

ВАКАНТНЫИ ПЮИТР

М. Советское искусство. 16/х 32г.

Но припомню сейчас, кто сказал: «Прожитые годы — увядшие цветы, о них не вспоминаешь, когда распускаются новые». Для Художественного театра, несмотря на 20 лет со дня смерти Ильи Саца, — цветы воспоминаний о нем еще не совсем увяли. В музыкальной «мастерской» этого театра еще никто не пришел в полной мере ему на смену. И тот пюитр «композитора Художественного театра», который занимал Сац, по существу, свободен.

Трудно было пройти мимо Ильи Саца сначала хотя бы просто по внешности. Она останавливала, будила внимание. Взлохмаченная шевелюра, несмотря на отсутствие излишней «растительности» вытянутая шея. Устремленный вперед взор. Подвижное, вечно «ходившее» лицо, густые, нависшие брови, не пребывающие ни одной минуты в покое. Сморщенный лоб, немного выпяченные губы. Весь этот «беспорядок» в силу традиционных ассоциаций заставлял сразу подумать — профессор, ученый или «вдохновенный» музыкант. Его внешность не обманывала, она вполне соответствовала музыкальной психике его орычатых ритмов и «безалаберности» с точки зрения академического «порядка».

И говорил он как-то поверх собеседника, моментами как бы оставляя его и ловя памятью что-то другое, тут же нахлынувшее, набезжавшее. То же самое и в домашней обстановке. Все на клочках. Урывки. Броски. Наметка. Фрагменты. Люди, близкие, ценил каждую из его бумажек, ходили за ним, подбирали. Систематизировали.

Многие склонны были видеть оригинальность и в отрывном темпе «внешнего Саца», и в его творчестве, не умея в схоластике законченных «спецов» ни понять, ни простить, ни принять каких-нибудь параллельных свист или шокировавших академический консерватизм аккордов польки из «Жизни человека» Леонида Андреева.

На самом же деле трудно представить себе более простого, более искреннего, более скромного человека, чем покойный Илья Сац. Он, если хотите, недооценивал себя.

Склонность к какой-то действительной импульсивности, подвижности, какому-то активному горению «с молодых лет» проходит через всю жизнь Саца, начиная от полосы увлечения литературой юного Саца, когда он был близок к Чехову, через период общественной работы, приведшей его к ссылке в

Сибирь, и, наконец, к раскрытию себя полностью в специфике театрально-драматической музыки.

«Недоразумением» оказалось для Саца его короткое пребывание в Московской консерватории. «Только с точки зрения сытости, трусости или равнодушного отношения к миру, — заносит он в дневник, — и могу я оправдать свое пребывание в консерватории... Там борьба, люди, страсти, моря, республика, рабочие, стардания, восторги, а мы тут, трусливо скорчившись, ходим каждое утро с палкой «Musique» в консерваторию и пишем ноту под нотой».

В 1899 году годол на Волге приковывает Саца к общественной работе. Дружба с Суллержидским (впоследствии режиссером Художественного театра), ярким толстовцем, приводит его к знакомству с Толстым и к участию в организованных им столовых для голодающих. В Казанской, Самарской и Симбирской губерниях Сац заведует столовыми, через которые проходит 5.000 человек. Попадает в ссылку в Иркутск. Спасается за границу от полиции, слишком часто напоминавшей ему о «недопустимых речах в голодной деревне». Кочует из Берлина в Париж, из Парижа в Марсель, из Марселя в Женеву, из Женевы во Флоренцию, из Флоренции в Вену.

В 1905 г. Художественный театр открыл студию на б. Поварской улице. Студия была данью времени с его увлечением модернизмом. Во главе ее стоял Мейерхольд. Сац знакомится с Мейерхольдом и, что называется, сразу «приходится ко двору».

«Новые пьесы, новые идеи, — пишет он Станиславскому, — новые тона, декорации — и только музыка составляет мутное, старое пятно. Нужна музыкальная студия. В ней должна разрабатываться музыка, воплощающая общие формы при детальности нюансировки. Нужно развить чувство ритма. Нужен новый не оперно-антрактовый стиль. Должен быть изменен состав оркестра. Наконец, должен быть изменен тембр: звук рояля привязывает нас к салону, звук скрипки и виолончели, томный и страстный, слабо передает Гауптмана и не передает совсем тона Метерлинка. Нужно найти новые акустические приборы, новые приемы исполнения, которые бы отвечали этим завоеваниям в области духа. Некоторые удачные попытки открывают меня надеждой, и я прошу, как просит об исполнении сокровенного: дайте возможность искать. Дайте возможность охватить прошлое, задануть в будущее».

К 20-летию со дня смерти И. Саца

«Сац, — писал о нем Суллержидский, — страшно увлекался работой для театра и не только не потерял себя при этом, но, напротив, в этой работе он вырос скорей и сложился как музыкант... На репетициях Сац сидел по простым наблюдателям, а таким же творцом, как режиссер и актеры, делал свои замечания по поводу всего, что он пережил во время репетиции, и часто даже показывал очень смешно, но всегда метко и интересно, как, по его мнению, надо было сыграть то или иное место».

Само музыкальное мышление Саца было насквозь театрально, образно-действенно. Он умеет, например, оркестровую деталь охарактеризовать так: «Флейта на высоких нотах заливалась веселым смехом, точно ее щекотал урюмный фалот». Или так переплетает театральный образ с музыкальным: «Решено, я своему герою придам новый тон и общий колорит. Я начну его завесом и страстным звуком кларнета с прыжками пятнистой гвены — кровожадного тромбона».

На печатном экземпляре романа «Полны мои песни желчи и аза» он делает необычную ремарку: «для левитального тенора».

Сац не писал музыку «по заказу», но примерял ее, как портной платье, когда она была готова. Он был в полном смысле слова музыкантом-режиссером, не умевшим работать в отвлечении «умозрительных высот», а творил на конкретном материале, — от текста, актера, репетиции, от всей суммы слагаемых, составлявших театр. И строгий в своих требованиях Художественный театр безгранично доверял ему. Он не диктовал Сацу, а ждал от него, никогда не бражуя сделанного им.

Связан был Сац с Художественным театром, конечно, не случайно. Их роднила общность мировоззрений. По всему своему складу, по дисциплине мысли и чувства он был «натуралистом». В нем было что-то родственное Мусоргскому. Наряду с лирикой — певобитный запас музыкального юмора и сатиры. «У меня есть, — пишет он в одном из писем к артисту Художественного театра В. Подгорному, с которым был очень дружен, — не плохой тупи, веселое «антре», милый чувственный вальс, не лишенный грации марш и десятки наблюдений, алогичность и ко-

мический локх минутами лоняет сердце, кружит голову и толкает на действие». Относится это к опере-пародии «Битва русских с кабардинцами или восточные сладости», которая впоследствии шла в петербургском «Кривом зеркале».

Психологическая правда, какой-то объективизм музыкальных переживаний толкали Саца на те «приемы», которые казались недопустимыми «академикам», но которые целиком соответствовали тем задачам «душевного» и внешнего натурализма, по которым строилась система Художественного театра.

Идет «Анатема». И Сац бродяжит по городкам и местечкам северо-запада и юго-запада, подолживая характерную напевность еврейского говора, молитвы канторов, молитвы местечковых музыкантов-«клезмеров». Он впитывает в себя скорбь и отчаяние детей проклятого «русского гетто» — позорной «черты оседлости» и их мещанско-мистическое упование на будущее царство Мессаля.

Нужно дать «душу воды» в «Синей птице». И Сац мучительно волшувается в рев мельничных колес, льет воду капли за каплей на железный лист, отыскивая оредства музыкально передать «натуру» водяной жизни.

Суллержидский рассказывает в своих воспоминаниях, как Илья Сац обрел «секрет» детской музыки для «Синей птицы».

Верный методу «душевного натурализма», он эту музыку стал искать непосредственно в «душе детей». Все лето он проводил, окруженный гурьбой детишек, участвуя в их играх, привлекая их к роялю, на котором импровизировал детские темы, наблюдал и вызывал их собственное творчество.

«Солидный, серьезный, полный звук рояля, — читаем мы у Суллержидского, — мешает Сацу искренно жить наивными детскими темами. Тогда он отправился к реке, нарезал тонких, сухих камышинок и положил их на струны рояля. Камышинки прыгали, струны дребезжали, как в клавесине, а Сац играл и радовался вместе с детьми и наигрывал им разные танцы».

В 1905 году, когда Сац совершенствовался в Московской филармонии, ему было поручено дирижировать «Евгением Онегиным» в исполнении учеников оперного класса Филармонии.

«С первых шагов, — рассказывает тот же Суллержидский, — обнаружилось не-

согласие между Сацом и руководителями Филармонии. Сац уверял, что в пении можно передать тонкую интимность оперы, что можно сделать так, что каждая партия будет звучать по-своему, что можно партию няни спеть так, чтобы она не была, как бывает обыкновенно в опере, конкуренткой Татьяне, а что можно дать няню-сташушку, как она названа самих Чайковским; уверял, что в обычном исполнении Онегина целый ряд привычных, безвкусных, бессмысленно героических фразировок и фермат, уже принятых как закон при исполнении Онегина, ничего общего с Чайковским не имеют, что они внесены в оперу певцами, исполнявшими Онегина, только потому, что такие фразировки и ненужные ферматы дают возможность щегольнуть голосом без всякой внутренней связи с музыкой оперы».

Филармония не нашла возможным менять каноны оперной «шампуки», и Сац был устранен от дирижирования филармоническим спектаклем. Но «Онегин» в саповской интерпретации все же был осуществлен. Группа молодежи вместе с Сацом решила поставить оперу во что бы то ни стало. Станиславского настолько заинтересовал опыт, что он предоставил группе для работ помещение студии на Поварской. Сапунов и Арапов написали декорации. И спектакль состоялся, вызвав определенный интерес.

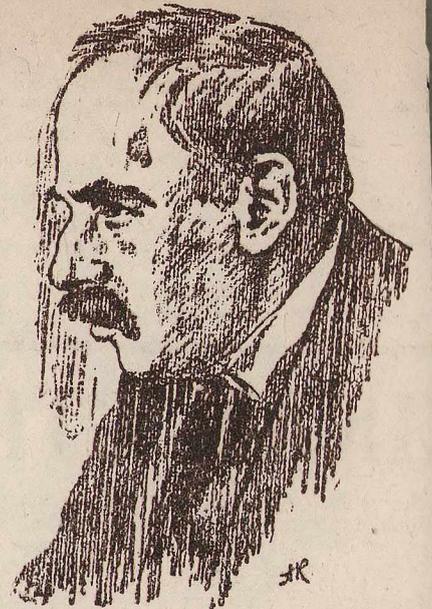
Посмотрите «Евгений Онегин» в оперной студии Станиславского, — принципы построения спектакля те же, что были положены Сацом в 1905 году в основу «нового понимания» опер Чайковского. Даже спектакль тот же — «Евгений Онегин».

Разного рода музыкальные «приват-доценты», ведущие лекционные занятия от Баха и Моцарта, не хотели «дешево отдавать» Саца.

Сначала брезгливо отворачиваясь от него, они потом «увенчанным славой» Саца хотели непременно приобщить к своему «генеалогическому древу».

Об одном из таких случаев рассказывал с присущим ему юмором сам Сац.

«Иду я по Моховой и вижу, в витрине книжного магазина, против университета, объявлена лекция о моей музыке к «Синей птице». Читает приват-доцент Икс, в музыкальном мире, кажется, мало известный. Любопытно, чорт возьми, что скажет ученый человек о моей стране. Нужно пойти. Вхожу. Публики много. Сажусь подалеже. Лектор говорит разные разности, затем переходит к



Илья Сац

основаниям моей композиции, каким образом, она, по его убеждению, складывалась. Оказывается, например, в детской польке (1 акт) я был под непосредственным влиянием Моцарта, Берлиоза и еще кого-то. Ах, елки зеленые! Много мне стоило усилий, чтобы не встать и не крикнуть Иксу: что ты брешешь, сукин сын, вовсе никто из композиторов на меня не влиял. А дело было так: шел я по Сухаревке мимо одного ларька и услышал курьезное сочетание какой-то трещотки и обыкновенного детского гудка. Вот, думаю, что мне нужно для польки. Кушил всю эту дрянь, пританцил домой и ну гудеть и трещать. Так и сложилась моя полька».

«Прожитые годы — увядшие цветы, о них не вспоминаешь, когда распускаются новые».

Много новых и ярких цветов распустилось в творчестве Художественного театра.

И только в той «мастерской», имя которой связано с Сацом, их пока еще нет.

Пюитр «музыкального режиссера» Художественного театра, пюитр Илья Саца остается свободным. Он ждет заманителя.

ЭМ. БЕСКИН.