



**ГЕРШВИН**

Э. ВОЛЫНСКИЙ

Джордж  
*ГЕРШВИН*

1898 — 1937

ПОПУЛЯРНАЯ МОНОГРАФИЯ



ИЗДАТЕЛЬСТВО «МУЗЫКА»  
ЛЕНИНГРАДСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ. 1980

78.071.1

В 706

..  
-

4905000000  
В  $\frac{90108-674}{026(01)-80}$  604-80

© Издательство «Музыка», 1980 г.



## ВВЕДЕНИЕ



Жаркий летний день 1904 года. 125-я улица Гарлема — района негритянской бедноты — запружена людьми. Откуда-то из магазина доносятся звуки автоматического фортепиано. Не обращая внимания на прохожих, застыл превратившийся в слух босоногий шестилетний мальчишка. «Мелодия» Рубинштейна, записанная в модной манере рэгтайма, овладела всем его существом.

В этой встрече Гершвина-ребенка с классической музыкой, приправленной острыми синкопами (обработка Бэна Харни), было нечто символическое. Всю жизнь его в равной степени будут привлекать Бродвей и Карнеги-холл, Голливуд и Метрополитен-опера. И до Гершвина некоторые композиторы наряду с симфониями и операми писали танцевальную музыку. Однако для многих из них она была чем-то второстепенным. По глубокому же убеждению Гершвина, любой жанр — эстрадная песня и танец, концерт для фортепиано с оркестром, киномузыка, опера, мюзикл — достоин серьезного внимания со стороны художника. И в каждом из этих жанров американский композитор создал шедевры.

Музыкант редкой непосредственности и простоты, Гершвин почувствовал силу и нравственную чистоту народной музыки, пикантность бытовых танцевальных ритмов, выразительность и глубину лучших образцов джаза, но это не мешало ему преклоняться перед шедеврами классического искусства, изучать их. Характерно, что лучшие произведения американского композитора не укладываются в прокрустово ложе определений «серьезная музыка» или «легкая музыка». Смело разрушая стилевые барьеры, он сплавливал разные жанры

и стили. И делал это на редкость естественно, без малейшего насилия над материалом. Различные впечатления перерабатывались в его душе, преображались собственными эмоциями и начинали жить новой, яркой жизнью.

В душе Гершвина соединялись черты юмориста и лирика, трагика и клоуна. Он умел подмечать и схватывать разные стороны жизни американского города, где очереди безработных, стоящих за благотворительной помощью, грязь и нищета соседствуют с волшебством электрической рекламы и возбужденным оживлением ночных кабаре; где процветает наивная вера в то, что каждому бедному юноше в конце концов достанутся ключи к богатству и счастью. «Наши самые характерные черты — это, конечно, молодость, оптимизм и преданность иллюзиям», — писал Т. Драйзер в 1920 году. Эти слова в известной мере можно отнести к творчеству Гершвина, особенно к его ранней музыке для Бродвея, в которой отразились «улыбчивые стороны жизни» (У. Д. Гоуэллс). Но Гершвин никогда не был певцом «просперити»<sup>1</sup>. Жизнерадостность его музыки отнюдь не приспособлена к вульгарно-потребительским вкусам. Продукция, соответствующая хваленым американским стандартам, — не его ампула. За прозаическим покровом действительности Гершвин обнаружил поэзию и человечность. Красота живого чувства, мягкий лиризм, искреннее веселье, очаровательный юмор — таков мир его эстрадной музыки, близкий и понятный простому человеку. Вместе с тем в творчестве зрелого Гершвина нередко за внешней беспечностью таится глубокий подтекст, перекликающийся с настроенными грустных блюзов, спиричуэлс или стихов Л. Хьюза:

Джаз-бой, джаз-бой,  
Играй, играй, играй.  
Мачным будет завтра,  
А нынче — рай.

В начале 30-х годов Гершвин задается целью превратить развлекательный театр американской комедии в театр-трибуну, театр -- политическую сатиру. В его лучшем произведении — опере «Порги и Бесс» запечат-

<sup>1</sup> Процветание, благосостояние (англ.)

лена трагедия негритянского народа — изгоя в современном капиталистическом мире.

В Советском Союзе музыку Гершвина узнали и полюбили в конце 20-х годов. Ленинградский «Первый концертный джаз-банд» включил в репертуар обработки нескольких песен Гершвина. Позднее, в 30-е годы «Рапсодия в блюзовых тонах» не сходилась с концертных программ теа-джаза под руководством Л. О. Утесова. 18 апреля 1945 года в Доме актера москвичи услышали оперу «Порги и Бесс» (в исполнении Ансамбля советской оперы Всероссийского театрального общества). В 1956 году американская труппа «Эвримэн-опера» исполнила оперу в Москве и Ленинграде.

Сегодня в нашей стране звучат почти все крупные симфонические произведения американского композитора, опера «Порги и Бесс» идет на сценах многих театров. Десятки песен звучат по радио и с концертной эстрады. Музыка Гершвина не потускнела за сорок лет, прошедшие со дня смерти композитора. Напротив, с ходом времени раскрылась ее истинная сила и красота.

## ЮНОША ИЗ ИСТ-САЙДА

В конце XIX столетия толпы переселенцев наводнили Нью-Йорк. Голодные, обездоленные люди, создавшие в своем воображении город неслыханного богатства, растерянно поглядывали на серые громады небоскребов, не устаивающих вниманием многомиллионный человеческий муравейник.

Около 1890 года среди пришельцев из России оказался и Морис Гершвин. Его привела сюда любовь к Розе Брускин, дочери скорняка, приехавшей из Петербурга вместе с родителями. Морису повезло: он нашел работу, да к тому же по своей специальности — сапожника на фабрике дамских туфель. В 1895 году Морис и Роза поженились.

Музыкой Роза не интересовалась. Морис иногда ходил в оперу, а в часы досуга пел, свистел или играл на инструментах, которые сам же мастерил из бельевой прищепки или расчески. Других любителей искусства в роду Гершвинов не было. Зато все дети Розы и Мориса так или иначе связали жизнь с музыкой.

Старший сын Айры стал поэтом-песенником. Кроме Джорджа с ним сотрудничали многие известные композиторы. Артур работал биржевым маклером, но всегда писал песни и оказался, по его собственным словам, «гением неопубликованных произведений». Фрэнки (настоящее имя Фрэнсис) пользовалась популярностью как эстрадная певица.

Джордж был вторым ребенком в семье. Он родился 26 сентября 1898 года. По-видимому, дела Мориса шли в то время далеко не блестяще. Гершвины снимали квартиру в деревянном доме на Снедикер авеню, 242. Теперь здесь находится двухэтажное каменное здание, в одной из комнат которого расположен небольшой музей композитора. В коллекции картин, принадлежащих Джорджу, сохранился рисунок (возможно, Айры), изображающий двор, типичный для таких районов Нью-Йорка: старые сараи, белье на веревках, в отдалении деревянные полуразвалившиеся лачуги — пейзаж, знакомый по описаниям Джейкоба Рииса или Стивена Крейна.

Джордж вырос на улицах Ист-Сайда. В отличие от брата Айры — задумчивого, увлекающегося книгами и театром, будущий композитор предпочитал гонять мяч, шайбу или бегать на роликовых коньках. В школе не отличался прилежанием, учился посредственно и явно не оправдывал надежд матери, мечтавшей видеть детей школьными учителями. В 1912 году она записала Джорджа в Коммерческую школу. Но коммерсантом он не стал. Судьба распорядилась по-своему.

Когда мальчику исполнилось шесть лет, приятели Джорджа — такие же сорванцы, как и он, — с удивлением стали замечать, что чемпион улицы по конькам время от времени перестает замечать окружающее. Причина всегда одна и та же — музыка. Самая разная, но, что самое удивительное, всегда высшего сорта. «Мелодия» Рубинштейна, песня Керна, «Юмореска» Дворжак... С последней связано глубокое потрясение восьмилетнего Джорджа. «Юмореску» играл на школьном концерте Макс Розенцвейг — впоследствии известный в Америке скрипач. Полтора часа после концерта ждал Джордж солиста, не обращая внимания на проливной дождь, а обнаружив, что тот ушел другим ходом, помчался к нему домой.

Они подружились. «Макс открыл для меня мир музыки», — вспоминал композитор. В доме у Розенцвейга, который был старше Джорджа, он сам научился играть на фортепиано: подбирал по слуху популярные мелодии, делал переложения скрипичных пьес из репертуара друга, пробовал сочинять. Никто из родных не догадывался об увлечении Джорджа. Но однажды в доме появилось новенькое пианино, купленное специально для Айры, который уже два года занимался с учительницей. Можно себе представить удивление родителей, когда вскоре выяснилось, что Джордж за короткое время настолько преуспел в игре на фортепиано, что оставил брата далеко позади. К великой радости обоих, было решено, что заниматься музыкой должен Джордж.

Юному музыканту довелось испробовать несколько фортепианных «школ». Три престарелые леди изводили скучными упражнениями. Четвертый учитель — мистер Голдфарб — техникой вообще не занимался, а воспитывал своего питомца на попури из опер. И только учитель Чарльз Хамбицер оказался именно тем музыкантом, в котором нуждался Гершвин. Пианист и композитор, Хамбицер сразу разглядел и громадный талант мальчика, и недостатки его музыкального образования. Через некоторое время Хамбицер писал своей сестре: «У меня новый ученик, который скажет когда-нибудь свое слово в музыке. Этот мальчик, вне всякого сомнения, — гений; он безумно любит музыку и не может дождаться следующего урока». Хамбицер делился знаниями радостно и увлеченно, учил не только фортепианной игре, но дал верное направление развитию таланта Джорджа, ввел его в мир музыки Баха, Бетховена, Шопена, Листа, Дебюсси, Равеля. Не разделяя любви ученика к легкой музыке, учитель, тем не менее, не препятствовал его увлечению, но считал, что первоначально следует получить прочные знания, проштудировав творчество композиторов-классиков. Встречи учителя и ученика продолжались до самой смерти Хамбицера в 1918 году.

Начиная с 1915 года Джордж, по рекомендации Хамбицера, брал уроки гармонии и оркестровки у виолончелиста и композитора Киленого. Письменные задания и устные ответы по гармонии и анализу партитур



чередовались с демонстрацией выразительных возможностей инструментов симфонического оркестра. Килень часто приглашал домой своих коллег из Уолдорф-Астория оркестра. Они знакомили Джорджа с техникой игры и законами сочетаний инструментов. Восхищаясь талантом ученика, Килень говаривал: «У него свойство гения: все поглощать и все приспособлять к собственной музыке». Ненасытное стремление «все поглощать» влекло Гершвина на концерты. Он часто бывал на выступлениях Нью-Йоркского филармонического оркестра, вечерах Нью-Йоркского симфонического общества, Бетховенского оркестра, Русского симфонического оркестра, джазовой музыки в различных клубах. Сотни новых произведений узнавал Гершвин ежегодно. «Я слушал не только ушами, я слушал нервами, умом и сердцем, слушал с таким увлечением, что буквально пропитывался музыкой,— вспоминал об этом времени композитор.— Я шел домой, но музыка звучала в моем воображении. Я садился за фортепиано и повторял услышанное».

Слух у него был уникальный, память удивительная — настоящая музыкальная кладовая. Твердости и решительности — вполне достаточно. Без всяких колебаний юноша делает выбор: он будет музыкантом, станет композитором, таким, как Мендельсон. Почему Мендельсон? Возможно потому, что он писал фортепианные песни, мелодичные, безыскусные. Джордж отнюдь не против сонат и симфоний. Он слушает их с упоением. Но пока ему больше всего хочется писать песни. Занятия в Коммерческой школе придется оставить. Он будет искать работу в одном из музыкальных издательств. Обо всем этом без обиняков Джордж сказал матери. Роза огорчилась, ибо была уверена, что сына ждет карьера тапера в прокуренных ресторанах. Но возражать не стала.

В один прекрасный день пятнадцатилетний Джордж предстал перед менеджером издательства «Ремик и К°». Волнуясь, Джордж сел за рояль, не рассчитывая на успех. Однако, к его удивлению, он был принят на должность пианиста-популяризатора с оплатой 15 долларов в неделю.

## В ДОЛЖНОСТИ ПЛАГГЕРА

«Тин Пэн Элли»<sup>1</sup> — название группы издательств, расположенных на 28-й улице и занятых изданием легкой музыки. История возникновения этого названия весьма любопытна. Журналист Розенфельд, посетивший 28-ю улицу в 1903 году, услышал звуки расстроенного фортепиано, доносящиеся из открытых окон издательства. Он тут же окрестил эту игру «Тин-Пэн-музыкой» — то есть музыкой жестяных кастрюль. С легкой руки Розенфельда «Тин Пэн Элли» до сих пор является синонимом американской эстрады.

В 1913 году «Тин Пэн Элли» была уже настоящей фабрикой песен. Именно фабрикой, где песни не сочиняются, а делаются, как делаются авторучки, туфли, легковые машины. Почти три года проработал здесь Гершвин. Много пережила страна за это время... Голодная и снежная зима 1914 года. Демонстрации безработных, просящих хлеба и получающих дубинку. Первая мировая война. Убийство Джо Хилла (1915) — «замученного трубадура рабочего класса» (Э. Г. Флинн). Вести о революционных событиях 1917 года в России всколыхнули послевоенную Америку. Шервуд Андерсон, Синклер Льюис, Джон Рид, Теодор Драйзер и другие художники, связавшие свое творчество с судьбой страны, каждый по-своему писали картину Америки. У издателей на «Тин Пэн Элли» во все времена была одна задача — развлекать. Социальные проблемы? Это дело политиков, с их точки зрения. Песенная продукция должна быть броской, как реклама пенного пива, и настолько завлекательной, чтобы успешно состязаться с увлечением бейсболом или конными бегами. Десятки, сотни композиторов и поэтов приобретали на «Тин Пэн Элли» конвейерную бойкость пера, поднаторов в сочинении однодневок. Это «были специалисты по песням разного типа, которые выпускались в огромных количествах, — пишет американский музыковед Дэвид Ивн, — каждый тип песен имел свою собственную формулу, которой все композиторы строго следовали».

---

<sup>1</sup> От англ. *Tin Pan Alley* — Аллея жестяных кастрюль (в букв. переводе).

Песня была товаром. А всякий товар нуждался в рекламе. Одним из видов рекламы была деятельность *плаггеров*<sup>1</sup> — пианистов-популяризаторов. У плаггера было много обязанностей. Он должен был проиграть в магазине песни для покупателей, подбирать репертуар исполнителям, посредничать между певцом и издательством, создавать успех «своим» артистам, напевать или напевать песни своей фирмы во всех людных местах: в трамвае, на улицах, в залах ожидания вокзалов и т. д. Итак, юный Гершвин угодил в один из самых жарких «цехов» песенного производства. Тут бывали композиторы и поэты, журналисты и критики, издатели и администраторы. Это был мир головокружительных карьер и разочарований, где так легко потерять свое «я». Последнее ему не грозило. Пятнадцатилетний музыкант презирал плоскую банальность и ориентировался на композиторов, которые, не удовлетворяясь общепринятым и общепризнанным, создавали настоящую музыку. Таков Ирвин Берлин, в песнях которого Джорджа привлекали свежесть и блеск ритмов, неистребимая жизнерадостность и одновременно трогательность — черты, созвучные искусству Чарли Чаплина. Таков Джером Керн, создавший мир обаятельной лирики, мягкой и грациозной, чуждой слащавости и напыщенности. Индивидуальность Гершвина не могла раствориться в скучном и сером потоке песен, сфабрикованных по шаблону, потому что к легкой музыке он подходил с меркой высокого искусства.

«Зачем ты играешь фуги Баха? Ты хочешь стать концертирующим пианистом?» — спрашивали коллеги по работе в магазине. — «Нет, — отвечал Джордж, — я изучаю Баха для того, чтобы писать популярную музыку». Джордж не думал о карьере виртуоза, хотя уже в те годы был исполнителем экстракласса. Поэт Ирвин Сезар говорил о его игре: «Я никогда не слышал, чтобы так исполняли популярную музыку». Пианист Гарри Раби вспоминал: «Он играл несравненно лучше любого из нас. Сейчас я могу сказать, что это был музыкальный мир, совершенно не похожий на нас, но тогда мы не понимали этого, хотя инстинктивно чувствовали. Я уверен, что мы ревниво относились к нему». Особен-

---

<sup>1</sup> От *англ.* *plug* — реклама.

но поражали современников ритм Гершвина и его левая рука, с завидной легкостью выделяющая замысловатые фигуры, казалось бы, совершенно независимые от мелодии.

Импровизировать Джордж начал еще в восьмилетнем возрасте. Первые записанные сочинения относятся к 1913 году. Это были две песни и танго, которое Гершвин исполнил публично в том же году на концерте, организованном литературным клубом (членом этого клуба был Айра). Танго имело некоторый успех, но юноша не обманывался относительно качества этой музыки. Он стремился к большему. Работая у Ремика, Джордж успевал много писать и однажды принес на суд мистеру Гамблеру — старшему плаггеру и менеджеру — три песни. Тот даже не потрудился раскрыть ноты. «Тебе платят за игру, а не за песни. Композиторов у нас и так предостаточно». Ответ не обескуражил юношу. Он отправился в соседнее здание, где располагалась конкурирующая фирма, одним из владельцев которой был Ирвин Берлин. Тот самый, которого Джордж называл «величайшим песенным композитором Америки... американским Францем Шубертом». Прославленный маэстро похвалил песни, но ни словом не обмолвился о том, чтобы их опубликовать. То же повторилось в других издательствах.

Гершвин не отчаивался. «Говорят, что во всех нас скрыты семена того, что мы будем делать, но мне всегда казалось, что у тех, кто умеет шутить в жизни, семена эти прикрыты лучшей почвой и более щедро удобрены». Эти слова Хемингуэя словно сказаны о Гершвине. Чтобы ни случилось, он приходил на работу улыбающийся, энергичный, общительный, с уст его то и дело слетали остроты. Он верил в свою звезду.

В 1916 году Софи Такер — модная певица ревию — заинтересовалась песней Гершвина «Когда вы захотите» (на стихи М. Роз) и с успехом исполнила ее. Немного позднее Зигмунд Ромберг включил другую песню Гершвина в «Шоу 1916». Исполненная среди 14 песен Ромберга, «Моя убегающая девушка» осталась незамеченной.

В том же году Джордж наиграл на ролики автоматического фортепиано почти 30 популярных пьес разных

авторов. Это придало ему еще больше уверенности. Юноша понял, что сможет заработать на жизнь не только в издательстве Ремика, где работа плаггера начинала тяготить его. «Теперь звуки популярных песен действовали мне на нервы,— вспоминал композитор.— Они раздражали меня. Или, возможно, мой слух начал настраиваться на лучшие гармонии. Так или иначе, я чувствовал себя несчастным у Ремика... Я хотел быть поближе к театральной музыке того сорта, что писал Джером Керн...»

Первая встреча с театром (это был Театр Фокса на 14-й улице) закончилась плачевно. На спектакле ему пришлось аккомпанировать «с листа», без единой репетиции. Все шло хорошо, но в одном месте он не заметил знаков при ключе и растерялся. Артист высмеял Джорджа прямо со сцены, и тот ушел из театра, даже не пожелав взять расчет. Зато во время работы над мюзиклом «Мисс-1917» Гершвин обратил на себя внимание Джерома Керна. В перерывах Джордж развлекал артистов импровизациями. Керн, очарованный игрой пианиста, высоко отозвался о способностях юноши и даже обещал помощь в случае, если Джордж надумает сочинить мюзикл.

После того как «Мисс-1917» сошла со сцены, Гершвин некоторое время работал пианистом-репетитором в мюзикле Керна «Рок-э-бай, бэби», затем его стали приглашать аккомпанировать различным певцам (на одном из таких концертов американская певица Вивена Сегал исполнила две песни Джорджа). Постепенно он становится известным в музыкальных кругах на Бродвее и на «Тин Пэн Элли». Сам Берлин предложил ему место музыкального секретаря — иными словами, аранжировщика песен, которые сочиняет маэстро. Это льстило самолюбию. Однако была опасность, работая над музыкой Берлина, потерять собственную творческую индивидуальность. Джордж отказался.

В феврале 1918 года Гершвин встретился с Максом Дрейфусом, стоявшим во главе издательства Хармса. Дрейфус почти не знал Гершвина, но сразу обратил внимание на его незаурядные способности. Не долго раздумывая, он предложил композитору работу с оплатой 35 долларов в неделю. О лучшем Джордж в то время не мог даже и мечтать. Не нужно было си-

деть в конторе или разучивать партии с певцами. Требовалось только одно: сочинять. За опубликованные песни Джордж будет получать отдельно. «Он тот человек, на которого можно делать ставку. И я решился», — говорил Дрейфус. Расчет полностью оправдался, хотя и не сразу. Поначалу многое из написанного Гершвиным проходило мимо внимания исполнителей, а то, что исполнялось, не находило отклика у публики. Дрейфус терпеливо ждал. И вот первый оглушительный успех — песня «Свани». Вся Америка точно помешалась на ней. За год продано более двух миллионов пластинок и свыше миллиона экземпляров нот. Слава ее перешагнула через океан, и на целых десять лет «Свани» стала популярной во многих городах Европы. Судьба «Свани» оказалась иной, чем у обычных песенных боевиков, о которых уже через год не было ни слуху, ни духу. До сих пор эта песня привлекает внимание певцов и джазовых импровизаторов.

В музыке молодого Гершвина то и дело встречаются черты, указывающие на его связь и с американским фольклором и с американской эстрадой. Поэтому необходимо хотя бы кратко рассказать о песнях того времени. Музыкальная культура Америки сложилась на основе разнообразных фольклорных источников. Продолжительное время бок о бок существовали индейские, английские, немецкие, французские, еврейские, африканские, венгерские, китайские, японские мелодии. Подобной пестроты фольклора не знает ни одна другая страна. Естественно, что только в Америке могли возникнуть удивительно своеобразные жанры, представляющие собой сплавы совершенно непохожих друг на друга культур. Таковы, например, спиричуэлс и блюзы, где синтезировались черты африканского и европейского фольклора.

Ритмы и интонации народных песен — старинных и современных — так или иначе перерабатывались в творчестве профессиональных композиторов: использовались отдельные фольклорные попевки, лады, композиционные схемы. В первом десятилетии XX века во многие жанры эстрадной песни хлынула волна новых ритмов,

связанных с входящими в моду новыми танцами. Эта волна особенно усилилась десятилетие спустя, в период «просперити». «Утратив демократические иллюзии предшественников, отбросив пуританские предрассудки и романтизированную сентиментальность, столь типичные для общественной жизни США довоенного периода, новый американец стремился, с одной стороны, к наживе, с другой — к бездумным наслаждениям, — пишет советский музыковед В. Конен. — Жажда зрелищ, чувственных наслаждений, атмосфера пьяного угара пронизывают жизнь страны в этот период крушения всех иллюзий, кроме иллюзии вечного материального процветания». Нью-Йорк, казалось, был ошеломляющим воплощением новых идеалов. Он дразнил аппетиты рекламой, витринами магазинов, увеселительными домами, умело обходящими «сухой закон». «Самодовольная Америка»<sup>1</sup> жила в лихорадочном ритме джаза. Сотни баров, коктейль-холлов, танцплощадок, танцсалонов, танцверанд и танцтеррас озарили мерцающим заревом ночное небо города. На смену полькам и вальсам пришли подвижные, более простые для разучивания танцы — с острым синкопированным ритмом и подвижным, «прыгающим» басом.

Огромной популярностью пользуется в это время рэгтайм<sup>2</sup>, звуки которого раздаются повсюду — вплоть до магазинов и парикмахерских. Американский писатель Томас Вульф в романе «Взгляни на дом свой, ангел» описывает кафе, где «газировщики двигались в ритме рэгтайма, жонглируя напитками, подбрасывая в воздух шарики мороженого и лоя их в бокал, выбивая ложками стремительный мотив». С рэгтаймом конкурирует фокстрот (буквально — лисий шаг) — один из многочисленных танцев того времени в размере  $\frac{4}{4}$  или  $\frac{2}{4}$ , названных именами различных животных: теркитрот (индюший шаг), банислаг (кроличьи объятья), кэнгерудип (наклон кенгуру), гризли-биар (серый медведь). Один за другим входят в моду латиноамериканские танцы: танго, румба, конго, самба и др.

В 1911 году Ирвин Берлин написал рэг-песню «Оркестр Александера», которая прозвучала как сигнал для

<sup>1</sup> Название статьи Синклера Льюиса.

<sup>2</sup> В буквальном переводе — рваный ритм.

его собратьев по перу и издателей. Ранее композиторы на «Тин Пэн Элли» создавали музыку почти исключительно для пения. Теперь идеалом становится песня, под которую можно танцевать. На новый лад перекраиваются также старые произведения: песни Фостера, народные баллады, популярные классические мелодии модернизируются, приспособляются к новым танцевальным ритмам. Вслед за «Александром» Берлин написал массу других «рэгпесен», его даже называли соперником «короля фортепианных рэгтаймов» — негритянского музыканта Скотта Джоплина. Но в действительности у Берлина нет ни одного настоящего рэгтайма. В его песнях отсутствует характерное для этого танца «вдалбливающее» повторение немногих оборотов. Его мелодии более напевны, ритм смягчен. Многие композиторы подражали именно «рэгпесням» Берлина. Между тем ему прекрасно удавались ритмизованные баллады (например, «Когда я потерял тебя»), песни-танго. Позднее, в 1926 году в большом цикле баллад он обратился к ритму вальса. Было бы ошибкой считать, что все композиторы после 1911 года стали писать танцевальные мелодии. Наряду с модными «рэгпесенками» из «Тин Пэн Элли» публика напевала мелодии из оперетт Р. Фримля и С. Ромберга, написанные в традиционной манере. Огромной популярностью пользовались лирические песни Керна, в которых роль ритма менее значительна, чем в песнях Берлина.

В 1914 году произошло новое событие в музыкальной жизни Америки: негритянский музыкант Вильям Хэнди написал знаменитый «Сен-Луи-блюз», возвестивший начало новой эры — эры блюзов. Блюз приходит на концертную эстраду, блюзовые песни тиражируются во множестве экземпляров, исполняются звездами эстрады. Правда, в эстрадных блюзах порой теряется самая суть этого жанра — гримаса боли, проступающая сквозь маску иронии, но использование формальных элементов блюза (в первую очередь блюзового лада) становится признаком хорошего тона.

Можно не сомневаться, что Джордж Гершвин, написавший в те годы множество песен, перепробовал все известные ему манеры, жанры, ритмы и композиционные схемы. Но наибольшее воздействие на вкус молодого композитора оказал Джером Керн. «Я следовал



работам Керна и изучал каждую песню, написанную им,— признавался Джордж.— Я платил ему дань откровенным подражанием, и многие вещи, которые я написал в этот период, звучат так, как если бы Керн написал их сам». Почему же именно Керн стал его кумиром? Сыграло ли здесь роль сходство творческих натур художников? В какой-то степени — да. Но важно и другое. Керн выделялся среди коллег не только талантом, но и мастерством. Его познания в области гармонии, полифонии, оркестровки были столь значительны, что он мог дать сто очков вперед любому композитору на «Тин Пэн Элли». Это не могло не импонировать Гершвину. Ведь среди авторов эстрадной музыки было немало дилетантов. Даже знаменитый Берлин играл на фортепиано только в тональности до мажор. Встречались и такие композиторы, которые могли лишь насвистеть мелодию собственного сочинения. Гармонизацию и оркестровку писали специально нанятые музыканты.

Керн был образцом для Гершвина потому, что достиг в песнях той степени совершенства, когда мастерство становится незаметным. С удивительным постоянством он повторял одни и те же композиционные схемы (двухчастная форма типа «запев» и «припев»), но наполнял их каждый раз новым содержанием. Именно у Керна Гершвин мог научиться искусству гармонического и мелодического варьирования, которое разнообразило музыкальную фразу, делало ее гибкой, подвижной, способной поддержать интерес слушателя.

Не сразу постиг молодой Гершвин великое искусство передавать бездну нежности, радости или скорби с помощью немногих простых оборотов. Но в нем рано пробудилась ненависть к рутине, к мертвенному окостенению, которому подвергались эстрадные песни его времени. Его мелодии пока еще редко западают в душу, редко будоражат мысль и чувство, но в них то здесь, то там попадаются интереснейшие детали, которые не встретить у его предшественников или современников. В одном случае это необычное для жанра построение мелодии (например, симметричное волнообразное развитие мелодической линии в «Доверься судьбе»), в другом — ритмические находки («Я была молода»),

в третьем — тонко рассчитанный комический эффект (так, в рэгпесне «Настоящий американский танец»<sup>1</sup> на словах «критики сменили тон» появляется новая тональность, и это производит юмористическое впечатление).

Гершвин стремится обогатить гармонический язык. Пусть последовательности аккордов прямолинейно логичны и недостаточно характерны, однако более широкое, чем у его коллег, использование побочных ступеней свидетельствует о попытках выйти за рамки привычного. Лучшая песня этого периода «Свани». Толчком для создания ее явилась песня «Река Свани» Фостера, откуда и было заимствовано название. Интересно, что премьера песни на концерте в зале кинотеатра «Кэпитэл» (на Бродвее) прошла без особого успеха. Песню погубила постановка, типичная для подобных представлений. На затемненной сцене под музыку «Свани» в ритме уан-степа танцевали балерины, освещенные электрическими лампочками, вмонтированными в костюмы. Аляповатая роскошь декораций, грубые, откровенно эротические движения — все это было кричащим диссонансом с музыкой Гершвина.

Очарование «Свани» очень интимно. Мелодия льется мягко, без нажима, в ней нет ничего рассчитанного на внешний эффект. Композитор очень естественно преодолевает стандарты, находя свежие обороты в мелодии (сдвиг в мажорную субдоминанту в 8-м такте), новые ладовые краски (запев звучит в миноре, припев в одноименном мажоре), необычное структурное решение (при повторении припев расширяется на 15 тактов).

## НА БРОДВЕЕ

В понедельник 9 декабря 1918 года на Бродвее состоялся дебют Гершвина, который обернулся для него настоящей мукой. Он предстал

---

<sup>1</sup> В стихах Айры речь идет о том, что вначале критики не признавали новый танец, а потом «сменили тон», т. е. хвалят рэгтайм.

перед публикой как автор ревью «В половине восьмого». Это было обычное ревью — мозаика из скетчей, песен, танцевальных номеров и так называемых «живых картин», иллюстрирующих красоту многочисленных гёрлс. Критика на премьеру была уничтожающей. На втором представлении, в среду, один из главных участников, предчувствуя скандал, отказался выйти на сцену. Нужно было как-то заполнить паузу, и продюсер уговорил Гершвина сыграть импровизацию на собственную тему. Гершвин исполнил просьбу. Увы! Это был первый и последний случай в жизни композитора, когда его игра была принята холодно. Сценическая жизнь ревью закончилась на той же неделе, в пятницу.

Чем же была недовольна публика? Плохой музыкой? Бездарными актерами? Неважной режиссурой? Нет, все было не лучше и не хуже, чем в других спектаклях. Ларчик открывался просто. Продюсер не смог обеспечить объявленный в афише состав женской труппы, и это решило судьбу ревью. Случай весьма типичный для музыкального театра на Бродвее, где многие жанры рассчитаны на вкусы людей, для которых, как пишет Эптон Синклер, «интересоваться интеллектуальными вопросами считалось признаком эксцентричности». Ревю, конечно, не принадлежало к числу интеллектуальных жанров искусства. Перенесенное из Парижа на Бродвей, оно подверглось «усовершенствованию» в сторону зрелищности и фривольности. Важную роль в модернизации жанра сыграл постановщик спектаклей и предприниматель Флоренц Зигфельд, который недвусмысленно определил свою задачу следующим образом: «прославление красоты американской девушки». Ревю Зигфельда поражали современников неслыханной роскошью, которая достигла ошеломляющего размаха в 1927 году — на постановку было затрачено 250 000 долларов! В том же направлении работали постановщики так называемой гранд-оперетты и мюзикла (композиторы Герберт, Фримль).

Мюзикл — новый, чисто американский жанр, возникший в начале XX века. «Отцом» его исследователи считают Д. Кохана, чьи произведения — «Маленький Джони Джоунс» (1904) и «45 минут на Бродвее» (1906) — открыли новую страницу в истории театра на

Бродвее<sup>1</sup>. Вслед за Коханом мюзиклы сочиняли Ирвин Берлин, Дж. Керн, Винсент Юмэн и др.

Первую четверть века американские критики называют детством нового жанра. И это верно. Спектакли были разнородными по стилю и, как правило, довольно слабыми по музыке. Даже названия многих из них прочно забыты. Однако уже в то время вырабатывались основные черты жанра. Музыкальная комедия, или мюзикл, это пьеса на современную тему, в которой синтезировались элементы оперетты, ревю, цирка (клоунада и акробатические номера). Особый стиль мюзиклу придают следующие компоненты: в музыке — элементы джаза, в литературном тексте — характерный местный языковой колорит, в декорациях и костюмах — красочность, пышность. Долгое время самым главным в мюзикле был внешний блеск. Музыка считалась чем-то второстепенным. Порой фамилия композитора даже не упоминалась. Так, например, на афишах мюзикла «Кружащийся мир» не значился автор музыки (З. Ромберг), зато огромными буквами разъяснялся смысл спектакля, представленного как «Остров Великолепия, Шуток и Музыки, окруженный девушками».

Керн пытался реформировать мюзикл. Он сокращал загромождающие сцену многочисленные хоры, сводил до минимума количество вставных номеров, стремился к тому, чтобы музыка двигала действие. «Я считаю, что музыкальные номера должны нести действие пьесы и представлять характер тех, кто их поет. Песни должны соответствовать действию и настроению пьесы», — писал Керн в 1917 году. Однако лишь десять лет спустя композитору удалось реализовать свои намерения в знаменитом «Плавучем театре»<sup>2</sup>. В 20-е годы на Бродвее решительно преобладают спектакли, подобные «Камчатскому калифу», иронически описанному в романе «Столица» Эптона Синклера: «В пьесе не было ни одного персонажа, наделенного хоть сколько-нибудь определенным характером, ничего похожего на реальные челове-

---

<sup>1</sup> Д. Кохан действительно был первым композитором, сочинявшим мюзиклы для театров Бродвее. Однако основа этого жанра была заложена еще в XIX в. негритянским «театром менестрелей», имевшим все составные элементы мюзикла: песня, четка, инструментальная музыка, скетчи и цирковые трюки.

<sup>2</sup> Мюзикл известен у нас как «Цветок Миссисипи».

ческие чувства; не произошло ни единого события — во всяком случае ни одного такого, которое оказалось бы чем-то связанным с другим. Каждое явление было обособленным и отрывочным, подобно судорожным подергиваниям на лице идиота. Оркестр в перерывах наигрывал какой-нибудь „судорожный“ мотив, и две „звезды“ выводили гнусавыми голосами куплеты, выражающие пылкую страсть... Все диалоги были что называется „с перчиком“, иначе говоря, полны намеков на то, что между актерами и публикой существует тайное согласие, как бы договоренность в отношении к пороку. Такие произведения появлялись на свет целыми сотнями, „театральные критики“ ходили их смотреть и вполне серьезно их обсуждали, а тысячи людей, играя в этих пьесах и гастролируя с ними по всей стране, зарабатывали себе на жизнь... Все это было не шуткой, не дурным сном, а действительностью. Все это совершалось реальными людьми из плоти и крови.»

В период с 1919 по 1923 год Гершвин был автором или соавтором около пятнадцати постановок на Бродвее. К сожалению, либретто мюзиклов Гершвина мало чем отличалось от «Камчатского калифа». Из спектакля в спектакль переходили сюжеты, вращающиеся вокруг любви и наживы. Старые анекдоты, несколько перекроенные на злобу дня, наигранная веселость — неизбежно создавали ощущение фальши. Удручающе трафаретны были центральные герои: приторно-слащавые молодые люди, идущие по жизни с небрежной легкостью, обольстительные красавцы, азартно предающиеся радостям жизни, респектабельные джентльмены и их праздные жены, щеголяющие безумным мотовством, фаты и простакы и т. д.

Перечитывая сегодня подобные либретто, нельзя не пожалеть, что композитор расточительно и небрежно обращался со своим талантом. А между тем лучшие песни из мюзиклов свидетельствуют о том, что Гершвин уже тогда мог создать прекрасный спектакль. Его искусство было легким и умным, отличалось хорошим вкусом. Тайна обаяния таких номеров, как «О, повтори» — в свежести чувства, импровизационной непреднамеренности высказывания. Однако талантливая музыка не могла компенсировать недостатки пьесы по той причине, что Гершвин, как и другие композиторы его

времени, не стремился к созданию целостной композиции. Фактически песни и небольшие пьесы танцевального характера были чем-то вроде интермедий. Они не способствовали развитию конфликта, их можно было без ущерба для целого изъять или заменить другими номерами. Естественно, спектакли 20-х годов забыты, и возобновлять их не имеет смысла. Все же работа для театра не прошла для молодого композитора даром. Он все испробовал, всюду испытал свои силы. Так накапливался опыт, выковывались собственные убеждения.

Заметим, что Гершвин не ограничивался работой над ревию и мюзиклом. В 1919 году он написал струнный квартет под названием «Колыбельная». По-видимому, композитор не придавал ему большого значения, однако квартет представляет определенный интерес как первое сочинение, в котором автор стремится сблизить «музыку ученую» и «музыку улицы». Состав инструментов ассоциируется с произведениями Моцарта, Бетховена или Чайковского, но отнюдь не с музыкой джазового характера. Вместе с тем сочинение Гершвина написано в блюзовом стиле.

Следующий, еще более крутой поворот, последовал в 1922 году. В течение пяти лихорадочных дней Гершвин написал одноактную джазовую оперу из жизни негров. Опера называлась «Голубой понедельник» (либретто Бадди Де Силва). По-видимому, была историческая необходимость в возникновении этого жанра. Еще в 1903 году знаменитый негритянский пианист, король рэгтаймов Скотт Джоплин написал рэг оперу «Почетный гость». Однако не хватило денег ни на постановку, ни на издание партитуры. К сожалению, рукопись была утеряна.

В 1914 году Ирвин Берлин в интервью, напечатанном в нью-йоркском журнале «Дрэмэтик Миррор», сказал: «Я напишу оперу в ритмах рэгтайма. Я еще не имею либретто, но наверняка действие оперы будет протекать на юге. В этой опере мне хочется доказать, что человеческие мысли могут быть выражены с помощью синкоп. Только они могут уловить печаль, составляющую пафос человечности. Эта нотка в рэгтайме почти необъяснима. Я называю ее воплем синкопированной музыки». Берлин, однако, не исполнил обещание.

И вот через 18 лет после «Почетного гостя» появилась опера «Голубой понедельник». Сразу скажем, что в целом партитура ее оказалась малоудачной. Однако в ней содержится ряд «прозрений» и предвосхищений, получивших дальнейшее развитие в творчестве Гершвина (особенно в опере «Порги и Бесс»). В связи с «Понедельником» возникает ряд важных вопросов, на которых следует остановиться подробнее.

Прежде всего, почему именно негры стали героями этого произведения? В 20-е годы многие прогрессивные американцы стали понимать, что материальное благополучие не только не способствовало созданию моральных ценностей, но, напротив, привело к деградации духовной жизни общества. «Опустошение» — этим названием романа американский писатель Роберт Геррик дает точное определение буржуазной эпохи. Писатели Ринг Ланднер, Эптон Синклер, Юджин О'Нил, Синклер Льюис, Теодор Драйзер и др. видели истинную причину всех бед в капиталистической социальной системе. Но многие винили современную цивилизацию как таковую. Отсюда и появилась тема ухода от действительности, ставшая основной во многих стихах, романах, эссе. «Прежде всего это бегство в сферу искусства, затем надо сказать о бегстве в поиски изначального, — пишет Малькольм Каули. — Многие смутно ощущали, что самое гнетущее в современной цивилизации — это ее умение сковывать и извращать естественные человеческие побуждения. Стало быть, счастье может дать только жизнь, где такие побуждения ничто не будет сдерживать... чаще всего это бегство к изначальному можно наблюдать как раз в Нью-Йорке и других больших городах, и именно здесь оно принимало десятки самых различных форм. Оно выражалось, скажем, в увлечении уставших интеллектуалов негритянскими танцами и музыкой спиричуэлс, блюзами, блэк-ботом... Снова и снова приходилось слышать, что негры сохранили ту непосредственную жизненную силу, которую утратили из-за чрезмерной образованности белые».

Интерес к негритянскому искусству имел и более глубокие корни. «Негритянская проблема» по-прежнему лежала позорным пятном на американском обществе, волновала лучшие умы. Таким образом, тема оперы оказывалась созвучной многим произведениям 20-х го-

дов, в которых образы негров освещены с симпатией и участием.

Действие оперы разворачивается в кафе близ 135-й улицы, Джо и Ви любят друг друга. У Джо есть соперник Том. Джо получает письмо от матери и решает навестить ее. Но, боясь показаться сентиментальным, он говорит возлюбленной, что вызван по делам. Воспользовавшись случаем, Том убеждает Ви, что Джо уехал к другой девушке, которую он якобы любит. Когда Джо возвращается, Ви в припадке ревности стреляет в него. Правду она узнает слишком поздно.

Как видим, сюжет весьма примитивен, лишен истинно драматического интереса и правдоподобия. Гершвину не удалось преодолеть слабости либретто. Правда, некоторые номера впечатляли («Блюз голубого понедельника», ария «Видел ли кто-нибудь Джо», спиричуэлс «Я хочу видеть мою мать»). Однако в музыке не было единой линии развития, все распадалось на отдельные эпизоды. Тем не менее в некоторых местах можно угадать руку будущего автора «Порги и Бесс». Например, с великолепным юмором обрисованы случайные посетители кафе. Их появление вносит контраст в атмосферу внутренней напряженности, в которой протекают события. Следует подчеркнуть и тот факт, что Гершвин, пожалуй, впервые открыл для себя драматическую силу спиричуэлс и блюзов. Эти жанры и раньше привлекали его внимание (песни, квартет). Но до «Голубого понедельника» композитор не пытался передать через их посредство трагедию крушения человеческих надежд, отчаяния и смерти. Такая трактовка блюзов и спиричуэлс исходила из самой сути фольклора. Вспомним хотя бы слова Лэнгстона Хьюза о печали спиричуэлс и особенно блюзов: «...блюзы на меня всегда производили впечатление беспредельно грустной музыки, гораздо более грустной, чем спиричуэлс. Это потому, что в блюзах горесть не смягчена слезами, а наоборот, ожесточена смехом — абсурдным, противоречивым смехом горя, который рождается, когда нет веры, на которую можно опереться». И, наконец, последнее открытие, сделанное Гершвиным в опере — джазовый речитатив.

Оркестрованная другом Гершвина, музыкантом Виллом Водери, опера увидела свет рампы 29 августа



1922 года. Она была исполнена в начале II акта знаменитого ревю «Скандалы 1922» Дж. Уайта. Конечно, было весьма недальновидно включать трагическую оперу в развлекательное ревю. Она явно выпадала из общего эмоционального тона и не могла понравиться публике.

На следующее утро появились рецензии. Мнения критиков разделились. Чарльз Дантон в журнале «Уорлд» писал об опере, что «это самый гнетущий, глупый и неправдоподобный негритянский скетч, когда-либо сочиненный». Напротив, критик, скрывшийся за инициалами W. S., утверждал, что это «первая действительно американская опера... Здесь есть... часть американской жизни, перенесенная в музыку, которая написана в популярном стиле и использует в нужных моментах джаз, сентиментальные песни, блюзы и сверх того новый и свободный речитатив в ритме рэгтайма. Правда, есть неловкости, но в целом мы видим в опере первый проблеск нового американского музыкального искусства». Дж. Уайт признавал достоинства оперы, но из дальнейших спектаклей ее исключил, справедливо рассудив, что ей не место в ревю. Переименованная в «135-ю улицу», опера была поставлена еще дважды — в Карнеги-холл (1925) и по телевидению (1953).

## РАПСОДИЯ В БЛЮЗОВЫХ ТОНАХ

20-е годы — начало признания таланта Гершвина. Упоминание о нем все чаще появляется на страницах газет и журналов. 6 сентября 1922 года Берил Рубинштейн — известный американский пианист и педагог в газетном интервью назвал Гершвина «великим композитором». «У этого молодого человека есть искра гениальности, — утверждал он. — Я действительно верю, что Америка в недалеком будущем будет им гордиться...» Годом позже критик Д. Сэлдс писал в журнале «Даэл»: «Утонченность, даже мечтательность — вот то новое, что Гершвин внес в джазовую музыку. Он обладает безупречным чувст-

вом разнообразного ритма, неожиданных акцентов, выразительности и колорита».

1 ноября 1923 года в Йоулиэн-холл состоялся концерт певицы Евы Готьер, которая наряду с песнями Беллини, Пёрселла, Бёрда, Шёнберга, Блисса, Мийо, Бартока, Хиндемита спела также песни Берлина, Керна, Гершвина. Сочинения композиторов из «Тин Пэн Элли» она пела в сопровождении Гершвина. Пожалуй, это был первый случай в Йоулиэн-холл, когда в одной программе встретились серьезная и легкая музыка. На долю песен Гершвина («Лестница в рай», «Невинная крошка», «Свани») выпал наибольший успех. Сверх программы была исполнена песня «О, повтори», которую по требованию публики пришлось повторить еще раз. Не менее удачно прошел концерт Евы Готьер в Бостоне.

Критики единодушно хвалили песни Гершвина. «Они изумительно хороши... отличаются интересной мелодией и гармонией, хорошо сбалансированной, почти классической формой, тонкими очаровывающими ритмами — короче говоря, теми качествами, которыми должна обладать искренняя и интересная музыка», — писал Д. Тэйлор. Ему вторил Г. Паркер: «Он разнообразил их [песни] контрастными ритмами неожиданно появляющимися, гибкими контрапунктами, паузами и акцентами, каденциями... Это начало века утонченного джаза». Одним словом, двадцатипятилетнего композитора хорошо знали, ценили, с интересом ждали его новых опусов. И тем не менее первое инструментальное сочинение Гершвина оказалось для публики и критиков таким сюрпризом, что многие были склонны поверить нелепейшим слухам, будто бы композитор просто-напросто выдает чужое произведение за свое. Впрочем, всего за месяц до премьеры Гершвин сам не подозревал, на что он способен. Его мысли по-прежнему были заняты театром.

3 января 1924 года Джордж и Бадди де Силва почти закончили мюзикл «Милый чертенок», который вскоре должен был увидеть свет рампы в Бостоне. Чтобы немного развеяться, отправились вместе с Айрой в артистическое кафе на Бродвее — любимое место встреч поэтов и музыкантов с «Тин Пэн Элли». Пока Силва и Джордж играли в бильярд, Айра внима-

тёльно читал газету «Нью-Йорк Геральд Трибюн». Затем он подошел к столу и ровным голосом прочел заголовок: «Комитет решит: „Что есть американская музыка“». Далее следовало краткое сообщение: «Среди членов жюри, которое определит „что есть американская музыка“, на концерте Поля Уайтмена в Йоулиэнхолл будут Сергей Рахманинов, Яша Хейфец, Ефрем Цимбалист и Альма Глюк. Леонард Лейблинг, редактор „Мюзикл куриэ“, будет председателем жюри, которое создано из ведущих музыкальных критиков Соединенных Штатов. Вопрос „что есть американская музыка?“ вызвал громадный интерес в музыкальных кругах, и мистер Уайтмен получает партитуры всякого рода — от блюзов до симфоний. Джордж Гершвин работает над джазовым концертом, Ирвин Берлин пишет синкопированную поэму, а Виктор Герберт — американскую сюиту».

Услышав все это, Джордж в первую минуту решил, что в газете перепутали фамилии. Правда, Уайтмен как-то говорил с ним по поводу концерта, но Джордж никогда не думал об этом серьезно. Все еще сомневаясь, он позвонил Уайтмену. Выяснилось, что тот боится конкуренции и потому решил форсировать события. Времени оставалось в обрез. К тому же надо было ехать в Бостон на премьеру «Милого чертенка». И все-таки Гершвин неожиданно для самого себя согласился.

Вначале хотел ограничиться простым коротеньким блюзом. Однако получив толчок, его музыкальная фантазия развивалась как бы сама собой, легко и стремительно. Композитор вспоминал: «Внезапно мне пришла в голову идея. Так много болтали об ограниченности джаза, так неверно понимали его функцию. Принято считать, что джаз должен звучать в одном темпе и основываться только на танцевальных ритмах. Я решил, насколько это возможно, разбить эту ошибочную концепцию одним ударом. Вдохновленный этой целью, я принялся писать с непривычной скоростью. У меня не было ни плана, ни структуры, которым бы подчинялась моя музыка. Рапсодия, таким образом, начиналась без плана. На этом этапе сочинения я был вызван в Бостон на премьеру «Милого чертенка»... В поезде под грохот и стук колес... я вдруг услышал и даже увидел на бумаге всю конструкцию рапсодии — от начала до

конца... мой мозг не прекращал работы над тематическим материалом, и я постигал композицию в целом. Я слышал ее как музыкальный калейдоскоп Америки — наш кипящий котел, нашу многонациональную энергию, наши блюзы, нашу столичную суматоху. Когда я прибыл в Бостон, у меня в голове уже был набросок всей пьесы, хотя и отличавшийся от ее окончательного варианта. Что касается средней темы, она появилась неожиданно, как это часто случается с моей музыкой. Это было в доме друга... Музыцировать в гостях — моя слабость, как вам известно. Так вот, я наигрывал что-то, без всякой мысли о рапсодии в блюзовом тоне или в каком-либо другом цвете. Вдруг я услышал, что играю тему, которая возникла внутри меня, требуя выхода. Прежде чем я доиграл ее до конца, я понял: это то, что нужно... Через неделю после возвращения из Бостона я завершил „Рапсодию в блюзовых тонах“. Завершил? Конечно, не целиком. Некоторые пассажи не были записаны в партитуру. Время так поджимало, что я решил импровизировать их на первом концерте... Особенное удовлетворение доставило мне то, что я доказал свою мысль: „Рапсодия в блюзовых тонах“ определенно написана не в одном темпе, несмотря на то, что в ней имеются танцевальные ритмы.

Когда Джордж проиграл друзьям новую музыку, кто-то спросил, как она будет называться? Композитор ответил: «Американская рапсодия». И тогда Айра предложил другое название. Как раз в тот день он побывал на выставке в музее искусства и видал работы Вистлера «Ноктюрн в голубом и зеленом», «Композиция в сером и зеленом». Услышав музыку Гершвина, он сказал: «Почему бы не назвать ее „Рапсодия в блюзовых тонах“?» Получилось как нельзя лучше. Ведь слово blue в английском языке имеет несколько значений: это и лирическая песня (блюз), и цвет (голубой). Есть также другие смысловые оттенки: голубой цвет — цвет грусти, печали, а ведь именно эти настроения типичны для блюзов.

С 7 января по 4 февраля 1924 года квартира Гершвина на 110-й улице была словно на осадном положении. Настороженная тишина изредка прерывалась короткими репликами вполголоса. Всюду — на рояле, на столе и даже на полу — лежали исписанные страницы

нотной бумаги. Работали так: Гершвин писал клави́р рапсодии для двух фортепиано, оставляя пустые строчки для сольных импровизаций пианиста. Как только очередная страница была закончена, ее брал Фред Грофе (аранжировщик оркестра Поля Уайтмэна) и оркестровал музыку для джазового состава. Затем фрагменты музыки поступали во владение Уайтмэна и он репетировал их со своим оркестром. Наконец все было закончено.

Никогда прежде стены Йоулиэн-холл не видели столь разношерстной публики, как в тот день 12 февраля 1924 года на концерте, афишированном как «эксперимент в современной музыке». Здесь были композиторы, певцы и плаггеры с «Тин Пэн Элли», звезды джаза и музыкальной комедии, выдающиеся критики и композиторы, посвятившие себя серьезной музыке. Поль Уайтмэн с удовольствием и волнением поглядывал из-за кулис на передние ряды, где сидели Леопольд Годовский, Сергей Рахманинов, Фриц Крейслер, Леопольд Стоковский, Игорь Стравинский, Эрнст Блох, Уолтер Дамрош и др.

Программа концерта была большой и разнообразной. Она включала произведения, в которых так или иначе преломились джазовые элементы. Была исполнена музыка Баэра, Силвера, Томаса, Мийо, Шёнберга, Керна, Конфри, Грофе, Берлина, Макдоуэла и др. Поначалу «эксперимент» явно не удавался: публика скучала. В переполненном зале было жарко и душно. Кое-кто потянулся к выходу. Положение было критическим, когда за рояль сел Гершвин.

Дирижер дал знак — и Гершвин начал соло. Глиссандо на кларнете (прием не обычный для этого инструмента) сразу же наэлектризовало зал. От прежней скуки не осталось и следа. Преобразились и музыканты, заиграли совсем по-другому. Они точно выворачивали себя наизнанку, делясь эмоциями с неистощимой щедростью, искренне, от души. Джордж исполнял свою партию и импровизировал каденции неподражаемо. Уайтмэн дирижировал, не замечая, что по его щекам катятся слезы восторга. А потом раздались такие овации, что никто больше не сомневался: предсказания Уайтмэна о «нокаутирующем успехе» рапсодии полностью оправдались.

В рецензиях на «Рапсодию» преобладал панегирический тон. Д. Тэйлор утверждал, что «Рапсодия» выявила гениальный мелодический дар Гершвина, «оригинальное чувство гармонии» и «ритмическую изобретательность». В. Хендерсон подчеркнул высокое техническое мастерство композитора. Г. Осгуд поставил музыку Гершвина выше «Весны священной» Стравинского, а Г. Финк писал, что эта вещь «превосходит музыку Шёнберга и Мийо». Правда, были и критические мнения. Например, П. Сэнборн услышал в «Рапсодии» только «пустые пассажи и ничего не значащие повторы». Но такие высказывания тонули в общем хвалебном хоре.

Некогда американский писатель Томас Вульф охарактеризовал свой первый роман («Взгляни на дом свой, ангел») следующим образом: «В замысле и его воплощении было нечто от пылающей интенсивности юности». Вероятно, Гершвин мог бы сказать то же самое о своей «Рапсодии». Здесь слышится бьющая через край жизнерадостность, молодой напор, эмоциональная взрывчатость. В то же время это и страницы из жизни Америки — «жадной, торопливой, неотесанной, любознательной, любопытной, как дитя» (Р. Геррик).

Танцевальность и доступность «Рапсодии» могут ввести в заблуждение. Как часто исполнители скользят по поверхности произведения, подчеркивая в нем лишь одну сторону — динамику, энергию движения. Между тем содержание музыки намного богаче. «Рапсодия» способна не только услаждать, но и будоражить, волновать и трогать. Юмор, ирония, веселье не заслоняют глубины лирического переживания, завораживающей феерии скерцозных образов, а порой и скрытого драматизма.

В основе произведения четыре темы. Первые две экспонируются в оркестровом вступлении — исполненная чувственной прелести, обильно хроматизированная мелодия у кларнета и танцевальная тема у медных духовых. Третья тема — синкопированная по ритму, песенная (средний раздел «Рапсодии») и, наконец, последняя — светлая и праздничная — лирическая куль-

**RHAPSODY IN BLUE**  
FOR JAZZ BAND AND PIANO.

George Gershwin  
Jan 9, 1924

Первая страница «Рэпсодии в блюзовых тонах»

минация всего произведения (эпизод *Andantino moderato*)<sup>1</sup>. Каждая из тем развивается вариационным способом. При этом обнаруживаются емкость и многознач-

<sup>1</sup> Интересно, что американские музыковеды пишут о близости этой темы лирическим мелодиям Чайковского. Так, например, Гольдберг назвал ее темой Чайковского, транспонированной в американский стиль.

ность каждой из них. Так, в первой теме выявляется юмор, во второй — скерцозность, в третьей — бесшабашная удаль и напор, в четвертой — внутренний драматизм (раздел *Agitato e maestoso*). В построении «Рапсодии» Гершвин не придерживался каких-либо известных схем. Эпизоды, основанные на разном мелодическом материале, свободно чередуются, контрастируя друг другу.

Композиция «Рапсодии», динамичная и текучая, не подчиняющаяся строгим правилам, прекрасно отвечала импровизационности мышления композитора. Ощущение раскованности звукового потока особенно сильно в сольных эпизодах фортепианной партии, составляющих примерно две пятых партитуры: частая смена темпов, динамических оттенков, свободная и прихотливая игра мотивов, ритмов. Эта импровизационность уходит корнями в искусство игры джазовых музыкантов. Однако если в джазовой импровизации выдерживается количество тактов темы и ее гармония, то во многих эпизодах «Рапсодии» спонтанность и интенсивность чувств размывают тематические, гармонические и структурные контуры прообраза. Вместе с тем композиция «Рапсодии» — это, говоря словами Ж. Мореаса, «искусно налаженный беспорядок». В ней есть внутренняя логика, спасающая форму от распада. Движение образов отличается подлинным симфонизмом: все направлено к одной цели — патетически звучащей коде.

Несмотря на то, что слово «блюз» вынесено в название рапсодии, в музыке Гершвина этот жанр представлен лишь опосредованно, как бы сквозь призму джазовой музыки, в которой «песенная форма блюзовывывала к жизни специфические танцевальные пьесы» (Г. Шнеерсон). Близость Гершвина к фольклору наиболее открыто проявляется в специфической манере интонирования (вспомним, например, использование приема глиссандо), а также в широком использовании блюзового лада, который воздействует на последовательности аккордов и их состав (часто встречаются септаккорды и трезвучия с одновременно звучащими большой и малой терциями). Но самое удивительное в «Рапсодии» — ритм. Легкий и разнообразный, он всегда логически оправдан и в то же время неожидан. Джазовые синкопы, акценты на слабых долях такта — все это



придает свежесть и оригинальность даже таким пассажирам, которые опираются на технику Листа или Рахманинова.

Гершвин считал, что «Рапсодия в блюзовых тонах» написана в рамках джазовой музыки и основное ее достоинство заключается в том, что она открыла новые возможности жанра. Подобного мнения придерживались Поль Уайтмэн и другие критики. Так, Д. Тэйлор писал, что Гершвин «вывел джаз за пределы кухни». По его словам, «Рапсодия» — это «гениальная джазовая музыка, не только по оркестровке, но и по средствам выразительности». Однако со временем стало ясно, что «Рапсодия» вобрала элементы джаза как одну из стилистических тенденций и что она в целом скорее принадлежит к жанру серьезной музыки. Не случайно музыка Гершвина приобрела всемирную известность не в джазовой, а в симфонической оркестровке, выполненной тем же Фредом Грофе через два года после премьеры.

Появление «Рапсодии в блюзовых тонах» не было случайностью. Музыковед Джильберт Чейз в книге по истории американской музыки пишет, что в 20-х годах многие композиторы в Соединенных Штатах пытались создать национальный стиль. С этой целью одни из них «обратились к песням индейцев, другие — к традициям англо-американской народной музыки, третьи — к песням ковбоев. Некоторые композиторы — среди них Энзейл, Карпентер и Копленд — использовали популярную музыку».

Следует указать, что еще в 1915 году, то есть за девять лет до «Рапсодии» Гершвина Карпентер написал Концертино для фортепиано с оркестром, где попытался дать синтез традиционной концертной формы с джазом, а в 1921 году сочинил балет, или, точнее, «джазовую пантомиму» «Сумасшедшая Кэт».

Были у Гершвина предшественники и в других странах, например во Франции. Элементы раннего джаза встречаются уже у Дебюсси в детской пьесе «Кукольный кэк-уок» (1906). В 1917 году в Париже был поставлен балет Сати «Парад», шокировавший публику джазовыми мелодиями, нередко ресторанного типа. В 1918 году находящийся в Париже Стравинский сочинил «Рэгтайм» для одиннадцати инструментов и «Пиано-рэг-мюзик» для фортепиано. Вслед за Сати

и Стравинским к джазу обратились и другие французские композиторы.

В 20-х годах джаз распространяется и в Германии, привлекая внимание молодых музыкантов. Так, например, с джазом связана «Камерная музыка» ор. 24 № 1 (1921) и сюита для фортепиано «1922 год» Хиндемита. Список можно при желании продолжить.

Почему же в таком случае именно «Рапсодию в блюзовых тонах» принято считать сочинением, открывшим новые возможности использования джаза в симфонической музыке? Дело в том, что образность и средства выразительности (прежде всего ритм, а также тембр и гармония), открытые джазом, были настолько необычны, что образовалась пропасть (казалось, непроходимая) между музыкой серьезной и музыкой легкой. Пропасть, которую XIX век не знал. Предшественники Гершвина, стремившиеся создать «музыку города» путем синтеза различных тенденций, имели о джазе довольно поверхностное представление, относились к нему как к экзотике, к тому же их опыты носили случайный характер. Поэтому обращение к джазу носило то характер стилизации (Стравинский), то насмешки, пародии (Хиндемит) или эпатажа (Сати). «Всякая стилизация, — как справедливо писал Б. Асафьев, — как бы ни была она совершенна, предполагает наличие какого-то средостения между творцом и идеей, которую он хочет выразить, то есть наличие нарочитости, подделки под тот или иной язык и манеру выражения».

Ясно, что названные сочинения, при всей их талантливости, лишь более или менее удачно имитировали отдельные приемы джаза, не затрагивая его сущности. Иное у Гершвина. Как пианист и композитор, он сформировался в атмосфере бытовой музыки. Поэтому для него обращение к джазовым средствам выразительности — не стилизация, а естественный способ высказывания. В «Рапсодии» нет «дистанции» между автором и изображением. С другой стороны, джазовая стихия органично сочетается с принципами развития и некоторыми фактурными приемами, связанными с опытом европейского симфонизма. Композитор не стремится втиснуть звуковой поток в чуждые ему композиционные схемы: преобладает непосредственность и импровизационность. Связь с симфоническими жанрами заклю-

чается прежде всего в том, что «действие» пронизано «сквозной» мыслью. Темы «Рапсодии», не теряя родства с джазовой музыкой, трактуются как сгусток упругой энергии (подобно темам симфоний), в музыке есть движение, широта дыхания, устремленность к кульминации. Таким образом, джазовые элементы были подняты на новый, более высокий уровень и вошли равноправным слагаемым в мир симфонической музыки. В этом историческое значение «Рапсодии в блюзовых тонах».

## ЗОЛУШКА СТАНОВИТСЯ ПРИНЦЕССОЙ

Вопреки мнению музыкантов, утверждавших, что «нельзя служить двум богам», композитор не думает отказываться от театральных увлечений. Еще не утихли разговоры и газетная шумиха в связи с «Экспериментом в современной музыке», а Гершвин уже сочиняет партитуру комедии «Первоцвет» для Лондона, немного позднее — «Леди, будьте добры» для Бродвея. В том же году появились пять новелл для фортепиано. Три из них, переименованные в прелюдии, через несколько лет приобрели популярность у пианистов «серьезного плана».

Начало 1925 года было на редкость насыщенным: 3 декабря состоялась премьера Концерта для фортепиано с оркестром в Карнеги-холл; 28 декабря — премьера «Тип Тоуз» в Либети театре; 29 декабря в Карнеги-холл исполняется опера «135-я улица» (старое название «Голубой понедельник»); 30 декабря — премьера мюзикла «Песня пламени» в театре на 44-й улице.

Способность композитора быстро переключаться на разные формы и жанры вызывала удивление. Некоторые критики писали, что существует два Гершвина: один простой, услаждающий слух, и другой — сложный, глубокий. С этим трудно согласиться. Конечно, песни композитора доступнее его симфонических произведений, теснее связаны с бытовой музыкой, интимнее наконец. Однако подобно тому, как Чайковский остается Чайковским во «Французской песенке» и в Шестой

симфонии, так и Гершвин легко узнается в разных жанрах. Пишет ли он нехитрые песни или строит действительно сложные «здания» рапсодии или концерта — всегда можно обнаружить черты стилового единства. Элементы образного содержания и даже механизм структуры сплошь и рядом сходны. Душевная молодость, лиризм мелодии, ошеломляющая виртуозность ритма, умение достичь наибольшего эффекта с помощью простых средств, тонкий вкус — в одинаковой степени присущи и песням и симфоническим произведениям.

Обратимся вначале к концерту. Вскоре после премьеры «Рапсодии в блюзовых тонах» Нью-Йоркское симфоническое общество, по инициативе Уолтера Дамроша, заказало Гершвину произведение для оркестра. Композитор избрал жанр концерта. На этот раз не нужно было торопиться и прибегать к помощи аранжировщика. Концерт, как и все последующие сочинения, композитор оркестровал сам. В первоначальных эскизах новое сочинение значилось как «Нью-Йоркский концерт», но вскоре автор заменил его название более привычным «Concerto in F».

В день премьеры Гершвин нервничал как никогда. Перед выходом на сцену он метался из угла в угол артистической комнаты, растирая пальцы. Кто-то принес огромную пачку телеграмм. Писали друзья и незнакомые люди — все желали удачи. Настроение Гершвина улучшилось, он больше не сомневался в победе. Так и случилось. Публика приняла концерт с не меньшим энтузиазмом, чем «Рапсодию». Гершвина и Дамроша (он дирижировал концертом) вызывали многократно. Однако критики не были единодушны. Одни без оговорок писали о гениальности сочинения, другие упрекали композитора в банальности, третьи, не отвергая достоинств концерта, считали его неопределенным по форме и менее оригинальным, чем «Рапсодия». Среди тех, кто понимал значение концерта как выдающегося явления не только американской, но и мировой культуры, был Уолтер Дамрош. В аннотации к концерту он писал: «Многие композиторы ходили вокруг джаза, как коты вокруг тарелки с горячим супом, ожидая пока он остынет, чтобы насладиться им, не опасаясь обжечь языки, поскольку они привыкли к тепловатой, дистиллированной жидкости, приготовленной

поворами классической школы. Леди Джаз, украшенная интригующими ритмами, шла танцующей походкой через весь мир, вплоть до эскимосов на Севере и полинезийцев на Южных островах. Но нигде ей не встретился рыцарь, который ввел бы ее как уважаемую гостью в высшее музыкальное общество. Джордж Гершвин совершил это чудо. Он смело одел эту крайне независимую и современную леди в классические одежды концерта. Однако нисколько не уменьшил ее очарования. Он — принц, который взял Золушку за руку и открыто провозгласил ее принцессой, вызывая удивление мира и бешенство ее завистливых сестер.

Итак, джаз и «классические одежды концерта». Но верно ли это? Гершвин мимоходом обронил следующую фразу: концерт написан в «сонатной форме, но...». Это «но» весьма многозначительно. Музыка явно не вписывается в схему сонатной формы. Данное обстоятельство как раз и вызывало критические замечания консервативных музыкантов и насмешки недругов. Злые языки смаковали рассказ о том, как Гершвин, подписав контракт, бросился в магазин за книжкой, торопясь узнать, что же такое концерт для фортепиано с оркестром. Об этом сегодня нельзя читать без улыбки. Гершвин достаточно много слышал и анализировал с учителями концерты, написанные в разных стилях, и при желании мог написать сочинение столь же правильное, как «гроссмейстерская ничья» в шахматах (и такое же скучное!). Но он интуитивно понимал, что его музыка должна подчиняться своим собственным законам, которые не могут полностью совпадать с законами, характерными для других произведений.

Такова I часть концерта (*Allegro*), своеобразная от первого до последнего такта. Неожиданно и потрясающе звучат первые такты вступления — соло литавр, которое затем поддерживают другие ударные. Музыка, основанная на ритмах и интонациях чарльстона, постепенно подготавливает появление первой темы (партия фортепиано). Мелодия, овеянная светлой грустью, типична для творческой манеры Гершвина (синкопированный ритм, тонкость ладовых переходов, импровизационность развития). Капризная, вкрадчиво-грациозная вторая тема (у скрипок — эпизод *Alla breve*) — не что иное, как опоэтизированный чарльстон.

Обе темы широко развиваются, свободно чередуясь друг с другом. Чарльстоновая тема то сверкает и лучится, пленяя вакханалией ритма, то неожиданно теряет блеск, сплетаясь с фрагментом из первой темы. В эпизоде *Allegro molto* она звучит с какой-то иступленной решимостью, остро и драматично. В финальной кульминации первая тема приобретает черты экстатического апофеоза. Музыка очень богата контрастами, резкими поворотами. Иногда напрашиваются сравнения с теми сценами из оперетт, где возвышенные чувства героев резко сменяются каскадом забавных трюков, веселых шуток. Расположение материала и тональный план свободны. Лишь контрастность тем, динамика движения к кульминации отдаленно напоминают принципы мышления, характерные для сонатного аллегро.

II часть, по словам композитора, «создает лирическую ноктюрновую атмосферу, которую можно сравнить с настроениями американских блюзов, но в чистой форме...»<sup>1</sup>. Призывный возглас валторны рождает песню засурдиненной трубы: на фоне причудливо-изысканной, пряной гармонии у трех кларнетов льется тихая мелодия — чувственная и «неприглаженная», она естественна, как дыхание. Откуда-то издалека доносится танцевальная музыка фортепиано (средний раздел). Постепенно она переходит в развернутую каденцию, где рождается новый мотив. Подхваченный трубой, а затем струнными, он разворачивается в мелодию удивительной красоты и силы чувства. В заключение вновь возвращается настроение первого раздела.

Оркестровое вступление в III части обрушивается лавиной движения, красок, ритма. И вот завертелась, закружилась «праздничная карусель» рондо. В рефрене рондо (у фортепиано) — неистовство обнаженного ритма, оттесняющего на второй план мелодическое начало. Эпизоды основаны на материале предыдущих частей. Ликующе-грандиозно звучит кульминация рондо и всего концерта — лирическая тема из I части. Оркестровая палитра концерта отличается остротой, интенсивностью красок. Вместе с тем в ряде эпизодов композитор мастерски достигает ажурной прозрачности ткани,

---

<sup>1</sup> По-видимому, композитор имел в виду форму, близкую фольклорным источникам.

тонко используя выразительные возможности сольных инструментов (II часть). Гершвин использует обычный симфонический оркестр, усиленный группой ударных, в том числе таких специфических по звучанию, как гонг, ксилофон, колокола, деревянный брусочек и «чарльстон стик».

Только через год после премьеры концерта — 4 декабря 1926 года — был представлен на суд публики новый инструментальный опус. В концерте звезды оперетты Маргаритт д'Альварез Гершвин выступил как аккомпаниатор. Он исполнил также как солист «Рапсодию в блюзовых тонах» (в сопровождении фортепиано) и пять прелюдий. Этот цикл был закончен еще в 1924 году, но по просьбе скрипача Самуэля Душкина Гершвин в том же году сделал переложение двух прелюдий (медленной и быстрой) для скрипки и фортепиано, объединив их названием «Shot stories»<sup>1</sup>.

Душкин играл пьесы в концертах без особого успеха. Композитор относился к ним скептически. Остальные три были изданы. Первая прелюдия B-dur (Allegro ben ritmato e deciso) написана в ритме чарльстона, интересна полиритмией: левая рука в неизменном ритме играет мелодизированный бас и гармонию, правая — свободно развивающуюся мелодию. Вторая прелюдия cis-moll (Andante con moto) — трехчастный блюз; типичные для этого жанра интонации усложняются изощренной гармонией, красочным сопоставлением регистров. Третья прелюдия es-moll (Allegro ben ritmato) — быстрый фокстрот. Широта дыхания, эффектное выделение кульминации, тонкая модуляционная игра сближают этот цикл с симфоническими произведениями Гершвина.

Вскоре эти пьесы приобрели огромную популярность. Яша Хейфец сделал переложение для скрипки и фортепиано. Существуют также оркестровые версии для разных составов. Транскрипции медленной прелюдии играют скрипачи, виолончелисты, трубачи, саксофонисты.

Сценическая судьба музыкальных комедий Гершвина складывалась превосходно. Шумный успех имела

<sup>1</sup> Маленькие рассказы (англ.).

премьера спектакля «Первоцвет» в Лондоне. Английское издательство напечатало партитуру, композитор получил хороший гонорар и признание за океаном. О том, как принимались мюзиклы Гершвина на Бродвее, свидетельствуют цифры: «Будьте добры»<sup>1</sup> выдержала 330, «Тип Тоуз» и «Песня пламени» — по 194, «О Кей!» — 256 представлений. Критики наперебой хватают музыку Гершвина, словно стремясь перецеголотить друг друга красочностью описания его искусства. Лучшие актеры почитают за честь выступать в его спектаклях. Среди них Фред и Адель Астер, Клифф Эдвардс, Уолтер Кэтлет, Квини Смит, Ален Кирнс, Виктор Мур и др. Когда знаменитой Гертруде Лоуренс пришлось выбирать между мюзиклом «О Кей!» и Ревю Зигфельда, она вначале выбрала ревю, но, узнав, что музыку к «О Кей!» будет писать Гершвин, не колебавшись ни минуты, переменяла решение в пользу мюзикла.

Финансовый доход от поставленных спектаклей был столь велик, что в 1927 году продюсеры Алекс Алваз и Винтон Фридли смогли построить Алвин-театр на Бродвее (название по первым слогам их фамилий). Театр открылся мюзиклом «Твой нежный взгляд». На премьере среди тех, кто восторженно аплодировал музыке Гершвина, был Морис Равель.

Художественное качество либретто новых спектаклей оставалось на прежнем уровне. По-прежнему тривиальны герои. Их мечты не выходят за границы представлений о «джентльменском благополучии»: скорая и блестящая карьера, деньги и, разумеется, любовь. Вот несколько сюжетных схем.

*«Леди, будьте добры».* Брат и сестра, танцоры Дик и Сюзи остались без денег и выброшены на улицу. Дик решает жениться «по расчету». Сюзи не хочет этой жертвы и совершает подлог, надеясь получить наследство (которое оказывается фиктивным). Под занавес все улаживается: брат и сестра обзаводятся не только деньгами, но и семьями.

*«Тип Тоуз».* Братья Эл и Хен решают поправить свои финансовые дела, выдав сестру замуж за миллионера.

---

<sup>1</sup> Кстати сказать, это был первый мюзикл, в котором все песни написаны на стихи Айры.



Затем удастся. К тому же, пока происходят различные забавные перепетии, девушка успевает по-настоящему полюбить своего будущего мужа.

«*O Кей!*». Действие происходит в период «сухого закона». Британский герцог и его сестра Кей, потерявшие состояние во время первой мировой войны, привозят в США спиртные напитки для спекуляции и хранят их в погребах дома Винтера (который ничего об этом не знает). Полиция нападает на след контрабандистов, однако Винтер полюбил Кей и все устраивает наилучшим образом.

Если «положительные» персонажи решают проблему, как достать деньги, то «отрицательные» преследуют противоположную цель: любой ценой сберечь карманы от посягательств. Таков, например, старый опекун, не позволяющий своей молоденькой воспитаннице Фрэнки носить им же подаренное ожерелье. Понятное дело, Фрэнки получает и ожерелье и молодого супруга («Твой милый взгляд»).

Лишь в одном спектакле герои не заняты добыванием денег. Это мюзикл «Песня пламени», написанный в стиле «ла русс». Вот его сюжет. Во главе бунтующих крестьян стоит дворянка Аня, тщательно скрывающая свое высокое происхождение. За храбрость она получила имя «Пламя». Аня встречается князя Володю... Все заканчивается свадьбой в Париже.

Ни бессодержательные либретто, ни «кунсткамера» благоглупостей не останавливали публику: она валила валом на спектакли. Это свидетельствовало прежде всего о силе воздействия искусства Гершвина. Музыка и либретто находились на совершенно различных художественных уровнях. Песни казались прекрасными оазисами в пустыне мертворожденных образов и ходульных острот, нередко сомнительного свойства.

В драматургическом отношении роль музыкальных номеров сводилась к лирическим отступлениям и танцевальным дивертисментам. Лишь в отдельных случаях пение героя или героини воспринималось как высшая эмоциональная точка сцены. И только в песнях мюзикла «Твой милый взгляд» нашли отражение завязка, развитие, кульминация чувств героев. В прочих спектаклях авторы при желании вставляли в пьесу новые песни или выпускали старые. Например, в мюзикл

«Леди, будьте добры» вошла мелодия «Чарующий ритм», сочиненная Гершвиным ранее. Для лондонской премьеры этого мюзикла в 1926 году композитор прибавил две новые песни. Первая из них — «О любви». Написанная семь лет назад, она попала в спектакль потому, что авторы решили: еще одна красивая мелодия не помешает. Вторая — «Чарльстон — лучший танец» написана для лондонской публики по просьбе Адели и Фреда Астер, которые не хотели отставать от моды (1926 г. прошел под знаком чарльстона). Если же какой-либо номер не имел успеха у публики, его просто снимали с программы. Так случилось с песней «Мой милый» («Леди, будьте добры»).

Неприкосновенной была только «Стар тьюн»! — песня, одна из фраз которой становилась заголовком всего мюзикла. «Стар тьюн» звучала несколько раз на протяжении действия и завершала спектакль. Это был самый эффектный, самый впечатляющий номер программы.

Что же характерно для музыки Гершвина? Его песни из музыкальных спектаклей по образам и средствам выразительности ничем не отличаются от песен, предназначенных для концертной эстрады. Поэтому будем говорить о тех и других вместе.

В песнях Гершвина редко встречаются скорбные или драматические переживания. Радость бытия, капризная, вкрадчивая грация, незадиристая шутка, опереточное лукавство — одна грань песенного творчества. Вторая грань — любовная лирика. Не буйная страсть, не трагедия неразделенного чувства, но лучистая радость, мечтательная грусть, застенчивая нежность. В подавляющем большинстве песен, написанных композитором на протяжении всей жизни, с удивительным постоянством используется одна и та же структура типа «запев» и «припев», или — по терминологии американских музыковедов — «вступительный раздел» и «рефрен». Число тактов во вступительном разделе различно — от 16 до 28. В рефрене всегда ровно 32 такта. Он пишется

---

<sup>1</sup> «Стар тьюн» (англ.) — «песня-звезда», широко распространенный в американской музыковедческой литературе термин, обозначающий центральную песню в мюзикле.

в форме периода или в двухчастной форме типа А—А<sub>1</sub>—В—А.

Рефрен, как правило, звучит дважды с тем же текстом. Такая структура обычна для песен, звучавших в то время на Бродвее. Но как преобразуются все схемы и формулы, которых касается рука Гершвина! Каждая песня звучит по-своему, свежо и вдохновенно. Мелодии одних льются широко, волнами, затрагивая крайние регистры. В других песнях — быстрых, подчеркнуто танцевальных — на первом плане ритм. В третьих — доверительно-интимных — Гершвин тонко передает оттенок и качество интонации стиха; такого умения до него в американской песне не было. Особенности представляют те произведения, в основе которых два разных мелодических оборота, передающих какое-либо психологическое состояние: ласковой просьбы и жалобы («Будьте добры»), грустного воспоминания и радости («Как долго длиться так могло»), печальных вздохов и страстного порыва («Твой милый взгляд») и т. п. По мере развития мелодии основная интонационная попевка разворачивается точно бутон цветка, обнаруживая скрытую красоту и аромат. Ритм песен очень характерный, легко отличимый, несмотря на то, что используются популярные формулы (чаще всего блюза, медленного и быстрого фокстрота). Этот ритм образуется не только соотношением сильных и слабых долей, но и сочетанием мелодических построений. В быстрых танцевальных мелодиях короткие, отрывистые фразы, как бы движущиеся прыжками, при повторении каждый раз располагаются в новом отношении к сильной доле такта, что разнообразит ритм, делает его гибким, прихотливым. Лирически напевные мелодии часто слагаются из неравных по протяженности фраз. В результате возникает любопытнейшее противоречие с квадратностью структуры целого и неизменно повторяющейся ритмической фигурой сопровождения.

Гармония песен Гершвина заметно красочнее, наряднее, изобретательнее, чем его современников. Широкое использование побочных ступеней иногда приводит к появлению хроматических подголосков, которые образуются движением одного из голосов аккорда, что создает внутреннее напряжение («Любимый мой»,

«В душе волнение»). Мелодия обычно настолько зависит от гармонии, что без сопровождения теряет едва ли не половину очарования. Взять хотя бы начало песни «Сказочно!». Здесь трижды повторяется одна и та же попевка (*соль — соль — ми*), которая сама по себе звучит не очень интересно. Однако красочная, непрерывно обновляющаяся гармония придает мелодии истинно волшебный колорит.

Многие средства выразительности не являются принадлежностью одного песенного жанра, в равной степени они характерны и для крупных сочинений Гершвина. Например, гибкая вариантная изменчивость узких по диапазону попевок в таких песнях, как «Хлопай в такт» или «Как долго длиться так могло» живо напоминает принципы импровизационного развития в симфонических произведениях. Точно так же тонкие переливы светотеней мажора и минора, связанные с элементами блюзового лада<sup>1</sup>, гармоническая вариационность при повторении мелодических построений<sup>2</sup> типичны как для песен, так и для «Рапсодии» или концерта. Словом, существует тесная внутренняя связь между «легким» и «серьезным» жанром, что ведет к обогащению каждого из них.

## АМЕРИКАНЕЦ ДОМА И В ЕВРОПЕ

Вместе со славой пришла материальная обеспеченность. В 1925 году Гершвины купили пятиэтажный дом на 103-й улице. Владения композитора находилась на пятом этаже. Здесь были все условия для работы: великолепное фортепиано, удобные полки для книг, сделанные по специальному заказу шкаф для рукописей и письменный стол, комфортабельные кресла и т. п.

Характер Гершвина, казалось, совсем не изменился. Он не был ослеплен блестящим успехом, близостью к выдающимся художникам современности. (Он принимал

<sup>1</sup> См., например, песни «Жду любимого», «Кто-то полюбит», «Лестницу в рай строю я».

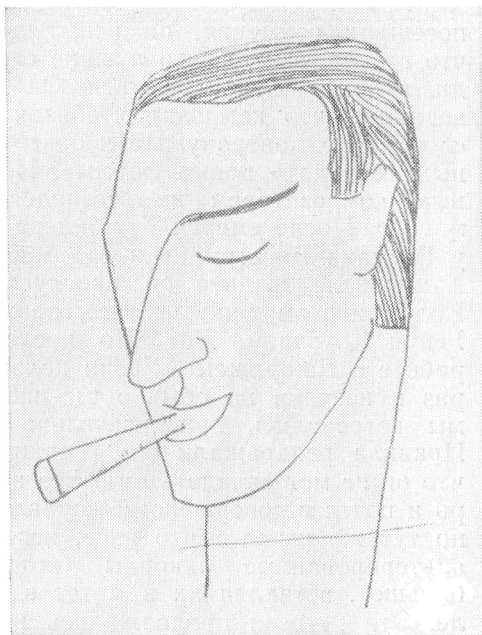
<sup>2</sup> Например, в песнях «Хлопай в такт», «Тот, кто охраняет меня», «Он любит, и она любит».

у себя Стравинского, Равеля, польского скрипача Павла Коханьского и др.) К фоторепортерам и любителям автографов он относился как к утомительной неизбежности и лучше всего чувствовал себя в компании друзей.

По просьбе друзей Джордж охотно и много импровизировал. Часто именно в таких домашних «концертах» рождались его лучшие мелодии. Рассказывают, будто бы итальянский поэт и драматург Витторио Альфери, чтобы усидеть за работой, привязывал себя к столу. Гершвину не нужно было прибегать к подобным мерам. Гулял ли он по улице, играл в бильярд или управлял автомобилем — в его сознании безудержно лилась музыка. Легкостью пера, неиссякаемостью фантазии Гершвин напоминал Оффенбаха или Иоганна Штрауса, которые, будучи застигнуты вдохновением в самых неожиданных местах, могли записывать музыку на ресторанном меню или деловых бумагах.

Приблизительно в 1925 году Гершвин увлекся живописью. Вначале писал акварелью, потом маслом. Обладая несомненным талантом и в этой области, он со временем добился значительных успехов. Впоследствии авторитетный американский искусствовед Генри Мак-Брайд напишет о Гершвине: «Он не был действительно великим живописцем, но лишь потому, что не располагал временем — но явно находился на пути к этой цели».

Окружающие видели в нем своего человека, у которого нет ни одного тайного уголка, ничего скрытого и оберегаемого от посторонних глаз, поэтому никому в голову не приходило, что композитору иногда необходимы тишина и покой. Журналист Берман, пришедший к Гершвину, чтобы взять интервью, застал такую картину: «Очень долго звонил в дверь — ответа не было... Тогда я толкнул дверь и вошел. Трое или четверо молодых людей, которых я не знал, сидели в холле и курили. Я заглянул в бильярдную: игра была в разгаре — ни одного знакомого. Я спросил, где Джордж или его брат Айра. Никто не ответил, лишь один молодой человек сделал неопределенный жест наверх. Я поднялся этажом выше и обнаружил новую группу людей. Смутно припомнил одного из них — со 110-й улицы — и спросил о Джордже и Айре. Он указал на следующий



этаж. Там я нашел Артура... который только что прибыл и не знал, кто есть в доме. На четвертом этаже я буквально из последних сил выкрикнул все тот же вопрос и наконец получил ответ. Я услышал голос Айры, который пригласил меня на пятый... „Где Джордж?“ — спросил я сердито. — „Он перебрался в свою старую комнату в отеле за углом. Сказал, что ему захотелось немного побыть в домашней обстановке — ответил Айра“».

Подобные ситуации случались и в более поздние годы. Поскольку дом Гершвиных был открыт всегда и для всех, композитору иногда приходилось работать в другом месте.

По натуре Джордж — оптимист. Очень любил, когда хвалили его музыку. Причем любые проявления восторга казались ему недостаточными. «Чудесно? И это все?» — мог спросить он с обезоруживающей искренностью. Но это на людях. Наедине его нередко

посещали сомнения, он испытывал недовольство тем, что создал, считал, что лучшие его произведения впереди, а пока — нужно учиться. Он говорил Айре: «Я утверждаю, что композитор обязан разбираться во всех сложностях контрапункта и оркестровки и быть способным создавать новые формы». И будучи уже популярным композитором не стеснялся обращаться за помощью. После смерти Хамбицера Гершвин брал уроки у Германа Вассермана и пользовался советами Эрнста Хэмпсона. Позднее он прослушал курс гармонии в Колумбийском университете, занимался полифонией с Генри Коуэллом. Вот что последний рассказывал о работе с Джорджем: «Уроки должны были происходить раз в неделю, но обычно что-нибудь мешало, поэтому мы встречались приблизительно раз в три недели... Правила раздражали его [Гершвина], но не потому, что он не мог овладеть ими. Без всяких усилий он быстро и почти в совершенстве справлялся с любой задачей, но тут же играл нечто иное, используя сочные ноты и альтерированные аккорды (которые ему нравились больше), вставляя их в мотет в палестриновском стиле. Эти встречи продолжались немногим больше двух лет».

Несмотря на то, что Гершвин прошел солидную школу, его долго не покидало ощущение, что не все секреты мастерства раскрылись перед ним. Отправляясь в марте 1928 года в Европу, он втайне мечтал продолжить уроки с кем-нибудь из выдающихся композиторов.

Лондон — Париж — Вена — таков был маршрут путешествия, которое Джордж предпринял вместе с Фрэнки, Айрой и его женой. В Лондон Гершвин приехал уже в пятый раз. Надеялся поработать здесь над музыкой для театра, как это бывало прежде. Однако все время поглощали званые обеды и ужины. Лишь дважды удалось сбежать на музыкальные спектакли. Зато парижские впечатления были на редкость обильными. Джордж не уставал любоваться архитектурными памятниками, красотой соборов, сокровищами музеев, проводил вечера в театрах и концертных залах, гулял по ночному городу. В Париже он впервые услышал чужую



Работа над портретом Арнольда Шёнберга

трактовку «Рассодии в блюзовых тонах» и концерта для фортепиано с оркестром. 31 марта в зале Могадор-театра «Рассодия» прозвучала в исполнении симфонического оркестра и пианистов Д. Винера и К. Доцета, переложивших сольную партию для двух фортепиано. Айра записал в дневнике: «Хотя исполнение полностью искажало замысел произведения, по окончании раздалась громкие аплодисменты и крики „Браво!“».





День рождения М Равеля За фортепиано — М Равель  
Слева направо: дирижер Оскар Фрид, певица Ева Готьер, дирижер Тедеско  
Неплс, Дж. Гершвин

В отличие от брата, Джордж, пожалуй, был доволен манерой французских музыкантов, стремящихся, по словам композитора, к «точности в каждой ноте».

16 апреля в Театре Елисейских полей Джордж присутствовал на премьере балета на музыку «Рапсодии», поставленного Антоном Долиным. Сюжет был довольно наивен и не гармонировал с замыслом композитора: изображалась борьба между джазом и классической музыкой. Вначале джаз уступал, но потом одерживал верх над своим противником. Вера Немчинова была Классической музыкой. В роли Джаза выступал сам Антон Долин.

29 мая в зале Парижской оперы пианист Дмитрий Темкин в сопровождении оркестра под управлением Владимира Гольшмана сыграл концерт F-dur. Публика

встретила сочинение Гершвина долгой овацией, а французские критики — пространными хвалебными рецензиями. Несколько слушателей отнеслись к музыке прохладно или скептически. Сергей Прокофьев сказал, что концерт — не что иное, как «ряд тридцатидвухтактовых песен». Сергей Дягилев был предельно краток: «Хороший джаз, но плохой Лист».

В Париже Гершвин встречался с Франсисом Пуленком, Дариусом Мийо, Вильямом Уолтоном и другими музыкантами и композиторами. Три встречи особенно врезались в память. С Равелем Гершвин познакомился еще в Нью-Йорке 7 марта 1928 года. В этот день Равелю исполнилось 53 года. Ева Готьер вспоминает: «Я спросила его, что он желал бы получить в подарок. Он сказал: „Встретиться с Гершвиным и послушать его“». Вечером Джордж долго играл своему именитому гостю и, по словам Евы, «превзошел самого себя, ошеломив Равеля поразительным искусством сложного ритма».

В Париже Равель принял американского композитора как близкого друга, с наслаждением слушал его игру. Когда Гершвин сказал, что хотел бы брать у Равеля уроки, тот ответил: «Зачем вам быть второсортным Равелем, если вы можете стать первосортным Гершвиным». Попытка начать занятия со Стравинским также потерпела фиаско. Стравинский с присущим ему юмором заметил: «Если вы зарабатываете своей музыкой до 100 тысяч долларов в год, то скорее я должен быть вашим учеником». Волнующей была встреча с Прокофьевым. Гершвин много играл автору «Скифской сюиты», и тот изменил свое мнение о музыке американца. Русский композитор не только похвалил несколько сочинений, но и предсказал Гершвину большое будущее, при условии, что молодой музыкант устоит перед соблазнами «долларов и обедов».

Из Парижа Гершвин направился в Вену. Здесь он прослушал оперу Кшенека «Джонни наигрывает» и «Лирическую сюиту» Альбана Берга (исполненную в доме Берга специально для Гершвина). После окончания сюиты Гершвин сыграл несколько своих песен и был удивлен, увидев искренний восторг хозяина. «Как вам может нравиться моя музыка, если вы сочиняете совершенно в другом роде?» — спросил он. Берг

ответил: «Музыка есть музыка». В Вене Гершвин посетил вдову «короля вальсов» Иоганна Штрауса, а также знаменитых венгерских опереточных композиторов Франца Легара и Имре Кальмана. Кальман пригласил Гершвина поужинать в кафе. Когда они вошли в зал, оркестр заиграл в честь Гершвина «Рапсодию в блюзовых тонах».

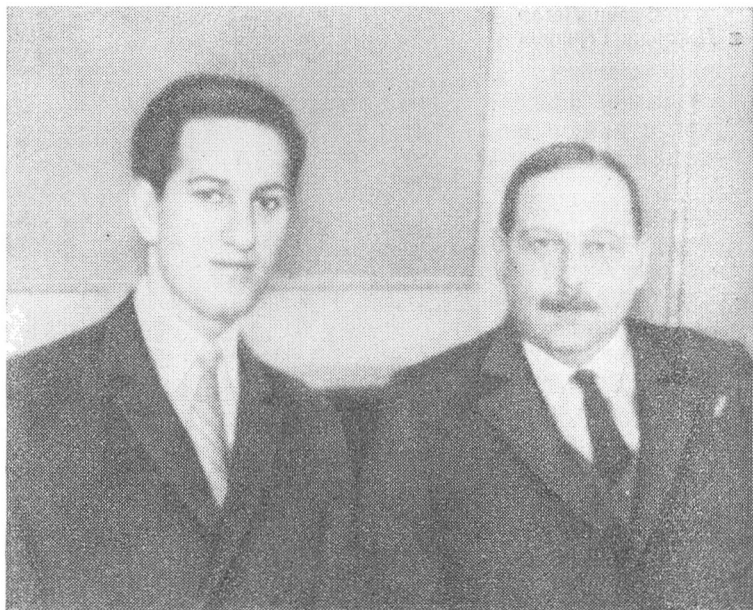
Путешествие закончилось летом 1928 года. Из поездки по Европе Гершвин вернулся с наброском симфонической поэмы «Американец в Париже». Полностью новое сочинение было завершено в ноябре 1928 года. Хотел того композитор или нет, но название поэмы звучало символически. «Начиная с 20-х годов во Францию ехали непрерывно,— писал Малькольм Каули.— Художники, писатели, профессиональные фотографы, торговцы картинами, танцовщики, киноактеры, гугенхаймовские стипендиаты, дамы, после развода увлекающиеся скульптурой, светские дебютантки, которым не повезло с мужьями и которые надеялись заменить брак литературной карьерой,— самый пестрый народ (и талантливый и бесталаный), но вдохновленный одними и теми же идеалами — устремиться прочь из Америки. Эмиграция шла все более быстрыми темпами...» Тема американцев во Франции приобрела особую значимость в литературе таких эмигрантов, как Э. Хемингуэй, А. Мак-Лиш, Г. Стайн, Э. Паунд и др.

Гершвин не решает в своей поэме серьезных проблем, волновавших этих писателей, но в какой-то мере его музыка дополняет картину жизни французского города, созданную переселенцами, охотниками за «синей птицей». «Праздник, который всегда с тобой» — назвал в 1964 году свой роман о Париже 20-х годов Э. Хемингуэй. Праздничное восприятие города характерно и для Гершвина. Он не претендует на многосторонний охват действительности, свойственный Хемингуэю, вкусившему в столице не только радости. Изображая мир, композитор удивляется и радуется искренне. Лишь на мгновенье какое-то воспоминание омрачает его. Но праздник возвращается вновь...

В интервью, опубликованном в «Мюзикл Америка», композитор рассказал о своем замысле: «Это как бы свободно скомпонованная рапсодия-балет, являющаяся, пожалуй, наиболее современной музыкой, которую я до



сих пор написал. Я хотел передать впечатления американского туриста в Париже — гуляющего по городу, слушающего уличные голоса и... погружающегося во французскую атмосферу... Однако, как и в предыдущих моих оркестровых сочинениях, так и здесь, музыка не иллюстрирует какую-то конкретную программу, она дает лишь общие указания, а каждый слушатель должен найти в музыке собственные воображаемые картины и сюжет». В другом интервью Гершвин прямо назвал «Американца в Париже» программной пьесой, впрочем тут же добавил, что «половина или более ее — абстрактная музыка, связанная несколькими характерными темами». Однако композитор одобрил детальный комментарий пьесы, составленный Димзом Тэйлором и опубликованный в концертной программе в день премьеры «Американца». Этот комментарий вошел во все книги о Гершвине, он предваряет нотный текст почти всех американских изданий поэмы.



Джордж Гершвин и Имре Кальман

Приведем отдельные фрагменты из этого своеобразного путеводителя.

«Представьте себе Американца, который тихим солнечным утром в мае или июне бродит по Елисейским полям. Он пускается в путь в такт с Первой прогулочной темой<sup>1</sup>, решительно движущейся вперед, исполненной галльского веселья и свободы.

Наш Американец, широко раскрыв глаза и наострив уши, с удовольствием поглощает звуки города. Особенно, кажется, его забавляют такси, что явствует

---

<sup>1</sup> Объединяющим фактором произведения являются три лейт-темы, которые с легкой руки Тэйлора музыковеды называют «прогулочными», хотя, на наш взгляд, лишь первая из них отвечает этому названию. Эта подвижная тема в ритме фокстрота выполняет такую же роль в цикле, что и тема прогулки в «Картинках с выставки» Мусоргского: она служит связкой между эпизодами (причем темп и характер ее меняются в зависимости от настроения соединяемых ею фрагментов).

из эпизода, где использованы четыре настоящих клаксона...

Счастливо минуя такси, наш Американец проходит мимо открытых дверей кафе, где — если верить тромбонам — все еще популярна песенка „La Sorella“.

Повеселев от радостных воспоминаний 90-х годов, он вновь пускается в путь вместе со Второй прогулочной темой, которую кларнет ведет по-французски, но с сильным американским акцентом.

...Наш турист проходит мимо „чего-то“. Возможно, композитор полагал, что это церковь, но комментатор считает, что это Гранд-Палас. Во всяком случае Американец не входит внутрь. Но, как об этом сообщает английский рожок, с уважением замедляет шаги, пока счастливо не минует это место.

Теперь маршрут путешествия Американца неясен. Возможно, что он идет по Елисейским полям, возможно, свернул в сторону — композитор оставил здесь простор для воображения.

...Когда появляется Третья прогулочная тема, наш Американец уже перешел Сену и находится где-то на левом берегу... окончание этой части внушает мысль, что Американец сидит на террасе кафе.

А теперь в оркестре слышим двусмысленный эпизод. Достаточно сказать, что к нашему герою приближается скрипичное соло (в сопрановом регистре), которое обращается к нему на очаровательном ломаном английском. Мы не слышим ответа Американца... Односторонний разговор очень краток.

Очевидно — следует добавить — было бы несправедливо осуждать композитора и его героя, так как весь эпизод — попросту переход к следующему.

...Наш герой охвачен тоской по дому! Американец впадает в меланхолию...

Оркестр спешит на помощь: две трубы исполняют новую тему. Очевидно, наш герой встретил земляка, так как новая тема — это шумный, веселый, увлекательный чарльстон, без примеси галльской крови...

...Вскоре появляется Вторая прогулочная тема, поддержанная Третьей темой. Оказывается, Париж — не плохой город, в сущности — великолепный город!

Вновь возвращается настроение подавленности, но смягченное Второй прогулочной темой. Это как бы

реминисценция. Оркестр бурным финалом внушает мысль о том, что действительно превосходно вернуться домой, но пока — перед нами Париж!»

Как видим, толкование поэмы весьма произвольно и; во всяком случае, не обязательно для слушателя. Нетрудно догадаться, почему Гершвин санкционировал публикацию этой программы. Тэйлор верно уловил основные черты музыки Гершвина: жизнерадостность, юмор, контрастность эпизодов, способных вызывать конкретные зрительные представления. Вспомним, что сам Гершвин в интервью обратил внимание слушателей на пластичность образов, определив жанр сочинения как «рапсодио-балет».

«Американец в Париже» представляет собой фантазию, объединяющую в себе черты сюиты и симфонической поэмы. От сюиты здесь самостоятельность разнохарактерных эпизодов: 1-й эпизод — Первая прогулочная тема, 2-й — музыка с клаксонами, 3-й — популярная песня (соло тромбона), 4-й — Вторая прогулочная тема (у кларнета), 5-й — эпизод-связка — скрипичное соло, 6-й — мелодия в блюзовом стиле (у трубы), 7-й — чарльстон (соло двух труб), 8-й — динамизированная реприза 6-го эпизода — мелодия в блюзовом стиле. Вместе с тем масштабность разделов, широта развития блюзовой темы, наличие мотивных связей — все это сближает «Американца» с симфонической поэмой.

Гершвин использовал полный оркестр, включив такие специфические инструменты, как цимбалы, трещотка, два томтома, ксилофон, вуд блок<sup>1</sup>, вайэ браш<sup>2</sup>, челеста, глокеншпиль, а также четыре автомобильных клаксона. «Модернизация» оркестра, имеющая целью воссоздать «голоса улицы», нигде не ведет к резкости звучания. Все исполнено истинной поэзии и красоты.

Премьера «Американца в Париже» состоялась 13 декабря 1928 года в Нью-Йоркском филармоническом обществе под управлением Уолтера Дамроша. Как и после исполнения фортепианного концерта, мнения критиков разделились: одни восхищались искренностью и юмором (В. Хендерсон), новизной и «пыл-

---

<sup>1</sup> Деревянная коробочка (англ.).

<sup>2</sup> Металлическая щетка (англ.).

костью» (Л. Гильман), другие были удивлены демократичностью музыки Гершвина, упрекали композитора в банальности (О. Томпсон), «тошнотворной трескучести» (Х. Пейзер).

Три года спустя «Американец в Париже» прозвучал в лондонском Квинз-холле. Английские критики, в отличие от американских коллег, словно сговорившись, ругали поэму. Однако композитор был спокоен. Во-первых, его музыка имела шумный успех у публики, во-вторых, он имел немало поклонников среди музыкантов таких, например, как Франсис Пуленк, заявивший, что «Американец в Париже» одно из самых любимых его сочинений. Вскоре «Американец» вошел в постоянный репертуар многих оркестров мира, привлек внимание не только дирижеров, но и балетмейстеров. На музыку поэмы поставлены балеты, которые в качестве интермедии вошли в мюзикл «Девушка из шоу» (США), в ревю «Это наш мир» (Англия), а также в фильм «Американец в Париже» (США, 1951 г.).

«Американец» вскоре был записан на грампластинку. Рассказывают, что композитор с чрезвычайно довольным видом слушал запись в присутствии друзей. Но вдруг он резко поднялся и выключил проигрыватель. Немного помолчав, он сказал: «Мне многому еще нужно научиться!» Трудно сказать, что именно раздосадовало композитора: после описанного случая он не внес ни одной поправки в партитуру. Скорее всего это было знакомое каждому истинному художнику ощущение неудовлетворенности достигнутым, которое толкало к новым поискам и художественным открытиям.

С «Американцем в Париже» в жизни Гершвина связано важное событие. В августе 1929 года на нью-йоркском Левинсон-стадионе он предстал перед двадцатитысячной толпой как дирижер. Это был его дебют. Гершвин вполне благополучно продирижировал поэмой, хотя профессионалы вряд ли остались довольны: лишь накануне концерта композитор взял несколько уроков дирижирования у своего учителя Киленого. Впоследствии Гершвин не раз дирижировал своими произведениями и постепенно приобрел технику и опыт.

В год премьеры «Американца» Гершвин написал несколько песен и два мюзикла. По отношению



к театральной музыке Гершвин, казалось, по-прежнему не испытывал никаких сомнений. Композитор шел проторенной дорогой. Правда, два года тому назад он попробовал сломать штампы — написал мюзикл «Грянь, оркестр!» (либретто Кауфмана), высмеивающий скопидомство, убогую алчность тех, кто живет в центре Нью-Йорка и разъезжает в роскошных лимузинах. Однако этот мюзикл не имел успеха ни в Лонг Брэнче, ни в Филадельфии. В Нью-Йорке его вовсе не поставили. Неудача не огорчила. Публика не принимает сатиру — значит, не стоит испытывать судьбу! Композитор вернулся к шаблонным сюжетам. Казалось, все пошло по-прежнему. Но вслед за шумным успехом «Розали» последовали две неудачи. «Мое сокровище» (1928) и «Девушка из шоу» (1929) принесли автору и постановщикам одни убытки. Что-то случилось с публикой. Она отвернулась от Гершвина и предпочитала по несколько раз посмотреть «Цветок Миссисипи» Керна.

Поставленный в 1927 году, мюзикл Керна не подчинялся надоевшим схемам, захватывал правдивыми жизненными ситуациями, трогательными мелодиями. Это действительно был цветок на бродвейской ниве, густо поросшей чертополохом бессмысленных ревю и музыкальных комедий. И зрители поняли это. В течение двух лет «Цветок Миссисипи» более 570 раз шел в театре Зигфельда при переполненном зале. Гершвин быстро оценил ситуацию. Нужно реформировать мюзикл! Достаточно спектаклей, напоминающих красивую пустую бомбоньерку! Мюзикл должен быть смешным, но это не значит, что он должен быть глупым! У Гершвина не было определенной творческой программы. Он даже не знал, с чего начать. Решение, как это часто бывало и прежде, пришло неожиданно. На этот раз его подсказала жизнь...

## МЮЗИКЛ И ПОЛИТИКА

В конце октября 1929 года газеты сообщили о падении курса акций на нью-йоркской бирже. Это было начало кризиса, беспрецедентного в истории США. Все случилось внезапно. Точно корабль,

идуший на всех парах, наскочил на айсберг и стал тонуть, вызывая ужас, панику, истерику среди пассажиров. По миру пошли тысячи, казалось, преуспевающих дельцов. Начались самоубийства. Гарсиа Лорка, бывший свидетелем кризиса, писал о каретах скорой помощи, которые «забирают самоубийц с перстнями на руках». Жесточайшие лишения выпали на долю трудящихся. 17 миллионов человек осталось без работы. Сотни тысяч голодных людей рыскали по улицам и спали на грязных аллеях. Американский коммунист Гилберт Грин писал о политическом положении в США в 30-е годы: «И когда мыльный пузырь „процветания“ наконец лопнул, это было похоже на взрыв атомной бомбы. А „грибом“, который поднялся над местом взрыва, явились великие сдвиги в народе. Эти сдвиги были направлены против действительного врага — против монополистов».

В трудные годы кризиса и последовавшей за ним депрессии в литературе и искусстве США произошли важные перемены, о которых Майкл Голд<sup>1</sup> говорил: «С 1930 по 1940 год наша литература прошла путь вторичного открытия Америки, Америки подлинной. Интеллигенты пошли в народ. Хлынул целый поток книг, пьес, стихов с критикой капитализма, выражавших жажду нового, усовершенствованного социального строя. Литературе открылись новые области американской жизни, американского континента: далекий Юг, повседневная жизнь фабрик, заводов и шахт, борьба белых и чернокожих, фермеров и издольщиков, проблема второго поколения эмиграции. Наконец-то американская литература вплотную встретилась со своей собственной огромной и чудесной страной». В этом плане характерны романы Т. Драйзера, Ш. Андерсона, Р. Райта, пьесы К. Одетса, Д. Лоунса, Э. Райса, фильмы Ч. Чаплина, полотна Д. Лоуренса, Р. Соьера и др.

Нам мало что известно о настроениях Гершвина в конце 1929 года. Тем не менее можно с уверенностью сказать, что он не мог замкнуться в мире музыки.

---

<sup>1</sup> Прогрессивный американский поэт и писатель. В 1924 году посетил СССР. В 1925 году в СССР была издана первая книга его рассказов «Красный агитатор».

В отличие, скажем, от Лоуренса, он не наведывался в трущобы и «гувервили» — поселки из лачуг на окраине города, где жили безработные. Но, чтобы представить себе размеры бедствия, в то время достаточно было развернуть газету, которая пестрела словами «кризис», «забастовка», «пособие», или просто выйти на улицу и посмотреть на лица понуро бредущих людей.

Гершвин по-своему откликнулся на проблемы, вставшие перед художниками США. Он написал сатирический мюзикл. Композитор обратился к старому сюжету некогда провалившегося мюзикла «Грянь, оркестр!». Однако либретто Кауфмана теперь его не устраивало. Не легкое подтрунивание над толстосумами, а критика внутренней и внешней политики США, пафос отрицания антигуманных и антиморальных основ человеческого бытия в американском обществе — вот что должно было стать темой нового спектакля. Что и говорить, замысел чрезвычайно смелый, особенно для такого жанра, как мюзикл, где никто никогда не помышлял о политической сатире. «Грянь, оркестр!» стал новым словом в истории американской культуры. Морис Рискинд основательно переработал либретто, насытил его политическими намеками, значительно расширил круг фальшивых идеалов, подвергаемых осмеянию. Либретто буквально начинено пародиями. Все, начиная от заголовка и кончая репликами второстепенных персонажей, пронизано едкой иронией.

Вкратце сюжет мюзикла таков. «Шоколадный король» фабрикант Флетчер оказывает влияние на торговую политику страны. По его настоянию правительство поднимает пошлину на швейцарский шоколад. Дочь Флетчера Жанна обручена с управляющим Слоуэном. Но Жанна любит другого — журналиста Джима, который также любит Жанну. Как-то раз Флетчер принял снотворное и во сне увидел осуществление своей сокровенной мечты: США объявляют войну Швейцарии и превращают ее в свою колонию. Сам Флетчер становится национальным героем, отныне все швейцарцы будут есть только шоколад его фирмы. Но блестящей карьере Флетчера неожиданно приходит конец. Джим разглашает страшную тайну: американский фабрикант готовит шоколад на молоке второго сорта! Правда, выясняется, что виноват не Флетчер, а его управляю-

ший Слоуэн, но репутация фирмы безнадежно подорвана. Флетчер просыпается в холодном поту и вскоре убеждается, что сон был «в руку»: Слоуэн дал распоряжение использовать молоко второго сорта. Управляющего с позором изгоняют, все празднуют свадьбу Жанны и Джима.

Гершвин написал по существу новую партитуру, которая представляла собой грандиозный рывок вперед по сравнению с его прежними сочинениями в этом жанре. В музыке сконцентрировано не только самое характерное для стиля Гершвина, но также и то, что раньше воспринималось лишь как намек, случайная черточка. Многие были найдены композитором впервые. В музыке ясно ощутимы две линии — сатирическая и лирическая, причем первая решительно преобладает. Даже героилюбовники Жанна и Джим всерьез воспринимаются только тогда, когда происходит объяснение в любви. Их любовная песня «Скоро мы всегда будем вместе» многократно повторяется на протяжении спектакля — полностью или частично, а поскольку песня хороша, лирическая тема оказывается одной из важнейших в мюзикле. И все-таки «стар тьон» стала другая мелодия — иронический марш «Грянь, оркестр!». Он звучит и в оркестре, и в хоре, его поют различные персонажи, он завершает весь спектакль.

В мюзикле есть и другие повторения, обусловленные логикой сценического развития, в частности значение лейттемы приобретают первые такты песни Флетчера «Selfmade american»<sup>1</sup>. Появление лейттемы обычно указывает на внутреннюю связь образов или явлений. Так, скажем, предваряя песню полковника Холмса темой «Selfmade», Гершвин дает понять, что, несмотря на различие характеров, Флетчер и Холмс — одного поля ягоды. Пример ненавязчивого авторского комментария с помощью лейттемы встречается также в хоре солдат. Поскольку «патриотические» слова озвучены мелодией «Selfmade american», сразу становится ясно, чьи интересы защищают американцы в войне против Швейцарии.

---

<sup>1</sup> В буквальном переводе — американец, создавший самого себя.

В этом произведении в полную силу развернулось дарование Гершвина-сатирика. Если прежде он только улыбался, то теперь смеется, иронизирует, хохочет. Ему доступны не только юмор, буффонада, но и такие сильноедействующие средства, как гротеск, карикатура.

Характеризуя главного героя, авторы мюзикла удачно используют приемы сатирической иронии. В литературном тексте восхваляются те качества Флетчера, которые на самом деле подлежат осмеянию. Музыка смещает акценты, подчеркивая иронический смысл стихов. Вот как обрисован Флетчер в первой сцене. Появление «шоколадного короля» обставлено по всем правилам большой романтической оперы. Вначале хвалухозяину поет большой хор («Наш босс — прекраснейший человек. Мы рады, что даже коровы счастливы работать для Флетчера и К°»). Основная тема хора напоминает наивную детскую английскую песенку. Однако помпезно-трескучая оркестровка, плотная фактура хорового изложения придают теме характер шутовского самодовольства. Затем хор разделяется на группы, появляются отдельные персонажи, каждый из которых на свой лад повторяет: «Флетчер работает для человечества».

И наконец сам Флетчер. В его песне с хором черты пошлости и тупой самоуверенности даны в сгущенном, заостренном виде — мелодия и гармония нарочито примитивны, общее звучание нелепо величаво. Еще более издевательскую характеристику получает Флетчер в песне «Selfmade american». Здесь авторы мюзикла поднялись до широкого сатирического обобщения. «Selfmade man»<sup>1</sup> — типичный персонаж обширной «лубочной» литературы, которая силилась убедить юных американцев в том, что каждый может стать миллионером. Таким образом, Флетчер, «родившийся в лачуге и благодаря самому себе ставший фабрикантом», показан как типично американский идеал джентльмена. Что же представляет собой этот идеал? Это триумф обыкновенной пошлости. Флетчер долго и беззастенчиво перечисляет свои достоинства, но самовосхваление героя ведет к саморазоблачению. В низведении

---

<sup>1</sup> Человек, создавший самого себя (англ.).

кумира очень важна роль музыки. Призывно-фанфарные интонации как бы «расшатаются» легкомысленными синкопами, «оглуляются» тяжеловесным танцевальным ритмом аккомпанемента, и это создает забавное противоречие с выпренными фразами Флетчера о лояльности, служении человечеству и т. п.

Едко высмеян в мюзикле политический деятель полковник Холмс. Член множества политических обществ, прекрасный оратор, полковник в течение долгой карьеры ни разу не ошибся и потому может смело претендовать на пост президента страны. В чем же секрет его успехов? Оказывается, Холмс никогда не принимал никаких решений. На всех заседаниях он просто молчал. По характеру Холмс — полная противоположность Флетчеру. Он тих и скромн, но в голове его вынашиваются еще более смелые планы, чем у «шоколадного короля». Образ Холмса выявлен композитором в песне «Официальный оратор». Прерываемые частыми паузами, неуверенно-просящие интонации, изящный ритм, отдаленно напоминающий старинный танец гавот, создают гротескный образ «бравого вояки». Гершвин не щадит сатирических красок и в изображении американской военщины. Нелепый марш с фальшивыми секундами (в исполнении духового оркестра) — насмешка над солдатской шагистикой. В других номерах композитор прибегает к более тонкой музыкальной иронии. Так, например, военная песня Джима с хором начинается вполне серьезно, в музыке есть даже элементы драматизма. Однако рефрен звучит настолько легкомысленно, что бравурный марш превращается в застольную песню.

«Грянь, оркестр!» — первый мюзикл Гершвина, в котором слово и музыка выступают на равных началах. Стоит убрать несколько музыкальных номеров — и целое рухнет как карточный домик. Музыка активно движет действие, комментирует события, участвует в драматическом конфликте, несет основную идею произведения. Все «повороты» сюжета находят подтверждение в музыке. Примечательно также, что наиболее важные узлы конфликта — экспозиционная и кульминационная сцена — воплощены не в разговорных диалогах (как обычно в мюзикле), а в широко развернутых сценах оперного характера с ансамблями и хором.

Органично сочетаются драматические и музыкальные эпизоды. Если в драматическую сцену вклинивается музыкальный номер, то он воспринимается как эмоциональная кульминация в развитии действия или как неожиданный лирический «всплеск». Столь же оправданы включения разговорных фраз в музыкальные сцены. Неожиданный комический эффект, например, получается вследствие перехода на разговорный диалог в эпизоде присяги (Флетчер и хор). Музыка смолкает. Нелепейшая по смыслу «присяга» произносится в полной тишине — это придает особую «торжественность» моменту.

Гершвин мастерски владеет искусством комической характеристичности не только в песнях и инструментальных номерах, но и в двух широко развернутых сценах оперного плана. В этих сценах персонажи дифференцированы, у каждого из них своя физиономия, свой интонационный строй. В эпизоде разоблачения Флетчера композитор остроумно пользуется полифонией, соединяя оживленную оркестровую тему с настойчивыми интонациями Джима, лирической мелодией Жанны и взволнованными возгласами Флетчера и Холмса. Элементы оперности не отяжеляют спектакль, поскольку они использованы пародийно. Благодаря монументальности формы обыденные ситуации приобретают мнимую серьезность и многозначительность.

«Грянь, оркестр!» — сатирический памфлет. Гражданственность авторской позиции привела к публицистичности содержания, расширила средства художественной выразительности. Мюзикл родился как непосредственный отклик на «злобу дня», поэтому некоторые конкретные детали литературного текста отошли в прошлое, «не работают» на зрителя. Однако в целом «Грянь, оркестр!» выходит за пределы своего времени и представляет художественный интерес для современной публики.

Премьера мюзикла состоялась 14 января 1930 года на сцене театра Таймс Сквер и вызвала восторг публики. Гершвин очень любил свое детище, считал его одним из лучших произведений, часто ходил на спектакли.

В трех последующих работах Гершвин на время отошел от сатиры. Мюзикл «Безумная девушка»

(премьеры 14 октября 1930 г.) стал событием в театральной жизни Нью-Йорка вопреки слабому либретто Гаи Болтона и Мак-Гауэна. Похождения богатого повесы Дэни Черчилля, «сосланного» родителями подальше от соблазнов в Кастервиль (Аризона) и превращающего глухую местность в филиал Бродвея, а затем «исправляющегося» благодаря любви к Молли Грэй, переданы композитором с легкой усмешкой. Однако любовь Дэни и Молли трактуется совершенно серьезно. Поэтому две песни в мюзикле претендуют на роль «стартьюн»: лирическая «Твои объятия» и песня «Острый ритм». В финале Гершвин находит неожиданное решение: I часть «Твои объятия» соединяется со II частью «Острый ритм».

В музыке есть откровенные пародийные номера. Такова, например, песня-кариатура «Самсон и Далила», представляющая собой издевку над ковбойскими песнями и набившей оскомину романтикой прерий. В то же время в таких песнях, как «Страна веселого кабальеро» и «Мексика, я люблю тебя» композитор обращается к мексиканскому фольклору и создает образ экзотического мира, где живут необыкновенные люди и где смех бьет ключом, как струя шампанского.

Мюзикл шел на Бродвее более трехсот раз. Успеху его способствовали не только великолепные актеры (среди них Изл Мерман, Динджер Роджерс), но и знаменитые музыканты: Бенни Гудмен, Глен Миллер, Ред Никольз, Джимми Дорси, Джек Тигарден.

И вновь Гершвин переключается на «серьезный» жанр. 23 мая 1931 года он завершает Вторую рапсодию для фортепиано с оркестром. Композитор не торопится отдавать ее на суд публики. Он возвращается к рапсодии снова и снова, вносит мелкие поправки и, словно проверяя себя, исполняет ее в кругу друзей и знакомых. На одном из домашних концертов, где Гершвин играл «Рапсодию в блюзовых тонах» и Вторую рапсодию, присутствовал Тосканини. Композитор надеялся, что знаменитый дирижер включит рапсодию в одну из своих программ. Тосканини явно был восхищен, хвалил композитора, но желания дирижировать новым сочинением не высказал. Примерно через год Тосканини вновь слушал Гершвина, вновь наговорил кучу комплиментов, но, к сожалению, на этом контакт музыкантов закон-



чился. Лишь после смерти композитора Тосканини дирижировал его «Рапсодией в блюзовых тонах» и «Американцем в Париже».

29 января 1932 года Вторая рапсодия была исполнена в Бостоне под управлением Сергея Кусевицкого. Партию фортепиано исполнял автор. Вторая рапсодия не вызвала восторгов. Большинство критиков писало, что Гершвин повторил в ней самого себя. Действительно, Вторая рапсодия конструкцией и характером блюзовой темы среднего раздела напоминает «Рапсодию в блюзовых тонах». Однако уязвимость ее была в другом. Несмотря на ряд интересных находок, оркестровых и ритмических эффектов, Вторая рапсодия явно уступает Первой в яркости и непосредственности.

Центральным сочинением этих лет стал мюзикл «О тебе я пою», работа над которым велась параллельно с сочинением Второй рапсодии. На этот раз мишенью сатиры оказались политическая верхушка страны и избирательная кампания. К подобным темам не раз обращались прогрессивные американские писатели в сочинениях разных жанров, начиная от афоризмов (Амброс Бирс) и кончая романами и статьями (Драйзер). Вспомним, как критиковал Драйзер серьезность, с какой американец относится к своему избирательному бюллетеню, ожидая от него чудес. «Вечно, вечно он за кого-нибудь голосует: каждый год приходится ему выбирать мэра и члена законодательного собрания штата, каждые два года — конгрессмена, каждые четыре года (или шесть лет) — сенатора, каждые два года — губернатора, каждые четыре — президента, и при этом он свято верит, что, подавая голос и выбирая того или другого кандидата, он и в самом деле управляет страной и осуществляет свои пресловутые свободы... он и по сей день не понимает, что голосует, как правило, за лиц, навязанных ему интересами и силами, которые всегда были, есть и, по-видимому, всегда будут для него недостижимыми и чья победа или поражение меньше всего зависят от него или от тех кандидатов, с которыми он так носится.»

Наивную веру американского избирателя в свои права высмеял и Гершвин. Но не только это. В мюзикле разоблачены тупость и продажность чиновников, аморальность политических деятелей, показано загныва-

ние капиталистической системы. Нельзя не признать, что в начале 30-х годов политическая сатира звучала особенно актуально и дерзко. Это было время, когда правительство Гувера показало свою полную несостоятельность и страна жила в преддверии выборов нового президента.

Мюзикл начинается факельным парадом. Несут лозунги: «Винтегрин — президент!», «Все голосуйте за Винтегрину!», «Даже собака любит Винтегрину!» и т. п. Действие переносится в прокуренную комнату. Громогласные словоизвержения сменяются таинственным шепотом политических боссов. Партия Винтегрину решает привлечь избирателей лозунгом «Любовь». На пост вице-президента выдвигают Тоттлботома. Одновременно в Атлантик-Сити проходит конкурс, победительница которого предназначается в жены будущему президенту. Все разыгрывается как по нотам: Винтегрин побеждает противников и получает прелестную мисс Белого дома — Диану Деверуа. Но тут начинаются непредвиденные трудности. Винтегрин отказывается от Дианы Деверуа, потому что любит Мари Тёрнер, на которой и собирается жениться. Тщетно обращается Диана в Верховный суд — все давно привыкли к тому, что президент не выполняет обещаний. Но тут в ход событий вмешивается французский посол, который сообщает, что обиженная победительница конкурса является «законной дочерью незаконного сына незаконного племянника Наполеона». Неуважительное отношение к столь великой француженке может привести к международному конфликту. Сенат требует, чтобы Винтегрин подал в отставку. В решающий момент на помощь приходит Мари. Она заявляет, что у президента есть уважительная причина: он находится «в интересном положении», скоро будет отцом. Поскольку история США не знает случая, чтобы президент «в интересном положении» был отправлен в отставку, сенат срочно находит выход: мужем Дианы становится вице-президент. Эта сюжетная схема дает лишь отдаленное представление о либретто, которое привлекает комедийностью образов, нетрафаретными ситуациями, остроумным языком.

Музыка и литературный текст произведения неразрывны. Причем Гершвин, как и ранее в мюзикле «Грянь, оркестр!», не ограничивается песнями. Он легко

переходит от песен к речитативу, умело пользуется ансамблями и хором<sup>1</sup>. Центральные образы «О тебе я пою» сатирически заострены. Новоиспеченный президент Винтегрин хвастлив и самоуверен. Положение обязывает его быть серьезным, говорить умные речи. Он пытается это делать, но каждый раз глупость и легкомыслие берут верх. Такова, например, его первая президентская речь, где от уверений в политической проницательности он неожиданно переходит к прощанию с многочисленными легкомысленными подружками. Комедийность ситуаций усилена музыкой: торжественные фразы главного судьи неожиданно сменяются озорной танцевальной песенкой Винтегринна. Интересный сатирический эффект достигнут также в песне «О тебе я пою». Начальная строка стихов взята из Патриотического гимна «Америка»<sup>2</sup>. Мелодия начинается широко и величественно, но высокопарный тон музыки и стихов тут же снижается, гимн оборачивается любовной песенкой. «О тебе я пою» — это «стар тьюн». Но как необычна роль этой лирической мелодии в мюзикле. Если прежде любовь героев изображалась композитором как романтическое чувство, то теперь роман Винтегринна и Мари дан в ироническом ключе. Оказывается, президент любит невесту лишь за то, что она умеет печь вкусные сдобные булочки. После такого признания любовные восторги Винтегринна способны вызвать лишь смех у публики.

Вице-президент Тоттлботом — полная противоположность Винтегрину. Хилый человек с высоким ломающимся голосом, болезненно застенчивый, он больше всего на свете боится публичных выступлений. Композитор не поручает Тоттлботому законченных вокальных номеров. Основа его музыкальной характеристики — речитатив. Вице-президент настолько труслив и жалок, что может лишь вполголоса напевать нечто невразумительное.

Рисуя женские образы, авторы мюзикла не прибегают к гротеску и карикатуре. Комический эффект получается от легкого смещения реальных контуров и

---

<sup>1</sup> Финалы всех трех актов представляют собой широко развернутые музыкальные сцены.

<sup>2</sup> «Моя родина, страна свободы, о тебе я пою».

очертаний. Бойкая на язык, темпераментная, очень забавная в неумеренном любовном восторге, Мари противопоставлена Диане Деверуа, с ангельским видом штурмующей залы заседаний суда и сената. Несхожесть их характеров и поведения передает бравурный венский вальс Мари («Я буду матерью»), который контрастирует с приторно сладкой, печальной мелодией Дианы («Я была южным цветком»).

Бесстрашно и весело, с дерзким вызовом вычерчивает Гершвин образы сильных мира сего в массовых сценах, прибегая к самым разнообразным выразительным средствам. Композитор то ядовито комментирует события, то создает неожиданное освещение того или иного образа.

Оригинально изображены члены Верховного суда, заседающие по поводу присуждения пенсии лошади, умершей, как выясняется, много лет назад. Каждый из судей соответствует звуку целотонной гаммы, которая исполняется в ритме марша. Шаржированы образы французского посла и сенаторов: высокочтимые государственные мужи охарактеризованы весьма легкомысленными песенками. Наконец одна из главных мелодий оперы, своего рода музыкальная эмблема выборной кампании — трескуче-триумфальный марш «Голосуйте за Винтегрин». Составленный из популярных мелодий Бродвея, этот марш карикатурно передает атмосферу выборов с ее парадами, истощенными криками ораторов всех мастей, суетливой беготней репортеров.

Есть в опере и такие эпизоды, где композитор переходит на подчеркнуто серьезный тон повествования. Такова, например, сцена из I акта, остроумно пародирующая оперные формы. В начале сцены все поют хвалу Диане. Вдруг звучит диссонирующий аккорд — Винтегрин гордо отворачивается от красавицы и признается в любви к Мари (точнее к ее булочкам). Все поражены. Следует традиционный оперный «ансамбль несогласия». Диана возмущена, Винтегрин продолжает воспевать качество булочек, члены комитета не знают, что предпринять. Но вот Мари угощает присутствующих своими кондитерскими изделиями, и жюри сдается. Звучит хор, славящий любовь президента к Мари. На протяжении всей сцены композитор не пытается смешить слушателя, он старательно передает «драматизм»

ситуации и благополучное разрешение конфликта. В результате комический эффект возрастает.

Как видим, сатирическая насмешка в «О тебе я пою» основана на гротесковых эффектах. Сатира была направлена на важнейшие общественные явления, открывала слушателю не затронутые еще композиторами пласты действительности, обращалась к политическим проблемам, которых не решались касаться музыкальные театры. Естественно, авторы мюзикла опасались, что официальные круги запретят их произведение сразу после премьеры. Этого не случилось. Постановки «О тебе я пою» в Бостоне, а затем в Нью-Йорке (26 декабря 1932 г.) стали сенсацией. Жители Нью-Йорка стремились попасть в Бокс-театр на Бродвее. Высокопоставленные лица хохотали наравне с завсегдатаями театра и, казалось, не замечали «нелояльности» сочинения. Так во времена Наполеона III французские буржуа наслаждались остроумием оперетт Оффенбаха, не желая узнавать самих себя в облике театральных персонажей. После премьеры в Бокс-театре лишь общество франко-американской дружбы выразило протест в связи с образом Дианы Деверуа. Но на этот протест никто не обратил внимания, спектакли продолжались.

2 мая 1932 года спектакль был награжден премией Пулицера. Это был первый случай за всю историю американской музыкальной комедии. Гершвину, однако, это радости не принесло: в вердикте жюри были названы либреттисты и автор стихов. Имя композитора не было упомянуто по той причине, что в уставе награды Пулицера не было параграфа относительно музыкальной части спектакля. Так члены жюри оказались в ситуации, достойной хорошего мюзикла.

Музыкальные памфлеты Гершвина раскрыли новые возможности жанра. Впервые американцы услышали в мюзикле смех, казнящий пороки капиталистического мира, разрушающий иерархию рангов. Гершвин пробил брешь, сквозь которую на сцену музыкальных театров ворвалась жизнь с ее «проклятыми» вопросами и проблемами. На Бродвее все чаще появляются спектакли сатирического характера. Керн в мюзикле «Кот и скрипка» направляет стрелы сатиры против внутренней политики США. Берлин в «Лице музыки» обраща-

ется к теме депрессии и обличает политическую коррупцию. Даже ревю и шоу поднимают социальные темы, а шлягерами становятся песни, отражающие кризисное состояние общества. Например в ревю «Новая Америка» (1932 г., композитор Э. Харбург) наибольший успех имела песня «Брат, можешь ли ты сэкономить 10 центов?». Конечно, композиторы расширяли границы мюзикла и ревю не в подражание Гершвину. Их подстегивала эпоха. Но все они в той или иной степени учитывали опыт автора «О тебе я пою».

В 1932—1933 годах Гершвин написал еще два мюзикла. Однако в них он не смог подняться до уровня своих сатирических памфлетов. Впрочем после 1932 года новые замыслы и жанры увлекают воображение композитора и успех на Бродвее волнует его все меньше.

## КУБИНСКИЕ РИТМЫ

Солнечная, темпераментная Куба! Ослепительное великолепие красок! Здесь воздух — прозрачный и знойный — насыщен песнями. Такой предстала перед композитором Гавана летом 1932 года. Гершвин приехал сюда, чтобы отдохнуть и сразу окунулся в музыку, как в море.

До приезда в страну «поющих листьев» (Гарсиа Лорка) он был уверен, что знает почти все о кубинских плясках, серенадах, музыкальных инструментах. Еще в 1915—1916 годах на сцене Бродвейского театра шло ревю «Полуночное веселье», где исполнялись музыка и танцы, «экспортированные» с Кубы. Кубинские ритмы вошли в музыку джаза как один из важных составных элементов. Наконец, в конце 20-х годов кубинские танцы широко распространяются в ресторанах и танцзалах Европы и Америки. Однако столкнувшись с первоначальным фольклором, не тронутым обработками, композитор сразу почувствовал, как неполны, а зачастую и неверны его представления о музыке этой страны. Мир народного искусства, исполненный неукротимой естественной силы, в американских и европейских композициях нередко искажался до неузнаваемости, обесцвечивался. «Наша музыка вторглась во все государства

и страны. Но хотя это завоевание — несомненный факт, не менее верно и то, что большинству иностранных музыкантов, обрабатывающих кубинскую музыку, не удастся понять природу новых ритмов, проникших в их отечество», — эти строки кубинский музыковед Эмилио Грене напишет в 1939 году. В начале 30-х даже ближайšie географические «соседи» имели об искусстве Кубы смутное представление.

Гершвин с жадностью вслушивается в неизвестные напевы, делает зарисовки неизвестных инструментов, причем его внимание особенно привлекают ударные. Мелодии он не записывает, полагаясь на свою память. Кроме того, в течение трех недель Гершвин создает «Румбу» для симфонического оркестра, в которой органично соединяет темы собственного сочинения с ритмами кубинского танца. В аннотации к «Румбе» композитор так писал о своем сочинении: «„Румба“ — это симфоническая увертюра, которая передает сущность кубинского танца. Она состоит из трех частей. Первая часть (*Moderato e molto ritmato*) предваряется интродукцией, где экспонируется тематический материал. Затем следует трехчастный полифонический эпизод, ведущий ко второй теме. Первая часть заканчивается возвращением первой темы, сплетающейся с фрагментами второй. Сольная каденция у кларнета ведет к мрачной средней части. Это постепенно развивающийся политональный канон. Средняя часть завершается кульминацией, где оstinатно проводится тема канона, после чего неожиданное изменение темпа переносит нас к ритмам румбы. В финале предыдущий материал развивается в стреттной манере и приводит к главной теме. Сочинение заканчивается кодой, в ней важная роль отводится ударным».

Некоторые американские исследователи отмечали, что в I и III части «Румбы» комбинируется ритм «частично румбы, частично хабанеры» (Дэвид Ивэн). Интересно, что с оstinатным ритмом румбы в отдельных эпизодах сплетаются ритмические рисунки других танцев — танго, конга. В этом нет ничего неестественного. «Румба охватывает буквально все, все основные ритмы кубинской музыки и сверх того негритянские ритмы, которые могут соответствовать мелодии, — пишет Алехо Карпентьер. — Все, что может вобрать в себя

размер  $\frac{2}{4}$  принимается этим жанром, скорее не жанром, а *характером*... Дело в том, что румба... — это характер». Именно *дух* румбы — зажигательного, страстного, затаенного драматического танца великолепно передает Гершвин.

Темы средней части насыщены декламационностью, в них явно чувствуется примесь испанского колорита (данное обстоятельство вполне отвечает сущности кубинского фольклора). Несмотря на то, что полифонические формы не характерны для кубинской музыки, канон не воспринимается как нечто чужеродное, он написан очень свободно, неоднократно прерывается музыкой гомофонного склада и является неким сдерживающим началом, обуздывающим внутреннюю напряженность, импровизационность звукового потока. Подобно тому, как на Кубе песня и танец неразрывны, в «Румбе» Гершвина все части насыщены песенностью.

Наряду с традиционными инструментами симфонического оркестра Гершвин использовал кубинские ударные: кубинский стик, бонго, гуэд и маракасы. На титульном листе партитуры композитор нарисовал экзотические инструменты и их расположение (впереди оркестра, перед дирижером).

Премьера «Румбы» состоялась на Левинсон-стадионе 16 августа 1932 года в авторском концерте композитора. Помимо «Румбы», которой дирижировал Альберт Коутс, были исполнены «Грянь, оркестр!» (под управлением Билла Дейли), концерт для фортепиано (солист Оскар Левант, дирижер Билл Дейли), обе рапсодии (солист Гершвин, дирижер Коутс), «Американец в Париже» (дирижер Альберт Коутс) и четыре песни в оркестровке Билла Дейли.

Гершвин был несколько разочарован звучанием оркестра: на открытом воздухе пропали многие эффекты... Но на следующий день после концерта его настроение улучшилось. Он писал одному из друзей: «Прошлый вечер был самым волнующим в моей жизни. Во-первых, потому что программа филармонического оркестра была полностью составлена из моих произведений и, во-вторых, потому что был побит рекорд для концертов на стадионе. Я только что получил цифры: 17 845 че-



ловек купили билеты и 5000 безнадежно пытались по-пасть на стадион».

1 ноября «Румба» была исполнена в Метрополитен-опера уже как «Кубинская увертюра». Автор решил переименовать пьесу, поскольку название «увертюра», по словам композитора, «более соответствует идее, характеру и сущности музыки». Гершвин исполнил фортепианную партию Концерта F-dur, дирижировал «Американцем в Париже» и «Кубинской увертюрой». На концерте присутствовал знаменитый художник Давид Сикейрос. Четыре года спустя он запечатлел это событие на картине, где Гершвин фигурирует одновременно в двух ролях: как солист<sup>1</sup> и как... слушатель (он сидит в первом ряду среди знакомых). Впоследствии композитор неоднократно дирижировал «Кубинской увертюрой» в различных концертных залах, а также в одной из полчасовых передач цикла «Музыка Гершвина», которые, начиная с февраля 1934 года, еженедельно выходили в эфир в течение года<sup>2</sup>.

В период создания «Кубинской увертюры» Гершвин начал занятия с известным теоретиком Иозефом Шиллингером. Он много времени уделял изучению полифонии, оркестровки, собирал музыковедческие работы, грампластинки с записями произведений композиторов разных эпох и направлений. Пополняется его коллекция живописных работ; по поручению композитора, друзья привозят ему картины из разных стран мира. Легкой музыкой он интересуется все меньше, уделяет ей внимание лишь в гостях, где пользуется любым предлогом, чтобы сесть за рояль. Американская журналистка Эльза Максвелл, славившаяся экстравагантными приемами говорила о том, что Гершвин «сегодня играть *не будет*», как о сногшибательной сенсации.

Его импровизации становились все совершеннее. Генри Коуэлл писал: «Он импровизировал с такой уверенностью и легкостью, как будто играл записанную и выученную пьесу». Сергей Кусевицкий вспоминал: «Когда, точно во сне, я слушал его, то ловил себя на мысли, что это галлюцинация, очарование было слишком велико, чтобы поверить в его реальность».

<sup>1</sup> Художник изобразил Гершвина, играющего без оркестра.

<sup>2</sup> В этих передачах Гершвин рассказывал о своем творчестве, играл на фортепиано, дирижировал.

Темой для импровизации обычно служила собственная песня. «Как золотую нить, он вытягивал из клавиатуры восхитительную мелодию,— рассказывал режиссер Р. Мамулян,— затем он играл с ней, жонглировал ею, озорно вращал и подбрасывал, ткал из нее новые варианты, завязывал и развязывал на ней банты, бросал ее в каскад беспрерывно меняющихся ритмов и контрапунктов.» Как и в прежние времена, такие импровизации в кругу друзей и знакомых были для Гершвина не только развлечением. Присутствие слушателей вдохновляло композитора, будоражило его фантазию. Даже во время отдыха Гершвин оттачивал фортепианную и композиторскую технику, готовясь к созданию лучшего своего сочинения — оперы «Порги и Бесс».

## «ПОРГИ И БЕСС»

Дюбозе Хэйворд прожил нелегкую жизнь. Он родился в 1885 году на юге Штатов, в Чарлстоне. Работал разносчиком газет, продавцом в книжном магазине, страховым агентом. Писал стихи, рассказы. Известность пришла в 1925 году. Его роман «Порги и Бесс» имел громкий успех. Хэйворд ярко и правдиво изобразил жизнь негров-бедняков, обитателей грязных улочек и лачуг Кэтфиш-Роу. Книга прозвучала как крик о добрых, хороших людях, обреченных на горести в современном мире. Она взывала к сочувствию, пониманию, состраданию.

В основе «Порги и Бесс» — реальные впечатления, переработанные фантазией автора. По дороге в страховое агентство Хэйворд ежедневно встречал нищего негра, безногого калеку, который разъезжал в тележке, запряженной козой. Жители Чарлстона знали несчастного под кличкой Козлиный Сэмми. Подробностей о его жизни не знал никто. Странно, но этот человек внушал не только жалость, но и уважение. Сэмми стал прототипом главного героя романа. Другие персонажи — плод фантазии автора, но они столь же узнаваемы, глубоко задевают читателя, надолго оставаясь в памяти.

Хороши пейзажи. Старый Чарлстон, корабельная верфь; заросли острова Киттиуор — все это приобретает

осязаемость благодаря тому, что зрительный образ существует у Хэйворда рядом со звуковыми образами: Симфония моря, шум деревьев, крики птиц, скрип весел, стук игральные костей, звуки колокола, вызывающие гамму переживаний, придают стереофоничность картинам природы и быта. Автор старательно передает манеру разговорной речи персонажей, подчеркивая ее невучесть. В романе много музыки: негры поют в доме над умершим Роббинсом, поют по дороге на кладбище во время похорон, поют во время урагана. Вечером кто-то перебирает «струны гитары, монотонно, аккорд за аккордом», звучат марши и колыбельные песни. Такая книга рано или поздно должна была привлечь внимание композитора.

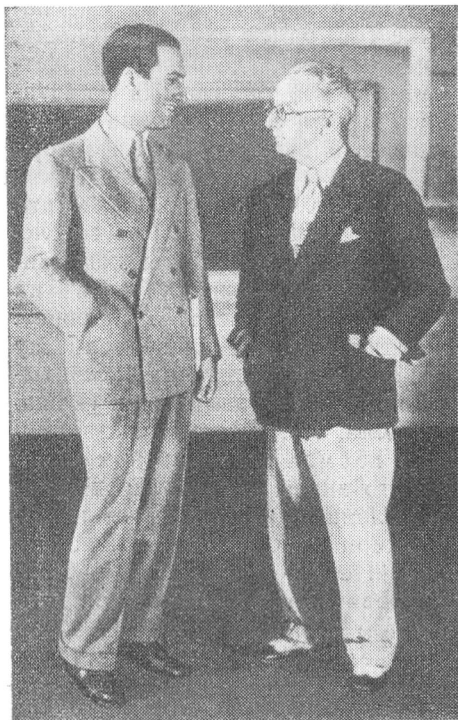
...Как-то ночью Джорджа мучила бессонница, и он решил немного почитать. Раскрыл роман Хэйворда и с первых страниц ощутил удивительную силу его поэтических образов. Читал, а в голове помимо воли возникали мелодии, аккордовые созвучия. О сне не могло быть и речи. Композитор читал до четырех часов, а потом написал Хэйворду о намерении сочинить оперу на этот сюжет. Хэйворд ответил, что идея ему нравится и что он хотел бы встретиться и обсудить ее подробнее. Через неделю Хэйворд и Гершвин гуляли по деревянному настилу морского пляжа в Нью-Джерси и беседовали о «Порги и Бесс». Они прикидывали возможные варианты отдельных сцен и все больше убеждались в том, что лучшего сюжета для оперы не сыскать. Однако сразу приняться за работу не было возможности. Хэйворд со своей женой был занят переработкой романа в театральную пьесу «Порги». Гершвина отвлекали постановки его мюзиклов, работа над симфоническими произведениями. С «Порги и Бесс» решено было немного повременить. Это происходило в 1926 году. Вторая встреча композитора и писателя состоялась лишь 7 лет спустя. За это время Гершвин пережил увлечение другим сюжетом — пьесой польского драматурга С. Анского «Дуввик». Слухи о том, что Гершвин пишет оперу, просочились на страницы газеты «Морнинг Геральд» и, по словам композитора, «наделали много шума». Другие газеты постарались раздуть новость, придать ей сенсационный характер. Нью-йоркская газета «Уорлд» озаглавила статью следующим образом: «Гершвин

оставляет джаз. Он пишет оперу»: Композитор уже набросал ряд эскизов и даже собирался ехать в Польшу, чтобы проникнуться духом тех мест, где разворачивается действие пьесы. Но тут пришла телеграмма из Италии, в которой сообщалось о том, что право на создание оперы уже передано итальянскому композитору Лодовико Роцца.

Прошло еще несколько лет. Наконец 29 марта 1932 года Хэйворд получил от Гершвина письмо со следующим признанием: «В поисках сюжета для композиции я вновь вернулся к мысли положить „Порги“ на музыку. Это самая выдающаяся пьеса о народе». Хэйворд не только подтвердил согласие на переработку оперы. Теперь он уже торопил композитора, рассчитывая, благодаря новой постановке, поправить свои сильно пошатнувшиеся денежные дела. Но, связанный старыми обязательствами, Гершвин не мог приступить к сочинению. Прошел еще год. Кто знает, сколько продолжалось бы состояние неопределенности, если бы не новые обстоятельства. Джером Керн и Оскар Хаммерстейн решили создать на основе «Порги» мюзикл с Эл Йолсоном в заглавной роли и обратились за разрешением к автору романа. Узнав об этом от Хэйворда, композитор написал, что он не возражает и что опера может подождать еще пару лет, но не скрыл своих опасений: «Очень интересно, что Эл Йолсон хотел бы играть Порги, но я не знаю, каков он будет в этой роли. Конечно, он — звезда, он знает, как обеспечить успех песне... Однако то, что я имею в виду, думая о „Порги“, является гораздо более серьезным, нежели то, что может сделать Йолсон». Хэйворд ответил, что хотел бы видеть «Порги» в качестве оперы, но не музыкальной пьесы. В конце концов эти переговоры подхлестнули Гершвина, он отложил все дела и взялся за сочинение музыки, точнее «за обдумывание целого и сбор тематического материала, прежде чем действительное сочинение началось».

С самого начала возникли трудности. Хэйворд не хотел покидать Юг, Гершвин не мог уехать из Нью-Йорка, так как был связан контрактом с радиоконпанией. В течение многих месяцев соавторам пришлось общаться письменно. Благодаря этой корреспонденции до нас дошли некоторые подробности совместной работы.

Джордж Гершвин  
и Джером Керн



Хэйворд и Гершвин не сразу пришли к согласию относительно жанра произведения. Гершвин хотел писать оперу с ариями, речитативами, ансамблями и хорами. Хэйворд был сторонником разговорных диалогов. Композитору пришлось дважды ездить в Чарлстон и убеждать соавтора не только словами, но и музыкальными импровизациями. Хэйворд сдался. «Порги и Бесс» стала оперой, а не музыкальной пьесой.

Работа протекала так. Хэйворд отсылал Гершвину литературный текст нескольких сцен. Гершвин, имея общий план, прежде всего писал музыку наиболее важных эпизодов. Музыка и стихи некоторых песен сочинялись одновременно — при личной встрече с Хэйвордом или Айрой, который подключился к работе, написав ряд песенных текстов.

В декабре 1933 года Гершвин дважды посетил Чарлстон, чтобы обсудить с Хэйвордом детали оперы, познакомиться с местом действия и послушать народную музыку. «Мне хотелось бы посмотреть город и услышать спиричуэлс и, возможно, посетить одно-два кафе для негров, если таковые имеются»,— говорил композитор. Выяснилось однако, что беглого знакомства недостаточно. Поэтому, как только Гершвин освободился в июне 1934 года от концертов по радио, он вместе с кузеном Гарри Боткиным, который писал картины на негритянские темы, отправился на Фолли-Айленд — маленький остров в десяти милях от Чарлстона. Путешественники намеревались изучить характер, быт, искусство обитателей далекой рыбацкой деревушки.

Они поселились в деревянном домике на берегу моря. В их жилище не было даже намека на комфорт: железные кровати, одежда развешена на гвоздях и крюках, по вечерам их тревожили комары, мухи, москиты. Но Гершвин оставался весел и счастлив. Движимый неутолимой любознательностью, он исходил остров вдоль и поперек, упивался соленым воздухом, запахом веревок и дегтя, наблюдал нескончаемую игру моря, на поверхности которого всегда чернели лодки рыбаков, часами простаивал возле гигантских черепах, удивлялся песочной окраске крабов и очень жалел, что нельзя купаться — вода кишела акулами. Когда композитор играл на стареньком пианино, привезенном из Чарлстона, аккомпанементом был рев аллигаторов — обитателей близлежащих болот, ночью его будила песнь сверчка...

Вместе с Боткиным Гершвин посещал плантации, церкви. Его влекли к себе несчастные обитатели жилищ с облупившимися стенами и перекосившимся полом. Ему нравилось разговаривать с рыбаками, петь в хоре. Хотелось, подобно Хэпгурду или Уитмэну, «раствориться среди людей». Вскоре Гершвин стал для негров своим человеком. Хэйворд, побывавший в это время на Фолли-Айленд, так описывал свои впечатления от встречи с композитором: «Когда мы слушали спиричуэлс или наблюдали негров, бродивших возле хижины или лавки, я неожиданно почувствовал, что Гершвин находится среди них, как у себя дома... Я никогда не забуду, как однажды вечером Джордж пел вместе с неграми

и постепенно, к их громадному восторгу, перехватил роль запевалы. Я думаю, что он был единственным способным сделать это». Жители острова надолго запомнили визит Гершвина и впоследствии с восхищением рассказывали о его удивительной способности мгновенно схватывать любую мелодию.

В августе 1934 года Джордж и Гарри возвращаются в Нью-Йорк. Композитор продолжает сочинять оперу, уделяя ей все свободное время, за исключением тех часов, которые необходимы для подготовки к радиопередачам. Работа целиком поглощает его, становится необходимой как сон, воздух. Двадцать месяцев писал композитор оперу и все это время жил в уверенности, что она будет лучшим его сочинением. На последней странице рукописи значится дата: 23 августа 1935 года. Однако работа над оперой продолжалась также во время репетиций и была закончена лишь за день до премьеры. Фантазия настолько захлестнула композитора, что он перестал считаться с законами восприятия: полный клавиш оперы составил 559 печатных страниц, для исполнения ее в первоначальном варианте требовалось 4½ часа. Естественно, пришлось сделать новую редакцию, хотя Гершвину было больно расставаться с каждым тактом.

Новое произведение решили назвать так же, как и роман, — «Порги и Бесс». Название «Порги» могло вызвать путаницу с пьесой и, кроме того, казалось недостаточно эффектным для оперы. Иное дело «Порги и Бесс»: совсем, как «Тристан и Изольда» или «Пеллеас и Мелизанда» — шутил композитор. Закончив оперу, композитор не мог спокойно слушать, играть свою музыку или говорить о ней, он сразу же впадал в какое-то возбужденно-радостное состояние.

Как-то после окончания репетиции Джордж предложил нескольким участникам, в том числе режиссеру Мамуляну, провести уик-энд на Лонг-Айленд, чтобы «совершенно забыть» «Порги и Бесс». Предложение было принято. Но Гершвин не смог забыть об опере. «Можете себе представить, — рассказывал Мамулян, — с утра до вечера в течение трех дней Джордж не вставал из-за фортепиано, играя музыку из „Порги“.»

Много сил и энергии отнял подбор исполнительского состава. Контракты с Рубеном Мамуляном и дири-



Окончание работы над оперой «Порги и Бесс»

жером Александром Смоленсом — крупнейшим знатоком современной музыки — были заключены еще до завершения оперы. С певцами оказалось труднее. Еще в 1933 году, узнав о том, что Гершвин собирается писать оперу, Метрополитен-опера предложила компози-



тору заключить контракт. Конечно, Гершвин мечтал увидеть «Порги и Бесс» на прославленной сцене, да и материальные условия привлекали. Но одно обстоятельство исключало творческий союз с этим театром. Гершвин с самого начала писал музыку в расчете на исполнение негритянских певцов. А, согласно неписанным американским законам, негры на сцену Метрополитен-опера не допускались. Поэтому Гершвин заключил контракт с Гилд-театром. Затем начались прослушивания претендентов на главные партии. Добрую сотню профессиональных оперных певцов прослушал композитор, но Порги и Бесс среди них не было.

...Тод Данкэн на сцене не выступал. Он преподавал музыку в Говардском университете в Вашингтоне. По рекомендации общего знакомого Данкэн появился в доме Гершвина и несколько разочаровал композитора неартистической манерой держаться. Но стоило Данкэну спеть арию — и Гершвин без колебаний решил: лучшего исполнителя партии Порги ему не сыскать.

Анни Браун явилась на пробу без рекомендаций. Она спела несколько спиричуэлс и классических арий, обнаружив великолепный голос, природную музыкальность и... явную исполнительскую неопытность. Последнее не смутило композитора. Он прекрасно понимал, что его произведение требует своеобразной манеры игры и пения и больше всего боялся «заштамповавшихся» артистов. Поэтому он пришел к выводу, что с партией Бесс будет все в порядке.

Теми же соображениями руководствовался композитор в выборе исполнителя партии Спортинг-Лайфа. Джон Бабблс, известный танцор-четочник, с успехом выступал в водевилях. Он понятия не имел о вокале, нотной грамоте, а ритмический рисунок воспринимал «через ноги»: ритмы некоторых мелодий Гершвин объяснил ему посредством танцевальных движений. Нетрудно представить, сколько усилий потребовалось композитору и другим постановщикам, чтобы добиться желаемых результатов. Зато неповторимая, свойственная только Бабблсу манера танца и пения (точнее напевания) прекрасно соответствовала облику Спортинг-Лайфа. Гершвин очень любил исполнение Бабблса и с гордостью рассказывал о том, как он «открыл» его.

Впрочем с профессиональными певцами так же было немало работы. Негритянские певцы воспитывались на классической европейской музыке и потому не могли петь в той специфически негритянской манере, которая была необходима Гершвину. Получалась парадоксальная ситуация: когда композитор выходил на сцену и своим заунывным голосом показывал, как должна звучать та или иная фраза, в его исполнении персонажи оперы приобретали большую реальность, чем у негритянских артистов.

В кропотливой работе прошло больше месяца. Наконец 30 ноября 1935 года в Колониэл-театре в Бостоне состоялась премьера в следующем составе: Порги — Тод Данкэн, Бесс — Анни Браун, Сирина — Раби Элзи, Спортинг-Лайф — Джон Бабблс, Клара — Эбби Митчел, Роббинс — Генри Дэвис, Краун — Уорен Колеман.

Публика приняла новую оперу с еще большим энтузиазмом, чем прежние сочинения Гершвина. Четверть часа бушевало море аплодисментов и восторженных возгласов. Все, без исключения, бостонские критики восхищались драматическим и мелодическим даром композитора, а Элинор Хьюгес назвала «Порги и Бесс» народной оперой. Премьера в Нью-Йорке, состоявшаяся 10 октября в Альвин-театре, также прошла празднично, но единодушия критиков не было. Опера понравилась только театральным рецензентам, которые оказались гораздо проникательнее коллег-музыковедов. Последние утверждали, что композитор вульгарным реализмом губит красоту, оскверняя богиню своими грубыми прикосновениями; укоряли Гершвина за непонимание законов оперной драматургии, в музыкальном языке усматривали эклектизм. Лишь частности были удостоены похвалы.

Каковы причины нападков? Прежде всего «Порги и Бесс» — первая национальная опера, стоящая на уровне лучших европейских произведений этого жанра. Несмотря на то, что американские композиторы обращались к музыкальному театру еще 100 лет назад, Гершвину приходилось по существу начинать с нуля. В середине XIX века американская опера подражала итальянцам (В. Фрай, Д. Бристоу), в конце столетия — Вагнеру (У. Дамрош), в начале XX века круг влияний расширяется. Именно поэтому опера оставалась эпигон-

ским жанром, чуждым американской публике. Не случайно лучший спектакль того времени «Королевский оруженосец» Д. Тэйлора (премьера в 1927 г.) в течение трех сезонов исполнялся всего 14 раз. Однако это был рекорд американской оперы! И вот появилась «Порги и Бесс» — сочинение типично американское по сюжету, образам, с оригинальной драматургией и свежим музыкальным языком (непохожее на зарубежные образцы, которым, по мнению знатоков, надлежало следовать). Естественно, это вызвало возмущение снобов.

Принять «Порги и Бесс» — значило не только оценить ее художественные достоинства, но и признать право оперного жанра отражать обескураживающие контрасты «позолоченного века» (М. Твен). Гершвин и здесь оказался первопроходцем. Появлению романа Хэйворда предшествовали десятки произведений, ставивших перед собой цель «исправить положение», «выпрямить согнувшихся». Один из самых «проклятых вопросов» американской действительности — расовая дискриминация — волновал американскую прогрессивную литературу, начиная с «Хижина дяди Тома» Гарриет Бичер-Стоу и кончая стихами Лэнгстона Хьюза и романами Уильяма Фолкнера. А что было в музыкальном театре? Образ негра в представлениях «менестрелей» давался в окарикатуренном виде. Позднее в мюзикле — как комический персонаж — глуповатый чернокожий слуга, взиравший с благодарностью на белых благодетелей. Опера использовала сюжеты, далекие от современной жизни, негритянская тема игнорировалась. Правда, в 1933 году на сцене Метрополитен-опера шел «Император Джонс» Л. Грунберга. Главным героем спектакля был негр, а в музыке использовались афро-американские ритмы и песни, в частности спиричуэлс. Однако произведение было поверхностным, в трактовке Джонса явно ощущались черты, характерные для «менестрельного» театра.

В опере «Порги и Бесс» впервые в истории музыкального театра США негры показаны с глубоким уважением и сочувствием. Композитор не затушевывает слабостей своих героев. Однако он искренне верит в их духовные возможности, с симпатией показывает стремление к счастью.

В центре оперы — жизнь небольшого негритянского поселка, находящегося вдали от огромных городов. Однако через малое Гершвин передает большое, мощные пласты современной ему американской действительности. Образы негров, при всей их национальной определенности, приобретают общечеловеческое звучание.

Приведем краткое изложение сюжета оперы.

Вечер. Негритянский рабочий поселок Кэтфиш-Роу. Во время игры в кости вспыхивает ссора. Краун убивает Роббинса и скрывается на острове Киттиуэй. Все негры отворачиваются от Бесс, возлюбленной Крауна. Только нищий калека Порги пожалел девушку, предлагает ей свое жилище. Проходит время. Порги и Бесс полюбили друг друга. Жители Кэтфиш-Роу отправляются на пикник на остров Киттиуэй. С ними Бесс, теперь уже жена Порги. На острове Краун встречает Бесс, и она уступает его домогательствам.

Через некоторое время в Кэтфиш-Роу приходит Краун. Он хочет увезти Бесс. Но она решила остаться с Порги. Защищая жену, Порги убивает Крауна. На следующий день полицейские уводят Порги для опознания трупа. Торговец наркотиками Спортинг-Лайф убеждает Бесс в том, что ее муж будет осужден и не вернется. Обещая ей «сладкую жизнь», он увозит одурманенную наркотиками Бесс в Нью-Йорк. Появляется Порги и узнает о случившемся. «Где находится этот Нью-Йорк?» — кричит он. Женщины отговаривают его от намерения начать поиск, но калека непреклонен: он найдет свою Бесс. В тележке, запряженной козой, Порги отправляется за тысячи миль от Кэтфиш-Роу.

«Народная опера» — так назвал «Порги и Бесс» в одном из интервью сам композитор, несмотря на то, что конфликт в опере носит частный характер. Дело в том, что жизнь народа — не только фон, на котором протекает действие, с ней так или иначе соотносятся судьбы отдельных персонажей. В количественном отношении хоровые эпизоды занимают большую часть произведения. Помимо многочисленных самостоятельных номеров, хор сопровождает все сольные высказывания, принимает непосредственное участие в действии, радуется и печалится вместе с героями, судит их поступки. Тем самым общий дух оперы, ее самобытный колорит

в значительной степени передается народными сценами. Важно отметить также то, что главные герои в некоторых сценах показаны не только как неповторимые индивидуальности, но и как выразители чувств и мыслей окружающих. Такова, например, трагическая сцена похорон Роббинса или сцена молитвы во время шторма, где на первом плане — обобщенный образ народа, а Порги и Бесс трактуются как голоса общей массы.

Гершвин часто делит участников народных сцен на группы (рыбаки, грузчики, разносчики товаров, дети и т. д.). Он любовно выписывает отдельные фигуры, как бы выхватывая их лучом прожектора из толпы (Джек, Сирина, Мария, Питер и др.). Опера богата подтекстом, прорывами в большой мир, широкими обобщениями. Так, в хоровых сценах, музыка выходит за пределы бытовой ситуации.

Многогранны центральные образы оперы. Таков Порги, в характере которого смешаны комические и трагические черты: он наивен, чист душой, отзывчив, по-смешному суеверен, горяч. В заключительном эпизоде Порги ужасно одинок, бесконечно слаб перед лицом выпавших на его долю испытаний. Но сила любви его такова, что он, преодолевая препятствия, будет искать Бесс. Возвышенное и низменное сконцентрировано в образе Бесс, искренне любящей Порги, но совершенно беспомощной перед Крауном и Спортинг-Лайфом. Неоднозначен и Спортинг-Лайф. Наглец и циник, он саркастичен, обольстителен, обладает незаурядным умом, настойчивостью, но, при всей дьявольской хитрости, он по временам попадает в комические ситуации. Более прямолинеен Краун — порочный гуляка, страшный в пылу пьяного гнева.

Колоритная музыкальная речь действующих лиц звучит правдиво и свежо. Никогда прежде американская музыка не сверкала таким разнообразием подслушанных у народа интонаций. Истоки выразительных средств — блюзы и спиричуэлс, духовные гимны и элементы джаза, трудовые негритянские песни и уличные напевы разносчиков, европейская оперная и симфоническая музыка.

Драматургия оперы отличается стремительным развитием событий, резкими контрастами сценических положений и настроений. Своеобразие композиции связа-

но с «гибридностью» жанра. После нью-йоркской премьеры один из критиков писал о том, что спектакль «колеблется между драмой, мюзиклом и опереттой».

Гершвин не раз говорил о синтетичности своей оперы, подчеркивая при этом, что новая форма «естественно вытекла из материала». Действительно, живая, богатая ткань «Порги и Бесс» отразила стремление композитора передать сложные человеческие характеры, соединить разрозненные явления жизни. Воздействие жанра мюзикла ощущается в общей планировке партитуры, где диалогические сцены чередуются с песенными номерами, а также в построении отдельных эпизодов. Например, большой раздел сцены на острове Киттнуэй строится по характерной для мюзикла схеме: соло — хор — общий танец. Опера вобрала также элементы драматического театра: насыщенность событиями, напряженность развития интриги, неожиданные сдвиги действия. Необычная композиционная структура естественно сосуществует в «Порги и Бесс» с традиционными формами, такими как речитатив, ария, ариозо, дуэт, ансамбль, хор, ансамбль с хором. Великолепное знание театра позволило Гершвину создать широко развернутые, ораториального характера хоровые эпизоды и при этом поддерживать неизменный зрелищный интерес. Мастерство Гершвина-симфониста сказывается в широте мазка, в умелом объединении эпизодов, где сталкиваются контрастные характеры и состояния. Такова в общих чертах первая национальная американская опера, главное произведение Гершвина.

Как же сложилась сценическая судьба «Порги и Бесс» при жизни композитора? За полтора года опера выдержала 124 постановки в Алвин-театре — цифра весьма солидная для любой оперы классического репертуара, не говоря уже о сочинениях американских композиторов. Однако директор театра выразил недовольство: опера принесла убытки, так как для привлечения публики цены на билеты были снижены. Вслед за Нью-Йорком опера была поставлена в Филадельфии, Питтсбурге, Чикаго, Детройте. Последний раз Гершвин мог слышать ее 27 января 1936 года в Вашингтоне.

Несмотря на хороший прием, надежды братьев на материальный успех не оправдались: они потеряли 10 000 долларов, вложенных в постановку. Джордж

не огорчался. Когда и где опера приносила доход? — посмеивался он. Подлинное признание и понимание «Порги и Бесс» началось после смерти композитора. В течение нескольких десятилетий продолжается ее триумфальное шествие по материкам и континентам. Опера вышла за пределы американской музыкальной культуры.

## ПОСЛЕДНИЕ ГОДЫ

Колоссальное нервное напряжение во время работы над «Порги и Бесс» истощило силы композитора. Он не может ни есть, ни спать. Врачи рекомендуют поменять климат и на время забыть о музыке. Первому совету Джордж последовал с большим удовольствием — отправился на четыре недели в Мексику. О музыке, естественно, он забыть не мог. Правда, он не играл и не сочинял, но, как и во время пребывания на Кубе, слушал народные песни, посещал концерты. Все, что относилось к музыке, привлекало его внимание.

Огромное впечатление произвело творчество Диего Риверы. Композитор мечтал приобрести что-нибудь из работ знаменитого художника. При встрече с ним пытался заказать свой портрет. Все закончилось тем, что Гершвин набросал портрет Риверы.

Путешествие восстановило силы Джорджа. Он вернулся домой полный энергии и творческих планов. На этот раз композитор решил ответить согласием на приглашение Голливуда.

Это была не первая встреча Гершвина с киноискусством. Еще в 1930 году он попробовал силы в новом жанре. Кино только что стало звуковым, и продюсеры были охвачены «звуковой лихорадкой». На экраны одна за другой выходили музыкальные картины, а также фильмы-спектакли: ревю, эстрадные представления, мюзиклы. В музыкальных фильмах обычно рассказывалась история восхождения к славе и богатству красивой, но бедной героини. Таков был и фильм «Прелестно», к которому Гершвин написал несколько песен и инструментальную музыку, изображающую городской шум и движение автомобилей. Судя по высказываниям

композитора, он невысоко ценил этот музыкальный опус.

С тех пор прошло пять лет. Кинематограф «повзрослел». Композитор приобрел огромный авторитет и мог рассчитывать, что к его мнению режиссеры будут прислушиваться с большим вниманием, чем прежде. Словом, композитор питал самые радужные надежды и потому охотно заключил контракт с одной из голливудских фирм.

Летом 1936 года Джордж и Айра с женой поселились в одном из роскошных отелей Калифорнии. Несколько позднее они сняли дом, который стал местом встреч голливудских кинозвезд, композиторов и музыкантов. Здесь можно было встретить Ирвина Берлина, Джерома Керна, Оскара Леванта, Лилиан Хельман. Частым гостем был Арнольд Шёнберг. Он жил поблизости и по крайней мере раз в неделю приходил побеседовать с Джорджем и поиграть с ним в теннис. Маститый австрийский композитор высоко ценил музыку Гершвина. Когда его однажды спросили, к какому «стилю» следует отнести Гершвина, «серьезному» или «легкому», Шёнберг ответил: «„Серьезный или несерьезный“, Гершвин-композитор — человек, который живет музыкой и выражает все чувства — серьезные и несерьезные — музыкой, потому что это его естественный язык. Я знаю многих „серьезных“ композиторов, умеющих только складывать ноты. Они серьезны, поскольку лишены чувства юмора. Нет сомнения в том, что Гершвин — новатор. То, что он сделал с ритмом, мелодией и гармонией, переходит границы понятия „стиль“».

Встречи с интересными людьми в Голливуде оказались самыми радостными событиями для Гершвина. Киномузыка творческого удовлетворения не принесла. «Работе настоящего писателя не может повредить ничто, — говорил У. Фолкнер, — но если он не настоящий писатель, это правило к нему не применимо, потому что он уже заранее продал душу за плавательный бассейн». Гершвин имел дом, плавательный бассейн и выгодные контракты, но он был настоящий художник и не мог продавать свое вдохновение. Штампованные «киногрезы» производились хорошими ремесленниками, истинным талантам приходилось несладко. Вспомним, например, что киносценарий Фицджеральда для Голли-





Дирижер Д. Гершвин

вуда по роману Ремарка «Три товарища» в 1937 году был признан «слишком художественным» и отвергнут. Фильмы «Мы будем танцевать» и «Девушка в беде», к которым нужно было написать несколько песен и танцев, оказались типичными американскими кинокомедиями с тривиальной интригой. После сатирических памфлетов и «Порги и Бесс» Гершвин не мог вернуться к стилю своих ранних мюзиклов. Он стремился к драматургической выразительности музыкальных номеров, пытался, насколько это возможно в рамках убогого сценария, выразить в песнях характеры героев, связать музыку с действием. Режиссеры не могли или не хотели понять его намерений, они требовали только шлягеров, банальных по мысли, но пышно оркестрованных. Им не по душе был новый Гершвин, стремящийся к простоте и лаконизму выразительных средств.

Композитор все больше и больше тяготился работой в Голливуде. Он мечтал о серьезной творческой деятельности. Струнный квартет, симфония, опера, балет — таковы его новые планы. Успешно продолжается его исполнительское творчество. В течение 1936 года он дирижирует своими сочинениями в Сиэтле, Вашингтоне, Чикаго, Нью-Йорке, в 1937 году играет с Сан-Францисским симфоническим оркестром.

В Калифорнии композитор много занимается живописью. Он пишет портреты Дюбозе Хэйворда, Арнольда Шёнберга, матери Джерома Керна, коллекционирует картины современных художников. Живопись — одна из излюбленных тем композитора, о которой он может говорить часами, обнаруживая глубокую эрудицию. Его замечания о творчестве того или иного мастера отличаются меткостью и образностью. Так, о работах Пикассо Гершвин говорил, что это — целый живописный оркестр; полотна Клее напоминали ему струнный квартет.

Известность Гершвина растет с каждым днем. Импресарио предлагают ему гастроли в Англии, получены приглашения на Венский фестиваль современной музыки. В феврале 1937 года его избирают почетным членом Итальянской академии «Санта Чечилия». Как и прежде, он всегда в окружении гостей, и все же теперь он чувствует себя одиноким. «Мне тридцать восемь, я известен, богат, но глубоко несчастен. Почему?» — все чаще задает он себе этот вопрос.

Щемящее чувство тоски усиливалось. Из состояния меланхолии его вывели концерты. Он с радостью согласился принять участие в выступлениях Лос-Анджелесского оркестра, и в феврале 1937 года с блеском исполнил сольную партию в «Рапсодии в блюзовых тонах» и в концерте F-dur. На одном из концертов он на мгновение потерял сознание и пропустил несколько тактов, но тут же взял себя в руки и превосходно сыграл до конца, как будто ничего не случилось. Это был первый злоедейший симптом.

На протяжении трех месяцев Джордж несколько раз терял сознание. Внешне он почти не изменился, но стал очень раздражителен и по временам выглядел усталым. Как-то вечером у него были гости. Джордж с удовольствием участвовал в беседе. Неожиданно какая-то реплика вывела его из душевного равновесия. Он встал из-за стола и скрылся в ванной комнате. Там его нашли в ужасном состоянии. Джордж жаловался на страшную головную боль и расшатанные нервы. Его уложили в постель, и два дня он пролежал почти без движения.

Друзья и родные не могли поверить в то, что Джордж серьезно болен. Атлетически сложенный, с прекрасным цветом лица, он казался олицетворением здоровья. Ему советовали бросить Голливуд, вернуться в Нью-Йорк, как следует отдохнуть. Лишь 22 июня все поняли, что с Джорджем происходит что-то ужасное. На званом ленче он сидел совершенно неподвижный, равнодушный ко всему окружающему. Обследования врачей ни к чему не привели. Между тем состояние Джорджа ухудшалось с каждым днем. Он не переставал жаловаться на головные боли, в первых числах июля потерял координацию движений. 9 июля обнаружили безошибочные симптомы опухоли в головном мозгу. Джорджа помещают в Лебенен-клинику.

Однако спасти Джорджа не удалось. Он скончался, не приходя в сознание, утром 11 июля 1937 года, не дожив немного до тридцати девяти лет. Нужно ли говорить о том, сколь невосполнима эта потеря для искусства? Композитор умер в расцвете силы, полный творческих планов.

13 июля по радио был передан концерт памяти Гершвина, в котором приняли участие крупнейшие композиторы и музыканты, в том числе Ирвин Берлин,

Ричард Роджерс, Леопольд Стоковский, Арнольд Шёнберг. Тело Гершвина было перевезено в Нью-Йорк и 15 июля погребено на кладбище Маунт-Хоуп. Несмотря на проливной дождь, тысячные толпы провожали композитора в последний путь.

Гершвин говорил: «Живет только такая музыка, которая обладает либо свойствами общечеловеческого искусства, либо фольклора». Эти слова он мог с полным правом адресовать собственному творчеству, отличительные черты которого — фольклорность истоков, народность, оптимистический взгляд на жизнь, демократизм не только тематики, но и всех средств художественного изображения — от композиции до языка и стиля. «Джордж Гершвин — выдающийся американский композитор. Он не стоял в стороне от жизни, не замыкался в „башню из звуков“. О чем рассказывает его музыка? О простых людях, об их радостях и горестях, об их любви, об их жизни. Вот почему его музыка по-настоящему национальна, несмотря на оригинальность и необычность форм», — так охарактеризовал Д. Д. Шостакович главное в творчестве американского композитора.

Гершвин принадлежит к числу самых популярных композиторов нашего века. Его имя стало символом прогрессивного американского музыкального искусства.

## КРАТКАЯ БИБЛИОГРАФИЯ

- Григорьев Л. и Платек Я.* Джордж Гершвин. М., 1956.
- Конен В.* Джордж Гершвин. — В кн.: Пути американской музыки. М., 1965.
- Конен В.* «Порги и Бесс» и традиции «менестрелей». — В кн.: Этюды о зарубежной музыке. М., 1968.
- Энтелис. Л.* Джордж Гершвин. — В кн.: Силуэты композиторов XX века. Л., 1975.
- Конен В.* Джордж Гершвин и его опера. — В кн.: Этюды о зарубежной музыке М., 1968.
- Armitage M.* George Gershwin. N. Y., 1938.
- Goldberg J.* George Gershwin. A study in American music. N. Y., 1958.
- Jablonski E. and Stewart L.* The Gershwin years. N. Y., 1958.
- Ewen D.* George Gershwin: his journey to greatness. N. Y., 1971.
- Chalupt R.* George Gershwin. Le musicien de la «Rhapsody in blue». Paris, 1949.
- Kydrynski L.* Gershwin. Krakow, 1967.

## СОДЕРЖАНИЕ

Введение . . . . .	3
Юноша из Ист-Сайда . . . . .	5
В должности плаггера . . . . .	9
На Бродвее . . . . .	17
Рапсодия в блюзовых тонах . . . . .	24
Золушка становится принцессой . . . . .	34
Американец дома и в Европе . . . . .	43
Мюзикл и политика . . . . .	56
Кубинские ритмы . . . . .	69
«Порги и Бесс» . . . . .	73
Последние годы . . . . .	86
Краткая библиография . . . . .	92

**Эдуард Иосифович Волынский**  
**ДЖОРДЖ ГЕРШВИН**

Редактор В. Г. Лукьянов  
Художник А. А. Кармацкий  
Худож. редактор Р. С. Волховер  
Техн. редактор Г. С. Устинова  
Корректор Н. Е. Киселева

ИБ № 2789

Сдано в набор 18.03.80. Подписано к печати 13.06.80. Формат  
84×108<sup>1</sup>/<sub>32</sub>. Бумага типографская № 1. Печать высокая. Гарнитура  
шрифта литературная. Печ. л. 3 (5,04). Уч.-изд. л. 4,82.  
Тираж 25000 экз. Изд. № 1904. Заказ № 592. Цена 25 к.

Издательство «Музыка», Ленинградское отделение  
191011, Ленинград, Инженерная ул., 9.

Ленинградская типография № 2 головное предприятие ордена  
Трудового Красного Знамени Ленинградского объединения  
«Техническая книга» им. Евгении Соколовой Союзполиграфпрома  
при Государственном комитете СССР по делам издательств,  
полиграфии и книжной торговли. 198052, г. Ленинград, Л-52,  
Измайловский проспект, 29

**Волинский Э. И.**

**В 706 Дж. Гершвин: Популярная монография. — Л.: Музыка, 1980. — 96 с., ил.**

**ИСБН**

Краткий очерк жизни и творчества известного американского композитора и пианиста, создателя первой американской национальной оперы «Порги и Бесс», автора большого количества оперетт, мюзиклов, сочинений для оркестра (в том числе «Рэпсодии в блюзовых тонах»), песен.

**4905000000**

**78.071.1**

**В  $\frac{90108-674}{026(01)-80}$  604—80**