



## музыкальное образование

Монд Ольга-Лиза Леонидовна,  
аспирантка ГОУ Московский городской  
педагогический университет  
кафедра пения и хорового дирижирования, Москва  
[lisa.monde@gmail.com](mailto:lisa.monde@gmail.com)

### Джордж Гершвин и современный мюзикл

#### *Часть вторая. 1925–1933 гг.*

*(начало в №3, 2009)*

Скорость, с которой работал Гершвин, продолжала удивлять. В 1925 году он закончил сразу три новых своих произведения, премьеры которых отделяли одну от другой всего несколько дней.

Концерт для фортепиано с оркестром F-dur («*Concerto in F*») был написан по заказу дирижера Уолтера Дамроша и по форме был ближе к традиционному концерту, чем к наваянной джазом «Рапсодии в блюзовых тонах». Премьера, состоявшаяся в зале Карнеги-холл, вызвала противоречивую оценку современников. Так, Игорь Стравинский считал этот концерт гениальным, а Сергею Прокофьеву он чрезвычайно не понравился. Уолтер Дамрош в аннотации к концерту 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 поварами 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».[1, 100].

В декабре 1925 года состоялись премьеры мюзикла «*Цыпочки*» («*Tip-Toes*»), а также произведения, названного «*Песнь пламени*», («*Song of the Flame*»), которое продюсеры квалифицировали как «романтическую оперу».

Имя Гершвина опять появилось на афише Карнеги-Холла, когда на протяжении двух представлений Пол Уайтман<sup>1</sup>, исполненный лучших намерений, неудачно пытался возродить мини-оперу Гершвина «*Голубой понедельник*» («*Blue Monday*») в концертном исполнении и под новым названием «*135-ая улица*» («*135th Street*»).

Гершвиновская «*Песнь пламени*» стала нетипичной для него попыткой попасть в мир оперетты. Она лишь доказала, что он не является ни Рудольфом Фримлем, ни Зигмундом Ромбергом. Либретто и часть текстов песен принадлежали перу Герберта Стотэрта<sup>2</sup>, а также опытным поэтам-песенникам Оскару Хаммерстайну<sup>3</sup> и Отто Харбаху<sup>4</sup>.

К сожалению, даже композиторский талант Гершвина не мог способствовать тому, чтобы замысловатая и цветистая постановка, в центре которой находилось крестьянское восстание в царской России, добилась хоть какого-то успеха. Инструментальные композиции, исполняемые большим оркестром, многочисленные балетные сцены и хоровые номера казались разрозненными. «Толпа, мятежи, балы и масленица, — как бы подвел итог этому спектаклю один из рецензентов, и тут же добавил: — однако в целом этой вещи не хватает того, что в таких случаях обычно называют «изюминкой».[1, 101].

Мюзикл «*Цыпочки*» достойно продолжил ту творческую линию, которую столь успешно представлял мюзикл «*Леди, будьте добры!*». Это была тонкая комедия о двух братьях и сестре, составляющих опереточное трио и оставшихся без гроша. Братья изо всех сил пытаются выдать сестру, жизнерадостную плясунью, за какого-нибудь богача. Некоторые номера, вошедшие в этот мюзикл, вошли в копилку гершвиновской классики: это песни «*Sweet and Low-Down*», «*Looking for a Boy*» и в особенности «*That Certain Feeling*», где Гершвин, похоже, сам получает удовольствие, демонстрируя, насколько длинной может быть мелодия, в которой повторяется одна и та же нота. Ира же был польщен, получив письмо от самого Лоренца Харта, расхваливавшего его песенные тексты. «Какое счастье, — писал он, — жить в такое время, когда легкий жанр в Америке наконец начинает терять свойственный ему налет брутального кретинизма. Такие изысканные лакомства, как ваши созвучия и рифмы, доказывают, что популярные песни могут быть одновременно искусно сделанными».[2, 119].

Неудивительно, что Гершвины в 1926 году несколько замедлили темп своего творчества: Джордж взял тайм-аут чтобы самому наблюдать, как в Вест-Энде продвигается работа над лондонскими постановками мюзиклов «*Леди, будьте добры!*» и «*Цыпочки*». Между тем, братья предоставили в распоряжение постановщиков бродвейского ревю под названием «Американа» («*Americana*») некий побочный продукт своего творчества, чуть ли не брак, песню «*That Lost Barber Shop Chord*», оказавшуюся талантливым произведением, украсившим спектакль. Судя по ней, Гершвины возвратились к популярному жанру викторианской баллады сэра Артура Салливана «*The Lost Chord*» и объединили ее идею с хитом «*Play that Barber Shop Chord*» эпохи регтайма<sup>5</sup>. Это было чем-то вроде эклектической новинки, которую Джордж, с его прекрасным знанием музыкальных стилей прошлого, придумал легко. Как часто случается в музыкальном театре, песня получила хорошие отзывы и заслужила титул «украшения ревю», однако после того, как шоу, в котором она появилась на свет, сошло с подмостков, оказалась позабытой.

Основные усилия братьев в этом году оказались связаны с единственной постановкой — мюзиклом «*Oh, Kay!*». К этому времени сухой закон действовал уже в течение почти шести лет, и сюжеты, основывающиеся на деятельности бутлегеров<sup>6</sup>, более не являлись новинкой. Но эта постановка свела воедино дарования братьев Гершвин и таланты таких писателей, как Гай Болтон<sup>7</sup> и П.Г. Вудхауз<sup>8</sup>. Исполнительницу же главной роли — магнетическую Гертруду Лоуренс<sup>9</sup> — после ее предыдущих ролей в различных спектаклях давно и с нетерпением ожидали на Бродвее. Она исполняла роль Кей, сестры английского герцога, прибывшего на Лонг-Айленд на своей собственной яхте, грузеной контрабандным спиртным, и этот сюжет не мог не обеспечить постановке успех у публики. Четыре песни мюзикла прочно вошли в число лучших произведений Гершвина: «*Maybe*», «*Clap Yo' Hands*», «*Do, Do, Do*» и «*Someone To Watch Over Me*». Последняя песня особенно хороша. У нее характерное пентатоническое начало (первые девять нот могут быть сыграны на черных клавишах рояля), а в конце слышатся заунывные пассажи. Присущая этой мелодии тоскливая интонация не являлась, однако, новейшим изобретением Гершвина.

Его постоянные эксперименты, которыми Гершвин занимался за фортепиано, и его способность немедленно ухватиться за плодотворную идею, как только та приходила ему в голову, оказывались очень полезны, когда он проигрывал Ире музыку, написанную для

быстрого танца, требовавшуюся для этого мюзикла. Джордж обладал специфическим ритмом, при котором как бы «обрезалась» серия четырех нотных фраз. Когда он заиграл, между братьями завязался разговор, и тогда мелодия танца случайно замедлилась. Внезапно оба поняли, что быстрый темп вовсе не годился для этой мелодии, потому что в менее динамичном виде она прекрасно подходила для чудесной песни, где пелось бы о любви. Ира немедленно принялся сочинять текст, и ему пришел в голову образ влюбленного, подобного потерявшемуся ягненку, которому необходим пастух. [3]. В окончательном варианте мы видим две линии, служащие типичным примером того, как в одном произведении можно сочетать остроумие, изящество и нежность всего в какой-то пригоршне нот, при том, что в произведении создается музыкальный ритм, переплетающийся с мастерски подобранной «внутренней рифмой», такой как в строках: «Although he may not be the man **some** / Girls think of as **handsome**.» Ира как-то раз признался, что в этих строках имеется автобиографический подтекст.[4]. Он был толстоватым очкариком, книжным червем, однако и в его жизнь вошла прекрасная Леонора, удостоившая его своим вниманием.

Мастерство Иры не подлежит никакому сомнению и в который раз восхищает в песне для хора и солистки «*Bride and Groom*», где речь идет о помолвке Кей. Она начинается с недолгого звучания хора длиной не более минуты. Невозможно не восхититься остроумию придуманных Ирой каламбуров, которые объединяют два всемирно известных марша — марш Мендельсона из «*Сна в летнюю ночь*» и вагнеровский марш из «*Лоэнгрин*». Подобно всем остальным его стихотворным текстам, они и на бумаге выглядят чудесно, и читать их – одно удовольствие. Между тем Джордж, хоть и не пошел столь далеко, чтобы попытаться цитировать Вагнера, все-таки не удержался от того, чтобы сделать мелодию Мендельсона основой сочиненного им попури. Вот что поет хор:

<p><i>It's never too late to Mendelssohn; It doesn't matter how long you have tarried. Two hearts are at Journey's Endelssohn - And we're invited here to see them married. Two fond hearts will always blendelssohn - At least we're all expecting them to swear it. A gay honeymoon they'll spendelssohn; We hope they Lohengrin and bear it.</i></p>	<p><i>Не важно, как долго могли вы филонить - Никогда не поздно помендельсонить, И мы увидим их соединенными вместе - Два сердца в путешествии кончепеснят. Мы ждем, что в любви они поклянутся , Два сердца влюбленных мендельсонутся - И в медовый месяц их сладкий сон Пусть хранят Лоэнгрин и Мендельсон.<sup>10</sup></i></p>
---	--

После одного особенно напряженного дня репетиций мюзикла «*О, Кей!*» Джордж Гершвин взял наугад какую-то книгу, чтобы отвлечься при помощи чтения. Оказалось, что это был написанный неким Дю Босом Хейвардом<sup>11</sup> небольшой недавно изданный роман. Книга называлась «*Порги*», по имени главного героя, нищего горбуна, передвигавшегося на деревянной тележке, в которую была запряжена коза. Поздней Гершвин рассказывал, что его настолько увлекла эта история, что он читал ее всю ночь напролет. Он был убежден, что в ней имеется все, что надо, чтобы стать основой для

серьезного музыкальной драмы — возможно, произведения для народной оперы. Он давно искал такой материал. В четыре утра он написал Хейварду и предложил встретиться.

На их вскоре состоявшейся встрече выяснилось, что Хейвард уже запланировал постановку по своему роману драматического спектакля. Постановка музыкального представления – предположительно оперы — по обоюдному решению переносилась на 1932 год.

Пьеса «*Порги*» появилась на Бродвее в сентябре 1927 года, спустя пару недель после того как братья Гершвин начали пробные показы амбициозного нового сатирического музыкального шоу «*Strike Up the Band*». В то время как спектакль по пьесе Хейварда прошел на Бродвее 367 раз, дела у Гершвинов оказались не так хороши. После двух недель проката мюзикла в Филадельфии он был закрыт и так и не попал на Бродвей.

Либретто для этого шоу написал Джордж С. Кауфман<sup>12</sup>, один из наиболее известных сатириков своего времени. Но слишком оптимистически настроенная публика не захотела тепло откликнуться на циничное описание того, как просто одна страна может объявить войну другой. Местом действия для большего комического эффекта была намеренно сделана Швейцария, нейтральная страна, которой объявила войну могущественная Америка, и все из-за цен на швейцарский сыр. Кауфман, заметив двух престарелых джентльменов в фойе театра перед очередным представлением оказавшегося провальным мюзикла, саркастически пошутил, обращаясь к Гершвиным: «Вот идут Гилберт и Салливан спасать наше шоу». [1, 104].

Светлое, легкое туше в партитуре Гершвина, его песни, исполняемые скороговоркой, и задорные хоры в сочетании с песенными текстами, мастерски написанными Ирой, — все это на самом деле было значительно лучше того, что смогли бы написать Гилберт и Салливан, если допустить, что их модернизированное творение вдруг попало бы на американскую сцену в конце 20-х годов XIX века. Но слишком серьезная тема, поднятая Кауфманом, не слишком-то подходила для атмосферы биржевого краха 1929 года, так как не соответствовала состоянию духа политиканов, решивших провести вечер в театре. Как музыка гершвиновского шедевра «*The Man I Love*», как оказалось, опередила свое время, так и само данное шоу обогнало его. Один филадельфийский критик писал: «Сатирические музыкальные шоу никогда не имели в Америке успеха. Ведь американцы не любят, когда над ними смеются со сцены». [5,37]. На это Кауфман ответил сентенцией, ставшей поистине бессмертной: «Сатира, это то, что заканчивается вечером в субботу». [5, 37].

Мюзикл «*Strike Up the Band*» был закрыт в середине сентября, а на Бродвее уже намечалась премьера мюзикла «*Funny Face*», которая должна была состояться 22-го ноября. Скорость, с которой Гершвин мог писать эти свои мюзиклы в 20-е годы просто впечатляет!

Все, кто был связан с постановкой «*Funny Face*» (первоначально этот мюзикл должен был назваться «*Smarty*»), оказались так или иначе озабоченными тем, чтобы при помощи кажущихся бесконечных изменений и переделок подогнать его под бродвейский стандарт. Порой казалось, что дело именно в этом: примерно половина песен была выброшена из мюзикла, часть заменена Джорджем с прямо-таки головокружительной быстротой. Ира вкалывал ночи напролет, сочиняя песенные тексты, чтобы не отстать от своего плодовитого брата. «Радоваться тут было нечему, — рассказывает он, — даже песня «*How Long Has This Been Going On?*» оказалась-таки выброшена. [3, 92]. Она вновь, однако, появилась на следующий год в мюзикле «*Rosalie*», в полном соответствии с принципом Гершвина: «никогда не следует выбрасывать хорошую мелодию». [1, 107]. Казалось, у него в голове появляется больше мелодий, чем он может использовать, и он вел черновые тетради, в которые мог записать то, что придет в голову.

В годы юности Гершвин обычно помечал самые многообещающие мелодии аббревиатурой «Х. М.», что должно было означать «хорошая мелодия». [6]. Вернувшись в

Нью-Йорк после пробных гастролей мюзикла «*Funny Face*», он обнаружил, что оставил в гостинице две таких черновых тетради, в которых было записано около сорока идей относительно песен. Когда разыскать их так и не удалось, он только пожал плечами: «В том месте, откуда я их взял, их осталось еще великое множество». [6, 113].

Гершвины отдавали себе отчет в том, что самым слабым звеном в постановке являлся сценарий. Возможностей объединить песни с сюжетом, интегрировав их ради неких высших драматургических целей пока не имелось – они появятся только в более поздних проектах. Пока же продюсеры просто нанимали их, чтобы написать мелодичные, приятные уху и запоминающиеся песни на хорошие стихи, которые станут существенным подспорьем для исполняющих их звезд мюзиклов, а также помогут продать как можно больше пластинок и нотных сборников. В данном случае звездами были все те же Астеры, которые зажигательно пели и танцевали на протяжении всего спектакля, вращающегося вокруг спрятанных драгоценностей и неумелых действий мошенников. Фреду Астеру здесь была дана возможность предвосхитить ставший впоследствии его фирменным «торговым знаком» кинематографический образ – черный шелковый цилиндр, фрак, белые перчатки и белый галстук. Его песенно-танцевальный номер «*High Hat*» («*Цилиндр*») основывался на песне, написанной в ритме чечетки в духе Гилберта и Салливана. Текст, созданный для нее Ирой, распределялся между Астером и мужским хором. Песня «*My One And Only*» стала первой в его карьере, ставшей знаменитой, и, конечно, в ней пелось о любви. Гершвин прекрасно знал, где именно надо употребить столь важную блюзовую нотку – на первом слоге слова «*crazy*»:

<p><i>My one and only, What am I gonna do if you turn me down, When I'm so crazy over you?</i></p>	<p><i>Моя единственная, Что я стану делать, если ты меня отвергнешь, Когда я так схожу с ума по тебе?<sup>13</sup></i></p>
--	--

Исаак Гольдберг<sup>14</sup> считал данную мелодию высшим воплощением принципов вдохновенной мелодики Гершвина, говоря, что она начинается как еврейская, а заканчивается как негритянская. [7].

Две последующие песни Гершвина демонстрируют мастерство композитора по части экономного использования простых интервалов, таких как терция, и соединения их с целью создания струящейся, но «компактной» мелодии, которая легко и запоминается, и поется. Главная песня мюзикла «*Funny Face*» имеет в качестве основы для своего начала восходящую терцию, в то время как величайший хит всей его партитуры, песня «*'S Wonderful*», использует нисходящую терцию шесть раз за первые шестнадцать тактов. Ритмически эти песни не слишком затейливы, но, как и всегда, в них присутствуют развивающиеся гармонии практически на каждом шагу.

В песне «*'S Wonderful*» Ира также отшлифовал свой новый фирменный прием: слияние редуцированного «*it's*» со следующим за ним словом. Это нарочито пренебрежительное произношение в стиле «легато» дало легкомысленно-разговорные формы слов «*S wonderful*» и «*S marvelous*». А в стихотворных текстах песен мы обнаруживаем, как он отбрасывает последнюю часть слова и тогда слова «*passion*» и «*emotion*» приобретают редуцированные формы «*pash*» и «*emosh*». Можно лишь предположить, сколько пота пролили Джордж и Ира, когда создавали эти, казалось бы, нехитрые приемы, работая за роялем, пока, наконец, не нашли такие, на первый взгляд, естественные и простые решения.

Хотя Гершвин проявил в трех мюзиклах («*Rosalie*», «*Treasure Girl*», «*Show Girl*»), написанных между 1928 и 1929 годами тот уровень изобретательности, который он сам так и не превзошел ни до, ни после, сами эти мюзиклы вскоре сошли со сцены и были заменены имевшей успех новой версией мюзикла «*Strike Up the Band*».

Либретто первого из этих трех мюзиклов, поставленного Зигфилдом и называвшегося «*Rosalie*», было написано совместно Гершвином и Зигмундом Ромбергом<sup>15</sup>. Большинство музыкального материала, привнесенного в эту работу Гершвином, представляло собой «отходы производства», накопившиеся при создании других мюзиклов, как, например, песня «*How Long Has This Been Going On?*». Эта мелодия, на первый взгляд кажущаяся жизнерадостной, не совсем соответствует тональности, в которой изначально написано произведение, но на протяжении первых шестнадцати тактов она движется вниз, достигая своего нижнего звучания лишь на самой последней ноте. Там есть один находящийся исключительно на своем месте блюзовый ход на слове «going», немедленно перестающий быть блюзовым уже на следующем слове «on». Гершвин как бы соскальзывает в блюз и выскальзывает из него, однако показательно, что этот блюзовый оттенок появляется именно в строке, служащей заглавием для всей песни.

Пятая по счету постановка, сделанная Ааронсом и Фридли — мюзикл «*Treasure Girl*», стала самым убедительным примером того, как даже мюзикл, в котором имеется ряд прекрасных гершвиновских песен, и в котором занята такая звезда как Гертруда Лоренс, все равно оказывается плох — из-за лежащей в его основе глупой пьески о закопанном кладе. Мюзикл был снят со сцены после шестьдесят второго представления, что стало позором для всех.

После этого Гершвин снова вернулся под крыло Зигфилда, но его следующее ревю «*Show Girl*» успех имело не многим больший, чем предыдущее, хотя, казалось бы, все говорило за то, что успех неизбежен: его должны были обеспечить и участие комика Джимми Дюранте<sup>16</sup>, и сопровождение оркестра Дюка Эллингтона<sup>17</sup>, и исполнение вокальных номеров самой Руби Киллер<sup>18</sup>, женой Эла Джолсона<sup>19</sup>. Эл Джолсон познакомился с Руби Киллер еще во времена сухого закона, когда та девушкой-подростком выступала в баре, где незаконно торговали спиртными напитками. Их встреча описывается в песне, которую Руби спела в 1933 г. в фильме «*42-я улица*»: «*Forty-Second Street, where the underworld can meet the elite*» («Сорок вторая улица, где представители дна общества могут повстречаться с его элитой»). Джолсону, как представителю элиты общества, пришлось и впрямь столкнуться с представителем его дна, гангстером Джонни Костелло, любовником Руби. «Она любит тебя, так что лучше женись на ней, — предупредил его Костелло, — а то Бродвей больше не увидит кое-кого из своих певцов, понял?» [8, 374].

Джолсон выполнил совет Джонни Костелло и женился на Руби Килер незадолго до постановки нового мюзикла Гершвина «*Show Girl*». Но даже эксцентричный Джолсон, выскакивающий на сцену подпеть жене в песне «Лиза» и обеспечивающий интерактив со зрителями, не смог привлечь на это шоу широкую публику. К счастью, очаровательная песня «*Do What You Do*» пережила мюзикл, точно так же, как песня «Лиза», которая вскоре стала у джазменов излюбленной темой импровизаций. Ее первые семь нот несут на себе несомненно гершвиновский пентатонический отпечаток, не менее уникальный, чем отпечаток его пальца. Музыканты частенько исполняли, к удовольствию самого Джорджа, бесконечные блестящие импровизации с использованием ее яркой структуры аккордов.

Спустя три месяца после премьеры мюзикла «*Show Girl*», а именно в «черный четверг» (25 октября 1929 года), биржевой рынок Америки обвалился. Безработица положила конец эпохе легкомысленных и беспечных двадцатых годов; наступала Великая Депрессия. Хотя она была вызвана целым комплексом причин, однако народ обвинял трех последних президентов<sup>20</sup> за то, что те не решали экономические проблемы, а также направил свой гнев против очевидной некомпетентности банкиров, брокеров, промышленников и политиков. Общественное мнение созрело для того, чтобы воспринять на новом уровне ту политическую сатиру, каковой был мюзикл «*Strike Up the Band*», и Гершвин решил воспользоваться этой возможностью. Прежний Американско-Швейцарский конфликт был трансформирован в некую фантазийную мечту, существующую в голове

промышленника и милитариста Хораса Дж. Флетчера, затаившего злобу на Вашингтонское правительство за то, что оно не подняло пошлины на швейцарские шоколадные конфеты.

В новом либретто Гершвин заменил почти половину первоначальных номеров, хотя, конечно, у него не было причин заменять марш, давший свое имя всему мюзиклу. Он и так его переписывал пять раз еще в 1927 г. прежде чем остался доволен. По воспоминаниям Иры, он работал у рояля над пятью его вариантами, пока идея окончательного решения не осенила его во сне. Ни одна отдельная песня так и не стала постоянно исполняемым символом гершвиновской музыки (хотя среди них имеется явный на то претендент — песня «*The Man I Love*», однако ее вряд ли можно было взять из постановки 1927 года, так как она за это время успела обрести популярность сама по себе). Однако именно эта постановка свидетельствует, сколь высок был уровень взаимопроникновения музыки и действия у Гершвина. Здесь он продемонстрировал беспрецедентное умение с помощью музыки подчеркивать детали, характеризующие героев, а также едкие намеки, содержащиеся в текстах Иры. Появление лейтмотива каждого персонажа отчетливо проявилось в партитуре именно этого мюзикла, что позднее было использовано и развито в опере «Порги и Бесс».

Появившись на сцене в январе 1930 года, новая версия мюзикла «*Strike Up the Band*» была принята восторженно, прошло дано 191 представление.

Второй мюзикл Гершвина, увидевший свет в 1930 году — «*Girl Crazy*», блистал просто невероятным составом участников — легенд той эпохи: Бэнни Гудмен (тогда игравший на саксофоне, а не на кларнете), тромбонисты Гленн Миллер и Джек Тигарден, Джимми Дорси, игравший на альт-саксофоне, и ударник Джин Крупа. Всех этих тогда еще не признанных гениев привел в мюзикл корнетист Ред Николз. В спектакле авторы решили поведать незатейливую историю о том, как некоего нью-йоркского повесу отец усмал в Аризону. По прибытии герой мюзикла создал там «пижонское» ранчо, в работницы нанял бродвейских хористок и влюбился в местную девушку-почтальона, роль которой сыграла юная дебютантка — Джинджер Роджерс<sup>21</sup>. Свой дебют справила еще одна будущая бродвейская суперзвезда: Этель Мерман<sup>22</sup> — исполнительница, которая повергла зал в изумление, продержавшись в «*I Got Rhythm*» целых шестнадцать тактов на верхнем «до», в то время как оркестр продолжал вести мелодию. [9].

Благодаря тому, что местом действия мюзикла являлся американский Дикий Запад, и благодаря заряду музыкальной энергии, которую выплескивали в зал восходящие светила музыкального мира, собравшиеся в оркестровой яме, мюзикл «*Girl Crazy*» запомнился публики как «веселый и очень громкий». Гершвины были рады вернуться в двадцатые, пору своего шумного успеха, поставляя на музыкальный рынок песни о любви, комедийные номера и постановки, которые приводили в восторг их заказчиков. Вошедшая в этот мюзикл песня «*Embraceable You*» получилась из того материала, который не пошел в дело: Зигфилд заказал братьям буффонаду «*East Is West*», но выкинул из нее эту песню в самый последний момент, не согласовав с авторами. Это положило начало натянутым отношениям с братьями Гершвин, которые сочли, что антрепренер стал слишком уж капризен и непостоянен в своих коммерческих предприятиях.

Песня «*Embraceable You*» стала еще одним из двух ставших впоследствии классикой жанра шедевров, которые исполняла Джинджер Роджерс; вторым стала песня «*But Not for Me*». Оба музыкальных произведения отчетливо демонстрируют любовь Гершвина к связанным мелодиям, движущимся по ступеням вверх — таким, которые образуются нотами, находящимися рядом друг с другом, посредством чего достигается особая плавность.

Повторяющийся мотив в песне «*Embraceable You*» воспроизводит три восходящие ноты в самом начале песни. В песне «*But Not for Me*» использована самая вдохновенная из его мелодий, начинающаяся мягкими вибрациями всего трех связанных нот. Они формируют фразу, которая — к удивлению слушателя — немедленно повторяется в

других гармониях, а затем уступает место тоскливым восходящим фразам и покорной нисходящей каденции, так хорошо выражающей чувство безответной любви, о которой идет речь в стихотворном тексте, написанном Ирой. Надо сказать, в творчестве братьев Гершвин песни на данную тему встречаются весьма редко. Иногда очарование гершвиновской песни проявляется в том, что слова, написанные Ирой, расходятся с настроением, скрытом в мелодии Джорджа, и тогда одно как бы «подсекает» другое. Рассматриваемая нами песня представляет собой простую, бесхитростную и задушевную песню о любви, но слова Иры намеренно представляют собой ходульный набор подходящих к такой теме клише:

<p><i>I was a fool to fall And get that way; Heigh ho! Alas! And also, Lackaday!</i></p>	<p><i>Как вляпалась я, Вот уж не повезло; Ах, черт! Увы! Ну, прямо как назло!</i></p>
--	---

Ира всегда ощущал гордость, когда ему удавалось сделать последнюю строчку песни такой, чтобы она представляла собой название всей песни, но чтобы это получилось лихо, с каким-нибудь «трюком». Вот что он на сей раз придумал:

<p><i>When ev'ry happy plot Ends with the marriage knot, And there's no knot for me.</i></p>	<p><i>Когда каждый счастливый сюжет Заканчивается брачными узами, В том нет никаких уз для меня.</i></p>
--	--

Подобная песенка может звучать вполне банально, но то мастерство, которым оба брата Гершвин щедро поделились при ее создании, поднимает ее над обычной сентиментальностью. Что же касается такого полновесного хита, как исполненная Мерман песня «*Got Rhythm*», то вопрос, который в связи с ней возникает, состоит в том, насколько менее ритмически сложной она является по сравнению со своей в высшей степени синкопированной предшественницей — песней «*Fascinating Rhythm*». Гершвин опять применяет пентатонику — четыре ноты пентатонического звукоряда, постоянно восходящих и нисходящих (во всей песне нет двух следующих друг за другом фраз, идущих в одном и том же направлении). С ритмической точки зрения представляет интерес то, каким образом мелодия все время продолжает уходить от главной пульсации с тремя фразами «*I got...*», где доля начинается позднее чем мы бы того ожидали (то есть в начале такта), а затем четвертая совершает акробатический номер, чтобы закончить как раз «вовремя» на словах «*Who could ask for anything more?*» («Кто мог попросить о чем-то большем?»). Гершвин столь сильно любил такое взаимопроникновение пентатонических фрагментов и синкопированного ритма, что вернулся к подобной мелодии в 1934 году, где она стала основой для забавного набора концертных вариаций для пианино и оркестра. [10].

В то время как в мюзикле «*Strike Up the Band*» главными темами стали война и нахрапистая международная дипломатия, темой единственного написанного в 1931 году Гершвином мюзикла, который оказался его величайшим и последним бродвейским триумфом, оказалось нечто более американское: компания по выборам нового президента США. При этом Джордж и Ира снова объединили свои усилия с Рискингом и Кауфманом, чтобы создать полное веселья и смеха шоу, называвшееся «*Of Thee I Sing*». Главными его персонажами стали Уинтергрин, который хочет стать президентом, и его соратник Троттлботтом, избирающийся на пост вице-президента. Главным лозунгом их компании является слово «Любовь». Если любовь является самой важной вещью в жизни, то и темой предвыборной кампании лучше всего сделать именно ее. Сенат, Белый дом, Верховный



суд, махинации честолюбивых политиков – все подверглось осмеянию в этом несущемся в бешеном темпе сатирическом спектакле. Наконец-то братья Гершвин посвятили свой талант постановке, которая отвергала освященные временем бродвейские клише — здесь сюжет был по-настоящему глубоко разработан и не сводился к череде следующих один за другим разрозненных песенных и иных номеров. И при этом новый, если не сказать новаторский, комплексный подход вовсе не помешал Гершвину написать мелодии, которые жили в памяти людей еще долго после того как постановка сошла с театральных подмостков.

Ира противопоставляет патриотическую строчку «*Of Thee I Sing*» («Тебе пою») (в песне «*My Country! 'Tis of Thee*» — прямо-таки американский национальный гимн, написанный практически на ту же мелодию, что и английский гимн «*Боже, храни короля*») сленговому словечку «*baby*» («бэби»), и эта поразительная песня дает название всему шоу, одним махом придавая ему непочтительный, неуважительный тон. Когда Ира с Джорджем представили песню постановщикам, «один или два человека стали возражать, полагая, что это уже несколько слишком. Мы ответили, что готовы заменить ее чем-нибудь другим, если зрителям, которые и оплачивают представление, она не понравится» [11, 178]. Несколько недель спустя, когда начались спектакли во время антракта при встрече друзей в качестве приветствия только и слышалось: «Тебе пою, бэби!». Ира с неудовольствием был вынужден отметить, что в этом шоу не имелось песен в куплетной форме с припевами. Музыка Джорджа дополняла действие и диалог в гораздо большей мере, чем когда-либо прежде, так что даже те немногие песни, которые могли бы исполняться отдельно от мюзикла — «*Who Cares?*», «*Love Is Sweeping the Country*», «*Wintergreen for President*» — будучи включенными в само представление, отделимы неотделимы от его общей драматургической структуры.

Эта постановка выдержала больше представлений, нежели любой другой из мюзиклов Гершвина – был дан 441 спектакль. Джордж создал целостную стилистическую систему, которая служила тому, чтобы подчеркивать калейдоскопические повороты и зигзаги сюжета, искусно погружая слушателя то в звуки оркестрика Армии Спасения, то в звуки венского вальса, то в квази-оперные речитативы. Ежесекундно он соединяет остроумие Рискинда и Кауфмана со своей музыкой и колет слушателя шипами их острот, в чем и сам проявляет себя выдающимся сатириком, только на сей раз в музыке. Газета «*Нью-Йорк Дейли Ньюс*» писала, что «в музыке Гершвина почти столько же шуток и острот, как и в либретто Кауфмана и Рискинда» [1, 113].

Это было вне всяких сомнений самое замечательное достижение братьев Гершвин на Бродвее, что нашло свое признание уже на следующий год, когда они получили Пулицеровскую премию — впервые присужденную за музыкальную комедию.

Подобно тому, как эскейпистские<sup>23</sup> голливудские фильмы тридцатых годов с Фредом Астером и Джинджер Роджерс, бесконечно танцующими в пышных и богатых интерьерах, играющих свои роли в утонченных драмах, сюжеты которых разворачиваются в преувеличенно огромных белоснежных сияющих залах, уводили сознание зрителей прочь от каждодневных проблем, так и мюзикл «*Of Thee I Sing*» выполнял ту же роль. Но в отличие от подобных фильмов он являлся не просто всего лишь очередным эскейпистским развлечением: возник новый жанр. В письме Курту Вайлю<sup>24</sup> Ира в 1942 году сообщает свою точку зрения, заключающуюся в том, что зрители, приходившие на их мюзиклы десятилетием ранее, жаждали не эскейпизма, а возможности побывать на отлично сработанном музыкальном представлении, где было место и уму, и юмору. «Мы находились тогда, — пишет он, — на пике самой страшной депрессии, какую только до тех пор знала наша страна, и в это самое время мы с Джорджем создали самый большой хит, который нами когда-либо был написан – мюзикл «*Of Thee I Sing*». Я полагал тогда, что мы переживаем тяжелое время, которое совсем не подошло бы для любого нового шоу, когда б оно не оказалось настолько необыкновенным, что преодолело бы всю ту преобладающую мрачную атмосферу» [4, 209].

Никогда закон чередования подъема творческих сил и их упадка, который хорошо знаком даже самым одаренным артистам и театральным деятелям, не проявлялся столь очевидно, как во время печальных событий 1933 года, когда Гершвины попытались повторить свой ошеломляющий успех, но потерпели фиаско. Мюзикл «*Pardon My English*» являлся, по словам Иры «головной болью с начала и до конца». Они ввязались в эту затею исключительно из чувства лояльности к их давним продюсерам — Ааронсу и Фридли. Но эта совместная работа, семнадцатая по счету, оказалась сущим бедствием, причем до такой степени, что, когда постановочная команда разбежалась, никто о том не пожалел. Ааронс уехал в Голливуд, а Фридли бежал в Панаму, чтобы спастись от своих кредиторов. Невнятный сюжет мюзикла разворачивался в Дрездене и героем его был некий английский аристократ, страдающий раздвоением личности. Его поведение постоянно менялось — он то был щеголеватым денди, то головорезом со «дна» преступного мира. Предполагалось, что участие Джека Бьюкенена — знаменитой звезды английской музыкальной комедии, который планировался на эту роль, привлечет в зал его многочисленных поклонников. И хотя партия, в которой требовалось петь и танцевать, актеру подходила идеально, роль жиголо ему совершенно не шла. Бьюкенен заплатил неустойку и разорвал контракт еще во время пробных гастролей. Многочисленные переделки не смогли изменить к лучшему судьбу мюзикла на Бродвее, и после сорока шести представлений он закрылся. До того ни одна постановка гершвиновского мюзикла не покидала сцену так скоро.

Однако знакомство с партитурой этого мюзикла еще раз представляет нам Гершвина как изобретательного и находчивого композитора: персонаж шизофренического типа и дрезденские декорации позволяют ему перемешать веселые и пружинистые ритмы венского вальса с ритмами фокстрота.

Позднее в том же году на сцене появился мюзикл «*Let 'Em Eat Cake*», последняя часть «трилогии», состоящей из сатирических произведений, вышедших из-под пера Кауфмана и Рискинда. Он представляет собой довольно позитивную попытку создать сиквел мюзикла «*Of Thee I Sing*» и вернуть на сцену Уинтергрин, Троттлботтома — его прежних персонажей — теперь уже в качестве политиков, проигравших президентские выборы. В порядке мести за провал Уинтергрин затевает левацкую революцию, цель которой состоит в том, чтобы свергнуть нынешнюю администрацию при помощи головорезов фашистского толка.

Когда мюзикл появился на театральных подмостках, оказалось, что его создатели допустили просчет: нью-йоркские зрители отвергли театральные образы, связанные с установлением диктатуры. Судьба шоу была отражена в таких рецензиях, как та, которую написал Брукс Аткинсон, полагавший, что в данной работе братьев Гершвин «их ненависть одержала победу над их чувством юмора» [1, 114]. Единственным номером этого шоу, который пережил его крах, стала песня «*Mine*» — необычная для Гершвина попытка написать особо длинную песню с двумя мелодиями в контрапункте; в ней хор на авансцене поет, обращаясь напрямую к зрителю, контрапунктную мелодию, и написанные на нее слова комментируют сентиментальный рефрен «*Mine, love is mine*», который все время повторяют Уинтергрин и его жена [12].

Мюзикл «*Let 'Em Eat Cake*» был закрыт на двадцатом представлении. Таким бесславным оказался конец бродвейской карьеры Гершвина, начавшейся четырнадцатью годами ранее с мюзикла «*La La Lucille*».

Проживи Джордж Гершвин подольше, он, несомненно, вернулся бы на Бродвей после написания оперы «*Порги и Бесс*» и песен к Голливудским фильмам. К сожалению, мы никогда не узнаем, какими путями он пошел бы, развивая американский мюзикл, если бы пережил Вторую мировую войну и увидел изменившееся лицо мира, оправившегося от фашизма и политического хаоса, которые он подверг злобному осмеянию в своем произведении, ставшем его последней постановкой на Бродвее — «*Let 'Em Eat Cake*».

Наследие Гершвина связано с успехом у публики таких композиторов, как Блицштейн, Вайль, Роджерс, Портер и Лоу, а в последствии таких как Бернштейн и Сондхайм. Влияние Гершвина простирается также вплоть до великолепных исторических мелодрам Алена Бублиля<sup>25</sup> и Клода-Мишеля Шенберга<sup>26</sup>, и даже до такого доминирующего с 70-х годов XX века в мире мюзиклов композитора, каковым является Эндрю Ллойд Уэббер. Никто из композиторов, работающих в жанре мюзикла, не может избежать влияния Гершвина.

Помимо своей работы для театра, Гершвин писал и для концертной эстрады. Эта его деятельность всегда вызывала куда больше споров, нежели партитуры бродвейских постановок, что лишь подтверждает, как близко к сердцу принял весь мир его песни.

У современных композиторов, работающих над созданием музыки для мюзиклов, соблюдение тональностей вновь стало превалировать после такого буйно расцветшего в первой половине XX века явления как атональность<sup>27</sup>. И теперь, как никогда актуальным становится обращение к творчеству Джорджа Гершвина, мелодическое дарование которого делает его величайшим из композиторов.

Вклад Гершвина в развитие мюзикла как жанра невозможно переоценить. Анализ партитур в хронологическом порядке не только рассказывает о том, как менялось его представление о мюзикле как новой форме музыкально-драматического искусства, о задачах, которые стоят перед их создателями – композиторе и либреттисте, но и взаимодействии создателей и исполнителей. Хотя Джордж обычно не терпел, когда с его музыкой обращались бесцеремонно, он всегда был готов оказаться гибким и идти навстречу певцам, если они желали ее обсудить и предложить что-то изменить в ней во время репетиционного процесса. Он как-то посоветовал Мерман: «Никогда чересчур не полагайтесь на инструктаж. Это только помешает» [13, 116].

В отношении учителей Гершвин обладал своего рода предвзятостью. Всю свою жизнь он получал профессиональные наставления от самых квалифицированных преподавателей и композиторов, но все равно его терзало смутное чувство, будто ученичество у них могло повредить самобытности его творчества. Он писал: «Многие говорят, что чрезмерно затянувшееся ученичество убивает естественность музыки, но хотя малый талант действительно может быть загублен учебой, большой талант от этого, напротив, только неизбежно разовьется. Другими словами, если обучение убивает музыкальное дарование, то такое дарование того заслуживает» [13, 84]. Возможно, именно из-за двойственного подхода к данному вопросу Гершвин никогда не учился у кого-либо в течение долгого времени, вне зависимости от того, как сильно жаждал знания и как настойчиво его наставники проявляли энтузиазм в связи с его дарованием [13].

С обычной для него реалистической объективностью Гершвин отрицал ту роль, которую играло в развитии как бродвейского, так мирового мюзикла его творчество. Он говорил: «У меня в голове больше мелодий, чем я смог бы записать на бумаге за сто лет» [1, 118].

### Литература:

1. Greenberg R. George Gershwin. London: Phaidon Press Limited, 2008.
2. Peyser J. The memory of All That. Simon and Schuster, 1993.
3. Kimball R. The Complete Life of Ira Gershwin. London: Pavilion, 1994.
4. Jablonsky E. Gershwin Remembered. London: Faber and Faber, 1992.
5. Pollack, H. George Gershwin: His Life and Work. University of California Press, 2006.
6. Armitage M. George Gershwin. New York: Da Capo Press, 1995.
7. Idelsohn A. Z. Jewish Music in its Historical Development. New York: Dover Publication, 1992.
8. Behr E. Prohibition. London: BBC Books, 1997.

9. Bordman G. American Musical Theatre. 2nd edition. Oxford University Press; New York, 1991.
10. Schillinger J. The Schillinger System of Musical Composition. New York: Da Capo Press, 1978.
11. Kimball R., Simon A. The Gershwins. New York: Atheneum, 1973.
12. Schwartz C. Gershwin: His Life and Music. New York: Da Capo Press, 1979.
13. Goldberg I. George Gershwin: A Study in American Music. New York: Frederick Ungar, 1978.

---

<sup>1</sup> Пол Уайтман (англ. Paul Whiteman) (1890—1967) — американский скрипач, дирижер и руководитель оркестра, прозванный с его собственных слов «королем джаза».

<sup>2</sup> Герберт Стотэрт (англ. Herbert Stothart; 1885—1949 – либреттист, поэт-песенник, аранжировщик и композитор; номинировался на девять Оскаров, и только один раз получил награду за музыку к фильму «The Wizard of Oz» («Волшебник страны Оз»).

<sup>3</sup> Оскар Хаммерстайн II (Оскар Хаммерстайн Младший) (англ. Oscar Hammerstein II) — американский писатель, продюсер, автор либретто множества знаменитых мюзиклов.

<sup>4</sup> Отто А. Харбах (англ. Otto A. Harbach); (1873—1963) — американский поэт-песенник, автор мюзиклов.

<sup>5</sup> Регтайм (англ. ragtime) — жанр американской музыки, особенно популярный с 1900 по 1918 год. Это танцевальная форма, имеющая размер 2/4 или 4/4, в которой бас звучит на нечетных, а аккорды на четных долях такта, что придает звучанию типичный «маршевый» ритм; мелодическая линия сильно синкопированная. Многие регтаймовые композиции состоят из четырех различных музыкальных тем. Джаз унаследовал от регтайма ритмическую остроту, создаваемую несовпадением ритмически свободной, как бы «разорванной» мелодии. Некоторое время после Первой мировой войны регтайм вновь был моден как салонный танец. От него произошли и другие танцы, в том числе и фокстрот. Своеобразие ритма этой формы очень широко используется в профессиональной музыке, такой как сочинения А. Дворжака на американскую тему (симфония «Из Нового Света» и струнный «Американский квартет»), а также «Регтайм» (1918) И. Стравинского для одиннадцати инструментов.

Регтайм, наряду с блюзом, является важнейшим источником, из которого возник джаз. Скотт Джоплин внес в популярный стиль свою культуру и формальную структуру, в пределах которой композитор смог создавать то, что в дальнейшем получило известность в качестве классического регтайм-фортепиано. Эта форма состояла из блока четырех 16-тактных секций AA BB A CC DD, комбинирующих синкопированную мелодию с устойчивым, даже бинарным ритмическим (также называвшимся «boom-chick») сопровождением.

<sup>6</sup> Бутлеггер (англ. bootlegger) подпольный торговец, контрабандист — подпольный торговец спиртным во время сухого закона в США в 1910–1930-е годы.

<sup>7</sup> Гай Реджинальд Болтон (англ. Guy Reginald Bolton; 1884—1979) британско-американский драматург, автор музыкальных комедий.

<sup>8</sup> Сэр Пэлем Грэнвил Вудхауз (англ. Sir Pelham Grenville Wodehouse; 1881—1975) — популярный английский писатель-юморист, драматург, комедиограф. На протяжении всего его творчества произведения «короля комедии» Вудхауза пользовались огромным успехом, им восхищались многие знаменитости от Киплинга до Оруэлла. Наиболее известен его цикл романов о молодом британском аристократе Берти Вустере и его находчивом камердинере Дживсе, а также снятый по мотивам этого цикла британский телесериал «Дживс и Вустер» (1990—1993). Вудхауз является автором 15 пьес и около 30 музыкальных комедий. Он работал с Колом Портером над мюзиклом Anything Goes (1934), с Рудольфом Фримлем над мюзиклом The Three Musketeers (1928), регулярно сотрудничал с Джеромом Керном и Гаем Болтоном. Автор текстов популярных песен, в частности, тех, что вошли в мюзикл Гершвина-Ромберга «Rosalie» (1928).

<sup>9</sup> Гертруда Лоренс (англ. Gertrude Lawrence) (1898—1952) — английская актриса яркого комедийного дарования, выступала в мюзиклах и драматических спектаклях в Вест-Энде и на Бродвее.

<sup>10</sup> Перевод М. Тарасова

<sup>11</sup> Эдвин Дю Бос Хейвард (Хейуард) (англ. Edwin Dubose Heyward) (1885—1940) – американский автор, известный преимущественно романом «Порги» (1924), по которому он впоследствии вместе со своей женой Дороти написал драму. На ней основано либретто оперы Гершвина «Порги и Бесс».

<sup>12</sup> Джордж Саймон Кауфман (англ. George Simon Kaufman) (1889—1961) — драматург, соавтор комедийных театральных и кинохитов; с братьями Гершвинами написал мюзикл «О тебе я пою» (Пуллитцеровская премия); с Эдной Фербер «Обед в 8 часов»; с Говардом Тейхамом «Кадиллак из чистого золота»; с Моссом Хартом «Ты не заберешь это с собой» (Пуллитцеровская премия), «Человек, который пришел на ужин» (Пуллитцеровская премия) и др.

<sup>13</sup> Перевод М. Тарасова

<sup>14</sup> Исаак Гольдберг (англ. Isaac Goldberg; 1887- 1938) – американский журналист, писатель, музыкальный критик, переводчик, издатель, редактор и лектор. Написал, в частности, биографии Г. Л. Менкена, Хавелока Эллиса, У. Ш. Гилберта, Артура Салливана и Джорджа Гершвина.

<sup>15</sup> Зигмунд (Сигмунд) Ромберг (англ. Sigmund Romberg, венг. Zsigmond Romberg; 1887—1951) — американский композитор и дирижер. Сценические сочинения, такие как «Май» (1917), «Время цветений» (на мелодии Шуберта, 1921), «Роза Стамбула» (1922), «Принц-студент» (1924), «Песня пустыни» (1926), «Новая луна» (1928), «Розалия» (1928; в соавторстве с Дж. Гершвином), написаны в традициях европейской классической оперетты.

<sup>16</sup> Джимми Дюранте (Джеймс Френсис Дюранте; англ. James Francis "Jimmy" Durante; 1893 – 1980) — американский комик, певец и актер. Участвовал в бродвейских шоу, снимался в кинофильмах; он был одним из самых выразительных и узнаваемых лиц в американской индустрии развлечений.

<sup>17</sup> Эдвард Кеннеди («Дюк») Эллингтон (англ. Edward Kennedy "Duke" Ellington; 1899 — 1974) — пианист, аранжировщик, композитор, руководитель оркестра, величайший представитель джазового искусства. Посмертно награжден Пулитцеровской премией. От друзей из-за любви к шегольской одежде Эллингтон получает прозвище «Duke» (герцог). В феврале 1931 года оркестр Эллингтона открывает первый концертный тур. В 1931-1933 гг. становятся популярными его пьесы «Limehouse Blues» и «It Don't Mean a Thing (If It Ain't Got That Swing)». Первые композиции оркестра Дюка Эллингтона связаны со «стилем джунглей» и его репертуар в основном составляют композиции самого Эллингтона. Мастерство композитора и музыканта получает признание не только у критиков, но и выдающихся композиторов того времени. В 1961 и 1962 гг. Эллингтон записывается вместе с Луи Армстронгом, Каунтом Бэйси, Коулменом Хокинсом, Джоном Колтрейном, проводит две серии европейских концертов с Эллой Фитцджеральд. Также он обращается к академическим европейским музыкальным формам: сюитам, рапсодиям, балету и опере.

Как пианист, Дюк Эллингтон всю жизнь модернизировал свой стиль, демонстрируя искусство «ударного фортепиано», но смещаясь к более сложным аккордам и гармониям. Всего Эллингтоном было написано около тысячи пьес, большинство из которых составляют золотой фонд джаза. Тридцать восемь крупных произведений, предназначенных для концертного исполнения, духовные концерты, музыка к театральным постановкам и кинофильмам. В конце 20-х годов Эллингтон вместе со своими музыкантами участвовал в бродвейском мюзикле «Show Girl», основанном на музыке Джорджа Гершвина.

<sup>18</sup> Руби Киллер (англ. Ruby Keeler; 1910 — 1993)- одна из девушек Фолли, знаменитого эстрадного балетного ансамбля Зигфельда, ставшая в 1928 г. женой Джолсона — великого бродвейского продюсера того времени. В 1933 г. Руби Килер дебютировала в Голливуде в фильме «42-я улица». Затем последовали музыкальные фильмы «Золотоискатели 1933 года» («Gold-Diggers of 1933»), «Шествие перед рампой» («Footlight Parade»), «Дамы» («Dames»), «Прогулка» («Flirtation Walk»). Она также имела большой успех в бродвейском мюзикле «Show girl». Закончила свою актерскую карьеру в 1941 году, однако в 1971 году, в возрасте 61 года, неожиданно снялась в постановке «Нет, нет, Нанетт» («No, No, Nanette»). Поскольку фильмы с участием Руби Килер обычно появлялись на экранах телевидения в поздние часы, ее прозвали «Королевой бессонницы».

<sup>19</sup> Эл Джолсон (англ. Al Jolson; 1886 — 1950) — американский артист, продюсер. В 20-е годы шоу и мюзиклы Джолсона (некоторые из них на музыку Джорджа Гершвина) слыли одними из главных достопримечательностей нью-йоркского Бродвея.

<sup>20</sup> Уоррен Гамалиел Гардинг (англ. Warren Gamaliel Harding, 1865—1923) — двадцать девятый президент США с 1921 по 1923, от Республиканской партии. Известен как любитель богемного образа жизни (покер, пристрастие к благородным напиткам, любовные похождения), которому не изменил и во время своего президентства.

Джон Калвин Кулидж-младший (англ. John Calvin Coolidge Jr.; 1872—1933) — тридцатый президент США с 1923 по 1929, от Республиканской партии США.

Герберт Кларк Гувер (англ. Herbert Clark Hoover, 1874—1964) — тридцать первый президент США с 1929 по 1933, от Республиканской партии. Традиционно Гувера принято обвинять как президента, не сумевшего предложить эффективной стратегии выхода из ситуации, наподобие Нового курса его преемника Рузвельта.

<sup>21</sup> Джинджер Роджерс (англ. Ginger Rogers, 1911—1995) — американская актриса и танцовщица, выступавшая в паре с Фредом Астером.

<sup>22</sup> Этель Мерман (англ. Ethel Merman; 1908—1984) — американская актриса и певица, одна из самых знаменитых бродвейских исполнительниц. Ее карьера начала в качестве певицы в водевилях, но благодаря мощному меццо-сопрано она стала ведущей исполнительницей в бродвейских мюзиклах. В последующие годы Мерман снялась во многих музыкальных фильмах и комедиях, в том числе «Этот безумный, безумный, безумный, безумный мир» (1963) и «Аэроплан!» (1980). Ее последней ролью стала Долли Леви в мюзикле «Хэлло, Долли!», который первоначально был написан специально для Этель Мерман.

<sup>23</sup> Эскейпизм (от англ. escape – бежать, спастись) – стремление личности уйти от действительности в мир иллюзий, фантазий в ситуации кризиса.

<sup>24</sup> Курт Вайль (нем. Kurt Julian Weill; 1900 — 1950) — немецкий композитор, автор музыки к «Трехгрошовой опере» — снятому в 1931 г. Георгом Вильгельмом Пабстом фильму по пьесе Бертольда Брехта. События и эпизоды картины открываются и комментируются зонгами в исполнении уличного певца.

<sup>25</sup> Ален Бублиль (фр. Alain Boublil; 1941 — ) — французский поэт и либреттист. В 1973 г. с Клодом-Мишелем Шенбергом (см. ниже) написал рок-оперу «Французская революция», положив начало этому жанру во Франции. Двойной диск с записью «Французской революции» дважды стал золотым и был распродан тиражом в 350 тыс. экземпляров. В 1980 г. на парижскую сцену вступили их «Отверженные» («Les Misérables»). В 1983 г. Бублиль был приглашен в Лондон для работы над шоу «Аббрекадабра», музыкальной сказкой, основанной на песнях легендарной шведской группы ABBA. Сценарий был написан поэтом в соавторстве с другим французом, Даниэлем Бублилем (однофамилец). В Лондоне Бублиль познакомился с продюсером Камероном Макинтошем, и в 1984 г. при участии Макинтоша началась адаптация «Les Misérables» для Великобритании. Мюзикл претерпел существенные изменения, но именно в таком виде получил мировую известность. В 1989 г. Бублиль и Шенберг выпустили мюзикл «Мисс Сайгон», в 1996 г. в Лондоне состоялась премьера их нового произведения — мюзикла «Мартин Герр» («Martin Guerre»).

<sup>26</sup> Клод-Мишель Шенберг (фр./нем. Claude-Michel Schönberg) – французский композитор. В 1967 г. Шенберг познакомился с либреттистом Аленом Бублилем и эта встреча определила его карьеру композитора. Однако самым важным событием в карьере Шенберга стала встреча с английским театральным продюсером Камероном Макинтошем. Он предложил поставить «Отверженных» в Лондоне, и тогда автором английской версии либретто стал Герберт Крецмер, признанный журналист и автор текстов песен. Макинтош настоял на введении в спектакль завершающего номера для первого акта — такого, в котором бы пели все персонажи, но каждый свою тему. Путем долгих мучений композитор создал практически оперный номер «One Day More». «Отверженные» были поставлены в Лондоне в 1985 г., бродвейская премьера состоялась в 1987 г.

<sup>27</sup> Атональность – явление, характерное для музыки первой трети XX в., обозначает отсутствие какой-либо доминирующей тональности в произведении; при этом отрицается классическое построение тональности по трем основным ступеням, а также взаимосвязи между тональностями.