже была. Экспериментировали разные сочетания классики и этники.

— Этника завораживает, оторваться невозможно. Я помню период, когда в моде был музыкальный авангард. Все бегали на концерты Софьи Губайдулиной, Эдисона Денисова. Но со временем, когда стали узнавать этническую музыку, выяснилось – с ней невозможно соперничать.

— Ничего круче человек не придумал. Есть две субстанции – этническая музыка и классическая. На этих двух столбах все и держится. А оттуда пошел джаз, рок, фолк.

— Все, что угодно.

— Все. Два основных пласта, которые держат на себе все. В этих коридорах можно заблудиться, когда ты делаешь микс.

— А заблудишься – так это еще и лучше.

— Это как в *SoundDrama*. В шутку я люблю говорить, что в *SoundDrama* полно дверей. Они открываются, когда ты идешь. Как в хорошем большом магазине. Там столько всего, что забываешь, что тебе нужно. Опасно, когда всего очень много. Кстати, я не договорил, Сережа Старостин давал свою порто-студию, когда у меня еще не было техники. Отдать ее нужно было через четыре дня, потому что она ему была нужна. Я работал так, как никогда. Но стоило мне приобрести свою, как я поймал себя на мысли, что все можно сделать завтра. Вот это и опасно. То же самое сейчас. Появился театр. Я так хотел театр. И вот сейчас я говорю себе: в первую очередь – не расслабляйся.

— Сейчас начинается самое сложное.

— Я это понял и рад, что такого не произошло в моей голове, наоборот еще больше стресса. Самое главное другое – это люди в первую очередь; и те художники, которые должны появиться, раскрыться. Если картины лежат где-нибудь на полу или антресолях – они никому не нужны. Надо умереть сначала, а потом в лучшем случае, если будут рядом такие, как Лиля Брик...

— Один мой приятель-литератор часто говорит, что он не столько ценит хороших жен, сколько вдов. Он считает, что определить хорошая жена или нет, можно только после смерти мужа. Объяснял это тем, что настоящая вдова сохранит, передаст и издаст его архив. Обычно мои возражения были такого рода: если

**писатель крупный, то его творчество и так останется потомкам. Но он отвечал всегда одно: не останется, если по его смерти не будет кому позаботиться о наследии.**

— Если о женщине говорить, то это мое. Субъективно. Это просто церковь убрала женщин из триединства. Просто зачем им это все? Отец, сын и дух святой. Кто дух святой? Вот додумайтесь, милые мои. То есть вы будете относиться к женщине, как к духу святому?

— **Так все-таки, каким же образом *SoundDrama* возникла?**

— Приходит Сережа и говорит – я нашел музыканта. Виолончелиста? Нет. А кого? Контрабасиста. Это был Володя Кудрявцев. Сейчас он живет во Франции. Володя Кудрявцев помешан на совершенно неформальной экспериментальной музыке, импровизационной. Сережа больше структуралист, ему нужна мелодия. А Володя Кудрявцев – такой безбашенный контрабасист. Импровизатор. Мы до сих пор вместе с того проекта.

Вот так возникли четыре стихии. С этого все и началось. Мы начали писать музыку к спектаклям, кино. Потом меня звали делать музыкальную партитуру Кириллу Серебренникову. И кому только мы не делали. Наверно, всем московским театрам, кроме Большого. Я имею в виду драматические театры. И тут я стал понимать, что мне становится тесно.

— **Это были девяностые годы?**

— Девяносто девятый. Я же параллельно учился.

— **А когда ты окончил?**

— В девяносто девятом. В двухтысячном стало тесно. Стал понимать, что мне интересно искать уже не конкретную музыку. Появились профессионалы – люди с музыкальным, консерваторским образованием. Я стал освобождать это место. Мне интересней работать с пластами, когда актер взаимодействует с музыкантами, когда возникают абсолютно разные направления: художник, хореограф. Как найти эту грань? Как это будет на площадке? Позже я узнал, что такое полифония, но это уже отдельная тема. О себе я не могу сказать, что я музыкант-профессионал. Профессионал – это тот, кто хотя бы ноты знает. А опыт традиционной музыки, когда все через слух, через ощущения, через чувства... Это то, что я привнес в режиссуру, так воспринимая музыку. Так я пришел к тому, что на сегодняшний день делаю. Стала волновать не сама цель – поставить спектакль. Мне стало интересно, как на этой территории будут существовать другие.

— Кого ты имеешь в виду?

— Как будут проявляться другие люди, другие художники. Вот это интересно. У меня нет амбиции, что это мой спектакль. Интереснее его делать всем вместе.

— И мы услышим все ваши голоса и то, что каждый привносит?

— Я так всегда объясняю, для чего нужен театр. И если говорить о художественном руководстве, то оно именно в этом и заключается. Нельзя становиться «яколкой».

— Как же здорово, когда возникает команда. Когда каждый может что-то привнести, сказать свое и объединиться в контрапункте голосов.

— Я бы сказал, в один общий знаменатель. Я объясняю артистам – посмотрите, у вас камешек. Что происходит, когда вы кидаете его в воду? Идут круги. Это волна. А что такое волна? Это и звуковая волна, и волна всего. Импульс. Если вы все возьмете по камешку и попытаетесь кинуть в одну точку – представляете, какая волна поднимется? Вот только это сделайте. Подождите со своими сверхзадачами – какой я, что я, какова моя значимость в этом проекте. Я – кто, звезда или нет? Вот просто попробуйте.

— Ты ведь работаешь в *SounDrama* с группой на протяжении многих лет. Как у них все сложилось, как они себя проявили? Они изначально актеры, музыканты?

— Сначала все музыканты.

— А потом?

— Потом возник Центр драматургии и режиссуры Алексея Казанцева и Михаила Рощина. Алексей Николаевич дал нам поставить спектакль «Красной ниткой». Это был 2003 г., наш первый спектакль.

Там появлялись разные люди – актеры, художники. Этот спектакль я делал год. На сцене стояли только одни микрофонные стойки, звуко-режиссер сидел прямо на сцене. Были расставлены колонки «долби». Совсем маленькие колоночки. Музыканты на сцене вместе с микрофонами. И все. Люди взаимодействовали только с помощью звуков в микрофон, музицировали. Спектакль был сделан по документальной повести Александра Железцова «Красной ниткой». Критики промолчали. Как будто нас и нет. Они просто не поняли, как к этому относиться. Что это – радиоспектакль, мюзикл, оперетта – что это? В классификацию не попало. Как только ты не попадаешь в какую-то классификацию, на какую-то полочку, тебя стараются не увидеть – лучше промолчим,

умнее будем. Когда ты делаешь смешанный театр – никто не понимает. Я столкнулся с этим как раз в *SounDrama*. Критики разбиты на свои отдельные ячейки и никак не могут понять друг друга. Этот не понимает того. Наша критика разъединена. «Я театровед – критик психологического театра». «Я театровед – критик балета». Когда я встречаюсь с театроведом, я обычно разъясняю: «Здесь вот играют на звуке, здесь на тексте. А вот здесь переходят на цвет и звук». В этом кусочке рождается смысл. Но они не понимают языка. Музыка невозможна, если ты ее не впускаешь. Ты ничего не поймешь.

Театральный критик не понимает, что это такое, что нужно впускать. Что есть смысл. А музыкальный критик вздыхает: «Ну, что это такое?».

— Ну это мне хорошо знакомо. Театр Звука Александра Бакши, в котором мне поначалу довелось участвовать как исполнителю, мы создавали много лет. Там складывалась принципиально новая театральная эстетика. Музыканты и актеры существовали на равных. Играли роли. Вместо текста они общались музыкальной интонацией. Драматургия складывалась из взаимодействия видимого и слышимого. Это была не опера, не балет и не драма. Совершенно иные драматургические законы. Позже, когда мы стали искать взаимодействия с драмой, затем с визуальным театром, мы столкнулись с полным непониманием того, чем занимаемся. Никто из критиков нас тогда не поддержал. Это были как раз 1990-е гг.

— Помогают только успешные гастроли за границей. То же сделал Вячеслав Полунин. Надо было уехать, чтобы вернуться сюда героем.

— А если тебя там признают...

— То признают и здесь. Мы играли во Франции, Германии. В Польше был уникальный эпизод. Поскольку наш спектакль был полностью звуковым, он не построен на визуальных эффектах. Картинка – второстепенна. При просмотре зрителям дали наушники, чтобы слушать перевод. Начался спектакль. Я тогда был на сцене. Сейчас уже отказался от этого, так как считаю, что режиссер должен быть по другую сторону. И вдруг смотрю в зал. Знаешь, что делали зрители? Они стали снимать наушники. Им не важен текст. Им было важно, как это взаимодействует. Как одно звучание переходит в другое, про что это живое звучание. Да простят меня драматурги – выше музыки ничего нет. Конечно, сюжет важен, я понимаю. Если хочешь какую-то линейную историю расска-

зять, это важно. Но когда слушаешь хорошую музыку, то мир уже меняется по большому счету. Все построено по законам музыки. Планета движется по закону ритма. Есть такие гипотезы, что и сотворение мира шло именно по этой математике. Что может быть еще выше?

Что-то я увлекся философией. Но это дух – дух Анатолия Васильева. Мы ведь с тобой на территории Школы драматического искусства.

— Я помню, когда-то в юности на студии документальных фильмов наблюдала за работой монтажера. Он механически разрезал пленку, клеил, и при этом думал о темпе и ритме эпизода. Это было захватывающе. Мастерство монтажа проявлялось в особой чуткости ко звуку, в понимании взаимодействия видимого и слышимого. Для меня это было самое интересное. А потом появились компьютеры. Первоначально все были в шоке. Но потом выяснилось, что в компьютерных редакторах колоссальные возможности для записи и редактирования звука. Ты ведь очень много делал фонограмм на своей восьмиканальной портативной студии. Как ты относишься к смене технологий?

— Первый фильм-сказка «Пойду туда, не знаю куда» был нетрадиционным. Он полностью основывался на музыке. Мы очень переживали, что нас могут не понять. Музыка нужно писать в профессиональной студии. А у нас тогда была только портативная. Думали, что забракует. У меня была паника. Но потом выяснилось, что все можно. Вот сейчас уже компьютеры, биты, дорожек у тебя немерено. Можешь все сделать, но звучит уже не так. Это парадокс. Я не говорю про пленку и винил. Но что ясно, на сегодняшний день это самые лучшие записи. Они – живые. Потому что были ограничения. Я высчитывал все секунды, где можно ударчик сделать, потому что треков-то нет, не хватает. Где можно переписать два раза дорожку, чтобы освободить еще одну дорожку. В портативной студии нельзя было обрезать и размножить. Невозможно копировать. От начала до конца играл музыкант, барабан какой-то. Точно под метроном пытаешься попасть. И точно не попасть. Поэтому остается живое звучание. Это – энергия человека идущего. Я не говорю про электронную технику, это целое направление. А те, которые берут сэмплы. Этот принцип я не понимаю. Человек создает неживое звучание и пытается его приблизить к живому – это же маразм. Вся энергетика теряется. Это как актер. Если он живой, то он живой. Ты можешь владеть формой как угодно. Спектакль может быть строго построен на форме, но если оркестр в этой форме будет не живой,

то все обесмысливается. Форма без содержания и без эмоций живого человека, без вибрирующего инструмента никому не интересна. Даже в «Черном квадрате» Малевича целая жизнь. Жизнь заключается в загадке.

— Это явление контекстуальное. Если бы не было контекста, когда из «ниоткуда в никуда», квадрат Малевича, может быть, и не появился?

— Человек столько всего сделал и столько всего прошел, что имеет право на эксперимент. Но когда человек не умеет лошадь рисовать или просто натюрморт, и он сразу начинает рисовать квадрат Малевича... Нет напряжения. Ведь у Малевича это протест: «Я такое вам предлагаю».

— У Кейджа есть произведение, кажется, «Полет голубой бабочки». На сцену выходит музыкант с коробочкой, открывает ее и вдруг из нее вылетает очень красивая голубая бабочка. И улетает. Это не трюкачество. Кейдж чувствовал, что музыка утратила энергетику, смысл. Это был протест, поиск напряжения. Но давай вернемся к *SoundDrama*, к спектаклю «Красной ниткой». Куда лежал путь?

— Дальше в театр. У меня был мой диск «Музыка для...», то есть музыка должна быть для чего-то. Даже народная музыка – она для чего-то. Музыка на похороны, музыка на свадьбу. Она как часть чего-то. Мы стали дальше экспериментировать. Собрались и артисты, и единомышленники, появилась Ника Гаркалина – продюсер. Мы сделали первый спектакль – «Вечера на хуторе близ Диканьки» по Гоголю («Гоголь. Вечера»). Сначала я думал, что будет один спектакль, а получилось три части. Четвертая до сих пор не сделана. Лето, Осень, Зима – цикл. Заканчивалось все Зимой – «Ночь перед Рождеством», Лето – это «Сорочинская ярмарка», Осень – «Вечер накануне Ивана Купала», а «Майская ночь, или Утопленница» – это Весна. Я понял, что не вмещу это в два часа. Одно дело психологический театр, когда сюжет ведет. Другое дело музыка – она увеличивает и пространство, и время. «Пирог» начинает разрастаться до огромных размеров. У меня рассказ «Морфий» (10 страниц) идет 2 часа. А «Ромео и Джульетта» – в 100 страниц. При первой сборке он шел 10 часов. И тут ты начинаешь просто кромсать.

— Кромсать или искать другой ход?

— Кромсать. Хотя и такое многочасовое восприятие уже есть. Кто-то будет сидеть и смотреть 10 часов. Ноты хочешь, чтобы спектакль жил долго. Начинаешь идти на компромиссы. Например, «Война» при первой сборке тоже шла 2 часа 40 минут. Многовато. Ты ведь расстраиваешься,

когда человек выходит из зала, не потому что ему не нравится, а потому что нужно выйти, во время тихой звенящей темы, которую играет виолончель. Я его могу понять.

— У нас в Китае во время премьеры произошла очень смешная история. На премьере наша постановочная группа села позади публики, чтобы смотреть, как идет спектакль, как на него реагируют. И вдруг, минут через 20 третий и четвертый ряд встают и уходят. Мы в шоке. Проходит минут 5–7 и оба ряда «строевым» шагом возвращаются. У них, оказывается, принято – если приспичило выйти одному, все дружно выходят, и также дружно возвращаются.

— У нас была похожая история. Во время спектакля вдруг ползла поднимается и уходит. Мы омертвели. Давно играем перед разной аудиторией. Все нормально. А тут оказалось, что в это время начался футбольный матч. Это же важно – кубок мира.

Еще раз повторюсь, когда ты делаешь смешанный театр – никто не понимает его языка. Мне, правда, повезло, я знаю человека, который меня понимает.

— Тебе на самом деле повезло. Ты позже родился. Ты даже не понимаешь, какое это большое везение для дела, которым ты занимаешься. Все, что связано с музыкой, с театральными явлениями, находящимися на смежной территории, только сейчас начинает восприниматься и вызывать интерес. И это при том, что сегодня уже трудно найти фестиваль, на котором не было бы межжанровых спектаклей.

— Но я все равно надеюсь на человека, потому что у него есть сердце, душа.