

Господин оформитель

Вен. Москва. — 1999 — 17 авг. — с. 5

Сергей ФАТТАХОВ

Как-то Роман Виктюк привез на таировский фестиваль своих «Священных чудовищ» с Адой Роговцевой, которые и получили первое место. Две театральные дамы остановились тогда у афиши и, увидев на ней имя Асафа Фараджева, сказали — надо идти. В том смысле, что даже если и не увидим ничего особенного, то уж услышим обязательно. Много лет Фараджев занимается созданием музыкального стиля спектаклей, работая с Виктюком, Фокиным, Волчек, Прохановым, Пазы и другими режиссерами. На его «совести» — более двадцати постановок, включая знаменитых «Служанок» Виктюка, куда особо впечатлительные фанаты иногда проносили магнитофоны, чтобы хоть как-то записать полюбившиеся им мелодии. В театре Асафа Фараджев был членом детского художественного совета при Центральном Детском театре, актером в различных студиях, пожарным, театральным критиком и литературным редактором, пока не стал, как он сам себя называет, театральным мелодистом. Несколько лет назад он создал студию «Аудиотеатр», где есть свои композиторы, звукорежиссеры, менеджеры, юристы и два принципа: «Мы не оцениваем музыку, мы ее ценим» и «Дурной вкус ведет к преступлению».

Ольга ФУКС

— Асаф, тому, чем вы занимаетесь, не учат нигде. Расскажите, как вы дошли до жизни такой?

— Я уверен, что если человеку суждено иметь судьбу, а не просто линию жизни, то эта судьба формируется в самом раннем возрасте. Будучи весьма озорным ребенком, я отвлекался от хулиганства только на звуки музыки. Причем репертуар, который я слушал в возрасте пяти лет, очень странный по сочетанию, определил мои вкусы. Это были азербайджанские мугамы, индийские раги, балетная музыка Чайковского, Равель и Дюка. Впоследствии добавились еще немецкие композиторы.

Наша студия сейчас располагает полным собранием сочинений Чайковского в исполнении самых разных музыкантов. И одной из лучших коллекций музыки Востока. Восточная музыка — это, вероятно, тот мир, куда я попаду после смерти. Только она ни в коем случае не должна быть в обработке. (Хотя есть замечательные обработки, например, то, что делает английская группа Dead Can Dance. Они умудрились из музыки разных восточных народов создать единый музыкальный мир, вписав его в контекст европейской культуры, несмотря на то, что в восточной музыке есть несочетаемые, почти враждебные гармонии. Азербайджанская музыка сочетается, например, с турецкой, а с армянской или грузинской — никогда. Недаром у них в истории было столько резни.)

Я все мечтаю, чтобы кто-то поставил какой-нибудь восточный спектакль, хоть «Волшебную лампу Алла-



«Служанки»-1 гипнотизировали публику



«Служанки»-2: новый вираж успеха

дина», — у меня столько материала, что можно было бы сделать целую феерию! Были какие-то идеи у Гедминаса Таранды, с которым мы вместе делали балетный вечер для Плисецкой. Он потрясающе чувствует восточную музыку и танцует ее, как никто. Недаром его Абдурахман был признан лучшим в мире. Но у него слишком много других планов.

За год до поступления в ГИТИС я встретился с человеком, который вывел мои юношеские увлечения на

уровень серьезных занятий, — с Александром Демидовым...

— ... чье имя сейчас носит эротический Театр пластических искусств?

— Этот театр, к несчастью, имеет к нему такое же отношение, как если бы от Чайковского до наших дней дошли только сплетни о его частной жизни и ни единой ноты. И никто из театральной молодежи ничего не знает о Демидове как о реальной личности. А это был один из самых

образованных и свободомыслящих людей 70—80-х. Будучи сыном сказочно красивой персиянки, он сочетал в себе блестящее знание европейской философии с абсолютно восточным, мистическим восприятием мира и по-восточному капризным мужским характером некоего повелителя и даже тирана, которому женщины должны угождать. Придет время, и его провидческие статьи и книги будут переизданы и востребованы. Я утверждаю, что ни режиссерские опыты Арцибашева, ни спектакли Виктюка, включая «Служанок», не появились бы, если бы Москва в свое время не была ошарашена демидовскими «Ромео и Юлией» и «Смертью Тентажиля». Именно Демидов умудрился найти применение моей детской страсти к Чайковскому и немецким сказкам. В тот период он работал над книгой «Лебединое озеро», которая открыла серию «Шедевры мирового балета». Он сделал мне пропуск в спецхран иностранки, и я вычитывал для него старинные немецкие сказки Музеуса, пытаюсь отыскать первоисточник либретто. Тому, как создается музыкальное решение спектакля, я учился у Демидова.

Когда есть судьба, а не биография, то в нужном месте всегда оказываются нужные люди. Так у меня получилось с Виктюком. В 1986 году я работал в «Ленкоме» литературным редактором у Шатрова, где меня познакомили с Романом Григорьевичем. И очень скоро мы стали работать вместе и проработали шесть лет, в течение которых и он стал знаменит в Европе и Америке, и мое утверждение в этой профессии, так же, как рождение студии «Аудиотеатр», стали результатом моего с ним знакомства, по каким бы причинам я от Виктюка ни ушел.

— Как складываются ваши отношения с режиссерами? Есть ли у вас право вето, например?

— Режиссеры похожи друг на друга, как грибы. Я не имею в виду ядовитые грибы — для меня все режиссеры «съедобные». Я их делю на три группы: режиссеры музыкальные,



«Ils s'aiment» — это как раз для Мадам

немузыкальные и антимузыкальные. С музыкой, как и с актерами, они работают абсолютно по-разному. Например, Сергей Проханов может просто пьесу начать писать, услышав музыкальную фразу, которая для него становится концепцией будущего спектакля. А Борис Мильграм начинает работать с музыкой недели за две до спектакля — просто для него основа ритма существует задолго до того, как он берет какой-нибудь чисто музыкальный ритм. Ему важнее актеры такого масштаба, как Чурикова, и ритм слова в их исполнении. Прецедентом для меня стала моя последняя работа над «Тремя товарищами» по Ремарку — семь месяцев с Волчек. Работа была тяжелой, часто неблагодарная — из своих творческих замыслов в этом спектакле эпопее я осуществил не более 30 процентов. Но ее способ работы с музыкой был для меня сенсацией — с первой же сценической репетиции она требовала той музыки, которая звучит у нее в голове. Причем она не называет ни композитора, ни жанр, ни форму, она что-то слышит, а я должен угадать. На самом деле это и есть реальная работа с режиссером — угадать.

— А если не получится?

— Тогда я должен предложить настолько ошеломительное решение, что оно обескуражит режиссера. Так было в спектакле «Ночь нежна», когда я предложил Проханову песню в исполнении певицы, которая для Латинской Америки как Русланова для России. Проханов долго отказывался — мол, причем здесь Латинская Америка? Но я совершил этот «акт насилия» над режиссером. То же самое могу сказать о «Служанках», которые никогда бы не были такими, какими они стали без меня, без костюмов Коженковой и без пластики Гнеушева, которую он строил ювелирно, по микрону, и достиг эффекта магии. Виктюк точно знал, чего он хочет и кому довериться в создании формы. Я утверждаю это потому, что, когда мы с Виктюком делали вторую версию «Служанок», Гнеушева, как и Сигалову, туда уже не пригласили. И тот самый магический кристалл пластики, не отпущавший зрителей, исчез, появилась грубоватость, а это не совместимо со «Служанками». А вот Фокина я не смог заставить отказаться от своих театральных принципов — он не принимает фонограмм. Он абсолютный художник, а значит, не может идти ни на какие компромиссы — как у Гоголя в «Портрете». Ему понравился ход, который я ему предложил, — стилизация православной панихиды. Но в результате в его новом спектакле «Старосветские помещики» будет живой звук, лишь слегка поддержанный «пuffedками» фонограммы. Для спектакля пишет музыку композитор нашей студии Андрей Горбачев, написавший и апофеоз-финал для «Трех товарищей».

— А бывает музыка нетеатральная?

— Большая часть музыки нетеатральна. Собственно, студия «Аудиотеатр» тем и занимается: прослушивая «мегатонны» издаваемой музыки, мы отбираем как раз театральную. И иногда в самых неожиданных музыкальных «породах» и залежах откапываем сапфиры, изумруды, бриллианты, каждый из которых может стать фундаментом будущего спектакля. Например, «Ils s'aiment» Даниэля Лавуа, которого до «Служанок» в России не знали.

— На каком этапе вы поняли, что вам необходимо создать студию?

— В 1992 году я ушел от Виктюка — жестко и резко. И уйдя, испытал два взаимоисключающих чувства. С одной стороны — чувство освобождения от невероятной и не всегда

плодотворной тирании. С другой — внезапную и абсолютную пустоту. Ведь я шесть лет каждый день работал с выдающимся режиссером и художником в пору, когда он добивался наибольшего успеха, — и вдруг ушел от него в никуда. С 1992-го по 1994-й я больше работал с западными импресарио. В частности из Австрии — они делали кабарэшные программы и поразились, что человек в Москве знает такую музыку лучше, чем кто-либо в Вене, а я недоумевал, как это в Вене при обилии музыкальной информации нет такого же специалиста. Мне мои дядья-бизнесмены говорили — почему ты не откроешь собственное дело, если ты уникальный профессионал. Так постепенно я пришел к созданию студии, которая сегодня существует самостоятельно, не имеет спонсоров и государственной помощи и платит налоги, как любая коммерческая организация, ограбленная двумя банками во время кризисов. За пять лет мы сделали 21 спектакль. У нас безупречная репутация, на которую мы работаем каждый день и которую, как известно, можно потерять за полчаса, причем раз и навсегда. Мы, например, до сих пор ищем одного подписчика на наш альбом «Музыка в спектаклях Романа Виктюка», на который он подписался за год до его выпуска. Даже родственники наши, но они так и не приехали. Когда я задумал этот альбом и два года мы с Сергеем Фаттаховым и Сергеем Платоновым над ним работали, я еще не знал, что поставил себе задачу, невыполнимую даже для самых солидных студий: собрать в одном альбоме таких звезд, как Далида, Лайза Минелли, Пегги Ли, Даниэль Лавуа, Барри Уайт. По международному закону, надо получить разрешение от всех исполнителей, точнее, от их импресарио. И вполне может получиться так, что представитель Минелли скажет, что она не даст согласие на то, чтобы ее голос звучал на одном диске с голосом, скажем, Далиды. А через неделю он даст себя уговорить, но за миллион долларов... Я потратил год на урегулирование всех юридических тонкостей.

— Какие чувства вы испытываете, когда зрители говорят: спектакль так себе, но вот музыка!.. И напевают лейтмотив.

— Только гордость, потому что любой человек искусства не лишен тщеславия. Иначе ты похож на патологоанатома, который боится мертвых. Я рад, что могу через спектакль дать людям возможность послушать хорошую музыку. Хотя всегда обидно, если один из компонентов спектакля оказывается выше остальных.

— Тогда какое место по важности занимает музыка среди других компонентов театра?

— Идеален тот театр, в котором музыка не нужна. В основе любого искусства лежит ритм, но именно в музыке он выражен наиболее ярко. И если скульптура, новелла, картина, спектакль достигают эффекта музыкальности, значит, они состоялись. Таким было, например, «Горячее сердце» во МХАТе с Добронравовым. Или сцена ссоры Аркадиной — Степановой и Треплева — Стриженова. Не знаю, что это было — сюита, соната, симфония, при желании можно определить. Но они с помощью всего-навсего человеческого голоса достигли эффекта, равного оркестру Вагнера или звучанию Шестой симфонии Чайковского. В театре голоса актеров должны быть музыкальной и должны быть режиссер, способный этого добиться. Парное кусное мясо только что забитого теленка особо не нуждается в приправах или соусах. Я готовлю люблю и умею, поэтому знаю.